



(口絵1)ピエール・ボナール《プロヴァンス風景》1932年 油彩, キャンバス 76.0×113.0cm 東京国立近代美術館蔵



© Foundation Fougita / ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2023 E5043

(口絵2) 藤田嗣治《五人の裸婦》(2022年修復後)1923年 油彩, キャンバス 169.0×200.0cm 東京国立近代美術館蔵  
(撮影: 大谷一郎)1923年のサロン・ドートンヌ出品時の作品名は《裸婦》

---

---

東京国立近代美術館 研究紀要

第27号

Bulletin of The National Museum of Modern Art, Tokyo

---

---



# 目次

## Contents

- 研究ノート  
Research  
Notes
- 004 ピエール・ボナール《プロヴァンス風景》(1932年)をめぐる覚書 | 横山由季子  
130 *Résumé* Notes on Pierre Bonnard's *Landscape in Provence* (1932) | Yokoyama Yukiko
- 016 作品研究：ソル・ルウィット《ウォール・ドローイング #769 黒い壁を覆う幅36インチ(90cm)のグリッド。角や辺から発する円弧、直線、非直線から二種類を体系的に使った組み合わせ全部。》(1994年)——「線と円弧」の探求 | 小川綾子  
131 *Résumé* A Consideration of Lines and Arcs in Sol LeWitt's *Wall Drawing #769: A 36-inch (90cm) grid covering the black wall. All two-part combinations using arcs from corners and sides, and straight and not straight lines, systematically.* | Ogawa Ayako
- 030 『綾錦』の制作工程に関する一試論：模写図が木版画になるまで | 中尾優衣  
132 *Résumé* On the Production Process for *Ayanishiki*: From Facsimile Drawings to Woodblock Prints | Nakao Yui
- 040 女性写真家の不在をめぐる——「New Japanese Photography」展における議論の再考 | 小林紗由里  
133 *Résumé* On the Absence of Female Photographers: Reconsidering the Response to the *New Japanese Photography* Exhibition | Kobayashi Sayuri
- 050 リネット・イアドム = ボアキエの黒い絵画 | 榎田倫広  
134 *Résumé* On Lynette Yiadom-Boakye's Black Paintings | Masuda Tomohiro
- 修復報告
- 059 藤田嗣治《五人の裸婦》《自画像》の科学調査と修復から——1920年代の藤田の絵肌の検証を中心に | 修復研究所21 (渡邊郁夫、宮田順一、有村麻里)、林洋子、都築千重子
- 資料紹介
- 081 北脇昇から黒田秀道への書簡 | 大谷省吾  
093 速水御舟日記(1933年) | 鶴見香織

# ピエール・ボナール《プロヴァンス風景》(1932年)をめぐ る覚書

横山由季子

## 1. 「優柔不断の寄せ集め」の先へ

2020年に当館が収蔵し、2022年のコレクションによる小企画「新収蔵&特別公開 ピエール・ボナール《プロヴァンス風景》」(企画：三輪健仁)でお披露目となった風景画(口絵1)は、ボナールの作品の中でも、とりわけ奇妙で捉えどころのない作品である。葉を茂らせた様々な種類の木々が生えており、草地があつて、空——空と言うにはあまりに現実離れした様相を呈している——が広がり、風景を描いていることは分かる。しかしながら、対象の形態や境界、スケールや距離感といった、描かれた空間を捉えるための手がかりは、具体的な描写を逸脱した色とりどりの筆触によって、ほとんど無効化されている。絵を見ようとする私たちは、これは木だろう、ここに人がいるように見える、この塀のような面は木より手前にあるようだ、といった断片的な認識や憶測はできても、画面全体の空間構成を把握することはほとんど不可能である。また、奇妙な空模様に加え、彩度の高い色彩と、灰色がかつた乳白色の色彩が混在する画面からは、季節や天候、時間を推し量ることも難しい。画家は一体なぜこの色をこの場所に置いたのか、それによって何を描こうとしたのか、画面のあちこちに視線をめぐらせながら、そんな疑問が次々と浮かんでくる。この作品の前に立つ私たちは、印象派の作品を前にしたときのように、ある条件のもとでの光の効果を見出したり、ピカソやマティスの絵に対峙したときのように、構図や、形態と色彩の関係を分析したりすることはできない。ではボナールの絵画作品を、一体どのように見れば良いのだろうか。

ボナールと親交の深かったマティスは、「ピエール・ボナールは今日も、未来においても、もちろん偉大な画家である」と断言しつつも、「私がよく知っている素材で構成されているにも関わらず、その表現の核心を見出すことができなかつた」と告白している<sup>1)</sup>。他方、同時代を生きたピカソは、ボナールの絵画に対して否定的な見解を持っていたようだ。ボナールの絵画についてどう思うかと尋ねられたときにピカソが語った言葉を、フランソワーズ・ジローが伝えている。

空を描くとき、ボナールはたぶんまず青を塗る。多少なりとも空はそう見えるからな。それから、しばらく眺めていると、そこに薄紫色が見えてくる。そこで彼はただつなぎとして薄紫色のタッチをひとつかふたつ加える。それから、ピンクはどうかと思いつく。もちろんピンクを加えない理由はない。結果は優柔不断の寄せ集めだ。もっと長い時間をかけて見ていたら、少しばかり黄色も加えるはずだ。それも、空がじつさいにど

んな色であるべきかを決めないままに、だ。絵とはそんなふうにして描くものではない。絵を描くとは感覚の問題ではない。肝心なのは、自然から情報やら役に立つ助言をもらおうと期待するのではなく、力をつかむこと、自然から奪うことだ<sup>2)</sup>。

ボナールの描くプロセスを推測したピカソのこの断定的な言葉は、イヴ＝アラン・ボアが指摘するように<sup>3)</sup>、実際にはボナールは対象を前にするのではなく記憶に基づいて描いていたため、その前提に大きな誤解があるとはいえ、この画家の作品から私たちが受ける印象を言い表しているようにも思われる。とりわけ「優柔不断の寄せ集め」という表現は、画家の意図を読み取ることが極めて困難な《プロヴァンス風景》のような作品を前にして、思わず呟いてしまいそうな言葉である。さらにボアは、ボナールの構図の不備を非難するピカソの次のような主張に対しても、反論を加えている。

私がボナールを否定するもうひとつの理由は、絵の表面を隅々まで満たそうとするやり方だ。連続した平面を形成しようとして、微かな震えのようなもので絵筆を細かく走らせ、一センチ刻みで埋め尽くしながら、そこにはコントラストがいつさいない。黒と白の並置もなければ、四角形と円形、鋭い先端と曲線の対比もない。行きすぎた調和に満ちた画面はひとつの有機体のように成長するが、強烈な破裂音を発して打ち鳴らされるシンバルの響きは聞こえない<sup>4)</sup>。

実際には、並置された黒と黄のように、補色のコントラストはいたるところに見られるし、円と四角の対比はなくとも、直線と曲線の対比が用いられているが、「ボナールは私たちの視界を混乱させ、注意を拡散させ、最も激しいコントラストでさえ、サブリミナルな方法でしか認識できないようにしている」というのがボアの反論である<sup>5)</sup>。

たしかに、ボナールの作品における色彩のコントラストや形の対比は、ピカソやマティスのそれと比べると極めて弱々しいため、一目見て認知できるものではなく、しばらく眺めたあとでしか、浮かびあがってこない。このことは、色や形の対比だけではなく、描かれたモチーフについても言える。ボナールの作品を見て、そこに何が描かれており、どのような絵画空間になっているのかを、私たち自身の視覚体験や身体感覚に照らしながら、見出していくには時間を必要とするのである。ピカソがボナールの絵画について語った言葉は、その作品を一瞥したときの瞬間的な反応にほかならない。ボアの言うように、「ボナールは急いでいる人には向かない」<sup>6)</sup>のなら、私たちは時間をかけて《プロヴァンス風景》の中に分け入り、「優柔不断の寄せ集め」という印象の先へと進んでみよう。

## 2. 1932年のボナールと《プロヴァンス風景》

1932年はボナールにとって、非常に充実した制作の年であった。大きな要因として、ル・カネの家に長期滞在したことが考えられる。19世紀末のパリで画家として出発したボナールは、20世紀に入って以降、制作のためにノルマンディーや南フランスに赴くようになる。1912年にはジヴェルニー近くのヴェルノンにセーヌ川に面した家を購入して

「マ・ルロット(私の家馬車)」と名付け、さらに1926年には、カンヌにほど近い、地中海を臨む高台の町ル・カネにも家を購入して「ル・ボスケ(茂み)」と名付けている。第二次世界大戦が勃発して、1939年にル・カネに隠棲するまで画家は、伴侶のマルト・ド・メリニーとともに、パリとヴェルノン、ル・カネを中心に、ボナール家の邸宅があったル・グラン＝ランスや、ボルドー近郊の海に面した、姉夫婦の暮らす町アルカションなど、フランス各地を転々とする生活を送っていた<sup>7)</sup>。

ボナールは「ル・ボスケ」を購入した翌年の1927年から、小さなアジェンダにスケッチや短いテキスト、天候や滞在した町の名前などを記すようになる<sup>8)</sup>。1932年のアジェンダを見ると、ル・カネ、エクス＝アン＝プロヴァンス、シストロン、グルノーブル、ポン＝ダン、ディジョン、モンパル、フォンテーヌブロー、ヴェルノン、ルーアン、パリ、ヴェルノン、シャルトル、ヌヴェール、ヴィシー、サン＝テティエンヌ、エクス＝アン＝プロヴァンス、カンヌ、ル・カネ、シストロン、グルノーブル、ユジューヌ、ベルガルド、オセール、ヴェルサイユ、パリ、フォンテーヌブロー、ヌヴェール、リヨン、アヴィニオン、ル・カネと、1年のうちに20を超える町を訪れていたことが分かる。そのうち長い期間を過ごしたのはル・カネとヴェルノンで、おおむね1月から4月はル・カネ、5月から9月までヴェルノン、10月から再びル・カネに戻り、精力的に制作に励んだようだ。この年のボナールは、《白い室内》(グルノーブル美術館蔵、図1)や《浴室》(ニューヨーク近代美術館蔵、図



図1 《白い室内》1932年、油彩、カンヴァス、109.5 × 155.8 cm、グルノーブル美術館蔵

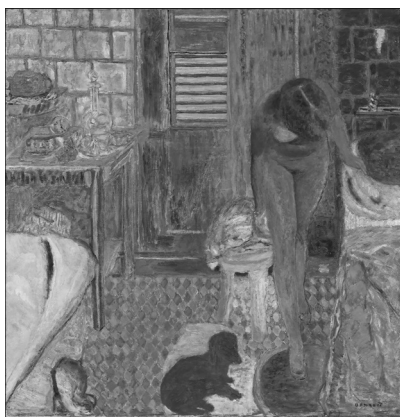


図2 《浴室》1932年、油彩、カンヴァス、121 × 118.2 cm、ニューヨーク近代美術館蔵



図3-5  
ボナールのアジェンダ  
1932年11月14-15日  
1932年2月24-25日  
1932年12月8-9日  
Source gallica.bnf.fr /  
Bibliothèque nationale  
de France



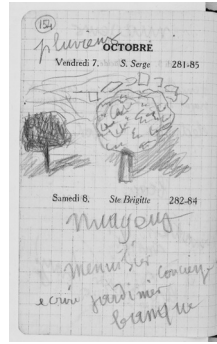


図6 《プロヴァンス風景》部分

図7 ボナールのアジェンダ、1932年10月7-8日  
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

2)、《ル・カネの食堂》(オルセー美術館蔵、ボナール美術館寄託)、《朝食》(パリ市立近代美術館蔵)のように、幾何学に基づく厳密な構図と輝くような色彩による室内画を多く残している。1932年のアジェンダをめくると、これらの作品のスケッチを確認することができる。11月14-15日(図3)のページには、《白い室内》のマルトの頭部とオイルヒーターが描かれており、2月24-25日(図4)と12月8-9日(図5)のページには、およそ10ヶ月の期間を挟んで、《浴室》のかがみ込むマルトの姿が繰り返し描かれている。こうしたことから、アジェンダのスケッチが、油彩での作品制作につながるものであったこと、そしてボナールがいかにか一つのモチーフに継続して関心を寄せていたかが伝わってくる。また、アジェンダには毎日のようにその日の天気や空模様が言葉で書き込まれており、滞在した地名と合わせて、画家にとってこの小さなアジェンダは、時間や場所と結びついた記憶の拠りどころとなっていたようだ。

室内画に比べて、この年に制作された風景画は多くなく、《プロヴァンス風景》は、主題の点でも、現実離れた色彩の点でも、特異な1点となっている。この年に限らず、ボナールが残したあらゆる風景画と比べても、この作品の捉えどころのなさは際立っている。ボナールの風景画は、たとえ色彩が対象の固有色から離れていても、どんな地形で、どんなモチーフを描いているかは推測できることが多いのだが、この作品では、画面左手の水色と紫とオレンジの塊や、画面右下の黄色いゾーンなど、何を描いているのか把握困難な箇所がいくつもある。描かれた風景が現実に存在する場所なのか、複数の場所の記憶を組み合わせたものなのか、それともボナールが創造した部分があるのかも分からない。残念ながら1932年のアジェンダに、この作品の元になったと思いきスケッチは見つけれなかった。1箇所だけ、画面右上の2本の木(図6)の色の描き分けと、10月7日の2本の木のスケッチ(図7)はつながりがあるようにも思われるが、配置が異なっているため、定かではない。ボナールは油彩を描くにあたり何らかのスケッチやデッサンを残していることが多いため、今後も調査の余地はあるだろう。

### 3. 《プロヴァンス風景》を知覚する：表面と奥行きへの往還

それでは、多種多様な色彩のタッチで覆われた《プロヴァンス風景》の画面の中へと分け入ってみよう。この作品の前に立ったときに最初に目に飛び込んでくるのは、画面中央を

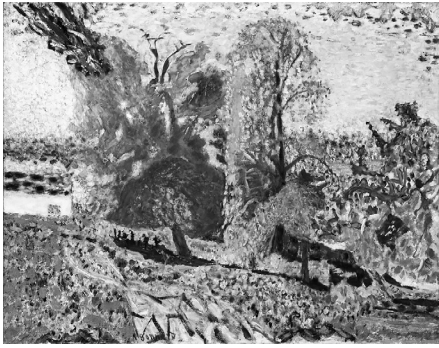


図8 《ノルマンディー風景》1920年、油彩、カンヴァス、62 × 81 cm、ノーザンプトン美術館蔵

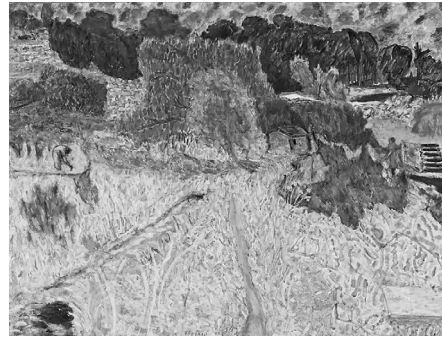


図9 《画家のアトリエからの眺め、ル・カネ》1945年、油彩、カンヴァス、92.25 × 125.73 cm、ミルウォーキー美術館蔵

覆う木々の巨大な複合体である。ボナールはこの作品以外にも、画面中央に木の集まりを置くことで、その可塑的なフォルムと目の眩むような色彩によって画面に揺らぎを与えるような作品を残している(図8、9)。《プロヴァンス風景》の木々も乳白色のトーンによって渾然一体となっており、それぞれの根元がどこにあるのかも定かではない。しかしよく見ると、一番手前の、ビリジアンと白の細かいタッチが重ねられた木、その右後方に、赤褐色の幹を持つ、オレンジとピンクが混ざった木、さらにその右後方にもビリジアン、ピンク、オレンジの入り混じった木と、少なくとも3本の木があるようだ。これらの木々は、色の組み合わせの違いや、筆触のヴァリエーションによって、かろうじて差異化されている。さらにその背後には、黄色い光に包まれた濃緑と黒の木が、乳白色の木々に覆い被さるように生えている。空気遠近法の原則に従えば、手前の木は明瞭な色彩で、奥の木は薄く霞んだ色彩で描かれることになるはずだが、ここでは逆の現象が起きており、これらの木々が一体どのような光に包まれているのか、木々の間にどのくらいの距離があるのか判然としない。

光といえば、空が尋常ではない。青の上に濃紺が重ねられた丸い形状が空全体を覆い、その隙間を黄色が埋めている。現実と考えられる空模様としては、うろこ状の厚い雲に背後から強い太陽の光が差して、雲が逆光で暗くなっている現象ではないかと推測できる。おそらくボナールはそういった光の効果を、いつの日かの空で実際に目にしたのだろう。しかし、ここではそれが絵具に置き換えられて強められ、空全体に展開されることで、空というよりは細胞のような様相を呈している。そして先ほど見た濃緑の木は、地上と空をつなぐ役割を果たしているようだ。この木がなければ、両者はより明確に別のゾーンとして分かれていたのではないだろうか。「空を裂くように——黄色がかった濃緑の上にかすれた黒絵具を重ねた木々を包む三角のゾーンがあり、そこでは全体的色調が下の空間と共有されていない。色はゾーニングされている」<sup>9)</sup>と平倉圭が書くように、濃緑の木のゾーンは、この絵の中でどこからも遊離しているように思われる。そのように孤立しつつも、木であるという点では地上に属しており、色彩は雲の濃紺により近い。こうして表面を分割し、同じ色調のまとまりで描くことにボナールは意識的であったようだ。画家は1932年2月16日のアジェンダに次のように書きつけている。

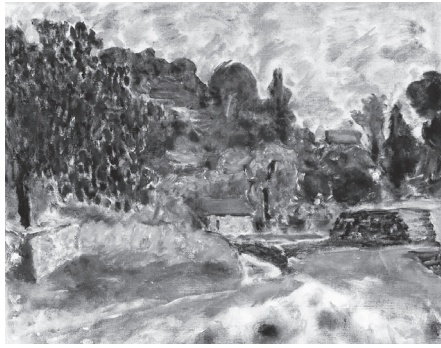


図10 《カーニエ風景》1916年、油彩、カンヴァス、36 × 44 cm、個人蔵

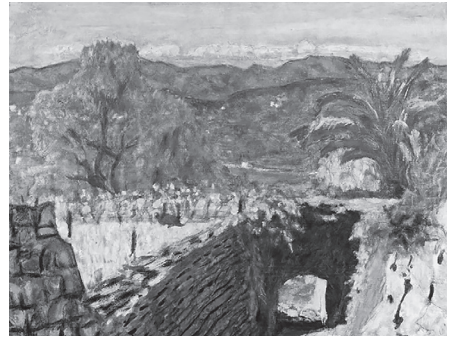


図11 《ミストラルの季節の南仏風景》あるいは《ル・カネの切り通し》1922年、油彩、カンヴァス、49 × 62 cm、ル・カネ、ボナール美術館蔵

自然を美しいときに表現する。あらゆるものに美しい瞬間がある。美、それは見ることで満たされているということだ。見ることは単純さと秩序によって満たされる。単純さと秩序は表面を分かりやすく分割したり、共鳴し合う色をまとめることで得られる<sup>10)</sup>。

一見するとオールオーバーな画面でも、よく目を凝らして、同じ色彩が用いられたまとまりと、その配置に注目すれば、徐々に関係性が浮かび上がってくる。《プロヴァンス風景》の混沌とした画面も、基本的には、特定の色のゾーンの組み合わせでできており、並置されたゾーン同士がコントラストを生むこともあれば、連続性を持つこともある。そして、離れた場所にあるゾーンの響き合いもあちこちで見られる。

再び地上に目を移そう。巨大な木の複合体に次いで、画面を大きく占めるのが、左手前から右奥へと続く塀のような構造体の連続である。画面右下に突き出した部分と、画面左下の2列は、紫と黒、白の筆触が組み合わされている。画面中央から右奥はより複雑で、影になっている部分は赤褐色に黒を重ねた暗い色調、光の当たった部分はオレンジや黄色、ピンク、白が厚く重ねられている。画面の右端では再び紫と黒、白の重なりが現れ、光の加減によって色調は異なるが、これらが同じ構造体であることを示唆している。そして塀の間には背の低い木がいくつも生えている。果たしてプロヴァンス地方に実際にこのような場所があるのかは、今回の調査では確認できなかったが、ボナールが南仏で描いた作品に、よく似た塀のような構造体が描かれた作品はいくつか存在する(図10、11)。本作の塀の周りには、幾人かの人物が描かれており、彼らの身長と塀の高さが正しいスケールで描かれているのだとすれば、塀はそうやすやすとは越えられない高さがあると推定できる。しかしそうなると、中央の木々がとてつもなく巨大なスケールで描かれていることになってしまう。この整合性がつかないスケール感も本作の大きな謎の一つであり、ボナールは色面のバランスを優先して、モチーフの大きさも操作していると思われる。

そして、不可思議な空と並んで、この作品の中で最も謎めいた部分がある。画面左下の青と紫、オレンジのゾーンと、画面右下の黄色と緑のゾーンである。この2箇所は、他の部分と比べて大きなストロークで描かれており、絵具もほとんど混色されていない生っぼさがある。いずれも何らかの植物ではないかと思われるが、種類はおろか、この風景の中のどこに位置づけられているのかすら、判然としない。青と紫、オレンジの塊は、塀よりも手

前にあることから、この風景全体の手前にある灌木か何か(しかしこのような色の植物とは何だろう?)を周縁視として描き込んだというのが最もありそうな予測である。しかし、その背景の草地にも青と紫が侵食しており、手前にあるモチーフとしてはっきりと際立っているわけでもない。他方、曲線状のストロークで描かれた黄と緑のゾーンは、塀の上を覆っている植物なのだろうか? その真下にある帯状のエメラルドグリーンのゾーンは、水のようにも見えるが、よく分からない。

こうして画面全体を巡ってみると、推測の域を出ない部分はあるにしても、画面内部のそれぞれのゾーンのおおよその関係性が浮かびあがってきたのではないだろうか。しかし、識別できる個別のモチーフに紐づいた色彩や筆触の描写だけでは、この複雑で繊細で変化に富んだ絵画を十分に享受したとは言えない。絵具そのものにもう少し目を向けてみよう。モチーフを忘れて、作品の表面に視線を回らすと、チューブからそのまま出したような混じり気のないビリジアンやカーマイン、オレンジ、紫、黄、白、黒といった絵具が、あちこちに散りばめられていることに気づく。平倉は、こうした色彩について「生っぽい色は周囲になじまない代わりに——なじむことで絵画の中に描写的な奥行きを作らない代わりに——、かえって離れた場所にある色と響き合い、空間を作る」<sup>11)</sup>と分析している。色が作る空間、それはモチーフの重なりが作る空間とは別の位相にある。

生っぽい色とは対照的に、白が混ざることによって弱められた色や、画面の上で混ぜ合わされた色、こすり付けるように重ねられた色など、絵具の用いられ方も様々である。《プロヴァンス風景》について語ったものではないが、画家の黒田重太郎と鍋井克之が洋画の技法をまとめた書物の中で、ボナールの技法が次のように紹介されている。

マチエールの扱ひ方も頗る変化に富み、ある所は水彩画のやうな軽い感じが与へられてあるかと思ふと、ある所は幾度も盛り上げて重厚に仕上げられてゐる。〔中略〕生まれましい層の上へ流動的に筆を加へた所や、充分乾いた上へ艶消のやうに色斑を置いた所や、画面の感じはそのためにかなり複雑になつてゐる<sup>12)</sup>。

水彩画のような軽さ、流動的な筆の動き、艶消のような色斑など、《プロヴァンス風景》にも見られるボナールの油彩の特徴が、的を射た言葉で捉えられている。他方、ボナールと交流もあつた画家の岡鹿之助も、乾いた絵具をこすり付けたような効果について言及している。

ボナールは〔中略〕部厚く絵具を重ねるが、画面が仕上げに近づくにつれて、カサカサと非常にかたねりの絵具をこすり付ける様においてゆく。〔中略〕いずれも<sup>なま</sup>生の色であるが、その生の色が重なり合つて柔い、不思議な色相を帯びて来るのである<sup>13)</sup>。

フランスの同時代の画家たちが、ボナールの技法について語った例はあまりなく、遠く離れた日本で油絵を学び、フランスへの留学経験を持つ画家たちが、このように詳細に言葉を紡いでいることは興味深い。アカデミズムはもちろん、レアリスムや印象派、キュビズムやフォーヴィズム、どの流派とも異なるボナールの独特の絵具の使い方が、油絵の技法

を学んでいた日本の画家たちの目に新鮮に映ったことは想像に難くない。

もう一度、ボナールの絵画を前にしたときの体験についてまとめてみよう。一見するとオールオーバーな画面だが、しばらく眺めているとモチーフの前後関係と空間の奥行きが見えてくる。しかし、さらに見続けていると、色彩の並置や重なり、離れた場所での響き合いといった、絵具そのものが生み出す浅い奥行きが現われてくる。モチーフはサブリミナルなものとなって後退し、私たちの視線は、多種多様な絵具の揺らめきの中に絡め取られる。ボナールの絵画を見るときは、絵具で覆われた表面と、モチーフの重なりによって作り出された空間の狭間で、表面と奥行きを無限に往還するような体験なのだろう。ここでは、私たちは見る主体ではなく、ただ絵具を感受する身体となることが求められる。このことこそ、ピカソをあれほどまでに苛立たせた要因だろう。ボナールの絵画を十全に知覚することができるかどうかは、形や意味の手前、あるいはその先で揺れ動く絵具の集まりに、どれだけ受動的に身を委ねられるかにかかっている。

#### 4. 1933年、ベルネーム＝ジュヌ画廊での個展

1933年6月15日から23日にかけて、パリのベルネーム＝ジュヌ画廊で、本作を含む26点の近作によるボナール展が開催された(図12)。また、同じ6月にブロン画廊でも、31点のボナールの肖像画が展示されている。それまでにパリで開催されたボナールの個展は、1924年のドリユエ画廊での回顧展が最も大きなもので、1891年から1922年までに描かれた作品68点が一堂に会した。1933年のベルネーム＝ジュヌ画廊での個展は、点数こそ多くはないものの、ボナールが1926年に南仏ル・カネに家を購入して以降、南仏の地で大きく変化を遂げつつあった画家の大作を含む最新作が、初めてまとめて発表された機会であった。会場風景写真を見ると、《プロヴァンス風景》は、《白い室内》(図1)の隣に展示されている。他にも、《鏡の前の裸婦》(1931年、カ・ペーザロ国際近代美術館、ヴェネツィア)や《フランス窓》あるいは《ル・カネの朝》(1932年、個人蔵)などの代表作が出品された。同展を訪れた画家ポール・シニャックは、「驚異的です。思いがけなく、稀有で、新しい。親愛なるボナール、1880年にクロード・モネを『発見して』以来、芸術に対してこれほど大きな感情を持ったことはありませんでした。[中略]何という教え、何という励まし。あなたは私に新たな力を再び与えてくれました」<sup>14)</sup>とボナールに書き送っている。直接感動を伝えたシニャックの他にも、フランスの現代絵画の巨匠の一人とみなされるようになっていたボナールの新境地を目の当たりして、当時第一線で活躍していた多くの批評家が展覧会やその作品について数多くの雑誌で論じている。

数々の展評の中で、最も単純な反応としては、南仏の地でますます色彩を開花させたボナールの作品に、「楽園」を見出した美術批評家のジャック・ギュエンヌによるものが挙げられる。ギュエンヌは、その作品において、事物と生き物の間のヒエラルキーがないことに触れつつ、次のようにこの画家を称賛する。「楽園では生き物と事物の間に恣意的な区別はなく、生命のない事物から、もはや死ぬことのない生き物へと、ゆっくりと移行していく。[中略]私が楽園を考えると、ボナールの世界を思い描く」<sup>15)</sup>。また、美術史家のジェルマン・バザンは、ボナールを現代の最も偉大な巨匠とみなす動きがあると述べて

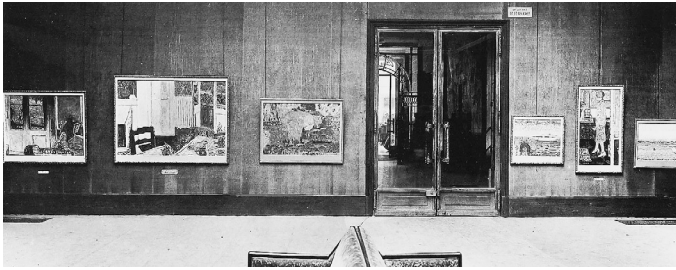


図12  
ベルネーム=ジュヌ画廊での個展風景、1933年

つ、20世紀に入り、フォーヴィスム、キュビスム、未来派、抽象絵画、シュルレアリスム、ダダと矢継ぎ早に様々な潮流が現れたことを受けて、「20世紀の画家の中で最も人間的な画家はボナールである。抽象と純粹絵画の30年間に疲れ、我々の時代は彼の方へと向いている」<sup>16)</sup>と主張する。こうした見方は表面的なものであったとはいえ、室内や風景、裸婦といった伝統的な主題に則り、中産階級の暮らしを描いていたボナールの作品は、前衛の交代劇に疲れた人々に安心感を与えた面もあったと想像できる<sup>17)</sup>。

また、当時の時代背景に目を向けると、1930年前後、世界恐慌の波がアメリカから押し寄せ、ヨーロッパの経済は危機的な状況に陥りつつあった。さらに1933年1月にヒトラーが首相に任命され、ドイツでナチスが独裁政権となると、フランスをはじめヨーロッパの他の国でも右派ファシズム勢力が台頭するようになってゆく。ジョルジュ・ワルドマーは、美術雑誌『フォルム』に寄せた展評「ボナールと人生の楽しみ」の中で、こうした状況にボナールの絵画世界を引き寄せて論じている。ワルドマーは、ボナールの作品における、空間に浮遊するようなイメージや、俯瞰の眺め、画家の視野を反映した光景、切断された人物、背景に溶け込む人物といった表現のうちに、人間と文化の危機を見出す。その一方で、その作品に、ルノワールやフラゴナールへと通じるフランス絵画の伝統や、現代美術の進歩史観に反する態度、人間的な価値をもった芸術<sup>アンティーム</sup>、親密な性質、さらには古代ローマを想起させる精神性や感覚を見出し、「ボナールの描く作品は、危機の教えが正当化する、信頼や知性、率直さ、誠実さ、安定性への新たな要求に応えるものである」<sup>18)</sup>と結論づける。

1923年から10年間フランスに滞在し、ジョルジュ・ワルドマーとともに、雑誌『フォルム』を創刊した福島繁太郎も、この展覧会を訪れていた。帰国後、福島は美術評論家、画商として活躍しており、ボナールが世を去った1947年の『みづゑ』に寄せたボナール論の中に、この展示について回顧した記述がある。

1933年6月、ベルネーム・ジュヌ画廊での個展で、何年振りかで多数の近作に接した時には、其の変化に全く呆然としてしまった。〔中略〕

ボナールをアンチミストとする従来の考へを改めなければならないのではなからうか？ 少くもこの後期の作品に関する限りアンチミストと云ふ名称は適当ではない。

ボナールの芸術意欲の中心はブルジョアジーの生活感情の表現よりも、むしろ自由なる色彩のシンホニーに以降した様に思はれる。勿論、彼の画面より受ける感じは、甘美で、長閑である事には以前と変りは無い。が、それはもはや特にフランスブルジョア

ジーに限られた世界ではない。感覚を有する誰でもが、国境を越へ、階級を問はずに、共感できる壮大な美しさだ<sup>19)</sup>。

日本が国際連盟を脱退した1933年に帰国し、第二次世界対戦を経て、当時を思い起こしつつ、このように綴った福島の心境とは如何なるものであつただろう。また、福島がここで、ボナールがフランスの中産階級を象徴する親密な表現を離れ、「色彩のシンホニー」によるより普遍的な世界へと到達したと述べている点も、20世紀後半の絵画にボナールが及ぼした影響を予見しているようで興味深い。

さらに、ピュトー・グループに属した画家アンドレ・ロートは、20世紀の絵画において、1933年時点でのボナールの絵画がどのような意味を持っていたかについて、より具体的見解を表明している。ロートはピカソを引き合いに出しつつ、次のように書く。

ボナールは、意図せずして、現代の最も抽象的な画家になった。ピカソは、その傍らで、厚みや落ちた影、物質の細部に悩まされているようだ。実のところ、彼が私たちに見せるのは物体ではなく、その激しい痕跡を留める変形された型なのである。

反対に、ボナールの消えゆくオブジェは、透明な痕跡、虹色の霧を残すだけである。特に考慮すべきは、外界への攻撃ではなく、忘れられつつあつた自然な方法で、ボナールがそれを甘受していることである。絵画に自然とは異なる外観を与える必要性が議論されるあまり、特異なイメージを得るためには、自然を構成する要素のうちの一つを極限まで分析すればよいということが、ややもすると忘れられている<sup>20)</sup>。

ここでロートは、ボナールが自然から出発して、抽象的な表現へと至っていることを指摘している。重要なのは、ボナールが現実と切り離され、色彩とフォルムに還元されるような抽象を目指したわけではないということである。あくまでも具体的なモチーフに留まりつつ、それを絵具に置き換えるという探求を徹底的に推し進める中で、固有色から離れると同時に、肉付けや明暗、質感の描写とは異なる表現形式へと至っている。

1933年の個展に際して、インタビューのため自分のもとを訪れた美術批評家たちにボナールが語った言葉からは、この画家がそうした志向について明白な考えを持っていたことが伝わってくる。美術批評家レイモン・コニャが投げかけた、「あなたの固有の表現方法となるものを発見したときのことを覚えていますか」、という問いに、ボナールは次のように答えている。

とても正確に覚えています！ それは1895年頃、ドーフィネにある家族の家で休暇を過ごしているときのことでした。ある日、私たちの会話の基礎であつた言葉や理論、すなわち色彩やハーモニー、線と色調の関係、均衡が抽象的な意味を失い、非常に具体的な何ものかになったのです。突然、私は自分が探していたものと、どうすればそれを得られるかを理解しました<sup>21)</sup>。

ボナールはここで、本来ならば具象と結びつけられる要素に「抽象的」という言葉を用い、多くの人々にとって抽象的と受け取られるであろう何ものかに対して「非常に具体的」と述べている。ボナールにとっては、一見何を描いているのか分からない筆触にも、必然性があった。また、同じく美術批評家のピエール・クルティヨンには、「今では私は、絵画に土台と重さと可塑性を与えることの必要性を理解しています。私は穴や色彩のアクセント、小さなモチーフを避けます。絵全体が色彩で覆われていなければならないのです<sup>22)</sup>と表明している。ボナールのこうした考えが反映された作品は、オールオーバーな画面として立ち現れることになる。

最後に、1933年の個展に出品された作品群が体現するものを、ボナールの意図を汲みつつ言語化した美術批評家クロード・ロジェ＝マルクスの言葉を引用したい。

線と色彩のもとでのあらゆる瞬間の置き換え、対象の固有色や、フォルムの通常定義を忘れる才能、絵画を固有の法則を持つ閉じた宇宙とみなす術が、これらの静物、裸婦、風景、奇跡的な発明において、われわれをこのうえなく驚かせ、感動させるのである。そこでは、経験に照らせばすべてが誤りであるが、絵画内部の必然性に従うことですべてが真実となっている<sup>23)</sup>。

こうして、1933年のベルネーム＝ジュヌ画廊での個展をめぐる批評を一つ一つ見ていくと、ボナールを伝統に連なる画家とみなす立場と、絵画の新たな局面を切り開きつつある画家とみなす立場が拮抗していたことが分かる。そして後者においても、ボナールは新たな前衛の画家ではなく、極めて控えめで、それとは分からないような方法で、従来の絵画の領域を押し広げつつある画家とみなされていた。伝統と革新、具象と抽象といった二項対立では捉えきれないボナールの複雑さは、すでにこのとき現れている。

## 5. おわりに

本稿では、《プロヴァンス風景》がボナールの画業の中でどのように位置づけられるのか、この作品をどのように見ることができなのか、そして本作が発表された1933年の個展がどのように受けとめられたのか、について検討してきた。作品と初対面したときに感じた、これまでに見たどのボナール作品にもまして奇妙で捉えどころのない印象は、執筆を終えても変わっていない。どのような背景で本作が描かれたのか、関連するスケッチないしは習作の調査は今後の課題である。

冒頭でピカソがボナールについて語った言葉を紹介したが、ボナールはパリで出会った評論家の松尾邦之助に、ピカソについての考えを述べている。「ピカソの抽象的な部分、あれはフランスの伝統から全く疎隔したものです。あれがあまり誇張されるのは考へものです。でも幸なる哉、ピカソにも未だ大きなマテリアリティがあります。この点で、ピカソは救はれてみます<sup>24)</sup>。絵画、ないしは絵具の物質性をボナールが重視していたことは、《プロヴァンス風景》を見ても明らかだろう。画家は、自然を絵画に置き換えるにあたり、オールオーバーに画面を覆う絵具の物質性によって、イリュージョンでも平面でもな



い、油絵ならではの浅い奥行きを作り出した。モチーフから出発しつつも、モチーフの意味や名前に囚われすぎないために、その輪郭やフォルムを解体し、絵画内部の必然にしたがって筆触を重ねていったのである。その意味では、《プロヴァンス風景》は、ボナールの意図を、最も激しい形で凝縮した1点と言えるかもしれない。1965年に展覧会に出品されて以降、長らく日の目を見ることのなかったこの作品が、東京国立近代美術館でどのような作品と共鳴し、育っていくのか、楽しみである。

#### 註

- 1) ボナールの死去に際して、クリスチャン・ゼルヴォスが『カイエ・ダール』誌に「ボナールは偉大な画家か？」という批判的な論考を寄せた際、マティスが同誌のページ余白に書き込んだ言葉。Archives de la Fondation Zervos, cité dans *Pierre Bonnard : l'œuvre d'art, un arrêt du temps*, cat. exp., Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2006, p. 298.
- 2) フランソワーズ・ジロー、カールトン・レイク『ピカソとの日々』野中邦子訳、白水社、2019年、243-244頁。
- 3) Yves-Alain Bois, La « passivité » de Bonnard, *Pierre Bonnard : l'œuvre d'art, un arrêt du temps*, op. cit., pp. 51-52.
- 4) フランソワーズ・ジロー、カールトン・レイク、前掲書、244頁。
- 5) Yves-Alain Bois, op. cit., pp. 52-53.
- 6) *Ibid.*, p. 53.
- 7) ボナールは、1933年にピエール・クルティヨンがバリのアトリエを訪ねた際、パリでは1年のうち2ヶ月ほどしか過ごさず、そこでは自身は批評家となり、他の画家の作品と自作を比べたり、色調を確認するのみで、制作はしないと語っている。Pierre Courthion, « Impromptu », *Les Nouvelles littéraires*, 24 juin 1933, reprise dans Pierre Bonnard, *Les Exigences de l'émotion*, Strasbourg, L'Atelier contemporain, p. 41.
- 8) このアジェンダは現在フランス国立図書館に保管されており、Gallica で閲覧することができる。また、2019年には、1927年から1946年にかけてのアジェンダの内容をまとめた研究書も出版された。Céline Chicha-Castex, Alain Lévêque, Véronique Serrano, *Pierre Bonnard : Au fil des jours, agendas 1927-1946*, Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2019.
- 9) 平倉圭による「新収蔵&特別公開 ピエール・ボナール《プロヴァンス風景》」のレビューは、非常に解像度の高い作品分析となっており、本作を見るうえでの導き手となる。「ボナール《プロヴァンス風景》(1932)を見始める(後編)」東京国立近代美術館ニュース『現代の眼637号』、2022年。〈[https://www.momat.go.jp/am/exhibition/pierrebonnard2022\\_2/#section1-2](https://www.momat.go.jp/am/exhibition/pierrebonnard2022_2/#section1-2)〉(最終閲覧日: 2022年12月19日)
- 10) Pierre Bonnard, *Observations sur la peinture*, Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2015, p. 30.
- 11) 平倉圭「ボナール《プロヴァンス風景》(1932)を見始める(前編)」前掲ウェブページ。
- 12) 黒田重太郎、鍋井克之『洋画メチエー 技法全科の研究』文啓社書房、1927年、604-605頁。
- 13) 岡鹿之助「ボナールの色」『アトリエ』249号、1947年6月、13頁。
- 14) Cité in Antoine Terrasse, *Bonnard*, Paris, Gallimard, 1988, p. 288.
- 15) Jacques Guenne, « Bonnard ou le Bonheur de vivre », *L'Art vivant*, N° 176, septembre 1933, p. 375.
- 16) Germain Bazin, « Les Expositions », *L'Amour de l'art*, Vol. 14, N° 7, juillet 1933, p. 2.
- 17) クリスチャン・ゼルヴォスは、まさにブルジョワ的な主題のゆえにボナールは何ら重要な画家ではないと早急に結論づけ、マティスの反論を受けることになる。Christian Zervos, « Pierre Bonnard est-il un grand peintre? », *Cahiers d'Art*, N° 22, 1947.
- 18) George Waldemar, « Bonnard et la douceur de vivre », *Formes*, N° 33, 1933, pp. 380-381.
- 19) 福島繁太郎「ピエール・ボナール」『みづゑ』501号、1947年6月、17頁。
- 20) André Lhote, « Irréalisme et surréalisme : Bonnard (Bernheim Jeune), DALI (Pierre Colle) », *La Nouvelle Revue Française*, N° 239, 1er août 1933, p. 307.
- 21) Raymond Cogniat, « Leur débuts », *Les Nouvelles littéraires*, 29 juillet 1933, reprise dans Pierre Bonnard, *Les Exigences de l'émotion*, Strasbourg, L'Atelier contemporain, pp. 44-45.
- 22) Pierre Courthion, « Impromptu », *Les Nouvelles littéraires*, 24 juin 1933, reprise dans Pierre Bonnard, *Les Exigences de l'émotion*, Strasbourg, L'Atelier contemporain, pp. 40-41.
- 23) Claude Roger-Marx, « Bonnard ou l'œil émarvaillé », *L'Europe nouvelle*, le 24 juin 1933, p. 598.
- 24) 松尾邦之助「ボナールと語る」『美術新論』6巻7号、1931年7月、60頁。

# 作品研究：ソル・ルウィット 《ウォール・ドローイング #769 黒い壁を覆う幅36インチ（90cm）のグリッド。角や辺から発する円弧、直線、非直線から二種類を体系的に使った組み合わせ全部。》（1994年）——「線と円弧」の探求

小川綾子

## 1. はじめに

ソル・ルウィット (Sol LeWitt, 1928-2007) の《ウォール・ドローイング #769 黒い壁を覆う幅36インチ(90cm)のグリッド。角や辺から発する円弧、直線、非直線から二種類を体系的に使った組み合わせ全部。》(1994年) (以下、《ウォール・ドローイング #769》) は、2020年12月、所蔵品ギャラリー3階の「建物を思う部屋」に完成した。東京国立近代美術館は、2018年度、《ウォール・ドローイング #769》を購入。そして、2020年10月から11月にかけて、ソル・ルウィットのエステートより指定されたドラフツマンの趙幸子とアシスタントの石村正美、平川淑子によって約1ヶ月間をかけて制作された。

本稿では、ルウィットがライフワークとなるウォール・ドローイングを制作するまでを辿り、《ウォール・ドローイング #769》を、70年代初頭から80年代初頭まで活発に制作された「線と円弧」をテーマとした作品群の一部として捉え、「線と円弧」の探求について見ていきたい。またルウィットの指示書に基づきウォール・ドローイングを描く「ドラフツマン」について、音楽との関係性から詳細に見ていきたい。

## 2. ウォール・ドローイングを描くまで

ルウィットはコンセプチュアル・アート、ミニマル・アートの先駆者、開拓者として20世紀のアメリカを代表する作家のうちの一人である。ルウィットは、米国コネチカット州ハートフォードに、ロシアからのユダヤ系移民の子として生まれた。父は医師、母は看護師だった。父はルウィットが5歳の時に他界した。シラキュース大学卒業後、1950年に、応募したリトグラフ作品によって、ティファニー財団より1000ドルの奨学金を得て欧州へ行き、各国を巡った。1951年の帰国直後、朝鮮戦争に徴兵され従軍。従軍中は日本と韓国に滞在した。除隊後、1953年にニューヨークへ移り、ザ・カトゥーンニスト・アンド・イラストレーターズ・スクール(現ザ・スクール・オブ・ヴィジュアルアーツ)へ入学。ルウィットはここでの学業には関心が持たず、雑誌『セブンティーン』で写植の仕事などに携わることになる。ここでタイポグラフィやレイアウトなどに興味を持つ。その後、1955年

に建築家 I.M. ペイの事務所に就職し、グラフィックデザイン部門で働いたが、レターヘッドのデザインなどの単調な仕事に飽きて、1年余りで退所した。同事務所に建築家として在籍していたアンソニー・キャンディド(Anthony Candido, b.1924-?)<sup>1)</sup>からは大きな影響を受けた<sup>2)</sup>。キャンディドは画家でもあったので、会えばアートの話をし、一緒に10番街や57丁目のアートギャラリーに頻りに足を運ぶようになった。また、同事務所には画家で建築理論家のロバート・スラツキー(Robert Slutzky, 1929-2005)も在籍しており、スラツキーを通じて後にエヴァ・ヘッセ(Eva Hesse, 1936-1970)と出会う<sup>3)</sup>。エヴァは当時、イェール大学のアートスクールにて、ジョセフ・アルバースのもと美術を学んでいた。エヴァとルウィットの関わりについては後述する。1950年代半ばのニューヨークは抽象表現主義が全盛であった。ルウィットは、「抽象表現主義者たちの生き方、話し方、議論の仕方、すべてのやり方は、私とはまったく違って、私はそれについていけなかった<sup>4)</sup>」と述べている。当初はルウィットも抽象表現主義的傾向を持つ絵画作品も制作していたが、実際に会ったり見たりする抽象表現主義者へ反発、前世代の作家たちとは違う新たな表現への模索から、モジュラー構造の立体作品、写真を使った作品制作へと移行していった。「当時、芸術は作家が制作の全過程で自身の感性によって構成するという考え方に反発し、より客観的な構成方法を模索するようになった<sup>5)</sup>」。

ルウィットは、1960年からニューヨーク近代美術館(以下 MoMA)で下級職員(夜間受付など)として働き始めた。そこでは、その後の作家人生において重要な出会いがあった。同時期の MoMA には、その後ミニマル・アートの代表的な作家となるダン・フレイヴィン(Dan Flavin, 1933-1996)、ロバート・ライマン(Robert Ryman, 1930-2019)、ロバート・マンゴールド(Robert Mangold, b.1937-)が警備員として、後に美術評論家、キュレーターとなるルーシー・リパード(Lucy R. Lippard, b.1937-)は図書館スタッフとして働いていて、彼らはルウィットの親しい友人となった(マンゴールドはリパードの後任として、後に図書館スタッフに配置換え)。彼らは、皆近くに暮らし、アートについて議論を交わし、作品制作とそれぞれの人生に影響を与えあった。リパードは「このコミュニティは、私たちの人生すべてに影響を与えた<sup>6)</sup>」と述べている。彼らは主義主張を同じくするグループを結成したりはしていない。しかしこのコミュニティは、ニューヨークにおける抽象表現主義以後の新しいラディカルな美学の創造に大きな役割を果たしたと言えよう。

また、作品制作の上でルウィットが最も影響を受けたと語るのが、エドワード・マイブリッジ(Eadweard Muybridge, 1830-1904)と音楽である。音楽については後述する。ルウィットは、友人からマイブリッジの作品集を借りて、連続写真のイメージに魅了される。1974年のカミングスとの対談の中では、マイブリッジの連続作品の魅力についてこう述べている。「私にとって重要だったのは、連続したイメージの論理でした。最初はイメージでしたが、やがて3つの異なるアングルから物事を見ることで、それらが出現し、変化していくという事実になっていきました。始まりがあり、終わりがある。哲学的リアリズムのようなものですね<sup>7)</sup>。マイブリッジの直接的な影響は初期の作品に表れており、《マイブリッジ I (模式的表現)》、《マイブリッジ II (模式的表現)》(いずれも1964年)という写真を使った立体作品を制作している。マイブリッジは、人体の動きを正確に描写するため全裸もしくは半裸の人間の様々な動きを連続写真で捉えた。ルウィットの《マイブ

リッジ I (模式的表現)》は、全裸の女性が遠くから徐々に近づいてきて最後は女性の臍によったところで終わる。これは10個の仕切りがある塗装された木の箱に裸体の女性の写真(バーバラ・ブラウンによる撮影)と明滅するライトが仕込んである作品であった。フラッシュライトと箱を覗き見ると言う行為により連続写真はよりアニメーション化し、ループした幻影的な時間を生む。この後ルウィットの作品はより幾何学的で脱主体的なキューブを基礎とする造形物へと変化していく。グリッドやキューブの増幅という同じ形の連続体であるモジュラー構造体(立体彫刻を壁に設置もしくは床置き)の連作を展開していく。モジュラー構造体は彫刻であるが、ルウィットは金属でドローイングをしているものだと考えていた<sup>8)</sup>。そして、キューブ型の金属によるモジュラー構造体を壁に設置するよりも、壁に直接描くほうがより自然だと思えるようになっていく。

### 3. 「ウォール・ドローイング」のはじまり

ルウィットの最初のウォール・ドローイング作品は、ギャラリーの白い壁に黒い鉛筆で、ルウィット自身によって描かれた。それ以降、ルウィットは1968年から亡くなる2007年までの39年にわたって、モチーフ、テーマを変容させながら1274点の番号付きのウォール・ドローイング作品(いくつかはA、B、Cといったバリエーションを持つ)を制作、総数は1300点を超える<sup>9)</sup>。

ルウィットは1968年10月、ニューヨークのポーラ・クーバー・ギャラリーで初のウォール・ドローイング作品《ウォール・ドローイング #1: ドローイング・シリーズ II 18 (A&B)》(1968年)を制作した。この作品を出品したのは、「ベトナム戦争終結学生運動委員会」のための慈善的な資金集めを目的としたグループ展で、批評家のルーシー・リパード、画家のロバート・フォット、反戦活動家のロン・ウォーリンが企画したものだった。ルウィットの他にもドナルド・ジャッド(Donald Judd, 1928-1994)、カール・アンドレ(Carl Andre, b.1935-)、ダン・フレイヴィン、ロバート・ライマン、ロバート・マンゴールド等、計14名のアーティストが反戦の意思表示と共に参加していた。

ルウィットの最初のウォール・ドローイング作品が1968年に誕生したことは、当時の社会状況と無縁ではなかった。1968年と言えば、世界中で同時多発的に社会の変革を求める運動が起こった年である。パリでは学生を中心に体制への異議申し立て運動である五月革命が起きた。アメリカでは4月にマーティン・ルーサー・キング、5月にロバート・F・ケネディが暗殺された事が社会の閉塞感を強め、学生を中心に長期化するベトナム戦争に対する反戦運動が高まった年である。コロンビア大学やハーヴァード大学でも学生による校舎占拠などが起こっていた。そのような時期に企画、開催されたグループ展の反戦と平和への意志表明は、出品作品にとっても無関係ではない。ルウィットの作品が具体的に反戦への政治的なメッセージ性を持っていたわけではないが、壁に描き、そして会期終了と共にそれを消し去るという刹那的な行為は、既存の芸術への反抗であり、同時に社会変革の精神に裏打ちされたものであった。そのような社会変革のうねりに連動して、この展覧会の出品者たちは共に新たな芸術をゼロから生み出そうとする意志を共有していた。

ルウィットは、社会におけるアートの倫理性について次のように述べている。

「私は、アートというのは、社会の中でケーキの上に生クリーム飾りとしてのせられるようなものではないと思っています。美学と倫理は、同じようなものだと思うのです。私がなぜこのようなやり方をするかという、自分にとってそれが必要なやり方だと思うからです。人の絵を描けないのは、それが倫理に反するからです。つまり私が壁に線を引くことができるのは、それが倫理的な行為だと思うからです」<sup>10)</sup>。

この時の出品作《ウォール・ドローイング#1》(1968年)は、セス・ジゲローブ(Seth Siegelau, 1941-2013)が企画した紙上展覧会『The Xerox Book(ザ・ゼロックス・ブック)』<sup>11)</sup>のために制作したドローイング・シリーズを元としている。『ザ・ゼロックス・ブック』とは、「芸術作品はホワイトキューブに展示されるものだ」という固定概念へのラディカルな問い直しであり、ルウィットの他に、カール・アンドレ、ロバート・バリー、ダグラス・ヒューブラー、ジョセフ・コースス、ロバート・モリス、ローレンス・ウェイナーが参加した。ルウィットが提出したドローイング・シリーズとは、一つの正方形を縦横に十字を入れて4分割し、分割された正方形を更に同様に4等分する。つまり大きな一つの正方形に小さな16個の正方形がある。その一つ一つの正方形は(1)垂直、(2)平行、(3)右斜め、(4)左斜めの線をハッチングで埋めたもののいずれかである。各ドローイングは、左上隅に設定された順列(1、2、3、4)の組み合わせで始まり、それが各ドローイングの四分の一の中で回転する。これは極めてシステムティックなものであり、完成する図像は、作家の意図によるデザインとは異なり偶発性を備えたものとなる。

このドローイング・シリーズにおける正方形のシステムは、鉛筆による初期のウォール・ドローイング作品だけでなく、その後も形を変えて登場していく。本稿の主題である「線と円弧」のシステムも、規則的な組み合わせによって描かれるという点で、この正方形のシステムの延長上にあると言える。

#### 4. エヴァ・ヘッセへのオマージュ

最初のウォール・ドローイング誕生から2年後、ルウィットのウォール・ドローイングに一つの変化が生じる。直線のみで構成されていたルウィットのウォール・ドローイングに「まっすぐではない」線が登場する。これには、ある女性アーティストの早すぎる死が大きく関係していた。1970年5月、親友の彫刻家エヴァ・ヘッセが急逝する。エヴァとルウィットは、1950年代後半から良き友人となり、制作面においても多くのアイデアを交換し、お互いを尊重し、影響を与えあった。1965年にエヴァは夫で彫刻家のトム・ドイルと共にドイツへ渡るが、創作の壁にぶつかり、その苦悩をルウィットに打ち明けていた。その当時、ルウィットから送られたエヴァへの激励の手紙「DO」は、アーティストとして友人としてユーモアかつ詩的で精神的な助けとなるもので、『Letters of note』で紹介されて以来、多くの人に読まれ、今なお若き芸術家たちを励まし続けている<sup>12)</sup>。エヴァは、ラテックスやグラスファイバーなどの新しい素材を用い、有機的な形態の彫刻を制作した。エヴァの代表作の一つ《アクセション V》(1968年)は、亜鉛メッキ鋼とゴムチューブが密集したキューブ型の彫刻で、ルウィットからの影響を受けた作品だとされている。

亜鉛メッキ鋼のキューブには細かい穴が整然と隙間なくあいていて、その穴には黒いゴムのチューブが穴に通してある。幾何学的なキューブの内側面から黒いチューブが隙間なく太い毛のように飛び出し、異素材の稀有な融合によって、ルウィットの代名詞とも言えるキューブは、エヴァにおいては生物の内臓のようでもあり、見るものの視覚的な触覚性を刺激する。リパードはこう評した。「規則的にねじ込まれたチューブが、幾何学的な牢獄から脱出しようとする成長する生物を暗示している」<sup>13)</sup>。

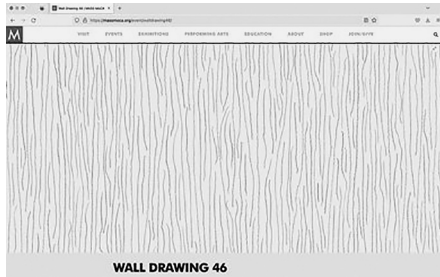


図1 《ウォール・ドローイング #46：垂直線、直線ではなく、接触していない、壁の全面を覆う最大密度で均一に分散した線。》(1970年)の部分図。

エヴァは1966年にドイツから帰国しニューヨークへ戻ると彫刻の制作に集中した。リパードの企画した「エキセントリック・アブストラクション」展(1966年10月、ニューヨーク、フィッシュバツハ・ギャラリー)などの重要な展示にも数多く参加、批評家からも高い評価を得ていた。そのような時期に、エヴァは脳腫瘍を患い、わずか34歳で夭折する。この突然の別れにルウィットは大きなショックを受け、エヴァからの影響を自身の作品に反映させたいと考えた。そして、エヴァが亡くなってすぐに開催されたパリのイヴォン・ランヴェール画廊での個展を、急遽エヴァに捧げるものとした(1970年6月4日-27日)。そして、エヴァの死から2日後、ルウィットはそれまで直線しか描かなかったウォール・ドローイングにエヴァへの敬意を表し、エヴァの作品の特徴である有機的なまっすぐではない縦の線を描いた。それが、《ウォール・ドローイング #46：垂直線、直線ではなく、接触していない、壁の全面を覆う最大密度で均一に分散した線。》(1970年)である。(図1)この時は、他のドラフツマンではなくルウィット自身が描いた。ここに描かれた有機的な線は、エヴァの作品へのオマージュであるとルウィットは述べている<sup>14)</sup>。

2014年には、米国オースティンのプラントン美術館で、エヴァとルウィットの稀有な影響関係をテーマとした展覧会「Converging Lines: Eva Hesse and Sol LeWitt」が開催された(2014年2月23日-5月18日)。同展キュレーターのヴェロニカ・ロバーツによれば、ルウィットはエヴァの代表作でインスタレーションの原型とも言われる《メトロノミック・イレギュラリティ(メトロノミックな不規則性) II》(1966年)の吊り込みの設営を手伝っていた。この作品は展示の度に再構築しなければならず、この作品の可変性は少なからずルウィットがウォール・ドローイングを制作する要因になったと考えられるという<sup>15)</sup>。ルウィットはエヴァの死後もこの作品を二度再構築して展示し、後世に残すべきだと主張したが、残念ながら作品のオリジナルは現在消息不明である。

## 5. 「線と円弧」の探求：《ウォール・ドローイング #769》を中心に

ここからは《ウォール・ドローイング #769》(1994年)について見ていきたい。この作品はタイトル通り769番のウォール・ドローイング作品である。1968年から2007年まで、時代によってルウィットのウォール・ドローイング作品のスタイルは変容する。その中でも、特に1970年初頭から80年代初頭まで、グリッド、円弧、三種類の線(直線、非直線、破線)の組み合わせを用い、「線と円弧」を視覚的な言語として使用したウォール・ドローイング作品を複数制作している。これらのウォール・ドローイング作品の他にも、グリッド、円弧、直線、非直線と言った共通する組み合わせによるドローイングと版画作品も70年代初頭に複数制作している。70年代初頭には、すでにこの「線と円弧」による一連のシステムは完成していたと考えられるが、その後幾度もウォール・ドローイングの語彙として登場するため、探求すべき重要なテーマであったことが推察される。ルウィットはこれを「シリーズ」ではなく、「システム」としている<sup>16)</sup>。《ウォール・ドローイング #769》は、制作年こそ1994年であるが、他の作例から考えるに、この「線と円弧」の組み合わせによる70年代初頭から始まるウォール・ドローイング作品群の一つと考えられるだろう。

改めて《ウォール・ドローイング #769》の副題を見てみよう。「黒い壁を覆う幅36インチ(90cm)のグリッド。角や辺から発する円弧、直線、非直線から二種類を体系的に使った組み合わせ全部。」ルウィットのウォール・ドローイング作品の副題は、作品の概要である。この部分のダイアグラム(図式)は、副題と共に作品の壁の一角に描かれている。(図2の右下)黒く塗られた壁には、鉛筆で辺が36インチ(90cm)120個のグリッドが隙間なく描かれている。(図3)ただし、このグリッドは鉛筆で描かれていて線が細いため、ウォール・ドローイング全体で見るとは一見気がつかない。しかし、このグリッドが一定の視覚的リズムを生み出す基盤となっている。なぜグリッドが36インチ(90cm)なのかについて、ルウィットはこう述べている。「モジュールの長さは、平均的な人間が弧を描くのに届く範囲(約1ヤードまたは1メートル)で決まります。これにより線は、ドラフツマンあるいはウーマンの能力に限定され、ヒューマンスケールに保たれるのです<sup>17)</sup>。グリッドは幾何学的な空間を作るためではなく、よりドラフツマンが合理的に描くためのシステム的一端を担っている。それは、身体のスケールである点から見るものにとっても視覚的に心地よいものとなる。

また、黒い壁もこの作品の重要な要素である。ルウィットは、黒い壁と白い線について次のように述べている。「黒い壁に白い線、大きな壁や部屋全体を使った場合、建築空間が見る者を包み込み、線が異なるかたちで一体となる。システムは同じでも、空間が違うので、線の組み合わせが違ってくる。黒い壁が閉鎖性を感じさせる。白い線はグリッドを維持し、変化することでシステムの手がかりとなる。プランが常に提示されることで、その変化が気まぐれなものではなく、システムティックなものであり、形の言語化、そして物語化されていることを鑑賞者は知ることができるのです<sup>18)</sup>。

大きな黒い壁がもたらす閉鎖性は空間を深淵なものとし、白い線を最大限に引き立たせる。線のリズムや繋がり連続性により意識を集中させる。ルウィットは「線と円弧に



図2 《ウォール・ドロ잉 #769》  
(1994年、東京国立近代美術館蔵)

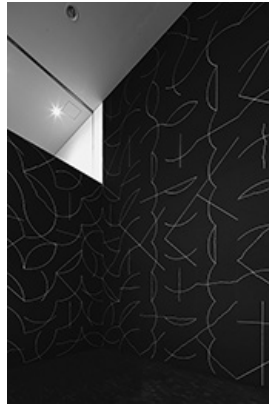


図3 《ウォール・ドロ잉 #769》  
(1994年、東京国立近代美術館蔵)

よるシステムは形の言語化であり、物語化される<sup>19)</sup>と述べているが、もちろんここでルウィットが言う「物語」とはリニア的でナラティブなものではない。連続する「線と円弧」の回転、反転といった単純な要素の一見複雑な構成による巨大な視覚詩のようなものだ。ルウィットがマイブリッジの連続写真や音楽からインスピレーションを得て始まった「線や円弧」を語彙とする物語の探求は、線や円弧の連なり、組み合わせによって一種の視覚的なリズムを有する。線は何にも従属することなく、公平に存在する。ウォール・ドロイングの特徴として、マイブリッジの連続写真や音楽と大きく異なるのは、初めから終わりまで順に見ていくことに限定されないということである。言うまでもなく、連続写真も音楽も、ある一定のリニアな時間軸のうちに成り立つ。ウォール・ドロイングは壁が大きければ、鑑賞者の視点は全体を一気に見るよりは、図像を順に追うようになる。しかし、その立ち位置や視点は自由で、鑑賞者によって様々であり、壁面内を縦横無尽に、鑑賞者は視点を動かすことが可能だ。36インチのグリッド毎に指示書に従ってダイアグラムの数字順に見ていくことも可能であるし、それは意識せずに、36インチのグリッドにも縛られず、もっと大きなグリッドを単位として見ることもできる。つまり、線はグリッドの順序、位置を超えて繋がり、行き戻り、ズームしたりズームアウトしたりして、線の連なりによって見えてくる様々な形の類似や相似形を探することができる。その点において、ウォール・ドロイングの生み出す「物語」は時間的なリニア性から解放される。大きな空間におけるウォール・ドロイングの視覚体験は、リニア的な連続性も維持しつつ、同時に一つの大きな全体を見るという一見対立する状況を同時に体験することを可能とする。それが、「線と円弧」によるウォール・ドロイング作品の最大の特徴と言って良いだろう。

## 6. 「線と円弧」のシステム

ここからは、この「線と円弧」を使った作品の類例を、見ていくこととする。まずは、《ウォール・ドロイング #260：黒い壁に、角や辺から発する白い円弧、白い直線、非直線、破線から二種類の組み合わせ全部。》(1975年、ニューヨーク近代美術館所蔵) (図4)



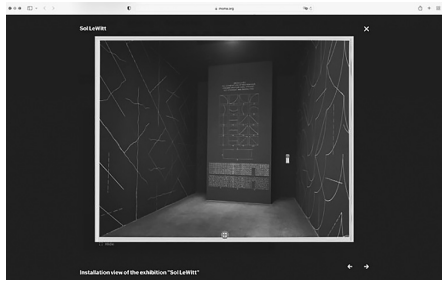


図4 《ウォール・ドローイング #260》(1975年、ニューヨーク近代美術館蔵)

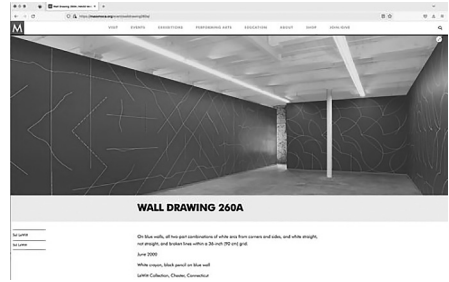


図5 《ウォール・ドローイング #260A》(1979年、ルウィットコレクション蔵)

である。この作品は、角から発する円弧、辺から発する円弧、垂直・平行線・右斜め・左斜めの直線、垂直・平行線・右斜め・左斜めの非直線、垂直・平行線・右斜め・左斜めの破線が全て4種、合計20種の「線と円弧」による2種類の組み合わせ(190通り)が各々36インチ(90センチ)のグリッドに配置され、壁に順に描かれている。「線と円弧」のシステムを使用した作品では、黒い壁のものとして線の要素が最大のものがこの作品である。黒い壁の類例の作品としては、イェール大学アートギャラリー所蔵の《ウォール・ドローイング #786A》(1995年)があげられる。この作品は、黒い壁に36インチ(90センチ)のグリッドと4つの角から発する円弧と4つの辺から発する円弧の二つの組み合わせ(28通り)からなる作品である<sup>20)</sup>。この作品は、《ウォール・ドローイング #260》と比較すると、直線、非直線、破線が無いバージョンで、グリッドと円弧のみのシンプルな組み合わせである。使用する壁面も一面のみである。制作年から言っても、《ウォール・ドローイング #769》と同様、同システムで線の構成要素を減らした壁面の面積が少ないところで設置可能な作品である。この他にも、黒い壁に「線と円弧」のシステムを展開する作品は、《ウォール・ドローイング #291》(1976年)、《ウォール・ドローイング #358》(1981年)、《ウォール・ドローイング #912》(1999年)が挙げられる。

また、このシステムは黒い壁面だけで展開されるものではない。「線と円弧」を使った最初のウォール・ドローイング作品は、《ウォール・ドローイング #96: 4方向の直線または直線でない直線、または点と点を結ぶ円弧。40インチ、黒鉛筆と青クレヨン》(1971年)で、白い壁に青い線で個人コレクターの邸宅の壁に描かれたものだ。同じく白い壁に青いクレヨンで描かれたのが《ウォール・ドローイング #122: 交差する2本の線のすべての組み合わせ、ランダムに配置、角や辺からの円弧、直線、非直線、折れた線》(1972年)である<sup>21)</sup>。この作品は、150通りの組み合わせで描かれる作品で、組み合わせをランダムに配置する点が、他の「線と円弧」を語彙として使用した他の作品と大きく異なる。《ウォール・ドローイング #146: グリッド内の角と側面からの青い円弧、青い直線、直線でない線、破線すべての2部構成の組み合わせ全部。》(1972年、ソロモン・R・グッゲンハイム美術館所蔵)も、白い壁に青い線で描かれた。この作品のバリエーションが《ウォール・ドローイング #146A: グリッド内の角と側面からの円弧、直線、直線でない線、すべての2部構成の組み合わせ全部。》(1972年)<sup>22)</sup>で、こちらは青い壁に白クレヨンで描かれた。これらも類例の一つである。

《ウォール・ドローイング #260》のバリエーションが、《ウォール・ドローイング #260A: 青い壁に、角と側面からの白い円弧と、36インチのグリッド内の白い直線、直線でない線、破線のすべての2部構成の組み合わせ。》(1979年)である。(図5)この作品は、《ウォール・ドローイング #260》の黒い壁が青い壁に変化したバリエーションである。カラードローイングの場合は、赤、黄色、黒は印刷に使われる色(シアン、マゼンダ、イエロー、ブラック)と指定されている。青は、いわゆる「シアン」であり、黒い壁の時と違い、空のような明るい解放性を持つ<sup>23)</sup>。

ここまで見てきた通り、ルウィットは1970年代初頭から80年代初頭にかけての時期に、多くの「線と円弧」を語彙とする作品を制作し、90年代に入り線や円弧の構成要素が異なる作品を制作している。前述の通り《ウォール・ドローイング #769》は、1994年の制作ではあるが、それは90年代のルウィットのウォール・ドローイング作品の特徴とは異なり、70年代初頭から80年代頭にかけての作例の連続的な作品の一部として捉えられるだろう。

80年代に入ると、ルウィットはイタリアの文化都市スポレトへ移住する。この時期からウォール・ドローイングの画材にグワッシュを取り入れる。作家活動の初期にはピエロ・デラ・フランチェスカの作品を模したドローイング作品を描き、ジョットについてもしばしば言及することがあったルウィットであるが、イタリアへの移住によって、ウォール・ドローイング作品は色彩豊かになり、フレスコ画的傾向を強めていく。

## 7. ドラフツマンと音楽：偶然性の導入

ここからは、ルウィットのウォール・ドローイング制作に欠かすことのできないドラフツマンについて見ていきたい。1970年にルウィットはウォール・ドローイングについてこう定義していた。「ウォール・ドローイングには、紙に描かれたインクによるドローイングが添えられる。これはアーティストが描くもので、壁のドローイングはアシスタントが描く。インクで描かれたドローイングは壁のドローイングのためのプランであり、複製ではない。それぞれが等しく重要である。単純な立体の側面を壁と考え、そこに描くことも可能である。ウォール・ドローイングは破壊されるまで、永久に設置される。一度行ったことは、元に戻すことはできない<sup>24)</sup>。翌年、「ウォール・ドローイングをする」と題するエッセイでは、こう再定義している。「作家はウォール・ドローイングを構想し、計画する。プラン(文字、言葉、絵)はドラフツマンによって解釈され、ドラフツマンによって実現される。(中略)アーティストとドラフツマンが共同作業で作品を作る<sup>25)</sup>。

前述のとおり、ルウィットは、初期の頃は自らもウォール・ドローイングを描いていたが、徐々に自身はアイデアの構想と指示書の制作に専念し、実際に壁に描く事はせず、ドラフツマンまたはドラフツウーマン(ドラフターと表記されることもある。以下、ドラフツマンとする。)が担う事となった。ルウィットの指示書を元に、ウォール・ドローイングを複数人(時に単独)のドラフツマンが仕上げる。《ウォール・ドローイング #2》では、すでに5人の地元の美術学校(Chouinard ART institute)の学生が制作を手伝った(1968年12月3日-1969年1月11日、ロサンゼルス、エース・ギャラリー)。また翌年、独デュッセルドルフのコンラッド・フィッシャー・ギャラリーで開催された個展で制作された

《ウォール・ドローイング #3: A40》では、ルウィットは制作に直接関与していない(1969年4月22日-5月16日)。この作品から、壁全体の大きな空間を使うようになっていった。「最初の100枚の壁画のうち、ルウィットが最初の制作に関わったのは35枚で、その後、その関わりは次第に減っていき、1980年代初頭までに熟練したドラフツマンチームを結成し、1982年(ウォール・ドローイング #371)以降は製図を完全に他人に任せた」<sup>26)</sup>。

ドラフツマンの存在によって、ルウィットは仕事をしていないかのような神話が生まれてきたが、実際は真逆だったと長年チーフドラフツマンを務めたジェレミー・ジーマンは語っている。ジーマンによれば、ルウィットは晩年も毎日アトリエに来て、デスクで手を動かし、手書きの指示書やドローイングを常に制作していたという<sup>27)</sup>。

ルウィットは、なぜ壁に描くことをドラフツマンに任せるようになったのだろうか。大型の作品を作るアーティストであれば、作家一人で制作する事はほぼ無いだろう。例えば、ルウィットと同時期に活躍したカール・アンドレの彫刻作品は作家の指示の元、工場で作されている。大型作品の制作においては、アシスタントや委託業者が存在することは暗黙の了解となっていると言ってよいだろう。しかし、アシスタントなどがいたとしても、クレジットには名前も残らない場合が多い。ルウィットも当初はアシスタントと呼ばれていたが、1970年にはドラフツマンと名付けている。ルウィットは、あえてアシスタントとは呼ばずに描く人をドラフツマンと呼び、それを公表し、名前を残させるようになった。ドラフツマンたちはルウィットの元で同様の訓練を積んだ人というわけでは無い。友人のアーティスト、ギャラリスト、美術学校の学生まで様々な人たちがドラフツマンになった。ドラフツマン各々で描く技量に差が出るが、ルウィットはあえてドラフツマンの不確定な関与を作品の中に組み入れた。とはいえ、もちろんそれは誰でも良い訳ではなく、誤差はあるとはいえ作品のクオリティを保ちアイデアに忠実に描ける人に限定される。ルウィットの死後は、ルウィットのエステートがドラフツマンを選定していて、現在もなおルウィットのウォール・ドローイングは世界中で制作されている。ルウィットは、ドラフツマンとの関係はコラボレーションであると述べているが、ドラフツマンとアーティストの関係は、作者が複数いるコラボレーションとも異なっており、ルウィットの作り出した「ドラフツマン」というシステムは、既存の「作者」概念の拡張であると言ってよいだろう。つまりドラフツマンの存在によって、「複製」ではなく、同じ作品が同時期に二つの場所で制作、展示することが可能であり、同じ作品が時代を超えて何度も制作されることも可能になる。アーティストの残した「指示書」があつてドラフツマンがいれば、複製ではなく再制作でもなく、同じ作品が別の環境で新たに制作・設置が可能なのだ。アーティストの存在の有無、オリジナルと複製という物理的な壁をルウィットのウォール・ドローイングのドラフツマンシステムは乗り越える。ドラフツマンは、作者＝ルウィットの解釈者、指示書の解読者でもあり作品を現実化する技師でもある。当時は外注芸術、家内工業などと揶揄されたりもしたが、ルウィットは、アーティストとドラフツマンの関係を、熱烈に愛好した音楽になぞらえて説明した。アーティストは、ウォール・ドローイングのアイデアと指示書を制作し、ドラフツマンが実際に描く。アイデアの制作者であるアーティストは「作曲家」であり、実際に描くドラフツマンは「演奏者」とであると語ることを好んだ。指示書はいわば「楽譜」であるのだ。「私はいつも音楽の演奏に例えています。

同じバッハのピアノやチェンバロのものを聴いても、同じ人であっても毎回違う。ワンダ・ランドフスカが3月に弾いて、4月に弾いたとしても、違う音になる。ラルフ・カークパトリックが弾けば、また違う音になる。誰がやっても、その人の足跡が残る。ある意味、ドラフツマンが参加しているのはいいことで、アーティストだけがやっているのではないのです<sup>28)</sup>。ルウィットが愛したJ・S・バッハの『ゴールドベルク変奏曲 BWV988』や『平均律クラヴィア曲集』は、様々な演奏家による演奏が存在する。上記のピアニストに加え、グレン・グールド、キース・ジャレットの演奏は同じ楽曲とはいえ、まるで曲の解釈や演奏方法が異なる。音楽においては、作曲家亡き後も解釈や演奏法を変化させながら、名曲は残り続けていく。ルウィットは、ウォール・ドロージングもそれと同じように、アーティストの不在にかかわらず、描かれては消されて、新たに制作されていく事を企図した。指示書や楽譜は、永久的なもの(作者の死後も延命される)であるが、ウォール・ドロージングは、演奏ほど一時的なものではないが、展示期間に限られ、塗り替えられる場合が多く、一時的で儂いものである。ルウィットは、指示書のアイディアと実際に描かれるウォール・ドロージングは、同等の価値があると考えていた。つまり、観念的なアイディアの従属的なものとして実作があるというヒエラルキーはない。その逆も然り。ルウィットは、自身の芸術を「コンセプチュアル・アート」とであると語り、「ミニマル・アート」と括られる事に嫌悪を示していた<sup>29)</sup>。もちろんウォール・ドロージングは、コンセプチュアル・アートとして構想されていたが、アイディアやコンセプトが優位ではないのだ。実際に壁に描かれたものが、たとえ相対的で不確定性、偶発性、一時性が避けられないもののだとしても、それを積極的に受け入れていた。同じ楽譜(指示書)でも、演奏者(ドラフツマン)によって、同じ演奏者でもその時々の演奏によって、環境によってそれは同じものではないのだ。この「作品」のとらえ方は「複製」とも異なるもので、今やルウィットに固有と言えないが、それはルウィットによる開拓の恩恵である。

ルウィットの親しい友人でもあり、ルウィットがいかに音楽と深く関わっていたかを知っていたカール・アンドレはこのような詩を残している。「WHEN YOU GO TO SOL YOU SEE MUSIC/ TO SOL WHO KNOWS THAT ALL ART ASPIRES TO THE CONDITION OF MUSIC(ソルに行けば音楽が見える／すべての芸術は音楽の境地を目指すと知っているソルへ)」<sup>30)</sup>。ルウィットがウォール・ドロージングを音楽に例えるのは、単なるアレゴリーとは言えない。ルウィットは、クラシック音楽(特にバロック以降の西洋音楽)の熱烈な愛好家であった。スタジオでの仕事中は常に音楽をかけており、クラシックを中心に音楽のカセットテープのコレクションは約4000本に及んだ。ルウィットの死後、この約4000本のカセットテープや、ルウィットのテープコレクションについての自筆のカタログが調査され、ルウィットの音楽コレクションに焦点を当てた展覧会「Sol Lewitt: The Music Collection」が開催された(2013年9月23日-2014年3月9日、コネチカット州、アルドリッチ現代美術館)。ルウィットの、作品における図像的反復性やステープ・ライヒ、フィリップ・グラスとの交友関係や、グラスとのコラボレーションワークから、ルウィットの愛好する音楽も、ミニマルミュージックや前衛的な現代音楽であるように思われていた。もちろん、ライヒやグラスの楽曲も好み、両者の楽譜もコレクションしている。しかし、ルウィットのテープコレクションから判明したことは、バロック音楽から現

代までの幅広い作曲家のコレクションを持ち、バッハ、モーツァルト、ベートーヴェン、ブラームスを中心としたクラシック音楽の異なる演奏のバリエーションを多数保有していた事だった。例えば、ベートーヴェンのピアノソナタ第29番変ロ長調「ハンマークラヴィーア」ではカセットカタログに9回、ソナタ第30番ホ長調 op.109では5回登場する<sup>31)</sup>。美術史家のチャールズ・ハクスタウゼンは、この同じ曲の異なる演奏をルウィットが複数収集していた点に着目し、これらはウォール・ドローイングの制作、及びドラフツマンのシステム構築に少なからぬ影響を与えていたと指摘している<sup>32)</sup>。

また、ドラフツマンのシステムだけでなく、「線と円弧」、「シリアル・プロジェクト」と呼ばれる初期のウォール・ドローイングのプランには、現代音楽家ピエール・ブーレーズによる作曲への「管理された偶然性」の導入からもインスピレーションを受けていたとも推察される。図像の順列によるシステムの導入は、偶然性の導入である。1950年代から60年代にかけて、ジョン・ケージによる作曲や演奏への偶然性や偶発性を積極的に取り入れた試みから波及し、偶然性の導入は音楽界を席卷した。ブーレーズはケージとは異なり、曲の構成自体は作曲家の管理下に置くものの、楽曲の一部に奏者による偶然性を導入した。ケージの試みは、音楽の領域を超えてアートにおける「ハプニング」や「イベント」へと展開していくことは周知の通りである。ルウィットの場合は、ケージの系譜での偶然性の導入ではなく、ブーレーズが提唱した「管理された偶然性」の導入である<sup>33)</sup>。演奏者(=ドラフツマン)の関与、楽譜(=指示書)における「線や円弧」の順列による組み合わせ、演奏環境(=描く壁)や空間によって変化する図像の並びは、「管理された偶然性」とも言えるだろう。ブーレーズが「管理された偶然性」を作曲に導入し、作曲家、演奏者、聴者の関係の序列化、固定化を問い直し、演奏者の主体性を尊重し、既存の音楽の概念を拡張したように、ルウィットは視覚芸術においてアーティストの制作における客観性を重視し、実制作者の主体性を尊重し、実制作者の個による偶然性を導入することで、既存の「作家」や「作品」の概念を拡張したと言えよう。

## 8. 最後に：線のリアリティ

ルウィットは、線をコンセプチュアル・アートにおいて最も重要な表現言語であると考えていた。コンセプチュアル・アートは、非具象であるため、線は風景や人物のような実在の物を描くためにあるのではない。「もちろん、人物の絵は実在の人物ではないが、線の絵は実在の線である」<sup>34)</sup>。線そのものがリアリティを持ち、何かの虚像を描く道具としてではなく、線は線として存在すると考えた。線が主役である。抽象絵画は目に見えない不可視の世界を視覚化しようという試みでもあったが、ルウィットにおいて線は不可視の世界の可視化ではない。それは、「線は「線」という実在するリアルなもので、それ以上でもそれ以下でもない。「線はそれ自体を表すだけであり、線以外のものを表すことはないのだ」<sup>35)</sup>。

ルウィットのウォール・ドローイングにおける線は線として存在するからこそ、鑑賞者は「見ることを視覚的なリアルな「体験」として享受できる。意味の編み目や記号に囚われることなく、線は純粹に一つの「かたち」であり、その規則的な連なりが視覚のリズムを

生み出す。その時、ウォール・ドロ잉の描かれた「壁」は何かを遮り閉ざすためのものではなく、視知覚の開かれた窓となり、観賞者はあたかも演奏を聴くように線のリズムを体感できるだろう。

註

- 1) アンソニー・キャンディドはI.M. ペイの事務所に1954年から57年まで在籍。(https://archswc.cooper.edu/Browse/projects/facet/entity\_facet/id/58)最終閲覧日：2022年11月25日。
- 2) Oral history transcript is the result of a tape-recorded interview with Sol LeWitt on July 15, 1974. California Oral History Project for the Archives of American Art, Smithsonian Institution. (https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-sol-lewitt-12701)最終閲覧日：2022年11月25日。
- 3) Veronica Roberts, "Chronology Eva Hesse and Sol LeWitt," *Converging lines: Eva Hesse and Sol LeWitt*, Veronica Roberts(ed.), Blanton Museum of Art, In association with Yale University Press, c2014, p. 159.
- 4) Oral history transcript is the result of a tape-recorded interview with Sol LeWitt on July 15, 1974. California Oral History Project for the Archives of American Art, Smithsonian Institution. (https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-sol-lewitt-12701)最終閲覧日：2022年11月25日。
- 5) Sol LeWitt, "Commentaries," in *SOL LEWITT, catalogue of the exhibition*, Alicia Legg (ed.), THE MUSEUM OF MODERN ART, New York, 1978, p. 77.
- 6) *Converging lines: Eva Hesse and Sol LeWitt*, c2014, p. 57.
- 7) Ibid. 最終閲覧日2022年11月25日。
- 8) Lindsay Aveihé, "Long Live the Ephemeral," *LOCATING SOL LEWITT*, David S. Areford(ed.), New York: Yale University Press, 2021, p. 207.
- 9) Charles W. Haxthausen, "Thinking About Wall Drawings: Four Notes on Sol LeWitt," *Australian and New Zealand Journal of Art*, 2014. vol. 14, no. 1, pp. 42-57. (http://dx.doi.org/10.1080/14434318.2014.930971)最終閲覧日：2022年11月25日。*Sol LeWitt Wall Drawings Catalogue Raisonné*, Artifax Press, 2018では約1350点のウォール・ドロ잉を掲載している。
- 10) Oral history transcript is the result of a tape-recorded interview with Sol LeWitt on July 15, 1974.
- 11) 本のタイトルにあるゼロックスとは、電子機器メーカーのゼロックス社のことである。当初は、それぞれの作家から紙を支持体とする25枚の作品を提出してもらい、それをゼロックス社のコピー機で複写して製本、出版する試みであったため、『ザ・ゼロックス・ブック』と名付けられた。しかしコストの面からそれは叶わず、結局はオフセット印刷で1000部出版された。初版は1968年、2015年に復刻版が出版された。
- 12) 「Letters of note」には、ルウィットからエヴァへ送られた実物の手紙が掲載されている。(https://lettersofnote.com/2015/07/06/do/)最終閲覧日：2022年11月25日。書籍版は、Shaun Usher, *Letters of Note: ART*, 2020.
- 13) *Converging lines: Eva Hesse and Sol LeWitt*, c2014, p. 58.
- 14) 《ウォール・ドロ잉 #146A》は現在、MASS MoCA で開催中の「Sol LeWitt: A Wall Drawing Retrospective」にて2043年まで展示中。同展では105点のルウィットの大型ウォール・ドロ잉作品を展示している。(https://massmoca.org/event/walldrawing46/)最終閲覧日：2022年11月25日。
- 15) *Converging lines: Eva Hesse and Sol LeWitt*, c2014, pp. 57-58.
- 16) Oral history transcript is the result of a tape-recorded interview with Sol LeWitt on July 15, 1974.
- 17) Sol LeWitt, "Commentaries," p. 130.
- 18) Sol LeWitt, "Commentaries," p. 135.
- 19) Ibid. 最終閲覧日：2022年11月25日。
- 20) イェール大学アートギャラリー所蔵。(https://artgallery.yale.edu/collections/objects/174194)最終閲覧日：2022年11月25日。
- 21) ポーラ・クーパー・ギャラリーで開催された、ルウィットの個展「Arcs and Lines」(2011年5月7日～8月26日)にて制作された。1972年には、この作品はケンブリッジのマサチューセッツ工科大学に設置された。(https://www.paulacoopergallery.com/artists/sol-lewitt#tab:slideshow;slide:14)最終閲覧日：2022年12月17日。
- 22) ベルン美術館にて初展示。翌年ローマ、Galleria L'Attico で行われた "Wall Drawing, Drawings and Structures" にて展示。オリジナルのタイトルは、*All Combinations with two lines in each square*.
- 23) 《ウォール・ドロ잉 #260A》は現在、MASS MoCA で開催中の「Sol LeWitt: A Wall Drawing Retrospective」にて2043年まで展示中。(https://massmoca.org/event/walldrawing260a/)最終閲覧日：2022年12月17日。
- 24) Sol LeWitt, "WRITINGS OF SOL LEWITT," in *SOL LEWITT, catalogue of the exhibition*, Alicia Legg (ed.), THE MUSEUM OF MODERN ART, New York, 1978, p. 169.
- 25) Ibid. 最終閲覧日：2022年11月25日。

- 26) Charles W. Haxthausen, 2014. Op.cit.
- 27) Tate の YouTube 動画「Tate shots: Sol LeWitt」。(https://youtu.be/qIH8FOtW0Q)最終閲覧日：2022年12月15日。
- 28) Oral history transcript is the result of a tape-recorded interview with Sol LeWitt on July 15, 1974. (https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-sol-lewitt-12701)最終閲覧日：2022年12月15日。
- 29) Sol LeWitt, “*WRITINGS OF SOL LEWITT*,” p. 169.
- 30) Charles W. Haxthausen, “THE WELL-TEMPERED GRID: ON SOL LEWITT AND MUSIC,” MA: Williams College Museum of Art, 2013. (https://www.academia.edu/15372633/The\_Well\_Tempered\_Grid\_On\_Sol\_LeWitt\_and\_Music)最終閲覧日：2022年12月15日。
- 31) Charles W. Haxthausen, 2014, Op.cit.
- 32) Ibid. 最終閲覧日：2022年12月15日。
- 33) Oral history transcript is the result of a tape-recorded interview with Sol LeWitt on July 15, 1974. (https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-sol-lewitt-12701)最終閲覧日：2022年12月15日。
- 34) Sol LeWitt interviewed by Andrew Wilson on January 22, 1993, at the Museum of Modern Art, Oxford and published as “Sol LeWitt Interviewed,” *Art Monthly*, no.164, March 1993, pp. 3-9.
- 35) Alfred Pacquement, “Sol LeWitt,” *Opus international*, no. 22, January, 1971, p.30

#### 図版

- 図1 MASS MoCA の Web サイト上にある《ウォール・ドローイング #46》(部分図)のページ。https://massmoca.org/event/walldrawing46/
- 図2、3 東京国立近代美術館所蔵品ギャラリー3F「建物を思う部屋」での展示風景。Courtesy the Estate of Sol LeWitt, Massimo De Carlo and TARO NASU Copyright the Estate of Sol LeWitt. 撮影：木奥恵三
- 図4 MoMA の Web サイト上にある過去展覧会アーカイブページ。February 3, 1978–April 4, 1978. Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. IN1197.35. Photograph by Kate Keller. https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1971?installation\_image\_index=34
- 図5 MASS MoCA の Web サイト上にある《ウォール・ドローイング #260A》のページ。https://massmoca.org/event/walldrawing260a/

## 『綾錦』の制作工程に関する一試論：模写図が木版画になるまで

中尾優衣

### はじめに

本稿でとりあげる染織資料集成『綾錦』（西陣織物館・編、芸艸堂・発行）は、京都の西陣織物館が日本各地から借用・陳列した染織品の記録である。建築家の本野精吾が設計し1914年に竣工した旧・西陣織物館（現・京都市考古資料館）は京都市上京区に位置し、大正天皇の御大典にあわせて整備された施設の一つである。西陣織の陳列および展示即売を行うことを目的として1915年9月に開館した同館では、翌10月から1926年3月までの約10年間にわたって計30回の染織品の陳列会と3回の臨時陳列会が行われた。『綾錦』はその陳列品の一部の図版を収めたもので、1916年から1925年にかけて全10巻が発行された（表1）。

『綾錦』刊行の経緯は『西陣織物館記』<sup>1)</sup>に詳しい。それによると「古近代名物及参考品の陳列は第1回以来好評であって、斯の如き門外不出の秘宝を、再び公開して、一般の観覧に供する事は、恐らくは至難である」という理由から、陳列品を記録することが求められた。「特に貴重な物は、現品を実物の通りに模写して保存したい」という西陣の染織関係者の考えから企画されたのが『綾錦』である。まだオフセットカラー印刷すら普及していないなかで多色図版を収録するには、関係者が手分けして模写のできる人を探して依頼する必要があり、陳列替のたびに「予め織物館に集会、模写品の選択に立ち会いして、協議分担した」という。

『綾錦』第1巻の例言には、「西陣織物館に展陳する織、染、刺繍等に属する参考品は年々数回陳列換を為し其の都度優秀巧雅なるものを選択して模写印刷し若くは写真版として出版することゝせり」とあり、京都で1891年に創業し美術出版の版元として名高い芸艸堂が印刷を担当した<sup>2)</sup>。『綾錦』には、精密な単色写真版印刷が併用されているものの、その主眼は図案家たちが原寸大で模写した陳列品を、多色木版によって忠実に再現した色鮮やかな図版にある。人の手によって模写された染織品を、さらに木版によるイメージへと変換する、『綾錦』はいうなれば二重の複製物である。

そのように考えると、『綾錦』は単なる染織品の記録ではなく、近代の京都という土地に蓄積された文化的特質や人的ネットワークが結集された、染織・図案・木版のハイブリッドを端的に示す存在である。そうした視点から『綾錦』を研究する第一歩として、図案家による模写（以下、本稿では『綾錦』に記載されている木版の原画として描かれた模写図を「模写原画」とする）から多色木版画が作られるまでの工程を追ってみたい。



## 1. 『綾錦』の概要とその成立背景

『綾錦』全10巻には、各巻ごとに50図の染織品が掲載される。そのうち、第3巻は50図すべてが多色木版、残りの9巻分では50図のうち30図が多色木版、残り20図が単色写真版による。『西陣織物館記』によれば各巻200部が発行され、そのうち100部余りの頒布を西陣織物館が担当し、そのほかを芸艸堂が頒布した。西陣織物館の頒布先は「主として西陣織物業者、次で模写画師、仲買商、大呉服店、図書館、学校」であった。

陳列された染織品の所蔵者は、大徳寺や妙法院など京都の有名な寺社仏閣、川島甚兵衛、飯田新七、三越呉服店など美術織物の関係者、野村正次郎、山中与七らの古美術商から、風俗史家の江馬務、茶人としても知られる実業家の根津嘉一郎にいたるまで幅広い。西陣織物館での陳列会は、労を惜しまず各所から名品を集めた一大プロジェクトであったことがわかる。だからこそ、西陣の関係者たちはこの貴重な機会を何としても記録に残すべく、山鹿清華(1885-1981)や小合友之助(1898-1966)など当時の京都の美術工芸界の粋を結集したすぐれた模写担当者と、芸艸堂の差配によって名工の彫師と摺師が生み出す精緻な木版画の技術を求めたのである。



図1 『綾錦』第1巻表紙、芸艸堂所蔵

また、毎巻ごとに『綾錦』に掲載された染織品の図柄をもとに、模写を担当した図案家によってオリジナルの表紙が考案された。例えば第1巻では川島甚兵衛所蔵の<sup>エジプト</sup>埃及裂から山鹿清華がデザインし、『綾錦』のためだけに製織された豪華な織物の装幀まで作られたのである(図1)。売価も1冊25円という当時としてはかなりの高額で、この出版が西陣織物館の威信をかけた事業であったことがうかがえる。さらに『綾錦』と同様の趣旨で、1927年には『八重かすみ』も発行されている。しかし、その需要者は大部分が西陣を中心とする染織業に関わる人々に限られ、今や『綾錦』は知る人ぞ知る稀観書となっている。1973年に発行された500部限定の復刻版『綾錦』や西陣織物館での展示をのぞけば、これまで『綾錦』の美術史的意義が再検証される機会は少なかったといえる<sup>3)</sup>。

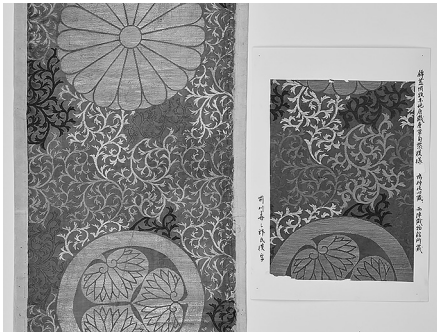


図2 左：《錦蓋帽額赤地唐織唐草、菊、葵模様》、右：前川喜三郎《錦蓋帽額赤地唐織唐草、菊、葵模様》模写原画、いずれも一般財団法人西陣織物館所蔵

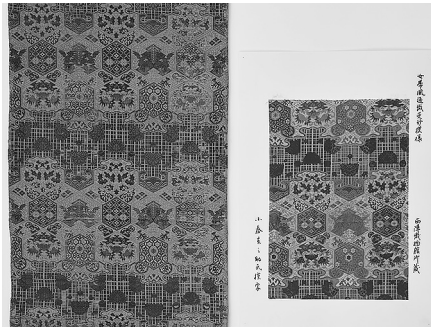


図3 左：《女帯風通織更紗模様》、右：小合友之助《女帯風通織更紗模様》模写原画、いずれも一般財団法人西陣織物館所蔵

## 2. 西陣織物館所蔵の関連資料

一般財団法人西陣織物館には、『綾錦』の模写原画および『綾錦』所収の以下の陳列参考品3点が所蔵されている。なお、本稿での各図版の巻号は『綾錦』の目次頁に記載された番号表記に従った。

- ・《唐織芙蓉模様袷装》(第5巻25、前川喜三郎模写)
- ・《錦蓋帽額赤地唐織唐草、菊、葵模様》(第10巻3、前川喜三郎模写) (図2)
- ・《女帯風通織更紗模様》(第10巻28、小合友之助模写) (図3)

図2、3の左側の織物は状態も良く色鮮やかなままで残っているが、緻密で重厚な織と右側の模写原画を比べてみると、原寸大の模写がいかに現物に忠実であるか一目瞭然である。模写原画は第6巻と第9巻以外の8巻分が現存し、各巻ごとに専用の塗箱に収められる。いずれも和紙に墨と顔料を用いて細密に描かれ、まるで本物の裂地が貼り付けられていると見まがうほどの高い再現度である。

模写原画はいずれも約42.0×29.7cmのボール紙に貼り付けられ、その余白部分に織物の名称、所蔵者、模写担当者の名前が記される。ボール紙は比較的新しく、四隅に画鋏で留めたようなごく小さな穴がある。また『綾錦』の図版に描かれている布の端のほつれの表現が、模写原画では紙が四角に裁ち落とされているために確認できない。模写原画の紙は薄手で、図柄の描かれていない地色が全体に黄変しているものが多いことから、西陣織物館での展示に際して図版部分だけを切り取ってボール紙に貼り直し、現在の体裁に変更されたと思われる。塗箱と比較してもサイズが一回り小さいことから、当初の形状に変更が加えられている可能性が高い。

興味深いのは模写の担当者によって個性豊かな表現が見いだせたことである。絵の具の塗り重ねによって厚みを表現しようとするもの、ごく薄塗りで布の質感をとらえようとするもの、図柄を忠実に再現することを優先しているもの、立体的な糸の重なりや金糸の駒縫いなど繊維の質感表現に力を注いでいるものなど、さまざまであった。

他所から借りた作品を模写できる期間は限られており、これだけの数と高いクオリティ

の模写を行うには相当な労力を要したことは想像に難くない。今回の調査では、320点の模写原画すべてを、しかも現存する染織品と比較する形で拝見でき、改めて実物と遜色ない模写の出来栄えに驚かされた。模写の担当者はいずれも当時染織図案家として活動しており、生き生きとした筆意は陳列品に対する彼ら自身の関心を強く感じさせるものであった。

### 3. 芸艸堂所蔵の関連資料

『綾錦』の発行元である芸艸堂には、校正摺りと思われる資料が残っている。木版が摺られた段階でその仕上がりを確認するためのもので、こと細かに修正の指示が書き込まれている。色そのものや濃度の方向性を修正する指示書きに加え、版木を彫り直す指示が入っているものもある。筆者が確認できたのは以下の25点の校正摺りだが、そのほとんどに「山鹿」の朱文円印が確認できる(押印のある校正摺りには末尾に「\*」を付した)。

- ・《横筋織繡 東大寺八幡宮轉害所用田楽法師着用水干袖左外鳳凰文》(『綾錦』第3巻1、三越呉服店所蔵、三大寺泰岳模写)\*
- ・《布 東大寺八幡宮所用 文字墨書》(『綾錦』第3巻10、三越呉服店所蔵、三大寺泰岳模写)

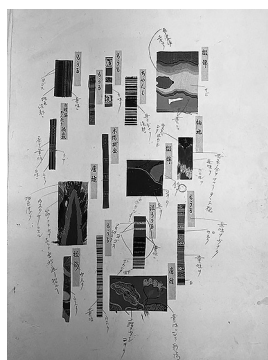


図4 《名物裂九点》校正摺り、芸艸堂所蔵



図5 《女帯風通織更紗模様》校正摺り(部分)、芸艸堂所蔵

- ・《名物裂九点》(『綾錦』第3巻19、三越呉服店所蔵、三大寺泰岳模写)
- ・《名物裂九点》(『綾錦』第3巻20、三越呉服店所蔵、三大寺泰岳模写) (図4)
- ・《名物裂三十点》(『綾錦』第3巻29、市田文次郎所蔵、前川喜三郎模写)
- ・《烏麻布七点》(『綾錦』第3巻45、村越庄右衛門所蔵、奥田芳三郎模写)
- ・《烏麻布七点》(『綾錦』第3巻50、村越庄右衛門所蔵、奥田芳三郎模写)
- ・《錦蓋帽額赤地唐織唐草、菊、葵模様》(『綾錦』第10巻3、西陣織物館所蔵、前川喜三郎模写、図2の校正摺り)\*
- ・《清水裂梅二猿、鳥模様》(『綾錦』第10巻4、山鹿清華所蔵、森野卯一郎模写)\*
- ・《裂金銀モール段織》(『綾錦』第10巻8、前田侯爵家所蔵、前川喜三郎模写)\*
- ・《裂刺繡》(『綾錦』第10巻9、前田侯爵家所蔵、小合友之助模写)\*
- ・《九條袈裟金欄紺地桐模様》(『綾錦』第10巻11、蟠桃院所蔵、前川喜三郎模写)\*
- ・《衲衣黄緞》(『綾錦』第10巻13、大覚寺所蔵、新家浩月模写)\*

- ・《陣羽織金華山刺繍(岡山池田候旧蔵)》(『綾錦』第10巻18、福田浅次郎所蔵、松尾為次郎模写)\*
- ・《戸帳金欄花色地牡丹模様》(『綾錦』第10巻21、東海庵所蔵、前川喜三郎模写)\*
- ・《戸帳剣先白茶地蜀江錦》(『綾錦』第10巻22、東海庵所蔵、前川喜三郎模写)\*
- ・《太刀袋唐錦菊二蝶模様》(『綾錦』第10巻24、大覚寺所蔵、小合友之助模写)\*
- ・《五條袈裟紺地金欄裏白桐鳳凰崩シ》(『綾錦』第10巻25、大報恩寺所蔵、小合友之助模写)\*
- ・《横被赤地唐錦鳳凰樂器模様》(『綾錦』第10巻27、後藤博山所蔵、小合友之助模写)\*
- ・《女帯風通織更紗模様》(『綾錦』第10巻28、西陣織物館所蔵、小合友之助模写)\* (図5(図3の校正摺り))
- ・《時代裂》(『綾錦』第10巻29、清水半兵衛所蔵、小合友之助模写)\*
- ・《時代裂》(『綾錦』第10巻31、井上大丸呉服店所蔵、前川喜三郎模写)\*
- ・《時代裂》(『綾錦』第10巻32、井上大丸呉服店所蔵、前川喜三郎模写)\*
- ・《時代裂》(『綾錦』第10巻34、井上大丸呉服店所蔵、前川喜三郎模写)\*
- ・《時代裂》(『綾錦』第10巻36、岡部安五郎所蔵、小合友之助模写)\*

「山鹿」の印が『綾錦』の模写に参加した山鹿清華を指していることはほぼ間違いない。校正摺りのなかには前節で取り上げた西陣織物館所蔵の2点もあり、「地色黄味少ナク錆ヲ」、「茶鼠ノ具ニ」、「赤味ヲ取ル 青味ニスル」「筋を立たス」など、色だけでなく摺り方に関する指示も確認できる(図5)。現存する校正摺りは『綾錦』第3巻と第10巻のごく一部であるが、いずれも模写の担当者は山鹿とは別の人物である。現段階では推測の域を出ないが、校正の筆跡は共通しており、最終的に山鹿が全体の仕上がりについて何らかの承認を行う立場であった可能性をうかがわせる。

山鹿が模写原画を担当したのは、『綾錦』第1、2、4、7巻と比較的早い時期のものが多く、この校正摺りが含まれる第3、10巻は模写を担当していない。他の図案家よりも年長の山鹿は、実際の模写に関わっていない巻でも統括のような役割を担っていたと推測できるが、この点は今後の課題としたい。いずれにしても、校正摺りは具体的な制作工程を知るうえで貴重な資料であり、模写原画とのさらなる比較が必要である。

#### 4. 福本繁樹氏所蔵の関連資料

『綾錦』の調査は筆者が染色家の福本繁樹氏から、小合友之助の模写図の存在をご教示いただいたことに始まる。福本氏は小合による200枚以上にも及ぶ模写図を入手し、そのうち3点が『綾錦』第8巻の模写原画であることを突き止め、模写図を含む『綾錦』の総合的調査を勧めてくださった<sup>4)</sup>。

小合は京都市立美術工芸学校を卒業し、日本画家の都路華香のもとで日本画を学んだ後、京都の龍村織物で古代裂の研究に従事したことから染織品に関心を持ち、自ら技法を習得して染織作品も手がけるようになった。昭和になると帝展などに染色作品を発表して受賞を重ね、京都を代表する染色家としてよく知られる。福本氏所蔵の資料の一部には、明治期から大正期にかけて、すなわち小合が本格的に染色家の道に進む以前の日付が書き込まれており、図案家時代の小合の活動を考える上できわめて重要なものである。



図6 『綾錦』第7巻1《刺繍唐花、動物模様袈裟》(興聖寺所蔵、小合友之助模写)、芸艸堂所蔵



図7 小合友之助《刺繍唐花、動物模様袈裟》模写原画、一般財団法人西陣織物館所蔵

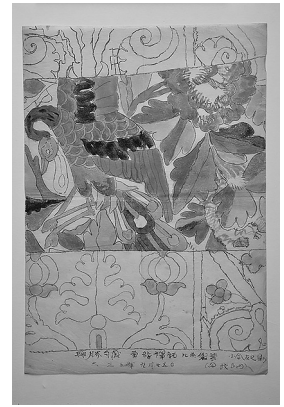


図8 小合友之助《刺繍唐花、動物模様袈裟》模写原画、福本繁樹氏所蔵

今回の調査では福本氏所蔵資料を改めて調査し、『綾錦』のための模写がさらに複数含まれていることが判明した。一つは、第7巻1および2の《刺繍唐花、動物模様袈裟》(興聖寺所蔵)である(図6、7)。小合が描いた模写図には「大正五年九月廿五日」と「四枚乃内」の書き込みがあることから、これが1916年10月から行われた第5回陳列会「古代織物刺繍等」の陳列品の模写の下書きであることは疑いない(図8)。また『綾錦』には《刺繍唐花、動物模様袈裟》の部分図が計3点掲載されているが、「四枚乃内」という書き込みからは実際には4枚の模写を行い、そのなかから掲載図版が選定されたことも推測できる。

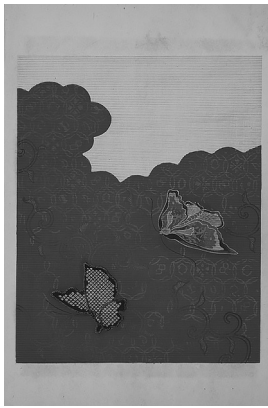


図9 『綾錦』第5巻17《紹地蝶、唐草刺繍入模様振袖》(清水半兵衛所蔵、堀口南亭模写)、芸艸堂所蔵

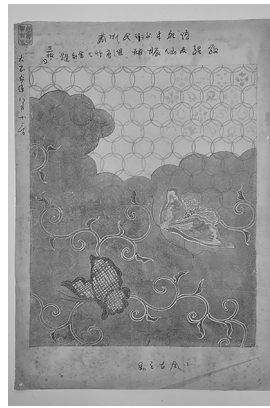


図10 小合友之助《紹地蝶、唐草刺繍入模様振袖》模写原画1、福本繁樹氏所蔵



図11 小合友之助《紹地蝶、唐草刺繍入模様振袖》模写原画2、福本繁樹氏所蔵

さらに興味深いことに、実際の『綾錦』に掲載された図版が別の担当者による場合でも、小合がまったく同じものを描いている例があることが明らかになった。例えば、『綾錦』第5巻17には《紹地蝶、唐草刺繍入模様振袖》(清水半兵衛所蔵、堀口南亭模写)が収められているが(図9)、福本氏の資料には《紹地蝶、唐草刺繍入模様振袖》と全く同じ図柄が描かれたものを見いだせる(図10)。しかも小合の模写には「大正五年八月十三日」の日付に加えて「三枚ノ内」の文字や「西陣織物館之印」の印も見いだせ、「三枚」の文字通り、同じ振袖の

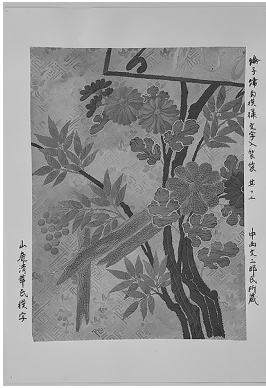


図12 山鹿清華《綸子繡菊模様、文字入袈裟》模写原画、一般財団法人西陣織物館所蔵



図13 『綾錦』第7巻25《綸子繡菊模様、文字入袈裟》(中西文三郎所蔵、山鹿清華模写)、芸艸堂所蔵

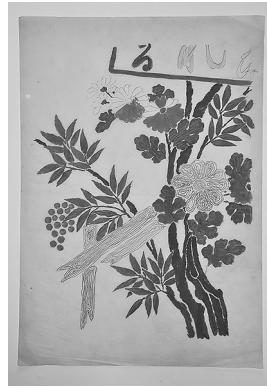


図14 小合友之助《綸子繡菊模様、文字入袈裟》模写原画、福本繁樹氏所蔵



図15 第7巻19《刺繡扇、梅花模様裂》(福岡玉櫻所蔵、前川喜三郎模写)、芸艸堂所蔵

別の部分を模写したと思われる模写も存在する(図11)。この日付は第4回陳列会の会期中に合致し、小合が模写したものと考えてよいだろう。もう一つ同様の例が第7巻23の《綸子匹田、繡菊花模様裂》(飯田新七所蔵、前川喜三郎模写)の模写原画と、それに該当する小合の模写である。小合の模写の方には特に書き込みはないが、第7巻の模写に小合が参加していることと図柄が酷似していることから『綾錦』のための模写であることは疑いない。

そして第7巻25の《其二(綸子繡菊模様、文字入袈裟)》(中西文三郎所蔵、山鹿清華模写)では、山鹿清華による模写原画(図12)と『綾錦』掲載図版(図13)の葉の部分に色味の相違があるのに対し、福本氏資料に含まれる小合の模写の方が『綾錦』と色合いがより近いことが確認できた(図14)。西陣織物館に所蔵されている原画は最終的に発注者に納品された決定版とみなせるが、それよりも小合版の模写が『綾錦』に近いということは、第7巻では小合が統括に関わっていた可能性が指摘できる。39頁の一覧の通り、担当した模写の枚数が多いほど模写事業に深く関わったことは容易に想像されるが、芸艸堂と福本氏の資料を考え合わせると、中心的な役割を担うメンバーが組織的に事業を推進しており、各巻ごとに統括者を変更するなど、若い世代に取りまとめの役割を引き継いでいく体制がとられていたこともうかがえる。

## 5. 『綾錦』の復刻

『綾錦』の図版には、きわめて高度な木版の技が駆使されている。精緻な木版がカラー図版としてしばしば用いられた時代とはいえ、『綾錦』の完成度は群を抜いており、その制作過程を検証することも重要である。そこで、『綾錦』の版元である芸艸堂と現役の京版面の摺師の協力を得て、復刻を行った。

復刻には数多くの模写原画を担当した前川喜三郎の図版のうち、とりわけ織物の再現性が高く、木版の技法から見ても複雑と思われる第7巻19の《刺繍扇、梅花模様裂》(福岡玉僊所蔵、前川喜三郎模写)を選定した(図15)。通常、木版を摺る際には使用する色数ごとにそれぞれの色板を版として準備する必要がある。『綾錦』では豪華絢爛な染織品の鮮やかな色彩や細かい繊維の一本一本まで表現するために、一つの図柄に対して10枚を超える版木を用いだけでなく、理想の色調になるまで同じ版木で何度も摺り重ねて色の濃さを調整する。実際の摺り度数は版木(板)の数よりも大幅に増えるという大変な手間のかかる仕事である。また、保管に場所をとる版木の数をできるだけ少なくするために、摺りの面積が小さいものは一つの版木に複数の色を表現する図柄を組み合わせることもあるため、さらに摺り度数が多くなることもある。

京版画の一つの特徴に、「浮かし」と呼ばれる摺り技法がある。色面の美しい対比が身上である江戸木版画が色を紙に摺りこむのに対し、京版画ではあまり強い圧をかけずに顔料を紙の上に静かにのせるように写し取り、画面に微妙な盛り上げを作るのが「浮かし」である。京都では扇の装飾などに木版が用いられてきた伝統があり、『綾錦』でも織物の質感表現に、この「浮かし」が効果的に用いられるのである。まさに、装飾的な京版画の特質が染織品の立体感の再現に最適だったといえる。

復刻にあたって、芸艸堂の版木蔵で保管されている膨大な量の版木の中から該当する『綾錦』の版木を探していただいた。幸いにも第7巻19の図版については、全工程に必要な版木が一枚の欠けもなく見つかった。この図版に必要な版の数は14版、発見された版木の汚れのみを軽く落とし、『綾錦』と模写原画、さらに版木に付着していた当時の顔料の色も参考にしつつ、使用する色や工程は今回摺りを担当していただいた佐藤木版画工房の平井恭子氏と師匠の佐藤景三氏に現行品から選定していただいた。ここでは、工程の概要から<sup>ドワッ</sup>馨水引き(図16)と「浮かし」の工程(図17)の様子のみを紹介する。

今回の復刻作業で特に注目されるのは、摺り工程の最後に墨を薄くのせるためだけの版木が存在することが明らかとなり、その版木が直前に摺る金色を落ち着かせるために使用されたと推測されることである。また、今回選んだ図版の版木には、模写原画とは異なる当初の色が付着しているものがあつた。すなわち『綾錦』の摺りに原画とは異なる色が使用されたことを示しており、このことは前節で指摘した第7巻25の《其二(綸子繡菊模様、文字入袷裳)》の模写原画との色の相違を裏付けるものである。摺りの回数や顔料の選定に摺師の経験や知識が不可欠なのはもちろんのこと、こうした木版の技が蓄積されていたからこそ、図案家と彫師、摺師が分業しつつも互いの技を発揮することで、『綾錦』の優れた表現が生み出されたことが改めて確認できた有意義な復刻であつた(図18)。



図16 ドウサ引き



図17 毛タンポで版木に絵具を付ける

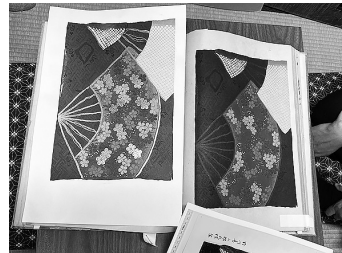


図18 『綾錦』(右)と復刻(左)の比較

## おわりに

『綾錦』が当時の京都で蓄積されてきた美術工芸(染織、図案、木版)の高い水準が結びつくことによって初めて可能となった、きわめて重要な成果物であることが改めて確認できた。また、今回の調査で複数の資料を比較検証したことで、これまで『西陣織物館記』の記述以外にほとんど参考資料のなかった『綾錦』の具体的な制作過程を知る手がかりが得られたことは大きな成果であった。今後は陳列された染織品を含め、さらに『綾錦』の包括的な調査を進めていきたい。

### [付記]

『綾錦』に関する調査は公益財団法人ポーラ美術振興財団より受けた令和2年度研究助成「『綾錦』に関する総合的研究」によるものであり、本稿は下記の成果報告の一部を大幅に加筆修正したものである。

- ・中尾優衣『令和2年度ポーラ美術振興財団調査研究助成「『綾錦』に関する総合的研究」調査報告書』2022年6月

本稿をなすにあたり、『綾錦』の調査のきっかけを与えてくださった福本繁樹氏、版木探しから復刻の進行管理まで全面的にご協力いただいた芸艸堂の早光照子氏、井上孝一氏、復刻作業を快くお引き受けくださった佐藤木版画工房の佐藤景三氏、平井恭子氏、作品調査にあたりご協力をいただいた一般財団法人西陣織物館の辻本泰弘氏、中川知子氏、公益財団ポーラ美術振興財団にこの場を借りて御礼申し上げます。

### 註

- 1) 前田達三編著『西陣織物館記』西陣織物館、1960年
- 2) 染織産業が盛んであった京都では、当時膨大な図案集が色摺多色木版で発行された。とりわけ芸艸堂は京都の美術出版の隆盛を支えてきた版元の一つである。『綾錦』は、木版の彫りを文壽萬次郎が、摺りを山崎安太郎、山中伊造、樽井亀次郎が担当している。芸艸堂の歴史については以下に詳しい。  
岩切信一郎『明治期の美術出版・印刷から見た図案集—芸艸堂の出版を中心に』、樋田豊次郎、横溝廣子編『明治・大正図案集の研究—近代にいかされた江戸のデザイン』株式会社国書刊行会、2004年、159-169頁
- 3) 西陣織物館編『綾錦(復刻版)』三一書房、1973年。「西陣呼称555年記念展Ⅱ所蔵の逸品—『綾錦』を中心に—」(一般財団法人西陣織物館主催、2022年9月6日～12月20日、西陣織物館西陣織史料室)など、これまで折に触れて『綾錦』の展示は行われているが、門外不出のため現在は西陣織物館以外の場所で『綾錦』の原画を目にできる機会はない。
- 4) 福本繁樹『「京都・図案・綾錦」から読み解く戦後京都の現代染色』『デザイン理論』vol. 73、2019年、78-79頁



## 『綾錦』各巻の内容一覧

## 【凡例】

『綾錦』の内容構成と模写担当者および関連する西陣織物館での陳列会に関する情報を一覧にまとめた。本調査中に入手した西陣織物館の「施設の概要」パンフレットおよび『西陣織物館記』の記載も参照し、明らかな誤記は改めた。

巻号	各巻の内容〔 〕内は関連すると思われる西陣織物館での陳列会情報)	『綾錦』発行年月日	陳列会の会期
1巻	内外古代織染物刺繍類[第1回：内外古代織、染物、刺繍類]	1916年9月15日	1915年10月～12月
	模写担当(50音順)名前の後の数字は担当した模写の点数)狩野秀峰③、岸本景春③、三大寺泰岳⑥、鈴木瑞雄③、高木溪翠③、高田鶴洲③、新家浩月③、山鹿清華③、山田江秀③		
2巻	時代服装類[第2回：時代服装類]	1916年12月5日	1916年1月～3月
	模写担当(50音順)狩野秀峰②、岸本景春①、三大寺泰岳⑥、鈴木瑞雄②、高木溪翠①、高島紋洋③、高田鶴洲②、壺井茂一②、新家浩月②、堀口富太郎④、山鹿清華③、山田江秀②		
3巻	室町時代舞楽装束、名物裂間道	1917年7月15日	
	模写担当(50音順)奥田芳三郎⑦、小合友之助⑬、三大寺泰岳⑥、田畑香晴②、堀口南亭②、前川喜三郎⑩		
4巻	支那印度地方染織物刺繍類[第3回：印度支那地方織物、刺繍類]	1918年3月15日	1916年4月～6月
	模写担当(50音順)奥田瑞寛①、狩野秀峰①、河村芳山④、岸本景春②、三大寺泰岳②、高木溪翠③、高田鶴洲②、新家浩月③、堀口南亭⑥、山鹿清華②、山田江秀④		
5巻	夏に因める織染物刺繍類[第4回：夏に因みたる織、染物、刺繍類]	1918年10月15日	1916年7月～9月
	模写担当(50音順)小合友之助⑩、狩野秀峰②、岸本景春①、鈴木瑞雄③、高木溪翠②、高田鶴洲①、堀口南亭⑤、前川喜三郎⑥		
6巻	古代能衣裳類	1919年5月15日	
	模写担当(50音順)小合友之助⑬、高木溪翠①、高田鶴洲①、前川喜三郎④、牧佳城①		
7巻	古代刺繍類[第5回：新古織、染物、刺繍類]※福本繫樹氏所蔵資料の記載から推定	1920年11月15日	1916年10月～12月?
	模写担当(50音順)小合友之助⑧、狩野秀峰②、岸本景春②、鈴木瑞雄①、堀口南亭①、前川喜三郎①、山鹿清華④、山田江秀①		
8巻	古代更紗類[第13回：更紗及更紗模様に関する刺繍の類]	1921年10月15日	1919年3月～6月
	模写担当(50音順)小合友之助⑬、前川喜三郎⑤、森野卯一郎⑧、安武格次④		
9巻	古代支那印度地方織物刺繍類[第18回：第2回支那、印度地方染織物刺繍の類]	1924年3月15日	1920年11月～1921年2月
	模写担当(50音順)小合友之助③、三大寺泰岳②、前川喜三郎⑥、松尾為次郎⑦、森野卯一郎①、安武格次①		
10巻	古代織物打敷袷の類	1925年11月5日	
	模写担当(50音順)小合友之助⑨、新家浩月①、前川喜三郎⑬、松尾為次郎①、森野卯一郎④		

# 女性写真家の不在をめぐって——「New Japanese Photography」展における議論の再考

小林紗由里

## はじめに

1974年にニューヨーク近代美術館(以降 MoMA と略す)で開催された「New Japanese Photography」(ニュー・ジャパニーズ・フォトグラフィー)展(3月27日～5月19日)は、戦後の日本写真がはじめて本格的に海外に紹介された展覧会である。本展は MoMA 写真部門ディレクターのジョン・シャーカフスキーと、『カメラ毎日』編集者の山岸章二によって共同企画され、出展作家には15人の日本人写真家が選ばれた<sup>1)</sup>。本稿は、本展の展覧会評を収集するなかで発見した女性写真家の不在を問題視する声に焦点を当てることで、展示内容を現代の視座から批判するのではなく、当時の日本の写真表現を取り巻く状況について再考することを目的とする。これまで上記の批判については、先行研究でも詳しく論じられることはなかった。また、こうしたジェンダーバランスに対する発言を考えるうえで参考となる、当時の日本における女性写真家の割合や活動の実態がまとめられた資料も少ない状況である。そのため以下ではまず、展覧会開催までの経緯、そして展示の趣旨と構成内容を簡単に紹介する(第1節・2節)。次いで、本展に寄せられた展覧会評の内容を整理し、特に女性写真家の不在を指摘する声が複数あったことを明らかにする(第3節)。最後に、こうした批判の妥当性を考えるために調査した、(1)当時の日本写真家協会における女性会員数、(2)女性写真家の国内での個展開催や、現代写真のグループ展への招聘状況、(3)本展の共同企画者である山岸が携わっていた『カメラ毎日』における女性作家の作品掲載状況、以上の内容について報告する(第4節)。

## 1. 展覧会の経緯

シャーカフスキーは MoMA の写真部門ディレクターに就任した1962年以降、日本の写真展を開催することを視野に入れてきた。1970年7月29日、シャーカフスキーは写真家の石元泰博宛の書簡に本展の計画内容と、出展者の候補を紹介して欲しい旨を記している<sup>2)</sup>。彼の計画した展覧会は大規模なものではなく、過去20年間に先駆的な表現活動を行ってきた写真家に焦点を当てるものだった。シャーカフスキーは本展の調査目的で1971年来日した。彼が『カメラ毎日』の編集部に来訪した際に行われたインタビューでは、東松照明をはじめとする優れた写真家の作品に触れたことが日本写真への興味のきっかけであったこと、そしてアメリカではまだ知られていないが、森山大道が日本にきて最も強烈な印象を受けた写真家であることを述べている。また、アメリカにおける写真表現

の移り変わりについても言及しており、20年前にはグラフ雑誌におけるフォト・ジャーナリズム、そして10年前にはファッション写真の分野で先駆的な試みがなされていたが、現在はコマーシャルではなく、純粋に個人的な表現に意義が見出されていると述べている<sup>3)</sup>。「New Japanese Photography」展の作品選定においても、ジャーナリスティックなもの、広告写真よりの写真は選ばれず、シャーカフスキーの考える新傾向に沿う作品が選択されていくこととなる。

共同企画者となる山岸章二は、1950年にカメラマンとして毎日新聞社に入社し、1958年には『カメラ毎日』の編集を担当するようになる。1954年に創刊された『カメラ毎日』は、刊行当時はアマチュアカメラマンを読者対象とした他のカメラ雑誌と変わらなかったが、その傾向に転換をもたらしたのが山岸であった。1963年以降、雑誌の台割りを決める主導権を得た山岸は、ファッション広告などから発生した先駆的な表現を試みる写真家たちを大々的に誌面に登場させた。1960年代半ばからは、高梨豊や森山大道など『PROVOKE』のメンバーをはじめ、深瀬昌久らの私的感性による写真表現、秋山亮二、十文字美信らのコンセプトualな作品にいたるまで、同時代の新進作家たちを大胆に紹介していった。シャーカフスキーが共同企画者として山岸を選んだのは、写真を美術品として扱うギャラリーもなければ写真専門の学芸員もない当時の日本において、彼が新たな写真表現の担い手を発掘していく優れたキュレーターの側面を持っていたからであった。

作家と作品選定についての二者による詳細な議論の記録は残されていないが、書簡を調査した甲斐義明によれば、1973年4月のシャーカフスキーから山岸宛の手紙には、展覧会の中心人物は東松になると思われることに加え、そのほかの出展者候補として森山、奈良原一高、富山治夫、細江英公、深瀬、秋山の名前が挙げられていた<sup>4)</sup>。さらに、同年の7月にシャーカフスキーから送られた書簡には、最終的な出展作家15人の名前が明記されていた<sup>5)</sup>ことから、この時期に出展作家が決まったことが推測できる。

## 2. 展示趣旨と内容

日本の戦後写真をいかに見せるかという本展の方向性は、展覧会カタログにおけるシャーカフスキーと山岸のそれぞれの序文の中に見出せるが、甲斐も指摘しているように、二者の立場はやや異なっている。まずシャーカフスキーは、20世紀以降の世界が均質化していくなかで、現代の芸術表現において地域的な分類はもはや重要ではなくなってきたこと<sup>6)</sup>を主張する一方、本展では「近年際立って日本的な写真が生まれてきたという、ショッキングだが否定できない事実を説明しようと試みた<sup>7)</sup>」と述べている。シャーカフスキーの文面からは、戦後の急激な社会変化に対峙することで生み出される、日本写真の固有性を本展で打ち出そうとする企図がうかがえる。その一方山岸の序文では、日本の写真が世界の写真表現と同時代的な共通性を持つことを示そうとする思惑が強いように思われる。彼は次のように記している。

これらの写真が結果としてシャーカフスキーのいう「日本的な写真の出現」を示す例証になったとしても、私としては欧米と日本という対立した関係で、日本の写真の様式の



図1 「New Japanese Photography」展(1974)展示風景  
©2023 Digital image, The Museum of Modern Art, New York/  
Scala, Florence

特異性を提出したつもりはない。あくまでも同時代的な関心と自由な発想のうえに立った、一群の優れた写真家たちの仕事に即して、現代の写真がもつ共通の意義をさぐりだす、ふだんの作業の一環だった<sup>8)</sup>。

このように山岸は、日本写真の固有性を見せようとするシャーカフスキーとは異なった立場をとっている。他方で山岸は、海外の観客にむけて日本の社会状況も示そうとしている。彼は戦後の写真家が置かれた日本の状況を「占領」という、具体的な日米の権力関係を示す言葉とともに説明している。

この写真展の内容は、中核をしめている東松照明の作品によって象徴されている。それは若き日の東松をして「占領——とつぜん与えられた奇妙な現実」と呼ばせた、連合軍の占領にはじまった第二次大戦以後約30年間の日本の歩みであり、東松という多感なひとりの人間の関心の軌跡でもある<sup>9)</sup>。

こうした紹介からは、戦後の日本社会を「占領」という視点から写真に落とし込もうとする東松の姿勢に、山岸自身が同世代、つまり十代後半で終戦を迎えたいわゆる昭和一桁世代として強く共感している様子がうかがえる。以上のように山岸は、日本の写真家には向き合わざるをえない固有の歴史的状況があるが、社会に対する距離感や、個人的な視点を重視する態度などは国外の写真家との同時代的な共通性を持つことを強調した。

本展は MoMA 1階の展示室において、それぞれの写真家に別個の壁面が与えられるかたちで構成された(図1)。各作家は4点から42点ほどの写真を出品し、合計187点の作品が展示会場に並べられた。展示構成については主にシャーカフスキーが担当し、一枚一枚のプリントを絵画と同様に額に入れて壁にかけるスタイル、あるいは雑誌の趣を残した斜めの特注ケースに写真を並べる手法が採用された。今でこそ一枚一枚のプリントを額装する展示方法はどの美術館においても一般的であるが、当時の日本ではまだ主流ではなく、オリジナルプリントという考え方も一般的ではなかった。そこで山岸は、東京の大型プリント処理を専門に行うドイ・テクニカルフォトに写真プリントの制作を依頼し、そ

れらをニューヨークに輸送した<sup>10)</sup>。これらの写真プリントは、展覧会終了後 MoMA に収蔵されることになる。

本展に選ばれた作品は、大まかではあるが5つに分類できる。第一に、展示の最初に現れる日本の伝統文化と結びついた題材の作品である。これには土門拳の写真集『室生寺』(1954)や、石元泰博の写真集『桂』(1960)より抜粋された1950年代の作品が該当し、いわば戦後写真の開始を示す位置付けとなっている。第二に、第二次世界大戦の記憶と関連のある作品である。本展において中心的な位置付けになっている東松照明の写真集『日本』(1967)や『11時02分・Nagasaki』(1966)、『I am a king』(1972)から選定された作品群、そして川田喜久治による写真集『地図』(1965)から抜粋された作品がここに該当する。第三に、戦後日本の地方の風俗や都市の日常を捉えた写真群である。ここでは恐山のイタコたちを写した内藤正敏の「婆バクハツ！」(1968-70)、日本各地の風景・風俗を写した一村哲也の「日本エロティシズム」(1964-1968)と土田ヒロミの「アンタイトルド」(1968-1972)、深瀬昌久による写真集『遊戯』(1971)より団地や写真家の妻を被写体にした作品、そして森山大道の『にっぽん劇場写真帖』(1968)および『狩人』(1972)から選ばれた作品が展示された。第四に、アメリカでの活動からオリジナルプリントの考え方を自身の作品にも取り入れた奈良原一高と細江英公の作品である。奈良原は国内やアメリカ滞在中に撮影したものから数点、細江は写真集『男と女』(1961)、『薔薇刑』(1963)より数点を、各作家自身によるプリントで発表した。そして第五に、コンセプチュアルな性質を持つ若手作家による作品である。小原健は様々な人種の人々の顔中央部分だけを写した写真集『ONE』(1970)を出品、この作品のみ実物の写真集も展示された。秋山亮治は東京湾の埋め立て地にゴミを投げ捨てる人々を被写体にした《東京湾埋立地》(1969)等の作品、田村シゲルは鎌倉市今泉の空を定点観測的に写した「鎌倉市今泉1194・ある夏の宵から翌年のある夏の宵まで」(1967-1968)、そして十文字美信は頭部が写されていない人物写真「アンタイトルド」(1971-1973)を出品した。

### 3. 展覧会評の分析

本展には様々な展覧会評が寄せられたが、それらの傾向は大きく以下のように分類できる。一つ目は、アメリカによる占領の影響を捉えた作品としての重要性を指摘する肯定的な意見である。二つ目は展示の方法も影響して、出展作品がアメリカ写真の模倣のように見えてしまうという批判的なものである。三つ目はブレや粒子の粗さを写真技術の低さと捉えてしまうもの、そして四つ目は女性の写真家の不在に関する指摘である。まず、占領という歴史意識が多様なかたちで出品作に表れている点を評価したのは、『アートフォーラム』誌に寄稿した批評家マックス・コズロフである。彼は展示の特徴を次のように紹介している。

この展覧会は、戦後の日本におけるアメリカの侵入が主要なテーマになっているとは言い難いものの、そのことを暗示させるものとなっている。アメリカの私たちと古い文化において共通する部分の多いドイツ写真が、これほど多様なレベルから、(ある地域

を)占領する権力の存在を明確に記録してきたであろうか。日本人としての国民意識が被った傷、そしてアメリカによって問題となるかたちで突き動かされた、その意識の突然の動揺が、わたしたちが展覧会を鑑賞する際の見どころとなっている<sup>11)</sup>。

上記の批評は、東松の作品を軸として戦後社会に向き合う写真家たちの時代背景を見せようとした、山岸の企図を捉えたものとして位置づけられるだろう。

次に展示作品がアメリカ写真の模倣にみえるという点について、例えば『ヴィレッジ・ヴォイス』紙に寄稿したフレッド・マクドラーハは、「この展覧会は、MoMA 好みのアメリカ写真の中途半端な焼き直しである<sup>12)</sup>」と指摘している。また、そのように見えてしまう要因が企画者であるシャーカフスキーの展示方法自体にあることを指摘したものに、『ニューヨーク・タイムズ』紙に掲載された、評論家アラン・ダグラス・コールマンによる展評がある。彼は「この写真展が、厳しく調整された美術館長的審美眼の偏った見方によって構成されているということはなかなか容易には気づかれないことだろう<sup>13)</sup>」と述べ、日本ではオリジナルプリントではなく印刷物を最終作品とみなす考え方があるにもかかわらず、それが展示では示されないために、本展の写真がアメリカの模倣であるような印象を持たれてしまうということを述べている。また、「西欧の作家と違って、日本では自己のスタイルを作品(エッセー)ごとのみならず、一つの作品(エッセー)のなかでもおもむくままに自由にかえているという興味深い点も、はっきり示されていない<sup>14)</sup>」とも述べている。

次に、写真技術の劣化を指摘しているものに、『デイリー・カリフォルニアン』紙のルロイ・ウィルステッドによる次のような批評がある。

若い写真家の被写体自体は、古い写真家のそれよりも心を打つものであったり、衝撃的であったりすることが多いが、構図や技術に注意が払われていないために、被写体の持つ力は結局のところ弱まっている。この25年間で日本の写真は衰退したと言わざるを得ない。(中略)若い写真家たちは技術的に完璧な写真を仕上げるための経験を積んでいないのかもしれない。しかし何らかのかたちで、日本では今までとは異なる、より良い作品が存在しているはずだと思われるのである<sup>15)</sup>。

技術の低下という点については、何人かの写真家が意図的に行なっていた「ブレ」や「ボケ」などのスナップショット的表現を指していると思われる。展覧会カタログにもこうした手法が意識的になされていることは特に明記されていなかったため、こうした誤解が生じたのだろう。

最後に、出展作家のジェンダーバランスについて指摘があった点は興味深い。同じくウィルステッドは、「女性の日本人写真家がないというのは果たして本当なのだろうか<sup>16)</sup>」という疑問を文末で投げかけている。また、当時ニューヨークに住んでいた画家の池田満寿夫が『カメラ毎日』に寄稿した展覧会レポートには、とある友人から女性写真家の不在という理由で本展を批判されたことが報告されている。少々長くなるが以下に引用したい。

ヒドイワ、アノ写真展ハ。ダツテ女性の写真家が一人モ含マレテイナインダカラ！日本ニダツテ女性の写真家ハイルハズデショウ？

五日前私が最近写真に熱中しているジャネットの家へ“ニュー・ジャパニーズ・フォトグラフィー”展のカタログを借りに行った時の彼女のこの写真展に関する感想がこれだった。(中略)あまりくわしく写真家のことは知りませんが、すくなくともこの写真展に故意に女性を入れなかったのではなく、十五人を選んだらたまたま女性が入っていなかったということに過ぎない。(中略)私がそう弁明したものだから、次にジャネットとの間に論争がはじまったのはいうまでもない。(中略)彼女との論争がこの展覧会の質にかかわる問題にまで発展せず、ウーマンリブ的な観点でのトラブルに終わってしまったことは残念だった。むしろ私にとって意外だったのは、この写真展についてジャネットのような発想による批判が存在したという点にあった。私はこの写真展にいろいろな批評を予想したが、女性が含まれていなかったと考えたことは一度もなかった。つまり一つの組織された展覧会が観衆にむかって提示する問題のなかには、まったくこちらには予想もできない意見が必ずいくつか存在するのである。とくに外国における日本人作家の展覧会には多かれ少なかれ、私たちにとっては思いもよらぬような奇襲に遭遇するか、すでにいつくされ、しかもなおくりかえされる西洋と東洋という問題をあきもせず、またむしかえされるのか、そのどちらかなのだ<sup>17)</sup>。

池田が文中で、知人のフェミニズム的な観点からの批判を、展覧会の質に関わる意見ではなく「トラブル」と受け取っているところは注目に値する。池田はこうした批判を、日本美術が西洋／東洋という二項対立の枠組みで語られてしまう問題と同様に、日本人作家が海外で作品を紹介する際に受ける「奇襲」のひとつと捉えている。1970年代の日本の美術界では、上記のような議論が発生することの方がレアケースであったという状況を垣間見られる点でも、現在からみると興味深い報告である。

#### 4. 女性写真家の不在をめぐる

上述してきたように、本展に対する展評には様々な視点が示されていた。当時の日本写真がどのように受け止められたかを考える上では、どれも示唆に富むものである。しかし以下では、その中でも特に女性写真家の不在という指摘に焦点を当てることで、当時の日本の写真界がいかなる状況であったのかを考えてみたい。1930～40年代生まれの女性写真家については、近年個展や写真集の出版等で認知度も高まってきている。しかし、当時の日本では女性写真家がどの程度存在したのか、また、カメラ雑誌ではいかに活躍していたのかといった状況を示す先行研究は少ないように思われる。そのため今回は、主に以下3点の調査を行った。まず、写真を職能としていた女性の数ある程度把握する手段として、日本写真家協会における当時の女性会員数を確認した。次に、そのなかでも作品発表を展開していた女性会員に注目し、彼女たちの写真展への参加状況等を調べた。最後に、今回は「New Japanese Photography」展の共同企画者であった山岸の視点について考えるため、彼が携わっていた時期の『カメラ毎日』における女性写真家の掲載状況を確認した。

当時国内で写真表現に携わっていた女性の写真家すべてを把握することは困難だが、写真家であることを本業としていた女性たちについては、日本写真家協会の名簿からある程度確認することができる。日本写真家協会は、写真家の職能の確立・擁護などを目的に1950年に設立された。正会員は写真を職能とすることが会則には明記され<sup>18)</sup>、本展に出展していた作家の多くも当時はこの協会に所属していた。1966年から1974年にかけて毎年発行された名簿<sup>19)</sup>を確認すると、1966年版に表記されている会員438名のうち女性会員は6名、1974年版では会員968名のうち27名と、1960年代半ばに全体の1.5%に満たない程度であった女性会員数は、1970年代には3パーセント弱と、依然として少ないながらも増加していた(表1)。このなかで、戦後の代表的な現代写真のグループ展に参加したことがある作家には、常盤とよ子、今井壽恵などが挙げられる。また、1974年以前の過去10年間のうち、『カメラ毎日』に作品が掲載された作家には、上野千鶴子、大矢好子、清宮由美子、佐藤邦子、吉田ルイ子などが挙げられる。以上のように会員名簿からは、同時代の写真表現を考えるなかで注目されたことのある女性作家が幾人か浮かび上がってくる。

表1 日本写真家協会会員名簿における会員数の割合(1966-1974)

発行年	会員数	女性会員
1966	438	6
1967	434	10
1968	498	12
1969	572	15
1970	634	16
1971	724	21
1972	816	21
1973	886	21
1974	968	27

戦後写真の新傾向を紹介するグループ展に参加した女性写真家の活動を概観すると、個展やそれに伴う受賞歴が、その直後のグループ展への招聘に関係しているケースが少なくない。たとえば常盤とよ子は、赤線地帯で働く娼婦をはじめ、14種の職業に従事する女性たちを被写体とした連作を1956年の「働く女性」展(小西六フォトギャラリー)で発表、その翌年には写真集『危険な毒花』を刊行し、同年に批評家の福島辰夫による「10人の眼」展<sup>20)</sup>に招聘されている。また、今井壽恵は1959年に開催した個展「ロバと王様とわたし」(月光ギャラリー)、「夏の記憶」(富士フォトサロン)において、詩的な映像表現が評価され第3回日本写真批評家協会新人賞を受賞、1960年には日本写真批評家協会賞記念展として「オフエリアその後」を開催、その翌年に「現代写真展 1960年」(東京国立近代美術館)<sup>21)</sup>、1962年には福島辰夫によるグループ展「NON」展(松屋銀座)<sup>22)</sup>に参加している。また写真家協会会員ではないが、1979年には石内都が、山岸がアメリカで日本写真を紹介したもう一つの展覧会である「Japan : A Self-Portrait」展(国際写真センター、ニューヨーク)に招聘されている<sup>23)</sup>。彼女は前年の個展「アパート」(銀座ニコンサロン)と同名の写真集出版により、「Japan : A Self-Portrait」展と同年に第4回木村伊兵衛賞を受賞している。以上のように数は少ないものの、1950年代から1970年代における戦後写真のグループ展で、新進作家として取り上げられた女性写真家は幾人か確認することができる。



しかしながら、戦後写真史やインタビュー集といった、当時の写真家を取り上げる書籍で紹介される女性写真家は少数であった。たとえば、『カメラ毎日』の創刊20周年記念事業の一環として刊行された『写真家100人：顔と作品』（毎日新聞社、1973年）では、100人のうち女性の写真家は今井壽恵と清宮由美子の2人のみが紹介された<sup>24)</sup>。また、1974年に出版された『戦後写真史：解説・年表』（ダヴィッド社、1974年）には「女流写真家の抬頭」という一節があり、数名ほど女性写真家の名前が挙げられている。著者の岸によれば、1955年を過ぎるころから「写真を職業として選び、報道、ファッション、商業写真の各分野で活躍する女流写真家<sup>25)</sup>」が一斉に登場した。こうした機運により、女性写真家14名が参加した「第一回女流写真家協会展」（1958年）が開催されるが、「展示作品は期待を裏切って意外に低調で、このうちいまも活動をつづけているのは前記の常盤とよ子、赤堀益子、今井壽恵くらいに過ぎない<sup>26)</sup>」との評価を下している。そのほか、1975年には写真評論家の渡辺勉によるインタビュー集『現代の写真と写真家：インタビュー評論35人』（朝日ソノラマ、1975年）が出版されているが、女性の写真家は登場しない。渡辺は巻末において、「何人かの女流写真家の名まえもあげてみたけれども、そのなかから選ぶのには、いずれもいささか力量不足の感があったといわなければならない<sup>27)</sup>」と記している。こうしたなかで、当時の『カメラ毎日』における女性作家の作品掲載状況はいかなるものだったのだろうか。

今回、1964年から1973年までの10年間に発行された『カメラ毎日』を対象にしたところ、2ヶ月、あるいは3か月に1～2名程度の頻度で女性作家の作品も掲載されており、同じように個展の直後に単発的に紹介される人々が一定数いたことがわかった。たとえば、1966年には東京総合写真専門学校卒業、あるいは在学中の女性作家3名<sup>28)</sup>が、都内での個展開催の数ヶ月後か翌年に、数ページの枠だが作品が掲載されている。このように『カメラ毎日』の誌面からは、発表の機会を求める若手の女性作家がわずかながら紹介されていたことがわかる。しかし、そこから継続的な掲載を続けていく作家はごくわずかであった。こうした新進作家として取り上げられた一人である佐藤邦子の作品は、1960年代後半から比較的継続して掲載されている。街中を歩き、そこにあるふとした日常を批評的な観察眼で切り取る佐藤の作風は、山岸からも「期待できる女流誕生」と評価された。1968年の6月号では、「日常の情景」と題されたコンテンポラリー・フォトの共通点を探る企画にも石元泰博・高梨豊・下津隆之・牛腸茂雄とともに選ばれているが、1970年代に入ると掲載頻度は減っていった。1970年からは、東京総合写真専門学校を卒業して森山大道などの暗室アシスタントをしていた西村多美子による、日本各地を旅しながら撮られた作品が数回掲載された。西村はそれらをまとめ、1973年に写真集『しきしま』（東京写真専門学校出版局、1973年）として刊行した。以上の事例から考えられるのは、『カメラ毎日』は女性作家にとって、必ずしも閉鎖的な空間ではなかったのではないかということである。彼女たちが連載を持つ機会がほぼなかったが、山岸の新しい写真表現を発掘しようとする努力は若手の女性作家にも向けられていた。こうした誌面からは、現代の写真家をより多面的に紹介していこうとする過渡的な状況を、多少なりとも読み取ることができるのではないだろうか。

## おわりに

「New Japanese Photography」展は、日本の戦後写真が海外の美術館で紹介され、美術館での作品収集及び研究調査の対象となっていく基盤をつくった重要な写真展であり、出展作家のその後のキャリア形成にとっても意義のあるものであった。一方で本展は、戦後の日本人作家を紹介する展覧会のなかで、ジェンダーバランスに関する発言がなされた初期の事例のひとつでもあった。一つの写真展において、同時代の傾向全てを語り得ることはおそらく不可能である。それを理解したうえで、今回はあえてその欠落をついた発言に注目することによって、本展では登場しなかった女性写真家の当時の活動状況や、その取り上げられ方について調査を行った。

まず、国内における当時の女性写真家の数は実際に少ない状況であることがわかった。しかし、そのなかでも作品発表を行っていた写真家は一定数存在し、彼女たちの個展や写真集における評価と、同時代の新傾向を示す写真展への招聘はゆるやかに関連しあっていた。また、『カメラ毎日』においても、個展の注目から若手の女性作家の作品が掲載されるパターンはある程度確認することができた。その後に連載や特集が継続的に続く女性作家はほぼ見受けられなかったものの、山岸が男女問わずに、新たな写真表現の担い手を発掘していこうとする姿勢は垣間見ることができた。

しかし、今回の調査だけで当時の女性写真家の活動状況を一概にまとめることはできない。まず、今回の雑誌調査は『カメラ毎日』の限られた年代にとどまり、他のカメラ雑誌、かつ美術雑誌における女性写真家の取り上げられ方については本稿で扱うことができなかった。また、こうした媒体等で発表された写真作品の詳細な分析についても今回掘り下げるまでにいたらなかった。最後に、写真キュレーターであり山岸章二の妻でもあった、山岸享子について言及できなかった点にも触れておきたい。彼女は1964年から67年まで『カメラ毎日』の編集部勤務し、以後は山岸の海外での活動をサポートするとともに、本展や「Japan : A Self-Portrait」展の企画にも携わっていた。山岸の関わった写真展に彼女の視点は少なからず影響していたと思われる。以上の3点については今後の課題としたい。

### 註

- 1) 出展作家は以下の通りである。秋山亮二、石元泰博、一村哲也、小原健、川田喜久治、十文字美信、田村シゲル、土田ヒロミ、東松照明、土門拳、内藤正敏、奈良原一高、深瀬昌久、細江英公、森山大道。
- 2) サンドラ・S・フィリップス「遠くて近い関係—1970年代にアメリカで開催された日本の写真展」『日本の写真にフォーカス』2022年2月、サンフランシスコ近代美術館、[https://www.sfmoma.org/essay/ 遠くて近い関係—1970年代にアメリカで開催された/](https://www.sfmoma.org/essay/遠くて近い関係—1970年代にアメリカで開催された/)。最終閲覧日：2022年12月18日。
- 3) 「ニューヨーク近代美術館写真部長 ジョン・シャーカフスキー氏に聞く」『カメラ毎日』1971年7月号、26-29頁。
- 4) Yoshiaki Kai, “Distinctiveness and Universality: Reconsidering *New Japanese Photography*,” *Trans Asia Photography Review* (online journal), 2013. <https://quod.lib.umich.edu/t/tap/7977573.0003.203/-distinctiveness-versus-universality-reconsidering-new?rgn=main;view=fulltext>。最終閲覧日：2022年12月18日。
- 5) Ibid.
- 6) ジョン・シャーカフスキー、山岸章二「まえがき」Edited by John Szarkowski and Shoji Yamagishi, *New Japanese photography*, New York : Museum of Modern Art, 1974, p. 13.

- 7) Ibid.
- 8) Ibid., p. 16.
- 9) Ibid.
- 10) Kai, "Distinctiveness and Universality".
- 11) Max Kozloff, "New Japanese Photography," *Artforum*, vol.12, no.10 (June 1974). <https://www.artforum.com/print/197406/new-japanese-photography-38018>. 最終閲覧日：2022年12月18日。
- 12) Fred W. McDarrah, "Photography," *Village Voice*, 11 April, 1974.
- 13) A・D・コールマン「すべてを語りえていない」『カメラ毎日』1974年6月、93頁。原文は以下の記事。A. D. Coleman, "It Doesn't Tell the Whole Story," *The New York Times*, 7 April, 1974, pp. 34-35.
- 14) 同書。
- 15) LeRoy Wilsted, "What Is Happening to Japanese Photography?," *The Daily Californian*, 19 April, 1974.
- 16) Ibid.
- 17) 池田満寿夫「レポート：ニュー・ジャパニーズ・フォトグラフィー展」『カメラ毎日』1974年6月、87-88頁。
- 18) 『日本写真家協会会員名簿』日本写真家協会、1974年8月、44頁。
- 19) 日本写真家協会事務局に保管されている会員名簿は1966年1月に発行されたものが一番古く、それ以前に発行されていたかは不明である。
- 20) 出展作家は以下の10名。石元泰博、川田喜久治、川原舜、佐藤明、丹野章、東松照明、常盤とよ子、中村正也、奈良原一高、細江英公。
- 21) 出展作家は以下の20名。石元泰博、今井壽恵、岩宮武二、植田正治、大竹省二、笠井亘、片桐三樹、門田勲、河合肇、川島浩、河又松次郎、木村伊兵衛、小久保善吉、後藤敬一郎、河野弘、迫幸一、佐藤明、周はじめ、白川義員、田枝幹宏。
- 22) 出展作家は以下の10名。石元泰博、今井壽恵、川田喜久治、佐藤明、丹野章、東松照明、中村正也、奈良原一高、早崎治、細江英公。
- 23) 出展作家は以下の19名。秋山亮二、荒木経惟、有田泰而、石内都、植田正治、川田喜久治、篠山紀信、須田一政、土田ヒロミ、東松照明、富山治夫、奈良原一高、英伸三、濱谷浩、深瀬昌久、森永純、森山大道、山村雅昭、山崎博。
- 24) 『写真家100人：顔と作品』毎日新聞社、1973年。
- 25) 岸哲男『戦後写真史：解説・年表』ダヴィッド社、1974年、28頁。
- 26) 同書、28-29頁。
- 27) 渡辺勉『現代の写真と写真家：インタビュー評論35人』朝日ソノラマ、1975年、368頁。
- 28) 佐藤邦子は1965年5月に個展「ストリートでこんにちは」（月光ギャラリー）を開催した翌年、以下を掲載。「ストリートでこんにちは（リレー連載（日本人）」『カメラ毎日』1966年3月号、71-75頁。根本陽子は1966年3月に個展「沈黙の刻」（銀座三菱ギャラリー）開催ののち、以下を掲載。「海辺の墓標」『カメラ毎日』1966年7月号、92-93頁。佐々木美智子は同年6月に「都会の記憶」（新宿紀伊国屋画廊）開催ののち、以下を掲載。「都会の顔」『カメラ毎日』1966年10月号、78-81頁。

## リネット・イアドム = ボアキエの黒い絵画

梶田倫広

### 1. はじめに

リネット・イアドム = ボアキエ (Lynette Yiadom-Boakye、以下ボアキエと略す) は1977年にロンドンで生まれ、同地で活動する画家である。父母ともにガーナ人で、ガーナからロンドンに来て看護師として働いていた。両親の影響からか当初、眼鏡屋を志すが、96年、セントラル・セント・マーチンズに進学。しかしそこでの絵画を嫌う風潮に違和感を覚え、翌年、コンウォールのファルマス美術学校に入学。卒業後、王立芸術院に進んだ(2000-03年)。04年には、絵画の賞で知られるジョン・ムーアズ賞の展覧会や、ブルームバーグ・ニュー・コンテンポラリーズなどに出品するなど、イギリス国内では少しずつ若手の画家として認知され始めた。08年、ナイジェリア出身のキュレーターであるオクウィ・エンヴェゾーがディレクターを務めた光州ビエンナーレに出品。10年にニューヨークのハーレムのストゥディオ美術館で開催された個展の際に刊行されたカタログにはエンヴェゾーが文章を寄稿している。13年、イギリスにおける現代美術の賞であるターナー賞のファイナリストに黒人女性として初めてノミネートされ、15年にはロンドンのサーペンタイン・ギャラリーで、17年にはニューヨークのニュー・ミュージアムで個展が開催された。18年にはカーネギー賞を受賞。19年、ベネチア・ビエンナーレに初参加したガーナの代表として、エル・アナツイらとともに参加。20年にはテート・ブリテンで個展が開催された。なお、20年のテートでの個展はコロナのために一時休館を余儀なくされたため、ストックホルム近代美術館、K20(デュッセルドルフ)、ジャン大公近代美術館(ルクセンブルク)への巡回を経て、22年11月24日からテート・ブリテンで再度、個展が開催された(23年2月26日まで)。筆者はテートで再展示されたおかげで、この展覧会を見ることができた。イヴニング・スタンダード紙によれば、テート・ブリテンで黒人の女性画家が大規模な個展を開催するのは初めてのことだという<sup>1)</sup>。このようにボアキエはイギリスにおける移民二世の黒人女性画家として時代を切り拓いてきた作家だと言えよう。

イギリスにおいて、第二次世界大戦以後の移民二世、すなわち海外に先祖をもちながらイギリス国内で生まれた作家たちは、しばしば自らのアイデンティティ・ポリティクスを主題に取り上げる。ジャマイカ生まれの文化理論家であるスチュアート・ホールは、20世紀後半のイギリスにおける移民アーティストによる表現の変遷を時代別にまとめている。ホール自身、以下の整理における作品と社会史を結びつけることの乱暴さと唐突さについて断りを入れているが、イギリスにおける移民アーティストたちのおおよその傾向を掴むには非常に参考になる。

第一世代は、1920年代から30年代にかけて大英帝国のどこかで生まれ、第二次世界大

戦後、イギリスの植民地地域が独立を果たす前夜に、イギリス本国に移住してきた人々である。この世代にとって「モダン・アートは国際的な信条」であり、「近代意識に内在するとみなされた反植民主義と軌を一にするもの」だった。F. N. スーザ(F. N. Souza, 1924-2002)、『サード・テキスト』の創刊者でパキスタン系移民のラシード・アライーン(Rash-eed Araeen, 1935-)などが代表的な作家に挙げられる。

第二世代は主にイギリスで生まれた移民二世で、以下のような政治社会的状況からの影響を受けている。まずはそれぞれの母国が独立し、政治体制を確立していくなかでナショナリズムの気運が高まり、土着文化の見直しが起こったこと。そしてモダニズム自体への態度の変更が生じたこと。すなわち「啓蒙という普遍的な約束が、西洋の排他主義的な振る舞いによって、どれほど利用されてきたか」を認識した結果生じた「文化帝国主義という新しい批評の登場」である。また、1958年に起きたノッティングヒルの暴動や移民法制定による移民流入の制限、アメリカの公民権運動などによって、この世代は幼少期から否応なしに人種を意識させられた。1980年代に興隆したブラック・アート・ムーブメントの主導的な存在であったザンジバル出身のルバイナ・ヒミッド(Lubaina Himid, 1954-)、エディ・チェンバーズ(Eddie Chambers, 1960-)、キース・パイパー(Keith Piper, 1960-)、ソニア・ボイス(Sonia Boyce, 1962-)などが代表的なアーティストとして挙げられ、政治的な隠喩を含む、具象的な作品をつくる作家が多い。

1990年以降に活躍を始めた第三世代の作家たちは、ローカルな政治文化のアイデンティティを、グローバルな大衆文化に置く。ホールは具体的な作家名を挙げていないが、インカ・ショニバレ(Yinka Shonibare CBE, 1962-)、アイザック・ジュリアン(Isaac Julien, 1960-)、クリス・オフィリ(Chris Ofili, 1968-)などは、第二世代とほぼ同世代ではあるが、作風に鑑みればこの世代に該当するだろう<sup>2)</sup>。

黒人のみが描かれているボアキエの作品も、自らのあるいはコミュニティのアイデンティティ・ポリティクスを主題としていると読み取ることができるともかもしれない。しかしながら後述するが、ボアキエの作品はアイデンティティの葛藤のみを主題としているわけではない。ボアキエ自身、自らの作品が過度にガーナに由来するものとして、ひいてはアフリカの文化表象の一部として読み取られることについては、やや否定的な見解を示している<sup>3)</sup>。

余談だが、イギリスにおける批評言語としての「ブラック(Black)」の定義について付記しておきたい。ブラックと言え、アフリカ系アメリカ人を指すアメリカとは異なり、イギリスにおけるブラックは、アフリカ系イギリス人、つまりアフリカ大陸やカリブ海諸国に出自をもつ者だけを必ずしも意味しない。『ブラック・アートとは何か』の編者である美術史家のアリス・コレイアは、個人、集団間の文化的差異の重要性を認めつつも、大文字の「ブラック(Black)」を「アフリカ、アジア、カリブのバックグラウンドをもつ人々やコミュニティ」を指すものと定義づけている<sup>4)</sup>。ポーリーン・デ・スーザによれば、1980年代のイギリスではブラックとは北ヨーロッパ系以外の人々を広く指す言葉として使われており、最近ではイギリスに入国した東欧系移民の体験に関連してブラックという言葉も使われることさえあるという<sup>5)</sup>。だからといって、イギリスにおける有色人種の作家たち自身が、他の地域の文化をも代表しているつもりで作品を制作するなどということは

ないだろう。ただ、こうしたイギリス特有の文脈を踏まえると、ボアキエの作品をめぐる言説のなかで必ず登場するブラック、またはブラック・アートという言葉が含意する意味の広さに留意する必要がある。

## 2. 描き方について

ボアキエは、これまで一貫して人物を描いてきた。単独の人物の場合もあれば群像であることもある。鑑賞者を見つめ返すようにこちらに視線を向ける人物の描かれた作品も多いが、椅子に座り目を閉じるなど、何かの行為に没入した人物が描かれることも少なくない。感情の昂りを感じさせる作品はほとんどなく、描かれた多くの人物は落ち着き払っている。人物が鑑賞者を意識し、こちらをしっかりと見据えていようと、あるいは鑑賞者などいないかのように何かに没入した姿で描かれていようと、彼らは鑑賞者とは関係なしに「存在」しているように感じられる。この印象は、20世紀イギリスを代表する具象画家の作品と比較してみれば異質である。たとえばフランシス・ベイコン(Francis Bacon, 1909–1992)や、ルシアン・フロイド(Lucian Freud, 1922–2011)の絵画を思い出してみよう。彼らの作品において、油絵具によって人体は「肉(flesh)」として表されている。絵具の物理的な肌理が描かれた対象のリアリティを保証する。それに比べてボアキエの絵画では、当初こそ《最初》(2003年、図1)のように、荒々しい筆致によって多少戯画的なニュアンスを帯びた相貌の人物が印象的だったが、次第にベラスケスやフランシスコ・デ・ゴヤ、エドゥアール・マネ、エドガー・ドガ、イギリスという文脈に照らせばウォルター・シッカートを思い起こさせる、軽いタッチの集積によって絵画を描くようになった。その描き方に対しては、ジョン・シンガー・サージェントや、トゥールーズ＝ロートレックを引き合いに出す論者もいる。色彩は茶色や緑などを基調とし、背景は暗色であることが多く、前景に描かれた人物で用いられた色彩と同系色にまとめられている。少なくとも補色を用い、前景の人物と背景とを対比的に組み合わせることはほとんどない。ちょうど暗がりから人が現れるように、あるいは闇のなかに人のかたちが溶解するかのように、物理的



図1 リネッテ・イアダム＝ボアキエ  
《最初》2003年、油彩・キャンバス、214.5  
× 162.5 cm



図2 リネッテ・イアダム＝ボアキエ  
《狡猾さへの黒い忠誠》2018年、油彩・麻  
布、200.7 × 150.5 cm



図3 リネット・イアドム = ボアキエ《集中》2018年、油彩・麻布、200.7 × 250.2 cm  
上記、画像はすべて Courtesy the Artist, Corvi-Mora, London, and Jack Shainman Gallery, New York

な存在感はやや希薄である。たとえば《狡猾さへの黒い忠誠》(2018年、図2)において人物の上半身と下半身はずれているように見え、また腰部は暗色で平坦に塗られ臀部のボリュームに乏しい。絵画空間はマネの作品を思わせる浅い奥行きに圧縮され、それとともに人体のボリュームも縮減する<sup>6)</sup>。その代わりに、ストロークが露わな描き方もあいまって動きが感じられ、過ぎ去りゆく時間の断片を想起させるイメージ、言ってみれば映像的な質を湛えているように感じられる。このスピード感は作家が制作にかける時間の反映でもある。実際、ボアキエはほぼ1日のうちに一枚の絵画を素早く完成させるのだという<sup>7)</sup>。行為の途中の人物が描かれた作品が多いことも、その印象を強める。さらに《集中》(2018年、図3)など、靴下などの色は異なるものの、ほぼ同じ背格好の人物たちが描かれた作品では、同一人物の異なる日時が姿がひとつの画面に描かれているかのようにも見える。であるならば、そこに時間の推移を見出すこともできるだろう。

ボアキエの絵画には通常、背景はほとんど描かれず、小道具も最小限で衣服にもさしたる特徴もない。ただし《ヒバリ》(2010年)などのように、襟にフリルのついた特徴的な衣服を身につけた人物が描かれることもある。これはカーニバルの衣装や、ネイティブ・アメリカンの民族衣装を思わせる。はたまた16、17世紀のネーデルラント絵画に描かれた服装とみなすこともできる。作品の題名が鳥の種類であることもあいまって、人間と動物のキメラなのかもしれない<sup>8)</sup>。いずれにしても人物の属性や性格は不明である。

時折、犬や鳥などの動物が人物とともに描かれることもある。肖像画の伝統を踏まえれば、通常こうした動物たちによって人物の性格や立場が象徴的に表現される。しかしボアキエの絵画に描かれたこうした動物たちは、批評家のアラステア・スークが「ヴィクトリア朝時代の剥製のように硬直している」<sup>9)</sup>と評したように、人物との関係性が不明瞭で、あたかも絵画の構図上の必要性から描かれていると捉えたくもなる。

小説や詩もつくるボアキエは、作品名にきわめて詩的な言葉を用いる。こうした題名が絵画主題を明瞭に説明してくれる事例は少ない。鑑賞者は絵画と題名との関連に思いを馳せながら、描かれた対象について、めいめい想像したり解釈したりすることになる。

ボアキエの作品の特徴を一言で表せば、「タイムレス」である<sup>10)</sup>。それは様式やモチーフから時代を特定することが難しいということだ。描き方から察するに、19世紀後半から

20世紀初頭に描かれたとしてもおかしくない雰囲気を湛えている。しかしながら描かれた人物がみな黒人であることは、見る者に違和感を与えるだろう。もちろん、19世紀においても黒人は絵画に描かれている。たとえばマネの《オランピア》(1863年)には黒人の召使いが描かれているし、ポール・セザンヌも黒人のモデルを描いている(《スキピオ》[1866-8年])。しかしそれらはごく一部であって、人物画ないし肖像画というフォーマットに描かれてきたのは、大抵、重要人物やパトロン、作家の友人たち、あるいは作家本人などである。

ポール・ゴーギャン、パブロ・ピカソ、エルンスト・ルートヴィヒ・キルヒナーなどは、それぞれ南洋諸島の風俗や黒人彫刻に関心を抱き、それらの造形を創作の着想源にしてきた。しかしながら、それは彼らのエキゾチックな関心によるもので、黒人および黒人の風俗はあくまで対象として扱われている。一方、ボアキエの作品群では肖像画のフォーマットに則って、黒人が主人公として描かれているという点において、これらがやはり19世紀末から20世紀初頭に描かれた作品とは別物であることがわかる。

作者が1977年生まれであることを知るわたしたちからすれば、ボアキエの描き方はタイムレスというより時代錯誤に映ることもあるだろう。なぜ、このような古めかしい手法をとるのか。単なる懐古趣味か、それとも保守主義なのか。それらがあからさまなパスティーシュでつくられていないことから、アナクロニズムをつうじて美術史や現代社会を揶揄したり、過去や現在が混在したさまを通じて、いわゆる「ポストモダン」の状況を戯画化したりすることを意図していないことは明白である。アンドレア・シュリーカーは、ボアキエが「黒人がしばしば周縁化され、従属的な役割に追いやられてきた古くからある西洋絵画の規範に言及している」とともに「黒人の身体の再表象」に取り組んでいるとした上で、彼女の描く黒人は「内省的で、自信があり、力を与えてくれる」と評している。「怒りは直接的に描かれていないが、それが作品の根底を支えている」<sup>11)</sup>。たとえば《集中》(2018年)は、ドガのバレエダンサーを描いた作品を思い起こさせる。近年、ミスティ・コーブランドがアメリカン・バレエ・シアターで初の黒人プリンシパルになったことがニュースになったように、バレエ界は長らく白人優位であった<sup>12)</sup>。すなわち、ボアキエの絵画においてバレエに興じる黒人が当たり前のよう描かれていること自体が、声高ではないものの、価値の転倒を内包している。このように捉えれば、彼女の作品はつねに「政治性」を孕んでいる<sup>13)</sup>。ただしここで言う政治性とは、明確な政治的メッセージが作品の主題であることを意味しない。ボアキエは自らの作品が政治性を含んでいることを認めつつも、以下のように述べている。「人種や人種問題が人々の興味を惹きつけるかどうかについては気にしません。それがわたしの主な動機ではありません。」<sup>14)</sup>数々のインタビューで強調しているように、ボアキエの関心は人を描くことよりも絵画そのものにある<sup>15)</sup>。そこで黒人が描かれるのは、それがボアキエにとって自然なことだからに過ぎない。すなわち白人になり代わって黒人を西洋美術のカノンに位置づけるのではなく、黒人が当たり前のよう絵画空間に、そしてこの世界にいることの方が重要なのだ。



### 3. 「肖像」という問題圏

ボアキエは「肖像画(portraiture)」より「具象(figurative)」という言葉で自らの作品を定義づけたいと述べている<sup>16)</sup>。しかしながらボアキエの絵画のなかには、肖像画の伝統的な形式を採用している作品も少なくない。そこで「肖像」という問題について検討してみたい。

ボアキエの描く肖像がきまって黒人のそれであることは、絵画史に照らし合わせれば、そこにマイノリティが描かれていると捉えられよう。その点で、アメリカの女性画家であるアリス・ニール(Alice Neel, 1900-1984)は、ボアキエの先達のひとりと言えるだろう。ニールは有名無名を問わず、多くの肖像画を描いてきた。彼女自身は白人だが、自分の身近にいた移民、性的マイノリティ、つまり絵画というメディアにおいて主題になる機会の少なかった、社会の周縁に置かれてきた人々も積極的に描いてきた。ニールは無名の人物を描き、そして表題にその人物の名前を付すという方法によって、疎外されてきた人々をイメージの世界に主体として登録する。たとえばニールによる《ロン・カジワラ》(1971年)に描かれた人物は、のちにヴォーグ誌のデザイン・ディレクターなども務めるが、1990年に AIDS に関連した病気で亡くなった日系人である。縦長の画面いっぱい的人物が描かれ、また等身大にほぼ等しいことから、この絵画の前に立つと人物が目にいるかのような迫力を見る者に与える。

黒人による黒人の表象という点では、ナイジェリア移民二世のイギリス人作家クリス・オフィリは、ボアキエに先行する作家として挙げられるだろう。オフィリの名を世に知らしめた作品のひとつに《ノー・ウーマン・ノー・クライ》(1998年)が挙げられる。この作品には横を向き、涙を流す女性が描かれている。涙の雫には黒人少年の写真が貼り込まれている。1993年、この写真の黒人少年が白人少年によって殺された事件は、人種差別から警察による初動捜査が適切に行われなかったこともあいまって社会問題になった。そして、オフィリの絵画に描かれた涙を流す肖像は少年の母親である。肖像の胸に据えられたペンダントや、この絵画を床に置くための土台に、象の糞を丸めたものが用いられている。

ニールやオフィリの作品と比較すると、ボアキエの作品には大きな差異がある。それはボアキエの作品に描かれた人物は、みな匿名であるという点である。いや、匿名という言葉は不正確で、そこにはつねに架空の人物が描かれている。自らのスケッチや、美術史のイメージ、雑誌、写真などを参考にしながら、ボアキエは想像で絵画を描く。すなわち肖像でありながら、それは現実の参照点をもたない。

先に述べたように、ボアキエは肖像画であることよりも、絵画そのものに関心があるとこれまで何度か発言している。それは何を描くかよりも、どう描くかを重視しているということだろう。彼女の作品において、人物の顔や身体がしばしば等身大よりも大きく描かれていることは、人間を描くということ以上に、人間の体のイメージを素材に絵画内の構図に取り組んでいることの表れと言えるかもしれない。こうした等身大よりも大きな身体が描かれたボアキエの絵画の前に立つとき、わたしたちは描かれた人のかたちを認識するとともに、それが紛れもなく絵画であることに、絵具のついた筆が通過した集積である

ことに気づかされる。すなわち作者の存在を強く意識させられることになる。アンドレア・シュリーカーは、ボアキエが自らの作品に魅了されるとたびたび述べていることに着目し、画家が自作にピュグマリオン的な欲望を抱いていると捉えている<sup>17)</sup>。それを踏まれば、彼女の作品とは広義の意味で自画像とみなしうるかもしれない。しかしこうした考えはつまるところ、あらゆる絵画は作者の自画像であるという、いささか凡庸な結論へと導かれてしまうだろう。

ボアキエについて書かれたこれまでの文章を読んでも、ボアキエの描く人物がみな現実に存在しないことが強調されてきた。しかし、それは本当に特別なことだろうか。肖像画を見るとき、わたしたちは描かれた人物がモデルに似ているかどうかをつねに意識するわけではない。たとえば描かれたキリストや聖人の顔貌が本当にその本人に似ているかどうかなど、わたしたちは検証することができないし、そのことを問題にさえしないだろう。ただし、こうした絵画では人物の持ち物、服装、振る舞い、描かれた場面といった諸記号がその人物の性格や属性を表し、表情や姿勢がその人の内面を体現し、ひいては描かれた人物の人生をも暗示する。その点で言えば、これまで述べてきたようにボアキエの絵画では人物を規定するアトリビュートが巧妙に取り除かれ、人物の表情も穏やかであったり瞑想的であったりして、その人物の内面を窺い知ることも難しい。もちろん、こうした違いはあるものの、それでも肖像画一般とは第一にわたしたちの前に現前する。その有無を言わさぬ存在感が、そこにあるという感覚をわたしたちにもたらしてくれるものだ。このとき描かれた人物が現実存在している、あるいは存在した人物と似ているかどうかは関係ない。むしろ、プリニウスの述べる絵画の起源を思い起こせば、肖像とはその対象の不在において現前するのではなかったか。

批評家バリー・シュワプスキーがボアキエの絵画を「肖像画についての肖像」と評したことはある意味で正しい<sup>18)</sup>。「肖像は、だれかれに、だれかれのもつ特異な外見に似ると同時に誰にも似ず、むしろ似ていることそれ自体に似る」からだ<sup>19)</sup>。そのことによって肖像は自律し、わたしたちの前にある。ボアキエの絵画において、描かれた人物に参照するモデルがないこと、それが等身大よりも少し大きいこと、その属性や性格を表す要素ができるだけ排除されていること、題名が絵画の説明になっていないことは、肖像それ自体の自律性を高めることに寄与する。現実の参照点を持たない人物のイメージは儂い。軽いタッチの集積で結ばれた像はまるで暗闇に浮かぶ亡霊のようである。このイメージは絵画のなかでしか存在しえない。翻って言えば、絵画のなかでは存在することができる。

#### 4. 終わりに——黒について

最後に、これまでボアキエによって描かれた人物が黒人であるという前提で論を進めてきたのだが、それは本当に正しいのだろうか。いや、ボアキエ自身が黒人を描いていると述べているので、そこに疑う余地はない。では、設問を変えよう。ボアキエの描く人物はなぜ黒人に見えるのだろうか。たとえば、レンブラントが暗がりのなかから人物の姿を浮かび上がらせるように描くとき、顔を含めた全体を茶褐色の色調で表現する。その色づかいそのものは、ボアキエの作品とそれほど大きくは変わらない。にもかかわらず、ボア

キエの描き出すものを、どうしてわたしたちは黒人として認識することができるのだろうか。大きな鼻やヘアスタイルなど、黒人の身体的特徴が描かれていることはもちろん理由のひとつに挙げられる。しかし、ボアキエの絵画において彼らの典型とされる特徴は誇張されず、あくまで控えめに描写されていることに鑑みれば、それは決定的な要因ではないように思える。では皮膚の黒さを感じさせるものは何か。それは絵画に配された「白」の存在だろう。衣服の下から覗くシャツの袖の白さ、塗り残しの地の部分の白、そしてなにより眼球の白さである。ちょうど、ペドロ・コスタの映画で暗がりのなかで黒人の蠢くさまが、息づかいとともにその瞳の白目で表現されていることを思い起こさせる。このように実質的にも、比喩的にも黒は白との対比によって規定される。しかしながら黒はその黒さにおいて凝集し、白と決定的に対立するのではなく、黒と白は相補的にひとつのイメージでつくりだす。そして黒はなにより一様ではない。ボアキエの絵画において黒のように見える領域は、実のところ黒一色で描かれてはいない。黒にはきまって緑や赤、黄が混じっており一枚の絵画のなかにさえも、複雑な階調がある。ただし、そのことが殊更に肯定されることはない。それは普通のこと (normality) である<sup>20)</sup>。この黒は、ガーナ人の肌のみを意味しない。おそらくそれはイギリスの文脈における「ブラック (Black)」の概念と接しながら、拡大解釈を恐れずに言えば、もはやコンテンポラリー・アートにおいてマイノリティとなった絵画そのものも示唆するのではないだろうか。こんにち、絵画というジャンルの復活や死を声高に宣言する意味はほとんどないだろう。ボアキエの言うように、絵画を描くことは特別なことではない。しかし、その普通さにおいて、ときに絵画も批評的意義をもつことがある。

#### 註

- 1) Robert Dex, "Lynette Yiadom-Boakye Becomes First Female Black British Artist to Have Major Exhibition at Tate Britain," *Evening Standard*, December 2, 2020.
- 2) Stuart Hall, "Black Diaspora Artists in Britain: Three 'Moments' in Post-War History," *History Workshop Journal*, no. 61, Spring, 2006, pp. 1-24.
- 3) キュレーター・ハンス・ウルリヒ・オブリストがガーナやアフリカとのつながりを探した際、ボアキエは以下のように答えている。「あまり強いものではありません。もっとも強い結びつきはわたしの両親です。(中略) 彼ら[両親]はロンドンに住んでいて、40年になります。両親が私を育てたという事実、そのやり方が私の結びつきなのです。彼らからガーナについて多少聞いていますが、個人的な強い結びつきがあるというわけではありません。そんなに行ったこともないし、ましてや住んだことなどありません。そこで生まれたわけでもないです。ロンドンで生まれ育ちましたから。ガーナとの結びつきは親戚や私を育ててくれた人々を介したものです。彼らの考え方、それはわたしにとって非常にガーナ人的であり、わたしの考え方や考える事柄に影響を与えているのは明らかです。でもガーナという国をよく知らないし、そこで育ったわけでもないで、強い結びつきがあると主張するのは不誠実でしょう。」"Lynette Yiadom-Boakye Interview by Hans Ulrich Obrist," *Kaleidoscope*, no. 15, summer, 2012. (<https://kaleidoscope-press.com/issue-contents/lynette-yiadom-boakye/>)最終閲覧日：2022年12月25日
- 4) Alice Correia ed., *What is Black Art?*, Penguin Books, 2022, p. xi.
- 5) Pauline de Souza, "Implications of Blackness in Contemporary Art," Amelia Jones ed., *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Blackwell Publishing, 2006, p. 356.
- 6) ボアキエ自身、解剖学的な正確さを重視していないと述べている。「人物は解剖学的に正しいとは限らないし、最近、ある人に「頭部を支えるもの」と表現された身体は、いわば構成に過ぎないのです。」"Lynette Yiadom-Boakye in Conversation with Naomi Beckwith," *Lynette Yiadom-Boakye, Munich*, London, and New York: Prestel Verlag, 2014, p. 105.
- 7) これまでボアキエは、ひとたび画面が乾くと、その上から描こうとしなかった。このため、ほぼ1日のうちに作品を完

成させていたようだ。Ibid., p. 115. しかし最近では支持体をキャンバスからより目の粗いリネンに変えたことで、即興性を重視しつつも、これまでと違った制作手順をとることもあるようだ。Andrea Schlieker, “Quiet Fires: The Paintings of Lynette Yiadom-Boakyé,” eds. Isabella Maidment and Andrea Schlieker, *Lynette Yiadom-Boakyé: Fly in League with the Night*, exh cat., Tate, 2020, pp. 10–12.

- 8) Ibid., p. 20.
- 9) Alastair Sooke, “Exposing the Limitations of a Lauded but Conventional Painter; Exhibition Lynette Yiadom-Boakyé Tate Britain, London SW1,” *Daily Telegraph*, December 3, 2020. スークの表現は的確だが、ボアキエの技術的未熟さを難じる文脈でこの言葉を用いている。しかし、その意見に筆者が必ずしも賛同をしているわけではない。
- 10) ボアキエ自身、以下のように述べている。「それはタイムレスであることに部分的に関係し、特定の時代に何かを位置づけたくなかったのだと思います。絵画のなかに決して描いてこなかったものがあります。服装も時代を特定できるものではありません。過去100年以内のどの時点でも構わないのです。ファッションには目に見えるわかりやすいパターンを見出すことはできないでしょう。これは絵画から時代を取り除くやり方のひとつです。」”*Natures, Natural and Unnatural Lynette Yiadom-Boakyé in Conversation with Habda Rashid*,” *Lynette Yiadom-Boakyé Natures, Natural and Unnatural*, exh cat., Whitechapel Gallery, 2015, p. 20.
- 11) Andrea Schlieker, *op. cit.*, p. 14.
- 12) 「米国でアフリカ系黒人女性初のプリンシパル」『論座』(https://webronza.asahi.com/national/themes/2015073000001.html)最終閲覧日：2022年12月25日
- 13) ボアキエの発言を参照のこと。「わたしの制作は何らかのかたちでつねに政治的だと思います。」”*Lynette Yiadom-Boakyé Interview by Hans Ulrich Obrist*,” *op. cit.*
- 14) “Lynette Yiadom-Boakyé in Conversation with Naomi Beckwith,” p. 110.
- 15) 例えば以下を参照。「あたかも人生から何かを取り出し、それを絵画に翻訳するのではなく、まさに絵具が語るような言葉を構築すること…”*Yiadom-Boakyé: Speaking through Painting Antwaun Sargent and Lynette Yiadom-Boakyé*,” *Tate Etc.*, Issue 50, Autumn, 2020. (https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-50-autumn-2020/lynette-yiadom-boakyé-antwaun-sargent-interview)最終閲覧日：2022年12月25日
- 16) “Lynette Yiadom-Boakyé in Conversation with Naomi Beckwith,” p. 113.
- 17) Andrea Schlieker, *op. cit.*, p. 13, 19.
- 18) Barry Schwabsky, “Margins of Modernism,” *The Nation*, May 23, 2011, p. 36
- 19) ジャン=リュック・ナンシー『肖像の眼差し』岡田温司・長友文史訳、人文書院、2004年、40頁。
- 20) 普通のこと (normality) が、ボアキエにとっての倫理なのだろう。そして普通であることの強調が、もし批評的に聞こえるのだとすれば、ボアキエの言う普通のこと現代社会においてまだ十分に受け入れられていないのである。註13で引用したボアキエの発言は、以下のように続く。「でも、わたしにとって政治的なものとは、人種や賛美に関わる具体的な何かではなく、制作すること、描くこと、まさにその行為のなかにあるのです。わたしがしていることは、祝福的なものだとまったく思っていない。わたしにとってそれはあるがままなのです。彼らが全員黒人であるという事実もまた、両義的なものです。彼らはみな黒人、もしくは言ってみれば黒や茶色に染まっていて、なかには実際に黒人の特徴をもつ者もいれば、完全に白人の特徴をもつ者もありますが、それでも彼らはある種の黒人なのです。わたしにとってそれが正常化なのです。彼らは現実の人間ではないので、普通ではないでしょう。しかし同時にそれはわたしが完全に操作したり、再発明したり、好きなように使うことができるものとしての人種であるということです。それにおしなべて黒人なのは、もしわたしが白人を描いたら、とても奇妙なことだと思うのです。わたしは白人ではありませんから。この方が、普通のこと (normality) という感覚ではしっくりくるような気がします。何をやるにしても、自分自身で一定のパラメーターを設定するものだと思いますが、わたしたち全員が違うということに対して、虹のように祝福するためにつくるわけではありません。そうしたことのために人々の色を変える必要は決してないと思います。”*Lynette Yiadom-Boakyé Interview by Hans Ulrich Obrist*,” *op. cit.*

本論文は、科学研究費助成事業 若手研究(19K13019)「1990年代から2000年代のロンドンにおける具象絵画に関する研究」の助成を受けたものである。

# 藤田嗣治《五人の裸婦》《自画像》の科学調査と修復から —— 1920年代の藤田の絵肌の検証を中心に

修復研究所21（渡邊郁夫、有村麻里、宮田順一）  
林洋子（美術史家、文化庁芸術文化調査官）  
都築千重子（東京国立近代美術館）

令和3年から4年度にかけて、東京国立近代美術館は、藤田嗣治の《五人の裸婦》と(1923年)《自画像》(1929年)の科学調査と修復を、有限会社修復研究所21に依頼して実施、併せて株式会社テラによる《五人の裸婦》と《自画像》の額新調や額改修も行った。

もともと《五人の裸婦》が、過去に大々的に第三者の手により修復がなされているのではないかと、一部の修復家や研究者の見解を伝え聞いていたものの、それを裏付けるような具体的な記録や資料が当館に残されていなかった。重い画面を支えるのに厳しくなっていた額の新調に合わせ、過去の修復のありようを明らかにし、記録に残すための一連の調査を行えないかと考えたのがこのプロジェクトの直接のきっかけである。修復研究所21の宮田順一氏<sup>1)</sup>からの《自画像》も調査できないかのご提案と2018年9月に急逝された修復家齋藤敦氏(1963-2018)が遺した「《自画像》は、第三者の手がほとんど入っていない数少ない貴重な作品だから、できるだけこの状態を守るように」という言葉を重ね合わせながら、《自画像》の分析と簡易修復(ドライクリーニング)も加えることにした。こうして藤田の技法や表現についての新しい知見への期待も抱きつつ、2点の科学調査と修復の計画を練り始めた。藤田の1920年代の作品は、近年明らかになったタルク(滑石粉)の併用など、ふつうの油彩画とは異なる画材や技法の特性を示している。それゆえ、本プロジェクトは藤田の修復経験が豊富で、かつ2000年のバリ日本館での大規模な藤田の修復調査事業にも参加した修復研究所21の渡邊郁夫氏と宮田順一氏、そして若手の有村麻里氏を加えた三氏、またこの調査事業のコーディネーターかつ藤田研究の第一人者の林洋子氏とともに、三者で情報を共有しつつ、共同研究として進めることにした。本稿はこの共同研究の成果として位置づけるものである。(都築)

## 1. 《五人の裸婦》の来歴と過去の修復 —— 今回のプロジェクトの経緯

### (1) 《五人の裸婦》の来歴調査

当館は藤田嗣治《五人の裸婦》(口絵2)を1967年10月5日付

で、1,400万円で日本橋画廊の児島徹郎氏から購入している。作品の状態や出入庫記録を記載する現行の作品カードは、1969年の竹橋移転にあたって作成されたもので、京橋時代の同様の記録は発見できていない。1967年度の年報にも、購入により収蔵品に加わった以上の記載はなく、来歴や修復歴についての詳細な情報も記載がなかった。なお、この作品は美術館に収蔵後に修復されたことはなく、他館の展覧会への貸出や所蔵作品展での展示機会が多い作品のひとつである。過去の大がかりな補修の実像を明らかにするためには当然のことながら、何が原因でどういう状態で修復にいたったのかなど、当館収蔵前の作品のありようを解き明かしていく必要があった。そこで林氏と作品の来歴調査を開始した。

そんな矢先、晩年の1991年にフランク・E. シャーマン(Frank Edward Sherman, 1917-1991)をインタビューした英語のテープの文字起こしと翻訳作業に、北海道立近代美術館在職中に携わった佐藤由美加氏と佐藤幸宏氏から、《五人の裸婦》の言及箇所が含まれているとご教示いただいた<sup>2)</sup>。シャーマンは敗戦直後にGHQの印刷・出版担当官として来日、藤田をはじめ、多くの日本人芸術家と交流し、作品を収集するとともに、多くの自身が撮影した写真を遺したことも知られている人物である。スイス、バーゼルの美術商、エルンスト・バイエラー(Ernst Beyeler, 1921-2010)からシャーマンが《五人の裸婦》を購入、スイス経由で日本に持ち込んだが、輸送が大変だったこと、大きすぎたので神奈川県立近代美術館の朝日晃氏(1928-2016)の自宅に保管してもらったが、大きくて持て余し、売却を勧められたと述べていることもわかった。このことは、神奈川県立近代美術館に当時勤務されていた酒井忠康氏から林氏がうかがった証言、「1965年前後に、田園調布にあった朝日さんの自宅で、鎌頃の学芸に作品を見せられた。シャーマンから預かっていると聞いた」とも一致する<sup>3)</sup>。さらに筆者がスイスのバイエラー財団に、旧木枠に貼られていたラベル番号を伝えて、シャーマンへの作品売却前後の動きについて問い合わせたところ、「1963年6月21日にスイスの個人から購入し、その日のうちにシャーマン

マンに売却された」という回答があった<sup>4)</sup>。

なお《五人の裸婦》は、1965年に日本橋画廊の「サルバドル・ダリ、レオナルド藤田版画展」(2月10日-20日)<sup>5)</sup>、続いて国立近代美術館の「近代日本の裸体画」展(5月14日-6月13日)に出品されている。同展の調書の所蔵者欄には、国立近代美術館と押印され、その下に手書きで「に寄託してあるもの」と追記がなされ、寄託手続きについても書面で確認が取れた<sup>6)</sup>。翌1966年に神奈川県立近代美術館で開催の「近代日本洋画の150年展——15周年記念——」(6月1日-7月17日)に出品された<sup>7)</sup>後に、1967年10月5日付で当館が購入した。こうしておおよその美術館に収蔵されるまでの足取りがつかめてきたところで、古い文書を保管しているキャビネットから、1967(昭和42)年度の購入選考委員会の議事録と、購入の契約書類の綴りを発掘することができた。購入選考委員会は1967年7月13日に実施、購入契約が完了したのが10月。そこにはシャーマン直筆の売買同意書(日本橋画廊の児島徹郎の署名、捺印もあり)も綴られており(図1)、これまでの証言などから推察した来歴の決定的な証拠となった<sup>8)</sup>。

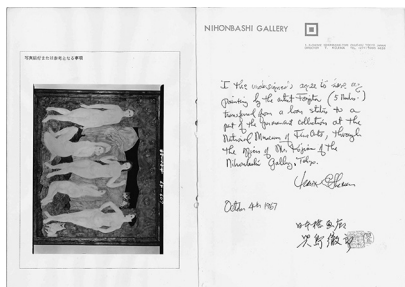


図1 1967年10月5日付《五人の裸婦》購入契約書類に添付されたシャーマン直筆の売買同意書

## (2) 国立近代美術館収蔵前の修復

1965年12月号の『藝術新潮』に、竹内健が執筆した「[真贋(24)]黒田清輝の補修をめぐる怪談<sup>9)</sup>」という記事があり、そこに、《五人の裸婦》を修復中の竹内自身の姿が掲載されている(図2)。竹内健(1897-1970)は、本名を健三(健造)といい、青森に生まれ、東京美術学校卒業の洋画家だと判明したが、画家としての情報は少なく、作品も北海道立近代美術館所蔵の《フライフトクール》(1936年)と《少女と山羊》(1938年)くらいしか知られておらず、いずれも上手いとは言いがたい素朴な味わいの絵である<sup>10)</sup>。一方で竹内はその2年前の1963年1月号の『藝術新潮』にも作品の補修についての記事を執筆するなど、当時油絵の補修をかなり手がけていたことをうかがわせる<sup>11)</sup>。まだ専門家としての修復家もほとんどいないなかで、

洋画家竹内健は作品の補修を依頼され、次第に没頭していったのであろうか。

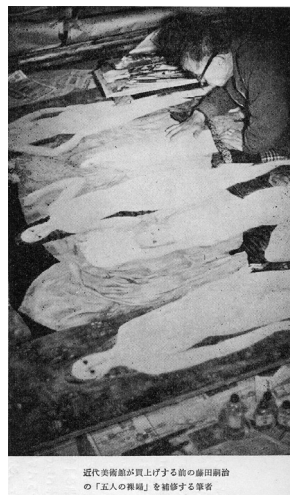


図2 《五人の裸婦》を修復中の竹内健。竹内健[真贋(24)]黒田清輝の補修をめぐる怪談、『藝術新潮』1965年12月、p.98に掲載

こうして60年代に思いを馳せつつ探索してみると、当館学芸室にある藤田の作家ファイルの当館元職員土屋悦郎氏(1923-2006)旧蔵品と書かれた封筒から、「藤田嗣治資料」と書かれた国立近代美術館の茶封筒が出てきた。土屋氏は藤田をはじめ、多くの画家の年譜や参考文献をまとめるなど、アーキビストの草分け的な存在であった。封筒に入っていたのは、「裸婦」補修者として、竹内健の名前や連絡先が書かれたメモ、木枠情報を書きとったメモ(図3)、ラベル、木枠が映った写真(図4)等である。木枠の後ろには、竹内が描いた《フライフトクール》も見える。シャーマンが作品を購入したのが1963年6月21日、日本に運び込まれたのは1963年後半から1964年

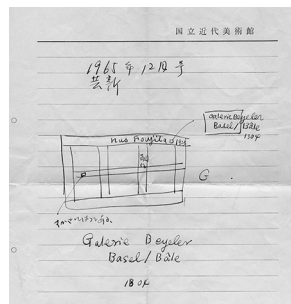


図3 《五人の裸婦》の旧木枠情報と竹内の記事掲載の『藝術新潮』についてのメモ

初め頃であろうか。オリジナルの木枠(図5)は、当館の収蔵庫の片隅に残されていたのを確認した。日本橋画廊での二人展、当館に寄託、「近代日本の裸体画」展という、1965年2月以降の一連の流れの前には修復は完了していたはずである。となると、竹内が作品を修復した時期は1963年後半～64年頃というのが妥当なところであろう。



図4 《五人の裸婦》の旧木枠の写真。後ろに見える絵は、竹内健(フライフトクール) (1936年、北海道立近代美術館蔵)



図5 当館に残されていた旧木枠の一部

それにしても、修復中の《五人の裸婦》が掲載されたのが1965年12月号、ということは記事が書かれたのは10月以前。国立近代美術館が作品を購入する2年も前ということになる。しかもご丁寧に、『近代美術館が買上げる前の「五人の裸

婦」を補修する筆者』とキャプションが添えられており、とんだフライングである。残された茶封筒の資料の断片からも、1964-65年頃に土屋氏(もしくはほかの当館職員)が竹内のアトリエを訪問しているのは明らかであり、1969年の京橋から現在の北の丸公園(竹橋)への移転、収蔵及び展示スペースの拡張もにらみつつ<sup>12)</sup>、水面下でかなり早くから収蔵も視野に入れた修復がなされたことが推察される。

それにしても、なぜこのような大々的な修復が必要になったのだろうか。当館元職員で2006年の「生誕120年 藤田嗣治展 パリを魅了した異邦人」担当者でもある尾崎正明氏によれば、「神奈川近美にいた朝日さんから、日本に輸入した時にフォークリフトがクレーンにささり、画面を含め相当の被害を受けたという話を朝日さん本人から直接聞いています」との情報をいただいた<sup>13)</sup>。今日ではほとんど信じがたい事故ではあるが、これが直接の原因でと考えると合点がいく。後述される修復研究所21の調査、修復報告によると、裂傷に加えて地塗層を浸食するほどの液状のたれの存在も明らかになった<sup>14)</sup>。

2021年2月10日、当館にて修復研究所21による、修復のための事前調査が行われた。キャンバスは格子状の木製の裏板に板張りされており(図6)、キャンバスと裏板の分離は、画面を傷める危険性から難しいと判断し、表からのみのアプローチで行う方針が決まった。また数種類の溶剤でテストを試みたが、容易に補彩部分の除去が難しく、慎重に判断しながら無理のない範囲で後世の手が入ったところを除去しつつ、オリジナルの表現に近い状態を目指さざるをえないということも見えてきた。格子状の裏板にベタ張りする方法は、1960年代の日本でかなり採用されていた方法で、画面はしっかりと固定され、振動を抑えて、画面への負担は軽減されるが、一方でオリジナルのキャンバスの状態を裏から確認できないうえに、キャンバスと裏板の分離が困難で、再修復の方法が限定されるという問題を残している。フォークリフトが刺さったことによる裂傷は、確かに大怪我ではあるものの、その部位の面積はさほど大きくもなく、液状の垂れの浸食部分も同様であった。しかし、この絵には過去の光学調査などからも、大々的に第三者(竹内)の手による補彩が施されているのがわかっており、特に裸婦は右端の女性などごく一部を除いて、オリジナルの絵肌は大胆なほど広く補彩で覆われていた。

これとは対照的に、《自画像》(図7)は、1981年4月15日付で中村緑野氏(藤田義兄、元陸軍軍医総監、1868-1949)遺贈として、素描とともに収蔵された作品で、親族の手元で長年大事に保管されていたために、第三者による修復を免れて今日まで伝わってきている。藤田自身は1920年代の「乳白色の下地」

の秘密を明確には語らなかったものの、通常の油彩画と異なる藤田の技法のキーポイントとしてタルクの使用があることなど、近年その技法は徐々に明らかになってきていた<sup>15)</sup>。藤田オリジナルの表現をそのまま残す貴重な1920年代の《自画像》の調査は、この藤田の技法のさらなる解明とともに、《五人の裸婦》の修復の参考材料としても期待された。

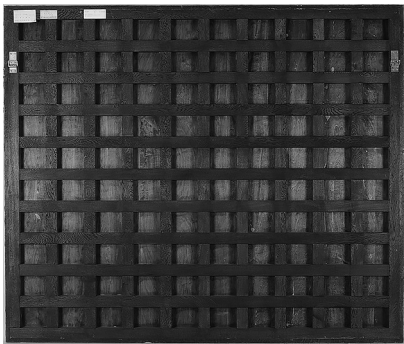
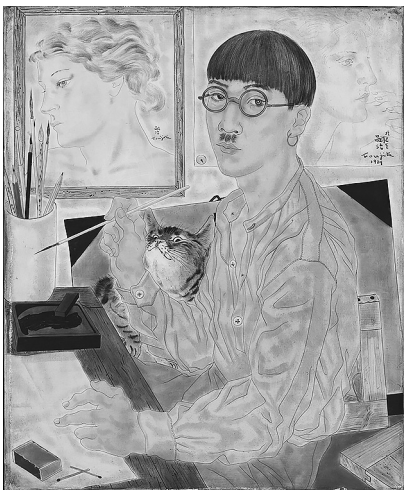


図6 《五人の裸婦》の裏面



© Foundation Foujita / ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2023 E5043

図7 藤田嗣治《自画像》(修復後)油彩・キャンバス  
61.0×50.2cm 中村緑野氏遺贈 東京国立近代美術館蔵 (撮影:大谷一郎)

そもそも筆者は、なぜ《五人の裸婦》は、つるつるとした光沢を放ち、黄色味を帯びて重くぼったりした裸婦なのだろうという違和感を抱いていた。少し後に描かれた《自画像》には艶感や黄色っぱさはない。前者が釉薬を塗って光沢を帯びた陶器のようなのに対し、後者は繊細で素焼きのような素のままの滑らかな表面をしており、そのテクスチャーの差異は、気になっていた点であった。浮世絵の肌の表現などに思いを

巡らせ、「始めて肌と云ふ尤も美しきマチエールを表現して見んと決意して」、藤田は画材や技法に工夫を重ね、「皮膚の実現肌その物の質をかいたのは全く私を以て最初とし、私の裸體畫が他の人の裸體畫と全く別扱された事は世間の大注目を引いた」<sup>16)</sup>と自負するまでに裸婦の皮膚の実感の表現に腐心した藤田である。そのマチエールの性質が変わってしまったとしたら大問題なことなのだ。損傷の補修を依頼された竹内が、藤田の特異な画材の使用などについて、十分な吟味がないまま、普通の油彩画と同じような介入を行ったために、広範囲にオリジナルの下地や絵具を失うことになったのではないか。一言でいえば過剰な洗浄の可能性。そのような疑念を抱きつつ、今回の調査と修復が実施された。オリジナルと後世の介入の痕跡の見極め、オリジナルに近づける作業。困難極めるプロジェクトではあったが、多くの情報と問題点を明らかにし、当初の目論見をはるかに超える多様な収穫をもたらしたと思う。

以下、修復研究所21には調査と修復についての報告と解析を、また林洋子氏には、藤田全般についての学術的研究も踏まえたうえで、1920年代のマチエールや《五人の裸婦》の来歴の意味するところについて、ご執筆いただく。(都築)

## 2. 調査修復記録から——修復研究所21

### (1) 藤田嗣治《五人の裸婦》

美術館で展示された《五人の裸婦》の前に立つとき、この作品に違和感を持つ人は少なかったのではないかと。だが、この作品には、こうして見過ごされてしまうほど、微細かつ大胆な処置が施されているのだ。じっと眺めると、その違和感は画面の中央部、主に人体の肌色からわき上がってくる。じつは、人体表現において、藤田ではない人の手による補彩と思われる処置が、広範囲になされているのだ。近代美術館や保存修復の関係者による研究では、人体以外の部分にも多くの補彩が施されていることが分かっている。しかし、その範囲や量については、さらなる調査が必須の課題であった。

問題となる補彩の量はどれぐらいの範囲に及ぶのであろうか。この疑問には、画面に紫外線を当てて撮影した画像が明確に答えを示してくれた。観る者が認識していた裸婦5人には、わずかな範囲にしかオリジナルの肌色が残されていない。さらに、背景のシャツ、美しい模様布にも補彩が見つかった。また、黒く細い線で描かれた輪郭線にも、ところどころ修復で描き加えられた線が見られた。このように、《五人の裸婦》には多くの補彩が施されている。では、いったいこの作品には、過去、いかなる損傷を受けたことをきっか



けに、これほど大胆な修復が加えられたのであろうか。今回の調査・修復の目的は、過去の修復の内容とその範囲を調査し、オリジナルの部分と修復された部分を判別すること、過去の修復で使用された材料、特に補彩絵具が除去可能かについて調査し、可能であるならば、それを除去し、補彩に隠されているオリジナル絵具層の状況を確認すること、そして、画面の洗浄や補彩など、新たに必要な修復を行うことによって、作品をできる限り良い状態に整えることである。今回は、科学調査と目視による調査、洗浄試験を行いその方法を探っていた。この調査で得られたいくつかの情報は、実際の修復作業でも参考になった。また、広範囲におよぶ過去の補彩に隠されてきた部分の状況が分かるにつれて、実際には、新たな修復をつうじて、状態を大きく改善することが困難であるという厳しい現状も、明らかになった。

#### a. 修復の準備段階と予備調査

今回の調査では、新規の修復作業の指針を明確にするために、目視による観察、科学調査、洗浄試験、及び、紫外線蛍光やX線などの画像を用い、オリジナルの構造や損傷状態、旧修復の状態を把握することに努めた。

#### b. 地塗り層

この作品を一つの構造体として見ると、下から、パネル、支持体(布)、地塗り層(一層)、絵具層、ワニス層という順番で重なり合った重層構造となっている。支持体としては細かい目の布が使用されており、その上に、石膏と鉛白を混合した、温かみを感じさせる油性の白い地塗りが施されている。この地塗りは布目を覆い隠すほどの厚塗りで、硬く、表面が滑らかな仕上げとなっている。X線画像で見ると、地塗りをした際のヘラの塗布跡が全面にみられるが、これは多くの藤田作品における、手製の地塗りに共通したものである。支持体は、本来の木枠から外され、しっかりしたパネルに接着されており、側面に釘で止められている。部分的に地塗りの欠けが生じているが、支持体とパネルとの接着は良好である。

地塗層は平滑に仕上げられているが、それは、まず、描き出す画面を滑らかな仕上がりにするために必要な処置であった。そればかりではなく、平滑な下地は、薄塗りの絵具層を通して入った光を効率よく反射するため、画面に明るさをもたらす効果がある。この作品の絵具層は非常に薄く、地塗り層が100~150マイクロメートルであるのに対し、絵具層は5~10マイクロメートルである。具体的な事例を挙げると、肌色には鉛白が使われているが、非常に薄塗りでそのため、X

線による調査では、地塗り層の鉛白の厚みの影響が大きく人物の痕跡すら確認することができないほどであった。

#### c. 絵具層

科学調査では、タルクを混ぜて透明性を高めた絵具を使っていることが判明し、これによって絵具層の光を通す効果がより大きくなっていることもわかった。この、絵具の透明性は、藤田の表現でよく見られる、重ね塗りによるグレース効果(視覚混合)をより効果的に引き出している。作品へのタルクの使用に関しては、2000年のパリ日本館の藤田嗣治《歐人日本へ渡来の図》修復プロジェクトで行われた科学調査によって初めて明らかになった。この作品へのタルクの使用方法は、タルクと乾性油、少量の鉛白を混ぜた半透明な塗料を作り、それを画面に均一に塗布するというものであった。《五人の裸婦》では、絵具層の質感が《欧人日本へ渡来の図》と異なっていたため、油絵具自体にもタルクを混ぜて描いたのではないかという仮説のもとで試料分析を行ったところ、実際にその予測通りの結果が出た。このように《五人の裸婦》では、油絵具それぞれの色にタルクを混ぜて描画するなど、《欧人日本へ渡来の図》とは、使用方法に根本的な違いがみられる。さらにタルクは、地塗り層の表面(地塗り層と描画層の間で黒い輪郭線が描かれているところ)にも確認された。藤田本人の手紙にも、黒く細い線描が消えてしまった際の修理方法として、そこにタルクをふりまき、その上に墨線で補うようにという指示が記されているという<sup>17)</sup>。このことから、描画の最初の工程である輪郭線の描写においても、タルクが使われた可能性が推測できる。

この調査結果は、《欧人日本へ渡来の図》の絵具層に対する調査結果を見直す機会となっている。

#### ■肌色

次に絵具層について、個々の色彩に応じて説明を進めていきたい。

実際の描画では、最初の段階で、平滑な地塗りの上に細い描線による輪郭線が描かれ、立体感を表現する陰影表現が灰色の薄塗りで描写されている。明部は白い地塗りをそのまま残し絵具は塗られていない。この陰影表現について、大きなヒントを与えてくれるのは、「没後50年 藤田嗣治展」のカタログに掲載されている一枚のスナップ写真である<sup>18)</sup>。未完成段階の当作品を背景に撮影されたこの写真に見られるのは、まさしく《五人の裸婦》の灰色の陰影表現のプロセスである。この画像では、地塗りの上に比較的暗い灰色を使用して明暗を付けているのが見て取れる。

この明暗表現の上に、油絵具の薄塗りによる彩色が施され、作品は完成に至っている。特徴的なことは、肌色が、実際には鉛白と黒の混色によって生み出された明るい灰色であったことである。視覚的にはもっと温かみのある肌色に見えていたが、それは、ワニスの黄化と広範囲にわたって施された補彩の色調が、人物の肌の色に反映した結果であった。肌色はクロスセクションでも判別が難しい半透明な薄塗りであるが、見た目には厚みを感じさせるような質感を持っている。それでいてマチエールや筆致はほとんど見られない。このような、ほかの画家の作品にはけっして見られない特徴的な物質感を作り出す要素としては、やはり絵具に混入されたタルクが存在が大きかったと考えられる。

### ■青色、黄色

布の彩色に使用されている色材は、透明な油絵具であり、下層に塗られた灰色の陰影表現を透過して、独特の深い色調を示している。とりわけ顕微鏡による調査では、粒子が確認できる顔料と確認しにくい顔料が混在しているという、非常に興味深い結果が得られた。これは、主として、染料を原材料とするレーキ顔料の、混在の多少によってもたらされた特徴であると考えられる。とりわけ、試料分析によると、青と黄色にこうした現象が著しい。青は、一般に粒子が見えにくいとされる染料系の色材(青色レーキ顔料)と、粒子の確認が容易な微量のコバルトブルーの混色であり、また、黄色も染料を含む透明感のある黄色レーキ顔料と、粒子の確認が容易なストロンチウムイエローの混色であった。さらに、最上層には、どちらにも、主としてタルクと鉛白を混合した半透明な油絵具による、目視では見つけることが困難な塗布層があった。このように、青色や黄色についても、タルクの透明性をプラスして色彩的なメリハリを構成するという効果を高めていたと思われる。このような効果は紫にも見られ、上記の青系のレーキ顔料と赤系のレーキ顔料を混色した透明感の高い紫色に酸化鉄系の顔料で調整した油絵具を用いている。

### d. 絵具層に施された旧補彩

人体部への補彩の量は非常に多く、色はオリジナルの色調と比較すると黄みを帯び厚塗りで、質感も異なっている。前述のような、藤田の画面の持つ絵具の透明性を生かして作り出した、特徴ある画肌がまったく感じられない状況に陥っていたのである(図8)。さらに、輪郭線や陰影表現も曖昧であった(図9)。人体の次に補彩が多いのは、シーツの描画部であった。これらは肉眼でも確認することが容易であるが、紫外線蛍光写真(図10)によると、じつに広範囲の補彩が明らかにな

る。通常の修復では、補彩の範囲は、損傷の量とある程度、釣り合いがとれているものであるが、この作品の場合、補彩があまりに大胆になされているため、損傷と修復の度合いが果たして釣りあっているのか、疑問に感じざるをえなかった。



図8 修復前 部分



図9 旧補彩、線のズレ、消えかかっている線

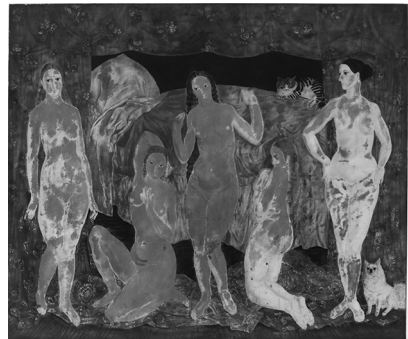


図10 紫外線蛍光写真(裸婦の身体のうち、白く写った部分にオリジナルの絵肌が残る)



図11 液状の垂れ跡、旧補彩

他方、画面背景部には何かが垂れたような跡が多く確認され、その部分には明らかに絵具層の損傷が生じていた(図11)。これらの箇所に関しては、損傷に応じた比較的繊細なスタンスでの補彩が試みられている。その手法には、人体部や

シーツ部分の大胆な処置との明確な相違が認められ、修復家として大いに興味をそそられた。しかし、この補彩部分にも、経年で新たな剥落が生じていた。

#### e. ワニス層

画面には、ワニスの厚い層があり強い光沢を発している。成分分析調査ではワニスは二層あり、上層のワニスは補彩の上に見られたため、修復後に塗布されたものだと判断できる。下層のワニスには粉末状態の珪砂が混入されており、層は特に厚く、表面に多くの小さな凹凸が生じ、目視でもちりめん皺のように見える(図12)。粉末状態の珪砂が混ぜられたのは、光沢を調整するためと考えられるが、厚く塗布した理由は不明である。また、この下層のワニス層がいつ塗布されたのかについては、剥落部の上に乗っていることから、修復前に塗られたものと考えられる。ワニス層には塗りむらがあり、黄変もしているため、厚く塗られた部分や人体のように明るい彩色部には、黄変したワニスの塗布むらがより目立っている。ワニス層の表面には汚れやほこりが付着し、色彩を曇らせて見せているが、これらを除去し、ワニスのむらを軽減することによって、色彩に冴えが生じると思われる。ワニスに関しては、作品成立時に塗布されていたかどうかは不明である。



図12 旧ワニス

#### f. 藤田独自の色材としてのタルク

タルクは白い粉末状を呈しているが、乾性油と混ぜると半透明な油性塗料となり、単独で、またはほかの油絵具と混ぜて使うことが可能になる。また、その半透明な性質から、実際に描画に使用した画面では、研究者や修復家ですら、その存在に気付くことなく、現在に至っている作品例も多々見受けられる。タルクは、塗布面が乾くと、光沢が著しく減じ、半光沢あるいは無光沢の趣を呈するようになる。これは、表面に当たった光が乱反射して生まれる現象と思われるが、そのためか、画面には均質な艶消しの表情が生まれる。藤田の作品の中には、ワニスで塗布されているものが多い。本作品もその一点であるが、タルクを使用した絵具層の発色は、その

上に施すワニス層の有無によって左右される。この作品は本来、どうであったのであろうか。藤田は、タルクの性質を作品の表現要素として最大限に使っている。また、作品を制作する際にタルクを様々な形で工程のなかに組み入れることで、通常ではできない描画方法を実現したのであった。しかし、タルクが混入された絵具には、堅牢性において多少の問題があることも確かである。これは、修復の際にとりわけ注意を必要とする点である。とくに洗浄作業では、その透明感ゆえにタルクを誤って除去する危険性があり、さらに除去してしまった場合でもそれに気付きにくいという難点があると思われる。

#### g. 実際の修復過程

今回の新たな修復プロジェクトでは、実際の作業に着手する際に、同時進行で綿密な調査を行い、その結果と連携を保持しながら修復プロセスを進めていくという手法を取った。

ここでは、科学調査と目視による調査、耐溶剤試験など、主に補彩の除去や洗浄を視野に入れたリサーチを実施した。特に科学調査では、オリジナル絵具と補彩絵具の成分的違いを明らかにし、補彩を除去する際の指標とした。

補彩とオリジナル絵具層を判別する際に必要なことは、成分分析やクロスセクションによる客観的なデータに加え、知りえたオリジナル絵具層の構造を根拠とした発色や質感などの特徴を把握しておくことである。今回は、耐溶剤試験によって、オリジナル絵具層と補彩に対して、同内容の分析を行った。その結果、補彩に使用されている絵具が、オリジナルに比較して同様の堅牢性を保持し、きわめて溶解しにくいことが分かった。さらに、その後の洗浄テストの結果によって、補彩のうちでも、除去が非常に困難なものと除去できる可能性があるものの2種類があることが分かった。だが、これらはいずれも油絵具による堅牢な補彩であり、他方、同様の分析を通じて、オリジナルの絵具層が比較的脆弱であることが解明されたため、補彩部分を除去することの難しさを改めて確認することになった。

#### h. 補彩の部分についての考察

X線画像によれば、中央の立位の人物の左側、片膝の人物の頭上あたりに、大きな損傷があったことが分かる(図13)。しかし、その損傷は、パネル裏面側からは認められないことから、パネルに貼られる前の破損であろうと推測される。画像を拡大すると、損傷が支持体の破れであり、敗れた部分とその周辺に地塗りの細かい欠損が多く映っているのが確認できる。これは物理的な衝撃でできた損傷であることは確か

で、おそらく輸入時のフォークリフトによる事故の際に生じたものであると考えられる。該当部分は、厚塗りで広範囲の補彩によって隠されているため、現在は画面側からも視認することができない。過去の修復処置として、支持体が木枠から取り外され、新たに木パネルに接着していることから、この損傷部もパネルに堅固に接着されたものと思われる。

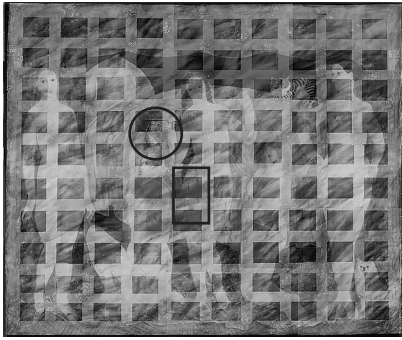


図13 X線に画像を合わせた図 ○部分がフォークリフト事故による損傷跡、□部分が垂れ跡

絵具層の初見で、「画面背景部に何かが垂れたような跡が多くあり、その部分に損傷が生じている」と述べたが、X線画像では、人体部にも多くの垂れたような跡があることが確認できた。この人体部の垂れ跡は、目視で認められた背景部より広範囲におよび、中には深くえぐれて見えるような部分もあるが、補彩で隠されていたため、これまでまったく確認できていなかった。この、筋状の垂れ跡は、X線画像を分析すると、地塗り層がある程度の厚みで除去されたような状態であり、深刻な損傷であると考えられる。そのほかに、背景のものと比較すると規模が大きく、形状からX線画像で明確に確認できないような薄い層でも、同様の損傷が存在したものと推測できる。このことから推定できるのは、何か液体状のものが画面中央を中心に多くかかってしまい、それは鉛白の油性地塗りを溶かすような、強い溶解力のあるものだった可能性である。X線画像で確認できる部分以外の箇所でも、液体は薄く広がって付着し、藤田の薄塗りの絵具層は多くの被害を受けたと想像できる。さらに、過去の修復処置のプロセスで、とりわけ洗浄作業において、オリジナル部分を二次的損傷の危機にさらしてしまったことは、想像に難くない。紫外線蛍光写真で確認できるように、中央の人物とその左の人物に補彩が多いのは、そうした理由によるものなのかもしれない。

#### i. 洗浄

補彩の下のオリジナル絵具層の損傷状態を知るためには、

補彩を除去し、目視によって絵具層を確認する必要があった。この目的のために、今回の修復では、洗浄試験をしながら同時に補彩を除去していった。当初予測していた通り、補彩絵具は溶解しにくく、除去が困難であった。主たる理由は、油絵具を使用していたことである。部分的には除去できたが、多くを除去することができなかった。オリジナルの絵具層にタルクが混ぜられており、堅牢性に問題を感じていたため、場合によっては絵具層も同時に除去されてしまう危険性も考え、今回は、無理をせず慎重に洗浄を行った(図14)。肌の部分を洗浄試験したとき、ある時点でまだらな影が補彩の絵具層を通して透けて見えた。その部分をねらって、ピンポイントで強い洗浄試験をおこなったところ、灰色の絵具層が出てきた。色や質感がオリジナルの肌色に似ていたため、まだらな影は残存した絵具層だと判断し洗浄を中止した。広範囲な洗浄試験においても、同様なまだら模様が見えてきたため、オリジナルの絵具層は、断片的に残っているにすぎず、広範囲かつ堅固な補彩によって覆い隠されているという結論に達した。



図14 洗浄(旧補彩除去)途中 人物左

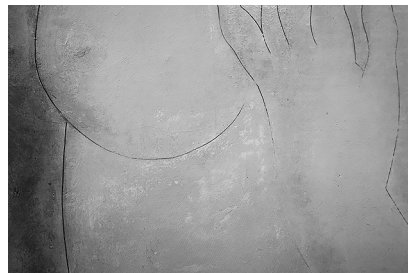


図15 旧補彩除去中に現れたオリジナルの線

同様の洗浄試験は、支持体の破れ部への補彩についても行った。髪の毛のウェーブや、陰影をつけた足の一部、背景の布など、洗浄に成功した各所においては、オリジナルの絵具層を損傷の無い状態で表出させることができた。いずれにしても、過去の修復においては、広い範囲におよぶ大胆な補彩が、

損傷部以外にも施されていたことが確認できた(図15)。

## j. 補彩部への補彩

洗浄によって、新たに出てきたまだら模様がオリジナル絵具であるとしても、それを表出させることができないかぎり、その上にまた補彩を行わなければならない。その補彩作業に先立って、画面全体に付着した経年の汚れと、旧ワニスの黄化が著しい部分の洗浄を行った。このワニスの黄化は人物部分で目立っていたため、この洗浄処置で、人物のオリジナルの部分がとくにすっきり見えるようになった。このようにして洗浄されたオリジナルの色や状態を見ながら、旧補彩の上に溶剤型アクリル絵の具による補彩を行い、オリジナルの色や形が尊重されるような画面を目指した。

この作品への補彩は困難を極めた。その難しさは、絵の構造に大きく関係している。絵具の透明性を生かして重ねたこの作品の色彩は、光によって複雑な発色を見せている。これに対して補彩に使う絵具は別物なので、オリジナルと同じような構造を再現するのは難しい。また、広範囲に補彩されている箇所では、もともとどのような形が描かれていたのか判別できないというケースも数多く存在した。そのため、旧補彩の写真および、前述の展覧会カタログに掲載された、制作途中のモノクロ・スナップ写真を参考に、少々な修正を加えつつ補彩をおこなうことになった。旧補彩は黄色っぽい重い色で、オリジナルの色や風合いとは大きく異なっていたが、今回、薄塗の筆致を重ねて明るい補彩を施した。最後にダンマルワニスによる画面の光沢を調整して修復を終了した。

## 調査と修復を終えて

藤田嗣治による《五人の裸婦》は、フォークリフトの事故のほか、溶解力の強い液体による損傷があったと思われる。古い修復作業では、その損なわれた画面を何とか再現しようと、破損部を含めた作品全体に堅牢な補彩を施したのであろう。当時の修復家の作品に対する想いはいまでも十分に伝わってくるが、しかし、作業に際して、技材に関する分析・調査を疎かにしたために、多くの部分で、オリジナルの絵具層まで除去するといった、あるいは、除去が難しい補彩が行われるなど、いわば二次的損傷をもたらしてしまったものと推測される。

今回の修復プロジェクトにおいては、調査・分析と実際の修復作業とを同時に実施し、科学的分析結果に基づいて洗浄、補彩をきわめて慎重に進めることで、作品の過去の損傷の性質と程度、古い修復の問題点など、さまざまな事実や課題が新たに明らかになった。油画的修復と科学分析を相互に関連

させつつ、同時に行う手法は欧米ではすでにスタンダードなアプローチ方法として定着しているが、今回の修復作業を手掛けて、改めてこのようなコラボレーション・ワークの重要性を強く実感させられることになった。(渡邊、有村、宮田)

## (2) 藤田嗣治《自画像》

この作品の最大の特徴は、藤田嗣治の数多い作品のなかで、制作後、一度もワニスが塗布されていない点である。一般に、油絵作品の特徴とされるようなワニスによる光沢は、当作品の画面には一切見出すことはできない。そればかりではない。どの色の描画面をみても、光沢が無い均質な彩色であり、画面全体として独特な統一感をなしている。ここでの特徴的な画面の均質性は、いったいどのようにして生まれたのだろうか。

今回修復を行った自画像は、いままで一度も大きな修復をされたことがないといわれている。もしそれが事実であるならば、本作は藤田の作品が持つ本来の姿をとどめた貴重な一枚ということになり、したがって藤田の20年代の表現や技法を探っていくための、基準点として位置付けられても良いであろう。今回の修復作業では実際に過去に修復が行われていないのかどうか、その痕跡を探しながら現時点での状態調査を行い、画面の均質性など、この作品に強い特徴として表れているオリジナル表現について探求していった。

### a. 修復の準備段階と予備調査

新規の修復作業の指針を明確にするために、目視による観察、科学分析、耐溶剤試験に加えて、紫外線蛍光やX線などの画像を用い、オリジナルの構造や損傷状態、旧修復の有無について調査した。

### b. 地塗り層

この作品は、薄い布に描かれた油彩画であり、木枠に張られている。その構造は、支持体(布)、地塗り層(一層)、絵具層という順番で重なり合った重層構造となっている。この点は、《五人の裸婦》とは対照的であり、後年の修復による手が加わっていない、オリジナルの状態を示していると思われる。支持体は細かい目の布が使用され、その上に、炭酸カルシウムと鉛白を混合した、油性の白い地塗層が施されている。布と地塗層の間には絶縁層は認められない。この地塗りは布目を覆い隠す程度の厚みがあり、表面が滑らかな仕上げとなっている。X線画像では、この作品にも、多くの藤田作品の手製地塗層と共通の、ヘラによる塗布跡を見ることができる(図16)。《五人の裸婦》の地塗層では、石膏と鉛白を混合した塗

料が用いられていたため、両者の間には成分的に大きな違いが認められる。だが、両者とも乾性油で練った絵具という点では共通しており、出来上りの地塗層層の使用感について、大きな差異は生じなかったはずである。ただし色調としては、炭酸カルシウムに乾性油が染み込んだ場合と、石膏に染み込んだ場合とでは違いが生じるため、その違いがそれぞれの地塗層層の色調にも反映していると思われる。

《五人の裸婦》の調査報告書では、地塗層層の平滑な仕上げが、その上に塗られる薄塗りの絵具層層を通して入った光を効率よく反射し、明るい画面を作るという効果を生み出したと述べたが、この《自画像》でも同様の効果が明らかに認められる。さらに、この作品の絵具層層もまた、5~10マイクロメートルと非常に薄く、それに対して、地塗層層はおよそ100マイクロメートルである。厚塗りの地塗層層は、特に布に施されている場合、経年の劣化とともに亀裂や剥落が生じやすくなる。この作品も、このような経過をたどりつつあることが、画面に生じた亀裂をつうじて明らかになった。

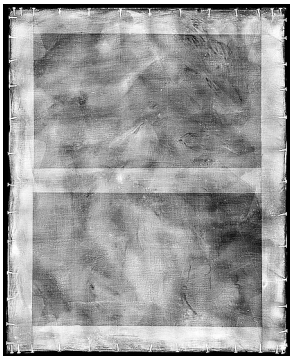


図16 X線画像に見る、藤田によるヘラを使用した地塗りの塗布跡

### c. 絵具層

この作品の画面は、経年による汚れが薄く付着した状態にある。背景部に女性の頭部を描いた絵があるが、その部分に硬いものでひっかいたような傷跡が見られる(図17)。周縁部には、額縁との接触により生じた擦傷があり、その部分は地塗層層が露出している。また、画面全体に亀裂が点在しているが、とくに自画像の顔や胸、左腕、マッチ箱の上部、そして裏側に木枠の中棧が位置している部分に、こうした亀裂が集中している。亀裂の中には、画面に何か堅いものが当たったことで発生したらしい同心円状のものもある(図18)。これらの亀裂は、地塗層層から生じて薄塗りの絵具層層にまで及んでいる。これは、地塗層層に亀裂が入ると、ダイレクトに絵具層層にまで達してしまうことを示す貴重な事例である。しかし、

こうした亀裂の状態は、通常光では目立たず、目視で見すごされやすいため、今後、亀裂が進行したり、新たな剥離が生じないかを、注意深く観察していく必要がある。



図17 修復前 ひっかき跡



図18 修復前 測光(左)円形の亀裂

画面の下辺右には、硬いものが当たって生じたと思われる、小規模な支持体の破れと剥落が認められるが、これらの部分に修復は加えられていない。今回の調査では、これらの箇所だけではなく、作品全体において亀裂や傷、剥落に対する修復処置は、いっさい見出されなかった。紫外線蛍光画像での観察でも、ワニスや補彩などの過去の修復の痕跡は認められなかった。オリジナル支持体の張り具合も、比較的良好であった。綿密な調査を通しても、本作品においては、過去の修復の形跡は全く認めることができなかった。この点で、《自画像》は、藤田作品の中でも、制作当時の姿をそのままとどめる貴重な作品例として結論付けられるであろう。万一、過去に修復が加えられたとしても、簡単な処置にとどまったはずであり、その作業が作品の構造を大きく変えることは無かったと推測される。

### d. タルクとワニス

科学調査では、《自画像》においても、《五人の裸婦》と同様に、タルクを油絵具と混ぜて透明性を高めたものを用いてい

ることが判明した。タルクの使用量としては、ごく少量しか検出されなかった《五人の裸婦》よりはるかに多量の使用が認められ、そのため、本作では、藤田のタルクを使った技法について、より正確に判定することが可能となった。また、画面にワニスが塗布されていないことで、タルクを混ぜた絵具が作り出す発色や質感がより正確に見て取ることができた。すなわち、本作の画面は、全面が均質な艶消し状態でありながら、わずかに透明感を感じさせるもので、これは、画面に当たった光が、乱反射することによって生み出された艶消し効果であり、それによって、当初持っていた強い透明性がやわらげられた結果であると推測できる。藤田作品においては、実際に画家が作品完成後にワニスを塗布したのか否かが、しばしば議論の対象となってきた。しかし、タルクを使用する場合、ワニスがタルクの作り出す独特な質感を、著しく損なうため、おそらく画家は、ワニスを用いなかったであろうと思われる。《五人の裸婦》では、過去の修復の際に塗布されたワニス層が認められた。このワニス層が絵具層に新たな光沢と透明感をプラスしたという側面はあったが、他方、本来のオリジナル作品においてその風合いがどのようなものであったかについては、大いに疑問が残った。それに対して、《自画像》では、最終仕上げ層ともいえる、タルクに鉛白が加えられた半透明な薄い塗布層をはっきりと認めることができた。この塗布層は、黒い輪郭線や、金箔が貼られて表現された額縁枠にも載っているため、藤田自身が比較的広範囲に施して、画面の艶や質感の統一をはかったものと考えられる。このタルクを混色した絵具や仕上げの塗布層は、艶消しや独自の質感など、藤田作品に不可欠の様々な効果を発揮しているにもかかわらず、やはり鑑賞において具体的に気づかれることは少ないものである。

#### e. 彩色

彩色方法としては、《五人の裸婦》のケースと同様に、最初の段階で、平滑な地塗りの上に細い描線による輪郭線が描かれ、明部は白い地塗りをそのまま残し、立体感を表現する陰影の部分を灰色の薄塗りで描くという方法がとられている。この明暗表現の上に重ねて、それが透けるように油絵具の薄塗りによる彩色がなされた。これらの彩色方法が基本の技法として画面全体に施されている。

#### ■赤色

赤色の彩色を例に、重層構造および使用した絵具を見ていきたい。試料分析によれば、本作の組成は、地塗層、絵具層、それに仕上げの層という3層構造である。絵具層はカドミウ

ムレッド、鉛白、炭酸カルシウム、酸化鉄系顔料、アイポリーブラック、タルクの混色によってなされている。仕上げの層には、タルク、鉛白、炭酸カルシウムが検出され、通常の油絵具には決して見られない、タルクと炭酸カルシウム混合の、藤田オリジナル油絵具が使われたことが明らかになった。《五人の裸婦》のケースと同様、このオリジナル絵具は、白系半透明で薄く塗られた場合、その存在を、目視で認めることは極めて困難であった。《五人の裸婦》との相違点は、絵具層の光沢と質感であるが、これについては、前述のように、ワニスとの関係によって説明できる。《自画像》ではとりわけ、絵具層と仕上げの層に含まれるタルクや炭酸カルシウムにより、筆致の目立たない独特の質感や、艶消し効果が表現できたのではないと思われる。

#### ■背景の金の額縁

この作品には、背景に配された絵を飾る金色の額縁の彩色において、金箔が使用されている。目視では黄色に見えるこの額の彩色は、次のような構造で成立している。

まず、地塗り層の上にタルクと乾性油を混ぜて作った絵具が塗られ、次に膠の層があり、その上に金箔の層、最上層には仕上げの層ともいえるタルクと鉛白を混合した層がある。ここでとりわけ興味深いことは、タルク+乾性油の絵具層と膠の層の間に認められるタルクのもう一つ別の機能である。ここでの膠は、金箔を接着する目的で用いられているが、膠は水性であるため油性である地塗り層が撥水効果を生じていた場合、接着そのものが不可能となる。しかし、地塗り層との間にタルクを混ぜた塗布層を挟むことで、水性の接着材である膠の使用が例外的に可能になるのである。なお、塗布層の絵具には、他の色が混ぜられ有色である可能性が認められるが、それがどのような色なのか、検出することはできなかった。金箔の上に塗布されている、タルクと鉛白を混合した仕上げの層は、金の反射を抑える役割も果たしている。

#### f. 実際の修復過程

《自画像》は、調査の結果、古い修復のあとが認められなかったため、現在の状態がオリジナルに近いと結論し、そのオリジナルの状態を尊重し、極力、変更することのない処置を行うことにした。作品は、背景の女性の頭部に見られる傷が多少目立っているが、ここには手を加えず、さらに、亀裂に関しては、これらがまだ、鑑賞を妨げる段階には至っていないため、あえて、修復を行わなかった。今回の修復処置としては、画面に影響が少ない乾式洗浄をおこなった(図19)。これにより、画面に薄く付着していた経年の汚れの多くを、オリジナ

ルの発色や風合いを損なうことなく除去することができた。なお、修復作業においてもオリジナルの制作工程にならって、ワニスの塗布を控えることにした(図20)。



図19 ドライクリーニング作業中



図20 2021年の修復(乾式洗浄)前(左)と後(右)

#### g. 《五人の裸婦》と《自画像》の修復と調査を終えて

《自画像》は、旧修復の手が、ほとんど加わっていない作品であり、20年代藤田作品のオリジナルの状態にきわめて近い貴重な作品例といえる。今回の調査で得た興味深い結果としては、前述のように、タルクや炭酸カルシウムの使い方に関する、いくつかのバリエーションを挙げることができるだろう。とりわけ、科学調査におけるタルクの使用方法に関する調査結果は、今後の藤田作品の材料や技法研究において、出発点となるような、重要な要素を含むものであった。本作と《五人の裸婦》とを一緒に調査出来たことも、藤田作品の技法を探るうえで非常に意義深かったと考えている。特に、《五人の裸婦》は、旧修復を通じてワニス塗布され、現在に至っているが、本来はどうであったのだろうか。ワニスを塗布されない画面は、質感や発色を大いに異にしたに違いない。だが、本来の状態が正確にわからない以上、こうした推測もあくまで想像の域を出ない。今回の2件の修復作業を通じて明らかになったことは、絵画を制作する際に使用する材料や技法が、表現と切り離せないものであるという事実であった。また、修復方法を最終的に決定する立場として、作品所有者が演じる重要な役割についても、思いをいたさずにはいられなかった。藤田独自の工夫による画材は、堅牢性などについて、弱

い側面もあるため、修復の際には、所有者、修復家、化学分析の専門家等が、情報を共有して取り組む必要があると実感した。(渡邊、有村、宮田)

### 3. 成分調査報告

《五人の裸婦》《自画像》の2作品の修復に伴い、試料片の調査を行い、それぞれの材料を調べた。(宮田)

#### ■調査方法(2作品共通)

試料片のクロスセクションを作成して光学顕微鏡で観察した後、X線マイクロアナライザー(EPMA)にて観察し、元素を確認する一方、微小部X線回折装置(MDG)により、試料片を測定して化合物を確認する方法によった。

#### ■実験条件

EPMAは二機種を使用した。

日本電子(株)製 JSM-5400(二次電子像と組成像観察用)及び JSM-6360にOxford社製エネルギー分散型スペクトルメータ INCA x-sightを装着した装置 加速電圧:15kV

MDGは二機種を使用した。

理学電気(株)製 RINT2100にPSPC-MDG2000を装着した装置、及びRINTrapid(湾曲IP X線回折装置)

線種:CuK $\alpha$  管電圧:40kV 管電流:30mA コリメータ:100 $\mu$ m $\phi$  計数時間:約2000秒及び3000秒

MDGによる測定は、試料片の表面及び裏面にX線を照射して行なった。

染色法により膠層の存在の有無を確認した。使用した染色液は酸性フクシンの1%水溶液である。

#### A. 《五人の裸婦》

##### (1) 試料

この作品で注目された点は、過去の修復で、主題の裸婦をはじめ、広範囲に補彩がなされた部位である。この補彩が除去できて、本来の絵具層が現れるかどうか、補彩が除去可能かどうか、今回の修復過程の課題となった。つまり補彩部分と本来の絵具層部分、いわゆるオリジナルの状態との比較が必要となった。

紫外線蛍光写真を元に補彩のある場所、ない場所を特定して試料片を得た。まず補彩のある試料片として、左より2人目の人物で膝を屈折して床についたふくらはぎ中部(A1とする)、及びかかと付近(A2とする)、中央人物右腿中部(A3とする)、以上3箇所である。同じく人物の補彩のない試料片として、左より2人目の人物で膝を屈折して床についた左足小指

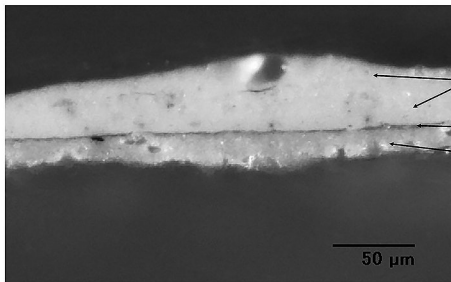




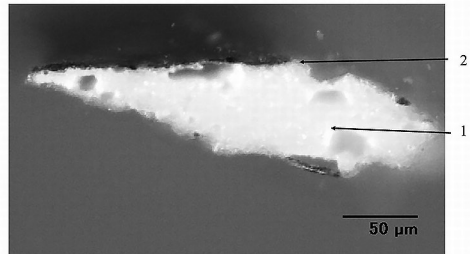
試料片A2 1は地塗層 2は珪砂を含む透明なワニス層  
3は補彩の層 4の付近で僅かに絵具層が残る



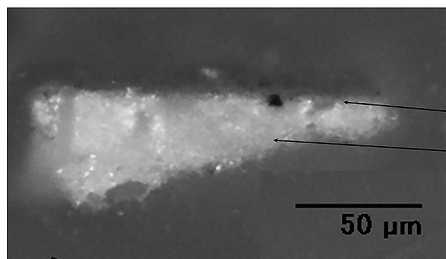
試料片C 1は地塗層 2は絵具層でレーキ顔料  
ストロンチウムイエローを含む  
絵具層の上に珪砂を含む透明なワニス層がある



試料片A3 1は地塗層 2は珪砂を含む透明なワニス層  
3は補彩の層で2層の厚い塗布



試料片D 1は地塗層 2は絵具層でレーキ顔料が主成分  
コバルトブルーを僅かに含む  
絵具層の上に珪砂を含む透明なワニス層がある



試料片B1 1は地塗層 2は絵具層で厚みは薄い  
アイボリーブラックが一粒ある  
絵具層の上に珪砂を含む透明なワニス層がある

図21 《五人の裸婦》光学顕微鏡による試料片断面の観察

付近左(B1とする)、中央人物右足中指付近(B2とする)、左より4人目の人物右足ふくらはぎ中央部(B3とする)、以上3箇所である。さらに絵具層本来の状況を調べるべく、右辺下部黄色布剥落部付近、右下方青色布の剥落部付近、下辺左部床の黒色と褐色部が合わさった剥落部付近、左辺上部暗い赤褐色布の剥落付近、以上4箇所をCからFとして得た(図21は代表例を選び示した)。

## (2) 調査結果

結果を表にまとめた(表1、表2)。以下に構成する層別に述べる。

### a. 地塗層

鉛白と石膏を主成分とする1層塗り、支持体の布に膠を塗布した絶縁層はない。ケイ酸塩化合物を少量成分として含む。このほかにはカルシウムとマグネシウムを主成分とする微量成分を含有する。これはドロマイトの鉱物名が化合物の名称として推定できる。いずれの少量及び微量成分も石膏などに元々混入していたものと思う。メデュームは油性と推定している。

### b. 絵具層

人物の白色を基本とする絵具層では鉛白が主成分である

表1 《五人の裸婦》オリジナル部分、絵具層と地塗層の試料片調査結果

色(試料片種類)	EPMA による検出元素	MDG による検出化合物*	推定成分と備考
赤褐(B, C, E, F)	Al, Si, , K, Fe	—	酸化鉄系顔料 レーキ顔料
黄(C)	Sr, Cr Al	—	ストロンチウムイエロー レーキ顔料
青(D)	Al, Co	—	コバルトブルー(微量成分) レーキ顔料
黒(A～F)	Ca, P, Mg F以上の原子番号を持つ元素は 未検出	—	アイボリーブラック カーボンブラック
白(A～F)	Pb Ca Si, Mg	2PbCO <sub>3</sub> ·Pb(OH) <sub>2</sub> [13-131] PbCO <sub>3</sub> [47-1734]	鉛白 炭酸カルシウムは微量成分 タルクは少量から微量成分
地塗層(A～F)	Pb Ca, S Mg, Al, Si, K	2PbCO <sub>3</sub> ·Pb(OH) <sub>2</sub> [13-131] PbCO <sub>3</sub> [47-1734] CaSO <sub>4</sub> ·2H <sub>2</sub> O[33-311] [21-816]	鉛白と石膏が主成分 微量成分としてケイ酸塩化合物と 炭酸カルシウム及びドロマイトを含む

\*[ ]内のNo. は照合したJCPDS - ICDD カードのNo.

表2 《五人の裸婦》補彩、試料片調査結果

試料片種類	EPMA による検出元素	MDG による検出化合物*	推定顔料と備考
補彩、白	Ti Zn Pb Ca	TiO <sub>2</sub> [21-1272] ZnO[36-1451] 2PbCO <sub>3</sub> ·Pb(OH) <sub>2</sub> [13-131]	チタン白(アナターゼ型) 亜鉛華と鉛白も少量含む 炭酸カルシウムは微量成分
補彩、黄	Fe, Si, Al	—	酸化鉄系顔料(褐色も同様) レーキ顔料
補彩の下、ニス層	Si	—	珪砂を含むニス

\*[ ]内のNo. は照合したICDD - JCPDS カードのNo.

が、厚みが薄く塗布されていて、地塗層との区別は光学顕微鏡で観察しても難しい。僅かに一粒の黒色顔料と、同様に一粒の酸化鉄系赤褐色顔料を確認できたが、明白に白色を塗布した層としての観察は困難である。最表層や地塗層との接触付近にタルクを検出確認できたが、使用量は少ない。

ほかの色調でも絵具層は厚みが薄く、特に床の黒褐色など試料片が画面の端に相当するためか、かなり薄く塗布されている。赤、黄、青の色調に注目すると、いずれもレーキ顔料が使用されている。油彩画で赤色レーキは良く知られているが、黄、青のレーキ顔料は、比較的珍しい。特に青色ではコバルトブルーは微量成分でレーキ顔料が主たる青として使用されている。いずれの色調でも最上層には鉛白、タルク、レーキ顔料を混ぜた仕上げの層とも言うような厚みの薄い塗布がある。淡い色調の調整も行ったと推定している。

全体にタルクの使用は少ないが、同じ地塗層、鉛白と石膏を主成分とする他の作品では《舞踏会の前》がある。この作品は既に東京藝術大学にて修復と調査が行われ、発表会もなされたが、当時、筆者は木島隆康教授より、試料片の提供を受

けて一通りの検査を行った。この作品ではタルクの使用は顕著で、藤田が好んで使用した材料として、再確認できたが今回の《五人の裸婦》では上述したように、総じて使用量は少なく、むしろ厚みの薄い絵具層とレーキ顔料の多用、さらに仕上げのような最上層(少量のタルクを含む)が特徴でもあった。藤田の試行錯誤が確認できる作品、とも解釈できると思う。

### c. 補彩とその下のワニス層

補彩は厚く塗布されて、2層に渡る塗布も確認できる。主成分はチタン白、ほかにジンクホワイトと鉛白も含み、レーキ顔料や酸化鉄系顔料が混ぜられている。

補彩の下には透明なニス層がある。このニス層はケイ素を含む。石英あるいは珪砂など細かい透明な粉末を混ぜたニス層である。MDG で石英などケイ素の化合物を検出確認までは至らず、推定顔料名として珪砂を挙げるに留まっている。

本来の絵具層の上にも厚みの薄い塗布があるため、作者による塗布も考慮したが、この可能性は少ないと思う。肉眼で

見た場合、全体に艶消しのような画面、絵肌、マチエールを藤田は好んだ面がある。すべてがそうとも限らないが、鉛白と石膏の地塗層は全体に吸収性、あるいは吸油性の高い地塗りとして推定している。油脂分の顕著な光沢を抑える効果を期待したとも思える地塗り、いわゆるアブソルパンのキャンバスでワニス塗るとは思えない。

さらに試料片の部位は微妙であるが厚い補彩のあるA3付近には、X線写真で観察すれば溶剤が垂れて本来の絵具層や地塗層が溶かされた跡の確認できる付近である。加えて、ほかの補彩下の試料片A1、A2でも、部分的に本来の絵具層が洗浄などにより、確認できない上に珪砂を含むニスがある。修復当初、破損もあったので板に張り込んだ作品をある程度洗浄、その後、珪砂を含むワニスを塗布した、これが順当だと思う。

過去の修復過程を再考すれば以下ようになる。作品中心部分で破れを生じたため、厚い板に貼り付けて全体を平滑にならして画面を洗浄、ワニス、珪砂などを含むワニスを全体に塗布した。その後、主に人物部位でさらに厚く補彩がなされて、もう一度ワニスが塗布された。このワニスは最初のワニスと異なり、特に珪砂など含むものではなく、一般的なワニスとなっている。(宮田)

## B. 《自画像》

### (1) 試料

この作品で注目された点は、制作当初の画面、絵肌、マチエールを残した例で、全体にタルクが効果的に使用されたとも思われる例、これが肉眼で良く観察できる点である。この確認をすべく画面から試料片を得ることは困難であったが、作品側面(いわゆるキャンバス耳部分)に剥落や亀裂を生じた部位があるため、これらの付近から試料片を得て、材料検査を行った。

作品下辺、右部より左部にかけてA、B、C、Dの4箇所、左辺上部よりE、上辺左部よりF、右辺下部角付近よりG、合計7箇所から試料片を得た。色調はAが赤、B、C、D、E、Gが淡い褐色から灰色、Fのみが淡い金色を呈する(図22は代表例を選び示した)。

### (2) 調査結果

結果を表にまとめた。(表3)以下に構成する層別に述べる。

#### a. 地塗層

鉛白と炭酸カルシウムを主成分とする1層塗りで、少量成分としてケイ酸塩化合物を含む。EPMAの画像で鉛とカルシ

ウムの比較的均一な分布箇所を選び、測定して主成分の割合を算出してみた。鉛白をすべて $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ の化学式としてみれば、重量比で鉛白3に対して炭酸カルシウムは1の割合であった。メデュームは油性と推定している。

#### b. 絵具層

赤色はカドミウムレッド、赤褐色は酸化鉄系顔料、黒はアイボリーブラックとカーボンブラック、白は鉛白と炭酸カルシウム、さらにタルクと色調としては少ない。金は金箔で膠水により貼付され、少量の銀と銅を含む。割合の概算はモル比で $\text{Au}:\text{Ag}:\text{Cu}=86:9:5$ であった。

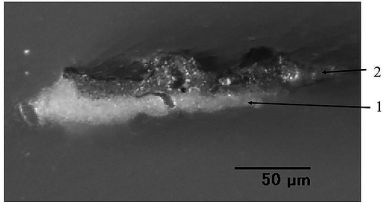
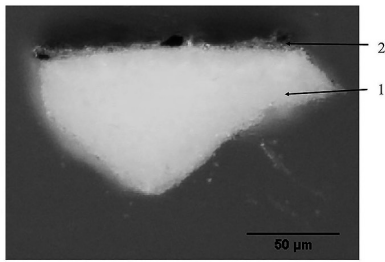
タルクは藤田が好んで使用した材料の一つである。パリ日本館所蔵作品修復時の調査で、実際の使用例を初めて確認できた。当時は白色の絵具層の上にグレースのようにタルクが塗布された点に注目したが、その後あらためて結果を確認すれば、タルクの他に鉛白や炭酸カルシウムも混ぜられて、タルクのみ使用はない。絵具層内の使用は詳しく観察しなかった。これらを考慮して今回の試料片を測定した。

赤色は上述したようにカドミウムレッド、試料片Aで検出されたが、鉛白と炭酸カルシウム、タルク、アイボリーブラックと混ぜて塗布されていた。同じ箇所の試料片でも比較のカドミウムレッドのみが多く、鉛白と炭酸カルシウムおよびタルクが最上層に塗布された例も確認できた。さらに地塗層の最上層、絵具層との接触面付近にもタルクの分布があって使い方は様々である。試料片Cでアイボリーブラックを主成分とする黒色層にもタルクの混入を確認、また試料片Eで地塗層の上に半透明の層が塗布されて、これもタルクを含む。

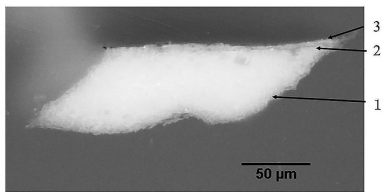
金箔の上には金箔の輝きを、ある程度抑えるかのように鉛白と炭酸カルシウム、およびタルクを含む層を塗布、試料片Gではカーボンブラックの層の上にタルク、鉛白と炭酸カルシウム、酸化鉄系顔料を混ぜて塗布する、などタルクに注目すると多くの使用例がある。

タルクは単体で乾性油と混ぜると透明性が高く、無色に近いとも言われている。鉛白や炭酸カルシウムとも混ぜて、半透明として塗布すればグレースは効果的との指摘がある。

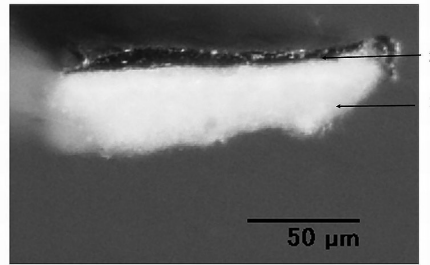
炭酸カルシウムにも似た性質があるが、タルクの方が白色透明の程度が高く、細かい粉末で他の色調の絵具と混ぜた時も、あまり濁らないのかもしれない。さらに乾性油の油脂分を吸収して、作品全体を肉眼で観察した時、艶消しの効果も期待できる。一方でこの作品では、絵具層試料片の表面は、光学顕微鏡で観察すれば、光の当たる角度によって光沢もあり、厚みの薄い絵具層でも、いわば強い塗布層、絵具層を形成している。



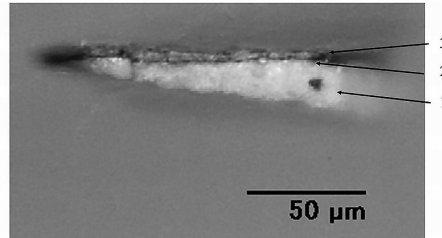
試料片A 二つの観察  
 1は地塗層 2は絵具層でカドミウムレッド  
 タルクと鉛白の混合  
 下に示した試料片では絵具層上層にタルク  
 鉛白を含む仕上げの層がある



試料片E 1は地塗層  
 2は半透明の厚みは薄い絵具層で  
 タルクと鉛白の混合 油脂分も多い  
 3は絵具層で表面は淡い灰色  
 タルクと鉛白の混合が主成分



試料片F 1は地塗層  
 2は膠の層、染色試験後の観察  
 この上に金箔がある  
 金箔上に薄くタルクと鉛白の塗布がある



試料片G 1は地塗層  
 2は絵具層 厚みの薄いカーボンブラック  
 3も絵具層 鉛白、タルク、酸化鉄系顔料  
 などの混合

地塗層内に混入した酸化鉄系顔料が観察できる

図22 《自画像》光学顕微鏡による試料片断面の観察

表3 自画像、絵具層と地塗層の試料片調査結果

色(試料片種類)	EPMA による検出元素	MDG による検出化合物*	推定成分と備考
赤(A)	Cd, S Al, Si, K, Fe	—	カドミウムレッド 酸化鉄系顔料
褐(A～G)	Al, Si, K, Fe	—	酸化鉄系顔料
黒(A～E, G)	Ca, P, Mg F以上の原子番号を 持つ元素は未検出	—	アイボリーブラック カーボンブラック
白(A～G)	Pb Ca Si, Mg	2PbCO <sub>3</sub> ·Pb(OH) <sub>2</sub> [13-131] PbCO <sub>3</sub> [47-1734] Mg <sub>3</sub> Si <sub>4</sub> O <sub>10</sub> (OH) <sub>2</sub> [13-558] [19-770], [29-1493]	鉛白 炭酸カルシウムは少量成分 タルクは少量成分
金(F)	Au, Ag, Cu	—	金箔、少量の銀と銅を含む
地塗層(A～G)	Pb Ca, S Mg, Al, Si, K	2PbCO <sub>3</sub> ·Pb(OH) <sub>2</sub> [13-131] PbCO <sub>3</sub> [47-1734] CaCO <sub>3</sub> [5-586]	鉛白と炭酸カルシウムが主成分 微量成分としてケイ酸塩化合物を含む

\*[ ]内のNo. は照合したJCPDS - ICDD カートのNo.

なお炭酸カルシウムは白亜、胡粉、石灰末など同じ構造で、絵具としての名称も多い。

EPMAの二次電子像で観察して、特徴ある形態を確認すれば、白亜が胡粉かなど特定できるが、この作品でも名称を特定するに至らず、このため炭酸カルシウムと記した。

全体に艶消しのような画面、多岐に渡るタルクの使用、一部には膠水で貼付された金箔を使用、凹凸のあるマッチ着火部分など、藤田のマチエールに凝った面をみる作品だと思う。(宮田)

#### 4. X線調査報告

今回撮影した作品は、いずれも作品画像に照合する陰影は現れず、地塗層塗布時の厚みの差、ヘラで塗った痕跡を反映した画像が観察できる。

##### A. 《五人の裸婦》

《五人の裸婦》は過去の修復で板に貼られている。この板の格子状に組まれた裏面補強枠は密度も高く、遮蔽効果が比較的大きいため、全体に目立つ画像になっている。その中でも地塗層のヘラ塗りによる厚みの差を反映して、全体に右上部から左下方への塗布跡が観察できる。さらに損傷部位は最も暗く現れて、特に中部左方の破れの跡は顕著である。この他にも小さな剥落部分も存在する。さらに中部付近では下方にかけて、縦にやや暗い線状を呈する部位が数カ所、比較的顕著に観察できる。地塗層作成時の塗りムラとは異なる。

成因は不明であるが、地塗層まで及ぶ剥落のような損傷を受けたものと思う。厚くなされた補彩とは無関係で、もし補彩が画像形成に寄与すると、人物部分の厚い補彩部分は全体に明るく顕著な画像を形成する。これが観察できないため、チタン白を主成分とする補彩はコントラストに寄与していない。鉛白と石膏を主成分とする地塗層塗布の厚みの差が、コントラストの成因となっている。

##### B. 《自画像》

《自画像》は過去、特に処置は無く、制作当初の状態をほぼ維持してきた作品である。上述したように作品画像に照合する陰影は現れず、鉛白と炭酸カルシウムを主成分とする地塗層塗布の厚みの差が、コントラスト成因となっている。(宮田)

#### 5. 一連の修復とアーカイブ調査の結果に寄せて

驚くべき調査結果である。戦後、1949年3月に藤田が日本を去ってから、永別してから、そして1968年1月にスイスで没

して以降、母国で彼の不在を補うべく、長らく公開されてきたのが《五人の裸婦》(東京国立近代美術館蔵)と《舞踏会の前》(大原美術館蔵)であったことは間違いない。ともに1920年代のバリで制作され、現地のサロンに出品された大作である。1920年代バリ時代——彼の全盛期を代表する「乳白色の裸婦」。藤田の絵画と言えば「乳白色の下地」が連想されがちだが、実のところ、この表現自体が日本語で定着したのは意外に遅く、1940年代以降のことである。1920年代のバリで暮らし、藤田とも親しかった美術評論家・柳亮が、この表現の生みの親といってもいい。彼の定義をひくと、「日本の伝統的な絵画の用材である紙や絹の優雅な地肌の効果を油絵の用材を使って、油絵という概念の中で再現しようとしたもの」<sup>19)</sup>とある。西洋起源の画材を使いながらも、なぜか不思議な日本的な雰囲気を出した表現——白い下地に細く、黒い輪郭線で裸婦や静物が優美に描き出された。

《五人の裸婦》(169.0×200.0cm)は、1923年秋のサロン・ドートンヌに出品された(第16回、1923年11月1日～12月16日)。出品目録に、タイトル「Nus」、出品番号676番、販売価格25000フランとある、その後の行方は長らくつかめず、いつ日本に来たのかも不詳で、東近美の収蔵年1967年がわかるだけであった。今回の東近美内外のアーカイブ調査によって、この作品が1963年ごろにヨーロッパ、スイスからフランク・シャーマンによって買い戻されたことが判明したことは大きい<sup>20)</sup>。戦中期を欧州で耐え抜いていたのである。さらに、元職員の上野氏のアーカイブから発見された二点の資料に注目したい。一点は竹内健のアトリエ内での、この作品の木枠の写真(図4)。間違いなく藤田の文字で、Nusと記載されている。Nu(裸婦)の複数形が発表時のタイトルで、後年、区別のために裸婦の数を加えて呼ばれるようになっていく。1943年の藤田画集での収録時にすでに「五人の裸婦」と記載されている。二点目はもともとその木枠に添付され、取り外して残されたサントール画廊(ブリュッセル)のラベル(図23)。このラベルから、本作が1924年10月25日～11月5日に同画廊で開催された藤田個展に出品されたと推測できる。1920年代半ばの藤田のベルギーでの人脈とコレクション形成についてはすでに調査報告済みで<sup>21)</sup>、その成果との照合により、この作品が一時期、ベルギーのコレクターにあった可能性も考えうる。

他方、大原の《舞踏会の前》(168.5×199.5cm)(図24)は、1925年のサロン・デ・テュルリーに「Avant le bal(舞踏会の前)」と題して出品された。番号は570、売価は公表されず。《五人の裸婦》が大きな金額でコレクターに売却されたであろうのとは対照的に、この作品はその後も藤田の手元に置かれ、自宅の客間で数々の来客をもてなすことになる。20年代後半

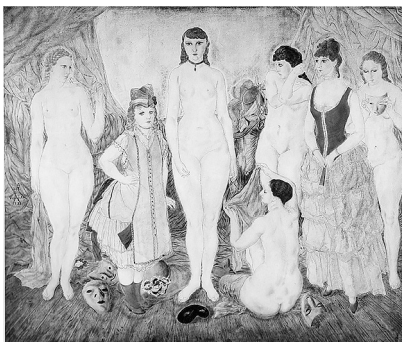


図23 ブリュッセル、サントール画廊出品票(1924年個展か)

の写真や来客の証言が残っている。そして1929年秋の一時帰国の際に同道され、三越百貨店の個展で展示される(《自画像》もこの帰国時に持ち帰られ、同年の第10回帝展に出品された)。その後の行方は現時点では確認できていないが、おそらく日本にとどまり、戦後、1957年になって大原に收藏された。まさに対照的な二点である<sup>22)</sup>。

この二点が同じ展覧会に並んだ機会は実のところ、多くない。生前の藤田自身も見たことはなく、1988年の東京都庭園美術館での回顧展が初めてで、2018年の没後50年の回顧展(東京都美術館、京都国立近代美術館)までそろったことはなかった。途中、2003年に大原美術館で二点が並んだことがある。二点が隣同士に並んだ状況を強く記憶しているが、制作年2年の隔たりのほぼ同サイズの大作ながら(現状の額によって違ったサイズに見えるが)、際立って対照的であった。一方は白くやわらか、他方は表面コーティングされたような堅牢さ、安定性である。それは物理的に《五人の裸婦》の画面が貼り込まれたパネル(図6)のなせる業で、重さ40キロぐらいはあるようだ。なぜ、そこまで違うのか。それは作家の手を離れてから、後年の修復によって、第三者の手によって行われたことに起因すると、今回はっきりした。

すこし時間がさかのぼるが、2014年にフランスのBNPパリバ財団から東京藝術大学保存修復油画研究室の木島隆康教



© Foundation Foujita / ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2023 E5043

図24 藤田嗣治《舞踏会の前》1925年 油彩・キャンバス 168.5×199.5cm 大原美術館蔵

授(当時)にご提案をいただき、「BNP Parisbas pour l'Art」(BNPパリバ・フォー・アート)の枠組みで藤田作品への修復が実現することになった際、当方もコーディネーターとして参加した。候補として検討したのは20年代の裸婦の代表作《五人の裸婦》と《舞踏会の前》の二点。結果的に二年近くに及ぶかもしれない修復期間を確保できたのは《舞踏会の前》だった。大原美の代表作として年来、館外への貸出を最低限にして来場者を迎えてきたことが、高階秀爾館長による英断により「修復のための長期休暇」につながった。国立館の藤田は数年先まで貸出予定が入っており<sup>23)</sup>、館側も同作は物理的に安定していて、特段、修復の必要はないとの見解だったため、あきらめざるを得なかった。

修復の責任者・木島隆康氏は修復完了時に以下のコメントを寄せている<sup>24)</sup>。

「《舞踏会の前》は、画面全体が艶消しの上品な絵肌と肌色を中心によくコントロールされた微妙な色調、そして面相筆でひかれた髪の毛ほどの細くてやわらかな黒い輪郭線、人肌のようになめらかで透明感のある裸婦の肌色というように、藤田作品の魅力をすべて備えている。今回の修復では、これら藤田の繊細な諸要素をわずかでも損じないように、細心の注意をはらって処置を行ったことは言うまでもない」

「修復を終え、作品鑑賞を妨げていた汚れや黄化したワニス、さらに不適切な旧修復跡を取り除いた本作は、制作当初を思わせる乳白色を基調とした明るい画面を取り戻したのである」

この修復実現は、2018年に控えていた藤田没後50年展に向けての準備の一環であった。藤田没後50周年展には修復がかなった新生《舞踏会の前》と、「かつて」の修復後の状態のままの《五人の裸婦》が並んだため、いっそう「ふぞろい」な印象を深めた。それが今回、所蔵者である東近美の英断により、修復家の手にゆだねられたのである。関与者は1990年代後半からすでに20年を超える藤田技法研究を続けてきた。2000年のパリ日本館絵画修復事業の段階では、1929年作の大作を「美しくおいさせる」ことがテーマであったが、そこから長い年月と修復経験や研究実績の積み重ねを経て、関係者が職場から退職を迎える時期に、集大成の意識がおのずから発生したことも大きい。以下に、藤田の修復をめぐる動きを時系列的に整理しておきたい。

1998年2月 パリ日本館作品《歐人日本へ渡來の図》《馬の図》(1929年)、予備調査

- 2000年7月17日～10月27日 パリ日本館修復事業(日仏共同プロジェクト)
- 2000年9月 パリ郊外にメゾン・アトリエ・フジタ(Maison atelier Foujita、藤田記念館)開館。
- 2006年 東京国立近代美術館ほかで、没後最大級の回顧展
- 2006年6月 国際シンポジウム「1920年代・パリ・藤田嗣治」  
京都国立近代美術館、京都造形芸術大学
- 2008年5月 林洋子『藤田嗣治 作品をひらく 旅・手仕事・日本』名古屋大学出版会
- 2008年12月6日 国際シンポジウム「藤田嗣治の絵画技法に迫る：修復現場からシンポジウムへ」
- 2010年2月 木島隆康・林洋子編『藤田嗣治の絵画技法に迫る：修復現場からの報告』東京藝術大学出版会
- 2014年 大原美術館の《舞踏会の前》修復(BNPパリバ財団の支援による、東京藝術大学・木島隆康研究室)
- 2018-2019年 「没後50年 藤田嗣治展」(東京都美術館、京都国立近代美術館、パリ日本文化会館)《五人の裸婦》と《舞踏会の前》がそろうて展示。

2000年のパリ日本館所蔵作品修復事業関連については、2010年刊行の『藤田嗣治の絵画技法に迫る：修復現場からの報告』に掲載した、拙稿「はじめに——シンポジウム開催に到るまでのかくも長き道のり」を参照されたい。同事業には国内の3つの修復工房の修復家と、フランス側から複数の修復家・研究者が参加した。2022年の修復を担うことになる渡邊郁夫氏、宮田順一氏は創形美術学校修復研究所(現・修復研究所21)から、後述する木島隆康氏も当時は同研究所から加わり、絵画保存研究所から小谷野匡子氏、大川美香氏、福田誠氏、山領絵画修復工房からいまは亡き山領まり氏(1934-2020)と齋藤敦氏が参加した(図25)。

2000年当時よりも積極的な修復、「復元」を試みること。その背景には修復テクノロジーの進化だけでなく、藤田関連のアーカイブ整備があった。日記や手紙の公開、都築テキストで言及されているシャーマンの聞き書きなどである。そしてそれらに基づき、さらに現存する関係者の聞き取りで補うことで、この作品が被ってきた「災難」がついに明らかとなったのである。修復完成が近づいた段階で修復研究所21にうかがって、作品を見た第一印象は「舞台上に五人の裸婦が立っている」、「活人画のようだ」というものであった。これまでは紙人形のように平面的だった黄色味を帯びた裸婦たちが、血色を帯びて肉体を取り戻していた。これが本来の、1920年代の藤田の裸婦だったとの確信をもった。

長年、藤田研究者としての不明を詫びるべきだろう。藤田



図25 2000年パリ日本館での藤田修復事業でのいまは亡き修復家の山領まり氏(左)と齋藤敦氏(右)

の基準作中の基準作とされてきたものが、実はたいへんな「フランケンシュタイン状態」だったのである。美術史研究者、修復家がそれぞれ持っていた違和感は、最終的には所蔵者の英断がなければ、解消・公表に向かわなかった。この作品は贋作ではない。間違いなく藤田の真筆であるが、そこに取り返しのつきがたい傷が二重についていたのである。そしてそれは当時の、最大限の誠意をもって、一見わからないように手当てがされた。後世のわたしたちは、それを「乳白色の裸婦」というのに、どうしてこんなに黄色いんだろう」という素朴な疑問を抱えながらも、半世紀以上眺めてきたことになる。

戦前、海外に渡航経験を持った画家たちは基本的に、一定以上のサイズの作品は木枠から外してカンヴァスを巻いた状態で持ち帰っていた。1929年に招来された《舞踏会の前》にも縦に巻いた際のダメージが残る。今日、ここまでのサイズの作品は額装のまま、クレート等の「箱」に入れて国内外を輸送する。欧州圏にあって戦災を免れて生き残った《五人の裸婦》は、1960年代の、まだ国際的な美術品輸送環境が未整備な段階で母国に運ばれ、被害を受けたようである<sup>25)</sup>。

あらためて藤田を思う。1967年にこの作品が東近美に収蔵された段階で、藤田は日本には不在ながら、いまだフランスで存命していた。その前のシャーマンによる欧州での購入→空輸→日本国内での事故→修復段階でも生きていたが、藤田の日記をたどる限り、パリの藤田にこの作品の状況が相談された形跡はない<sup>26)</sup>。作家は1949年3月に日本を離れ、68年1月に在外のまま亡くなる。自ら代表作と見なしていた作品がかくも手の入った状態で、母国の国立館に収蔵されたことを、知らされなかったことはむしろ幸いだったのかもしれない。「戦争記録画」がアメリカから「無期限貸与」として日本に戻

り、同じく東京国立近代美術館に所蔵されるのは1970年。それを冥途の藤田が知る由はなかった。

その後、東近美には藤田の親族からの作品寄贈が続いた。本稿でも紹介された《自画像》(1929年)——義兄・中村緑野氏の遺贈をはじめ、田原修氏(《少女》1956年)、そして君代夫人から(《ラ・フォンテーヌ頌》、《動物宴》ほか)。この美術館の藤田作品は、藤田ゆかりものがそろっているといっていだろう。自信作や家族に向けて描いた、残した、市場性を度外視した愛らしい小品たち。それらに囲まれた《五人の裸婦》は、今回の修復で義兄が遺贈した《自画像》との比較検討も功を奏し、1920年代の姿に近づいた。もちろん、可逆性ある修復が行われているため、次の修復の機会が来れば、またさらに進化しうるに違いない。

「覆水盆に返らず」である。けれども、《五人の裸婦》が生き残ることで、後世を生きる私たちは美術館や美術品輸送の黎明期に起こった悲劇を刻印した記念碑であることを忘れない糧としうる。美術品は、制作者のライフスパンを越えて、はるか後世まで生き残りうる。ただ、それは自動的に延命するのではなく、さまざまなリスクを乗り越えてきた結果である。東京国立近代美術館の開館は1952年で、活動歴が70年を越えた。今回のアーカイブ系の発掘は、館活動の継続・積み重ねのなせる業とあらためて先人の「リレー」に感謝をささげたい。初期の収集作品はますます時代的には遠ざかっていく。そうしたなかで、藤田についてアーカイブと修復、館内職員、館外の専門家の協働により大きな成果があがったことは、今後のほかの作家、作品研究のモデル・ケースとなることが大いに期待される。

ところで、いまだ、藤田の作品は一点も、国の重要文化財に指定されていない。1920年代の油彩画でも岸田劉生等の指定があることを考えると、「海外で制作された作品」は対象外かと想像してみても、原田直次郎の《靴屋の親爺》(1886年、東京藝術大学蔵)は滞独中の作品でも指定済みで、そうでもなさそうだ。文化財保護法が制定から70年を超えて、文化財の領域に入る時期を「制作から50年」と区切る規定も無化されている。すでに1960年代以前の作品が指定対象となっていたなか、1920年代以降の滞欧作や30年代の抽象、シュルレアリスム系の作品、戦中の制作をどう考えるかを切実に受けとめつつ、戦後50年代60年代へと指定対象が移っていくことを願うばかりである。藤田の指定対象の優先順位については、本稿の議論がおのずから明らかにしたはずである。

最後に、今一度、藤田研究に立ち戻ると、東近美に限らず、2000年以降、修復と技法分析の実績が蓄積されつつある。パリ日本館の二点(1929年)、エソンス県が所蔵する1928年の二

点(パリ日本館作品の前段階)<sup>27)</sup>、《舞踏会の前》(1925年)、そして東近美の《五人の裸婦》(1923年)と《自画像》(1929年)。つぎの段階で必要なのは、これらの各論の総合的な分析である。20年代を通じて、一定ではなく、着実な進化がある。近年の修復を通じて、技法や素材分析が進んだことと連動して、過去のワニス塗布や修復によって失われてきた、藤田の目指した「絵肌」を再考する好機をわれわれは迎えたのである。(林)

## おわりに

本プロジェクトは、過去の修復の実態を明らかにしただけでなく、日本を離れ、世界でオンリーワンの画家となるべく、藤田がいかに意識的に画材や技法の工夫を重ねていたかについても実証的に再確認する機会となった。しかし同時に、本来堅牢な絵肌をもつ油絵にはない脆弱性を帯びた藤田作品の特異性が、オリジナルの下地や絵具を後世の修復により、失わせるきっかけにもなったことをも証明することになったともいえよう。

今回の科学調査と修復が終わった後に、国立西洋美術館の陳岡めぐみ氏から、令和2(2020)年度に国立西洋美術館に藤田のご親族より寄贈を受けた参考資料に、1923年のサロン・ドートンヌに展示された際に撮影された《五人の裸婦》の複製写真(図26)があるとうかがった。古いモノクロ写真であるため、もし調査前にこの存在を知っていたとしても、今回の修復作業内容に大きな変化はなかったであろう。しかしこの複製写真が出てきたことで、竹内補修後の画像との比較が可能になり、遠目に全体を見る限りでは、竹内の補修が当初の《五人の裸婦》のイメージがらっと変わるほど過剰で不適切な処置だったわけでもないことが確認できた。いやむしろ竹内自身は、ひょっとしたら、作品収蔵前にもかかわらず、美術雑誌に補修中の写真まで載せたように、この補修を成し遂げ、国立の美術館に買上げられることに、誇りにすら感じていたかもしれない。実際のところ、竹内修復後の《五人の裸婦》はこうして当館に収蔵されたことで、20年代のパリの華麗さをまとった藤田絶頂期の大作として、多くの人の心にイメージが刻み込まれてきたのだ。藤田の人と作品をこよなく愛したチャーマンが《五人の裸婦》を購入して日本に輸入し、事故での損傷を竹内が補修したことで今ここに作品があるわけで、戦後もまもなく日本を離れた藤田のことを思いながら、チャーマンがその代表作を日本の美術館に残したことの意味の重みを、あらためてかみしめるべきなのかもしれない。しかしそうであったとしても、日本の画壇と距離を置き、日本画でもなくいわゆる日本の油絵でもなく、世界のフジタを目指して



独自の表現を確立しようと苦闘した藤田を思う時、藤田がこだわった本来の絵肌が広範囲に失われ、黄変、ムラ、光沢感や線描の途切れ等の、補修によってもたらされた質の変化は看過できない問題なのである。

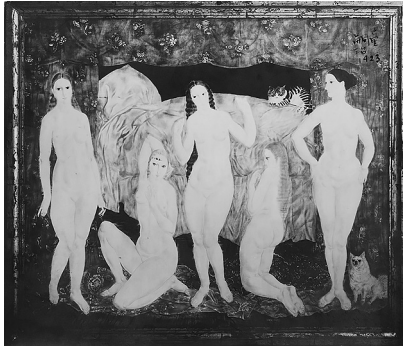


図26 藤田嗣治《五人の裸婦》複製写真、1923年撮影（撮影：PHOTO-ART J.Roseman）、ゼラチン・シルバー・プリント 22.6×26.4cm、国立西洋美術館蔵 早川家寄贈（撮影：上野則宏）

当館で保存修復を専門的に学んだ修復家が収蔵品の修復に関わるようになったのは、1970年から数年がかりの戦争記録画の修復からと、市川政憲氏からうかがった。また山領氏によれば、1970年前後は、海外で修復を学んだ人たちが最新の情報と経験を携えて相次いで帰国した時期だったという<sup>28)</sup>。そういう意味では、《五人の裸婦》の旧補修は、保存修復においても美術館の様々なシステムにおいても、まだ手探り状態の1960年代半ばのことであり、その時点で処置の仕方の問題点があったという認識は補修者も美術館も考えてはいなかったであろうし、時代の限界という側面もあった。

最近では経年による変化も手伝って、戦後の補修済の作品でも再修復をせざるを得ないケースが出てくるようになった。逆説的だが、こうして2000年のバリ日本館での修復経験や学術的研究を踏まえることができ、数十年にわたる保存修復の技術の向上や知見の積み重ね、科学調査の精度や種類の充実がある今だからこそ、今回のような調査と復元に近い修復作業もできたともいえるのである。また様々な資料や情報が各所に保存され、少なくともはなつたが当時を知る関係者の証言を得ることができたことの意義も大きかった。断片として点にしていた情報が、相互につながって意味を帯び、つながりが見えてきたおかげで、過去の補修の原因探索と連動して、作品の来歴や手探り時代の修復や美術館の状況の一端とも向き合うこともできた。科学的な調査と分析が修復と密接に連携を取りながら行えた修復研究所21、多岐にわたる藤田についての研究的な知見を有する林氏との共同で取り組めたからこ

そ再確認できた、1920年代の藤田の絵肌のもつ意味。修復と科学と美術史的アプローチが、相互に連携し合いながら取り組むことの重要性をあらためて感じる場ともなった。

なお、2023年3月17日から5月14日まで、当館ギャラリー4で開催される「修復の秘密」展の一角で、藤田嗣治を特集する。返還後間もない戦争画修復事業で、山領氏が修復した《ソロモン海域に於ける米兵の末路》を皮切りに、新装の《五人の裸婦》も初お披露目、また修復を終えた素描と油彩の《自画像》も展示し<sup>29)</sup>、国立西洋美術館所蔵の《五人の裸婦》の複製写真も出品される。今回の修復は、補彩が著しかった裸婦を中心に行ったために、周囲の布などまでは及んでいない。しかし《五人の裸婦》の重く黄色っぽく光沢の強い絵肌は薄れ、裸婦のモデリングも回復し、藤田が描こうとした当初の表現に近いかたちで戻ってきた。一堂に並べた作品は、20年代の藤田の技法や表現を考えるまたとない機会となるだろう。（都築）

## 謝辞

本プロジェクトをまとめるにあたり、兒嶋俊郎（兒嶋画廊）、齋藤敦（修復家）、酒井忠康（世田谷美術館）、佐藤幸宏（札幌芸術の森美術館）、佐藤由美加（北海道立旭川美術館）、陳岡めぐみ（国立西洋美術館）、土師広（土師絵画工房）、水沢勉（神奈川県立近代美術館）、並びに市川政憲、尾崎正明（茨城県近代美術館）、藤井久榮ほか当館の元職員（浅野徹、石割悠子、生島達久、田中淳、古田亮）の諸氏、並びに神奈川県立近代美術館、国立西洋美術館、東京藝術大学、北海道立近代美術館、バイエラー財団には、資料、情報のご提供など多大なるご協力をいただきました。深く感謝の意を表します。

## 註

- 1) 宮田氏には当館での回顧展でもご寄稿いただいた（宮田順一「藤田嗣治の地塗り―遺された画布とボードー」『生誕120年藤田嗣治展 バリを魅了した異邦人』東京国立近代美術館、京都国立近代美術館、広島県立美術館、2006年3月、pp.153-157）。
- 2) 2022年4月22日佐藤幸宏氏、4月24日佐藤由美加氏からのメールによる。
- 3) 2022年4月の林氏による酒井忠康氏聞き取り調査より。なお、朝日氏は「以後数年間、わが家の一室は《五人の裸婦》の収蔵庫と化した」と記述しているが、実際の作品の動きからは、日本に輸送後すぐから修復前までか、修復後日本橋画廊での二人展までのせいぜい長くても1年程度の預かりではなかったかと思われる（朝日見「SHERMANが見たもう一つの戦後の洋画史 周辺とコレクション」『フランク・シャーマンと戦後の日本人画家・文化人たち』目黒区美術館、1994年4月、p.9）
- 4) 旧木枠に貼られていたラベルは、ほかメモなどとともに、後述する土屋悦郎氏旧蔵品の入った封筒に入っていた。バイエラー財団の資料、来歴担当、サイモン・クラウメリ博士（Dr. Simon Cra-

- meri)から2022年10月25日の筆者あてのメール回答より(Galerie Beyeler bought it from a Swiss private collection on June 21, 1963, and resold it to Frank E. Sherman on the same day.)。
- 5) 尾崎正明氏の作品調査カードでの来歴欄に展覧会名の記載があるほか、児島徹郎氏の甥で日本橋画廊にて修行を積み、1981年に児嶋画廊を立ち上げた児嶋俊郎氏の「日本橋画廊の壁に五人の裸婦がかかっていたことを覚えています。」(児島氏から筆者あての2022年7月22日のメール)という記憶とも合致する。
  - 6) 当館に保管されていた、1965年6月8日施行の「美術作品購入委員会速記録」に、《五人の裸婦》の寄託受け入れについて記述あり。
  - 7) 神奈川県立近代美術館特別利用申請書(林氏申請)の承認を受けて、同館から開示された資料、記録を確認。1966年5月9日付のポール・ギャラリーのポール・渡部氏から国立近代美術館長小林行雄宛ての寄託品の出品同意書、手書きで所蔵者名としてシャーマンと書かれた、陳列予定作品目録などを含む。日系アメリカ人のポール・渡部氏は、日本橋画廊のニューヨーク支店を担っていたスタッフで、1965年に独立して麻布台にポール・ギャラリーを設立。
  - 8) 売渡同意書のシャーマン直筆内容：「東京国立近代美術館「この度、私の所蔵する画家藤田の5人の裸婦が、東京の日本橋画廊の児島氏の仲介により、寄託から国立美術館の永久所蔵品に変わることにご同意します。フランク・シャーマン 1967年10月4日」(In the undersigned agree to have my painting by the artist Foujita (5 Nudes) transferred from a loan status to a part of the permanent collection at the National Museum of Fine Arts, through the offers of Mr. Kojima of the Nihonbashi Gallery, Tokyo./ Frank Sherman/October 4th 1967)
  - 9) 竹内健「真像(24) 黒田清輝の補修をめぐる怪談」『藝術新潮』1965年12月、pp.94-100
  - 10) 北海道立美術館等所蔵作品データベース参照。《ファイルフトクール》<https://artmuseum.pref.hokkaido.lg.jp/database/collection/14908>；《少女と山羊》<https://artmuseum.pref.hokkaido.lg.jp/database/collection/14909>
  - 11) 竹内健「補修余話」『藝術新潮』1963年1月、pp.124-127。なお、竹内は1961年度に修復技術非常勤講師として東京藝術大学に招かれている(『東京藝術大学百年史 美術学部篇』ぎょうせい、2003年11月30日発行、p.675)。
  - 12) 国立近代美術館は1952年に京橋の旧日活本社ビルを改装し、12月1日に開館。1962年に建物が決壊であるという理由で移転を検討していたところ、石橋正二郎氏から国立近代美術館用に建物を建設後、寄贈したいとお申し出があり、1969年5月7日千代田区北の丸公園に新築完成した東京国立近代美術館の竣工寄贈式が行われた。
  - 13) 尾崎氏からの筆者あての5月29日のメールによる。
  - 14) 作品輸入時は作品は梱包されており、液状の垂れか複数画面にかかるとは考えにくい。また輸入間もない作品を見た朝日氏からも、フォークリフト事故の話しか出ておらず、竹内のアトリエで液状の垂れかかった可能性含めて否定できず、詳細な原因は不明のままである
  - 15) 木島隆康・林洋子編『藤田嗣治の絵画技法に迫る：修復現場からの報告』東京藝術大学出版会、2010年2月26日発行、林洋子(監修・著)、内呂博之(著)『もっと知りたい藤田嗣治 生涯と作品。』(アート・ビギナーズ・コレクション)東京美術、2013年8月25日、pp.24-25
  - 16) 藤田嗣治「晝の難業」『腕一本』(普及版)東邦美術協会、1936年12月22日発行、pp.115-116
  - 17) 林洋子「藤田嗣治 作品をひらく 旅・手仕事・日本」名古屋大学出版会、2008年5月20日発行、pp.146-149参照
  - 18) 『没後50年 藤田嗣治展』東京都美術館、京都国立近代美術館(朝日新聞社、NHK,NHK プロモーション発行)、2018年7月、p.26
  - 19) 柳亮「藤田芸術の展開とその軌跡」『藤田嗣治追悼展』朝日新聞社、1968年9月、p.15
  - 20) このことについては、すでに朝日見氏が1994年に発表したテキストの中で公表していることを今回あらためて確認した。朝日見、前掲注3テキスト、目黒区美術館、1994年、p.9
  - 21) 林洋子「ベルギーでの名声——パリの新進作家か、日本の画家か」前掲書、2008年、pp.195-214
  - 22) 本論文で関係する三点の戦前の文献での複製歴をまとめる。1925年(頃)Foujita, Paris, G. Crès et Cie:《五人の裸婦》(1923年)写真版(白黒)  
1929年『藤田嗣治画集』東京朝日新聞社：《自画像》(1929年) 三色版(カラー)、《舞踏会の前》(1925年) 写真版(白黒)  
1943年『藤田嗣治画集』造形芸術社：《舞踏会の前》(1925年) 写真版(白黒)、《五人の裸婦》(1928年【誤記】) 写真版(白黒)  
なお、1943年の画集では鮮明な画質の《舞踏会の前》に比して、《五人の裸婦》は明らかに写真からの接写で細部がピンボケである。前者が国内にあつて直接写真撮影が可能であつた一方、後者が歌州にあつた証左と思われる。
  - 23) この作品の館外への貸出頻度が高いへん高いことが、同館が公開する作品データベースでも確認できる。<https://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=4660>
  - 24) 林洋子編『BNP Paribas for Art meets FOUJITA』公益財団法人大原美術館、2015年11月30日発行
  - 25) 朝日見氏の回想によれば、本作は軍用機等を介してジュネーブから東京に運ばれた(朝日見、前掲注3テキスト、目黒区美術館、1994年、p.9)。
  - 26) 『藤田嗣治 日々の記録 東京藝術大学所蔵藤田資料による』東京藝術大学大学美術館、2022年3月31日発行
  - 27) アン・ル・ディベルデル「もう一つのルネサンスの物語—藤田嗣治の大作群の復活」『没後40年 レオナルド・フジタ展』北海道立近代美術館ほか、2008年7月、北海道新聞社発行、pp.84-89
  - 28) 「修復家と作品の関わり—山領まり氏に聞く」(In focus コレクションと修復)『現代の眼』619(2016年8-9月号)東京国立近代美術館、p.3。なお、東京藝術大学で油彩技法や材料、修復技術の研究が本格的に始まったのは寺田春式(1911-1979)が研究室を設置した1950年代後半のことである(歌田真介「発刊にあたって」『創形美術学校修復研究所報告』vol.1(1982年9月5日発行、高澤学園)p.2および前掲書(『東京藝術大学百年史 美術学部篇』pp.674-675参照)。
  - 29) 素描の《自画像》(1929年)の修復は、ON Paper Conservation(米倉乙世、西原紀恵)、《五人の裸婦》と素描の《自画像》の新規額製作、油彩の《自画像》の額改修(低反射アクリルによる画面保護)は、株式会社テラ(設計、木工加工：星肖江、佐藤尚史；マット加工：小濱圭子、何思縁)が行った。

## 【資料紹介】

# 北脇昇から黒田秀道への書簡 大谷省吾

北脇昇(1901-1951)は名古屋に生まれ、1930年代から40年代にかけて京都を中心に活躍した前衛画家である。彼はシュルレアリスムから触発を受けつつ、戦時下の困難な時代にその思考を図式によって絵画化するなど、きわめてユニークな制作を行った。彼はまた理論面でも顕著な活動を見せたが、その多くは現在では入手しにくい媒体に発表されたもので、今日あまり知られていない。そこで筆者は本誌25号、26号に彼の重要な発表媒体であった『ニッポン新聞』における掲載記事を再録し解題を付すことで、彼の思考の軌跡をあらためて振り返った。しかしそこで取り上げた文献はいずれも彼がシュルレアリスムに接近した1936年末以降のものであった。

このたび紹介する書簡はそれより以前、洋画家・津田青楓の下で学んでいた時期のものである。1930年から32年にかけて、友人の画家、黒田秀道に宛てた17通の書簡で、これらは2021年度に井上雄吉氏より当館にご寄贈いただいたものである。

これらの書簡は以下の点できわめて資料的価値が高い。第一に津田青楓洋画塾の様子を垣間見せてくれること。津田青楓(1880-1978)は京都出身の洋画家で、1907-10年にフランスで学び、帰国後は1914年に二科会の創立に参加する一方で、図案の分野でも活躍し、夏目漱石と交友してその小説の装丁も手掛けている。津田は1926年に京都に、続いて1931年に東京、1932年に名古屋に画塾を開いて後進を指導した。津田については2020年に練馬区立美術館で詳細な回顧展が開催され、画塾についても1セクションが充てられた(1)。北脇はこの画塾に1930年4月に入所したが、この時期はまた津田が河上肇の影響を受けて左傾化を示した時期でもあった。ここに書簡を紹介する1930年7月～32年2月についていえば、津田は1931年9月の第18回二科展に《ブルジョワ議会と民衆生活》(当局より「新議会」と改題させられる)を発表している。では津田の思想は、北脇ら塾生にどこまで影響を及ぼしたのであろうか。北脇の詳細な評伝を著した中村義一は「津田の同調者的な姿勢と、陣営側からのさかんな働きかけにかかわらず、塾の全体が、いわゆる「赤化」の傾向を帯びたかどうか、塾生Kの場合を考えても、これは疑問である」(2)としているが、

この北脇の書簡からは左翼思想への関心が見え隠れする。書簡の送り先の黒田秀道は滋賀県出身の画家で、はじめ北脇と同じく津田の京都画塾に学び、後に東京塾に移って学んだため、書簡の内容は画塾の話題が大半を占めている。画塾の活動の、クロノジカルな事実関係については、画塾が刊行していた機関誌『Fusain』(1929年5月～1933年5月まで17冊刊行)によってある程度たどることが可能ではあるが、そうした活字からはこぼれてしまうような内容を、これらの書簡は示してくれるだろう。

第二に、この左翼思想との関連でいえば、北脇自身の1937年以前の思想を知る手がかりとしての資料価値にも注目したい。上述の通り、従来の北脇研究はほとんどが彼のシュルレアリスムへの関心を示す1936年末以降を扱っており、それ以前の彼については、上述の中村義一による著作で触れられている程度であった。しかし津田青楓洋画塾時代は、北脇の思想の出発点でもある。北脇はこの後、シュルレアリスムへの接近、戦時下の図式的な絵画、そして戦後の日本美術会への参加など、活動を展開していくに伴い政治思想的に大きく揺れ動いていく(3)。そうした彼の思想的出発点がどのようなものであったか、これらの書簡から垣間見ることができるのである。

第三に、北脇はこの後、絵画制作と平行して、きわめて饒舌に新聞雑誌に文章も発表していくことになるが、そうした公的文章がいわば官憲の眼を意識したものであったのに対し、私信であるこれらの書簡には、いわば彼の本音が見え隠れしているように思われる点が貴重である。本音ということではいばもうひとつ、これらの書簡が伝えてくれることがある。彼の公的な文章はきわめて理論的であり、彼自身のプライベートな側面がほとんど見出せない。それに対してこれらの書簡では、ときに彼は感情を爆発させ、ときに自身の境遇を嘆き、きわめて人間臭い一面をはっきりと覗かせているのである。とりわけ1932年1月19日付書簡は興味深い。北脇は9歳のときに、叔父で住友財閥系の実業家、広瀬満正(1860-1928)に引き取られ、満正没後も広瀬家の管理を任されていたから、傍目から見れば裕福であったが、そうした環境にあっ

て彼が感じていた疎外感が、この書簡では吐露されている。彼の思想的な立ち位置を知る上できわめて貴重である。これらの書簡を熟読することで、彼の作品がまた複雑な陰影をおびて見てくるのではないだろうか。

これらの書簡が記された1930年代初頭の洋画壇では、形式的前衛と政治的前衛とが交錯しながら、誰もが美術の可能性を模索していた。これらの書簡を、さらに北脇の作品や文章、あるいは津田青楓や同じ塾に属した画家たちの資料と関連づけて読み解くことで、さまざまな景色が浮かび上がってくるはずである。

## 註

- (1) 「生誕140年記念 背く画家 津田青楓とあゆむ明治・大正・昭和」練馬区立美術館、2020年2月21日～4月12日。同展カタログ(発行・芸艸堂)所収の清水智世「津田青楓洋画塾の七年」pp.102-103が画塾を概観している。同展にはまた北脇の画塾時代の作品《裏道》《マート》(東京国立近代美術館蔵)も展示された。
- (2) 中村義一『日本の前衛絵画 その反抗と挫折—Kの場合』美術出版社、1968年12月、p.44。引用文中の「K」は北脇を指す。
- (3) 北脇の「前衛画家」としての思想的遍歴については、以下の論文も参照。大谷省吾「二つの、もしくは三つの前衛美術—北脇昇の軌跡が問いかけるもの」『美術フォーラム21』45号、2022年6月、pp.69-74

## 謝辞

本書簡を当館にご寄贈くださった井上雄吉氏、解題作成にあたり関連資料をご提供くださった清水智世氏(京都府京都文化博物館)に深く御礼申し上げます。

## 書簡翻刻および解題

- ・北脇昇から黒田秀道に宛てた17通の書簡を年月日順に再録し解題を付した。
- ・旧漢字は常用漢字に直し、かなづかいは旧かなのままとした。繰り返し記号の一字点、くの字点はかなに戻した。
- ・判読できない文字は●で示した。

### ■1930年7月23日(消印)

[葉書 表]

滋賀県犬上郡豊郷村八丁

黒田秀道様

暫くでしたネ あなたは元気ですか 緑蔭裸婦図のハガキ喜しく拝見しました。その地へ帰られる時僕を訪ねて下さった相ですが私は二十九日の夜おそくに帰京したので逢へませんでした、三日か四日頃に下宿を尋ねたら今度はあなたが帰った後でした 帰るとフェーザンの編輯で十二日迄今井さんの處へ通ひました 今井さんは八月の十日頃迄に一〇〇、と

八〇と三〇と三枚仕上げるのだと云つてみました 先日画箋堂で逢つたら一〇〇は出来たと云つてみました、皆大いにガン張つてありますが 私は又例のホテルをやり直してゐます。七月はこれだけで無為に終りそうです。

[葉書 裏]

例の奴ですが今度は灰色を基調にして色調を大体二調子に見てやつて見ました 前のよりは多少良くなつた心算です 八月には同じ十五号一枚と十号を一枚やり度いと思つてゐます。

暑中御伺申上候

昭和庚午夏

京都在

乃母流



(図1)

[解題]

今井：今井憲一(1907-1988)。津田洋画塾の塾生。はじめ京都塾に学び、1931年に東京塾が開設されてからは東京塾で津田のもと塾の運営にあたった。津田洋画塾解散後は独立美術協会に移り1939年まで北脇と活動を共にした。1939年に北脇が美術文化協会に移った後も独立美術協会に出品を続け、1948年同会会員となる。

一〇〇、八〇、三〇：それぞれキャンパスの号数を示す。

画箋堂：京都市河原町蛸薬師に存在した画材店で、画廊も併設していた。

乃母流：北脇昇の「のぼる」に漢字をあてた彼の筆名。

### ■1931年4月6日(消印)

[葉書 表]

滋賀県犬上郡豊郷村八丁

黒田秀道君  
4/5 京都にて

北脇

[葉書 裏]

君の帰った翌日塾で藤井氏に逢つた 前日帰洛したらしい。  
april fool の事を話たら(それとは知らずにゐたのだが後で解  
つた)と笑つてゐた。藤井氏も京都に東京の彼の家位なのが  
あつたらいいんだがナと嘆じてゐた。今井、下郷、両君もい  
よいよ古巣帰りの意を固められてゐる様子、塾展が済んだら  
皆帰つちまふのと違ふか? 池田君の処は赤チヤンが出来た  
そうだ。では健闘を。  
いい句が出来たら聞せて下さい。

[解題]

藤井：藤井勇。津田洋画塾塾生。

下郷：下郷羊雄(1907-1981)。津田洋画塾塾生。1932年第  
19回二科展に北脇とともに初入選。1932年に自宅を津田洋  
画塾名古屋研究所とする。津田洋画塾解散後、1935年新造型  
美術協会に参加。1937年ナゴヤアバングルドクラブ結成。前  
衛写真も制作し、戦後は美術文化協会に参加。

池田：池田治夫(1906-1942)。津田洋画塾塾生。小栗美二  
とともに日活京都撮影所に勤務しつつ津田洋画塾に学ぶ。  
1932年第19回二科展に北脇とともに初入選。津田洋画塾解  
散後は独立美術協会に出品。

#### ■1931年4月6日(消印)

[葉書 表]

滋賀県犬上郡豊郷村八丁

黒田秀道君

4/6午一時 京都にて

KITAWAKI

[葉書 裏面]

けんたんより飛電来る

東京 studio は KAISAN すと 詳細目下不明、今明日中に判明  
するらしい

君は暫時形勢観望の上で何とか決意されたがいいね、詳細判  
明次第速報する。

KAISAN の事当分内々にされよ

[解題]

けんたん：おそらく今井憲一を指すものと思われる。

東京 studio は KAISAN：塾の機関誌『Fusain』10号(1931年  
12月)の「塾消息」には次のように記載されている。

「四月(中略)四日東京津田青楓塾一時解散、退塾者、徳永王樹、  
岡本貞四郎、除名堀重光、宮崎公子、若林なか子、谷口茂、伊  
東東吉郎、正木昊、他は籍を京都に移す◇十六日東京塾再建  
に関し指導方針確立生以下参集者十五名、二十日より開塾  
に決定」。

また、この間の経緯は、今井憲一と佐々木一郎が連名で黒田  
秀道に送った4月6日付書簡(個人蔵、『生誕140年記念 背く  
画家 津田青楓とあゆむ明治・大正・昭和』カタログ、芸艸堂、  
2020年2月、p.103に図版掲載)に記されている。以下引用す  
る。

「既にお察しの事と存じますが取り急ぎ簡単に塾の解散に付  
いてお知らせ申します。

原因。(1)兼ねてより塾内に二つの感情の対立(思想上。行  
為上。)あり従つてたへず両者間に隔壁あり。(2)最近塾生の  
谷口。徳永。岡本。堀。伊東。大野。宮崎公子。若林なか子等  
が一つのグループを作りて秘密にマルクス主義の研究を進め  
つつありし事を、私達、今井。下郷。大原。宮嶋。佐々木。立花。  
が感知し其れが塾の統一を乱す性質の物であると認め大いに  
憤慨して公にした。(之には複雑な理由あり。)其して谷口は  
私達に断然反抗的な態度に出て塾の小使を止めて自分の部屋  
を出て岡本貞四郎氏の宅に引越した。之に付いて親父は自分  
の指導精神を明にする迄一時塾を解散する宣言をした。(後  
略)」

引用中の「親父」は津田青楓を指す。この事件が生じるまでに、  
塾内には左翼思想に急進的な一派と、それを懸念する一派が  
あり、津田自身は左翼思想に一定の理解を示しつつも急進的  
な方向に進むことを良しとしなかったことが見て取れる。

#### ■4月27日(消印では「年」の部分の判読不可。1931年と推察)

[封筒 表]

東京市外杉並町

天沼二八七津田塾内

黒田秀道様 直披

[封筒 裏]

四月二十七日

京都にて

乃母流

〔(原稿用紙)1枚目〕

二通の手紙とおはがき有難う。僕がこうしてこの手紙を書い  
てゐる今頃は東京での諸君が鳩首塾再興の議を練つてゐる事  
と思ふ。君は君の謂ふところのヒロイズムを何か京都で拾つ  
て帰つた様に云はれてゐたが、これは恐らく君があつた伊吹山  
下に孤々の声を揚げた日以來持つてゐたものと云ふ方が本

当ではないかと思ふ。

それが中学に於て、竜大に於てストライキの形を取り、画面から垂直線と水平線を排斥させ、そしてそれが又今度の場合あれ程に君をして浩然気を憧憬させもし転じてはここに置去られようとする東京塾に孤軍奮闘せしめる事ともなつたので、僕がその君のヒロイズム拾得の謝詞を聞く事は残念ながら返上すべきだと思ふ。それはそうとして、塾はいよいよ出来る事は疑ひない様だがはたして如何なる形態で再現するか？それは単に僕及び僕達のグループの大関心事であるのみでなく、日本の否恐らくは世界の美術界の大関心事でなくてはならないと思ふ。この見地からして僕は、

[便箋(原稿用紙)2枚目]

君のヒロイズムに満腔の讃意を表していいと思つてゐる、只僕の恐れる事は君のヒロイズムが単に(京都派的)塾再興と云ふ消極的な目標のみ捧げられる夢によつて単なる反動的武者振ひに終らないかと云ふ事と尚他の一つはその折角のヒロイズムも単なる戦場的火事場的のそれであつてその後冷静な日常斗争的のそれが続き得るか何かと云ふこの二つの点だけである、即ち塾は単に京都の本店として東京に出たのではあるまいと思ふ、そこで、塾を単に京都派で固めてそれでいい気になつてもゐられない、それでは要するに専制政治見た様なもので何の進歩も望めない筈だ。それからこの点は先づよしとしても君の今迄の様子我不関馬の態度にのみ偏する事は再度又この轍を繰返す結果を来すのみだと思ふ。要するに僕は君のそのヒロイズムに賛成だがそれを単に一時的なものとして消滅さす事なく日常闘争的に引延して欲しいと思ふ。開塾に際して指導綱領の一部を修正すると

[便箋(原稿用紙)3枚目]

事だが、今度の事は決してその綱領に固して生じたのではなく寧ろ先生の日常言行がその綱領から遊離してゐた結果じゃないかね、あの綱領では先生は決して我々に新興リアリズムだのプロリアリズムだのと云ふ事は規定してはゐないのだからね、僕の考へでは綱領が何と変らうと先生の仕事がそれと遊離しない様にと云ふ事が一番の際重要な事だと思ふ。(存在が思意を決定する)と云ふ以上先生の綱領は先生の仕事その者を反映してゐなくてはならないのだからね。

僕は例の川端の車庫を四十号にやる決心をした。今週は写生週だ。春はいよいよ蘭だ。

それから御面倒だが何所か近くの本屋にでも JOAK の二重放送の工業講座のテキストが有つたら序に定價を知らせて呉れませんか、多分一冊と思ふが或ひは六冊に別れてゐるかも知れないが、

今井、下郷諸兄は尚在京ですか、折角御奮闘あらん事を遥に

声援します、諸君に宜敷

秀道兄

乃母流

[解題]

本書簡は当館で受贈した段階では封筒を欠き中身の原稿用紙のみであったが、内容から1931年4月の東京塾一時解散に関連したものと考えられる。また、封筒は受贈時には後述の1932年1月19日の書簡が収められていたが、書簡末尾の「1月19日」と消印の「4月27日」が一致していないため、おそらくいずれかの段階で誤って1月19日書簡が4月27日封筒に入り、本書簡が封筒なしの状態となつてしまつたものと考えられる。本稿では以上の推察に基いて並べ替へて採録した。

### ■ 1931年5月21日(消印)

[葉書 表]

東京市外杉並町天沼二八七津田洋画塾内

黒田秀道君

5/20 京都にて

乃母流

[葉書 裏]

展覧のケイキ●●如何、客員招待晩餐会はあ●●

かなりいい会場が出来た様子だね、君は京都の方の事をいやにホメてゐるが池田君から聞けば君の作品は断然光つてゐるとの事、僕もさもあらうと信じてゐるのだ早く見度い、今度はとても東上は不可能だ。

京都も石膏の人が皆人体になり今井氏が帰つたので元気百倍してミツチリ勉強してゐる。十八日はミス KYOTO を中心に春陽、全関を見に行つた、全関の方がよかつた、当日三十銭の焼飯を五〇銭で喰はされて帰つた。

[解題]

展覧：第4回津田青楓塾洋画展覧会、東京朝日新聞ギャラリー、1931年5月20日～24日。

ミス KYOTO：次の6月9日付書簡をみると、津田洋画塾塾生の奥田照子を指すものと考えられる。奥田は1910年生まれで、健康上の理由で府立第一高女を中退後、関西美術院を経て1931年4月に津田洋画塾京都研究所の唯一の女性塾生として入塾、1932年第19回二科展に北脇とともに初入選した。

春陽：第9回春陽会展大阪展、貿易館、1931年5月9日～18日  
全関：第5回全関西洋画展、大阪朝日会館、1931年5月16日～24日

■ 1931年6月9日(消印)

[封筒 表]

東京市外杉並町天沼二八七津田青楓洋画塾入  
黒田秀道君 直披

[封筒 裏]

京都河原町二条下ル東入ル  
六月九日朝 乃母流

[便箋1枚目]

その後如何、  
京都塾展は大体に於て大成功だ 大朝、大毎、京日、日出の  
四新聞が写真を掲げて宣伝して呉れるし大丸は大丸で宣伝を  
するのだから、大入り満員だ、会場はそれを見越して広くと  
つてはあるのだが少し人が多過ぎて何とか制限したい位い  
だ。

目録は六千枚刷つて毎日千二百枚の予定でゐたのが昨日は  
午前中で千五六百枚飛んでしまった。

[便箋2枚目]

即売の方は昨日佐上知事が小栗氏のカラス画(五円)を買つた  
のを始め君の短冊 林氏の色紙等八九円あつたらしい。昨夜  
は河原町の鳥初で大毎、大朝の二記者を交へての懇親会があ  
つた、これ又大成功で皆喜しく酔ひつづれて、画箋堂を占領、  
津田青楓塾萬才を連呼絶叫し通行者を呆然たらしめた。然も  
君そのリーダーたるや誰だと思ふ、中村嘉一その人なんだか  
らうれしいよ、昨夜の会には東京から帰つてゐる、

[便箋3枚目]

内藤さんも出席して ミス京都事奥田照子さんと紅二点を添  
へた、内藤さんのスペインの唄も聞いたよ、勿もこの二人り  
は、宴終らない内に先生が誘つて去つてしまつたのだが。内  
藤さんの帰洛の理由は、専ら君が余りに、<sup>コウ</sup>、<sup>イ</sup>からだとの事  
だが、これは西村氏からも聞いてゐる事で夏目さんやおはつ  
ちやんとか云ふ人も云つてゐるそうだ。尚大原君までが君を  
恐れてゐるとの事、

少々ヒロイズムがきき過ぎたのと違ふか、

[便箋4枚目]

それからこれは塾の方の話だが、  
君は上野研究所の者を塾へ入れると云ふ事には絶対反対で只  
だ展覧会だけなら一緒にやつていいとの意見を持つてゐるら  
しいが、僕は一寸とその君の意見を変に思つてゐるのだよ、  
塾展に塾生でない者の画をも入れると云ふ事は、客員等は別  
として塾展としての意義を失ふ事になると思ふが何うだろ  
う。それよりは、上野研究所は、上野研究所でいいからその  
内部へ潜行的に塾の勢力従つて塾の雰囲気を植付けて行つて  
そこに一人で二人でも真に塾を代表し

[便箋5枚目]

得る塾からのオルグを造る事によつてそこがたとへ小沢氏の  
支配下にある研究所でも何でもいいから個人的に地下から塾  
生を獲得して行けばいいのじゃないかね、そしてそれ等上野  
にゐる塾生たらんとする者にはどしどし塾と同じ塾費を取つ  
て、会合の場合には出来るだけ多く相接する様な方法を取つ  
て行けばいいだろうと思ふのだ。

東京研究所生  
津田塾 京都研究所生  
上野留学生(一寸と各は変だが)

[便箋6枚目]

と云ふ事にすれば何の支障もないと思ふのだがね、そして尚  
この上野の方から塾へ入る者は特に質を選ぶと云ふ意味で一  
ケ年に五人以内位に数を制限し、例へて一ヶ月でもいいから  
荻窪の研究所へ来て石膏デッサンをやる事を義務として課す  
る事にし、その上で入塾の最後の決定には塾の委員の意見をも  
聴いて定める事とすればいいと思ふのだ。そうすればあの  
厭ふ思想的な対立等は避けられると思ふのだが何うかね。  
そこでこうした人々を合流して塾展を開くのなれば少しも差  
支へは

[便箋7枚目]

ないし上野研究所にした所で京都の関美の内に白亜會や黒  
會や同研社等があるのと同じで何ら差支へはあるまいと思ふ  
のだ。

僕は右の意見を提出する考へてゐるが君の意見とは大いに反  
対なので一寸と君の内意を聞き度いと思つたのだ。  
扱て君の画の方で何か書き度いと思つてゐるが今日はやめ  
る。

六月九日朝  
乃母流

秀道君

[解題]

京都塾展：第4回津田青楓塾洋画展覧会(京都展)、京都大丸、  
1931年6月8日～12日。

小栗氏：小栗美二(1903-1969)。津田洋画塾塾生。東京美術  
学校中退後、日活京都撮影所に勤務。1931年二科入選。津田  
洋画塾解散後は独立美術協会に移り、北脇と活動を共にする。  
林氏：林幸一郎。津田洋画塾塾生。北脇より一歳年下で、と  
もに1932年の第19回二科展に初入選した。

中村嘉一：津田洋画塾塾生。

内藤：内藤よし子。津田洋画塾(東京)塾生。1934年に津田洋  
画塾京都研究所の高木四郎と結婚して高木姓となる(京都洋

画協会第3回展目録掲載「京都洋画協会小史」。

大原：大原久雄。津田洋画塾塾生。この後1933年2月、家庭の事情により塾を離れ北海道に帰郷(『Fusain』13号個人消息)。

上野研究所：1931年に津田青楓上野洋画研究所として開設、1932年に津田青楓洋画塾上野研究所と改称。『Fusain』11号(1932年2月)に42名の研究生名簿が記載されている。本書簡からは、上野研究所が開設まもない時期にあつてその扱いをめぐり塾内に意見の相違があつたことが窺える。

### ■1931年6月13日(消印)

[封筒 表]

東京市外杉並町天沼二八七

津田洋画塾内

黒田秀道様

[封筒 裏]

六月十二日

京都にて

北脇

[便箋1枚目]

塾展終つた。

君の静物。妄評を許して呉れるなれば次の様に思つたのだ。先の最初の一見では実は、些か失望したのだ。と云ふのは、一つにはたつた一点しか見られなかつた事もその一つだつたが、全体から受ける受けるものが昨年の塾展の静物のそれと余り飛躍したと云ふ点が見出せなかつた事だ。

[便箋2枚目]

成程技法は素晴しく達者になつてはゐる。そして構図にも少しの破(ツボ)もない。見れば見る程非点が打てなくなつて来る。竟り君の全神経が少しのゆるみもなくこの画面の端々にまで行渡つてゐるのだ。然しそれにもかかはらず全体として見ると何か物足りない気がするのだ。

で僕は思ふ。大賢は大愚に近しと云ふ事があるか、君はこの画を

[便箋3枚目]

描いた時余りに全神経を緊張させ過ぎてゐたのではなかつたのかね。成程君はその意味に於てあの画に自信を持つてゐるのであらうが観者の側から言ふと実はそこが物足りない点なのだ。君は観者が補足する事によつて満足すべきであつた所の空所をまで君の神経で埋めてしまつてゐるのだ。星流や今井氏が君の画を趣味的だと云つ

[便箋4枚目]

て多少敬遠するのの一つはそうして君が初めから観者をノツ

クアウトしてしまつてゐる点ではないかと思ふ。素直に云へば技法が余りに巧者になり過ぎてはゐないかと思ふ。も一度スゴンザツクへ返られる事を望んで置かう。

僕への評言確にありがとう。君の忠言に従つて今後は紫をノツクアウトする事に努力するよ。

[便箋5枚目]

そして天上的な物へ廻れ右をする事を誓ふ。

新聞を別送する。星流と云ふ人は何時か戦旗の講演会の後先生と竹内君等とメイジへお茶を喫みに入つた時ステツキを持つてゐた人と一緒だつたね、あの男だとき。

上野研究所との問題はナカナカ難しそうだ。いい様にやつて呉れ給へ、僕は少し神衰の気味だ。では又

六月十二日

乃母流

秀道君

[解題]

新聞を別送：星流「津田青楓塾第四回洋画展雑感」(『京都日日新聞』1931年6月12日)の掲載紙を指す。

### ■1931年7月11日(消印)

[封筒 表]

東京市外杉並町天沼二八七津田洋画塾内

黒田秀道様

[封筒 裏]

七月十日

京都にて

乃母流

[便箋1枚目]

病気は何うだ。多少は楽になつたかね。昨日西川さんへ行つて帰途西村氏を尋ねた。素裸で百号を描いてゐた。今度は壺でも更紗でもない豊國の版画の驚くべき写実だ、二三日前だつたか宮島氏が立寄つたらしい。君が頑張つてゐると云ふ消息を持つてね。然し先生から手紙が来てゐて君の病気を報じてあつた。塾へはその後誰れも来ない様だ、三水氏が例の支那学館を描き始めてゐる、五〇号だ

[便箋2枚目]

画箋堂へ行つても誰れにも逢はない。皆それぞれ頑張つてゐるらしい。

東京の塾仕舞は盛大だつたそうだが京都もやつたよ。塾仕舞兼藤井勇氏入営送別会と云ふのだ。場所は桃園亭だ、場所柄余り底抜けの脱線はなかつた。七月になつてから毎日夕立だ。おまけに昨日からはジトジトと雨ばかりだ。祇園祭が近づいた、その以前に大掃除だ。然もそれまでに八月の合評会への



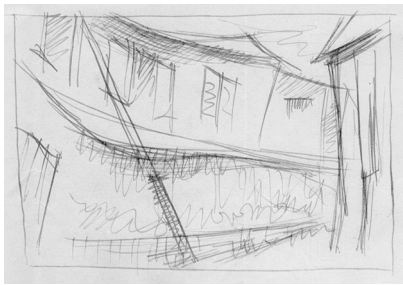
画を描かずにやならない 四枚程手を着けたが思はしく出来ない。

[便箋3枚目]

構図はどうだね 場所は秋月橋の近くだ。昨日この場所へ行つたら とても良い調子を見せてみた 家へ帰つて画を見たら急に自信がなくなつてしまつた も一枚描かうかと思つてゐる 思はず自分の事ばかり云つてしまつたね、併し実は余り君を楽ませる様なニュースもないんだよ、塾の建築は今道の事で遅くなつてゐるが八月中には完成するだらう。君も病気が小康を得たら八月には又京都へ来ないかね、

[便箋4枚目]

君は何時かウルトラメール No.1だと云つてゐたね 僕にもその事が此頃解つて来た 僕は君の注意に従つてヴィオレ・ド・マルスの代りにテルドンプルをパレットへ置いた。そこで始めて僕は紫から開放された、僕は君に感謝してゐる、僕は三〇の風景を一枚描いた それは紫からは完全に開放された一枚だ 白壁の家だ 白壁の落ちかかつた土壁だ。



(図2)

[便箋5枚目]

矢張り東京で頑張る気かね、それはそうと先日博物館で仙厓の遺作展を見たよ、鳥羽僧正の様な洗練さはないが実に自由なもので覇気横溢だ。君が何時か大菩薩峠の机龍之介の無念の刀と云ふ事を云つてゐたが僕はこの画を見て(無念の筆)と云ふ様なものを感じたね。ただ長く書く事はやめ様ではお大事に 又次便に  
七月十日 乃母流  
秀道君

[解題]

西村氏：西村五郎。津田洋画塾の最初期からの塾生。  
宮島氏：宮島庸二。津田洋画塾塾生。この後1933年2月、家庭の事情により塾を離れ岡上に掃郷(『Fusain』13号個人消息)。

三水氏：三水公平(1904-1990)。津田洋画塾塾生。北脇とと

もに1932年第19回二科展に初入選。津田洋画塾解散後は独立美術協会、続いて美術文化協会に移り、北脇と活動を共にする。

便箋4枚目の図：《裏町》第5回津田青楓塾洋画展(1932年5月4日～8日、神田・東京堂)に出品。現在、東京国立近代美術館蔵(図3)。

大菩薩峠：中里介山(1885-1944)による、幕末を舞台とした長編時代小説。1913年から『都新聞』で連載が始まり、断続的に掲載紙を変えつつ1941年まで書き続けられ未完に終わった。机龍之介はその主人公の剣士。



(図3)  
北脇昇《裏町》1931年

#### ■1931年8月3日(消印)

[葉書 表]

東京市外杉並町天沼二八七津田塾内  
黒田秀道君  
8/2

先日は手紙ありがとう 四十号も出来た。あと一枚だ。  
今日思はぬ連があつてこの山へ来た 山は何時来てもいいね  
浩然の気を養つたよ

乃母流

[葉書 裏]



(図4)写真：比叡山四明ヶ嶽ヨリ琵琶湖ヲ望ム

#### ■1931年8月11日(消印)

[封筒 表]

東京市外杉並町天沼二八七津田洋画塾

黒田秀道君

[封筒 裏]

八月十日夜

京都にて

乃母流

[便箋(原稿用紙)1枚目]

俺は二科を断念した。

刀折れ矢尽きて惨たる八点の屍画を前にしてホガラかな気持になつてゐる。八月は健康のために二十余日のブラック頁を残してゐる。「当落の線を越えて」ガツチリとした健康をツカまうと思つてゐる。池田君も三水君も断念した様だ。これで京都の新品者は浜野、高木、奥田の三人位だ。浜野君の一点は既に当選圏内にあるらしい。先生が無批判で推賛してゐた。然し俺は余り感心はせなかつた。塾展の画の延長に過ぎない画だ。然し二科にはあつた画が歓迎される事だろう。高木君も割によく描いてゐた。

今日の合評会は総数五十二点の画が集つた。皆スツカリ疲労し切つてゐたよ。

夜は例によつて桃園亭だ。よし子さんも出席した。今朝先生と一緒にだつたとか。

君の画の事先生余り語らなかつたよ 一寸と探りを入れて見たが それによると

[便箋(原稿用紙)2枚目]

君の物を画面の下へ押下げて空を多く取る構図ばかりねらつてゐる事が気に入らないらしいよ。(黒田君のいい画が出来ましたか?)に対して(イヤ、どうも今と同じ調子だナ、少しは明るくなつたが!!)だつた。

次に僕の画への概評は(だんだん進歩はしてゐるが北ワキ君の画には変な所があるね、部分部分はなかなか研究してゐるんだが全体にどうもキグキグしてゐるよ。まあ出すんだつたらこの三点だナ(寫眞参照))

先生の評如何にかかはらず俺には自信はない。それに経済的にもこの上三十円も棄るなんて競馬をやる様な事は厭だ。それよりその三十円で一月気儘に暑さでもシノグ方が賢明だ。目下昨年来の眼病が増悪しかけてゐるのでそれをこの休日に直す事が急務なんだ。では遥に君の健闘を祈るよ

八月十日夜

乃母流

秀道兄

[解題]

二科を断念：北脇はこの年の第18回二科展(9月)には出品していない。津田青楓は《ブルジョワ議会と民衆の生活》(当局

より「新議会」と改題を命じられる)を出品して話題を集めた。浜野、高木、奥田：浜野修、高木四郎、奥田照子。いずれも津田洋画塾塾生。

写真参照：文中には写真同封の記述があるが現存しない。

#### ■1931年9月20日(消印)

[葉書 表]

滋賀県犬上郡豊郷村字八丁

黒田秀道様

9/20 京都にて

乃母流

[葉書 裏]

今朝も又よく晴れた。朝顔が疎らになつたのに引換へて葉鶏頭が黄に赤に燃えに燃えてゐる 何ものもがサバサバとして透明だ

その中で僕の気持だけは異常に重い、僕は健康を害してゐるのだ、勿も病床にゐる解ではないが目下大いに気を病んでゐるのだ。

君の元気がウラヤマシイよ、

二十六日は合評会だが僕は出ないかも知れない 君の来訪を待つてゐるよ。

#### ■1931年11月21日(消印)

[葉書 表]

東京市外井荻町荻窪三丁目二三三 鈴木愛子様方

黒田秀道君

11/20 京都市河原町二条下ル

東入ル 広セ家 乃母流

[葉書 裏]

ポリウムのある通信二通多謝 詳細は二三日内に返書するが満洲送りの君の愛画 それに十号を付けて三〇なら少しも遠慮はいらぬよ、

目下オヤヂが来てゐる明日合評会だ。追つて詳報する 寒くなつて来た 健康に留意されよ。

[解題]

オヤヂ：津田青楓を指す。

#### ■1931年12月3日(消印)

[葉書 表]

東京市外井荻町荻窪三丁目二三三 鈴木様方

黒田秀道君

12/3朝 京都にて

乃母流

[葉書 裏]

滞つてゐた手紙の返事を今朝投函した後で君のハガキを見た。同感々々全部同感だ。!! 「ワザトラシサ」の清算に向つて邁進する。

肉弾だ!! 僕の感じた事を君も同時に感じてゐて呉れた事を喜しく思ふ。

### ■1931年12月23日(消印)

[葉書 表]

東京市外井荻町荻窪三丁目貳参参 鈴木愛子様方

黒田秀道君

12/21 京都にて

乃母流

[葉書 裏]

重ね重ねお手紙ありがたう、

最初の手紙を見たトキ(糞!! やりやアがつたな!!)と云ふ気がした 成程君は僕の一番傷い所を容赦なくあばき立てた。然し君よ それが何だ、そんな事で怒らねばならない程僕達は不信な友誼でしか結ばれてゐないものだらうか? 安心して呉れ僕は君を信じ喜んで近く返事を書かう

### ■封筒なし

1932年1月19日と推定

[便箋1枚目]

今夜は断然この手紙を書き上げるよう書き上げるとは変だが実はこれまでに数度この手紙には手を着けてゐたのだが中途でどうも思ふ様に書けず終つてゐるのだ。

黒田君 何うも済まなかつたね、君の熱誠をこめた三通の手紙に対して僕のとつてゐた長い沈黙は、たとへ如何なる理由の休むを得ぬものがあらうとも、余りな不誠意さであつた事を万謝する。此際言解は不必要だとは思ふが簡単に云はせて欲しいと思ふのは、僕のこの沈黙が君が度々気にしてゐた様な君の僕に対する批判に就て腹を立ててゐた為めでなかつた事と、それ処ではなしに僕が如何に君の警告に対し

[便箋2枚目]

深い感謝とより温い友愛とを感じてゐたか! 僕はそれを感じたればこそ即座にお座成りの返事が出来ずにいろいろと考へさせられてゐたのだと云ふ事を知つて貰ひたいのだ。

がしかし君の第一信を読だ時、「やりやあがつたな!!」と微苦笑を禁じ得なかつたよ、成程君は痛い所を突いたよ、急所が当り過ぎて悲鳴を揚げたいばかりだつた。

然しネ 黒田君 君は僕の津田塾の塾生としての存在を見る

事に偏して僕の広瀬家での丁稚上りの雇人としての現実生活を見てやる事を忘れてはゐなかつたらうか。例へば動物園であのライオン君がだね、如何に百獣の王としての猛威をタクマシウ

[便箋3枚目]

しようとも彼がオりの内の動物であると云ふ現実を考へれば大した事はないのだよ。(存在が意志を決定する)とはそれを云つたのだらう。僕が高木君や下郷氏等の様な生活に包まれてゐるものとすればそう云ふ僕が独立の傾向に興味を持つと云ふ事は成程危険であるに相違ない 然し君も知つてゐる通り僕の属してゐる生活はそれとはやや違ふ、成程僕は大きな邸内にある そして閑も持つてゐる ホンの他人から見ればこれはブルジョア生活であるかに見られ得る、だがブルジョアの飼犬が必しもブルジョアではない様に僕の生活と高木、下郷君辺りの生活とは決して一律に論ずべきではないと思ふ この考へ方に大過がない限り、僕が独立一派から受ける

[便箋4枚目]

興味なりそれに対する関心には相当の差があるものと思ふ。古い言葉に大賢は大愚に近しか云ふのがあるが、極端と極端は多くの類似を持つてゐるものだ。で僕はここに何が僕をして独立に関心を持たせたかを白状しよう。又里見の勝チヤンの話を持出すが、一つのコツプを描いてそれが如何にもコツプらしく描けたとしてもそれは我々に何の感じをも与へない 我々の求めてゐる画面はそこから我々の生活力の湧いて来る画でなくてはならない。でそう云ふ画を描く為めには我々自身が先づそのモチーフから強い生活力を感得しなくてはならない。ピカソは成程巧い、然し何処か冷たい、と云ふのは理がある 彼は小綺麗

[便箋5枚目]

な男だから物真似が巧い常に何処からかいろんな物を掘出して来てそれを自分のものらしくして見せる。土人の芸術を拝借したのが今の画だ。本当に生活力をシゲキする様なモチーフは借物には有得ない、それ等は自分の周囲にあつて自分に親しんでゐるものの中にある。と云ふ様な話だつたと覺えてゐる。そうだその時彼がブラマンクの話を実に面白くやつた。ブラマンが如何にオートバイをハイスピードで飛ばすのが好であるかと云ふ事、それからこの男が自分の制作心を培ふ為めに恐ろしい大きなストーヴに電信柱を三尺位に切つたのを投込んでゐる様子等々をだ。以上の話の中で面白と思つたのは(本当の芸術と云ふ物は人の生活力を強くシゲキするものでなくては不可

[便箋6枚目]

だ)と彼里見勝ゾウの云つた事だ この言葉を吟味して見る

と広い意味に於て彼が目的意識的制作を肯定してゐる点である、只この後に(だからそう云ふ画に接してもこれを感じない様な人々とは関りが無い)と云ふ様な事を云つたが、これは誤つてゐると思ふし それに氏等の表現形式(手段)も余りに個人主義的でニヒリスチツクであるけれど目的意識的表現を認めてゐると云ふ点に関して考へる時、二科等が甚く日和見主義であるに対して一方はそれが反動的であるにせよ確にハツキリしてゐる。このハツキリしてゐる点が僕を魅惑したんだ。有島さんの或る本に(恐るべき人々)とか云ふので下向に落て行く A と云ふ男と上向に落て行く B と云ふ男の事が

[便箋7枚目]

書いてあつたが差当り里見氏を A だとすれば、先生等は B に当るとも云へよう。

里見氏が崩カイの地下へ落下して行くのに対して先生は建設の青空へ落て行きつつあるのだ。落ると云ふ点ではこの両者は非常に似てゐる点があると思ふ それも自然力で落るのでなく意識的に落ちると云ふ点に注意したいのだ。

竟り僕が里見氏の話に動かされた点は以上に陳べた様な点に就いてだつたので成程方向は違つてゐたが方向そのものは元より僕の関心事ではなかつたのだからね。実はそこが君から一喝を喰はねばならなかつたポイントだつたのだがね。

[便箋8枚目]

ここまで来れば僕が(肉弾!!)を叫んだ気持ちにも多少は同情を寄せて呉れる事と思ふが何うだ。僕はプルシヨア生活の真只中にある。そしてそこであらゆる虚偽を見聞し僕自身その渦の中の一木片でさへある。然もその渦は君の云ふ内から外へではなしに外から内への渦の中なのだ。自然、上へでも下へでもこの飽々する様なセン廻から開放されたくなるよ、こう云ふ点は君には少々解し難いかも知れないがね、だから方向を選ぶ余悠もなく引掛つた流へと身を寄せ度くなるのだね、この方向に就いて君の批判と警告を多謝してゐる。君の主張(リンククの否定)甚だ結構だ。勿も僕はこれにも二つの方向のある事を主張したい。

[便箋9枚目]

独立一派の行方も一つの(リンクク否定)であり君の新興リアリズムに依つて代表せんとするものもある。只一方が(否定のための否定)であるに対してこれは(肯定のための否定)であると云ふ所に延長性が認められる事は申すまでもない事だ。この意味に於ける(リンククの否定)なら双手を揚げて賛意を表明するよ、そして現に着々その実行に歩を進めてゐるのだ。僕が一方で肉弾を叫びながら他方で(形式は形式として考へて見よう)等と云つた事で日和見主義だと叱られた

が、マアそう急ぎ立てるなよ!! と云ひ度いのだ。先生ではないが過程を飛越えて目的には到着出来まいからね、だが君のこの種の

[便箋10枚目]

遂求は今の僕にとつては可なり必要ではあるんだ 何故なれば今の僕は何うかすると過程の上へ変な安息をムサボリ勝んだからナ。京都塾新興に就いての談合に対する君の抗議も実は僕の表現不足からの誤解で、僕はオヤジを差置いて塾の新興を等々は勿論考へてはゐないのだ(勿も今井氏や藤井氏等は先生の言行に対して意識的に無関心であらんと努めてゐるかに思はれる点もないではないが)只君程に先生を理解し得てゐる人間が少ないのと、理解してゐてもそれからトウ避しようとする者のある事によつて同志キウ合にやや足場が悪いと云ふ点は確にあるが 僕とて未だ一般塾生の

[便箋11枚目]

前でそう云ふ事に塾で所信を述べる程には自得し得てゐないのだからね。

君のヒューザンの一文も余りに抽象的であつた故に何の程度に理解が行渡つたかは疑問だがこれも過程として休むを得ないと自任してゐる以上僕のあの時の気持をもその意味で理解して欲しい。

それから僕が独立へ出すささないの事も問題になつてゐたがこれも以上話した事によつて大体解つて呉れたと思ふがこれには他に可愛い理由があつたんだよ、と云ふのは塾の者が皆二科を目指すからヨシ俺はツムジを曲げて独立へ出してやれと云ふ気持なんだ。ハハ

[便箋12枚]

二科が新しい画団として今尚大衆の間に概念付けられてゐる点を利用せんとする君の手段にも異存はないのだよ、幸未だ画も出来ない、君のあの諫言を踏越える勇気を賞せられる事にはならない様だ 以上は前二信への返信にしかなり得なかつたが今日はこれで許して貰ふ事にする。第三信に就てはこの後を遂つて書くとしよう。京都新塾の写真を同封しよう 林、原田、藤井君等も来てなかなか賑つてゐる。

では又 失敬。

一月十九日

乃母流

秀道兄

[解題]

本書簡は当館受贈時には「4月27日」の消印(年の部分は判読できず)の封筒に取められていたが、上述1931年4月27日書簡の解題で記した通りの理由で封筒と一致しないと判断し、末尾の「1月19日」の日付と記述内容から1932年1月19日と推

定した。

独立：独立美術協会を指す。同会は、それまで二科展に出品していた里見勝蔵、林重義、児島善三郎、小島善太郎、林武らを中心に1930年11月に創立、1931年1月に第1回展を開催し話題を集めていた。

里見：里見勝蔵(1895-1981)独立美術協会の創立会員。書簡中で言及されている里見の話は何を指すか不明。第1回独立美術協会展の京都展の際、1931年3月28日に京都市公会堂で会員数名による講演会が開かれており、ここで里見が「新しい洋画」と題した講演を行っていることが確認できるが、この書簡とは時期がやや離れている。この年にはさらに独立美術協会第1回秋季展の京都展が11月25日～29日に京都大丸で開催されており、あるいはこの際にも講演があった可能性がある。

君のヒューザンの一文：黒田秀道「渦の尖端は」『Fusain』10号、1931年12月、p.6

#### ■1932年1月29日(消印)

[葉書 表]

東京市外井荻町荻窪三丁目二三三 鈴木愛子様方

黒田秀道君

一月二十九日 乃母流 Kitawaki

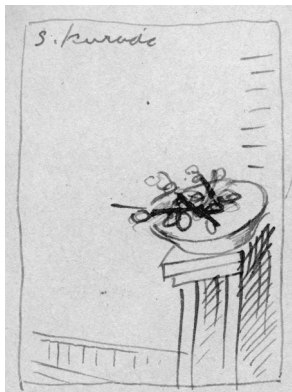
[葉書 裏]

又赤坊が産れチャツたのだ 男の子がね、そんな事で凡そ忙しいんだ。

だがあのコンポジションは面白からうよ、僕にも次の様にまでは考へて見られたが、未だ何か物足りない様だ

今日は朝からオヤチの入京を待つたが遂に来ずだ

では四五日したら手紙する 塾展で又一苦勞らしいね。



(図5)

[解題]

赤坊：1932年1月19日に長男・晃が誕生した。

#### ■1932年2月23日(消印)

[封筒 表]

東京市外井荻町荻窪三丁目二三三 鈴木愛子様方

黒田秀道君 親展

[封筒 裏]

二月二十二日夜

京都にて

乃母流

[便箋1枚目]

数々のレボを有難う。

西村御大は大満悦で帰京した。そして如何に東京塾を自分が、所理して来たかを毎日聞かされてゐる、氏の話の聞いてゐると津田塾の西村か西村の津田塾か見当が着かなくなつてしまふ。

兎に角、余りにもお目出度い御仁ではある。

[便箋2枚目]

とは云へ現在の程度に於ては津田塾に於ける氏の存在は吾々がより多くエツジアンで有り得る為めには有難い存在である。吾々は須く一切のビジネスを氏に委ねて吾々の勉強をより効果的にすべきであらう。

この事は氏に対しては実は誠にお気の毒なのではあるが、氏は又氏としてそこに本職にも劣らぬ関心を持つてゐられる事でもあるし、これは反つて

[便箋3枚目]

吾々が君の所謂ロボットである事の方がいいのだらうと思はれるのだ。

塾展はいよいよ実現されるね、君はさぞ忙しい事と思ふ。制作は如何 作品はあるのかね、僕は例の車庫を四十号に仕上げたよ、尚も一枚二十号を描く心算だ 九日が締切りだからなかなか忙しい。

皆大程まだ描けてゐない様子だ 昨日一寸と皆集つたのだが出品予定

[便箋4枚目]

を聞いて見ると皆二点平均らしい、これでは多く見ても五十点位いしか出来ならしい。(特別出品を入れてだ)原田、小山、内藤、吉田、竹ノ内、君等は出すとも出さぬとも未定で出しても一点位らしい。竹ノ内君は消息不明だが昨日一寸と●の方へ塾展細則は送つて置いた。

それはそうと先日は佐々木君に画をこつづけて下さつて有難う

散紙に描いた方が好きだった

運筆が益々活達になるのに感心してゐる。

[便箋5枚目]

時に売画の短冊でも出来たら送つては如何、勿も京都展まででいいのだが、短冊二十銭位いで売れないものかね、然し話によると余り安いと売れないらしいから三十銭から五十銭位にしてもいいかも知れない、煙草代位い出ると思ふがね。

今、先生から手紙が来た 塾の敷地の事を区役所へ調べに行く事だ。それに又大工を紹介する事になつて先日一寸とその見積りをさせてゐる。塾の建築もいよいよ具体化した様子だ。

[便箋6枚目]

先週日曜一寸と用事もあつて石山へ行つて後の半日を折柄の好天気にスツカリ調和して過した。

独りでボートを勢田川の中流にある中洲の枯藪の中へ突き入れて寝そべつて過した、京都市的な余りに京都市的な半日だった。

駄句を紹介する。

△右は人左は春の小鳥かな

△舟に寝て広さも広し春の空

△枯藪へ舟入れて春を独りかな

△舟近くかもめは風に流れけり

[便箋7枚目]

君の句

春光にうつらうつらや立ほこり

は実に静な然も春らしい陽気な暖いものがよくも詠まれてゐると感心してゐる。

扱てヒュザン十号は焼却との事だが若し未だ残つてゐたら一部だけ送つて貰へませんか。

諸君によるしく。

乃母流

秀道兄

[解題]

エツジアン：「エツジアンは学生、研究生の意味である」（津田青楓「指導綱領について」『Fusain』11号、1932年2月、p.4）。

また津田青楓洋画塾の綱領に「一 塾生はエツジアンたるの意識を明確に把持せよ」「二 エツジアンとしての効果は現実の対象を理解せんとする努力に在る（以下略）」とある。

塾展：第5回津田青楓画塾洋画展は1932年5月4日～8日に神田・東京堂で、続いて5月27日～29日に京都商工会議所で開催された。

## [資料紹介]

# 速水御舟日記（1933年）

鶴見香織

前号に引き続き、速水御舟（本名：栄一、1984-1935）が残した日記を翻刻して紹介する。今号で紹介するのは前号の1932（昭和7）年に続く1933年の1年分である。この年、御舟は39歳の誕生日を迎えた。

1933年の日記は第一書房（東京）の手帖日記二冊に記されている。1冊目は1月1日から5月1日までの分が巻頭から順に記され、空白を空けて巻末から逆順に12月22日から12月31日までの分が記される。2冊目は5月3日から12月21日までの分が巻末まで順に記される。合わせると5月2日の1日分だけを除いて1年分となる。ここでは読みやすさを優先して日付順に並べて紹介する。

さて、前号で触れたように、かつて日記を調査した山崎妙子は、日記の原本をもとに、御舟の次女である吉田和子が書き起こした資料があったと報告している<sup>1)</sup>。前号の翻刻時にはその資料は発見されていなかったが、今年度、和子ではなく義兄の吉田幸三郎が日記を書き起こした資料が追加で搬入された。それはスケッチブックと200字の柀目がある原稿用紙のノートに分かれ、前者は粗い書き起こし、後者は清書となっている。これらは日記と照合すると誤字や脱字があるものの、今回の翻刻でとくに固有名詞の読み解きにたいへん参考となったことを報告しておく。

以下、日記に記される御舟の行動について簡潔にまとめておく。この年、御舟は朝鮮美術展の鑑審査のため渡韓した。朝鮮行きは打診があったのは4月1日のことで、横山大観の推薦であったようだ。翌日には吉田幸三郎とともに大観を訪ね、この仕事を引き受けている。御舟はもともと朝鮮美術に関心を寄せていた。事後に美術雑誌『美之國』に寄せた文章のなかで「朝鮮には是非一度行つて見たいと思ひながらその機会を得ないで残念に思つていたところ、今年帝展の松岡映丘氏と共に朝鮮美術展覧会よりの招待を受け、はからずも年来の希望を達することが出来た」<sup>2)</sup>と語っている。

朝鮮行きを前に、御舟は同行する東京美術学校の教授で工芸史を専門とする田邊孝次と打ち合わせ（4月12日）、福井氏（4月22日）、次いで東京美術学校で講師を務め朝鮮総督府宝物古墳名勝天然記念物保存会委員でもあった小場恒吉（4月28

日、5月1日）を訪ねて、現地で見るとすべき古跡について話を聞いている。出発は5月3日。京城での朝鮮美術展覧会の鑑審査は、松岡映丘、満谷国四郎、有島生馬と一緒に、5月6日から9日にかけて行われた。6日には土田麦僊が取材旅行に訪れ宴席をともにしている。その間も博物館関係者の案内で積極的に各種博物館や史跡を見てまわり、13日以降は平壤、江西、開城、扶余、慶州、仏国寺をめぐる。そして30日に朝鮮を出国、翌日下関港に着き、急行に乗って東京に着いたのは6月1日である。

この日記で興味をそそられるのは、御舟が訪ね歩いた史跡の様子や、博物館の所蔵品について詳しく記されていることである。また、現地在住の博物館関係者や一般人の名前が次々と出てきて、各種晩餐会で顔を合わせ、御舟の見学や旅行に尽力し、ときには自身で所蔵する発掘品を御舟に見せたり進呈したりしている様子が記されているのも興味深い。慶州から近郊の仏国寺へ御舟に同行し、石窟庵を案内したのは、朝鮮総督府古蹟調査事務嘱託時代の有光教一と、朝鮮総督府博物館慶州分館に席をおいていた崔順鳳だが、どちらもその後、戦後の朝鮮考古学を担うことになる人物である。なお、御舟の朝鮮での様子については、土田麦僊<sup>3)</sup>、田邊孝次<sup>4)</sup>、加藤松林<sup>5)</sup>に回顧談がある。

また、この年、御舟は長年の親友であった小茂田青樹と永別した。昨年に引き続き御舟は青樹の病状を気にかけて、青樹が療養のため仮寓していた逗子に見舞う（4月11日、7月17日）ことも欠かさなかったが、危急の報にかけつけた翌日の8月28日に青樹は帰らぬ人となった。日記からは、以降、吉田幸三郎と御舟が中心となって、告別式、保険金支払いの手続き、遺族のため日本美術院同人たちへの寄付金、寄付作品の依頼、遺作の整理、写真撮影、画集の編集、遺作展の準備等を着実にこなしていったことが判る。画集の刊行では、仲間内で作品を供出し資金に充てた様子もうかがえる（10月17日）。御舟らが尽力した遺作展は翌1934年3月1日から7日まで谷中の日本美術院を会場に開催され、その出品作を掲載した『青樹画集』は吉田幸三郎が編者、七條憲三を刊行人として、遺作展に先立ち2月に完成することとなる。御舟はこの画集の題箋を

12月3日に書いて幸三郎に渡している。

ところで、御舟が「例の学校のこと」(4月25日)でたびたび太田耕治の訪問を受けているのは、おそらく病に倒れた青樹の代わりに帝国美術学校教授になってほしいという相談であったと推測される。御舟は断り続けていたようだが、青樹が死没したことで話は急展開し、10月11日には郷倉千靱の訪問を受け、同氏就任の報告を受けている。

御舟がこの年の再興院展に出品したのは《青丘婦女抄(童妓・蛭蝸・織女・砧搗・春苦艸)》であった。朝鮮旅行での取材であり、本人は「私は近来、足利時代の職人づくしの様に今の吾々日本人の生活を描いて見やうと思つてゐましたが、丁度朝鮮へ行つたのを機会に、風俗などの興味にもひかれてあれを描いて見ました」<sup>6)</sup>とコメントしている。日記によれば、6月25日に小下図に取り組みはじめ、8月31日に完成するまでの間、「童妓」は4回、「織女」は1回の改作があったことが判る。最後まで手こずった「童妓」の仕上げをしていたときに、御舟は青樹の訃報を聞くこととなった。

さて、相変わらず小林古径との仲は親密であり、古径との会話から強く刺激を受けている様子がうかがえる。「本格的基礎のなきものは危い 明確なる線の重要 経験をつむに従ひ亦深さを加えるにつれて? にな[ら]ざるを得ない」(3月31日)、「原石と宝石との例を引めて芸術画作道程の話は的確なるものであり意義深い」(9月13日)、「画談に時を移す 本格的の仕事にたつさわもの少なきをかこつ」(12月7日)などと日記に書きつけている。また、古径の新築の家屋を訪ねた際には「下図画稿 推古の薬師寺三尊の大作を拝見しゆるぎのしない立派な正道をふまられるゝこと感に不堪 学ぶ可きかなノ」(10月25日)とある。

古径の他には安井曾太郎にリアリズムの観点から注目していた様子もうかがえる。高橋周桑と安井について話し「リアリズムニ就テ安井氏ノ明確ナル辞ヲ賞ス 氏ハ日フ 自動車ガ走ル道ヲ描クナレバソレハ真実ニ自動車ガ走り得ラルゝ路デアラネバナラナイ 併シ徒ラニ定規ヲ用ヒテ自然ヲ写シトルノデハナイ ソレナレバ写真ノ方ガムシロ勝ル 絵画館カラ出テ自然ノ事物ニ接スルト活々シテキテ壁面ニ懸ゲラレタルモノハ殆ンド偽リノモノゝ様ニ思ハレル」(1月3日)と記して以降、ことあるごとに門下生とリアリズムの意味について議論したようだ(1月5日、2月5日)。その折に出ていた「生活線上」の言葉は、前年に御舟が再興美術院展評で若手画家に対し述べていた「生活に対する深い認識と観照」「生活の痛切な叫び」<sup>7)</sup>に通じるものであろう。安井に関しては、9月29日に二科展を見た際にも「安井氏の作品抜けてあるし生きてるんだといふことが観者を動かす 奥入瀬の水は潺々と音を立

てゝゐる 他の作品はそれを観ては唾者の感を覚へさせられる」と記している。ちなみに安井がこの年の二科展に出品した作品は《奥入瀬の溪流》(東京国立近代美術館蔵)である。

また、昨年から引き続き、原三溪からの茶会の誘いも頻繁で、この年は、1月7日から9日(伊豆長岡南風荘)、10月9日から10日(箱根強羅白雲洞)、10月17日から18日(箱根強羅白雲洞)、11月17日(横浜三溪山蓮華院)の4回を数え、12月25日には古径に同伴して三溪山に所蔵品を見せてもらいに出かけている。その度ごとに拝見した古美術品がこと細かに記されており、茶会の様子や三溪の持論がうかがえて貴重である。

前号と同様、本稿をとおして御舟に関心を持つ多くの研究者の方々にこの日記の翻刻が活用されることを願っている。

註

- 1) 倉本妙子『速水御舟の芸術』(日本経済新聞社、1992年5月)p.273、倉本妙子『「花の傍」をめぐって』『速水御舟(二) 写生・下絵』(学習研究社、1992年6月)註2、p.105
- 2) 速水御舟「慶州石窟庵を見るの記」『美之國』9巻7号(1933年8月)p.32
- 3) 土田麦僊「朝鮮回顧」『美術評論』4巻3号(1935年4月)pp.38-40
- 4) 田邊孝次「朝鮮に於ける御舟君」『美之國』11巻5号(1935年5月)pp.68-69
- 5) 加藤松林「速水先生の写生」『速水御舟(一)』(学習研究社、1992年6月)pp.175-177
- 6) 速水御舟「私の出品作・院展」『美術新論』8巻10号(1933年10月)p.37
- 7) 速水御舟「院展の入選画」『美術新論』7巻10号(1932年10月)p.35



# 速水御舟日記(1933年)

## 凡例

- ・翻刻掲載にあたり、漢字は原則として新字とし、かなづかいには原文のとおりとした。誤字脱字はママとしたが、一部 [ ]内に補った箇所もある。
- ・読みやすさを優先し、原文の改行は反映していない。
- ・句読点がある箇所はそのまま入れた。句読点がない部分で文章が切れる場合は一画空きとし、名詞が連続する部分は読みやすくするため適宜一画空きとした。
- ・判読できない箇所は■で示した。
- ・寄託者より伏字の指示があった箇所は□で示した。
- ・人名等で特定できるものを註で示した。速水御舟資料に含まれる書簡の差出人名や内容から推定できたものも加えている。小茂田青樹の関係者については、「青樹日記(抄)」(『小茂田青樹展』図録、川越市立美術館、2022年10月)を参照した。原則として初出時に註を付け、途中適宜人名のみ示した箇所がある。

## 一月一日

美シイ螺鈿ノ星ヲ鏤バメタル暁 初詣ノまひだま 高髷島田ノ花簪キラキラ 初春ノ歡喜ヲ表徴スル 烏山、東北寺墓参例ニ倣フ 東北寺松樹間ニ初光ヲ拝ス 嗚呼余モ早不惑ニ達セシカ ソノ序幕ハ切つテ落サレタノデアル

### 訪客

小山<sup>1</sup>、富取<sup>2</sup>、黒田<sup>3</sup>、石本<sup>4</sup>、天明<sup>5</sup>、牛田君<sup>6</sup>等

## 一月二日

横浜ニ中村、原両家年賀参伺 病後トハイヘ不相変親シミアル中村サン<sup>7</sup>ノ風格ニ拝接 三溪先生<sup>8</sup>ト十和田行清遊の話ヲ聞ク 原家ノ内 玄関ニテハ獅子舞神楽ガ初春ラシイ 三溪先生ハ伊豆ニ善一郎サン<sup>9</sup>ハ紀州ニ御旅行デアラルト桃井サンハ曰ハルト 一炊庵ニ村田サンヲ訪ツネ徳治サン<sup>10</sup>ニ会ウノモシバラク振りデアル 風邪引籠ラルト由ナレバ新井宿ニ小林サン<sup>11</sup>ヲ見舞フ 最早イトト曰ハルトガ大分カゼ声ダ田中親美<sup>12</sup>サンニ依ッテ編レタル益田<sup>13</sup>團<sup>14</sup>両家秘蔵ノ宗達筆伊セノ帖ヲ観ル 素晴シイモノデ作中屈指ノモノデハアルマイカ 優麗雅稚ノ趣キ尽キザルモノデアル 美術院ニテ落チ会ヒテ松本先生<sup>15</sup>宅年賀参上ノ約ヲ小山兄等シタノダガ横浜デ少シ足ヲ用ヒ過ギタノデ電話ニテ断ル 夜ハ一家ノモノデ加留多遊ビニ二日モ平和にアル 訪客 半田鶴一君<sup>16</sup> 大沢市太郎 横田仙草君<sup>17</sup> (不在中) 葵屋主人<sup>18</sup> 高橋夫妻<sup>19</sup>

## 一月三日

鴨写生 死鳥デアルノデ羽根ノ組織ヲ検ヘルニ過ギナイ 高橋君ト、リアリズムニ就テ安井氏<sup>20</sup>ノ明確ナル辞ヲ賞ス 氏ハ曰フ 自動車ガ走ル道ヲ描クナレバソレハ真実ニ自動車ガ走り得ラルト路デアラネバナラナイ 併シ徒ラニ定規ヲ用ヒテ自然ヲ写シトルノデハナイ ソレナレバ写真ノ方ガムシロ勝ル 絵画館カラ出テ自然ノ事物ニ接スルト活々シテキテ壁面ニ懸ゲラレタルモノハ殆ンド偽リノモノト様ニ思ハレル 松島画舫<sup>21</sup>主来ル 画商トシテ位置ハ作家ト同等デアル可キハツトイフ話ヲシタングダ 夜近ク笹岡正民君<sup>22</sup>来訪 宗達

- 1 小山大月(1891-1946)東京出身。安雅堂画塾以来の仲間。1926年日本美術院同人。
- 2 富取風堂(1892-1983)東京出身。安雅堂画塾以来の仲間。1924年日本美術院同人。
- 3 黒田古郷(1893-1967)東京出身。安雅堂画塾以来の仲間。1921年日本美術院院友。
- 4 石本光太郎(1890-?)東京出身。小林古径に師事。1929年日本美術院院友。
- 5 天明愛吉(1885-1949)東京出身の俳優、執筆家。
- 6 牛田雞村(1890-1976)横浜出身。安雅堂画塾以来の仲間。1914年日本美術院院友。
- 7 中村房次郎(1870-1944)横浜の実業家。
- 8 原富太郎(1868-1939)原三溪。横浜の実業家。
- 9 原善一郎(1892-1937)原富太郎の長男で実業家。
- 10 村田徳治 原家で執事を務めた。
- 11 小林古径(1883-1957)新潟県高田出身。1914年日本美術院同人。
- 12 田中親美(1875-1975)古筆、絵巻研究家、鑑定家。模写でも知られた。
- 13 益田孝(1848-1938)益田鈍翁。実業家。茶人。優れた収集品で知られた。
- 14 團琢磨(1858-1932)実業家。三井財閥総帥。男爵。優れた収集品で知られた。
- 15 松本楓湖(1840-1923)日本画家。安雅堂画塾の師。
- 16 半田鶴一(1898-1979)博多出身。国画創作協会解散後、小茂田青樹に師事。1932年日本美術院院友。
- 17 横田仙草(1895-1962)東京出身。小林古径、御舟に師事。1933年日本美術院院友。
- 18 蒔田實 実兄。
- 19 高橋周桑(1900-1964)愛媛県出身。御舟に師事。1930年日本美術院院友。妻志ま子は郷倉千鞠の門下。
- 20 安井曾太郎(1888-1955)洋画家。

扇面流し複製二用ヒタル台紙ダトイフ小形ノ紙五枚拝受スル  
丁度来合セタ若山<sup>23</sup>上田<sup>24</sup>両君ヲ交工晚餐 話題ハワッケル<sup>25</sup>  
ノゴッホ偽作問題 飛弾[騷]旅行回想談 天明サンモ参加  
談ハハズム 若山君ニハ久シ振りデモアルノデ大分話し続イ  
テ芸術論ニ入り込デテ了ッタ 輪郭ハ内容ノ積マレタル事ニ  
依リテ必然的ニナサレルモノデアル セザンヌ、ゴッホヲ観  
ルト了解スル 現今ハ形式主義ニテ輪郭ガ先キニタチ過ギル  
トオモウ コンナ話デ十一時ヲ過グ

訪客 松本真蔵君<sup>26</sup>トソノ子供 池田兵三郎氏 笹岡正民君  
若山 上田君等 高橋夫妻帰居

#### 一月四日

年賀状ノ御返事ニテ殆日ヲ終ル 金子丈平君<sup>27</sup>胎紅ヲ病ラウ  
トカ 夕刻見舞ス タイシタ事モナササウデアル 弥<sup>28</sup>ハ歌  
舞伎ニ出掛タノデ留宅ノ子供達ニセガマレテシネマ映写 相  
変ラズノモノデアルガ子供達ニハヤッパリ面白イラシイ 笹  
本サンガ正五郎君<sup>29</sup>ノ事ニテ来ル 何デモ皆デ芝居ヘ出掛ケ  
タノガ気ニ入ラヌトカデ 併シ最早下火デアルソーダガドウ  
モ困リモノデアル

#### 一月五日

午前中ハ賀状ノ整理ニ費ヤシテ了フ 新年初会研究会ヲ午後  
催会 若山 仲<sup>30</sup>両君加入、小林<sup>31</sup>、川面<sup>32</sup>両氏来訪 七日三  
溪先生ノ御招キニテ長岡行の打合せデアル 夕刻大森サン<sup>33</sup>  
モ来ラレタリ デッサンハ遂ニ為スコトヲ得ナクタクレド  
モ座談会ノ方ハリアリズムノ事生活線上ニ密接ナル関係ヲモ  
ツトコロニ芸術ノ重要トカ カナリ内容アル談ニ意義アル初  
会デアッタ

訪客 小林古径氏 川面義雄氏 大森蕃樹氏 桜井昌氏

#### 一月六日

冷雨暗迷 玄難ノ下図ヲ練ル事終日 松坂屋展観十四日ニ決  
定セルニ付テ森<sup>34</sup>氏ソノ督促ニ来ル 酒々井ノ客人ノ土産ノ  
川蟹ノ風味ハ忘レ得ヌモノガアル 印旛沼ノ木造蟹ノダ  
ソーダ

森太郎氏

#### 一月七日

原三溪先生ノ御招キヲ受ケ小林、川面、縣<sup>35</sup>三氏ノ同行ヲ得  
豆州長岡神戸南風荘ノ柴扉ヲタゞク 東京駅発午前八時廿五  
分 国府津ニ后発ノ急行二列車ノ後ヲ追ヒ仕極ノンドリト四  
雅客ヲ運ブ 沼津下車 桃郷静浦江ノ浦ノ風光自働車ノ車窓  
ヲカスメル 漁村ノ午陽ニ浴スルハ寔ニ感覺的ダ 原色ガ反  
発シテ輝キテイル 伊豆石ノ重畳タル南画ヲ想起スル 切通  
シヲ抜ケテ眼界ハ田園ニ開ケル 田畑、林丘 街道皆ガ皆午  
陽ノ光ヲ吸収シテキル 漁村ガアートペーパーノ洗ニ例ベラ  
ルゝバ此ニハ和紙ノ生紙ノ味デアル 南風荘ノ所在ハ村家裏  
ニ隠レ柴扉ノ傍ノ柳ハ淵明ガ村居ヲ懐ブ 先ヅ請ゼラレテ炉  
辺ニ三溪先生ニ拝接ス 村家ノ趣キソレ到レリツクセリ日ヅ  
モガナ 産室ニテ且ツテアリシナンヲ今ハコレ茶ノ席ニテ四  
畳床 掛幅一休墨蹟 道安ノ銘みゞづくノ瓢ニはじめ小茶  
花ノ投入 午餐ノ御もてなしヲ此ノ雅境裡ニ受ク 御椀 う  
なき 豆腐 芋、椎茸 青海苔 白味噌 はらゞごおろし合  
煮物 自園大根 養老酒 柿酒 温泉滑カ 先ヅ俗塵ヲ流ス  
水仙花浴槽ノ傍瓶中ニ満開 三溪先生ノ案内ニ依リテ長岡温  
泉街 稚児ヶ淵 渡船 夕闇ノ雅趣ヲ賞シテ長岡ノ概観ヲ知  
ルヲ得 晚餐後十二時近ク迄雅話ニ過ゴス 三溪先生ノ御手  
前ヲ以テ濃茶ノ御モテナシアリ 茶碗ハ光悦銘黒翁 茶入飛  
騷高山住人作(正) 香合染付のり色小禽唐物  
美術評論藤森<sup>36</sup> 三越桜井<sup>37</sup> 福島 柴<sup>38</sup> 不在中来訪

21 松島勝之助(1893-1973)新画を扱う松島画舫を経営。

22 笹岡正民(1898-1933)1932年に御舟たちを実家のある奈良旅行に招待。実家は薬商。

23 若山菊次郎 御舟に師事。1934年再興院展初入選。

24 上田子行 詳細不明。御舟に絵を見てもらっている様子。

25 オットー・ヴァッカー(Otto Wacker, 1898-1970)ドイツの画家。ファン・ゴッホの贋作制作、販売により1932年に提訴され有罪が確定した。

26 松本真蔵 幼い頃からの親友。息子は佳男。

27 金子丈平 御舟に師事。1941年再興院展初入選。

28 速水弥(1898-1990)妻。

29 吉田正五郎(1901-?)義弟。幸三郎、弥の弟。

30 仲博明 1932年8月に御舟に入門。

31 小林古径

32 川面義雄(1870-1963)着色木版による復刻の技術者。

33 大森蕃樹 詳細不明

34 森太郎 松坂屋社員。

35 縣治朗(1897-1982)田中親美に師事した美術家、切金技術保持者。料紙研究で知られた。

## 一月八日

二天作、親子鳥、布袋、竹雀、孔雀、双鳩、陸治作秋景山水  
黄慎作、道人、龔半千作、湖畔秋林、はせを作菊(菊のつゆな  
らでひろひしぬかご哉) 竹田作田家、玉堂作山水 小野御  
通作(信長の秘書)為朝義朝ノ双幅 駿牛図等観画 足利二代  
義詮ノ達磨ノ名幅ハ床ニカケラレ薄茶テ御モテナシアリ 昨  
午餐ノ時ニ用ヒラレタル乾山筆槍梅ノコトニ端ヲ発シ宗達ト  
称するうさぎノ香合ニ就テ清談に波紋を生ズ 三溪先生ノ嚴  
然タル信念ハソノ箱書ニ強シ 曰ク此ノ槍梅を解スルモノ余  
ト白水庵<sup>39</sup>ノミ 巴人ノ和スルモノナシトカ 巴人トハ先生  
ノ談ニ唐土下里巴(所謂野蕃)ノ地ニ於テ洛陽ノ人 陽春白雪  
ノ曲ヲ彈セシガ一人モ和スルナシ 遂ニ最も低級ナル曲ヲ奏  
スルニ及ンデ和スルモ多シ 故ニ高尚ナルモノ不解 俗ナル  
ヲ巴調ト称スルノdealソーダ 要スルニ吾人等ハ之レ巴人  
ノ輩ナランノ言ナリ 薄暮長岡洞ノ石棺ヲ先生ノ案内ニテ観  
ル 月影淡ク古奈八ノ徑トテモ素バラシイ趣キdeal 夜食  
後月夜ノ不ニヲ眺メル可ク水戸ノ浜ニ自動車ヲ走ラス 美観  
生涯ニヤタラニ遭遇シ得可クモアラザルベキモノダ 駿牛ノ  
図ヲ模ス  
小谷津氏<sup>40</sup>不在中來訪

## 一月九日

陶酔モ果テシナクテハト南風荘ニイトマヲ告ゲル 三溪先生  
本日モ御案内役ヲ以テ願成就 院ニ北条時政墳墓 巧師勾當  
運慶作弥陀ヲ拝ス 江川太郎左エ門<sup>41</sup>邸モ次デ見物スル 象  
山<sup>42</sup>モ寄食シタコトモアツガガ労役ノ器ニ非ズトシテ自ら他  
ニ転ズ 余程偉サモアツテ蘭漢和尽ク短時日ノ内ニ解シ得テ  
イタソーデト三溪先生ノ話ダ 沼津河畔すゝきノ楼上ニう  
なぎノ美味を賞ス 話題ハ京都嵐山林泉寺隣華院ニ飛ブ 間  
宮英宗<sup>43</sup>狛下ノ居三溪先生ニ依リテ修補 青苔ニソレハ雅趣

豊カナルモノdealソーダ 夢窓国師入寂ノ地deal 臨濟  
松を裁[裁]ユノ図ニ賛シテ何ヲ以テカ松ヲ裁ユ 何ヲ以テカ  
法ヲトク 松自ラ青々 法自ラ空々 川上<sup>44</sup>長倉<sup>45</sup>両氏ノ訪  
問ニアフ 三溪先生ニハコトニテ別レ東上 帰居 洵に宜キ  
新春ヲ味ヒ得タリ 幸三郎兄<sup>46</sup>天明サン來ル 自然此ノ長岡  
ノ話ニ過グ

藤野源一 玉川お伯母氏等不在中來訪

病ノ草紙 しら子ノ段 ヤハリ偉イ 格ガ上dealコト自然  
ニ対スル觀察ノシンラツサ 終リノ床ヲ飾ル

## 一月十日

玄鶏ノ下図羽根分明ヲ欠ク 益ノ助氏<sup>47</sup>宅ニ写生 上田子行  
君中禅寺ノ土産ニ干魚ヲモラウ 田中親美<sup>48</sup>サンカラ宗達筆  
伊セノ帖ヲ拝受 笹岡氏カラ靈葉ヲ拝受  
上田子行君來訪

## 一月十一日

殆ンド終日礼状ト長岡行ノ日記整理ニアル 夜ハ田中親美氏  
カラ贈ラレタ伊勢ノ帖ニ親シム 弥久方ブリニ点茶

## 一月十二日

鮒ノ写生 田村隆一君業務ニ苦闘ノ談 夜食後帰ル 戸田栄  
次氏<sup>49</sup>作画依頼ニ來ル 尺八横小品 長者丸新年会ニテ弥終  
日和楽ニ  
福島福太郎氏朝來ル 田村隆一<sup>50</sup>、戸田栄次氏等モ來る

## 一月十三日

鮒写生終日 石本君來ル 桔梗ノ游鯉図ノ箱書ノ為メニ 幸  
三郎兄松千代氏其他二人同伴画室ニ訪ツレル 華麗ナル衣装  
ハバラノ、ニハガレソーナ感じヲ抱カセル 天心先生ノ茶ニ

36 藤森順三 美術記者、編集者。『美術評論』主宰。

37 桜井猶司(1896-1969)三越呉服店美術部員。

38 柴宗廣(1899-1979)東京出身。郷倉千鶴に師事。1929年日本美術院院友。

39 安田信太郎(1888-1978)奈良の実業家。白水庵は茶室の庵号。

40 小谷津任牛(1901-1966)東京出身。小林古徑に師事。1946年日本美術院同人。

41 江川太郎左衛門 江戸時代の蕪山の代官。

42 佐久間象山 江戸時代後期の兵学者、朱子学者。

43 間宮英宗(1871-1945)臨濟宗の僧。

44 川上五郎(1882-1972)沼津の実業家。絵画展を行う沼津同好会の一員。

45 長倉新太郎 沼津の実業家。沼津同好会の一員。

46 吉田幸三郎(1887-1980)義兄。弥の兄。

47 吉田益之助(1896-?)義兄。幸三郎の弟。弥の兄。

48 田中親美(1875-1975)古筆、絵巻研究者。

49 戸田栄次 新画を扱う戸田観美堂を経営。

50 田村隆一 1932年の日記の3月10日の頁に阿佐ヶ谷に新店を開いたとある。

関スル書ヲ観ル

石本光太郎君 松千代氏等来る

### 一月十四日

鮒写生 午後八岡本ノ新年会に子供達を連れて行く 不相変  
英さん<sup>51</sup>の趣好にて散会十二時を過ぐ 弥は葵屋主人ノ為め  
島崎 朝岡両氏招待の為に出掛けず調理

### 一月十五日

鮒写生 午後研究座談会 一時開催十時三十分散会 芸術至  
上主義ノ解釈ニ就て大分深い所にふれる

### 一月十六日

鮒下図ニ着手 北原三佳君<sup>52</sup>来ル 安食在(約一里)龍角寺ノ  
白鳳ノ鑄銅仏、船形薬師ノ藤原(木彫)ノ話一見ノ価値充分に  
あるらし 美術評論ノ藤森氏今年抱負トモイフ事ニ就テ話ヲ  
聞キニ来ル 少年団ノ田村氏先般ノ礼に虎屋ノ菓子折トニ荒  
伯ノ新年試筆ヲ呉レル  
来客 北原三佳 田村金呉君等

### 一月十七日

凍雨小雪を交へ寒気厳し 鮒本紙ニ着手 北原大輔氏<sup>53</sup>より  
依頼 関宇一郎<sup>54</sup>殿を川面氏に紹介 上田子行君来ル 清  
吉<sup>55</sup>越谷君<sup>56</sup>等と取止めもなき雑話  
関宇一郎 上田子行氏等来る

### 一月十八日

鮒図作画 昨日ニ引かへての快晴 琅玕堂主<sup>57</sup>来訪 愈々来  
月五日展観開催の由 玉川誠二郎[清次郎]<sup>58</sup>君静物下図持参  
批評を乞ふ 晩食後太田耕治<sup>59</sup>氏清水素陶<sup>60</sup>氏同伴豊島陶園  
への招待のことに就て来られる 清吉 越谷君と芸術談ニ更

ける

陶業(ルチル)火ニ弱ク為めニ亦変化ノ妙在 太田耕治 清水  
素陶氏等来る

### 一月十九日

鮒図完成 松坂屋森<sup>61</sup>氏に渡す 鴨写生下図を索ぐる 金子  
君試作の下図の批評を乞はれる  
寒鮒図巾一尺二寸豎一尺 紙本 森太郎氏来る

### 一月二十日

一睡もなし不得 未明に離床 沐浴散歩 鴨下図着手 午葵  
屋主人来る 絹地求むるに就き弥幼時ノ衣を質草ニ依頼す  
松坂屋森氏謝儀失念は目下非常時ニ大いにたゝる

### 一月二十一日

鴨下図から本紙ニ着手 長倉新太郎氏来訪 信仰の徳を談さ  
る 夜天明さん随感録朗読の約をしたとのことであつたが約  
束をしたといふ角田越谷二君不在 弥生<sup>62</sup>和子<sup>63</sup>は音楽会へ  
出掛け十一時頃帰る 外は雪ニなつたそうだ  
長倉新太郎氏来訪

### 一月二十二日

夜来の雪美観 鴨図作画 大谷<sup>64</sup>氏の代理とて井内秀太郎氏  
来訪 歌舞伎座貴賓室ノ床幅作画ニ就て二尺巾一尺六寸豎の  
もの 午餐共ニす 酒井福次氏之亦作画希望の為め来る 小  
切手参百円出せしが完成のあかつきならではと辞す 角田  
越谷二君は昨夜は仮睡にて不知といふナンセンスあり  
井内秀太郎氏

### 一月二十三日

加藤音吉<sup>65</sup>老来訪 七十三才の寿像を写す 昨夜来風邪ノ氣

51 岡本英 実妹麻子の夫。

52 北原三佳(1895-1972)鑄金作家。北原大輔の弟。

53 北原大輔(1890-1951)陶磁史研究家で御舟の実妹輝子の夫。帝室博物館勤務。

54 関宇一郎 陶磁器の研究者。『原色陶磁大観』(1943年)の著者。

55 角田清吉 福島県出身。1932年再興院展に初入選。

56 越谷長太郎 御舟に師事。

57 林数之助 新画を扱う琅玕洞を経営。

58 玉川誠二郎 1932年の日記では玉川清次郎。玉川の伯父、伯母の息子のことで吉田誠二郎(善彦、1912-2001)が正しい。御舟に入門。

59 太田耕治 美術雑誌の関係者か？。

60 清水素陶 『大日本窯業協會雑誌』45号(1932年)中「絵皿の会」に名前あり。

61 森太郎 松坂屋社員。

62 速水弥生(1922-2017)長女。

63 速水和子(1924-2009)次女。

64 大谷竹次郎(1877-1969)歌舞伎座の経営者。

味あり 意のまゝに写せず 殆んど半日之が為めに費やす  
夜は天明 葵屋主人 河村 忽那<sup>66</sup>君等にて雑話

#### 一月二十四日

終日終夜発熱悪寒 嘔吐ニ苦シム 体温八度五分 加藤音吉  
老久闊目ノ東上ナレドモ如何トモ仕方ナシ 葵屋主人ト松竹  
レビュー見物に出掛ケル

#### 一月二十五日

本日モ尚イヘ難シ 臥床 幸三郎兄切符ノことにて(試作)来  
ル 加藤音吉老帰郷 体温七度四分 終日高下ナシ 宿便ノ  
故ナランカ

#### 一月二十六日

臥床 体温七度 玉川誠二郎君ダリヤ静物例ノ下図ノ批評を  
求む 弥太郎君<sup>67</sup>が見へたので此の家の将来ノ話をする な  
やみの種だといはれる 吾々も分を守る可き最低の生活を欲  
する 心の豊かなることを求める

#### 一月二十七日

新に雇ふときといふ女中父親同伴来ル 真岡ノ話しを聞く  
歌舞伎招待を受けてあるので、益の助<sup>68</sup>夫人 小沢伯母等  
を誘ふ 菊五郎<sup>69</sup>の鏡獅子は私にも芸の尊さを感じさせる  
絵も勉強しなければといふことも 清方さん<sup>70</sup>の一連も見へ  
る

#### 一月二十八日

画室入室 鴨作画 午後中山清君<sup>71</sup>暫らく振りに来遊 新薬  
師寺の現住の奇行僧の話を書く 三上夫人菊の絵持参 為恭  
ノ赤染右衛門ノ図を菊花ノ屏風写とを借す 夜は天明さんと  
と昨日の演劇の談

#### 一月二十九日

萱間氏 北原大輔氏自働車ニテ怪我ノ報ヲモタラス 鴨作画  
前進 青木進次郎<sup>72</sup>君来遊 葉草ノ談アリ 劇毒(馬銭子)枯  
梗ノ根(咳)(芥子モルヒネアヘン)チキタリス(心臓)

#### 一月三十日

鴨作画 高橋<sup>73</sup>君上京 杉木立ノ作品持参す 小山<sup>74</sup>君来遊  
夕刻迄高橋 天明両氏等と雑話 夜研究記録推考 高橋君等  
と 金子<sup>75</sup>君ダリヤ下図持参 大分まとまる

#### 一月三十一日

鴨図完成 長茶亭ニコノア試飲 雅叙園ノ伊藤淳 吉林周造  
両氏作画ニ就テ来訪 玉川ノ伯父方違ヒノコトニテ来ル 節  
分ニ画室ニ泊スレバ宜イ由 此位ナレバワケナシ 残雪ノ  
美趣深シ

#### 二月一日

矮鶏図着手 齋田<sup>76</sup>、佐藤梅軒<sup>77</sup>同伴来訪 唐辛箱書と作画希  
望にて 森太郎氏寒鮒ノ礼に来る(百五十円) 尚名古屋展  
作画を希望する 研究会為めに小生デッサン不参加 夜の雑  
談 金子君の講話 案外に静かに閉会 大毎社代理作画希望  
に来る

#### 二月二日

矮鶏図作画 林<sup>78</sup>琅玕堂主督促ニ来ル 夕刻酒井福次氏来遊  
作画依頼ノ為め 菓子折拝受 第三期納税漸くすます

#### 二月三日

矮鶏図作画連続 夜キング徳江氏来ル 用件拙作日向葵図キ  
ング誌に利用ニ就テ、アッタガ断ル 名士訪問ノ印象ノ雑  
話アリ 実業家ニテハ郷男<sup>79</sup> 軍人ニテハ林大将<sup>80</sup>、岡田前海

65 加藤音吉 茂原市山崎に住む御舟の親戚。

66 忽那有明 御舟に師事。

67 吉田弥太郎 弥の長姉八重の長男。

68 吉田益之助(1896-?)義兄。幸三郎の弟。弥の兄。

69 六代目尾上菊五郎(1885-1949)歌舞伎役者。

70 錦木清方(1878-1972)日本画家。

71 中山清之(1899-1989)京都出身。安雅堂画塾に入門。1928年日本美術院院友。

72 青木新次郎 実兄蒔田實の妻の兄。

73 高橋周桑

74 小山大月

75 金子丈平

76 斎田元次郎か。美術雑誌『塔影』主宰。

77 佐藤梅軒 新画を扱う梅軒画廊を経営。

78 林数之助 新画を扱う琅玕洞を経営。

相<sup>81</sup> 文士ニテハ島崎藤村<sup>82</sup> 画家ニテハ横山先生<sup>83</sup>等数ふ可  
き印象ヲ語ル

## 二月四日

矮雞図完成 富取君幸三郎兄と小山兄宅ニテ会する約束をす  
る 天明さんを誘ひ同図瑠玕堂へ届けて行く 諸氏等と新宿  
ニ出て不相変樽平ニテ一盞かたむけ帰宅 吉沢といふ人が錦  
趣と題せる偽作の鑑定に来ル

## 二月五日

六潮会拝見 牧野<sup>84</sup>氏溪流、温泉町を賞す 横川、佐伯氏等  
に会す 子供達の靴下等求める 清吉に物質線の上に超えんこ  
との注告厳しくする 桑名さんに襖紙換へ依頼す 久關目ニ  
村田<sup>85</sup>君来訪 生活戦線上の談

## 二月六日

清吉君眼診察ニ就テ鈴木さんへ紹介スル 橋本秀二郎氏来訪  
鴨ノ図渡ス 雅叙園伊東氏来ル 幸三郎兄ト翠苔緑芝京の家  
奈良の家見せる 高橋初郎氏来月十七日開店 高島屋展観ニ  
就テ作画依頼に来ル 岡本麻子<sup>86</sup>正ヲ同伴来ル 夜村田 天  
明 兄等と阿佐ヶ谷の売家を葵屋主人と見て来た 幸三郎兄  
帰って来てそれ等の話 今村紫紅<sup>87</sup>の追憶等の雑話

## 二月七日

翠苔緑芝等のことに就て田中良助<sup>88</sup>氏来訪 清水氏表装個展  
ノ作画依頼ヲ受ク 建築ノ談等在 午食ヲ共ニス 画帖二目  
白山茶花図ヲ描ク 夜書生サンコウタイの話幸三郎兄トスル

## 二月八日

岡本から電話あり 入原氏還暦祝ノ為作画希望あれども直ち

に為し難しを伝ふ 鈴木平八氏清吉症状さしたることなき電  
話を受く 二尺巾立一尺五寸に朝顔図の下図をつける 雞の  
クロッキー等判然としない日である 作画がどうも度強くな  
る うすいといふこと それは仲々に為し難きものである  
内容ある低音は人を引つける いたづらに声張り上げて呼ん  
で見ても内容無きに及ではむしろこっけいなものだ

## 二月九日

朝顔図本紙着手 砂に浴ス雞ノクロッキー 大刀川勇吉氏作  
画希望ニ来訪(二尺横物) 五反田ニ移ッテ来たソーダ 夜は  
外遊日記整理

## 二月十日

朝顔図作画傍ら鯉ノ写生 どうも風邪の気味あり 早目に就  
床

## 二月十一日

小林さんの訪問を受く 晩成軒<sup>89</sup>主の寄贈になる彩色刷毛を  
届けて呉れる 何だか調子が宜さそうである 別宅銀婚式祝  
賀ノ午餐会に一家を上げて参席 呉服橋の日光ニ於て 三越  
にて手織機の会等見て帰る 不在中湯山<sup>90</sup>氏来りし由 桑名  
さんに襖紙換をしてもらふ

## 二月十二日

朝顔図作画 応接間整理ニ殆んど終る 午後橋場の東城君来  
訪 エジプトの談数時 夜は女中達に接客の法を教へる

## 二月十三日

鯉魚写生 夜西島<sup>91</sup> 青柳<sup>92</sup> 牛田<sup>93</sup> 黒田<sup>94</sup>兄等来訪 青柳  
君作品籠鳩図諸兄等と批す 日本名画譜法隆寺壁画三面幸三

79 郷誠之助(1865-1942)実業家。番町会の中心人物。貴族院男爵議員。

80 林銑十郎(1876-1943)軍人、政治家。陸軍大将。

81 岡田啓介(1868-1952)軍人、政治家、海軍大将。海軍大臣をこの年1月9日に病気の為辞任。

82 島崎藤村(1872-1943)詩人、小説家。

83 横山大観(1868-1958)日本画家。再興日本美術院の中心人物。

84 牧野虎雄(1890-1946)洋画家。

85 村田泥牛(1903-1980)神奈川県出身。小林古径に師事。1930年日本美術院院友。

86 岡本麻子 実妹。正は息子。

87 今村紫紅(1880-1916)横浜出身。赤曜会のリーダー。日本美術院の再興に際し経営者同人となる。

88 田中良助 新画を扱う東京会を経営。

89 晩成軒 上野の画筆商。

90 湯山昇 新画を扱う白日荘を経営。雑誌『白日』編者。

91 西島廣造(1905-?)御舟に師事。1927年再興院展に初入選。

92 青柳五柳 函館出身。1937年再興院展に初入選。

93 牛田雞村

94 黒田古郷

郎兄届けて呉れる 弥は玄米の話を交詢社二聞きに行く

## 二月十四日

鯉魚写生 大山氏雑話ニ来訪 雅叙園伊藤氏より例の話しは予算の爲め不調の返事あり 一条ノナンセンス 横尾<sup>95</sup>君出京 今度は江戸在住ノ意気込み 葵屋主人来ル 夜天明 横尾君等と雑談

## 二月十五日

鯉魚写生 午後は研究例会 横尾、高橋両君を交へ案外二賑ふ、暴風砂塵を吹いて寒気烈し

## 二月十六日

鯉魚下図 桃花鯉魚 春池温トカイツツ気持ノ出ルコトヲ高橋君作品疎林図ト風景二点見る 簡明ナルヲ宜シトス 夕刻妻君ト帰居 弥太郎君ト佐伯保険不成立ニ就て話アリ

## 二月十七日

朝来ノ大雪万目美観 鯉魚下図 葵屋主人佐伯問題ニ就て来る 井内氏亦大雪を冒して作画督促二次いて来春都をどりノ床二尺五寸巾立二尺二寸位ノもの併せて依頼 夜大沢氏町田氏初節句祝紙作画依頼の爲め来る

## 二月十八日

鯉魚下図 積雪の情趣ニ引かれ写生 石本君桔梗よりの招宴の打合せに来る 廿四日午後五時半と定める テロ<sup>96</sup>病勢つのである 小島医師の来訪を乞ふ チステンバアが脳を冒かしたので到底駄目だそうだ 夜注射 むしろ慈なる由にてほどこす 雪中三尺ノ穴に葬る 思出ともならんか 病苦の状写生 葵屋主人ミレー画集渡す

## 二月十九日

吉田君<sup>97</sup>静物図持参 どうも色彩混だくの憾みあり 相沢<sup>98</sup>氏来訪 別宅兄等と午餐雑談 土井<sup>99</sup>、原田両氏来り三月開催の作画督促 青柳君鳩図持参 大分進境あり 亦忽那君の作品も明るき色好感を持つ 佐伯家一統来駕晚餐

## 二月二十日

桃花鯉魚ノ下図遂に横ニ改める 金子君ダリヤ図批評を求めに来る 試作出品忽那君鉄橋風景 金子君ダリヤ 青柳君鳩以上三作 弥二郎<sup>100</sup>君ノ百日忌一族にて晚餐を共にす

## 二月二十一日

試作鑑査 安田さん<sup>101</sup>へ電話す 寛選に就て 金子 青柳両君入選 忽那君一人落選はいさゝか憂愁である 富取 小山両君座談会再興の意にて拙宅に集る 不在中長沢氏画帖とりに来られ謝儀五十円拝受 尚尺二作画菊箱書希望さる 湯山氏も来られし由 今春開催展のやはり作画希望 来月十六日龍角寺行の約束をする

## 二月二十二日

桃花鯉魚図本紙ニ着手 葵屋主人父七回忌法要ニ就て来る 長沢氏菊花箱書してそれを届けることを託す 夜幸三郎兄 青柳 金子君等見える

## 二月二十三日

桃花鯉魚図作画 小山君の来らるゝのを待ちて共に御殿山梅若楽堂に久らくめて御能拝見 美術院諸君来会 羽衣、木曾望月 狂言、羽衣の天女の橋かゝり青金と古朱ノ調和 望月ノ獅子舞東次郎ノ太郎冠者感銘殊々深し

## 二月二十四日

北原三佳氏を訪問 鍍金刀剣等ノ有益ナル談ヲ聞く 午餐ノ御もてなし后附近ノ鑄物工場見学 ホドノ灼熱 ヤカド フイゴ等々大いに興在 理髪 五時半集合 新橋駅ニ小林 石本氏ト今夕は幸三郎兄ヲ交へ桔梗ノ招宴ニ応す

## 二月二十五日

桃花鯉魚図作画 中色紙砂子蒔つぶしニ桃花図を大沢依頼のもの 夜食後腹痛あり

## 二月二十六日

笹岡正民君早朝来訪 古代雜を拝受す 絹本梅ノ陽春箱書を

95 横尾木雞(1903-1988)山梨県出身。御舟に師事。1928年再興院展に初入選。

96 速水家の飼犬。

97 吉田善彦(1912-2001)吉田幸三郎の従弟。御舟に師事。1964年日本美術院同人。

98 相澤興次郎 横浜で中村房一郎に仕えた。息子に相澤幸雄。

99 土井久吉 京都で新画を扱う土井撰美堂を経営。

100 吉田弥次郎 弥の長姉八重の次男。

101 安田鞆彦(1884-1978)東京日本橋出身。1914年日本美術院同人。

依頼を受く 中色紙描き上げる 藤森氏来り画作希望あり  
夜墨整理 幸三郎兄 別宅夫妻 天明さん等にて雑談

## 二月二十七日

桃花鯉魚図作画 吉住小太郎<sup>102</sup>氏来訪 沢田竹治郎<sup>103</sup>氏も来  
会雑談 夜大沢に桃花色紙渡す 上弦の月美し

## 二月二十八日

桃花鯉魚図作画 名古屋新聞小品展開催に就て大宮 大島両氏  
来訪 廿五日開会十八九日頃迄にといふ事である 鶴心堂  
氏<sup>104</sup>露潤の箱書依頼に来る 夜は退夜に自由ヶ丘に行く

## 三月一日

桃花鯉魚図あらし完成に近づける 父七回忌 北原輝子<sup>105</sup>  
一周忌法要 鳥山に出掛ける 時雨れた寒い日だ 今の場合  
家にて手料理にて参会の方々をもてなす まあ無事に了る

## 三月二日

鯉魚(浮華潜鱗)下図にかゝる 田中万宗氏 足立喜慶氏同道  
新愛知<sup>106</sup>オセロ美術部開催に就て作画依頼に来訪 五月初旬  
の由 午後研究例会 小山君来賓として参席 十時閉会

## 三月三日

浮華潜鱗本紙に着手 金子君に訓戒 夜昨年度作品調査 深  
更地震あり 三陸地方激し 金華山沖震源

## 三月四日

浮華潜鱗作画 労作図小下図工風[夫] 人事移動に就て幸三  
郎兄と話す 金子 越谷(長茶亭)忽那 角田(拙家)と定める

## 三月五日

浮華潜鱗図作画 所得税のことにて弥を高石さんへやる 大  
沢桃花の謝意を表しに来る 小雨に大地潤ひ春のさざし枝上  
ニ表れる

## 三月六日

浮華潜鱗遂に改作することに落ち入る 黒の隈に欠点がある  
小山 富取両君正五郎君祝賀の為め来訪 夜忽那君移動に付  
て訓戒 くじ引して部屋割を定める 清吉四畳 忽那四畳半

## 三月七日

浮華潜鱗第二作に入る 此頃の寒気春とも思はず 夜大山廣  
光<sup>107</sup>君来訪 美の国十周年記念展開催二作画依頼である 四  
月廿日招待とか

## 三月八日

浮華潜鱗図作画 亦春雪の美観にをゝはる 岡本英君 正五  
郎君の祝賀に来駕 経済受難一段と加はる

## 三月九日

浮華潜鱗図完成 牡丹ノ下図に着手 関尚美堂主<sup>108</sup>来訪五六  
月展観開催に就て作画希望あり

## 三月十日

巻毛カナリヤ春謳歌図下図 次いで本紙に着手 一尺八寸五  
分立一尺七寸絹本 夜忽那 角田両君に今後掃除の手配を定  
める 川上さんが和楽に見えた由 弥太郎君宿泊

## 三月十一日

夜来ノ大雪 春謳歌図作画 本日は正五郎君結婚式 丸ノ内  
ホテルにて挙行 午後天気快晴のめぐみあり 沢田竹治郎氏  
夫妻の媒尺 先づノゝめて度し

## 三月十二日

春謳歌図完成 大島隆一氏来訪 名古屋新聞展ノ督促 亦石  
川 大山両氏も来訪 作画希望重ねてゝある 夜天明 川  
上両氏と僧堂の話等

## 三月十三日

平林寺ノ紅梅写生 高谷氏来訪 五月上旬展観作画希望 関  
如来<sup>109</sup>翁次いで来駕 省亭<sup>110</sup>ノ性格等ノ話 夜天明 川上

102 吉住小太郎(1908-1983)四世吉住小三郎の長男で1963年に五世吉住小三郎を襲名。

103 澤田竹治郎(1882-1973)内務官僚、裁判官。1947年最高裁判所判事。

104 中村豊。表装の中村鶴心堂を経営。

105 北原輝子 実妹。夫は北原大輔。

106 新愛知 名古屋の新聞社。

107 大山廣光(1898-1970)劇作家、評論家。

108 関長次郎(1890-1963)新画を扱う関尚美堂を経営。

109 関如来(1866-1938)美術評論家。



別宅兄等会し共産主義ノ話等 弥風邪臥床

### 三月十四日

梅花写生 高島屋高橋氏ニ浮華潜鱗図を渡す 桑名氏ニ仮張依頼す 三上夫人菜花ノ絵を持参 弥、和子共に熱八度 庄司先生ノ来診を乞ふ、病性気管支加多留

### 三月十五日

紅梅下図 郷倉<sup>111</sup>君個展拝見 歌舞伎招待 菊吉合同興行 光秀 妹背山 身がはり座禅 髪結新三、山下佐伯両婦人葵屋主人同行 朝子<sup>112</sup>発熱九度三分 小生も亦風邪の気味 一家ことノ、くくなやまさる

### 三月十六日

風邪臥床 雨天 弥生のみ健全 登校当学期成績精進境ありといへども未だし

### 三月十七日

終日風邪引籠 高橋君出京 白梅図持参 亦オセロ新愛知依頼に就ての話にもありて 湯山氏来訪 不会 廿日乃至卅日ニ就ては何か呉れとの話

### 三月十八日

離床 紅梅暗香図に着手 ○印展観とかに就てその選択を幸三郎兄天明氏と為す 桑名氏亦その装を為す 夜雑話に馬ノ話あり 垂直正身長ヲ此にて計ル 風に向って必ず立つ毛並ニヨル 水馬は身を后ニスル

### 三月十九日

紅梅暗香図作画 小林さん来訪 親美さん<sup>113</sup>の模写されたる卅六人集の内いせ、つらゆきを見せられる 王朝優雅うらやむべし 田中氏等と和楽に午食 吉住氏も会す 藤森氏来訪 雑話 伊達錦氏先生ノ箱書して呉れと来られたが辞退す 西行ノ図であった 夜西島君耐を持って来て呉れる 形式表面に走る現今ノ情勢慎む可からさらんや 潤ノ欠くるを省みる

### 三月二十日

暗香図作画 午後研究会 戸田栄次氏作画督促ニ来訪 夜太田耕治氏見える 牧野虎雄氏ノ話等して帰る 弥発熱三十九度三分 朝子も再び臥床

### 三月二十一日

弥熱依然として去らず 庄司先生ノ来診を乞ふ へんとう線炎ノ症状 大風埃を上げ不愉快限りなし 紅梅図作画 富取君来訪 雑話 出雲焼ノ皿二面拝受す 別宅隆一<sup>114</sup>君帝大入学

### 三月二十二日

紅梅図になやむ 大宮、大島両氏来訪 巻毛カナリヤ図渡す 病の草紙地獄餓鬼を見る とりわけ病の草紙の卓抜なる技敬ぶくの至り也 天明さんと清吉君にピール会社ノ絵引とりにつひて話す 清吉の意善哉々々

### 三月二十三日

紅梅図作画 田中有美<sup>115</sup>氏告別式参拝 淡交会、高島屋展観見物 先生<sup>116</sup>桃近來ノ作敬ぶべきものなり 学ふべしノ、祇園のほこ(月)応挙の夏花之亦感ず はやしに興ず

### 三月二十四日

紅梅図仕上げる 庭前の椿花開花写生す 松坂屋森氏寒鋤箱書旁々作画督促に来訪 本格的作画道痛切に感ず 夜源氏等々の打込んだものに接し心をうるをす

### 三月二十五日

椿写生 小山君来遊 終日殆んど雑話 夜和子朝子ノためにシネマ映写 弥生は琴演奏会に出掛ける 再び寒気厳なり冷雨も交りて

### 三月二十六日

椿花下図に着手 夕刻如来翁来訪 幸三郎兄別宅はなれ両兄等と雑話 法界寺天人は金魚ノ遊戯を幻想する はりの宮殿

110 渡辺省亭(1852-1918)日本画家。花鳥を得意とした。

111 郷倉千靱(1892-1975)富山県出身。1924年日本美術院同人。

112 速水朝子(1927-1993)三女。

113 田中親美

114 吉田隆一 義兄吉田豊吉の息子。

115 田中有美(1840-1933)日本画家。田中親美の父。

116 横山大観

### 三月二十七日

椿花図本紙にかゝる 松本といふ青年来訪 芸術ノ事に就て論ず 橋本氏鴨図の謝礼に(二百円)来る 湯山昇氏も会し支那争乱ニ就て種々の談あり 湯山氏に夜梅の図渡す

### 三月二十八日

椿花図画作 庄司先生弥ノ為来診 晴たれども風烈し 夜松本修二氏宛墨ノことニ就て断る返事 田村一郎宛赤坂叔父逝去に就て悔状

### 三月二十九日

椿花図画作 松本真蔵氏子供二人連れにて来たか 獨立展へ出掛ける 忽那 角田 両君同行 浜作にて晩食 次いで銀座散歩 三越七階向日荘展も見る 朝子和子は岡本いなり祭に行く

### 三月三十日

椿花写生続いて下図 花肉の感覚 壁画及鳥毛立女等の本格ニ引かれる 池田といふ本郷ノ人が且つて森田夫人に贈りし螢の扇面を大垣の人から求めたとて鑑定に来た

### 三月三十一日

春雨に暗し 椿花下図 小林さん来駕 画人境地種々交話 本格的基礎のなきものは危い 明確なる線の重要 経験をつむに從ひ亦深さを加えるにつれて?にな[ら]ざるを得ない 弥生茅ヶ崎より帰る

### 四月一日

清光会を観る 坂本氏<sup>117</sup>の聖者の静さ 安井氏<sup>118</sup>の重庄 梅原氏<sup>119</sup>の複雑なる単化 その力強き線はよき雪村の線に似た

るものあり 小林氏<sup>120</sup>の犬ノ豆の白き花は自然性が巧みに表現されてゐる 研究例会<sup>121</sup> 武久<sup>122</sup>君めづらしく現れる 横山先生<sup>123</sup>から朝鮮の展覧会の鑑査に出席してはとの電話を受く 満谷<sup>124</sup>有島<sup>125</sup>松岡氏<sup>126</sup>等の一行である 五月九日

### 四月二日

椿花図下図成り本紙にあたりにかゝる 夕刻幸三郎兄と横山先生訪問 朝鮮行を定める 幸三郎兄は二日会 小生は先生に誘はれ伊せ梅に行く 九時三十分頃辞す 電車中にて大本先生に会す

### 四月三日

椿花図 線から着彩に入る 佐伯<sup>127</sup>さんの子供達遊びに来子供達喜ぶ 七條<sup>128</sup>さんの子息三高工芸に入学 同氏父君の笑顔に接す 夜天明さんと朝鮮の話を開く 庄司先生に一家種痘す

### 四月四日

椿花図着彩を進める 美術学校田邊孝次<sup>129</sup>氏に電話し朝鮮行に就て十一日以后同校に正午過ぎ訪問する約をする 朝鮮の事多少検べる

### 四月五日

椿花図画作 午後清光会安田さん<sup>130</sup>の作拝観 力強さの加はる欣快に耐えず 風月にてスーブ二合アイスクリーム求め木村さんを見舞ふ 次いで市川に富取君を訪つね晩餐の御もてなしを受く 菊地公明<sup>131</sup>君に会す 下図風景を評す

### 四月六日

子供達に誘はれて三越行 白田[日]会展及古代風俗展催され

117 坂本繁二郎(1882-1969)洋画家。

118 安井曾太郎(1888-1955)洋画家。

119 梅原龍三郎(1888-1986)洋画家。

120 小林古径

121 このときの講話記録は『速水御舟(一)』(学習研究社、1992年6月)pp.172-174に掲載されている。

122 武久勇三 御舟に師事。

123 横山大観

124 満谷国四郎(1874-1936)洋画家。

125 有島生馬(1882-1974)洋画家。

126 松岡映丘(1881-1938)日本画家、東京美術学校教授。

127 佐伯善子 吉田家の一員。横浜シネマ協会を設立した佐伯永輔の妻。

128 七條憲三 吉田幸三郎と印刷会社を経営。

129 田邊孝次(1891-1945)東京美術学校教授、工芸史。

130 安田靉彦

131 菊池公明 日本画家。

てみた 正五郎君夫人来訪 椿花図作画 夜村田君来り 天明さん等と小林さんの話多し 朝子の誕生日である

#### 四月七日

椿花図作画 高橋君上京 紅白梅ノ花二図持参す 幸三郎兄風邪臥床を見舞ふ、大山氏美の国展ニ就て亦高橋氏浮華潜鱗図謝礼に(二百円)来る 夜は別宅兄に誘はれ日比谷公会堂の拳闘を見る ヤングアルデ<sup>132</sup>、シルアンの二十回戦は手に汗をす

#### 四月八日

椿花図作画 午後幸三郎兄ノ意を伝ふる為め小山兄を誘ひ青山二橋家を見舞ふ、帰途新宿中村やにて支那まんぢゅう求める 子供達の喜びである 高橋君家が見付た様だ

#### 四月九日

湯ヶ原小林<sup>133</sup>氏へ電話し明日訪問の約をす 椿花図完成 高橋夫人上京 清吉ノ兄中学検定試験にて上京し来る 終日降雨 陰気なる一日である

#### 四月十日

大磯安田氏<sup>134</sup>を訪ふ、朝鮮行ノ話しをする 亀甲ノ硯面漢時代の味深きもの 天女の光背 漢時代の磁瓶等拝見する 革丙会の作画中雑話にご迷惑を掛ける 午後一時三十六分発湯ヶ原に小林さんを訪ね過般を約をはたす 梅花山腹にらんまん 祭礼のはやし 仮装亦興をそえたりか 一浴過日來の労を忘れ大倉公園の勾欄■■■の景趣に暮色の暈るを気づかず 大久保 伏原<sup>135</sup>両氏に偶然会す 夜は病の草紙にそのしんらつたる筆技に夜更るまで交話

#### 四月十一日

薄曇 広河原辺迄散歩 三ツ又、椿、水仙 菜花 柿 それ等の味ひを賞す 伏原氏栖鳳先生<sup>136</sup>の鷺の作を持参す 昨夜は一時過ぐるまで通なるものを発輝致されし由 天野屋支配人の求めにて陶器にねずみの図を描く わざノ、駅迄御送りを受けて辞し逗子に小茂田君<sup>137</sup>の病状を見舞ふ、漸く安静に近づかれし由 夜色深くさっぱり見当つかず 人力車の便を

以て有耶無耶のうちにかく見舞だけは出来た 幸三郎兄未だ癒へず 見舞ふ、天明 猪股氏等会す 不在中名古屋新聞 大宮氏かなりやの謝礼に(三百円)亦美の国、小山氏等来駕

#### 四月十二日

障屏画ノ展観を博物館に拝観す 両山水屏風 法隆寺蓮池水禽屏風に敬伏する 神護寺ノ画格は大乗寺のしとやかなるうるほひは吾が大和の自然を写されて遺憾なし 蓮池図吾を天上の楽土に遊ばす 午後美校に田邊孝次氏を訪問 朝鮮行の打合せを為す 大塚駅下車 万作堂に拓本用具を三省堂に安部氏青丘雑記を文房堂に水絵の用具等求める 帰途降雨 天明さんの傘を借り 不在中大塚巧藝社の人広瀬氏来訪されしと 夜天明さん来り雑話

#### 四月十三日

尚美堂夫人五月下旬同会に就て亦引越を麹町にされしに就て来る 山椿写生 葵屋主人茅ヶ崎地面のことで来る 小山君和楽の帰りに寄る 加藤といふ人版画の持参 小山君と見る

#### 四月十四日

高橋君上京 印のことにて直ちに帰居 椿花写生続みて朱花琉璃鳥の下図に着手 幸三郎兄漸く快よく画室に見ゆ 北田さんとか弥の友達来訪 夜は幸三郎兄天明さん隆一君等と雪の談 青柳さん白梅の静物持参評す

#### 四月十五日

忽那君に絹を買に行ってもらふ、朱花琉璃鳥下図 高橋君東上借家の手つゝゝきの為め 午後研究例会 大山氏夕刻作画督促に來れり 降雨 桜花満開

#### 四月十六日

朱花琉璃鳥本紙に着手 二尺巾立一尺七寸絹本 小林さん湯ヶ原より帰られ来駕 松本真蔵氏 山岸氏同行大観先生松竹梅対幅鑑定に持参 六尺巾の紙本 真性疑ひあるべからざるもの 石川氏情の切なるをうったへに来る 廿一日開会に就て

132 ヤング・アルデ フィリピンのボクサー。草創期の日本のボクサーとも対戦記録がある。

133 小林古径

134 安田鞞彦

135 伏原 京都の表装店伏原春芳堂を経営。

136 竹内栖鳳 京都の日本画家。湯河原に隠棲。

137 小茂田青樹(1891-1933)埼玉県川越出身。安雅堂画塾以来の仲間。1921年日本美術院同人。

#### 四月十七日

朱花琉璃鳥図画作着彩 広瀬氏東神倉庫の松田氏の依頼にて画帖用絹持参せられたれど奥村氏のことあり辞し了解を得朝鮮總督府より本年度ノ鮮展の審査員を任命の状来る

#### 四月十八日

朱花琉璃鳥多少手をつけたが三佳<sup>138</sup>さんの訪問に会ひ終ひに日を了る 農工銀行の人茅ヶ崎のことにて来り 夕刻大山氏次いで石山大柏氏<sup>139</sup>訪客に一日過ぎ了る

#### 四月十九日

朱花琉璃鳥図作画 葵屋主人茅ヶ崎のことにて同所へ農工の人といってもらふ 夕刻和子を連れて長者丸散歩 桜花稍盛りを過ぎ落花の趣きあり 夜吉田勇吉さんに朝鮮の話を書く

#### 四月二十日

朱花琉璃鳥図完成 美の国社に渡す 使のものが迷って遂に大山氏来る

#### 四月二十一日

白玉椿八重腐花等写生 幸三郎兄ノ依頼にて百円立替 東京会画帖着手 庄司先生宅へ腸チブスの注射をしてもらひに行夕子供達と散歩 桜花雪の如く地に敷く

#### 四月二十二日

白玉椿作画 高橋夫妻上京 午後春雷しゅう雨 夕刻小山兄来訪 然れども帝国ホテルに福井氏訪問の約あり そのまゝ出掛ける 目黒駅にて別れる ホテルに幸三郎兄と会す 福井氏より朝鮮の話を書く やはり江西の古墳を多とす

#### 四月二十三日

白玉椿図作画 概略完成 夜は歌舞伎見物 弥別宅姉正五郎夫人等にて小林さんの一族も見へる 六代目の三番梅幸<sup>140</sup>御とみが見る可きものか

#### 四月二十四日

最初の紅椿の不備な点に手を入れる 観て行けば益々その欠点が現れて来る 高橋夫妻帰居 夜佐藤梅軒氏来駕 不相変多数な作家の品持参 小生作画督促の要用

#### 四月二十五日

紅椿の修正に過ごす 三上夫人椿図持参 忽那君に北原さんへ使に行ってもらふ 夜太田さん例の学校のことに頼に来たが断る 気の毒ではあったが 戸田<sup>141</sup>作画督促に午前中来る

#### 四月二十六日

尺五の紅八重椿に修正の手を付ける 尺巾にあやめ図下図を始める 夜池田<sup>142</sup>父兄別宅の招宴 小生も陪食 雨晴れ風出る 早や新緑の節に入る

#### 四月二十七日

尺巾あやめ作画 尺五紅八重椿完成 夜は北原大輔氏より朝鮮の話しを聞く 及衣川<sup>143</sup>氏へかねての約にて紹介 同氏陶磁器三四鑑定に持参 夜二時に及ぶ 遂に大輔氏は泊る

#### 四月二十八日

あやめ図作画 土井より桃鯉の謝礼として二百円送ってくる 大毎へ紅椿横物発送する 高橋君出京伴に国展春陽会見物 幸三郎兄に会し研究所に小場氏<sup>144</sup>の楽浪の話を書く 百二十八号墳昭和七年発掘 王光、同妃の墓 銀座に出てお慶ずしに寄り同夕は小山 富取両君小生四十の祝賀の会を催うして呉れる 品川弁慶にて次いで本宿散歩 不動尊参拝帰る 天明さん談話会をしていた

#### 四月二十九日

あやめ図概ね完成 高橋初郎氏水に関スルものと水墨のものとの作画依頼に来て春木南湖 南溟 南溪の祖先話して行く 平福<sup>145</sup>さんを訪問したが不在 百軒店にて理髪等して帰宅 夜は市川といふ人來り 土木の話 子供達は天長佳節で休み 自由ヶ丘へ出掛けた

138 北原三佳

139 石山太柏(1893-1961)山形県出身。1914年日本美術院院友。1935年に脱退。

140 六代目尾上梅幸(1870-1934)歌舞伎役者。

141 戸田栄次

142 池田兵三郎 吉田正五郎の妻の父。

143 衣川水門 外務省の役人。

144 小場恒吉(1879-1958)東京美術学校講師、朝鮮總督府宝物古墳名勝天然記念物保存会委員。

145 平福百穂(1877-1933)秋田県角館出身。日本画家、歌人。

## 四月三十日

尚美堂主作画督促 麻岡部長本宅にての代理店希望の要件相沢父子帝大入学の喜びを以て 石川美の国主謝儀百八十円持参 泣きを入れに 高谷氏代理作画督促等々来客次々に来訪 横山先生に愈々三日出発に付て参候 帰途丸善にて鉛筆朝鮮の膳 高島やにてシャツ求め電話にて幸三郎兄の都合を聞き小場氏訪問は明朝にする 増原美術店よりの菊の図 高島屋への浮華潜鱗箱書を済ませる 今朝昨日の礼の為に平福さんより電話を受 夜天明、幸三郎兄等と雑話

## 五月一日

幸三郎兄と小場氏訪問 朝鮮古蹟に就て蘊蓄深き氏の高話を八時間に渡りて拝聴す 夜は研究会に替れいをあたへ松岡氏九時廿五分発を東京駅に送る 岡本麻夜たつねて来た 桑名さんから写生帖出来て来る

## 五月二日欠

## 五月三日

朝鮮總督府第十二回美術展覧会審査の爲め渡鮮 赤飯に前途の多幸を祈る 夜來の風雨漸くをさまり春月中天に情有 東京駅にて田邊孝次氏に会し午後九時四十五分下関行急行にて出発

ライカ番号 No 41082

## 五月四日

寝台ノ夢は初夏の輝く光に破られ昨日に引かへて此れは亦快晴なり 尾の道糸崎嶮島の風光は曾遊の喜びをまた新にす 田邊氏との雑話に左程の退屈もなく下関九時四十分着 関釜連絡船に乗船 一等の船室に久方目に船室生活をなつかしむ 船中一巡 三等船室発酵するか如き空気 出帆のドラは一女性の双眼に涙を下し一青年に天照大神と連呼 訣別風景多彩である 稍をぼろなれども半月美はし 海上静穩

## 五月五日

良港釜山入港八時 午前九時州分京城急行洛東江沿岸の風光

と鮮人の風俗感興深し 京城日報竹田といふ人水原近く乗車 鮮展に関する所感を求めらる 京城五時着 總督府の諸氏 新聞社員 松岡<sup>146</sup>さん等数多の御出迎感謝す 先づホテルに落ち着く 十七号の室 サルンにて満谷<sup>147</sup> 有島<sup>148</sup>両氏に拝眉 一浴の后加藤氏御招待の意を以て晚餐を白雲荘に催す 元李氏の外の金嘉沈氏<sup>149</sup>の邸を料亭に致せしものにて鮮風の趣き深く亦宴に妓生数多待しすっかり鮮風を第一日既に味ふ 宴後明治町丸ビルカフェーに行き一時三十分近くホテルに帰ル 半月中空に清く静寂なる京城の夜 折々道行く妓生の瀟洒たる服装極めて調和宜

## 五月六日

ホテルの自室にてのトースト果物の朝食は欧州旅行を懐かしめる サルンにて諸氏と鑑査の打合 併して景福宮背後の会場に行く 午後二時頃迄に概略鑑査を了 明日に決定を残して一先づ帰宿 小憩の後小生のみ三越にカラーを求め旁々本町通散歩 不図佐々木氏<sup>150</sup>他加藤<sup>151</sup>、大館<sup>152</sup>弘井氏等に会す 明治製菓樓上にて喫茶 鮮展に対する希望等々の談 次いで水標橋京城見番鐘路バコダ公園見物 松竹園にて鮮風料理に妓生配して晚餐 土田麦僊<sup>153</sup>来鮮の報ありて再び白雲荘に松岡 田邊氏等と杯を上ぐ 麦僊氏は妓生写生の来鮮の由

## 五月七日

鮮展会場に出掛ける 鑑査終了 陳列に着手 四君子に就て積極的整理をする ハコダ公園迂廻 再び塔を見る 四天王のレリーフ在 舍利塔高麗時代のものだけ何かびんと来る 寒水石塔の方はそれは特異性もあり洵に立派なれども李朝に降るので一寸甘さがある 併し釈迦一代記のレリーフは仲々精巧なり 昨日今日の疲労を医やし六時土田氏 田邊 松岡 有島氏等との千代本に於ける晚餐会に行く 数人の妓生を見る 豊田といふ人の案内にて東大門の側のスリチビ酒店見物 なら屋根の倭屋なり 細き小路の奥まりたるところにて尼寺の感じがある 朝鮮酒なめて見る 梅酒の様だ 想像していたものよりは清潔ではあるが満腹の折には手が出せない 何種類ものつまみもの異臭がある オンドル 円座 窓の絵草紙は色彩を添へる 緑青色に黒い模様のある襖筆筒 妓生と

146 松岡映丘

147 満谷国四郎

148 有島生馬

149 金嘉鎮(1846-1923)朝鮮の政治家。

150 佐々木京林(1897-1955)日本画家。小茂田青樹に師事。

151 加藤松林(1898-1983)在朝鮮の日本画家。

152 大館長節 日本画家。

153 土田麦僊(1887-1936)佐渡出身、京都の日本画家。

違った一種の野暮たさは土偶に近い 往來石がけの角に客引の青年が立ってゐる 之れは尚奥にあるところの魔くつへのである由 東大門上月が美しむ 自動車を行らせて遊廓見物極めて色彩的であり少女で仲々容貌美しいものだ とても盛んなる景況である 洵にせまいはん圍ではあるが アリアンカフェーに立寄る 之れは少しも面白くない 佐々木君の極に鳩の絵が壁面にあるのが興を引いたに過ぎぬ 今夜亦十二時を過ぎた  
まつかり

## 五月八日

会場出張陳列終了 鑑査発表 民芸博物館見物 元図書館真後女官の居館慶殿でありしところ 菓童の談を聞く 童子の小便を湯煎にして夜つゆを屋上に於て受けそれを交りをした暁には王は必ずのむのだそうでその記録に依って王子の血なるやをたしかめらるゝのだそうで多少興奮剤の様であるそう 扇の二ツ合せて日傘になるもの その配色白群紅の二色により現在利用されそうなのである 背後の閔妃<sup>154</sup>の殺されし跡をとらひ帰宿 七時政務總監主催明月館に於ける晩餐会出席 朝鮮料理を味ふ、鶯春殿四鼓舞僧舞等々古風なものも興深く鐘路の夜街散歩 帰宿

## 五月九日

益田といふ新義州の人の訪問に遇ふ 鮮展入選の人である 特選審査決定す 浅川<sup>155</sup>氏の案内にて古紙及李朝の陶器四五求む 總督官邸に於ける晩餐会に出席 宇垣總督<sup>156</sup>の温容に拝接 食後總督府創立の紀念の数点の絵画を観る 楓湖先生<sup>157</sup>の伊賀の局 廣業<sup>158</sup>の蘇東坡 玉堂<sup>159</sup>の瀑布等佳品 牡丹、藤の花洵に美しく開花 本町通散歩 佐々木君に会し伴にホテルにて雑談にふける 満谷 有島両氏は金剛山に出発 満月に近き月明かなり サイレンのひゞき火災何れにかあらん

李朝瓶 皿二面四〇〇 水滴一〇〇 古銭十三・七〇

## 五月十日

金川<sup>160</sup>未亡人拙作緑庭図持参 にじみに就て質問あり 小西英一氏<sup>161</sup>來訪 總督府博物館に小川氏<sup>162</sup>をたづねる 土田氏先來 共に楽浪の出土品二十四孝籠、硯箱、手筥 瑞鳳塚(慶州)発掘装身具の豪華に眼をうばわれ釜山近き梁山の図と対照して小川氏の説明得るところ甚だ多し 次いで本館出陳の李朝高麗新羅百済の陶磁、銅、器 装身具等々拝観 四時頃より大館、佐々木 弘井氏等と清涼里にドライブ 尼寺の趣き附近の閔妃の陵に訪て雅叙園に晩餐 加藤君來会 九時頃朝鮮貯銀行森悟一<sup>163</sup>氏宅訪問 御収藏品絵画陶磁数多拝見 帰途朝鮮遊廓素見 ホテルに帰る

## 五月十一日

總督府博物館拝観 藤田<sup>164</sup>小川氏等の好意に依りて秘蔵の瑞鳳塚を始め新羅の冠 楽浪の金帯、等々 別室にて中亜大谷師<sup>165</sup>発掘のもの婦女騎馬像写生 午食後李王家博物館に出掛ける 小川氏加藤氏同行 高麗の陶磁に驚嘆 金剛如意輪 總督府のものとして何れかと嘆賞す 閉館時遅りよきなく退散 園中牡丹石階の両側に真盛也 ホテルにて小川 加藤氏会し晩食 十時廿五分発平壤に行かれる松岡氏見送り 加藤氏と朝鮮遊廓に行き一二写生す 満月をぼろなり

## 五月十二日

總督府博物館に加藤松林氏と会し佐世氏<sup>166</sup>の案内にて勤政殿中双ゑい塚壁画模写 總督府食堂にて午食 次いで鮮展に行政務總監の來場あり 共に一巡 再び壁画模写後加藤氏の案内にて朝鮮富者の住居一見す 此の家は蘭史女史の姉の家とのこと 冷めんの御饗を受け夜は京城ホテルの總督府主催晩餐会出席 帰路道具や廻り カフェー二廻り帰宿泊一時半

154 閔妃(1851-1895)李氏朝鮮の第26代王・高宗の妃。乙未事変で暗殺された。

155 浅川伯教(1884-1964)朝鮮陶磁器の研究者。

156 宇垣一成(1868-1956)陸軍軍人、政治家。1936年まで朝鮮總督。

157 松本楓湖

158 寺崎廣業(1866-1919)日本画家。

159 川合玉堂(1873-1957)日本画家。東京美術学校教授。

160 金川廣吉(1888-?)朝鮮總督府判事、大邱地方法院部長。

161 小西英一(1896-?)京城帝国大学予科教授。

162 小川敬吉(1882-1950)朝鮮總督府技手(技官)。

163 森悟一 朝鮮貯蓄銀行頭取。

164 藤田亮策(1892-1960)京城帝国大学教授、朝鮮史編修委員、朝鮮宝物古蹟名勝天然記念物保存委員会委員。

165 大谷光瑞(1876-1948)浄土真宗本願寺派第22世法主。1902年から1914年にかけて中央アジアに學術探検隊を派遣した。

166 佐瀬直衛(1876-?)總督府博物館長。

## 五月十三日

李王家博物館 秘苑 王宮等平田氏の御案内にて拝観 田邊氏偶然会し加藤氏と三人にて終りに朝鮮産虎も見る 毛長く獅子の趣き多し 帰宿 荷物整理す 広井氏平林女史同行来ル 地図を求めに出て田邊氏に亦会し伴に岸の寮に晚餐をす 京城の暮色夜景美はし 三越によりヒルム入更へてもらふ 出発間近満谷 有島両氏金剛山より帰らる 午後十時二十五分発 諸君の見送りを受け一先平壤に向ふ 寝台車広きは宜し 唯柵のなきは不便

## 五月十四日

眼覚めて眺めた窓外の風景は赤い土に緑の草との美しき調和 黄州附近らしくおもふ 午前六時二〇分平壤着 ホテルの自働車にて平壤ホテル着 五号室に入る あいにくの雨 道庁学務課の水野<sup>167</sup>といふ方來駕 直ちに図書館に行 平賀氏<sup>168</sup>の案内にて同楼上楽浪出土品拝観 榎本<sup>169</sup>小泉満君にも会し 新たに出てし傘の談あり 近來しきりに出土する高句麗の小仏像のテラコッタを摸す 午食水野と共にホテルにて為し橋都氏<sup>170</sup>を訪つね同氏收藏の出土品数点拝観す わけて漢鏡の一つは人工と天然の妙との極地なるものあり 敬ふ 晩食后水野氏來り雑誌 鮮人のしつね一なる感 且つて万宝山事件后に平壤に起りしを目標きして極めて感ぜし由

## 五月十五日

水野氏と共に大和町南門町見物 江西自動車発着所よりバスにて平壤出発 悪路動揺甚だし 十一時頃江西着 直ちに郡役所を訪つね三墓拝観の許可を受け一先旅館江西に入り午食 あいにく自動車無く金君の案内にて徒歩約一里 沿道暑熱炎暑の如し 三墓を望む風光たとへ難き趣在 中墓大墓の壁画豊麗なる彩色鮮かにやはり実物に接して始めて感ずるものなり わけて大墓玄武の一種 せい惨迄のうろほひは迫力大 迎ひに來た車一度返し七時頃迄玄室内の雰囲気にしたしむ 夜食後岡本幸一といふ人來訪在りて古墓発掘当初の談を聞く 腹痛あり稍悲観

江西行バス八五ヤン

拝観料一〇〇 自動車三〇〇 金君礼一〇〇

## 五月十六日

江西退去 昨夜腹痛身体疲労あり 予定を更へ真池洞のみにする 宿の払をすませ郵便局 岡本氏訪つね香芦を見せてもらふ 面白きもの也 九時発岐陽行バス(三十円)に乗る 江西の朝市に集る風俗とても工合宜し 岐陽にて汽車に乗換へ 午前九時五十六分発 真池洞駅下車 駐在所にて拝観の許可を得 子供の案内人と共に出掛ける 沿道の趣概深し 赭土の色 部落の点在 リンゴの白き花 黒い豚 丘上洵に宜きところに双楹塚は存せり セン道稍下部に斜め前室と玄室との間に二柱の柱存し素ばらしく美し をしむらくは脱落多きを残存の部分の巧は殊にその線条の本格的に朱彩之亦鮮麗なり 案内の子供に一円あたへ多少摸す 冷気はだにしみ腹痛の気味あり 一時四十八分発にて平壤に帰る ホテルに泊す 休養 晩食後散歩写真等求める 大同江畔に出づ 星月夜なり

## 五月十七日

水野氏の案内にて楽浪古墳 練光亭 大同門 乙密台 牡丹台 玄武門 箕子陵等見物 御牧の茶屋近く午食 妓生学校見物 合唱舞の予習 同行の見学の人に別れ水野氏と二人りて大同江に画舫を浮べ妓生同船詩情を味ふ 折柄柳絮舞ひ洵におあつらへ向き也 歸りて平壤キネマに涙の渡鳥を見物 再び長春館に食事 帰路妓生の宅一見 ホテルに帰ル

## 五月十八日

道庁を訪ひいとまをこふ 図書館楼上楽浪出土再び拝観 榎本 小泉 平賀氏等にも会し拓本をもらふ 午食そばにてすまし三時十八分発にて平壤に御別れ 橋都氏駅にあり博拝受す 開城着頃降雨益々上げしく岩見館に至るまで大雨を冒す 貧しき乍ら一浴 とまかく開城に落着く 蛙声屋外に烈し

## 五月十九日

開城見物 自動車を以て凡一時間半(四円)雨中昨夜来よりの印象悪しく開城の印象確たるものなく空し 博物館の高句麗陶磁 之れは格別 一時四十四分発自動車にて京城に引上げる 先づホテルに入り三越に写真の為め直ちに行く 理髮ホテル階下にて為す 折柄東京より五月場所大相撲の中けいをラヂオが発声 加藤君に電話をかけたもらふ 伴に出て天

167 水野運七 朝鮮總督府の役人。

168 平賀藤吉 平壤府博物館職員。

169 榎本亀次郎(1901-1970)朝鮮總督府学務局宗務課長兼同總督府博物館勤務。

170 橋都芳樹 楽浪の発掘品のコレクションで知られる。

地に紙を求めに行く 土田氏に同所にて偶然会し雑談 ホテルに帰る 有島氏帰宿 面会 開城の十号の作品拝見する 雨にまたやまず 子供達の手紙受ける 今度の部屋は十二号

## 五月二十日

博物館に小川氏を訪ひ扶余等への御手配を乞ふ、次いで總督府に学務課局長を始め各位にいとまをする 加藤君の案内にて美術製作所にて筆 うちば 火はし 扇等求め亦丁字屋にて朝鮮服注文 さじ等求めてホテルに帰り愈々十二時四十分急行にて扶余に向ふ、土田 松田 加藤君等の御見送りを受けて大田にて乗換の間骨董店に二二求め論山にて下車 バスに乗り込む 数日來の雨にて不通箇所あり 江景を迂回す 然るに亦水害の箇所 冒険的に水中を前進 辛ほじて扶余に着せしは大分暗くなってゐた 松屋投宿 案外に宜き宿 食後大坂氏<sup>171</sup>郡庁の方々等來られ雑話 静かなる宿 気分も大分落ち着

## 五月二十一日

大阪氏の案内にて先づ百済王陵内壁画 平済塔 錦城中百済石仏見物 金採掘の山の峯を下れば小坂、高島両氏街道に待ち居られる 帰宿 午食後昨日車中にて偶然談話を交せし当地久住の田中氏<sup>172</sup>約を履み機織の写生に誘はる 上記の方々と車をその村に進め写生す 終りて直ちに田中氏のみ別れ白馬江を舟にてさかのぼる 数日來の雨にて増水 釣籠巖は見えず 河水その辺うづを巻く 落花巖 汎泗楼(送日臺)を眺め皇蘭寺の下に船をすて同寺拝観す 建築物はさほどのものなけれど風鈴の音鮮人の雅宴台台上に開かれ詩を朗する亦楽しき様なり 落花巖上四囲の風光 快晴 千山連々として重畳 錦江の溶々たる流れ嘆賞すべし 汎泗楼 迎月台 軍倉址 博物館見物 帰宿 高島氏宅にて青磁一 鉢 油壺 茶碗 づら茶碗 高麗茶碗 十五円求める 晩食諸氏と共にす 田中 谷久保両氏に会し雑談 十一時に至る 高麗黄鳥さじ鳴く

## 五月二十二日

砧打の写生 大坂氏の仮寓にて為す 昨日の諸氏來会す 春窮四壁等の談興在 午後一時二十分発バスにて扶余出發 諸

氏の御見送りを受けて 論山大田大邸にては小倉氏<sup>173</sup>代理大沢氏出迎下されたれど辞して直ちに慶州行午後九時廿七分着 朝日旅館に到着

## 五月二十三日

有光<sup>174</sup>、崔<sup>175</sup>両氏に面会 博物館一巡 午食後崔氏の案内にて先づ四面石仏 芬皇寺塔 皇龍寺址 雁鴨池 臨海殿址 月城 石氷庫 瞻星台 雞林 鮑石亭 三体石仏 武烈王陵 龜趺 金陽同龜趺等の古蹟と市の情景 校里の崔凌宅等見物 晩食は以上二氏と共に 終日愉快に過す 奉徳寺の大鐘のひゞきは雲の如し 月城見物后瓦の破片二個八十銭 二十銭求む

## 五月二十四日

午前十時卅分発仏国寺行有光氏の御案内を以て仏国寺駅着 自動車にて仏国寺着 直ちに拝観 多宝塔 無影塔 石階 極楽殿中釈迦像二軀 同ホテルにて午食 眺望絶佳 旅塵を忘る 夕陽を待ち四時頃吐含山に登山 予は二十六町強の山道なれば輿を用ゆ 山道仲々景趣深し 日本海に白帆帆かきめられる 石窟庵は東面して洋々たる青海を連山の彼方に眺め景勝の地をしめ亦数多の仏像の雄麗なる芸術予をして敬伏致さすにをかず 本尊背後十一面観音スケッチ致せども殆んど意を得ず 下山途中落日の壮観に接す 仏国寺ホテルの一夜亦宜し

## 五月二十五日

午前三時半吐含山再び登る 旭光の美観を味はんが為 予一人輿を籍り星斗さんらんたる裡にのぼる 石窟庵に至るころ 旭の光紅に空をそめ窟内に薄紅の空気流れ本尊いま正に生れんとする 趣き忘れ難し 十一面亦スケッチ致せども尚ものにならず 下山雲烟連山にたなびき朝の景趣亦一味在 朝食後仏国寺再び訪問 自動車の便を以て掛陵に行く 途中仏国寺駅々長の不可思議なる雅話を拝聴す 掛陵参拝后南山中腹釈迦像石仏礼拝 慶州に帰る 本日は大帝の日に相当致せば 有光、崔両君と見物 冠朝鮮服等求める 夜崔君衣服のことで見へられ同君と近くにて病氣平癒の祈願 巫女の舞見物す

171 大阪金太郎(1877-?)慶州分館館長。

172 田中遠吉 扶余在住。

173 小倉武之助(1870-1964)在朝鮮の実業家。朝鮮美術を収集。

174 有光教一(廣禮) (1907-2011)朝鮮総督府古蹟調査事務嘱託。のち朝鮮総督府学務局社会教育課古蹟係主任および朝鮮総督府博物館主任兼務。戦後、京都大学教授。高麗美術館研究所所長。

175 崔順鳳 慶州分館館員。戦後、国立博物館慶州別館館長。



## 五月二十六日

博物館へ出掛け安君の案内にて左教坊妓生学校見物 本日は臨海殿址に於て慰安会の様なもの催うす由 次いでそこに出掛ける 僧舞 酔体乱舞等々見物 帰宅 大坂氏来慶 夜分来られ有光氏等と雑話

## 五月二十七日

博物館を訪ふ 大坂氏より朝鮮服色考拝借す 崔氏の案内にて西岳のほとりに織機及び麦搗を写生 一農家にて午食の御もてなしを受ける 西岳書院見物 帰途朝鮮靴を求める 晚餐は大坂 有光 崔氏等と安東旅館に為す 銀珠氏の房にて生活の種々相を窺ふ 十一時半頃散会

## 五月二十八日

安東旅館に銀珠写生に出掛ける 有光、崔両君も共に 午食後北川のプランコ見物 併して晚餐は茂■閣にて有光、崔君並びに大坂氏と為す ともかく愉快に一夜を過ごす

## 五月二十九日

午前中荷物整理 大坂氏来訪 大邱伊達内務部長より依頼されたるとて画帖持参 之れは一先づ断る 同氏著書趣味の慶州及伝説の慶州贈らる 博物館参り一巡 東洋軒にて写真栗原にて瓦二、玉美、小壺(七円)求め帰宿 五時発釜山行バスにて(二元八十銭)有光、郡司氏等の御見送りを受けて愈々退慶 沿道の風景殊に慶州郊外とても宜し 彦陽梁山東萊を経て釜山着(約三時三十分)を費やし八時三十分頃着釜 途中運転手台にのせるのせぬで日鮮不和のこゝろあり 棧橋食堂にて晩食 十時出帆す 釜山港頭三日月かゝり燈火明滅美観

## 五月三十日

五時東天紅 日本の鳥々霞の裡旭日登る 雄大とは日はんよりは蓬萊の感じがする 船中朝食 午前七時殆んど正確に下関棧橋着船 九時発東京行急行迄下関街散歩 雲丹等求める やはり内地に帰って見ると如何にも物資が豊富だと思はせる 九号十四寝台 沿道の景色白日下余り感興もなく大阪氏より寄せられたる趣味の慶州を読む 午食晩食食堂 車漸く吾が家に近づく

## 五月三十一日

午前八時三十分東京着 蒔田 岡本夫妻 高橋 忽那 金子

角田君等出迎へる 目黒一統皆無事 荷物種々整理 久闊ぶりに一家にて晚餐 上向、三上氏等来る

## 六月一日

やはり荷物整理等にて有耶無耶の裡に日を過ごす 清吉君に金城へ写真現像を依頼に行ってもらふ

## 六月二日

横山先生始め美校に田邊 松岡氏等に帰って来た挨拶に行く 先生は不在であったが美校にては他に川合 結城 平福 諸先生に面会の機会を得辞去 平福さんと目白迄同行 新宿に下車 小山兄訪問 帰途三越楼上にて朝鮮古壁画及鐘の本求め中村屋にてまんぢゅう等も求めて帰る 途中和子の帰りに遇ふ 幸三郎兄天明さん等と雑談 小谷津<sup>176</sup>城東の方へ移られたので来る 福島氏作画希望を話しに来る 夜別宅兄と朝鮮の話がやっぱり今のところ中心になる

## 六月三日

終日朝鮮への礼状に過ごす 夜松山致芳<sup>177</sup>といふ人の来訪あり 支那の種々談を聞く 写真の事にて弥気色を損ふ

## 六月四日

午前中礼状を描く 日曜なので弥生 和子を連れて返礼の買物に銀座に行く 新橋々上に見る落日の美観 伊東屋地階にて晩食 ネクタイ アルバム等求める 弥は朝子と岡本へ出かける

## 六月五日

礼状に半日を費やす 野莓の箱書をする 忽那君盲腸 庄司先生来診を乞ふ 看護婦をやとふ 高橋、桜井両氏作画督促に来る 小山 富取両兄と浜作に晩食 銀座散歩 武久君デッサン持参す

## 六月六日

終日謝礼のものの発送のこゝろやら片付けごとにする 尚美堂主作画督促に来る 青柳氏林檎 天明氏朝顔それノゝ作品批評を乞はる 朝鮮服子供達に届く 小生も着し記念撮影

176 小谷津任牛(1901-1966)東京出身。小林古径に師事。1946年日本美術院同人。

177 松山致芳 日本画家。

## 六月七日

梅雨の気配 白金に草花を求める 萩原氏表装展の為に作画依頼に来る 長倉さん来りたるにて和楽へ行く 午後桔梗写生 何となく疲労あり

## 六月八日

桔梗の写生 ■山の森田氏満州国へ謝礼に贈るところの為に作画依頼に来る 藤井澄湖<sup>178</sup>未亡人も同じく来る 村岡の紹介なり 三越綾部氏作品を取りに来る 朝顔図渡す 田中良助氏より画帖の謝儀五十円拝受 清水表展の作画督促旁々である 本月中旬頃までにとのこと 夜小林さん訪問 久し振りに快談に時を過ぐ 釈迦の教も風土から やはり結句生れ印度に於てこそ徹し得らるゝと森田氏は曰ふ むべなる言かな  
 Sanskritの原書を八千巻寄贈されたるに対してゝある

## 六月九日

桔梗の下図どうも身体がつかれてゐるかぐうとこない 安堵<sup>179</sup>氏木村先生<sup>180</sup>の紹介にて画業修業に就て来訪 金子君に尺巾の絹を求めて来てもらふ 夜別宅の隆一 耕三<sup>181</sup>両君来り朝鮮談出づ

## 六月十日

桔梗図 本紙に着手 巾一尺立四尺 夜天明さんの画批評す

## 六月十一日

桔梗図作画 戸田栄次氏、中西氏作画督促に来訪 弥子供達と岡本へ出掛ける 高橋君夕刻来る 夜雑談 馬の話 李龍眠の五馬図賞す

## 六月十二日

桔梗図あらまし完成 不破祐正氏来訪 慶州石窟庵の話をする

る 関尚美堂夫人来る 絵画督促 ろく<sup>182</sup>子供連で来る 女中風邪 弥為めに多忙  
とも子曰ク 子供は泣くし女中はねるしあーあー うがちたる言か

## 六月十三日

常夏の花写生下図 朝鮮写生手入れ 岡本たけの<sup>183</sup>さんみどり<sup>184</sup>同伴来る 三越桜井氏朝顔の謝礼(三百円)持参来る 佐伯夫人弥太郎君嫁のことにて来り 江見の女中母共に来り 夜は尚美堂主桔梗図とりに来り 来客に多忙

## 六月十四日

常夏図本紙に着手 朝鮮写生手入れ 六月上旬期展出品の為に井上一郎氏作画希望断る 大山廣光氏来訪 雑談 慶州の話多し 夕刻夜にわたり明展観のじゅん備 仲<sup>185</sup> 西島 青柳氏外うちのものにて為す

## 六月十五日

午前八時會合 上半期情慕展を催うす 岡本夫婦 野村氏夫人令嬢 弥太郎君に配する話ありて誘ひ来る 三上夫人 玉川誠二郎君姉等々観者として来る 亦隆一君友人四五も参観あり 午後小林さん来訪等々にて作品批評は小生欠席す 併れども松山も新人出席大分宜き評ありしと 夜十時半散會す 忽那君病氣不参 横尾<sup>186</sup>君所用 武久も與其他出席

## 六月十六日

大分疲労があり朝遅く起床 常夏の図作画 終日梅雨の趣き 深し 夜あんまをとる 小林<sup>187</sup> 吉田いそや<sup>188</sup>氏和楽へ見へ出掛ける

## 六月十七日

常夏図作画 齋藤さん<sup>189</sup>が徳寿宮美術館の出陳に就て来訪あり

178 藤井澄湖 日本画家。

179 安堵豊山 第13回日本美術院試作展(1923年)に初入選。

180 木村武山(1876-1942)日本画家。再興日本美術院の経営者同人。

181 吉田耕三(1915-2013)義兄吉田豊吉の息子。隆一の弟。

182 おろく 速水弥の乳姉妹。

183 岡本たけの 岡本英夫妻の近親者。

184 みどり 実妹輝子と北原大輔の娘。輝子没後、岡本麻子がひきとった。

185 仲博明

186 横尾木雞

187 小林古径

188 吉田五十八(1894-1974)建築家。小林古径邸が翌年1934年に完成する。

189 齋藤隆三(1875-1961)史学者。日本美術院の運営に携わる。

## 六月十八日

常夏図完成 昼顔の花写生す 上田子行君不相変作画境をひっさげ来る 苦言を呈す 角谷<sup>190</sup>氏今秋開催展作画依頼に来る 寢室を更へる

## 六月十九日

あざみ写生下図 忽那君病状宜し 看護婦帰へる 夜幸三郎兄 天明さん等雑話 乾山花かごを賞す

## 六月廿日

あざみ本紙に着手 夕刻より弥生は歌舞伎に出掛けたので弥和子 朝子と渋谷齋徳寿しに立寄り碑文谷高橋君を訪ねる あいにく不在 祐天寺よりバスにて帰る 一郎留守中に来た由

## 六月二十一日

あざみ作画午後宮部氏令息告別式 青末寺に焼香 美術倶楽部に青々会拝見 田中良助 荒木十畝<sup>191</sup>氏等に会す 三越に龍子<sup>192</sup>氏個展拝見 理髪 硝子器 ひがゐ、トゲ魚、藻等(六円八十銭)求めタクシーの便をかり下六番町有島<sup>193</sup>氏訪問 六時松岡<sup>194</sup> 満谷<sup>195</sup>、田邊<sup>196</sup>氏等朝鮮一行合集 其他有島夫人 三条夫人等にて晚餐のおもてなしを受け食後収蔵の品々 拝見 十時三十分頃散会 午前中玉川の御伯母 神谷夫人来訪

## 六月二十二日

小雨 あざみ不備な点手入れ 田中■齋氏作画希望に来駕 金瘦信の護石馬の拓本拝受 三越より昨日の買物届く 牛田君来駕 朝鮮の話に花をさかせ武久君倉田氏所有のレコード分割の為め来り二十枚程選定求めることにする 弥は浅草へ出掛ける 太刀川氏作画督促に来る

## 六月二十三日

ひがゐの写生 武久君昨夜泊ったのでレコードの代金二十円今朝支払ふ 笹本さん来る 盲腸の疑ありて久しく臥床致されしと 藻魚図下図にかゝる 北原三佳氏作品頒布会に就て来訪 朝鮮の話は出て夜帰らる

## 六月二十四日

藻魚図本紙に着手 午後は三時より音羽護国寺に於ける弘法大師千百年遠忌に関する会に参席 室生寺住職 松岡<sup>197</sup> 結城<sup>198</sup> 正木<sup>199</sup>等々の諸先輩に面接 ■■高楠両氏の話味あり 夜はゑびすの近くにかゝってゐる伊世川技芸団レビューに 弥、子供達と見物 笹本さん帰って来たら店の支払に就て来る

## 六月二十五日

藻魚図作画 青丘婦女抄小下図を練る 午後富取 佐々木<sup>200</sup> 大館<sup>201</sup>氏等来訪 晚餐を共に快談

## 六月二十六日

幸三郎兄奥多摩の景観を賞す 藻魚図完成 中西氏に渡す 藤森氏来訪 作画希望と義弟の画業指導を望まる

## 六月二十七日

びななかつら修飾の手伝をする 金地扇面に山百合作画着手 亦紅椿図の手入れ 田中良助氏代理にあざみ図渡す 夜は金子君の工場下図に批評す

## 六月二十八日

山百合あさがほの扇面画作 福島氏に常夏図を渡す 武久君に宋元名画集のうち漁夫図貸す 夜中央美術再刊に就て賛成を求めに内田氏来訪

190 角谷憲一 新画を扱う角谷二葉堂を経営。

191 荒木十畝(1872-1944)日本画家。

192 川端龍子(1885-1966)日本画家。1928年に日本美術院を脱退。翌年青龍社を設立する。

193 有島生馬

194 松岡映丘

195 満谷国四郎

196 田邊孝次

197 松岡映丘

198 結城素明(1875-1957)日本画家。東京美術学校教授。

199 正木直彦(1862-1940)1932年まで東京美術学校校長を務めた。

200 佐々木京林

201 大館長節

## 六月二十九日

山百合あさがほ扇面完成 小茂田君山手方面転居の通知を受く 伏原春芳堂鶯の箱書に来る 和子の誕生なので晚餐を賑やかにす

## 六月三十日

終日小山兄の来訪に遇ひて過ぐ 扇面百合如何も気にそます 一二作画しても見たが悪し 銀扇面に桔梗図描き出して見る

## 七月一日

扇面百合、桔梗画作 亀さん日除取付けにくる 午後研究会十四名会し盛会 十時散会

## 七月二日

青丘婦女砧打ち図着手 夜武久君談話筆記来る 呼吸に就て話す

## 七月三日

砧打下図 高橋君乗馬試作持参 動作面白し 夜武久君別宅兄等来会 エッチングの話からレンブランドの偉大を賞す

## 七月四日

砧打、麦打下図 安堵君小下図持参 批評を乞ふ、夜清吉君に天平紙を買ひに行ってもらふ、天明さん来り画論あり 天平紙一枚十八銭

## 七月五日

青丘婦女の内機織かるぼう二図下図 高橋君来り隨身庭騎図巻貸す 弥吉田忠哉氏宅へ扇面あさがほ持参 昨年のモデルの礼の為め出掛ける 夜武久君天明さん等にて画論

## 七月六日

青丘婦女巻下図 中村豊<sup>202</sup>氏炎舞を平尾<sup>203</sup>氏より借りて来て呉れる 岡本麻 正同道 入原さん祝賀の為めの扇面百合とりに来る 弥太郎君丁度来合せ同君嫁の談あり 湯山氏夜梅の謝礼に来る(七十円)拜受 忽那君絵具を求め過ぎ幸三郎兄にをこられる

## 七月七日

青丘婦女下図 午後雷雨 弥 朝子と買物に出掛ける 夜月明かなり 幸三郎兄 別宅夫妻 隆一君 天明さん等会す

## 七月八日

青丘婦女下図 子供達けふにて第一学期了 暑中休暇 午後雷雨 夜忽那、越谷両君激れいをあたへる

## 七月九日

青丘婦女下図 原田絵絹店より二尺巾二十尺入手(代金十六円)夜河村良孝<sup>204</sup> 武久 天明両氏等にて雑談 弥銀座に行く 除村氏美の国の人慶州の本を返しに来る 仲君中元に来る

## 七月十日

青丘婦女下図 吉田勇吉夫人来る 夜武久君口述筆記に来る 青柳君中元に来り会す 鶴心堂炎舞図をとりに来る 平尾家へ返却の為に

## 七月十一日

青丘婦女下図 夕食 幸三郎兄の誘ひにて千吉に益の助君弥と出掛ける 弥は松屋に吾々は高島屋に水墨展 資生堂に清水氏表展を見る 田町を迂回のコースにて帰る

## 七月十二日

弥 子供達とき<sup>205</sup>を伴に茅ヶ崎行 青丘婦女下図 松本真蔵氏子供を連れて中元に来る 安田未亡人逝去に就てなやむ話を聞く 玉川の伯母さんからの洋菓子に役に立つ 葵屋主人保険のことにて来る 歌舞伎の切符を渡す 弥太郎君佐伯君<sup>206</sup>の南洋土産の土人の女木彫を届けてくれる 夜幸三郎兄天明さんにて雑話

## 七月十三日

青丘婦女下図 トゲ魚遂に死す 中西氏藻魚図謝礼に百五十円来訪されたと面会失礼する 越谷君に粹とりにやる 夜安堵、西島、金子諸兄の下図批評す 十二時近し

202 中村豊 中村鶴心堂を経営。

203 平尾聚泉(1874-1943)二代目平尾贊平。実業家。

204 河村良孝(双舜)(1907-1959)小茂田青樹に師事。1932年日本美術院院友。

205 とき 速水家の女中。

206 佐伯永輔

## 七月十四日

青丘婦女下図 放光堂<sup>207</sup>来る 三十円渡す 高谷氏中元に来  
高窪<sup>208</sup>氏も 夜小山兄犬の下図持参さる 天明 武久君等会  
し雑話

## 七月十五日

午前中青丘婦女下図下図 午後研究会 松島画舫主芙蓉箱書依  
頼旁々中元に来れども不面

## 七月十六日

絹張りやら掃除やらに過ごす 清吉兄帰国の途次立寄る 笹  
本さん午食時に来る 夜御送り火 武久君来訪 談話筆記訂  
正

## 七月十七日

午前中童妓図本紙にあたりを附す 午後茅ヶ崎行往途小茂田  
君見舞に逗子桜山に不図山田<sup>209</sup>氏に会す 本日は心臓鼓動甚  
しく且発熱状態悪し 次いで須賀医院に万端徹底せる談を求  
めに立寄る 往診にて不在 後日を期し茅ヶ崎へ行 折柄伊  
豆旅行の帰途別宅子供達来合せをりたり

## 七月十八日

大磯へ一同にて出掛ける 丁度祭礼に当り賑ふ、御輿の渡御  
亦久方目の観物也 子供達を海水に浴せしめて小生は安田  
氏<sup>210</sup>訪問 朝鮮の話小茂田君の病気の談等ありて五時に駅に  
家族のもの待合すので暇をつける 一日の行楽なり 暑くは  
ありたれど

## 七月十九日

あはたゞしく茅ヶ崎を立ち逗子に須賀吉の助博士<sup>211</sup>訪問  
病状をつぶさに聞く かなりの重患一月快癒期余後の不注意  
は、今日をまねきし由 口頭結核に落ち入らざる様注意必要  
なれば何しても左肺部は殆んど活力無く 唯案外に食欲のあ  
ることは幸ひなる由 寔に困ることなり 帰宅 幸三郎兄に  
報じ前後の所致を談す 田村一郎来る 長沢義郎先生中元に  
来り暫時談 一郎と銀座に出て浜作に晩食 すだれ等求めて  
帰る 不在中田中良助氏清水のあざみの謝礼に(七十五円)持  
参 同じく清水氏箱書に亦中村氏三越あさがほの箱書に

電話逗子二一七 須賀吉の助博士逗子四五〇

## 七月二十日

牽牛花、薊、箱書 高橋君競馬小下図 寔に佳 河蝦を持参  
早速硝子器に放つ 清し 素紙なり 童妓図線描に入る 藤  
森氏弟君同行 写生拝見 洵に宜き天分を窺ふ 幸三郎兄に  
桔梗図扇面渡す 松島といふ人息子に画業入門に就て来られ  
し話を聞く 夜市川君来り養子云々に就て談あり 安堵君  
カード下小下図持参 大分曙光を見うる 関尚美堂主桔梗の  
礼に来る(二百五十円及浩祐氏作バンド狩狼犬拝受)

## 七月二十一日

童妓図着彩 夜武久君、青柳君茄子下図持参 評す

## 七月二十二日

童妓図改作 岡本へ弥太郎君嫁のことにて電話す 夜天明  
武久両君来り俗歌の話 金子君点呼にて行く

## 七月二十三日

童妓図どうも工合悪し 亦改作だ 阿佐太子像を觀て益し自  
分の拙さを思ふ 何と不明な頭かと お秋を宿入りにやって  
けふは男世帯だ

## 七月二十四日

第三童妓図に着手 午後茅ヶ崎行 長岡といふ人から茅ヶ崎  
の家のことにて電話あり 貸すことに定めた由 弥より話あ  
り 夜海岸散歩 楽焼に興ず

## 七月二十五日

終日安息 午後六時四十四分にて茅ヶ崎引上げ ここ風の日  
連続 隣の家貸した人々来る 品川下車 銀座千足屋楼上に  
晩餐 和子亦自動車によふ為めにまち／＼になる 防空演習  
にて銀座街頭暗し

## 七月二十六日

童妓図画作 ためてあるので身心疲労す 蒸し暑さありてだ  
るゐ 夜あんますして見る 桜井昌氏ひなんかつら表装の場  
合彩色はく落のおそれありとて来る

207 放光堂 京都の絵具商。

208 高窪和吉 表具師。

209 山田直藏 小茂田青樹の後援者。

210 安田靉彦

211 小茂田青樹の主治医。

## 七月二十七日

多少の降雨を知る 童妓図未だつばに入らず 洗ふ とうもいかん 夕刻酒井福次氏来訪 次いで西島君の婦女図を評す

## 七月二十八日

童妓図画作続ける 高谷氏花あやめ謝礼(百五十円)に来 今秋十日十五日頃開催の展覧に作画希望をのべる 加藤勝蔵氏久方振りに来る 次いで山口林治<sup>212</sup>氏来訪 まり藻の話を聞く 朝子発熱七度八分気づかはし

## 七月二十九日

童妓図大体成る 夜天明、武久、青柳君等来る 青柳君茄子下図持参 清吉、忽那両君の下図も評す

## 七月三十日

童妓図亦失敗か 夜吉田勝彦君日浴図 西島君樹陰の下図評す

## 七月三十一日

童妓図更生の為め附近の少女に来てもらって写生等して見る 何にしてもうまく行かない

## 八月一日

童妓図第四作目に着手 子供達幸三郎兄に中元をもらって欣ぶ 忽那君絹求めることにて不相変苦言 夜別宅に一家アイスクリームの接待を受く 桔梗図箱書をする 扇面

## 八月二日

童妓図今度はとうにか成りそうである 小生誕生日に当るので子供達の献立にて御馳走である 田村<sup>213</sup>義足修理成る 十八円支払ふ 夜管燈予習 桜庭先生来る

## 八月三日

童妓図どうやらまとめることが出来た 高橋君来る 高島屋藻魚図箱書を為す 弥岡本へ弥太郎君の嫁のことにて行く 夜理髪 洋楽のチクオンキに興ず 武久君作画の室のことにて来る

## 八月四日

機織女の方にかゝる 暑さ革る 童妓亦手を入れねばならな

い うんと青衣にして見る

## 八月五日

機織女前進 童妓部分洗ふ、やっぱり青色強度である 天明さんから一燈園の話を聞く 西島君下図持参 弥生自由ヶ丘へ行

## 八月六日

童妓、織女伴に失敗に帰す 亦出直しせねばならない 葵屋の姉弥生を送って来旁々来る 越谷君百合下図評す

## 八月七日

どうさの引方をろそかの為め張更へた絹はがれてゐる 清吉しっせきす 織女其他下図不備の箇所手入れ 忽那君水魚下図評す 武久君モデルにて作画に入る

## 八月八日

織女、童妓両図本紙に着手 夜武久君下図カフエーの夜持参す

## 八月九日

織女前進 本日より防空演習始まる 非常管制のサイレンの鳴ひゝき或る一しゅんの感じあり

## 八月十日

防空飛行器の爆音はしばし、天空を眺めさずには置かない 蠅蝸図線描 夜は燈火管制見物に幸三郎兄 和楽母と秋葉原駅へ出掛ける 十二時近く帰

## 八月十一日

夜来より今晩にかけて防空演習見物 蠅蝸着彩 弥太郎君嫁のことにて帝国興信の調書は□□□□の箇所あり 一頓挫の出来事生ず 熱海に電話したり夜佐伯夫人等来会したり こまったことになる 市川君小林姓に変わるについて来る 武久君下図批評

## 八月十二日

織女蠅蝸作画進捗 弥太郎君結婚中止のことにて岡本に来郎を乞ふ、美の国大山氏写真師君と来たが撮影を辞す 寺内<sup>214</sup>氏より院義務作展黄蜀葵の箱書に来る 夜天明さん見へる

212 山口林治 浮世絵研究者、評論家。

213 田村耕郎 御舟の義足のメンテナンスを担当している。田村式義手足製作所を経営。

## 八月十三日

織女概略完成 岡本例の談にて来訪 次いで野村氏訪問 遂に解消と決定す 夜安堵氏銀座裏街の下図持参す 武久君下図完成した様なり

## 八月十四日

蝸蝓作画 上田晴風君来訪 午後三時頃より弥と神宮プールに全日本選手権水上競技見物に出掛ける 帰途益の助君と共に新宿に出て不二家にて晚餐

## 八月十五日

蝸蝓作画 松坂屋安藤、森両氏今秋展観に就て来訪 安堵氏ガード下の作品持参 批評を乞ふ 夜高橋夫妻来り幸三郎兄等一家皆にて輪投げの競技に興ず 武久君モデルのことにて問題生ず

## 八月十六日

蝸蝓あらまし完成に近く 日々の人が弥に談を聞きに来る 佐伯家の人々来る 忽那君の下図を見る

## 八月十七日

砧打図に着手 夜安堵君着彩のことにて来る 武久君塔影掲載の談話<sup>215</sup>を筆記に来る 忽那君下図持参激れみする

## 八月十八日

砧打図作画前進 弥は子供達を連れて九品仏二十五菩薩面かぶり見物に行く 夜武久君談話筆記に來られたがまとまらずに了る

## 八月十九日

砧打図作画を進める 忽那君絹求めるに就て弥と談す 笹岡正民君の訃報に接し意外 夜悔みに行く(十円香料)腸チブスの由 愁傷の至りに不堪 小山君と会し銀座散歩 太田耕治 川崎小虎<sup>216</sup>氏等に偶ふ 小茂田君の病状稍々快し由

## 八月二十日

砧打図作画 中村豊氏 藤森氏同道来訪 今秋展観に就て笹岡家告別式 金子君に代理依頼 夕刻小林さん見へる 直ちに帰らる 明日棟上げである由 吉田磯也<sup>217</sup>氏見へてゐるとのこと 和楽に会す 武久君に活殺に就て談す 青柳君茄子図持参批評を乞ふ 腹具合悪くつかれる

## 八月二十一日

砧打図作画連続 土井撰美堂よりの木瓜図箱書をする 夜広瀬氏朝鮮の談話を聞きに来る

## 八月二十二日

砧打図あらまし完成 穀搗図に着手 大山氏撮影に來たが謝絶す 夕刻中西氏作画依頼に来る 亦美術日報の人作品寄贈に就いて來たが之亦謝絶す 夜食後散歩 一家そろって本宅に正五郎君を訪つねる

## 八月二十三日

穀搗図作画 朝日より電話 未完成に就き撮影断る 弥、岡本へ佐伯夫人と行く 弥太郎君の礼の爲め 夜除村君青年作家動向に就て談<sup>218</sup>を聞きに来る

## 八月二十四日

穀搗図前進 夕方除村君昨日の談話校正を求めに来る 関尚美堂主桔梗の箱書に来る 安堵君もたづねて来る

## 八月二十五日

穀搗図作画 安堵君ネオン、カード下二図作品持参 批評を求む 夕刻如来翁来り五円渡す 車中にて紙入ふん失せし由 小山君来る 大作せんことを約す 弥生神奈川に行く 観艦式の爲め 弥昨夜来下痢 嘔吐 庄司先生の来診を乞ふ

## 八月二十六日

穀搗図作画 あらまし為す 帝劇に海底見物 和子朝子を連れて行く かえってきたら田中<sup>219</sup> 半田<sup>220</sup> 鈴木<sup>221</sup>三君小

214 寺内新太郎(1898-?)父の寺内銀次郎とともに寺内遊心堂を経営。日本美術院の仕事も多く引き受けた。

215 速水御舟「想片」『塔影』9巻8号(1933年8月)p.45

216 川崎小虎(1886-1977)日本画家。

217 吉田五十八

218 速水御舟「日本美術院と青年作家」『美之國』9巻9号(1933年9月)p.75

219 田中文雄(青坪)(1903-1994)群馬県出身。小茂田青樹に師事。1932年日本美術院同人。

220 半田鶴一

221 鈴木麻古等(1901-?)東京出身。小茂田青樹に師事。1939年日本美術院院友。

茂田君の危急をつけに来てゐた 幸三郎兄来合せ■談あり  
十二時に近し

## 八月二十七日

逗子に電話す 須賀博士の言危急を告ぐ よりて小生先づ出掛ける 婦人看護婦の言亦同様 博士を訪問 一層その感を加ふ 直ちに目黒へ電話して幸三郎兄等の来返を乞ふ 所々発電 皆集まる 幸ひ小康を得たる気味 よりて幸三郎兄と小生十時五十九分にて帰東す

## 八月二十八日

童妓図に着手 午後逗子より電話 小茂田君りん終の報 直ちに幸三郎兄と出掛ける 早や逝去午後四時四十分 吾が友終に行く 不可解なる気持に捕はる 牛田 小山氏の他来り悔む 十二時納棺通夜

## 八月二十九日

五時十三分逗子発帰東 牛田 小山二君は全生庵へ告別式のことにて行く 小生連日の睡眠不足 午前中休養す 玉川誠二郎君、西島、武久、高橋 青柳諸君自作持参最後のふんばり忙し 不相変桑名氏の梓張夜に入り始まる 牛田 小山二君帰り■■作画まん評 七條君も見へる 中村豊君小生梓張に就来る 幸三郎兄は逗子行 小生香奠二十円と供物 幸三郎兄にもって行つもらふ

## 八月三十日

青丘婦女抄全作にわたりて手を入れる 小茂田君逝去のことにて田中良助、村田徳治氏等より電話あり 朝日拙作撮影に来る 夕刻小山 富取両君鑑査後来り余り成績不良を告ぐ 夜牛田君来り 回こ談によるを更す

## 八月三十一日

青丘婦女抄完成 夕刻富取 小山両君院鑑査終了して来る 関係出品殆んど落選 幸三郎兄等と晚餐共に雑談

## 九月一日

小林さん来訪 小茂田君弔慰のことに就ての談 切削に評語を賜る 田中君次いて来訪 同じく小茂田君の前後の所致に就て幸三郎兄等議す 当日は研究例会なれども童妓図不備の点あり 夕刻迄やる 弥は逗子へ幸三郎兄別宅姉と出掛ける 夜は例会講話 支那遊行松山氏の談に更ける 越谷君に中村鶴心堂へ拙作を届ける

## 九月二日

小茂田君生前並びに遺族に就て御厚意を謝す為め先生訪問 共に会場に行く 東京駅にて理髮 丸ビル散歩 全生庵に幸三郎兄小山君と会し明後日告別式の手はずをする 帰宅 玉川の伯父さん来訪さる □□□□なるや稍々気にかゝる

## 九月三日

高橋君来る 幸三郎兄と三人にて美術院招待に出掛ける 遠入<sup>222</sup> 田中 幸三郎兄と精養軒に午食 小茂田家の将来に就て相談する 夜武久君 小茂田君の談<sup>223</sup>を聞きに来る 川上さん来訪

## 九月四日

小茂田君の告別式 夜来の風雨気つかはしたれど幸ひ好晴に恵まる 全生庵に施行 戒名談窓院茂林青樹居士行年四十三。昭和八年八月二十八日 午後四時四十分歿 導師偈曰く 除[徐]行踏断流水声縦出写飛燕跡 カツ 院同人を始め焼香者三百六十名 殊の外に盛葬也 幸三郎兄 田中文雄君 小生にて遺族の代表の方に今後所致に就て大雅あと判等の引例を以て制作品の散逸のなからん様注意す 夜黒田<sup>224</sup>、鈴木麻古等 松永<sup>225</sup>君等拙宅に来り是迄の清算香典約一千一百円 使途万端約五百円弱

## 九月五日

村田<sup>226</sup> 横尾<sup>227</sup> 若山<sup>228</sup> 石本<sup>229</sup>君等来り会し絵画談 アトリエ社小茂田君の談<sup>230</sup>を聞きに来る 夜鈴木麻古等君小茂田君の保険証券持参 逗子の帰途寄る 太田耕治氏帝国美術学

222 遠入異 小茂田青樹の後援者。

223 速水御舟「噫！小茂田君」『塔影』9巻8号(1933年10月)pp.55-56

224 黒田古郷

225 松永成路(1895-?)長野県出身。小茂田青樹に師事。1932年日本美術院院友。

226 村田泥牛

227 横尾木雞

228 若山菊次郎

229 石本光太郎

230 速水御舟「畏友小茂田君」『アトリエ』10巻10号(1933年10月)p.25



院追悼会のことにて来る 中島菜刀<sup>231</sup>君帰郷の途来る

行く 夜小茂田君遺作しらべ

## 九月六日

岩佐新<sup>232</sup>氏来り美術新論掲載ノ作家言<sup>233</sup>、小茂田君のこと<sup>234</sup>  
拙作の因<sup>235</sup>等談話 武久君小茂田塔影上談 幸三郎兄と小茂  
田君の遺作検べ 小林夫人来訪 川上五郎氏晩食を共に朝  
鮮の話 藤森氏之亦小茂田君の談<sup>236</sup>を聞きに来る 鈴木麻古  
等、大麻<sup>237</sup>両君逗子引上に就て相談に来る

## 九月七日

書籍整理に終日 根岸鉄太郎<sup>238</sup>氏拙作椿花るり鳥図はく落の  
箇所修補を求めに来る

## 九月八日

高句麗壁画模写 小茂田君の川越兄<sup>239</sup>氏和楽へ来る 将来の  
相談 近藤さん保険のことにて来る 富取君神崎<sup>240</sup>氏見へ晩  
餐を共に画を談ず 田中<sup>241</sup>君来る 明逗子行を約す

## 九月九日

内真<sup>242</sup>氏東上致されし由にて北大路<sup>243</sup>氏の招致にて同氏鎌倉  
の別業へ幸三郎兄と出掛ける 次いで逗子へ小茂田君遺品制  
理の為め行き十三時過ぎ帰宅す

## 九月十日

高句麗壁画模写 田中良助氏秋の展観作画に就て午後除村氏  
小茂田君の談<sup>244</sup>を聞きに来る 高橋君院二科見に弥生を誘ひ

## 九月十一日

高句麗壁画模写 朱華瑠璃鳥のはく落修補及箱書を為す 村  
越附近出火 十一時火焰のもう盛見物 岩佐氏小茂田君の写  
真のことにて夕方来る 夜子供達と火事跡から目黒駅近く散  
歩 カフェー何日の間にか増加に驚く 清吉<sup>245</sup> 有明<sup>246</sup>両  
君に今後の方針に就て談す

## 九月十二日

高句麗壁画模写了る 田村彩天<sup>247</sup>君告別式 忽那君に代理焼  
香をたのむ 近藤さん小茂田君の保険 茂・茂吉訂正に就て  
来る ハツ井<sup>248</sup>、坊坂<sup>249</sup>二君本日逗子に引上通告の為め来る  
持ち合せの小茂田君写真岩佐氏宛送る 夜天明 青柳二君と  
雑話 弥子供達歌舞伎見物 細雨秋冷を誘ふ  
田中君からも引移の電話あり

## 九月十三日

小林さん来訪 原石と宝石との例を引ゐて芸術画作道程の話  
は的確なるものであり意義深い 午食を伴にす 川越小茂田  
君兄 未亡人<sup>250</sup> 仲子氏挨拶に来る 東京仮寓のことに就て  
杉並区西田町一ノ六九七 夕刻頃まで雑談 飯島南風<sup>251</sup>氏に  
返事を出す 高島屋中西氏 牧野氏同道作画依頼に来る

## 九月十四日

近藤さんより小茂田君の保険一七七五円受領 河村<sup>252</sup>君来る

231 中島菜刀(1902-1955)鳥取県出身。1929年再興院展初入選。

232 岩佐新 雑誌記者、編集者。

233 速水御舟「作家言」『美術新論』8巻10号(1933年10月)口絵裏

234 安田靉彦・速水御舟「故小茂田青樹氏追悼」『美術新論』8巻10号(1933年10月)p.92

235 速水御舟「私の出品作・院展」『美術新論』8巻10号(1933年10月)pp.36-37

236 速水御舟「亡き小茂田君の事」『美術評論』院展号(1933年10月)pp.30-32

237 鈴木大麻(1901-1975)三重県出身。小茂田青樹に師事。1929年日本美術院院友。

238 根岸鉄太郎 表具師。都表具根岸を経営。

239 小島新吉(1888-1949)

240 神崎憲一 美術評論家。『塔影』美術顧問。

241 田中文雄(青坪)

242 内貴清兵衛(1878-1955)京都の実業家。北大路魯山人等のパトロン。

243 北大路魯山人(1883-1959)陶芸家。書家。

244 速水御舟「小茂田君のこと」『美之國』9巻10号(1933年10月)p.136

245 角田清吉

246 忽那有明

247 田村彩天(1889-1933)日本画家。

248 ハツ井舜圭 東京出身。小茂田青樹に師事。1937年日本美術院院友。

249 坊坂俊明(俊文明) (1912-1993)富山県出身。小茂田青樹、のち小林古径に師事。1948年日本美術院院友。

250 小茂田ハナ 仲子は長女。

251 飯島南風 大成美術通信社代表。

狹窪引移りに就ての費用受取りにて午後小山<sup>253</sup>氏訪問 あいにく不在 大智<sup>254</sup>氏 山本<sup>255</sup>氏 橋本静水<sup>256</sup>氏訪づれ小茂田君遺族後援依頼の為に 夜松山<sup>257</sup>君揚州の下図持参 小山君来り幸三郎兄の帰宅を待ちて帝国美術学校贈呈の花輪のことを定める

## 九月十五日

小茂田君の同情会の為め依頼に木村<sup>258</sup>、藤井<sup>259</sup>、真道<sup>260</sup>、酒井<sup>261</sup>、長野<sup>262</sup>、平櫛<sup>263</sup> 吉田白嶺<sup>264</sup>氏等訪問 午後二時院に於ける王陽明の話公田連太郎<sup>265</sup>博士の講話を聞く 王陽明の聖賢への求道心のしれつとあくまで人間的な人格の偉大さに敬伏する 無意義なる言の不用 曲文に徒らにかけりて貴重な生を弄費するの悔 先知の境遇をは握してこれを超越する気魄 落第をはじつ心の平かならざりしをはづること 父母を思ふ人間本性を悟る等々実に敬ふ可き言多々 帰路安田<sup>266</sup>小林<sup>267</sup>両君を資生堂に休み交話す

## 九月十六日

奥村<sup>268</sup>、橋本永<sup>269</sup>、筆谷<sup>270</sup>さん等訪問 小茂田君遺族同情の

ことを依頼 次みて帝国美術学校追悼会に出席 北<sup>271</sup>校長を始め川崎<sup>272</sup> 山口<sup>273</sup> 牧野<sup>274</sup>、佐々木大樹<sup>275</sup>氏等 吾々達は安田さんを始め富取 小山 郷倉 田中君等 式後親自荘とか附近の料亭にて太田耕治氏の包丁にて晚餐の御厚饗にあづかる 武田師も加はってゐる 同師の一種風格は珍らし 帰宅後長茶亭に河村 松坂<sup>276</sup>両君 その後の制理のことにて来てゐるので出掛ける 前途仲々多難に思やられる

## 九月十七日

美術院会場に行く 小茂田君作品年代しらべ 斎藤<sup>277</sup>さん木村さん等から遺作展催行のことの談ある 午後研究会 武久君に読売紙上への談<sup>278</sup>をする

## 九月十八日

午後石井<sup>279</sup>さんを訪問 面談偽りなき談は益甚大 新海<sup>280</sup>氏 堅山<sup>281</sup>氏 大内<sup>282</sup>氏等訪問 凡て小茂田君のことにて大内さんには帰途<sup>283</sup>上にて談す 宇都の宮より御ゆきと一人の女中 上京 午前中戸田 不在中湯山作画依頼にて来る

---

252 河村良孝

253 小山大月

254 大智勝観(1882-1958) 1914年日本美術院同人。

255 山本豊市(1899-1987)彫刻家。1932年日本美術院同人。

256 橋本静水(1976-1943)1916年日本美術院同人。

257 松山致芳

258 木村武山

259 藤井浩佑(1882-1958)彫刻家。1916年日本美術院同人。

260 真道黎明(1897-1978) 1921年日本美術院同人。

261 酒井三良(1897-1969)1926年日本美術院同人。

262 長野草風(1885-1949)1916年日本美術院同人。

263 平櫛田中(1872-1979)彫刻家。1914年日本美術院同人。

264 吉田白嶺(1871-1942)彫刻家。1914年日本美術院同人。

265 公田連太郎(1874-1963)漢学者。

266 安田鞞彦

267 小林古径

268 奥村土牛(1889-1990)1923年日本美術院同人。

269 橋本永邦(1886-1944)1921年日本美術院同人。

270 筆谷等観(1875-1950)1916年日本美術院同人。

271 北哈吉(1885-1961)帝国美術学校創立者。

272 川崎小虎 帝国美術学校教授。

273 山口蓬春(1893-1971)日本画家。帝国美術学校教授。

274 牧野虎雄 帝国美術学校教授。

275 佐々木大樹(1889-1978)彫刻家。帝国美術学校教授。

276 松坂冬佐(1901-1978)小茂田青樹に師事。

277 齋藤隆三

278 速水御舟「<作者の意図>静かに楽しむ」『讀賣新聞』1933年9月21日

279 石井鶴三(1987-1973)彫刻家。1916年日本美術院同人。

280 新海竹蔵(1997-1968)彫刻家。1927年日本美術院同人。

281 堅山南風(1887-1980)1924年日本美術院同人。

282 大内青圃(1898-1981)彫刻家。1927年日本美術院同人。

## 九月十九日

千とせ船橋に木村<sup>283</sup>さんを小田原に牧<sup>284</sup>さん大磯に溝上<sup>285</sup>さん安田<sup>286</sup>さんを訪問 木村さんとこの御茶の味 牧さんところでは極木といふ人に会す 同氏は安田さん等の知人でもある由 牧さんのいふせきには感じ深し あざと間違へられて大変溝上さんのところへ行くのにむだをした 安田さんところで不相変晩食のおもてなしを受く 元窯の緑釉の美しさを知る

ゾミといふ不思議なものの黄色は味ひがある 大阪に多き由 蘇芳は煮出してみょうばんを入れて始めて色が出る

## 九月二十日

七條<sup>287</sup>さん幸三郎兄と遺作集の相談 喜多<sup>288</sup>氏を訪問 凡てを根本を中心とする同氏の談益あり 祖々父は武清であらるゝ由 辞して武井<sup>289</sup>氏訪ねたれど不在 鶴見に歩の延ばし 前田<sup>290</sup>氏訪問 かぶとの写生等拝観 晩食のをもてなしを受ける 帰途山村<sup>291</sup>氏訪問する 朝子風邪の気味多し 漸く秋冷を加ふ

## 九月二十一日

佐藤朝山<sup>292</sup>氏訪問 同氏のよく酔ひよく覚むるの心境教はるゝところ多し 逗子中村<sup>293</sup>君訪問 午食のおもてなし 支那写生拝見 渋谷に歩を進長郷倉<sup>294</sup>君を訪ね晩餐の御もてなしを受く 故紫紅<sup>295</sup>氏の想出等二雑話にふける 不在中太田耕治 小林巢居<sup>296</sup>氏来られしと

## 九月二十二日

高橋君来る 午後小茂田君移居訪問 前後の相談を夫人 川越兄 幸三郎兄 田中君等とする 杉青会<sup>297</sup>門弟等への遺作振り宛等々 黒田君の宅立寄り幸三郎兄と新宿三徳及びすし

やに寄り帰宅 不在中橋本秀二郎君 武久、高田君等見えた由

## 九月二十三日

柘榴果子図下図に着手 松坂屋森氏督促に来る 弥生は日比谷公会堂に行く 夕刻太田君 横手君画道入門に就て栗原氏等と来る 横手君は川端学校生である 河村良孝君等と知る由 武久君来る 広瀬氏の稿手入れ

## 九月二十四日

柘榴果子図に着手 藤森氏作画を促しに来る 夜武久君と朝鮮記行稿本を練る 広瀬氏原稿 松坂屋森君来る やはり作画督促

## 九月二十五日

柘榴果子図画作 省線に投身自殺者を見る 日々の高原氏帝展批評を求めに来る 謝絶す 村上敬一氏の弟来れど不会橋本秀二郎氏画作督促に来る 夜安堵氏来る

## 九月二十六日

柘榴果子図画作 午後印に公田先生の王陽明の談を聞く 了りて会場に立寄り浜町富久家に遠入さん幸三郎兄と会す 帰宅 武久君待ちをり朝鮮行の稿訂正する 久方めに出生茅町附近を巡る すっかり変遷して一向に不明

## 九月二十七日

柘榴果子図作画 夜牛田 富取 小山 黒田 幸三郎兄と小茂田君遺作集編集に付いて交談す

283 木村五郎(1899-1935)彫刻家。1927年日本美術院同人。

284 牧雅雄(1987-1935)彫刻家。1927年日本美術院同人。

285 溝上(小倉)遊亀(1895-2000)1932年日本美術院同人。

286 安田鞞彦

287 七條憲三

288 喜多武二郎(1897-1970)彫刻家。1927年日本美術院同人。

289 武井直也(1893-1940)彫刻家。1929年日本美術院同人。

290 前田青邨(1885-1977)1914年日本美術院同人。

291 山村耕花(1885-1942)1916年日本美術院同人。

292 佐藤朝山(1888-1963)彫刻家。1915年日本美術院同人。

293 中村岳陵(1890-1969)1915年日本美術院同人。

294 郷倉千鞞

295 今村紫紅

296 小林巢居(1897-1978)1931年日本美術院院友。1937年脱退。

297 杉青会 1931年に小茂田青樹門下で結成された賛助員会。

## 九月二十八日

紫陽花図を高窪依頼 奥村氏の画帖用に描き出す 夕刻読売  
東林氏挿画のことにて来る 謝絶する 晩食を共に富田さん  
を中心に話題は近時の画界に及ぶ

## 九月二十九日

紫陽花作画 午後院当番 二科観る 安井<sup>298</sup>氏の作品抜けて  
ゐるし生きてるんだといふことが観者を動かす 奥入瀬の水  
は霧々と音を立てゝゐる 他の作品はそれを観ては啞者の感  
を覚へさせられる 山本さんに院彫刻の話を一々に付いて拝  
聴することは洵に益が多くあった 弥 和子を連れて来た  
伴に精養軒に軽い食事 銀座散歩

## 九月三十日

紫陽花作画 夜青樹画集寸法を一々定めるので和楽に幸三郎  
と為す 富取君来り会す 豊田<sup>299</sup>君より仇討輪廻贈呈を受く

## 十月一日

紫陽花完成 午後研究例会 野外にてデッサンを試見る 量  
感を主とす 併し未だ意に満たず 安田さんより速達を受く  
青樹遺作展に就てゝゝある 岡本の子供達来る

## 十月二日

青柳さんの無花果を写生に行く 別宅の親類の娘さんモデル  
になって呉れるので来る 二十日を約す 午後無花果下図  
夜永峯の祭礼に一家で見物 しばらくぶりに神楽を観る 空  
地で東京音頭を盛んにやってゐる まるで盆踊の気分だ

## 十月三日

無花果下図 午後院へ公田博士王陽明学聴く 帰途小林さん  
と資生堂に晩餐 近世絵画談に熱す 帰宅 太田耕治氏亦々  
帝国美術校先生問題にて来てゐる 幸三郎兄沼津より持ち来  
りたる青樹君作品を掲げ観賞す 不在中高窪君来りしと

## 十月四日

高窪氏 奥村氏画帖紫陽花に就て謝儀百円持参さる 内五十

円同氏にやる 小山君来る 共に院に出掛ける 青樹遺作展  
に就て相談 結句本院にて開くことになる 帰するところに  
帰すといふものか 帰途偶々七條 梁の二君に会し博物館に  
久能寺経を小林 小山兄等と拝観 二巻見るべきものあり  
紫色の霞の如き彩寔に美はし 銀座コロパンに小憩 帰宅  
夜食後余りに月明かなれば家族一同散歩 大島神社附近迂行  
人坂一体面目一新 一瞥の価あり

## 十月五日

川越小茂田君兄来訪 午後大磯安田さんを訪ぬ 遺作展開催  
決定の礼にて 白木屋楼上に於ける扇面展観る 光琳兎図観  
る可きもののみ 夜食後横手君十大弟子デッサン持参 絵談  
を交ゆ 弥小林さんへ瓦を持って行き平常の無沙汰を謝す  
三溪先生より白雲洞への招きの状拝受す

## 十月六日

無花果図本紙に着手 午後荻窪小茂田家へ出張 写真撮影と  
写生作品制理 次みて山田<sup>300</sup>さん訪問 杉青会へ対する了解  
を得 同氏所蔵品数多拝見す 秋雨立籠め静かなる夜 不在  
中松坂屋森君に來りし由 柘榴図渡せしと

## 十月七日

無花果図作画 夜帝劇映画見物 弥 子供達丁度満津<sup>301</sup>も来  
てゐて共に掛ける モナリザの失踪近来になく面白く見る

## 十月八日

無花果作画 青空の部分試みる 天明さん小林さんの作品完  
成持参して見せて呉れる しほん図である 筆谷さん水口薇  
陽<sup>302</sup>氏娘さん画道志望に依りて同伴さる 夜青樹君遺作に就  
て幸三郎兄と振当あんばいをする  
満津子のことであざ子来る。■君キブスに懸かるとの悲報

## 十月九日

三溪先生の御招きにて強羅白雲洞に行く 小林<sup>303</sup>さんあい  
にく不例 安田 前田 川面<sup>304</sup>氏等にて夜十二時近く迄雑談  
九時過ぐる頃強震あり

298 安井曾太郎

299 豊田豊

300 山田直蔵

301 岡本満津子 実妹麻子の娘。

302 水口薇陽(1873-1940)俳優。日本映画俳優学校設立。

303 小林古径

304 川面義雄

## 十月十日

十一時過ぐる頃下山 白雲洞清境より俗じんの巷に入る 小林さんの病を見舞ふ 帰宅せば中川重太郎氏 青樹君遺作内貴<sup>305</sup>氏分持参 帰りを待ってゐる 天明さん見へ茶の話

## 十月十一日

佐伯<sup>306</sup>君ノ海の生命線を邦楽座に観る 弥と上野に光悦宗達光琳の展観を拝観 根津氏<sup>307</sup>蔵草花宗達筆 虚実の妙敬ふ可し 中食にしたる安ランチしきりに腹痛を覚へ耐へ難し 急きょ帰宅 臥床 夕刻約を履まれ郷倉君 太田君同伴例の学校問題にて来る 同氏しゅう任され先づすむや宜し

## 十月十二日

秋雨陰うつ 無花果図を進める 君子は和して同しからず 小人は同じくして和せず 孔子言感動す 夜青樹画集あんばいをする 田中<sup>308</sup>君 植木<sup>309</sup>さんの作品に就て来る

## 十月十三日

無花果図画作 小茂田君作品撮影のことあり 次いで夜七條牛田 河村君等来合せ青樹遺作に就て懐かしむ 牛田君振分髪持参 市川君来て泊るる由

## 十月十四日

無花果作画に終日親しむ 夜天明さんやって来る

## 十月十五日

無花果完成 院に王陽明学を聴く 帰途小林 小山両兄と銀座に立寄る 帰宅 水口氏作品持参 待ち居る

## 十月十六日

研究会 裸体写生 黒田君 小茂田遺作集の基金に対する画作持参さる

## 十月十七日

三溪先生の招きに応じ九時五分東京発にて小林 川面両氏と強羅白雲洞に行く 前回小林さん病の為に不参なれば同君を

主としての今回の催うし也 神嘗祭快晴佳き日也 不二の秀嶺新雪に映へ美し 不染庵に於て茶 三溪先生 夫人 西郷夫人<sup>310</sup> 小林 川面両兄 夜は古径論いさゝか所懐を述ぶ 興奮十一時を過ぐ 今回は茶室の方に静寂を味ひ就寝の恵みを得たり

## 十月十八日

三溪先生、婦人 西郷夫人、小林 川面 小生六名の一行にて箱根の秋色を賞す 去来山房往時をなつかしむを始め前田氏推賞の石地蔵尊の検討 二十五菩薩 北宋時代の之れは稍見る可きもの 興福院の文殊 千手観音 権現の万巻上人 弘仁時代の像は断然ぬきんでたるもの 権現由来の画卷、五郎の懐剣等々拝観 箱根ホテルに午食 ホートのかり湖尻に湖上の風光を賞す をしどり水際に情あり 仙石に岡田氏の別業に小憩 此の間秋草の美観寤に趣き深し 強羅に帰る 燈火情趣豊かな頃也 晚餐後七時十二分強羅発にて帰京 清遊忘れ得ぬ印象を残す

## 十月十九日

秋色図下図にかゝる 川越小島氏来訪 植木<sup>311</sup>氏への画のことにて就て 夜武久君研究会の記録持参

## 十月二十日

秋色図下図 戸田氏作画督促 尚美堂主小茂田君の作品のことにて 小林さん 田中君 来合せ夜食を伴に雑話 半田<sup>312</sup>君将来のことにて来

## 十月二十一日

高島房子氏別宅の親類の人にモデルを依頼 そのデッサンをする 秋色図本紙に着手 夜武久君と青樹君略譜を作る 高橋君男子出生(午前六時頃)の快報をもたらす

## 十月二十二日

モデル房子氏写生 午後弥と蜂須賀家売立拝観 西行 栄花 両作すっかり感心させられる 両作の各々得長ありて森田美代子<sup>313</sup>修学旅行にて上京 上野附近東京館にたつね銀座浅草

305 内貴清兵衛

306 佐伯永輔

307 根津嘉一郎(1860-1940)実業家。根津美術館の基盤となるコレクションを築く。

308 田中文雄(青坪)

309 植木彦吉 小茂田青樹作品の所蔵者。

310 西郷春子 原富太郎(三溪)の長女。夫は西郷健雄。

311 植木彦吉

312 半田鶴一

上野の夜景案内 大分くたびれる 萩原氏表展切迫 画作督促に来る

### 十月二十三日

秋色図画作 房子氏モデルの為め来る 三時頃迄写生 弥は朝子 和子をつれて帝劇にブタベストの動物園見物に行く 夜松山、西村<sup>314</sup>、武久君等と雑談 十二時近し 西村君しばらく目の上京

### 十月二十四日

太田<sup>315</sup>さん青樹遺作展 学校主催の出品画に就て来る 童女座像渡す 房子氏モデルに来て呉れる 三時十五分迄なす 秋色図画作 夕刻森田美代さんより電話 一日かん違ひして居たのであはて、弥と東京館に行き三人にて神保町靖国神社新宿(モナミにて夜食)銀座等の繁華街案内す

### 十月二十五日

房子氏写生 秋色図多少画作 小林氏画室及新築中の家屋拝見に丁度上京せられし川上<sup>316</sup>氏幸三郎兄と出掛ける 下図画稿 推古の薬師寺三尊の大作を拝見しゆるぎのしない立派な正道をふまれらるゝこと感に不堪 学ぶ可きかなノヽ 帰途駅近き富士屋に夜食す 降雨地をうるをす

### 十月二十六日

房子氏写生定刻三時二十分迄 中西氏督促に来る 歌舞伎に逍遙<sup>317</sup>博士作曲の会を見物に和楽母 別宅姉 幸三郎兄 弥と出掛ける あいにく雨 十一時近く閉場 雨上り上弦の意外なる大きな月を観る

### 十月二十七日

房子氏の写生前日同様 鈴木<sup>318</sup>さんの所有なるとか水辺、枇杷、二小禽の拙画の箱書及角谷氏依頼の蛸の箱、亦帰京の有小茂田君の竹雀の箱書等をすませる 高橋君の第一子(始)と命名す 御七夜なればとて 夜清吉黄蜀葵の尺五立幅評を乞ふ 巧みに描かれをつもの也 川上、幸三郎兄等同感

### 十月二十八日

房子氏写生 川上さん帰沼さる 秋色図画作 近藤さん保険のことにて 安藤氏柘榴謝儀として四百円持参 神崎 齋田氏 武久 小山君等来訪を受く

### 十月二十九日

秋色図画作 富取君来訪 扇面四季持参 鶴心堂代理に小茂田君作品 鈴木さん所蔵分渡す 弥生は奥多摩に弥は和子と帝劇に朝子は目黒不二にそれノヽ<sup>\*</sup>出掛ける 夜松山 武久市川君等来り十時頃まで雑談 松山石川両君泊る

### 十月三十日

秋色図画作 五時幸三郎兄 小山兄との約にて荻窪駅に会し山田氏訪問 青樹遺作集のことにて扇面三葉拝借する 帰途新宿に出て中村屋に小憩 帰る

### 十月三十一日

秋色図画作 三上夫人見へる 雪舟花鳥部分借す 太田 小林両氏青樹遺作返却に来る 夜はデッサン練習に八百屋の娘さんに来てもらふ

### 十一月一日

軍鶏写生 山村氏個展拝観 本院に公田博士の王陽明拝読 小山君と松坂屋下手物展見物 帰宅 八百屋の娘定時写生 洗心録を中心に弥と談ず

### 十一月二日

群鶏写生 研究例会

### 十一月三日

朝鮮より加藤松林<sup>319</sup>氏上京 佐々木<sup>320</sup>君と同道来訪 雑談終り夜大館<sup>321</sup>、広井両君と目黒駅に待合せ銀座に出て浜作にて食事後散歩 コ[口]ンパンに小憩 帰宅 石本君桔梗への青樹氏竹雀箱書取りに来る 渡す

313 森田美代子 森田甚造の娘、御舟は1922年3月に京都の森田家に寄寓している。

314 西村卓三(1908-1955)京都の日本画家。

315 太田耕治

316 川上五郎

317 坪内逍遙(1859-1935)小説家、評論家、劇作家。

318 鈴木新吉 実業家。新画の収集で知られる。

319 加藤松林

320 佐々木京林

321 大館長節

## 十一月四日

高谷氏画作督促に來れとも次回にしてもらふ、また広瀬氏も同様に為す 秋色図下図 夜平福<sup>322</sup>氏哀悼の意を持ちて同邸焼香に行く 帰宅後水口氏 武久君の訪問にあふ、香料十円

## 十一月五日

秋色図画作 テッサンの手入れ等 松島画房子展観に就て督促に來る 十二月八日開催の由 子供達は弥 別宅姉と銀座の方へ出掛ける 夜はエヒス、渋谷方面散歩 一家揃ろつてゝある

## 十一月六日

秋色図着色 午後三時青山齋場に平福百穂氏告別式に焼香 小林 長谷川<sup>323</sup>君と帰途青山喫茶店にて雑談 長谷川氏の滞仏中の所感 画家生活の窮境 画商の倒産等々 夜は八百屋の娘の写生 秋雨風にかはる

## 十一月七日

秋色図画作 午後春草<sup>324</sup>画幅拝観の為高橋鍊逸<sup>325</sup>氏邸に同ふ、北原三佳君の紹介を以て同君 小林古徑氏 石本<sup>326</sup>君と四名にて三十数点の年代を追ふての敬ふ可き作逐次拝観 夜晚餐は高橋氏の御もてなしにて浜町花長にて 帰途、銀座千足屋に小憩 帰る 不在中黒田 小山 武久 青柳君の来訪

## 十一月八日

秋色図画作 弥は神奈川に礼に 夕刻飯島氏來る 夜は例のデッサン 武久、市川君來る

## 十一月九日

秋色図画作 黒田君午頃來る 夕刻大山広光君芝居御不例の為め二十二日に延期とことに画作色紙なりと希望す モウラン<sup>327</sup>の夜ひらくを読み始め弥にも聞かせる

## 十一月十日

秋色図画作 高橋君朝がほ三点持参 評を乞ふ、本格的に進

みつゝある可 弥 朝子と田端に行く 橋本秀二郎氏画作促しに來れとも次回にしてもらふ 八百屋の娘写生八時三十分迄 夜ひらく読む

## 十一月十一日

軍鶏図下図 松坂屋依頼紙本展の為藤森作画促かしに來る 岡本満津子ミレーの模写持参 夜食後幸三郎兄青樹画集のことにて來る 夜ひらく読む

## 十一月十二日

朝香宮妃御葬儀を拝す 群鶏図作画に入る 戸田栄次氏 二十三四五展観開催に就て督促に、中村鶴心堂氏 藤岡<sup>328</sup>氏 表展出品の作品とりに來る 秋晴図二尺幅渡す 夜武久君と青樹年譜を校正 幸三郎兄も会す

## 十一月十三日

次次郎君一周忌 青龍寺に法要 午餐の供養を味の素ビル楼上アラスカにて受く 安堵氏大日如来のことにて 森氏紙本展督促 文部省の人独逸の勳章佩用許可のことにて来訪 夜八百屋の娘写生

## 十一月十四日

南京軍鶏完成す 柿に双雀図下図に着手 高島屋牧野氏作画督促に來たれと次回に延ばしてもらふ、夜八百屋の娘写生

## 十一月十五日

柿に双雀下図 小林夫人三溪先生茶会に就て 森氏に南京軍鶏渡す 朝子七ツの祝 離れ幸代氏三ツの祝 葵屋主人來り 夜食を共にす

## 十一月十六日

柿に双雀本紙に着手 研究会例会

## 十一月十七日

柿果写生 小林さん川面さん弥と三溪先生の御招きの茶会に列席 蓮華院に催うさる 床歌仙切、花ナタ籠に芙蓉の遅花、

322 平福百穂

323 長谷川昇(1886-1973)洋画家。1911年に渡欧、14年帰国後再興日本美術院洋画部に所属。

324 菱田春草(1874-1911)初期日本美術院同人。

325 高橋鍊逸 菱田春草の従兄。

326 石本光太郎

327 ポール・モオラン(1888-1976)フランスの作家、外交官。短編集『夜ひらく』は1922年刊。

328 藤岡光影堂 京都の表具師。

カルカヤツル草 広間の床寂心(道真と同時代の人)の書 三日月の不空けんさくの蓮華(之れに依りて庵を名づく) 聴秋閣の紅葉 金毛窟 西郷氏宅田舎家 風雅亦極れり 西郷氏宅にて晚餐の御もてなし 善一郎<sup>329</sup>さんも来られ十時近く御いとまをつける

### 十一月十八日

柿に双雀図画作 浅見といふ人芳川氏<sup>330</sup>の絵画教習について話を聞きに来る 角谷さん螢の箱書とりに来旁々三十日招待の展覧について督促に来る 土曜日なればとて子供達及書生さん達と茶のまねごとをする

### 十一月十九日

柿に双雀図画作 子供達を連れ弥は自由ヶ丘へ行く 尚美堂主来訪 椿の図尺五渡す 浅見氏原稿持参 校正を乞はる 西島<sup>331</sup>氏来る

### 十一月二十日

柿に双雀図画作 中央美術から平福さんの話<sup>332</sup>を聞きに来る 松島、太刀川、桜井画作督促に飯島、も来る 牛田君 小茂田君遺族への画持参 雑談に時を過ぐ 武久、市川、君等も来る 御雪のおふくろ来り泊る 帝展遂に見損ふ

### 十一月二十一日

柿双雀図画作 午後院に王陽明学を聞く 富取 小山両兄と緑風園にて晚餐を共に前途の気構へに就て話す 弥は前進座見物に出掛けた 大坂清水氏不在中来る

### 十一月二十二日

柿に双雀完成 戸田に渡す 牛田君作品うたゝね持参 評を乞はる 三溪山所蔵青樹画幅持ち帰る 夜は東劇に豊田君国芳の出世上演 観劇に行く 案外に舞台巧[効]果佳

### 十一月二十三日

柿に山茶花東京会画帖に着手 京城日報の竹田譲君来訪 座談に時を過ぐ 乗馬の話 西<sup>333</sup>中尉の飛躍は気力理論を理論

として信ずる 偉大なる気力 之れが仲々出来難いのだそうだ いよゝゝ点灸を始める 三里の灸とか案外にこたへる

### 十一月二十四日

柿に山茶花図完成す 鈴木国太郎氏より玄鶴鑑定に来る 弥生と日吉坂の方へ花を求めによる行く 青樹年譜整理

### 十一月二十五日

小菊写生 平野庄三郎氏の為替のことにてゑびす郵便局より電話あり 返送の為替八百円なることわかる 小松均<sup>334</sup>君来訪 午食を伴に雑談数刻 小山君も会す 夜田中<sup>335</sup> 鈴木大麻、麻古等三君 青樹法要のことにて来る 和楽に行く

### 十一月二十六日

小菊下図 高橋君子供を連れ[れ]夫婦同道来る 玉川誠二郎君快癒されてくる 武久君絵具のことにて来る 午後美術研究所に展覧の職人尽絵及七絃会を忽那 角田同道出掛ける 村田君に会し共に帰る 不在中戸田謝礼に二百円、持参来る 柿の図に就てゝある

### 十一月二十七日

小菊図画作 川越ノ青樹君兄 黒田君同道遺品贈呈に就て来る 事情上受けず 疲労あり あんまして床に就く

### 十一月二十八日

小菊図画作 モデルノことにて小林夫人来る 荻窪にて青樹法要のことあり参列 帰途黒田君のところに立寄り隅谷君持参の粉本 鳥の写生■■■模拝見する 弥は三溪園へ先般茶会の礼に行 本日烈風

### 十一月二十九日

小菊図完成 孤峯庵主久方目に来訪 夜角谷氏に小菊図渡す 寸法巾一尺九寸立一尺五寸朝鮮紙 平野氏へ再び為替返送す

### 十一月三十日

牛田君 小山君と約して川和の菊拝観 中山氏のおもてなし

329 原善一郎(1892-1937)原富太郎の長男で実業家。吉田幸三郎、御舟らと親交が厚い。

330 芳川超(1895-1951)美術評論家。『美術春秋』等を編集発行。

331 西島廣造

332 速水御舟「巴里での印象」『中央美術』復興5号(1933年12月)p.42

333 西竹一(1902-1945)男爵、陸軍軍人。ロサンゼルスオリンピック 馬術障害飛越競技の金メダリスト。

334 小松均(1902-1989)帝展で活躍していた日本画家。1934年に院展初入選。1946年日本美術院同人。

335 田中文雄(青坪)



にて午餐を受く 夕刻迄写生して帰途神奈川末広に晩食して  
帰る 不在中黒田君来りしと 葵屋主人来る 東神奈川より  
タクシー一円 帰途はバス一人三十銭

## 十二月一日

脚部負傷になやまさる 高橋亨<sup>336</sup>氏来訪 研究会モテル写生  
は足の痛みにて不参 菊の写生に過ぐ 夜デッサン批評 論  
争仲々意義あり

## 十二月二日

菊ノ写生 弥 三佳君のところへ出掛ける 田中良助氏謝礼  
に来る 画帖渡す(秋色図に就て四百円画帖晩秋風物に就て  
五十円)夜一家族にて茶会催行  
松坂屋より軍鶏図に就て参百円謝礼の送付にあづかる

## 十二月三日

菊二種下図に着手 尺三巾四尺 幸三郎兄に青樹画集題箋渡  
す

## 十二月四日

菊本紙にかゝる 夜あんまをとる 紅葉死する二ヶ月以前  
それを知りつゝ、■■り大辞典をあがなふ 芸術良心の想の強  
さを感じる

## 十二月五日

菊図画作 山中展観に出掛ける考へも足養生の爲め中止 弥  
のみ出掛ける 小茂田家三越展観等見て帰る 夜石山太柏氏  
来る

## 十二月六日

菊図画作 弥松坂屋の礼 三十四銀行へとりに行き旁々金泥  
を求めに行ってもらふ 藤岡氏より秋晴図に対し(四百円)謝  
礼の送付を受く 川越兄 小茂田未亡人連れ立ち明日川越へ  
引移りについていとまごひに来る 松本真蔵氏鯉の図譲渡す  
るに就て来れども松島画舫の展観選る作画の爲め会はず  
朝子発熱三十八度二分 庄司先生の来診を乞ふ

## 十二月七日

菊図完成 夜松島画舫主に渡す 小林さん来訪 画談に時を  
移す 本格的の仕事にたつさわもの少なきをかこつ

## 十二月八日

昨夜睡眠不足 朝子発熱三十九度四分稍肺炎の気味なり 桐  
の味[実]写生 冬空からノヽ鳴る愛す可き音色 庄司先生  
の来診を乞ふ 弥看護に努む 夜幸三郎兄来り 唐の巻物の  
話あり

## 十二月九日

氷雨憂愁 芙蓉図下図に着手 二尺巾尺五立鳥子紙に作画の  
考 朝子稍快方 心を安んず 夜武久 清吉両君と画談 天  
平の霊肉一致の大を讃ふ

## 十二月十日

芙蓉図画作 角谷氏小菊の謝礼に来る(百五十円) 夜安藤氏  
水上氏来訪(シン二図)持参 評を乞ふ

## 十二月十一日

芙蓉図改作 午後院に公田博士列子の講和を聞く 小山君と  
京成上野へ開通の便を利用して市川に富取君を訪問す 都会の  
下図の木炭のあとの様な千住附近を越えて  
談偶々作画道楽境に及び来春十一日には写生こったもの持合  
せる約をする

## 十二月十二日

芙蓉図画作 尾崎といふ人半切図小禽偽作鑑定に来る 松島  
画舫主菊図に対する謝礼に来る(二百五十円) 朝子稍快方  
に向ふ 夜作品検へ 当年中に於ける

## 十二月十三日

芙蓉図画作 青樹年譜作製 葵屋主人翠苔翠芝の屏風のこ  
とにて来るが断る 青柳氏柏るり白菊図持参 清吉君扶桑花下  
図各批評を乞ふ

## 十二月十四日

芙蓉図画作 萩原氏画作促しに来る 午後遠入 田中氏等来  
る 青樹遺作に就て 折悪しく幸三郎兄風邪 夜和楽にて晩  
餐 弥芝居観に出掛け不在 清吉家庭の事情あり帰郷(十円  
渡)

## 十二月十五日

芙蓉図画作 研究例会 午後太田氏北氏の依頼にて小品画作  
希望に来る

---

336 高橋亨(1878-1967)朝鮮学者。

## 十二月十六日

芙蓉図完成 弥と華族開館に蘭花展見物 北田氏に会す 清水金蔵氏作画依頼に予ての約にて葵屋主人同道来訪 晩食を共にす 豊田君来れども不会 後日を約す 丸山少女之亦作画依頼 鈴木氏玄鶴図箱書依頼に来る 夜石本氏保険のことにて葵屋主人と和楽に病床にある幸三郎兄をたづねる

## 十二月十七日

第二芙蓉図下図 色彩を主にしてくだてる 宮田氏絵具持参 求める(六十円) 夜除村氏講話<sup>337</sup>を聞きに来る 岩田氏よりみかん 加藤氏よりりんご贈付にあつかる

## 十二月十八日

第二芙蓉図下図 午後牛田君母堂逝去の為め悔み行く(四日) 同君不在 香料(五円) グランド前東横電を利して帰る 初冬春景趣あり 鶴心堂主小茂田君箱書依頼に来る 院出品枠張代(三十五円)支払ふ 長倉<sup>338</sup>氏分古径雅兄と小生の小巻物完成 持参す 弥子供達をつれてスエーター求めに行く 不在中宮田氏に絵具代六十円支払ふ

## 十二月十九日

芙蓉図本紙に着手 紅を使用して見る 三佳君午後来訪 帯止め、平盆(天女図)のことに西新井薬師の毛彫の拓本の贈呈にあづかる 鐘のことに広尾橋附近の阿弥陀寺のもの鎌倉 同じく円覚寺、建長寺 高麗寺のもの皆同時代 伝法院のは足利等の話あり 風調雨順国泰安民

## 十二月二十日

芙蓉図画作 夜観月 清吉 越谷両君に督れいを促す 青樹遺作葡萄、秋晴二図箱書ス(鈴木氏蔵)

## 十二月二十一日

芙蓉図画作傍ら弥生の扇子金地に羽を描く 垣見氏来春三月上旬開催の作品希望に 川越小島新吉氏移転通知のことに 夜除村氏原稿訂正にて来る 金子君に訓かいをあたふ

## 十二月二十二日

芙蓉図完成 ねずみ和子の扇面に描く 朝顔図下図をつける 小林源太郎氏双松■図に就て院画集を借りに来る 放光堂に

廿円支払ふ 夜忽那さんにげきれいを為す 朝子漸く快宜し

## 十二月二十三日

皇子降誕祝福国土に満つ 朝顔図本紙着手 小林さんより便あり 明後三溪山へ行くに就て 午後五時偕楽園に院主催祝賀会に列席 銀座散歩 帰宅

## 十二月二十四日

朝顔(暁に開く花)画作 高橋君菊、秋草二点持参 評を乞ふ 菊傑れり 武久旧夫人来る 夜清吉扶桑花 越谷模本菊評す 朝子久し振りに入浴

## 十二月二十五日

朝顔画作 昨日の約変更の為小林さんより電話あり 為めに清吉君に三佳さ[ん]の作御届け旁々品川駅に待ち合す小山君に伝へる 亦一方高橋氏依頼の(菊)中山氏への紹介を牛田君に乞ふ事を頼む 山梨勝造氏藤井氏の紹介にて拙作希望にて来る 午後一時桜木町駅に会する三溪山訪問の小林さんとの約にて出際平林氏来る あいにく弥は結髪に出掛け不在 閉口す 為めに十五分遅れる 三溪先生過般来病癒へす病床にあり 周文筆春夏の屏風 応挙(乙卯初春)(殆んど絶筆かといふ)龍の屏風 雪村筆琴こう仙人図 抱一筆うづら及くづの二図 宗達筆みそぎ、光琳筆孔雀白梅裏立葵図 雪舟筆小屏風花鳥、俊賴歌仙古今集 終りに小林さん持参犬の図拝観 雅談に時を送る 川面氏中途より繰合せ来駕致さる 帰宅後 弥土産に更料のそばあり 不在中小山君牛田君の紹介状持参して呉れた外横手君来られし由

## 十二月二十六日

暁に開く花画作 午後四時頃より一家にて銀座に散歩 三四子供達の求めに応じて買物 富士アイスにて晩食後帰宅 風あり いやに寒い日である 森田さんへ旧作沙魚小品を贈る

## 十二月二十七日

暁に開く花完成(二尺巾一尺五寸) 気にすまぬ点多し ともか■■■に依頼急なれば此の図を以てあてる 次作今度■■■はと構図をも■■■含意を表はすに努める やはり暁に開く花(二尺巾立一尺五寸) 夜書状整理 松島、中村鶴心堂氏等歳暮

337 速水御舟「絵画の真生命」『美之國』10巻1号(1934年1月)pp.36-37  
338 長倉新太郎

## 十二月二十八日

暁に開く花第二作下図 太田氏に第一作北氏の依頼にあてる  
ため渡す 山田直造氏歳暮に来る 羽織紐を受く 横尾君久  
方振りに来る 関尚美堂主権の謝礼(四百円)に来る 年賀状  
したゝめる いつも乍ら仲々面倒なり

## 十二月二十九日

暁に開く花下図推考 北田省三蘭を持って来て呉れる 中村  
さんより真葛の大花瓶を贈らる 感謝に堪はず 夕刻より銀  
座散策 東宮殿下の御命名に当り祝福気分横溢 継宮明仁と  
御命名

## 十二月三十日

暁に開く花下図推考 書斎片付け為に、青柳 仲氏等歳暮に  
来る 久方目に夜雨になる

## 十二月三十一日

暁に開く花画作 現在迄の下図及写生大半整理 焼去す 夕  
刻より一家にて銀座に買物旁々散歩 月円らかに中空に冴ゆ

# Notes on Pierre Bonnard's *Landscape in Provence* (1932)

Yokoyama Yukiko

Pierre Bonnard's *Landscape in Provence*, which was acquired by the National Museum of Modern Art, Tokyo in 2020, is one of Bonnard's strangest and most elusive paintings. At the time the work was made, 1932, Bonnard had long been living in Le Cannet, a town in the hills of southeastern France that overlooks the Mediterranean. There, in his studio, he created countless paintings distinguished by their rigid geometric structure and glowing colors. *Landscape in Provence* was peculiar, both in terms of its subject matter and the unrealistic colors of the landscape.

Although at first glance the work has an "all-over" appearance, after gazing at the picture for a while, we begin to grasp the context of the motif and the depth of the space. But after continuing to look for a bit longer, the picture invites us into a shallow depth created by the paint itself through the arrangement and juxtaposition of colors, and how they resonate in the distance. This experience might be described as a state of endless movement between the surface and depth in the narrow space that exists between the paint-covered surface and the overlapping motifs. Instead of functioning as a seeing subject, we are required to be a body that merely senses the paint.

*Landscape in Provence* was shown at Galerie Bernheim-Jeune in Paris from June 15 to 23, 1933 as part of an exhibition that was widely reviewed. In the work, we can detect an antagonism between Bonnard as a painter associated with tradition and an artist who was in the process of embarking on a new phase in painting. Even in terms of the latter, Bonnard was by no means deemed a new avant-garde painter. Rather, he was seen as a painter who employed an unknown method in an extremely humble manner to expand the range of traditional painting. Bonnard's complexity, which cannot simply be explained through dichotomies such as convention and innovation, and figuration and abstraction, was already becoming apparent.

Bonnard always used the motif as his starting point, but in order to escape the constraints of a motif's meaning and name, he found it necessary to obscure its contours and form by accentuating the colors and brush touch. In that sense, *Landscape in Provence* can be seen as one of the most intense concentrations of the artist's intentions.

# A Consideration of Lines and Arcs in Sol LeWitt's *Wall Drawing #769: A 36-inch (90cm) grid covering the black wall. All two-part combinations using arcs from corners and sides, and straight and not straight lines, systematically.*

Ogawa Ayako

In this paper, I trace the practice of the preeminent artist Sol LeWitt (1928-2007) from his early conceptual and minimal art to his wall drawings, which are seen as his life work. From 1968 until LeWitt's death in 2007, the artist produced a numbered series of 1,274 wall drawings. As some of the pieces include individual variations, the actual total exceeds 1,300 works. The theme of the works varies according to the period in which they were made, but regardless of the era, lines and arcs are a recurring theme. Linear variations in the series were influenced by LeWitt's close friend the sculptor Eva Hesse (1936-1970). I also consider the rare influence the two artists had on each other.

This is followed by a discussion of LeWitt's 1994 work *Wall Drawing #769: A 36-inch (90cm) grid covering the black wall. All two-part combinations using arcs from corners and sides, and straight and not straight lines, systematically.* This piece is seen as part of a group of works based on the theme of lines and arcs, which LeWitt actively produced between the early '70s and early '80s. I consider the work while drawing parallels to similar pieces. With his wall drawings, LeWitt did his utmost to eliminate artistic subjectivity and arbitrariness and to turn his works into objective systems. Rather than approaching a line as a tool for depicting a virtual image, he explored the reality of the line in itself.

Moreover, although LeWitt initially made the wall drawings himself and with other people, in the early '80s he began to concentrate on creating concepts and instructions for the works, which were entrusted to a "draftsman" to execute. What was the significance of the word "draftsman"? By comparing the process to music, for which he had a great love, LeWitt envisioned the artist as the composer, the instructions as the score, and the draftsman as the performer. This was not simply an allegory. A musical composition is performed anew in every age without being replicated. Similarly, the draftsman system is a way of making the work over and over again to provide people with enjoyment, and of expanding the existing concept of the artist and the work.

# On the Production Process for *Ayanishiki*: From Facsimile Drawings to Woodblock Prints

Nakao Yui

*Ayanishiki* (“Beautiful Textiles”) is a catalog of exhibitions of textile products held at the Nishijin Textile Center in Kyoto. It opened in 1915, when color printing had not become widespread in Japan. To provide color plates of those beautiful textiles for *Ayanishiki*, the Nishijin Textile Center commissioned textile designers in Kyoto who had the sophisticated skills to record the works accurately in facsimile drawings. Those drawings were then reproduced using sophisticated color woodblock printing techniques that had been handed down in Kyoto. The result was *Ayanishiki*, a catalog of extremely great artistic value, with ten volumes published from 1916 to 1925, in limited editions of 200 copies each. At the time, Kyoto’s textile industry was flourishing, and collections of designs were being issued in vast numbers. Unsodo, which printed *Ayanishiki*, was regarded as the finest publishing company in Kyoto, and its execution of *Ayanishiki* was unsurpassed among the many design collections produced in that period. It was the pinnacle of art printing at that time. Since, however, its market was limited to the textile industry, *Ayanishiki* is now almost entirely forgotten.

In this essay, I compare and examine the proof prints and issues of *Ayanishiki* in the Unsodo collection and the textiles and drawings in the Nishijin Textile Center collection with the facsimile drawings by Ogo Tomonosuke in the collection of Fukumoto Shigeki, a textile artist. I point out the possibility that, in the actual production process for *Ayanishiki*, which had been almost entirely obscure, Yamaga Seika and Ogo Tomonosuke played central roles in the overall creation of the drawings of textiles for it. I also, searching for woodblocks used when *Ayanishiki* was published, tried reprinting them, working with a currently active print craftsman and a publisher. The decorative style of applying pigment three dimensionally, a distinctive technique that has been handed down in Kyoto printmaking, was, it became clear, an extremely important element in expressing the consistency and texture of textiles, as in *Ayanishiki*. This essay discovers the value of *Ayanishiki* not merely as a record of textiles but as a hybrid entity that brings together the best of weaving and dyeing, sketching, and printmaking techniques. It observes that it was precisely because it originated in modern Kyoto, with its sophisticated cultural heritage, that this remarkable publication could be created.

# On the Absence of Female Photographers: Reconsidering the Response to the *New Japanese Photography* Exhibition

Kobayashi Sayuri

The *New Japanese Photography* exhibition, held at the Museum of Modern Art (MoMA) in New York from March 27 to May 19, 1974, was the first full-fledged introduction to postwar Japanese photography ever presented abroad. Co-curated by John Szarkowski, the director of photography at MoMA, and Yamagishi Shoji, the editor of *Camera Mainichi* magazine, the exhibition featured 15 Japanese photographers. In this paper, by focusing on reviews of the show in which the writers took issue with the lack of female photographers, I have set out not to critique the exhibition content from a contemporary perspective, but rather to reconsider the state of Japanese photography at the time.

Prior research on the subject is notable for the absence of detailed discussions of criticism related to women artists. There is also a lack of documents dealing with the percentage of Japanese female photographers and the actual conditions of their practices during the era that can be used as reference material in considering statements related to the gender balance. As a result, in the first and second sections of this paper, I focus on the sequence of events that led up to the exhibition and provide a simple introduction to its objectives, structure, and content. This is followed, in the third section, by an overview of exhibition reviews, with special emphasis on critics and visitors who commented on the lack of female photographers. In the fourth and final section, I examine the practices of female photographers who were active in Japan at the time but did not appear in the exhibition, and how they were received.

Through my research, I discovered that the number of Japanese female photographers during the period was in fact very few. However, a certain number of them were actively showing their work and the recognition for their shows and photo books was loosely connected to their having been asked to participate in exhibitions that focused on new trends in photography. In addition, I was able to identify a pattern in which the work of young female photographers was published in *Camera Mainichi* after they were acclaimed for a solo exhibition. Although there were almost no female photographers who were subsequently covered or featured on a regular basis, this at least provided some indication that the editor, Yamagishi Shoji, endeavored to discover artists who were creating new photographic expressions, regardless of whether they were male or female.

# On Lynette Yiadom-Boakye's Black Paintings

Masuda Tomohiro

In this paper, I examine some of the distinguishing features of the British painter Lynette Yiadom-Boakye's works. A second-generation immigrant born in London in 1977 to Ghanaian parents, Yiadom-Boakye has primarily painted figurative portraits. Compared to the work of immigrant and second-generation immigrant predecessors like Lubaina Himid, Sonia Boyce, Yinka Shonibare CBE, Isaac Julien, and Chris Ofili, who addressed subjects such as colonial history, racism, and identity conflicts, Yiadom-Boakye makes paintings with a serene, tranquil quality that seems to lack any clear message.

However, Yiadom-Boakye's makes use of an early modernist approach that is especially reminiscent of Édouard Manet, Edgar Degas, and Walter Sickert to create portraits of Black figures. Although it is often said that she highlights subjects who were barred from modernism and subverts of art history's Eurocentric norms, Yiadom-Boakye herself has stated that her work is not motivated by race or racial issues.

In this paper, I consider Yiadom-Boakye's painting by analyzing stylistic characteristics, the portrait format, and the use of colors, while placing special emphasis on her assertion that it is "normal" for her to paint Black subjects. In other words, as a black woman living in Britain, it is perfectly natural for her to depict Black people. However, the fact that Yiadom-Boakye is still asked about the significance of painting Black people in interviews and that she responds by saying it is a normal thing to do suggests that her practice has yet to be completely accepted in the Western art scene. Thus, Yiadom-Boakye's works and her current reputation as an artist are a faithful reflection of the state of art in the Western world. In that sense, even though they might not be rooted in politics, her paintings are highly political.





## 『東京国立近代美術館 研究紀要』編集・投稿規定

東京国立近代美術館は、『東京国立近代美術館 研究紀要』を、原則として一年度に一回刊行する。『研究紀要』は、館における調査研究の成果を発表することにより、館の所管する分野の専門的研究の深化、事業活動への反映及び他の美術館等への館研究活動の普及に資することを目的とするものである。『研究紀要』の編集、投稿原稿審査にあたっては編集委員会を設けることとする。編集委員会は、副館長を委員長とし、委員は企画課長、美術課長、工芸課長、研究員(美術館、工芸館より各一名)より構成される。

### 1. 投稿資格

- (1) 当館職員
- (2) 当館職員との共同執筆者として編集委員が認めた者

### 2. 投稿原稿

- (1) 未発表の論文
  - (2) 未発表の研究ノート
  - (3) 未発表の資料紹介
  - (4) その他(当館におけるシンポジウムおよび講演会での発表の報告等)
- (1)については、投稿原稿の内容に鑑み、専門知識を有する研究者(館外を含む二名以上)に査読を依頼し、採択された原稿のみを掲載する。
- 投稿者は、著作権法上の複製権及び公衆送信権の利用を東京国立近代美術館に対し認めるものとする。

## 東京国立近代美術館 研究紀要 第27号

令和5年3月24日印刷

令和5年3月31日発行

発行者 小松弥生

発行所 東京国立近代美術館  
東京都千代田区北の丸公園3-1  
電話：03(3214)2561(代表)

制作 亜細亜印刷株式会社  
長野県長野市大字三輪荒屋1154番地

翻訳 クリストファー・スティヴンズ、ルーシー・S・マクレリー

## Bulletin of The National Museum of Modern Art, Tokyo No.27

Edited and published by The National Museum of Modern Art, Tokyo  
3-1 Kitanomaru-koen, Chiyoda-ku, Tokyo, 102-8322, Japan  
Tel. +81-3-3214-2561

Produced by Asia Printing Office Corporation  
© 2023 The National Museum of Modern Art, Tokyo

Printed in Japan  
ISSN: 0914-7489