

林武における教育と芸術活動の源泉

学校教育開発学コース 樋口 恵子

The art theory and education of Takeshi Hayashi

—A conception caused by meaning the word “MUGA (=anatman)” in art expression in Japan—

Keeko HIGUCHI

“MUGA(=anatman)” means not only non-ego but also extinguishing oneself in Japanese. Some Japanese artists say they feel a state where themselves disappear but only expressing subjects are left. It happens to lead to unify everything without seeing and considering each of things and deceive them to feel identifying themselves with the world.

Takeshi Hayashi (1896-1975) is a Japanese artist who made up an unique art theory and followed it firmly in his art activity. In his art activity, three points should be examined.

The first, he always tried to persue “MUGA”. He didn’t notice that he lost a chance to get a new world he had not known and to change himself while he felt himself was disappeared. The second, he believed real figure of existance was darkness every thing contains inside. This view point was influenced by philosophy of his father who was a scholar of Japanese and believed Japanese words had spirit. The third, he was inquiring rules in paintings through entire his life. It led him to see everything uniform without notice of their difference.

Takeshi became a professor at Tokyo National University of Fine Arts & Music and a leader of “*anti-informel* (=against abstract expression) in 1950’s and 1960’s. He was against abstraction painting that was popular at that time, while his colleagues said his attitude was changed from that time. But his change was not resulted from his change his mind influenced by his becoming an art educational leader, but rather from his consistency of his art theory.

目 次

はじめに

第一章 林の芸術論における特徴

第一節 無我体験の志向

第二節 闇を基調とする自然観

第三節 一般原則の追求

第二章 「絵を描くこと」と自己との関係

第一節 絵画と自己との関係—伊藤廉との比較

第二節 教師としての林武

第三節 完結した世界観—「欠け」と「ならし」

第三章 日本美術界の動向と林の位置

はじめに

本論文は林武の絵画論をもとに林における「絵を描く」

ことの意味を考察し、日本思想における表現の問題、特に表現意識における無我与存在の追求の問題に迫ることを目的としている。

本論文において対象とする林武は、戦後日本画壇において具象派の旗手として大きな役割を果たした画家である。林武に関する先行研究は美術史において行なわれているものの、彼の教育活動に関するものは管見の所見当たらない。林の生前から美術雑誌に彼の画業について記事を書いていた田近憲三氏は、林が亡くなった1975年に「林武の死」と題し、林を絵画活動において徹底的に構図を追求した壮絶な画家だった、と評した。また、梅原龍三郎の後任として東京芸術大学油絵科に教授として就任した林は、絵画における鮮烈な色彩という共通点からも梅原と同系列に置かれ、美術史の研究においては比較されることが多い。梅原・林の生前である1962年には、生野幸吉氏が「梅原龍三郎と林武」と題して両者の造形

性を比較し、林を自然対人間という関係で対象を見つめ造形化している、と評価している¹⁾。また、林が日本美術界における具象画の中心人物として活動している1967年には桑原住雄氏が、梅原龍三郎が現世肯定的な“和”の世界を構築していくのに対し、林は否定による“反”の世界を展開する画家である、と両者の画風を比較・評価した²⁾。最近の研究では、瀬木慎一氏が1996年に美術雑誌において梅原・林の両者を比較し、梅原は異文化との葛藤を昇華させて絵画作品へと結実させ「西洋画」の大家となった一方、国土的な環境で育った林は異文化との混乱もなく、生涯を通じて求道的でストイックな画家であったとしている³⁾。以上のように林に関する研究において、彼の画業や作風についての研究は行なわれているが、彼が新聞や美術雑誌、著作、また芸大における教育活動において展開した「つりあい論」という絵画論について考察した研究は、管見の限りにおいて行なわれていない。

林は1952年から1963年までの十一年間東京芸術大学で油絵科の教師として教鞭を執っていた。彼が教師として活躍した当時、同僚には小磯良平、伊藤廉らがあり、各自画家として探求している表現活動に従って、特色のある教育活動を展開していた。各教室ごとの異なった性格を当時の生徒の言葉に従って描写すると、芸大アカデミズムの本流である小磯教室、画壇において大きな力を持つ国画会に縦に繋がっている伊藤教室、そして新しい表現様式を求める学生達で溢れている林教室だった⁴⁾。後年林は、当時の教師としての教育体験を肯定的に捉えており、自らの思索が整理された契機として位置づけている。

「学生にはよい教授ではなかったかもしれないが、私自身には、学校生活はよいものだった。…彼らにともかくも教えようとして、私の頭脳に雑然とちらかっていた思索が整理されたこと、など、かぞえあげたらかぎりがなく、私は学校と学生からある意味で啓発された。」⁵⁾

林が言っている「私の頭脳に雑然とちらかっていた思索」とは、後年「つりあい論」として体系化したものであり、彼が関係した出版関係の人や友人、家族、そして教室においても林が繰り返し繰り返し語って聞かせたものだが、ほとんど理解されることがなかった。この林の「つりあい論」について教育実践の記録で生徒達は、非常に難解でほとんど理解できなかった、と次々と告白している⁶⁾。また一人息子である林滋氏も『生誕百年記念 林武展』に「父を振り返る」と題して文章を寄せ、林の絵画論については「さっぱりわかりませんでした」と、理解しがたいものだったことを述懐している⁷⁾。周囲の

人に語るだけに留まらず、林は画業を通じて経験したことをもとに新聞や雑誌に独自の芸術論を展開しており、特に芸大退官の二年後（1965年）には「私の体験的絵画論」の副題を付けた自叙伝『美に生きる』を著し、「つりあい論」をまとめた形で発表した。『美に生きる』は圧倒的な人気を集め、瞬く間に三十万部を突破するベストセラーになった⁸⁾。

本論文では「つりあい論」として結晶化する林の絵画論をもとに、林における「絵を描く」ことの意味を考察していく。第一章では、林が絵画論を展開した著作『美に生きる』と、「つりあい論」が形成される過程を考察するものとして彼が新聞や美術雑誌等に行った記事を資料に、林の絵画論の特徴を検討する。続く第二章では、同僚である伊藤廉の芸術論との比較、及び授業における生徒との関係を通して、林の絵画論がはらんでいた問題に迫る。そして第三章では、林が具象画の画家として活躍していた当時の日本美術界の動向と林が置かれていた立場を考察することにより、林の画業における姿勢を明らかにしていきたい。

第一章 林の芸術論における特徴

第一節 無我体験の志向

林は自分が画業において体験していることについて説明する時、しばしば「無我」「絶対謙虚」という言葉を用いる。林の言う「無我」とは、己の欲望を捨て去った時に人間は小さな個人を超えた宇宙と一体化し、人間は本当に自由になり真我を生きることが出来る、というものである。しかし彼の言う「無我」とはただ単に自己を消し去ることを意味するのではなく、我執を捨てた時に生じる自然との一体感をも内包していることに特徴があった。林の芸術観は実体験から「無我」こそが絶対的なものである、という確信に一貫して支えられている。林は芸大在職中の1956年、美術雑誌において「二十代のこと」と題する記事に無我を体験した時の様子を次のように書いている。

「この時宇宙の力は凡て私の精神の同一なものとして一致した。自己がカラッポになると全体が自分に満ちる、ここから何でも生まれるという実感は体験してみねば判らぬが、僕は今でもそれで仕事を無限に続けられる自信を持っている。」⁹⁾

そして絶対の信頼は約十年後に出版された自伝においても一貫して変わることなく、同様なことが述べられている。

「己の我というものをなくして、大きな宇宙の我に帰一

することで、そこにわれわれが一個の存在として自由自在に生きていくことができるという世界である。]¹⁰⁾

林は新聞や雑誌、大学での雑談において自分の半生を語る時、自分が経験した様々な無我体験を語っているが、特に自分が二十代に「一つの無形なるモノ」と遭遇した無我体験については繰り返し言及している。この体験は林が画家として歩む決意をするに際し、決定的な影響を与えた重要なものであり、林自身「僕が信ずる実際は二十五歳のとき得た画家としての一つの無形なるモノだ。]¹¹⁾と、その後彼を芸術活動に駆り立てた原動力として自分の人生に位置づけている。林に重要な影響を与えたこの時の体験を、以下考察していく。

美術学校を中退し、その後間もなく結婚して画家として一人立ちしていこうとした林は、来る日も来る日も一人で絵画制作に専念した。しかし結局彼は行き詰まり、考えた末「絵描きになりたいという自分の気持ちの裏に、労働者よりも絵描きの方がりっぱだと思ひ、第一に、ほかのことよりも、自分の好きなことをやって名をあげたいという欲」]¹²⁾があったことに思い至る。彼は自分自身が純粋に絵を描くことを求めていたのではなく、画家になって名を挙げたいという我欲に満ちた自分自身の姿を目の当たりにし、深く反省する。そして「おれは絵描きになるなど間違っていた、おれはただひとりの人間であればいいのだ、と思った」]¹³⁾と、「画家になりたい」という思い（林の言う「我欲」）を捨て去る。すると突然、その様な我執から離れた林の前に「ほんとう」の自然の姿が現れて来たのである。

「迷いが一度にほどけた。素晴らしい気分であった。素直な人間性をいっきょにとりもどした晴れ晴れしさであった。…僕は素直になって、ものそのものを見ることにより、明暗を超え、現象を超えて、そこにほんとうの木が生えているのを見、ほんとうに飛ぶ雲を見た。]¹⁴⁾

林は「明暗を超え」たところに「ほんとう」の木や雲が立ち現れてきたと語っている。それまでの林は美術学校で学んだモノを明暗で見る絵画技法によってでは、対象であるモノの实在感が得られず、深い挫折感を味わっていた。つまり、画家として行き詰まっていた林にとって「絵を描く」ということはある技法に従ってカンヴァスの上に対象を写し取ることであり、個人のもの見方や体験と離れたところで展開される行為だったのである。よって、林が目指していた「画家」とは現実の林の在り方とは異なった存在であり、「画家」を目指して苦闘すればするほど、結果として自己の在り方を否定するものとなっていたのだ。従って「画家」になりたいという思いを断ち切ったということは、現実の自分の在り方を

否定するような行為を停止しようと決意したのであり、その結果現実の自分のあるところからものを見るようになった、ということの意味している。

そして今度は「ほんとうの」木や雲に出逢った我執から解放された林の前に「一つの無形なるモノ」と林が表現する圧倒的な自然の姿が迫ってくる。林はその時の体験を、次のように語っている。

「そのとき僕は、歩き慣れた近くの野道をぼつぼつと歩いていた。すると突然、いつも見慣れていた杉木の樹幹が、天地を貫く大円柱となって僕に迫ってきた。それは畏怖を誘う実在の威厳であった。形容しがたい宇宙の柱であった。僕は雷に打たれたように、ハアッと大地にひれ伏した。感動の涙が湯のようにあふれた。

同時に、地上いっさいのものが、実在のすべてが、驚嘆と畏怖を伴って僕に語りかけた。昨日に代わるこの自然の姿—それは天国のような真の美しさとともに、不思議な神魔のような生命力をみなぎらせて迫る。僕は思わず目を閉じた。それはあらがうことのできない自然の壮美であり、恐ろしさであった。そうだ、これはいくらむずかしかろうと、描かねばならない。あの見えるものを画布に表してやろう。僕はそう思った。]¹⁵⁾林の前に現れた「一つの無形なるモノ」と別の所で表現している圧倒的な自然の姿を、林は何とかして言葉で表そうとし、次々と言い換えている。それは「驚嘆と畏怖を伴った「実在のすべて」であり、「昨日に代わるこの自然の姿」であり、また「自然の壮美であり、恐ろしさ」であった。それは彼が「不思議な神魔のような生命力をみなぎらせて迫る」と述べているように、デモーニッシュな生命力を漲らせ、林に迫り、圧倒する。様々な言葉で表現されている「一つの無形なるモノ」との遭遇を、画家になることを諦めた林は一つの天啓として感受する。そして「一つの無形なるモノ」の姿を何とかして画布に表そうとして、ここから林の新たな画業が始まるのである。

無我に対して絶対的な信頼を林が抱くようになった一因を、それまでの彼の人生経験に求めることが出来るだろう。彼の語るところによると、幼い頃から病弱で困窮生活を送り、何度となく心身の極限状態に陥ったが、その度に己を虚しくして無我を体験することによってかろうじて助かってきたのだ。林の無我体験は、中学生の頃家業として始めた牛乳屋を健康を害してまで手伝い、瀕死の状態に陥った際に経験した無我体験にまで遡ることが出来る。この時は医者「あと一週間の命だ」と母親が言ったが、無我を体験した林は一命を取り留めた¹⁶⁾。生涯を通じて胃潰瘍に苦しめられ、常に病を抱えていた林を芸術活動に駆り立てていたものは、絵を描いていこう

という積極的な気持ちだけではなく、絵を描く中で無我を体験することにより自分自身がかろうじて生きていくことができるのだ、というある種の脅迫観念も起因していたものと思われる。

第二節 闇を基調とする自然観

林の独特な芸術論の基底を成した自然観は、極めて特徴的なものである。それは、自然を単に山川草木として捉えるのではなく、自然の実体を「闇」とする。

「自然は闇であり、実体、『モノ』それ自身、実は闇である。」¹⁷⁾

林の表現において「自然」とは存在するあらゆる「モノ」のことであり、「自然」と「モノ」の間に明確な区別はない。そして「モノ」(=「自然」)の実体が闇である、とするその根拠を林は次のように説明している。

「自然とは、表面は太陽に照らされて明るいけれども、その内実はずっと暗闇である。…皮を剥けばそのあいたところだけ明るくてわかるけれども、われわれの肉体の内容というものは闇である。自然の実体は、だから闇である。」¹⁸⁾

林の言う「闇」とは、外へと広がっている夜の暗さのことではなく、モノの内側に内包されたものである。「闇」の存在への着目は、林が明確に「つりあい論」を形成しようとしたずっと以前から成されており、当時は「闇」ではなく「内実の世界」と呼んでいた。1926年に前田寛治、里見勝蔵、佐伯祐三らによって結成された1930年協会に画家仲間として参加し、1930年に結成された独立協会においても中心的な役割を果たした林は、その頃から画家として新聞や雑誌等に記事を書くようになり、1932年5月12日の『三田新聞』には「内実の世界」と題してこの「闇」について言及している。林は「画家の描く対象には三つの面がある。」と始め、一つはモノの正面、もう一つはモノの背面、そして最後に重要なものとして「外表の面うらに内包する内面で、僕は之れを内実の世界と言ふ。」と続ける。後に林が「闇」と言って表現するこの「内実の世界」について、同記事において次のように説明している。

「この内実の面はその物をズタズタに切り開いても、コナゴナに打ち砕いても結局無限に永久に見ることの出来ない世界なのだが、寧ろ之れこそ物の厳然たる実質本位なのである。」¹⁹⁾

単に「内実」ではなく「内実の世界(傍点筆者)」と呼んでいることは、モノの内側に一つの宇宙が広がっている、と林が認識していたことを意味している。「内実の世界」、つまりモノが内包している「闇」は「永久に見るこ

との出来ない世界」であり、結局直感的に体感するしか触れる術はない。やがて飽くなき探求により、林は「内実の世界」は「力」という概念と関係するものだと発見した、と発言する。『三田新聞』に「内実の世界」について発表した六年後の1938年、「写実三元論」と題した文章に林は、絵を描くことにおいて重要な三要素は「光」「力」「数」と言明する。彼は、モノが存在するということは他との力学的関係において成り立ち、モノの存在を力学的に把握した時に初めて「内実の真の世界」が把握できるのだ、と言うのである。

「万物は、各々一定の実体、重量、位置に於いて、引力重量をその他種々成される力に於いて、他と関係均衡を保って存在する。…それは、…形、距離、重量の世界、内実の真の世界である。」²⁰⁾

「内実の世界」と「力学」との関係は林の中で密接に結びつき、自然の実体である「闇」を探求する林は、「力学」をキーワードにして絵画論を形成していく。「力学」という言葉は、モノの内側に広がる不可視の「闇」を探求する際の手だてを表現するのにふさわしい言葉だった。

「光」「力」「数」という概念は林の絵画論において度々見られるが、構図法探求の時代は暫く混乱が続き、「光」「形」「構図」、「点」「線」「面」といった言葉によっても同内容を表現しようとしている²¹⁾。これらの言葉の内容は、しばしば林自身によって混同され、一つ一つの意味が確かめられることはなかった。そして1965年に刊行された自叙伝の「絵画と創造」の章において、ようやく明確に整理されるに至っている。そこでは「絵画を次の三つに規定できる。」と述べた後、林が今まで混同していた言葉を次のように整理している。

「目—光学—色—見ること／手—力学—線—描くこと／頭—数学—形—構図」²²⁾

「絵を描く」という行為は「力学」と同系列に位置づけられ、「目」によって見られ、「頭」によって構図化され、「手」によって描かれるのだ、と林は絵画活動について整理していた。彼は「目—光学—色—見ること」と言っているが、モノに反射した光を視覚が感受するため、対象となるモノを描くとは光の現象を描くのだ、とする印象派の理論に対しては鋭く反対している。日本美術史の大きな流れの中で、林は自分自身を「黒田清輝が招来した印象派」に対する「写実の様に細密な迫真性の強い画風」である「草土社」の伝統を汲む者として位置づけている²³⁾。林にとって「写実的に描く」とは、対象を「力学的に描く」ことであり、そのためには対象の表面で反射する光に注目するのではなく、むしろ対象となるモノが内包する「闇」(=「内実の世界」)を捉えることが重要だっ

た。

あらゆるモノの実体を、その質的な差異を問わずに「闇」と一元化して見ることは、「絵を描く」という行為の意味をある特殊なものへと規定する。対象の実体を「闇」として描くことは、自分の肉体の動きを通じて対象の内包する「闇」と自己が抱える「闇」が一体化する、ということの意味するからである。「闇」においてモノはその輪郭を失い、渾然一体と化す。モノの実体を内包する「闇」に求めたことは、極めて独特なモノとの関係を林が結んでいたことを示すものであり、林が絵を描けば描くほど、自己の存在と対象とが溶け合っていく、という結果を生み出していたのだった。

第三節 一般原則の追求

様々な年代の絵画論において、林は一貫して絵画にはある一般原則があると確信し、絵画制作においてその原則を追求している。芸大の教授になる二年前に美術雑誌に書いた「私の勉強」と題した記事には、自分が絵画活動においてどの様な変遷を辿ってきたのかを述べると共に、活動を通じて一般原則を追求していたと表明している。

彼は絵画活動において一般原則の存在をおぼろ気ながら感じ、感っていた時セザンヌの絵画論に出逢い「自分はセザンヌを継承していると思った。」のであり、そして「自分も画面に或る動かないポイントをつかまねばならないと云うことを、いやと云う程味わった。」と、自分の画業を通じてその一般原則を追求していく決意をした²⁴⁾。林は求めている対象を「動かないポイント」と言っているが、これは後に、絵画における「中心」という言葉に置き換えられている。絵画における唯一絶対の存在に対する確信は、彼がしばしば使う「Z型」という言葉にも端的に表れている。林の造語である「Z型」とは、カンヴァスに絵の具を叩き付けたりもしくは削り取ったりして絵を描き続けた果てに「破壊がもう絶対にならないという結果」になった絵画の究極の姿を指すものだった²⁵⁾。

美術史上において林は日本フォーヴィズムに位置づけられているが、彼がマチスやドランといったフォーヴの画家に求めたものは、三次元において存在するモノを陰影法を用いることなしに二次元平面であるカンヴァスに置き換えるために、その存在感を色面へと翻訳することだった。ルネッサンス以来の伝統的絵画技法である陰影法の否定の上に後期印象派以降の画家達によって始められたこの色面への翻訳を、林は「絵画の自律」として捉え、「力学的な組立て」として自らが確立した「つりあい論」へと発展・吸収していく。色面への翻訳を林が追求

するようになった原因は、それによってモノの実在感が初めて表されていると確信していたからだった。「わが制作の秘密」という副題を付けた「絵の生成」において、林はこの色面への翻訳について次のように言う。

「物を平面的に色面として把握するマチスなどのフォーヴの傾向は、印象派や後期印象派に較べれば、いっそう人間主義的に飛躍したものだ。…それは物象の各部が陰影などを超越して等価な色面として画面に位置づけられる。光の描写でなくて力学的な組立である。…そこには厳密な力学的配置があり、色面に置き換えられた強烈な実在感が人に迫る。自由に対する自律、新しい絵画のモラルがそこに初めて創られた訳だ。」²⁶⁾

「自由に対する自律、新しい絵画のモラル」の創出によって、三次元に存在しているモノの「実在感」を陰影法を用いずに「色面」として翻訳し、二次元であるカンヴァスの上に「強烈な実在感」を表現することが可能になった、と林は言う。そして林は、向き合っている人物や静物など異なった対象を「等価なもの」として「色面」へと翻訳できるのだと考えている。「色面」へと翻訳できる内容は、対象の表面的な「見かけ」ではなく対象の「実在感」であり、それは対象が内包する「闇」だった。あらゆるモノを「等価」に扱うことが可能なのは、個別のモノに向き合いながら林が対象の中に見出していたものが「闇」という一元性だからである。つまりモノの存在に対する一元的な世界観は、絵画には一般原則が存在するとする林の芸術論の根底を支えるものだった。

モノの差異を問わずに一元性へと還元して対象を見る林の姿勢は終始一貫しており、その対象へは自分自身さえ含まれる。彼は絵を描き続ける中で構図法を探求していた時、1930年協会で一緒だった前田の構図法に行き当たる。彼はこの時のことを「前田寛治と私—構図法」(1950)において、次のように語っている。

「(構図法を探求している時) 1930年協会の画集にあった前田寛治画論の中の構図法のある形が頭にひらめき、さっそくそれを展げると、共通の暗示が得られ、その後続けていくうちに全く等しいものとして、それ以後前田の遺したその雛形を追求しているに等しい状態になった。」²⁷⁾ (括弧内は引用者)

林が前田の構図法に行き当たった当時すでに前田は他界しており、この構図法について直接前田と語り合うことはなかった。林は「共通の」「全く等しい」と、自らが追求している構図法と前田のそれとの共通性を強調し、しかも「全く等しい」とまで言っている。林は前田と異なった歩みをしている別の人格であり、追求している構図法にそれぞれ異なった意味を抱いている可能性を顧み

ることではない。事実、彼は同文章の終わりの方で次のように述べている。

「而してこのものは、前田、私、個性を超えた普遍のものである。」²⁸⁾

つまり林は、個人を超えた「普遍の」構図法が存在すると固く信じており、それが前田、林を貫いていると確信している。林にとって一般原則はモノだけではなく、歴史の流れの中で人をも貫いており、その中には自分自身さえも含まれていた。

第二章 「絵を描くこと」と自己との関係

第一節 絵画と自己との関係—伊藤廉との比較

伊藤廉(1898-1983)は1930年に結成した独立美術協会に林と共に参加し、また林が芸大に在職中に、小磯良平と共に同僚として活躍した画家である²⁹⁾。子どもの時に煩った胃潰瘍を生涯抱え闘病生活を送っていた林と同様に、伊藤も脊骨に病を抱え、1946年に東京美術学校講師となるが1951年には休職し、富士見高原療養所に養生に行っている。

胃潰瘍という病が無我体験を志向する原動力だった林とは対照的に、伊藤は自分の体の弱さをこぼし、絵を描くことが困難になっていると言っていた。彼はアトリエに行く途中の雑木林を描いた『初秋』という絵に次のような文を寄せている。

「実際は体が弱っていて、精神はだらしくくずれてしまつて、絵は全然駄目で、惨憺とした状態を、ごまかす手段ばかり考えていたので、この風景をみていて、多分、絵になる構図だと思えても、絵にしてみることができなかった。」³⁰⁾

自分の体の調子などはいっこうに構わず遮二無二対象に向かっていく林とは異なり、伊藤は自分が描ける状態にないと思われる時には無理をして描くことはしない。そして自分の「弱さ」から絵を描くことを「怖れ」でしまっている、と反省的だ。

「僕は多分、自分の体の弱さが、絵を描くことを怖れさせていたのだらうと思っている。…絵はいわば苦行をしては駄目かもしれない。滅茶苦茶なあらっばい絵をかいても、それは仕事にはならないと思うが、怖れを持ったら、たまらない。」³¹⁾

林と違って、彼にとって絵を描くことは困難のただ中に飛び込み向かっていく「苦行」とは異なった営みだった。伊藤は絵について説明する時「いい絵とは、こころもちのあらわれている絵のことです。」³²⁾というように、「こころもち」という言葉を使い、「いい絵」を描けるような状

態を「夢中」と表現する。

「(夢中で描いている時にはいい結果を得ている、というのは、)夢中というのは仕事中の精神と行為との間に隙がなくなっているということでしょうから。それは最も好ましい状態ですが、そういうときは、経験の全部がいきいきと働いていて、なんにもないようで、全部があるわけです。」(括弧内は引用者)³³⁾

つまり伊藤にとって絵を描くという行為は、「夢中」になって今描いている絵に向かっていることであり、その時には「経験の全部」が働いていて、様々なことを思い煩うことなく「精神と行為との間に隙がなくなっている」状態に自分があるのだ。実際、自分が絵を描いている時の状態について、伊藤は次の様に語っている。

「僕の場合、…いろいろのことを、考えながら絵をかいているようなことはありません。なんとなく自分の気に入るように、自分で納得がゆくようにかいている。」³⁴⁾伊藤は描ける状態にあると判断した時だけ絵筆を取っていたが、それは「絵を描く」という行為は何か特別に力を込めて行うものではなく、自分の「こころもち」が素直に表され「経験の全部」が意識しなくても表れるのだ、と考えていたことに由来する。伊藤にとって「いい絵」を描くためには、いい「こころもち」でいることが第一条件であり、自分の生活空間を整えることは大切なことだった。彼のアトリエを訪れた者は、手入れが行き届き調和のとれた伊藤の部屋のことを報告している³⁵⁾。

林にとって「いい絵」を描くとは「釣り合い」を突き詰めることだったが、伊藤にとってはいい「こころもち」が表れるように自分を整えることだった。

以上のような両者の絵を描くことに対する姿勢の違いは、他人の絵画作品に接する態度にも現れている。一般原則を絵画に求める林は、「私はZ型によって自分の絵を照らし又人の絵や、壺や、書に至る迄観賞出来て殆ど間違ふ所がない。」³⁶⁾と、絵画の究極と定義する「Z型」を、他者の絵画作品にも当てはめて観賞している。林は、常に自己を「探求者」と見なし、探し求めている一般原則の存在以外は顧みられない。また、他人の絵画作品は自己の向かっていく対象である「他者」として固定し、対話は求めず、「他者」としての性格を変わらないものと見なししている。

一方伊藤は、「絵の前にいれば、何時間でも無口でいても平気です。その絵と会話をしているからです。」³⁷⁾と、他人の作品を私とは異なった「他者」でありながらも、私に語りかけ、交流する者として向き合い、自己をその絵画の語るところに耳を傾ける「聞く者」と見なししている。彼にとって他人の絵画作品は自分の知らないと

ころを語りかける「他者」であり、その語りかけを理解することにより、当初自己とは異なった存在だった「他者」は「自己と語り合え、理解し合うことが出来る者」へと性格を変えていくのだった。

第二節 教師としての林武

自己の絵画論を終始貫き難解な絵画論を展開する林は、教室において学生達に神秘性を感じさせる存在だった。彼の学生は「(林先生の持つ)その威厳は、あたかも宗教か道徳かの様に精神にせまり、昇りつめ我々を圧倒していた。…その現象を先生の名に語呂を合せて、御武教と呼び、真柱?を親しみを込めて御武さんと呼んだ。まったくそれは、お稲荷さんとか、弁天さんとかいうてあいと同じ響きさえもっていた。」(括弧内は引用者)³⁸⁾と、教師としての林は学生達を圧倒するカリスマ性を持っていたことを報告している。授業において林は「宇宙は渦巻きである」³⁹⁾「器用すぎては駄目だネ、無にならなければいけない」⁴⁰⁾と言ったり、彼らの絵に何の説明もなしに線を引いたり⁴¹⁾、学生達にとって不可思議な言動をとる人物だった。また林の展開する絵画論は、難解さ故に「芸術の本道を話されていたように思う。」⁴²⁾と学生達に受け取られ、理解しがたい言動と共に益々林の神秘性を高める働きをした。林は技術的なことは殆ど学生達に教えなかったが、彼らは「大切なのは末梢的な技術ではなくて本質を追究する態度なのでした。」⁴³⁾と、教師である林の態度を受け取っている。

油絵科の林の授業で教師と生徒の仲立ちとなっているのは「技術」ではなく「言葉」であり、しかも「言葉」の内容は生徒の理解を顧みず、個人的な実感を伝えることに焦点を置いている。したがって生徒が林の発言を理解するには、彼の実感を直接感知し、感情において一体化することが求められた。また自己の絵画論を一方的に語る林の授業は生徒達を「聞く者」として固定し、彼に対して生徒達は一様な存在と化していたのであった。

第三節 完結した世界観—「欠け」と「ならし」

林は「つりあい論」を説明するとき、「欠け」と「ならし」という言葉を用いる。これらの言葉は「生」「美」という言葉において林の中で分かちがたく結びついている。

「生きることと、美の追求とは同じことであった。生も美の追求も、一つの欠けを満たしならした後は、また新しい欠けが現れる。生きることは、永遠に欠けを追う人間の営みである。芸術の対象もまた無限の欠けである。そのゆえに、芸術家の前途は永遠に調和を求める無限軌

道である。」⁴⁴⁾

父親の代まで三代国学者が続いた家系である林は⁴⁵⁾、自分の思索を次々に言葉に表していく。彼は「生きること」は「美の追求」と「同じ」であり、かつ「ならし」を求める「欠け」の姿であると定義する。「欠け」は一度「ならし」によって満たされても、結局次には更に新たな「欠け」が現れてしまうため、永遠に完全に「ならし」によって満たされることはない。「生」を満たされることを求める欲求の連続とする彼の哲学は、カンヴァスにおける「中心」を求めて悪戦苦闘を続けた彼の絵画活動にも同様に見られ、林が「生きること」と「絵を描くこと」を「同じ」であると断定する根拠だった。

一見すると林の「生の哲学」は、常により大きな欠けが現れてくるため、永遠に満たされることがなく、常に開かれているように思われる。しかし「欠け」とは結局「ならし」によって満たされることによって、欠けている時から知っていた「美」という「つりあい」のとれた状態へ至ることが予定されている状態を示している。最終的な「美」に至っても「欠け」ていた時点で抱いていた「最終的な形」に関する概念が問われることはなく、また、そこに至るまでの活動や自己の在り方が問われることもない。結局「欠け」が「ならし」によって満たされる活動においては、自己の在り方に質的な変化が生じることはないのである。絵画制作において林は、一般原則を求めたが得られず、常に追求の途上にいたが、「一般原則がある」という確信は揺らぐことなく、彼は生涯一貫して原則の存在を疑っていなかった。

よって、林の言う「欠け」が「ならし」によって満たされた結果現れる新たな「欠け」とは、以前の「欠け」が存在する地平上にあり、存在要素に変化はなく質的には以前と同等だった。そこにおいては新たな地平が拓ける可能性は存在せず、今現在の自分からは存在することすら思い至らない未知なるものと出逢う可能性が閉ざされていた。

完全な形を確信し、現状を演繹的に捉える林の考え方は「個人」の在り方に関するものにも見られ、「個と全体」に関して次のように言っている。

「われわれは、それぞれに全体のなかの個として生きている。」⁴⁶⁾

「個とは全体であった。全体から押していかなければ、一つの個は生まれてこない。」⁴⁷⁾林は「個」というものを考える時、既に「全体」を想定している。

しかし、ここで気をつけておきたいのが、林が人生観を培ったのは「絵を描く」絵画活動を通じてだった、ということである。「絵を描く」活動において編み上げられ

た林の哲学は、一つの区切られたキャンバスという平面上において営まれ、常に「全体」を想定することが出来るものだった。そして生きることと絵を描くことに区別をつけない林には絵画の枠は意識されず、結局彼は、周囲から区切られた平面上での経験を人生論へと普遍化していた。林は「絵を描く」行為を通じて「中心」を求め探求をしていたが、その営みによって絵画論と一体化した人生観が編み出されたのである。彼が「生きている」ことの意味を求めて絵を描けば描くほど、それは、限定された平面上における営みを積み上げる結果となっていた。

第三章 日本美術界の動向と林の位置

1930年協会と独立協会と一緒にあった画家の小島善太郎は、「僕の見た林君」と題した記事において「非常に弱気に見えたのに、知ってみると突発的に野生さを出す」と、林には弱気さと突発的な激情性の二面性があった、と指摘し、林の激情的な行動が引き起こしたいくつかの事件を報告している⁴⁸⁾。林は毎日美術賞を受賞するまでは窮乏生活を送っており、腸出血を煩ったときは医者にかかる余裕が無く、画家仲間がそれぞれの絵を持ち寄り売って林の入院費に充てたほどであった。その当時の林は口数が少なくあまり目立つこともなく、画家仲間と共に描いていても一人黙って描いていた。同僚の伊藤は、林について次のような報告をしている。

「林君とは、独立の八回まで、同じ仲間として交際をしていたが、この間に林君は自分の意見を通すために自分の行為でそれをあらわにはしなかったようである。大声で喧嘩のようにしゃべっていたという記憶がない。…(仲間と旅行した時)ひとりごとのようなことをしゃべって描いているものがあったても、林君は黙ってかいていたようであった。」(括弧内は引用者)⁴⁹⁾

画家仲間が報告しているような寡黙さは林の幼少時代から続いているものであり、彼自身も幼少期の経験を次のように語っている。

「僕はまた、生まれつきもあったかもしれないが、そんな家庭環境がひびいて、ひどくはにかみやであった。そして、ぼんやりだとよく人から言われた。学校で、話し方の時間に、なにか話しをしろといわれても、どうしても教壇に出なかった。無理に出されると、泣き出ししたりした。」⁵⁰⁾

つまり、林は何かの拍子に突然激情的に行動をするものの、普段は寡黙であり、特に目立つことのない人物であった。

ところが、1949年に第一回毎日美術賞を受賞してからというもの、林の態度が一変したと画家仲間達は報告する。今日と異なり当時は美術賞の数もあまりなく、またもじゃもじゃ頭の芸術家的風貌を持ち難解な絵画論を展開する林は、人々の注目を集め一躍画壇の寵児となった。それからの林の態度に対し、画家仲間の小島は「ところが作風が変わっただけではなくそれ以来林個人が違ってしまった。…彼個人のピーアールが日増しに多く目に余るようにさえなってしまう⁵¹⁾と、批判的だ。同僚の伊藤は、この様な林の変化を芸大在職中の半ばに見る。

「その後半(芸大在職の後半)は、ことに林君の熟爛期にあたっていて、そのはなやかさにかくれて林君の半面はかくれてしまったように見える。林君の声も大きな声になった。」(括弧内は引用者)⁵²⁾

同僚の画家仲間は、林が周囲から画家として認められるようになった結果、その状況に影響されているとして、彼の態度に対して批判的である。彼らの言う林の態度の変化は、当時の日本美術界の状況と林の置かれていた立場から考察することが出来る。

林が芸大の教師として活躍していた1950・60年代は、40年代には日本前衛美術という一分野において中心であったシュールレアリズムと抽象が、日本美術界の主流となった時代である。1954年には戦後日本の前衛として名高い抽象美術のグループ〈具体美術協会〉が吉原治良を中心として結成され、同年には白髪一雄を中心とした〈0会〉が展覧会を行なうなど、在野の芸術家達がグループを結成し、次々と精力的に作品を発表している。これらのグループは、1950年代から60年代にかけてフランスで起こったアンフォルメル運動と提携し、海外展への参加も積極的に行なった。そして抽象美術のグループは日本の画壇を攻撃したが、戦後日本の抽象美術の中心としてパリから帰国した岡本太郎は、1948年に芸大で行なった講演で林の前任者、梅原龍三郎を攻撃の中心とした⁵³⁾。

林は抽象全盛の日本美術界の流れに危機感を抱き「アンチ・アンフォルメル(反・抽象)」を掲げて自分が抽象に対する「具象画」の画家であることを表明し、1956年には日仏具象派美術展を、1958、60年には国際具象画美術展を開催するなど、精力的に活動する。また、自分は芸大の教授として具象派の重要な擁護者であるとの意識を高めていき、授業においては具象と抽象にテーマを絞った講義を行ない、熱心に構図法について説明するようになった。林は芸大を退官する1963年、『毎日新聞』紙上に「抽象」と題して、抽象ばやりの当時の美術の在り方を批判して次のような文を書いている。

「ボクは東京芸大で教えているが、生徒がモデルを見ながら抽象をやっている。主要美術団体展に並んでいるのはほとんど抽象である。美術雑誌も毎月オール抽象？号である。芸大生ばかりは責められない理由だが、これでいいのかという疑問は残る。」⁵⁴⁾

林は抽象美術を批判する姿勢は貫いたが、自分が具象画の画家であるから抽象画を批判するのだ、という理由からではない。絵画活動において「つりあい論」を探求した林にとって、抽象画には彼が絵画に求めている「中心」も「つりあい」もない、ということが問題だった。1965年の美術雑誌には流行している抽象画に彼が抵抗している理由を述べている。

「…ところが抽象画になるとそれ(中心)がない。…具象は…、対象のモノに一つの中心があって、それにつりあっているから、つりあいと言うのですけれども、抽象ではモノの中心を喪失するから、結局無重力になる。」⁵⁵⁾ (括弧内は引用者)

つまり林が抽象画を批判したのは、林が絵画に求める「つりあい」がないからであり、抽象画に反対する林の抵抗は、生涯画業において「つりあい」を求め続けた一貫した姿勢から導き出されたものだったのである。よって、画家仲間達は林の態度が状況に伴って「変化した」と批判したが、むしろ林は芸術活動において「つりあい」を求める姿勢を一貫して貫き通した、と言うべきであろう。次に見る当時の林教室の生徒による報告は、「つりあい」さえ表されていれば、彼が具象、抽象というジャンルを問わなかったことを窺わせるものであり興味深い。

「当時、教室での林先生と、私達学生との対話は具象と抽象に其のテーマが絞られるのが常でした。特に先生のよく言われたことに構図論があります。…構図論は、しばしば若い私達に具象と抽象の枠を超えた新しい造形の可能性を予感させました。

又、具象絵画の追求の目的は、絶対形象の獲得であり、…そういう意味で抽象絵画の究極の目的と重なり合うだろうと、唯、この両者は追求のプロセスが異なり目的は同じであると。」⁵⁶⁾

林にとって重要なのは、モノの実在感を表現するため「つりあい」を追求することであり、その結果どのような表現様式になろうとも、絵画のジャンル自体は彼にとって問題ではなかった⁵⁷⁾。林が主張した「具象画の画家である」ということは、即ち「つりあい」を意識して絵画活動を行なっている」という意味だったのである。

(指導教官 佐藤学教授)

註

- 1) 生野幸吉「梅原龍三郎と林武」、『芸術新潮』13-6 1962年6月号, pp.62-72
- 2) 桑原住雄「作家登場 林武」、『みづえ』744 1967年1月号, pp.30-38
- 3) 瀬木慎一「赤の表現に見る二人の違い—エピキュリアンの梅原 vs. ストイックな林」、『月刊美術 サン・アート』1996年10月号, pp.40-44
- 4) 東京芸術大学林教室追悼文集刊行会、『追想 林武先生』日動出版部, 1976年, p.86 本研究において林の教育実践の史料は、主に同書によった。
- 5) 林武「芸大十年」、『朝日新聞』1964年1月8日
- 6) 東京芸術大学林教室追悼文集刊行会(以下、「林教室」と略す)、『追想 林武先生』日動出版部, 1976年
- 7) 林滋「父を振り返る」、『生誕百年記念 林武展』毎日新聞社, 1996年, p.17
- 8) 田近憲三「『美に生きる』—林武氏の人気」、『美術手帳』1966年3月号, p.71
- 9) 林武「二十代のこと」、『美術手帳』1956年3月号, p.16
- 10) 林武『美に生きる』講談社, 1965年, p.148
- 11) 同上, p.205
- 12) 同上, p.61
- 13) 同上, p.62
- 14) 同上, pp.62-65
- 15) 同上, p.66
- 16) 同上, pp.30-34
- 17) 同上, p.152
- 18) 同上, p.146
- 19) 林武「内実の世界」、『三田新聞』1932年5月12日
- 20) 林武「写真三元論」、『アトリエ』15-2 1938年2月号, p.51
- 21) 林武「前田寛治と構図—私」、『美術手帳』27 1950年3月号, p.32
- 22) 林武『美に生きる』前掲書, p.167
- 23) 林武「絵の生成—わが制作の秘密」、『芸術新潮』1958年10月号, pp.165-170
- 24) 林武「私の勉強」、『アトリエ』281 1950年6月号, pp.28-31
- 25) 林武「ヨーロッパとの対決」、『芸術新潮』1960年6月号, p.71
- 26) 林武「絵の生成—わが制作の秘密」前掲書, p.163
- 27) 林武「前田寛治と構図—私」前掲書, p.33
- 28) 同上, p.34
- 29) 伊藤が芸大教授となったのは1954年のことであり、1961-1966の間は、芸大美術学部長を勤める。その後、愛知県立芸術大学創設にあたり教授として就任し、1970年まで同大学美術学部長を勤めた。1971年には紺綬法褒章を受けている。
- 30) 伊藤廉「初秋」、『美術手帳』27 1950年3月号, p.32
- 31) 同上, p.32
- 32) 伊藤廉、『絵の話』美術出版社, 1992年, p.268
本書は戦後、伊藤が東京美術学校の講師となった年(1946)に、毎日新聞社に依頼されて小学生向けの新聞『少国民新聞』に美術について連載したものを1947年に出版したものが元になっている。その後、朝日新聞社からの依頼で『婦人朝日』に連載したものと併せて1950年に再び出版した。本論文で引用した本の初版は、1967年に美術出版社から出版されたものである。
- 33) 同上, p.233
- 34) 伊藤廉、『油絵のみかた』美術出版社, 1983年, p.233
- 35) 大河内信敬「アトリエ訪問 伊藤廉」、『みづえ』1950年3月号, pp.34-40
- 36) 林武「画家の眼」、『アトリエ』370 1957年12月号, p.7
- 37) 伊藤廉、『油絵のみかた』前掲書, p.306

- 38) 同上, p.98
 39) 同上, p.50
 40) 同上, p.113
 41) 林教室『追想 林武先生』前掲書, p.77
 42) 同上, p.79
 43) 同上, p.68
 44) 林武『美に生きる』前掲書, p.135
 45) 林武は、三代続く国学者の家系であった。林武の曾祖父に当たる林国雄は本居宣長の高弟であり、水戸派の国学者であった。武の父は、1886年に『靈辞 俗解にてをは初学』を著し、靈詞(かにを)に関する研究も行なっている。武は父の遺志を継いで、『日本語原学』(1932), 『国語の建設』(1971), 『木霊』(1972)と、国語に関する本も著している。
 46) 林武『美に生きる』前掲書, p.190
 47) 同上, p.193
 48) 小島善太郎「僕の見た林武君」[追悼 林武], 『三彩』336, 1975年8月号, pp.32-33
 49) 伊藤廉「林君と僕」, 林教室『追想 林武先生』前掲書, pp.34-35
 50) 林の家では、自分の信念を貫く父親と、それに異議を唱える四人の兄達が絶えず親子喧嘩をしていた。(林武『美に生きる』, 前掲書, pp.14-16)
 51) 小島善太郎「僕の見た林武君」, 前掲書
 52) 伊藤廉「林君と僕」, 前掲書
 53) 海藤和「再構成・日本の前衛のひとつの流れ」, 『アール・ヴィヴァン』1986年8月号, p.6
 54) 林武「ツリアイ十話(九) 一抽象一」『毎日新聞』1968年1月28日
 林は「ツリアイ十話」と題して、『毎日新聞』紙上に1968年1月16日から1968年1月29日まで、十回にわたり「人間」「仕事」「個と全体・有と無」, それに彼が影響を受けた画家達やその当時の美術界の在り方に関する自らの考えなどを綴っている。
 55) 林武「素描について」, 『みずえ』1965年11月号, pp.36-39
 56) 林教室『追想 林武先生』前掲書, pp.84-85
 57) 実際彼は抽象画についても理解を示し、「自然の内に…つりあいをつかんで、初めて近代絵画ができたのだ。この方式の延長上に抽象絵画がある。だから、本当の意味で抽象であればそれでいい。」と、「本当の抽象」に対する理解を示している。林の言う「本当の抽象」とは、世間で流行っている「つりあい」のない抽象画とは異なり、表現様式自体は抽象でありながらも「つりあい」があることによって、むしろ「具象画」として認識されるべきものであった。林は抽象画の巨匠とされていたモンドリアンを具象に位置づけているが、それはモンドリアンの絵画には林の言う「中心」がある、という理由からだった。(林武「素描について」, 『みずえ』1965年11月号, pp.36-39)