

博士学位論文（東京外国語大学）
Doctoral Thesis (Tokyo University of Foreign Studies)

氏名	マニゴ ヴァンサン
学位の種類	博士（学術）
学位記番号	博甲第 255 号
学位授与の日付	2018 年 9 月 5 日
学位授与大学	東京外国語大学
博士学位論文題目	絵画における普遍性の探究—北脇昇と日本のシュルレアリスム

Name	MANIGOT, Vincent
Name of Degree	Doctor of Philosophy (Humanities)
Degree Number	Ko-no. 255
Date	September 5, 2018
Grantor	Tokyo University of Foreign Studies, JAPAN
Title of Doctoral Thesis	The Search for Universality in Painting — Kitawaki Noboru and Japanese surrealism

絵画における普遍性の探究
北脇昇と日本のシュルレアリスム

東京外国語大学大学院

博士後期課程

MANIGOT Vincent

目次

序章.....	7
第 1 章 日本のシュルレアリスムと北脇昇の例	15
1.1 北脇昇、はじめに.....	15
1.2 日本のシュルレアリスム ―固有かつ総合的な芸術運動の試み―	20
1.2.1 日本の前衛芸術運動.....	20
1.2.2 前衛の総合的な場所としての日本	22
1.2.2.1 西洋の美術史をつくる.....	23
1.2.2.2 総合的な場所としての日本.....	24
1.2.2.3 北脇昇の例	26
1.2.3 日本のシュルレアリスム、フランスと日本の運動の総合.....	28
1.2.3.1 日本とフランスにおけるシュルレアリスムの共通点	28
1.2.3.2 日本の文化の独自性へ.....	35
1.2.4 日本のシュルレアリスム、国粹主義への変化と機能主義.....	40
第 2 章 現代的普遍性、科学的普遍性	51
2.1 科学と技術により見えない現実を見えるようにする.....	52
2.2 ゲーテの思想	56
2.3 芸術と科学の相互関係.....	70
第 3 章 全体的普遍性、宇宙的普遍性	75
3.1 見立てと擬人化.....	79
3.1.1 見立て	82
3.1.2 擬人化された風景.....	86
3.1.3 「偏執狂的批判的」方法の影響.....	90
3.2 余白と空虚、時空間から意味をつくる	98
3.2.1 霧から余白へ	100

3.2.2 世阿弥と「余白」	105
3.2.2.1 世阿弥の解釈	105
3.2.2.2 北脇における「余白」と「間」	109
3.2.3 絵画のモンタージュ	116
3.2.3.1 中井正一とモンタージュの問題	119
3.2.3.2 絵画のモンタージュへ	125
3.2.4 中国の絵画の理論と実践	133
3.2.4.1 文人画	134
3.2.4.2 水墨画	140
3.2.5 どこへ行く？	144
結論	155
付録 北脇昇 作品リスト	161
参考文献一覧	301

序章

画家・北脇昇（1901年 - 1951年）は、若いときから絵を学んだ。一時は絵画から離れることを望んだが、再び絵筆を手に取り、三十代になって初めて作品を出展した。彼の生涯は短いが、制作した作品は多彩であり、年代別に四つに区別することができる。これらにはいくつかの呼称があるが、本論では、1997年に東京国立近代美術館において行われた「北脇昇展」の際に使用されていた名称を採用する¹。まずは、「初期の作品」の時代（1930年-1936年）。画家は当時、自分のスタイルを模索していた。1930年代半ば以降は、「シュルレアリスムの冒険」の時代（1936年-1939年）。そして、シュルレアリスム（超現実主義）からやや距離を取り、「図式絵画」の時代に入る（1939年-1945年）。最後に、戦後から晩年までは、「戦後の作品」の時代（1945年-1951年）と呼ばれている。

このような時間的な分割は、画家の生涯を把握するためにも便利であり、ある程度までは妥当である。しかし、北脇の制作活動は、実際にはそれほど明確に年代別に分けられていない。こうしたカテゴリーは彼の生涯を断絶の連続に見せるが、それに反して、画家としての活動は最初の作品から晩年の絵まで継続的であった。例えば、「図式絵画」は、シュルレアリスム風の絵画の「変遷」として考えられる。

後に述べるが、北脇は非常に多くの影響を実際に受けたため、彼が制作した作品は区別することが難しい。それは同時に、日本のアヴァンギャルド芸術の豊かさを例証しているとも言えるだろう。絵画論以外にも、彼は科学（物理学、生物学など）や哲学（古代と現代の、西洋とアジアの）、宗教、詩、演劇の理論などに関心を持つ。これらは、北脇の絵や絵画作品の中だけでなく、彼が書いた論文においても明らかである。しかしながら、一見これらはまったく共通点がないように思われるにもかかわらず、北脇はこうしたすべての影響を、ただ一つの目的を果たすためだけに収斂させた。日本を中心にした普遍性の追究である。

まず、この概念を説明する必要がある。本論において「普遍性」というのは、北脇が超越しようとしたカテゴリーを示している。彼にとって、これらの制約は窮屈であり、自分の創作活動に相応しくなっただけでなく、「機能主義的な」芸術を不可能

¹ 『北脇昇展』東京、東京国立近代美術館、1997年、を参照。

にするものだった。北脇が超越しようとしたカテゴリーの多くは、二元論に基づいている。例えば、固有と総合や、地方と国際のような対立、より具体的に言えば、東洋と西洋、日本の伝統的な文化と「物質文明」、あるいは京都と日本といった、対になるもののことである。また北脇は、より広い意味で、文化や知識のカテゴリーの超越を目指し、芸術や科学、哲学などを融合させようとしていた。絵画に限れば、洋画と水墨画の概念だけでなく、技術さえも融合させようと考えていていたのだ。さらに、時間的なカテゴリーや区別についても、近代の思想だけでなく古典的な考え方にも強い関心を持っていた。

北脇は芸術至上主義を拒否した。彼にとって芸術の目的は、単純に美に還元されることではなく、むしろ超越的な機能を持つことだった。つまり、芸術によって、宇宙の働きと人間の位置を理解し、描写しようとしたのである。勿論、こうした目的を追究したのは北脇だけに限らない。日本の場合は北脇より先に、萬鐵五郎（1885年-1927年）が同じ問題に挑んでいたが、彼が辿った道は、北脇が辿る道とは異なるものだった。しかしながら、こうした問題は日本だけに限らず、かねてからアジアや西洋でも多くの試みがあったことも事実だ。ゼロから出発するよりも、北脇は、こうした古式に則った試みを活かす道考えたのである。これまで誰も、目的を達成することができなかったため、彼はそれぞれの試みを組み合わせる上であらゆるカテゴリーを超越し、そこから生まれる普遍的で機能的な芸術によって、まだ解決されていないことを解決しようと考えたのである。また、彼は、この目的を可能にするためには、様々な点で科学的な方法でなければならないと考えた。例え扱うテーマが科学と関係なくても、この混乱の時代の中で北脇は枠、規則や法則、普遍的な秩序などを求めたのである。混乱の中に秩序を見出すことや、均衡の中に不均衡を見つける北脇の姿勢は、多くの絵画作品や論文に現れている。

彼は、様々な分野や場所からの知識に限定することなく、1930年代末から日本の伝統芸術を研究し始め、絵画と論文によって表出した。この「伝統への回帰」は、北脇に限らず当時の芸術界においては一般的であったが、後述する通り、北脇の解釈はより独創的である。

北脇は、しばしば、日本シュルレアリスムの代表的な画家の一人として紹介される。本人もある時期まではその立場を自負し、論文でアンドレ・ブルトン（André Breton、1896年 - 1966年）やサルバドール・ダリ（Salvador Dalí、1904年 - 1989年）らの名

前も挙げた。だが、まずは、日本の他のシュルレアリスト（超現実主義者）の例を基にして、日本のシュルレアリスム、そして北脇の姿勢を素描する必要があるだろう。

現在、日本におけるアヴァンギャルド芸術やシュルレアリスム、洋画についての研究書の多くが北脇を論じ、子供向けの書籍にまで彼の名前と代表的な作品が掲載されている²。1989年、北脇の絵画《クオ・ヴァディス》[cat. 262³]（1949年）が『朝日新聞』の「昭和の洋画 100 選」に掲載された⁴。しかし、1951年、北脇が死去して以降、彼についての研究は少なく、展覧会は三つ行われただけだ。1953年、京都市美術館にて行われた「北脇昇遺作展」。1963年、東京の青木画廊にて行われた「北脇昇 13 回忌遺作展」。そして 1997年、東京国立近代美術館を皮切りに行われた巡回展「北脇昇展」の三つである。

北脇昇を研究するために、二種類の資料を主に参照できるだろう。北脇について書かれた論文と、北脇自身が書いた論文だ。

北脇についての研究に関して、まず注目すべきなのは 1968年に出版された中村義一の『日本の前衛絵画 その反抗と挫折 K の場合』である。この研究書は、北脇を中心とする唯一の書籍であり、非常に重要な資料である。中村は、存命中の北脇の妻（北脇かね）に会うなどし、現在ではもはや手に入らない貴重な情報を様々に収集している。また、北脇中心であるとはいえ、彼だけではなく 1930年代と 1940年代における日本の前衛芸術についての先駆的な研究も行われている。また、近年、東京国立近代美術館の学芸員大谷省吾が、北脇についてのいくつかの論文を上梓しているが、中でも三本の論文をここで挙げるべきだ。まず 2002年の「北脇昇の『図式』絵画について」と、2008年の「戦前と戦後の前衛絵画をつなぐもの 福沢一郎、鶴岡政男、北脇昇を例に」という二本の論文。さらに 2016年に発行された書籍『激動期のアヴァンギャルド シュルレアリスムと日本の絵画一九二八—一九五三』における「シュルレアリスムから『図式』絵画へ 北脇昇」は、特筆すべき研究である。大谷は、いまだ研究が進んでいない北脇の「図式絵画」や、あまり重要視されてこなかった北脇作品の側面に光を当てている。また、北脇研究において、大谷だけが「余白」のテーマに

² 例えば、工藤美也子、糸井邦夫（編）『洋画家—黒田清輝、岸田劉生、高橋由一ほか』教科書に出てくる日本の画家、第 3 巻、東京、汐文社、2013年、p. 30-31 を参照。

³ カッコの中の番号は「付録 北脇昇：作品リスト」を参照する。

⁴ 「昭和の洋画 100 選」『朝日新聞』、1989年 08 月 14 日（夕刊）、9 面を参照。

触れている。他の研究に関しては、鶴岡善久（『日本シュルレアリスム画家論』、2006年）と速水豊（『シュルレアリスム絵画と日本 イメージの受容と創造』、2009年）両名の研究報告も興味深い。

海外では、北脇だけではなく、日本のシュルレアリスムが殆んど研究されていない。フランスの場合、1980年代初めまで日本のシュルレアリスムについての情報は極めて乏しかった。日本のシュルレアリスムの代表者と言える瀧口修造（1903年 - 1979年）は、ブルトンとポール・エリュアール（Paul Éluard、1895年 - 1952年）の『シュルレアリスム簡約辞典（*Dictionnaire abrégé du surréalisme*）』（1938年）にその名が記載されているが⁵、1980年代まで彼が書いた論文は、フランスに三点しかない状態だった⁶。1960年代から1970年代にかけて、日本のシュルレアリスムを短く論じる研究はあったが⁷、1980年代に入り、状況が一変した。1986年、パリのポンピドゥーセンターで開催された「前衛芸術の日本 1910-1970（*Le Japon des avant-gardes, 1910-1970*）」を契機にして、日本のアヴァンギャルドが普及し始めたのだ。展覧会のカタログの中で、ヴェラ・リンハルトヴァ（Věra Linhartová）が翻訳した北脇の論文が数点掲載され、翌年の著作『日本におけるダダとシュルレアリスム（*Dada et surréalisme au Japon*）』の中の一章では、北脇について述べている。リンハルトヴァは、日本のシュルレアリスムの中における北脇の位置を明確にし、『易経』に対する北脇の関心などを研究している。また、最近、ミカエル・リュケン（Michael Lucken）は『20世紀の日本美術（*L'art du Japon au vingtième siècle*）』（2001年）や『柘榴と懺悔 戦争に向かった日本の画家たち 1935年 - 1952年（*Grenades et amertume - Les peintres japonais à l'épreuve de la guerre 1935-1952*）』（2005年）において、北脇について論述

⁵ 瀧口は「シュルレアリスムの詩人と作家（poète et écrivain surréaliste）」として紹介された。もう一人の日本のシュルレアリスムの代表者だった山中散生（1905年 - 1977年）もこれほど短く紹介されている（BRETON André, ÉLUARD Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, José Corti, 1969, p. 27 および 30 を参照）。

⁶ 1935年『カイエダール（*Cahiers d'art*）』の中で「Au Japon（日本において）」、そして1970年『オーパス・インターナショナル（*Opus international*）』の中で「封印された星は生き続ける（*L'étoile scellée se perpétue*）」と「絶対へのキス（*Baiser à l'absolu*）」である（TAKIGUCHI Shūzō, « Au Japon », *Cahiers d'art*, n° 5-6, Paris, Éditions « Cahiers d'art », 1935, p. 132、TAKIGUCHI Shūzō, « L'étoile scellée se perpétue » et « Baiser à l'absolu », *Opus international*, n° 19-20 (« Le Surréalisme international »), octobre 1970, Paris, Éditions Georges Fall, p. 85-86 および 89-90 を参照）。

⁷ 例えば、BEDOUIN Jean-Louis, *Vingt ans de surréalisme 1939-1959*, Paris, Denoël, 1961, p. 107-109、EBARA Jun, « Un coup d'œil sur le mouvement surréaliste au Japon », *Bulletin RTS*, n° 2, septembre 1975, Paris, CNRS, p. 6-11、あるいは WILL-LEVAILLANT Françoise, « Peinture surréaliste japonaise. Bibliographies, interview », *Cahiers d'Histoire d'Art contemporain - Documents IV-V*, Saint-Etienne, Centre régional d'étude pour l'art contemporain, mars 1976, p. 21-47などを参照。

している。彼は、「図式絵画」を歴史的背景との関連で考察し、より政治学的研究を行った。そして最後に、ガブリエル・リッター (Gabriel Ritter) は 2016 年に『シュルレアリスムの向こうに 戦時中北脇昇とアヴァンギャルド 1931 年 - 1951 年 (Beyond Surrealism: Kitawaki Noboru and the Avant-Garde During Wartime Japan, 1931-1951)』という博士論文をカリフォルニア大学に提出した。リッターは、より歴史的な観点から北脇が受けた影響を分析した上で、画家とシュルレアリスム運動を念頭に 1930 年代日本から戦争直後までの芸術界の雰囲気の研究している。

また、一次資料についてであるが、北脇が数多く残した論文および新聞や雑誌などで掲載された発表済みのテキスト、それと、未発表の手書きノートという、主に二つのタイプの資料がある。

新聞などに掲載された論文は、数行から十数ページに渡る。北脇は、1930 年代初頭から 90 稿近く執筆し⁸、その多くは、現在廃刊となっている『ニッポン新聞』に掲載された。また、専門誌『みづゑ』や『美之国』、『アトリエ』、『美術世界』、『美術文化』、『生活美術』などにも寄稿している。こうした論文で、北脇は絵画やシュルレアリスムだけではなく、政治の問題にも触れ、また、絵画作品を解説した論文もいくつか書いている⁹。本論で参照したすべての書類は、参考文献に掲載している。

北脇は、十数冊のノートやメモ書きを残し、その中で様々な考察や絵の練習などを行っている。日付が記されていないものが殆んどだが、北脇作品の思考の跡を辿り、理解するためには貴重な資料である。この研究のために使用されたノートは以下の通りである。

- ノート①：約 50 ページ。北脇は様々な分野で読んだ本などについてメモをとった。内容から推察するに、1947 年末から 1948 年の冒頭の間に記されたものと思われる（ダリについての部分の冒頭に「1948/2」と書いてある）。
- ノート②：約 40 ページ。ギリシャの哲学者や、西洋の思想家と画家についてメモ。ノートの冒頭に「1942. 7. 26」と記されている。
- ノート③：20 ページ以上。ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ (Johann Wolfgang von Goethe, 1749 年 - 1832 年) の『色彩論』などについてのメモ。

⁸ 『北脇昇展』東京、東京国立近代美術館、1997 年、p. 160-161 を参照。

⁹ 例えば、北脇昇「浦島物語—集団制作—」『みづゑ』第 394 号、1937 年 12 月、p. 20-21、北脇昇「 $(a+b)^2$ の意味構造に就いて」『美術文化』3 号、1940 年 4 月、p. 29-30 を参照。

また、いくつかの下書きは 1930 年代末の絵画に近く、1939 年から 1940 年に書かれた可能性が高い。

- ノート④：「再現より表現へ」という出版されていない北脇の短いエッセイ（約 10 ページ）。作成日付は不明。
- ノート⑤：約 50 ページ。主に京都と『易経』についてのメモ。1939 年から 1941 年の間に作成されたと考えられる。
- ノート⑥：約 50 ページ。おもに美学についてのメモと考察。最初のページは相称と非相称についてであるため 1938 年から 1939 年頃に書かれたものと思われる。
- ノート⑦：「美学ノート」というタイトルで、約 10 ページ。掲載されている幾何学の図形から見ると、ノートの作成日付が 1939 年か 1940 年である可能性が高い。
- ノート⑧：約 15 ページ。解剖学の習作。作成日付は不明。
- ノート⑨：約 70 ページ。北脇は自分の読書について（ゲーテ、哲学、シュルレアリスムなど）メモをとっていた。1938 年の春頃に作成。
- ノート⑩：「ゲーテ色彩論研究」というタイトルだが、ゲーテだけではなく様々な科学的な問題について書いてある。約 15 ページ。1938 年頃に作成されたと考えられる。
- ノート⑪：「観察ノート」というノートで、約 60 ページに渡り、植物の形態学の習作が収められている。色鉛筆の絵が多い。日付はないが、戦後すぐ（1946 年と思われる）に作成されたと考えられる。
- ノート⑫：「図書貸借覚帖」というタイトルで、とても短い書類（2 ページ）である。北脇が貸した本のリストである。
- ノート⑬：「要却寄附画」というノートで、主に北脇自身が書き、譲った作品のリスト。
- ノート⑭：ノートではなく、北脇が 1941 年 4 月 10 日に友人小牧源太郎に送った手紙。

この研究は五部構成となっている。第 1 章では、北脇を紹介し、固有かつ総合的な芸術運動であった日本のシュルレアリスムを紹介する。代表的なシュルレアリストである瀧口修造や福沢一郎（1898 年 - 1992 年）らと北脇との類似点と相違点、また彼らの日本の伝統文化への関心を分析した上で、北脇の特徴を説明する。

第 2 章では、北脇が追究していた普遍性についての主な種類を紹介し、「現代的普遍性」あるいは「科学的普遍性」と名づけられる一つ目の普遍性を論じる。この「科学的普遍性」への関心を理解するためには、当時の日本の科学的な雰囲気についての理解が不可欠であるため、北脇に影響を及ぼした主な思想家を研究する。この章において、主に彼が絵画化したゲーテの概念と理論を取り扱う。

第 3.1 章では、「全体的普遍性」もしくは「宇宙的普遍性」という、二つ目の種類の普遍性を紹介する。まず、「見立てと擬人化」を基に創造した作品と理論を研究する。この主題において、シュルレアリスム（主にダリ）の影響が明らかとなる。

第 3.2 章では、同じような普遍性だが、「擬人化された風景」などのように明白に人間の形態を表現する必要がなくなり、絵画における「余白」により、人間を創造活動の中心に置く必要がなくなったことを説明する。

これらの四つの章では、シュルレアリスムに対する北脇の態度、そして彼が行う普遍性の追究について明らかにしたい。

そして最後に、付録として北脇の作品リストがある。まず、北脇の場合、何が「作品」であるかを明白にする必要があるだろう。勿論、絵画やコラージュについては作品であると言えるが、彼が拾ってきた木片や、撮った写真に関しては、より判断が難しい。このリストにおいては絵画をはじめ、コラージュ、デカルコマニー、素描、オブジェなどがあるが、写真やノートなどは掲載していない。そして、戦時中だけではなく戦後になっても多くの作品が消失したため、現在、北脇の作品の網羅的なリストをつくるのは困難である。タイトルのみ、もしくは画像のみ残っている作品も少なくない。北脇の生涯は短かったが、ここでは 270 点以上の作品が紹介されており、そのうちの約 3 分の 1 は、現在、所在が不明である。各作品については、題名、制作年、材質、寸法（縦×横）、所蔵、展覧会歴（画家の存命中）、署名、年記、書込みなどの順に掲載している。ある場合は、画像も掲載した。これまで最も多く作品を載せたリストは、1997 年の回顧展のカタログであるが、それでもそこに掲載されているのは約 160 点に過ぎない。この新たなリストは、断絶の連続だった画家としての北脇の生

涯に、一貫したものがあつたことを明らかにするとともに、今後の北脇研究に資するところ少なくない基礎資料になると思われる。

第1章 日本のシュルレアリスムと北脇昇の例

1.1 北脇昇、はじめに

北脇昇は、1901年6月4日名古屋に生まれた¹。8歳のとき、父昇太郎が朝鮮に渡ったため、昇は京都に住む父の従弟、広瀬満正（1859年 - 1928年）と、その妻、歌子（1879年 - 1952年）のもとに引き取られた²。満正は、日本の三大財閥の一つである住友財閥の創業家、住友家の初代総理人（大番頭）を務めた広瀬幸平（1828年 - 1924年）の長男であり、幸平は北脇昇太郎の父である北脇傳次の兄である³。現在、廣誠院（広誠院）⁴と呼ばれている満正が住んでいた寺院は、昇が1951年にこの世を去るまで暮らした場所でもある。広瀬夫婦には子供がいなかったため、昇は実の息子のように育てられ、暮らしに困窮することはなかった。そのため、昇は生活にかかる費用について考える必要がなく、日本の暗い時代を生きたにもかかわらず、一定して創作活動にのみ専念することができた。彼は、京都にある私立同志社中学校に入るも1917年に退学する。

1919年、彼は18歳のときに洋画家・鹿子木孟郎（1874年 - 1941年）の画塾に入る。鹿子木は、住友家の援助により渡仏し、パリでアカデミー・ジュリアンの教授であるジャン＝ポール・ローランス（Jean-Paul Laurens、1838年 - 1921年）のもとで学んだ。このように、鹿子木と住友家との間に交流があったことから、昇は満正の紹介

¹ 北脇のより詳しい伝記的な情報は、主に中村義一『日本の前衛絵画 その反抗と挫折 K の場合』東京、美術出版社、1968年、及び『北脇昇展』東京、東京国立近代美術館、1997年、p. 144-159を参照。

² 研究論文では、よく広瀬満正は北脇昇の叔父とされているが、正確には、従叔父だった。

³ 北脇として生まれ（父は北脇理三郎という）、幸平は若い頃に別子洞山勤務の叔父北脇治右衛門の養子になり、その後住友家に奉公する。1865年（38歳のとき）に、別子銅山支配人になる。1870年代初頭に、幸平はフランスの技師ブルーノ・ルイ・ラロック（Bruno Louis Laroque、1836年 - 1883年）を招き、別子銅山の近代化を達成する。また、28歳のとき、広瀬義右衛門の養子となり、名前は広瀬幸平になる。北脇という名字の由来に関して、満正は次のように説明する。昔、脇本次郎成重という祖先がいて息子が二人いた。次男に「北脇本」という名字を当て、その後「北脇」に略されたようだ（広瀬満正『幸平遺蹟』愛媛、広瀬満正、1926年、p. 4-6を参照）。

⁴ 廣誠院に関してはサイト（<http://kouseiin.org/>）を参照（2018年02月10日現在）。

によって画塾に入った可能性があると考えられる⁵。画塾で、北脇はデッサンの基礎を学び、トルソーの練習などをする。当時の経験は、北脇にとってよほど強い印象を残したのだろう。興味深いことに、画家として独立した後の作品の中でも、この頃に学んだトルソーがしばしば描かれる。1921年、徴兵検査甲種に合格したことにもない、退塾。以後、しばらくの間、創作活動から離れた。しかしながら、芸術への関心は衰えず、1929年、同志社が発行していた同志社新聞にいくつかカットを掲載している [cat. 1-4]。このことから、母校との関係も維持されていたらしい。これらのカットは、現存している北脇作品のなかでも最も古いものである。画家としての道を模索する中、1927年に若森かねと結婚。だが、翌1928年に満正が急逝。北脇が27歳のときである。また、1930年に京子という娘を授かるが、生後まもなく失っている。同年、画塾に戻り⁶、浅井忠（1856年 - 1907年）の弟子だった津田青楓（1880年 - 1978年）に師事。津田との出会いは意義深く、北脇の画風に大きな影響を与えることになる。

津田は京都に生まれ、1907年から画家・安井曾太郎（1888年 - 1955年）とパリに留学した。帰国後、京都に戻り、1914年に二科会の結成に関わった後、画塾を開いた。1928年、北脇が住んでいた京都の東南地域に画塾が移され、同年、第1回津田清楓塾洋画展覧会が開かれた。翌年、第2回塾洋画展覧会が開催され、機関紙『フューザン』が刊行される。

三・一五事件において、多数の日本共産党関係者らが検挙され、津田の友人だった河上肇が京都大学を免職になる。その後、河上は上京し、1930年に津田の推薦を受けて国政選挙に出馬。津田のプロレタリア芸術への関心は、当時の彼の絵画作品やセミナー、論文などの中から明らかに見て取れる。北脇は、1930年4月、まさにそうした折、津田の画塾の門を叩いたのだった。1933年作成の《犠牲者》（次のページを参照）に表れているように、津田にとって作品とは、現実の表象となるべきものだった。同年に拷問の末に虐殺された小林多喜二（1903年 - 1933年）の検挙が、この絵画を製作したきっかけとなったと思われる⁷。後に、「十字架のキリスト像にも匹敵するやう

⁵ 中村義一、前掲書、p. 31 を参照。

⁶ 1921年から1930年にかけての北脇の活動に関して情報は殆んどない。Majella Munroによると、この間彼は近衛師団に入っていたそうだが、この情報に関する他の資料はなく、証明がないため確認できない（MUNRO Majella, *Communicating Vessels - The Surrealist Movement in Japan, 1923-1970*, Cambridge, Enzo Press, 2012, p. 137 を参照）。

⁷ この事件に関して、津田青楓『老画家の一生』東京、中央公論美術出版、1963年、p. 573-577 を参照。

なものにしたいといふ希望を持つて、この作にとちかかつた⁸⁾と津田は述べている。この引用から、事件と絵画を結ぶ芸術の重大さが明らかになる。津田は、芸術至上主義に反対の立場を取り、その考え方は、教え子の北脇にも引き継がれている。



津田の画塾では、多数の協力者が特別講師として授業を担当した。例えば、画家・黒田重太郎（1887年 - 1970年）や古賀春江（1895年 - 1933年）、美術評論家の板垣鷹穂（1894年 - 1966年）、哲学者・三木清（1897年 - 1945年）や和辻哲郎（1889年 - 1960年）などである。当時、50人ほどの塾生で賑わっていたが、その活気の原因は、津田と二科会との深いつながりのためだった。端的に言えば、塾生達は二科展への出品を期待していたのである。また、津田が塾生の個性を尊重していたことも、人気を博した理由の一つだろう。さらに、画家・前田寛治（1896年 - 1930年）が亡くなると、津田は、東京にある使われなくなった前田のアトリエで二つ目の洋画塾を開く。このとき、在籍中であった京都の洋画塾の生徒の約半数が、この新しい洋画塾に移っている。以後、津田は東京に拠点を置き、関西には月に一度のみ出向くよ

⁸⁾ 津田青楓『老画家の一生』東京、中央公論美術出版、1963年、p.575。

⁹⁾ 2015年9月15日東京国立近代美術館で撮った「犠牲者」の写真。特に指定されない場合、すべての画像は1997年の回顧展のカタログ『北脇昇展』とインターネットのデータベース 独立行政法人国立美術館 所蔵作品総合目録検索システムから取り込んでいる。

うになる。1931年4月には、北脇は塾生から塾委員となり、京都塾の運営を手伝うことになる¹⁰。

1931年5月、東京朝日新聞ギャラリーにて第4回津田青楓塾洋画展覧会が行われた際、北脇は《風景A》、《風景B》、《風景C》[cat. 13-15]という絵画作品を三点出品した。また、1932年5月、彼は第5回津田青楓塾洋画展覧会に《裏町》[cat. 16]を出品し、9月から10月にかけては東京府美術館で開催された第19回二科展で《マート》[cat. 27]と《跨橋》[cat. 17]を出品している。同年の1月には長男の晃が誕生しており、画家にとって公私ともに多忙な時期だったようだ。また、1931年9月には京都洋画協会の結成に関わり、11月の第1回京都洋画協会展に《白壁の家》[cat. 19]、《郊外の橋》[cat. 20]、《雑誌を読む》[cat. 21]、《山陰風景》[cat. 22]、《八条風景》[cat. 23]という五点を出品している。東京や京都での北脇の精力的な活動の背後には、東西二つの都市に拠点を持った津田の影響が明らかに見て取れる。

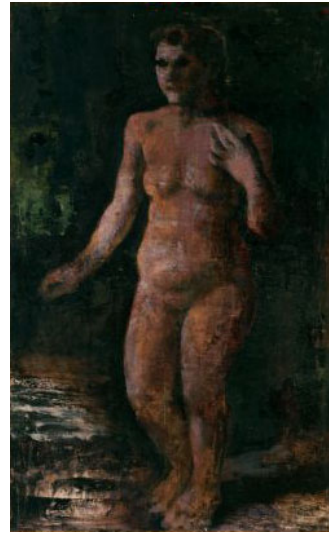
津田の塾経営は軌道に乗り、画業もこなす写真家・下郷羊雄（1907年 - 1981年）によって、1932年から名古屋で三つ目の津田洋画塾が開校された。但し、これらの三つの画塾はすべて、1933年の8月、津田が検挙された翌月に閉校となる。検挙理由は、津田が河上肇を自宅に匿ったというものであり、結果、津田は、二週間の拘留に遭う。これを契機に、河上も津田も転向を決断することになったが、津田の見解によれば、その動機はそれぞれに異なっていたと言う¹¹。津田はやがて、洋画をやめて日本画を描くようになり、二科会からも離れていった。

画塾閉校とともに、津田の北脇への影響は徐々に薄くなっていった。その頃の北脇の作風は「陰鬱」という一語に尽きる。1933年に、独立美術京都研究所が結成されることになり、北脇をはじめ、画家・今井滋（1910年 - 1991年）や小牧源太郎（1906年 - 1989年）などが委員として名を連ねたが、北脇画暗澹さには、この結成に関わった画家・須田国太郎（1891年 - 1961年）の影響があると思われる。その画風は暗く、日本画の朦朧体のように輪郭がはっきりと描かれていない。北脇と須田との作品の間に、類似点は決して少なくない。例えば、前者が1936年に制作した《明暗三裸婦》[cat. 86]と後者の《少女》（1934年）を比較すれば明らかだ（次のページを参照）。

¹⁰ 中村義一、前掲書、p. 41を参照。

¹¹ 「『河上肇博士の転向と因縁はない』『家へ帰ったら冷いビールを』と釈放の津田画伯語る」『朝日新聞』（東京）、1933年08月08日（夕刊）、p. 2を参照。

左は北脇の《明暗三裸婦》、右は須田の《少女》である¹²。また、北脇は 1937 年の《断層面》[cat. 96] を須田の指示に従い修正し、左上に描かれていた葉のない木を消し、その代わりに三角形の標識を描いたとされる¹³。



須田は、41 歳のときに最初の個展を開き、翌 1933 年に独立美術京都研究所の結成に立ち会った。64 名がこの研究所に所属し、北脇もまた同研究所の活動に積極的に関わり、絵画の講座を担当した。当時、北脇の作品はシュルレアリスムの影響を受けていた。論文の中で、ブルトンやダリなどの名前を取り上げるだけでなく、絵画においてもこの思潮の技法を試していた。しかし、1939 年には独立美術京都研究所を脱退。小牧とともに関東の美術文化協会に加わったのだった。北脇の脱退は、須田に強く批判され、この機を境に両者の関係は絶たれてしまったように思われる。独自の道を見つけるためにも、北脇は津田や須田の影響下から離れる必要があったのだ。

この出来事以降、北脇はユニークな作品を制作し始める。だが、この次の時代を論ずるまえに、日本のシュルレアリスムとその特徴に少し触れる必要があるだろう。その生涯において、北脇がシュルレアリスムに接近したのは確かにほんの数年かもしれないが、その頃の彼は非常に精力的だった。よって、この時代を経ることなく、後の彼の「図式絵画」を理解することは不可能である。

¹² 大谷省吾、「影から読み解く 北脇昇」『陰影礼賛 国立美術館コレクションによる』、東京、国立美術館、2010 年、p. 93 を参照。

¹³ 中村義一、前掲書、p. 86.

1.2 日本のシュルレアリスム —固有かつ総合的な芸術運動の試み—

1.2.1 日本の前衛芸術運動

二十世紀の前半、日本の前衛芸術運動は総合的、もしくは融合的な性格をそなえた一つの思潮としての様相を呈していた。これは、ヨーロッパで発生したいくつかの芸術運動を統合し、より日本的に発展させた新たな芸術運動であり、西洋と日本の総合化を土台にした芸術運動であった。しかし、強調すべき点は、日本の前衛芸術は、西洋の前衛運動の総合のように見えるにもかかわらず、それでもやはり典型的に日本的なものであることだ。また、当時の多くの芸術家や思想家たちが、日本という国こそこれら前衛運動を統合する場である、と考えていたことも忘れてはならない。しかし、上記の理由から、日本の芸術家がこの運動における日本の特徴を指摘しようとし、西洋の芸術家が自分たちの運動や理論を組立てるために用いた論証を、そのまま西洋的に用いてしまうというパラドクスも生じていた。

第二次世界大戦前、日本の芸術家に最も影響を及ぼした思潮や運動は、未来派、ダダとシュルレアリスムだと思われる。

フィリッポ・トンマーゾ・マリネッティ (Filippo Tommaso Marinetti、1876 年 - 1944 年) の「未来派宣言 (*Manifeste du Futurisme*)」は、1909 年にフランスの新聞『ル・フィガロ (*Le Figaro*)』にて発表されたが、数週間後には森鷗外 (1862 年 - 1922 年) によって (部分的に) 訳され、『スバル』で発表された。当時の日本人は、リアルタイムでこの運動を知ることができたわけだ。大正時代には、イタリアの未来派が日本で人気があり、多くの洋画家に影響を及ぼした。例として、神原泰 (1898 年 - 1997 年) は、その頃マリネッティと文通し、彼の論文を翻訳している。また、後に日本のシュルレアリスムの先駆者として見做されるようになる東郷青児も、ヨーロッパへ旅行の際、1920 年代初めにマリネッティを訪ねている。1920 年代前半からは、主に木下秀一郎 (1896 年 - 1991 年) やダヴィッド・ブルリューク (1882 年 - 1967 年) によってロシアの未来派も日本で紹介され、いくつかの展覧会も開催された。

これに対し、ダダは別のルートから伝来する。1916 年にチューリッヒで生まれたこの運動が日本に到着するまで、数年の時間を要した。日本でダダを最初に報告したのは、1920 年の日刊紙『萬朝報』に掲載された二つの短い記事であり、当時はまだ殆んど誰も知らない運動だった。1923 年に出版された高橋新吉 (1901 年 - 1987 年) の詩集『ダダイスト新吉の詩』は、「DADA は一切を断言し否定する」という言葉で始まる。その頃、フランスで生まれたシュルレアリスムと時を同じくして、日本において

ダダは、まず文学界で展開される。実際には、他方面からの影響も多く受けていたのではあるが、ヨーロッパのダダに最も近い運動として挙げられるのは、村山知義（1901年 - 1977年）や柳瀬正夢（1900年 - 1945年）によって、1923年に結成されたマヴォだと考えられている。

シュルレアリスムに関して、アンドレ・ブルトンが1924年に『超現実主義宣言 (*Manifeste du surréalisme*)』を発表したが、その部分的な和訳が1929年、雑誌『詩と詩論』に掲載されている。その翻訳が刊行される以前、シュルレアリスムが日本で知られていなかったという訳ではないが、まずはこうして文学面、とりわけ詩においてシュルレアリスムが受容された。1928年にブルトンの『超現実主義と絵画 (*Le surréalisme et la peinture*)』がフランスで出版されたが、1930年には瀧口修造によってこの著書が翻訳され、出版される。これこそが、日本でのシュルレアリスム運動を巻き起こしたのではないかと考えられる。これを契機にブルトンたちの思想が日本で普及し、多くの画家や詩人たちが、シュルレアリスム的な作品の制作に取り組み始めたのである。

未来派を除けば、ヨーロッパで生まれた芸術運動の多くが日本で認知されるまでかなりの時間がかかったため、しばしば日本は西洋より「遅れている」かのように見做される。しかしながら、西洋と日本での芸術運動の進化の様相が、同じ軌跡を辿らなかったことは、興味深い点である。例えばダダであるが、西洋で生まれ、ヨーロッパでは既に解散したこの運動が、その後も日本では永続した。それ故、日本では様々な運動が継起するのではなく同時に存立し、相互に影響し合うことによって、日本独自の芸術運動が生まれることとなった。例として、マヴォは主に西洋で生まれた三つの芸術運動の影響を受けているため、それらの「総合」や「融合」のように見做される。つまり、ダダ、構成主義とシュルレアリスムという三つの運動だ。だが、言うまでもなく、西洋的視点からでは、この三つの運動が共存することは受け入れられず、これらを融合させた総合芸術運動が日本で可能になったことは目を瞠る事象である。

本章では、主にこの運動に深く関わった日本のシュルレアリスムの代表的な作家や理論家である三人について論じる。理論家かつ詩人で芸術家だった瀧口修造、そして洋画家の福沢一郎と北脇昇である。北脇昇については、彼が制作した絵画作品と論文を分析した上で、日本のシュルレアリスムの固有性を提示する予定だ。また、日本のシュルレアリスムは、ブルトンらが思い描いていたような国際的で普遍的な運動、あるいは他の国に分散したこの運動の様々なバージョンとも異なることにも注目し、1930

年代の日本では、いわば「遠心性」の運動が目指されたのではなく、寧ろ日本の伝統的な文化に根を下ろした、より「求心性」のある固有かつ総合的な芸術運動の創造が求められたことを明らかにする。

1.2.2 前衛の総合的な場所としての日本

明治維新以降、海外から諸々の新しい思想や文化が日本に輸入され始めた。当時、日本の伝統的な文化の独自性が失われることを恐れ、西洋文化の移入は危惧されていた。それ故、外来のものはできる限り日本に適応させ、より日本的なものにしようという試みがなされた。芸術と文学の場合も同様に、外来のものに対する魅力と不安が同居していた。例として、夏目漱石（1897年 - 1916年）はイギリスに滞在し、その言語と文化を学んでいたが、1906年に出版された『草枕』では、外来の詩や料理に対する抵抗が明らかに書き込まれている。

実際、二十世紀初頭の日本では、まったく異なる二つの芸術的な立場があった。簡潔に言えば、一つは日本の精神を守るために外来の影響を否定する立場。これに対し、日本の独自性はどのような外来技術を以てしても失われることはない、故に外来技術を好きなだけ用いればよい、というもう一つの立場があった。1910年に、高村光太郎（1883年 - 1956年）は有名なエッセー「緑色の太陽」でこの二番目の立場を主張する。

僕は日本の作家があらゆる MOEGLICH な技巧を遠慮会釈なく用ゐん事を希望してゐる。其の時の内面の要求に従つて必ずしも非日本的を恐れない事を祈るのである。いくら非日本的でも、日本人が作れば日本的でないわけには行かないのである。GAUGUIN は TAHITI へまで行つて非仏蘭西的な色彩を残したが、彼の作は考えて見ると、TAHITI 式ではなくして矢張り巴里子式である。¹⁴

いずれにせよ、どちらの立場でも、「日本的」という概念が肝要だった。後で詳しく述べるが、当時、多くの作家たちが、日本は外来の文化や思想の総合を可能にする場である、と信じ込んでおり、この「総合を可能にすること」こそ、日本の特徴であるとされていた。従って、逆説的に外来の文化が日本の文化（日本的なもの）を構成することになったと言えるだろう。要するに、日本の前衛芸術は「対立」に基づいた西洋の前衛芸術とは異なり、「総合」や「折衷」に基づくものだと考えられる。

¹⁴ 高村光太郎「緑色の太陽」『高村光太郎全集 第四巻』、筑摩書房、1995年、p. 28（松浦寿夫「苦痛／忘却——日本のモダニズムを巡る断章」『アール・ヴィヴァン』第33号、西武美術館、—1989年、p. 58に引用）。

1.2.2.1 西洋の美術史をつくる

二十世紀前半、西洋の芸術運動が日本に到着するまでかなり時間を要したため、日本の芸術家たちは自分たちが芸術的に遅れていると感じていた。文化の中心として考えられてきたヨーロッパから、日本はきわめて離れていたため、西洋人の創造した道を辿ることしか出来ないとも考えられていた。しかし、翻ってみれば、当時の日本の立場がまったく無価値であったというわけではない。寧ろ、時間的にも空間的にも離れていたことで、隔絶されたこの島国は、展望台の上にいるように全世界の文化を同時に眺めることができていたはずだ。例えば、芸術運動においては、シュルレアリストや構成主義者からの直接的な影響を受けずに、様々な運動を比較することが可能だった。要するに日本は、芸術の面で世界的に見て、発展途上であったと言うより、独特な立場にあったと言った方がいいだろう。

とはいえ、当時の日本の芸術家たちは、西洋に対して芸術的に遅れていると思ひ込み、どうすればその遅れを取り戻すことができるのか、という強迫観念にとらわれていた。芸術家たちは、この時間の問題に固執していた。「吾々は従来世界史的な『時』に遅れざらん為めに多くの努力を費して来た。押寄せる外来文化の摂取に意外に『時間性』に偏執した¹⁵。」と、北脇は 1942 年に述べている。要するに、この問題を解決するためには、まず従来の西洋美術史を要約し、消化することが始めの一步だった。

実際、当時の芸術の発展の仕方については、他の国（主にフランス）より遅れていると感じていたのは日本人だけではなく。二十世紀初頭、イギリスでも同様の考え方があり、1930 年代のアメリカでもそのような考え方があった。1936 年にニューヨーク近代美術館（Museum of Modern Art）にて「立体派と抽象芸術（Cubism and Abstract Art）」という有名な展覧会が行われた。その際、館長のアルフレッド・バー（Alfred H. Barr、1902 年 - 1981 年）は、展覧会のカタログの表紙となるダイアグラムを制作した。モダン・アートの歩みを総合するこのダイアグラムは非常に有名である。展覧会開催の三年前に、メキシコの芸術家ミゲル・コバルビアス（Miguel Covarrubias、1904 年 - 1957 年）は、雑誌『ヴァニティ・フェア（Vanity Fair）』で、《モダン・アートの木—60 年前に植えた木（Tree of Modern Art – Planted 60 Years Ago）》という近代芸術の系統樹のような絵を掲載した。括目すべき点は、この「木」

¹⁵ 北脇昇「美術に於ける中央と地方」『生活美術』、第 2 巻、第 4 号、1942 年 4 月、p. 10。

のすべての根が、フランスの芸術家だったことである¹⁶。実際、日本でもこの展覧会の10年余り前に、類似したダイアグラムが既に作られていた。それは、木下秀一郎とダヴィッド・ブルリュークが書いた『未来派とは？答へる』（1923年）という書籍の中に掲載されている。芸術的に遅れていると感じていた国では、このように展覧会、書籍やダイアグラムなどで他国の歴史を総合する必要があり、そうすることによって、あらゆる遅れを取り戻すことができるという考え方があった。換言すれば、ある何らかの「場所」（美術館、書籍、絵など）で、従来文化、芸術を統合することが目的だったのである。

1.2.2.2 総合的な場所としての日本

日本の場合、外来芸術の総合が起きるのは二十世紀初頭で、これはきわめて重要なテーマであった。1923年に出版された『未来派とは？答へる』と、1938年に出版され、話題になった瀧口修造の『近代芸術』は、日本の美術史において決定的な転機となった。それまで、西洋の芸術や文化を要約する様々な試みは、瀧口などによって行われていたが、それ以降、芸術家たちの関心は西洋の芸術から離れ、日本の伝統的な芸術や文化へと移ることになる。1943年に東京で開催された「明治美術名作大展示会」は、この新しい時代の象徴である¹⁷。

第二次世界大戦期を論じる前に、やや時間を遡ってみよう。上述の二冊（『未来派とは？答へる』と『近代芸術』）より以前に出版されたある一冊の書物も、総合の場所としての日本という概念を明らかにしている。1916年に出版された徳富猪一郎と吉野作造による『新芸術』の序文は興味深い。彼ら二人の作家は、西洋では芸術運動が乱立し、混迷状態となっており、こうした様々な運動を区別し、批判するのは難しいため、日本が西洋における様々な芸術運動の融合を行うべきだ、と主張する。

曰く印象主義、曰く新印象主義、曰く立方体主義、曰く未来主義、曰く後期印象主義、曰く何、曰く何、茫漠、混沌として其孰れを是とし、孰れを非とすべきかを知らず。
〔中略〕 古来我が日本国民は、外来の文化を巧に咀嚼体得して、自ら新なる渾一的文

¹⁶ LOWRY Glenn D., “Abstraction in 1936: Barr’s Diagrams”, in Leah Dickerman *et al.* (ed.), *Inventing Abstraction, 1910-1925: How a Radical Idea Changed Modern Art*, New York: Museum of Modern Art, 2012, p. 358 を参照。

¹⁷ LUCKEN Michael, *Grenades et amertume – Les peintres japonais à l’épreuve de la guerre – 1935-1952*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Japon », 2005, p. 182-183 を参照。

化を生み出したる歴史を有す。而して東西思潮の融合は、実に現代及将来に於ける我が国民の抱負たり¹⁸。

この序文は、日本の「渾一的文化」が（西洋などの）他の文化より優れていることを意味している。換言すれば、総合というプロセスによって、日本は外来の文化を超越することができる信じられてきた、とも言える。注目すべきなのは、海外で日本の文化はよく「コピーの文化」と言われてきたが、実際には、日本人こそがその頃、模倣＝咀嚼による融合の偉大さを主張していたことである。

シュルレアリスムの場合、1930年代後半に瀧口が、「超現実主義の前衛的意義」中にて同様の理論を打ち立て、「新日本主義」という新しい総合的な芸術運動によって、日本画と洋画の矛盾や対立を解決しようと試みた。

私は当然、日本絵画の直面する日本画と洋画との矛盾の弁証法的な解決の実験も、今後、超現実主義の真の追求者たちによって果たされなくてはならないと考える。それは新日本主義といった洋画的表現の中に日本画的モチーフを置き換えることや、たんに西欧的な新古典主義を踏襲することでは到底成就されない問題である（われわれの古典に対する再検討はまったく新しく始められることを必要とする）¹⁹。

言うまでもなく、こうした考え方は、国粹的なスローガンに陥りやすい。ある範囲の内いくつかの文化を集合させるということは、「八紘一宇」や「大東亜共栄圏」を連想させる。瀧口とシュルレアリスムとの関係については後段論じる予定だが、まずは高村光太郎の文章（1944年4月に出版された「美の中心」）を紹介したい。

民族の美的本能がその精力を消尽してしまつた形である。今日、世界の美はその中心を失つて、ともすれば俗物趣味跳梁を見かねない危険の前に曝されてゐる。

世界の美はもう一度健康をとりもどさねばならず、更にもう一度高度の美にまで引き上げられねばならない。いま日本が起たねば忽ち世界に美の暗黒時代、美の俗物化時代、美の無精神時代、美の野卑時代が襲ひかかるであろう。これは民族本性的に他の民族では此を救ひ得ない素質の問題を含んでゐるのである。少なくとも造形美術に関しては動かし難い美の運命と見る外ない。

世界の廢頽美は日本の美によつて洗ひ清められ、乾坤無礙の美にまで到達せしめられねばならない²⁰。

¹⁸ 徳富猪一郎、吉野作造（編）『新芸術』、民友社、1916年、p.2-4（松浦寿夫、前掲書、p.64-65に引用）。

¹⁹ 瀧口修造「超現実主義の前衛的意義」『エコルド東京』、第1巻、第1号、1938年9月（「現代芸術と象徴」と改題され、瀧口修造、大岡信〔ほか〕（編）『コレクション瀧口修造(11) 戦前・戦中篇 I 1926-1931』、みすず書店、1991年、p.501で転載される。平芳幸浩「瀧口修造の一九三〇年代——シュルレアリスムと日本——」『美學』第243号、2013年12月、p.65に引用）。

²⁰ 高村光太郎「美の中心」『高村光太郎全集』、第5巻、筑摩書房、1995年、p.259-260。

表現の自由を守ろうとしていた 1910 年代の高村の態度は、戦争に突入し、大きく変化する。1940 年代の彼の立場は、「退廃芸術」というナチスのモダン・アートに対する芸術観を連想させるだろう。「美の中心」では、高村はパリ派を強く批判している。

1.2.2.3 北脇昇の例

このような国粹主義的な論文では、作家は自国の文化、思想、芸術作品などが一番優れていることを大抵いつも主張している。

しかし、日本の場合、日本の文化が優れているという考え方があったにもかかわらず、1940 年代初頭までは外来文化への傾倒は明らかであり、日本の固有性を明らかにするためだけに、異国の文化との違いを強調するような傾向は殆んど見られなかった。寧ろ、日本文化と外来文化との融合＝総合の方を重んじて、他国との相違点だけではなく類似点も強調されている。「差異必ずしも協同の可能を妨げるものではない。否寧ろ、それを知ることは反つて、唇歯輔車の機能を發揮し得る所以でもあるかも知れないのである²¹。」と、北脇は 1941 年に書いている。これについては後に明らかにするが、北脇はもともと日本の文化を他国の文化と切り離して考えることができなかつたので、他の国との類似が生じるのはまったく偶然ではないと考えていたのである。



前述の通り、日本の総合文化が最優の文化になりえるというのは、当時、ある種の通念であった。瀧口はこの考え方を基にして、1930 年代後半から独特なシュルレアリスムを創造する。絵画においては、北脇が描いた《文化類型学図式》 [cat. 183] とい

²¹ 北脇昇「絵画に於ける日本的なもの」、司法保護協会「昭徳」編集部（編）『日本文化の性格』、文録社、1941 年、p.272。

う一点の作品を紹介したい。この絵画は、1940年、つまり神武天皇即位紀元（皇紀）2600年において当年初めて陳列された（前のページを参照）。絵画の構造も興味深いですが、まずはこの絵画に描かれているモチーフを見てみよう。

彫像の頭部は二つあり、一つはギリシャ式で、もう一つは中央アジア式（ホータン地域、現在中国に位置する²²）である。前者は古代ギリシャの文明を象徴し、後者は仏教の揺籃の地である中央アジアを象徴する。その上、あたかもピラミッドの頂点を占めるかのように、日本の文明を象徴する能面が描かれている。つまり、能面は世界史上で最も優れた文明の発祥地と思われる二つの文明の上にあると同時に、コンポジションの真ん中を占めている。また、能面は面長で完璧に相称の形であり、ギリシャ像の大きく開いている目とホータン像の閉じている目の中間のようにも見られ、言うまでもなく女の顔をしている。1941年に「文化母胎としての京都」という記事で、北脇は次のように記している。

明治期をもつて京都文化は一地方文化へ遞減せしめられたと人々はいふ、果して然るものと断じ得るだろうか、なるほどいはゆる京都文化として人の指す「もの」の多くは西欧物質文明との対比においては如何にも古色蒼然たる旧習遺構の類といはれ得るものであつた。しかしそれは「もの」を中心として文化を考へた昨日のこと、今日は「はたらき」として文化を考へる時に來てゐる、生活文化といはれるのはそれであらう、日本的なる京都文化が生活文化の母胎として特に意義をもつのは論をまたない、「はたらき」としての京都文化の復活こそ今日の最も切なるわれわれの期待ではないだろうか²³

「はたらき」という概念については一旦保留にし、京都を日本の伝統的な文化の母胎とし、出産に喩えていることを強調しておこう。《文化類型学図式》の能面もその世界の様々な文化の「母胎」のように見えるだろう。後に論じるが、その頃、北脇は能作者で理論家の世阿弥（1363年頃－1443年頃）に非常に強い関心を抱いていた。

また、当時の北脇作品でよく使われていたモチーフである渦巻きも、ここでは三つ描かれている。外から中心に向かって巻いている渦巻が、文明や文化の発展を象徴しているとすると、一番優れているのは確かに日本の文化に違いない。しかも、日本の文明は他国の文明の総合のようにも見える。戦時下の混乱に対して、総合＝融合は、摩擦への対策にも見えるだろう。国粹主義の理論家は、混乱の原因となり得る文化の

²² 大谷省吾「北脇昇の『図式』絵画について」『東京国立近代美術館 研究紀要』第7巻、東京国立近代美術館、2002年、p.34を参照。

²³ 北脇昇「文化母胎としての京都」『朝日新聞』（京都）、1941年01月29日（大谷省吾「前衛画家と地方性—小川原脩と北脇昇を例に一」、尾崎正明（編）『日本文化の多重構造—近代日本美術に見る多文化的要素の系譜 1900年～1980年』平成14～16年度科学研究費補助金（基盤研究（B）（2））研究成果報告書、p.45に引用）。

違いがなければ、即ちすべての人間の文化が（日本のそれと）一致すれば、混乱はなくなるだろうと主張している。北脇もまた、この作品で同じようなメッセージを伝えていたとは考えられないだろうか。北脇のこの時代の作品は、彼の制作のプロセスにおける転機となり、「外的世界のステレオタイプ化といった方向を向いている²⁴」ように見える。彼は、西欧の文化は否認しないが、日本人が西欧を追随する立場ではなく芸術の先駆者になるべきで、新しい日本の文化をつくる必要があると主張した。

「吾々が西欧文化に学ぶと云ふ立場にあつた間はよかつたのですが、多少なりとも自らの文化を創らうと云ふ立場へ入つた今日、この構成主義は必ずしも便利ではなくなつたと思ひます²⁵」と、北脇は書いている。日本の文化は他の文化との交流で成り立っているので、西洋や東洋の他の文化を軽んじる理由はないと考えたのだろう。

吾々の歴史は如何なる他文化の交流があつても、その本質なる情感のこまやかさが、反つて柔よく剛を制するものあつた事を知らしめる。

吾々は決して排他的民族ではない。寧ろ積極的に包容的であり且つ咀嚼的能力あるものである²⁶。

しかし、文化を総合することはそれほど単純なことではない。洋画を日本画の材料で描くことや、水墨画を油絵具で制作することなどの、つまり洋画の和風化または日本画の欧風化などは興味深いが、ただそのような試みによる様々な手法の積み重ねに過ぎないと作品に現実味がなくなり、見世物にしかならなくなると思われる²⁷。それは完全に無駄なことだ、と作家自身が認めている。

1.2.3 日本のシュルレアリスム、フランスと日本の運動の総合

1.2.3.1 日本とフランスにおけるシュルレアリスムの共通点

戦前、瀧口は、日本とフランスにおけるシュルレアリスムの関係を、二つの大きな段階に分けることができる、と考えていたように思われる。1920年代末から1930年代の半ばまでが第一段階であり、瀧口はブルトンの言説を中心にシュルレアリストたちの論文と思想を日本に紹介し、様々な翻訳を行うと同時に、自分でも詩を書いた。

²⁴ 中村義一、前掲書、p.143。

²⁵ 北脇昇「機能主義と云うことを」『美之園』第一四、巻七号、1938年7月、p.40。

²⁶ 北脇昇「絵画に於ける日本的なもの」、司法保護協会「昭徳」編集部（編）『日本文化の性格』、文録社、1941年、p.277。

²⁷ 北脇昇「現実へ近づく美術」『ニッポン新聞』1940年7月頃。

そして、第二段階において瀧口は芸術創作の実践から離れ、美術評論へと向かった。要するに、彼は「実践者」から「理論的指導者」に移行したと言える。瀧口が日本的なシュルレアリスムの創造を試みた時期こそ、この第二段階である²⁸。

瀧口はブルトンを強く尊敬し、彼が亡くなるまで文通などによって繋がりを持った。瀧口は戦後、制作した自らの芸術作品（デカルコマニー）についての評価をブルトンに求めた²⁹。しかしながら、1930年代の半ばから、ブルトンの運動とは違うシュルレアリスムを日本で構成する必要性が生じたのではないかと瀧口は考えていた。1930年代の冒頭、つまり芸術家への圧力がより強くなる以前から、瀧口は既に、フランスのシュルレアリスムにおけるいくつかの根本を疑っていたのである。一例を挙げれば、1931年の未完のエッセー「詩と実在」にて、瀧口はシュルレアリスムの基礎である夢と自動記述法にまで疑義を呈している。

夢とは何をさすのであろうか。意識生活が絶えず発達を映したように、人たちが純真にもそのなかに神の出現あるいは *deus ex machina* を信じていた夢はすでに廃頽するだろう。透明な夢よ。透明な運動よ。透明なメカニズム。それは科学的ですらない³⁰。

ブルトンのシュルレアリスムからの区別を志向する傾向は、1930年代半ばから顕著になっていく。とは言え、当時瀧口は、国粹主義とはまだ無関係であったと考えられる。瀧口は、ブルトンのシュルレアリスムの固い「枠」から脱出するために、日本の伝統的な文化により近い「日本独特のシュルレアリスム」を作ろうとしていた。おそらく、瀧口がブルトンの運動について不満を抱えていた点の一つに、「主義」や「理論」が挙げられるだろう。それ故、瀧口は、自らが創造した運動にはシュルレアリスムもしくは超現実主義という名称を与えなかった。一度、「新日本主義」という名を掲げたが、結局「超現実性」という名を選択した。「主義」から「性」への変化は、一見大きな違いには見えないが、より感性に近接することで、誰もが自由に運動の方向を転換することができるようにと指向されている。

この「超現実性」運動と、ブルトンの運動とのもう一つの大きな違いは、日本を中心にしていることである。つまり、瀧口は、日本に根を下ろした普遍的な運動と位置付けたのである。1938年、雑誌『みづゑ』に掲載した「前衛芸術の諸問題」において、

²⁸ 平芳幸浩「瀧口修造の一九三〇年代 ——シュルレアリスムと日本——」『美學』第243号、2013年12月、p.61-62。

²⁹ 瀧口がブルトンに送った手紙2通（1962年9月13日と同年10月25月）を参照。

³⁰ 瀧口修造「詩と実在」『シュルレアリスムのために』、せりか書房、1968年、p.38。

瀧口はポール・エリュアール（1895年 - 1952年）の俳諧への関心を強調しながら（西洋に関心を抱く日本人から日本の文化を憧れる西洋人という状態に移り、役割を交換する）、大昔から日本で「シュルレアリスムの魂」が存在していることを確言する。

これはわたしだけの見方かもしれないが、日本人がやや「超現実性」に近い観念を、民族としてもつようになったのは、禅学的な教養によって一種の詩的弁証法を撰取（創造といった方が適切であろう）しえて後のことであって、これが世阿弥の努力—能芸術の創造となり、俳諧連歌の創造となってからであろうと思われる。象徴的芸術としての能の偉大さはいうまでもないが、わたしは何といても俳諧における日本人の詩的飛躍力に、「超現実性」への跡絶えない暗示の一線を認めることができると思う。なぜなら、それは日本人が「超現実性」にも通ずる観念連合の新しい世界を感得しえた画時代的な出来事であったからである。（フランスの超現実主義詩人ポール・エリュアールの初期の詩に「ハイカイ」Haikai と呼ばれる詩作があり、クウシュウ氏の著作に収録されているが、これは当時「ハイカイ詩」がフランスでしきりに唱えられた頃であるので不思議はないようであるが、エリュアールの場合、もっと深い必然的なつながりがあると思われる。ことに最近の短詩のなかのあるものに俳諧的ユーモアといったものを感じる。）

わたしがここで俳諧をもち出したことについては異論もあるであろう。[中略]私は単に復古的な意図から、こうした例を挙げたのではなくて、今日の「超現実性」という新しい観念が、実はわれわれの祖先の創造力のなかにも萌芽していたことの、例証として考えてみたいと思ったのである³¹。

後半の、「今日の『超現実性』という新しい観念が、実はわれわれの祖先の創造力のなかにも萌芽していた」という部分は、作家の目標を明白に示している。瀧口以前にも、北脇や福沢は、シュルレアリスムと日本の伝統的な文化（俳諧、能、石庭など）との類似点を研究し紹介していた³²。因みに、ほぼ20年後、ルネ・シフェール（René Sieffert）は、世阿弥の能楽論をフランス語に翻訳した時、能とシュルレアリスムの言葉遣いの類似点を強調している³³。

福沢の場合、昔から日本ではシュルレアリスムのようなものが既に存在していたということ、つまり、西洋より日本の方が先んじていたということを証明する意図は持

³¹ 瀧口修造「前衛芸術の諸問題」『シュルレアリスムのために』、せりか書房、1968年、p. 345-346。

³² 北脇が書いた論文に関して、北脇昇「技術より見た矛盾の絵画」『ニッポン新聞』1937年10月11日、北脇昇「世阿弥の機能主義的理解 その三」『京都日日新聞』、1938年3月17日、p. 5などを参照。福沢に関して、福沢一郎「画題に関して」『独立美術』第3号、福沢一郎特輯、1932年、p. 73-82、福沢一郎『シュルレアリスム』、アトリエ社、1937年、p. 185-198（第8章「超現実主義と日本的なもの」）などを参照。

³³ SIEFFERT René, « Introduction », in ZEAMI, SIEFFERT René (ed.), *La tradition secrète du Nô*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient », 1960, p. 56.

っていないように考えられる。おそらく、フランスに数年間滞在していた福沢にとっては、こうした類似点が、何よりも芸術的視座において興味深かったようである。

1930年代の冒頭は、福沢がシュルレアリスムの絵画を一番多く制作した時期であるが、それと同時に1931年に帰国して以来、彼の日本古典文化への関心は強くなり、それを証明する素描も存在する（以下左を参照）。



北脇とは異なり、福沢は絵画より論文においてシュルレアリスムと日本の伝統的な文化との比較を試みている。ただ、当時の福沢の理論を例証するほんの数点の絵画も残されており、そのうち、第2回独立美術協会展（1931年）に出品された《両道二つ乍らに》（所在不明）においては、福沢は侍や着物を着る女性たちといった、日本的なモチーフを用いているが、コンポジションと雰囲気はシュルレアリスムに近い（以上右を参照）。翌年『独立美術』に掲載された素描も日本の伝統的な文化への関心を明らかにしている（以上左を参照）³⁴。

また、同展に《定めなき世に定めなき小夜衣、明日は誰が身の妻ならぬかは》（1931年、群馬県立近代美術館所蔵）という作品も出品したが、ここではこの作品を紹介したい（次のページを参照）。この画題を理解する上で参照すべきは『北州列女伝』という浮世草子である³⁵。絵の中の和室には、着物姿の女性と梅か桜の木が描かれており、日本の伝統文化を示すいくつかの典型的なモチーフが描写されている。だが、この絵画においては、典型的なモチーフを他所に、三人の人物の足が突き出して

³⁴ 『独立美術』、第三号、建設社、1932年、p. 44を参照。

³⁵ 京都大学文学部国語学国文学研究室（編）『大物本稀書集成 京都大学蔵 第1巻（浮世草子）』、臨川書店、1994、p. 110。

おり、女の視線はそれらに注がれている。こうしたコンポジション全体は、シュルレアリスムの構想だと言えるだろう。



瀧口は、日本の詩に関心を持ち、フランス語で俳諧を制作していたシュルレアリストたちをうまく活かし、フランスで生まれた運動に巧妙に結び付けただけではなく、さらに、いわば選択的記憶に基づいた論証によって、エリュアールを自分の議論の保証人として近づけ、あたかもフランスのシュルレアリストたちが瀧口の議論を裏付けているかのように見せた。

この瀧口の態度は、フランスのシュルレアリスムに対して日本の運動を正当化するための努力だったように思われる。そのため、西洋のシュルレアリスムの様々な手法が日本の伝統的な文化と比較され、共通点が示されている。例えば、1939年9月の雑誌『美術』に掲載された「影響について」で、彼はエルンストのプロタージュというシュルレアリスムの代表的な芸術の手法と東洋画とを比較する。

エルンストのプロタージュの絵画的応用が、東洋画の或る技法と共通しているという見方についてである。〔中略〕このいわば物質的な触感を敷衍してゆけば、日本古来の工芸作品にまでおよぶ広範な問題になり、さらに西欧的な神秘主義と極東のそれとの関係にまで拡大されそうである³⁶。

その頃、福沢もまた、これにきわめて近い考察をしている。1937年に出版された『シュルレアリスム』の「超現実主義と日本的なもの」という一章で、シュルレア

³⁶ 瀧口修造「影響について」『シュルレアリスムのために』、せりか書房、1968年、p.259（松浦寿夫「この震える手——瀧口修造の美術批評」『現代詩手帖』（特集：瀧口修造・新解読）第三四、巻三号、1991年3月、p.56に引用）。

リズムと日本の石庭、松尾芭蕉（1644 年 - 1694 年）の俳諧や禅などとの共通点を紹介している。日本の伝統的な芸術においても、ブルトンたちのシュルレアリスムにおいても大きな役割を担っている「象徴的機能を持つオブジェ（*objet à fonctionnement symbolique*）」の重要性を強調する。しかしながら、瀧口とは異なり、日本を中心に設定することで、寧ろフランスの運動と日本の運動との間で橋渡しをしようと試みている³⁷。

俳句は五七五調の簡潔なリズムの中に広大無辺の感情を表現するものであるが、その方法に於て極めて超現実主義的なものを持つてゐる。僅かの言葉の間の極端な対比や、その矛盾相剋によつて生ずる特殊な感覚は、超現実主義の所謂“解剖台上のミシンと洋傘との偶発的会合”として、この主義の初期の、そしてまたこの主義を通しての、根本的な精神の所産に関係する。[中略]

盆石が庭園の趣味と一致する事はいふまでもない。それはまた超現実主義のオブジェに相応する。オブジェとは自然物またはその加工物が、特殊な持ち掛けぬその内容的発展の仕方にて鑑賞される場合をいふ³⁸。

瀧口にとって、シュルレアリスムと日本の伝統的な文化との共通点において、オブジェは中核を成していた。言うまでもなく、ブルトンたちにとってもオブジェは大きな役割を担う。1937 年、つまり同じ頃に、ブルトン自身が『狂気の愛 (*L'amour fou*)』などにおいて、オブジェの重要性を主張しているように。しかし、瀧口によると、日本には「結晶芸術」という伝統的な芸術があり（能、生け花、茶道、石庭など）、こうした芸術作品は、主にオブジェを基にした作品と見做されている。瀧口にとって、それは偶然の一致であるはずはない。例として、以前述べた『近代芸術』の一章「狂花とオブジェ」で、瀧口は以下のように述べる。

日本の結晶芸術といはれる能、花、茶、庭、発句等は結局自然に既に即して、自然主義ではなかつた。竜安寺の石庭の一つには、自然石の重心を逆さにしたものと聞いた。[中略]

花も自然をオブジェ化しようとする形式にほかならないといへるのである。しかし、それは自然の中から秩序を発見することであつた。[中略]

「抛入狂花園」といふ古書は、花道のユウモア的な応用からなる花形本である。その跋に蓬萊山人が書いてゐるやうに、「凡生花はその器とその花と馴染合肝要なりたとへば鼓の胴にたんぽを^{つつみ}を^{さうつね}生たるなどその器とその花と相對したるといはめ」で、全図が狂歌のやうな洒落でつくられた花形本なのである。これを超現実主義のオブジ

³⁷ LINHARTOVÁ Věra, *Dada et surréalisme au Japon*, Paris, Publications orientalistes de France, 1987, p. 210.

³⁸ 福沢一郎『シュルレアリスム』、アトリエ社、1937年、p. 186 と p. 192-193。

エと対照して、酷似するところのあるのに驚く。しかもそれはいはゆるレディ・メードのオブジェに相当する³⁹。

また、「物体の位置」という同書の別の一節で、作家は様々な種類のオブジェを三種類に区別し、日本の例も挙げつつ、それらに日本語とフランス語で名をつける。

「自然のオブジェ (objet naturel)」、「発見されたオブジェ (objet trouvé)」、「災害のオブジェ (objet perturbé)」である⁴⁰。ここでは、「災害のオブジェ」に注目したい。これはブルトンたちの「発見されたオブジェ」と「客観的な偶然 (hasard objectif)」を連想させるが、類似点だけでなく相違点もある。例えば、瀧口は、こうしたオブジェの重要性を強調するが、フランスのシュルレアリスムにおいては「災害のオブジェ」の類例は稀だ。

災害のオブジェ、Objet Perturbé 噴火、火災等の災害のあとから拾得されたもので、屢々コップや器物などが想像し得ない超造型的な変貌を蒙る。私は東京の大震災で、眼鏡屋のレンズの堆積が不思議な形の合成物になってゐるのを目撃したことがある⁴¹。

この「レンズの堆積が不思議な形の合成物」は「結晶芸術」を連想させるだろう。ブルトンの「発見されたオブジェ」と「客観的な偶然」にも近い。実際、瀧口と異なり、ブルトンは「災害のオブジェ」を一つのカテゴリーとして捉えていなかった。ただ、後者にとって、結晶と結晶化は特に重要なテーマで、様々な論文の中で見られる。例として、1932年の詩集『白髪の拳銃 (Le revolver aux cheveux blancs)』の『脊椎のスフィンクス (Le sphinx vertical)』という詩や『狂気的愛』において、ブルトンは「バタヴィアの涙 (larmes bataviques)」に言及する。「バタヴィアの涙」は、溶けたガラスの一滴を水に落とし、一瞬で涙の形に固体化したオブジェを示す。即ち、プロセスが違うにもかかわらず、オブジェとしては瀧口の「災害のオブジェ」に近い。また、『狂気的愛』で「結晶体から受けとる以上に高度ないかなる芸術教育を受ける場があるとは、わたしには思えない (Nul plus haut enseignement artistique ne me paraît pouvoir être reçu que du cristal) ⁴²」と彼は述べ、結晶の重要性を強調している。こうして、類似点がありながらも、相違点も確かにあることが理解される。

³⁹ 瀧口修造「狂花とオブジェ」『近代芸術』、三笠書房、1938年、p. 228-229。

⁴⁰ 瀧口修造「物体の位置」『近代芸術』、三笠書房、1938年、p. 140-142。

⁴¹ 同書、p. 141-142 (松浦寿夫、前掲書、p. 55-56 に引用)。

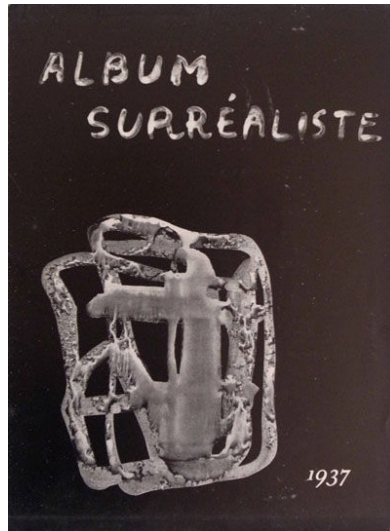
⁴² BRETON André, *L'amour fou*, in BRETON André, BONNET Marguerite (ed.), *André Breton - Œuvres complètes, II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 681 (p. 1709 も参照) (アンドレ・ブルトン『狂気的愛』海老坂武訳、光文社、光文社古典新訳文庫、2008年、p. 23-24)。この部分は『狂気的愛』の第一章から引用したが、この一章はまず「美は痙攣的

何よりも重要なのは、1923年、『超現実主義宣言』が発行される一年前、逸話の背景として関東大震災が起こったことだ。現実で起こった災害が、「災害のオブジェ」を創造する直接的な契機となったことは言うまでもないだろう。瀧口は、フランスと日本のシュルレアリスムとの共通点を紹介し、特に日本のシュルレアリストたちはフランスのシュルレアリストたちと同じ時期（実際少し前でさえ）に同じような考察をしていた、と主張している。

1.2.3.2 日本の文化の独自性へ

1930年代の終わりまで、日本のシュルレアリストはブルトンたちと交流を結び、力を合わせようと尽力した。その結果として、1937年の夏、東京を始め日本の大都市（京都、大阪、名古屋）を巡業し、話題となった展覧会「海外超現実主義作品展」が最も実りのある代表的な計画であり、このプロジェクトは日本の芸術家たちに大きな影響を及ぼした。この展覧会は、「Exposition internationale du surréalisme（国際シュルレアリスム展）」というフランス語のタイトルもつけられていたが、日本のシュルレアリスムとは異なる視点を持ち、世界中のシュルレアリスムの作品を一堂に会して展示することで、ブルトンたちのシュルレアリスムの国際的な広がりを見せたいイベントであった。また、展示された数百点の作品の中で、日本人が制作した作品は一点もなかった。この展覧会の主な作品を収録した雑誌『みづゑ』臨時増刊号「アルバム・シュルレアリスト (*Album surréaliste*)」（第388号、1937年5月）の表紙は、瀧口が制作したデカルコマニーで（次のページを参照）、「緒言」も書いているが、その中では日本のシュルレアリスムをまったく論じていない。

になる (*La beauté sera convulsive*)」というタイトルで雑誌『ミノトール (*Minotaure*)』の第五号（1934年3月）に掲載された。その頃、日本のシュルレアリストたちの中で『ミノトール』や『カイエ・ダール (*Cahiers d'art*)』を購読する人は数人いたので、芸術家たちは一早くシュルレアリスムなどの最新の作品や論文を調べることは可能だった。例として、東京の次に日本のシュルレアリスムの第二の中心だった名古屋で、洋画家と写真家の下郷羊雄は色々な西洋の書籍や雑誌を持ち、他の芸術家は彼の家で集まり閲覧していたそうだ（岡田徹「前衛における名古屋の前衛美術状況」『美術読本』第二号、美術読本出版、1986年、p.7、アルシーヴ社『名古屋のモダニズム 1920's → 1930's』、INAX、1990年、p.66-69、山田諭「ある前衛美術家の生活と創作—『下郷羊雄日記』より」『名古屋市美術館研究紀要』第一巻、名古屋市美術館、1991年、p.49などを参照）。



フランスで 1938 年に出たブルトンとエリュアールの『シュルレアリスム簡約辞典 (*Dictionnaire abrégé du surréalisme*)』では、数人の日本人の名前と彼らが制作していた作品の写真が掲載されたが、実際には戦前からフランスのシュルレアリストたちは日本のシュルレアリスムに殆んど関心を持っていなかったようだ。1959 年の「国際シュルレアリスム展への序 (*Introduction à l'exposition internationale du surréalisme*)」で、ブルトンは年代順に 1935 年のコペンハーゲンの展覧会から 1959 年のパリの展覧会までのリストを作るが、1937 年に開催された日本での展覧会については記されていない⁴³。

Succédant à celle de Copenhague (1935), de Londres (1936), de Paris (1938), de Mexico (1940), de New York (1942), de Paris (1947), de Prague (1948), la VIII^e Exposition internationale du Surréalisme, qui se tient à Paris, galerie Daniel Cordier, du 15 décembre 1959 au 29 février 1960, offre cette particularité qu'elle prend pour thème *l'érotisme*.⁴⁴

コペンハーゲン (1935 年)、ロンドン (1936 年)、パリ (1938 年)、メキシコ (1940 年)、ニューヨーク (1942 年)、パリ (1947 年)、プラハ (1948 年) の展覧会のあとを継ぎ、1959 年 12 月 15 日から 1960 年 2 月 29 日にかけてパリのダニエル・コルディエ画廊において催される「第 8 回国際シュルレアリスム展」はエロチシズムをテーマにした特徴がある。

⁴³ 数ヶ月前に書いた「東京のシュルレアリスム選集展への序として (*En guise de préface à l'anthologie surréaliste de Tokio*)」で、ブルトンは日本の運動、瀧口などについて述べている。

(BRETON André, « En guise de préface à l'anthologie surréaliste de Tokio », in BRETON André, BONNET Marguerite (ed.), *André Breton - Œuvres complètes, IV - Écrits sur l'art et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 1155)。

⁴⁴ BRETON André, « Introduction à l'exposition internationale du surréalisme », in BRETON André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio - Essais », 2013, p. 483。

まず、瀧口が日本で紹介したかったのは、いわゆる「正統の」シュルレアリスム、即ちブルトンの運動であった。しかし、戦前の日本では、そのことによって一つだけの意味が与えられるどころか、逆に、シュルレアリストを自称する画家や詩人が多かったため、決まった定義を与えることができなかった。1930年代末、この行き過ぎたシュルレアリスムのため、瀧口は運動から離れ、新しい道を探し出す。彼は、1940年1月の雑誌『アトリエ』に掲載された「シュルレアリズム十年の記」において、運動の一般化を批判している。

思えばシュルレアリスムはいろいろな観念に利用された。しかしわたしは妙な驕慢のために、シュルレアリスムを流通貨幣化しているのを見ると憤懣を禁じえなかった。ともあれわたしはこのあいだに、シュルレアリスムへの心酔期を完全に過ぎていた。いいかえれば、わたしの個性は超現実性という客観性との新たな結合方法を見出そうとしていたにすぎないのだが、同時にわたしはすでに「シュルレアリスト」ではなくなっていたはずである⁴⁵。

数年前、福沢も運動から離れており、その理由を『シュルレアリズム』で明らかにしている。

吾々が求めるものはさういふ進展であり、結果なのである。その段階に於て超現実主義はなほ益々飽食されねばならない。骨までしゃぶつて棄てられねばならない。（この立場はしかし、超現実主義者にとっては、異議があるかも知れない。しかしこの立場を真と信ずる事に於て、筆者は超現実主義者であり得ない事を告白する。）⁴⁶

1930年代冒頭、日本のシュルレアリスムの先駆者として紹介されていた画家のなかには、その呼称に反対する芸術家もいた⁴⁷。おそらく、1930年代末のこうした過剰を弱めるため、そして言うまでもなく、特別高等警察などに目をつけられないために、瀧口はフランスのシュルレアリスムよりはるかに日本的に単一化されるような運動の可能性について考え始めた。つまり瀧口は、1930年代半ばから日本古来の文化との共通点を追求することとは別に、自国を中心としたより「日本的なシュルレアリスム」、

⁴⁵ 瀧口修造「シュルレアリスム十年の記」、瀧口修造、大岡信 [ほか] (編) 『コレクション 瀧口修造 (13) 戦前・戦中篇 III 1939-1944』、みすず書店、1995年、p. 356 (鶴岡喜久「瀧口修造論 日本シュルレアリスム詩運動の流れのなかで」『現代詩手帖』「10月臨時増刊：瀧口修造」、第17、巻11号、思潮社、1974年10月、p. 231に引用)。

⁴⁶ 福沢一郎、前掲書、p. 204-205。

⁴⁷ 例えば、東郷青児は1930年に次のように書く。「ごく少数の画家が内部的に漠然と超現実派の精神をかんじてゐるかも知れないけれどシュルレアリスムが大頭したとは云へないだろう。僕はまだそんな画家も知らないし、作者も見つたことはない。若し僕らの仕事を超現実派と称呼するのなら、少なくとも僕は閉口する。」(「超現実主義批判」『美術雑誌アトリエ 超現実主義研究号』第7巻、第1号、アトリエ社、1930年1月、p. 73。速水豊『シュルレアリスム絵画と日本 イメージの受容と創造』、日本放送出版協会、2009年、p. 36に引用)。

もしくは「日本的独自性を持つシュルレアリスム」について思考し、ブルトンたちのシュルレアリスムとの類縁関係から、徐々に離れていった。

彼は、1935年に「超現実主義絵画の方向について」で、「ぼくは日本における超現実主義が、必ずしもフランスのそれと同じ形態をとるべきだと考えていない⁴⁸」と書いている。また、翌年、雑誌『みづゑ』で「シュルレアリスムは国境なき追求であるにしても、その国土における独自の追求をほかにしては、ほとんど何ものも成し遂げられないであろう⁴⁹」とも述べている。1938年、決定的な転機を迎える。先に挙げた「前衛芸術の諸問題」で、彼はブルトンから離脱したのだ。

超現実主義を、単に一エコールとしての偏在的な存在としてよりも、いっそう広い普遍的な範疇として考えたい根拠のひとつを認めるものである。といえ、この運動を歪曲するように聞こえるかもしれないが、わたしはそうは思わない。[中略]

シュルレアリスムは、世界各国の作家によって追求されているが、そこにはおのずから風土的な相異なる特色がある⁵⁰。

戦後、瀧口は、ブルトンのシュルレアリスムに再び立ち戻り、以後、二度と離れることはない。芸術が瀧口の唯一の関心事ではなくなったのだ。この時代の日本では、芸術家への弾圧はますます強くなり、共産党に近いと見做される芸術家たちの立場は脅かされていた。1938年頃、フランスのシュルレアリスムと共産党とのつながりは特別高等警察によく知られていたため、日本のシュルレアリストたちへの圧力は強く、脅迫されていた芸術家もいて、彼らのノートや素描、芸術作品は押収されることもあった⁵¹。北脇近辺では、師匠だった津田晴楓が1933年に投獄されており、1937年には哲学者であり美学者の中井正一（1900年 - 1952年）も投獄された。このような危機から逃れるために、瀧口はシュルレアリスムと政治との関係を拒否したが、その努力もむなしく1941年の春⁵²、つまり治安維持法改正と同年に、瀧口と福沢は投獄され

⁴⁸ 瀧口修造「超現実主義絵画の方向について」、瀧口修造、大岡信 [ほか] (編) 『コレクション瀧口修造 (11) 戦前・戦中篇 I 1926-1931』、みすず書店、1991年、p. 388 (平芳幸浩「瀧口修造の一九三〇年代 ——シュルレアリスムと日本——」『美術』第243号、2013年12月、p. 67に引用)。

⁴⁹ 瀧口修造「英国に於けるシュルレアリスム 倫敦の国際超現実主義展覧会」、瀧口修造、大岡信 [ほか] (編)、前掲書、p. 520 (平芳幸浩、前掲書、p. 69に引用)。

⁵⁰ 瀧口修造「前衛芸術の諸問題」『シュルレアリスムのために』、せりか書房、1968年、p. 343-344。

⁵¹ 岡田徹「前衛における名古屋の前衛美術状況」『美術読本』第2号、美術読本出版、1986年、p. 8-12。

⁵² 公式には1941年4月に検挙されたことになっているが、瀧口自身(中村義一なども)は3月5日と記している。(「瀧口修造・自筆年譜」『現代詩手帖』「10月臨時増刊：瀧口修造」

ることになる。この「シュルレアリスム事件」から日本でのシュルレアリスムの活動は、戦後までしばらく中断され、戦後もその活気が戻ることは二度となかった。

この事件が起こるより前、日本人がシュルレアリスムを消化できるようになるためには、それを日本的な運動にする必要がある、と瀧口は主張している。

もともと、超現実主義、すなわちフランスを中心として発生したシュルレアリスム運動のすべては、そのままわが国の現状に即しない点がないでもない。それについては改めて述べたいと思うが、このことは超現実主義にかぎらず、印象派でさえも、多少の日本的な消化によって摂取されたものである以上、当然のことである⁵³。

瀧口が創造する運動は、ブルトンの運動に対して様々な逆説を備えている。最も注目すべきことは国際性の問題である。瀧口のシュルレアリスムも、ブルトンのシュルレアリスムも、いずれも国際性を備えたまま発生した場所に深く根付いた、と考えられている。しかし、この国際性という概念における観点は、まったく異なっている。ブルトンの場合、常に多くの分野と場所から影響を受けた上で、唯一の運動を創造し、それをそのまま世界の隅々まで波及させるという目標があった。この構想は、ブルトンの国際性、普遍性の基礎を構築している。

日本のシュルレアリスムは、まず（1930年代前半まで）主にフランスからのシュルレアリスムの影響を受け、ブルトンたちと交流を結び、彼らと協力関係にあった。つまり、西洋の視点における国際性を引き継ぐ予定だったのだ。ところが、ブルトンたちは日本で起きている運動に対して関心を払っておらず、当時の社会事情の影響も甚大であり、初めのうちフランスの運動に近かった日本の運動は、徐々に変転し、別のパラダイムへ移り変わり、固有の文化の様々な分野の総合——いわば「普遍的な土着性」——に基づいたシュルレアリスムにならざるを得なかったのである。つまり、前者も後者も普遍性と土着性に深く結びついているが、いわばブルトンの「受信及び発信」の態度に対して瀧口はむしろ「受信」の態度をとったと考えられるだろう。

もちろん、前述した総合芸術の問題は、瀧口の態度にも深く結びついている。まず、総合を行うために、総合の「場」を決定する必要がある。多様な芸術運動を総合するためには、ある決定された「場」で様々な芸術の「構成要素」を集めなければならな

第17巻、第11号、東京、思潮社、1974年10月、p.342）。1941年4月10日の手紙で、北脇は4月5日と記している（ノート⑭を参照）。

⁵³ 瀧口修造「前衛芸術の諸問題」『シュルレアリスムのために』、せりか書房、1968年、p.344。

い。当時、多くの日本の思想家は、日本がこの「総合」や「受信」の場所になるべきであったと考えていた。

1.2.4 日本のシュルレアリスム、国粹主義への変化と機能主義

先にも述べたように、1930年代の冒頭から瀧口はブルトンたちのシュルレアリスムと異なるシュルレアリスムを模索し始める。1930年代末までは、より日本的なシュルレアリスムをつくるために、日本の文化とフランスのシュルレアリスムを統合しようとしていたが、この「日本のシュルレアリスムの独自性」を成す試みは失敗し、さらに1940年代冒頭から彼らへの弾圧が激化したため、日本のシュルレアリストの態度は少しずつ変わっていった。瀧口の探究は、日本のシュルレアリスムの固有性から日本民族の固有性へと移行し、1940年からシュルレアリスムと国粹主義は切り離せなくなっていく。1940年10月、つまり投獄される半年ほど前のことだが、雑誌『婦人画報』で彼は、当時のスローガンに近づく。

私達は黄色人であり日本人としてのフィジオノミイをもつと現実的に認識することから初めなければ、黄色人の本来の美を白日の下で、高い位置に引き上げることは出来ない。美を美粧院に任せるだけでは不十分だ。そのためには科学者は勿論、美術家などの注意を意識的に、かうした民族美の文化的形成に向ける必要があらう⁵⁴。

彼は、西洋の芸術と東洋（特に日本）の芸術は相容れず、日本人向けの美を創造するべきだ、と主張する。瀧口の理論は、当時の国粹主義の理論に非常に近く、彼が目指していたシュルレアリスムは、もはやブルトンの運動とは殆んど関係がなくなっていた。例として、ブルトンたちが芸術の目的としての美を拒否していた一方で、瀧口は「美」の概念を強調する。国粹主義の理論では、美が一般的に大きな役割を担っていたのだ。

北脇に関して言えば、1937年から1939年頃まで、彼はシュルレアリスム的な絵画を制作していた。主に「海外超現実主義展」、福沢の『シュールレアリズム』、そして当時の瀧口の論文、この三点から影響を受け、1937年にシュルレアリスムの絵画を描き始めたのだ。当時の北脇の論文において、福沢と瀧口からの影響は明確である。1937年11月に『ニッポン新聞』に掲載された「技術より矛盾の絵画」において、北

⁵⁴ 瀧口修造「美の新しい方向」瀧口修造、大岡信〔ほか〕（編）『コレクション瀧口修造(13) 戦前・戦中篇 III 1939-1944』、みすず書店、1995年、p. 503（平芳幸浩「瀧口修造の一九三〇年代——シュルレアリスムと日本——」『美學』、第243号、2013年12月、p. 70に引用）。

脇は福沢同様にシュルレアリスムと俳諧や能との共通点を指摘し、日本古来の文化の重要性を説く⁵⁵。

さらに、北脇は1940年の冒頭から、瀧口同様にシュルレアリスムから離れ、より国粹主義的な作品の制作へと向かう。《文化類型学図式》という絵画を先に挙げたが、北脇が哲学者の西田幾多郎（1870年 - 1945年）や田辺元（1885年 - 1962年）のもとで哲学を学んだ高山岩男（1905年 - 1993年）が、1939年に出版した著書『文化類型学』の影響のもとにこの作品を描いた可能性は高い。この絵画作品と高山の書籍の題名はもちろん類似しているが、それ以上に、北脇により深く影響を与えたであろうことは、おそらく、高山が主張する「風土」という概念である。「種々の民族文化をその特性に於て把握し、それらとの対比から日本の文化の特性を理解すると共に、日本文化の発展を類型学的立場で補ひつつ説明するといふ⁵⁶」と、高山は記す⁵⁷。あたかも日本人論であるかのように日本（人）の独自性を明確にすることが目標だったかのようだ。

その頃の日本では、「風土」は頻繁に取り上げられてきた概念である。よく知られている例として、和辻哲郎の書籍『風土』（1939年）が挙げられる。1942年、北脇は四人の作家（小牧源太郎、吉加江清、原田潤と小石原勉）と共同制作絵画《鴨川風土記序説》を制作した（北脇の一点は東京国立近代美術館所蔵、残りの四点は個人蔵）。この五部作の中で、四方の絵画は京都の進展を平安時代から徳川時代にかけて表すが、北脇が描いた中央の絵画は異なっている。《鴨川風土記序説（平安京変遷図）》[cat. 208]という北脇の一点は五部作の真ん中を占め、他の四点を総合している（次のページを参照）。彼は、地図の形によって、平安京を四つの時代に沿って描いているのだ。常に同じ町であると同時に絶えず進化し、様々な影響を受けた平安京＝京都という場所は（地方的規模で）、国粹主義のスローガンを反映し、象徴し得る。つまり、文明を総合する場所、普遍性の発祥地としての日本を象徴しているのである。北脇は、他の多くの画家と同様、弾圧によって国粹主義の思想を抱くようになったように思われる。ただ、彼の立場は、もっと複雑なものだったのだろう。

⁵⁵ 北脇昇「技術より見た矛盾の絵画」『ニッポン新聞』1937年10月11日。

⁵⁶ 高山岩男『文化類型学』、弘文堂書房、1937年、序文 p.1。

⁵⁷ 当時、北脇は京都学派の理論に興味を持ち、彼の論文で西田や田辺を引用することもあった。（例えば、北脇昇「現実へ近づく美術」『ニッポン新聞』、1940年7月頃、または北脇昇「大和絵的なるものへの検索 日本美術史再検討への一考察」『美術世界』第5巻、第3号、1941年3月、p.2-3を参照。）

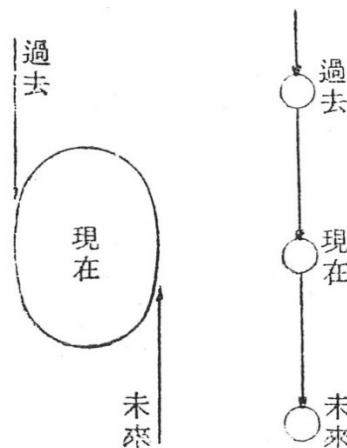


なぜなら、日本のシュルレアリスムの代表的な芸術家かつ理論家だった瀧口や福沢に比べれば、北脇はそれほど名が知られていたわけではなかったために（その時代においては、そもそも自由とまでは言えないだろうが）、表現の自由を享受できた可能性があるからだ。また、彼は日本の伝統文化へと関心を持ち、それに加えて他国の伝統文化にも非常に興味を持っていた。北脇においては、日本の文化は他の様々な国の文化と深く結ばれ、切り離すことができなかった。他国の文化との相違について、彼はいくつかの論文でも触れているが、中国やインドなどの文化については、逆に相違点を強調している。他国の文化との相違点を強調することで、同じくするものに関心を抱いていたのだ。彼にとって日本の文化は、全体の一部だったのだ。

言うまでもなく、こうした態度は当時、非常に危険を伴った。前述の通り、1941年4月に「シュルレアリスム事件」が起こった際、瀧口と福沢は同年の秋まで投獄されている。換言すれば、戦時下の日本政府の政策に対して三つの立場があったと言える。つまり、政策を肯定するか、無視するか、批判するかという三つの立場だ。一見、北脇の作品と論文は政策を肯定しているように見えるが、1941年3月に出版された論文「大和絵的なるものへの検索」（つまり瀧口と福沢が逮捕された直前）をよく読むと、作者の姿勢は明らかとなる。この論文は、北脇が受けた様々な影響の総合として読むことができ、京都学派の西田と田辺らの論文を引用しながら、彼は政策をひそかに批判している。まず、彼は田辺から「歴史的現実」という概念を援用する。田辺と同じく線形時間を否定し、「交互相媒介する円環」時間に同意する（次のページを参照）。田辺の言葉を借りよう。

未来の可能性が過去の必然性を通して働く。過去の必然性と未来の可能性の結びつきの永遠の現在である。歴史は直線的に瀧が落ち水が流れてゐるやうなものと考へる事は出来ない。歴史は過去から押す力と未来から決定する力との、相反する二つの力が結び合い、交互相媒介する円環に成立するのであります⁵⁸。

要するに、過去・現在・未来は明確に区別されていない。その上、「交互に円環的に関係してゐる」ので、歴史は消極的ではなく寧ろ積極的に捉えられている。「過去の事実の単なる消極的な存在の認識と云ふ事から一步出て、今日の行為に能作しつゝ明日を創造する。これが歴史の眞の意味なのではないであらうか⁵⁹。」と北脇は書いている。



そして、主体と環境の関わりについて考え、北脇は西田の「絶対矛盾的自己同一」という弁証法的な概念を援用する。つまり、現実には過去と未来、もしくは主体と環境などという対立するものを含んでいるので、過去と未来、主体と環境などの矛盾的自己同一からなっている。主体と環境は常に相互作用しているのである。

此歴史的現実の世界は、我々がそこから生れそこへ死に行くのみならず、我々が此處に物を作り、作ることによつて作られて行く世界でなければならない。[中略] 歴史的現実の世界とは、全体的一と個別的多との矛盾的自己同一として、主体が環境を環境が主体を形成し、作られたものから作るものへと、何處までも自己矛盾的に動き行く世界、即ち自己自身を形成し行く世界である⁶⁰。

この二人の思想家の理論を基にして、北脇は文化についての理論を展開する。過去、現在と未来、または主体と環境と同じように日本の文化と他国の文化は深く結ばれて

⁵⁸ 田辺元『歴史的現実』、岩波書店、1940年、p.16。北脇昇「大和絵的なものへの検索 日本美術史再検討への一考察」、p.2-3も参照。

⁵⁹ 北脇昇、前掲書、p.2。

⁶⁰ 西田幾多郎『日本文化の問題』、岩波書店、1940、p.24 と 47（北脇昇、前掲書、p.2 に部分的に引用）。

いる。また、時間と同様に、文化は細分されていない。西田もこのような考えを示していた。

「作られたものは私によつて作られたものでありながら、何處までも客観的として私に対して立つものであり、逆に表現的に私を動かすものである、私のみならず他人をも動かすものである。歴史的世界に於ては、印度やギリシャの古代民族の作つたものも我々に現前して居るのである、我々は之から動かされるのである⁶¹。

ところで、インド（中央アジア）とギリシャ、それらは同年の北脇の《文化類型学図式》を想起させるだろう。北脇は西田と考え方を共にしていたが、特に芸術の面では不安要素が多かったため、政策をひそかに批判していた。もちろん、かなり慎重に彼の考えを追う必要があるが、文中では確かに政策批判をしている。

「古典に帰れ」「伝統に学べ」と云ふ事も今日の一つの標語となつてゐるが、この事も正しく受け取られねば反つて有害である。今日古典や伝統が吾々の歴史的現実の場面に一つの制約として問題になると云ふのも我々が現にのつびきならぬ明日への創造に迫られてゐるが故にであつて、それは単なる懐古趣味の如きものであつてはならない筈である。〔中略〕日本の伝統が西欧の或ひは支那のそれと区別せられて説かれると云ふことも、我々を単に狭少な世界へ閉ぢ込めやうとする為めにであつてはならない。〔中略〕創造は狭少な個別的自我意識からは決して生れない⁶²。

北脇の論証は否定し難い。確かにどんな理論でも、「正しく受け取られねば反つて有害」になる可能性がある。しかしながら、雑誌でこうした考え方を提示することは危険であり、この論文が出版された翌月「シュルレアリスム事件」が起こったために、北脇は政策を翳でも批判しなくなった。ともあれ、どんな些細な批判でも、北脇の言葉を彼の別の論文や作品において置き直し、確認できる。おそらく、大東亜共栄圏などの恩恵を純粹に信じていたようだが、時が経つにつれ、こうしたイデオロギーの危険性を察知し始めたのだろう。

瀧口、福沢と北脇は、1940年頃にシュルレアリスムから離れ、シュルレアリスムの活動を中断する。直接的な契機となったのは、やはり「シュルレアリスム事件」だと考えられる。北脇自身は弾圧を受けなかったが、何人かの芸術家や知識人が検挙され、それに伴いシュルレアリスムから離れたようである。さらに、1943年から日本で芸術作品を制作するための資材を手に入れることが非常に難しくなり、日本美術及工芸統制協会という国家の組織に加入していなかった芸術家は、作品制作のための資材配給（絵具、キャンバスなど）を受けられないようになった。例えば、海軍などからの注

⁶¹ 西田幾多郎、前掲書、p. 24。

⁶² 北脇昇、前掲書、p. 3-4。

文がなければ、画家は作品を描けなかった⁶³。この年から 1945 年まで、福沢は「戦争画」を制作する。瀧口も 1943 年から国際文化振興会という外務省に所属する機関に職を得る⁶⁴。北脇は絵画の制作をしばらく中断していたが、論文を何本か執筆し、その中で国粹主義に近い理論を展開する。1930 年代末から北脇は、作品の内容（取り扱われているテーマ）より形式面で、いわゆる「構成主義」である西欧的なものと「機能主義」の日本的なものとを比較する⁶⁵。それは言葉通り、機能主義的である日本の芸術は機能を全うするべきで、国家を応援し、戦争遂行努力に参加することを意味する。1943 年に出版された論文「機能なるものは全て美しい」で、彼は「吾々の美学は『大和ばたらき』をはたらく機能美学でなければならない⁶⁶」と記す。1941 年冒頭と比べれば、まさに豹変である。

いずれにせよ、終戦を迎えても、福沢も北脇もシュルレアリスムに復さなかった。瀧口だけが、シュルレアリスムの活動を再開させるが、戦後の彼の活動は、戦時下で創造された日本独特のシュルレアリスム運動から離れていた。

日本独特のシュルレアリスムを創造しようとするこの試みは意義深い。この試みは、ブルトンたちのシュルレアリスムへの関心を明らかにすると同時に、当時の弾圧をも物語っている。さらに、いわゆる日本人の本質、自己同一性を喪失する恐れをも示す。瀧口たちは、こうした興味と恐怖の間で引き裂かれていた。戦後、誰もこうした考察を続けることはなく、これは短期間の試みではあった。今日的な視点からでは、非常に把握しにくく整合性のない運動に見えるが、日本のシュルレアリスムを当時の政府方針を支援するものとして、つまり日和見主義の運動と見做すことは大きな間違いだ。

まず、伝統や昔ながらの手法への関心は、ヨーロッパのアヴァンギャルドにおいても顕著であった。ブルトンたちは、フランスの昔の文化に対して特に関心を払っていなかったが、抵抗もなかったとも言える。また、第二次世界大戦以前から、日本の芸術家や思想家たちは、西洋で起こっているような芸術運動が、日本でも既に存在していたことを指摘している。例えば、洋画家の長原孝太郎（1864 年 - 1930 年）は、雪舟等楊（1420 年 - 1506 年）を印象派の先駆者として見做していたし、また、文人画

⁶³ LUCKEN Michael, *Grenades et amertume – Les peintres japonais à l'épreuve de la guerre – 1935-1952*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Japon », 2005, p. 50-51 を参照。

⁶⁴ LUCKEN Michael, *Les Japonais et la guerre – 1937-1952*, Paris, Fayard, 2013, p. 39 および 343 を参照。

⁶⁵ 北脇昇「世阿弥の機能主義的理解 その三」『京都日日新聞』、1938 年 3 月 17 日。

⁶⁶ 北脇昇「機能的なるものは全て美しい」『美術文化』第 4 回展集、東京、1943 年 5 月、p. 47。

がセザンヌ芸術の先駆けだったとも考えていた⁶⁷。そして、多くの芸術家や思想家たちは、西洋からの影響を受ける以前の日本独自の芸術形態に戻るべきだと考えていた。大正時代から、彼らはその問題に注目していたが、昭和時代に入ると、さらに問題意識を先鋭化させた⁶⁸。つまり、瀧口や北脇らの能や俳句への関心は、愛国主義からのみ起こったものではないと言える。ちなみに、ブルトン自身もどの文化においても見当たる「永遠のシュルレアリスム (surréalisme éternel)」を認めていた⁶⁹。当時は、西洋の技術が多く取り入れられ、モダニストたちは伝統を断絶すべきだと考えていた。北脇は、西洋の芸術と東洋の芸術との違いについて何度も論じている。例えば、1941年の「絵画に於ける日本的なもの」において、「西洋的なものへの関心は、常に主観と客観との対立上に求められるに反し、東洋のそれは主観と客観の合一点に於いてのみ求められると云ふところに存する⁷⁰」と記している。ただし、彼は数年前から既にこうした意見を示している。

最近時局的認識の高揚に伴つて、我々美術家の間にも、伝統への積極的な関心が高まりつゝあるとは、誠に頼もしい現象だと思ふ、照顧脚下とは禪の借用語だが、この際誠に味ふ可き言葉だと思ふ、我々が西欧的なものゝ摂取に依つて得た利益は、誰もが等しく認める所であらうが、一面又、木乃伊とりが木乃伊になる危険性も、そこに伏在してゐたを認めねばならないだらう、現にこの危険性はいろ／＼な方向で露呈されつゝある一つの事実でもある

然らばこの西欧的なもの、摂取に対する利益性と危険性との矛盾は、一体何に因を強してゐるものであろうか、私はそれを立場の忘却だと云ひ度い、或るものを摂取し利用すると云ふ所には、必ず一つの立場がある筈である、我々が西欧的なものを摂取するに就ては、そこに当然日本的な一つの立場がなくてはならない、かう云ふと、然らば西欧的な立場と日本的な立場との違ひは何處にあるかを反する人があらうが、それは至極明白であらう

即ち我々が顕然たる日本人であつて、他の如何なる国人でもないと云ふこの事実を積極的に意識する態度、これが日本的な立場である、従つて我々に取つて、実は西欧的な立場と云ふものは有得ないので、たゞ西欧的な立場より持ち来たされたものが我々の立場に対して異質的にのみ意識されるに過ぎない⁷¹

⁶⁷ VOLK Alicia, *In Pursuit of Universalism – Yorozu Tetsugorō and Japanese Modern Art*, Berkeley, University of California Press, coll. “The Phillips Book Prize Series”, 2010, p. 39-40 を参照。

⁶⁸ 例えば、吉加江清「物を描く」『美術文化』第6号、1941年4月、p. 46-47 を参照。

⁶⁹ BÉHAR Henri, CARASSOU Michel, *Le surréalisme*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche – Biblio essais », 1992, p. 7 に引用。

⁷⁰ 北脇昇「絵画に於ける日本的なもの」、司法保護協会「昭徳」編集部（編）『日本文化の性格』東京、文録社、1941年、p. 269。

⁷¹ 北脇昇「世阿弥の機能主義的理解 その一」『京都日日新聞』京都、1938年3月12日、p. 5。

当時の他の人々と同様、北脇も日本人が西洋人を真似るのではないかと懸念していたわけだが、無思慮に西洋の文化を受容してしまうことをとりわけ危惧していた。

「いくら非日本的でも、日本人が作れば日本的でないわけには行かないのである⁷²」と高村光太郎は述べるが、高村とは異なり、北脇は「立場」の重大さを強調する。北脇にとって「立場」というのは、影響を受ける前の元の状態を指す。西洋の技術を取り入れることの一番の危険は、自分の「立場」を忘れて創作してしまうことなのだ。自分の考えを明らかにするために、彼は昔ながらの日本の思想に寄り添い、書道や茶道、俳句などの例を挙げて論じるよう心掛け、特に「本^{もと}」という、基礎や基本を示す概念を好んだ。これには二つの意味があるが、北脇は松尾芭蕉を引き、これを説明する。「格に入りて格を出ざる時は狭く、また格に入らざる時は邪路にはしる、格に入り、格を出てはじめて自在を得べし、詩歌文章を味ひ、心を向上の一路に遊び、作を四海にめぐらすべし」この引用は、規則と修練を強調し、原理や伝統、文化的根源をも強調している。北脇は、基礎練習を重要視し、完全な芸術家になるまでには全ての段階を経なければならないと考えていた。この規則の重要さは、世阿弥にも西田幾多郎にも見られる。すなわち、物の本質に到達するには長い修練が欠かせぬものだという思想である。世阿弥や西田においては、同じ練習を何度も繰り返すことは、反復の同一行動の中に閉じ込められてしまうものではなく、逆に意識を解放するものであると考えられていた。つまり、無意識のうちに行動できるようになることによって、意識が自由を得ると考えられていたのである。この考え方は、シュルレアリスムの自動筆記の方法と近いものがある。ある技術や手法を完全に習得し、技術と自己が一体化することによって、技術の使い方が自然になり、意識しないことによって、自己の解放を可能にする。芸術の分野について北脇が持っていた⁷³書籍『芥子園画伝』は、芭蕉の引用を連想させる次のような一文から始まる。

ろくさいし
鹿柴氏（王安節。編者）いわく、絵画について論ずるとき、繁密に描き込んであるのを良しとする者と、簡略なのを良しとする者がいるが、繁密のみでも、簡略のみでもいけない。あるいは絵事は容易だとも、むずかしいともいうが、容易とってしまうのも間違っているし、むずかしいというのもまた違う。あるいはまた法式のあるの尊重する者もあれば、法式のないのを尊ぶ者もいる。勿論、法式を無視することはいけませんが、それに終始拘泥しているのはさらに良くない。ただし、まず法式が厳として存在し、そののち自由自在の域に達するのであり、有法の極が無法に帰すといえる。
[中略] 絵というのは緻密でもよいし、また簡略であつてもともに良い。しかし、法式なしの絵を描きたいならば、まず法式を学び、た易く描きたいなら、まず難かしく

⁷² 高村光太郎「緑色の太陽」『高村光太郎全集 第四巻』、筑摩書房、1995年、p. 28。

⁷³ 1945年11月から1948年12月にかけて北脇が書いた「図書貸借覚帖」を参照。

描くことを心がけ、筆づかいの簡略な作品を描きたいならば、まず手のこんだものから学ぶべきである。⁷⁴

北脇が書いた「世阿弥の機能主義的理解」には、「本立つて未通る」というかなり分かりにくい表現が見られるが、これは基礎の重大さを表していると考えられる。北脇はこの表現を自然に使い、由来も意味も説明しない。しかし、これに似た「短文」を、孔子の『論語』の中に読むことができる。「君子務本。本立而道生」（現代語で「君子は本を務む。本立ちて道生ず」）の一文である。1945年の《朱と紫》[cat. 218]という絵画の中で、『論語』から他の一節を引用しているので、北脇は当然この書物に通じていた。彼は「未通る」という表現を使うが、これはおそらく「堅い基礎があれば、目的まで辿り着くことができる」ということを意味していると思われる。また、別の箇所では「初心不可忘^{ママ}、時時初心不可忘、老後初心不可忘⁷⁵」と、世阿弥を引用する。この意味は、言うまでもなく芸術の実技に応用できることが示されるが、芸術だけに限らず、むしろ文化的根源を守るべきであるという意味も含まれているだろう。

当時、北脇の論文中、しばしば取り扱われてたテーマは、「構成主義」（また「構成的」）である西洋の芸術と完全に対立し、「機能主義」（あるいは「機能的」）である日本の芸術というものだ。単純に「要素」の組み合わせである西洋の絵画に比せば、日本の絵画は機能的な芸術なのだ、と北脇は記す。

西欧的な写実とは対照的な写実精神である、これを要するに、西欧的な写実は、本体を個物的要素の組織綜合だとし、帰納的構成主義を基礎としてみるに対し、この日本的に理解される写実は、本体の働きが個物の上に演繹的に及んでみると見る機能主義の基礎の上に起つてあるものである、私は右に、西欧的なものに構成主義の基礎を日本的なものに機能主義の基礎を措定した⁷⁶

「帰納的構成主義」の西洋の芸術に対して、日本の芸術は「演繹的機能主義」である。全体から要素をピックアップすることができるが、どんな些細な要素や小さなモチーフにおいても全体があり、要素は全体の一部としてしか考えられない。これは芸術についてだけの思想ではなく、より広い意味で「日本的なもの」の特徴として説

⁷⁴ 草薙奈津子『現代語訳芥子園画伝 東洋画の描き方』上巻、東京、芸艸堂、1984年、p. 16。

⁷⁵ 北脇昇「世阿弥の機能主義的理解 その二」『京都日日新聞』京都、1938年3月16日、p. 5。

⁷⁶ 北脇昇「世阿弥の機能主義的理解 その三」p. 5。

明されている。実際、北脇の見解は、芸術論だけではなく、当時⁷⁷よく使われていた「全体主義」という概念にも該当すると考えられる。機能的全体が「国」に近いと考えられていたことから推察すれば、その中の要素は人間であるだろう。

西洋の構成主義と日本の機能主義という理論を明らかにするために、北脇はギュスターヴ・クールベ（1819年 - 1877年）とピエト・モンドリアン（1872年 - 1944年）の例を挙げ、注目すべき意見を述べる。

構成主義は物に即して、これを追及することに依つて本体を把握しやうとするのだがクールベ等の絶対客観と云ふやうなことを考へる立場にも、モンドリアン等抽象派の作品の構成態度にも、具象的か抽象的かの差こそあれ、共に構成主義の基礎がある彼等は素材を無機的に要素的に考へて、その総合をのみ全体と考へてゐる

故にこの種の画の構図法は物を組立てると云ふ方向しかない〔。〕余白を云ふやうな観念は許されない、余白も亦組立てられた一つの空間でなくてはならない

構図上のかうした性格は、近頃新しい日本画に非常に多く見られる処だが、実は余り感心出来ないものだ、何故なればそれ等の殆ど、成程物の組立はある、併し余白は依然組立てられた空間になつてゐないで中途半端な余白のまゝである〔。〕これでは何れの立場から云ふも絵画的余白だとは云へまい⁷⁸

つまり、クールベとモンドリアンの絵画作品はまったく異なるように見えても、実は制作に至るまでの考察が軌を一にしていることを指摘する。二人とも要素から始まり、その要素を組み合わせて作品を仕上げる。要素の組み合わせ方やその順番だけが異なるが、両者ともに要素を徐々に足していくことで制作していく。これに対して、北脇が深い関心を寄せていた雪舟のような画家は、まず全体を把握するため、絵のどんな細部にも全体的なものが宿る。「余白」もまた全体の一つの部分であり、無生氣ではなくむしろ機能的だ。西洋の「余白」は計算され、計測され、決まった場所に描かれているのだが、これに反し、日本の「余白」は自然で自発的である。この意味で、日本の絵画の「余白」は「無」ではなく、「有」である。

北脇において、この創作上の思念は、普遍性へと繋留される。

⁷⁷ 例えば、「『行』の構造」に次のように書かれている。「吾々が迎へつゝある今日の時代は、全体主義的の時代と謂はれる。さうして見るとこの普遍より固有へなる性格は全体主義の性格なのでもあるかも知れない。」（北脇昇「『行』の構造」『ニッポン新聞』1940年12月30日）。

⁷⁸ 北脇昇「世阿弥の機能主義的理解 その三」p.5。

第2章 現代的普遍性、科学的普遍性

北脇における「普遍」や「普遍性」の問題は、形を変え反復される。このテーマが定期的に繰り返される理由は、彼にとって普遍性が唯一無二のものではなく、明確な定義もなく、区別もされていないからであり、それはむしろ、時々刻々と変化する千差万別の事柄へ応えるように、水のように多様な形となるからである。従って、本論において論じられる画家の普遍性は、複数の様相を持ち、様々な定義が与えられることになる。また、普遍性のテーマは、これらの異なる現実を包括することができる唯一のテーマであるとも言える。彼の読書体験や出版物、創作活動をもとに、これを三つのタイプに区別できるだろう。

まず、現代的普遍性もしくは科学的普遍性であるが、これは、世界の合理化とその解釈の試みであり、様々な規則や方法を用いて行われるものである。北脇は1930年代半ばから、かなり理論的に代数や幾何学などの数学や、生物学、化学、物理学、とりわけゲーテの思想を用いた作品を作り始めた。

二つ目は、全体的普遍性、もしくは宇宙的普遍性と呼ばれるものだ。北脇は、宇宙における人間の義務について、さらにアジアでの日本の義務について考える。空間や、空間の切り分け、空間と人間の関わりについての考察が至る所に見られる。北脇は、これらを描くことで、作品を通して時代を理解しようとしていた。彼は、「擬人化された風景」というパリのシュルレアリストたちなどが取り上げた画題に興味をもつようになる。『易経』もまた、1930年代末から1940年代初めにかけて数々の考察の対象となり、頻繁に描かれるようになる。そして、空間や絵画的「余白」などの、より具体的な絵画についての問いは画家独自の考察を深め、新しい構造を提示し、独特の創作活動をもたらすことになった。

三つ目は、先に挙げた二つの普遍性に比べれば、最もシンプルに見えるものであるが、より具体的で、画家を育てた集団的関心を観察することができる実践的普遍性であり、日常的普遍性である。北脇は共同作品の制作を数回試みた。それらはシュルレアリスムの「優美な屍骸 (cadavre exquis)」を想起させるが、実際にはまったく異なるものだった。画家にとって中井正一の影響は重要だったと考えられているが、その中井の思想からも同様に、明らかに共同制作への関心が見られる。それはまた文化の

総合の問題であり、北脇ひとりの関心事ではない。しかし、ここで彼の試みたことこそがとりわけ独特だったと言えるだろう。

先に挙げた二つの普遍性については本章で詳しく述べることにし、三つ目の普遍性については結論部分で述べることにしたい。

2.1 科学と技術により見えない現実を見えるようにする

1938年、「超現実性観測室」という京都で最初の超現実主義のオブジェの展覧会を主催した際、北脇は次のように書いている。

吾々がこゝに超現実性観測と云ふやうな催を持つ事に就ては、或ひはその意義を問ふ人がないとも限るまい、然し此の際吾々は、彼の「百聞一見に若かず」と云ふ一句を以てこれに答へるの外はないと思ふ。何故なら超現実と云ふ言葉は今日、甚だしい誤解の下に置かれてゐて、吾々のそれと一般のそれとの間の誤差を修正しない限り、抽象的論議の可能性は甚だ稀薄だからである。吾々の願ふ所は実体の把握であつて、先づレンズを磨いて具体的に超現実の宇宙構造を観測して、超現実の実在性をキヤッチする處に出発点を置く可き事である。火星や土星が吾々の普遍的論議の対象に成り得るのがレンズの力に依るものであるやうに、超現実性も一種のレンズの力を借りてする観測を俟つて、初めて論議の対象たり得るものではないかと思ふ。幸にこの貧しい試が何等かの収穫を齎し得ば望外の喜びである。¹

この考えは中井の論文を想起させる。第3章では、中井の人生行路と北脇との関係を細かく論じるが、まずは中井が書いた論文について考えたい。例えば、短いエッセー「機械美の構造」（1929年4月）において、中井はハンガリーの映画理論家であるベラ・バラージュ（1884年 - 1949年）の「カメラのレンズの出現は人の視覚形態の意味を変えた。²」という一文を引用している。また、翌年、「絵画の不安」（1930年7月）においては、次のように述べる。

この技術が、近代の視覚、見る意味に大きな変化をもたらしたことは、多くの美学者の指摘するところである。ベラ・バラージュ、ヴェルトフ、フランツ・ローなどの考えかたが、それである。

それはレンズの見かたの発見である。〔中略〕

そしてかのレンズの瞳の見かた、かの「冷たい瞳」のわれわれの瞳への滲透、これは巨大なる見る意志の足跡であり、人間の瞳のはかり知れざる未来の徴である。

しかもそれは、一つの新しき性格の出現を意味している。それは精緻、冷徹、鋭利、正確、一言にしていえば「胸のすくような切れた感じ」である。それはこれまでの天才の創造、個性における個性性などの上に見いだすものというには、あまりに非人間

¹ 北〔北脇昇〕「超現実性観測室に就いて」『第四回新日本洋画協会展目録』1938年10月15日。

² 中井正一「機械美の構造」中井正一、久野収（編）『中井正一全集 第三巻 現代芸術の空間』東京、美術出版社、1981年、p.243。

的なるファインさである。すなわち換言すれば、それは一つの新しき「見る性格」の出現である。それは、天才の個性ならびに創造の中に見いだしたものより異なる見かたである。言い換えれば、レンズの見かたである。³

当時、技術——特にレンズ——は、ものの見方や構造を変え、認識されなかったものを認識させるようにしただけでなく、映像によって視覚の時間体験を操作することを可能にした（例えば映像のスロー再生あるいは倍速再生など⁴）。有名な映画『カメラを持った男』（1929年）の監督ジガ・ヴェルトフ（1896年 - 1954年）は、「キノ・グラス（kino-glaz、映画眼）」でこれを実践し、「キノ・プラウダ（kino-pravda、映画的な真実）」によって、現実には忠実な表象を作り出そうとした。人間の眼よりも機械の眼の方が優れていて、忠実な現実を表現できると考えたのである。言うまでもなくヴェルトフのレンズは、シュルレアリストたちが言うような、人間の眼では見えない現実があるということを想起させずにおかない。北脇や中井の考察における、科学の役割も理解することができる。両者とも、隠れている世界を可視化するレンズの力、いわば科学の力に魅了されていた。世界は見えるものと見えないものだけで作られているのではなく、ジャン＝リュック・マリオン（Jean-Luc Marion）の理論を用いて述べると、「見えるもの（visible）」と「見えないもの（invisible）」、そして「未だ見られていないもの（invu）」があり、つまり認識されなかった「見られなかったもの」は、科学や技術（レンズやズーム、スロー）を通して見るのであり得るのである⁵。

当時、映画理論に限らずこの考えは広く共有されており、中井の思考はハンガリー出身の写真家モホリ＝ナジ・ラスロー（László Moholy-Nagy、1895年 - 1946年）の著書『絵画・写真・映画（*Malerei, Fotografie, Film*）』を連想させる。

というのは仮にこの可能性を意識していたならば、我々の視覚器具、目、では視覚できないかあるいは受け入れられない存在を、写真装置を使って目に見えるようにすることに思いついたであろう。すなわち写真装置は我々の視覚器具、目を、より完全なものにできる、というより補うことができるのである。この原理は運動（歩行、跳躍、ギャロップ）や動物・植物・鉱物の形態（拡大、顕微鏡撮影）の研究、また他の自然科学的研究のような若干の科学的実験においてすでに利用されていた。⁶

³ 中井正一「絵画の不安」、中井正一、久野収（編）『中井正一全集 第二巻 転換期の美学的課題』東京、美術出版社、1981年、p.175-177。

⁴ 同書、p.175を参照。

⁵ MARION Jean-Luc, *La croisée du visible*, Paris, PUF, 1996, p. 51を参照。

⁶ L・モホリ＝ナジ『絵画・写真・映画』東京、中央公論美術出版、1993年、p.24。

モホリ＝ナジは、クローズアップ、俯瞰撮影、ローアングルなど、かなり斬新なアングルで撮影された被写体や、動く被写体を使い、人間の眼では捉えることができないイメージを作り上げた。彼が取り組んだこの「新しい視覚（ニューヴィジョン）」は、技術の進歩から生まれた。とりわけ、カメラのコンパクト化、軽量化は、様々な角度からの撮影を可能にした。1925年にドイツで出版された『絵画・写真・映画』は、翌年、日本でも紹介された。バウハウスは、この頃から日本で知られるようになる。ドイツ語を読むことができる中井は、おそらくバウハウスの設立に影響を受け、1930年に出版した「機能概念の美学への寄与」の冒頭で、バウハウスメンバーを何名か挙げている⁷。また、モホリ＝ナジについても「機械美の構造」の中で触れており⁸、彼の考察に非常に近いテーマを取り扱っていることから、これらの論文の出版以前にモホリ＝ナジらの著作を読んでいたことが推察できる。ここで付言したいのは、彼らの考察は、ウォルター・ベンヤミン（1892年 - 1940年）が後の1931年に出版した著書『写真小史（*Kleine Geschichte der Photographie*）』において述べた「視覚的無意識」にも非常に近いものであったことだ。

じじつ、カメラに語りかける自然は、眼に語りかける自然とは違う。その違いは、とりわけ、人間の意識に浸透された空間の代わりに、無意識に浸透された空間が現出するところにある。ひとは誰も、たとえばひとびとの歩きかたを、おおまかにではあれ陳述できるだろうが、足を踏み出す瞬間、一秒の何分の一かにおけるひとびとの身ごなしについてとなると、たしかにもう何も知らない。高速度撮影や映像の拡大といった補助手段をもつ写真は、これを教えてくれる。こういう視覚的無意識は、写真をつうじてようやく知られるのだ——ちょうど、情動的無意識が、精神分析をつうじて知られるように。⁹

こうしたいくつかの例は、この類の考察が、当時しばしば行われていたものであることを示す。写真、技術、科学からの賜物である「視覚的無意識」によって、目に見えないものが可視化されるのである。北脇が望むのは、現代の構造をより正確に把握し、明らかにしながらも、世界を別の仕方で見えるようにすることであり、限りなく小さいもの、また限りなく遠いものを見えるような、科学技術がもたらす方法によって、世界をよりよく理解することだった。分かり易く言えば、レンズ発明以前から存

⁷ 中井正一「機能概念の美学への寄与」、中井正一、久野収（編）『中井正一全集 第一巻 哲学と美学の接点』東京、美術出版社、1981年、p.159-161を参照。高島直之「中井正一とバウハウス」『バウハウス1919-1933』東京、セゾン美術館、1995年、p.386-387に引用。

⁸ 中井正一「機械美の構造」p.245を参照。

⁹ ヴァルター・ベンヤミン「写真小史」『複製技術時代の芸術』東京、晶文社、1970年、p.74。

在していたが「未だ見られていないもの (invu)」であった太陽系の惑星や雑菌が、レンズの登場によって可視化されるような事態を望んでいたのである。

北脇は、異国の文化を敵視していた訳ではなく、多くの場合は西洋から来る科学の進歩に好奇の目を向けていた。科学や現代技術についての関心が偶然芽生えたものではないことは、北脇自身、若くして自動車の運転やラジオの修理ができたように、ある種の科学への心酔からも窺える¹⁰。また、同志社中学校で科学を学んだことも、自然の法則への親和を深めたのだろう。科学においては、すべてが論理的枠を持ち、説明可能であり、解明可能である。従って、北脇は新しい現実を創造しようとするよりは、「未だ見られていないもの (invu)」を明らかにしようとしたのであり、この姿勢がブルトンたちのグループと似通っていたと言える。このため彼は、芸術における多様な術の中でも、とりわけシュルレアリスム的なものを愛好することになる。だが、それより先に、中井と同じく、科学が創作にとって最適のツールのように思われたのだろう。この点においても、科学とその可能性に注目したシュルレアリストたちと、北脇との並行関係は興味深い。しかし北脇は、パリのシュルレアリストたちと異なり、無意識やオートマティスムを追究するよりも、この運動を、見えないものを追究するための可能性を与えてくれるものとして捉え、科学がもたらす具体的な結果こそ、その見えないものへの道を切り開いてくれると考えていた。

そしてこの道は、二つの行き先を示す。一つは、最新の技術を使用し、これまで見ることができなかつた存在を物理的に認識する、というまったく技術的なものだ。これは明らかに、カメラや顕微鏡、望遠鏡に使われるレンズ全般に該当し、北脇はその可能性を絵画に適用しようとする。ここにおいてもまた、「それらのもたらす変革性は絵画史上のいずれの時代における変革性よりも激しい飛躍性をもった。¹¹」という1929年に中井によって書かれたレンズについての記述が新しい視覚的可能性が芸術の世界にもたらすものを予言しているようにも思われる。北脇と科学の関係について考察するためには、ゲーテの名を挙げなければならないだろう。ゲーテの影響は、画家の科学やツールの使用を超え、彼を取り巻く世界の認識を形態学の概念にまで発展させている。そもそも「形態学」という言葉自体、ゲーテのものだ。

¹⁰ 中村義一『日本の前衛絵画 その反抗と挫折 K の場合』東京、美術出版社、1968年、p.125を参照。

¹¹ 中井正一、前掲書、p.244。

二つ目は、より分かりにくいものであるが、科学的な方法によって対象間の関係を説明しようとするものであり、言わば数値的な試みであると言える。北脇は、美学的価値はものとの関係から生まれ、科学的な方法によって、これらの関係性を理論化することができるのではないかと考えていた。そのためには、正しい方程式や定理を見出し、解明しなければならない。こうした種類の関心は、黄金比への関心などに似ており、当時の芸術家や知識人の間でも考察の対象となった。例えば、ル・コルビュジェ（1887年 - 1965年）の思想や、また中井の考察が思い起こされる。中井は、ル・コルビュジェの考えについて触れている¹²。それはまた、思考や観察からすり抜けてしまうもの、例えば偶然性などを理解しようとすることでもあるだろう。この点について北脇は、シュルレアリストたちの力を借りることになる。

2.2 ゲーテの思想

北脇は、短いエッセー「『行』の構造」（1940年）において、ゲーテを考察の中心に据えた¹³。事実、ゲーテが提唱した光学や色彩の問題と『易経』とを混じ合わせた絵画を、1940年代初めにいくつも作成している。複数のノートや様々な絵画からも検証できる通り、北脇は、1938年頃から既にゲーテに興味を持ち始め、とりわけ『ゲーテ色彩論研究』と題されたメモにその影響を書き記している¹⁴。実際、既に1937年から、「形態学」や「観相学」が画題として取り上げられてもいる。こうしたゲーテ的な関心が持続していたことは、1939年と1940年に、何度もゲーテの仕事を振り返っていることから読み取ることができる。この時期のゲーテの思想への関心は明白であり、特に、『植物のメタモルフォーゼ (*Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*)¹⁵』（1790年）、『色彩論 (*Zur Farbenlehre*)』（1810年）に影響を受けたと考えられる。北脇の関心は、出版年譜とも切り離せないだろう。と言うのも、1935年、東京の改造社からゲーテ全集が出版されているからだ¹⁶。ところで、北脇のゲーテへの関心は、生物学に対する考察と、光学や色彩などの物理的な考察とに分け

¹² 同書を参照。

¹³ 北脇昇「『行』の構造」『ニッポン新聞』1940年12月30日を参照。

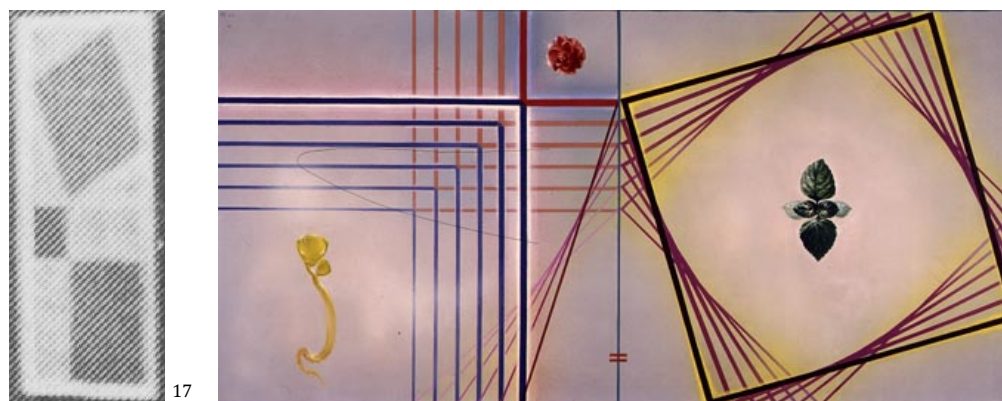
¹⁴ 『ゲーテ色彩論研究』という北脇のノート⑩。

¹⁵ 日本語で、題名は『植物変化論』や『植物変態論』などもある。

¹⁶ 北脇はこの全集を使用した可能性が高いが、数年前、東京の聚英閣（1924年）と大村書店（1926年）は既にゲーテ全集を出版していた。

ることができる。ただし、彼の普遍性への関心は、主に生物学や植物学の問題に向けられていると言えるだろう。

1940年代初めから、北脇は繰り返し幾何学の図形や数式を混在させて描く。1940年に発表された作品《 $(a+b)^2$ 意味構造》[cat. 181]の中に、それらを確認することができるだろう（下記右図を参照）。この作品は、1939年に作成された《 $(a+b)^2$ の展相》[cat. 177]に続いたものである。現在、この作品の所在は不明であり、確認しにくい写真のみが残っている（下記左図を参照）。

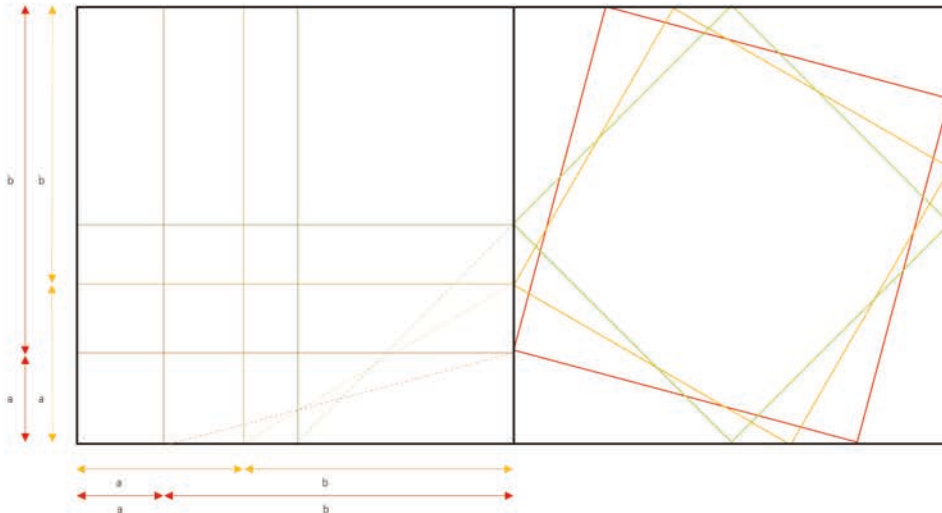


この画題からも分かるように、《 $(a+b)^2$ 意味構造》とは因数分解の公式のことで、1939年の作品もまた同様である。ただし、1939年の作品は因数分解のかなりシンプルで抽象的な絵画化に見えるにもかかわらず、1940年の作品において画家の意図はまったく異なっていたということが明らかになる。

絵の左部分は、通常公式の右側に位置するもので、 $a^2 + 2ab + b^2$ を表している。右側は、題名のように、展開されていない公式を $(a+b)^2$ を表している。作品の中央部分にある、「=」は数式を均等に二つに分ける。豊富な線と模様は、北脇の構図を捉えにくくしている。次のページにある数学部分を簡素化した構図は、彼の意図をより分かりやすくしてくれるだろう。また、1940年に雑誌『美術文化』にて発表したこの絵画についての論文の中で北脇自身が述べるように、「吾々がこゝで特に注意した意味構造と云うのは、右辺なる小正方形の極大極小が左辺の a^2 と b^2 との消長と相関し、然もその極大は a^2 又は b^2 の何かゞ零なる場合であり、極小は a^2 と b^2 相等しい場合である点である。¹⁸⁾

¹⁷⁾ 小牧源太郎・北脇昇二人展（京都、朝日会館画廊、1939年）会場写真（部分）（『北脇昇展』東京、東京国立近代美術館、1997年、p. 141より）。

¹⁸⁾ 北脇昇「 $(a+b)^2$ の意味構造に就いて」『美術文化』3号、1940年4月、p. 29-30。



北脇はこれに三つの植物のモチーフを加えた。右側は、若いクチナシの葉のようなものになる。中央部分にあるのは、薔薇のようなものだろうか。それはゲーテが『植物のメタモルフォーゼ』の第 15 章（「蕃生せる薔薇」）の中で述べている¹⁹。左部分の新芽は、より解明しにくいものであるが、これは既に《樹の根と芽》[cat. 99]（1937 年）という別の作品の中にも見られるものである。北脇は、廣誠院の庭の中にあつたものをしばしば作品の中に使っていた。左側と中央部の二つのモチーフのオリジナルになっているものは判別しにくいが、三つ目は明らかに彼自身の観察によるものであることを、撮影された写真が示している（以下を参照）。



この絵画において、これらの植物のモチーフは決して装飾的ではない。反対に、数学がある種の「言語」のように使われるのと同じく、それらは作者の意図を伝えるものとなっている。確かに、画家自身も述べているように、彼はゲーテの『植物のメタ

¹⁹ ゲーテ『ゲーテ全集 改造社版』第 26 巻、東京、改造社、1935 年、p. 137-138 を参照。

²⁰ 『北脇昇展』p. 142 より。

『モルフォーゼ』を用いて、生長や生殖、あるいは拡張や収縮といった二つの規範による生物の変化によって植物が認識されるようにしようとする。

ゲーテはその植物変化論で、有機体が生長と生殖、又は、拡張大や収縮なる二つの確率に於てメタモルフォーゼする事を説いてゐるが、今吾々はこの数式の動物相関的意味構造にそれと対応するものを感じ、本来抽象的なこの概念内容の感性化を企図して見たのがこの作品なので、実はこれは一個の図式に過ぎない結果に終つてはしないかとの杞憂もないではないが、カントが彼の図式論に於て暗示してゐるやうな（直接的現象でもなければ模象でもない）独自の本質を有すると云ふ「図式—形象」のやうな新世界への探検も又、何等かの意味を持ち得るのではないだろうか云ふのが目下の吾々の意欲の全てなのである。²¹

生物の変化の問題について『植物のメタモルフォーゼ』から強い影響を受けたことによって、北脇の拡張や収縮といった概念の使い方を理解することができる。しかし、これらの観察はやはり捉えにくい。そこで、これらの概念をより把握しやすくするために、北脇は絵画として簡素化し、ある規則や数式を作ったのである。そのため、彼は植物と数学が類似していることを強調する。このように、画家は、まさに因数分解を具象化したのである。古賀春江の表現を借りれば「存在形式」や「感覚形態」とも言えるだろう²²。北脇は概念を表現しようと試みて数学の簡単な図式をキャンバス上に描いた未完成な自分の作品に満足していなかった²³。彼は数学によって、普段認識できないものをほぼ明らかに認識できると考えた。ゲーテの援用だけでは足りないように思え、画家は数学という二つ目のツールを追加したのである。数学は、生物のはたらきや通常裸眼では見えない世界の知覚を描き出すことができる。《 $(a+b)^2$ 意味

²¹ 北脇昇「 $(a+b)^2$ の意味構造に就いて」p. 30。

²² 1932年に、古賀は「写実と空想（或は具象と抽象）」で以下のように述べる。

「こゝで作品の形式が観念的存在としての形式（作用形式）と、感覚的存在としての形式（存在形式）とに別たれる。感覚的存在は現実の中に於ける受容的存在であり観念的存在は新しい現実の創造的存在である。

現実の作品の対象が主観的空想的であつても、客観的具象的であつても等しく、作品に於ては観念形態（形式として作用形式）としての把握を感覚形態（形式としての存在形式）として表現する可きものである。即ち芸術は美ではあるが但し美は必ずしも芸術とは言へない。

芸術——本質的存在——先験的価値であり概念的実在である。

作品——現実的存在——経験的価値であり感性的実在である。

故に芸術は永遠的存在であり作品は時間的存在であると言へる。

世の所謂写実主義と言はれる作品は多くは現実の感覚的表現に止まりたゞ技術としての美術品である場合が多いが、これは芸術としての存在価値を持たないものである。」

（古賀春江「写実と空想（或は具象と抽象）」古賀春江『写実と空想』東京、中央公論美術出版、1984年、p. 47。）

²³ 北脇昇、前掲書、p. 30を参照。

構造》において、ある種の生物を数式化することで、北脇は数学を言語や鍵のように使い、生物学や、とりわけゲーテが提唱した概念と結合しようとした。

作品の右側には正方形の回転によって象徴された動きがみられ、何枚かの緑の葉を囲っている。この回転と動きは植物の生命のサイクルのように現れ、根から始まり花へと到達する（作品には種や実は見られない）。正方形の回転する時計回りの方向を考慮することで、これは、根から花へと至る生命のサイクルのことだろう。開花によって止まる生長と葉の協調にも、またゲーテの援用が見られるのではないだろうか。というのも、『イタリア旅行 (*Italienische Reise*) 』（1816-1817）などにおいて、ゲーテは何度も葉を植物の主要な器官に見立て、実よりも重要視してきた。葉の重要さは、とりわけ別の北脇の絵画にも見られる。少し後の 1939 年の作品、《形態学の為に》 [cat. 164] である（以下を参照）。



この作品の題名自体、ゲーテの著書のタイトルから借用していることから、画家がゲーテ思想に関心を寄せていたことが窺える。タイトルのほかに、後景にゲーテのシルエットが描かれている。このシルエットは、1935 年に出版されたゲーテ全集の中に使われていたものだと推察される。左向きのゲーテのポートレートが、全巻の表紙に確認できる。この絵画の中で使われたと思われる作家の右向きのポートレートは、確かに全集の第一巻の見返し部分にのみ使用されているものだ。このページでのみ、ポートレートは右向きになっているが、次のページではまた左向きになっている。このことから、恐らく、この第一巻の見返しで使われたポートレートがモデルになっていることが推量される。この絵画では、さらに複数の植物のモチーフも見られる。それらも、同じ著書から援用されているものであろう。次のページにある中央と右の二

つの例を見てみると、中央の挿絵はこの作品の背景部分に赤と青で描かれており、右の方は六つ並ぶメダイオン（円形のモチーフ）のうち、一番左のメダイオンの中に描かれている。

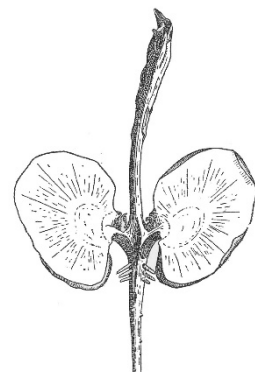
ここで少し、画家が区別したと考えられる三つのモチーフのカテゴリーについて考察してみる。キャンバスの下の部分にある六つのメダイオンの中に描かれている絵、枠の上にある新鮮なサヤエンドウと同じような形の花開いているもの、そして黄色い花を咲かせた緑の苗と、その赤い影がある。まず、六つの植物の断片は、レンズあるいはその他の科学観察器具を通して見られたものようだ。この表象は偶然ではない。なぜなら、一番右の一番高い位置にあるメダイオンを除いて、現在はよく見られる植物の生長過程の図であるが、当時はあまり見ることができない図だったからである。



24



25



26

こうした観察は、確かにゲーテが生物研究の中で行っていたものだ。しかし、北脇も同様に、採集した膨大な植物や鉱物を、拡大レンズを使って観察していた²⁷。1930年末頃に北脇と出会った詩人で批評家の木村重夫（1901年 - 1967年）は、北脇にとって、普段裸眼で見ているものをレンズによって拡大した「オブジェ」を観察することの中にこそ、超現実主義の世界があると述べている。

[アトリエに] いろいろなものがあつた。みかん箱のような小箱に、小石や、木片や、キラキラ光る貝殻類がゴロゴロに入れてあつた。これは何に使うかときくと、かれはオブジェだといひ、大きな拡大レンズを持ち出してわたしにのぞかせた。<人間の可

²⁴ ゲーテ『ゲーテ全集 改造社版』第1巻、東京、改造社、1936年（見返し）より。

²⁵ ゲーテ「植物変化を説明せんとする試み」『ゲーテ全集 改造社版』第26巻、東京、改造社、1935年、p.13より。

²⁶ 同書、p.52より。北脇は《〈形態学の為の〉のための下絵》[cat.165]でこの絵を描写した。

²⁷ 『北脇昇展』p.96を参照。

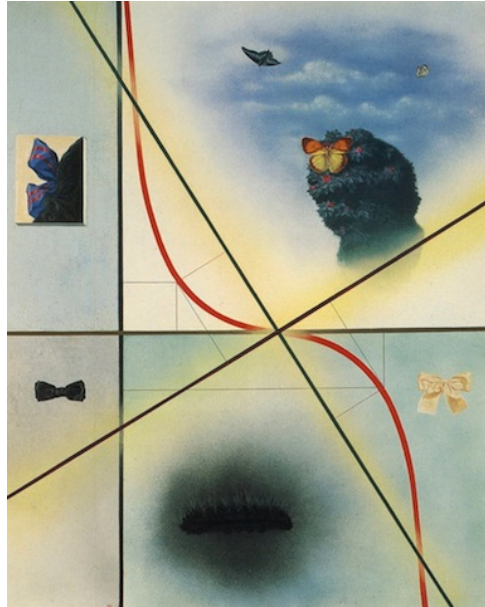
視的世界など、目でみるものにレンズの照明をあてるとこんなちがってしまう。そこに超現実主義の世界があるんだ>という意味の説明であった。²⁸

この発言から、北脇が見えない世界、あるいは「未だ見られていないもの (invu)」の世界を観察することに重きを置いていたことが分かるだけでなく、超現実主義運動に対する彼の考えの一端を理解することができる。《形態学の為に》のメダイオンは、普段人間の目に見えないものを提示している。ゲーテの作品集から写して描かれた様々な生長段階の植物は、マメ科の植物、そら豆である。そら豆の異なる段階の生長よりも、それらの配置が目を引きだろう。左には、生長段階のはじめ、右には、生長の終わりである結実が描かれている。六つとも倒れた L 字型の箱のようなものの中に入っている。一列になっているのはじめの四つは、まるで地下にあるように描かれている。五つ目は、「箱」の下の部分（横）と上の部分（縦）の間にあり、植物が地中から脱して生長していくために芽を出す段階である。最後に、地上の上の方に実で膨らんだ鞘がある。地下部分と地上部分の植物の分割は、1941 年の《周易解理図（乾坤）》 [cat. 188] でも見られ、より簡素化されているが、類似したモチーフが使われている。

箱の上の、昆虫学者の標本のように刺さっている二つの植物を見てみよう。これは、明らかに科学についての表象であり、科学的発見を表しているものと思われる。果実が描かれる手法と、本来は昆虫のために使われる手法の類似が、ゲーテの影響の一つに還元できるように推察される。ゲーテにとって生長過程は、生物全体にとって相対的に共通したものであり、植物と昆虫は特に似通っているものとして考えられている。彼にとって変身の問題は、植物を起源として、他のすべての生物界へと広がる。つまり、変容や変身といった現象を生物全体に共通するものと捉えたのであり、植物の器官の変容を「昆虫の脱皮のような²⁹」現象（昆虫の抜け殻）とまで比較する。北脇作品には、こうしたゲーテの生長過程の研究が見られる。植物の生長が描かれた初期の作品から後、今度は昆虫の生長が現れるようになるだろう。《流行現象構造》（1940） [cat. 182]（次のページを参照）においては、同年発表された《(a+b)²意味構造》に似た幾何学的な構造が描かれ、さなぎが生長し蝶になるまでの過程が描き出されている。

²⁸ 木村重夫『現代絵画の四季』東京、近代美術研究会、1964年、p. 164。

²⁹ « une sorte de *décortication* analogue à celle des insectes » (GINGINS-LASSARAZ Frédéric (de), « Précis historique et avant-propos du traducteur », in GOETHE Johann Wolfgang (von), *Essai sur la métamorphose des plantes*, Genève, Barbezat, 1829, p. XI に引用)。



大谷省吾は、絵の中のリボンが、間違いなく1938年の『京都日日新聞』の論考を参照していると指摘する。北脇は確かに、同紙に記事をいくつか寄稿したことがある。彼はその論考の中で、複数の異なる色のリボンの使用について論述し、それらの色は、黒は喪章、ピンクは祝章という風にそれぞれの要素に使い分けられていると言う³⁰。従って、『流行現象構造』の題名の「流行」は恣意的に選ばれたのではなく、むしろ意図的に選ばれており、構図全体は、社会を反映していると考えられる³¹。また、絵が示しているように、毛が生えているさなぎは地上にいて暗色に塗られ、華奢な蝶は明るい空にいる。1941年、『易経』を用いた作品で、北脇はモチーフを入れ替えた同じタイプの構図を取る。例えば、『周易解理図（乾坤）』の下部では、根や寒色が描かれ、服従や従順を表すとともに、上部では暖色や新芽などが力や強さを象徴している。一方には民衆、他方には君主がいる上下の並びがはっきりと見て取れる。

枠の横には、ゲートの影が映る壁があるが、これは同じ苗から生まれたものであり、頂上部分の花が影絵のようになっている頭部である。1997年の回顧展のカタログでは、『形態学の為に』について次のように書いてある。「アブラナが成長するにつれ形態を変えていくさまが、連続する円内に描かれている。これら6つの円は、アブラナの根とともに箱状の形の内部に描かれていることから、普段は目に見えない存在として

³⁰ 大谷省吾「北脇昇の『図式』絵画について」『東京国立近代美術館 研究紀要』第7巻、東京、東京国立近代美術館、2002年、p.12-13を参照。

³¹ 画家難波田龍起（1905年 - 1997年）も1940年に同じような問題を取り扱い、「男女の如何を問はず等しく二三種類の服を身に付け」、服装の「単純化」などを望んでいた（難波田龍起「新体制下の美術を考へる」『美之園』第16巻9号、1940年9月、p.21を参照）。

表されているものと考えられる。³²⁾しかし、この「6つの円」はアブラナと関係がない可能性があり、同じ種類のようには見えない。そして、細かいようだが、この方法による多様な種の多様な段階の照合は、生物の単一性や、これを支配する単一の法則を示している。これは、構図の中でかなり異様な要素によって明らかになる。アブラナの図の「反射」は、ゲーテの作品からの援用であるが、直接に植物からとられているものではなく、それは植物の横に固定されて一枚の葉がついている明るい灰色の棒につながっている。王笏を彷彿とさせるこのモチーフは葉の重要性というゲーテの確信を強調しているかのようだ。

北脇がより深い関心を抱くのは、一つの共通した源からすべてが生じ得、差異は本質的なものではない、というゲーテの思想である。なぜなら、差異は元々単純な「器官³³⁾」や「原型」の異なる相貌のようなものであり、他のすべてはこの「器官」から生じているからである。ゲーテはまず、原型としての植物のような「原植物 (Urpflanze)」について考察する (この概念は北脇の注意を引いた³⁴⁾)。原植物の研究において、彼はこの原型が葉であると考え始めるより前の段階で、「葉は、あらゆるものに変身して身を隠すことができる本当のプロテウスを隠し」ており、そして結局、「植物は葉でしかない」と考えたように思われる³⁵⁾。また、『植物のメタモルフォーゼ』では、下記のように述べている。

さて上に述べたやうに、一步後退して生長の順序を逆転させる事が植物には可能である事を確かめるならば、自然の正則的な道に対して、それだけ強く我々の注意は喚起される。

かくして我等は変化の諸法則を知るやうになるのであるが、自然はこれらの法則に従って植物の各部分を次ぎ次ぎに産み出すのである。換言すれば自然はこれらの法則に従って唯一の器官 (Organ) を変容して色々様々の形体を現出せしめるのである。³⁶⁾

そして、『形態学の為』の最後の要素である、掛け時計のような二つの針は俄かに5時45分で停止し、それぞれが渦線の上に置かれている。渦が巻く方向はそれぞれ異なる。反時計回りに回る方は6時のところにあり、時計回りの方は9時のところにある。渦は、北脇にとって、複数の意味を持つ。円の単純化といったものがその一つ

³²⁾ 『北脇昇展』東京、東京国立近代美術館、1997年、p. 96。

³³⁾ ゲーテ、前掲書、p. 156を参照。

³⁴⁾ ノート⑨ (1938年頃)の中で、北脇は「Urpflanze」と「原植物」を書いた。

³⁵⁾ SCHMITT Stéphane, « Type et métamorphose dans la morphologie de Goethe, entre classicisme et romantisme », *Revue d'histoire des sciences*, 2001, vol. 54, n° 4, p. 508に引用。

³⁶⁾ ゲーテ、前掲書、p. 42。

だ。彼はノートにおいて、絵以外にも、『十地経』を注釈した『十地経論』という書籍を引きながら、『十地経』が「萬字」という言葉を決めたことを記す。



しかし、言うまでもなく、ここでもまたゲーテの要素を見出さなければならない。特に、北脇が「『行』の構造」（1940年）の中で指摘した次のことに注目したい。

思考は回帰すると云ふ。これは円弧線を意味する。確信は伝播する。これは一中心から放射状に外へ向つて拡がる直線である。又情勢はとり返しがたく過ぎ去ると云ふのは、これ又一中心から外へ拡大する渦状線として表象される。吾々は次にこの三つの円形を一中心点に於て組立て、そこに三者の相関関係を見る事が出来る。³⁸

さらに、1940年の《想・行・識》[cat. 178] についての制作メモで、画家はこのモチーフにはより広い役割があると述べる。「この渦線は情勢或ひは自然力（自然現象）を表現するもの」であると、とりわけその使い方について説明されている。渦巻きモチーフは、明らかに生長や生命のサイクルの意味を含む。それは、このモチーフの特異な意味作用ではない。渦巻きはしばしば複数の円弧線や直線の集まりとして考えられ、こうした象徴的価値を持つ³⁹。この解釈と、『点と線から面へ（*Punkt und Linie zu Fläche*）』（1926年）において、ワシリー・カンディンスキー（1866年 - 1944年）が同じモチーフについて行っている論考との間に、類似点を見つけることができるだろう。「植物は種子から根まで（下へ向かって）成長し、茎まで（上へ向かって）成長して、発展の全体において点から線へと移行する。[中略] 葉は新芽から正確に出てきて、そこには数学的な公式が——数の表現が——、科学的には螺旋の図式が見られる[後略]。⁴⁰」互いに渦を巻く二つの渦において、一つの渦は生長か進

³⁷ ノート⑤より。

³⁸ 北脇昇「『行』の構造」『ニッポン新聞』1940年12月30日。

³⁹ これに関して、ZIMMERMANN Michael F., ZIMMERMANN Tania, « La spirale, forme de pensée de la création : le Monument à la III^e internationale de Tatline et sa réception dans l'art du XX^e siècle », in *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, vol. 24, n° 1, 2004, p. 110 を参照。

⁴⁰ ヴァシリー・カンディンスキー『点と線から面へ』東京、筑摩書房、2017年、p. 130。

化を象徴しているのではないかと考えられる。そして、もう一方の渦は終焉を表し、退化を告げる。だが、画家は、それが何を意味するのか、手がかりを示さない。

植物に対する北脇の興味は顕著で、数々の作品において観察できる。彼の豊かな思考は、何冊ものノートに書き留められた。その中には生物学への関心も覗く。これは、広義の意味で科学への関心として敷衍可能だが、この時代の芸術家たちにおいて、特記すべきことでもない。例えば、ブルトンたちの科学への関心は言うまでもないものだ。しかしながら、北脇がゲーテの思想を自らの作品の骨子としたことは、着目すべき特異な点である。確かに、科学に関して、北脇の関心を引く分野の殆んどは、北脇が生きた時代に確立された、言わば最新の智慧だった。まさに前期量子論やアインシュタインの相対性理論がこれを例証している。しかし、ゲーテの思想は、こうした種類の現象についての現代的な分析に依拠しない。なぜなら、これは純粹に時間的な問題だけでなく、ゲーテのアプローチは別の問題体系へと繋がるものだからだ。

二十世紀のモダンな思考に対し、ゲーテの『形態学』は、規模の大きな研究だった。それは、部分的アプローチによって全体の構成を理解しようとする試みではない。これは反対のようでありながらも、北脇の関心を引く概念だった。実際、北脇はこの二つの異なるアプローチ（いわばミクロ的とマクロ的なアプローチ）に興味を持っていた。しかし、ゲーテは「現実の究極の核 (noyau ultime de la réalité)」の価値があるものを発見することができる顕微鏡的なアプローチには興味がなかったとされる。分析の行程に対して、彼は「直観的総合視点 (vue synthétique intuitive)」を優先していた⁴¹。「生物はその要素によって構成されているが、分解されたその要素からまた立て直し、生を与えることができない⁴²」とも述べている。ゲーテが求めていたこの全体性の原理こそ、彼が研究した「形態学」のアプローチである。しかし、部分の研究が排除されているわけではない。一つの対象への真の知識は、全体の基盤となっているすべての部分の研究を基にしなければならないからである。これらの形態は、時間と共に進展しているので、その時間の中でしか理解することができない。形態の研究は、つまりその変化の研究だったと言えるだろう。従って、「変身」は、「一つの器官が

⁴¹ VAN EYNDE Laurent, *La libre raison du phénomène – Essai sur la Naturphilosophie de Goethe*, Paris, Vrin, 1998, p. 114-115 を参照。

⁴² « Le vivant est bien décomposé en ses éléments, mais à partir de ceux-ci on ne peut le reconstituer et lui rendre vie. » (同書、p. 114 に引用)。

他の多様な形態になる現象⁴³」である。形態とその変化、これらが最終的にゲーテ、そして北脇が興味を持った現象なのだ。北脇は、言わば自然の現象学に着手し、原型的な植物があるように、原型的もしくは根本的な現象（「Urphänomen」＝根本現象）があるはずだと考えた。

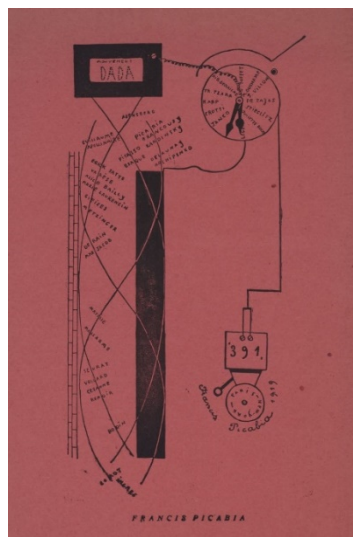
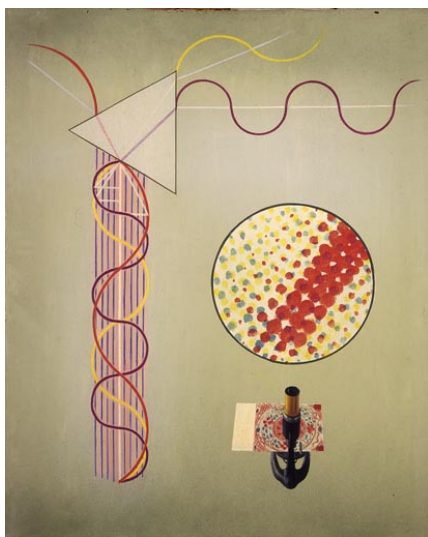
北脇はこの直観的アプローチを試みた。彼もまたある種の原型の現象を見つけるため、形態と現象の研究に基づき、未だによく知られていない、もしくは隠されているものを発見しようと試みた。同時に、彼は新しい形態よりむしろ新しい組み合わせを構築するために研究を広げ、自然のみが与えてくれるものを超える新しい現象を考えた。例えば、ゲーテによる変身という現象が、動物や植物に共通しているものであるなら、これ以外の、例えば社会など他の対象に付与できるだろう、と北脇は考えた。また、疑似風景の場合、世界までが変身し全体が他のより大きな全体の一部になる。どんなに抽象的な対象でも、形態学的アプローチをするのであれば、対象を構成するミクロの要素も理解するべきである。このようにして、画家は非常に対照的である二つのアプローチを重ね、部分だけでなく全体の研究も行った。具体的に一つは、彼の創作活動における形態学の研究であり、もう一方は無限小など、専門器具なしでは目だけでは普通認識できない問題についての研究だった。まるで一つの同じ問題が、相反する二つの道に答えを見つけたかのようなようだった。しかし、一方で、ゲーテにおいては、問題が相反している訳ではない。ゲーテは一つの「現代的」分析方法にそれほど対立せず、むしろ一つの異なるアプローチを発展させる。また、北脇にとって、相称と非相称、もしくは見えるものと見えないものは対立しているのではなく、むしろ継続的で、不可欠であるように、この二つのアプローチは対立関係にはならない。これらは一つの同じ現実を二つの方法で把握している。

ゲーテの理論の援用、あるいは数学という二つの異なる方法による現象の研究は、現実を把握し、目に見えない他の現実に到達するためのものだ。北脇は、そこに辿り着くために様々な知識を取り入れたが、特に、科学と美学を混合させようと試みた。これは、ゲーテと似ている。北脇にとって、これらの研究は、例えば《 $(a+b)^2$ 意味構造》のように、ゲーテの考察と数学を混ぜ合わせる試みがある。数学をゲーテ以外の考察と組み合わせたり、あるいはそのまま単体で使ったりして、生物そして世界の構造を理解し描写するのだ。『植物のメタモルフォーゼ』の中でゲーテによって展開

⁴³ « phénomène par lequel un seul et même organe se présente à nous sous un grand nombre de formes diverses » (GOETHE Johann Wolfgang (von), *Essai sur la métamorphose des plantes*, Genève, Barbezat, 1829, p. 18 [フランス語から和訳した])。

された理論への北脇の関心は、科学が部分的にでも解明できるような様々な次元によって構成された、より大きなシステムの一部を知りたいという意欲につながっている。

この探求は北脇にとって、隠されていて見えないとされる、ある真実の探求である。光学や分光への関心についても、この点は特に明らかだ。ゲーテの別のエッセー『色彩論 (Zur Farbenlehre)』 (1810 年) は、北脇が最も関心を寄せた論考の一つである。彼はまた、自分のノートの一つに同様のタイトルをつけてもいる。当時、このテキストは芸術家たちの間で流行した。1930 年代の半ば頃、染色家・鎌倉芳太郎 (1898 年 - 1983 年) は、東京美術学校で教鞭をとっていたとき、『色彩論』を教材として授業を行っていたそうだ⁴⁴。



45

この北脇の関心は、1940 年作製の《総合と分析》 [cat. 179] のにおいて、明らかだ (左上を参照)。画家は、左側に赤、黄、紫の三色を分光したプリズムのようなものを描き、それぞれの波長を表現している。右側には、プリントされた図版が顕微鏡のレンズの下に置かれ、目で見ることのできない細部が上部に描き出されている。赤、黄、青を寄せ集め、三色だけで、錯視によって、無限の色調を作り出す。

「総合と分析」、これはプリズムと顕微鏡という二つのツールによって与えられた役割である。プリズムは、異なる部分を見るために光を分光し、顕微鏡は同様に、目が認識できない物体を見えるようにする。この絵の一部には、1919 年 5 月に雑誌『ダダ』において、フランシス・ピカビア (1879 年 - 1953 年) が発表した《ダダ運動

⁴⁴ 杉原聡、菅野洋人 (編) 『グループ〈貌〉とその時代』 郡山、郡山市立美術館、2000 年、p. 34 を参照。

⁴⁵ *Dada*, n° 4-5, Zurich, Imprimerie Jul. Heuberger, mai 1919, p. 4 より。

(*Mouvement Dada*) 》(前のページ、右上を参照)の影響が見られると考えられる⁴⁶。構図は類似しているものの、主題は明らかにゲーテ的だ。確かに、北脇は『ゲーテ色彩論研究』と題された15ページほどのノートを残しているのだが、タイトルが示すものとは反対に、多様な科学的主題が取り上げられている⁴⁷。この中で、複数の図式が作成され、そのうちの一つに、この絵の左側に見られる色のついた波長もある。しかしながら、ゲーテからの参照は、とりわけ1829年に発表されたエッセーのタイトル『分析と総合 (*Analyse und Synthese*)』から来ているのではないかと思われる。分析することと総合すること、まさにこの背反する科学的アプローチが、部分(マイクロ)の研究と、全体(マクロ)からの研究の区別なのである。これまで見てきたように、ゲーテは総合の方に傾いていた。しかし、この二つのアプローチはただ一つの包括的な理解のために必要とされる。プリズムは、一つ目の絵と同時に展示されていた《秩序混乱構造》」[cat. 180] (1940年)でも描かれる。しかし、それは特に翌年から『易経』を取り入れた絵画の中で、画家はゲーテの光と色彩の理論への参照を強調するようになった。

無限小への好みに並行して、北脇はゲーテのように形態学に関心を持ち、1937年から「観相学シリーズ」の制作を始めた。これが後に論じることになる「擬人化された風景 (*corps-paysage*)」となる。絵画における古いテーマであるが、「擬人化された風景」はパリのシュルレアリストたちにとって新しい刺激をもたらし、このテーマに関心を持つと同時に、彼らは形態学にも興味を示した。擬人化された風景に代表されるように、形態学への関心は、北脇とパリのシュルレアリストたちが共有したものであると言えよう。1927年に出版されたエドゥアール・モノ＝エルゼン (*Édouard Monod-Herzen*) の『一般形態学論 (*Principes de morphologie générale*)』において、著者は区別なくすべての形態の研究を行うと冒頭で詳細を述べているが⁴⁸、これがシュルレアリストたちに大変気に入られたようだ。彼らは、この本の中の挿絵を創作活動のベースに使った。とりわけ、ダリはこの書籍を所有し、傍線やメモ書きを残して

⁴⁶ RITTER Gabriel Richard, *Beyond Surrealism: Kitawaki Noboru and the Avant-Garde During Wartime Japan, 1931-1951*, Doctoral thesis, Los Angeles, University of California, 2016, p. 81 を参照。

⁴⁷ ノート⑩を参照。

⁴⁸ « La Morphologie est [...] l'Étude des formes, sans spécification aucune [...]. Pourtant, si l'on évoque, par la pensée, ces divers êtres que sont une figure géométrique, un nuage, une étincelle, une vague, un caillou, une plante, un animal, on voit le même terme de "forme" appliqué, indifféremment, aussi bien à des apparences simples, qu'à d'autres beaucoup plus complexes. » (MONOD-HERZEN Édouard, *Principes de morphologie générale - Tome 1 : Formes définies. Familles de formes. Formes associées. Forme et fonctionnement. Des cristaux à la matière vivante*, Paris, Gauthier-Villars, 1956, p. 1 を参照)。

いたことを、ティエリー・デュフレヌが明らかにしている⁴⁹。モノ＝エルゼンの豊かな図像学研究は、植物界や鉱物界、動物界に属する対象の写真を、数学の図式や数値によって解釈する特徴があり、シュルレアリストたちはこのようなモデルを使い⁵⁰、1930年代を通して彼らが目指していた現実と抽象の結合⁵¹を実現させようとした。北脇にとって、境界線は特に流動的で、彼の芸術観を一つのスタイルや影響によって絞るのは難しい。北脇の多様性は、社会を描き出す包括的なシステムに辿り着こうとする理論的帰結なのだ。

2.3 芸術と科学の相互関係

科学は加速度的に、十九世紀から社会に広まった。そして、二十世紀に入ってもその速度は増すばかりだ。これにより、数年前まで見えなかったものが見えるようになり、理解できなかった概念の多くが理解できるようになった。文芸においても、科学の進歩の影響は明らかであるが、注目すべきことは、芸術と科学は相互に影響し合うにもかかわらず、この頃から別々の道を歩むようになったことである。

現在、文芸と科学はまったく違う二つの分野だが、かつてこのはっきりとした区別は存在しなかった。レオナルド・ダ・ヴィンチ (Leonardo da Vinci、1452年 - 1519年)、ミケランジェロ・ブオナローティ (Michelangelo Buonarroti、1475年 - 1564年)、ルネ・デカルト (René Descartes、1596年 - 1650年)、ブレーズ・パスカル (Blaise Pascal、1623年 - 1662年)あるいはゲーテの場合、こうした区別は通用しない。北脇は、彼らのような博学者に興味を持ち、ゲーテ以外にもデカルトらを論文において引用する⁵²。十九世紀以降、文芸と科学は平行線を辿り、もはや繋がっていないように思われるが、交差する場合もあった。例えば、1920年代と1930年代には、物理学と哲学は親和的だった。確かに、近代から科学は非常に複雑になり、「職業科学者」つまり科学の専門家にしか理解できなくなったと言えるだろう⁵³。大戦を契機

⁴⁹ DUFRENE Thierry, *Salvador Dalí: double image, double vie*, Paris, Hazan, 2012, p. 118-119 を参照。

⁵⁰ PARKINSON Gavin, *Surrealism, Art and Modern Science – Relativity, Quantum Mechanics, Epistemology*, New Haven, Yale University Press, 2008, p. 86-87 を参照。

⁵¹ ZERVOS Christian, « Mathématiques et art abstrait », in *Cahiers d'art*, n° 1-2, Paris, Éditions « Cahiers d'art », 1936, p. 8-10 を参照。

⁵² 北脇昇「機能的なるものは全て美しい」『美術文化』第4回展集、東京、1943年5月、p. 46-47 を参照。

⁵³ 実際、様々な分野の専門家になることはできない、という考え方も徐々に普及したと思われる。詩人として見做されていたゲーテが十八世紀末『植物のメタモルフォーゼ』を出版しよう

に、一般人が及びもつかない概念が急増した。しかし、科学は芸術や文学、哲学に影響を及ぼし、代わりに芸術なども科学に影響を及ぼし始めた。プロセスや目的を異にするとは言え、現実を精緻に描写することや、見えないものを見えるようにすることなど、共通点多かったためだ。「シュルレアリスムと量子論は現実の典型の創造を行った⁵⁴」と言えるだろう。実際には、量子論を絵画の中で使用することはできなかったが、ダリと同様に、北脇もまた量子論に興味を持っていた。例えば、北脇は 1939 年に次のように述べている。

絵画は最早や単なる感性的所産であるばかりでなく、知性的な所産との相関性を不可避にした。

今日前衛絵画を志すものは、人間学的哲学の立場や、量子論的物理学の構造や、又相数学的空間理念に無関心では遂に何ものもなし得ないであらうと思ふ。絵画の対象は只に可視的な世界ばかりに限定出来なくなつたのである。⁵⁵

木村重夫も、北脇の科学への関心について次のように記す。

当時、かれはしきりに量子論とか原子論などいうむつかしい本をよみ、これをアインシュタインの相対性原理などとむすびつけて自分のイマージュを超現実風に組み立てるための理論的根拠を研究中だとのことであつた。これには、わたしなど話をきいてもちんぷんかんぷん以外にはなかつたが、いまからふりかえると、かれの幻想的な画面にみるちぐはぐのロジカルがこんな理論研究に基底することはあまり誰にも知られてないことではないかとおもう。⁵⁶

北脇はこうした「現実の典型」を創造するために、シュルレアリスムや量子論に至るまで関心を抱いたのだろう。

革命的だった量子論は、当時の人々の人生観や世界観を変えた。従って、シュルレアリスムをはじめ、アヴァンギャルドの運動によって、芸術の新たな創作の方法がほぼ同時に登場することは驚くべきことではない。また、同じテーマがほぼ同時に芸術と科学で取り扱われてもいる。例えば、偶然性に関して、1932 年にノーベル物理学賞

としたときはかなり困難にあつたそうだ (SCHMITT Stéphane, « Type et métamorphose dans la morphologie de Goethe, entre classicisme et romantisme », *Revue d'histoire des sciences*, 2001, vol. 54, n° 4, p. 510 および GINGINS-LASSARAZ Frédéric (de), « Précis historique et avant-propos du traducteur », in GOETHE Johann Wolfgang (von), *Essai sur la métamorphose des plantes*, Genève, Barbezat, 1829, p. VIII を参照)。

⁵⁴ « Tant le surréalisme que la physique quantique ont procédé à la construction d'un modèle de la réalité » (PHOTINI-CASTELLANOU Graziella, « Le surréalisme et la physique quantique devant la complexité du réel », *Mélu-sine - Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*, n° 27, « Le surréalisme et la science », Lausanne, L'Âge d'homme, 2007, p. 172-173 を参照)。

⁵⁵ 北脇昇「方法論的反省を」『美之国』15 卷 7 号、1939 年 7 月、p. 7。

⁵⁶ 木村重夫、前掲書、p. 164。

を受賞したヴェルナー・ハイゼンベルク (Werner Heisenberg、1901 年 - 1976 年) は 1927 年に「不確定性原理」を発表する。これはシュルレアリスムが発生した数年後であり、偶然性はブルトンの運動の様々な手法の中心にあった。また、1900 年と 1927 年の間に展開された相対性理論量子力学は、特に 1919 年以降普及した。つまり、ブルトンとフィリップ・スーポー (Philippe Soupault、1897 年 - 1990 年) が『磁場 (*Les champs magnétiques*)』を出版した年である。科学と芸術との繋がりには早い時期から指摘され、アヴァンギャルドの場合、1921 年にベルギー詩人ポール・ノイウイス (Paul Neuhuys、1897 年 - 1984 年) は、既にダダをジュール＝アンリ・ポアンカレ (Jules-Henri Poincaré、1854 年 - 1912 年) とアンリ・ベルグソン (Henri Bergson、1859 年 - 1941 年) の理論に結びつけていた⁵⁷。また、1930 年代に、マイヤー・シャピロ (Meyer Shapiro、1904 年 - 1996 年) は、非ユークリッド幾何学が抽象芸術に及ぼした影響を強調している⁵⁸。より慎重な態度をとった北脇自身も、1943 年に次のように述べている。「抽象芸術の方向は科学の方向であるとのこの派の考へ方は一応首肯し得るのである [中略]。抽象美に徹せんとした抽象派は、遂に科学の世界へ転入を余儀なくせしめられた。⁵⁹」ここでは取り扱うことができないが、シュルレアリスムと科学の影響関係にも注目すべきである。そして、日本の場合、明治維新以降、科学は諸々の分野に影響を及ぼしたが、北脇が活動していた 1930 年代と 1940 年代のみを見ると、いくつかの興味深い例も挙げられる。代表的な人物を数人挙げると、雑誌『新科学的』を創刊した (1930 年) 小説家中河与一 (1897 年 - 1994 年)、詩人で物理学者だった石原純 (1881 年 - 1947 年) と寺田寅彦 (1878 年 - 1935 年、彼の英語の教師は漱石だった)、あるいは 1916 年にポワンカレの『科学の価値 (*La valeur de la science*)』 (1905 年) の翻訳をした哲学者・田辺元などがいる。哲学以外にも、数学と生物学を学んだ田辺は、偶然性に関心を持ち、ポール・ヴァレリー (1871 年 - 1945 年) とステファヌ・マラルメ (1842 年 - 1898 年) についての書籍も書いた⁶⁰。

ガストン・バシュラール (1884 年 - 1962 年、Gaston Bachelard) の言葉を借りて言うならば、北脇は「認識論的断絶」、すなわち、非連続的な変化や進歩を基にしている現代科学に興味を持っていたが、古典的知識をまったく拒絶しているわけではない。

⁵⁷ PARKINSON Gavin、前掲書、p. 11-36 および 48-53 を参照。

⁵⁸ SCHAPIRO Meyer, *La nature de l'art abstrait*, Paris, Allia, 2013, p. 9-10 を参照。

⁵⁹ 北脇昇「機能的なるものは全て美しい」、p. 45。

⁶⁰ 中村三春『花のフラクタル 20 世紀日本前衛小説研究』東京、翰林書房、2012 年、p. 326-341 を参照。

むしろ、彼は『易経』やゲーテの理論を真剣に追及していた。彼は時代や分野、国などを超越する全体性の、あるいは普遍性の知識を創造したのであり、この点においてもまた、断絶よりも非断絶的な認識の手法が中心に置かれるべきである。また、彼は前述のミケランジェロやダ・ヴィンチ、ゲーテのような博学者についても論じる。彼らは、芸術や哲学、建築学、詩学、解剖学、生物学、数学などを区別しない者たちだ。現在、区別されているこれらの分野は、かつては学問全体を構成する各々の一部であり、非断絶的なものであった。北脇にとっても、数学を絵画に対立させることはまったく無意味であった。彼が生きたモダニティ、二十世紀前半の混沌に満ちた日本の社会においては、様々な問題が引きも切らずに発生していたが、これらを日本伝統の知識だけで、あるいは西洋伝来の知識だけで解決することは不可能だった。むしろ、これは、文化が生んだ問題かもしれない。この不安定な時代に、北脇がダ・ヴィンチなどのルネッサンスの「博学な画家」のように振る舞うため、また、自然の法則や宇宙における人間の位置を理解するためには、あらゆる智慧の包括が求められたのだ。

哲学者カール・ポパー（1902年 - 1994年）の著書『科学的発見の論理（*Logik der Forschung*）』は1935年、北脇の考察とほぼ同じ時期に出版された。1959年、英語版のために書いた序文の内容は北脇の態度を補強するように思われる。

しかし私は、すべての思考する人たちの関心をひきつける少なくとも一つの哲学的問題がある、と考える。それは宇宙論（cosmology）の問題：世界——われわれ自身およびわれわれの知識をその一部として包含しているところの世界——を理解する問題である。すべての科学は〔この意味における〕宇宙論だと私は信じるものであり、私にとって科学ならびに哲学への関心は、ひとえにそれらが、宇宙論のためになした貢献にある。いずれにせよ、私にとっては、哲学も科学も、もしそれらがこの追求を断念するならば、まったく魅力のないものとなるだろう。⁶¹

北脇にとっても、この世界を理解するための遍く知識は、目的そのものではなく、ひとつの手段であった。こうして彼は、芸術活動が一つの側面にしか過ぎないダ・ヴィンチやゲーテのような「博学な画家」を現代に蘇らせようとする。そして1930年代の末から、科学的な物理法則などの追究に、より宇宙的な研究を重ねるのだ。現実の典型を創造するために、伝統的な様々な知識と理論を組み合わせ、人間を創造の中心に置く。彼の絵画において、人間のイメージや様々な要素の間にある「余白」は益々

⁶¹ カール・R. ポパー「英語版への序文 1958年」『科学的発見の論理. 上』東京、恒星社厚生閣、1971年、p. 13（和訳では1958年と書いてあるが、1959年が正しいようである）。英語は、POPPER Karl Raimund, "Preface to the First English Edition, 1959", in *The Logic of Scientific Discovery*, London/New York, Routledge, 2002, p. xviii を参照。

重要になり、作品の構造を変化させる。この「余白」は、絵画のすべての要素を繋ぐだろう。そして、その関係を決めるのは鑑賞者となる。

第3章 全体的普遍性、宇宙的普遍性

北脇の論文や絵画作品には、不変の特徴がある。それは二面性であり、常に二つの現実がある。目に見える現実と、隠れている現実。もしくは、北脇自身の言葉を借りれば、一つは現実、もう一方は超現実である。

1938年、京都にて「超現実性観測室」という最初のシュルレアリスムのオブジェの展覧会を主催した際、彼は次のように述べた。

吾々がここに超現実性観測と云ふやうな催を持つ事に就ては、或ひはその意義を問ふ人がないとも限るまい、然し此の際吾々は、彼の「百聞一見に若かず」と云ふ一句を以てこれに答へるの外はないと思ふ。何故なら超現実と云ふ言葉は今日、甚だしい誤解の下に置かれてゐて、吾々のそれと一般のそれとの間の誤差を修正しない限り、抽象的論議の可能性は甚だ稀薄だからである。吾々の願ふ所は実体の把握であつて、先づレンズを磨いて具体的に超現実の宇宙構造を観測して、超現実の実在性をキヤツチする處に出発点を置く可き事である。火星や土星が吾々の普遍的論議の対象に成り得るのがレンズの力に依るものであるやうに、超現実性も一種のレンズの力を借りてする観測を俟つて、初めて論議の対象たり得るものではないかと思ふ。幸にこの貧しい試が何等かの収穫を齎し得ば望外の喜びである。⁶²

「吾々の願ふ所は実体の把握であつて、先づレンズを磨いて具体的に超現実の宇宙構造を観測して、超現実の実在性をキヤツチする處に出発点を置く可き事である。」という部分は比喩的であると同時に、字義通り、現実を見ることの重要性を二重に強調する。実際、この「超現実性観測室」展は、鑑賞者にシュルレアリスムを通して「超現実」を説明することが目的であり、フロッタージュ、コラージュ、フェルマージュを使った様々な作品に加え「発見されたオブジェ」(objets trouvés)などが陳列されていた。この「発見されたオブジェ」を極めて詳しく観察するために、会場には大きなルーペが置かれていたという⁶³。この道具によって、どんな日常的な物体でもまったく新しいもののように見え、他の現実への道が示される仕組みになっていたと言える。北脇の当時の作品にも、この現実が表象される。つまり、他のシュルレアリストと違い、空想の世界や無意識よりもさらに新しい角度から見た日常的なものを提示しようとしたのだ。シュルレアリストではないが、同時代に活躍し、日本でもよく知られるスイス人画家パウル・クレー (Paul Klee, 1879年 - 1940年) は、「芸術の本質は、

⁶² 北〔北脇昇〕「超現実性観測室に就いて」『第四回新日本洋画協会展目録』1938年10月15日。

⁶³ 中村義一『日本の前衛絵画 その反抗と挫折 Kの場合』東京、美術出版社、1968年、p. 98-99を参照。

見えるものをそのまま再現するのではなく、見えるようにすることにある⁶⁴」という言葉を残しているが、北脇もまた同様に、「見えるようにすること」について考えていたのかもしれない。

北脇の作品の中で度々見られるこの芸術観は、多様な形をとって現れる。例えば、1937年の《空港》[cat. 93]や《空の訣別》[cat. 95]（以下左を参照）、または1938年の《探索者》[cat. 131]（以下右を参照）などで、画家は楓の種子を飛行機に見立てて表現している。



このような作品は、マックス・エルンスト（1891年 - 1976年）から刺激を受けたものと推測される。このドイツ人画家の作品は、雑誌の中だけでなく、1937年6月末に東京で開催された「海外超現実主義作品展」という巡回展⁶⁵で実際に目にすることも可能だったためだ。同年7月、中井正一が発行する雑誌『土曜日』において、北脇は「シュール・レアリズム作品展より」という短い論考を書いており、この展覧会に行ったことがわかる。

今、ルネ・マグリットの「通行者」に就てその違ふ然し楽しい世界を覗いて見やう。
——コペルニクスは科学によつて、天動説を否定して地動説をたて、現実を示してくれた。ところが今日われわれは、芸術によつて、敢て再び新に天動説の現実を語らうとする。

諸君は深夜の寝静つた街角を、あの真画の空が音もなく通行してゐるのに出逢つたことがありますか。ぞつとするやうなこの真実——これも亦一つの怖るべき現実だ。

⁶⁴ パウル・クレー「創造についての信条告白」『造形思考〔上〕』東京、新潮社、1973年、p. 122より。

⁶⁵ 京都では6月24日から29日にかけて開催された（詳しくは、黒沢義輝『日本のシュルレアリスムという思考野』東京、明文書房、2016年、p. 535-545を参照）。

人はよく狂人とシュールリストとを同視するが、それは彼らが空気の有難さを知るために出しぬけに水中に飛びこむやうな事をするからだが、実は方法としてもこれ程切実な空気を認識する方法はない筈だ。⁶⁶

北脇は、科学が提示する現実の他に、芸術が提示するもう一つの現実が存在し、二つとも同様の価値を持っていると述べる。このもう一つの現実、科学の媒介によってのみ発見できる。それ故に、当時の北脇は、シュルレアリスムと科学の二つの観点を持つ作品を制作した。一つは、普段目にしていない現実、もう一つは、科学や技術を通して初めて見ることができる現実である。手法でさえも二重構造になっている場合もあった。例えば、1937年の「技術より見た矛盾の絵画」と題されたコラージュにおいて、《月 1》[cat. 103]（次のページを参照）という作品について、彼は次のように記している。

先づ樹木と見えるのは白菜の葉に直接絵具を刷付けたものであり、月はスモカの罐の蓋を紙の上に置き周囲に霧を吹いたもの、山は新聞紙をまるめ絵具ををつけて押付け、雲は堀模様のある器物を押付けて出来もので全て所謂写生とは反対の方法で出来たものである。画は描写す可きものとの観念が筆で描く事と思つてゐる人々からすればこれは一種の軽技とも云ひ度い所だが、芸術とは現実の矛盾を巧みにさばいて見せる一種の軽技ではないのか。⁶⁷

《月 1》は、北脇の考え方を完璧に具象化している。手法の一つは、上記のように「もの」（月、山、木）をつくるためにまったく関係のない別の「もの」（缶、新聞、白菜）を使うことであり、もう一つは、あるものを連想させる他のものを使うことだった⁶⁸。この頃の北脇の作品には、不思議な形をした木の枝を、遠吠えする犬の姿に見立てた作品が多く見られる。

⁶⁶ 乃母流生〔北脇昇〕「シュール・レアリスム作品展より」『土曜日』京都、1937年7月5日、6面。

⁶⁷ 北脇昇「技術より見た矛盾の絵画」『ニッポン新聞』1937年10月11日。

⁶⁸ その他のものは、またもう一つの他のものを連想させる可能性がある。犬は、戦争や戦時下の日本を表すために、当時よく使われていたモチーフである。一つの有名な例は、漫画家でありマヴォの芸術家の田河水泡（1899年 - 1989年）の作品『のらくろ』である（TAN.O Yasunori（丹尾安典）、「Le traitement allusif de la guerre dans la peinture : un oubli », *Japon pluriel*, vol. 2, p. 20）。ただし、北脇の場合は戦争などとは関係ない可能性がある。



偶然性をもとにした手法に頼るとき、北脇は積極的な手直しを加える。まったくの偶然性に作品を委ねてしまえば、意味がないように見える現象に、意味を与えることができないと考えたのだろう。彼の思索と創作のプロセスは、主に二つの方向へ向かった。一つは、先述した楓の種子と同様に、ある現実によって、他の現実を表すことであり、もう一つは、世界・宇宙を構成する様々な要素間の関係、特に、人間とその環境についてである。作品の中で、世界はキャンバスになり、画家は描かれている様々なモチーフ間における可能な関係を、絵によって思索するのだ。北脇の理想を実現させることは容易ではない。なぜなら、これらの諸関係を明白にすることができるなら、それは、宇宙の混沌の中で秩序を見つけることに等しい。北脇は、コラムの中で、「芸術は現実の供給する単なる感性的な諸印象の混沌（カオス）を一つの明瞭なる直観の宇宙（コスモス）にまで塗り替へる事をその永遠の課題としてゐる⁶⁹」と、ドイツの美学者エミール・ウティッツ（Emil Utitz、1883年 - 1956年）を引用しながら、芸術の目的を明らかにしている。

カオスの中に秩序を見つけることは、普段隠れているもう一つの現実の目的である。つまり、科学によって分からないことを説明可能にすることだけではなく、いわば「宇宙の法則」を見つけることが目的なのである。北脇の姿勢は、自然主義に近いと言える。こうして彼は、芸術至上主義を拒否し、絵画を用いながら社会について深く思いを巡らせ続けた。

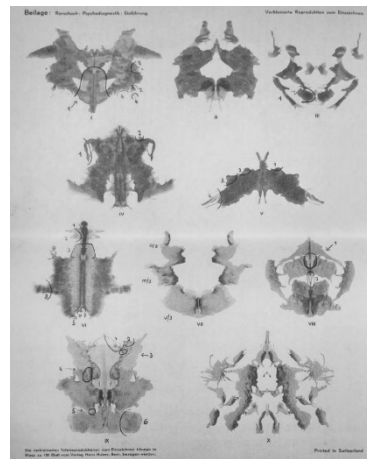
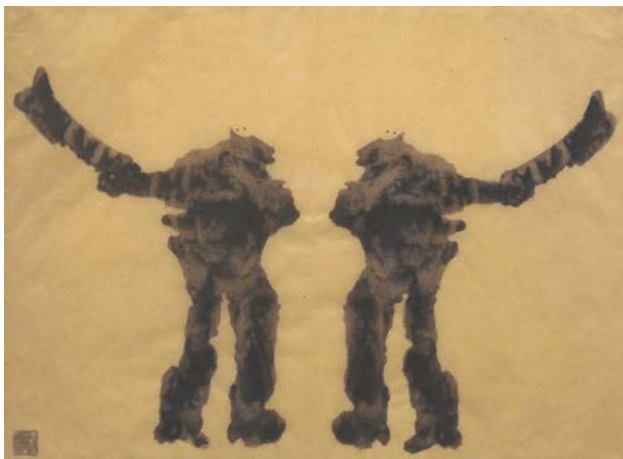
⁶⁹ 北脇昇「秤は先づ不釣合に作用する 新日本洋画展へ」『ニッポン新聞』、1939年11月25日、2面。

より深いレベルで、芸術における北脇の目的を理解するために、まず、複数の意味を付与された表象を持つ画像を分析しよう。そして、この複数の意味を総合した北脇の根本的なテーマである「余白」を論じたい。

3.1 見立てと擬人化

ゲーテやシュルレアリストと同様、北脇は生物の形態に興味を持ち、1937年から「観相学シリーズ」を制作し始める。一見、人間はこの頃の北脇の作品の中に殆んど現れていないように見えるが、実際にはあらゆる作品において、人間は植物や風景、岩などの姿で、迂言的あるいは比喩的表現によって描かれる。具体的に言えば、こうした擬人化された事物への北脇の関心は、風景中の様々なモチーフを使って人間の顔などをつくる擬人風景と、植物や岩を擬人化した作品という二つの形で表出される。

このような作品は、すべて「潜在的イメージ」であり、複数の意味を帯びるような、非常に曖昧な表象である⁷⁰。つまり、これらの作品は、見方によって異なる意味を提示するのであり、鑑賞者が積極的な役を担うことになる。それ故、作品は機能的であると言える。北脇は、「潜在的イメージ」に興味を持ち、様々な手法を試し、しばしば偶然性にプロセスを任せることもあった。例えば、1938年に、ロールシャッハ・テストに近い《デカルコマニーA》[cat. 149]（以下左を参照）を制作する。



71

この実験は、ブルトンの「客観的偶然 (hasard objectif)」や、「主観的から客観的への移行」を連想させる。言うまでもなく、このような手法は、シュルレアリストた

⁷⁰ 「潜在的イメージ」に関しては、ダリオ・ガンボーニ『潜在的イメージ モダン・アートの曖昧性と不確定性』東京、三元社、2007年を参照。

⁷¹ 同書、p. 350より。

ちが独自に創造したものではなく、どの文化においても類似した制作方法が確認される。デカルコマニーに関して、ブルトン自身は1936年に「世界またはその他の景色を見渡す窓を思ふまゝにひらく法（*Pour ouvrir à volonté sa fenêtre sur les plus beaux paysages du monde et d'ailleurs*）」の中でこの手法を説明しており、ダ・ヴィンチの古い壁のシミに現れる模様⁷²という有名な習作の例を挙げる。同年12月、瀧口が『阿々土』にこの和訳を載せており、北脇がこの和訳を読んだ可能性は高い。

POUR OUVRIR À VOLONTÉ SA FENÊTRE
SUR LES PLUS BEAUX PAYSAGES DU MONDE ET D'AILLEURS

Étendez au moyen d'un large pinceau de la gouache noire, plus ou moins diluée par places, sur une feuille de papier blanc satiné que vous recouvrez aussitôt d'une feuille semblable sur laquelle vous exercez du revers de la main une pression moyenne. Soulevez sans hâte par son bord supérieur cette seconde feuille à la manière dont on procède pour la décalcomanie, quitte à la réappliquer et à la soulever de nouveau jusqu'à séchage à peu près complet. Ce que vous avez devant vous n'est peut-être que le vieux mur paranoïaque de Vinci, mais c'est ce mur *porté à sa perfection*. Qu'il vous suffise, par exemple, d'intituler l'image obtenue en fonction de ce que vous y découvrirez avec quelque recul pour être sûr de vous être exprimé de la manière la plus personnelle et la plus valable.⁷³

世界またはその他の景色を
見渡す窓を思ふまゝにひらく法

所々うすめた黒いガアシユを、大きな筆を用ひて、白い光沢紙の上に広げ、その上を直ちに同じ紙で覆ひ裏から適度に押へる。そして静かにその一端から剥がして行く。宛もデカルコマニー（転写印画法）の方法のやうに、たゞこの場合押へ（ほとんど完全に近く交着する程度に）、そして持ち上げるだけで充分なのである。諸君の眼前に現はれるのは恐らくはダヴィンチのパラノイアツクな壁のしみにほかならぬであらう。しかもこの壁は完全の城に達せられたものである。それはまたたとへば或る距離から発見して、これこそ確かに最も個性的な有効な仕方て自分が表はされたものだと信じられるものと同じ作用によつて得られた影像であると呼んでもいいであらう。⁷⁴

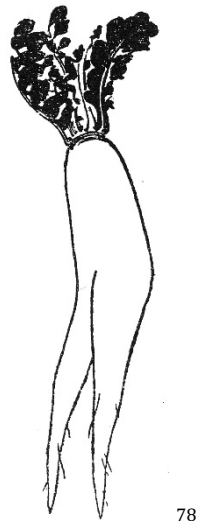
⁷² 日本で、夏目漱石も『吾輩は猫である』の中でダ・ヴィンチの練習を次のように紹介する。「美学者はそれだから画をかいても駄目だという目付で『然し冗談は冗談だが画というものは実際むずかしいものだよ、レオナルド・ダ・ヴィンチは門下生に寺院の壁のしみを写せと教えた事があるそうだ。なる程雪隠などに這入って雨の漏る壁を余念なく眺めていると、中々うまい模様画が自然に出来ているぜ。君注意して写生して見給えきつと面白いものが出来るから』『又欺すのだから』『いえこれだけは慥かだよ。実際奇警な語じゃないか、ダ・ヴィンチでもいいような事だあね』『成程奇警には相違ないな』と主人は半分降参をした。然し彼はまだ雪隠で写生はせぬ様だ。」（夏目漱石『吾輩は猫である』東京、新潮社、新潮社文、2014年、p. 21-22。）

⁷³ BRETON André, « D'une décalcomanie sans objet préconçu (décalcomanie du désir) », in *Minotaure*, n° 8 (juin 1936), Genève, Éditions d'art A. Skira, 1981, p. 18. 『狂気的愛 (*L'amour fou*) 』(1937年)でも、またダ・ヴィンチの練習について記している (BRETON André, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 125-126)。

⁷⁴ アンドレ・ブルトン「対象の予想されないデカルコマニーについて —欲望のデカルコマニー—」『阿々土』、第15号、1936年、p. 6-7。

また、12世紀の北宋の沈括による随筆集『夢溪筆談』の中にも同じような習作が見られる⁷⁵。はるか昔、アリストテレス（-384年 - -322年）やガイウス・プリニウス・セクンドゥス（23年 - 79年）も既に雲に現れる模様について論じていた⁷⁶。

別のタイプの「潜在的イメージ」は、人間や動物などを想起させる表象を指し、星座や岩に非常に深い意味を与えた⁷⁷。日本でも、こうした例は昔から存在している。1937年に、福沢は『シュールレアリズム』で「日本的なもの」の例として「二股大根」（以下を参照）などを挙げシュールレアリスムと比較した。同年、北脇も《独活》[cat. 97]に擬人化した植物を使った。ただ、ブルトンの「客観的偶然」や、ダ・ヴィンチのシミと違って、インスピレーションは偶然に基づいていたとしても、創作のプロセスには完全に偶然に取り入れていなかった。つまり、画家によって意図的に暗喩的イメージが作られていたのである。



北脇はシュールレアリスムの時代にこうした作品を制作していることから、フランスのシュールレアリストたちから影響を受けたように思われる。彼は、エルンストの擬人化された風景だけでなく、ダリの「偏執狂的批判的活動（*méthode « paranoïaque-critique »*）」にも非常に関心を抱いていた。このように、否定できないシュールレアリ

⁷⁵ GOMBRICH Ernst Hans, *Art and Illusion – A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton, Princeton University Press, 1969, p. 188 から引用。

⁷⁶同書、p. 181-182 を参照。

⁷⁷ JANSON Horst Woldemar, “Chance Images”, in WIENER Philip (ed.), *Dictionary of the History of Ideas – Studies of Selected Pivotal Ideas*, vol. 1 (Abstraction in the Formation of Concepts to Design Argument), New York, Charles Scribner's Sons, 1973, p. 340-353 を参照。

⁷⁸ 福沢一郎『シュールレアリズム』東京、アトリエ社、1937年、p. 191 より。

スムからの影響にもかかわらず、北脇はまた、福沢のように日本的な要素も作品の中に取り入れた。

ここで、北脇はなぜ、上述の表象に依拠したか、という問いを立てねばならない。この問を解くためには、異なるタイプの「潜在的イメージ」を検討したうえで、その隠された意味を考察する必要がある。

3.1.1 見立て

北脇は様々な作品において、「見立て」を使う。見立てとは、あるものを表現するために、別のものを用いる手法だ。この二つのもの間の関係は重要で、決して恣意的に選ばれているのではない。例えば、日本庭園においては、山岳を岩に、海を池泉に見立てたりするが、この場合、岩は岩であると同時に山であり、池泉は池泉であると同時に海である。絵画において、北脇は見立てを同じように使い、人間の世界と微細な世界など、同じ宇宙に広がる様々な次元をしばしば同時に用いた。この二つの現実は、同じ宇宙に存在しながら、相互に見えない、あるいは、「未だ見られていないもの (invu)」であり、共存不可能なもののように思われる。



79

具体的には、先に示した、飛行機に見立てられた楓の種子だ。例えば、《空港》[cat. 93] (1937年、以上左を参照)、《空の訣別》[cat. 95] (1937年頃)や《探

79 『ペギー・グッゲンハイム・コレクション』（ヴェネツィア）http://www.guggenheim-venice.it/collections/artisti/dettagli/opere_dett.php?id_art=58&id_opera=131（参照2015年05月14日）より。

《飛行機》 [cat. 94] (1937 年頃)、《探索者》 [cat. 131] (1938 年) といった複数の作品の中に、このモチーフを見ることができる。

このような植物の世界の描き方はエルンストの作品に近い。北脇の作品である《空港》は、エルンストの作品《飛行機取りの庭 (*Jardin gobe-avions*)》 (1935 年 - 1936 年、前のページ右を参照)⁸⁰を想起させる。また、北脇の《独活》 [cat. 97] (1937 年) についても同様に、エルンストの作品《月のアスパラガス (*Les asperges de la Lune*)》 (1935 年) を連想させる。古賀らと同様に⁸¹、北脇も雑誌のカットなど様々なモチーフを使用するが、植物などのように発見されたオブジェに関しては、多くの画家の影響はあれど、とりわけエルンストの影響が強いだろう。



《空港》や《独活》において、楓の種子が飛行機、枯れたヒマワリの花が管制塔、また、独活が人間に見立てられたのは明らかであるが、北脇はしばしば、より把握しにくい宇宙を描く。興味深い例は、1938 年に制作された絵画《孤独な終末》 [cat. 143] (以上左参照) と無題のエッチング [cat. 144] (以上右参照) のもとになった、当時北脇が撮影した写真である (次のページを参照)。これらは不思議な風景のようにしか見えないが、特に注目すべきなのは、中井の考察と同様に、北脇が描いた現実にはレンズを介さなければ見えないという点だ。

⁸⁰ 当時、「海外超現実主義作品展」以外にも、この作品は展覧会のカタログ (『みづゑ』「臨時増刊：海外超現実主義作品集」第 388 号、東京、春鳥会、1937 年 5 月) や福沢一郎、前掲書、p. 195 にも掲載された。北脇がこれらを見た可能性は高い。

⁸¹ 速水豊『シュルレアリスム絵画と日本 イメージの受容と創造』東京、日本放送出版協会、2009 年、p. 101-105 を参照。



82

北脇は、生涯でほんの数点の写真しか残していない。北脇の写真からだけでは、何も結論付けることはできないが、このような写真をもとにした創作の方法は、同時代を生きた萩原朔太郎（1886年 - 1942年）にも共通している。萩原は、写真の中でも特に立体写真に関心を抱き、展示する意図はなかったとはいえ、詩の創作の傍ら本格的に撮影に取り組んでいた。「晴れた日の空での、一時の通り雲のやうな印象さへ、彼の暗箱に納めようとする物好きな写真師は、明白に言つてつまらない興味に動かされてゐる素人にすぎない。願はくは内密の練習にとどめよう。⁸³」と彼は記した。北脇の写真もまた、「内密の練習」に限られていたと言える。

言うまでもなく、萩原以外にも写真を愛好したアーティストは少なくなかったが、彼の写真は、西脇順三郎（1894年 - 1982年）や、瀧口⁸⁴など、シュルレアリスムに近い詩人や画家たちに大きな影響を及ぼした。何よりも、萩原と北脇においては、「科学的」な思考と制作の進め方が似ていることは注目すべき点であり、両者とも科学そのものが作品のテーマになる場合も少なくない⁸⁵。レンズは、普段隠れている現実を見えるようにする。画家や詩人が表現する現実が多様であり、生物学的現実も科学技術的現実もある（例えば、北脇の1940年の《総合と分析》[cat. 179]では、レンズ

⁸² 『北脇昇展』 p. 140。

⁸³ 高橋世織『感覚のモダン 朔太郎・潤一郎・賢治・乱歩』東京、せりか書房、2003年、p. 106から引用。

⁸⁴ 瀧口自身が萩原の影響を認め、「詩というよりも何か自己表白の通路があるらしい」と記した（鶴岡喜久「瀧口修造論 日本シュルレアリスム詩運動の流れのなかで」『現代詩手帖』「10月臨時増刊：瀧口修造」第17巻、第11号、東京、思潮社、1974年10月、p. 224を参照）。

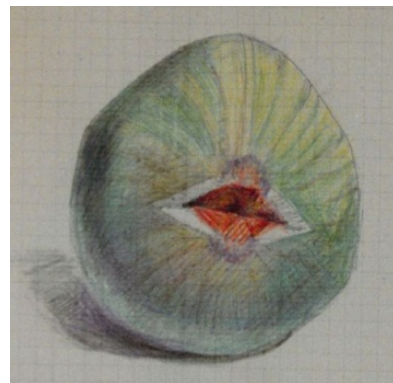
⁸⁵ 例えば、萩原の『ばくてりやの世界』の最初の一節は、科学への関心を明らかにする。「ばくてりやの足、ばくてりやの口、ばくてりやの耳、ばくてりやの鼻、ばくてりやがおよいである。」（萩原朔太郎『月に吠える 詩集』東京、感情詩社・白日社出版部、1917年、p. 77-78）。

により三色版法が見えるようになる)。また、萩原が記すように、こうした「道具」によって、鑑賞者は一方的に現実を覗くことができる⁸⁶ので、北脇の作品を介し、ひそかに別の次元に入る感覚を味わうことができたとも言えるだろう。

北脇が描いているいくつかの世界や次元は、ひとつの現実の表と裏のようなものであり、対立しているというより、むしろ根本的に結ばれていて相補的である。作品の中で、種子が戦闘機に見立てられるように、ミクロを表現するためにマクロなものを使用すること。または、空から見た風景が顔に見立てられるように、マクロを表現するためにミクロなものを使用すること。あるいは、より一般的に言えば、1938年の《感傷構造（観相学シリーズ）》[cat. 125]の「街灯・新郎」に見られるように、あるものを表現するために、別のものを使用すること。こうしたことは、北脇の普遍性への探求を示す。要するに、すべてはすべてのうちにあり、どんな細部にも全体の本質がある。また、生姜、イチジク（以下、左と右を参照）、独活や岩などを擬人化することは、人間を全体の中心に位置づける方法であり、混乱の中に秩序を見つけ出す、あるいは世界の構造を見つけ出す手法でもあるだろう。この世界の「構造」を表現するためには、まず絵画の構造を見つける必要がある。1938年から1941年までの間に制作された9点⁸⁷の作品の題名には、「構造」という言葉が使われていることも、北脇の意図を明らかにしているだろう。



88



89

⁸⁶ 同書、p. 114-115 を参照。

⁸⁷ それぞれのタイトルは以下の通り。1938年《感傷構造（観相学シリーズ）》[cat. 125]、1939年（頃）《バラに於ける周辺構造》[cat. 159]、《非相称の相称構造（窓）》[cat. 163]、《七・五・三構造（竜安寺石庭）》[cat. 175]、《七・五・三構造（竜安寺石庭）習作》[cat. 176]、1940年《秩序混乱構造》[cat. 180]、《 $(a+b)^2$ 意味構造》[cat. 181]、《流行現象構造》[cat. 182]、1941年《竜安寺石庭ベクトル構造》[cat. 185]。

⁸⁸ 1942年の《数学的スリル》（部分）[cat. 210]。

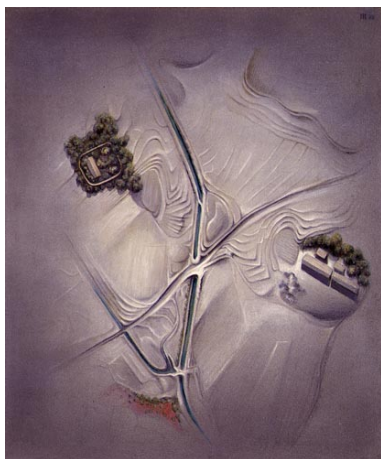
⁸⁹ 北脇の『観察ノート』より抜粋（ノート⑩）。

ある現実を表現するために異なる現実を使用することは、擬人化された風景やダリの作品を想起させる。続いて、擬人化された風景についての考察。

3.1.2 擬人化された風景

「擬人化された風景」や「顔風景」、「人風景」などのように、風景と人間を同一化した様々な種類の絵画がある。北脇は、こうした絵画様式に強く惹かれたようだ。ブルトンをはじめとするシュルレアリストたちは、二十世紀ではすでにあまり人気がなくなっていたヨーロッパ芸術の伝統に興味を示した。このタイプの作品は、二つに分類できる。一つ目は、いわゆる擬人化された風景であり、風景でありながら人間の体の一部分でもある作品である。二つ目は、風景の中に隠されている人間で、副次的な役割であることが多い。

一つ目のタイプでは、人間の体と風景は同じ重要性を持ち、双方ともに主題として扱われる。1938年の《聚落（観相学シリーズ）》[cat. 122]や1939年の《暁相（観相学シリーズ）》[cat. 158]（以下、左と右を参照）においてなど、北脇は、顔を頻繁に風景に見立てている。《暁相》において人間の顔を成しているのは、様々な要素の組み合わせだけではない。絵の中の左と右の建物自体もまた、それぞれ一つの顔を形成しているようだ。



あらゆる要素が独立した意味作用を果たすが、それ以上に画家は、これらの意味の総和を求める。この点においては、同じ「観相学シリーズ」の《影》[cat. 123]（次のページを参照）に注目すべきである。ここに描かれているのは顔である、ということは明らかだが、この顔を形成する諸々の要素の意味は、先述の二点よりかなり把握しにくい。



しかし、絵を注意深く見ると、左上に「hydra」と書いてあるとおり、左目と鼻は、ヒドラという生き物の縦と横の断面図である。同じように、口の上には「Ph. Communissima G. et H.」と書いてあり、右目と口はフツウミミズ（*Pheretima communissima*）の縦と横の断面図である。「G. et H.」は、ミミズを研究し、フツウミミズを発見した動物学者の五島清太郎と畑井新吉のイニシャルだろう。《影》と題されるこの絵からは、北脇の科学的関心が明らかだ。また、こうしたモチーフは、科学研究誌から取り上げられた可能性が高いように推察される。例えば、次の挿絵は 1932 年に出版された科学研究誌「東北帝国大学 理科報告（*Science Report of the Tohoku Imperial University*）」の中の論文に掲載されていたミミズの断面図であるが、北脇が参照したのは、おそらくこうした専門的な図だったのではないかとと言える。

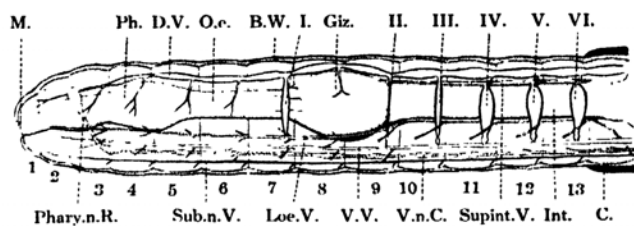


Fig. 1. Diagrammatic representation of the blood vascular system of the first thirteen segments.

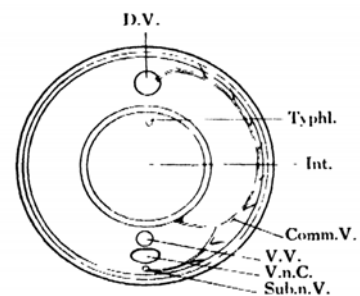


Fig. 12. Diagram figure of the commissural vessel.

90

シュルレアリストたちもまた、顕微鏡を用いて何ができるか、ということに芸術的興味を持っていた。だが、北脇の場合は「擬人化された風景」に似た、「合成肖像」にも影響を受けたと考えられる。有名な例は、ジュゼッペ・アルチンボルド

⁹⁰ AOKI Kiyoshi, "On the Blood Vascular System of the Earthworm in Japan, *Pheretima communissima* GOTO et HATAI", in *Science Report of the Tohoku Imperial University - Fourth Series (Biology)*, vol. VII, Sendai, Tohoku University, 1932, p. 182 et 191 より。

(Giuseppe Arcimboldo, 1527 年 - 1593 年) の果物や野菜を寄せ集めて人の顔に見立てた連作『四季』が挙げられる。このように「合成肖像」は、ヨーロッパにおいても長い歴史があるが、日本においてもまた、このコンポジションは昔から制作されており、浮世絵の中にも「合成肖像」の様々な例が存在している。例えば、北脇の《鳥獣曼荼羅》〔cat. 126〕(1938 年) は、アルチンボルドの作品と非常に近い構成を持つ。



また、擬人化された風景の二つ目のタイプは、コンポジションの中に顔が隠された作品である。ここでは、人間の顔は、コンポジションの中心ではなく、副次的な役割を与えられていると言える。鑑賞者は、注意深く目を向けるだけで、この隠された人間を見つけることができるだろう。例えば、1938 年の《感傷構造（観相学シリーズ）》〔cat. 125〕(以上、左を参照)の中で描かれる街灯は、ひとつの顔を形成しているように見える。これをよく見ると、街灯には血にまみれた有刺鉄線が巻き付けられ、口のような部分は真っ赤である。この赤色は、右側の新婦のリボンやバラ、唇、アクセサリーにも使われている。これは、やや思い切った独自の解釈だが、時代背景と、右側に描かれた新婦との関係性から見て、左側の街灯は、戦争で命を落とした新郎の隠喩ともなり得るのではないだろうか。だが、青い目をした金髪の新婦は、人間というよりも、現実味を欠き、例えばキリスト教風結婚式のケーキの上に乗った小さな人形のようにも見える。さらに、人形のような新婦の首には、継ぎ接ぎしたような線があることにも注目しよう。これらの点を踏まえれば、街灯が戦争で命を落とした新郎の隠喩である以上に、むしろ、西洋化（人形）のせいで日本（街灯）が徐々に破滅に追い遣られるという意味のメタファーなのではないか、という問いも生じる。ここにおいても、先に述べた同年発表の「世阿弥の機能主義的理解」で確認されたような、同じ恐怖が感じられるだろう。

我々が西歐的なものゝ摂取に依つて得た利益は、誰もが等しく認める所であらうが、一面又、木乃伊とりが木乃伊になる危険性も、そこに伏在してみたを認めねばならないだらう、現にこの危険性はいろ／＼な方向で露呈されつゝある一つの事実でもある

91

別の例を見てみよう。《感傷構造》よりもさらに認識しにくい顔が描かれている絵画もある。《借景（観相学シリーズ）》[cat. 119]（1937年、前のページ右を参照）はそのうちの一つである。同じ「観相学シリーズ」に属しているため、この絵の前に立つ鑑賞者は、無意識的に顔を探してしまうが、この顔を見つけ出すことは困難だろう。南瓜の幹が少し顔の形をしているようにも見えるが、断定することはできない。こうした作品においては、画題が重要な役割を果たす。もし、この絵画の題名《借景（観相学シリーズ）》の代わりに、「作品が単純に《南瓜》と題されていたならば、ここに顔を探す人は、恐らく殆んどいないだろう⁹²。

擬人化された風景の歴史は長い。西洋において、アンドレア・マンテーニャ（Andrea Mantegna、1431年 - 1506年）の《美德の園から悪徳を追い払うミネルヴァ》（1499年 - 1502年頃）が有名な例として挙げられよう。また、シュルレアリストたちが、様々な模様の中に顔や人間を隠すために使っていた手法も忘れてはならない。北脇の《美はしき繭》[cat. 145]は、こうした手法にも類似している。彼が、マンテーニャの絵画やシュルレアリストたちの作品を既に知っていた可能性は否定できないが、より確実な影響は、中国の水墨画とこうした作品を描いた日本の美術家たち

⁹¹ 北脇昇「世阿弥の機能主義的理解 その一」『京都日日新聞』京都、1938年3月12日、p. 5。

⁹² この問題について、ミシェル・ビュトール（Michel Butor、1926年 - 2016年）は次のように記した。「たとえば、ここに一九三五年の作で作品番号六〇六という絵がある。それは、透明な色彩の、垂直の長方形をいくつも重ね合わせたもの、とほぼいえる。蛇行形がいくつかその上にある。右側にいわば暗い蛇のようなものがあり、ふたつの形体群のあいだに、重なった三つの弧が橋のようにかかり（こういう点は、『橋』と名づけられた一九三一年作の作品番号五四六の絵に近づけて比べられるべきである）、そしてその下に三本の垂直の棒がある。ところがカンディンスキーは、この絵を『ふたつの緑色の斑点』と名づけた。この標題を読んで、すぐにそのふたつの斑点がどこにあるかと探すと、たしかに、中央からやや右寄り、上の緑の近くに、二色の、つまり上の緑色の部分のほうが下の紫色の部分よりやや大きい同じかたちの円形がふたつあるのが見つかる。しかし、この円形は緑色と呼ばれているのだから、紫色はこの円形のその部分を覆っているほぼ長方形の部分の影響で変化したのだと考えざるをえない。そのとき、標題に語られたことをそのまま繰り返しているものとしてはこれしか見当たらないこのふたつの要素から、この絵の構造の全体が四方へ輝き出ているように見えてくる。」（ミシェル・ビュトール『絵画のなかの言葉』東京、新潮社、1975年、p. 26-27。原文は、BUTOR Michel, *Les mots dans la peinture*, Genève, Albert Skira, coll. « Les Sentiers de la création », 1969, p. 23-24）。

である。それは後段論じることにして、まず「潜在的イメージ」に関する考察を深めるために、多くの括目すべき作品を残したダリについて論じよう。

3.1.3 「偏執狂的批判的」方法の影響

『美術文化』に寄せた論考「相称と非相称」（1939年）の中で、北脇は数学を用いて、「竜安寺石庭の場合に於ける七五三なる石組の持つ性格を、最も非相称的な日本庭園の代表と考へる基礎に、奇数の奇数和（ $5+7+3=15$ ）なるものを考慮して見てもいいと思ふのである」と述べている。生物学や易経なども、彼の理論中には取り上げられていたが、今回は自らの考察をダリの理論と重ねるのだ。

ダリに於けるあの絵画的な非相称さも、実は奇数の偶数和として、矢張り相称意欲の発現と云ひ得ると思ふのである。尚この点を詳説すると吾々は先づダリの所謂偏執狂的批判的方法なるものゝ比較的普遍的な表はれとしての、あの独特な遠近法と重複影像を考へて見ると、彼の透視画法的な消点へ集中するかに思はれる直線は決して地平線に関して設定されてあるものでなく、レンズの中の点に集中される線の意味に於て考ふ可きと思ふのである。即ち透視画法が教へる處の線は、地平線上の一点を終極とする手前へ拡大する世界像に関してのみであるが、ダリに於けるそれは、レンズの中点に於て結ばれる所のそれであつて、中点を含むレンズの平面を介して二つの世界像（意識界、無意識界）が相関的に結ばれてある意味を読みとる可きではないかと思ふのである。⁹³

地平線ではなく「レンズの中の点に集中される」消失点という問題は、北脇のレンズに対する興味を示す。彼の言葉は、目の働き、そしてカメラとカメラ・オブスキュラの機能を想起させるだろう。肉眼で見える場合やカメラ・オブスキュラを用いる場合には、対象となる事物と目やカメラ・オブスキュラの奥に写っている反転したイメージの間には、眼球の水晶体やレンズなど、常に「何か」が介在している。それが現実と反映の間の境界となる。北脇はこの原理を知り、1941年に《周易解理図（泰否）》[cat. 189]の中でそれを描写する。ダリの作品と同様に、この「レンズの中の点」を複数の画像が重なる点としたのではないだろうか。

北脇が求めているのは混乱の中の秩序であり、非相称の中に相称を見つけることだ。つまり、すべては視点の問題なのだ。上述したウティッツの秩序のコスモスと混乱のカオスに通じる問題で、相称と非相称、そして混乱と秩序は対立的ではなく相補的性格を持ち、両方とも宇宙に欠かせないものである。前者なしでは後者は存在できない。さらに、北脇はダリを意識しつつ量子力学を論じる。量子力学では、一つの量子は同

⁹³ 北脇昇「相称と非相称」『美術文化』1号、1939年8月、p.9。

時に異なる場所に存在する可能性があるが、その両方を見ることはできない。また、混乱や予知のできない性質も量子力学では大きな役割を担っている。つまり、現実の構造が秩序と混乱に基づいてできているのである。北脇は、ダリの思想がこの学説に近いように思われた。実際、ダリはこのような問題に関心を寄せている。北脇はダリの二重像（ダブルイメージ）や「偏執狂的批判的（パラノイアック・クリティック）」の方法についての理論をよく知っていた。彼は恐らくダリの「腐った驢馬（L'âne pourri）」を読んでいたのであろう。1930年のこの有名なテキストは、1933年に上田敏雄（1900年 - 1982年）によって日本語に翻訳され、雑誌『詩人時代』に掲載された⁹⁴。ダリは、次のように述べている（原文の抜粋のあとにこれに該当する上田の翻訳を引用するが、二つのバージョンの間の相違点が多い）。

C'est par un processus nettement paranoïaque qu'il a été possible d'obtenir une image double: c'est-à-dire la représentation d'un objet qui, sans la moindre modification figurative ou anatomique, soit en même temps la représentation d'un autre objet absolument différent, dénuée elle aussi de tout genre de déformation ou anormalité qui pourrait déceler quelque arrangement.

L'obtention d'une telle image double a été possible grâce à la violence de la pensée paranoïaque qui s'est servie, avec ruse et adresse, de la quantité nécessaire de prétextes, coïncidences, etc., en en profitant pour faire apparaître la deuxième image qui dans ce cas prend la place de l'idée obsédante.

L'image double (dont l'exemple peut être celui de l'image d'un cheval qui est en même temps l'image d'une femme) peut se prolonger, continuant le processus paranoïaque, l'existence d'une autre idée obsédante étant alors suffisante pour qu'une troisième image apparaisse (l'image d'un lion par exemple) et ainsi de suite jusqu'à concurrence d'un nombre d'images limité uniquement par le degré de capacité paranoïaque de la pensée.⁹⁵

ダブルなるイメージ（une image double）——其れの例証としては馬のイメージが同時に女のイメージであり又ライオンのイメージであるといふ具合だ——を獲取する事が可能であつたのは、純粹に妄想狂的過程に依りてゝある。……

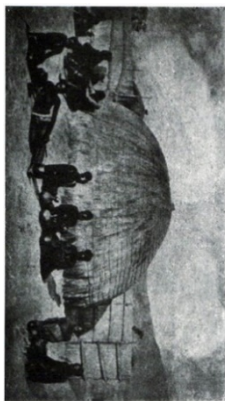
狂的妄想質メカニズム——其れに依つて復形象^{ママ}豫を有するイメージが誕生する訳だ——は、人々のその理解に対して、^{スイミュラクル}幻像の出生及び幻像の性質のオリジンに関する鍵を提供するのだ。そして幻像の狂気憤怒が、^{アスペクト}光景——其れの下に具象の^{マルチプルアピランサイズ}多数外觀が匿れる訳だ——を支配するのだが。吾々があらゆる種類に於ける比較の不可能性を結論するのは、正に、リアリテイに^{フボーズ}反する所の、^{インテンスイテイ}幻像の狂気及

⁹⁴ 『詩人時代』に書いてあるとおり、1932年9月に、パリで刊行されていた英語誌『This Quarter』（5号、「シュルレアリスム特集（Surrealist number）」）の英訳をもとに翻訳されたそうだ。英訳はダリの原文と少し違ったため、和訳にも違いがいくつか見られる。比較のため、ほぼ該当する原文（フランス語）と和訳を引用する。

⁹⁵ DALÍ Salvador, « L'âne pourri », *Le surréalisme au service de la révolution*, n° 1, juillet 1930, Paris, Dépositaire général : Librairie J. Corti, p. 10.

び其の創傷的性質と（並びに）リアリティと幻像のと間に最軽微さへもの滲透交流が完全に次除するの事実とに依りてゝあるのだ。……⁹⁶

北脇は、ダリが提唱する「馬のイメージが同時に女のイメージ」になるような二重像に特に注目する。ダリは、二枚に限らず、複数の像が重なるイメージの制作も後に試みている。このテキストが出版された数年後、ダリは《偏執狂的な顔（*Visage paranoïaque*）》において、自らの理論を絵画化しようと試みている。彼は、あるアフリカの村で、小屋の前に座っている人々が写った絵葉書を見て、この写真が右の方向に 25 度傾いていたためにか、そこに、パブロ・ピカソ（Pablo Picasso、1881 年 - 1973 年）が描いた、ある肖像を認めることができると述べている⁹⁷（次のページ、左を参照）。この経験から、彼は 1933 年と 1935 年頃に二重像の絵葉書の解釈をいくつか制作した（次のページ、中央と右を参照）。瀧口は著書『ダリ』（1939 年、アトリエ社）の中で「偏執狂的批判方法」について論じ、件の絵葉書も紹介している⁹⁸。



ダリによれば、二重像の解釈の可能性は、鑑賞者に委ねられる。彼にとっては、アフリカの村人達がピカソの肖像に見えたが、ブルトンにおいては、同じ絵葉書のうちに、サドの肖像を認めたようだ。つまり、見る側の興味や不安、懸念によって、見えるイメージが変わると言える¹⁰¹。しかしながら、こうした解釈の自由は、画家が事前

⁹⁶ 上田敏雄「The Stinking Ass — (ダリ)」『詩人時代』第 3 巻、第 8 号、東京、現代書房、1933 年 08 月、p. 8-9。

⁹⁷ DALÍ Salvador, « COMMUNICATION : Visage paranoïaque », *Le surréalisme au service de la révolution*, n° 3, décembre 1931, Paris, Dépositaire général : Librairie J. Corti, p. 40 を参照。

⁹⁸ 瀧口修造『ダリ』東京、アトリエ社、1939 年、p. 16 より参照。

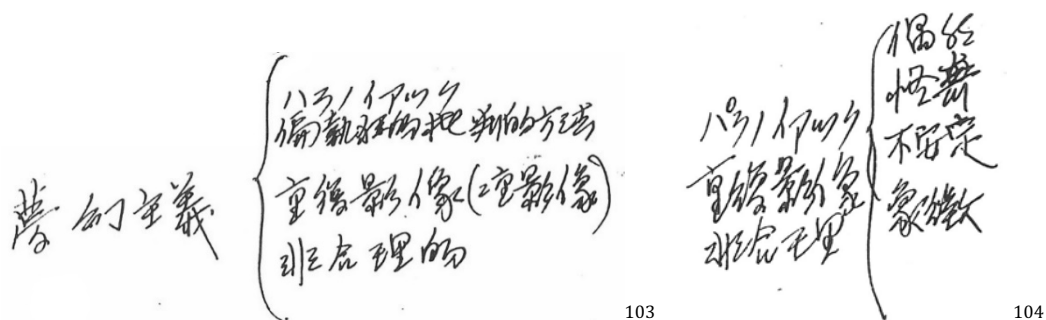
⁹⁹ 左と中央の画像は DALÍ Salvador、前掲書、p. 40 より。

¹⁰⁰ 《偏執狂的な顔（visage paranoïaque）》、油彩（1935 年頃）、瀧口修造、前掲書、図版 33 より。

¹⁰¹ DALÍ Salvador、前掲書、p. 40 を参照。

に想定しておいた可能性の中に限られているため、結局、「ダリの『パラノイア的イメージ』は自身が称揚したマニエリスム期の可逆的イメージや十九世紀末の潜在的イメージよりは、むしろ、大衆的な扇動的イメージあるいは遊戯的なイメージに近い表現となっている」と考えられるだろう¹⁰²。

北脇がシュルレアリスムの手法を特徴によって区別していたことが一冊のノートの中に記されている。



注 103 の図（左の図）が示すように、北脇の分類の中において、「偏執狂的批判的方法」は、「重複影像（二重影像）」と「非合理的」とともに、「夢幻主義」に所属しており、注 104 の図（右の図）が示すように、この三つのカテゴリーはさらに「偶然」、「怪訝」、「不安定」、「象徴」に類似している。ここで、ブルトンとの明白な相違点が見て取れる。ダリの「偏執狂的批判的方法」に厳密に従えば、結果を事前に予知することができなくなる。こうしたある種の不安定（＝混乱）は、北脇が最も避けようとしたことでもある。彼は、「偏執狂的批判的方法」やデカルコマニーが偶然性に基づいていることを理解し、これについてノートにも記している¹⁰⁵ため、単純な間違いをしたわけではないことが分かる。矛盾はない。確かにこの手法は、何らかの目的のために見出されたものであるかもしれないが、北脇はそれを別の目的や、別の用途にも応用できるのではないだろうか、と思案したのであろう。北脇は、デカルコマニーと同様に、もとの理論なしで「偏執狂的批判的方法」の図形的な面のみを残し、そこに自分の理論を加え、使っている。これは、古賀春江や東郷青児（1897 年 - 1978 年）、三岸好太郎（1903 年 - 1934 年）など、日本の「最初のシュルレアリスト

¹⁰² ダリオ・ガンボニー、前掲書、p. 385.

¹⁰³ 左に、「夢幻主義」。右に、上から下へ「パラノイアック 偏執狂的批判的方法」、「重複影像（二重影像）」と「非合理的」（ノート⑨より）。

¹⁰⁴ 左に、前述の三つのカテゴリー、「パラノイアック」、「重複影像」及び「非合理」。右に、上から下へ「偶然」、「怪訝」、「不安定」と「象徴」（ノート⑨より）。

¹⁰⁵ 同ノートを参照。

たち」に近い態度でもある。北脇は、重複像（多数のビジョン）を可能にすることが「偏執狂的」なのであり、画家が判断し、修正する（＝混乱した世界に秩序を取り戻す）必要が生じる可能性があるために、「批判的」でもあると解釈したのだ。こうして、偶然性についての問題から、北脇はブルトンから離れ、ある意味ではダリに近づく。事実、ダリが「客観的偶然」の消極的な性格に反対したため、ブルトンは彼の事前に建てられた計画に従って作られている作品を「なぞなぞイメージ（images devinettes）」と名付け、こうした性格を持つ作品を強く批判する¹⁰⁶。

北脇の試みについての評価は様々で、特に「観相学シリーズ」はしばしば不評を得ることもあった。例えば、リッターは 1938 年の《鳥獣曼荼羅》[cat. 124] が「良く言っても初歩的である¹⁰⁷」と評した。しかし北脇は、自ら主張する通り、芸術至上主義に反対しており、画家としての彼の目的が「美」にのみ留まることはなかった。北脇が求めていたのは、技術的な達人になることではなく、鑑賞者をだますことでもない。彼の目的は、先述したように混乱の中に秩序を見出し、必要に応じて現実を立て直すことであった。

1938 年、創紀美術協会京都前哨展にて、北脇は以下のように述べる。

こゝに観相学的方法と称するものは、重複影像の限定的追求であり、偏執狂的方法の一翼として、そのシンメトリカルな曼荼羅的構図法に於て、形式上一特質を示し得るものと思ふ。

それは非相称的動的自然機能の、人為的相称的凝集化に依る批判的方法である。¹⁰⁸

ダリの言説に基づき、北脇は「相称的動的自然機能の、人為的相称的凝集化に依る批判的方法」を創造する。これは、混乱を避けるために、画家の手で現実を必要に応じて描き直すことであると言えるだろう。

形態は、北脇が常に関心を寄せていたテーマである。未知の世界は存在するが、ブルトンが提唱するように、無意識の中にのみ存在するわけではない、そう彼は考えていた。未知の世界が、現実という日常の世界と同じ場に存在することを、レンズが科学的に証明している。これは、目に見えない世界というより、「未だ見られていない

¹⁰⁶ PIERRE José, *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1987, p. 126-128 を参照。

¹⁰⁷ "Kitawaki's work *The Mandala of Birds and Beasts* [...], one of the first from his *Series of Physiognomy* is rudimentary at best." (RITTER Gabriel Richard, *Beyond Surrealism: Kitawaki Noboru and the Avant-Garde During Wartime Japan, 1931-1951*, Doctoral thesis, Los Angeles, University of California, 2016, p. 59).

¹⁰⁸ 北脇昇「作者の言葉」『創紀美術協会京都前哨展目録』、1938 年 7 月 1 日。

もの（invu）」の世界であり、この世界は技術や科学を介して、観察可能になってきた。すなわち、形態は既に決まっているのだ。北脇は同年、『アトリエ』に寄せた「虚妄の絵画」において、次のように述べている。

今絵画性に関して一例せば、吾々の今日目にする絵画構成の殆ど全てが、非相称的な偏在的構成に終始してゐるのは如何なるものであらうか。これは明らかにリアリスティックな寧ろ自然主義的な体系に属する絵画性に他ならない。吾々は尚左右相称的な、又放射相称的な等々の人工的作意的な構成体系の存する事を想ひ起す可きだろう。吾々が本原的なものへの意欲に於て、腔腸動物や棘皮動物の寧ろ作為的な形態や、細胞の減数分裂の秩序を驚異し、木星や火星、特に土星のあの殆ど悪戯的な作為ある自然を感嘆する時、エジプト・ピザンチン・アラビア等々の曼荼羅的な絵画体系を見失つてゐる吾々を不思議にすら思はざるを得ないんどえある。リアリズムは余りにも自然の作為的体系を無視し過ぎて来た。吾々は吾々こそは進んでこの体系に依る絵画性を取り上げ可きであらうと思ふ。¹⁰⁹

彼は、腔腸と棘皮が「作為的な形態」であり、《土星への幻想》（1938年 [cat. 146]）の中で、デカルコマニーの主なモチーフにされた土星は、「殆ど悪戯的な作為ある自然」によって作られたとしている。彼は、「リアリズムは余りにも自然の作為的体系を無視し過ぎて来た」と、遺憾に思っているようだ。自然にこうした「作為性」があると考えることは、大いに注目すべき点だ。

この時、北脇はまだ鑑賞者に自由を与えていない。雲や古い壁のシミのように、誰もが異なる発見をできるようなものではなく、自然を喪失した「作為的体系」を取り戻すため、北脇はむしろ「未だ見られていないもの（invu）」、あるいは忘れられたものを提示しようとする。要するに、ダリ同様、北脇が鑑賞者に許す見ることの「自由」は、まだ完全に制限されていたと言えるだろう。姿勢は異なれど、ダリも同様に、かなり狭い範囲の中でのみ自由が許可されている。制限されているにもかかわらず、なぜ画家は、鑑賞者に自由を与えるような素振りを見せるのか。この曖昧さは、政治的党派色を反映しているのだろうか。少なくとも解釈について言えば、偶然性を基盤にした抽象芸術やチャンス・イメージなどと異なり、鑑賞者が見るものは画家によって事前に取り決められ、解釈の自由は見掛けに過ぎない。ダリがフランシスコ・フランコ政権を支持し続けたのは偶然ではないのだろう。「シュルレアリスム運動において、ダリは曖昧性を形骸化させ、単一的な意味内容をあらかじめ決定する選択を行っているが、この選択と、ダリが独裁主義的政治に賛同したいという事実との間に

¹⁰⁹ 北脇昇「虚妄の絵画」『アトリエ』15巻17号、東京、アトリエ社、1938年12月、p.91-92。

は、単なる偶然以上の結びつきがあるように思える」と、ガンボニーは述べている¹¹⁰。一方、北脇が混乱の中に秩序を見出し、必要に応じて「人為的」に秩序を作り出したことは、戦時下の日本では、傑出した態度のようにも見える。実際、「虚妄の絵画」の結論部において語られる北脇の言葉は、こうした予感を察知しているかのようだ。

幸に創紀はこの責務をはたすために充分なる精鋭揃ひである。即ち吾々もその驥尾に附して何等かに役立ち度いと希つてゐるものである。¹¹¹

「創紀」や「驥尾に付す」は、特別な意味のある言葉である。「創紀」は何を指しているのだろうか。北脇が結成に関わった創記美術協会を指すのだろうか、または、まったく異なる意味として天皇制を仄めかしているのであろうか。1943年に、『美術文化』に寄せた「機能的なるものは全て美しい」の中で、彼は芸術の自由をより強く批判する。

カント以後人々は必要以上に純粹病に侵されて来た。「附庸美」を排して「自由美」を高しとしたカント美学は次第に蓮花をしてその根基を養ふ泥池を厭離せしめてしまった。二十世紀前半は誠にこの意味の「純粹美」の悪夢に依つて終始したと見てもよからう。

泥池を厭離した蓮花の運命は、そのまゝ近代美術の運命でもあつたのである。¹¹²

しかし、この解釈は、十分に気をつけて行わなければならない。秩序を求めることは、必ずしも当時の政府の方針に賛成することや、積極的にこれを運用させること、また、支持することを意味しない。これは重要な問題であり、白か黒かのような単純な二元論では、論じることが適わないだろう。実際問題、混乱した時代に、秩序や安定を求めるのは、自然のことであるだろう。北脇の言葉は曖昧であり、彼の立場と作品の解釈を明らかに困難にする。

また、北脇の作品は、完全な抽象絵画だと言い切ることはできないが、時間が経つにつれ、徐々に具象絵画からも離れていく。美術評論家クレメント・グリーンバーグ (Clement Greenberg, 1909年 - 1994年) は、シュルレアリスムのアーティストを、タイプ別に二つのグループに分けた。例えば、ダリやエルンスト、イヴ・タンギー (Yves Tanguy, 1900年 - 1955年) らは、彼らの絵画作品が彫刻などによってそのまま立体化できるため、過去の芸術家たちと本質的に殆んど変わらず、芸術に革新をも

¹¹⁰ ダリオ・ガンボニー、前掲書、p. 447。

¹¹¹ 北脇昇、前掲書、p. 92。

¹¹² 北脇昇「機能的なるものは全て美しい」『美術文化』第4回展集、東京、1943年5月、p. 45。

たらずことができなかつたと指摘している。一方、ジャン・アルプ (Jean [Hans] Arp、1887年 - 1966年) やアンドレ・マッソン (André Masson、1896年 - 1987年)、ピカソの作品については、立体化不可能で、二次元の空間だけに特徴を留めることができたと評価している¹¹³。要するに、古賀の言葉を借りて言えば、「観念的存在としての形式(作用形式)と、感覚的存在としての形式(存在形式)¹¹⁴」は切り離すことができず、絵画の場合、キャンバスと概念は一つになるほかないのである。1930年代末より、この考察が、北脇作品にも漸次適用されるようになる。また、同年代から、北脇は徐々に絵画の構造を変え、スペースを新しく捉えることによって、鑑賞者に解釈の自由を与えるようになる。このプロセスは普遍性に向かって、もう一歩前進し、少しずつ創造の負担を、画家と鑑賞者で分担して行こうとする。つまり、鑑賞者を消極的な姿勢から積極的な姿勢へ導くのである。

北脇は、シュルレアリスムの絵画において、レンズなどの技術を介して、日常では見えないものを見せようとした。1939年頃からは「図式絵画」の制作期間に入り、感じることはできても、技術を用いても見ることができない「余白」を絵画の中で用いるようになる。

擬人化された風景をはじめ、北脇の擬人化を扱った作品には、もう一つ特徴がある。文字どおり、こうした作品は、人間を中心としているが、先述した中世などの画家と違い、北脇は人物を殆んど描かない。擬人化された風景の場合、人間の存在はその風景の中に限られていて、他の人間の姿は一人も見えない。つまり、人間は偏在すると同時に不在である。戦後になると、人間は北脇の絵画の中に再び現れるが、戦前の肖像と異なり、「余白」に囲まれるようになるだろう。この空間は、ブランクとしての

¹¹³ GREENBERG Clement, "Surrealist Painting", in *Perceptions and judgments, 1939-1944*, coll. "The Collected Essays and Criticism", vol. 1, Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 229-231 を参照。

¹¹⁴ 古賀春江「写実と空想(或は具象と抽象)」(1932年)、古賀春江『写実と空想』東京、中央公論美術出版、1984年、p. 47。

「こゝで作品の形式が観念的存在としての形式(作用形式)と、感覚的存在としての形式(存在形式)とに別たれる。感覚的存在は現実の中に於ける受容的存在であり観念的存在は新しい現実の創造的存在である。

現実の作品の対象が主観的空想的であつても、客観的具象的であつても等しく、作品に於ては観念形態(形式として作用形式)としての把握を感覚形態(形式としての存在形式)として表現する可きものである。即ち芸術は美ではあるが但し美は必ずしも芸術とは言へない。

芸術——本質的存在——先験的価値であり概念的実在である。

作品——現実的存在——経験的価値であり感性的実在である。」

空間ではまったくない。彼はむしろその部分に、モチーフよりも余白の中に、深い意味を含ませるのである。

3.2 余白と空虚、時空間から意味をつくる

1930年代末から晩年まで、北脇は新しくユニークなスペースの使い方を試した。中心から離れた外部の余白は、徐々にキャンバスのスペースを占領し、存在感を持つ。空間についての新しい捉え方や、その産み出し方を取り入れた結果、作品における遠近法の使い方は独特なものとなった。これまで描くことのなかった空間を描くために、新しい遠近法が必要になったのだろう。もちろん、北脇のスペースについての考察は、当時の日本の社会的事情とまったく無縁であるとは言い切れない。戦争や占領によって、日本のスペース、つまりすべての日本人のスペースが、大きく変化している時期だったためだ。北脇だけでなく1930年代に、多くの日本の思想家が、空間についての研究を行っている¹¹⁵。

北脇にとって、「余白」というテーマは、作品の構造だけでなく、彼の思想までも変化させることになった。1939年頃から制作し始める「図式絵画」は、独立した複数のスペースの組み合わせによってできている。これらのスペースは空間によってだけでなく、時間によっても区分されている——この点が極めて重要だ。

北脇は様々な分野の本を読み、狭義の芸術に留まらず、普遍的な芸術の創造を試みた。京都に住んでいた彼は、西田幾多郎や田辺元の京都学派の理論に関心を持っていた。『ニッポン新聞』に寄稿した「現実へ近づく美術」において、田辺の『歴史的現実』中の一節を引用し¹¹⁶、『美術世界』に寄稿した「大和絵的なるものへの検索 日本美術史再検討への一考察」において、西田の『日本文化の問題』中の一節を引用している¹¹⁷。また、『文化類型学図式』においては、高山岩男の『文化類型学』から影響を受けたことが明らかである。北脇は、思想的に中井正一に近かったように思われるが、中井が1937年11月に検挙された後、彼の思想を援用することは危険だった。そのため北脇は、京都の植田寿蔵という美学者に関心を持つようになる。北脇は1939

¹¹⁵ LUCKEN Michael, « "Les limites du ma" Retour à l'émergence d'un concept "japonais" », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 13, 2014, p. 61.

¹¹⁶ 北脇昇「現実へ近づく美術」『ニッポン新聞』1940年7月頃を参照。

¹¹⁷ 北脇昇「大和絵的なるものへの検索 日本美術史再検討への一考察」『美術世界』5巻3号、1941年3月、p. 2-3を参照。

年、『美術文化』に寄せた「相称と非相称」において、植田の論文「ある庭石の視覚構造」を引用し、関心の重なる点を挙げている。

日本画の余白・画地・空間・背景に関する「形象を超えるもの」とか「視覚の領域に於ける無限なるものゝ一つの現れ」と云ふやうな考へも、右のレンズの中心点を考慮に入れるともつと科学的理解が成立するのではないかと考へてゐる¹¹⁸

日本画に限らず、当時、北脇もまた、同種の問題に思案を巡らせていた。植田の芸術論において、「科学的理解が成立する」という箇所は極めて意義深い。美学者の次の一節は、とりわけ北脇に強い印象を与えたようだ。

画かれたものに比べてこそ背景は、高さにも幅にも、より静止的であり、より軽いものではあつても、しかし、それもまたたしかに緊張もしくは力である。画かれたものと無限の背景の間においても、さまざまの力の関係が成立しなければならない。¹¹⁹

先述の通り、北脇の作品は、一般的に四つの時期に分けられる。1997年に東京国立近代美術館において行われた「北脇昇展」の際、1930年から1936年にかけての「初期の作品」、1936年から1939年にかけての「シュルレアリスムの冒険」期、1939年から1945年にかけては「図式絵画」と称され、1945年から1951年に亡くなるまでの最後の期間は、「戦後の作品」とされている¹²⁰。こうした区分は間違いなく便利であるが、それぞれの期間の区切り方において、いささか強引さがあるような印象を受ける。つまり、期間と期間があまりに明瞭に区別され、そのため変化が突然訪れたような印象を与える。北脇のシュルレアリスムへの興味は、1939年を境に弱くなってきたが、その理論や手法への関心がまったく消え失せてしまった訳でもない。また、こうした区分によって、いわゆる「戦後の作品」という区分が統一した全体を成すように感じられ、戦前や戦争中とまったく異なる作品群のようにも思われる。しかしながら、実際のところ、この時期と最終区分以前の作品との繋がりが少ないわけではなく、「戦後の作品」は戦前、戦中の作品の延長と考えた方がよい。

上述の理由から、1930年代末から晩年までの絵画について、「図式絵画」という曖昧な名称よりも、「空虚の絵画」と呼ぶ方が相応しいのではないかと考えられる。ただし、このことは、従来の四つのカテゴリーに新しいカテゴリーを追加する必要がある

¹¹⁸ 北脇昇「相称と非相称」『美術文化』1号、1939年8月、p.9を参照。数年後、また別の論文の中に植田の他の論文を使う。

¹¹⁹ 植田寿蔵「ある庭石の視覚構造（承前）」『哲學研究』第二十四巻、第三冊、第二百七十六号、京都、京都哲學會、1939年4月、p.333。

¹²⁰ この区別は1997年に東京国立近代美術館で行われた「北脇昇展」のカタログで使用されている。

ある、という異論ではない。むしろ、それぞれのカテゴリーに置かれた作品の間から、なにがしかの共通点を見出すことの提案であり、推奨である。

3.2.1 霧から余白へ

北脇の1930年代半ばの作品、つまり、最初のシュルレアリスム絵画以前の作品における構造は、特別注目されるものではなかった。

空間に対する新しい態度と、その新しい使い方は、瀧口の言葉（「北脇小論」、1953年）を借りて言えば、「灰色調の『霧』¹²¹」から始まる。この「灰色調の『霧』」は、拡散している半透明の物質のようなもので、1930年代半ばから北脇の絵画の空間を徐々に覆うようになり、作品に海底や宇宙のような雰囲気を与える。「灰色調の『霧』」が初めて描かれたのは、1937年の《最も静かなる時》[cat. 101]においてである。翌年の《感傷構造（観相学シリーズ）》[cat. 125]においてもこの「霧」は見られ、不気味な雰囲気を醸し出す。また、1937年の《眠られぬ夜のために》[cat. 107]では、海底のように静かで寒い世界を創出するだろう。この作品で注目すべき点は、「霧」がキャンバスをいくつかの部分に分割し、絵画において定められている遠近法のような画法よりも、さらに重要で意味のあるモチーフに北脇が集中し始める点である。しかしながら、《最も静かなる時》や《眠られぬ夜のために》などにおいて見られるように、唯一のスペースを「霧」によっていくつかの部分に分割するよりも、最重要主題に焦点を当てるために、不要と思われる要素を「霧」によって隠しているような場合もある。だが、「霧」はやがて、より大きな役割を担うようになり、一見相互関係のなさそうなモチーフもキャンバスに描き出されていく。

このように、北脇の作品を単純に四つの期間に区別することは簡単なことではない。言うまでもなく、脈略のないものを並べる手法は、ブルトンらが好んでいたイジドール・リュシアン・デュカス（Isidore Lucien Ducasse、1846年 - 1870年、ロートレアモン伯爵ともいう）の「解剖台上のミシンと傘の偶然の出会いのように美しい」に極めて近いものである。北脇絵画におけるこの特徴は、いわゆる「シュルレアリスム絵画」期から晩年の作品に至るまで現れる。例えば、1938年の《美わしき繭》[cat. 145]

¹²¹ 瀧口修造「北脇昇小論」、大岡信（編）『コレクション瀧口修造 (7) 実験工房・アンデパンダン』東京、みすず書店、1992年、p.200。

(以下を参照) や、1940 年代初頭の《春に合掌す》 [cat. 194] (1942 年、次のページを参照)、《自然と人生》 [cat. 217] (1944 年) などのように。



瀧口は、北脇の作品の特徴として「霧」という言葉を用いたが、より象徴的で相応しい別の気象を表す言葉があるようにも思われる。それは「霞」である。確かにそのタッチは霧や雲に見えなくはないが、北脇の手法は、日本の伝統的な「すやり霞」に最も近いと言えるだろう。絵巻物や屏風でよく描かれた、水平方向の細長い雲のような「すやり霞」は、描かれている場面を他の場面に転換したり、時間の経過を表現したりすることができる。要するに、これは時間と空間を区切るための手法であり、この方法によって、同じ作品の中に様々な場所と時代を同時に描写することが可能となるのだ。「すやり霞」のある作品は、鳥瞰図のような形式で、複数の異なる場所が並べられるので、遠近法も特有のものとなる。北脇の作品においても、画家が焦点を当てようと思うモチーフ、あるいはシーン（場面）だけを浮き彫りにするように、「霞」には、時間的あるいは空間的な「省略」の役割がある。北脇が、1937 年頃からこうした手法を使用し始めたのは、まったくの偶然ではないだろう。この頃からシュルレアリスムを日本の古典芸術にまで遡らせようとしていた瀧口や福沢と同じく、北脇もまた、日本の伝統芸術に関心を抱くようになっていた。能や俳句、日本庭園などを基にした作品や理論とは別に、北脇作品において適用される日本画的な画法は、日本固有のシュルレアリスムを作り出すために用いられた、伝統芸術踏襲の一例だと言える。

北脇の「図式絵画」では、「霧」あるいは「霞」はもはや殆んど見られないが、ここでは「余白」が同じような役割を担う。つまり、画の空間を区切るのだ。1940 年代初頭まで、作品の中に描かれている様々なモチーフの関係を明らかにするために、北

122 2012 年 3 月 30 日、東京国立近代美術館で撮った写真。

脇は、線、長方形、渦線といった幾何学の図形をしばしば利用している。例えば、1940年の《想・行・識》[cat. 178]のように。また、要素をより明白に区切るために、それぞれのモチーフを正方形など枠で囲み、区切りを強調することもあるだろう。ただし、手法が変わっても画家の目的は変わっていない。絵画のモチーフを分離することで、これらに焦点を当て、そして相互関係を明らかにするのだ。



戦後でも、《自我像》[cat. 252]（1947年、以下を参照）あるいは《クオ・ヴァ・デイス》[cat. 262]（1949年）において、「霧」はわずかながら残存する。モチーフは余白によって浮き出し、モチーフ同士の関係が幾何学図形なしで描かれる。枠なども不要となり、北脇は確信を得たかのようだ。



「図式絵画」や「戦後の作品」というカテゴリーに依拠すれば、その間で見いだされる新たなカテゴリー、「空虚の絵画」と名付けることができる作品群において、二

つの特徴があることに気づく。絵画における遠近法の使い方と、スペースの区切り方だ。まずは、これらの画において特有な遠近法について考えてみよう。

1930年代末から、北脇は、ルネ・マグリット（René Magritte、1898年 - 1967年）や、ジョルジョ・デ・キリコ（Giorgio De Chirico、1888年 - 1978年）などと同様に、シュルレアリスム絵画の特徴である「遠近法—的—空間」と林道郎が名付けた幻想的な空間、要するに「遠近法のよ^うな空間」を使用し始める。従来の遠近法は歪み、現実では並置不可能なスケールの異なるものが同時に描かれ、複数の消失点が同じ作品中に描かれる。つまり、画家は、曲げられない法則よりも達したい目的の方を優先するのだ。従って北脇は、シュルレアリストたちと同じように、遠近法を否定するのではなく、これを細工し、「遠近法の相対化」を行うのだ¹²³。当時の北脇の作品は、ある一つの観点から一つのシーンの描写するのではなく、むしろ、「折れたスペース」を描写しているかのように見える。それはまるで、同じ壁面において隣接しているのに、それぞれ別の方向を向いている窓のようである。《自我像》や《倍率 3.125》[cat. 209]において描かれている消失線は、まさにこのことを証明しており、このスペースの区切り方は、当時の北脇の作品における真骨頂であると言える。

スペースの区切りは、「余白」や「虚空」でできているが、幾何学的な図形が描かれている場合もある。先述したように、これらはキャンパスの上に描かれている要素同士を切り離すというより、むしろ注意を促し、要素間の繋がりを明示するためのものだ。

とはいえ、絵画において、何も描かれていないような場をどのように呼べば良いのだろうか。「虚空」や「余白」、「空」、「無」、あるいは「虚無」など、どんな呼び名でも言表は可能だ。しかし問われているのは、語彙の問題ではなく、北脇の場合、「無」や「空」である、「何も存在していない」ように見える場といった概念がどのように表象されているかである。

北脇は、場合によって「余白」や「虚」と言った語を用いるが、ここでは、より広い範囲で適用できる「無」を選択したい。様々な意味がある「無」の概念において、主に三つのことについて考えてみたい。一つ目は、まったく空である「純粋な無」（*purum nihil*）であるが、絵画の場合、その性質から積極的に用いられることはない概念である。二つ目は、何かを否定することによって存在する「否定的無」（*nihil*

¹²³ 林道郎「遠近法—的—空間について」、鈴木雅雄、林道郎『シュルレアリスム美術を語るために』東京、水声社、2011年、p. 100-109を参照。

negativum) である。この「否定的無」においては、否定される対象が不可欠だ。例えば、「表象の無」は、単に表象のない状態ではなく、むしろ「ない状態の表象」であり、「表現の対象になり得る (un objet possible de la représentation) ¹²⁴」ものだ。1943 年に出版されたジャン＝ポール・サルトル (1905 年 - 1980 年) の『存在と無 現象学的存在論の試み (L'Être et le néant - Essai d'ontologie phénoménologique)』における、高名な一例がこれを明らかにするだろう。サルトルは、喫茶店で友達のピエールと会う約束があったが、15 分遅れて着いたとき、ピエールはいなかった。ピエールの不在 (欠席というより、彼の「非出席」) というサルトルの期待に対する裏切りは、「現実的な出来事」を引き起こすことになる。

私はまさに、ピエールに会うことを期待したのであり、私の期待が、このカフェに関する一つの現実的な出来事としてピエールの不在を惹起せしめたのである。この不在を私が見いだしたのは、いまでは、一つの客観的な事実である。この不在は、ピエールと、私が彼をさがしているこの場面との、一つの総合的關係としてあらわれる不在のピエールはこのカフェにつきまとう。不在のピエールはカフェが無化されつつ背景として構成される条件である。¹²⁵

サルトルはまた、知覚の面で背景 (le fond) と形態 (la forme) の相補性を論じており¹²⁶、絵画との比較対象は興味深い。

北脇はサルトルのことを知っており、戦後 (1947 年) に発行された『嘔吐 (La nausée)』の和訳を読み、小説からの引用などを 7 ページに渡ってノートに記している¹²⁷。しかしながら、ここで引用した『存在と無』は、フランスでの出版が 1943 年であり、それを北脇が読むことができなかった可能性は極めて高い。

サルトル以外にも、こうした概念についての考察を行った思想家はいるが、北脇にとって「無」の概念は、この「否定的無」と同じようなものだったのだろうか。もしくは、「純粋な無」 (purum nihil) と「否定的無」 (nihil negativum) のいずれでもなく、異なる三つ目の「無」を考えていたのだろうか。この疑問を解決するために、画家自身の発言に注目したい。

¹²⁴ STOICHITA Victor, *L'instauration du tableau*, Genève, Droz, 1999, p. 366 を参照。

¹²⁵ ジャン・ポール・サルトル『不在と無』「サルトル全集」第 18 巻、京都、人文書院、1956 年、p. 78 (原文、SARTRE Jean-Paul, *L'être et le néant - Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1968, p. 44-45)。

¹²⁶ 「知的の際には、つねに一つの背景 un fond のうえに一つの形態 une forme が形成されているといことである。」 (同書、p. 76)。

¹²⁷ ノート①。

3.2.2 世阿弥と「余白」

3.2.2.1 世阿弥の解釈

1938年3月12日、16日と17日の『京都日日新聞』に、北脇は「世阿弥の機能主義的理解」と題した三つの論考を連載した。彼の当時の作品構造を理解するためには、非常に重要なテキストである。世阿弥の能楽についての著書は伝書であったため長い間殆んど知られていなかったが、1908年に東京専門学校（現在の早稲田大学）の講師吉田東伍（1864年 - 1918年）によって16部が再発見され、翌年『世阿弥十六部集』という題名で出版された。中でも、特に注目すべきなのは、『風姿花伝』（または『花伝書』）という1400年頃から1425年頃にかけて書かれたとみられる世阿弥の最初の著書と、1424年頃に書かれた『花鏡』であり、1909年に『覚習条条』という題名で出版された¹²⁸。世阿弥の自筆の伝書は様々な人から繰り返し書き写されており、吉田が使用した原稿は、1923年の関東大震災で残念ながら焼失している。しかし、それ以降にも別の原稿が発見されており、現在出版されている世阿弥の伝書には様々なバージョンがある¹²⁹。事実、北脇が「世阿弥の機能主義的理解」を書いたときには、既にいくつかのバージョンがあり、この論考とそれらを比較した時、引用と一部異なる箇所はあるものの、1931年に岩波書店¹³⁰より出版された一冊が最も近いと考えられる。

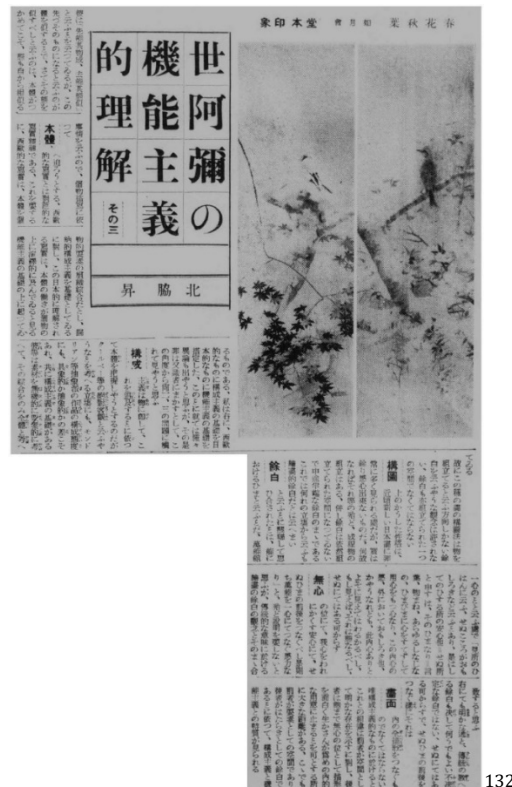
1937年の時点で既に、「技術より見た矛盾の絵画」の中で、北脇は世阿弥の『風姿花伝』と俳諧、そして各務支考（1665年 - 1731年）の『俳諧十論』（1719年）¹³¹とシュルレアリスムを比較していたが、「世阿弥の機能主義的理解」ほど深い考察には至っていない。

¹²⁸ 伝書一枚が抜けていたため、吉田は『花鏡』の題名が分からず、『覚習条条』にした。世阿弥の能楽伝書の題名に関して、MURAKAMI-GIROUX Sakae, *Zéami et ses « Entretiens sur le nô »*, Cergy-Pontoise : Publications orientalistes de France, 1991, p. 90-92 及び HARE Tom, « Appendix 2 – On the Manuscripts », in ZEAMI, HARE Tom (éd.), *Zeami Performance Notes*, New York, Columbia University Press, 2008, p. 452-453 を参照。

¹²⁹ HARE Tom、前掲書、p. 451-459 を参照。

¹³⁰ 世阿弥、野上豊一郎（編）『能作書 覚習条条 至花道書』東京、岩波書店、岩波文庫1931年。

¹³¹ 1939年に、別の論文の中にて再び『俳諧十論』を参照する（北脇昇「秤は先づ不釣合に作用する 新日本洋画展へ」『ニッポン新聞』、1939年11月25日、2面を参照）。



132

先述のとおり、「世阿弥の機能主義的理解」の最初の二つの論考において、北脇は主に修練と伝統について論じている。そして、三つ目の論考の前半にて、彼は西洋の美術と日本の美術を比較し、前者は「構成主義」で、後者は「機能主義」と結論する。北脇にとって、芸術は機能的であるべきだった。北脇がはじめて掲載した論考「反響する」（1933年）においては、おそらく津田青楓の影響であるだろうが、既に芸術が目的を持つ必要性について強調されてはいるが¹³³、「世阿弥の機能主義的理解」とは異なり、「機能主義」についてはまだ触れられていない。1940年代に入ると、彼はより明確に芸術の目的について論じるだろう。例えば、彼は1943年の論考「機能的なるものは全て美しい」において、「吾々の美学は『大和ばたらき』をはたらく機能美学でなければならない¹³⁴」と述べている。論考の後半においては、「無」や「余白」について論じ、これは機能主義とまったく異なるように見えるが、クールベとモンドリアンも証明している通り、実際には切り離せない問題である。つまり、北脇に

¹³² 『京都日日新聞』の記事に関して、コピーを提供していただいた京都新聞社（特に吉崎徹氏）に感謝する。

¹³³ 乃母流〔北脇昇〕「反響する」『フェーザン』1933年3月頃。

¹³⁴ 北脇昇「機能的なるものは全て美しい」前掲書 p. 47。

において、日本絵画における「余白」は機能的なのだ。そして、実際、北脇作品において「余白」は機能している。

「世阿弥の機能主義的理解 その三」において、北脇は主に世阿弥の『花鏡』中の「万能縮一心事」の一段を取り上げる。その中で、世阿弥は能楽の上演の際に観客が最も好んでいるのは「せぬころ」（もしくは、バージョンにより、「せぬところ」とされる¹³⁵）、つまり「せぬ隙」であると述べる。この表現は、役者が演じていない時空間を示している。前の演技と次の演技を結ぶこの「無」の時空間——演技に必要な時間だけでなく、空間のスペースでもある——、働きがあるときよりもさらに一層観客の注意を引きつける、と世阿弥は述べている。北脇は、次のように世阿弥を引用する。

余白と云ふことに関連して思ひ合されたことは、能におけるひまと云ふことだ、萬能館一心のことと云ふ處で「見所のひはんに云ふ、せぬころがおもしろきなど云ふことあり、是はしてのひする所の安心也＝せぬ所と申すは、そのひまなり＝言葉、物まね、あらゆるしなじなの、ひまびまに心をすてずして用心をもつ心なり、この内心の感、外においておもしろき也、かやうなれども、此内心ありとよそに見えてはわかるべし、もし見れば、それは態なるべし、せぬにてはある可からず無心の位にて、我心をわれにかくす安心にて、せぬひまの前後をつなぐべし是則ち萬能を一心にてつなぐ感力なり」と、殆ど説明を要しないと思ふが、伝統的な意味に於ける絵画の余白の觀念とそのまゝ合致すると思ふ¹³⁶

この一文は非常に興味深い。北脇は、絵画の中の「余白」も、「せぬひま」と同様「前後をつなぐべし」であると述べている。しかし、空間においても時間においても躍動する能楽の概念を、どうすれば静的な絵画に応用することができるのだろうか。彼は、次のように述べる。

右にても明かな通と、伝統の教へる余白も決して何うでもよい不決定な余白ではない、せぬにてはある可らずで、せぬひまの前後をつなぐ様にそれは画面内の全描形をつなぐものでなくてはならない〔。〕唯構成主義的なものに於けるとこれとの相違は前者が空間として明かな存在を示すに対し、後者は飽まで無心の位として描形を面白く生かさんが為めの内的な用意に止まることを可とする所に大きな距離がある、こゝでも前者が要素としての空間であり後者がはたらきとしての余白であることに依つて、構成主義と機能主義との特質が見られる¹³⁷

¹³⁵ 北脇の論考では、「せぬころ」と「せぬ所」の両方とされている。近年は「せぬところ」に統一されているのが一般的である。

¹³⁶ 北脇昇「世阿弥の機能主義的理解 その三」p. 5。

¹³⁷ 同書。

北脇は、日本芸術における「余白」を「はたらきとしての余白」と定義し、西洋芸術の「要素としての空間」に対立させる。つまり、日本の場合の「余白」は機能するが、西洋の余白は要素としての空間に過ぎず、生きたスペースではないと言う。加えて、日本には「余白」という語が存在するが、西洋における余白は単純な「空間」であり、時間の次元を与えられていない。

また、「はたらきとしての余白」とは興味深い表現であるが、「はたらき」は、『風姿花伝』や『花鏡』などで読まれる世阿弥の言葉である。「はたらき」もしくは「舞働き」は、能や狂言において、竜神や鬼、天狗などの威厳を示したり、祝い事を表現したりする部分¹³⁸であり、演技において最も動的な場面の一つである。このような語の意味を、北脇が知らないはずはない。彼にとって、絵画における「余白」は、単に機能的であるだけでなく、むしろ能動的かつ躍動的なものであるはずだった。彼は、1941年に朝日新聞に寄せた「文化母胎としての京都」の中で、「はたらき」という言葉を再び使い、京都の「『はたらき』としての文化」を「西欧物質文明」の「『もの』を中心とした文化」と対比している¹³⁹。北脇は「生活文化の母胎」となる京都こそが、混乱した時代に日本文化を復興させることができると考えた。これについて、大谷省吾は次のように述べている。

北脇は東京ではなく京都を拠点に前衛美術を探究したが、東京が「もの」中心の西欧物質文明に染まっているのに対して、古くからの日本文化を伝える京都では、「もの」と「もの」との間であって、それらに関係づける「はたらき」＝機能中心の文化があると考え、そこに独自の可能性を見出そうとした、この考え方から、個々の現象を具象的なイメージで描き、それらの背後にある見えない関係を幾何学的図式で表すという独自のスタイルが生み出されたのである。¹⁴⁰

1938年の論考「世阿弥の機能主義的理解 その三」では、「余白」は「せぬひまの前後をつなぐ^{よう}様にそれは画面内の^{ぜんべうけい}全描形をつなぐものでなくてはならない」のであり、そして「飽まで無心の位として描形を面白く生かさんが為めの内的な用意に止まることを可とする」とされている。北脇は、「余白」にはものともものを繋ぐという非常に

¹³⁸ 大辞林（第三版）は次のように定義している。

「1 能の舞事の一。笛に大鼓・小鼓・太鼓の囃子（はやし）で激しく舞う。また、その囃子事。竜神・鬼・天狗などの舞。はたらき。

2 狂言の舞事の一。夷（えびす）や毘沙門（びしゃもん）などが舞う祝福の舞。また、その囃子事。はたらき。」

¹³⁹ 北脇昇「文化母胎としての京都」『朝日新聞』（京都）、1941年01月29日。

¹⁴⁰ 大谷省吾「前衛画家と地方性—小川原脩と北脇昇を例に一」、尾崎正明（編）『日本文化の多重構造—近代日本美術に見る多文化的要素の系譜 1900年～1980年』平成14～16年度科学研究費補助金（基盤研究（B）（2））研究成果報告書、p.46。

明確な役割があると捉え、余白が「無心の位」で無意識に反映させられるべきであるとも考えていたのだ。

これは「間」という日本の美学や建築学、能楽などに使われている概念を連想させるだろう。

3.2.2.2 北脇における「余白」と「間」

建築や音楽、落語、武道などの日本文化の様々な分野に見られる「間」という概念は、元来建物の一定の柱間を意味していたが、現在は「居間」（数本の柱に囲まれている空間）や「谷間」（山の間空間）といった表現で使われている。「間」は空虚でありながら生活が営まれる空間である。つまり、何もない空間が、最も動的なのである¹⁴¹。1978年の秋、パリで展覧会「間 日本の時空間 (MA - Espace-temps du Japon)¹⁴²」が行われた際、建築家磯崎新（1931年 - ）は「間」を定義するために『岩波古語辞典』（1974年）を引用した。

連続して存在する物と物との間に当然存在する間隙の意。転じて、物と物との中間の空隙・すきま。¹⁴³

西洋では、「時間」と「空間」はまったく異なる概念である。「時間」と「空間」それぞれの言葉は、現在の日本においても同様に存在するが、実はそれらは最近作られた言葉であり、それ以前は両方を指す言葉として「間」が使用されていた。十九世紀末の日本語辞典や和英辞典には「間」の項目があり、「時」と「所」も確かにあるが、「時間」と「空間」は滅多に見られない。例えば、1887年の『和英対訳いろは字典』は、「時間」と「空間」という概念を区別せず、『間』を次のように定義した。

¹⁴¹ SEKOGUCHI Aya, *L'empreinte de Zeami dans l'art japonais - La fleur et le néant*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 204-210 を参照。

¹⁴² この展覧会は、パリで開催された後、ドイツやイギリス、アメリカに巡回した。そして2000年に「間 20年後の帰還展」というイベントが東京芸術大学で行われた。1978年にロラン・バルト (Roland BARTHES, 1915年 - 1980年) は雑誌『ル・ヌーベル・オブセルバトゥール (Le Nouvel Observateur)』に掲載した記事の中で「間 (ma)」という言葉を使っており、「間」という言葉と概念を普及したと考えられる。BARTHES Roland, « L'intervalle », in *Le Nouvel Observateur*, 23 octobre 1978 (または BARTHES Roland, *Œuvres complètes*, tome 3 (1974-1980), Paris, Seuil, 1995, p. 840-841) を参照 (LUCKEN Michael, 前掲書, p. 47 より引用)。

¹⁴³ ISOZAKI Arata, « La notion d'espace-temps au Japon », in *Ma - Espace-temps du Japon*, Paris, Musée des arts décoratifs, 1978, n. p. を参照。『広辞苑』の定義は非常に近い。「物と物、または事と事のあいだ。〔中略〕あいだの空間。〔中略〕あいだの時間。〔下略〕」(広辞苑第六版、2008年)。

「マ, 間, (名) Opportunity, leisure, time ; room.¹⁴⁴」その頃の日本語辞典を数多く調べたが、それらの中でも、1891年の『言海』だけに次のような「時間」の項目があった。「じかん (名) 時間 トキノマ。トキノアヒ。トキ。¹⁴⁵」しかし、注目すべきなのは、同書の中には「空間」の項目がないことである。従って、この二つの言葉は十九世紀末に創造されたと考えられるだろう。

とき (時) もところ (所) もあった。
いま (今) とここ (此所) もあった。
だが、時間と空間はない。
近代になって、その概念が輸入される時造語された。
時間=時 (KRONOS) +間 (MA)
空間=空 (śūnya) +間 (MA)
間 (MA) が共通している。すなわち時間も空間も〈ま〉で十分に伝達されていた。
〈ま〉は2つの物体、2つの音のキャップ、あいまである。¹⁴⁶

上記のように磯崎が引用した『岩波古語辞典』の「間」の定義を基にし、オギュスタン・ベルク (Augustin Berque) は次のように述べた。

この必然と、継起、即ち、連関という二つの考えは、直ちに意味=方向づけの観念を導入せずにはおかない。事実、「間」とは、意味をになった間隔の設置に他ならない。それに「間」の機能は、象徴の機能に似ている。語源的に象徴 *symbole* が、まず分離を次いで再結合を想定するように、「間」も結びつけつつ分離するのである。[中略]

ここではただ、誰でもいい、発信者が押しつける記号の連続中に、「間」によって自由地帯が設けられ、受信者はそこに己の好みに応じた意味を悠悠と書き込むことができるとだけ指摘しておけば足りよう。ただし、発信者によってこの自由地帯には限界が設けられているから、受信者の持ち込みうる意味階列もまったくの任意に委ねられているわけではない。したがって「間」の中に作られるものは、可能な視点の拡散ではなく、結びつきである。言い換えれば、「間」は主体と他者の間の十全なコミュニケーション——ある一定の様態に限定されていない——の場である。¹⁴⁷

「間」は「『決して非物質的かつ非創造的でない』胚胎の無¹⁴⁸」であり、丁度世阿弥や北脇が考えたように通常の「無 (nihil)」とは異なり、非常に動的で豊饒であるとされている。「間」の意味は、観客や鑑賞者に委ねられているのではなく、むしろ

¹⁴⁴ 江口虎之輔『和英対訳いろは字典』東京府、久野木信善、1887年、p. 251。

¹⁴⁵ 大槻文彦『言海』東京、大槻文彦、1891年、p. 434。

¹⁴⁶ 「時間と空間は〈ま〉の両面」『間 20年後の帰還展』東京、東京藝術大学大学美術館協力会、2000年 (ページ付なし)。

¹⁴⁷ オギュスタン・ベルク『空間の日本文化』東京、筑摩書房、1985年、p. 58 及び 60-61 (原文、Berque Augustin, *Vivre l'espace au Japon*, Paris, PUF, 1982, p. 63 et 65)。

¹⁴⁸ "It is a pregnant nothingness that is 'never unsubstantial or uncreative'" (PILGRIM Richard B., "Intervals ('Ma') in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan", in WEIHSÜN FU Charles, HEINE Steven (ed.), *Japan in Traditional and Postmodern Perspective*, Albany, State University of New York Press, 1995, p. 59).

その意味は「間」に囲まれているモチーフにより導き出される。従って、それは画家と鑑賞者といった「発信者」と「受信者」の間の「完全なる交流の時空間 (un espace de pleine communication) ¹⁴⁹」になる。そして、「間」は観客や鑑賞者に「アーティストの未完成な表現を完成させる (compléter l'expression incomplète de l'artiste) ¹⁵⁰」ように促す。北脇が 1939 年に制作した《暁相 (観相学シリーズ)》 [cat. 158] を目の前にした鑑賞者は、「余白」に区切られているモチーフを想像によって組み合わせ、人間の顔をつくるだろう。実際、この作品の場合、三つのモチーフの間の取り方がとても明確にひとつの顔を形成しているが、それ以降の他の作品は、より複雑な関係を示している。例えば、1940 年の《文化類型学図式》 [cat. 183] や《想・行・識》 [cat. 178]、また、1942 年の《数学的スリル》 [cat. 210] (以下、左を参照) では、モチーフの間にある関係は分かりにくい。とはいえ、北脇の目的は、曖昧なメッセージを伝えることではなかった。彼は当時、鑑賞者が絵画を理解できるように補足的な論文を雑誌に掲載している。

また、終戦近くから、北脇は幾何学の図形のような目印を消し、要素と余白のみをキャンバスに描いた。1944 年の《自然と人生》 [cat. 217] (以下、右を参照) や 1947 年の《自我像》のように、鑑賞者は自由に絵画作品を解釈することができるだろう。



¹⁴⁹ BERQUE Augustin, *Le sauvage et l'artifice – Les Japonais devant la nature*, Paris, Gallimard, 1986, p. 258.

¹⁵⁰ SEKOGUCHI Aya, 前掲書、p. 220.

以上の確認に基づき、絵画における「余白」についての北脇の態度を、以下通り、四つの段階に区別できるように思われる。

1. まず、1937年からただ一つの場面が描かれ、不要な部分は「灰色調の『霧』」もしくは「霞」に隠される。
2. 次に、1938年から複数の場面の抜粋を絵画上に同時に登場させるが、各々のモチーフを組み合わせると顔などになり、これらのモチーフの間の関係はかなり明白である。
3. そして、1939年から1940年にかけて、モチーフ間の関係はより複雑で分かりにくくなるが、幾何学の図形を補足的に用いて画家は鑑賞者に理解を促す。
4. 最後に、幾何学の図形はもはやなくなり、鑑賞者は自由に作品を解釈することができる。絵画の「余白」はモチーフの間の関係性をつくり出し、意味を導き出す。このような作品の制作は1940年代半ば近くから始まり、戦後になっても続いた。

この四つの段階からは、北脇の芸術についての思想の道程を辿ることができるだけでなく、社会に対する思想の変化もまた反映されているように思われる。時が経つにつれて、彼は自分の考えに確信を得るようになる。その確信を明らかに確認できるのが、1949年の代表作品《クオ・ヴァディス》である。この作品では、不自然なほどに「描かれていない¹⁵¹」ところがある。しかし、この作品において、北脇は自身の目的を成し遂げたと言えるだろう。というのも、彼の思念を見事に具象化しているため、この作品が、これまでの作品において試されてきたことを浮き彫りにしているように思われる。つまり、《クオ・ヴァディス》を基準とし、北脇のそれ以前の作品を見直す必要があるのだ。

北脇の作品において、モチーフは無化した背景の上に現れる。しかし、モチーフそのものよりも、無化した背景のほうがくっきりと目の前に現れ、考察の対象となる。絵画を前にした鑑賞者は、「余白」を予期していないからこそ、この手法は非常に効果的である。そして「無 (nihil)」として見えたこうした空間は、無とは程遠いものであることが理解される。それは存在なのだ。

¹⁵¹ 実は描かれているが、白やベージュ色の絵の具でスペースを無化する（後述参照）。

日本では、多くの哲学者が「無」から成る「存在」、「虚」から生まれる「実」、機能的である「無」のような問題について考えている。美学者かつ美術史家だった金原省吾（1888年 - 1958年）は『東洋美論』（1929年）において次のように述べる。

東洋の芸術論に虚実論がある。実とは存在直指である。作品の形象が、対象と一致するほど、価値ありとするのが「実」の標準である。然るに虚は実の反対である。存在の直指ではない。換言すれば存在の直指を以つて、芸術形象を完成したものと考えないのである。虚とは虚偽ではない。実以上のものを求めるのである。芸術形象が、対象以上のものであるならば、芸術形象は対象とならぶものではない。対象の性質を実とするのであるから、対象の性質以上のものは、虚である。「虚」とは仮空を意味するものではなくて、実以上のものである。実を否定するのでなくて、実以上のものを求むるのである。動物の鶴と猿とを意味するは実である。動物以上の敬虔なる存在、厳肅なる存在を意味する鶴と猿とは虚である。故に虚は実をふくんで、更に真実なるものである。実の実である。実には虚に到つてはじめて実を完成する。¹⁵²

一方、北脇は「虚実論」という理論にも通じていた。『ニッポン新聞』に寄せた論考「技術より見た矛盾の絵画」（1937年）では、『俳諧十論』の中に引用されている芭蕉（以下「翁」）の言葉¹⁵³を再び引用し、次のように述べている。

俳諧に虚実論と云ふものがある。「虚に実あるを文章と云ふ」等とも云つてゐるが、その虚と実とは「たとへば針の小にしてしづみ、船の大にしてうかべるがごとし」と例へてゐるが、この一見相反するがに見える二つのものに大調和を発見してゐるのが俳諧だと云へると思ふ。[中略]

近頃伝統の問題がいろいろ論じられておるが、伝統もその現実との矛盾面に於てこそ進歩と発展の可能を見出し得るものと思ふ。伝統の偉大さを知つておる人は多い。然し真にこれを生ずる人は少い。これは丁度針の沈むを知つて船の浮ぶを知らぬに等しい。又教養論と云ふものも、伝統論と同様で、教養と云ふ事をまるで打出の小鎚の様に考へてゐる似非教養論も案外多く、画家の中にも古いもの等多く知つて居れば直ぐいい画が描ける様に思つてゐる人がある技術、従つて芸術の本質を知らざるの甚しいものと云ふ可きだろう。

大変脱線したが、絵画に於てこの本質的機能に思切つて徹底したものは超現実主義絵画を置いて他になからう。これこそは矛盾の絵画そのものである。そしてそれだけに今日に最も生きてゐる絵画である事は上叙の点で明かだと思ふが、超現実が何故最も現実的であるかに就ての疑義もあらうと思ふので、又俳諧十論の一文を借りてそれを補足しよう。翁曰く「俳諧とは別の事なし。上手にうそをつく事なり」又曰く「虚に居て実をおこなふべし、実に居て虚にあそぶべからず」と、これ等の文は必ずしも超現実の理論ではないが、矛盾こそ芸術の母体であるとの自覚に於て彼此相通するものがあると思ふ[。] 俗に絵空事と云ふ言葉があるが簡にして要を得てゐると思ふ。¹⁵⁴

また、『東洋美論』の別の箇所、金原は老子の『道德経』の引用をしている。金原は、「無を天地の始に名づけ、有を万物の母に名づく。」と述べ、「有無を同一と

¹⁵² 金原省吾『東洋美論』東京、春秋社、1929年、p.186-187。

¹⁵³ 『俳諧十論』の作家各務支考は芭蕉の弟子だった。

¹⁵⁴ 北脇昇「技術より見た矛盾の絵画」『ニッポン新聞』1937年10月11日。

観、有を無の展開として観、無を基礎として有を観る。〔中略〕有にならない無は、私達には考へることすら出来ない、全き一の空虚である。¹⁵⁵〕と、結論付ける。つまり「有」の端緒には「無」が存在するのである。

北脇が金原の美論を読んだ可能性は高い。その論考からの影響を明らかにすることは難しいが、日本のシュルレアリストたちの多くが教書として『東洋美論』を手にとっていたようだ。1932年には福沢が、『独立美術』誌に寄せた論考「画題に関して」において、シュルレアリスムと俳諧の繋がりや、エルンストとデ・キリコの作品の題名について論じ、金原の書物から長い引用をしている¹⁵⁶。

本題に戻ろう。北脇は論考において、「間」という言葉を用いない。というのも、世阿弥も金原もまた、「間」ではなく別の言葉を用いていたからだ。従って、後に形式の研究が行われた際に「ひま」や「隙」、「隙間」、「空間」といった概念を系統化するために、「間」という語が生み出されたと考えられる。「間」という言葉は、まず単純に間隔を意味し、「ものや音楽を制作するために必要である距離や期間¹⁵⁷」を指す。しかし、かつて別の語で呼ばれていた様々な概念を、同じ「間」という語で呼ぶことで、「間」という概念と語そのものの間に歪みを生じさせてしまうのではないだろうか。この概念と語の懸隔こそ、大きな問題でもある。つまり、「間」という言葉が、もとは意義が異なっていたいくつかの概念を統一しながら、洋の東西を問わず普遍的な概念を日本的に仕立てているのである。こうした間隔は、西洋美術などにも見られる。例えば、フランス語圏の漫画「バンド・デシネ」(bande dessinée)には、日本の漫画と同様にコマとコマの間に空間がある。日本語で「間白^{まはく}」と呼ばれるこの空白は、バンド・デシネにおいても日本の漫画においても共通した役割を担う。世阿弥の言葉を借りて言えば、「せぬひまの前後をつなぐ」ことによって、前のコマと後ろのコマを空間的にも時間的にも繋ぐのだ。従って、「間白」もまた「間」の系統の一つと言えるだろう。しかし、この「繋がれる間隔」は、少なくとも時間の経過を題材にした芸術には適応可能であるとしても、西洋画の場合は、また別の問題を生じさせる。確かに、西洋にも「間」のような例があるのは間違いない。だが、日本では様々

¹⁵⁵ 金原省吾、前掲書、p. 28。

¹⁵⁶ 福沢一郎「画題に関して」『独立美術』第3号、福沢一郎特輯、1932年、p. 75-76を参照（鶴岡善久『日本シュルレアリスム画家論』東京、沖積舎、2006年、p. 100-101より引用）。

¹⁵⁷ « une certaine distance ou [...] une certaine durée nécessaire à la bonne réalisation de tel ou tel objet plastique ou musical » (LUCKEN Michael、前掲書、p. 57)。

な分野において、この概念が用いられる場面が比較にならないほど多い。つまり、日本では、「間」という言葉先立ち、概念が当然のこととして受容されていたのだ。

先に述べたように、北脇の「無」は「純粹な無」(purum nihil)でも「否定的無」(nihil negativum)でもなく、異なるタイプの「無」である。能や東洋美術、中国の伝統的な絵画、京都学派の理論で取り上げられるこの三つ目の「無」とは、いったいどのようなものであろうか。サルトルの「否定的無」と同様に、北脇作品の中の「余白」は、確かに「何か」の拒否ではあるが、その対象は固定されていない。サルトルの友人ピエールとは異なり、北脇の「余白」は、木や人物、もしくはより抽象的な概念を指しているように思われる。

世阿弥は「せぬころがおもしろき」と述べたが、金原の考えもまたこれに近かった。金原は「虚は実をふくんで、更に真実なるものである。実の実である。実は虚に到つてはじめて実を完成する。」と述べている。つまり、「無」は「有」を含み、「有」を上回るということである。何よりも、この「無」、もしくは金原の言葉を借りれば、この「虚」はものを繋ぎ、繋ぐことによって、実あるものが至らなかった新たなものを生み出すことができる。隔てるというより結び、拒否するというより生み出す。この文脈で、「無」という言葉は幅広く意味を包含するが、ここにおいては適切な語であるとは言えない。機能的で肥沃、豊饒にして能動的、それでいて場を関係づけ、継続させるようなこの三つ目のタイプは、「無」というよりはむしろ「隙間」であり、結局のところ、「間」と呼んだ方がより適切であると考えられる。

世阿弥の理論は、北脇に非常に強い印象を与えた。「灰色調の『霧』」の時期に当たる、「図式絵画」を描き始める前の1938年、3月12日、16日、17日の『京都日日新聞』に、三回に渡り「世阿弥の機能主義的理解」が掲載された。「図式絵画」では、北脇は明らかにこの「間」の問題に取り組んでいる。また、1937年の《浦島物語》のような集団制作の場合においても、「隙間」は避けられない条件になったので、同様の問題を扱い、空間の構造についてのテーマを土台とした作品を制作する。一例として、北脇は竜安寺の石庭に強い関心を寄せていたが、石と石の隙間に敷かれた白砂が、絵画の「余白」に近い役割を担っていると考えていたことが挙げられよう。ここでもまた、空間の構造は「モチーフ」を強調し、それぞれの対象の間に関係が作り出されている。

北脇絵画におけるスペース（つまり、時間的空間的な「間」あるいは「間」）の使い方は、世阿弥以外にも、二種類の影響が観察される。一つは、中国の山水画や日本

の水墨画におけるスペースの使い方であり、もう一つは、映像における連続性やモンタージュによるスペースの使い方である。こうした特異なスペースの使用法を有する表象と彼の絵画との間で、様々な面において、興味深い比較が可能だろう。この二つの異なる空間の切断の仕方に影響を受け、北脇は二つのタイプの絵画を制作させるようになる。

3.2.3 絵画のモンタージュ

北脇や世阿弥、金原の理論によれば、動きは見えないものから成る。中井正一もまた、「モンタージュ」や「カット」という映画製作の概念を使って同様の考察をしている。後段で論じるが、「ショット」や「シーン」の組み合わせのようにも見える北脇作品を分析するためには、中井のように技術的概念を応用させることは非常に適しているように思われる。このように、中井と北脇を結ぶ主な点は、「隙間」と「モンタージュ」にあると考えられる。

ここで、先に述べた 1940 年の絵画《文化類型学図式》[cat. 183] について、もう一度考察してみよう。絵画の中に三つの「マスク¹⁵⁸」が描かれている。そのうちの一つは西洋を象徴し、もう一つは日本以外のアジアを象徴している。この二つのマスクの上部、コンポジションの中心に、日本を象徴する能面がある。これらの「マスク」の周囲には「余白」が置かれている。鑑賞者は、この余白というわずかな手掛かりから、それぞれのモチーフの関係性を想像することになる。

しかし、後に制作する絵画と違い、三つの「顔」と「余白」以外に、「顔」を結んでいる様々な線と渦線も見られる。当時、北脇はよく渦線を使用していた。彼は 1940 年に『ニッポン新聞』に寄せた論考「『行』の構造」の冒頭では、ゲーテを援用し次のように述べる。「思考は回帰し、確信は伝播するが、情勢はとり返しがたく過ぎ去る。」そして、同じテキストの中で、次のように述べている。

思考は回帰すると云ふ。これは円弧線を意味する。確信は伝播する。これは一中心から放射状に外へ向って拡がる直線である。又情勢はとり返しがたく過ぎ去ると云ふのは、これ又一中心から外へ拡大する渦状線として表象される。吾々は次にこの三つの円形を一中心点に於て組立て、そこに三者の相関関係を見る事が出来る。

円弧線はそれ自身としては拡大力は持たない。それは単に与へられた中心点に関する一定距離上を回帰するに過ぎない。

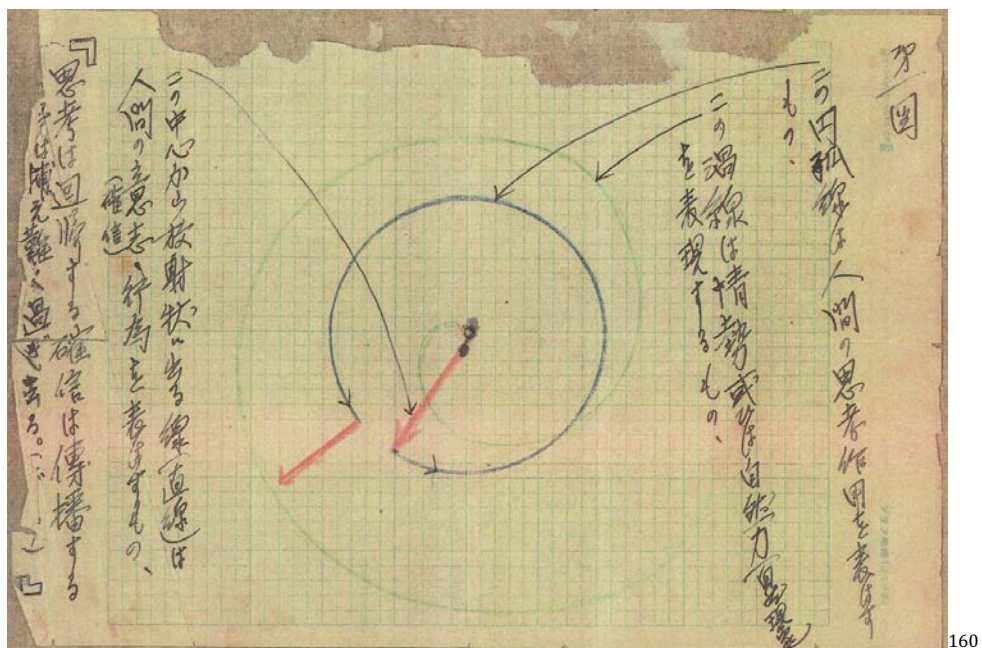
¹⁵⁸ 1947 年に《三つのマスク》という題名で展示された。

それに対し放射直線は拡大力は持つてゐるが一方的に只無限へ向つて直進する [。] 渦線は然し前二者の特質を一つにして妙機を發揮する。

右の点からしてゲーテの言葉を解けば次のやうな事実が明かとなる。

竟り渦線と云ふもの——情勢——は、円弧線と放射直線——思考と確信（意志）——の機能統合の姿だと云ふ事、従つて前二者が後の渦線を完全に捕えやうとするためには、最も有機的な統合が必要だと云ふ事である [。] 竟り思考と確信が和合することに依つてのみ情勢は捕へ得るが、現実には常に和合し難いものである事実をゲーテは指摘したのである。¹⁵⁹

「『行』の構造」は、同年に制作した《想・行・識》[cat. 178]を説明しており、当時の北脇のノートから、ゲーテ引用の意図がさらに明らかになるだろう（以下を参照）。また、その中にはブルーの「円弧線は人間の思考作用を表し」、緑の「渦線は情勢或ひは自然力（自然現象）を表現」し、そして赤い「線（直線）は人間の意志、行為を表す」と書かれている。



「『行』の構造」の引用では、「従つて前二者が後の渦線を完全に捕えやうとするためには、最も有機的な統合が必要だと云ふ事である」という箇所がある。渦線は、人間の思想と意志を総合し、自然力や自然現象を表現する。北脇にとって幾何学模様は、全能的総合であるという特徴を持っていた。当時、彼は、鑑賞者が作品を解釈できないことを危惧していた。彼は、自分の絵画が理解不能で、恣意的に描かれている

¹⁵⁹ 北脇昇「『行』の構造」『ニッポン新聞』1940年12月30日。

¹⁶⁰ 大谷省吾氏提供のノートのコピーより。

モチーフの組み合わせに過ぎない、という印象を与えてしまうことを避けようとした。北脇は、夏目漱石（1867年 - 1916年）の作品の中でも、『草枕』（1906年）を特に好んだと考えられる。彼は、1943年の論考「機能的なるものは全て美しい」の冒頭にて、その一節を引用している¹⁶¹。

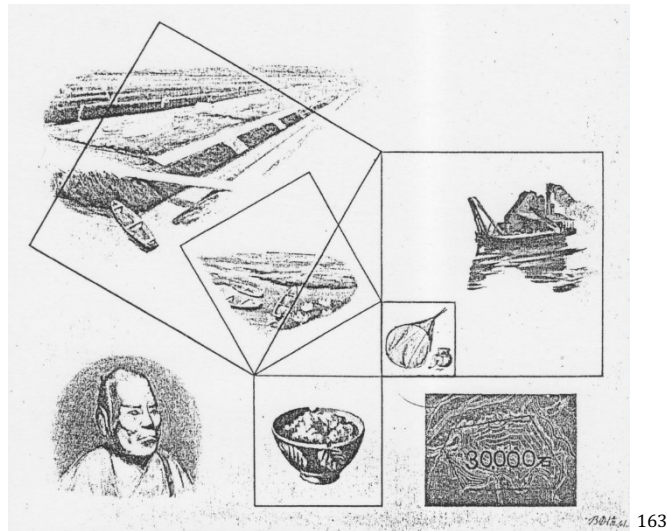
この女の表情を見ると、余はいずれとも判断に迷った。口は一文字を結んで静である。眼は五分のすきさえ見出すべく動いている。顔は下^{しもぶくれ}膨^{うりざねがた}の瓜実形で、豊かに落ちつきを見せているに引き易^かえて、額は狭苦しくも、こせついで、いわゆる富士額^{ふじびたい}の俗臭を帯びている。のみならず眉は両方から^{せま}逼って、中間に数滴^{はっか}の薄荷を点じたるごとく、^{じれ}びくびく焦慮している。鼻ばかりは軽薄に鋭どくもない、遅鈍に丸くもない。画にしたら美しかろう。かように別れ別れの道具^{ひとくせ}が皆一癖あって、乱調にどやどやと余の双眼に飛び込んだのだから迷うのも無理はない。¹⁶²

岡崎乾二郎が指摘するように、漱石の描写は、「あたかもキュビズムの絵を見たときに誰もが抱く印象を述べたようでもある」が、一つ一つの顔の要素を解体し拡大するような漱石の描写方法と、北脇の目標とはかけ離れたものである。北脇は、顔などを構成するモチーフを選択するだけでなく、これらの配置、むしろ相互作用を可能にするために、これらの間の関係性の結び方が問題であると考えた。それ故に、他の作品においても、モチーフは様々な幾何学図形によって囲まれるか、結ばれるかしているため、一種のモンタージュのようにも見える。さらに、「余白」も偏在している。例えば、1941年の作品を見てみよう（次のページ参照、題名、所在地不明）
[cat. 186]。

この作品には多様なモチーフが登場し、まるで札が貼り合わされているかのように見える。また、当時の北脇の他の作品と同様に、鑑賞者にこれらの関係性を想像させる仕組みにもなっており、あたかも方程式か、判じ絵（江戸時代のなぞなぞの一種）のようでもある。モチーフの組み合わせ方やその順番による関係性が作品を読み解く鍵となっていることから、ある種のモンタージュと言えらるだろう。

¹⁶¹ 「住み難くさが昂じると易い所へ引越し度くなる。何所へ越しても住み難いと悟る時、詩が生れ画が出来る。」（北脇昇「機能的なるものは全て美しい」、前掲書、p. 46）。

¹⁶² 夏目漱石『草枕』、岡崎乾二郎『岡崎乾二郎の認識—抽象の力—現実（concrete）展開する、抽象芸術の系譜』展（豊田市美術館、2017年4月22日から6月11日まで）にあわせて発行された論考書、2017年、p. 5より引用。



しかし、当時の作品の特徴は、形態の「断片化」というよりも、間違いなく背景にある。背景は、二重の意味で無化されているのだ。まず北脇は、白やベージュ色の絵の具だけで作品を描いた。そして、1938年の「観相学シリーズ」から、彼はキャンバスの表面を「謄写版用のルーラー¹⁶⁴」で平滑にし、マチエールを無化するようになった。画家の目的は明白である。マチエールを無化することによって、伝えたい概念や見せたい対象に鑑賞者の視線を集めようとしたのである。そうすることによって、彼は白紙に字を書くように、キャンバスの上に伝えたいものを記載できると考えたのだ。

3.2.3.1 中井正一とモンタージュの問題

先に示した中井正一と北脇の関係について、もう少し詳しく触れたい。1900年、中井は浄土真宗の篤信者である両親の元、広島県に生まれた。1918年に京都の第三高等学校に入ったが、一年休学し行信教校にて修行生活に入る。その後、復学し、1925年に京都帝国大学（現京都大学）哲学科を卒業した。大学では、西田幾多郎をはじめ、田辺元や九鬼周造（1888年 - 1941年）、また、彼とほぼ同い年の三木清や戸坂潤¹⁶⁵と出会い、美学者・深田康算（1878年 - 1928年）の指導のもと、カントについての卒業論文を書いた。1934年から、中井は京都帝国大学で講師に着任する。翌年「京大

¹⁶³ 作品の右下に「乃母流 41」という表記がある。『小さいアルバム』と『北脇昇氏作品集』に写真が掲載されており、『北脇昇氏作品集』には「広島ニテ焼失」と書かれている。この作品について、他の情報はまったくない。

¹⁶⁴ 木村重夫『現代絵画の四季』東京、近代美術研究会、1964年、p.164を参照。

¹⁶⁵ 二人とも戦時中に検挙され、1945年に他界した（戸坂は休戦の直前の8月、三木は9月だった）。三木は津田画塾に協力したことがあった。

事件」（「瀧川事件」とも呼ばれる）が起こり、ファシズムに抵抗するため、雑誌『美・批評』を改題し、月刊誌『世界文化』の発行を開始した。1936年からは、雑誌『土曜日』を月に二回発行。ヨーロッパの人民戦線から影響を受け、この二つの雑誌においてファシズムに異議を唱えた¹⁶⁶。左翼活動に対する政策は段々厳しくなっていたが、中井らの態度は揺るがなかった。1936年には、『世界文化』にて、中井の最も有名なエッセイ「委員会の論理」が発表されている。彼は其中で、ジョルダノ・ブルーノ（Giordano Bruno、1548年 - 1600年）やガリレオ（1564年 - 1662年）について論述し、その不屈の姿勢を示す。発行部数『世界文化』の一千部に対し、『土曜日』は八千部とより多く、哲学者・久野修（1910年 - 1999年）によれば、それは「日本の天皇制ファシズムが中国侵略のコースをひた走る険悪な状況の中で、一つの創造的大衆的实践¹⁶⁷」であったのだが、両紙とも1937年末に発行が中止された。同年11月8日、治安維持法違反の疑いで中井は検挙、一年以上投獄されることになる。さらに彼は、講師の職も追われる。戦後、1948年に国立国会図書館初代副館長に就任するが、1952年にはこの世を去った。

先述の通り、北脇は中井と面識があり、1937年7月には『土曜日』に寄稿している。再び引用しよう。

今、ルネ・マグリットの「通行者」に就てその違ふ然し楽しい世界を覗いて見やう。
——コペルニクスは科学によつて、天動説を否定して地動説をたて、現実を示してくれた。ところが今日われわれは、芸術によつて、敢て再び新に天動説の現実を語らうとする。¹⁶⁸

ガリレオは、コペルニクスの地動説が正しいと確信していたが、1616年、公然と捨てるように命じる。この出来事を、中井が発行する雑誌の中に記した北脇は、中井の論考「委員会の論理」を読んでいたはずである。中井は同論考の中で、哲学者・フランシス・ベーコン（Francis Bacon、1561年 - 1626年）について論じているが、北脇もまた、1937年、《新偶像説》[cat. 98]にてベーコンの肖像を印刷したものを貼り付け、「イドラ（idola）」を明らかに暗示する。コペルニクスやベーコンの例を共有していることから、北脇が確かに中井の理論を受容していることが分かり、また、それをあたかも自分が考え出した理論であるかのように適用していたことが示されてい

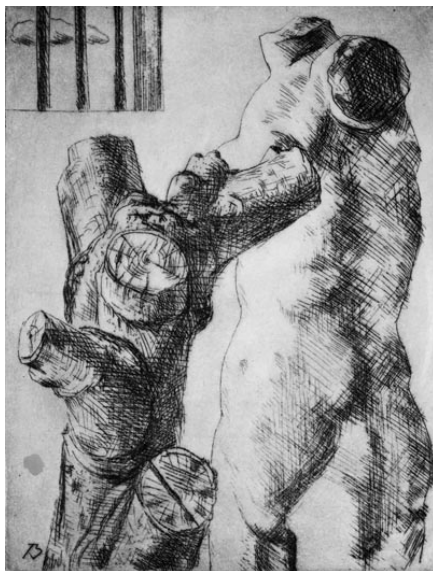
¹⁶⁶ 『世界文化』の内容の紹介に関しては、山田宗睦『昭和の精神史 京都学派の哲学』京都、人文書院、1975、p. 262-263を参照。

¹⁶⁷ 久野収「文化新聞『土曜日』によせて」『復刻 土曜日』東京、三一書房、1974年、p. 1。

¹⁶⁸ 乃母流生〔北脇昇〕「シュール・レアリズム作品展より」『土曜日』京都、1937年7月5日、6面。

る。だが、1937年、芸術家や思想家などに対する弾圧が強くなり、中井の検挙は北脇にとっての転機となる。《章表》[cat.110]（1937年、以下、右を参照）がこのことを例証する。同年に文化勲章が制定されたことから《文化勲章》という題名にする予定だったようだ。1937年のエッチング（以下、左を参照）は、コンポジションが類似しているが、左上に鉄格子窓が描かれ、獄中にあることがわかる。

当初、《章表》の右上にも、同じような鉄格子窓があった。この勲章を受け取る人は、トルソーのように表現の自由を失い（顔や手はない）、蝶のように自由に動くことはもはや不可能になった、という意味が込められているのだろうか。針で刺された赤いリボン、勲章というよりも、怪我を覆う包帯や左翼活動の象徴であるだろう。津田の《犠牲者》にも、絵の左下部分に同様の鉄格子窓があったが、その後、北脇の絵は窓が塗りつぶされ、現在の状態となった¹⁶⁹。中井と北脇とは、師弟関係のような濃い縁を結んでいたわけではないが、北脇は中井の思想に関心を持ち、何度も会ったことがあった。例えば、1936年9月の第2回新日本洋画協会展で、中井は「現代に於ける絵画の位置」というタイトルで、講演会を行った。翌年6月、京都青年美術家クラブに参加していた北脇は、同じ講演会に出席し、聴講している。また、北脇は友人の小牧源太郎（1906年 - 1989年）と共に、中井の家を訪問したこともあったようだ¹⁷⁰。中井の現代絵画についての思想が、北脇に強い衝撃を与えたことは確実だろう。



¹⁶⁹ 大谷省吾「北脇昇の『図式』絵画について」『東京国立近代美術館 研究紀要』第7巻、東京、東京国立近代美術館、2002年、p.19-20を参照。

¹⁷⁰ 清水佐保子「当館所蔵品より 共同制作《浦島物語》 昭和12（1937）年」『京都市美術館ニュース』第190号、京都、京都市美術館、2005年、p.5、及び馬場俊明『中井正一伝説 二十一の肖像による誘惑』東京、ポット出版、2009年、p.160-161を参照。

中井は、絵画についての思想を殆んど論じなかったが、「絵画の不安」（1930年7月）という初期のテキストにおいて、次のように述べている。

存在が存在に向ってなす「問い」の設立、そこに画布の意味がある。自分を自分から画布をもって隔ち、画布をもって押しやること、それは自分が自分に向ってなす親しき問いである。

自分が自分から隔てられているその隙^{すきま}に、あるいは画布は寂^{しず}かに滑り入るともいえよう。

われわれの前にまずある白い画布は、実にいまだ問われざる一つの疑問^{フラーグツアイヘン}記号である。われわれが今ここに在りながらしかも真に在らざる不安、それが画布の寂しき白さである。

白い画布、それは一つの不安である。

人間は問いをもつかぎりにおいて生きている、とハイデッガーはいう。その意味で、それが畏^{おそ}れを滲ませているかぎり、画布はいのちの中に涵^{ひた}り、いのちの中に濡れているともいえよう。ハイデッガーはいう。この不安こそ、自分が自分の内奥より喚ぶ言葉なき言葉への悪寒のごとき畏^{おそ}れである。自分が自分よりすり抜けること、自分が自分より隔てられていること、それが生ける時間であり、生ける空間であって、見ゆる時空はその固き影であり、射影にしかすぎない。¹⁷¹

白い画布（キャンバス）の上に現れる「問い」という問題は、翌年、「芸術の人間学的考察」の中でほぼ同じ形で論じられている。

エクランにおいてもまた異なった意味でそうである。存在と実存在との隔^{すきま}たりの隙に画布ならびにエクランはしずかにすべり入るとも考えられる。そこでは白い画布ならびにエクランは一つの疑問^{フラーグツアイヘン}記号である。¹⁷²

キャンバスの「無化」や「余白」についての北脇の考察には、中井の影響があったことがわかる。北脇は「余白」という言葉を用いたが、中井は最初に「隙^{すきま}虚」という造語を生み、さらに1931年からは「間」という言葉を使うようになった。彼は1930年代、そして戦後に「間」という言葉を頻繁に用いる。実際、「間」を現在の意味で最初に用い始めたのは中井であるようだ。「間」を「切断」とした1951年の「美学入門」は、この概念が指し示す意味を理解する手がかりとなるだろう¹⁷³。

¹⁷¹ 中井正一「絵画の不安」、中井正一、久野収（編）『中井正一全集 第二巻 転換期の美学的課題』東京、美術出版社、1981年、p. 170。

¹⁷² 中井正一「芸術の人間学的考察」、中井正一、久野収（編）、前掲書、p. 5。

¹⁷³ 「『間』というのは、この生きていることを確かめる時間の区切り、切断、響きなのである。」（中井正一「美学入門」、中井正一、久野収（編）『中井正一全集 第三巻 現代芸術の空間』東京、美術出版社、1981年、p. 36）。

「絵画の不安」の中で、中井は模倣や科学による現実の新たな捉え方について述べているが、北脇もまた、同様の主題に関心を抱いていた。中井はこの論考の最後で次のように結論付ける。「いわばわれわれの存在の^{フラグメンツァイベン}疑問記号である『白き画布』は、今新しき香りを放ちつつ、われわれの前に架けられている。174」

中井は前年の1929年に初めて論考を発表したばかりで、「絵画の不安」には彼の初期の思想が垣間見られるが、戦後に論じられる主題の多くも、既にここで示されている。同様に、作品を様々な「シーン」や「場面」に「切断」する「モンタージュ」も戦後の中井にとって主要なテーマになるが、これについても1936年の「コンティニュイティの理論性」の中で、すでに懐胎されていた問題だった¹⁷⁵。興味深いのは、戦争という「断絶」を乗り越え、中井と北脇の両者が、同じ主題に関心を持つなど、共通点を多く持っていたことである。それ故に、論考「カットの文法」（1950年7月）や「映画のもつ文法」（1950年9月）など、中井の戦後の分析も、北脇の戦前の作品を理解するための重要な資料であると言えるだろう。北脇最後の絵画は、1949年に制作される。そのため、上述の中井の二つの論文が、画家に直接影響を与えたとは考えられないが、中井の思想の総括として、参照すべき論文である。

「カットの文法」において、中井は言語学¹⁷⁶の概念「コプラ」（もしくは「繫辞」）を映画の世界に応用し、次のように述べている。

小説も絵画も、見ている視点が大体定まっている。したがって、方向と、範囲もきまってくる。ことに、小説では「……である」といった、と作者の肯定ないし否定の「コプラ」繫辞がついてくる。だから個人作者の観点が、一つ定まっていなければならない。

ところが映画では、カットとカットの連続の間には「繫辞」「である」「でない」というものがなしにつながって、大衆の中にそのままホリ込まれるのである。

だから、監督がある予想でつないだカットも、現に館で観衆の拍手がきてみなければ安心はならないのである。

全然反対の結果となることもないとはいえないのである。[中略]

174 中井正一「絵画の不安」p. 178。

175 中井正一「コンティニュイティの理論性」、中井正一、久野収（編）『中井正一全集 第三巻 現代芸術の空間』p. 164-172（特にp. 170-171）を参照。このエッセイの中で、中井はモンタージュのテーマ以外にも植物の生長についても触れている。それは、当時の北脇もゲーテの影響に関心を抱いていたテーマだった。

176 中井は言語学に興味を持っていた。例えば、1930年のエッセイ「スポーツの美的要素」には、既にフェルディナン・ド・ソシュール（Ferdinand de Saussure, 1857年 - 1913年）の名前を挙げていた。因みに、ソシュールの代表作『言語学原論（Cours de linguistique générale）』の和訳は1928年に出版され、世界初の翻訳となった（小林英夫訳、東京、岡書院）。

映画は、何にもまして、その時代の人々の「願い」、「悲願」に最も近く構成されるべき、文法を、みずからの構成の中にもっている。〔下略〕¹⁷⁷

また彼は、翌年「美学入門」にて、「人間は、自分が見失っていたみずからの方向を、カットとカットの切断の隙^{げききよ}虚の中に撃発し復活するのである¹⁷⁸」、と述べている。

中井の映画の「文法」に対して、北脇は同様の手法を絵画に適用する。「図式絵画」は、幾何学モチーフを使った絵画のモンタージュのように見える。当初、北脇は、自分の表現方法に確信を持てなかったため、絵画の中に「コプラ」としての幾何学モチーフを使った。彼の場合、「コプラ」は、幾何学図形などの「方向」や「範囲」を決める形態である。彼は理論と技術を磨き、確信を得るようになってから「コプラ」なしで作品を描き、自由に「モンタージュ」を表現するようになった。中井は、「映画のもつ文法」の中で、映画と絵画を比較し、集団制作である映画について、次のように述べている。

しかるに映画では、うつすものはレンズであり、描くものはフィルムである。物質が見、描くことに人間が手を貸すのである。横山大観が思いをこらして描くところの過程とは、はるかに異なっているのである。

さらに困ることは、これを創るにあたって決して一人の天才が創るのではなくして、監督のスタッフ、カメラマンのスタッフ、装置のスタッフ、やがては映画株式会社の重役陣のスタッフのどれかが欠けることのできない創作陣のスタッフなのである。¹⁷⁹

「一人の天才が創るのではなく」集団制作である映画は、北脇やシュルレアリストの実験を想起させる。映画と同様に、集団制作では、絵画におけるモンタージュは最も重要な問題である。ブルトンたちは、「デペイズマン (dépaysement)」という手法によって、統一された空間の中に異質なものを組み合わせた。この理論を深めることで、北脇や古賀は、形態だけでなく、背景まで切断する。松浦寿夫の言葉を借りれば、1930年代の古賀の作品には、伝統的な「隣接性／連続性 (contiguïté/continuité)」という構造の代わりに「非連続的なものの連続 (contiguïté discontinue)」が見られ、並置された諸々のモチーフの間に共通点は殆んどなかった。北脇の場合、形態間の

¹⁷⁷ 中井正一「カットの文法」、中井正一、久野収（編）『中井正一全集 第三巻 現代芸術の空間』p.195-197。

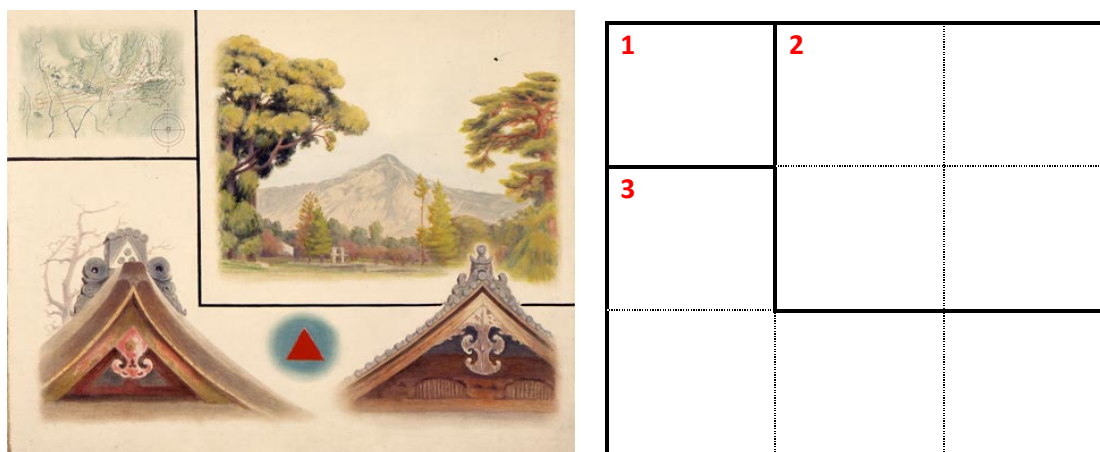
¹⁷⁸ 中井正一「美学入門」、中井正一、久野収（編）『中井正一全集 第三巻 現代芸術の空間』東京、美術出版社、1981年、p.78。

¹⁷⁹ 中井正一「映画のもつ文法」、中井正一、久野収（編）『中井正一全集 第一巻 哲学と美学の接点』p.206-207。

「切断」は古賀よりさらに顕著で、あたかも単独での「優美な屍骸 (cadavre exquis)」のように見えるのだった。

3.2.3.2 絵画のモンタージュへ

先述のとおり、1940年代の冒頭まで、モチーフはしばしば幾何学図形によって相互に結ばれているか、囲まれている。あるいは、複数の異質なものが並べられている作品もある。北脇は、敢えてそのように、一つの現実の様々な部分や様相を見せるのだ。



例えば、1942年の《紫野の景観》[cat. 201]（以上、左を参照）と1946年の《水仙の形態学》[cat. 251]（以下を参照）において、北脇は一つの場面・シーンの複数の様相を描く。この二点の作品では、複数の視点から見た一つの風景と、一つの植物についての複数の部分を提示している。

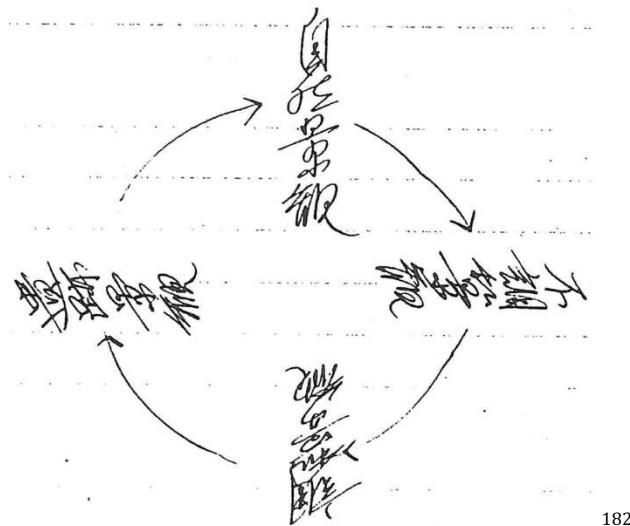


この作品のスペースの分割は、両方の作品の中で九つの長方形の「単位」から構成されており、区域を作っている。これに対し、《紫野の景観》は三つのパートに分割されている。左上は（以上図形①を参照）京都北部の地図で、東西二つの地域が囲ま

れている。一つは、大徳寺や今宮神社がある「紫野」という現在の京都市北区の南部であり、もう一つは、京都市北東の比叡山であり、絵画の右のパートに描かれている（図形②を参照）。そして、絵画の下の部分（図形③を参照）で、二つの建物の破風が描かれる。右側は大徳寺の破風で、左側は今宮神社の門の破風であると思われる。いずれも門前から東を眺めると比叡山が見える¹⁸⁰。



北脇のノート⑤の「景観地理学」という部分において、「景観」は「自然景観」と「文化景観」という二つのタイプがあると記してある（北脇自筆メモ上下を参照）。人間は、建造物を作ると、その地域に影響を与えるが、地域もまた人間の建造物に影響を及ぼし得る。北脇は、調和も不調和も、つまり文明の展開も衰退も引き起こし得るこうした相互影響について逡巡している。自然と文化は切り離せない。一例を挙げれば、大徳寺の庭園は、比叡山の借景として作られている。1942年、彼は《鴨川風土記序説》[cat. 208]においても、同様の考察をするだろう。



¹⁸⁰ 大谷省吾「北脇昇《紫野の景観》を読み解く」『現代の眼 東京国立近代美術館ニュース』第547号、東京、東京国立近代美術館、2004年、p.12-13を参照。

¹⁸¹ ノート⑤より。

¹⁸² ノート⑤よりの抜粋である。上から右のほうへ、「自然景観→不調景観→調和景観→遺跡景観→…」と書かれている。

ここで、《紫野の景観》と《水仙の形態学》の構造について考察してみよう。前者は1942年に、後者は1946年に制作されたが、この二つの作品の構造は非常に類似しており、それぞれのモチーフにおける関係は明らかである。これらは同じ「もの」（場所と植物）の複数の部分であり、全体を構成する部分である。しかし、それぞれの関係にある意味を考察するより、様々な「シーン」の「モンタージュ」について考える方が重要である。

こうした理論は、映画理論を想起させる。当時、特にソ連の監督と理論家は「モンタージュ」について深い考察を行っている。中井は、主にジガ・ヴェルトフ（Dziga Vertov、1896年 - 1954年）及び、彼の弟ミハイル・カウフマン Mikhail Kaufmann（1897年 - 1980年）に関心を持っていたようだ。北脇もまた、その由来は不明ながら、作品と理論において、「モンタージュ」に関する理論、つまり当時の映画論から明らかに影響を受けている。言うまでもないことだが、中井の思考はここに限定されない。中井においては確かに共通点も多いが、相違点もあり、北脇自身の考えもここに留まらず発展していったことから、ヴェルトフやカウフマン以外の、他の理論家にも注目する必要がある。そこから、二人の名前が思い浮かぶ。一人は中井が雑誌「美・批評」においてしばしば触れていたフセヴォロド・イラリオノヴィチ・プドフキン（Vsevolod Illarianovich Pudovkin、1893年 - 1953年）、もう一人は、中井が奇妙にも論じていなかったが、日本語に論文が翻訳されていたセルゲーイ・ミハーイロヴィチ・エイゼンシュテイン（Sergei Mikhailovich Eisenstein、1898年 - 1948年）である。彼らの映画観は異なっているが、皆「モンタージュ」について深甚な理論を構築していた。とりわけ、北脇の作品と考えに最も近いのは、エイゼンシュテインの理論であろう。

エイゼンシュテインは、日本語と日本の文化に強い関心を持ち、これらを基にして様々な理論を構築した。十月革命後のロシア内戦（1917年 - 1922年）中に赤軍に入隊するが、ある日本語教師との出会いを機に、技術についての学業を中断し、本格的に日本語を学ぶことになる。復員後、モスクワで日本語学習と演劇に熱中する。1927年の夏、ロシアで歌舞伎が上演され、この伝統芸能に関心を持つようになる¹⁸³。しかしながら、最も注目すべきことは、彼に多大な影響を与えた漢字への興味であるだろ

¹⁸³ Tschudin Jean-Jacques, « Le kabuki s'aventure sur les scènes occidentales : Tsutsui Tokujirō sur les traces des Kawakami et de Hanako », *Cipango*, n° 20, « Nouveaux regards sur les arts de la scène japonaise - I - Arts du spectacle, ambassadeurs de la culture nationale », Paris, Publications Langues O', 2013, p. 23-24 を参照。

う（何百という漢字を習得していたようだ¹⁸⁴）。彼は、漢字の構造を活用し、モンタージュの理論を提示するのだ。

漢字の部分の組み合わせは新たな意味を生み出す。要するに、「A」と「B」の組み合わせ（＝合計）は「A+B」になるのではなく、むしろ「C」となる。エイゼンシュテインの言葉を借りれば、この組み合わせは単純な「和」ではなく、「積」のように生み出される。彼のつくった例を挙げよう。「聞」という漢字は「門」と「耳」から成り、あるいは「吠」は「口」と「犬」の組み合わせである。それぞれの部分でまったく異なる意味をたくさん想像できるため、確かに「和」とは言えない。漢字の部分の組み合わせはそれぞれ部分の効果を超えられる。北脇の絵画も同様で、モチーフの組み合わせは単純な「和」や「合計」ではなく、「積」のように新たな意味を生み出す（以下参照）¹⁸⁵。何より、生み出された新しい意味は、もとのモチーフが有していなかった意味を含むことができるのである。

エイゼンシュテインは、こうした考察を、二つの異なる方法で映画のモンタージュに応用する。まず、観客に強いインパクトを与えるために、まったく関係がなさそうな映像を並べ、「アトラクションのモンタージュ」という手法において、観客にある種の反応を惹き起こさせようとした¹⁸⁶。例えば、『ストライキ』（1925年）の中で、兵に殺される労働者と屠殺場の映像を並べた。また、エイゼンシュテインはよく漢字の意味を含む「部首」に興味を持っていた。彼は、同じような概念を映画のモンタージュに活用しようと考え、1929年の短い論文「映画に於ける第四次元」の中で、その試みを説明している。映画のシーケンスのはじめに位置する「断片——指標」は、そこに定まった「方向」を与えるはずである。

もしかりに、私たちが次のようなモンタージュ的断片系列をもっているとしよう。

- (1) 白髪の老人。
- (2) 白髪の老婆。
- (3) 白馬。

¹⁸⁴ SETON Marie, *Sergei M. Eisenstein – The Definitive Biography*, New York, Grove Press, 1960, p. 37-38 を参照。

¹⁸⁵ セルゲイ・エイゼンシュテイン『映画の弁証法』東京、往来社、1932年、p. 54 を参照。

¹⁸⁶ 「アトラクションとは——演劇のすべての攻撃的要素のことである。つまり、感覚的・心理的作用を観客にあてる演劇のすべての要素のことで、それらは特定の情緒的なショックに向けて、経験的に調整され、数学的に計算されている。そのおかげで、知覚する側はその総計を通じて、提示されたものの思想的側面、究極のイデオロギー的帰結を感得することができるようになる。」（セルゲイ・エイゼンシュテイン「アトラクションのモンタージュ」『エイゼンシュテイン全集』「第2部 映画——芸術と科学」「第6巻 星のかなたに」東京、キネマ旬報社、1980年、p. 14）。

(4) 白雪を頂いた屋根、など。

これでは、この系列が表示しているのが「古い」なのか、「白色」なのか、まだま
だはっきりしない。

そして全系列をある「特徴」のもとに一度に命名するような断片——指標が見つかる
までは、この系列はいつまでもつづくのである。

だから（「正統派」的構成においては）、こういう指標は、できるだけはじめのほう
に位置するのがいいとされている。ときには無理にタイトルで、この指標を置くこと
さえある。

こういう考察は、一画面それ自体は一つの意味しかもたないという、非弁証法的な
問題提起を完全に排除している。

画面は決して文字にはならない。いつも多くの意味をもつ象形文字としてとどまる
だろう¹⁸⁷。

形象文字では、独立した読み方や小さい記号、その側に補足された読み方の指標な
どを結合してはじめて、特殊な意義、意味、または発音（ときにはまったく対立する）
さえもが生まれる。それと同じように、画面の意味を読みとることは、画面の対立か
らだけ可能である。¹⁸⁸

彼は、シーケンスだけではなく、作品全体を指導するためにこの「部首」の概念
についてさらに考えを深める¹⁸⁹。1940年代初め、北脇が作品の中で用いた『易経』の

¹⁸⁷ 英語の方がアルファベットと漢字の対立を強調している。“The film-frame can never be an inflexible letter of the alphabet, but must always remain a multiple meaning ideogram.” (EISENSTEIN Sergei, “The filmic Fourth Dimension”, in EISENSTEIN Sergei, LEYDA Jay (ed.), *Film Form - Essays in Film Theory*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1977, p. 65)。

¹⁸⁸ セルゲイ・エイゼンシュテイン「映画における四次元」『エイゼンシュテイン全集』「第2部 映画——芸術と科学」「第6巻 星のかなたに」東京、キネマ旬報社、1980年、p. 93。

¹⁸⁹ エイゼンシュテインの理論は非常にユニークに見えるが、日本に長く滞在したアメリカの哲学者アーネスト・フランシスコ・フェノロサ (Ernest Francisco Fenollosa, 1853年 - 1908年) も部分が生み出す「結果」そのものの方に関心を抱いており、二十世紀の冒頭で既にエイゼンシュテインと類似した考察をしていた。例えば、『詩の媒体としての漢字考 (The Chinese Written Character as a Medium for Poetry)』の中で次のように述べた。「たとえば、「はなす」という意味の漢字「言」は、二つの語をともなった口と、口から出ている炎である。「成長が困難である」という意味の漢字「屯」はねじられた根のある草なのだ」[中略]。しかしこの具体的な動詞的性質は、自然と漢字の記号、の両者において、われわれがその単純な、オリジナルな絵から複合文字の絵へと移行するとき、はるかに、いっそう迫力あり詩的となる。この組み合わせの過程で、組み合わせられる二つは、第三のものを産みだすのではなく、二つのある根本的な関係を暗示する。たとえば、「会食なかま messmate」を意味する漢字「伙」は人と火なのだ [中略]。」(アーネスト・フェノロサ『詩の媒体としての漢字考：アーネスト・フェノロサ=エズラ・パウンド芸術詩論』東京、東京美術、1982年、p. 12-13。) フェノロサのこの問題に関して、STALLING Jonathan, “The Emptiness of Patterned Flux - Ernest Fenollosa’s Buddhist Essay “The Chinese Written Character as a Medium for Poetry”, in WHALEN-BRIDGE John, STORHOFF Gary, *The Emergence of Buddhist American Literature*, Albany, SUNY Press, 2009, p. 25 を参照。1908年に書かれたこの論文は、エズラ・ウェストン (1885年 - 1972年) によって修正され、数年後出版された。漢字は様々な言語で意味付けできる。エイゼンシュテインとフェノロサは、この可能性に興味を持っていた。漢字より『易経』の八卦、そしてこれよりも絵の方が普遍的である。それ故に北脇は様々なコミュニケーションの可能性を試した。

八卦、あるいは 1945 の《朱と紫》 [cat. 218] は、エイゼンシュテインの考え方によく似ており、同様の概念であると言える。

『映画の弁証法』というエイゼンシュテインの論文集は、1932 年に日本で出版された。先述した「映画に於ける第四次元」と、もう一つのエッセイ「映画の原理と日本の文化 附。モンタージュ及びショットに就いて」においても、上記の問題が取り扱われている。「映画の論理と日本文化」は極めて興味深く、より詳細な言及を重ねるべきだろう。この論考は、二年前すでに、フランスの芸術雑誌『カイエダール (Cahiers d'art)』に掲載されていた¹⁹⁰。「カイエダール」は、日本でも広く講読されていた¹⁹¹ので、北脇や中井が、1932 年以前からエイゼンシュテインの理論を知っていた可能性はある。しかしながら、フランス語版はオリジナルではなく、原文は 1929 年にロシアで発行された『日本文化』というパンフレットに掲載されていたとされる¹⁹²。また、1930 年 6 月にパリで発行された『トランジション (Transition)』という英語のシュルレアリスム雑誌の中で、このエッセイの英語版も出版されている¹⁹³。いずれにせよ、北脇がこれらのエッセイのうちのどれかを読んでいたとすれば、最もよく理解できたのは、言うまでもなく日本語訳のものだろう。ただ、どの言語で読まれたにせよ、エイゼンシュテインの論考は中井と北脇の考察と類似点が多い。「映画の論理と日本文化」の中で、彼は次のように「コプラ」を論じる。

真の興味は、象形文字の第二の範疇「会意」即ち「繫辞」——Copulative——に始まる。

極めて単純な二個の象形文字の連繫 Copulation——むしろ組合せ又は合一 Combination と云つた方が一層適切であるかも知れない——は、二個の象形文字の合計としてではなく、それらの積^{サム}として考へられてある。[中略]

部分／＼を切離して考へれば、それぞれ或対象なり事実なりに照応してあるが、それらの各部分を合一したものは別個の新しい概念に照応する。[中略]

¹⁹⁰ EISENSTEIN Sergei, « Le principe cinématographique et la civilisation japonaise », in *Cahiers d'art*, n° 1, Paris, Éditions « Cahiers d'art », 1930, p. 31-32、EISENSTEIN Sergei, « Le principe cinématographique et la civilisation japonaise », in *Cahiers d'art*, n° 2, Paris, Éditions « Cahiers d'art », 1930, p. 91-94 を参照。

¹⁹¹ 日本のアーティストが当時読んでいた雑誌に関して、小沢節子『アヴァンギャルドの戦争体験 松本竣介、瀧口修造そして画学生たち』東京、青木書店、1994 年、p. 48、岡田徹「前衛における名古屋の前衛美術状況」『美術読本』第 2 号、師勝町、美術読本出版、1986 年、p. 7 などを参照。また、『ダリ』(1939 年)の序文の中で瀧口は「カイエダール」について話した。

¹⁹² セルゲイ・エイゼンシュテイン「映画の論理と日本文化」『映画の弁証法』東京、往来社、1932 年、p. 51 を参照。

¹⁹³ EISENSTEIN S. M., "The Cinematographic Principle and Japanese Culture (with a digression on montage and the shot)", in *Transition*, No. 19-20, Paris, Shakespeare and Co., June 1930, p. 90-103 を参照。

例えば――

水の絵と目の絵では ――涙をながすこと [中略]

犬と口では ――吠えること [中略]

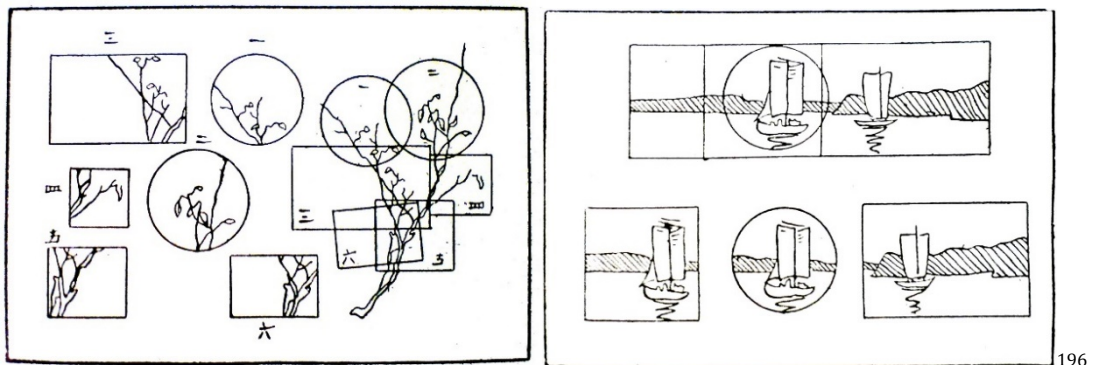
これこそ純粹のモンタージュである！¹⁹⁴

また、同エッセイの中でエイゼンシュテインは、シュルレアリストたちも関心を持っていた和歌や俳諧、短歌、版画を論じているが、最も興味を惹くのは絵画教育についての理論である。エイゼンシュテインは西洋と日本を比較し、子供向けの絵の教育の中に、芸術作品の制作方法や、絵画の考え方などの起源を認めている。彼は、全体のシーンを描写する西洋の子供に対し、日本人はいくつかの部分だけを描写し、残りの要らない場所を省略すると述べている。この特徴を彼は、日本文化に強く根差しているものとして捉えるのだ。

こゝに桜の樹の枝か帆掛け船のある風景があるとすると、生徒はまづ、四角とか、円とか、長方形とか、任意の枠を選定して、その全体のなかゝら構成単位を抽出する。

つまり、日本人は枠をとる！¹⁹⁵

また、自身の理論を補強するために、二つの挿絵が使われている。1932年の日本語版ではこれらの挿絵は掲載されていなかったが、「カイエダール」には下の通り確かに載せられていたものだ（以下を参照）。



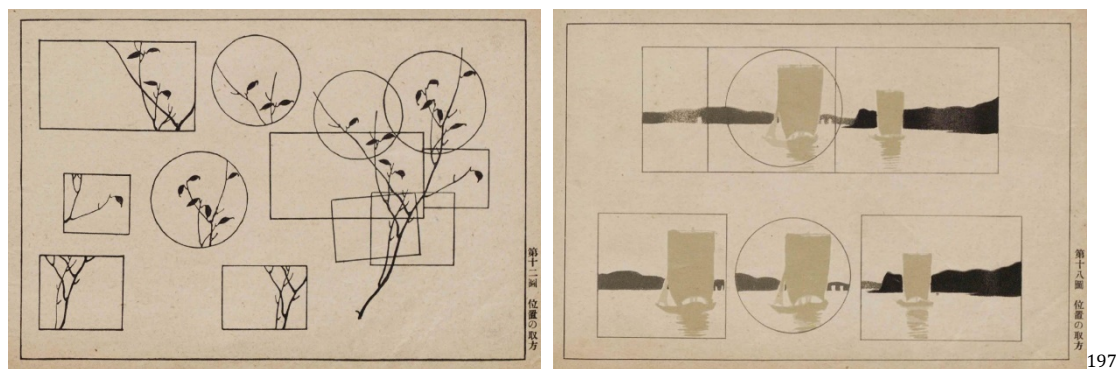
しかしながら、エイゼンシュテインの理論には、やや我田引水の感がある。絵の教育において、本当にここまでの決定的な違いが生じるのだろうか。また、このような絵を基にして、実際に子供たちは絵を学ぶのだろうか。勿論、彼は一つの事例をあま

¹⁹⁴ セルゲイ・エイゼンシュテイン「映画の論理と日本文化」『映画の弁証法』p. 54-55。

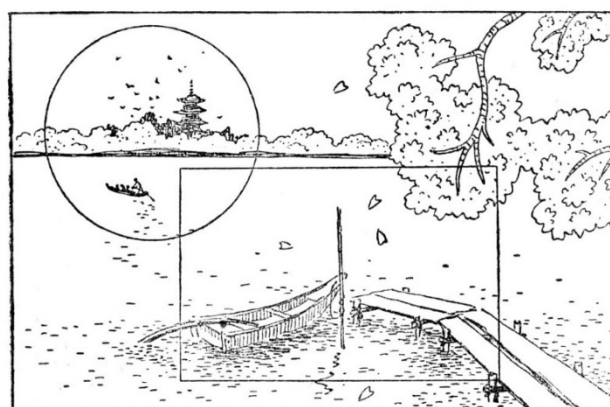
¹⁹⁵ 同書、p. 76-77。

¹⁹⁶ EISENSTEIN Sergei, « Le principe cinématographique et la civilisation japonaise », in *Cahiers d'art*, n° 2, Paris, Éditions « Cahiers d'art », 1930, p. 93 より。

りに一般化しているように思われるが、実際に、二十世紀はじめの日本の絵の教科書を調べてみると、次のような例が見られた。例えば、上の二つの挿絵は、1910年に文部省が発行した『尋常小学新定画帖 第六学年 男生用』という教科書の中の第十二図と第十八図（以下、それぞれ左と右を参照）から取られたものではないかと考えられる。



さらに、こうした例は、この一冊の教科書だけに限られない。北脇が活動していた年代に近い1931年、『初心者の方に 写生と挿画の描き方』という書物が刊行されていた。つまり、1930年代の日本では、こうした教え方が、ある程度市民権を得ていたのである。さらに、これが西洋では例のない教育法だったようにも考えられている。また、『初心者の方に 写生と挿画の描き方』の以下の挿絵には、1910年の書籍と同様、「位置の取り方」という凡例が右側に付されている。



(二) 方り取の置位

198

197 文部省『尋常小学新定画帖 第六学年 男生用』東京、東京書籍、1910年、第十二と第十八図。

198 田上翠風、東京洋画研究会（編）『初心者の方に 写生と挿画の描き方』東京、富文館書店、1931年、p.58より。

こうした絵画教育上の共通点から、1901年生まれの北脇が、小学校において、1910年に出版された『尋常小学新定画帖 第六学年 男生用』のような教科書を使っていた可能性は高い。

だが、こうした教科書が北脇に決定的な影響を及ぼしたとするならば、他の多くの画家にも同じような結果を見ることになるはずだ。しかし、エイゼンシュテインの絵画教育についての見解は、すでに空間の分割に特異な興味を持っていた北脇に重なることで、強い衝撃を与えたと考えられるべきだろう。このように、北脇の作品と思想は、一点に収斂する複数の影響の集積として考えられるが、この取り留めなく思われる様々な影響にも一貫した共通点がある。それこそスペースとその分割についての姿勢であり、1930年代後半からの作品は、この問題に挑む試みの連続である。彼は常に、自分の理論に他人の理論を融和させ、目的に達するために徐々に豊かにしていく。

キャンバスのスペース分割において、その構造に関してのみ、抽象絵画の影響が残されているのは、そのためだろう。しかしながら、戦後、アヴァンギャルドとは正反対の芸術が北脇にインスピレーションを与え、スペースについての可能性に新たな展開を生み出すことになる。伝統的な中国絵画である。

3.2.4 中国の絵画の理論と実践

戦前・戦中の作品と違い、戦後、北脇が制作した絵画作品は「シュルレアリスム」や「図式絵画」のようなカテゴリーに収めにくい。繰り返すが、全体的な北脇の制作プロセスは、断絶の連続ではなく、むしろゆっくりと進化していく継続であり、同じような主題やスタイルの統一が見られないとは言え、戦後の作品にも、以前の作品群の特徴が残されている。この点において、1997年の回顧展およびそのカタログで用いられた「戦後の作品」というカテゴリーは、内容を反映せず、曖昧なものに留まり、年代別のカテゴリーに留まっているように思われる。とは言え、「シュルレアリスム」期のような多産な時期とは異なり、多くの作品を包括するカテゴリーは作れないにせよ、戦後の作品にもいくつかの共通点を持つ作品もあり、数点のみのカテゴリーは作れそうだ。北脇が制作した作品の数から見れば点数は少ないかもしれないが、戦後の作品は、戦前や戦中のそれとは正反対に位置する。従って、小規模のカテゴリーでも十分な実証を得られるものだ。例えば、1945年と1947年の二点の作品は、中国の伝統的な絵画を想起させ、これまでの作品との相違点が際立つ。

まず、「伝統的な絵画」という表現には、二種類の作品が含まれる。一つは「文人画」あるいは「南画」（「南宗画」の略）という中国に生まれた伝統的な芸術である。中国では、書においても画においても、筆墨を使用し、文人は書と画を織り交ぜた新たな種類の作品を生み出した。日本でも、早い時期から雪舟（室町時代）などにより、文人画に近い例は見られるが、主に 17 世紀から与謝蕪村（1716 年 - 1783 年）、池大雅（1723 年 - 1776 年）、中林竹洞（1776 年 - 1863 年）、また、田能村竹田（1777 年 - 1835 年）によって大きく展開した。そして、もう一つは「水墨画」であり、代表的な画家に雪舟が挙げられる。

かつて、日本は中国に学んだが、19 世紀後半になると絵画の規範は洋画になり、注目、関心の的は西洋に移った。また、この頃から軌を一にして、日本画による伝統回帰も盛んになっていく。北脇は論文中、中国の思想家について言及することはあったが、絵画制作においては、この 2 点の絵画で初めて取り入れることになった。北脇の東洋文化への関心は途切れず、少なくとも 1930 年代から続いていたが、戦後になってこの関心がより激しく燃え立っており、敗戦から切り離せないだろう。

3.2.4.1 文人画

1945 年 11 月に展示された《朱と紫》[cat. 218]（以下を参照）は、敗戦前後に制作された。このユニークな作品は、二つの部分に分割されている。まず、左上に短いテキストが書かれており（8 文字）、そのすぐ隣にはプリズムによって分光された可視光線を表すスペクトルが描かれている。また、右上には幾何学の図形が描かれている。後ほどこの地点に戻るが、エイゼンシュテインを援用するなら、この一つ目の部分は作品の「断片——指標」として考えられる。そして、絵画の 3 分の 1 ほどを占めている下の部分には風景が描かれている。



まず、この風景を詳しく見てみよう。榊原吉郎は、絵画の中で最も高い山は嵯峨野から見た京都の北西にある愛宕山であり、その後ろに、暮れる日の風景を彷彿させると述べている¹⁹⁹。この解釈が正しければ、北脇の絵は、京都北西の風景を描写したことを意味する。榊原はまた、北脇の遺族の言葉も引用している。これは間違いなく重要な情報である。

晩年の作に属するこの作品は、遺族の言葉によると「…戦時中、終戦まぎわ昇は徴用され大阪住友金属人事部へかよっていました。～中略～ 京都と大阪、古都と焼け野原をこの阪急電車でかよっていました。…」とあり、愛宕山の夕景を「絵心をもって眺めていたのだと」いうことになっている。²⁰⁰

北脇が、大阪住友金属人事部へ通っていた期間は曖昧であるが、1945年の夏までだと考えられる。絵画の中で、枯れている植物は秋の終わりを感ぜさせる。しかし、榊原のものとは異なる解釈も許されないだろうか。愛宕山には違いないが、嵯峨野ではなく、京都の正反対側（北東）にある上終町から見た風景とする解釈である。

北脇作品には、所在地が不明になった作品を除外しても、滅多に紹介されない作品がある。その一点が、東京の府中市美術館に保存されている1942年の《北白川 上終町風景》[cat. 193]（以下を参照）であり、画家が三年後に制作した《朱と紫》の解釈には欠かせないものである。



201

199 「愛宕山に落ちる夕日と薄の穂がゆれる嵯峨野に、三本の落葉樹と数株の枯れた叢を配置する構成である。愛宕山のスカイラインと前景の山の形態、山裾の描写と薄が風に靡く情景は廣澤の池あたりから見た風景を彷彿させる。しかし、現実の北嵯峨風景とは異なるものを感じさせる。」（榊原吉郎「北脇昇筆『朱と紫』私論」『京都市美術館ニュース』第184号、京都、京都市美術館、2002年、p.4）。

200 同書。

201 この画像は、府中市美術館の学芸員神山亮子氏より提供された。

先ほどの《朱と紫》に戻ると、左上にある八文字の漢文から、この作品は文人画を連想させる。三行で、右から左へ「子曰悪紫之奪朱也」と読める。これは、『論語』の陽貨第九の一節からの引用であり、全文は「子曰悪紫之奪朱也 悪鄭聲之亂雅樂也 悪利口之覆邦家」となり、北脇は最初の一句のみを用いている。全文の現代語訳は以下の通りだ。

先生がいわれた「[間色である]紫が[正色である]赤を圧倒するのが憎い。[みだらな]鄭の国の音曲が[正統な]雅樂を乱すのが憎い。口だっしやなものが国家をひっくりけすのが憎い。」²⁰²

榊原が示したとおり、当時『論語』の二つの日本語版があり、北脇が読んだと思われる一つは、1935年に出版された簡野道明(1865年 - 1938年)の『論語新解』である。先述の一節について、簡野は次のように述べている。

孔子ののたまふに「正と邪とでは、正の方が邪に屈するが多い。紫は艶美(ナメイトウツクシ)で、人人の目を悦ばすが是は赤と黒との間色である。然るに正色の朱の美を奪ひ取つて之に代るのを悪む。鄭國の音聲は淫猥であるが故に、人人の耳を悦ばして正しき音樂を亂すやうになるのを悪む。又利口な佞者が巧に言ひ廻はして君に媚びへつらひ、終に國家を傾け敗るに至るのを悪む」と。²⁰³

北脇は、偶然『論語』のこの抜粋を選んだのではない。《北白川 上終町風景》は1942年11月に完成している²⁰⁴。また、《北白川 上終町風景》と《朱と紫》の中に描かれている植物もほぼ同じである。三年後、まったく同じ叢(つまり成長も殆んどせずに)が残っていた可能性は低いが、いずれにせよ制作期間は、1945年の夏か秋ではないかと推察できる。

簡野の解釈において、「朱」は正色、つまり正しさで、「紫」は国家を象徴する。「朱」は、「終に[中略]傾け敗るに至る」と書かれている²⁰⁵。勿論、1945年の秋頃の文脈で、傾け敗れた正しい国家は日本で、「朱」は日の丸を指している。《朱と紫》の中で、愛宕山の後ろの夕日は真っ赤だが、白い暈に囲まれており、あたかも日の丸を彷彿とさせる。この夕日は、言葉どおり、暮れて失われていく。1942年の作品では、日は没していた。《北白川 上終町風景》において、《朱と紫》の中で太陽が

²⁰² 同書に引用。

²⁰³ 簡野道明『論語新解』東京、明治書院、1935年、p.278。

²⁰⁴ 絵画の後ろに、「昭和十七年十一月 北脇昇作」と筆で書かれている。

²⁰⁵ ゲーテの『色彩論』においても類似した意味が見られる。暖色は赤、橙と黄で、寒色は緑、青と紫である。要するに、赤が一番暖かく、紫が一番寒い色である(大谷省吾「北脇昇の『図式』絵画について」、p.17を参照)。

描かれている同じ場所には、バラ色の薄い量がまだ少し残されている。1945年の作品において、日がまだ没していないことは何を意味するのだろうか。それはポジティブな意味だろうか。いや、実際は、まったく違うだろう。《北白川 上終町風景》は、まだ戦争に突入していなかった日本における传统文化の母胎である京都²⁰⁶への「抒情絵画」として解釈できると考えられる。では何故、戦後に太陽をはっきりと描写したのであろうか。まさしく日が暮れつつあるということを明白に見せるためだ。それに、愛宕山はたまたま選択した訳ではない。日は京都（＝日本の本質）の西にある山の後ろに沈んでいく、要するに西（＝西洋）の方にあるものの後ろになくなっていく。敗戦直後に描かれる日没は、単純な風景以上の意味を含んでいる。

そして、朱が日本であれば、「正色の朱の美を奪ひ取つて之に代る」紫は何を象徴しているのだろうか。左上のスペクトルはゲーテの研究を思い起こさせるが、画家として紫をつくる方法が分からない訳がない。紫は青と赤（朱）の間色であり、青と赤を混ぜると紫になる。朱が日の丸＝日本を象徴しているとしたら²⁰⁷、青と赤はどの国を指しているのだろうか。それは、この二色（白を除いて）からできているアメリカの国旗だと考えられる。すると、北脇は数ヶ月前から日本を占領しているアメリカを密かに批判していたと解釈できるだろう。



1941年に制作した易経の八卦を基にした4点の作品は、《周易解理図（八卦）》[cat. 187]、《周易解理図（乾坤）》[cat. 188]（次のページ、左を参照）、《周易解理図（泰否）》[cat. 189]（次のページ、右を参照）と《周易解理図（巽兌）》[cat. 190]である。この《周易解理図》シリーズと同様に、孔子の引用²⁰⁹なしでは《朱と紫》の意味を解明することはまったく不可能だ。『論語』の抜粋は、左から右

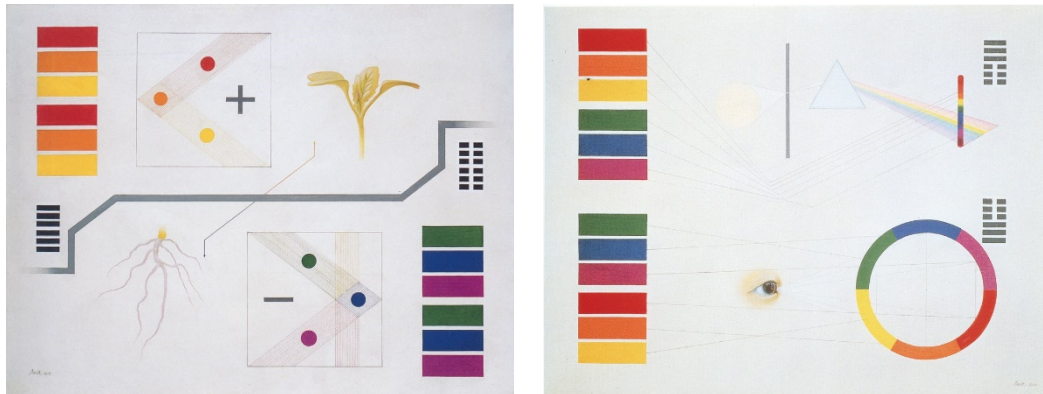
²⁰⁶ 北脇昇「文化母胎としての京都」『朝日新聞』（京都）、1941年01月29日を参照。

²⁰⁷ 日本の国旗の日の丸は、赤と白からできているが（北脇はかなり興味を持ち研究した）光学では、白色光は一つの色ではなく「可視光線のすべての波長の光（色）が均等に混った光で、色合いの感覚を与えない光」をいう（『ブリタニカ国際大百科事典』より）。

²⁰⁸ 《朱と紫》（上半の部分）。

²⁰⁹ 北脇は『論語』の8文字だけを引用し、ここにも数字8の象徴的な重要さがを見られる。

の方へ向かい、赤から紫になる隣のスペクトルと、右上の赤と紫の幾何学の図形と、同じ意味を持つだろう。



この可視光線を表す図は、《周易解理図（泰否）》の中でも右上に現れる。大谷はこれについて次のように述べた。

その6色のスペクトルが、左上に投影されている。上の3段が暖色の赤・橙・黄であり、下の3段が寒色の緑・青・紫となる。これら暖色が易の記号の陽の部分に、寒色が陰の部分に対応することになるのだ〔中略〕。画面左上の色の帯には、右上の易の記号「否」が対応する。陽を表す3段が上に、陰を表す3段が下にある卦である。一見自然なこの卦は、しかし易経の考え方では、最も悪い状態を意味する。つまり、陽の部分は上を指向し、陰の部分は下を指向するため、両者はこの状態では、それぞれ離れていき交わろうとしないためである。易経ではむしろ逆に、陽を表す3段が下に、陰を表す3段が上に位置する「泰」（画面右下）の状態を、最高のものとみなす。このとき、両者はお互いに交流しようとするためである。²¹⁰

このように、《朱と紫》では、描かれている対象が最悪の状態を示していることが分かる。赤（日本）と紫（アメリカ）は、もはや相互に交流できなくなったのだ。

文人画と同じように、北脇は、中国語の引用を「余白」に記す。また、正当な文人画とは異なれど、文人画家を真似、書と画を同じ筆と絵の具を使って制作している。北脇作品においては、文書が挿入されることは滅多になく、そのために解説しやすいとは言えない²¹¹。作品の題名と同様、作品の中に書かれている文書は、作品解釈に影響

²¹⁰ 大谷省吾、前掲書、p. 17-18。

²¹¹ 北脇の素描と数点の「図式絵画」の中に使われている易経などの「記号」あるいはテキストのコラージュ（例えば、《易解理図（八卦）》）を除き、1932年の《マート》〔cat. 27〕と1933年の《砂置場》〔cat. 29〕しかないが、当時まだ強かった津田の影響だと考えられるかもしれない。作品の中の文書の挿入は、ジョルジュ・ブラック（Georges Braque、1882年 - 1963年）の次の引用を想起させる。「また、ある現実になんかできるだけ近づきたいという思いから、1911年に絵画の中に文字を取り入れた。（Toujours dans le désir de m'approcher le plus possible d'une réalité, j'introduis en 1911 des lettres dans mes tableaux.）」（JENNY Laurent, « Les mots de la peinture moderniste ou les bonheurs d'une mésalliance », *Versants, Revue suisse des littératures romanes*, fascicule français, vol. 55, n° 1, 2009, p. 129 に引用）。

響を与える。しかし、題名と違い、絵の中の文書と絵は相互に関係を結んでいる。つまり、お互いに影響し合い、それぞれが別の意味を明示している。さらに、再びエイゼンシュテインを援用するなら、これらの関係は単にそれぞれの意味の「合計」ではなく「積」であり、新しい意味を生み出す。《朱と紫》という絵画の前に立つ鑑賞者は、題名に応じた内容をそこに探すだろう。『論語』における「朱」と「紫」という文字を見つけ、そして（もしくはまず）下半部の風景の中にも題名と引用に呼応している何かを探すのである。江戸時代に人気を博した文人画は、書と画との間に独特な関係を築く。それはあたかも、映画における映像と音響のようであり、それぞれ単独では作品すべてを把握することができない。文人画もまた、複層的ジャンルの作品である。シュルレアリストの中で、古賀は絵画に詩を書き加えたが、彼の場合、空間は分けられていた²¹²。よって、北脇のこうした作品は独創的だと言えるだろう。

要するに、文人画においては、書かれている部分と描かれている部分の一つの空間を共有しており、ブランクのスペースが大きな役割を担う。フランソワ・チェン（François Cheng、1929年 - ）は、絵画におけるこの特徴を「中国の思想体系の働きにおけるの要（un pivot dans le fonctionnement du système de la pensée chinoise）」とする。

Car dans l'optique chinoise, le Vide n'est pas, comme on pourrait le supposer, quelque chose de vague ou d'inexistant, mais un élément éminemment dynamique et agissant. [...]

Dans certains tableaux des Sung et des Yuan, on constate que le Vide (espace non-peint) occupe jusqu'aux deux tiers de la toile. Devant de tels tableaux, même un spectateur innocent sent confusément que le Vide n'est pas une présence inerte et qu'il est parcouru par des souffles reliant le monde visible à un monde invisible.²¹³

中華的な観点において、虚空は、意外なことに、漠然としたものや実在しないものではなく、著しく活気にあふれた活動的な要素である。[中略]

宋と元のいくつかの絵画においては、虚空（何も描かれていない空間）が、画布の三分の二まで占めているものがある。こうした絵画を前にすれば、経験がない鑑賞者でさえ、虚空は生気のない存在ではなく、可視世界を不可視な世界へと結ぶ呼気が行き渡ったものなのだと、漠然と感じるだろう。

この見解は、北脇の戦中、戦後のいくつかの作品に当てはまるだろう。北脇の作品は、中国の絵画と同様に、描かれていない（もしくは白く塗られた）部分が機能するのだ。先述した谷間のように、二つの「もの」（山）の間にある空間は無に見えるが、

²¹² 古賀春江『古賀春江画集』東京、第一書房、1931年を参照。

²¹³ CHENG François, *Vide et plein - Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, coll. « Points - Essais », 1991, p. 45 および 47。

実際には、そこが最も動的で機能的な場所なのである。あるいは、老子の例を挙げれば、窓やドアは空のスペースであるが、それらなしでは、その間にある部屋は使えない²¹⁴。絵画において、「余白」は「画面内の全描形をつなぐ²¹⁵」空間であると北脇自身述べている。

動的かつ機能的で、繋ぐスペースとしての「余白」あるいは「虚空」は、西洋の考え方では想像しにくいものである。ジャン・デュビュッフエ (Jean Dubuffet、1901年 - 1985年) によれば、これは「文化的条件付け (conditionnement culturel) ²¹⁶」のためであると言える。

これに対し、北脇作品における「余白」は、「無人地帯 (no man's land) ²¹⁷」とはまったく異なるものである。変化や変貌は、中国絵画の中心的な概念である。文人画の「余白」には文書が書かれているが、山水画 (あるいは山水図) の「余白」は、宇宙を構成している要素間の関係性を表現するように用いられている。チェンの言うとおり、「あらゆるものが身を浸している不可視なものの拍動を画家が感じさせるのは、いつも虚空によってである。(C'est chaque fois au moyen du Vide que le peintre fait sentir les pulsations de l'invisible dans lequel baignent toutes choses.) ²¹⁸」

3.2.4.2 水墨画

《朱と紫》を制作してから二年後、北脇は、《雪舟パラノイア図説》 [cat. 253] (次のページを参照) を描き上げた。題名からも理解される通り、この作品には雪舟を意識した特別な空間の使い方が見られる。

²¹⁴ 同書、p. 56 および 58 を参照。

²¹⁵ 北脇昇「世阿弥の機能主義的理解 その三」 p. 5。

²¹⁶ モチーフの間にある余白はどの形態で満たすことができるのか、と質問を受けたデュビュッフエは次のように答えた。「語彙が果す条件付けから解放されておらず、どんな名も与えられていない場所に、無以上のものがあることを考えつくことができないために、あなたはそれを把握できない。ところで、視線は間隔を持たず、思念は間隔を持たず、思念はその見通しによってすべてを満たす。絵画によって留めようと興味を抱かせるのがこうした見通しであり、作品はこれらを再現せねばならない。(Vous ne le saisissez pas parce que vous n'êtes pas libéré du conditionnement qu'impose le vocabulaire et ne pouvez concevoir qu'il y ait plus que néant là où il n'a mis aucun nom. Or le regard n'a pas d'intervalles, la pensée n'a pas d'intervalles, elle peuple tout de ses projections. Ce sont ces projections qui sont intéressantes à fixer, dont l'ouvrage doit donner la représentation.)」 (DUBUFFET Jean, *Bâtons rompus*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 26-27 より)。

²¹⁷ CHENG François、前掲書、p. 48 を参照。

²¹⁸ 同書、p. 96 より。



絵画は主に二つの部分に分割されている。まず、左側に（上から下へ）、卵のような形態²¹⁹の上に雪舟の署名の最初の漢字（雪）、その下に画家の印があり、そして四つの不思議な幾何学図形が描かれている。そして、右側もまた、二つの部分に分割できる。水墨画の左側の3分の1は《破墨山水図》（《山水図》とも呼ばれている、次のページを参照）という雪舟の最も有名な作品の複製で、原作にほぼ忠実に描かれている。この作品は、修業を終えた如水宗淵という弟子が帰郷の際に、1495年に雪舟から与えられたとされており、送別の餞であると同時に、印可の意味が込められている。絵画の左側にある、上の二つのモチーフ（署名と印）は、《破墨山水図》から取られている。また、右側の水墨画の残りの3分の2は、雪舟の他の数点の作品の組み合わせである。中央に《金山寺図》（1472年）、そして右に、上から下へ《四季山水図（夏）》（1486年）、《山水図》（制作年不明²²⁰）と《四季山水図（春）》（1486年）は部分的に複製されている。注目すべきことは、北脇が模写している岩（山）は明らかに擬人化されており、顔が描かれていることである。

このように、北脇は、雪舟から数点の作品を「借りた」が、真に絵画の中心は《破墨山水図》である。雪舟の代表的な作品だけではなく、他の四点と違い、北脇はこの作品の絵の部分、物の見事に複製している。北脇が用いた技術は、原作とまったく異なっているが、彼の「コピー」は驚くほどに水墨画に忠実で、筆運びまで雪舟の生

²¹⁹ その由来は不明（ダリの影響？）だが、当時数点の作品の中で卵のモチーフが出てくる。この作品以外、1949年の《真珠説》[cat. 258]と《生物練習（かぼちゃと卵）》[cat. 259]という二点では卵ははっきりと描かれている。

²²⁰ 雪舟の晩年に制作されたらしい。確かであるのは、作品の中にある詩は1507年に描かれた、要するに雪舟が他界した翌年である（TSUKUI Hiromi, *Les sources spirituelles de la peinture de Sesshū*, Paris, Collège de France – Institut des Hautes Études Japonaises, 1998, p. 286-287 を参照）。

き写しである。油絵にもかかわらず、質感は重くも厚くも感じない。戦中から謄写版ルーラーでキャンバスを無化していた技法はここで活かされている。



221

北脇は、常に作品の題名を熟慮するため、この作品を《雪舟パラノイア図説》と名付けたのは興味深い。雪舟のパラノイアとはいったい、何を指しているのだろうか。これは、勿論ダリの「偏執狂的批判的」方法であり、北脇作品の中に「重複影像」となっているのは、右側にある擬人化した岩だと考えられる。北脇作品右側に見える、この擬人化した岩が人間として見える存在感は極めて大きく、人間の顔に見えることから、間違いなく絵画の中で複製されたのだろう。だが今一度、雪舟の《破墨山水図》に戻ろう。北脇の複製は原作に極めて近いが、一つの要素が、おそらく意図的に消されている。小さく、わかりにくい添景である。雪舟の絵の中央部分には岩と木があり、その隣には、より色の濃い墨で屋根と酒屋の印の旗が描かれている。少し右の方を見ると、同じような真っ黒の墨で小舟に乗っている二人の漁師が見える（次のページを参照）。人間の存在は、濃い墨で描かれ際立っている。

小舟に乗っている二人は、唯一、人間がいることの証である。しかし、北脇作品では、二人の漁師の姿はない。勿論、擬人化した岩のため、人がいる気配がまったくなくなるわけではない。北脇は、現実に近い人間のイメージを、擬人化したもののイメージに置き換えるのだ。

221 左に、《破墨山水図》。中央に、その下の部分。右に、雪舟の署名と印（『雪舟への旅 第二十一回国民文化祭・やまぐち二〇〇六特別企画展 没後五〇〇年記念』山口、「雪舟への旅」展実行委員会、2006、p.122 より）。



222

注目すべき点はもう一つある。《雪舟パラノイア図説》の右側にある擬人化した岩の視線が、小舟が欠けているところへと向かうため、人間の不在がさらに強調される。そのため、北脇が好む疑似風景が浮き彫りとなり、人間は既に定められた形態から、あらゆる要素の中にある普遍的な人間のイメージになっている。人間はもはや一般的な人間のイメージに限定されることはなく、創造全体の中に潜んでいる。ここで、創造という言葉は、絵画の創造という意味だけでなく、天地創造というより広い意味で理解されないとはいけない。雪舟は「澆墨」という手法を使い、偶然に委ねて表現を歪める。シュルレアリスムの「オートマティスム (automatisme)」と同様に、イメージは変幻自在となる。また、運筆の速さは完全にコントロールされない無意識な線を生み²²³、要素と余白はもはや分割されていない。北脇が、澆墨が用いられた作品を複製したことは、偶然ではないだろう。雪舟の技法が、北脇を悩ませていた様々な形式における問題を解決したように考えられる。雪舟の作品では、要素の本質とこれらの間の関係がはっきりと決められていない。北脇にとって画布は宇宙であり、その中に諸々な要素を描く。これらの組み合わせ方は、鑑賞者の自由である。現実にもっと近い表現方法を求めた様々な芸術家や芸術運動に対し、北脇はよりグローバルかつ正しい方法を提供しようと試み、総合的な知識だけではなく、総合的な手法も用いた。このため、彼は主観性と客観性、虚実論、あるいは澆墨のような東洋の手法を西洋の画具にて表出したのである。

「宋と元のいくつかの絵画においては、虚空（何も描かれていない空間）が、画布の三分の二まで占めているものがある」とチェンは述べている。北脇の《雪舟パラノイア図説》では、雪舟から援用したモチーフは偏在性の「余白」に分割される。この技法は、北脇の「灰色調の『霧』」を想起させるが、雪舟も多くの作品の中で要素を

²²² 《破墨山水図》の右下に、小舟に乗っている人物二人が見える。

²²³ BRYSON Norman, "The Gaze in the Expanded Field", in FOSTER Hal, *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, coll. "Dia Art Foundation - Discussions in Contemporary Culture", vol. 2, 1988, p. 103-104 を参照。

「黄昏の霞 (brume crépusculaire) ²²⁴」で覆っていた。北脇の技術は伝統への復帰にも見えるが、彼が望むのは、復帰ではなく超越である。この意味で、彼は萬鐵五郎 (1885 年 - 1927 年) の態度にも似ている。萬も洋画家であるが、水墨画や南画にも関心を抱き、1910 年代から様々な技法を基にした作品を多く制作し、彼もまた、洋画や水墨画の手法を組み合わせ使用している。しかし、技術の総合によって「国際的 ²²⁵」な普遍性へと辿り着こうとした萬の芸術に対して、北脇の芸術は、目的そのものではなく媒介に留まるだけだ。その作品において、北脇は総合した知識に拠りながら、現実にも最も正当なイメージを付与しようと試みるのである。

3.2.5 どこへ行く？

1949 年に完成し、戦後最初に展示された絵画《クオ・ヴァディス》 [cat. 262] (次のページを参照) は、「図式絵画」の後に制作されたものと見做されているが、むしろ、北脇最後の「図式絵画」の一例、戦時中から始まった彼の考察と試行の成果とも考えられる。また、北脇にとっての空間の分割や背景の重要性を明証している。北脇の代表作で、多くの書籍に掲載され、紹介されてもいるが、詳細な分析を経ているとは言い切れない。大谷が示しているように、当初の評価はかなりネガティブなものだった。例えば 1954 年に、「この空間のむなしさは、葛藤のないむなしさであるが、造形の弱さも、しょせんそのゆえなのである²²⁶」と、中村義一が述べている。

前景に、立っている後ろ姿の男といくつかのオブジェ、後景には景色が広がる。《クオ・ヴァディス》を眺めている鑑賞者は、目の前にいる後ろ姿の人物を見ており、その人物は自分の前に広がる風景を見ている。しかし、見れば見るほど、これはより複雑なコンポジションを持っており、絵画は五つの部分で分割される。前景、左から殻、背を向けた男、標識が並び、後景に長い行列と、雨の風景が遠くに見える。残りのスペースは「余白」だ。

²²⁴ TSUKUI Hiromi、前掲書、p. 248 を参照。

²²⁵ VOLK Alicia, *In Pursuit of Universalism - Yorozu Tetsugorō and Japanese Modern Art*, Berkeley, University of California Press, coll. « The Phillips Book Prize Series », 2010, p. 208-209 を参照。

²²⁶ 大谷省吾『激動期のアヴァンギャルド シュルレアリスムと日本の絵画一九二八—一九五三』東京、国書刊行会、2016 年、p. 358 より引用。



まず、後景を見よう。長い行列と遠方にある豪雨の風景であるが、これは前景の標識が示す二つの行き先でもある。行列をよく見れば、赤い旗が掲げられている。これは戦後の左翼活動の復活や、民主主義の登場を象徴していると考えられる。見えにくいですが、この行列は鑑賞者の方へ来ているのではなく、絵画の左上の方に去りつつあるようだ。反対側には、黒い雲と大雨の暗い景色だ。戦後、荒涼とした風景画を描いた者は多く、北脇は《クオ・ヴァディス》以外にも数点を制作し、松本俊介（1912年 - 1948年）も、廃墟や荒れ地を描いている。

次に、標識を観察してみよう。作品の題名はラテン語で「主よ、どこに行かれるのですか（*Quo vadis, Domine?*）」、新約聖書（13章36節）の引用で、ペトロがキリストに問いかけた言葉である。別の角度から見ると、この標識は十字架に見える。聖書におけるこのエピソードが、この作品²²⁷の中心にある。先述した通り、北脇作品の題名は重要であるため、作品を解釈するためには、画家が題名を選んだ理由も考察し、理解する必要がある。若い頃、北脇は京都の同志社中学校に通っており、そこで、キリスト教の基礎知識を教えられたと考えられるが、《クオ・ヴァディス》以外、北脇がキリスト教を示唆することはないため、また別の事由があるように思われる。中村や大谷が示すように²²⁸、《クオ・ヴァディス》は、1905年にノーベル文学賞を受賞したヘンリク・シエンキェヴィチ（Henryk Sienkiewicz、1846年 - 1916年）の小説の題名でもある。1896年に出版されたこの作品は、非常に人気が高く、多くの言語に翻訳

²²⁷ 例えば、アンニーバレ・カラッチ（Annibale Carracci、1560年 - 1609年）作『アッピア街道で聖ペテロの前に現れるキリスト』（1601年 - 1602年）。

²²⁸ 中村義一『日本の前衛絵画 その反抗と挫折 K の場合』p.240 および『北脇昇展』p.127などを参照。

された。二十世紀初頭には日本語訳²²⁹が出版されたため、北脇がこれを読んだ可能性は高い。大谷はまた別の可能性を提案している²³⁰。それは、1921年に京都で発行された河田嗣郎（1883年 - 1942年）の書籍『何處へ往く』である。「現時の社会生活は甚しき不安に襲はれて居る。〔中略〕正に『何處へ往く』かの問はるべき大時期なりと謂はねばならぬ。²³¹」と河田が序文で述べており、題名は当時の状況を暗示していた。中村が指摘する通り、北脇作品の題名はまた、ポール・ゴーギャン（Paul Gauguin、1848年 - 1903年）最後の作品となるはずだった（完成後、ゴーギャンは自殺する予定だった）《我々はどこから来たのか 我々は何者か 我々はどこへ行くのか（*D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?*）》（1897年 - 1898年）に通底している²³²。この作品に関して、ゴーギャンは三つの人物グループを描き、右の子供は人生の始まりを、中央の人物は成年期を、そして左の老女は人生の晩年を象徴している。戦後、北脇も二つの作品において同じようなコンポジションを制作し、人生の三つの世代を描写している。1947年の《自我像》[cat. 252]では、画家は自分の肖像、一人の子供（自分の息子か？自分が子供だった頃？）と一人の老人（老年の北脇？）を描いている。そして、翌年に《むすめとばら》[cat. 257]の中では、妻（かね）の姉、姉の娘、そして娘の娘を描いたようである²³³。

その頃、内田巖（1900年 - 1953年）という画家が、《クオ・ヴァディス》と同じスタイルを持った作品を制作していた、と中村は述べている。スタイルに関しては、確かに類似点はあるが、それより興味を惹くのは、1952年に内田が『絵画は何処へ行く』という本を出版していることだ。この書籍の題名と内容は、主に1935年5月と6月に「革命的作家芸術家協会（Association des écrivains et des artistes révolutionnaires）」の機関紙「コムニヌヌ（Commune）」に掲載された「絵画は何処へ行く（Où va la peinture ?）」というアンケートの答の翻訳である。アンドレ・ドララン（André Derain、1880年 - 1954年）やアメデー・オザンファン（Amédée

²²⁹ 例えば、松本雲舟の和訳は1907年 - 1908年に『何処に往く』という題名で昭文堂（東京）に発行された。1908年に、『何處ニ往ク』という題名で三陽堂書店（東京）で再版された。1914年に『何処へ行く』という桑山益二の翻訳は赤城正蔵（東京）で出版され、そして1928年に木村毅の翻訳『クオ・ヴァディス』新潮社（東京）で出版された。それ以降、この題名（ラテン語）が使用されているようだ。

²³⁰ 大谷省吾との会見（東京国立近代美術館にて、2012年3月30日）。

²³¹ 河田嗣郎「序」『何處へ往く』京都、弘文堂書房、1921年（ページ付なし）。

²³² 中村義一、前掲書、p. 245を参照。

²³³ 北脇道夫との面会にて（2012年3月9日）。

Ozenfant、1886年 - 1966年）、エルンスト、イヴ・タンギー（Yves Tanguy、1900年 - 1955年）がこのアンケートに答えた。内田が書いた序文には、不安が読み取れる。

「絵画はどこへゆく」

この言葉はかなり前から日本でも画家の中でいつも問題になり、又今日も論議の中心になる言葉である。この言葉はいつも画家たち、ことに若い青年画家たちの心をしめつけ、今日では青年の情熱の飛躍よりも、混乱をさえ招いている。これは全く不幸なことである。おそらくこれは日本ばかりでなく、今では世界共通の現実のような気がする。ただこの文集のフランス作家のように日本の作家も深く思索し、この問題を客観的な解決の方向に持ってゆくことをねがいたいのである。もちろんその問題が作品の上にその答えを生むことは、それほど簡単なことではない。しかしその芸術概念を作るものは要するにその作家の生活概念である。その生活概念の変革なくしては何等の芸術概念の根本的変革とその進展はありえない。〔中略〕

我々日本の画家は「絵画はどこへゆく」前に「僕はどこへゆくか」を追求しなければならない。²³⁴

同書の中で、内田はドラムから次の引用をしている。これは戦後の北脇の態度に似ている。「人民を教育することは芸術家の仕事ではなく、芸術家を教育することこそ人民の仕事だ。（Ce n'est pas à l'artiste d'éduquer le peuple, mais au peuple d'éduquer l'artiste.）²³⁵」勿論、1951年にこの世を去った北脇が、翌年発行される書籍に影響を受けることはないだろうし、むしろ北脇が、《クオ・ヴァディス》によって、内田に影響を与えた可能性はあるにせよ、二人の姿勢は近い。

さて、《クオ・ヴァディス》に描かれる要素に戻ろう。左下のものはカタツムリの殻であろうか。標識は左翼活動（左）と暗い将来（右）という二つの方向を指しているが、この殻が三つ目の選択肢であることが示されている。殻の中は外の危険から守られていることから、これはある種の逃避、静止状態を選ぶことだと解釈できる。

最後に、作品の中央に立って背中を見せている人物だが、確かにそれは復員兵に見える。瀧口²³⁶らによると、北脇は自分自身のイメージを描いたと言うが、北脇は出征しなかったのも、その可能性はないだろう。しかし、鶴岡喜久にとっては、このことは矛盾しない。「北脇は太平洋戦争には出征はしていないが画面の人物はまぎれもなく『戦中』から復員した北脇自身である。²³⁷」いずれにせよ、この人物は、戦争直後

²³⁴ 内田巖（編）「序 青年画家諸君に訴う」『絵画は何処へ行く』京都、三一書房、1952年、p.5 および9。

²³⁵ 同書、p.10 より引用。

²³⁶ 瀧口修造「クオ・ヴァディス」『北脇昇 13 回忌遺作展』、東京、青木画廊、1963年を参照。

²³⁷ 鶴岡善久『日本シュルレアリスム画家論』東京、沖積舎、2006年、p.79-80。

に大勢いた復員兵を象徴している。それ故、この人物は北脇でも、特定の復員兵でもなく、むしろ当時の典型的な日本人のイメージだと考えられる²³⁸。また、同年に制作した《拋物線》[cat. 261]の中でも復員兵が描かれているが、彼は片足で、顔は北脇にまったく似ていない。ここでも特定の誰かというより、典型的な日本人を描いたと言えるだろう。



239

大谷に従えば²⁴⁰、《クォ・ヴァディス》の中央の人物は一つの袋と一冊の本しか持っておらず、その頃の福沢の作品《世相群像》（1946年、以上を参照）と二つの共通点を持っている。福沢の作品において、空間は二つの部分に分割される。つまり、右上に暗い空と、左上に明るい空の下に立っている人物が描かれている。一方、《世相群像》においても、前景に本を持っている後ろ姿の人物が立っている。白髪で眼鏡をかけている《世相群像》の男性は福沢自身かもしれないが、北脇と福沢が象徴しているのは知識や文化、教育、芸術の重要性だと思われる。戦後の混乱した日本において、社会を復活させるために芸術家たちが大きな役割を担わねばならない、と彼らは強く願っていた。これは丁度、内田と同じ問題意識であろう。

また、後ろ姿が描かれていることが重要である。描かれている人物の体勢によって、北脇の作品を三つのカテゴリーに分別できる。一つ目は、活動に集中して鑑賞者を無

²³⁸ その後ろ姿の男のモデルは自分の息子、晃だったそうだ（中村義一、前掲書、p. 240 を参照）。

²³⁹ 『1945年±5年』神戸／広島、兵庫県立美術館／広島市現代美術館、2016年、p. 122 より。

²⁴⁰ 大谷省吾「戦前と戦後の前衛絵画をつなぐもの 福沢一郎、鶴岡政男、北脇昇を例に」『藝叢 筑波大学芸術学研究誌』筑波、筑波大学芸術学系、2008年、p. 42-43 を参照。

視する人物。二つ目は、鑑賞者に向き合う人物。三つ目は鑑賞者に背を向けている人物である。

一つ目は最も多くの作品を含むカテゴリーであり、人物が単独で描かれている場合が殆んどだ。何かをしているか、物思いにふけているか、何かを眺めているか、ここに描かれる人物は特段動作をしていない。このカテゴリーの人物は、鑑賞者がいないかのように振る舞う。ドゥニ・ディドロ (Denis Diderot, 1713 年 - 1784 年) は、こうしたコンポジションを「劇的な考え方 (*dramatic conception*) 」と呼び、鑑賞者の存在は完全に無視される。「キャンバスは空間の全体を含み、その向こうには誰もいない (*La toile renferme tout l'espace, et il n'y a personne au-delà*) 」とディドロは述べている²⁴¹。「絵画の中」の人間 (人物) と「絵画の外」の人間 (鑑賞者) はまったく別の次元にいるのだ。これとは対照的に、北脇の二つ目のカテゴリーでは、人物は鑑賞者と向き合っている。このカテゴリーには二点の作品だけが含まれるが、興味深いのはこれらが同音異義語の題名であるということだ。1947 年の《自我像》 [cat. 252] と 1951 年の《自画像》 [cat. 264] という二つの自画像。北脇はいくつかの肖像を描いたが、鑑賞者に顔を向けているのは、この二つだけである。自画像は、他のジャンルの作品に比べ、鑑賞者に見せる目的があるのだろう。1951 年の《自画像》は友人の小牧源太郎のために制作した²⁴²とされており、彼に見せる目的があった。そして、1947 年の《自我像》においては、三人の人物が認められるが、鑑賞者の方に向いているのは北脇だけである。最後に、体勢の三つ目のカテゴリー (鑑賞者に背を向けている人物) に属するのは、《クオ・ヴァディス》のみである。絵画の中の人物 (=画家) は鑑賞者を無視していないが、見てもいない。実際、一つ目のカテゴリーと同様に、彼は鑑賞者という絵画の前にいる存在を否定している。しかし、絵画の前では否定しているが、その中では否定していないのだ。ディドロについてのマイケル・フリードの言葉を借りて言えば、《クオ・ヴァディス》の中央にいる人物は、鑑賞者に背を向け、「鑑賞者を絵画の中に入り込ませることで、鑑賞者を絵画の中に吸収する²⁴³」。ディドロにとって、このような作品は「田園的な考え方 (*pastoral conception*) 」であった。鑑賞者に向かって絵画の人物の背を向けさせると、画家は前者を後者の位置に立たせることになる。つまり、視線を共有させることで、鑑賞者を絵画の中に引きず

²⁴¹ FRIED Michael, « Avant-propos », in FRIED Michael, *La place du spectateur – Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2010, p. II より引用。

²⁴² 絵の左下に、「小牧源太郎」が書かれている。

²⁴³ FRIED Michael, 前掲書、p. III より引用。

り込む。《クオ・ヴァディス》の標識の前に立っているのは復員兵ではなく、鑑賞者であり、これから「どこへ行く」かを決めなければならないのは、鑑賞者なのである。こうした構造は、《雲海の上の旅人 (Der Wanderer über dem Nebelmeer)》(1818年)など、カスパー・ダーヴィト・フリードリヒ (Caspar David Friedrich、1774年 - 1840年)をはじめ、様々な作品を想起させる。北脇やフリードリヒの作品において、鑑賞者は、人物の顔が見えないからこそ、人物よりも、その先に彼が見ているものを見たくなる。このとき、鑑賞者は絵画の中の人物と同化するのである。

《クオ・ヴァディス》は五つの要素からできており、これらは四つに分割された部分を形成する。左上の行列と右上の豪雨の風景は同じ情景に見えるが、これらの間(人物の首の方)に地平線で切られ、「余白」に囲まれている二つの独立の部分になっている。前景に置かれた、人物とカタツムリの殻も同じスペースに属していない。影をよく見ると、それぞれの方向が異なるのである。これに対して、人物と標識の影は同じ方向に伸びており、これらはおそらく同じ次元に立っている。行列、暗い風景、殻、人物と標識の、四つのスペース。従って、この復員兵は直接に行列と風景の前には立っていない。彼は、いくつかの可能性の前にいる。また、別のスペースにいても、これはまったく切り離せないスペースであるという訳でもない。先述したように、絵画の「余白」は、世阿弥の「せぬひま」と同様に、「前後をつなぐ」べきなのである。この可能性は、継続的に一つの現実を成す。なお、この四つの部分は空間的に分割されているかもしれないが、何よりも時間的に分割されている。大谷は次のように解説する。

影の向きと角度から、太陽の位置を逆算すると、カタツムリの殻の影は、男の影よりも、時間的にも先行することがわかる。この影のずれは、男とカタツムリの殻が空間的に別々の情景であることを示すというよりも、時間的に別であることを示していると見るべきであろう。影の角度としては、その時間のずれはわずかかもしれないが、それはもちろん比喻であって、重要なのは、カタツムリの殻が男より以前の状況を示すものだという事である。だとすれば、ここに描かれているのは、戦時中に殻にこもるように沈潜していた男が、戦後に殻から抜け出して現実に向き合った姿なのではないかと思えてくる。²⁴⁴

日本人や芸術家、北脇自身を象徴しているこの人物は、これから一つの道を選ばなければならない。標識は選択を象徴する。これから、どうすればいいのか。どこへ行くのか。選択は三つあるが、三つ目の静止状態は過去のものであり、これはもう選択肢に数えまい。戦中と違い、北脇はもはや文字や幾何学の図形、指示で鑑賞者を誘導

²⁴⁴ 大谷省吾『激動期のアヴァンギャルド シュルレアリスムと日本の絵画一九二八—一九五三』p. 364。

することはなくなっているが、実際には、指示は一つ残されている。標識だ。しかし、この指示は選択の指示であり、私たちに強制しない。戦争直後、唯一の選択肢は行動である。その選択は、この絵を見る者に委ねられる。

ウンベルト・エーコ (Umberto Eco、1932年 - 2016年) がエッセイ『完全言語の探求 (*La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*)』(1993年) で示したように、視覚言語には大きな制限がある。これらは多義的である可能性がある。男の絵が指しているのは一人の人間だろうか。男性だろうか。すべての人間だろうか。もしくは、北脇の場合、すべての日本人を指しているのだろうか。また、この人物や服装などに特徴がある場合、これが何か特定のものを指しているのだろうか。誤った解釈の数を減らすために、文字や話し言葉などの言語媒体を利用することができる²⁴⁵。しかし、文字などの言語を利用すればするほど、視覚言語の特徴である普遍性は少なくなる。安定性を欠いているこの方法を、北脇は何度も作品の中で使用した。幾何学図形に囲まれている要素や、絵画の中に書かれている文書を使用することにより、鑑賞者は殆んど間違いを恐れることなく解釈することができる。1945年の《朱と紫》[cat. 218]は、『論語』の引用なしではまったく不可解であるが、孔子の八文字によって理解できるようになる。また、作品の題名、図式、プリズム、制作期間と下の部分の風景によって、すべての情報の意味を相互に確認できる。『易経』を基にされている《周易解理図》シリーズも同様である。しかし、戦後の北脇作品において、このような指示はなくなり、題名までもが曖昧になる。最後には、《クオ・ヴァディス》という題名は疑問形である。

これは決して偶然ではない。戦中に肯定的な作品を描いていた北脇は、戦後、疑問が多くなり自分の問いを表現することになった。自問していることを鑑賞者に尋ねてみた。作品の解釈について、戦時中、鑑賞者は誘導されるがままであったが、戦後、解釈のために自分の道を選べるようになった。図式絵画における「枠」のような幾何学図形は、あたかも解釈の自由を制限する「枠」のようでもあった。戦中の「枠」から戦後の「枠なし」へ、時代の変化が明らかに表現されていると考えられる。実際、北脇の「枠」を外す傾向は、戦争のときに始まっていたが、文字や図式は1945年以降作品からまったくなくなった。北脇がその頃から制作し始めた作品は、「図式絵画」の構造を残したまま図式などを失い、本質だけが残されたのである。

²⁴⁵ Eco Umberto, *La recherche de la langue parfaite*, Paris, Seuil, 1994, p. 202 を参照。

画家たちなどに対する弾圧がますます強くなり、個人の自由が徐々になくなっていくにつれて、北脇は反対に、鑑賞者に解釈の自由を徐々に与えていった。鑑賞者は、受動的な態度から能動的な立場へと移行する。状況の確認に過ぎなかった鑑賞が、自らの判断を求めるものとなった。戦中に始まった北脇作品と鑑賞者の関係におけるこうした傾向は、戦後より強くなる。戦後の民主主義を、北脇は歓迎する。1946年以降、彼は様々な協会の結成に関わる。1946年に、美術文化研究会と京都美術会、1947年に日本アヴァンギャルド美術家クラブと京都新美術人協会、そして1948年には、日本美術会京都支部長になる。中村によると、京都新美術人協会は「真に自由で人間的な美術の創造と、民主主義文化確立の基礎である勤労者美術との相互浸透の組織、を主旨とした地元美術家の民主的集団であった。²⁴⁶」ただし、多忙が一因となり、1948年6月には体調を崩し、肋膜炎で一度倒れている。

言うまでもなく、芸術の民主化に参加したのは北脇だけではない。終戦直後から、多くの芸術家と彼らが携わる芸術運動は、芸術の解放、自由な創作活動などを願っていた。しかし、しばしばこうした思想は、日本共産党のイデオロギーに基づいていた。事実、日本美術会について言えば、リアリズムをほめそやしていたが、シュルレアリスムなど前衛芸術の表現は許容しなかった²⁴⁷。ならば何故、新たな表現を求め続けてきた北脇は、日本美術会の京都支部長などになったのだろうか。言い換えれば、何故彼は、掌を返したように、こうした思想に賛同したのだろうか。北脇は確かに新たな表現を探求したが、これはいわば、芸術を革新するためではなかった。彼にとって、芸術は媒介であったからだ。アヴァンギャルドから種々多様な影響を受け、シュルレアリスムにも近い表現を用いたため、彼はよく前衛画家として見做されるが、世阿弥や俳句、日本庭園といった伝統芸術にも関心を寄せていた。北脇を一つの側面からのみ判断するのは、まさに、「木を見て森を見ず」である。また、先にも述べたが、シュルレアリスムに関して、北脇は次のように述べている。「先づレンズを磨いて具体的に超現実の宇宙構造を観測して、超現実の实在性をキヤッチする處に出発点を置く可き事である。²⁴⁸」ブルトンと異なり、何より、北脇にとってシュルレアリスム（超現実主義）とは、まだ見ていない（マリオンの「未だ見られていないもの（invu）」）、まだ理解できない現実のイメージであった。従って、無意識からは切

²⁴⁶ 中村義一、前掲書、p. 230。

²⁴⁷ 大谷省吾、前掲書、p. 363 を参照。

²⁴⁸ 北〔北脇昇〕「超現実性観測室に就いて」『第四回新日本洋画協会展目録』1938年10月15日。

り離され、科学や芸術によって到達される場だった。要するに、日本美術会に参加したことは、北脇がすっかり以前の活動から縁を切ってしまったことや、立場の「転向」をしたように意見を変えてしまったことを意味するものではない。リアリズムへの興味は、むしろ1930年代の北脇の姿を蘇らせるだろう。徐々に鑑賞者を作品のうちに巻き込み始めた北脇は、結局のところ、津田のもとで絵画を学び始めた頃のような表現に戻る心地だったのかもしれない。それもまた、「本」^{もと}への回帰であろう。

結論

本論では、主に二つのタイプの普遍性について論じた。一つ目は現代的、科学的普遍性、二つ目は全体的、宇宙的普遍性である。だが、三つ目の普遍性も存在する。

「集団の普遍性」である。具体的に言えば、北脇は三つの集団制作に参加し、作品を制作している。1937年に14点一組をなす集団制作「浦島物語」の《海上へ（好奇）》[cat. 91]、1938年に《庭園（集団制作）》[cat. 127]、1942年に《鴨川風土記序説（平安京変遷図）》[cat. 208]である。どうした理由で、北脇は集団制作に参加したのか。そして、どうした理由で、戦後、それを続けなかったのか。

集団制作に参加する契機となった影響は明白で、北脇自身が認めているところだ。「優美な屍骸」や二人以上での自動記述（ブルトンとスーポーの『磁場』）など、シュルレアリスムにおける集団制作の重要性である。二つ目の影響は、1935年に、川口軌外（1892年 - 1966年）と伊藤廉（1898年 - 1983年）、林重義（1896年 - 1944年）が朝日新聞社京都支局の新しい建物の外壁のために原画を制作し、それを基に関西の独立美術協会出品者は巨大な壁画を描いたことだ¹。北脇はこれに参加しなかったが、独立美術協会を知っていたし、この新しい建物は、彼が住んでいた廣誠院にも近かった。そして、三つ目の影響は、北脇とも親交があった中井正一による集団制作についての考察である。中井は、初期の論文から集団の問題について様々な角度から取り組んでいた。しかし、中村義一は、北脇へ中井が及ぼした影響はないものと考えており、彼にとってこの仮説は「詮索」に過ぎないようだ。

ここでKが、危険思想の中井理論をどう受けとめていたか、あるいは何をどう読んでいたかといった詮索はおそらく意味がない。Kの集団実験のヒントはあきらかにシュルレアリスムにあった。[中略]いずれにせよ、中井の美学が、その批判的機能を中絶させたほぼ同じ時点から、Kの超現実主義ははじまっているのである。そして超現実主義は、中井の美の機械的集団的性格のなかには“モンタージュ”としてしかついにあらわれるにいたらなかった。その意味ではむしろ中井理論は、抽象芸術への理論的接近を内蔵していたのだ。²

しかしながら、注目すべきなのは、集団制作「浦島物語」の制昨年である。これは1938年に制作されている。この年は、個人と集団について論じた中井の『委員会の論

¹ 中村義一『日本の前衛絵画 その反抗と挫折 Kの場合』東京、美術出版社、1968年、p. 97、『北脇昇展』東京、東京国立近代美術館、1997年、p. 147を参照。

² 中村義一、前掲書、p. 97。

理』が出版された次の年だ。中井の検挙、つまり 1937 年以降、北脇が中井の理論に公然と頼ることができなくなってしまったことは事実だが、これまでの影響関係から、なにもかもが唐突に失われてしまったとは考えにくいだろう。

最後に、北脇の集団についての関心は、歴史的背景との繋がりから、当時の政府方針に向けられていたようにも考えられる。1938 年に、『ニッポン新聞』に掲載された集団制作《庭園》についての論考では、次のように記されている。

執筆者全部が一応軍友会の制服を着たといふ統一形態をとつてその中で個々の内面的意識をその儘表現して生かしてゐるといふ形である、かりに画面全体を一つの国家と考へても好い [。] その強力な統制のもとに思ひ／＼の仕事の成果を十分發揮して持ち寄つてみるとすばらしいハーモニーがあつたといふ様なことを考へても好いであろう。³

『ニッポン新聞』の他のテキストと同様に、作者は不明であるが、制作参加者としてインタビューに答えた北脇の言葉が引用されている可能性は高い。中村は、北脇にとって「集団概念があいまいであったということである。このころ、国民精神総動員運動の強化によって日本人の集団意識はすでに完全に国権の枠内で体制化されつつあったのである⁴」と述べているが、ここでも、北脇にとって集団という概念が曖昧であったと言うよりも、不定形であったと言う方が正しいのではないだろうか。集団は様々な形を取り得、北脇はどんな形態も否定しない。

集団への関心は、普遍への関心により近い。画家にとって、個人では不可能なことが、集団によって可能になることは、客観的かつ普遍的な美となる。1941 年に参加した座談会において、北脇は次のように述べている。

没我の精神をやしなふといふことは、何も没个性的であればよいといふだけではなくて、さういふ個性的なものが一応退けられるかほりにそこに普遍的なものがそれに代つて、探求されることによつて共同製作的なものゝ意義がよりよく闡明されることになるのではないかと考へらるわけですが、さういふ点はどうなんですか。 [中略]

今日、われ／＼の時代が共同製作と云ふものを要求する本質的な意欲について考へれば、それは従来の個性美から、一步前進して、当然、普遍美といふ風なものを積極的に探つて行かなければならないことが考へられるわけで、そこに共同製作の現代的意義をもとめるといふことが大切ではないかと思ふのです。⁵

³ 「美術会の新生命 時局と共に注目される超現実派 十五日より美術館で」 『ニッポン新聞』第 456 号、1938 年 10 月 15 日。

⁴ 中村義一、前掲書、p. 98。

⁵ 岩田登司雄、戸島光雄、大日三世子、堤利彦、不二木阿古、三輪晁勢、妹背平三、北脇昇、木村重夫「共同製作を語る（座談会）」 『美術世界』5 卷 7 号、1941 年 7 月、p. 12。

そして、彼は加えて言う。「私は斯う感じたといふ小我の立場なのではなくて、人は斯う在らねばならぬといふ、大我の立場でそう云ふ客観性をもたねばならぬが普遍美の立場と思ふのです。⁶」このように、北脇は「美」について、自らの意見を主張する。勿論これは、歴史的な背景と切り離せないが、彼がこれを根本的な問題として捉えていたことは明らかである。言うまでもなく、芸術至上主義を拒否した北脇にとって、この「美」はまったくの「純粋な美」ではないだろう。北脇にとってこの「美」は、作品が機能的であることを顕現できる証左である。二年後の、「機能的なるものは全て美しい」では、この点がより明確に説明されている。

吾々は先づ美を考へることを休めねばならない。吾々は先づ人生事へ関心せねばならない。而してそれに専念せねばならない。吾々はその生活空間の只中から各々分限を分度を見出して、即ちに遅滞なく機能し続けなければならないのである。生活を厭離して美は在り得ない。生活機能に美の母体ある。⁷

生活機能に美があるべき、という芸術概念は、民芸運動を起こした柳宗悦（1889年 - 1961年）を想起させる。東京に生まれた柳は、関東大震災の後、1924年に京都に引っ越し、1930年になってから東京に戻る。柳にとって、ものの美はこれらの有用性に求められ、「用の美」と呼ばれた。北脇の芸術観には、柳との共通点も見られる。京都で育った北脇は、繰り返しこの古都の伝統的な性格を強調する。彼が住んでいた場所は、伝統工芸が非常に盛んでもあった⁸。柳は、1928年に伝統工芸を次のように定義している。「美は用の現れである。用と美と結ばるもの、之が工藝である。⁹」この美の定義は、北脇の芸術概念にも通じ、北脇の美に対する姿勢は、芸術家と職人の間にある独特なものであることが理解される。

芸術の機能主義は、絵画にもキャンバスにも関係する。北脇にとってキャンバスは、普遍的な知識への媒介である。その知識に到達するために、北脇は様々な思想家の理論を研究し、理想像を一人だけに限定することはない。例えば、ブルトンの思想でさえも様々な思想の一つに過ぎない。北脇のうちに滾る人類が紡いだ他の思想と比較して、取り立てて良くも悪くもない。シュルレアリスムも様々な可能性のうちの一つに

⁶ 同書、p. 13。

⁷ 北脇昇「機能的なるものは全て美しい」『美術文化』第4回展集、東京、1943年5月、p. 47。

⁸ 「京都伝統工芸の近代関連地図」、並木誠士、清水愛子、青木美保子、山田由希代『京都伝統工芸の近代』京都、思文閣出版、2012年、p. 16を参照。

⁹ 柳宗悦『工藝の道』東京、筑摩書房、1980、p. 78。

過ぎない。こうした考え方は、北脇自身の限界を広げ、受ける影響も益々広げる。そして、知識の幅をさら押し広げるために、集団制作にも関心を持つようになったのだ。

北脇は間違いなくシュルレアリスムの芸術家だったが、シュルレアリストというだけではない。シュルレアリスムの芸術家でもあった。そう言うのがより正しいだろう。

北脇作品では、キャンバスは文化や文明、時代、思想の総合（ジンテーゼ）の場所である。ブルトンのシュルレアリスムの普遍性に対して、北脇は、西洋と東洋、過去と現代、あるいは科学と芸術を総合し、また、それらを融合させ、すべての分野を超越する普遍性を提示してみせた。戦後になっても北脇の試みは終わらず、むしろ続いており、芸術家が担わなければならない役割など、様々な問いが現れた。こうした問いを抱くのは、北脇だけに限られない。しかし、以前との大きな違いは、鑑賞者に与えられた解釈の自由である。北脇は、抽象絵画を制作したことがなかったが、この解釈の自由や、空間の分割は確かに抽象芸術を彷彿とさせる。集団制作を続けなかった理由は、ここにあるように考えられる。要するに、個人制作においても集団制作においても、作品は芸術家によって制作されるが、民主主義の時代にあっては、芸術や社会への問いは、民衆から出てくるべきものなのだ。集団は制作の中心にあったが、言わば反対側に移ったのだ。結論として、こうしたことから北脇の作品はユニークである。「絵画を成すのは見る者だ（Ce sont les REGARDEURS qui font les tableaux.）¹⁰」とマルセル・デュシャンが1950年代半ばに記したが、北脇の姿勢はまさにこの先駆けである。

¹⁰ DUCHAMP Marcel, SCHUSTER Jean, « Marcel Duchamp, vite », in *Le surréalisme, même*, n° 2, Paris, s. n., printemps 1957, p. 143.

付録

北脇昇 作品リスト

作品について、それぞれの題名、制作年、材質、寸法（縦×横）、所蔵、展覧会歴、署名・年記・書込みなどの順に掲載した。

1.

[カット]

1929年頃
印刷

1929年6月27日『同志社新聞』に掲載された。
中央上に表記：学藝
右下に署名：乃



2.

[カット]

1929年頃
印刷

1929年8月1日『同志社新聞』に掲載された。
中央下に署名：乃



3.

[カット]

1929 年頃

印刷

1929 年 8 月 1 日 (および 18 日) 『同志社新聞』に
掲載された。

右下に署名：乃



4.

[カット]

1929 年頃

印刷

1929 年 9 月 18 日 『同志社新聞』に掲載された。

中央上に表記：學藝

右下に署名：乃



5.

[陶器]

制作年不詳

陶器

約 9.0 × 10.0 cm

個人蔵

北脇が制作した茶碗（絵の部分）。

下に表記：寿

右下（後ろ）に署名：乃



6.

コップのある静物

制作年不詳

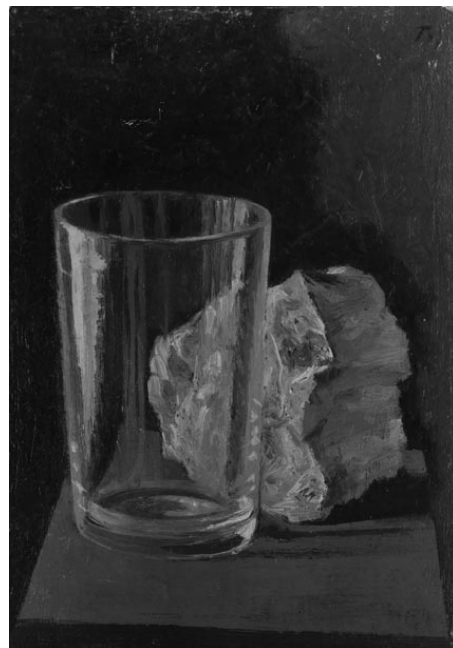
油彩・キャンバス

22.8 × 15.3 cm

東京国立近代美術館

制作年不明だが、1930年代の冒頭、津田青楓の画塾の頃に制作された可能性がある。

右上に署名：乃



7.

裸婦

制作年不詳

油彩・キャンバス

80.0 × 100.0 cm

東京国立近代美術館



8.

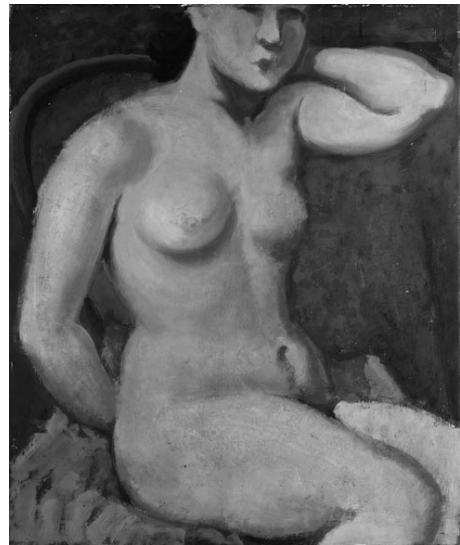
裸婦

制作年不詳

油彩・キャンバス

72.5 × 60.5 cm

東京国立近代美術館



9.

花と白磁の壺

1930 年
油彩・キャンバス
33.1 × 23.8 cm
いなり記念館蔵

右下に署名：昇



10.

花と壺

1930 年 - 1932 年
油彩・板
33.1 × 23.8 cm
いなり記念館蔵



11.

スイートピーと壺

1930年 - 1932年

油彩・板

33.1 × 23.8 cm

いなり記念館蔵



12.

椿

1930年頃

油彩・キャンバス

23.0 × 31.0 cm

画廊（新古美術わたなべ、京都）

《椿》という作品の題名については次の二冊のみに掲載されている。『北脇昇遺作展』（1953年）では、「津田塾初期」（1930年 - 1932年頃）として記載されており、『日本の前衛絵画 その反抗と挫折 Kの場合』（1968年）にも掲載されているが詳細はない。

2016年に、京都の画廊が1930年の作品を《花》として販売しているが、《椿》と同じ作品である可能性が高い。

左下に署名、年記：乃 30



13.

風景 A

1930年 - 1931年頃
油彩・キャンバス？

第4回津田青楓画塾洋画展覧会（東京、朝日新聞ギャラリー、そして京都、大丸七階ギャラリー）、
1931年

14.

風景 B

1930年 - 1931年頃
油彩・キャンバス？

第4回津田青楓画塾洋画展覧会（東京、朝日新聞ギャラリー、そして京都、大丸七階ギャラリー）、
1931年

15.

風景 C

1930年 - 1931年頃
油彩・キャンバス？

第4回津田青楓画塾洋画展覧会（東京、朝日新聞ギャラリー、そして京都、大丸七階ギャラリー）、
1931年

16.

裏町

1931年
油彩・キャンバス

65.0 × 91.0 cm

東京国立近代美術館

第5回津田青楓塾展（東京、東京堂）、1932年

右下に署名、年記：1931 Kitawaki



17.

跨橋

1932 年頃

油彩・キャンバス？

約 80.0 × 116.0 cm

第 19 回二科展（東京、東京府美術館、そして大阪、大阪朝日会館）、1932 年

『日本の前衛絵画』では、寸法が「50 号」と記されている（約 80.0 × 116.0 cm）。



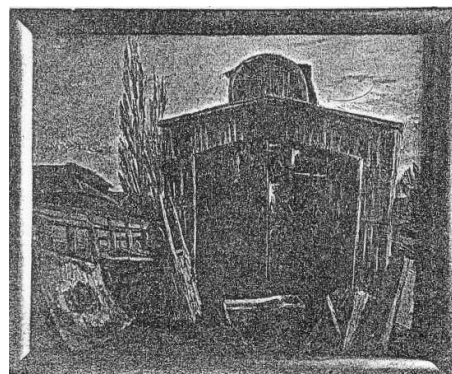
18.

風景

1932 年

油彩・キャンバス？

右の画像は『小さいアルバム』の中にタイトルなしで掲載されているため、別の作品である可能性がある。



19.

白壁の家

1932 年頃

油彩・キャンバス？

第 1 回京都洋画協会展（京都、京都商工会議所）、
1932 年

画像はタイトルなしで『小さいアルバム』の中で掲載されているが、《白壁の家》である可能性が高い。



20.

郊外の橋

1932 年頃

油彩・キャンバス？

第 1 回京都洋画協会展（京都、京都商工会議所）、
1932 年

21.

雑誌を読む

1932 年頃
油彩・キャンバス？

第 1 回京都洋画協会展（京都、京都商工会議所）、
1932 年

《白壁の家》と同じように、画像はタイトルなしで
『小さいアルバム』の中で掲載されているが、《雑
誌を読む》である可能性が高い。



22.

山陰風景

1932 年頃
油彩・キャンバス？

第 1 回京都洋画協会展（京都、京都商工会議所）、
1932 年

23.

八条風景

1932 年頃

油彩・キャンバス？

第 1 回京都洋画協会展（京都、京都商工会議所）、
1932 年

24.

[素描]

1932 年

鉛筆・水彩・紙

28.0 × 21.2 cm

東京国立近代美術館



25.

[素描]

1932年

鉛筆・水彩・紙

28.0 × 21.2 cm

東京国立近代美術館

この作品は『北脇昇遺作展』で《少女（着彩）》として掲載されている。

左上に年記、署名：1932/Kitawaki



26.

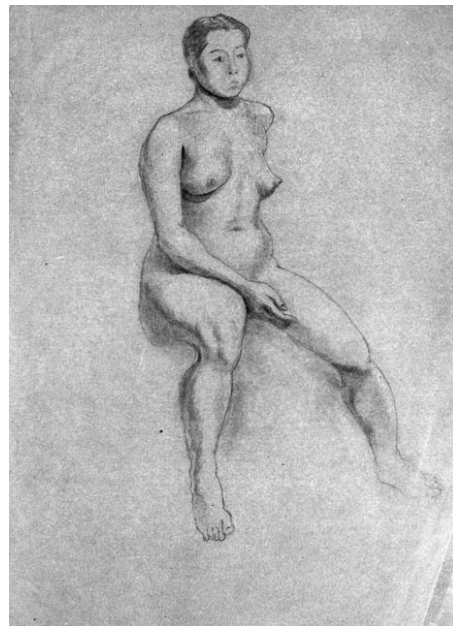
裸婦

制作年不詳

鉛筆・トレーシングペーパー

33.3 × 24.7 cm

東京国立近代美術館



27.

マート

1932 年

油彩・キャンバス

90.7 × 116.6 cm

東京国立近代美術館

第 19 回二科展（東京、東京府美術館、そして大阪、大阪朝日会館）、1932 年

表記「MART」の下に、「大衆の要望・百貨の結晶」と書いてある。

右下に署名、年記：Kitawaki 1932



28.

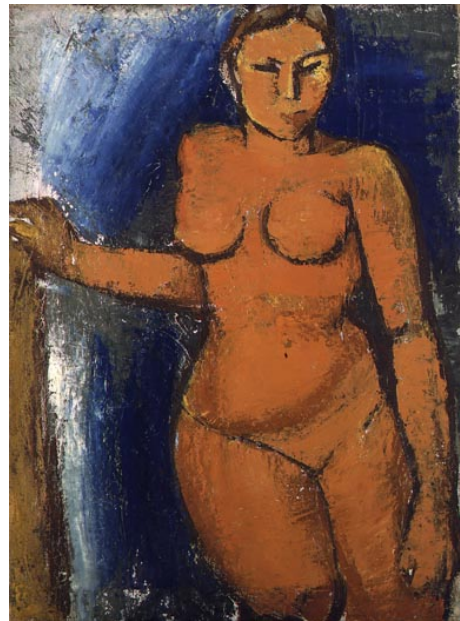
裸婦

1933 年

油彩・キャンバス

73.0 × 53.0 cm

東京国立近代美術館



29.

砂置場

1933 年

油彩・キャンバス

91.0 × 116.5 cm

東京国立近代美術館

20 回二科展（東京、東京府美術館）、1933 年

右下に署名、年記：Noboru K-/1933



30.

砂置場エスキース

1933 年頃

油彩・キャンバス？

約 30.0 × 40.0 cm

《砂置場》に非常に類似している。

一つの写真のみあり、これは 1938 年頃の《作品（顔）》と《鳥獣曼荼羅》の隣に掲載され、これらとの比較で寸法を判断できる。



31.

丘のある風景

1933 年頃

油彩・キャンバス？

第 6 回津田青楓画塾洋画展覧会（京都、京都岡崎勸業館）、1933 年

32.

或踏切の風景

1933 年頃

油彩・キャンバス？

第 6 回津田青楓画塾洋画展覧会（京都、京都岡崎勸業館）、1933 年

33.

湖畔スケッチ

1933 年頃
油彩・キャンバス？

第 6 回津田青楓画塾洋画展覧会（京都、京都岡崎勸業館）、1933 年

34.

淀風景

1933 年頃
油彩・キャンバス？

第 2 回京都洋画協会展（京都、京都岡崎勸業館）、
1933 年

35.

堤防

1933 年頃
油彩・キャンバス？

第 2 回京都洋画協会展（京都、京都岡崎勸業館）、
1933 年

36.

大原女

1933 年頃
油彩・キャンバス？

第 2 回京都洋画協会展（京都、京都岡崎勸業館）、
1933 年

37.

菊

1933 年頃
油彩・キャンバス？

第 2 回京都洋画協会展（京都、京都岡崎勸業館）、
1933 年

38.

静物〔雉子〕

1933 年
油彩・キャンバス
45.5 × 53.0 cm
東京国立近代美術館



39.

風景

1933 年

油彩・キャンバス

24.5 × 33.5 cm

東京国立近代美術館

左下に署名、年記 : Noboru. K. 1933.



40.

婦人像

1933 年頃

油彩・キャンバス

60.0 × 45.5 cm

東京国立近代美術館



41.

C 子像

1933 年
油彩・キャンバス
60.0 × 45.5 cm
東京国立近代美術館

『北脇昇遺作展』では、独立美術京都研究所の結成の際（1933 年）に展示されたと記載されているが、この情報は他に掲載されていない。



42.

乳母車

1933 年
油彩・キャンバス
23.5 × 33.0 cm
東京国立近代美術館

左下に年記、署名



43.

黄櫨

1933 年

油彩・キャンバス

約 45.5 × 60.0 cm

第 2 回京都洋画協会（京都）、1933 年

『日本の前衛絵画』において、寸法は「12 号」と記載されている。



44.

焚口

1934 年頃

油彩・キャンバス？

91.0 × 73.0 cm？

東京国立近代美術館？

第 4 回独立美術協会展（東京、東京府美術館）、1934 年

《焚口》は第 4 回独立美術協会展に初入選した作品のタイトルである。しかし、廣誠院の公式サイトには次のように書かれている。「昔北脇昇の画に《火葬場》という題名の画があった。今は不明である。戦後のこと彼がある人に言ったこと“トルストイのことばに暗闇は凡てをつつみ隠す。雪は凡てを美しくする”。北脇昇の個展のとき修復家が昇の絵が滑らかでなく凹凸が激しいため（画風が違う）レントゲン撮影をされた時写ったのは頭蓋骨レンガ組みなどが見えた。まさにこの《火葬場》ではなかったか。」

《火葬場》という作品についての資料は残っていないが、《焚口》という名称である可能性がある。

以上記載されている寸法は《放物線》と同じ寸法である。



45.

古刹の庭

1934 年頃？

油彩・キャンバス？

大札記念京都美術館美術展覧会（京都、大札記念京都美術館）、1934 年

46.

瀧

1934 年頃？

油彩・キャンバス

第 3 回京都洋画協会展（京都、大札記念京都美術館）、1934

47.

散水車

1934 年

油彩・キャンバス

72.5 × 91.0 cm

東京国立近代美術館

第 3 回京都洋画協会展（大礼記念京都美術館）、
1934 年



48.

かぼちやの花

1934 年

油彩・キャンバス

60.5 × 90.7 cm

東京国立近代美術館

第 3 回京都洋画協会展（京都、大礼記念京都美術
館）、1934 年

右下に署名、年記：乃.1934



49.

かぼちや畑

1934 年頃？

油彩・キャンバス？

第 2 回関西新洋画会展（大阪、大阪朝日会館）、
1934 年

50.

車庫

1934 年

油彩・キャンバス

99.0 × 79.0 cm

東京国立近代美術館

左下に署名、年記：Kitawaki 1934



51.

風景

1934 年頃

油彩・キャンバス

65.0 × 91.0 cm

東京国立近代美術館

『北脇昇遺作展』では、《風景 トタン小屋》という1933年の作品のタイトル（画像なし）が掲載されている。また、『日本の前衛絵画』において《風景（トタン屋根）》というタイトルも掲載されている。これらすべては《風景》を指していると思われる。



52.

石庭

1935 年？

油彩・キャンバス

第5回独立美術協会展（東京、東京府美術館）、
1935年

この作品は『日本の前衛絵画』で《石庭（大仙院）》として掲載されている。



53.

紫陽花

1935 年？

油彩・キャンバス

第 1 回新日本洋画協会展（京都、大札記念京都美術館）、1935 年／第 5 回独立美術展（東京、東京府美術館）、1935（入選）

タイトルは《紫陽花》か《あぢさい》と表記されている。

右の写真の中の、右上の作品である。



54.

清水寺の春

1935 年頃

油彩・キャンバス？

京都洋画協会小品陳列会（大阪、大阪梅田阪急百貨店 6 階洋画陳列場）、1935 年

55.

坂本三橋の春

1935 年

油彩・キャンバス？

約 33.0 × 24.0 cm

京都洋画協会小品陳列会（大阪、大阪梅田阪急百貨店 6 階洋画陳列場）、1935 年

北脇の「要却寄附画」（ノート⑬）の中で、寸法は 4 号と記されている。

タイトルの三橋は大宮川（大津市）にかかっている大宮橋、走井橋と二宮橋だと思われる。

56.

八ツ手

1935 年

鉛筆・紙？

45.7 × 31.2 cm？

第 1 回京都市美術展覧会（京都、大礼記念京都美術館）、1935 年

《八ツ手》という作品は『北脇昇遺作展』では「素描その他」のカテゴリーに分類されている。

現在、東京国立近代美術館で所蔵されている素描は八手という植物に類似しているため、同じ作品を指している可能性が高い。

以上記載されている寸法は東京国立近代美術館の素描の寸法と同じである。



57.

窓

1935 年頃？

第 1 回京都市美術展覧会（大札記念京都美術館）、
1935 年

58.

摂津耶馬溪

1935 年頃？

油彩・キャンバス？

約 112.3 × 145.3 cm

第 1 回新日本洋画協会展（京都、大札記念京都美術館）、1935 年

右の写真の中の、右下の作品である。

絵の中に川が見られる。これは恐らく摂津峡（大阪府）にある芥川である。



59.

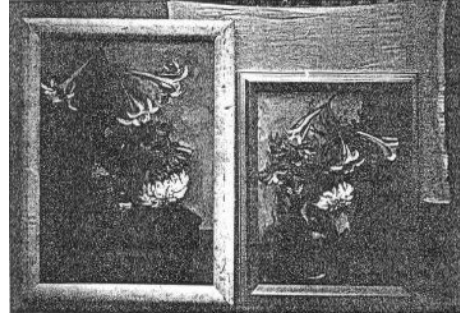
白百合 (I)

1935 年頃？

油彩・キャンバス？

第 1 回新日本洋画協会展（京都、大礼記念京都美術館）、1935 年

タイトルのみ残っているが、右の写真に掲載されている 2 点の作品のうちの 1 点である可能性がある。



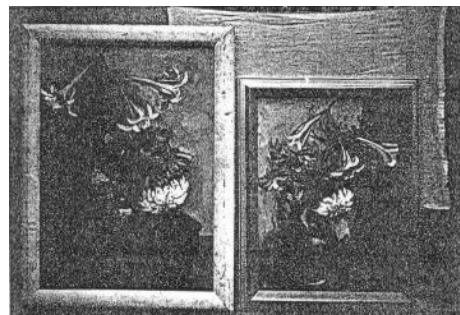
60.

白百合 (II)

1935 年頃？

油彩・キャンバス？

前の作品と同様である。



61.

キシヤ

1935 年頃？

油彩・キャンバス？

第 1 回新日本洋画協会展（京都、大札記念京都美術館）、1935 年

62.

バラ

1935 年頃？

油彩・キャンバス？

第 1 回新日本洋画協会展（京都、大札記念京都美術館）、1935 年

北脇の「要却寄附画」（ノート⑬）の中に、《バラの花》寸法「20 号 F」（約 73.0 × 61.0 cm）という情報（画像なし）が記されている。《バラ》と同じ作品である可能性がある。

63.

立木のある風景 [1/2]

1935 年頃？

デカルコマニー・紙

この作品は『北脇昇遺作展』では《デカルコマニー
(立木のある風景)》として掲載されている。

64.

立木のある風景 [2/2]

1935 年頃？

デカルコマニー・紙

前の作品と同様である。

65.

裸婦習作

1935 年頃？

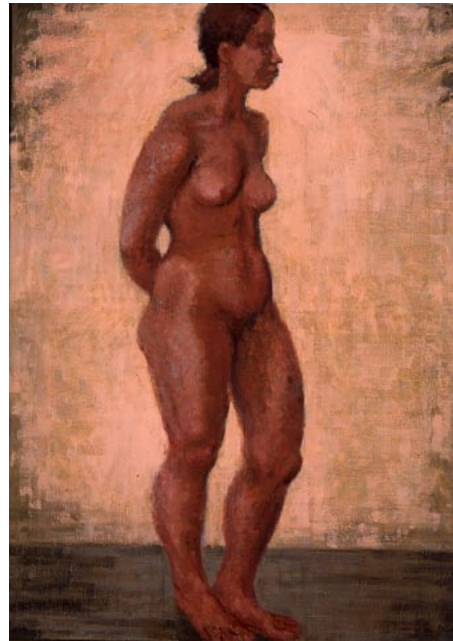
油彩・キャンバス

90.0 × 63.5 cm

東京国立近代美術館

『日本の前衛絵画』では《裸婦 A》、《裸婦 B》と《裸婦 C》という三つのタイトルが掲載されている。この作品と次の2点だと思われる。

右下に署名：Noboru. K.-



66.

裸婦習作

1935 年頃？

油彩・キャンバス

91.0 × 65.0 cm

東京国立近代美術館



67.

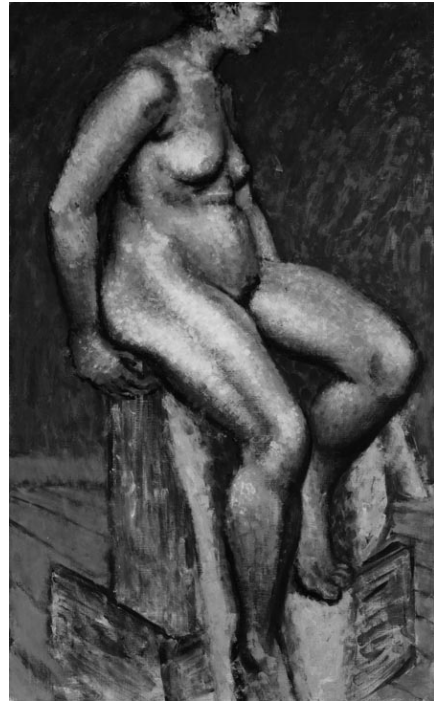
裸婦習作

1935 年頃？

油彩・キャンバス

116.5 × 72.5 cm

東京国立近代美術館



68.

墓地

1935 年

油彩・キャンバス

112.3 × 145.3 cm

東京国立近代美術館

第 1 回新日本洋画協会展（京都、大礼記念京都美術館）、1935 年

右下に署名：Noboru.K/35



69.

葉牡丹（習作）

1935 年頃

油彩・キャンバス

91.0 × 72.8 cm

東京国立近代美術館



70.

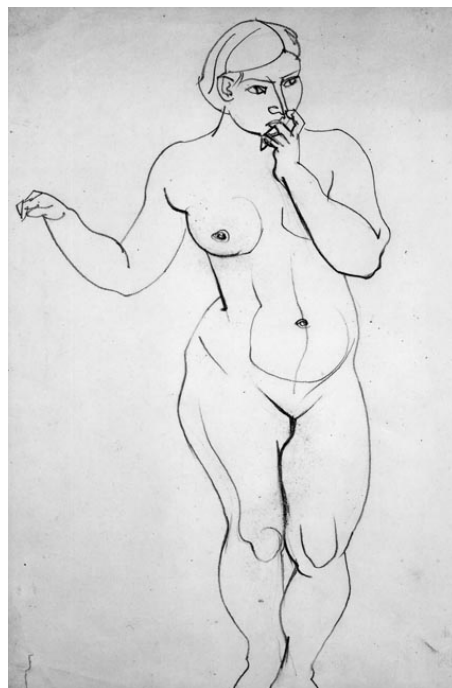
裸婦

1935 年 - 1936 年頃

鉛筆・紙

37.8 × 24.8 cm

東京国立近代美術館



71.

裸婦

1935年 - 1936年頃

鉛筆・紙

38.1 × 26.6 cm

東京国立近代美術館



72.

裸婦

1935年 - 1936年頃

鉛筆・紙

27.5 × 38.5 cm

東京国立近代美術館



73.

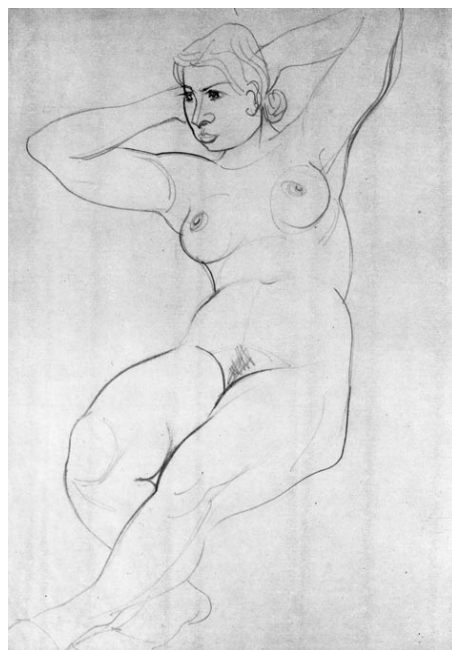
裸婦

1935年 - 1936年頃

鉛筆・紙

38.6 × 27.0 cm

東京国立近代美術館



74.

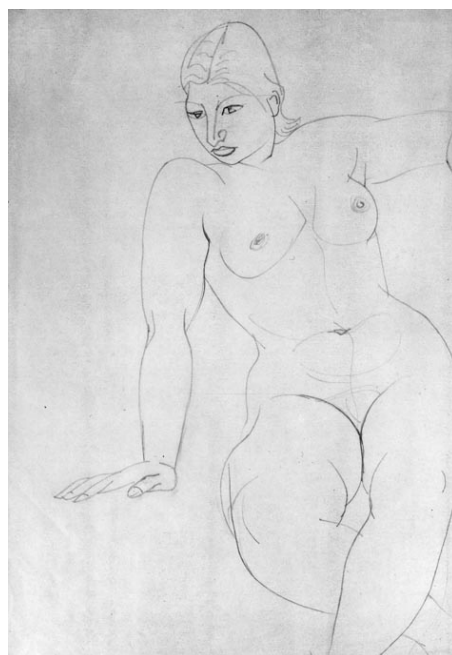
裸婦

1935年 - 1936年頃

鉛筆・紙

38.8 × 27.0 cm

東京国立近代美術館



75.

裸婦

1935年 - 1936年頃

鉛筆・紙

24.4 × 30.4 cm

東京国立近代美術館



76.

裸婦

1935年 - 1936年頃

鉛筆・紙

23.8 × 37.9 cm

東京国立近代美術館



77.

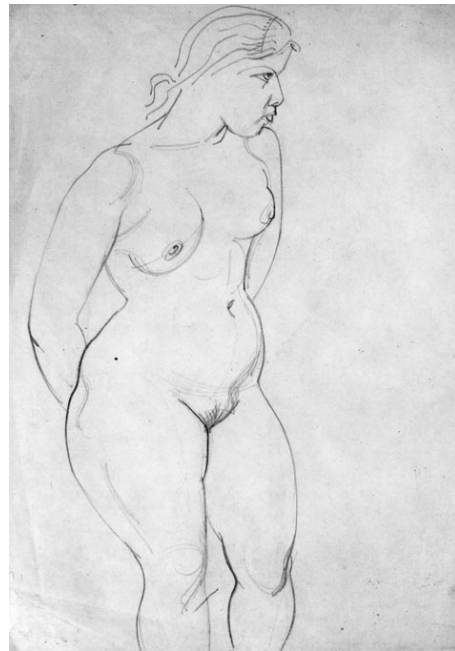
裸婦

1935年 - 1936年頃

鉛筆・紙

38.8 × 23.8 cm

東京国立近代美術館



78.

裸婦

1935年 - 1936年頃

鉛筆・水彩・紙

45.7 × 30.7 cm

東京国立近代美術館



79.

裸婦

1935年 - 1936年頃

鉛筆・水彩・紙

45.7 × 30.8 cm

東京国立近代美術館



80.

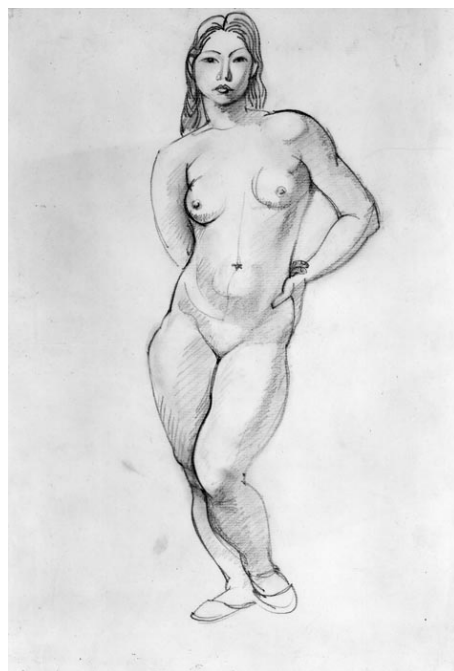
裸婦

1935年 - 1936年頃

鉛筆・紙

45.8 × 30.7 cm

東京国立近代美術館



81.

裸婦

1935年 - 1936年頃

鉛筆・紙

38.7 × 26.9 cm

東京国立近代美術館



82.

煙突のある風景

1936年頃?

第2回新日本洋画協会展（京都、大札記念京都美術館）、1936年

83.

來竹桃と女

1936 年頃？

油彩・キャンバス？

約 41.0 × 32.0 cm？

第 2 回新日本洋画協会展（京都、大礼記念京都美術館）、1936 年

「要却寄附画」（ノート⑬）の中で、《來竹桃》、寸法「6号」という情報が掲載されている。油彩の可能性が高い。

84.

静かなる港

1936 年頃？

第 2 回新日本洋画協会展（京都、大礼記念京都美術館）、1936 年

85.

習作

1936年

油彩・キャンバス

53.0 × 40.8 cm

東京国立近代美術館

この作品は『日本の前衛絵画』で《習作（木の根）》として掲載されている。

この木の根は、北脇の擬人化したモチーフの初期段階のものと思われる。



86.

明暗三裸婦

1936年

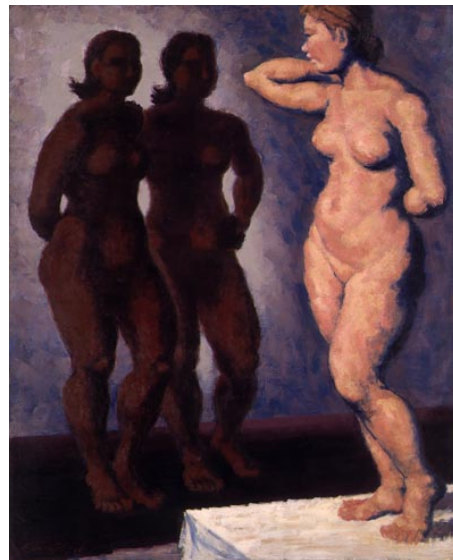
油彩・キャンバス

162.0 × 130.4 cm

東京国立近代美術館

第6回独立展（東京、東京府美術館）、1936年

左下に署名：Noboru K-36



87.

作品

1936 年

エッチング・紙

12.0 × 9.0 cm

東京国立近代美術館、画廊（版画堂、東京）

現在、この作品は 2 点以上が存在している（1 点は東京国立近代美術館で、もう 1 点は画廊）。

右下に署名、年記：乃.36



88.

作品

1936 年 - 1937 年

エッチング・紙

19.0 × 12.1 cm

東京国立近代美術館

左下に署名、年記：36 乃



89.

[作品]

1936年 - 1937年

エッチング・紙

11.6 × 9.2 cm

東京国立近代美術館



90.

余りに菊的な

1936年 - 1937年頃?

油彩・キャンバス?

今井憲一、北脇昇、高木四郎三人展（京都、朝日会館画廊）、1937年

「要却寄附画」（ノート⑬）の中で、1936年に譲ったと記載されている。

91.

海上へ（好奇）

1937 年

油彩・キャンバス

46.0 × 55.0 cm

東京国立近代美術館

第 3 回新日本洋画協会展（京都、大礼記念京都美術館）、1937 年

集団制作《浦島物語》の一部である。北脇以外、13 人の画家が参加した。

シュルレアリスムの「優美な屍骸」と違い、すべての作品のテーマ、タイトル、「主題的モチーフの色系」と「背景的部分の色系」まで事前に決められていた。

右下に署名：乃



92.

貝殻景観

1937 年

油彩・キャンバス

45.5 × 53.0 cm

個人蔵（板橋区立美術館寄託）

今井憲一、北脇昇、高木四郎三人展（京都、朝日会館画廊）、1937 年／新日本洋画協会小品展（大阪、美術新論社画廊）1938 年

1938 年に《貝殻風景》として展示された。

右下に署名、年記：Noboru.K-37



93.

空港

1937 年

油彩・キャンバス

72.5 × 60.5 cm

東京国立近代美術館

第 3 回新日本洋画協会展（京都、大礼記念京都美術館）、1937 年／美術文化研究会展（京都、四条大丸）、1947 年

左下に署名、年記：乃.1937



94.

探検飛行

1937 年

油彩・キャンバス

第 3 回新日本洋画協会展（京都、大礼記念京都美術館）、1937 年

《空港》と《空の訣別》に続き、三部作のようになっていた。

右の写真の質は非常に悪いが、中央に牡蠣の殻と生姜、右上の方に楓の種子のような形が描かれている。

右下に年記、署名：乃.37



95.

空の訣別

1937 年

油彩・キャンバス

117.0 × 80.5 cm

東京国立近代美術館

第 3 回新日本洋画協会展（京都、大礼記念京都美術館）、1937 年

戦争の有名なエピソードの描写である。

この作品は戦争画だとは言えないが、北脇のすべての作品の中でも、最も戦争をはっきりと見せている。

左下に署名、年記：乃.1937



96.

断層面

1937 年

油彩・キャンバス

117.0 × 80.5 cm

東京国立近代美術館

第 7 回独立展（東京、東京府美術館）、1937 年

右下に署名、年記：Noboru.K-37



97.

独活

1937 年

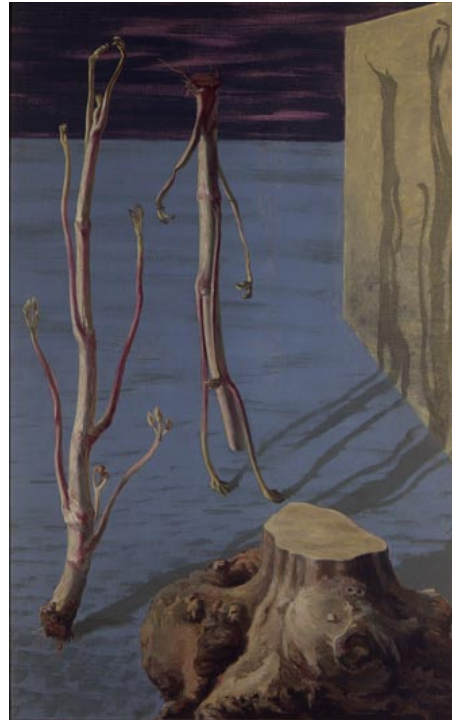
油彩・キャンバス

117.0 × 74.0 cm

東京国立近代美術館

第 7 回独立展（東京、東京府美術館）、1937 年／美術文化研究会展（京都、四条大丸）、1947 年

右下に署名、年記：Noboru.K/37



98.

新偶像説

1937 年

油彩、コラージュ（写真）・キャンバス

145.5 × 97.5 cm

東京国立近代美術館

第 2 回京都市展（大札記念京都美術館）、1937 年
青色の背景の上に、北脇は哲学者フランシス・ベーコン（1561 年 - 1626 年）の肖像を張っている。ベーコンの理論「イドラ」の暗喩と思われる。

当時、中井正一は「委員会の論理」（1936 年）でベーコンを論じた。

左上に署名、年記：Noboru K-/1937.5



99.

樹の根と芽

1937 年

油彩・キャンバス

112.3 × 145.5 cm

東京国立近代美術館

右下に署名、年記：Noboru K 37



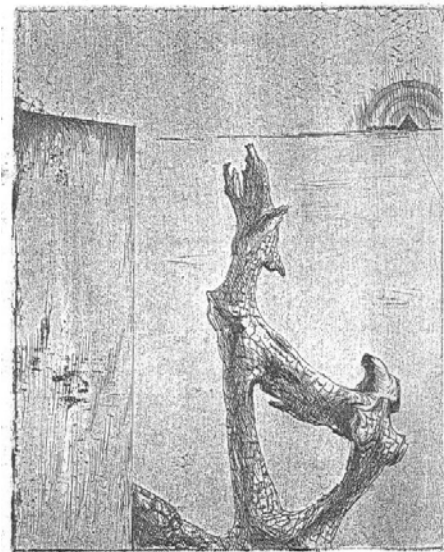
100.

?

1937 年頃?

エッチング・紙?

この作品についての情報はないが、1937 年頃、北脇は不思議な形をした木の枝を遠吠えする犬の姿に見立てた作品を数点制作した。



101.

最も静かなる時

1937年

油彩・キャンバス

112.3 × 146.0 cm

東京国立近代美術館

第3回京都市展（京都、大札記念京都美術館）、
1938年／美術文化研究会展（京都、四条大丸）、
1947年

瀧口修造が名付けた「灰色調の『霧』」の初期の例である。木の枝の後ろに、女の姿が見える。飛んでいる木の葉は隠れ蓑である。《独活》と同様に、北脇は言葉遊びからこの植物を扱った可能性がある（隠れ蓑もいくつかの意味があるが、一つは「身につけると姿が消えるという想像上の蓑」である〔大辞林第三版より〕）。

右下に署名、年記：乃37



102.

秋の驚異

1937年頃

油彩・キャンバス

33.5 × 45.5 cm

京都国立近代美術館

右下に署名：乃



103.

月 1

1937 年

モノタイプ・紙

29.6 × 25.6 cm

東京国立近代美術館

今井憲一、北脇昇、高木四郎三人展（京都、朝日会館画廊）、1937 年

1937 年に、『三次元への月の出』として陳列された。

短い論文「技術より見た矛盾の絵画」（1937 年）の中で、北脇は次のように書いた。

「先づ樹木と見えるのは白菜の葉に直接絵具を刷付けたものであり、月はスモカの罐の蓋を紙の上に置き周囲に霧を吹いたもの、山は新聞紙をまるめ絵具ををつけて押付け、雲は堀模様のある器物を押付けて出来もので全て所謂写生とは反対の方法で出来たものである。画は描写す可きものとの観念が筆で描く事と思つてゐる人々からすればこれは一種の軽技とも云ひ度い所だが、芸術とは現実の矛盾を巧みにさばいて見せる一種の軽技ではないのか。」

左下に署名、年記：Noboru Kitawaki 1937.11



104.

月 2

1937 年

モノタイプ・紙

38.2 × 26.9 cm

東京国立近代美術館

右下に署名（印）：乃



105.

若き日本の意志

1937年 - 1938年頃
モノタイプ・紙？

1937年11月、『ニッポン新聞』の中に掲載された「若き日本の意志（画に題して）」という短いテキストの隣に載っていた。北脇は次のように書いた。

「偶然は未知の偶然である。従つて、常に驚異を伴ふ。既知の必然をしか信じ得ないものにつては、之れは不安の徴象でしかない。何故なれば既成の秩序では律し難い故に。十銭白銅の太陽を、レースの森を、そして白菜の老樹を人々は拒むであろう。然し乍ら華表の必然とそれとの差は、単に既知との未知の差に過ぎないではないか。世界の新しき秩序を目指す、若き日本の意志に、この種の偶然の期待はないであろうか。」

左下に署名、年記：Noboru Kitawaki 37 [38?]



106.

[オブジェ]

1937年頃
オブジェ（木）
19.0 cm（縦）
東京国立近代美術館



107.

眠られぬ夜のために

1937 年

油彩・キャンバス

130.0 × 162.0 cm

京都市美術館

第 3 回京都市展（京都、大礼記念京都美術館）、
1938 年／美術文化研究会展（京都、四条大丸）、
1947 年

北脇は 1936 年に出版されたカール・ヒルティ（Carl
Hilty、1833 年 - 1909 年）の中編小説集のタイトル
を借りた。

この作品は古賀春江の《深海の情景》（1933 年）を
彷彿とさせる。

右下に署名、年記：乃 37



108.

眠られぬ夜のために（習作）

1937 年頃

油彩・キャンバス

40.9 × 53.0 cm

横浜美術館

この作品は《眠られぬ夜のために（エスキース）》
として呼ばれている場合がある。

右下に署名：乃



109.

[作品]

1937 年
エッチング・紙
12.0 × 9.0 cm
東京国立近代美術館

左下に署名：乃



110.

章表

1937 年
油彩・キャンバス
89.0 × 63.0 cm
京都市美術館
第 2 回京都市美術展（京都、大札記念京都美術
館）、1937 年
右上に署名：Noboru.K-/1937



111.

?

制作年不詳

この作品についての情報はない。

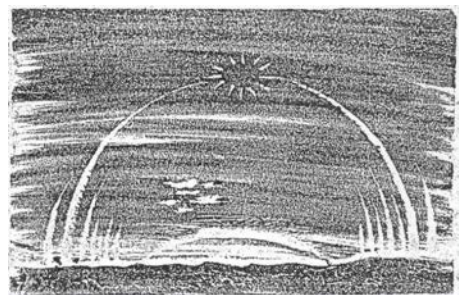


112.

?

制作年不詳

この作品についての情報はない。

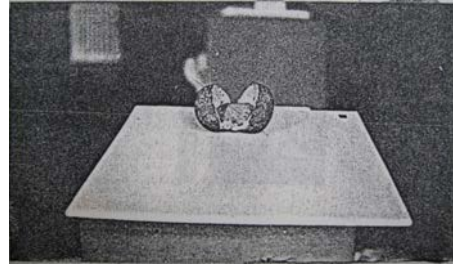


113.

[オブジェ]

1937年 - 1939年頃

1938年、京都にて主催した「超現実性観測室」で撮った写真である可能性がある。



114.

?

制作年不詳
油彩・キャンバス?

この作品についての情報はない。



115.

美はしき光背

1937 年?

油彩・キャンバス

43.0 × 55.5 cm?

今井憲一、北脇昇、高木四郎三人展（京都、朝日会館画廊）、1937 年

寸法は「10 号」



116.

山景擬態

1937 年?

油彩・キャンバス?

今井憲一、北脇昇、高木四郎三人展（京都、朝日会館画廊）、1937 年

117.

樹葉への挽歌

1937年？

油彩・キャンバス？

今井憲一、北脇昇、高木四郎三人展（京都、朝日会館画廊）、1937年

118.

瀕死の知性

1937年？

油彩・キャンバス？

今井憲一、北脇昇、高木四郎三人展（京都、朝日会館画廊）、1937年

119.

借景（観相学シリーズ）

1937 年

油彩・キャンバス

45.8 × 33.5 cm

東京国立近代美術館

第 4 回新日本洋画協会展（京都、大礼記念京都美術館）、1938 年／第 1 回創紀美術協会展（東京、銀座青樹社画廊）、1938 年

右下に署名、年記：Noboru K-/37



120.

?

1937 年頃？

油彩・キャンバス？



121.

変生（観相学シリーズ）

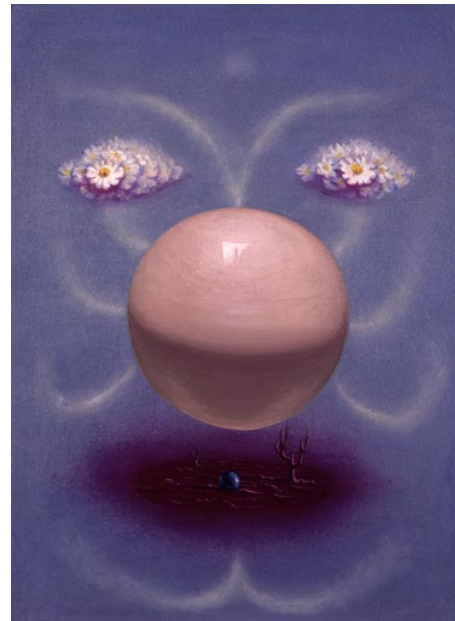
1938 年

油彩・キャンバス

72.7 × 53.4 cm

東京国立近代美術館

第 4 回新日本洋画協会展（京都、大礼記念京都美術館）、1938 年／第 1 回創紀美術協会展（東京、銀座青樹社画廊）、1938 年



122.

聚落（観相学シリーズ）

1938 年

油彩・キャンバス

72.8 × 60.8 cm

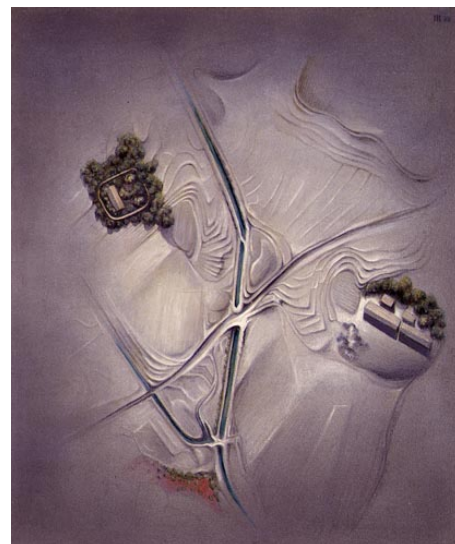
東京国立近代美術館

第 4 回新日本洋画協会展（京都、大礼記念京都美術館）、1938 年／第 1 回創紀美術協会展（東京、銀座青樹社画廊）、1938 年

1938 年に、《集落形相》として展示された。また、《聚落構造》として展示されたこともある。

北脇はこのときから作品をモノグラムでサインするようになる。

右上に署名、年記：38 NK



123.

影（観相学シリーズ）

1938 年

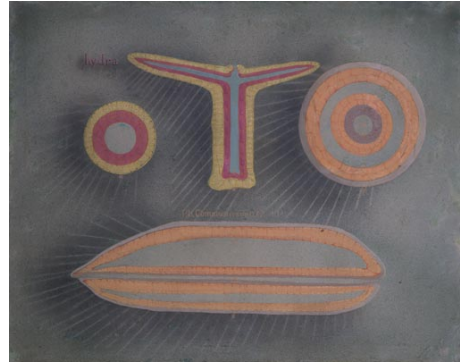
油彩・キャンバス

73.0 × 90.8 cm

東京国立近代美術館

第 1 回創紀美術協会展（東京、銀座青樹社画廊）、
1938 年

右下に署名：NK



124.

変生像（観相学シリーズ）

1938 年

油彩・キャンバス

72.0 × 52.0 cm

京都国立近代美術館

第 1 回創紀美術協会展（東京、銀座青樹社画廊）、
1938 年

右下に署名、年記：NK38



125.

感傷構造（観相学シリーズ）

1938 年

油彩・キャンバス

60.6 × 72.7 cm

大川美術館

第 4 回新日本洋画協会展（京都、大札記念京都美術
館）、1938 年

右上に署名、年記：NK38



126.

鳥獣曼荼羅

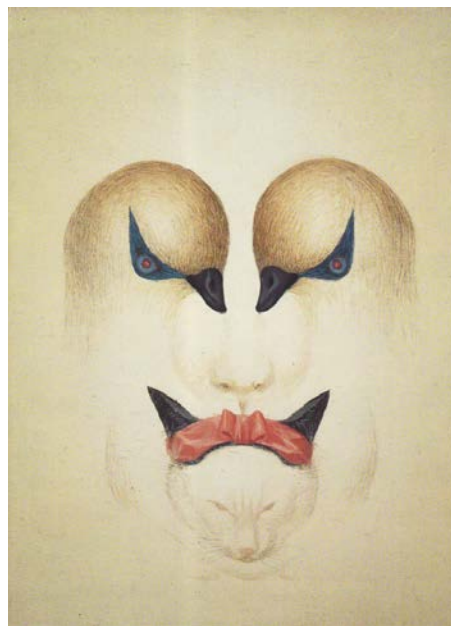
1938 年

油彩・キャンバス

40.0 × 30.0 cm

東京国立近代美術館

創紀美術協会京都前哨展（京都、朝日会館画廊）、
1938 年



127.

庭園（集団制作）

1938 年

油彩・キャンバス

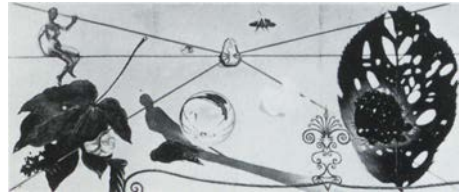
100.0 × 200.0 cm

第 4 回新日本洋画協会展（京都、大礼記念京都美術館）、1938 年

集団制作である。

北脇は顔を思わせるモチーフ（右下）を描いた。

この作品は『ニッポン新聞』に掲載された（1938 年 10 月 15 日）。



128.

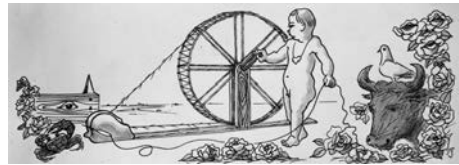
[素描]

制作年不詳

インク、水彩・紙

9.2 × 25.4 cm

東京国立近代美術館



129.

ノアの薔薇

1938 年頃？
油彩・キャンバス？

新日本洋画協会小品展（大阪、美術新論社画廊）、
1938 年

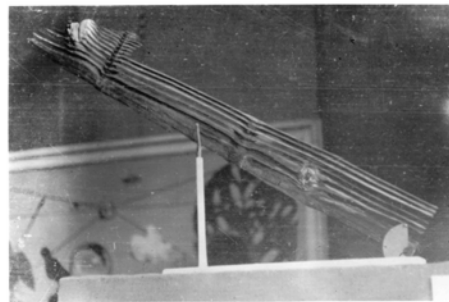
130.

[オブジェ]

1938 年
オブジェ（木）

第 4 回新日本洋画協会展（京都、大札記念京都美術
館）、1938 年

写真の中のオブジェの後ろには、作品《庭園》が見
える。



131.

探索者

1938 年

油彩・キャンバス

91.0 × 117.0 cm

京都市美術館

第 8 回独立展（東京、東京府美術館）、1938 年／美術文化研究会展（京都、四條大丸）、1947 年

左下に署名（印）：乃



132.

[作品]

1938 年頃

エッチング・紙

9.2 × 12.0 cm

東京国立近代美術館

1938 年 4 月 1 日『ニッポン新聞』に掲載された。



133.

[作品]

1938 年頃
エッチング・紙
12.0 × 15.7 cm
東京国立近代美術館



134.

[作品]

1938 年頃
エッチング、水彩・紙
12.0 × 15.0 cm
個人蔵



135.

[作品]

1938 年頃

エッチング・紙

8.8 × 12.0 cm

東京国立近代美術館

右上に署名：乃



136.

[作品]

1938 年頃

エッチング、水彩・紙

9.0 × 12.0 cm

個人蔵

右上に署名：乃

右下に署名：Noboru K-



137.

作品（顔）

1938 年頃

油彩・板

30.5 × 40.5 cm

東京国立近代美術館

小牧源太郎・北脇昇二人展（京都、朝日会館画廊）、1939 年

1939 年に《連続性と部分性》として展示された。

左下に署名、年記：NK



138.

[作品]

1938 年

エッチング・紙

8.8 × 12.0 cm

東京国立近代美術館

左下に署名、年記：Noboru. K. 1938



139.

コラージュ A

1938 年頃
コラージュ・方眼紙
39.4 × 27.3 cm
東京国立近代美術館



140.

コラージュ B

1938 年頃
コラージュ・紙
28.8 × 18.8 cm
東京国立近代美術館



141.

浄火習作

1938 年

油彩・板

31.0 × 44.0 cm

名古屋市美術館

この作品は『北脇昇氏作品集』の中と1963年の展覧会（青木画廊）の際、《浄火エスキース》として紹介された。



142.

浄火

1938 年

油彩・キャンバス

91.0 × 117.0 cm

東京国立近代美術館

第8回独立展（東京、東京府美術館）、1938年



143.

孤独な終末

1938 年

油彩・キャンバス

91.0 × 117.0 cm

東京国立近代美術館

右下に署名：乃



144.

[作品]

1938 年

エッチング、水彩・紙

12.0 × 15.0 cm

個人蔵

左下に署名、年記：乃 38



145.

美わしき繭

1938年

油彩・キャンバス

97.0 × 146.5 cm

東京国立近代美術館

第4回京都市展（京都、大礼記念京都美術館、1939年／美術文化研究会展（京都、四条大丸）、1947年

山や煙の中に、いくつかの顔が見える。

左上に署名、年記：NK38



146.

土星への幻想

1938年

デカルコマニー、コラージュ・紙

32.0 × 25.5 cm

東京国立近代美術館

この作品は『北脇昇遺作展』では《デカルコマニーとコラージュ（黒紙）》として掲載されている。

右上に署名、年記：Noboru Kitawaki 1938



147.

劫火 1

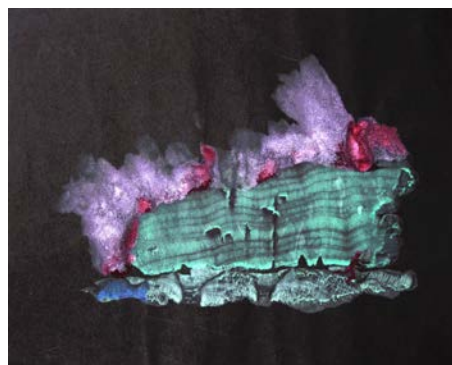
1938 年頃

デカルコマニー・紙

22.0 × 28.0 cm

東京国立近代美術館

この作品は『北脇昇遺作展』では《デカルコマニー（黒紙）》として掲載されている。



148.

劫火 2

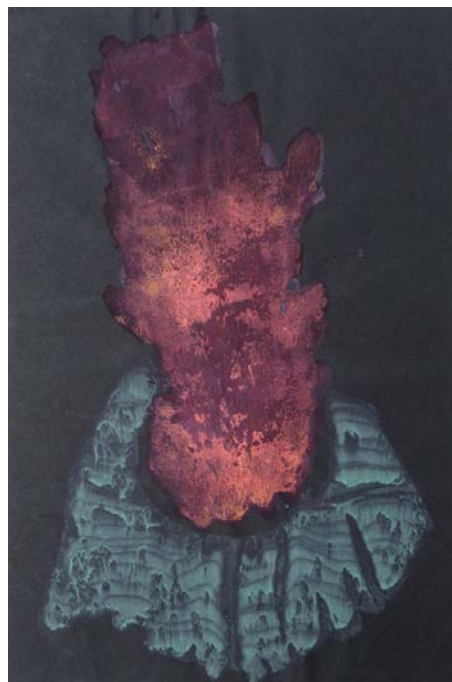
1938 年頃

デカルコマニー・紙

35.6 × 23.7 cm

東京国立近代美術館

この作品は『北脇昇遺作展』では《デカルコマニー（黒紙）》として掲載されている。



149.

デカルコマニーA

1938年

デカルコマニー・トレーシングペーパー

24.0 × 33.4 cm

東京国立近代美術館

左下に署名（印）：乃



150.

デカルコマニーB

1938年頃

デカルコマニー・トレーシングペーパー

24.2 × 8.1 cm

東京国立近代美術館



151.

デカルコマニーC

1938 年頃

デカルコマニー・トレーシングペーパー

11.5 × 16.2 cm

東京国立近代美術館



152.

[素描]

1939 年頃

鉛筆、色鉛筆・紙

29.7 × 20.8 cm

東京国立近代美術館

北脇の長男晃（1932 年 - 1952 年）の 7 歳頃の肖像である。

下の部分に、次の表記がある。「得意の綴方を書く
晃／二月十五日／朝」



153.

[素描]

1939 年頃

鉛筆・紙

14.0 × 20.1 cm

東京国立近代美術館

この絵も長男の肖像だと思われる。



154.

[素描]

1939 年頃

鉛筆・紙

22.6 × 14.5 cm

東京国立近代美術館

この絵も長男の肖像だと思われる。



155.

[素描]

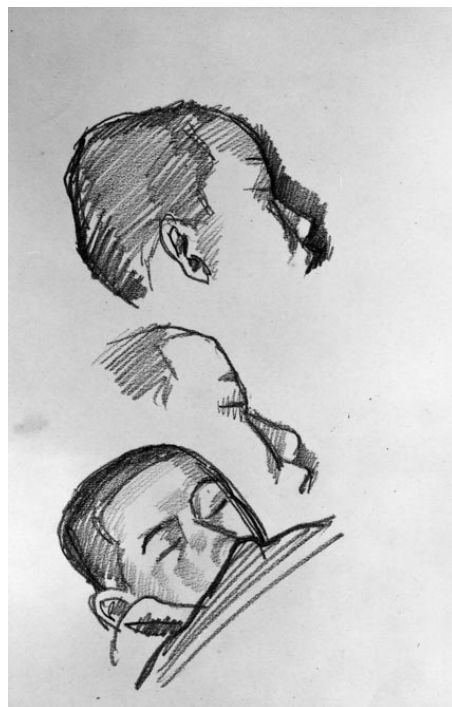
1939 年頃

鉛筆・紙

22.6 × 14.5 cm

東京国立近代美術館

この絵も長男の肖像だと思われる。



156.

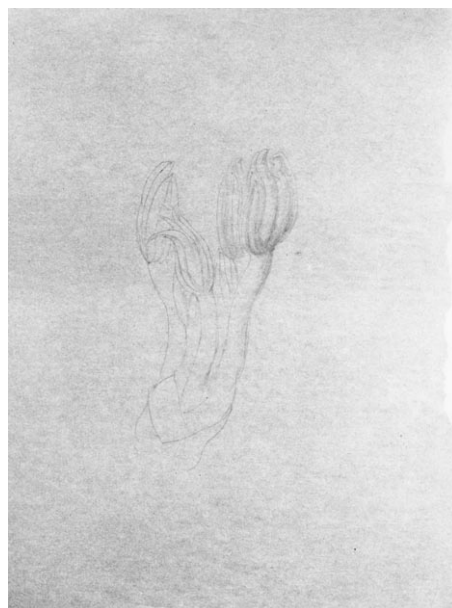
[素描]

1939 年頃

鉛筆・トレーシングペーパー

33.3 × 25.4 cm

東京国立近代美術館



157.

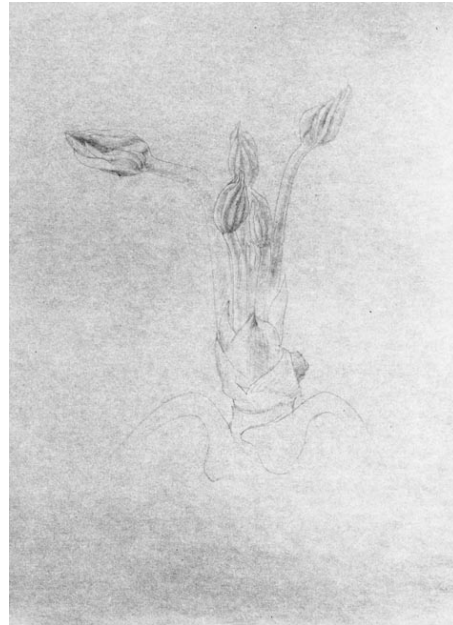
[素描]

1939 年頃

鉛筆・トレーシングペーパー

33.3 × 24.3 cm

東京国立近代美術館



158.

暁相（観相学シリーズ）

1939 年

油彩・キャンバス

80.5 × 117.0 cm

東京国立近代美術館

左上に署名、年記：NK 39



159.

バラに於ける周辺構造

1939 年頃

油彩・キャンバス？

小牧源太郎・北脇昇二人展（京都、朝日会館画廊）、1939 年

160.

相関的秩序 L.C.M

1939 年

油彩・キャンバス

50.0 × 60.5 cm

東京国立近代美術館

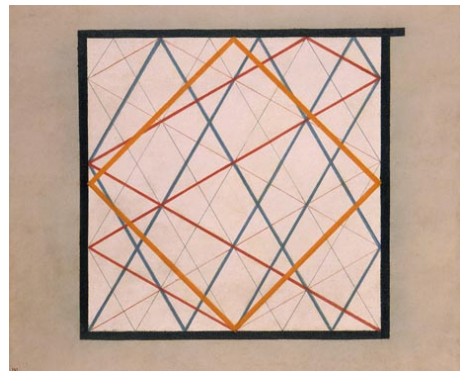
小牧源太郎・北脇昇二人展（京都、朝日会館画廊）、1939 年／美術文化名古屋グループ展（名古屋、十一屋 7 階ギャラリー）、1940 年

この作品は《相関的秩序（L.C.M）》や《矛盾律と調和律》、《矛盾律、調和律》として展示された。

1939 年 10 月『ニッポン新聞』の作者不明のテキストでは次のように書かれていた。

「凡ての人間は四十五度に倣へと号令する「日本精神」という四十五度線を強調しその統一を完成するには他の線を矯正するよりも四十五度の線をクローズアップして拡大強化するに限ると考へるのである。ナチスのやり方は統制の網をグン／＼引しめながらも個人の生活などには干渉しないと伝はれてゐる、国策線を外れた個人主義などは干渉なくとも自然の勢ひで消滅してゆくといふ大乘的立場に於て無限に回転しながら太りゆく四十五度の線を高く揚げて行くこそ真の統制ではないかと思ふ。」

左下に署名：NK



161.

矛盾律と調和律（正方形内の $30^\circ \times 60^\circ \cdots 45^\circ$ ）

1939 年頃
油彩・キャンバス？

小牧源太郎・北脇昇二人展（京都、朝日会館画廊）、1939 年

162.

回帰律（正方形内の $70^\circ \times 20^\circ$ ）

1939 年頃？
油彩・キャンバス？

小牧源太郎・北脇昇二人展（京都、朝日会館画廊）、1939 年

163.

非相称の相称構造（窓）

1939 年

油彩・キャンバス

73.3 × 53.3 cm

東京国立近代美術館

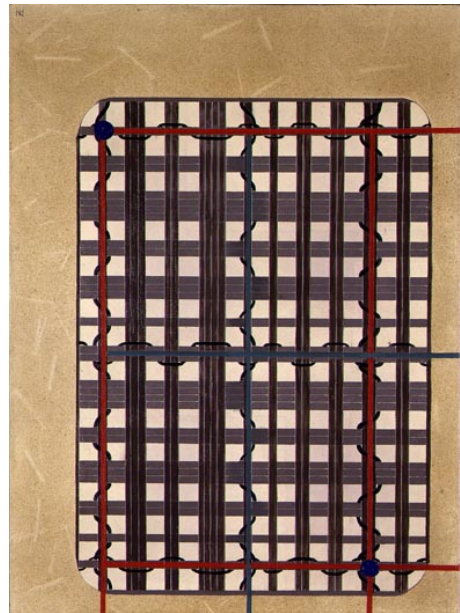
小牧源太郎・北脇昇二人展（京都、朝日会館画廊）、1939 年

論文「相称と非相称」（『美術文化』、1939 年 8 月）では、北脇は次のように記した。

「相称と非相称は対立的であるよりも相補的である事これである。これに依つて吾々はリアリズムとシュールリアリズムとの相補性も抽象派と具象派の相補性も理解出来るであらうし、又それ／＼の傾向を単にその表はればかりで論断する事の非も了得出来ると思ふ。」

絵画は廣誠院の連子窓である（『北脇昇展』、p. 141 を参照）。

左上に署名：NK



164.

形態学の為に

1939 年

油彩・キャンバス

145.5 × 97.5 cm

東京国立近代美術館

第 9 回独立展（東京、東京府美術館）、1939 年／美術文化研究会展（京都、四条大丸）、1947 年

右下に署名、年記：NK 39



165.

《形態学の為に》のための下絵

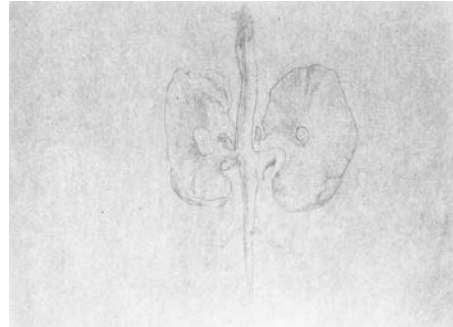
1939 年頃

油彩・キャンバス

24.3 × 33.3 cm

東京国立近代美術館

北脇はゲーテの『植物変化を説明せんとする試み』
（『ゲーテ全集 改造社版』、第 26 巻、東京、改造社、1935 年）の中にある挿絵を模写した。



166.

徴性動物的形態のエチュード [1/6]

1939 年頃？

鉛筆、色鉛筆・紙

18.4 × 28.2 cm

東京国立近代美術館



167.

徴性動物的形態のエチュード [2/6]

1939 年頃？

鉛筆、色鉛筆・紙？

約 18.4 × 28.2 cm？

168.

徴性動物的形態のエチュード [3/6]

1939 年頃？

鉛筆、色鉛筆・紙？

約 18.4 × 28.2 cm？

169.

徴性動物的形態のエチュード [4/6]

1939 年頃？

鉛筆、色鉛筆・紙？

約 18.4 × 28.2 cm？

170.

徴性動物的形態のエチュード [5/6]

1939 年頃？

鉛筆、色鉛筆・紙？

約 18.4 × 28.2 cm？

171.

徴性動物的形態のエチュード [6/6]

1939 年頃?

鉛筆、色鉛筆・紙?

約 18.4 × 28.2 cm?

172.

種の意欲

1939 年

油彩・キャンバス

116.5 × 91.0 cm

東京国立近代美術館

第 9 回独立展（東京、東京府美術館）、1939 年／小
牧源太郎・北脇昇二人展（京都、朝日会館画廊）、
1939 年／美術文化研究会展（京都、四条大丸）、
1947 年

右下に署名、年記：NK.39



173.

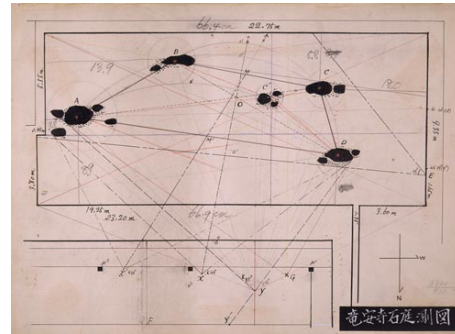
竜安寺石庭測図

1939 年頃

墨、インク、鉛筆、色鉛筆・紙

28.0 × 38.0 cm

東京国立近代美術館



174.

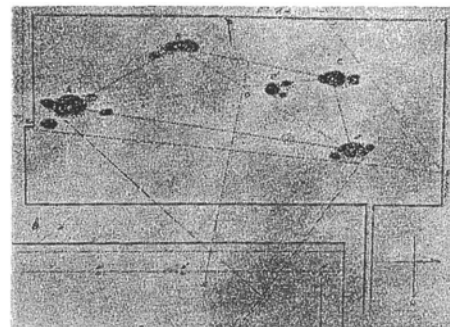
竜安寺庭石見取図

1939 年？

印刷

この作品は 1939 年 8 月、『美術世界』の中で「梯形構造—竜安寺石庭再考—」という北脇が書いたテキストとともに掲載された。

《竜安寺石庭測図》のための習作に見える。



175.

七・五・三構造（竜安寺石庭）

1939？

油彩・キャンバス

小牧源太郎・北脇昇二人展（京都、朝日会館画廊）、1939年

この作品は紛失したが、習作の画像はまだ残っている（次の作品を参照）。

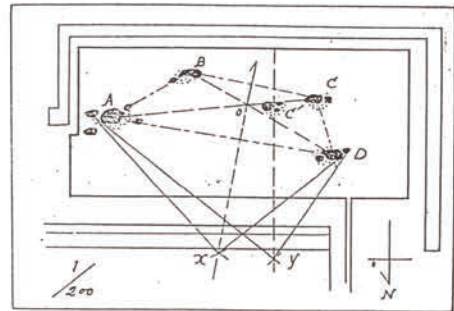
176.

七・五・三構造（竜安寺石庭）習作

1939年？

印刷

1939年7月、『ニッポン新聞』の中で、作者不明のテキスト「伝統の再検討 美術文化協会支部の活躍」とともに掲載された。



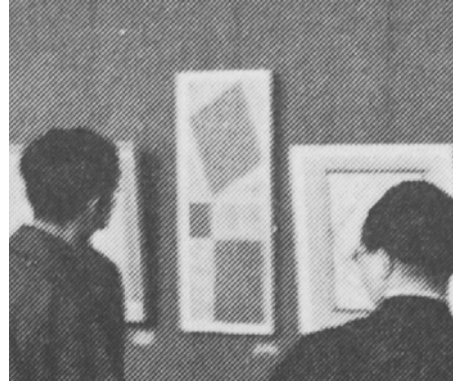
177.

(a+b)²の展相

1939年

油彩・キャンバス

小牧源太郎・北脇昇二人展（京都、朝日会館画廊）、1939年



178.

想・行・識

1940年

油彩・キャンバス

60.5 × 73.0 cm

東京国立近代美術館

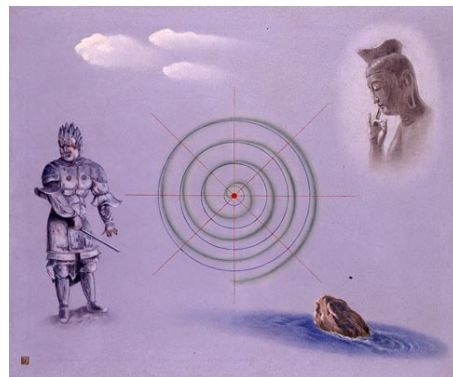
美術文化秋季展（東京、銀座三越）、1940年

中心のモチーフに関して、北脇昇は「『行』の構造」（『ニッポン新聞』1940年12月30日）で次のように書いた。

「思考は回帰すると云ふ。これは円弧線を意味する。確信は伝播する。これは一中心から放射状に外へ向つて拡がる直線である。又情勢はとり返しが多く過ぎると云ふのは、これ又一中心から外へ拡大する渦状線として表象される。吾々は次にこの三つの円形を一中心点に於て組立て、そこに三者の相関関係を見る事が出来る。円弧線はそれ自身としては拡大力は持たない。それは単に与へられた中心点に関する一定距離上を回帰するに過ぎない。」

右上の広隆寺の弥勒菩薩は「想」、左の新薬師寺にあるバサラは「行」、雲と流れは「識」を象徴する。

左下に署名（印）：乃



179.

総合と分析

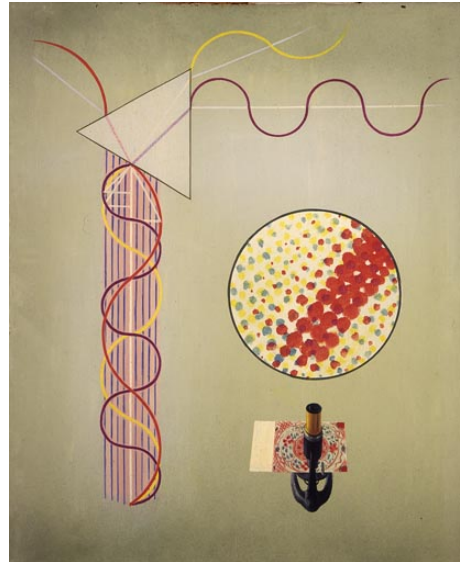
1940 年

油彩・キャンバス

91.0 × 73.0 cm

東京国立近代美術館

第 1 回美術文化協会展（東京府美術館）、1940 年



180.

秩序混乱構造

1940 年

油彩・キャンバス

91.0 × 116.5 cm

東京国立近代美術館

第 1 回美術文化協会展（東京府美術館）、1940 年／
第 8 回美術文化展（東京、東京都美術館）、1948 年
左上に署名、年記：NK. 40.



181.

(a+b)² 意味構造

1940 年

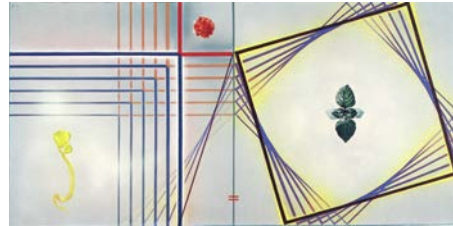
油彩・キャンバス

91.7 × 182.3 cm

東京国立近代美術館

第 1 回美術文化協会展（東京府美術館）、1940 年／
美術文化研究会展（京都、四条大丸）、1947 年

左上に署名、年記：NK 40.



182.

流行現象構造

1940 年

油彩・キャンバス

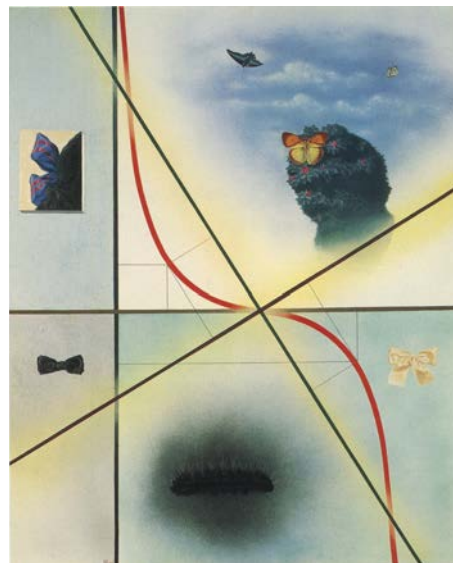
160.5 × 129.0 cm

京都市美術館

第 1 回美術文化協会展（東京府美術館）、1940 年／
美術文化研究会展（京都、四条大丸）、1947 年

1947 年に《流行現象解折》として展示された。

右下に署名、年記：NK 40.



183.

文化類型学図式

1940 年

油彩・キャンバス

53.5 × 73.5 cm

東京国立近代美術館

美術文化秋季展（東京、銀座三越）1940 年／美術文化研究会展（京都、四条大丸）、1947 年

1947 年に《三つのマスク》として展示された。

左上に署名（印）：乃



184.

[素描]

1941 年

鉛筆、色鉛筆・紙

20.8 × 29.7 cm

東京国立近代美術館

左上に、次のように書いてある。

「町内畑にて／探れたる／変り種尾張大根／十六年十二月八日写」



185.

竜安寺石庭ベクトル構造

1941 年

油彩・キャンバス

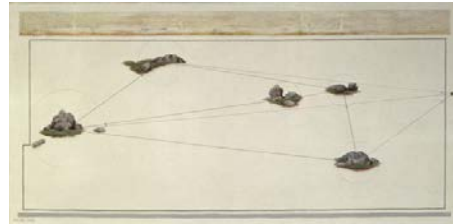
36.0 × 72.0 cm

東京国立近代美術館

第 2 回美術文化協会展（東京、東京府美術館）、
1941 年

当時、福沢、瀧口、北脇らの伝統への関心が高まっていた。これは画家の署名と制作年の表記に反映されていたと思われる。

左下に署名、年記：乃母流 四壺



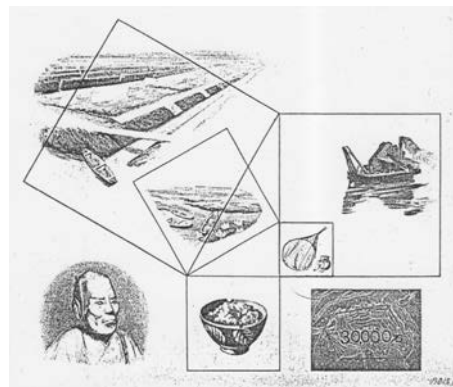
186.

?

1941 年

油彩・キャンバス?

左下に署名、年記：乃母流 41



187.

周易解理図（八卦）

1941 年

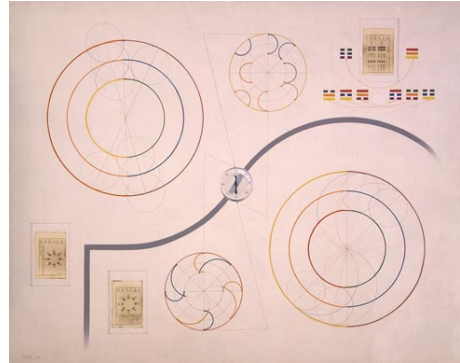
油彩、コラージュ・キャンバス

129.5 × 162.1 cm

東京国立近代美術館

第 2 回美術文化協会展（東京、東京府美術館）、
1941 年

左下に署名、年記：乃母流 四巻



188.

周易解理図（乾坤）

1941 年

油彩・キャンバス

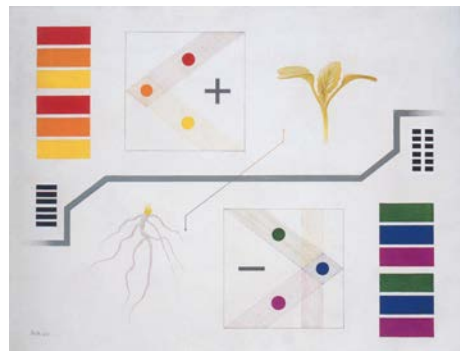
90.8 × 116.3 cm

東京国立近代美術館

第 2 回美術文化協会展（東京、東京府美術館）、
1941 年

ゲーテの著書『植物のメタモルフォーゼ』と『易経』を基にした作品の一つの例である。

左下に署名、年記：乃母流. 四巻



189.

周易解理図（泰否）

1941 年

油彩・キャンバス

90.0 × 116.0 cm

京都市美術館

第 2 回美術文化協会展（東京、東京府美術館）、
1941 年ゲーテとの繋がりも明らかであるが、前の作品とは
異なり『植物のメタモルフォーゼ』より『色彩論』
を示している。

左下に署名、年記：乃母流 四壺



190.

周易解理図（巽兌）

1941 年

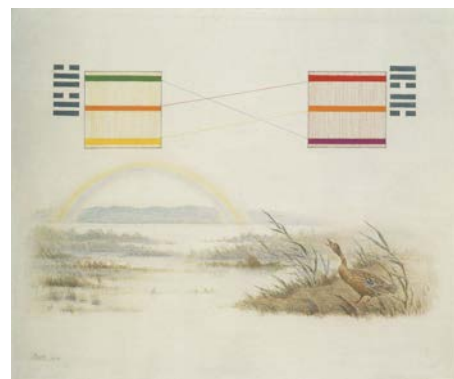
油彩・キャンバス

60.9 × 73.0 cm

東京国立近代美術館

第 6 回京都市展（京都、大札記念京都美術館）、
1941 年／第 3 回美術文化展（東京、東京府美術
館）、1942 年／第 1 回平和美術展覧会（広島市、袋
町小学校）1948 年1941 年と 1948 年に《周易解義図（巽・兌）》とし
て、1942 年に《周易象義図（巽・兌）》として展示
された。

左下に署名、年記：乃母流 四壺



191.

鉤股弦図式（黄熟）

1941 年？

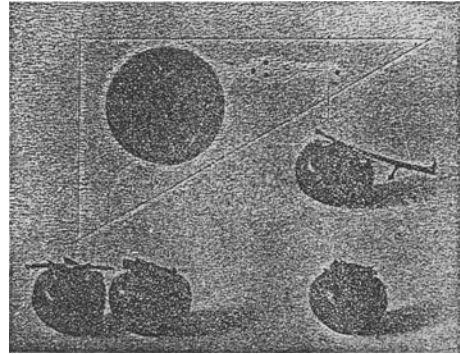
油彩・キャンバス？

約 33.0 × 24.0 cm？

第 2 回美術文化小品展（東京、銀座青樹社画廊）、
1941 年

この作品についての情報はなく、1941 年のカタログ
に掲載されたこの写真しか残っていない。

ただし、北脇の「要却寄附画」（ノート⑬）の中で
《周易 剥（黄熟）》という寸法「4号」の作品につ
いての情報が掲載されている。《鉤股弦図式（黄
熟）》と同じ作品の可能性はある。



192.

鉤股弦図式（増産）

1941 年

油彩・キャンバス？

第 2 回美術文化小品展（東京、銀座青樹社画廊）、
1941 年

193.

北白川 上終町風景

1942 年

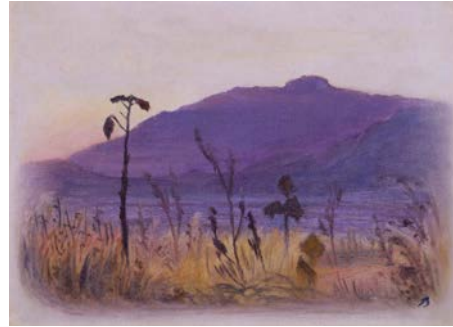
油彩・キャンバス

24.5 × 33.0 cm

府中市美術館

絵画の後ろに、「昭和十七年十一月 北脇昇作」と
筆で書いてある

右下に署名：乃



194.

春に合掌す

1942 年

油彩・キャンバス

72.5 × 91.0 cm

いなり記念館

第 7 回京都市美術館展（京都、大礼記念京都美術
館）、1942 年／美術文化研究会展（京都、四条大
丸）、1947 年

1942 年に《春に合奏する》として展示された。《春
に合掌する》という表記もある。

右下に署名、年記：乃母流 42



195.

新羅迎日

1942 年

油彩・キャンバス？

約 45.5 × 38.0 cm

第3回美術文化秋季展（東京、銀座三越）、1942年「要却寄附画」（ノート⑬）の中で、寸法「8号」と記されている。

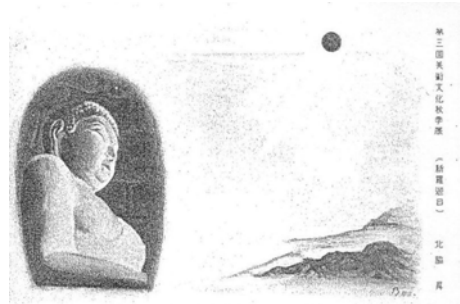
タイトルの「新羅」は現在の韓国の南西の部分の指している。「迎日」は迎日湾である。

左側の仏像は石窟庵にある仏像の可能性がある。

右には当時日本の植民地だった韓国の風景が描かれ、空には日の丸のような太陽が描かれている。

1942年から、北脇はよりシンプルな署名に戻る。

右下に署名、年記：乃42



196.

百日草

1942 年？

油彩・キャンバス？

第3回美術文化秋季展（東京、銀座三越）、1942年1942年に「特陳海軍の小艦艇へ献ず」として出品された。

197.

広瀬艶香像

1942 年頃?

油彩・キャンバス

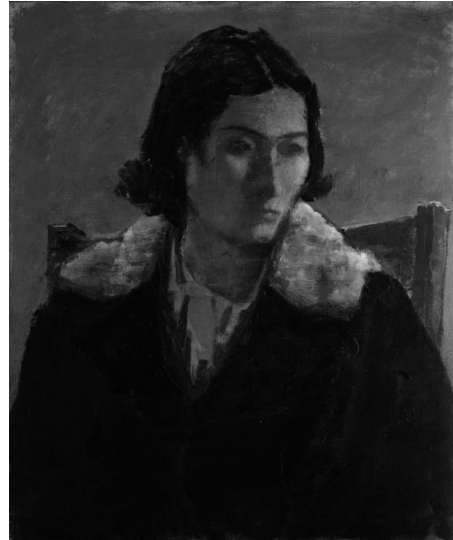
60.2 × 50.0 cm

東京国立近代美術館

このタイトルは「要却寄附画」（ノート⑬）の中のみ掲載され、寸法「15号」と書かれている。

広瀬艶香は広瀬幸平の孫で、広瀬満正の姪であった。

現在東京国立近代美術館に所蔵されている絵画《婦人像》である可能性がある。



198.

《紫野の景観》のための下絵

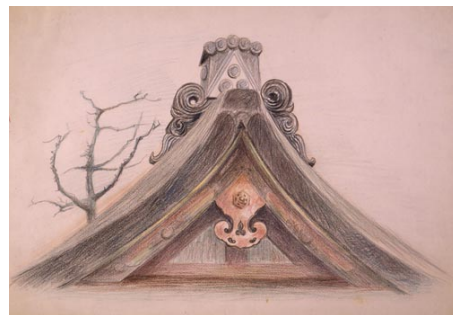
1942 年頃

鉛筆、色鉛筆・紙

27.5 × 39.0 cm

東京国立近代美術館

この作品と次の作品は1953年に《「紫野景観」のためのスケッチ》として展示された。



199.

《紫野の景観》のための下絵

1942 年頃

鉛筆、色鉛筆・紙

27.4 × 39.4 cm

東京国立近代美術館



200.

《紫野の景観》のための下絵

1942 年頃

鉛筆、色鉛筆・紙

27.4 × 39.2 cm

東京国立近代美術館



201.

紫野の景観

1942 年

油彩・キャンバス

65.2 × 80.5 cm

東京国立近代美術館

第 2 回京都市主催美術展（京都、京都博物館、1946 年

左上に署名：乃



202.

[素描]

制作年不詳

鉛筆・紙

20.9 × 29.6 cm

東京国立近代美術館



203.

[素描]

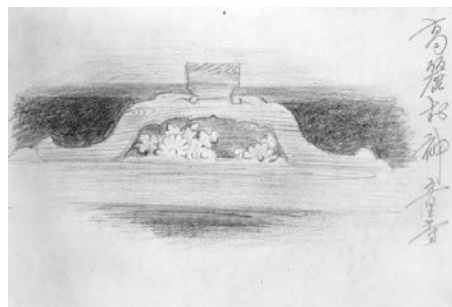
制作年不詳

鉛筆、色鉛筆・紙

13.7 × 19.7 cm

東京国立近代美術館

右側に「高麗村神童寺」と書かれている。現在、高麗村は京都府木津川市山城町にある。



204.

人物 顔のデッサン

制作年不詳

鉛筆、色鉛筆・紙

24.0 × 34.0 cm

画廊（版画堂、東京）

左下に署名（印）：乃



205.

風景デッサン

制作年不詳

鉛筆、色鉛筆・紙

24.0 × 34.0 cm

画廊（版画堂、東京）

左下に署名（印）：乃



206.

[作品]

制作年不詳

鉛筆、色鉛筆・紙

20.5 × 30.0 cm

画廊（版画堂、東京）

左下に署名（印）：乃



207.

彩紋漆案

制作年不詳

鉛筆、色鉛筆・紙

20.5 × 30.0 cm

画廊（版画堂、東京）

右に、「彩紋漆案／大同郡南串面南井里／（彩筐塚）」と書かれている。現在、北朝鮮にある場所を指している。

北脇は 1936 年に便利堂（京都）より発行された書籍『楽浪彩筐塚 遺物聚英』（英語の副題：*Select Specimens of the Remains found in the Tombs of Painted Basket of Lo-Lang*）に掲載されている画像を模写した。

左下に署名（印）：乃



208.

鴨川風土記序説（平安京変遷図）

1942 年

油彩・キャンバス

131.0 × 16.3 cm

東京国立近代美術館

第 3 回美術文化展（東京、東京府美術館）、1942 年
この作品は 4 人の画家による集団制作で、北脇は中央の細長い作品を制作した。

他に小牧源太郎、吉加江清、原田潤と小石原勉が参加した。



209.

倍率 3.125

1942 年

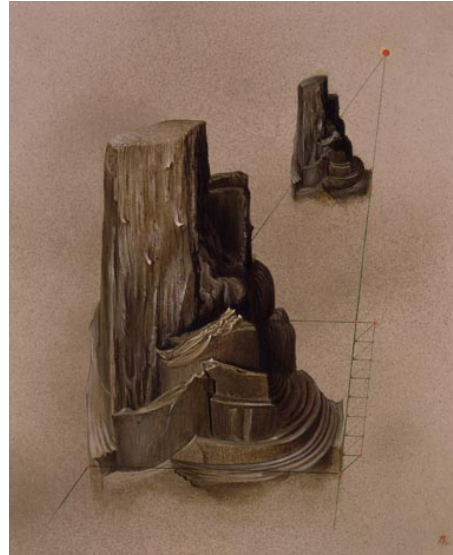
油彩・キャンバス

60.5 × 50.0 cm

東京国立近代美術館

第3回美術文化展（東京、東京府美術館）、1942年
絵画《此の人を見よ》とほぼ同じモチーフが描かれている。

右下に署名：乃



210.

数学的スリル

1942 年

油彩・キャンバス

73.0 × 60.5 cm

東京国立近代美術館

第2回美術団体連合展（東京、東京都美術館、1948年）

上の部分の木片は次の作品の描写で、下は擬人化した生姜である。

右下に署名：乃



211.

[オブジェ]

1942 年頃

オブジェ (木)

27.0 × 27.0 × 5.7 cm

個人蔵



212.

科学せよ少国民

1942 年

油彩・キャンバス

約 80.0 × 116.0 cm

第 7 回京都市美術館展（京都、大礼記念京都美術館）、1942 年

この作品は『北脇昇遺作展』では《学せよ小国民》として掲載されている。同書では、寸法「50 号」と書かれている。

213.

コンポジション A

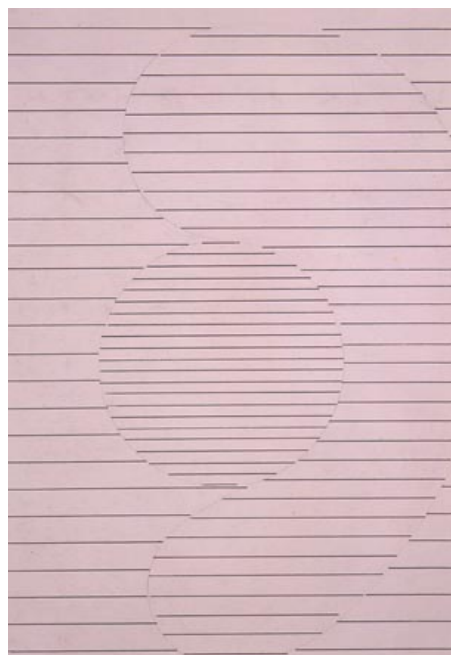
1943 年頃?

インク、水彩・紙

26.0 × 18.5 cm

東京国立近代美術館

『北脇昇遺作展』では《面と線のエチュード》という二つの作品が掲載されている。これらは《コンポジション A》と《コンポジション B》だと考えられる。



214.

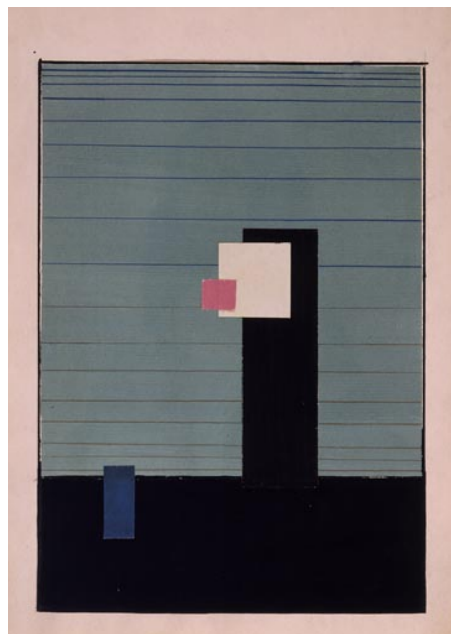
コンポジション B

1943 年頃?

墨、グアッシュ、クレヨン、コラージュ・紙

23.0 × 16.0 cm

東京国立近代美術館



215.

柿

1943 年頃？

油彩・キャンバス？

京都洋画家連盟主催陸海軍献画展（京都、大札記念
京都美術館）1943 年

216.

百合と石

1943 年頃？

油彩・キャンバス？

京都洋画家連盟主催陸海軍献画展（京都、大札記念
京都美術館）1943 年

217.

自然と人生

1944 年

油彩・キャンバス

53.0 × 45.5 cm

横浜美術館

平安神宮御鎮座五十年平安遷都千百五十年奉祝京都市美術展覧会（京都、大札記念京都美術館）、1944年

右下に署名（印）：乃



218.

朱と紫

1945 年

油彩・キャンバス

53.5 × 73.0 cm

京都市美術館

第 1 回京都市主催美術館展（京都、大札記念京都美術館）、1945 年／第 6 回美術文化展（東京、東京都美術館）、1946 年

左下に署名（印）：乃



219.

秋の幻想

1945 年

油彩・キャンバス

112.6 × 162.0 cm

東京国立近代美術館

第 1 回京都市主催美術館展（京都、大礼記念京都美術館）、1945 年

左下に署名（印）：乃



220.

[素描]

1946 年頃？

鉛筆、色鉛筆・紙

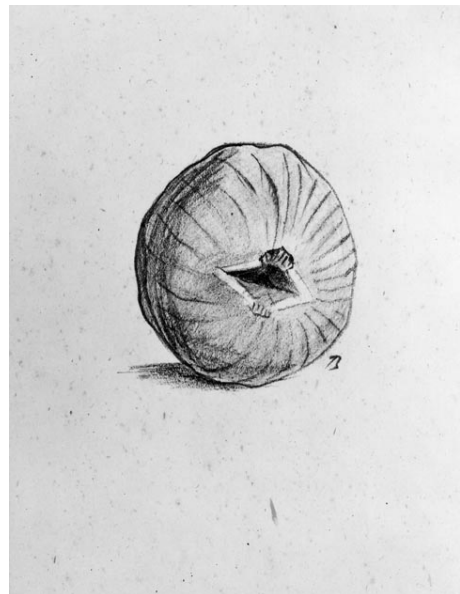
20.0 × 14.8 cm

東京国立近代美術館

この作品と次の五つの作品は『北脇昇遺作展』では《植物形態学のためのエチュード》として掲載されており、ゲーテへの関心を強調している。

制作年は不明である。『北脇昇遺作展』では1939年と書かれているが、戦後に「観察ノート」（ノート⑩）の中で同じような絵が描かれている。

右中央に署名：乃



221.

[素描]

1946 年頃?

鉛筆、色鉛筆・紙

19.7 × 13.7 cm

東京国立近代美術館

中央下に署名：乃



222.

[素描]

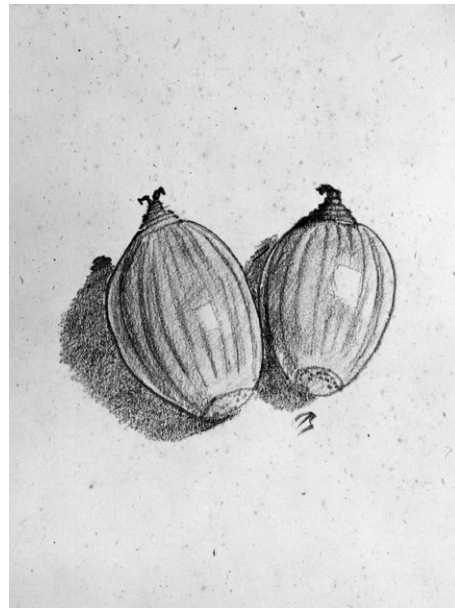
1946 年頃?

鉛筆、色鉛筆・紙

20.0 × 14.8 cm

東京国立近代美術館

中央中段に署名：乃



223.

[素描]

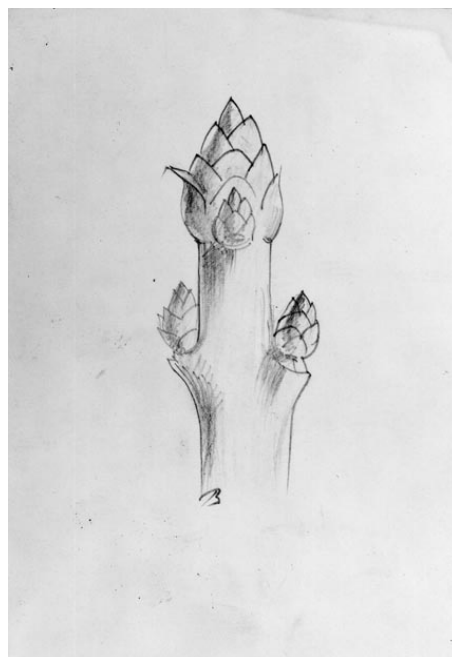
1946 年頃？

鉛筆、色鉛筆・紙

19.7 × 13.6 cm

東京国立近代美術館

中央下に署名：乃



224.

[素描]

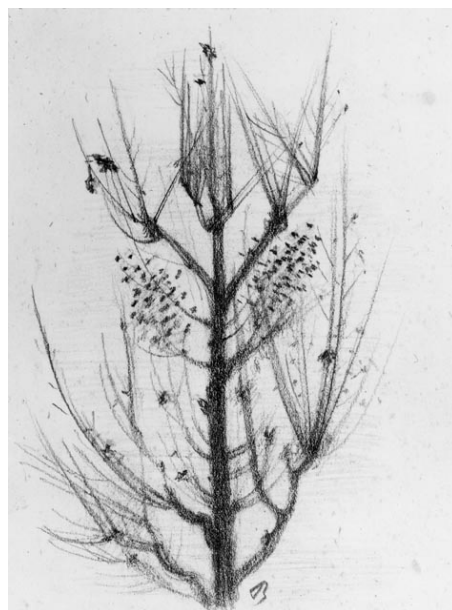
1946 年頃？

鉛筆、色鉛筆・紙

20.0 × 14.8 cm

東京国立近代美術館

中央下に署名：乃



225.

[素描]

1946 年頃?

鉛筆、色鉛筆・紙

19.0 × 14.8 cm

東京国立近代美術館



226.

[素描]

制作年不詳

鉛筆・紙

38.0 × 26.7 cm

東京国立近代美術館



227.

[素描]

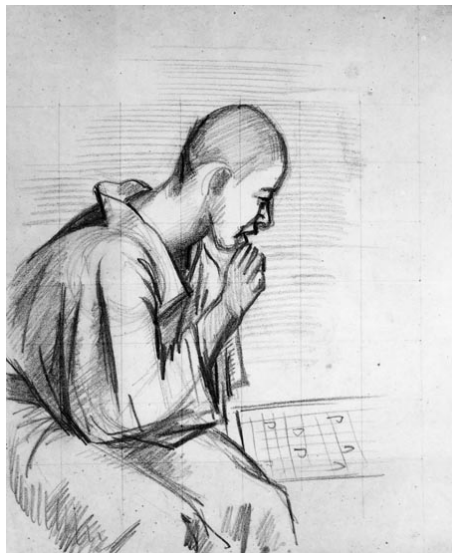
制作年不詳

鉛筆・紙

28.6 × 23.6 cm

東京国立近代美術館

北脇の長男晃（1932 年生まれ）であれば、この絵は戦争直後に制作された可能性がある。



228.

[素描]

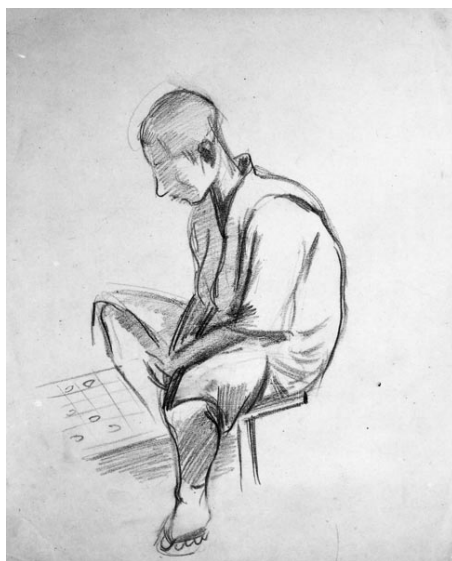
制作年不詳

油彩・キャンバス

28.6 × 23.5 cm

東京国立近代美術館

前の作品と同様である。



229.

[素描]

制作年不詳
鉛筆・紙
38.1 × 26.7 cm
東京国立近代美術館



230.

[素描]

制作年不詳
鉛筆・紙
38.6 × 26.7 cm
東京国立近代美術館



231.

[素描]

制作年不詳

鉛筆・トレーシングペーパー

33.4 × 24.2 cm

東京国立近代美術館



232.

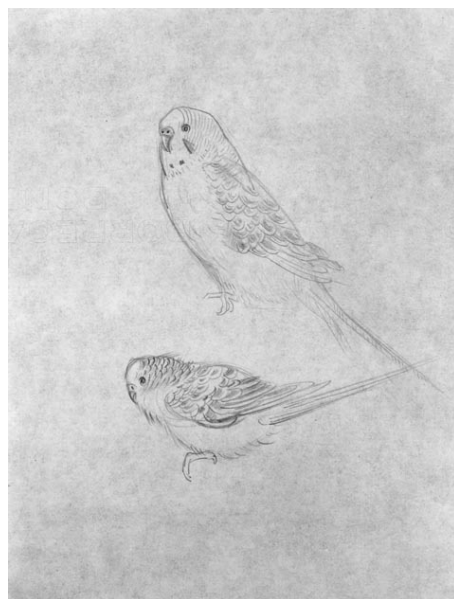
[素描]

制作年不詳

鉛筆・紙

28.2 × 21.2 cm

東京国立近代美術館



233.

[素描]

制作年不詳

鉛筆・紙

21.0 × 29.6 cm

東京国立近代美術館



234.

[素描]

制作年不詳

鉛筆、色鉛筆・紙

29.5 × 21.0 cm

東京国立近代美術館



235.

[素描]

制作年不詳

鉛筆、色鉛筆・紙

27.3 × 19.5 cm

東京国立近代美術館



236.

[素描]

制作年不詳

鉛筆・紙

24.7 × 37.8 cm

東京国立近代美術館



237.

[素描]

制作年不詳

鉛筆・水彩・紙

20.4 × 15.6 cm

東京国立近代美術館



238.

[素描]

制作年不詳

色鉛筆・紙

26.0 × 18.5 cm

東京国立近代美術館



239.

[素描]

制作年不詳

オイルパステル・紙

23.6 × 33.4 cm

東京国立近代美術館



240.

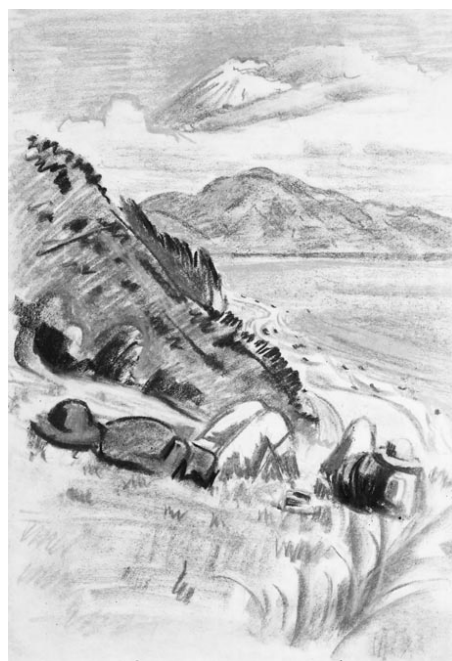
[素描]

制作年不詳

オイルパステル・紙

33.4 × 23.5 cm

東京国立近代美術館



241.

[素描]

制作年不詳

鉛筆、色鉛筆・紙

26.7 × 37.0 cm

東京国立近代美術館



242.

[素描]

制作年不詳

鉛筆、色鉛筆・紙

20.1 × 14.9 cm

東京国立近代美術館



243.

[素描]

制作年不詳

鉛筆、色鉛筆・紙

20.0 × 13.8 cm

東京国立近代美術館



244.

[素描]

制作年不詳

鉛筆・紙

36.8 × 27.6 cm

東京国立近代美術館



245.

桔梗

1946 年頃

鉛筆、色鉛筆・紙

26.6 × 37.0 cm

東京国立近代美術館

左下に書込み：キキョウ（桔梗）

右下に書込み：1/6



246.

[素描]

1946 年頃

鉛筆、色鉛筆・紙

20.8 × 30.7 cm

東京国立近代美術館



247.

[素描]

1946 年頃

鉛筆・水彩・紙

20.8 × 29.8 cm

東京国立近代美術館



248.

《子供への平和》のための下絵

1946 年

油彩・キャンバス

21.0 × 29.8 cm

東京国立近代美術館

所在地不明である《子供への平和》のための下絵である。



249.

子供への平和

1946 年頃

油彩・キャンバス？

大阪市主催新日本美術展（大阪、大阪市美術館）

1946 年

戦後の大阪の風景で、後ろに大阪城が見える。

左下に署名（印）：乃

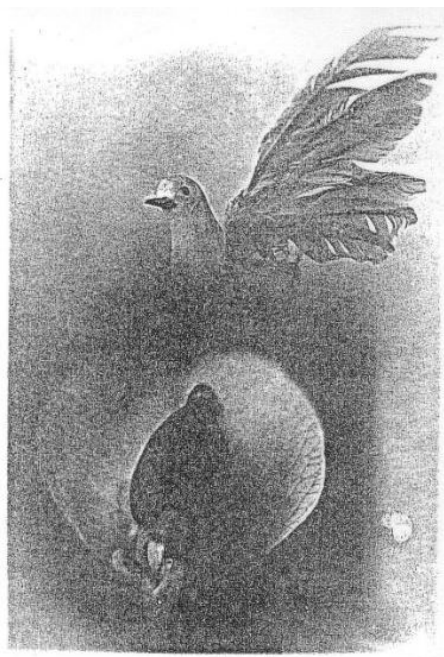


250.

?

1946 年頃？

油彩・キャンバス？



251.

水仙の形態学

1946 年

油彩・キャンバス

60.5 × 80.5 cm

東京国立近代美術館

第 2 回京都市主催美術展（京都、京都博物館）、
1946 年

この作品のタイトルの「形態学」はゲーテの理論を反映している。また、瀧口の『ダリ』（1939 年）の中に掲載されているダリの絵画《ナルシスの変貌（La Métamorphose de Narcisse）》を意識していた可能性がある。右下に署名：乃



252.

自我像

1947 年

油彩・キャンバス

80.5 × 117.0 cm

東京国立近代美術館

美術文化研究会展（京都、四条大丸）、1947 年／第 7 回美術文化協会展（東京、東京都美術館）、1947 年「蓋然の像」)

1947 年京都において、《自我像（未完）》として出品され、東京で《蓋然の像》として出品された。

左は北脇の自画像である。右の子供は 1932 年に生まれた長男に少し似ているが当時 15 歳であるはずなので断定できない。後ろに、北脇の父親と見られる老人が描かれている。だが、別の解釈も可能である。サイコロには 4（し=死）の面が見え、三つの人物は若い頃、成人の頃と老人の北脇本人ではないだろうか。

左下に署名、年記：乃.47



253.

雪舟パラノイア図説

1947年

油彩・キャンバス

60.6 × 72.0 cm

東京国立近代美術館

第2回美術団体連合展（東京、東京都美術館）、
1948年

左下に署名：乃



254.

此の人を見よ

1947年

油彩・キャンバス

約 45.5 × 38.0 cm

『日本の前衛絵画』において、寸法「8号」である。

前方に、擬人化した木の枝が見える。

左下に署名：乃47



255.

封建主義者

1947 年頃？

油彩・キャンバス？

美術文化研究会展（京都、四条高倉大丸 6 階催場）、1947 年

256.

慕情

1947 年頃？

油彩・キャンバス？

美術文化研究会展（京都、四条高倉大丸 6 階催場）、1947 年

257.

むすめとばら

1948年

油彩・キャンバス

約73.0×53.0 cm

モダンアート展（東京、東京と美術館）、1948年

《バラとむすめ》と呼ばれる場合もある。

『日本の前衛絵画』の中で、寸法「20号」と書かれている。

北脇は妻の姉、姉の娘と、娘の娘を描いた。



258.

真珠説

1949年頃

油彩・キャンバス

23.4×32.0 cm

東京国立近代美術館

右側の黒い背景の中に、頭蓋が見える。

ダリの影響かもしれないが、当時数点の作品の中で卵のモチーフが描かれている。《真珠説》以外にも、1947年の《雪舟パラノイア図説》と《生物練習（かぼちゃと卵）》がある。



259.

生物練習（かぼちゃと卵）

1949 年頃

油彩・キャンバス

37.2 × 45.0 cm

東京国立近代美術館

この作品は《生物練習（未完）》として出品された場合もある。



260.

《拋物線》のための下絵

1949 年

鉛筆、色鉛筆・紙

36.6 × 27.3 cm

東京国立近代美術館

右下に署名、年記：乃 1949



261.

拋物線

1949 年

油彩・キャンバス

91.0 × 73.0 cm

東京国立近代美術館

復員兵の人物は《クオ・ヴァディス》と《此の人を見よ》にも描かれている。

よく見ると七輪の左にかすかに不思議な顔のようなものがあり、鬼のように見える。この顔は《火葬場／焚口》 [cat. 44] の火葬場の炉とほぼ同じ位置にある。

右上に署名、年記：乃 49



262.

クオ・ヴァディス

1949 年

油彩・キャンバス

91.0 × 117.0 cm

東京国立近代美術館

第 9 回美術文化協会展（東京、東京都美術館）、
1949 年

右上に署名、年記：乃 49



263.

暮景

1949 年頃？

油彩・キャンバス？

264.

自画像

1951 年

鉛筆、色鉛筆・トレーシングペーパー

20.8 × 16.3 cm

東京国立近代美術館

左下に書込み：小牧源太郎

右下に署名、年記：乃 1951.4



265.

[作品]

1951 年

墨・トレーシングペーパー

24.2 × 16.7 cm

東京国立近代美術館



266.

[作品]

1951 年

鉛筆、色鉛筆・紙

24.2 × 16.7 cm

東京国立近代美術館



267.

[作品]

1951 年

色鉛筆・トレーシングペーパー

16.7 × 24.4 cm

東京国立近代美術館

右下に署名、年記：1951-5-24 / 乃



268.

[作品]

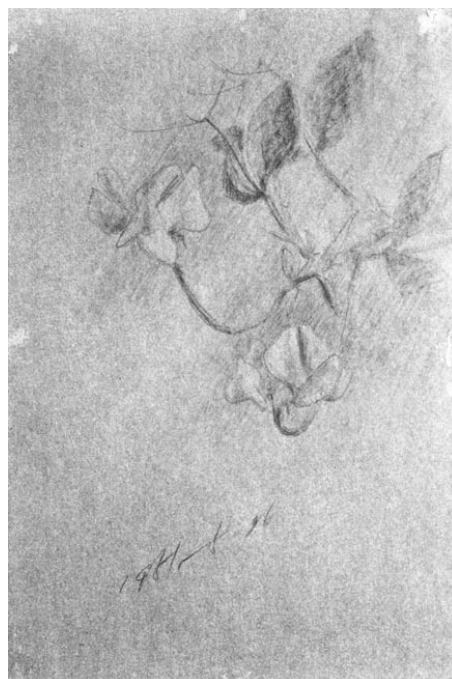
1951 年

鉛筆、色鉛筆・トレーシングペーパー

24.2 × 16.7 cm

東京国立近代美術館

中央下に年記：1951-5-26



269.

[作品]

1951 年

鉛筆、色鉛筆・トレーシングペーパー

24.2 × 16.7 cm

東京国立近代美術館

左上に年記、署名：1951-6-2 / 乃



270.

[作品]

1951 年

色鉛筆・トレーシングペーパー

24.2 × 16.8 cm

東京国立近代美術館

左下に年記、署名：1951-6-14 / 乃



271.

[作品]

1951 年

色鉛筆・トレーシングペーパー

24.2 × 16.8 cm

東京国立近代美術館

中央下に年記、署名：1951-6-20 / 乃



272.

[作品]

1951 年

色鉛筆・トレーシングペーパー

22.3 × 16.6 cm

東京国立近代美術館

右下に署名、年記：1951-6-22 / 乃



273.

[作品]

1951 年
色鉛筆・紙
16.6 × 24.4 cm
東京国立近代美術館

右下に署名、年記：1951-7-2 / 乃



274.

[作品]

1951 年
色鉛筆・トレーシングペーパー
24.4 × 16.6 cm
東京国立近代美術館

左下に署名、年記：乃 1951-10



275.

[作品]

1951 年

色鉛筆・トレーシングペーパー

24.2 × 16.8 cm

東京国立近代美術館

左下に署名、年記：1951-11 / 乃



参考文献一覧

a. 北脇昇 自筆文献¹

- 乃母流〔北脇昇〕「反響する」『フューザン』1933年3月頃
- 乃母流〔北脇昇〕「京都洋画壇を爆撃するもの」『TOILE』第5号、1933年7月、p.8
- 乃母流〔北脇昇〕「団体とその個人」『TOILE』第6号、1935年9月、p.18-19
- 北脇昇「アトリエ放談（四） 子供の絵とシュールレアリスト」『ニッポン新聞』1936年10月頃
- 乃母流生〔北脇昇〕「シュール・レアリズム作品展より」『土曜日』京都、1937年7月5日、6面
- 北脇昇「市展『日本画』を独白する」『ニッポン新聞』1937年5月15日
- 北脇昇「技術より見た矛盾の絵画」『ニッポン新聞』1937年10月11日
- 北脇昇「若き日本の意志」『ニッポン新聞』1937年11月頃
- 北脇昇「浦島物語—集団制作—」『みづゑ』第394号、1937年12月、p.20-21
- 昇〔北脇昇〕「明日の店頭を飾る『物語るショウウィンドウ』」『ニッポン新聞』1937年12月頃
- 北脇昇「世阿弥の機能主義的理解 その一」『京都日日新聞』京都、1938年3月12日、p.5
- 北脇昇「世阿弥の機能主義的理解 その二」『京都日日新聞』京都、1938年3月16日、p.5
- 北脇昇「世阿弥の機能主義的理解 その三」『京都日日新聞』京都、1938年3月17日、p.5
- 北脇昇「機能主義と云うことを」『美之国』14巻7号、1938年7月、p.39-40
- 北脇昇「作者の言葉」『創紀美術協会京都前哨展目録』、1938年7月1日
- 北〔北脇昇〕「超現実性観測室に就いて」『第四回新日本洋画協会展目録』1938年10月15日
- 北脇昇「虚妄の絵画」『アトリエ』15巻17号、東京、アトリエ社、1938年12月、p.91-92
- 北脇昇「風流序説」『美術世界』3巻3号、1939年3月、p.3-4
- 北脇昇「庭石の奇蹟」『美術世界』3巻5号、1939年5月、p.24-25
- 北脇昇「方法論的反省を」『美之国』15巻7号、1939年7月、p.6-7
- 北脇昇「梯形構造—竜安寺石庭再考—」『美術世界』3巻9号、1939年8月、p.3-5
- 北脇昇「会場芸術の一考察」『美術世界』3巻10号、1939年9月、p.12-15

¹年代順

- 北脇昇「人間への復帰の方向—若干の反駁的考察—」『美術世界』27号、1939年10月、p.26-27
- 北脇昇「相称と非相称」『美術文化』1号、1939年8月、p.7-9
- 北脇昇「秤は先づ不釣合に作用する 新日本洋画展へ」『ニッポン新聞』、1939年11月25日、2面
- 北脇昇「北脇昇、小牧源太郎二人展」『美術文化』2号、1939年12月、p.24
- 北脇昇「美術批評論」『みづゑ』第421号、1939年12月、p.49-52
- 北脇昇「迷彩 作家の饒舌」『みづゑ』第425号、1940年4月、p.32
- 北脇昇「 $(a+b)^2$ の意味構造に就いて」『美術文化』3号、1940年4月、p.29-30
- 北脇昇「大観個展と青年作家の無気力」『美術世界』4巻5号、1940年5月、p.11-13
- 北脇昇「批評の低調と輿論」『美術世界』第36号、1940年7月、p.20-21
- 北脇昇「現実へ近づく美術」『ニッポン新聞』1940年7月頃
- 北脇昇「批判とその地平」『美術文化』4号、1940年8月、p.7-13
- 北脇昇「美術界の新体制は何をなすべきか」『ニッポン新聞』1940年11月頃
- 北脇昇「『行』の構造」『ニッポン新聞』1940年12月30日
- 北脇昇「大和絵的なるものへの検索 日本美術史再検討への一考察」『美術世界』5巻3号、1941年3月、p.1-13
- 北脇昇「図画復興」『美術文化』第6号、1941年4月、p.45-46
- 北脇昇「機能美術への一考察」『アトリエ』48巻6号、東京、アトリエ社、1941年6月、p.35-36
- 北脇昇「美術新体制の具体的形態」『美術世界』第46号、1941年6月、p.16-19
- 北脇昇「絵画に於ける日本的なもの」、司法保護協会「昭徳」編集部（編）『日本文化の性格』東京、文録社、1941年、p.263-277
- 北脇昇「美術に於ける中央と地方」『生活美術』2巻4号、1942年4月、p.10-12
- 北脇昇「図画機能」『美術文化』第3回展集、1942年5月、p.51-52
- 北脇昇「機能的なるものは全て美しい」『美術文化』第4回展集、東京、1943年5月、p.45-47
- 北脇昇「巨視美と微視美」『美術文化』再刊1号、1946年10月、p.3
- 北脇昇「分析と批判の美術」『夕刊京都』、1948年6月10日、1面
- 北脇昇「日本美術をめぐる紙上討論（上）／日本画家に望む」『夕刊京都』1947年3月26日
- 北脇昇「現下美術運動の可能形態」『美術運動』第3号、1947年12月、p.14-15

b. 日本語参考文献²

- アーネスト・フェノロサ『詩の媒体としての漢字考 アーネスト・フェノロサ=エズラ・パウンド芸術詩論』東京、東京美術、1982年、185 p.
- アルシーヴ社『名古屋のモダニズム 1920's → 1930's』東京、INAX、1990年、84 p.
- ヴァシリー・カンディンスキー『点と線から面へ』東京、筑摩書房、2017年、253 p.
- ヴァルター・ベンヤミン『複製技術時代の芸術』東京、晶文社、1970年、164 p.
- 内田巖（編）『絵画は何処へ行く』京都、三一書房、1952年、245 p.
- 大谷省吾『激動期のアヴァンギャルド シュルレアリスムと日本の絵画一九二八—一九五三』東京、国書刊行会、2016年、664 p.
- 岡崎乾二郎『岡崎乾二郎の認識—抽象の力—現実（concrete）展開する、抽象芸術の系譜』展（豊田市美術館、2017年4月22日から6月11日まで）にあわせて発行された論考書、2017年、53 p.
- オギュスタン・ベルク『空間の日本文化』東京、筑摩書房、1985年、291 p.
- 小沢節子『アヴァンギャルドの戦争体験 松本竣介、瀧口修造そして画学生たち』東京、青木書店、1994年、285 p.
- 五十殿利治（編）『シュールレアリスムの美術と批評』、コレクション・日本シュールレアリスム、第2巻、東京、本の友社、2001年、413 p.
- カール・R. ポパー『科学的発見の論理. 上』東京、恒星社厚生閣、1971年、268 p.
- 河田嗣郎『何處へ往く』京都、弘文堂書房、1921年、411 p.
- 簡野道明『論語新解』東京、明治書院、1935年、336 p.
- 木下秀〔木下秀一郎〕、ブルリユック〔ダヴィド・ブルリユーク〕『未来派とは？答へる』東京、中央美術社、1923年、266 p.
- 木村重夫『現代絵画の四季』東京、近代美術研究会、1964年、512 p.
- 金原省吾『東洋美論』東京、春秋社、1929年、291 p.
- 草薙奈津子『現代語訳芥子園画伝 東洋画の描き方』上巻、東京、芸艸堂、1984年、184 p.
- 工藤美也子、糸井邦夫（編）『洋画家—黒田清輝、岸田劉生、高橋由一ほか』教科書に出てくる日本の画家、第3巻、東京、汐文社、2013年、47 p.
- 黒沢義輝『日本のシュルレアリスムという思考野』東京、明文書房、2016年、585 p.
- ゲーテ『ゲーテ全集 改造社版』、第1巻、東京、改造社、1936年、524 p.
- ゲーテ『ゲーテ全集 改造社版』、第26巻、東京、改造社、1935年、621 p.
- 高山岩男『文化類型学』東京、弘文堂書房、1939年、249 p.

² 五十音順

- 古賀春江『古賀春江画集』東京、第一書房、1931年、27 p. + 32 図版
- 古賀春江『写実と空想』東京、中央公論美術出版、1984年、374 p.
- 澤正宏、和田博文（編）『日本のシュールレアリスム』京都、世界思想社、1995年、262 p.
- ジャン・ポオル・サルトル『不在と無』「サルトル全集」第18巻、第19巻、第20巻、京都、人文書院、1956年 - 1960年、3冊
- 鈴木雅雄、林道郎『シュールレアリスム美術を語るために』東京、水声社、2011年、250 p.
- 世阿弥、野上豊一郎（編）『能作書 覚習條條 至花道書』東京、岩波書店、岩波文庫 1931年、90 p.
- 世阿弥、吉田東伍（編）『世阿弥十六部集 能楽古典』東京、能楽会、1909年、315 p.
- セルゲイ・エイゼンシュテイン『映画の弁証法』東京、往来社、1932年、189 p.
- セルゲイ・エイゼンシュテイン『エイゼンシュテイン全集』「第2部 映画——芸術と科学」
「第6巻 星のかなたに」東京、キネマ旬報社、1980年、318 p.
- ダリオ・ガンボニー『潜在的イメージ モダン・アートの曖昧性と不確定性』東京、三元社、2007年、587 p.
- 田上翠風、東京洋画研究会（編）『初心者の為に 写生と挿画の描き方』東京、富文館書店、1931年、204 p.
- 高橋世織『感覚のモダン 朔太郎・潤一郎・賢治・乱歩』東京、せりか書房、2003年、273 p.
- 高橋新吉『ダダイスト新吉の詩』東京、中央美術社、1923年、290 p.
- 高村光太郎『緑色の太陽 芸術論集』東京、岩波書店、1982年、296 p.
- 高村光太郎『高村光太郎全集』第五巻、東京、筑摩書房、1995年、388 p.
- 瀧口修造『近代芸術』東京、三笠書房、1938年、233 p.
- 瀧口修造『ダリ』東京、アトリエ社、1939年、48 + 37 p.
- 瀧口修造、大岡信 [ほか]（編）『コレクション瀧口修造 (7) 実験工房・アンデパンダン』東京、みすず書店、1992年、515 p.
- 瀧口修造、大岡信 [ほか]（編）『コレクション瀧口修造 (11) 戦前・戦中篇 I 1926-1931』東京、みすず書店、1991年、628 p.
- 瀧口修造、大岡信 [ほか]（編）『コレクション瀧口修造 (12) 戦前・戦中篇 II 1937-1938』東京、みすず書店、1993年、713 p.
- 瀧口修造、大岡信 [ほか]（編）『コレクション瀧口修造 (13) 戦前・戦中篇 III 1939-1944』東京、みすず書店、1995年、786 p.
- 瀧口修造『シュールレアリスムのために』東京、せりか書房、1968年、358 p.
- 田辺元『歴史的現実』東京、岩波書店、1940年、109 p.
- 津田青楓『老画家の一生』東京、中央公論美術出版、1963年、606 p.
- 塚原史『切断する美学 アヴァンギャルド芸術思想史』東京、2013年、537 p.

- 塚本昌則、鈴木雅雄（編）『〈前衛〉とは何か？〈後衛〉とは何か？文学史の虚構と近代性の時間』東京、平凡社、2010年、592 p.
- 鶴岡善久『日本シュルレアリスム画家論』東京、沖積舎、2006年、296 p.
- 徳富猪一郎、吉野作造（編）『新藝術』東京、民友社、1916年、320 p.
- 中井正一、久野収（編）『中井正一全集 第一巻 哲学と美学の接点』東京、美術出版社、1981年、471 p.
- 中井正一、久野収（編）『中井正一全集 第二巻 転換期の美学的課題』東京、美術出版社、1981年、389 p.
- 中井正一、久野収（編）『中井正一全集 第三巻 現代芸術の空間』東京、美術出版社、1981年、354 p.
- 中村義一『日本の前衛絵画 その反抗と挫折 Kの場合』東京、美術出版社、1968年、260 p.
- 中村三春『花のフラクタル 20世紀日本前衛小説研究』東京、翰林書房、2012年、399 p.
- 夏目漱石『吾輩は猫である』東京、新潮社、新潮社文、2014年、624 p.
- 並木誠士、清水愛子、青木美保子、山田由希代『京都伝統工芸の近代』京都、思文閣出版、2012年、260 p.
- パウル・クレー『造形思考〔上〕』東京、新潮社、1973年、276 p.
- 馬場俊明『中井正一伝説 二十一の肖像による誘惑』東京、ポット出版、2009年、453 p.
- 速水豊『シュルレアリスム絵画と日本 イメージの受容と創造』東京、日本放送出版協会、2009年、318 p.
- 福沢一郎『シュールレアリズム』東京、アトリエ社、1937年、218 p.
- 広瀬満正『宰平遺績』愛媛、広瀬満正、1926年
- ミシュル・ビュートル『絵画のなかの言葉』東京、新潮社、1975年、209 p.
- 文部省『尋常小学新定画帖 第六学年 男生用』東京、東京書籍、1910年、18 図
- L・モホリ=ナギ『絵画・写真・映画』東京、中央公論美術出版、1993年、158 p.
- 柳宗悦『工藝の道』東京、筑摩書房、1980、651 p.
- 山田諭（編）『瑛九、下郷羊雄 レンズのアヴァンギャルド』コレクション・日本シュールレアリスム、第14巻、東京、本の友社、2001年、331 p.

c. 外国語参考文献

- BEDOUIN Jean-Louis, *Vingt ans de surréalisme 1939-1959*, Paris, Denoël, 1961, 327 p.
- BÉHAR Henri, CARASSOU Michel, *Le surréalisme*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche - Biblio essais », 1992, 509 p.
- BERQUE Augustin, *Le sauvage et l'artifice - Les Japonais devant la nature*, Paris, Gallimard, 1986, 320 p.
- BERQUE Augustin, *Vivre l'espace au Japon*, Paris, PUF, 1982, 222 p.

- BRETON André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio – Essais », 2013, 559 p.
- BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio – Essais », 2010, 173 p.
- BRETON André, BONNET Marguerite (éd.), *André Breton – Œuvres complètes, II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, 1857 p.
- BRETON André, BONNET Marguerite (éd.), *André Breton – Œuvres complètes, IV – Écrits sur l'art et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, 1527 p.
- BRETON André, ÉLUARD Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, José Corti, 1969, 77 p.
- BUTOR Michel, *Les mots dans la peinture*, Genève, Albert Skira, coll. « Les Sentiers de la création », 1969, 181 p.
- CHENG Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, coll. « Points – Essais », 1997, 696 p.
- CHENG François, *Vide et plein – Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, coll. « Points – Essais », 1991, 164 p.
- CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline, *Le surréalisme*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1984, 267 p.
- CONFUCIUS, *Les entretiens de Confucius*, Paris, Gallimard, coll. « Folio – 2 euros », 2004, 140 p.
- CONFUCIUS, MENG zi, XUNZI *et. al.*, *Philosophes confucianistes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, 1468 p.
- DICKERMAN Leah *et al.* (éd.), *Inventing Abstraction, 1910-1925: How a Radical Idea Changed Modern Art*, New York, Museum of Modern Art, 2012, 376 p.
- DUFRENE Thierry, *Salvador Dalí : double image, double vie*, Paris, Hazan, 2012, 287 p.
- ECO Umberto, *La recherche de la langue parfaite*, Paris, Seuil, 1994, 436 p.
- EISENSTEIN Sergei, LEYDA Jay (éd.), *Film Form – Essays in Film Theory*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1977, 279 p.
- FOSTER Hal, *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, coll. "Dia Art Foundation – Discussions in Contemporary Culture", vol. 2, 1988, 135 p.
- FRIED Michael, *La place du spectateur – Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2010, 265 p.
- GAMBONI Dario, *Images potentielles – Ambiguïté et indétermination dans l'art moderne*, Dijon, Les presses du réel, 2016, 585 p.
- GOETHE Johann Wolfgang (von), *Essai sur la métamorphose des plantes*, Genève, Barbezat, 1829, 87 p.
- GOMBRICH Ernst Hans, *Art and Illusion – A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton, Princeton University Press, 1969, 466 p.
- GREENBERG Clement, *Perceptions and judgments, 1939-1944*, coll. "The Collected Essays and Criticism", vol. 1, Chicago, University of Chicago Press, 1986, 270 p.
- LINHARTOVÁ Věra, *Dada et surréalisme au Japon*, Paris, Publications orientalistes de France, 1987, 268 p.
- LUCKEN Michael, *Grenades et amertume – Les peintres japonais à l'épreuve de la guerre 1935-1952*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Japon », 2005, 446 p.
- LUCKEN Michael, *L'art du Japon au vingtième siècle*, Paris, Hermann, 2001, 350 p.

- MARION Jean-Luc, *La croisée du visible*, Paris, PUF, 1996, 155 p.
- MONOD-HERZEN Édouard, *Principes de morphologie générale – Tome 1 : Formes définies. Familles de formes. Formes associées. Forme et fonctionnement. Des cristaux à la matière vivante*, Paris, Gauthier-Villars, 1956, 208 p.
- MUNRO Majella, *Communicating Vessels – The Surrealist Movement in Japan, 1923-1970*, Cambridge, Enzo Press, 2012, 264 p.
- PARKINSON Gavin, *Surrealism, Art and Modern Science – Relativity, Quantum Mechanics, Epistemology*, New Haven, Yale University Press, 2008, 294 p.
- POPPER Karl Raimund, *The Logic of Scientific Discovery*, London/New York, Routledge, 2002, 544 p.
- RITTER Gabriel Richard, *Beyond Surrealism: Kitawaki Noboru and the Avant-Garde During Wartime Japan, 1931-1951*, Doctoral thesis, Los Angeles, University of California, 2016, 203 p. [オンライン <https://escholarship.org/uc/item/6qh1z17j>]
- SARTRE Jean-Paul, *L'être et le néant – Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1968, 722 p.
- SCHAPIRO Meyer, *La nature de l'art abstrait*, Paris, Allia, 2013, 63 p.
- SEKOGUCHI Aya, *L'empreinte de Zeami dans l'art japonais – La fleur et le néant*, Paris, L'Harmattan, 2016, 264 p.
- SETON Marie, *Sergei M. Eisenstein – The Definitive Biography*, New York, Grove Press, 1960, 533 p.
- STOICHITA Victor, *L'instauration du tableau*, Genève, Droz, 1999, 472 p.
- TSUKUI Hiromi, *Les sources spirituelles de la peinture de Sesshû*, Paris, Collège de France – Institut des Hautes Études Japonaises, 1998, 364 p.
- VAN EYNDE Laurent, *La libre raison du phénomène – Essai sur la Naturphilosophie de Goethe*, Paris, Vrin, 1998, 304 p.
- VOLK Alicia, *In Pursuit of Universalism – Yorozu Tetsugorô and Japanese Modern Art*, Berkeley, University of California Press, coll. « The Phillips Book Prize Series », 2010, 321 p. + 16 pl.
- ZEAMI, HARE Tom (éd.), *Zeami Performance Notes*, New York, Columbia University Press, 2008, 508 p.
- ZEAMI, SIEFFERT René (éd.), *La tradition secrète du Nô*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient », 1960, 378 p.

d. 日本語論文

- (無署名) 「『河上肇博士の転向と因縁はない』『家へ帰ったら冷いビールを』と釈放の津田画伯語る」『朝日新聞』(東京)、1933年08月08日(夕刊)、p.2
- (無署名) 「周易解義図 北脇昇氏作」『ニッポン新聞』1941年5月
- (無署名) 「昭和の洋画100選」『朝日新聞』、1989年08月14日(夕刊)、9面
- (無署名) 「伝統の再検討 美術文化協会支部の活躍」『ニッポン新聞』1939年7月
- (無署名) 「日本精神を中心とする一つの統制原理 複雑怪奇も解ける」『ニッポン新聞』1939年10月

(無署名)「美術会の新生命 時局と共に注目される超現実派 十五日より美術館で」『ニッポン新聞』第 456 号、1938 年 10 月 15 日

アンドレ・ブルトン「対象の予想されないデカルコマニーについて —欲望のデカルコマニー—」『阿々土』、第 15 号、1936 年、p. 6-7

市川重治「北脇さん晩年のこと」『美術文化』復刊 4 号、1983 年 3 月、p. 2-3

平芳幸浩「瀧口修造の一九三〇年代 ——シュルレアリスムと日本——」『美學』第 243 号、2013 年 12 月、p. 61-72

今井憲一「北脇昇私観」『現代の眼 東京国立近代美術館ニュース』第 45 号〈特集 四人の作家〉、東京、国立近代美術館、1958 年、p. 5

今井繁三郎「美術文化展」『美之国』第 17 卷 6 号、1941 年 6 月、p. 73-74

岩田登司雄、戸島光雄、大日三世子、堤利彦、不二木阿古、三輪晁勢、妹背平三、北脇昇、木村重夫「共同製作を語る(座談会)」『美術世界』5 卷 7 号、1941 年 7 月、p. 10-19

植田寿蔵「ある庭石の視覚構造」『哲學研究』第二十四卷、第三冊、第二百七十六号、京都、京都哲學會、1939 年 3 月、p. 203-232.

植田寿蔵「ある庭石の視覚構造(承前)」『哲學研究』第二十四卷、第三冊、第二百七十六号、京都、京都哲學會、1939 年 4 月、p. 307-340.

植田寿蔵「絵画の空間構造」、植田寿蔵、岩城見一(編)『芸術論撰集 東西の対話』京都哲学撰書、第 14 卷、京都、灯影舎、2001 年、p. 299-339.

上田敏雄「The Stinking Ass —(ダリ)—」『詩人時代』第三卷、第八号、東京、現代書房、1933 年 08 月、p. 7-10

大谷省吾「北脇昇の『図式』絵画について」『東京国立近代美術館 研究紀要』第 7 卷、東京、東京国立近代美術館、2002 年、p. 5-36

大谷省吾「北脇昇《紫野の景観》を読み解く」『現代の眼 東京国立近代美術館ニュース』第 547 号、東京、東京国立近代美術館、2004 年、p. 12-13

大谷省吾「シュルレアリスムと俳諧 表現の〈近代〉はいかに問い直されたか」、五十殿利治(編)、河田明久(編)『クラシックモダン—1930 年代日本の芸術—』東京、せりか書房、2004 年、p. 207-224

大谷省吾「前衛画家と地方性—小川原脩と北脇昇を例に—」、尾崎正明(編)『日本文化の多重構造—近代日本美術に見る多文化的要素の系譜 1900 年~1980 年』平成 14~16 年度科学研究費補助金(基盤研究(B)(2))研究成果報告書

大谷省吾「戦前と戦後の前衛絵画をつなぐもの 福沢一郎、鶴岡政男、北脇昇を例に」『藝叢 筑波大学芸術学研究誌』筑波、筑波大学芸術学系、2008 年、p. 29-52

大谷省吾「『理智と幻想のシュルレアリスト 北脇昇展』 混沌から秩序へ、そして… 北脇昇作品を読むために」『現代の眼 東京国立近代美術館ニュース』第 501 号、東京、東京国立近代美術館、1996-1997 年、p. 2-3

岡田徹「前衛における名古屋の前衛美術状況」『美術読本』第 2 号、師勝町、美術読本出版、1986 年、p. 6-12

榊原吉郎「北脇昇筆『朱と紫』私論」『京都市美術館ニュース』第184号、京都、京都市美術館、2002年、p.4

清水佐保子「当館所蔵品より 共同制作《浦島物語》 昭和12(1937)年」『京都市美術館ニュース』第190号、京都、京都市美術館、2005年、p.5

高島直之「中井正一とバウハウス」『バウハウス1919-1933』東京、セゾン美術館、1995年、p.386-387

瀧口修造「北脇昇」、大岡信(編)『コレクション瀧口修造(7) 実験工房・アンデパンダン』東京、みすず書店、1992年、p.266-268

瀧口修造「北脇昇小論」、大岡信(編)『コレクション瀧口修造(7) 実験工房・アンデパンダン』東京、みすず書店、1992年、p.198-203

瀧口修造「クォ ヴァデイス」『北脇昇 13回忌遺作展』、東京、青木画廊、1963年

難波田龍起「新体制下の美術を考へる」『美之国』第16巻9号、1940年9月、p.20-23

福沢一郎「画題に関して」『独立美術』第3号、福沢一郎特輯、1932年、p.73-82

藤田貞次「世阿弥の美意識形態について」『美・批評』第二輯(第二年合本)1931-1932、11-14号、p.99-111

松浦寿夫「苦痛／忘却——日本のモダニズムを巡る断章」『アール・ヴィヴアン』第33号、東京、西武美術館、1989年、p.57-69

松浦寿夫「この震える手——瀧口修造の美術批評」『現代詩手帖』〈特集：瀧口修造・新解説〉第34巻3号、1991年3月、p.52-57

松本透「〔ギャラリーから—所蔵作品解説〕(A+B)² 意味構造 北脇昇作」『現代の眼 東京国立近代美術館ニュース』第499号、東京、東京国立近代美術館、1996年、p.16

松本透「生命のゆくえ——北脇昇の図式絵画」『視る 京都国立近代美術館ニュース』第356号、京都、京都国立近代美術館、1997年、p.2-3

山田諭「ある前衛美術家の生活と創作—『下郷羊雄日記』より」『名古屋市美術館研究紀要』第一巻、名古屋、名古屋市美術館、1991年、p.18-58

山田諭「ある前衛美術家の生活と創作『下郷羊雄日記』より(2)」『名古屋市美術館研究紀要』第四巻、名古屋、名古屋市美術館、1995年、p.45-70

吉加江清「物を描く」『美術文化』第6号、1941年4月、p.46-47

e. 外国語論文

AOKI Kiyoshi, "On the Blood Vascular System of the Earthworm in Japan, *Pheretima communissima* GOTO et HATAI", dans *Science Report of the Tohoku Imperial University – Fourth Series (Biology)*, vol. VII, Sendai, Tohoku University, 1932, p. 181-193.

EBARA Jun, « Un coup d'œil sur le mouvement surréaliste au Japon », *Bulletin RTS*, n° 2, septembre 1975, Paris, CNRS, p. 6-11.

EISENSTEIN Sergei, « Le principe cinématographique et la civilisation japonaise », *Cahiers d'art*, n° 1 et 2, Paris, Éditions « Cahiers d'art », 1930, p. 31-32 (n° 1) et p. 91-94 (n° 2).

- JENNY Laurent, « Les mots de la peinture moderniste ou les bonheurs d'une mésalliance », *Versants, Revue suisse des littératures romanes*, fascicule français, vol. 55, n° 1, 2009, p. 125-142.
- LINHARTOVÁ Věra, « La peinture surréaliste au Japon (1925-1945) », *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, Paris, Centre Georges Pompidou, vol. 11, 1983, p. 130-143.
- LUCKEN Michael, « "Les limites du ma" Retour à l'émergence d'un concept "japonais" », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 13, 2014, p. 45-67.
- MATSUURA Hisaki, « Shuzo Takiguchi et le surréalisme au Japon », *Mélusine – Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*, n° 3, « Marges Non-frontières », Lausanne, L'Âge d'homme, 1982, p. 36-45.
- PARVULESCO-OYA Marguerite-Marie, « La peinture japonaise de lettrés, un exemple de ré-écriture de la poésie chinoise – L'album de peintures *Dix fois pratique et dix fois propice* de Ike no Taiga et Yosa Buson », *Ebisu*, n° 25, 2000, p. 11-39.
- PILGRIM Richard B., "Intervals ('Ma') in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan", dans WEI-HSÜN FU Charles, HEINE Steven (éd.), *Japan in Traditional and Postmodern Perspective*, Albany, State University of New York Press, 1995, p. 55-80.
- PHOTINI-CASTELLANOU Graziella, « Le surréalisme et la physique quantique devant la complexité du réel », *Mélusine – Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*, n° 27, « Le surréalisme et la science », Lausanne, L'Âge d'homme, 2007, p. 169-180.
- SCHMITT Stéphane, « Type et métamorphose dans la morphologie de Goethe, entre classicisme et romantisme », *Revue d'histoire des sciences*, 2001, vol. 54, n° 4, p. 495-521.
- STALLING Jonathan, "The Emptiness of Patterned Flux – Ernest Fenollosa's Buddhist Essay 'The Chinese Written Character as a Medium for Poetry'", dans WHALEN-BRIDGE John, STORHOFF Gary, *The Emergence of Buddhist American Literature*, Albany, SUNY Press, 2009, p. 21-43.
- TAKIGUCHI Shūzō, « Au Japon », *Cahiers d'art*, n° 5-6, Paris, Éditions « Cahiers d'art », 1935, p. 132.
- TAN.O Yasunori, « Le traitement allusif de la guerre dans la peinture : un oubli », *Japon pluriel*, vol. 2, p. 13-28.
- TSCHUDIN Jean-Jacques, « Le kabuki s'aventure sur les scènes occidentales : Tsutsui Tokujirō sur les traces des Kawakami et de Hanako », *Cipango*, n° 20, « Nouveaux regards sur les arts de la scène japonais – I – Arts du spectacle, ambassadeurs de la culture nationale », Paris, Publications Langues O', 2013, p. 15-63 [en ligne : <http://cipango.revues.org/1901>]
- WILL-LEVAILLANT Françoise, « Peinture surréaliste japonaise. Bibliographies, interview », *Cahiers d'Histoire d'Art contemporain – Documents IV-V*, Saint-Etienne, Centre régional d'étude pour l'art contemporain, mars 1976, p. 21-47.
- ZIMMERMANN Michael F., ZIMMERMANN Tania, « La spirale, forme de pensée de la création : le Monument à la III^e internationale de Tatline et sa réception dans l'art du XX^e siècle », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, vol. 24, n° 1, 2004, p. 105-138.

f. 日本語展覧会カタログ

『陰影礼賛 国立美術館コレクションによる』 [Shadows: Works from the National Museums of Art]、東京、国立美術館、2010年、193p.

『北脇昇遺作展』京都、北脇昇遺作展開催準備会、1953年（ページ付なし）

- 『北脇昇 13 回忌遺作展』、東京、青木画廊、1963 年（ページ付なし）
- 『北脇昇展』東京、東京国立近代美術館、1997 年、171 p.
- 杉原聡、菅野洋人（編）『グループ〈貌〉とその時代』郡山、郡山市立美術館、2000 年、186 p.
- 『戦後日本美術の展開 具象表現の変貌』東京、東京国立近代美術館、1972 年、48 p.
- 『雪舟への旅 第二十一回国民文化祭・やまぐち二〇〇六特別企画展 没後五〇〇年記念』山口、「雪舟への旅」展実行委員会、2006、185 p.
- 『第 2 回美術文化小品展 出品目録』東京、銀座青樹社、1941 年
- 『第 3 回美術文化展 出品目録』東京、上野公園東京府美術館、1942 年
- 『二科画集』「昭和四年秋第十六回 二科美術展覧会出品」東京、二科会、1929 年（ページ付なし）
- 『二科画集』「昭和五年秋第十七回 二科美術展覧会出品」東京、二科会、1929 年、64 p.
- 『日本のシュールレアリスム 1925～1945』名古屋、名古屋市美術館、1990 年、246 p.
- 『1945 年±5 年』神戸／広島、兵庫県立美術館／広島市現代美術館、2016 年、174 p.
- 『美術文化 4 回展集』東京、1943 年
- 『間 20 年後の帰還展』東京、東京藝術大学大学美術館協力会、2000 年（ページ付なし）
- 『モダンアート展』東京、上野公園東京府美術館、1948 年、7 p.
- 森口多里（編）『巴里新興絵画選集』、東京、平凡社、1933 年、23 p. + 図版 34 枚
- 『巴里新興美術展覧会目録』、東京、上野公園東京府美術館、1932 年、18 p.
- 『巴里新興美術展覧会目録』、東京、上野公園東京府美術館、1933 年、22 p.
- 『四人の作家 小川芋銭、梶田半古、佐分真、北脇昇』東京、国立近代美術館、1958 年、16 p.

g. 外国語展覧会カタログ

- Japon des avant-gardes, 1910-1970*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1986, 543 p.
- Japon des avant-gardes, 1910-1970 – Dossier de presse*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, 31 p.
- Ma – Espace-temps du Japon*, Paris, Musée des arts décoratifs, 1978, n. p.

h. 日本語逐次刊行物

- 『阿々土』「文部省美術展覧会特集」第 15 号、1936 年 12 月（ページ付なし）
- 『アトリエ』「前衛絵画の研究と批判」第 14 巻、第 6 号、東京、アトリエ社、1937 年 6 月、110 p.
- 『現代詩手帖』「10 月臨時増刊：瀧口修造」第 17 巻、第 11 号、東京、思潮社、1974 年 10 月、376 p.

『シュルレアリスムの展開（シュルレアリスム読本一）』東京、思潮社、1981年、282 p.

『世界文化 復刻』3冊、東京、小学館、1975年（原誌出版：『世界文化』東京、世界文化社、1935年02月～1937年10月）

『独立展号 昭和七年 アサヒグラフ臨時増刊』朝日新聞社 1932年3月

『独立美術』、第三号、建設社、1932年

『美術雑誌アトリエ 超現実主義研究号』第7巻、第1号、東京、アトリエ社、1930年1月、160 p.

『美術文化』四月号、第二巻、第四号、東京、アトリエ社、1942年、48 p.

『復刻 土曜日』東京、三一書房、1974年、181 p.（原誌出版：『土曜日 憩ひと想ひの午后』京都、土曜日社、1936年7月4日～1937年10月5日）

『みづゑ』「臨時増刊：海外超現実主義作品集」第388号、東京、春鳥会、1937年5月、112 p.

『萬朝報』（復刻版：「大正八月巻」）東京、日本図書センター、1983年～1993年

i. 外国語逐次刊行物

Cahiers d'art, n° 5-6, Paris, Éditions « Cahiers d'art », 1935, 48 p.

Cahiers d'art, n° 1-2, Paris, Éditions « Cahiers d'art », 1936, 68 p.

Dada, n° 3, Zurich, Imprimerie Jul. Heuberger, décembre 1918, 14 p. (フランス語版)

Dada, n° 4-5, Zurich, Imprimerie Jul. Heuberger, mai 1919, 32 p. (フランス語版)

La Révolution surréaliste, n° 1, décembre 1924, Paris, Dépositaire général : Librairie Gallimard, 32 p.

La Révolution surréaliste, n° 3, avril 1925, Paris, Dépositaire général : Librairie Gallimard, 32 p.

La Révolution surréaliste, n° 5, juillet 1925, Paris, Dépositaire général : Librairie Gallimard, 32 p.

Le surréalisme au service de la révolution, n° 1, juillet 1930, Paris, Dépositaire général : Librairie J. Corti, 48 p.

Le surréalisme au service de la révolution, n° 3, décembre 1931, Paris, Dépositaire général : Librairie J. Corti, 44 p.

Le surréalisme au service de la révolution, n° 6, mai 1933, Paris, Dépositaire général : Librairie J. Corti, 56 p.

Le surréalisme, même, n° 2, Paris, s. n., printemps 1957, 169 p.

Minotaure (réédition en trois volumes, du n° 1 [1933] au n° 13 [1939]), Genève, Éditions d'art Albert Skira, 1981.

Opus international, n° 19-20 (« Le Surréalisme international »), octobre 1970, Paris, Éditions Georges Fall, 176 p.

Transition, No. 19-20, Paris, Shakespeare and Co., June 1930

j. インターネット

APRES (Association pour la recherche et l'étude du surréalisme) : <http://melusine-surrealisme.fr/wp>

新薬師寺 : <http://www.shinyakushiji.or.jp/>

独立行政法人国立美術館 所蔵作品総合目録検索システム : <http://search.artmuseums.go.jp/>

広島大学図書館 教科書コレクション画像データベース : <http://dc.lib.hiroshima-u.ac.jp/text>

福沢一郎記念館 : <https://fukuzmm.wordpress.com/>

Fondation Gala-Salvador Dalí : <https://www.salvador-dali.org/fr/>

k. 面談

大谷省吾、東京国立近代美術館学芸員、2012年3月30日と2014年3月11日、東京国立近代美術館にて

神山亮子、府中市美術館学芸員、2017年7月7日、府中市美術館にて

北脇道夫、朝菜と和彦、2012年3月9日、廣誠院にて（京都）

l. その他

北脇昇のノート（①～⑭）

『小さいアルバム』 [作成年と場所不明、ページ付なし]

瀧口修造がアンドレ・ブルトンに送った手紙4通（1958年4月6日、1962年9月13日、1962年10月25日、1966年2月20日）、ジャック・ドゥーセ文芸図書館蔵（パリ）

水木プロダクション『北脇昇氏作品集』 [作成年と場所不明、ページ付なし]