

## 貫戦期の桂ゆきの制作と発表

——風景表現をめぐる先行する作品との対話——

関 直 子

### 序

戦前から戦中、戦後を跨ぐ貫戦期に、日本の前衛の画家たちの多くが、制作と発表のあり方を変容させた。活動が半ば休止状態となることも珍しくない不寛容な時代にあつて、桂ゆき（1913年～1991年）は新作の発表を持続的に展開した点で稀有な画家であるが、その絵画は複層的な構造を持ち、作品と制作背景の一面的な意味解釈を回避することが意図されていた。戦前と戦後の前衛を繋ぐ桂の制作活動の要として、貫戦期の作品を分析することは、その生涯にわたる創作の姿勢の解明にもつながる重要な意味を持っている。それはまた、この時期の美術の多様なあり方についての再考を促すものでもある。

この時期の桂の創作活動についての考察に最初に取り組んだ濱本聡氏は、画家の生前に企画された回顧展（1991年）の実施を経て、近世絵画への言及をパロディと見做し、権威への抵抗という視点から批評的態度を指摘したうえで、戦中には発表を続ける必要があつたのかという疑問を呈している<sup>(1)</sup>。また稿者は生誕百年を記念する回顧展（2013年）での調査を踏まえ、画中のモチーフと絵画空間に着目した分析を通して、描かれた対象は明瞭にしつつ、制作の意図は謎のまま封印することで、発表活動を継続したことを指摘したことがある<sup>(2)</sup>。

本稿ではこれらを踏まえた上で、貫戦期の桂の絵画制作の複雑な様相を考察する際に、新たに、風景的な要素を軸にその展開を辿ることで、抵抗や批評とは異なる、先行する他者の作品との対話を通じた創造という制作のあり方を明らかにし、併せてそれがこの時期に成立したことの意味を考察する。

活動の初期から桂がコラージュや細密表現で関心を寄せたのは日常にあるモノの物質的側面であり、また寓話や現実の社会に根ざす主題では戯画的な人物表現を数多く手がけた。これらに対し、風景的な要素が画面を占めるのは、主に貫戦期のことである。この時代の絵画制作の展開を分析する際に、風景に着目する所以である。

### 1 1930年代前半の風景へのアプローチ

1913年に千駄木で生まれた桂ゆきは、早くから油絵への関心を育んでいたが、当初は両親の勸

める下谷の池上秀敏のもとで日本画を学び、東京府立第五高等女学校卒業後は、中村研一や岡田三郎助のアトリエで、人体デッサンや油絵技法を習得する。その後1933年から、二科会所属の画家たちが指導するアヴァンギャルド洋画研究所に通い、帰国中の藤田嗣治等からフランスの最新の絵画動向を学んだ。

作品の発表活動は、1933年に中村研一の勧めで光風会展に出品、1935年には、海老原喜之助の勧めで、コラージュによる初個展（銀座、近代画廊）を開き、その秋の二科展に初入選している。二十歳を過ぎて間もない女性洋画家が、展示空間の限られていた当時の東京で、活動当初から、前衛的な作品の発表を行っていたことは注視すべき点である。桂にとっては、創作活動において、制作と発表は一体のものであり、社会状況や批評の是非に拘らず、発表を持続する姿勢を貫いたのはその出発点に由来する。

この1930年代に制作したものについては、スケッチブック類を除くと、空襲のため現存する作品は限られる。そして実は、最初期の作例の中に、風景に関わるものが含まれることは見逃せない。一点は写真のコラージュであり、もう一点は油彩画である。

現在、おかざき世界子ども美術博物館の、芸術家たちによる十代の作品のコレクションに収蔵されている桂のコラージュは、10cm弱四方のものである<sup>(3)</sup>[図1]。そのささやかなサイズに比し、写真の断片が構成するイメージは、ちぎられた印画紙の白い断面が、その物質性を伴うことで、強いインパクトをもたらす。台紙に貼付された写真は、緩やかなカーブを成す矩形を形作っており、断片の重なりを熟覧すると、まず画面左上の断片が他とは独立して最初に貼付され、それを起点に、右方向と下方向に、断片が重ねられていったことが判る。個々のサイズもランダムであり、端の方は、二、三枚重ねた上、その向きも多様である。その粗密によって、当初の一枚の写真プリントとは全く別のイメージを伴う物質としてこのコラージュは台紙の上に立ち現れているのである。

それでは断片化されたこの写真には何が撮影されていたのか。左上の断片には、水面と鳥が写っている。この独立した断片は水平方向に貼付されているが、これに隣接する三つの断片では、水面は垂直方向に回転されている。つまり、この水辺の写真は、断片化と、回転、そして重ね貼りによる下層の隠蔽によって、記



図1 桂ゆき〔無題〕コラージュ、1930年代、おかざき世界子ども美術博物館蔵

録された風景の読み取りを拒否するものとなっている。それと同時に一方で、左上の独立した正体の断片によって、もとの写真画像のヒントが示されているのだ。ここには、桂の風景に関わる際の基本的なスタンス、即ち、印画紙に刻印されたイメージとしての風景は、断片化と再構成によって、別の物質として提示されるのであって、作品としてそれを鑑賞する者は、断片化された写真の表面だけを辿ることもできるが、コラージュのプロセスで隠されたイメージの意味を考える自由もそこには用意されていたのである。



図2 桂ゆき《帰り道》油彩／カンヴァス、1934年、山口県立美術館蔵

現存する最初期の油彩画である《帰り道》[図2]は、1934年の二科展への出品を中村研一から勧められたが、落選となった作品である<sup>(4)</sup>。畦道が水平に画面を横切り、その手前に農耕地、その背後に水面が、そして画面の上半分に夕焼けの空が広がるこの油彩画は、明治以降に油絵でも盛んに描かれた帰農図の体裁をとるものである。それゆえ、画面中央には、農耕を終えた人物と、荷車を引く馬が夕陽をあびて帰途につく様子がシルエットで描かれている。これは明治以前から続く伝統的な帰農図の定型である。しかしここで見逃してはならないのは、農耕の主役の方ではなく、彼らが歩む畦道に植えられた、並木の枝ぶりと羽を広げる鳥の姿が、ダブルイメージとして連続し、さらにそれらが、上空の雲のシルエットと呼応していくさまが提示されていることだ。1926年から使用したスケッチブックには、人の横顔が鳥の頭部へと連続的に変容していく様子が描かれていることから、桂が1930年代に紹介されたシュルレアリスム絵画におけるダブルイメージに関心を寄せていたとしても不思議なことではない。重要な点は、当時のシュルレアリスムを参照する作品の多くが無国籍な様相だったのに対し、桂は案山子を描き込み、あえて日本の昔話の絵本のような体裁を選択したことである。農村を切り取ったようなこの作品も、極めて意図的に風景をフィクションとして構成したものであった。

以上、1930年代前半に制作された現存する作品から明らかになったことは、風景というモチーフは、幾重にも慎重に構成されたうえで、作品として提示されていたことである。

## 2 対の風景

次に本章では、風景をモチーフとした作品が連続的に制作された、貫戦期の活動を見ていきたい。桂は、主要な作品発表の場となる二科展には1935年以降（1937年を除く）毎年出品を続け

るだけでなく、1938年秋には、吉原治良の呼びかけで、二科会の中で前衛的な作品を発表していた若手画家を中心とした九室会の結成に参加し、1939年の第1回展から1943年まで同展に出品している。また、1938年と1943年には、藤田嗣治の勧めがあり日動画廊で、個展を開いている。さらに、1943年秋には彩女会展など、女性画家のグループ展に、1944年と1945年の陸軍美術展に出品した。つまり、この時期の桂は、前衛を志向する、二科会や九室会と並んで、女性画家の相互扶助的なグループ展や軍が関係する展覧会など、多様な鑑賞者に向けた発表を並行して行っていたのである。

貫戦期の1940年には、紀元二千六百年を奉祝する様々な文化行事が開催されるが、翌1941年4月に瀧口修造と福沢一郎の検挙、12月には太平洋戦争が始まり、前衛的な作品を展覧会で発表することに困難が伴うようになる。それでも桂は定期的に発表していた、二科会や九室会の展覧会への出品は1943年まで続けている。そこでまず、この1943年という戦中最後の二科会と九室会で発表したと考えられる作品を取り上げたい。それらは、風景をモチーフとしたものだからである。

第30回となる9月の二科展に出品された《残雪》[図3]は、その図版が朝日新聞社発行の『二科画集』に掲載されている。横長のフォーマットの画面下部には、叢が一直線に描かれ、前景を成す。そこから雪原が続き、唐突に画面の横幅いっぱい、雪の残る山が描かれている。山肌には落葉した木々が、針山のように裸の幹を晒し、雲のたなびく画面右上には、円形の太陽が見える。作品タイトルからは、陽の差す、春先の山の景色を描いたものと捉えられる。

それにしてもこの稜線が木々の描写によって、強調された山の表現は、極めて人工的に様式化されたものと言えるが、実はこれとほぼ同様の稜線を描く山の絵を桂はもう一点描いていた。それは《早春の山》[図4]というタイトルが記載された絵葉書の存在によって、その画像を知ることができるものだ。絵葉書が制作されていることから、これも展覧会出品作と考えられる。同年5月に開催された九室会第3回展覧会（銀座、日本楽器画廊）には、《山》というタイトルの作品を出品したことが記録されており、これが当該の絵葉書の作品である可能性がある。こちらの山のかたちは、画面のフォーマットが二科展に出品の《残雪》より幅が狭いために、やや縦長になっているが、その稜線や幹の描き方、そして構図はほぼ同じものとなっている。大きな違いは、《早春の山》では、太陽ではなく、上弦の月が山の左側に描かれ、夜景となっている点である。

この1943年に描かれた2点の山の風景では、画家のサイン「ユキ子」が、太陽の絵の方は、画面右下に、月の方は、画面左下に記されている。このことは、桂が2点の山の絵を、太陽と月が左右に並ぶ、対の作品として構想していたことを示すものである。対となる二つの画面が、太陽と月によって自然界の時間に言及するものであることは、伝統的な日月山水図との類縁性を指摘できる。

前掲の論考で濱本氏は、この2つの山の作品ではなく、1940年の第2回九室会展に出品された



図6 《日月四季山水図屏風》左隻 16世紀中頃、天野山金剛寺蔵



図5 《日月四季山水図屏風》右隻 16世紀中頃、天野山金剛寺蔵



図8 桂ゆき《人》  
油彩／カンヴァス、1938年頃



図7 桂ゆき《山と月  
と人》油彩／カン  
ヴァス、1938年



図4 桂ゆき《早春の山》油彩  
／カンヴァス、1943年

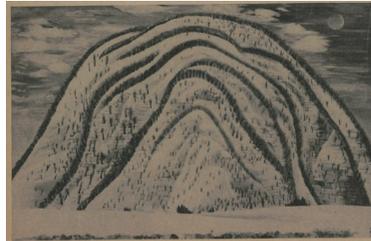


図3 桂ゆき《残雪》油彩／カン  
ヴァス、1943年



図10 女流美術家奉公隊《大東亜戦皇国婦女皆勤  
之図 秋冬》(部分) 油彩／カンヴァス、  
1944年、靖国神社遊就館



図9 女流美術家奉公隊《大東亜戦皇国婦女皆勤  
之図 春夏》(部分) 油彩／カンヴァス、  
1944年、筥崎宮



図11 桂ゆき《こまっ  
た》油彩／カン  
ヴァス、1950年、  
呉市立美術館蔵



図12 桂ゆき《飛ぶ》油彩  
／カンヴァス、  
1950年、横浜美術館蔵

《山と月と人》(1976年に《人間I》と改称された)に描かれた山の形状と、金剛寺蔵《日月四季山水図屏風》右隻[図5]の山の形との類似を指摘している<sup>(5)</sup>。筆者は、その指摘に賛同するが、一方で、左隻の山の形状[図6]、とりわけその稜線の描き方が、1943年の二つの雪を冠る山の表現と著しく類似している点に注目したい。

そこで次に、桂がなぜ《日月四季山水図屏風》に着目することになったのか、考察する。この一対の室町時代に制作された屏風は、密教儀式の灌頂で使用された仏具とされる(1952年重文に、2018年に国宝に指定された)。大阪府河内長野市の金剛寺が所蔵するものだが、1935年4月に、東京帝室博物館の表慶館で開催された「名作屏風画特別展覧会」に7点の個人蔵の屏風と共に出品されている。上野の帝室博物館は、千駄木を住まいとする桂の徒歩圏内で、二科展が開催される東京府美術館の向かいにあった。美術雑誌『アトリエ』同年5月号に掲載された記事は、開催当時、この名作屏風展がどのように捉えられていたかを示してくれる。

古美術を鑑賞する上に、今東京で一番人気のあるのは、春秋二期に催される帝室博物館の特別展観である。この特別展観の内容は単に古美術に関心を持つ人たちのため許りで無く、現代美術に交渉を持つそれ等の人たちに、古美術から受ける好影響を期待しての計画であるかの如くに選択されているから、自然現代画壇の人気を蒐めているのは当然と言はねばならぬ。…〈中略〉…金剛寺蔵の屏風は…〈中略〉…その興味あること実に珍しいと言はねばならぬ。

試みにその一場面を記載すると、京の東山をもう一つ膨張した団子山の裾を縫ふて松原越に浜辺の浪や沖の浪頭を看ていると、時代に焼けた銀泥の浪は装飾化された観世波の如く整然とはしていないが、盛り上げた浪頭と淡い浪との流動は自由で創作で、音楽的にも見ゆる。

山の陰に杉木立あり、遠くの桜の霞む辺り、山を合わせて遠波連なり、金色の日輪をのぞかせて、金銀箔の豪華、月は雪山の奥に隠れてこの結構は土佐光茂の浜松屏風の雪の山を近くしたやうに、滝の音おどろしう松樹枝と幹を交えて誠に宗達の画因を結ぶ。

私はこの展観中これ位感嘆したものは無いと思っている<sup>(6)</sup>。

この『アトリエ』5月号の口絵には、この屏風の図版も見開きで掲載されているが、シャープさに欠けるモノクロームの印刷では、月や太陽の存在に気づくことは難しい。桂は、実際に表慶館でこの屏風に接したとことで、その様々な細部の形状をつぶさに観察することができたのだろう。

実はこの《日月四季山水図屏風》のインパクトは、その公開から3年後に制作された《山と月と人》[図7]と《人》[図8]にまず現れていた。上述のように、右隻の山や杉の形状は、《山と月と人》の単純化された山や木のシルエットとの類縁性を持つことが指摘されている。筆者が

さらに注視するのは、屏風右隻の山と山の間に顔をのぞかせる太陽の存在である。『アトリエ』の図版では再現されていないが、その太陽の表面には、実際に間近で見ると、経年変化によって生じた、片方の目を閉じた目や口と類似するかたちがち現れてくる。桂は、山に近接した位置に描かれた太陽の中に顔を見出し、そのかたちの記憶をもとに、《山と月と人》の画面右側の、両目と口を有する丸い形を、山の際に配したのであろう。また、屏風左隻にある、うねるような松の枝ぶりは、《人》の右上の楕円の中に描かれた、葎手絵のように分解された画家の名前「かつら雪」の文字の形にこだましている<sup>(7)</sup>。

つまり1940年の第2回九室会展に出品された2作品、《山と月と人》と《人》は、《日月四季山水図屏風》の中から、桂の眼差しが向かったいくつかのモチーフを引き出し、山水図から、人間の物語へと（大根状のひとがたには、顔や髪飾り、脚が描き込まれている）主題を変換したものであった。山や太陽、木の形は潜在しているが、新たに制作したものは風景ではなく、そこからは日月四季という自然を支配する時間の枠組みは、あえて除去されている。屏風では明らかに太陽として描かれていたものが、月へと変更されたところに、原典の枠組みを引き剥す意思を読み取ることができる。更に、月や大根状の身体に描き込まれた顔は現代のマンガと見紛う、戯画的な表現となっており、油絵作品としては、極めて挑戦的なものであった。桂は、この2点を、制作した1938年の日動画廊での個展ではなく、1940年の九室会展に出品した。のちに桂は、「そのとき私はブラックユーモア的な絵を出品した」と記し、続けて九室会に参加したことを以下のように回想している。

九室会はその在野派のうちの最も有力な、最も古い歴史を持っている二科会の、数千に余る出品者中、特に新傾向と目されている作家のみをピックアップして来た集団で現代日本を持っている前衛の過半数が網羅されている一と書かれている。この意気盛んな前衛芸術運動は、戦争のために中断されて、展覧会開催も機関誌発行も2回ほどで終わったのは残念である<sup>(8)</sup>。

このように、《日月四季山水図屏風》を構成する要素から部分的にモチーフを抜き出し、全く新たな変奏をかなでる実験的な態度は、桂がその作品の模写を試みていたシュルレアリストのジョアン・ミロが、17世紀のオランダの室内画を改変するシリーズを制作していたことと通底するものであった<sup>(9)</sup>。それは、最前衛を標榜する九室会においてこそ発表可能であったものであり、1940年頃にそのピークを迎えたのである。

以上記したように、《日月四季山水図屏風》は、まずはモチーフの造形的なインパクトから、1940年の九室会出品作において、モチーフの変奏と意味の転換、そして人物像の戯画化という造形的な実験が試みられた。その後1943年の九室会展と二科展では、雪山に、月と太陽が配され、

対の風景を構成する作品が四ヶ月の間において発表された。ここでは日月山水図を構成する自然界の時間の枠組みが、やや装飾的な山の形状の中で、通奏低音のように響いている。個々の展覧会では、太陽と月が一点ずつ展示されることで、日月山水図の枠組みは前景化されることはない。二つの展覧会に両方、足を運んだ鑑賞者にだけ、先行する屏風の枠組みへの応答が示されていたのである。ただ、この2点の雪山を描いた作品では、元の屏風が四季の移ろいを表していたのに対し、両者とも季節は早春が選ばれており、昼と夜の循環だけが示されていた。また、元の屏風では、雪山の手前に海景が配されていたのに対し、桂の早春の風景は、様式化された山の手前に雪原、さらにその前景には、叢が写實的に描かれており、ここでは二つの全く異なる表現方法が並置されている。風景は、二つの要素を絵画的にコラージュした人工的なものとして提示されていることは見逃せない。一見すると伝統回帰のモチーフが、実は遠近法に基づく写實的な風景の中に、意図的に取り込まれていることに気づく鑑賞者は、多くはなかったであろう。

桂はこの2点の風景を描いた1943年末に、年長の洋画家、長谷川春子（1895年-1967年）からの呼びかけで、女流美術家奉公隊に関わることになった《大東亜戦皇国婦女皆働之図》[図9・10]の制作において、当時の新聞や雑誌に掲載された女性の労働にまつわる写真を切り取り、カンヴァスにコラージュし、それを隊員が油絵におこしていくという共同制作の方法を提案している<sup>(10)</sup>。それは、当時の女性の様々な銃後の労働を主題として、春夏の部と秋冬の部の2点組で構成された作品で、1944年3月の陸軍美術展（東京都美術館）に出品された。この四季を表す対の作品では、右隻[図9]の右上には太陽が、左隻[図10]の左上には三日月が描かれている。本作の研究史においても、日月四季山水図の形式がとられていることは指摘されているが<sup>(11)</sup>、上記のように金剛寺の屏風に根ざす対の画面構造という作品のコンセプトが、すでに1940年代初頭の桂の作品においても試みられていたこと、そしてそれが1944年まで展開したことは見逃せない点である<sup>(12)</sup>。

戦後、主要な発表の場であった二科展に復帰した桂は、1950年に、再び、対の構造をもつ作品を発表している。《こまった》[図11]《飛ぶ》[図12]と題する二点は同じサイズで、左右に並べると、連続したひとつの構図を形成していることがわかる。前者には、破れた傘に慌てる人物が中央に配され、その周囲には南欧を思わせる土色の伝統的な小高い丘の上の集落や、近代的な工場と林立するビル群が描かれ、後者には、白馬に乗る人物の背後に雪山のような風景と、太陽が見える。そこには四季の枠組みはなく、都市と自然が対比的に提示されている。そして、1943年の《桜》では大地に接するような太陽の下で、読解不能な身体の動きを見せていたシルエット状に小さく描かれた人びとは、戦後全てから解放されたかのような姿で、画面中央で疾走する主役となっていく。また、かつては時間も空間も支配する存在として絵画空間を統括していた太陽や月は、戦後は、《月とすっぽん》（巨大化したすっぽんに比し、月は豆粒のような小さなサイズで画面の端に描かれる）などで、その国家と結びつく記号としての立場は、疑問視され相対化され

る存在として表されることになる。

本章では、戦況の悪化した1943年に発表された2点の写実的な残雪の風景画の中の、特異なかたちの山の表現、および太陽と月に着目したうえで、遡って1938年の戯画的な油彩作品における山と月の形状を確認し、再び1943～44年に共同で制作された大作に描かれた太陽と月の存在を注視した。これらはいずれも対で構成された作品であり、そこには太陽や月が介在していた。

そこで、改めて、1935年に表慶館で公開された金剛寺蔵《日月四季山水図屏風》を起点として、これら1940年代前半までに桂が展開した作品群の特質を、時系列でまとめておきたい。屏風の展示から3年後、1938年の《山と月と人》と《人》では、屏風右隻の瘤のような形状の山と、顔貌を彷彿させる太陽のモチーフを核として、奥行きのない黒い背景に、円や楕円などに単純化された形状を配し、目や足を戯画的に描きこむことで、装飾的な風景を、人間の物語（大きな顔の人物と小さな姿のひとたち）へと転換している。それは、主題はもとより、表現方法のアクロバティックな変容、即ち油絵による戯画的表現を試みるものであった。九室会展（1940年）という最前衛の場でこそ、その発表は可能であったが、逆にそれが、「ブラックユーモア」を交えた、近世の屏風との対話の試みであることに気づく会員や鑑賞者は限られることを想定した上で、戯画的側面を前面に打ち出したのであろう。つぎに、戦況が悪化した1943年の九室会と二科会で発表した、早春の残雪を描いた作品は、実は遠近法に則った絵画空間の中に、装飾的に様式化した雪山と、太陽や月を嵌め込んだモンタージュ的な構成をとるものであり、やはりくだんの屏風をめぐって、前回とは別方向から変奏を試みたものである。一方、同年末に着手し翌春の陸軍美術展で発表された女性洋画家たちによる合作は、新聞等に掲載された銃後の女性の労働の写真図版に基づく描かれたコラージュを、日月四季山水図の枠組みの中に取り込んだものであった。以上のように山水表現とその枠組みが、この時期に、全く異なる三種類の展開を見せることになったのだが、それは、変化球を打ち続けながら発表を持続した桂の絵画的レトリックの一端を示すものと言える。

### 3 椎の木のある風景

本章では、本郷大地の突端に位置する千駄木の桂の生家の庭に、古くから聳え立っていた椎の巨木〔図13〕をモチーフとした4点の作品を取り上げる。実在するものを核とした場合、桂はどのように絵画空間を構築したのか。ここでは貫戦期に制作された、1939年の《土》、1940年の《賀象》、戦後1946年の《大きな木》、そして1951年の対作品《積んだり》《こわしたり》を考察の対象とする。桂は1941年から1944年まで、即ち前章で取り上げた、《日月四季山水図屏風》と作品を通した対話を続けた時期には、実家の椎の木を主題とする作品を制作していない。この1940年代前半を挟む前後の時期に、古木を取り上げていることは、桂の貫戦期の制作を分析する上で、見逃せない点である。



図13 〔椎の木と桂ゆき〕写真、東京都現代美術館蔵



図14 桂ゆき《郷土》油彩／カンヴァス、1939年、広島県立美術館蔵



図15 桂ゆき《賀象》油彩／カンヴァス、1940年、東京国立近代美術館蔵



図16 桂ゆき《大きな木》油彩／カンヴァス、1946年、奈良県立美術館蔵



図17 桂ゆき《積んだり》油彩／カンヴァス、1951年、福岡市美術館蔵



図18 桂ゆき《こわしたり》油彩／カンヴァス、1951年、北九州市立美術館蔵

この巨木についての特別な思いについて、画家は還暦を前に記している。

もの心ついて三十数年、この家を離れるまで、私は毎日この椎と共に明け暮れて生きてきた。第二次世界大戦はもちろん、大正の大地震のときもこの木と共にいて災害をまぬがれた。この木に感じる私の思いは特別のもので、親きょうだいに感じるそれとはちがった種類の親密さ、畏敬の念を持つのである。…〔中略〕…私はいつもこの椎の木を生きた神様のように感じ、悲しいにつけ、うれしいにつけ、親きょうだいにも話さないような自分の心を、全てそれにたくして自分で自分を律してきたような気がするからである<sup>(13)</sup>

このように、椎の木は、単に慣れ親しんだ生家での時間や景色を構成するだけでのものではなく、家族とはまた別の、しかしある意味でそれ以上に身近で対話を重ねる存在であったことがわかる。4回にわたって、毎回異なる表現方法で、この木にアプローチを試みたその意味を考察するため、以下、制作年に従って、各作品の構成を観察していく。

まず、特待に推挙された1939年秋の二科展に出品された《土》〔図14〕であるが、縦長の画面を矩形のブロックに分割し、その上部中央に、椎の木を配している。台地の突端に聳える古樹は、複雑に伸びる根の一部をその右側の崖下の方に晒しながら地面を支えている。左手には、麦や南瓜、様々な虫や兎などが現実のサイズとは異なるスケールで克明に描写されており、更に画面の下部には濃紺の色面とフジツボが広がる。つまり、大木を中心とした大地を垂直方向から、断面で捉えようとした作品であり、頭部で根を支えるように横顔を見せる人物（桂の自画像とも解される）も、虫たちも大地を構成する様々な存在の一つとして、各色面の境界に立ち現れている。二科会で精力的に発表していたこの時期、自らのよって立つバックグラウンドを、モンタージュによる画面構成により、ひとつずつ細部に至るまで描写したものと言えよう。

その翌年、1940年の秋には、「紀元二千六百年奉祝美術展覧会」が開催され、桂は《賀象》〔図15〕を出品した。展覧会は、神話上の建国から節目となるこの年を記念するものであり、画面右上方にはお祝いに関係する鳳凰を表す布や弊などと共に、緋の端切れや葉書など日常的なものが、極めて細密に描かれている。縦長の画面に、白い布が下がり、その手前に様々なものが積み上げられた様子については、1932年に東京府美術館で開催された「巴里東京新興美術展覧会」に出品されたデ・キリコの静物画《トロフィー》の構図を援用した可能性が指摘されている<sup>(14)</sup>。それを踏まえた上で筆者が更に注目するのは、金継ぎを施された茶器を描いた絵画や押花など、三次元のを二次元の紙に落とし込んだものが描写されていること、そしてその支持体である室内に垂れ下がる白い布の左上には穴が空いている点である。二次元のキャンバス上に三次元のを落とし込む絵画というものが、目騙しにすぎず、その奉祝という主題もまた虚しいものであることが示されているのだ。一方、この白い布の左右に目を転じてみると、茶色い丘のようなとこ

ろに、布が下がっていることがわかる。画面左側には、簡略に抽象化した椎の大木が描かれており、その先端は平にカットされ、根元は枝分かれして下方に飛び出ている。また、画面右側には、椎の大木より低い位置に、崖の断面のような垂直にそそり立つ茶色の色面が描かれている。つまり、本作では千駄木の崖地をその背景として、桂が日常的に関心を寄せる、平面に還元された雑多なものたちが重力を無視した状態で、前後、上下に積み重ねられているのである。ここで、桂は、キリコが描いた戦利品にルーツを持つ、室内に置かれたトロフィー（胸像などを象る賞牌）というモチーフを、当時の東京の状況に入れ替え、更にそれを虚構としての平面という、絵画が本質的に持つ問題と併せて提示している。奉祝展の画集には、発表時の作品画像が掲載されており、画面右下には、「ユキ子」というサインが記されている<sup>(15)</sup>。同じ1940年の九室会展の出品作には「Y. KATSURA」と記していたのに対し、「ユキ子」は1943年の《残雪》などでも使用されることになるサインであった。制作と発表に向き合う画家の意図をその表記に見出すことも可能であろう。

戦後も桂は、椎の木に新たな角度から取り組んでいる。終戦の翌年、1946年に制作された《大きな木》[図16]では、奉祝展の《賀象》で画面の左端に追いやられていた椎の木が、画面全体を占める主役として復活した。その梢は画面の上端を超える高さまで聳えているのだ。大樹を取り巻くように天上的な雲が浮かぶ構図は、1940年正月の『みづゑ』の「ブリュゲル特輯」で掲載されたピーター・ブリューゲルの《バベルの塔》などと比較しうるものである。戦災で痛手を受けた大木の真中に描かれた二つの穴は、16世紀に描かれた巨大な塔に穿たれた窓と相似するものであり、両者は構図だけでなく、その存在の意味が呼応している。やや小高い丘が画面中央に描かれ、両端に町の景色が極端に小さく配されることも、近世絵画では頻出し、そのような観点から捉えれば、《大きな木》の崖下に、ミニチュアのような家が描かれていることも不思議ではない。一方、木の根本には緋やりボン、昆虫などが雑多に蠢いており、か細いながらも幹から一斉に伸び始めた新芽は、廃墟と化した東京の、解放感に充ちた再出発をも示している。戦前に試みた絵画構造の新しさより、近代以前の空間構成の原理を援用することによって、椎の木はプリミティブな、しかし力強い存在感を獲得したのである。

《大きな木》を制作した翌年の1947年から桂は再び二科展での発表を再開する。二科展は戦後、桂が最も力を入れた新作発表の場であった。椎の木を主題とした最後の油彩画《積んだり》[図17]は、《こわしたり》[図18]と対作品として発表されたものである。前作とのあいだの5年間に桂の絵画への関心は、岡本太郎や花田清輝との交流などを通して、対立する原理の衝突（細密表現と戯画的表現）による画面構成をはじめ深化していった。1951年の当該対作品では、画面を横断するいくつもの斜めの直線によって画面を分割し、その細長い亀裂部分に、風景や事物を描き込むという構成方法をとっている。《こわしたり》の方では、父祖縁の下関の海峡を想起させる風景が広がり、その右側にはモダンアートの彫刻と見紛うような金属の物体が林立する鉄鋼業

の町のような光景が連なる。これに対し、《積んだり》の方は、木造の家屋の屋根が斜めに傾き、床の上には木製の身体模型が横たわる。終戦直後の東京の自宅の様子を示すように、屋根の上には籐椅子やインクとペン、本や手紙が載り、その上方の三角形の隙間部分には、手元にあった仏頭、更にもその上部には雪を戴く山並や茶碗が描かれている。これらの風景や事物の挿入された三角形の隙間をまるで歩いて跨ぐかのように、椎の大木は擬人化されて描かれている。片足を画面奥の別の次元に置き、もう一方の足を前へ踏み出す椎の大木は、時空を跨ぐ存在として表されている。それは1939年の、台地と崖下の境界に立つ古木を、垂直方向の断面から捉えた《土》が、桂をとり巻く空間の要としてこの木を位置付けるものであったのに対し、1951年の《積んだり》は、桂の生きていく時間に寄り添う存在として提示するものであったことを示している。この2点の対比的な作品において、椎の木が、画面上部の中央に位置づけられているのは偶然のことではないのだ。最後にこの木を油彩で描いた1951年に、桂は実家のある千駄木から離れ、新宿区内にアトリエ付の自宅を建て、晩年までの40年、そこで制作を続けることになる。椎の木は当該の時期の桂にとり、主題と表現方法の実験が分かち難く結びつく、作品の要にあるものであった。

### むすびに

貫戦期に描かれた風景表現は、実景をそのまま提示するのではなく、綿密に構成された絵画的虚構として提示されたものだった。そこでは、先行する作品との対話が、時空を超えて試みられていた。《日月四季山水図屏風》を起点とする戯画的な山や人物の表現、あるいは、デ・キリコやブリューゲルの作品を起点に、大木をめぐる変奏をかなでたことは、桂が余裕を持った態度で先行する作品との対話を重ねたことを示している。それは単なる批評性とは異なるものであった。

しかし、1941年春の瀧口修造等の検挙後の6月に、桂が「にぎりめしと牡丹」と題して雑誌に発表した随筆からは、モチーフや表現へのアプローチが変化していった様子が窺われる。

牡丹は造りに造った素朴でない美女だが、豊富な知識が無意味な程に絢爛と咲き誇った、内容のありすぎる高い教養の身についた、手の指の美しい美女だと思った。

その美女は云ふかもしれない。「不自然とか自然とか、素朴とか嘘とかつて別に分ける程の事もございませんのよ。凡そ人間が趣向を凝らして案出する凡ての事は、人間生活に具体的に寄与するといふほんの簡単な目的の下に行われるのでございますもの」と、或はそんな事も云はないかもしれない。…〈中略〉…「いっそ嘘の嘘で心からなる本音を伝へませう」と悲壮な決心に、心も、活淡として居るのかも知れない。誇張的、象徴的、人工的、形式的な或種の日本芸術の性格は案外その様なものなのかも知れない<sup>(16)</sup>

ここからは、《日月四季山水図屏風》を念頭に、1938年に《山と月と人》を描いた時と、1943年

に《残雪》を描いた時では、屏風へのアプローチの意味は変化していたことが読み取れる。

戦争を挟む時期に制作した、現実  
に存在する実家の椎の木をモチーフとする作品も、画面構造の実験と、先行する作品との対話という側面がある。1951年の《積んだり》《壊したり》は、実家からの独立を記すものであり、桂の関心は、椎の木からより広い現実社会へと広がっていった。

連合軍による占領が終了した1952年から、欧米への長い旅に出発するまでの5年間に、桂はメーデーでの衝突をとりあげた《抵抗》(1952年)や、第五福竜丸の乗員の被曝を主題とする《人と魚》(1954年)などを二科展で発表する。そこでは出来事を中心にいる人間が、絵画空間の主役となる。人間を中心とする表現を構成することへと関心が広がっていった画家が、1952年に舞台装置〔図19〕を手がけたことは象徴的である。こうして、絵画における虚構としての風景の再構成への関心は後退していったのである。

戦争により、海外からのコルクの輸入が閉ざされたために、物質を貼付するコラージュの制作が封印された時期に、手で触れることのできる身近な静物ではなく、風景がそのモチーフとして登場してきたことは見逃せない。そこでは、先行する作品との対話を通じた制作のあり方が選択された。虚構として構築されたこの時期の作品群は、当時の社会状況の中で生まれたものでもあるが、一方で、螺旋的に展開する桂の制作活動の幅と奥行きを深めるものともなったのである。それはまた、貫戦期に活動した画家たちのライフコースの複雑さを分析する際に、新たな示唆を与えるものであろう。



図19 桂ゆき「三角帽子」舞台美術、貝谷八百子バレエ団  
第9回公演、1952年

#### 註

- (1) 濱本聡「桂ゆき試論——伝統のパロディ、もしくはアイロニーとしての視線」『下関市立美術館研究紀要』第4号、1993年、pp. 3-17。
- (2) 拙論「桂ゆきのエニグマ」『東京都現代美術館紀要』第17号、2014年、pp. 85-91。
- (3) 本作は所蔵館では1930年の制作とされている。1935年には、コラージュによる最初の個展が開催されており、その頃までに制作された可能性もある。桂の葉を貼付した1935年のコラージュ（山口県立美術館蔵）と同様の「Y. K.」のサインが、台紙の右下に記されている。
- (4) 落選作にも拘らず、本作が現存することは、桂がこの作品を重視していたことの傍証となる。
- (5) 濱本前掲註(1)。
- (6) 広瀬恵六「名作屏風展の独語—表慶館より—」『アトリエ』1935年5月号、pp. 51-53。

## 貫戦期の桂ゆきの制作と発表

- (7) 拙論「蟲たちのカーニヴァル―桂ゆきとミロをめぐる」『東京都現代美術館紀要』第16号、2013年、pp. 73-81。
- (8) 桂ゆき「九室会のこと」『戦前の前衛展』東京都美術館、1976年（ページ番号なし）。なお1975年にリニューアルオープンした東京都美術館は、学芸員による企画として編年的な展覧会を連続して開催することで、戦後美術史の編纂に着手するが、本展はその嚆矢に位置付けられるものだった。九室会展は戦前に、実際には3回開催されている。
- (9) 桂による、ミロの《母性》（アンドレ・ブルトン『超現実主義と絵画』1930年刊等に図版掲載）や《アルカンの謝肉祭》（『アトリエ』1938年12月号等に図版掲載）の複製図版からその一部分の模写を試みた水彩が残っており（東京都現代美術館蔵）、自身の油彩画《人》では、ミロの《母性》などに登場する小さな人の姿に類似するものを描きこんでいる（拙論前掲註(7) pp. 73-76）。
- (10) 「インタビュー 桂ゆきの40年」『みづゑ』1979年8月、p. 48。
- (11) 吉良智子『戦争と女性画家 もうひとつの近代「美術」』ブリュッケ、2013年、pp. 193-194；同『女性画家たちと戦争』平凡社、2023年、p. 110。
- (12) 本作の右隻、右上の太陽の真下に広がる平原には、馬の手綱をひく人物が描かれている。簡略なグレーのシルエットで表現されたその姿は、桂が1934年に手がけた《帰り道》の中で、畦道を馬と歩む人物の表現と近似したものであることを指摘しておきたい。
- (13) 桂ゆき「椎の木と私」『求美』1969年10月、pp. 66-67。
- (14) 濱本前掲註(1)。なお、デ・キリコによる本作のカラー図版は、本展図録のほか、『アトリエ』1933年1月号には福沢一郎の解説と共に掲載されている。
- (15) 文部省編『紀元二千六百年奉祝美術展覧会図録 第2部』美術工芸会、1940年、p. 58。
- (16) 桂ゆき子「にぎりめしと牡丹」『公論』1941年6月、pp. 306-308。この随筆を執筆後、同年9月の二科会に桂は《牡丹》と題し、着物姿の女性像を出品している。髪を中央で分け、目を伏せた女性は手に牡丹の花を持つが、その顔貌や体軀は、ボティチェルリのジュリアーノ・デ・メディチの肖像を日本の女性像に変換したものと考えられる（拙論前掲註(2)、p. 88）。

### 【図版出典】

図1・2・11～18『桂ゆき―ある寓話』（東京都現代美術館・下関市立美術館編）2013年、図3『二科画集』朝日新聞社、1943年、図4 絵葉書、図5・6『日本美術館』小学館、1997年、図7・8『みづゑ』1979年8月号、図19 貝谷八百子バレエ団第9回公演、日比谷公会堂、1952年7月、パンフレット。

【付記】 本稿はJSPS 科研費（課題番号23K00165）の研究成果の一部である。