

## 北脇昇：普遍性を捜し求めた画家

マニゴ ヴァンサン

### **Kitawaki Noboru, un artiste en quête d'universalité**

Manigot Vincent

#### **Abstract**

Peintre japonais de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, Kitawaki Noboru (1901-1951) est un artiste dont l'œuvre – unique – est particulièrement difficile à classer. Elle illustre à elle seule le foisonnement et la richesse que connurent les avant-gardes japonaises. Du réalisme académique de ses débuts, Kitawaki se tourne au milieu des années 1930 vers le surréalisme qui lui semble plus à même de décrire une réalité qu'il ne cessera de chercher tout au long de sa carrière. Paradoxal de prime abord, ce choix est en fait un écho à l'opposition que fera Duchamp entre peintures « rétinienne » et « mentale ». Fortement ancrées dans leur temps, ces œuvres mêlent aux événements de l'époque une fantaisie qui demeure toutefois comme enchâssée dans un cadre trop étouffant pour le peintre.

Conscient que cette universalité qu'il cherche à atteindre ne peut exister que comme la somme de « vérités » diverses, il étend à la fin des années 1930 très largement ses influences. Les tableaux et écrits de cette époque reflètent les recherches qu'il mène en parallèle de sa carrière : étude d'antiques textes chinois sur les origines de l'art pictural ou la divination d'une part, des mathématiques ou des propriétés de la lumière d'autre part. Ne subsiste de sa période surréaliste qu'un intérêt pour les peintures dites de « corps-paysage », auxquelles s'intéressera le groupe de Breton, et qui sont depuis la Renaissance un message métaphysique quant à la place de l'homme dans l'univers. Surtout, les toiles de cette époque sont le reflet de son désir de parvenir à un langage où cohabiteraient signe et signifié.

C'est également durant cette période que son soutien envers la politique japonaise se renforce ; après-guerre, les rares toiles du peintre traduiront clairement les doutes qui obscurcirent ses pensées pendant les dernières années de sa vie.

## 目次

## 序論

一、初期の作品から超現実にかけて

二、未知の世界を探る

三、超現実主義的な絵画・戦争の寓意又は宇宙の擬人化

四、図式の絵画

## 結論

## 参考文献

## 序論

二十世紀の日本の画家たちの中では、北脇昇は特異な画家である。前世紀の世界中の芸術家から見ても、北脇の芸術作品は独特で、前衛日本の豊かさの総括を象徴すると思う。混乱の時代に絵画を制作し、画家としての生涯は短いといっても北脇の作品は非常に多彩で、四つの時代で分けられる。三〇年代前半の静物画や風景画のようなアカデミックな絵画（一九三〇～一九三六年）でデビューした北脇は一九三六年から超現実主義的な絵を描く（一九三六～一九三九年）。ブルトンの創造した超現実主義を用いて普遍性を目指していたが、三〇年代末から別の研究の分野に向かった。

一九三九年から終戦にかけて、数学や光学などのような科学的な研究の分野に関心を抱き、当時の北脇の絵画を見ると科学の影響は明白である。しかし、彼が興味を抱いたのはモダンな領域だけではなく、中国の古典の書物にも関心をもち、この時期の多数の作品で「八卦」などという古い図式が使用されている。そして、戦後時代の芸術作品（一九四五～一九五一年）はこれまでに受けた様々

な影響の総合に見えるが、何よりも北脇の懐疑の時代だった。それは戦争中の、日本への支持についての疑いで、北脇の晩年を暗くした。

一九八九年八月に出た『朝日新聞』の「昭和の洋画一〇〇選」で、北脇の《クオ・ヴァーデイス》（一九四九年）は五三位を占めていたが、奇妙なことに殆んど研究されていない画家である。彼が一生目指した「普遍性」は特異だが、さらに北脇の受けた影響や創造してみた「混合の芸術」（そして「総合の芸術」）は重要だと思われる。この論文では、北脇が行った様々な試みの研究、そして数点の作品の分析を通して、芸術界で彼が演じた先駆者としての役割を論じたいと思う。

## 一 初期の作品から超現実にかけて

北脇昇は一九〇一年に名古屋に生まれる。八歳のときに父親が韓国に居を構え、二年後母親と京都に住む父方の叔父の広瀬満正のもとへ移る。北脇が死亡するまで（一九五一年）京都を殆んど離れない。私立同志社中学校でキリスト教、英語と科学を勉強する。生物学や数学に抱いていた関心は当時の教育にさかのぼると思う。一九四〇年代の絵では、幾何学、代数学、位相幾何学などがよく使用されている。一九一七年に中途退学し、二年後鹿子木孟郎という洋画家の画塾に入る。石膏デッサンの指導でアカデミックな絵を学ぶ。そして、一九二一年に徴兵検査を契機に退塾し、一時的に画業を中断することになる。画塾に入ったのは、自分自身の希望より叔父の意思によるものであったようで、自分がつきかたかった職業について迷っていたようだ。その後、一九二八年に叔父が亡くなるまで、広

瀬家で執事として働く。一九二七年に結婚し、一九三〇年に少女が生まれるがまもなく亡くなる。

一九二九年に、北脇は同志社新聞にカットを描く。この挿絵のおかげで絵画に意欲を取り戻したかもしれないが、翌年津田清楓という二科会の創立に参加した画家の洋画塾に入る。津田は一九〇七年から一九一〇年にかけて渡仏し、パリで洋画を学んだ。北脇が津田の下で学んだ技術は鹿子木の塾で勉強していたアカデミックなデザインと殆んど同じだったが、津田は塾生の自主的運営を建前としていて、彼らはかなり自由であった。中村儀一が述べたとおり、

個性尊重の自由でのびやかな精神、これが津田塾の特色であった。いわば、典型的な大正リベラリズムのものだし、それは別のいい方、普選運動民権意識と治安維持法国権体制の間からくも花咲いた大正デモクラシーの自由さ、ともいえようか。1

この教え方は確かに鹿子木画塾の教育より北脇の気に入った。しかも、津田は二科会の会員だったので、塾生は二科展で出品することを目指していた。津田は一九三〇年に東京に画塾を開塾し、翌年北脇は京都画塾の塾委員に推挙される。津田が留守である間に京都の塾を運営する。同年の五月、第四回津田清楓塾洋画展覧会に作品を三点出品する。そして、一九三二年九月に東京に行われた第一九回二科会に二点の絵画が入選する。これから北脇は絵画に没頭し、色々な展覧会に出品する。同年同月に彼は京都洋画協会の結成に参加し、二ヶ月後第一回京都洋画協会展に作品を出品する。一九三〇年に児島善三郎や三岸好太郎などは独立美術協会を結成する。一九三五年の第五回独立美術協会展に北脇の一点の作品が入選する。同

年に京都洋画協会は解散し、新日本洋画協会が結成される。一九三七年の第三回新日本洋画協会展から、この美術展はシュルレアリスム的な傾向になる。

北脇の作品も当時、超現実主義的な絵になり、初期作品で取り扱われていたテーマから逸れる。尚、この頃から彼は芸術を概念化する傾向を示す。画塾で学んだ技術の影響が強くて、従来の北脇の絵は主に西洋風のアカデミックな絵で（裸体画、静物画、風景画……）、軽いテーマを取り扱う絵画だった。だが、一九三六年に始まる「シュルレアリスムの冒険」は決定的な転機を画するものだ。一方、超現実主義的な絵で北脇は西洋の芸術の他の様相に力を試し、初めて自分の無意識の世界を探ってみる。北脇の超現実的な作品では欧州のシュルレアリスト（エルンスト、ダリ、マグリットなど）は明白だといっても、ブルトンのシュルレアリスムとはかなりかけ離れた作品を制作する。更に一歩進めて、日本の超現実主義は特異で、別の道を取ってフランスのシュルレアリスムと同時に展開した。第三回新日本洋画協会展で北脇は《空港》や《空の訣別》という超現実主義的な作品を出品する。

当展に《浦島物語》という集団制作絵画も出品された。一九三九年から北脇が取り扱うテーマはアジアへの復帰をするのだが、《浦島物語》はこの復帰を明らかに示すと思う。まず最初にこの有名な童話を見直す作品について語りたと思う。

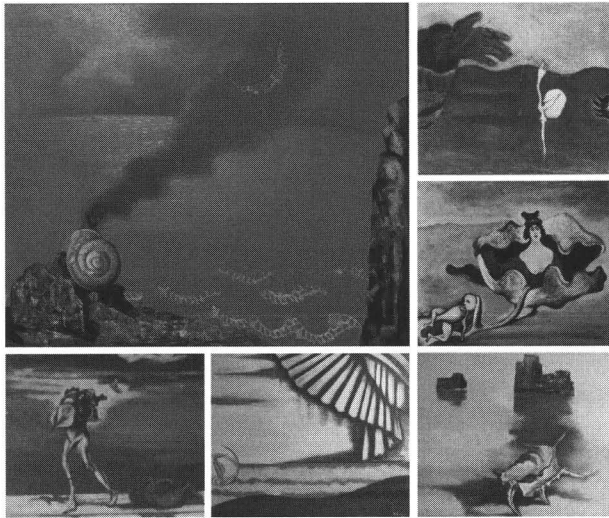
## 二 未知の世界を探る

《浦島物語》は北脇の提案で新日本洋画協会の十四人の画家によって作られ、十四点で一組をなす絵画作品である。北脇の作品の中

でも、日本芸術の中でも、重要な作品だと思う。《浦島物語》は日本の最初のシュルレアリスムの集団制作となった。

一九二〇年代にフランスでシュルレアリストは「Cadavre exquis」（優美なる死骸）という言葉遊びを創造したが、集団制作であるといつても、《浦島物語》と大きな違いがある。まず、

「Cadavre exquis」は偶然性を使用する言葉つなぎの遊びである。目的は文章（又は短編小説、小説、詩など）の作成だ。ルールは簡単である…誰かが紙片に文章の主語を書いて、書いた言葉を隠すために紙を折って次の人に渡す。そして次の人は前の人の書いた言葉を読まずに文の動詞を書いて、書いた動詞を隠し、次の人に渡す。最後の人は文の補語を書く。こういう風に作成された文章は文法的に正しいが、一般的に意味は曖昧である<sup>2</sup>。「優美なる死骸」から着想を得て《浦島物語》<sup>3</sup>を創造した、と北脇自身が認めた<sup>4</sup>。



一九二四年にアンドレ・ブルトンが『超現実主義宣言』<sup>5</sup>で合理主義、理論、芸術での写実主義（リアリズム）などを辛辣に批判した。シュルレアリストは空想、夢、自動記述法などを基にして思考の作動を理解することを目指した。この点からみると北脇が選択したお伽話は確かに夢想や空想の世界に触れている。しかも童話の解釈は解釈者にもよるから、《浦島物語》で各人（各画家）の解釈<sup>6</sup>絵画は無意識の世界へのそれぞれ固有の道ではないか、と北脇は思っていたようだ。

だが、《浦島物語》には偶然性は殆んどない。画家たちは元の物語をよく知っていて、好きなエピソードを選択し、自らが選択したものをも他の画家には言わずに描く。むろん、ここには偶然性のようなものがあるのだが（誰も他人の選んだエピソードが分からないから）、実は偶然性や自由さはこのお伽話の筋の組立てに限定されていて、相対的な自由さだ。しかも、アーティストは物語の好きな部分を描くが、ともかくストーリーは不変で、浦島太郎は結局箱を開けて死亡する。

一九四〇年代から、北脇は自然の謎を解いてみるが、とりあえず彼の目標は違う。この集団制作で北脇が分析を試みたものは人間だと考えられる。遊びでも、芸術でも、社会でも、ルールは欠かせない。自由さはこの「ルール」の空間で発展する。いわば、「枠」がないと自由さは発展しない。しかし、自然は違う。自然のルールは人間に帰属していないし、人間はその規則に服さなければならぬ。画家は好きなテーマ、好きな絵具、好きなキャンバスなどの選択の自由を持っているが、選択されるものは、テーマ、絵具、キャンバスなどでなければならない。さもないと制作の結果は絵画ではなくなってしまうだろう。むろん画家はこの「範囲」を出る自由を持っている

て、その場合も素晴らしい作品になる可能性がまったくないという訳ではないが、画家は枠から出ると制作した作品は絵画と違うものになってしまうだろうと考えている。北脇が絵を描くには「絵画のルール」に従う。しかし、『浦島物語』の場合は皆に知られているお伽話にするから、この物語の一部始終にも囲まれている。いわば、絵画のルールに加え、物語のルールにも従わなければならない。興味深い点は「狭い枠に閉じ込められても作家は制作できるか」という問題だと思う。

だが、この物語の「再創造」は別の意味がある。この童話は幼い時からすべての日本人がよく知っているのだから、シュルレアリスムの自動記述と同じく、『浦島物語』を制作した画家は原作について殆んど考えずに絵画を描いたと思う。リナルトヴァが記したとおり、自己放棄で制作された絵画作品は画家を未知の世界に導くかもしれない<sup>6</sup>。何も考えずに作品を制作するために、取り扱われているテーマ（ルール）の全幅の知識が必要だ。北脇が実験するのは人間に限られている。むしろ、他の画家たちはこの実験に参加するのだが、それは北脇が行っている研究の素材にも見られる。

尚、この作品から北脇の制作の進め方はアジアへの復帰のようにみえると思う。浦島の物語はアジアの色々な国で知られていて、のちほど北脇は東洋の他の伝統的なものを研究して制作する（下記参照）。最終的に、『浦島物語』について北脇は二つの影響を認めた。ブルトンたちの「優美なる死骸」からの影響は先に記したとおりだが、俳諧連句という日本の典型的な詩法からの影響もあったらしい。「この実験はその直接的動機を『妙屍體』にもつてゐる。そして一面俳諧連句の形式が、對立的に考慮されてゐる」<sup>7</sup>、と北脇が一九三七年に書いている。この文章で北脇は一種の普遍性を目指すと表

現する。西洋と東洋の芸術（文化）の間に橋を架け、「普遍的な知識の媒体をつとめるもの」を目指す。シュルレアリスムの絵画、そして図式の絵画で、この普遍性への渴望は強化されるが、『浦島物語』は以上述べた「概念化」の発端だと思われる。

### 三 超現実的な絵画…戦争の寓意又は宇宙の擬人化

一九三六年から一九三九年にかけて、北脇は超現実的な作品を描く。この絵画作品は二種類で分けられると思う。多数の絵は『浦島物語』と同じく未知の世界を探る絵画だが、世界大戦の寓意のように見える作品もある。

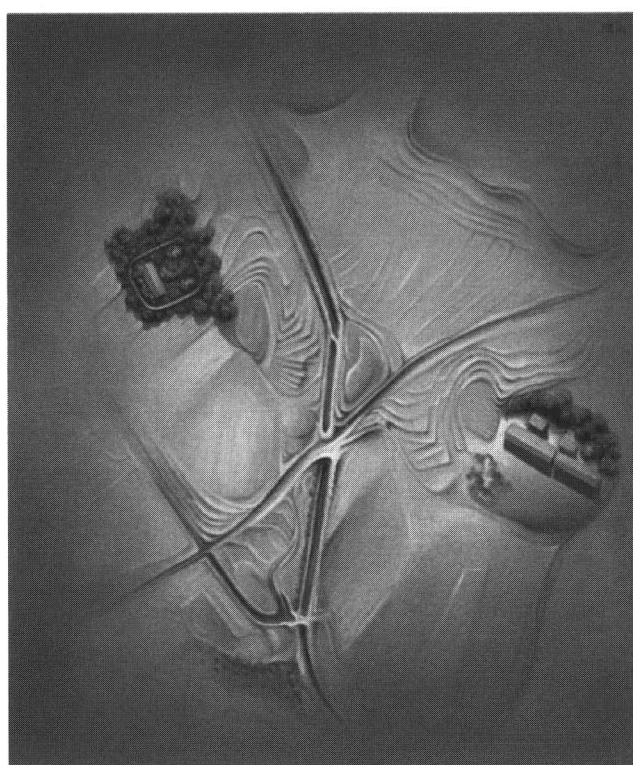
数点の作品は戦闘機や航空写真を想起させる<sup>8</sup>。この頃、軍事行動中の戦闘機を描写する絵画は珍しくないが、スタイルは違うものだった。通常こういったテーマを取り扱う絵は日本画で、日本の戦闘機は鷲（又は他の猛禽類の鳥）によって象徴されていた<sup>9</sup>。

一九三七年の『空の訣別』の題名そのものからみると、画家が戦争を暗示することは確かである。この作品をよく見ると、北脇が描写したのは戦争だけではなく、風景画だけでもない。彼が描いたのは「混合」を基にした作品である。正確に言えば「人間と自然の混合」である。『空の訣別』は人間の戦闘を描写すると同時に、風に吹かれて空を飛んでゆく木の実を現す。実際は同年、「中国の都市を爆撃中であつた（日本の）航空隊の一機が砲火に受けた」<sup>10</sup>という出来事があつて、この作品で北脇は起こった事を絵画化した。『空の訣別』は北脇の作品の中で飛行機が描かれている最初の絵で、これから数点の作品に出てくる（一九三七年の『空港』、一九三八年の『探索者』など）。

次の絵画は一九三八年に描かれた《聚落》<sup>11</sup>で、観相学シリーズの一点の絵画作品だ。航空写真を想起するが、よく見ると顔もあるらしい。即ち「人間・風景画」<sup>12</sup>という絵画のジャンルを連想させる。「人間・風景画」は十六世紀のヨーロッパで出現したが、二十世紀にシュールレアリストに再発見され、多くの超現実的な絵画に使われていた（ダリ、マグリット<sup>13</sup>）。日本で、北脇が描いた《聚落》<sup>14</sup>と同年、鬘光も《眼のある風景》で「人間の形をした風景」を制作した。顔の形を基にする風景を描く（又は風景の形で顔を作る）ということは珍しくない。十七世紀でモンペルの《人間の形をした風景》やアルチンボルドの《四季シリーズ》、十九世紀で歌川国芳の《みかけハコハあるがとんだいゝ人だ》、二十世紀でダリの《恋人同士の患者》など色々ある。



しかし、北脇の風景画は特異だ。それは空から見下ろした風景を観客に見せるからである。最初の航空写真は十九世紀末に風で撮られて珍しかったが、第二次世界大戦から大いに発展した。いわば、当時の航空写真は軍隊が撮って使用した。《聚落》はこの激動の時代の中に含まれる。どの国でも、戦争を支援する又は戦争に反対する絵画は数多い。例えば、戦争状態の日本で藤田嗣治は一九四三年に《アツツ島玉砕》で祖国に殉じた勇士の徳を賛美するが、一九三九年の《銃後の少女》で北川民次は戦争の空虚さについて懸念していた。北脇も戦闘の「器具」（戦闘機…）を使用して絵画を制作するのだが、彼の場合は支援も反対もせずこの混乱の時代を知覚するままに描写する。北脇は軍事事業に応分の貢献をするとい



うことだけではなく、実際「人間・風景画」の伝統を復活すると思ふ。上記述べたとおり、こういう絵画は十六世紀に出現した。いうまでもなく、ヨーロッパで十六世紀は人文主義が発生した時代で、この教義は人間を学問の中心に据える。ズヴィゲンベルガーが記したとおり、その頃の「人間・風景画」は「天」（精神空間）と「土」（肉体空間）の二元性を示す。言葉を代えて言う、「内部の人間」（魂）と「外部の人間」（肉体）は相互作用を及ぼす、ということだ<sup>15</sup>。こういう組み合わせ模様（肉体・風景）はマイクロコスモス（小宇宙）とマクロコスモス（大宇宙）の深い関係を描写し、人間を宇宙の中心に据える。体験と知識のメタファーのようににも見える。人間、そして宇宙、を渴望していた北脇にとってはこのような人文主義的な概念は確かに意義があった。しかしながら、軍隊との関係は曖昧だったと思う。

《空の訣別》や《浦島物語》が出品された同年、京都で兵士の家族を支えるために献画会を計画する<sup>16</sup>。残念ながら献金は足りなくて諦めた。翌年、軍隊に自分の絵画を二点献納した。そして、国家と公務結社への支持を更に強くする。一九四〇年に、北脇は芸術界や文化界を国家に併合するような呼びかけをし<sup>17</sup>、翌年に描いた《周易解理図（八卦）》は大日本帝国の時に使われていた「八紘一宇」というスローガンを絵画化する。むろん、この混乱の時代に検閲は厳しく、自分の作品で生活したかった作家は日本の戦争遂行を支持しなければならなかった。その上、北脇は当時の日本のイデオロギーを忠実に支持していたのかもしれない。

だが、北脇の場合は国家主義への支持を示すより、このような支持の姿勢は先に述べた「梓」への愛情を強く示すのではないかと、と自問する。十六世紀に「人間・風景画」が出現したきっかけは科学

の進歩で、特に解剖学の進歩だった。それまで理解できなかった自然の謎はその時点から人体のように分析され始めた。潮は地球の呼吸になり、河川は血管になり、地殻は皮膚になった。「梓」に入れると、理解できないと思われた事象を分かるようになる。北脇の姿勢はこのようなものであったと思う。自然と人間の並置によって、彼は自然と人間との相関関係を強調し、理解できない謎を解決しようとした。

人文主義者は高貴な野心が確かにあったにもかかわらず、人文主義（特にキリスト教的な人文主義）の帝国主義的な姿勢も否定できないことだと思う。北脇の態度はそれに近いものであり、図式の絵画で彼の知識の渴望（教への渴望）はより明白なものになる

#### 四 図式の絵画

超現実とは非現実の世界を示すという訳ではなく、現実の世界の隠れた部分を示すということだ。いわば、超現実的な絵画で北脇が観客に見せたかったのは世界の外観ではなく、世界の本質だった。シユレアリズムの「技術」を基にして、大宇宙と小宇宙を組み合わせ、人間の無意識まで研究しようと考えていた。

絶対的な真理は存在しない、と北脇はよく理解していた。しかし、様々な「真理」の合計のおかげで或る「グローバルな真理」に近づけるかもしれないという確信があった。北脇の作品の中で「混合」（二元論）の繰り返し（大宇宙／小宇宙、外観／本質、自然／人間…）の原因はこの「合計」だと思われる。一九三九年から終戦にかけて、北脇は知識の探求をさらに継続するが、研究過程は科学的なものに近づいていく。図式の絵画の制作で、北脇は大昔の哲学

的な学説及び二十世紀の科学を使用し、宇宙を理解する新たな方法を描写してみる。北脇の絵では、どんな小さな線や薄い色彩でも意味がある。この進め方は漢字に近いと思う。どんな小さな横画や点にも意味がある。言語学との比較をすると、北脇は絵画で記号とシニファイエを一致してみる。

北脇が書いた論文は少なく、殆んどいつも短いものだが教えらるるところの多いものだ。一九四一年に、北脇は「圖畫復興」（図画復興）という重要な論文で絵について自分の見解を以下のように記した。

名畫記に顔光祿の言と云ふのが戴つてゐる。「圖載の意に三あり。一に曰く、理を圖すること。卦象是なり。二に曰く、識を圖すること。字學是なり。三に曰く、形を圖すること。繪畫是なり。」と云ふのである。〔中略〕

近代畫は個性の過重評價に於て、常に普遍を嫌ひ個別へと限りなく微分化して行き、遂に意識界から無意識界へと突入してしまつた。然し繪畫はそこに計らずも人間としては超え難い大いなる普遍性を見出し、瞠目してしばし立止らざるを得なかつた。繪畫は自ら好むがまゝに鬼魅の變を盡し、個性の勝利に酔つてゐた。然るにそう云ふ彼の行爲が實は或種の計測器のやうに、彼の深部心理實在の姿を、極めて忠實に、「圖示する」ものである事に氣付いたのである。それは最早や小さな個性主義の繪畫ではなく偉大なる天地の普遍を圖示する張彦遠の所謂「教化を成し、人倫を助け、神變を窮め、幽微を測り、六籍と功を同じくし、四時と運を並ぶ。天然に發する」ものなのであり、従つてそれは繪畫ではなく正に繪畫と稱さる可きものなのである。〔中略〕

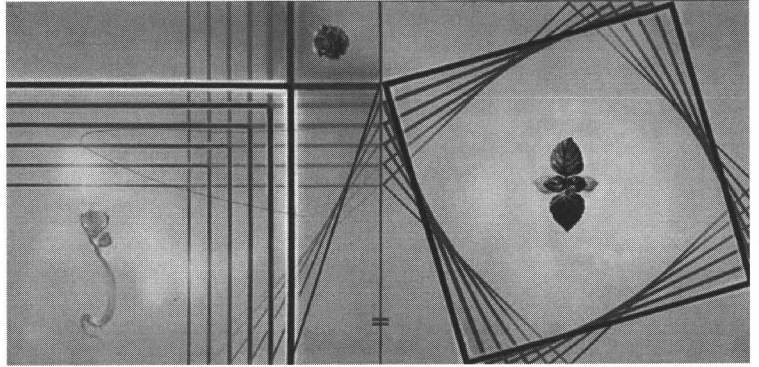
藝術は科學と矛盾する事を寧ろ誇つて來た感さえあるが、圖畫は然し科學と交流しつゝ然も藝術する。その明日に復興さる可き所以のものこそそこにあると云へやう。<sup>18</sup>

北脇にとって、絵画は重要な役割を演じるが、芸術と科学の関係も重要である。これに関して、一九四〇年に描いた《(A+B)<sup>2</sup>意味構造》で、北脇は因数分解を絵画化し、この関係を描写する<sup>19)</sup>。この油彩は  $(A+B)^2 = A^2 + 2AB + B^2$  と、う因数分解の公式を図形化する。左の半分は公式の左辺（「||」の前）で、右の半分は右辺を表す。いわば、北脇は抽象を具体化し、目に見えない概念を目に見えるようにする。同年、北脇は『美術文化』でこの絵画を以下のように説明した。

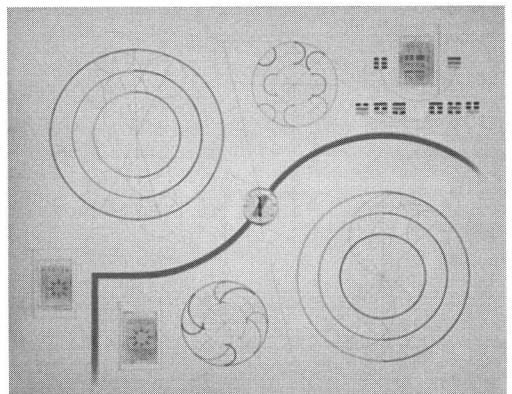
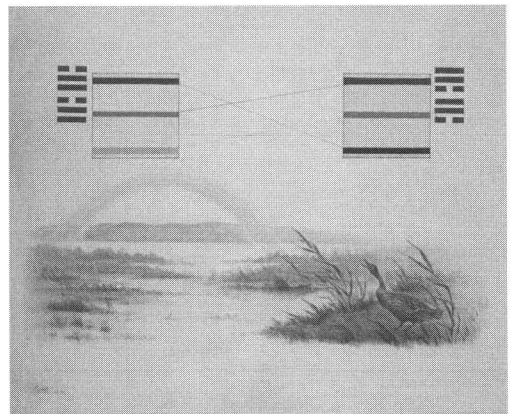
ゲートはその植物變化論で、有機體が成長と生殖又は擴張と收縮なる二つの格率に於てメタモルフォーゼする事を説いてゐるが、今吾々はこの數式の動物相關的意味構造にそれと對應するものを感じ、本來抽象的なるこの概念内容の感性化を企畫して見たのがこの作品なので、實はこれは一個の圖式に過ぎない結果に終つてはしないかとの杞憂もないではないが、カントが彼の圖式論に於て暗示してゐるやうな（直接的現象でもなければ模象でもない）獨自の本質を有すると云ふ「圖式—形象」のやうな新世界への探検も又、何等かの意味を持ち得るのではないだらうかと云ふのが目下の吾々の意欲の全てなのである。<sup>20</sup>



この試みはまだ完璧ではないと北脇自身が認めるが、彼の目的は明白で極めて野心のある意図だ。「概念―形式」の同等性を発見するものだ。その頃、北脇の技術は科学的な調査に近づく。光学と光線の屈折、数学、生物学や進化論などの研究を進めて絵を描く。一九四一年の《周易解理図（巽兌）》（上の絵）は光学と光線の屈折が使用されている絵画の例である<sup>21</sup>。



このモダンな文化（科学）を描写してみたと同時に、北脇は絵画的芸術の根源までさかのぼって見た。科学的な知識に加えて、中国の伝統的な思想と文化を深く研究した。中国の絵画概論よりもさらに興味を抱いたのは、古代伝説的な根源を論じる絵画の概論で、特に「八卦」という易の図式だ。一九四一年に、《周易解理図（八卦）》で北脇は光学と八卦を使用し、「八絃一字」というスローガンを表す<sup>22</sup>。「八絃一字」は最初に『日本書紀』に載っていた格言なのだが、いうまでもなく当時の日本ではこの概念は特別な意味を帯びていた。しかし、北脇の場合は国粹主義的な態度からではなく、彼にとつての最大の関心事は「普遍的な知識」だったと思われる。或いは、数多くの画家と同じく北脇はその頃段々と弱体化していった芸術界を守ろうとしていたから、自国を支持しないわけにはいかないと素朴に思っていたのかもしれない。いずれにせよ、戦争直後の北脇は戦争のときに採っていた態度について反省して、晩年を暗



いものとした。

## 結論

北脇について注目に値する点はもう一つあると思う。集団制作の《浦島物語》、そして戦争中の「図式の絵画」は芸術より芸術と工芸の「混合芸術」に近づいていると思う。複雑な論争だが、画家と違って工芸家は作品を制作する前に結果を既に分かるのではないだろうか。目的は行為より前に存在する。工芸品は決まった必要を満たすからだ。例えば、どんな形になっても、花瓶は花をいけるべきだ。『諸芸術の体系』では、フランスの哲学者アランは画家の仕事を下のようにに叙述する。

*Le peintre doit apprendre d'abord à considérer la couleur seulement, en oubliant l'objet, en vue de nous représenter l'objet par la couleur seule. En quoi il résiste au mouvement naturel de la pensée, qui toujours écarte le signe et se présente la chose. [...]*

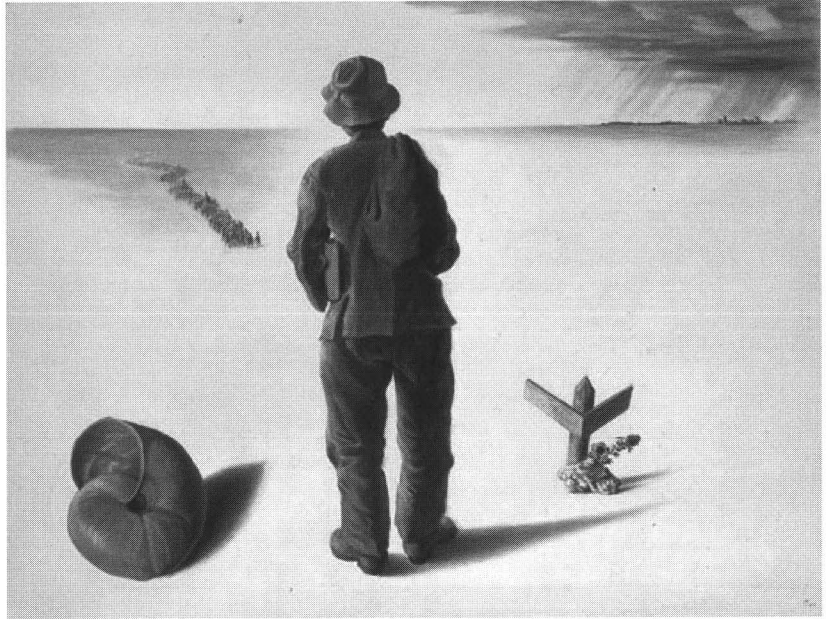
*Le sculpteur travaille d'après l'ébauche, toujours suivant l'idée autant qu'elle est déterminée par la première attaque de l'outil ; mais le peintre travaille d'après le sentiment immédiat et par essais, sans aucune anticipation.*<sup>23</sup>

観客が絵画の対象を色彩だけで思い描けるように、画家はまず最初に対象を思わずに色彩のみを考察すべきである。そうすると、兆候を絶えず離してものを現れる思想の活気に逆らう。【中略】彫刻家は下書きを基にする制作し、道具の最初の動作に決定さ

れた着想に従う。だが、画家は予想をせずに、直接の感情と試しを基にして制作する。

北脇が一九三〇年代後半から描き出す作品の中で、寓意やメタファアなどを描写する絵画もあるのだが、より「実践的な必要」を満たす絵も制作する。因数分解のような目に見えない抽象的概念を目に見えるようにするべく、絵で概念を具体化してみる。

晩年の北脇の作品は少ない。戦後、疑念に捕われるようになって、芸術から離れた。一九四九年に《クオ・ヴァディス》でその疑いを描写する<sup>24</sup>。ラテン語で、「クオ・ヴァディス」は「どこへ行く」と意味する。真ん中に立っている男性は北脇自身かどうかは不明だが、この人物は画家と同じように迷っているに違いない。戦後の第一歩を踏み出すときがきたが、何方へ向かうかと人物Ⅱ北脇が迷っている。右へ行ったら豪雨で、左へ共産主義者の行列がある（赤旗を掲げる人々が見える）。第三の選択はカタツムリの殻に閉じ籠もることだ（人々に見られないように？或いは何方へも行きたくないという意志の表現だろうか）。二年後、北脇昇はその疑問に答えることなく他界する。



## 参考文献

### 日本語の作品

- 『朝日新聞』、一九八九年八月十四日(夕刊)  
 『北脇昇展』、東京、東京国立近代美術館/京都国立近代美術館/愛知県美術館、一九九七年  
 北脇昇 「(a+b)の意味構造に就いて」、田中 和博文、五十殿利治 『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 2、東京、本の友社、二〇〇一年、p. 149-150

### 仏語の作品

- 北脇昇 「浦島物語 集団制作」、田中 和博文、五十殿利治 『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 2、東京、本の友社、二〇〇一年、p. 352-353  
 北脇昇 「図画復興」、田中 和博文、五十殿利治 『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 2、東京、本の友社、二〇〇一年、p. 193  
 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、一九六八年  
 鶴岡義久 『日本のシュールレアリスム画家論』、東京、沖積舎、二〇〇六年  
 和博文、五十殿利治 『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 2、東京、本の友社、二〇〇一年
- Le Japon des avant-gardes, 1910-1970* (前衛の日本 1910-1970年), Paris: Editions du Centre Pompidou, 1986年  
 ALAIN, *Système des beaux-arts* (諸芸術の体系), Paris: Gallimard, coll. « Tel », 2008年  
 CHENG Anne, *Histoire de la pensée chinoise* (中国思想の歴史), Paris: Seuil, coll. « Points Essais », 2002年  
 GUEFF Ariane, *Le surréalisme* (シュールレアリスム), Rosny: Bréal, coll. « connaissance d'un thème », 2002年  
 LNHARTOVA Věra, *Dada et surréalisme au Japon* (日本におけるダダとシュールレアリスム), Paris: POF, coll. « Arts du Japon », 1987年  
 LNHARTOVA Věra, « La peinture surréaliste au Japon (1925-1945) » (日本における超現実的な絵画 1925-1945), in *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, Paris: Centre Georges Pompidou, n° 11, juin 1983, p. 130-143  
 LUCKEN Michael, *Grenades et amertume – Les peintres japonais à l'épreuve de la guerre 1935-1952* (手榴弾と苦渋 戦争を試練した日本の画家たち 1935-1952年), Paris: Les Belle Lettres, coll. « Japon », 2005年  
 LUCKEN Michael, *L'art du Japon au vingtième siècle – Pensée, formes, résistances* (20世紀の日本の芸術 思想 形式 反抗), Paris: Hermann, 2001年  
 ZWINGENBERGER Jeanette, « L'homme-paysage » (人間・風景画), 2009年  
 05月06日にパリで行った講演(2009年にパリのグラン・パレで行われた *Une image peut en cacher une autre* (或る図画は他の図画を覆い隠す可能性がある))という展示会の一環となす講演) :  
<http://www.rmn.fr/francais/decouvrir-l-histoire-de-l-art/conferences-colloques-174/Exposition-Une-image-peut-en-1332>