

兵庫県立美術館研究紀要

Bulletin of the Hyogo Prefectural Museum of Art

No.11



兵庫県立美術館研究紀要

Bulletin of the Hyogo Prefectural Museum of Art

No.11—2017

目次

Contents

近代洋画における汚損軽減とニス層軽減について

相澤 邦彦 ————— 4

村上華岳《日高河清姫図》について

飯尾 由貴子 ————— 16

谷中安規の初期・中期作品と聖俗の女性イメージ

岡本 弘毅 ————— 26

チェコ人芸術家たちの岐路—チェコのアート・シーンから
見たアルフォンス・ムハ像

小野 尚子 ————— 36

兵庫県立美術館の教育普及史—兵庫県立近代美術館時代—

遊免 寛子 ————— 50

「ギャラリーキタノサーカス」について

—福野輝郎氏インタビュー—

江上 ゆか ————— 62

金山平三の金山らく宛書簡 (2)

西田 桐子・相良 周作 ————— 80

英文要旨 ————— 92

Abstracts



図1 一部洗浄が行われている状態。



図2 洗浄された部分と洗浄前の部分、拡大。

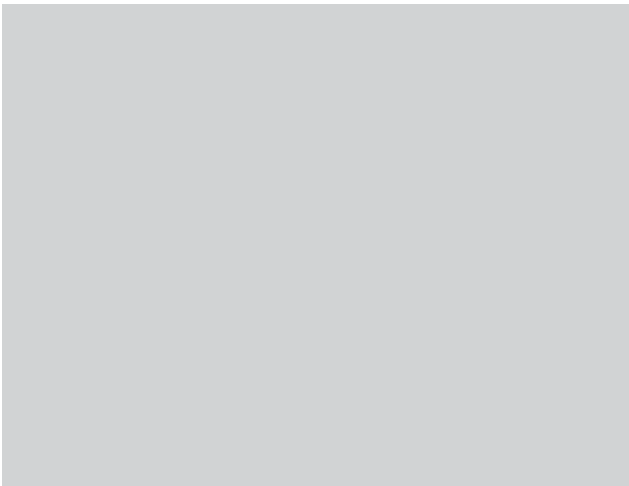


図4 洗浄作業終了後。



図3 汚損拡大写真。黒い点状の汚損が無数に付着していることがわかる。写真は空の部分。

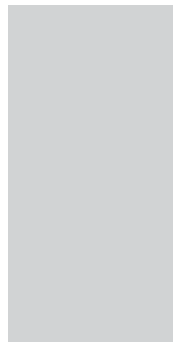


図9 ベニヤ板にある署名。

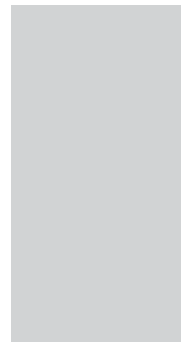


図10 本人署名
(当館資料より)。

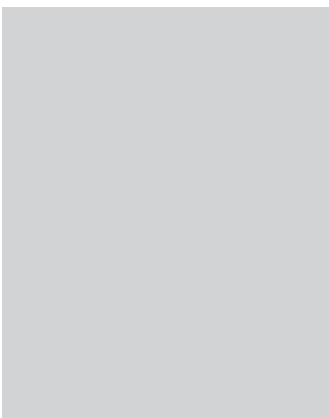


図8 キャンバスと木枠の間にベニヤ板
が取り付けられている。ベニヤ板は比較
的新しい。

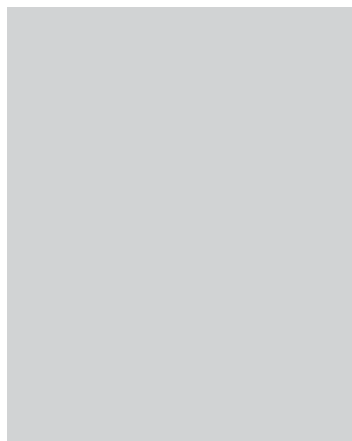


図11 兵庫県立近代美術館「田中忠雄展」
1987年展覧会図録掲載図版。



図12 洗浄作業であらわれた旧サイン。「T. Tanaka 1932」と読める。
なお、この画像はサインが判読しやすいよう若干加工している。

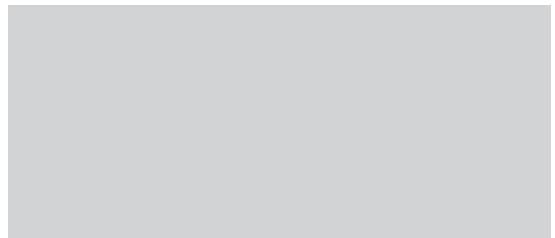


図13 作業前よりみられるサイン。おそらく制作時ではなく後年書き
込まれたものと思われる。

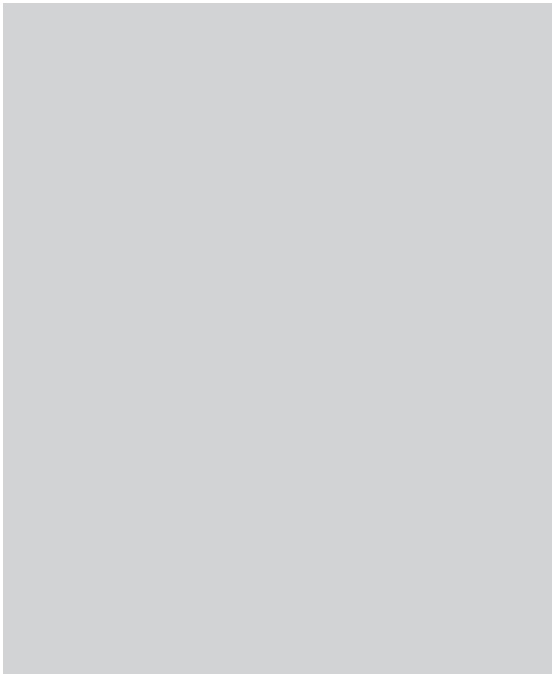


図5 処置前。

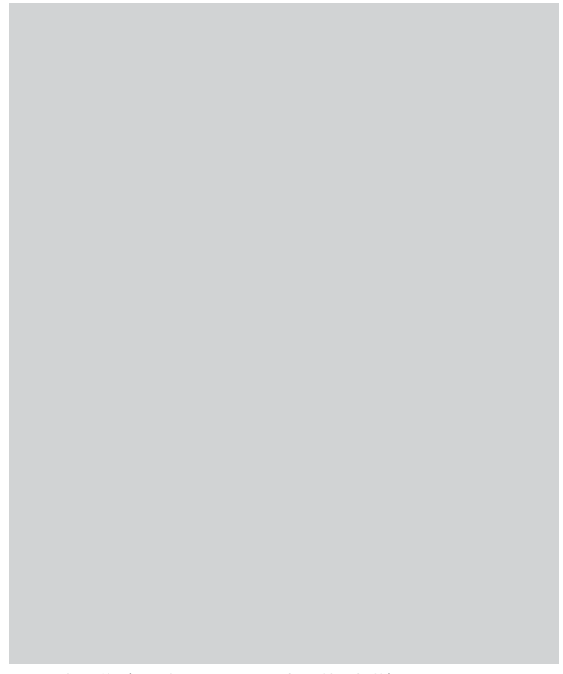


図16 処置後（画面保護の亚克力板を外し額装）。

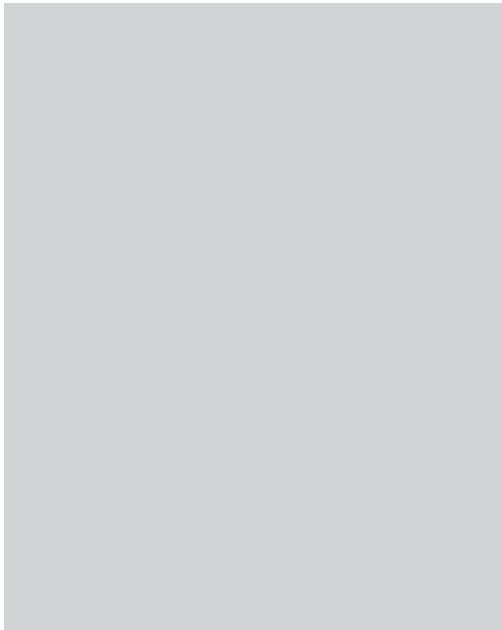


図6 処置前（額装解除後）

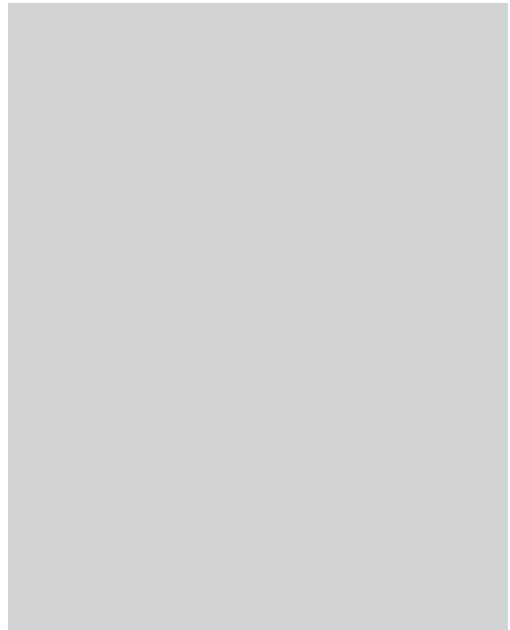


図15 処置後（額装前）。

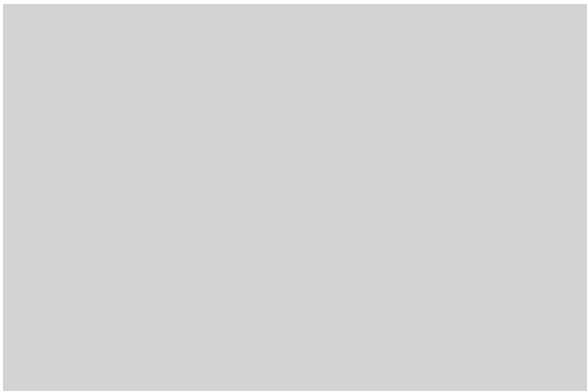


図7 処置前（額装解除後、部分）



図14 処置後（額装前、部分）。

相澤邦彦

美術品の表面には、時が経つにつれて、保存環境によっては短時間で汚損が堆積する。美術館や博物館において収蔵庫や展示室の空気環境を整備し、なるべく清浄な状態を目指すのは、極力汚損が作品や資料表面に付着することを防ぐためでもある⁽¹⁾。絵画であれば、著しく汚損が堆積するとその作品の色調や図像の判別すら困難となる。

かつて油彩画の絵具層表面にはほぼ例外なくニスが塗布されていたが、ニス層にはそのツヤ感を視覚的効果とする機能と同時に、絵具層表面への汚損堆積や物理的損傷をできるだけ防ぎ、「保護層」として絵具層が蒙るはずの被害を引き受ける機能もある⁽²⁾。

近代以降の油彩画にはニスが施されていないものもあり、その数は決して少なくないといえるが、これらが後に、第三者によって新たにニス層が施されることも少なくない。このとき、対象作品の技法・素材や損傷状況によってやむを得ずニスが塗布される例もあるが、作者の意図とは関係なく塗布される例もある。いずれにせよニス層はその表面に汚損が堆積するだけでなく、経年によってニスそのものが変色（黄変、褐色化）するため、定期的に除去または軽減し、再塗布されることとなる。

絵具層表面の汚損軽減、またはニス層の除去或いは軽減及び再塗布は、適切に実施されれば画面の状況を制作当初、作者の意図、オリジナルの状態に劇的に近付ける可能性がある一方で、その作品の生命線ともいえる画面に直接的に介入することにほかならず、リスクも高く困難な作業でもある。

すでに古くから、そして現在もおこの「画面洗浄」をめぐるさまざまな論考が提出されているが⁽³⁾、作品は全て一回性をもつものであることに加えて、同一作品であっても保存環境や管理方法によって状態は大きく異なること、近代以降において絵画（または平面作品）のあり方も多様となったことなどから、従来の方法論や定義を踏襲しつつも、柔軟かつ慎重に対応しなければならない事例や、従来の方法では対応しきれない事態すらありうるとされる。その一方で、個別の具体的な作業事例とその詳細な報告は、全く別の作業機会にも参照され、応用されうるものとも考える。

ここでは日本の近代洋画2作品、ニス層がなく絵具層表面に直接汚損が堆積した作品と、絵具層の上にニス層が厚く施された作品における作業を例にとり、作業の際に課題となったこと、またそれにどう取り組んだかを述べる⁽⁴⁾。

鈴木清一《初秋の丘》の洗浄作業について

鈴木清一《初秋の丘》は縦1126mm、横1450mmのキャンバスに描かれた油彩画で、1921年に制作されたものである。本作品は長らくその所在がわからなかったが、東京都の民家で発見され、2007年に当館へ寄贈された経緯がある。

収蔵時の状態は特に作品表面への汚損堆積が著しく、当時保存・修復グループリ

(1) 佐野千絵、呂俊民、吉田直人、三浦定俊『博物館資料保存論』みみずく舎、2010年、p.3-4、39

(2) 本論における作品制作技法及び素材に関する記述は、主にマックス・デルナー（佐藤一郎訳）『絵画技術体系』美術出版社、1980年、Gettens, R. J., and G. L. Stout., *Painting Materials: A Short Encyclopedia*, Dover, 1966、森田恒之『画材の博物誌』中央公論美術出版、1986年及び森田恒之監修『絵画表現のしくみ』美術出版社、2000年を参照している。

(3) 森直義『修復からのメッセージ』ポーラ文化研究所、2003年、p.130-131、158-166、Bomford, D., *Pocket Guides: Conservation of Paintings*, National Gallery London, 1997, p.72-75、Walden, S., *The Ravished Image: Or How to Ruin Masterpieces by Restoration*, St Martins Pr, 1985、田口かおり『保存修復の技法と思想』平凡社、2015年、チャーザレ・ブランディ（小佐野重利監訳、池上英洋、大竹秀美訳）『修復の理論』三元社、2005年及びアレクサンドロ・コンティ（岡田温司、水野千依、松原知生、喜多村明里、金井直訳）『修復の鑑』ありな書房、2002年

(4) 筆者は、洗浄作業全般に関して「油彩画洗浄をめぐる諸問題」『兵庫県立美術館研究紀要』第8号、2014年で述べた。本論は洗浄作業の具体例である。

ーダーだった田中千秋氏によって状態調査とキャンバス破れ部分繕い、一部画面の洗浄作業が行われていた。筆者は当館着任（2012年）後これを引き継ぎ、他の作業の合間を縫って少しずつ洗浄作業を行った。なお、本作品画面にニス塗布されていない。

東京都の民家では長らく室内に展示されていたようだが、既述のとおり著しい汚損の堆積により作品表面（画面、絵具層表面）は茶褐色にくすみ、肉眼では細部がよく判別できず、全体像としてもかろうじて画面右側の樹木、手前の茂み、画面左の平原と画面上部全体の空は判別できるものの、《初秋の丘》というタイトルから想像できる秋の気配や、そもそもどうして「丘」なのかよくわからないような状態だったといえる（図1）。

既に洗浄作業が行われていた画面左上は彩度も明度も桁違いに高く、洗浄されていない箇所では識別の難しい雲や、遠景に小さく見える家のかたち、ひとつひとつの筆のタッチなどが視認できた（図2）。洗浄を行った箇所から推測すると、画面全体の汚損を軽減することで立体感や奥行き、陰影、彩度など、見違えるほどの状態になるものと思われた。

本件は、汚損が作品本来の状態（オリジナルの状態）を著しく歪め、作品の本質或いは価値を貶め、汚損のために作品そのものを鑑賞する側に伝えられないひとつの好例とさえいえるものだった。視覚的に把握される美術品は、その表層、表面にこそ真価があるといえる。立体作品はその凹凸や高低などの立体性によって生じる陰影も作品の一部となるが、平面性を基本とする絵画の類は、汚損をはじめとする表面へのダメージが物理的なものであるだけでなく、その作品の生命線ともいえる視覚効果に極めて深刻な影響を与える。

このような汚損の要因は様々で、塵埃、土砂、油煙、排ガスや工場の排煙、煙草の煙や調理時の煙、料理の湯気、虫の糞あるいは指紋や手垢など無数にあるが、具象絵画であれ抽象絵画であれこれら汚損の堆積がすすむと、画面全体の色調が暗褐色に沈み、本来の色調とかけ離れた状態となり、さらには描かれている対象の輪郭さえ判別できなくなる。

もちろん保管環境、展示環境で汚損堆積の度合いは大きく異なる。屋外に近い環境やレストランなどで展示されていたとしたら当然汚損の堆積は激しくなるが、基本的に保存管理が徹底している美術館や博物館などの展示室、或いは収蔵庫でさえ緩やかに汚損が堆積していくことに留意すべきである。

本作品の汚損の状態は、拡大すると黒く丸い極めて小さな点状の汚損が無数に付着していた（図3）。これらは基本的に水溶性であったため、精製水による除去あるいは軽減が可能だった。本作品が長く一般家屋内に架けられていたことから推測すると、大気中の油分、調理の際の煙、料理等の湯気、煙草の煙、土砂や塵埃が汚損の主要素と考えることができる。またこれら汚損が微細な丸い点となって無数に付着していることの要因として、あくまで推測にすぎないものの、寒暖の差に伴う画面上の結露の発生に際して、微粒子もしくは極めて細かな粉状の汚損が結露によってある程度結合し、その後水分が蒸発することによって点状に固着することが繰り返されたためではないかと思われる。

さて、絵画であれ着色された立体作品であれ、汚損の洗浄を確実にまた効果的に実施することで、その作品の本来の状態、あるべき状態に近付けることができるが、その一方で、作品表面に直接介入する洗浄作業は、汚損とともにオリジナルの絵具層を溶解させてしまう危険性を併せ持つ。

既述のとおり夥しい汚損の堆積は、それがひどければひどいほど絵画の「絵画性」

に干渉し、最悪の場合何が描いてあるかわからないほどの状態になる。しかしその「頑固な汚れ」は、ときに強い溶解性をもつ石油系有機溶剤やアルコール、アンモニアの類を用いないと軽減することができない。そのときに、汚損のみを溶解し、その作品のオリジナルである絵具層を決して溶解させないことが必須となる。さもないと汚損と同時に絵具層を崩壊させてしまうことになる。

このため、その作品に使われている各色材のごく一部に対してあらゆる溶剤で溶解度を調べ、洗浄を行う前に絵具層に影響を与えずに、その汚損の軽減に適した溶剤（精製水を含む）をある程度選定することが重要となる（溶剤テスト）。しかし、各色材はときにチューブから絞り出されたまま、或いはときに揮発性油でかなり希釈された状態で用いられ、ひとつの作品のなかの同じ色材であっても溶解度は決して一様ではない。

例えばチューブから絞り出されたままの油絵具は、基本的に固着に十分な乾性油等の媒材と顔料のバランスがとれている状態であるため、そのまま描画に用いても固着後は溶解度が低い。それでも強力な溶剤で強い摩擦力をもってこするともちろん溶解または摩擦する可能性が十分にある。

しかしチューブから出した絵具を揮発性油で希釈した場合、固着力に必要な乾性油の量が必然的に減るために、乾燥後の固着力は低下し、脆弱な絵具層となる。また揮発性油で薄められた絵具層は、固着後油絵具としてはツヤの少ない発色となる。これは油絵具のツヤの主要素である乾性油が不十分なため、当然の結果といえる。極端に希釈した油絵具は固着後水彩ガッシュや日本画の膠絵具のように、全く「つや消し」の状態にすらなりうる。

このような状態は塗膜となるべき乾性油が極端に少なく、わずかに残る乾性油や、現代の油絵具に含まれている微量のワックス、天然または合成樹脂でかろうじて顔料同士がつながりあわされていると考えてよく、精製水による洗浄でさえ絵具が溶解するおそれがある。

余談かもしれないが、絵具層が脆弱な油彩画は近代日本洋画に少なくない、といわれている⁽⁵⁾。筆者もこれまでの経験で、弱い溶剤や精製水にすら反応する絵具層をもつ日本人作家による油彩画の処置に携わったことが一度や二度ではない。なぜ日本の油彩画が構造的に脆弱なのか、という問いに安易に回答することは避けるべきだろうが、やはり考えなければならないことだろう。

そもそも何であれ、現代を含めていつの時代であれ、ある地域独自のものが他地域に伝播する過程で、それは完全なコピーとしてではなく、若干かたちをかえて根付いていくものと考えられる。日本近代洋画の絵具層の脆弱さは、そのあたりに要因のひとつがあるのではないと思われる。特に、同時期に欧米から急激に日本に流入した技術、制度、文化等と同様に、日本に油彩画が本格的かつ急激に流入した「近代」という時代性と、日本の急激な近代化の在り様も、当然ながら深く影響しているように思われる⁽⁶⁾。

いうまでもなく油彩画は西洋で生まれたものだが、まず気候風土が西洋と日本とで大きく異なる。寒暖の差こそあれ一年中湿度が低めの西洋に対して、日本ははるかに湿度が高く、このため基本的に油絵具の乾燥に時間がかかる。ちなみに低湿の状態でも比較的油絵具の乾燥は遅いものである。これに対して、油絵具を揮発性油で希釈すると日本の気候においても乾燥は早まる。

また大まかではあるが、日本の伝統的な美術工芸品は、漆製品を除いて、屏風、やまと絵、水墨画、茶器など、或いは漆製品ですら、油彩画のような彩度やツヤ感のあるものとは基本的に異質と思われる。その一方で先述のとおり、揮発性油で希

(5) 歌田真介「油絵を解剖する」日本放送出版協会、2002年、文化財保存修復学会編「文化財の保存と修復 15 日本における「西洋画」の保存修復」クバプロ、2013年、p.23-59、歌田真介編『高橋由一油画の研究 明治前期油画基礎資料集成料』中央公論美術出版、1994年、坂本一道、佐藤一郎、歌田真介、宮田順一、福田徳樹著『明治前期油画基礎資料集成 東京藝術大学収蔵作品』中央公論美術出版、1991年及び佐藤一郎、坂本一道、歌田真介著『明治後期油画基礎資料集成 東京藝術大学収蔵作品』中央公論美術出版、2004年。また、岡鹿之助「油絵のマティエール」美術出版社、1954年、p.94には、油絵具の「油」をある程度吸い取り紙で抜き、そのうえでニス少量を加えて描く方法が記されている。

(6) 日本の近代化の特質に関する論考は膨大な数あるが、ここでは主に和辻哲郎『風土』岩波文庫、1979年、丸山真男『日本の思想』岩波新書、1961年、中根千枝『タテ社会の人間関係』講談社現代新書、1967年、阿部謹也『学問と「世間」』岩波新書、2001年及び夏目漱石『現代日本の開化』『私の個人主義』講談社学術文庫、1978年を参照している。

積すればするほど、乾燥後の油絵具本来のツヤ感は失われる。さらには近代洋画において、日本における風景、街並み、静物など、西洋で油彩画を描く際の対象と基本的に異なるものが描かれていることも、このような日本洋画の物理的構造に関連性があるものかもしれない。

ただし、印象派以降、特に20世紀に入ってからの美術に関する欧米での様々なごきは、既成概念または伝統と異なるもの、或いはその打破を標榜するものが少なくない。その前提として、やはり本質的に社会的変化がめまぐるしい「近代」及び「現代」という時代性そのものが重要と思われるが、このとき欧米においても、伝統的な油彩画の技法、組成とかけ離れた「油彩画」または平面作品が多数制作されていることも確かである。また、まさにこの時期に日本ではそれまでは無いに等しかった「油彩画」が本格的に描かれるようになり、定着していったことにも注意する必要があると思われる。

筆者は日本近代洋画にかぎらず、油彩画の文化がなかった諸地域（非西洋圏）において、また欧米においても、近代以降の油彩画或いは平面作品は物理的に脆弱でありうると考える。さらに、これは現代美術作品の特質ともいえる素材的、物理的、構造的な脆弱性にもつながりうる側面があるのではないかと考えている⁽⁷⁾。

鈴木清一《初秋の丘》は、溶剤テストにおいて絵具層の堅牢度が比較的高く、ある程度溶解力のある溶剤に対しても反応しなかったことは幸運だったといえる。堆積している汚損は厚く、堆積してから時間も経ち、画面上で凝固しているものの、概ね水溶性の汚損だったことも幸運だったといえる。仮に本作品における絵具層がもっと脆弱で、さらに軽減しにくい汚損だったとすれば、洗浄作業はさらに困難だったはずである。

とはいえ、どのような状態であれ、またどのような作品であれ、油彩画の生命線である画面に直接介入する洗浄作業は緊張を要するものである。既に洗浄が行われていた箇所では問題がなかったとしても、これから洗浄を行う箇所では問題があるかもしれないし、それがどのような問題かは作業の前には予測しきれないものである。

本作品はその描かれている対象によって筆触及び絵具層の厚みがかなり違うといえる。一般的な風景作品と同様に、空が先に描かれ、手前の樹木や茂みはそのあとに描かれていることが絵具の重なりからわかるが、空は比較的塗りが薄く、絵具の凹凸も少ない。雲だけがやや塗りが厚く、筆のハネで生じる突起も見られるが、手前の茂みは絵具の凹凸がかなり激しく、箇所によっては塗りが厚い。また筆触によるハネも大きい。樹木や平原、遠くの家屋は空と植え込みの中間程度の塗り及び絵具層の厚みだが、樹木では一部塗りの厚い箇所もみられる。

筆者が作業に取り掛かる前に危惧したことは、手前の茂み部分の汚損がどこまで軽減できるかということだった。凹凸の激しい絵具層は、どうしても凹部分に堆積した汚損の軽減が難しくなる。また茂みの汚損は他の箇所と比べてやや性質も違うように見えた。ただしこれは汚損の性質というよりも、絵具層、つまり描き方の違いによって、同じ汚損でも定着の仕方が異なったためと思われた。

このため、洗浄がまだほとんど行われていない茂み部分において、汚損が軽減しにくいことを想定したうえでまず空の洗浄に着手したが、堆積している汚損を一度に除去するのではなく、意図的に汚損を残し、段階的に軽減していくこととした。これは空だけ極端にきれいになっても、万が一茂みあるいは樹木の汚損軽減が難しくなった場合、絵画として極めてバランスを欠くためである。

空の洗浄を一旦行ったのち、遠景の家屋、平原の汚損も同様に軽減し、その次に

(7) 文化財保存修復学会編『文化財の保存と修復 15 日本における「西洋画」の保存修復』クパプロ、2013年、p.77-93

樹木の汚損軽減に移った。意図的に汚損除去の度合いを引き下げ、まだまだ汚れはとれる状態で作業箇所を拡げていったが、それでも作業を行った箇所は明らかに彩度と明度が上がった。

ここまでの作業では竹串の先端に脱脂綿を巻き、大きな綿棒の状態にしたものに精製水をしめらせ、画面の上でこれをゆっくり転がすことで汚損を軽減していったが、絵具層の凹凸や突起の多い茂み部分ではこの方法を行うと絵具層を傷めるため、柔らかくやや毛足の長い筆に精製水を含ませ、凹凸や突起を傷めないよう弱く筆で絵具層を擦り、水分をティッシュペーパーで拭き取る手法をとった。この方法で汚損の軽減は可能だったが、やはり全体のバランスを考慮して、汚損を取りすぎないように留意した。

各箇所一通り作業が終わった状態で作品を見ると、最初に作業を行った空が暗く見えるほど他の部分の彩度と明度が上がった。このためふたたび空の洗浄をある程度行い、次に空以外の箇所の洗浄を行うことを繰り返し、全体のバランスを確認しながら段階的に洗浄を続けた。

ある程度これを続けた結果、全体の汚損は完全な「除去」には至らないものはかなり軽減され、作業前と比較して格段に画面全体が識別しやすい状態となったが、やはり茂みの汚損の軽減が難しい状態になったため、樹木、空、平原及び家屋の汚損軽減も中断し、全体の明度、彩度の整合性が採れている状態で作業を終了した(図4)。このとき筆者の主観としての「整合性」を基準としたものの、保存・修復グループや学芸の複数のスタッフにも、洗浄を一旦終えた状態が絵画としてバランスがとれているか、不自然ではないかどうかの確認を求めた。

筆者はコンサヴァターとして、絵画あるいは美術品を観ること、その「眼」のちからのようなものが仕事全般に不可欠と考えてはいるが、一方でその「眼」とはやはり主観に過ぎず、各作業においてもなるべく客観的な着地点で一応の完了とすることが重要であると考えている。或いは「作品を守る」ためのコンサヴァターの仕事とは、概ねそういうものかもしれない。

今回の作業では、まだ汚損が残っているものの、画面全体の整合性を優先して作業を一応の終了とした。繰り返しになるが、空、樹木、平原の汚損軽減はさらに追及することが可能である。また汚損自体、基本的に時間の経過とともにその除去或いは軽減が難しくなる可能性が高く、その成分によっては長期的な付着が絵具層に悪影響を及ぼすことも考えられる。

しかし、鑑賞されること、観ることの対象としての美術品にとって、洗浄の結果極端に凶像としてのバランスを欠いた状態とは、洗浄前の何が描かれているかよくわからない状態と匹敵するか、それよりも悪い状態となりうる、と考えている。「修復」によって、修復前の状態より何か「悪く」なるようなことは、やはり避けなければならないだろう。

田中忠雄《パンを切る老人》のニス層軽減について

田中忠雄《パンを切る老人》は縦1002mm、横802mm、1932年にキャンバスに油彩で描かれた作品である。本作品は兵庫県立兵庫高等学校の同窓会である「武陽会」が所有し、同校内で長く展示、保管されていたが、2012年より当館に寄託されている。

本作は、画面中央に小さな木箱に座った老人がナイフでパンを切っている姿が描かれており、背景は全体的に黒い。画面保護の亚克力板が設置されていたことも

あるが、極めてニスが厚く塗られていることと、背景を含め黒及び暗色系の色材が主に用いられているために、照り返しやギラつきがかなり強い状態だった（図5～7）。なお、本作品寄託時には他にも同時代の田中忠雄作品が一点含まれていたが、その作品にはニス層がなかった。

一般に、絵画はニス層があることでその色調が濡れ色になり、特に暗色系においてやや明度と彩度が下がるが、本件ではニス層がかなり厚いために一層色調を暗く、背景を黒くしているようで、色調の微妙な濃淡、細かな筆遣いや陰影も識別しにくいものとなっているように感じられた。またニス層は厚いだけでなく筆による塗りも粗く、各所で塗りムラも見られた。個人的には果たしてこのまま展示することができる状態なのか疑問を持ったが、当館の複数の学芸員の意見も同様だった。

ニス層はその素材の性質上、塗布後どのような保存状態であれ経年によって徐々に黄変していくものだが、本作のニス層にはその黄変が見られず、制作当初から80年を経ているとは極めて考えにくいものだった⁽⁸⁾。また、これはあくまでも個人的な、主観的な印象ではあるが、厚く塗られたニス層はその塗りの粗さと併せて不自然さやある種違和感のあるもので、本作品における対象の描写方法、構図、暗色系が多用されている色調、筆使いや塗りの厚さ、絵具の粘性、陰影などの技法及び表現方法において、どうしてもニス層の視覚的な効果や必要性が見出しにくく、着彩の段階で厚くニス層を施すことが意図されていないようにさえ思われた。仮にそうであるなら、照り返しやギラつきの強さ、その塗りの粗さも含めて、厚いニス層が色調や図像の判別を難しくするだけでなく、作品本来の在り様（オリジナルの状態）を少なからず歪めているのではないかと思われた。

これは筆者個人の主観的な考えだとしても、現時点で確認できるニス層の変色が極めて少ないことから、おそらく制作時にはニス層が無く、作者もニスを塗らない前提で本作を描いたが、比較的近年に何らかの理由で新たにニスが塗られたものではないかと推測した。なお、絵具層全体に亀裂が多くみられたが、これらは安定した状態にあるものと思われた。

冒頭にも述べた通り、ニス層は古典絵画及び近代（印象派周辺）以前の油彩画にはほぼ例外なく塗布されるものだった⁽⁹⁾。絵具層上層にニスを塗ることで画面に潤いやツヤが与えられるとともに、額縁の画面側に設置されるアクリル板やガラス板のように、汚損の堆積や傷などを防ぐ画面（絵具層）保護の役割も果たしていた。いわゆる「保護層」としてのニス層である。ただしニスは経年によって徐々に黄化（黄変）し、また汚損も堆積していくため、定期的なニス層の除去或いは軽減、及び再塗布がくりかえし必要となる。

油彩画或いは絵画そのものの在り様が大きく変わり始める印象派以降、ニスが塗布されない作品が増え始める⁽¹⁰⁾。印象派周辺以降の作品で、明らかにニス層が施されている場合、それらは様々な理由によって、修復家も含めた作者以外の第三者によって塗布されていることが多々ある。

明治以降になって、欧米から本格的に油彩画が流入した日本の場合は、その開拓者ともいえる高橋由一とその周辺の画家による作品にはニスが施されているものが少なくなかったが、その後黒田清輝が活躍する頃よりニス層が塗布されていない作品が多くみられるようになる。国内作家による油彩画で、現時点でニス層が明らかに存在しているものには、やはり作者の意図とは別に第三者によって後に塗布された可能性も考えられる⁽¹¹⁾。

本作品はキャンバスに描かれているものだが、木枠の画面側、つまり木枠とキャンバスの間に決して古くはないベニヤ板があてられていた（図8）。画面側から触

(8) Nicolaus, K., *Handbuch der Gemälderestaurierung*, Könemann, 1998, p.308-371

(9) チェンニーノ・チェンニーニ（辻茂編訳、石原靖夫、望月一史訳）『絵画術の書』岩波書店、2004年、p.95-99、Bomford, D. *Pocket Guides: Conservation of Paintings*, National Gallery London, 1997, p.38-47, Nicolaus, K., *Handbuch der Gemälderestaurierung*, Könemann, 1998, p.308-371, 及び Gettens, R. J., and G. L. Stout., *Painting Materials: A Short Encyclopedia*, Dover, 1966, p.36-38, 51-59, 78-81

(10) Bomford, D., *Pocket Guides: Conservation of Paintings*, National Gallery London, 1997, p.38-47, 58-61, Bomford, D., J. Kirby, J. Leighton and A. Roy, *Art in the Making: Impressionism*, National Gallery, London, 1990, p.101-102, Prideaux, S., *Edvard Munch: Behind The Scream*, Yale University Press, 2005, p.47-57, 及び Nicolaus, K., *Handbuch der Gemälderestaurierung*, Könemann, 1998, p.308-371

(11) 歌田眞介『油絵を解剖する』日本放送出版協会、2002年、p.23、107、文化財保存修復学会編『文化財の保存と修復15 日本における「西洋画」の保存修復』クパプロ、2013年、p.23-59、歌田眞介編『高橋由一油画の研究 明治前期油画基礎資料集成』中央公論美術出版、1994年、坂本一道、佐藤一郎、歌田眞介、宮田順一、福田徳樹著『明治前期油画基礎資料集成 東京藝術大学収蔵作品』中央公論美術出版、1991年、佐藤一郎、坂本一道、歌田眞介著『明治後期油画基礎資料集成 東京藝術大学収蔵作品』中央公論美術出版、2004年、山下新太郎『油絵の科学』好学社、1948年、p.68-80、117-121、及び岡鹿之助『油絵のマティエール』美術出版社、1954年、p.91-110

るとキャンバスは自由に動き、ベニヤ板とキャンバスは接着されていなかった。おそらく木枠画面側にベニヤ板が張りつけられ、キャンバスはその上から一般的な仕様と同様に木枠側面で固定されているものと推測できた。なお、本作品におけるニス層が制作後しばらくして塗布されたものであれば、絵具層及び地塗層の亀裂から含浸したニスによる滲みがキャンバス裏面にみられるはずだが、キャンバス裏面はこのベニヤ板があることで確認できなかった。

また、ベニヤ板裏面には「パンを切る老人 田中忠雄 1932」とサインペンのようなもので記されているが、当館に資料として保管している本人直筆の手紙やメモを参照すると、特に署名においてその筆跡は類似性が見られるものだった(図9、10)。

仮にサインが作者自身のものではないとしても、このようなベニヤ板を用いる手法は、いわゆる「修復家」が行う処置としては一般的ではないといえる。またベニヤ板は比較的短期間で劣化が始まる不安定な素材であり、作品修復に適している素材とはいえない。

余談だが、当館に多くある「具体」の作品など、ベニヤ板は主に基底材(支持体)として戦後に制作された国内の美術品に頻繁に用いられている。それらのうち美術館に収蔵された作品に関しては、温湿度の変動が少なく環境が整備された収蔵庫等で永く保存管理されたこと、また着彩されたことで塗料がコーティングの役割を果たし、温湿度変化の影響がある程度軽減されていることで、メーカー公表の耐用年数よりもはるかに長く維持されているものの、当館所蔵品に限らず劣化及び脆弱化は徐々に、確実に進行するものと予想できる。

本件においてベニヤ板が装着された目的としては、画面全体にみられる絵具層の亀裂への配慮として、木枠画面側にポリエステル布等を一枚張ったうえで作品を張りこむルースライニングのように、支持体及び絵具層の揺れの軽減を図り、亀裂の進行や剥落の予防を企図したものかと推測した。またルースライニングによってある程度のキャンバスの波打ちや変形も是正或いは予防できるが、ここではベニヤ板でそのような効果を図った可能性も考えられた。

その後しばらくして、本作品に対して碧南市藤井達吉現代美術館より貸し出し依頼があった。所蔵者である武陽会は貸し出しを了承したが、ニス層が作品自体に大きく干渉している状態で、果たして貸し出し、展示に支障がないのか疑問だった。寄託作品は文字通り預かり品で当館の所蔵ではないため、例外はあるものの基本的に処置は行わない。しかし本作品においてはまさに例外的にニス層軽減を試み、できるかぎり展示に耐えられる状態まで処置を行うことを担当学芸員とも検討し、その方向で武陽会にも了承を得て、処置を実施したうえで貸し出しを行うこととなった。

処置のために額縁から作品を取り外し、額縁に隠れていた作品各辺を確認すると、ワックスを用いて修復されている箇所があった。紫外線ライトを用いて確認したところ、やはりニスが繰り返し筆で荒く塗り重ねられていることがわかり、ニス層が厚いことが改めて確認できた。なお、古いニスが洗浄され現在のニス層が塗布されたのであれば見られるはずの、絵具の細かな突起の隙間などに見られる古いニスの残留は確認できなかった。

幸い、画面全体にみられる亀裂は安定しており、絵具層の固着処置は基本的に不要と判断できた。あくまでも推測ではあるが、ある時点で画面上の無数の亀裂が懸念されて、木枠とキャンバス裏面の間にあてがわれたベニヤ板同様に、一種の接着剤として亀裂の進行を抑え、絵具層を補強する目的で、通常よりもかなり厚くニス

が塗られた可能性も考えられた。

さて、処置を行う前に考えなければならなかったこと、また考えざるをえなかったこととして、果たして「誰が」ニス塗ったか、ということである。

キャンバスと木枠の間に設置されたベニヤ板も既述のとおり比較的新しいものであり、ワックスによる処置もそれほど古いものとは思われなかった。ベニヤ板には作者名等の記述もあったが、ニス層の塗布も含めて、これらに関して処置記録や資料などは、所蔵者である武陽会のもとには何も残されていなかった。なお、現在でこそ処置者は修復処置の記録や報告書を残すことが大原則であり、欠かせないこととなっているが、これはかつて処置記録や報告書を残すことが一般的ではなく、本事例のように後世の作業に支障をきたすことや、作品解釈や調査研究にすら影響することへの反省によるものでもある⁽¹²⁾。

過去に本作品が出品された展覧会担当者や図録などからも特に情報は得られなかったが、1987年に当館の前身の兵庫県立近代美術館で開催された「田中忠雄展」には本作品も出品されており、図録にある図版は、印刷の過程で色調や明暗が変わることや、あくまでも図版であり補正等も行われている可能性があることを考慮しても、その状態は現状に近いように見えるものだった（図11）。仮に今のような厚いニス層が1987年に既にあったとしたら、田中忠雄が他界したのは1995年であるため、作者本人もしくは作者の意図に基づいて第三者がニスを塗布したと考えることは可能である。

一般的には、作者が存命中であっても作者以外の誰かによって、作者の意図に関係なくニス層が塗られることも少なくない。逆に、作者の存命中に、作者本人によって制作からかなり間をあけてニスが塗られることもある。仮に、ベニヤ板、ワックス、ニス層塗布の作業が同一人物によるとすれば、それは作者なのか修復家を含めた第三者なのか、あるいはその両者によるものなのか。またそれぞれの作業は同時期に行われたのか、それとも異なる時期に行われたのか。いずれもなかなか推測することすら難しいものだった。

処置のためにワックスが使用されていることも気になる場所だった。ワックスはかつて油絵画の修復において必ずといっていいほどよく使われた素材であり、もちろん確実に判断できるものではないが、ワックスの使用は処置を行った者が少なくとも画家とは考えにくい要素だった。ただし、画家がある程度修復について関心と知識があり、ワックスを用いたと考えることも可能ではある。

ニス層が後年作者の意図によって塗布されたものであれ、あるいは第三者によるものであれ、少なくとも強すぎるギラつきをできるかぎり軽減するにあたって、ニスが厳密には残留するもののできるかぎり「除去」するのではなく、ニスの存在を視認できる程度に「軽減」することを目指すこととした。言い換えれば、ニス層を軽減しつつも、明らかにニス層があると視認できる程度で作業を終える、ということである。これは、仮にニス層が作者本人の意図によるものであれば、ニス層が存在することが視認できないほどまで軽減或いは除去を行うことは、作者の意図と相いれないと考えられるからである。

先述のとおり、経年により黄変し汚れたニス層は除去或いは軽減され、再塗布されるものであるが、本作品におけるニス層も今後確実に黄変が進み、再塗布が必要となる時期が必ず来る。今回の作業において、一旦可能な限りニスを軽減（ほぼ除去）して、新たにニスを施すことも選択肢となり得たが、ニス層が厚いことからその軽減作業に相当な時間がかかるものと予想できたことに加えて、所蔵作品ではなく寄託作品であるため処置を最低限にとどめるべきであること、また例え一部でも

(12) Nicolaus, K., *Handbuch der Gemälderestaurierung*, Könemann, 1998, p.374-383、アレクサンドロ・コンティ（岡田温司、水野千依、松原知生、喜多村明里、金井直訳）『修復の鑑』ありな書房、2002年、p.97-126、及び神庭信幸『博物館資料の臨床保存学』武蔵野美術大学出版局、2014年、p.71-91、140-145、154-155

絵具層が有機溶剤に反応しやすい場合は、軽減作業を進めることによって絵具層を傷める危険性が高いために、全面的なニス軽減（或いは除去）及び再塗布は行わないこととした。なお、キャンバスを一旦木枠及びベニヤ板から外し、キャンバス裏面におけるニスの滲みの有無を確認することも作業としては可能だったが、やはり作業時間と本作が寄託作品であることを考慮して見送ることとした。

まず溶剤テストを行ったのち、比較的溶解性の弱い石油系溶剤であるミネラル・スピリットと、同じく溶解性の弱いアルコール系溶剤であるイソプロピルアルコール（プロパノール）を用いて、徐々にニスの軽減を進めた。ニス層はやはり厚く、なかなかギラつきは変わらず、繰り返し作業を行う必要があったが、少しずつギラつきを弱めることができた。またニス層上層を薄く取り除くことで、絵具層の微妙な色調の変化、陰影、細かい描写や筆跡も作業前より明らかになった。

さらにニス層軽減の作業を進めるうちに、画面全体の亀裂を隠すように、主に亀裂に沿ってごく薄く補彩が行われていたことがわかった。通常処置前の紫外線調査で補彩は確認できるものだが、ニスの塗りが厚かったこと、補彩が薄くまた亀裂に沿ってごくわずかに施されていたことから反応が視認できにくいものだったと推測できた。弱い溶剤で段階的に作業を進めたとはいえ、補彩が一部軽減或いは除去されたことで微細な剥落箇所、亀裂の断面や一部白い地塗り層が亀裂に沿って多少露出した。

またこれは全く予想していなかったことだが、作業前には視認できなかった古い作者のサインがあらわれた（図 12、13）。この古いサインは補彩で隠されていたのではなく、厚いニスとその表面の乱反射によって、作業前の段階では極めて視認が難しいものだったといえる。なお、作業前の調査ではエックス線や赤外線による光学調査は行わなかったが、仮に行っていたとしても、これらの判別は恐らく不可能だったと思われる。

この補彩と古いサインの存在によって、もちろん結論には至らないとしても、やはり一連の旧処置は誰が行ったのかを考えないわけにはいかなかった。古いサインを隠して、新しいサインを記したのが作者以外であるとは、さすがに考えにくい。しかしオリジナルの絵具層よりもはるかに弱い色材で補彩をする方法は修復家の作業に近い。または作家と修復家或いは修復に関して知識のある第三者が後年個別に作業を行ったか、もしくは協働だった可能性もあるだろう。

考えなければならなかった点は、作者本人がニス塗布と補彩を行ったとして、或いは第三者が作者の依頼または了承を得て作業が行われたとして、ニス層はいずれにせよ軽減（除去）と再塗布が将来的に必要となるものの、特に補彩の軽減と一部除去が許容されるかどうかということだった。後年に行われたとはいえ、作者本人による処置だったとすればそれは当然オリジナルとなり、また作者の意図のもとに第三者が作業を行ったとしても、それは作者の意図が反映されたものであり、決して軽視できないところとなる。

しかし、修復処置のひとつとしての補彩は経年とともに色味の変化があらわれ、このときオリジナル部分と色調にズレが生じる。また該当箇所には何か問題が生じた場合に容易に補彩部分のみ除去が可能のように、修復作業における「可逆性の原則」にもとづき、弱い色材で補彩が行われるのが基本である⁽¹³⁾。

仮に作者が直接的であれ間接的であれニス塗布と補彩を行ったとして、特に補彩においても溶解しやすい「弱い」色材を用いたことで、将来的に補彩「除去」の選択肢を残したとも考えられる。結論を急ぎ、安易に取り掛かることは避けなければならないが、将来的には補彩を可能な限り軽減したのち、改めて限定的な補彩を行

(13) チェーザレ・ブランディ（小佐野重利監訳、池上英洋、大竹秀美訳）『修復の理論』三元社、2005年、Nicolaus, K., *Handbuch der Gemälderestaurierung*, Könemann, 1998, p.257-307, 及び神庭信幸『博物館資料の臨床保存学』武蔵野美術大学出版局、2014年、p.149

うことも選択肢となるかもしれない。

今回の作業においては、ニス層、補彩ともに作者が直接的或いは間接的に行った可能性を勘案して、当初の目標であるニス層のギラつきの軽減がある程度実現し、微細なタッチや色調の変化、陰影がある程度明らかになった段階で、ニス層も補彩もまだかなり残留している状態で、作業を終えることとした。なお、作業を終えて再額装を行った際に、元々装着されていたアクリル板の反射がやはり作品に干渉するため、所蔵者に確認を取ったうえで取り外した（図14～16）。

鈴木清一の項で述べたことを繰り返すが、どのような状態であれ、どのような作品であれ、また事前にできるかぎりの調査を行ったうえでも、油彩画の生命線である画面に直接介入する洗浄作業は、重要かつ困難な作業といえる。既に洗浄を行った箇所では問題がなかったとしても、これから洗浄を行う箇所では問題があるかもしれないし、それがどのような問題かは作業の前には予測しきれないものである。

油彩画に限らず現存する美術品はすべて、素材、技法、構造、経年変化、後年の処置や管理による状態変化など、様々な要素が極めて複雑に絡み合い、私たちの前にある。古い作品は長い年月のあいだに様々な外的要因が必然的に作品に付随するものであり、現代美術作品はそもそも素材や構造の多様性において、またそれと連動して作者以外に制作に関わった技術者、組織、ギャラリーなど、制作背景が複雑なことも少なくない。

本作品においては、画面洗浄／ニス層の軽減を、予めできるかぎりの調査を行って、綿密な処置計画を立てたうえで取り組んだものの、事前調査では想定できなかった状況によって当初目指したところの手前で作業を一旦終えた。単純に画面表層の厚いニスを少々軽減するに過ぎないかもしれないが、改めてその作業の繊細さと重大さ、また作品そのものに刻まれている複雑かつ膨大な情報、そしてその作品の「オリジナル」とは何かを考えさせられる事例だった。

飯尾由貴子

はじめに

村上華岳《日高河清姫図》(図1)(1919年 絹本着色 143.7×55.7cm 東京国立近代美術館蔵、重要文化財・以下《日高河》)は、和歌山県日高郡日高川町にある道成寺に伝わる「安珍・清姫伝説」の一場面を描いた作品として知られる初期の代表作である。第2回国画創作協会展に出品され、当時は《日高河》という題名で発表されたが、現在は《日高河清姫図》と呼ばれている⁽¹⁾。

この作品の前後の展覧会出品作は次のとおりである。

- ・1916年《阿弥陀》(図2)(京都市美術館蔵)第10回文展特選
- ・1917年《白頭翁》(第11回文展落選)
- ・1918年《聖者の死》(図3)第1回国画創作協会展
- ・1919年《日高河》第2回国画創作協会展
- ・1920年《裸婦図》(図4)(山種美術館蔵)第3回国画創作協会展

《阿弥陀》は華岳初めての仏画の大作で中世仏画の研究を示したものであり、《聖者の死》は釈迦涅槃図に図像をもとめながら表現としてはジョットへの傾倒が、《裸婦図》はインド仏画への関心が指摘される作品である。1919年の《日高河》は、それまでの宗教的画題から一転し、安珍・清姫伝説という世俗的な主題を扱っている。華岳ははじめ《母と子》と題する作品を本展に出品するつもりで準備を進めていたが、何等かの理由で中止し、代わりに発表したのが《日高河》である。『中央美術』掲載の画稿(図5)によれば⁽²⁾、《母と子》は聖母子像を思わせる母と幼児を描いた作品であったようだ。変更の理由は明らかでない。出品後、華岳は《日高河》について、次のような言葉を残している。

「今回出品の「日高川」は、素より此の寸画の手法をねらつたものでは毫もありませんが、嘗て私が此の寸画に対して一種の懐かし味を抱いたために、無意識の間に、自づからその手法が、自分の作品の中に現はれて、あのやうな結果を生じたのでありませう。「日高川」は、あくまで情趣的に描かうと試みた作であり、深い思想と非常に痛切なる感情を盛らうとしたのですが、自分の思ふた通りのものが果して出て居るか如何かについては、未だ充分の自信を持つては居りません。(略)私は、私の中心の感情を人に伝へやうといふ希望を抱いて、製作(ママ)に臨むのですが、描いていく間に、非常に感動することが多いのです。總体、私は作品によつて痛切なる感じを観者に与へやうと望むので、これは仏画の類ひに限らず、風景でも人物でも、又花鳥でも、観る人の魂を、深く動かすやうな力のある絵を描きたいと思つて居ります。(略)前年の作⁽³⁾は、大体に写実的でやつたのですが、本年のは、空想的のものです。併し結局、私自身では同じことで、線は、絵の構成上の一つの美しい感じであり、色彩は、それに応ずる感情を自由に奏でる鍵盤のやうなものだと思ひます。(略)「聖者の死」でも「日高河」でも、釈迦と云ひ、清姫と云つても、それは一つの命題に過ぎないので、それらに関する伝説に

図1 村上華岳《日高川清姫図》
1919年 東京国立近代美術館蔵

図2 村上華岳《阿弥陀》1916年
京都市美術館蔵

(1) 中谷伸生「大正八年における村上華岳」
『研究論集』創刊号、三重県立美術館、1983年

必ずしも正確に拠る必要はないと思ひます。行く手の途を全く失つて、索落たる感じに陥つた、一種の失望を描出しやうとして、背景も、それに適合させるため、実景によらず、頭脳から作りだしたものである。結局、作品は一種の情趣的絵画であると云つてよからう⁽⁴⁾。」

深い思想と痛切な感情を盛り、観る人の魂を深く動かすような絵を描くことが制作の狙いであったと華岳は述べている。華岳はこれに先立つ時期、《操人形道成寺》(1916年)(図6)、《人形芝居(日高川清姫)(図7)(1917年 中野美術館蔵)《清姫の図》(図8)(1918年 兵庫県立美術館蔵)といった同じ画題の小品を残している。関心のある画題であったのだろう。しかしこれらの小品に比べ、本作における清姫の姿かたちや表情、画面にみなぎる緊張感は別格であり、前年の国展出品作である《聖者の死》や翌年の《裸婦図》との比較においても《日高河》は独特の雰囲気を持っている。《聖者の死》や《裸婦図》は彼が関心を寄せていた初期ルネサンス絵画やインド仏画との関連から解釈されてきたが、それに対し《日高川》には発表当時から指摘されてきた浮世絵研究の成果という説明だけでは片づけられない質が備わっている。そのような質的理由によるのであろうか、この作品については、発表当初より様々な言及がなされてきた。本稿では先学の解釈をふまえ、筆者が関心をもったある作品との関連の可能性について述べたいと思う。

1 《日高河清姫図》

(1) 主題

「清姫」は紀州・道成寺に伝わる「安珍・清姫伝説」の登場人物である。醍醐天皇の世、奥州白河より熊野に参詣にきた美しい僧、安珍に一目惚れした娘、清姫が安珍に迫ろうとするが修行の身である安珍は清姫を騙して立ち去る。その裏切りに激怒した娘は安珍を追跡し日高川にたどり着きついに蛇身となって、道成寺に逃げ込み鐘の中に隠れた安珍を焼き殺し、自身は入水して果てるという話である。歌舞伎や能、人形浄瑠璃など様々な芸能でも採り上げられ、さまざまに脚色されて一般には女性の怨念を描いた物語として知られてきた。

この物語を描いたものが『道成寺縁起絵巻』(15世紀後半 室町時代 道成寺蔵)である⁽⁵⁾。絵画表現としてはこの絵巻をはじめとしてその後『日高川草紙(賢学草紙)』などが描かれてきた。話そのものも、「安珍・清姫」として一般に定着するまで様々なヴァリエーションが存在する⁽⁶⁾。

本説話の起源とされているのは『大日本国法華験記』巻下「紀伊国牟婁郡悪女」である⁽⁷⁾。ここでは熊野詣にきた老若二人の僧が登場する。宿の女が若い僧に言い寄ろうとするが、僧は熊野詣の帰りに立ち寄ると約束して去る。女は待ったが僧は戻らず、裏切られたことを知った女は蛇となって僧を追う。僧は女が追ってくることを知り道成寺に逃げ込み鐘の中に隠れるが、蛇となった女は寺の門を叩き壊し鐘に巻き付き血の涙を流す。蛇が去ったのち鐘の中を見ると僧は焼き尽くされ灰燼に帰っていた、という壮絶な結末に終るのだが、後日譚として次のような救済の物語が続く。もう一人の老僧の夢の中にさきの大蛇が現れ自分は鐘の中にいた僧であるが前世の修業が足りなかったため悪縁にあってしまった、どうか慈悲をもって法華経の如来寿量経を書写してこの苦しみを抜いてほしいと願った。老僧が写経法会を行ったところ悪縁が除かれ善趣に向かい、女は忉利天、男は兜率天となり昇天していった。

(2) 『中央美術』第5巻第12号、1919年12月口絵
なお『美術画報』(第43巻第2号、1919年)には同図の下図が掲載されている。

(3) 《聖者の死》1918年 第1回国画創作協会出品、焼失

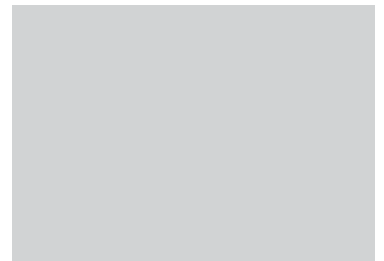


図3 村上華岳《聖者の死》1918年

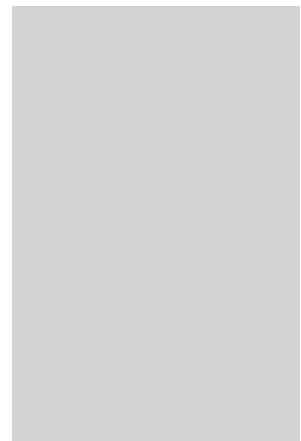


図4 村上華岳《裸婦図》1920年
山種美術館蔵

(4) 村上華岳「情趣的の絵画」『美術画報』第43巻第2号、1919年

「寸画」というのは、当時華岳が関心を抱いていたインドの細密画のことであり、本稿の冒頭で華岳は、題材が多様であり、描線を主とし着彩が優麗であり情趣的の面白い絵画であると述べている。なお、この記述を手掛かりとして、《日高河清姫図》とインド細密画との関連を詳細に論じたものとして、重松知美「村上華岳筆《日高河清姫図》再考—インド細密画との関連から—」『デアルテ』19号、九州藝術学会、2003年 がある。

(5) 醍醐天皇の御代という時代設定や娘が日高川を蛇身となって河を渡る展開は『道成寺縁起』にはじめて現れた内容だが、男は「安珍」という名ではなく、「清姫」という名前もまだ登場しない。

(6) 安珍・清姫伝説の成立からその後の展開については浜下昌宏「『道成寺』の〈女〉—変容の美学」『女性学評論』12、pp.127-148、1998年3月)、絵巻『道成寺縁起』を読み解く(安珍清姫伝説を追って)尾道市立大学伝承部下研究会、2015年を参照した。

(7) 1040-44年頃。「大日本法華験記 第129 紀伊国牟婁郡の悪しき女」『往生伝 法華験記』『日本思想大系』7 岩波書店 1974年

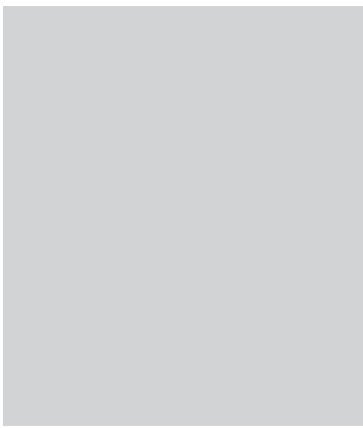


図5 村上華岳《母と子》画稿『中央美術』第5巻第12号掲載

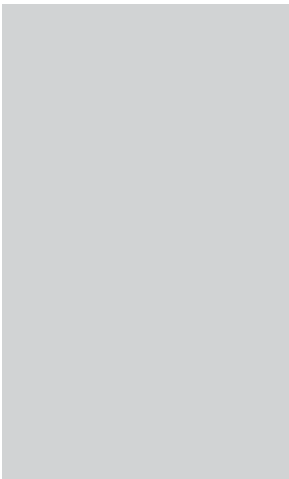


図6 村上華岳《操り人形道成寺》1916年

この話はほぼそのまま『今昔物語本朝部』巻14第3条「紀伊國道成寺ノ僧法華ヲ写シテ蛇ヲ救フノ語」⁽⁸⁾に受け継がれ、その後は『元亨釈書』巻19 靈怪編⁽⁹⁾（ここで安珍の名が登場する）、『日高川双子』（1400年頃）、『道成寺縁起』（絵巻）、『日高川草紙（賢学草紙）』（絵巻）（16世紀 室町時代）へと連なってゆく。『日高川草紙』以降は法華の功德による救済の話がなくなり、以後は、輪廻転生、前世の悪縁からの救済という仏教説話としての性格が失われ、女の怨念、変容に焦点を当てた物語へと変移していくのである。

説話を伝える媒体は文字や絵巻のほか、能⁽¹⁰⁾、浄瑠璃、長唄、歌舞伎など様々な芸能の素材として取り上げられるようになった。安珍と清姫の名前が初めて同時に登場するのは浄瑠璃「道成寺現在蛇鱗」^{げんざいうろこ}（1742年）である。歌舞伎では「道成寺物」とよばれる一連の演目が生まれ、中でも「京鹿子娘道成寺」「奴道成寺」、浄瑠璃では「日高川入相花王」^{いりあいざくら}が代表的である。見どころはいずれも清姫の怨念と変容の有様である。女の恋情にはじまり、裏切りへの悲しみ、それが怨念となり男を破滅させるといういかにも劇的な展開が細部は異なるにせよ人口に膾炙し、様々に作品化されてきた所以であろう。

（2）表現について

華岳の作品は、清姫が日高川のほとりまで安珍を追ってきた場面を描いているが、その表情は激情に駆られるそれではなく哀しみを湛えている。目を閉じて手探りで何かを求めるような清姫のしぐさ、「菱川派」や「初期浮世絵」⁽¹¹⁾を彷彿とさせる人物表現には、華岳が初期にしばしば描いた一連の舞妓や浮世絵風人物画との関連が指摘されている。

芥川龍之介が「壁土のやうな色をした山」⁽¹²⁾と述べた背景の描写も本作の表現における大きな特徴であろう。黄土を基調とする色彩の中に、華岳独特の肥瘦、濃淡入り交じる線描で岩肌や地面の起伏が描かれ、そこに「大和絵風」と評された松や細い草が緑青や墨、胡粉等で描かれる。雨雲がたれ込めた空は暗い墨色で、画面下方の日高川と思われる水の流れも空と同様暗い色調で描かれている。不安感を駆り立てるような黄土色の諧調、人物の周囲を取り囲むように曲線を重ねて描かれた岩肌の描写、墨色の空と水、これらの背景描写が清姫の心情と呼応するかのよう響き合い、独特の効果を生んでいる。

（3）作品をめぐる批評

作品は発表当時から好評を得、『中央美術』の国展号⁽¹³⁾にはつぎのような批評が掲載された。

村上華岳氏は今年規模の小さい『日高川』（ママ）と云ふものを出した。前に文展へ出した仏画などもさうであつたが、村上氏は古画に擬した様な効果を出すことに勝れて居る。而して此画なども其例の一つに数へることが出来る一寸見ると金だか黄土だか分からぬが、兎に角金の剥げたやうな感じの出で居る背景、緑青の焼けたやうな松樹、菱川風の人物の姿態、之等のものが集まつて如何にも初期浮世絵を見るやうな感じをなして居る。（石井柏亭）

村上華岳氏の「日高川」も此の意味（筆者註：小野竹橋（喬）の作品と同様自然主義的態度がみられるという意味）で賞賛に価する。即ち、戯曲的な異常事件を、氏は、極めて平凡な現象として描いているからである。「煩惱」や「嫉妬」の表白を誇張すること

(8) 1070 - 1100年頃。「紀伊國道成寺僧写法花救蛇語第三」『今昔物語集1』新日本古典文学大系33、岩波書店、1993年

(9) 1322年。「元亨釈書」仏書刊行会編『大日本仏教全書』名著普及会、1979年

(10) 能「道成寺」『謡曲集 下』日本古典文学大系、岩波書店、1963年

(11) 石井柏亭「國展を評す」『中央美術』第5巻第12号 1919年

(12) 芥川龍之介「『日高川』『赤松』など」『中央美術』第5巻第12号 1919年

(13) 『中央美術』第5巻第12号 1919年12月

もなく、また芝居がかつた道具立もなく、娘は単に、普通の人間に共通な感情で以て動いているのである。この様な事は此の種の題材を取り扱つた是れまでの日本画には望めなかつたことであつた。(略)華岳氏の「日高川」に日本画としては珍しくヒューメナな親しみを感じるのは前述の意味によるのであるが、しかしそれが十分な芸術的効果に達するまでには未だなかなか距離がある。(略)華岳氏の「日高川」は前に述べたやうな長所を持つているが、しかし、もう一步深く人間味に触れる必要がある。これだけでは即興味しか与へられない。しかし写生的な川や丘の間に、菱川風の人物を置いたり、大和絵の松を一本点じたりしてうまく調和をとつているのには感心させられる。しかしそれもこれも即興味の範囲を出でない面白味にとどまつているのは遺憾である。国画創作協会の人達の中では、華岳氏が最も人間味の作品を作り得る要素をもっているやうに思はれるから、古画の線描や色調の誘惑よりも人間味の実感を先にするやうに氏に望んで置く。(森口多里)

村上華岳氏の「日高川」を面白いと思ふ。いかにも清姫が安珍に惚れて追ひかけて来たやうな心持ちが出ていると思ふ。壁土のやうな色をした山も、牛乳色の川の水も、甚効果を強めていて、大へんいいと思ふ。只あれを見たとき、清姫は盲目になつたのかなと思つて、めくらになつていたのが本当かなと思つた。(芥川龍之介)

石井は初期浮世絵との関連を指摘し、森口は、清姫の心中にある人間のリアルな感情—すなわち安珍の裏切りによって怒り狂う清姫の心の底にある絶望と悲しみを描いているとし、独自の主題解釈と人間性への深い洞察を評価した。芥川は目を閉じている清姫が「盲目になつたのかなと思つ」たと述べた。これはおそらく彼が、眼を閉じた清姫から、浄瑠璃の『朝顔日記』の主人公深雪を連想したからかもしれない⁽¹⁴⁾。華岳の《日高河清姫図》は従来の清姫のイメージからかけ離れた哀しく切ない女性として描かれていると芥川の目には映つたのである。

華岳についていくつかの論考を著した加藤一雄氏は芥川と同様、華岳の清姫に『朝顔日記』の深雪と同じ性質を見出し、本作を華岳が大正初期において集中的に描いた人形浄瑠璃、歌舞伎絵、舞妓絵の系列に属する作品として位置づけた。加藤は、森口多里が「自然主義的態度」として単純率直に片付けようとした評に異議を唱え、華岳が好んだ文楽や上方芝居には上方文化の厚い思想の層を通して「非常に寂しい美しさが滴り落ちてくるような感じ」がするとしうえて、京都と大阪に厚く堆積した「悲喜の塵埃の層」をこの作品に読み取っている。《日高河》は上方の「厚い思想の堆積をくぐって滴ってきたもっと曲折した悲痛なもの」であり、華岳のバックボーンである大阪、京都、神戸というそれぞれの歴史と文化を形づくってきた地域的特性が作品の生成に本質的に関わっていると述べた⁽¹⁵⁾。

本作についての論考を著した中谷伸生氏は、制作の背後には華岳が愛読したという文芸誌『白樺』を通じての西洋美術との邂逅があり、とりわけ華岳はロダンの芸術観に共鳴しロダンが敬愛していたシャヴァンヌに関心を抱いていたと述べ、シャヴァンヌの「新理想主義絵画」として紹介された傾向と《日高河》の表現の質的な接近を指摘した。そして大正8年頃華岳がしきりに用いた「象徴」という言葉を手がかりに、本作品は本質的に清姫の物語を描いた作品でも、女の哀感を形象化した作品でもなく、「本能」あるいは「煩悩」という言葉を使って説明するにふさわしい何かを象徴的に描いた作品である、と解釈した。⁽¹⁶⁾

《日高河》は浄瑠璃や歌舞伎等の上方芸能に代表される文化的背景のもと、個性や自我を尊重する大正期の美術思潮の中で誕生した作品であつた。華岳による独自

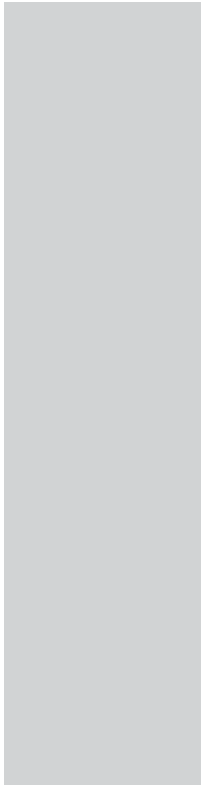


図7 村上華岳《人形芝居(日高川清姫)》1917年
中野美術館蔵

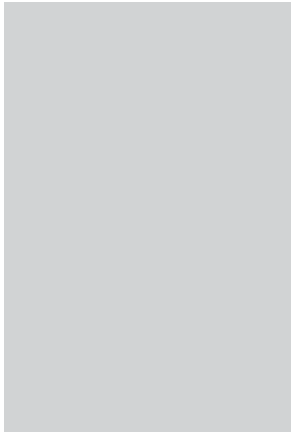


図8 村上華岳《清姫の図》1918年
兵庫県立美術館蔵

(14) 人形浄瑠璃『生写朝顔日記』の主人公深雪が盲目となって大井川のほとりまで恋人を追うという「大井川の段」の場面を想起したものと思われる。盲目の深雪を描いた作例としては横山大観、錦木清方、不動立山などによる作品がある。

(15) 加藤一雄「華岳『日高河』雑感」『雪月花の近代—京都日本画の100年—』京都新聞社、1992年(初出:『秀作美術』13号 1961年3月号)

の主題解釈—清姫の情念の底に哀しい人間的感情をとらえようとする解釈が作品を特異なものとしており、発表当時と同様、今日この作品は清姫の物語に取材しながら普遍的な人間の本性に迫ろうとした作品として、さらには清姫の情念を芸術的に昇華した作品として高く評価されている。

2 高山寺所蔵《明恵上人樹上坐禅像》と《華嚴宗祖師絵伝》

上記のような《日高河》の評価に筆者はもとより異議を唱えるわけではない。その上で、本作品を別の観点から考える上で、採り上げたいのが鎌倉時代の頂相として名高い京都・高山寺所蔵の《明恵上人樹上坐禅像》(図9)(伝成忍筆 13世紀 紙本着色 国宝)である。唐突ではあるが、作品の表現の質、信仰に生きた名僧、明恵上人という人間像、明恵上人の周辺で制作されたとされる《華嚴宗祖師絵伝(華嚴縁起)》(13世紀 紙本着色 京都・高山寺蔵 国宝 以下《華嚴縁起》)に描かれた義湘・善妙伝説と安珍・清姫の道成寺伝説との類似性などがこの作品を採り上げる理由であり、《日高河清姫図》だけでなく特に後半生の華岳作品の表現と主題において関連があるように思われるからである。ただし、《明恵上人樹上坐禅像》(以下明恵上人像)について華岳が言及しているわけではなく、両者を結びつける証拠はない。ゆえに仮説としてではあるが、古画の研究にも熱心であった華岳が目にした可能性も充分考えられることから、以下では本作品と華岳作品との関連について述べたいと思う。

(1) 《明恵上人樹上坐禅像》について

《明恵上人樹上坐禅像》は鎌倉時代前期の華嚴宗の僧、明恵(1173-1232)を描いた肖像画である。明恵(諱は高弁)ははじめ神護寺に入り文覚の高弟上覚房に師事し華嚴と真言密教を学び将来を嘱望されたが、紀州有田郷白上に隠遁、1206年(建永元年)後鳥羽院より神護寺別所梅尾を賜り高山寺を開き、華嚴密教の研鑽と観行に務めた。釈迦への思慕の念が深くインドへの渡航を企てたが断念、著書も多く著した名僧として知られる。

本作品は、松林の中樹上で座禅する明恵上人を描いた、肖像画としては珍しい形式の作品である。明恵自筆とされる上方の賛には「高山寺楞迦山中 繩床樹定心石 擬凡僧座禅之影 写愚形安禅堂壁 禅念沙門高辯」とあり、高山寺の上の山を、釈迦の遺跡になぞらえて楞迦山と名付け、常に山にある木や石に坐って座禅を行い、その姿を禅堂院の壁に映したということが書かれている。作品はこの賛そのままに山中で座禅する明恵その人を描き出している。像は小さいながらも顔の皺やほくろ、しみなども描き出したリアルな面貌表現がなされている。また、木の下に揃えて置かれた履き物や木の枝に掛けられた数珠や香炉、周囲の木立に遊ぶ鳥や栗鼠などの小動物など細部においても緻密な描写が行われている。本図の原型としては、画面構成との関連から羅漢図や南宋山水人物画であるとする説や、近年では十六羅漢図のうちの第五尊者諸矩羅像等との関連が指摘されている⁽¹⁷⁾。作者は明恵に長年従った僧、恵日房成忍の筆によるとされ、明恵の肖像そのものに加え、周囲の景物を釈迦の遺跡に見立ててそこで座禅することを好んだ明恵独特の観行「スタイル」も描き出した独創的な肖像画である。

(2) 表現の特徴と《日高河》との類似

《明恵上人像》でまず目につくのが人物を取り囲む風景描写である。松籟が聞こ

図9 《明恵上人樹上坐禅像》13世紀
京都・高山寺蔵

(16) 中谷、前掲論文 pp.461-466

(17) 伊藤久美「『明恵上人樹上坐禅像』に関する一考察—型と主題の再検討を中心に—」『美術史』63(1)2013年

伊藤大輔「高山寺蔵『明恵上人樹上坐禅像』考—主にその構図法における宋画との関係について—」『美術史』140 No.2, 1996年

《明恵上人樹上坐禅像》については以下の文献も併せて参考とした。

近藤喜博「明恵上人樹上坐禅像の意味」

『MUSEUM』通号54, pp.14-17, 1955年9月

中島博「明恵上人樹上坐禅像の主題」

『MUSEUM』通号329, pp.20-29, 1978年8月

中野玄三「明恵上人をめぐる絵画」『月刊文化財』通号211, pp.14-20, 1981年4月

中野玄三「明恵上人樹上坐禅像随想」『古美術』

通号59, pp.35-37, 1981年7月

西山厚「明恵上人の生涯と美術」『月刊文化財』

通号276, pp.35-43, 1986年9月

中村溪男「国宝 明恵上人樹上坐禅像」『古

画名作裏話』大日本絵画, pp.230-234, 1986年

『特別展 京都 高山寺と明恵上人—特別公

開 鳥獣戯画—』展図録 九州国立博物館、

2016年

「鎌倉I」『原色版 国宝』第7巻 毎日新聞社、

1978年

「縁起絵と似絵」『日本美術全集』第9巻 講

談社、1993年

『日本美術全集』第8巻 小学館 2015年

えて来そうな松林の描写、松の枝や葉は細やかかつ手慣れた筆づかいでリズム感をもって描かれている。図の主体はあくまで明恵その人だが、周囲の景観描写の図に占める割合が大きいことが特徴的であり、即興的ともいえる軽やかな筆致による岩肌や松にからみつく蔦や地面に生える草木の描写などから、単にこの山景が単なる説明としての役割だけでなくそれ自体深い意味をもっていることが示されている⁽¹⁸⁾。風景が単なる「背景」ではなく特殊な意図ともって描かれているという構成において両者は共通している。さらに本図における山景描写は、華岳の後年の山岳風景を想起させはしないだろうか。画面下方の地面の起伏や草木の曲線を多用した繊細な描写は《日高河》の背景描写に通じるものであり、その他例えば《樹石霜寒之図》(図10 1932年)《山礫早春之図》(図11 1934年)における後年の山水画にみる樹木の描写とかなりの共通点を見いだせるのではなかろうか。加えて、《瞻部樹下悉達太子禪定之図》。(図12) (1933年 豊田市美術館蔵) など、華岳の仏画にしばしばみられる菩提樹の下で禅を組む樹下禪定図なども本図と類似した表現と見なせるかもしれない。

目を閉じる人物表現も《明恵上人像》《日高河》両者に共通する。《明恵上人像》における目を閉じた人物描写は、それとの共通点が指摘されている十六羅漢図のひとつの「型」であり観行にはげむ僧を示すひとつの「図様」に倣ったものであり、両者の意味は全く別ものだが、瞑想する人物と、感情の高まりゆえに目を閉じた人物表現⁽¹⁹⁾はともに精神的なものを「演出」するという点で、同類の狙いを見いだせるのではないだろうか。両者は偶然にせよ人物の面貌表現においても一致をみる。画面の大きさもほぼ同じ(《日高河》: 143.7 × 55.7cm 《明恵上人像》: 146.0 × 58.8cm)ということも記しておく。

(3) 《華嚴縁起(華嚴宗祖師絵伝)》と安珍・清姫伝説

《明恵上人像》と《日高河》との繋がりを考えるうえで重要な作品が《華嚴宗祖師絵伝》である⁽²⁰⁾。これは新羅華嚴宗の祖師義湘(625-702)と元暁(618-686)の霊験譚であり、明恵が義湘と善妙の逸話に感銘を受け制作に関わったとされ、義湘絵4巻、元暁絵3巻から成り、絵巻の詞書は『宋高僧伝』巻四「唐新羅国義湘伝」、「唐新羅国黄竜寺元暁伝」を翻案したものとされる。義湘絵が先に成立し後に元暁絵が補加されたとされ、繊細で丁寧な描写の義湘絵に対し、元暁絵は細部にこだわらない奔放で粗豪な筆致を特徴とする。後者の描写にみる早い筆の運びと肥瘦ある筆による奔放な表現は従来の絵巻に見られない特徴といわれ、その筆趣により元暁絵の作者は《明恵上人像》と同じ成忍であるとされる。

注目すべきは義湘絵に描かれた義湘・善妙をめぐるエピソードである。義湘は優れた秀才で美しい僧であった。はじめ元暁と教えを求めに唐に行こうとするが、元暁は新羅にとどまり、義湘はひとりで出発する。入唐した義湘は、善妙という美しい女に恋心を抱かれるが、義湘は誘惑に惑わされることなく、自分は仏道に命を捧げた身であるから善妙の想いに応えることはできないと論ず。善妙は深く慚愧し忽ち道心を起こして仏法に皈依することを誓い、帰国する義湘の船を龍に化身して護り、帰国した義湘のために浮石となって雑学の僧たちを追放したというものである。

話の山場は義湘が帰国するときの一連の場面である。義湘の帰国を聞いた善妙が悲嘆に暮れ、せめてもの慰めにと贈り物を用意していると既に船が出帆したことを聞きつけ急いで港へ駆けつけるが船は彼方へ遠ざかっており、それを見た善妙は浜の砂に伏して嘆き悲しむ。その後海に身を投げ龍となって義湘の船を護り故郷へ送り届けたというものである。

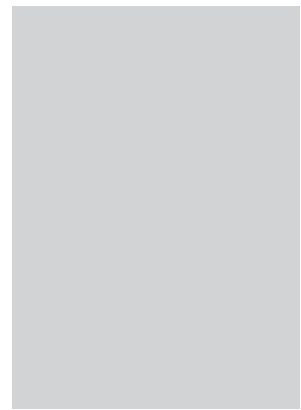


図10 村上華岳《樹石霜寒之図》1932年 紙本墨画



図11 村上華岳《山礫早春之図》1934年

(18) 中島博、上掲論文、p.28

(19) 加藤一雄は華岳の初期の人物表現にみられる目を閉じた人物表現に人形浄瑠璃と同じ精神的背景を読み取っている。上掲書、p100

(20) 《華嚴縁起》については、小松茂美「華嚴宗祖師絵伝(華嚴縁起)」『日本絵巻大成17』中央公論社、1978年、小松茂美「華嚴宗祖師絵伝(華嚴縁起)」『続日本の絵巻8』、中央公論社、1990年を参照した。

女が僧に恋心を抱くこと、僧に振られた女が僧を追って水辺まで達すること、入水して龍（蛇）⁽²¹⁾ となること、これらのモチーフが安珍・清姫伝説と類似していることは一目瞭然である。ただし一方は情念の鬼となり僧を滅ぼし、一方は僧を護るという全く逆の結末となる。

《華嚴縁起》に記された詞書は、義湘・善妙伝説と安珍・清姫伝説という二つの異なる結末をもつ話を示唆し、つづいて善妙が龍となるだけでなく大磐石となって仏法を護ったのは、仏や菩薩の加護を受け仏法への信仰があったからだとする⁽²²⁾。善妙が一度は義湘に対する煩惱を抱くもやがて仏法に身を捧げる身へと転じたのは「善根ある人、仏法におひて大事を成するに堪えたり」すなわち善妙が善知識との結縁（前世における善知識（衆生を悟りに導く高德の僧侶）との出会い）があったからであるとした。明恵は前世における仏の加護よって世俗的な恋情が捨身の行によって普遍的な愛情へと昇華するさまをこの絵巻の中に込めたのであり、善妙と重ねられるある女性を意識してこの絵巻がつくられたとの見方もある。ちなみに善妙の宗教的献身は同時代の「女人成仏譚」を示す説話となり、承久の乱によって夫を亡くした多くの未亡人のために高山寺近隣の平岡に建立された善妙寺に集まった尼僧達に大きな希望と感動を与えたとされる。

安珍・清姫伝説は元来、上に述べた『本朝法華験記』とそれを継承した『今昔物語集』における女が大蛇に化ける変身譚にもとづく仏教説話として生まれたものであったが、全国に流布するにつれ、元来の仏教説話としての性格を喪失して女の情念を主題とする話として展開していった。安珍・清姫伝説の起源に立ち戻ればそれは法華経供養により救済されるという仏教説話であり、ここにおいて安珍・清姫伝説も義湘・善妙伝説と同じ構造をもった、女人が成仏を遂げる話となる⁽²³⁾。

ここで再び《日高河》の清姫に着目しよう。華岳の清姫と、《道成寺縁起》（15世紀後半）、その展開としての『日高川草紙（賢学草紙）』（16世紀）、そして《華嚴縁起》（13世紀 鎌倉時代）にそれぞれ描かれた女（≡清姫）、善妙とを比較してみたい。《道成寺縁起》⁽²⁴⁾ では、女は僧（≡安珍）を追ううちにやがて口から火を噴き、女の顔が蛇に変わるという変容が描かれる。日高川のほとりの場面では、女（蛇）が脱ぎ捨てた衣のみが描かれ、その後は川を渡る蛇が描かれるという構成になっており、女が川に身を投げる様子は描かれていない。（図13-1～3）《日高川草紙》⁽²⁵⁾ における日高河の場面の女は川に向かって両手を上げ僧（≡安珍）を呼び戻そうとするしぐさを見せる。斜め後ろから顔が描かれているため顔の表情はわからない。その次の場面として河に身を投げ波にもまれる女が描かれる。その後は恐ろしい形相をした大蛇（龍）に代わり安珍を追い詰めて鐘に巻き付くようすが描かれている。（図14-1～2）

《華嚴縁起》における善妙はというと、義湘の出立のために用意した箱を海に投げ入れる姿が、日高川のほとりの清姫に相当するだろう（図15-1～2）。衣が風になびき、悲しげな表情を浮かべ両手を差し出して箱を投げ入れる善妙の姿は《日高川草紙》にある女の描写よりも華岳の清姫に近いといえるのではなかろうか。さらに《華嚴縁起》ではこの前後に義湘との別れを嘆き悲しむ善妙の姿が何度も描かれる。（図16-1～2）

すなわち、あえて伝統的表象との関連を探るならば、《道成寺縁起》は華岳の清姫の原図とはなりえず、華岳の「清姫」と対応する図像を見出すことができるのは《日高川草紙》や《華嚴縁起》であるが、それらのうち姿かたちや悲哀の表現においては《華嚴縁起》の善妙により接近しているように思われる。

冒頭に挙げた華岳の言葉によれば、彼はこの作品に深い思想と痛切なる感情を盛

図12 村上華岳《臆部樹下悉達太子禪定之図》1933年 豊田市美術館蔵

(21) 安珍・清姫伝説では、清姫は蛇に姿を変え、華嚴縁起では善妙は龍となる。《道成寺縁起》（絵巻）では女は蛇に化身する描写があるが、《日高川草紙》では蛇ではなく龍が描かれる。

(22) 愛宕邦康「安珍・清姫の道成寺伝説の原話に関する一考察—新羅義湘・善妙伝説との関連性に着目して—」『大倉山論集』pp.304-305、2012年3月

愛宕氏は、「義湘絵」の詞書にある「彼は煩惱の力に引かれて、実に蛇（蛇）となる。執着の咎、最も深し」（134行目）は「道成寺縁起」における女について、続く「これは、大願により、仏・菩薩の加護を受けて、仮に大竜となる。深く師の徳を敬重し、仏法を信ずるに依りてなり。況や、ただ竜となるのみにあらず。又、大磐石ともなれり。」（135—139行目）は善妙についての言及であるとし、明恵は「安珍・清姫伝説」と「義湘・善妙伝説」の双方をこの詞書で示唆しているとしている。

(23) 愛宕、上掲論文。

筆者は義湘・善妙の伝説も、安珍・清姫の伝説もそれぞれ善妙、清姫の成仏に関する華嚴教学からのアプローチと法華教学からのアプローチによるもので同系列の伝説であるとしている。

なお「安珍・清姫伝説」と「華嚴縁起」との類似を指摘したものとしては、愛宕氏によれば高野辰之「道成寺藝術の展開」『日本演劇乃研究』第二集、改訂版、1928年（未見）などがある。本稿では、兪仁淑「道成寺縁起絵巻—「華嚴縁起絵巻」との関わり—」『国文学』61（5）、pp.66-70、1996年5月、金沢弘「華嚴宗祖師絵伝」成立の背景と画風」『日本絵巻大成』17、中央公論社、1978年を参照した。

(24) 『道成寺縁起』にはいくつか異本があるが、ここでは道成寺蔵の図像を引用する。

『道成寺縁起』については、小松茂美「桑実寺縁起 道成寺縁起」『続日本絵巻大成13』中央公論社、1982年、小松茂美「桑実寺縁起 道成寺縁起」『続日本の絵巻24』中央公論社、1992年を参照した。

(25) ここでは僧は賢学という名であり、女は蛇ではなく、顔人間のまま、身体は龍にかわる。日高川に身を投げ、化身して龍になるという構成は、《華嚴縁起》を参照したという説がある。

『国宝大絵巻展—京都国立博物館所蔵・寄託の名宝—挙大公開』九州国立博物館、2008年

ろうとした、ということであった。《日高河》の清姫の悲哀の表情は、激情から転じた悲しみ、怒りの底に潜む哀しみであるという従来の解釈に加え、清姫を善妙の悲しみと宗教的献身に重ね合わせたものであるととらえるならば、この作品は「痛切なる感情」＝清姫（善妙）の悲しみ、「深い思想」＝世俗の愛が宗教的献身へと昇華すること、を表現したといえるのではないだろうか。そのようにみるならば《日高河》は仏教的思想を根本に据えた作品であり、宗教的色彩を帯びることになるのである。

3 華岳と《明恵上人樹上坐禅像》《華嚴縁起》

《日高河清姫図》の《明恵上人樹上坐禅像》《華嚴縁起》への関連の可能性について述べたが、華岳はこれらの作品に特に言及していないので推測の域を出ないことは否めない。華岳とこれらの作品の接点として考えられるのは、高山寺は華岳が居住していた京都にある寺であり、寺が位置する梅ヶ畑の風景を作品として残していることから（図17）⁽²⁶⁾、地理的に全く無理があるものではないこと、そして当時京都帝室博物館（現京都国立博物館）での古美術展覧記録のいくつかに《明恵上人樹上坐禅像》、《華嚴縁起》が見出せることである。

例えば1903年に第5回国勸業博覧会が開催されたのを機に京都で3月1日から7月31日まで開催された展覧会の目録『時代陳列目録：自延暦元年至慶応末年1』に《華嚴縁起》（19コマ目）が記載されているのをはじめとして⁽²⁷⁾、『京都帝室博物館列品目録第2回』（1903年）にも《華嚴縁起》（38コマ目）の名が見える。以後、『京都帝室博物館開館十周年記念陳列和漢名画集』（1907年）に《華嚴縁起》（8コマ目）、『京都帝室博物館大和絵特別陳列目録』（1909年）に《華嚴縁起》（3コマ目）、『大典記念京都博覧会（1914年）第三会場陳列品総目』（1915年）には《華嚴縁起》（27コマ目）、《明恵上人坐禅図》（28コマ目）が、また便利堂コロタイプ印刷所の発行による『古美術品図録二』にも両作品の図版が掲載されている。（16コマ目、34コマ目）このような京都帝室博物館での展覧記録から彼がこれらの作品を目にする機会は十分にあったと考えられる。

また、華岳が結成に加わった国画創作協会（1918年結成）の機関誌と位置付けられる『制作』（1918年12月～1921年3月 全26号）には、同誌編集の責任者であり、『白樺』に熱狂する京都の若手画家たちを理論的に牽引した中井宗太郎によって日本の古美術に関するエッセイがたびたび掲載されていた。第一号には「夢殿の救世観音」について、第3号には「神と人との芸術（仏教美術の本質）」、第4号には「赤不動尊に就いて」といった具合である。和辻哲郎の『古寺巡礼』⁽²⁸⁾が刊行されたのもちょうどこのころであり、この時期『白樺』による西洋美術への熱狂とともに日本の古美術への関心が高まりを見せていた⁽²⁹⁾。華岳周辺の当時の美術界におけるこのような状況が、彼に日本の古美術（仏教美術）に対する関心を喚起したとも考えられる。

おわりに—《日高河》考

華岳は宗教と芸術との関わりについて問い続け、求道者としての芸術家の生き方を追求しそれを実践しようとした画家であった。宗教と芸術にまつわる言葉は『画論』の至る所に見出せるが、中でも早い時期の文章としては次のようなものがある。

「・・・しかし自分は宗教に殊に仏教に常に疑ふことがある。元来仏教に対する疑問



図13-1 《道成寺縁起》（部分） 道成寺蔵



図13-2 《道成寺縁起》（部分） 道成寺蔵



図13-3 《道成寺縁起》（部分） 道成寺蔵

(26) 土田麦僊も梅ヶ畑の風景を描いている。（図18）

(27) 京都帝室博物館展覧記録については、国立国会図書館デジタルコレクションを参照した。コマ数はデータベース上の画面表示上のコマ数である。

(28) 京都1918年8月から12月まで5回にわたり『思潮』に連載。

(29) 紅野敏郎「『白樺』と国画創作協会—「制作」を中心に—」『国文学研究』25号、早稲田大学国文学会、1962年

松尾芳樹「雑誌『制作』と国画創作協会 付『制作』総目録及索引」『京都市立芸術大学芸術史料館年報』1、1991年



図 14-1 《日高川草紙》(部分)



図 14-2 《日高川草紙》(部分)

は近代文明と一致するものであるかどうかといふ問題である。言葉をかへれば近代の官能の目覚めを否定するものかどうかと思ふ。仏伝の一頁を読んでも仏在世時に比丘比丘尼の律制の盛んであつたこと、或いは羅睺羅得度のこと、或いは本生譚説話のあまりに肉を蔑視したことを怪訝な心持ちで読む。そして人間の欲望を遁逃し創造的進化の積極的態度なきをあき足らず思ふ。(略) その教へはあまりに肉体を蔑視し肉体を尊ぶべき意義をわすれた。(略) 秀美なる仏像はそれにもかかはらず些かも生命を失つてはいない。更にそれが阿弥陀であつても観音の名であつてもなくても僕にとっては差し支へない。我々の生活を高め更に生命の發育を力づけ生活向上に必要な任務をなすからには、そこにかかる象徴の存在の必要があると思ふ⁽³⁰⁾。」

《日高河》以前に発表された《阿弥陀》《聖者の死》はいずれも宗教的(仏教的)色彩の濃い作品だが、それぞれの作品に描かれた仏、聖者はともに人間性を感じさせる描写となっている。また《日高河》以後の《裸婦図》は、聖なるものと俗なるものとの合一、そこからの昇華をテーマとし、人間の肉体に観音の清浄さを求めようとした作品であった⁽³¹⁾。これらの作品を通して華岳は、教義や戒律のため遠い世界となっていた仏教の世界を現実にひきつけて表現しようとしたともいえる。華岳の仏画が常に人間的な表情をもって時に官能的に描かれるのはこの意図によるものであろう。

《日高河》はこれら一連の作品の中にあつて一見、宗教的性格を認めがたい作品である。しかし《明恵上人像》や《華嚴縁起》と関わりにおいて眺めるとすれば、華岳は求道者の理想を自然の中で瞑想する明恵上人の中に見出し、《日高河》の制作の背後には、信仰に生きて明恵上人への共感とともに清姫=善妙という宗教的献身を实践した女性への関心があつたとも考えられよう。あるいは、芸能で演じられる「日高川」の登場人物としての清姫ではなく、《華嚴縁起》と構造を同じくする仏教説話の中の女性として清姫をとらえていたのではなかろうか。

《明恵上人像》の表現との類似から想像をたくましくしすぎた感もあるが、《日高河》は人間の本性をリアルに描き出した作品であるという従来の解釈に加え、清姫、善妙両者に象徴される人間の魂の救済を描いたものであり、華岳の宗教的関心を表明した作品といえるのではないだろうか。

(30) 村上華岳「仏像雑感」(1919年)『画論』中央公論美術出版 2004年

(31) 村上華岳「製作は密室の祈り」『芸術観』「久遠の女性」(1920年)『画論』中央公論美術出版、2004年

※引用文中に今日では不適切な表現がありますが、当時の文献の引用としてそのまま記載しました。

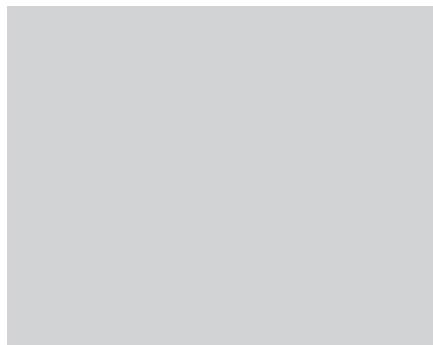


図 15-1 《華嚴宗祖師絵伝 義湘絵》(部分)
京都・高山寺蔵

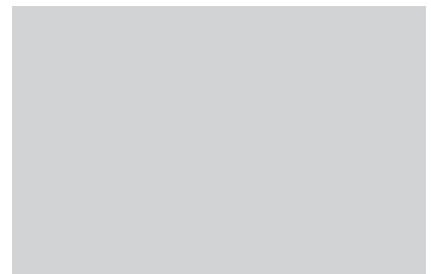


図 15-2 《華嚴宗祖師絵伝 義湘絵》(部分)
京都・高山寺蔵

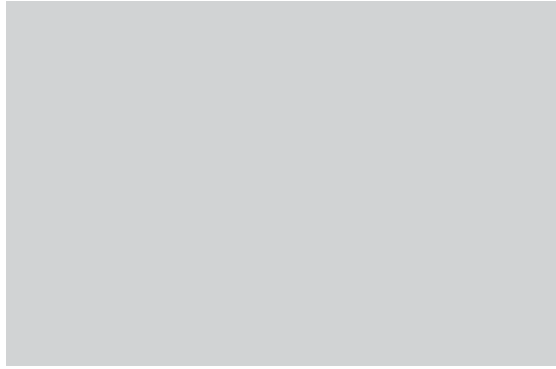


图 16-1 《華嚴宗祖師繪伝 義湘繪》(部分)
京都・高山寺藏

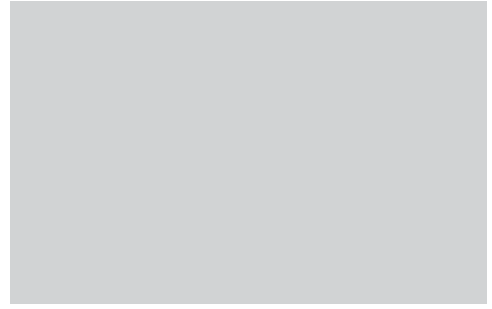


图 16-2 《華嚴宗祖師繪伝 義湘繪》(部分)
京都・高山寺藏

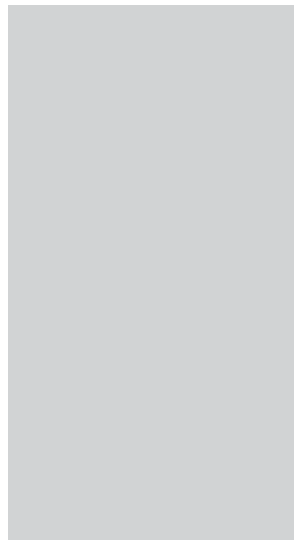


图 17 村上華岳《梅畑》1910年
第15回新古美術品展覧会出品作

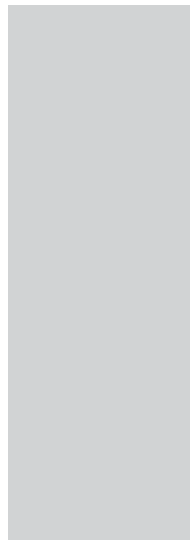


图 18 土田麦僊《梅ヶ畑村》
1915年
和歌山県立近代美術館藏

岡本弘毅

0. はじめに

谷中安規（1897-1946）が版画の制作をおこなった時期は、1920年代半ばから1940年代半ばまでの約20年間と見なされている。この活動期間を通じて谷中が制作した木版画はいずれも彼独自の幻想を刻んだものであり、一見して他の作家とは違うオリジナリティを感じさせる点で一貫しているが、制作時期によってスタイルやモチーフの選択に変化がないわけではない。谷中の作品を主題と様式の双方から分析し、美術史的な谷中研究の嚆矢となった藤井久栄の論考では、谷中の制作時期を、初期（1925～31年）、中期（1931～35年）、後期（1936年以降）の3つの時代に分けている⁽¹⁾。

本稿では、このうちの初期と中期にほぼ相当する1930年代前期までの作品を取り上げ、彼が版画家として精力的に制作をおこなった時期に自身の様式をどのように確立させたかを追うとともに、その独特の女性観に基づいて形成された女性イメージの変遷をいくつかの類型毎に観察したいと思う。

ただ、谷中の作品は、雑誌に掲載されたものや書籍の挿絵として制作されたものを除き、制作時期が特定されていないものも少なくない。本稿では、近年の谷中研究の集大成ともいえる3つの展覧会、「谷中安規の版画世界」（1996年、奈良そごう美術館ほか）、「谷中安規の夢 シネマとカフェと怪奇のまぼろし」（2003-4年、渋谷区立松涛美術館ほか）、「鬼才の画人谷中安規展 1930年代の夢と現実」（2014-15年、町田市立国際版画美術館ほか）で採用された制作年に準拠しつつ、適宜考察を加えることとする。

1. 1930年以前

「妄想」シリーズ

今日確認できる谷中の最初期の版画作品は、1920年代半ばに作られたものと推定されている。それらを見る限り、当時の谷中の作風は後年のスタイルとかなり異なった、怪奇色やエログロ色の濃いものであった。

この時期に作られたと考えられる数少ない作品に、今日「妄想」シリーズと呼ばれる一連の木版画がある。いずれも15×10cmほどの縦長の画面に1～3色で刷られた木版画で、妖怪めいた登場人物たちが描かれている。これらは、日夏耿之介の旧蔵品で、現在は飯田市美術博物館（日夏耿之介記念館）の所蔵となっている。どのような経緯で日夏の手に移ったかは明らかではないにせよ、谷中が日夏と初めて出会った1924年以降であることは確かである。

一方、1926年、日夏の紹介状を携えた谷中が私淑していた永瀬義郎の元を訪れ、描き溜めたデッサンと版画を預け、批評を仰いだ逸話が残されている。この時の作品がどのようなものであったのかは現時点でははっきりと同定されていないが、多

(1) 藤井久栄「谷中安規—その人と作品をめぐって—」、『昭和46年度東京国立近代美術館年報』、東京国立近代美術館、1973年、p.75

くの研究者は、「妄想」シリーズがそこに含まれていた可能性が高いという見解を示している⁽²⁾。

おそらくこの考えは高い確率で正しいと思われる。少なくとも、「妄想」シリーズの制作時期が1925年前後であることはほぼ間違いないだろう。藤井久栄は、《妄想C》(図1)の制作年を推定するにあたり、1926年に谷中が友人とともに出版した同人誌『奔魯聞葉』や同年に谷中が日夏に送った冊子のカットとの類似性を根拠としている⁽³⁾。実際、「妄想」シリーズには『奔魯聞葉』のカットとよく似たイメージが含まれている。例えば、《妄想B》、《妄想P》(図2)、『奔魯聞葉』1巻2号の挿絵版画(図3)では、いずれも魚のモチーフが重要な役割を演じている⁽⁴⁾。

さて、こうした「妄想」シリーズの奇怪なイメージは、仏画や仏像、遊郭や見世物など谷中がそれまで親しんできたと思しき領域に加え、この頃出入りしていた日夏の家で触れた19世紀末ヨーロッパ美術の画集や挿絵本から強い影響を受けて生み出されたこともしばしば指摘されている。一例を挙げるなら、ひとりの人物がろくろ首のような異形の女に刃物を突きつけながら接吻するという愛憎が半ばする倒錯の場面を描いた《妄想E》(図4)などは、ピアズリーの『サロメ』の《最高潮》(図5)の構図やモチーフに触発された可能性が考えられる。

この作品に限らず、「妄想」シリーズでは、妖怪めいた登場人物たちが互いに戯れながら争っているような振舞いをしているパターンがいくつも見られる。例えば、溺れる男と陸上でそれを見て笑う女を描いた《妄想B》、刃物を手にした半裸の女が小さな男?を握りしめる姿を描いた《妄想D》、では、傘をさした女?が巨大な男の下の上に立つ姿を描いた《妄想F》、水に沈む男?の頭を裸足で踏みつける女?を描いた《妄想L》、横たわる裸女の股間を奇怪な人物が足蹴にする姿を描いた《妄想M》などがそうである。これらの作品では性別がはっきりしない登場人物も含まれるものの、多くは男女の関係を一種の闘争として捉え、加虐趣味と被虐趣味を行き来するような性的妄想を交えながら描いたものと推定できる。

幼くして生母を亡くした谷中は、叔母の嫁ぎ先に約5年間預けられた後、京城(現ソウル)にいる父親に呼ばれて朝鮮に渡るなど波乱の少年時代を過ごした。父親は相当に多情な人物であったらしく、谷中の生母が死んだ翌年にある女性と内縁となり、その女性が病死した翌年にはその姪を娶っている。こうした家庭環境が谷中の女性観や性的指向にどの程度影響を与えたか早計な判断は下せない。しかし、父親とは対照的に一生を独身で過ごした谷中は、性に対して無関心であったわけではけっしてなく、報われない恋を繰り返す一方で京城や吉原の悪所に足を踏み入れることもあったという。永瀬に預けた作品について谷中は「腐ったはらわた」と自虐したというが、「妄想」シリーズは、自らの内部で鬱屈・醸成させたエネルギーの最初の発露であろう。

その後、1930年代に入るまでに作られたとされる作品はそれほど多く残っていない。特に1926～27年に作品を発表した形跡がほとんど見られないのは、尊敬する永瀬から「君のデカダニズムには深さがない。只画面の上のたわむれに終わってゐる」というような厳しい批判を受けたこと⁽⁵⁾や、一時的に朝鮮に戻ったり、友人が住職を務める寺に居候するもその妹に失恋したりするなど、谷中自身の生活が心身ともに不安定だったことが影響しているのかもしれない。

続く1928年は、第8回日本創作版画協会展や第2回デッサン社展覧会に出品を果たし、谷中にとって画壇への本格的なデビューを飾った年となった。残念ながらその時の作品がどのような画面であったのか今日わかっていないが、雑誌『クラク』に佐藤春夫が連載した「好速伝」の挿絵や田中貢太郎の『怪談全集』シリーズの装

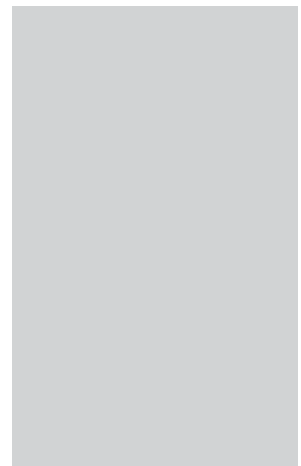


図1

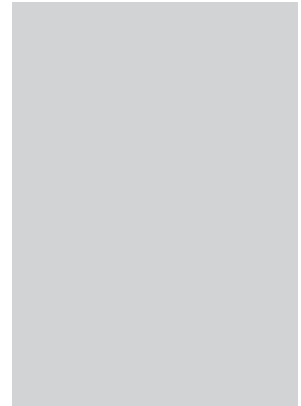


図2

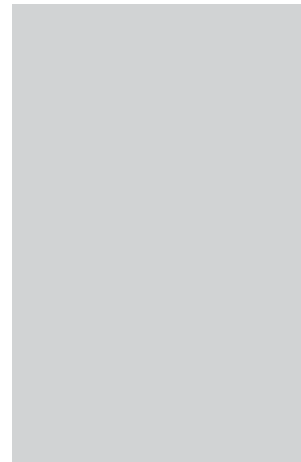


図3

(2) 滝沢恭司、作品解説(《妄想E》《妄想F》)、『鬼才の画人谷中安規展』図録、東京新聞、2014年、pp.147-148

(3) 藤井、前掲論文、p.77 なお、この論文では、当該作品の題名を現在の《妄想C》ではなく《挿絵》としている。

(4) これらの作品は、谷中が愛読していたという『雨月物語』の「夢応の鯉魚」と関係があるかもしれない。

(5) 永瀬義徳『押入物語(二)』、『アトリエ』5巻6号、アトリエ社、1928年、p.119

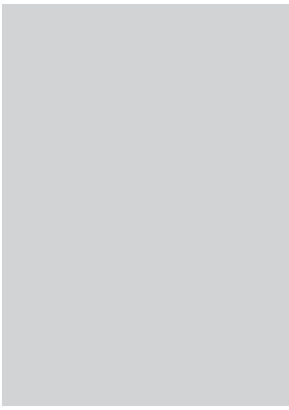


図 4



図 5

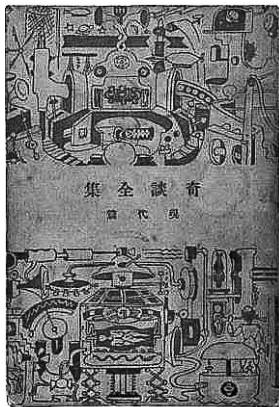


図 6



図 7

丁および口絵（図 6）が、1920 年代末期の谷中の作風的一端を伝えてくれる。例えば後者では、1926 年に日夏の刊行した雑誌『奢瀟都』の目次装丁の延長にある細い線で装飾的に画面を埋める様式が認められる。特に『奇談全集 現代篇』の表紙絵は、後述のように、『飛ぶ首』や『実験室』のロボットのイメージを先駆する作例として主題的にも興味深い。

2. 1931 年頃

新たなスタイルの開花

1930 年代に入っても谷中の作品は、いまだ制作時期の確定に至っていないものが多い。にもかかわらず、1931 年頃の作とされる作品が多いのは、1930 年 7 月に日本木版画協会が創刊した雑誌『線』に掲載された《自殺保険舞台面》（図 7）を基準とし、それと類似した様式をもつ作品の制作年を同時代と推定できるからであろう。《月に吠える》（図 8）、《供養者》（図 9）、《火の輪くぐり》（図 10）、《祖先》（図 11）、《宴》（図 12）などがそれにあたり、いずれも黒い図と白い地を対比的に用いた影絵風の画面づくりである点が共通している。それは、先述の「妄想」シリーズの多くがモチーフの輪郭を線刻で描いていたのとは明らかに異質な様式である。

地と図の白黒が逆の《刀をふるう獣人》（図 13）、《とらわれ》（図 14）、《死神》（図 15）、地と図の白黒を部分的に反転させた《沈想》（図 16）、《破裂するもの》（図 17）、《ビルによる女》（図 18）に加え、「妄想」シリーズと同様にモチーフの輪郭と細部を線刻で表現した《飛ぶ首》（図 19）も 1931 年頃の作と見なされている。これらはいずれも、刻線の滑らかさ、構図の巧みさ、なによりも白黒を意識的に対比させている点で「妄想」シリーズとは一線を画している。かつての混沌とした画面に代わる簡潔な形態による平明な表現への志向は、永瀬の批評に対する谷中なりの回答と解釈できる。

また、「妄想」シリーズでは大抵一人から数人の人物モチーフに焦点が当てられていたのに対し、1931 年頃と推定されるこれらの作品では、《刀をふるう獣人》のような例外を除き、概して画面上で人物に対する背景の重要性が拡大する傾向が見られる。そこに谷中の空間性への関心の高まりを見ることも可能であろう。

実際、《月に吠える》あるいは《ビルによる女》、《飛ぶ首》などの作品では、簡略な構図の中にも現実的な遠近感をともなった空間を感じさせる。一方で、《宴》のように奥行きがほとんど感じられない平面的な作品も存在する。画面上に妖怪たちを並列的に配したこの作品は、前項の最後で挙げた『怪談全集』シリーズの装丁における装飾的の画面と共通性が認められる。

さらに、装飾性との関連で言うなら、《火の輪くぐり》、《沈想》、《破裂するもの》といった作品に顕著なように、左右対称構図が頻繁に認められる。このことについて、藤井久栄は、周囲を額縁状にとり囲む意匠とともに、佐藤春夫や田中貢太郎の本の装丁を手掛けた経験からの影響を指摘している⁽⁶⁾。

しかし、これらの作品のうちには、上記のような空間性への意識も同時に見て取れる場合も少なくない。例えば、《破裂するもの》では、左右のみならず上下方向にも対称的な構図をもっているが、中央の遠近法的に描かれた建築物のモチーフが、画面下部の女性のモチーフと画面上の「破裂する」モチーフの空間的な位置関係を暗示している。このような空間性と装飾性という二つの要素の対立と融合は、以後の谷中の作品の中で繰り返し模索されていくことになる。

次に、この時期の作品の主題面に目を向けるなら、以前に比べて描かれるモチー

(6) 藤井、前掲論文、p.70 および p.76

フの幅が大きな拡がりを見せている点に注目したい。まず、和風ケンタウロスとい
うべき半人半獣を描いた《刀をふるう獣人》や地獄草子に登場する牛頭馬頭から想
を得たと思いき《とらわれ》などは、妖怪や怪物の類を描いている点で、かつての「妄
想」シリーズの延長線上に位置づけられる。また、《供養者》、《祖先》、《沈想》とい
ったオリエンタルなモチーフを描いた作品は、幼少期から少年期を過ごした朝鮮のイ
メージに取材したものと言われている。

それらに加えて、この時期の作品では、近代的なビル街をモチーフにした《ビル
による女》、《飛ぶ首》、さらには当時流行していたロボットのイメージを描いた《実
験室》(1931年頃)(図20)など、新たな領域に主題を拡大しようとした形跡がう
かがえる。こうした都市やロボットのイメージについては、関東大震災から復興を
遂げつつあった昭和初期の東京でのモダンな生活の中で獲得されたい。

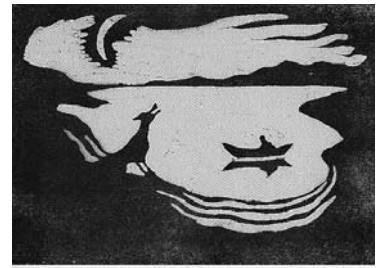


図8

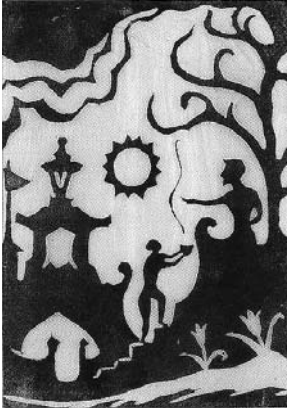


図9



図10

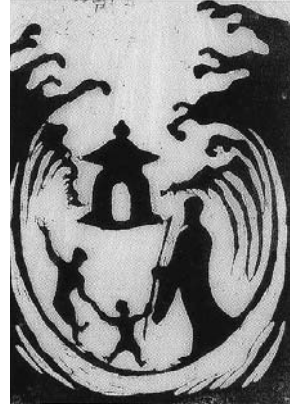


図11



図12



図13



図14



図15



図16

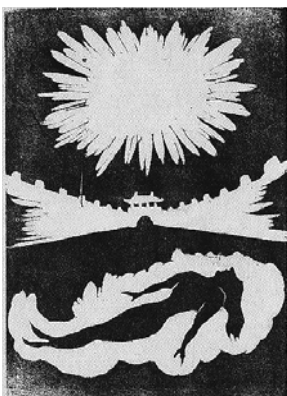


図17



図18

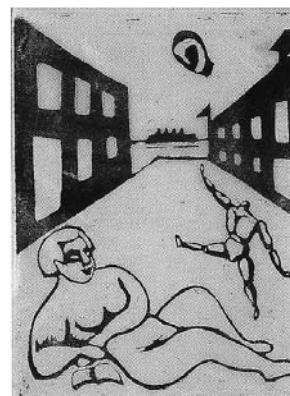


図19

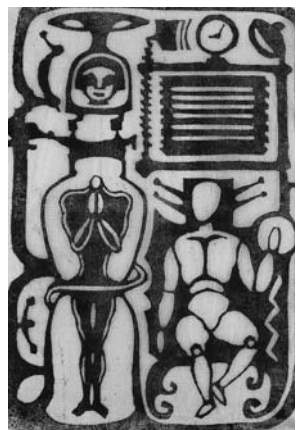


図20

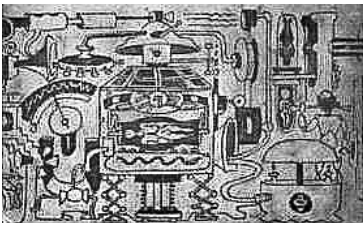


図 21

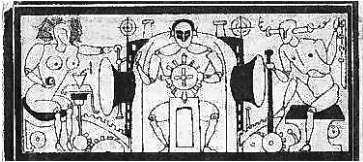


図 22

例えば、《ビルに寄る女》の背景に点景のように描かれた飛行船は、同じように飛行船を描いた古賀春江の《海》（東京国立近代美術館蔵）と同様に、ドイツの飛行船グラーフ・ツェッペリン号に取材したものと思われる。世界一周旅行途中の1929年8月19日に日本を訪れ、東京の上空を飛行したグラーフ・ツェッペリン号は、当時新聞でも取り上げられるなど社会的に大きな話題となっていた。飛行船は谷中にとってお気に入りのモチーフのひとつとなっただけでなく、数年後の《少年画集 桜》、《花は花》（いずれも1933年）など度々登場しているが、最初の作例となったのが《ビルに寄る女》であろう。

また、これらの作品では、当時日本で公開が続いた「カリガリ博士」、「プラーグの大学生」、「メトロポリス」といったドイツ表現主義映画から強い影響を受けた可能性が多くの研究者によって指摘されている⁽⁷⁾。特に、社会的にも広く話題となった「メトロポリス」は、谷中が新たなモチーフに挑戦するうえで直接的な契機となったと考えられる。ここからは、《実験室》をはじめとする一群の作品を取り上げ、そのイメージの源泉となったであろう「メトロポリス」との関連性を探ることしたい。

「メトロポリス」からの影響

《ビルによる女》、《飛ぶ首》、《実験室》の中で、モチーフの斬新さで特に目を惹くのが《実験室》である。画面には、SF映画の一場面を思わせる電気仕掛けと思しき謎めいた装置と二人の人物が登場する。右の人物はデッサン用のマネキンのような姿で椅子に腰かけ、左の人物は女兒のようなおかつば頭と体が分離した状態で透明な容器に入れられている。ここで行われている「実験」とはどのようなものなのか、その実験の主体と客体は誰であるのかなどは画面からだけでは判然としない。が、少なくとも容器に入れられた左側の人物がなんらかの実験の被験者であることは間違いなさそうだ。

谷中による類似の作例として、先述の田中貢太郎著『奇談全集 現代篇』（1929年刊）と『日本怪談傑作集』（1932年刊）それぞれの表紙画（図21）（図22）を挙げることができる。前者では、より複雑な機械装置が細密な線で描かれている。この中に登場する人物は下の画面のふたりだけである。右側には、《実験室》の右の人物と同じようなマネキンが立ち、レバーを引いて装置を作動させようとしている。画面の中央にはとりわけ大きなカプセル状のパーツが置かれていて、中には裸体の女性のような人物が横たわっている。《実験室》と比べると、ここでは、右側の人物が実験者で中央の人物が被験者であることが容易に見て取れる。一方、後者では、表紙の上段に三人の人物が描かれている。中央の人物のみカプセルに入っているようにも見えるが、三者ともマネキンの姿でなんらかの装置を操作している。実験者と被験者の区別は定かではないが、やはり何らかの実験の場面を描いたものであろう。

《実験室》を含めたこれらの作品は、マネキン型の人物が登場し、機械仕掛けの装置によって何らかの実験がおこなわれているという点で共通している。マネキンの挙動に着目すれば、それらはいずれも人間のように振る舞うことが可能な自動人形＝ロボットとして描かれているとあってよいだろう。では、谷中が1930年代前後にこうしたイメージを生み出す源泉となったのは何だったのか。

井上晴樹の『日本ロボット創世記』は、1920年代から30年代にかけて世界的に巻き起こったロボット・ブームと日本における受容を詳細に追った労作であるが、この本の中で井上は、ロボットの語を創出したカレル・チャペックの戯曲『Rossum's

(7) 例えば、伊藤伸子「谷中安規のロボット画について」、『谷中谷中安規の夢・シネマとカフェと怪奇のまぼろし』展図録、渋谷区立松濤美術館ほか、2003年、pp.24-29

Universal Robots (R・U・R)』(1920年刊)が紹介された1923年を日本におけるロボット・ブームの嚆矢と位置付けるとともに、フリッツ・ラングの大作映画「メトロポリス」がロボットの視覚的イメージの普及に大きな役割を演じたことを指摘している⁽⁸⁾。

劇中の見せ場のひとつに、悪役のロートヴァング博士がヒロインであるマリアを捕らえ、その姿をロボットに移し替えるシーンがある。ここでは、ガラスで覆われたケースの中に本物のマリアが横たえられ、その外観を表面にコピーするためにロボットと電気仕掛けで接続されている(図23)。この構図は、谷中が《実験室》や『奇談全集 現代篇』と『日本怪談傑作集』の表紙絵で描いたイメージと非常に似ている。

この映画は、1925年に撮影がスタート、1927年に完成し、日本では1929年4月に東京、横浜、名古屋、京都、大阪、神戸の六都市で封切上映された。特に東京では、浅草の松竹座と丸の内の邦楽座の二会場で上映されたので、映画好きであった谷中も実際に見た可能性がある。また、この映画は、上映以前の製作の段階からロボット・マリアの登場シーンなどが科学雑誌などで紹介されたり、大規模な広告が打たれたりしていた。たとえ映画そのものを見なかったとしても、彼がそのイメージに触れていた可能性は高いだろう。

「メトロポリス」が当時の日本の社会に与えた影響は相当大きかったらしく、支配者と労働者の葛藤と和解を描いたストーリーもさることながら、SF的な未来のイメージがセンセーショナルな話題を呼んだ。特に、劇中で機械人間 Maschine Mensch と呼称されるロボットの描写は当時のクリエイターに鮮烈な印象を与えたり、前述の『日本ロボット創世記』では、「メトロポリス」の公開前後に大量発生したロボットのイメージがいくつも紹介されている⁽⁹⁾。とりわけ田川水泡をはじめ漫画に多くの作例が生まれたことは、ロボットという存在が社会的に広く認知されつつあった状況を示している。

たとえば、谷中にとって木版画の先輩となる前川千帆も、ロボットをテーマにした漫画を手掛けている。「メトロポリス」の批評とともに『サンデー毎日』4月7日号に掲載された「人造人間七ころび」という作例では、老博士といかにも機械然とした角ばったフォルムのロボットが対置されている(図24)。作り手と作られる対象の役割がはっきりした明快な画面は、漫画と版画というメディアの違いはあるが、谷中の謎めいた画面とは対照的である。

また、7月10日から24日にかけて東京朝日新聞で連載された「空想座談会 未来を語る」の第4回には、岡本一平によるカットが掲載されたが、ここに登場するロボットは、谷中の作品に登場するのとよく似たデッサン用のマネキンである(図25)。これが偶然の一致なのか、なんらかの関連性があるかは現時点では判然としない。もしかすると当時ロボットの造形表現のひとつの類型となっていたのかもしれない。しかし、谷中の場合、マネキンは、画面によって役割に微妙な変化が生じている。被験者であるかと思えば実験者になり、創造の対象であるとともに造物主でもあるように見える曖昧な存在である。

では、そのような谷中の特異なロボットの表現をどのように解釈すればよいだろうか。ここではその前提として、《実験室》を同じように「メトロポリス」から影響を受けた《飛ぶ首》や《ビルに寄る女》とセットで構想された作品と推測することにしたい。

《実験室》の左の人物は、《飛ぶ首》や《ビルに寄る女》に登場する女と同じように目の周りを黒く塗ったような顔で描かれている。宇都宮美術館学芸員の伊藤伸子

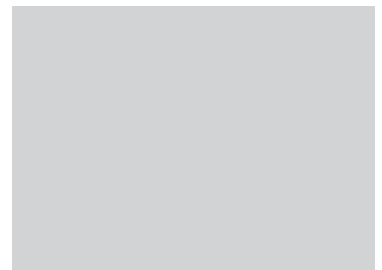


図 23

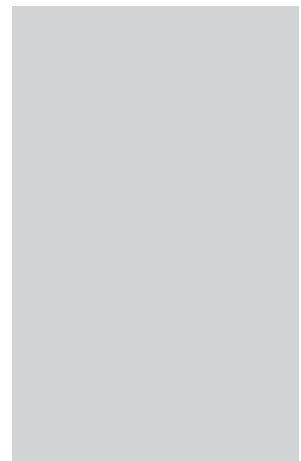


図 24

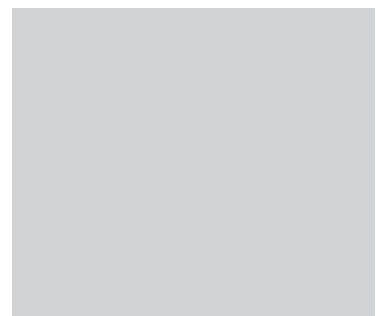


図 25

(8) 井上晴樹『日本ロボット創世記』、NTT 出版、1993年、pp.123-134

(9) 井上、同書、pp.134-140



図 26



図 27



図 28

は、この人物の表現に映画「カリガリ博士」の眠り男チェーザレからの造形的な影響が見られると指摘している⁽¹⁰⁾。その可能性も否定できないが、ここでは、「メトロポリス」からの影響をより重視し、女性として解釈したい。また、《飛ぶ首》の画面の右側には、《実験室》の右側に腰かけていたのと同じようなマネキンが登場している。しかし、その首は《実験室》の左側で容器に入れられていた人物と同じように頭部と胴体が分離した姿を示している。そして画面下方には、豊満な肉体を誇示する女が横たわっている。《ビルに寄る女》の巨大な女も、この女と同類あるいは同一人物であろう。彼女らの容貌が、「メトロポリス」のロボットが化けた偽マリアに似ている点は注目に値する。

「メトロポリス」では、ひとりの女優が本物のマリアと偽物のマリア（古典的な聖愛と俗愛の主題のパロディ）の二役を演じている。本物に成りすました偽物のマリアは、労働者たちを煽動して工場を破壊させ、上流社会の男たちが遊ぶキャバレーで女王として祭り上げられる。いわゆる囲み目メイクの毒々しい姿で哄笑する姿は、典型的なファムファタール像を体現している（図 26）。谷中は、この偽マリアに触発されて《飛ぶ首》や《ビルに寄る女》の都市の支配者としての女のイメージを生み出したのではないだろうか。

偽マリアは、最終的には、絶望した労働者たちによって瓦礫の上で火あぶりにされ、元のロボットの姿に戻ってしまう。もしかすると《飛ぶ首》の首の外れたマネキンは、その様子を表現したものかもしれない。あるいは、偽マリアに続いて悲惨な末路を辿るロートヴァング博士の姿を重ねて見ることも可能であろう。その場合、《実験室》の右側のマネキンも、ロートヴァング博士に対応するモチーフだったことになる。谷中がマネキン人形を実験の主体と客体のどちらとも言えない描写をおこなったのは、映画の中で明確に示されていた男女の役割を反転可能なものとして捉えていた所為かもしれない。

《実験室》では、マネキンと並んで特徴的なモチーフとして、ガラスのような透明なケースに収められた人体が描かれている。これは、「メトロポリス」から直接影響を受けたモチーフである可能性が高いが、以後の作品の中でも様々なヴァリエーションが登場し、独自の追求がなされた形跡が認められる。

例えば、《葬送行進曲》（制作年不詳⁽¹¹⁾）（図 27）では、ガラス瓶に入れられた女性が悪魔のような風体の男たちに運ばれていく様子が描かれている。行列の後ろには、作者本人の投影であろうか、イーゼルを立てた画家が笑みを浮かべながらこの情景を描く姿が認められる。一方、先に見た《とらわれ》では、牛頭馬頭につかまった男が虫籠のような容器に入れられている。このヴァリエーションといえる後年の《鍵》（図 28）では、犬の頭部を持つ女によって透明な容器に閉じ込められた男が描かれている。これらの作品で目を見開いて叫び声を上げる男の姿もまた、谷中自身の姿を投影したものと解釈できる。

先述のように、幼い頃に母親を亡くし、一生独身で過ごした谷中が女性に対してアンビバレントな感情を抱いていたことは、谷中の奇矯な行動と絡めて度々言及されている⁽¹²⁾。これらの作品において男女の支配と被支配の関係が容易に反転することもまた、そうした感情の表れのひとつであり、初期の「妄想」シリーズに見られる男女の闘争の延長線上にある表現と捉えることができる。

しかし、1932年から33年にかけて谷中は、それとは対照的なもうひとつの類型的な女性像として、母親のイメージをモチーフにした作品を手掛けることになる。次項では、中期の代表作「影絵芝居」に表現された母性への憧憬を見ることにしたい。

(10) 伊藤、前掲論文

(11) 背景の建物の描き方が1932年の《自転車A》、《自転車B》と類似していることから、それらと同時期の作例と推定できる。

3. 1932～33年頃

版画雑誌での活躍

1931年頃までの谷中の作品は、本の装丁や挿絵を除き、発表時期や制作時期が明確でない場合が多い。しかし、1932年以降はこの状況に変化が起こる。この年、谷中は前川千帆の紹介により料治熊太と出会い、料治が2年前から発刊していた『白と黒』とこの年に創刊した『版藝術』への作品提供を開始、まもなく常連作家のひとりとなった。恒常的な発表の場を得た谷中は、今日代表作と見なされるものを含む数多くの作品と制作していった。

まず、『白と黒』では、22号（1932年3月号）掲載の《富士》（図29）を皮切りに、第1次『白と黒』の最終号となった50号（1934年8月号）までの間の29冊のうち23冊に約40点の作品を寄せている。特に、41号（1933年11月号）は、谷中の作品のみ12点が使われた谷中特集号で、谷中の代表的な仕事のひとつに数えられる。（『白と黒』については、続く再刊（第2次）『白と黒』、第3次『白と黒』にも合計約20点の作品を提供している。）

一方、『版藝術』では、2号（1932年5月号）から終刊58号（1936年12月号）までのうち、特に最初の3年間に集中して作品を寄せている。そのうち、8号（1932年11月号）、13号（1933年4月号）、16号（1933年7月号）は、それぞれ「影絵芝居」15点（表裏表紙含む）、「少年画集」8点、「戦争版画集」8点を掲載した谷中特集号となっている。

このように、1932～33年の2年間は、谷中の生涯でも稀にみる多産の時期である。例えば、谷中特集号となった『白と黒』41号は、当時旅行に出掛けることになった料治夫妻が谷中に自宅の留守番をさせながら印刷から編集まですべて一任した成果である⁽¹⁰⁾。安定した制作活動の基盤を得た谷中は、従来の不穏な気配の漂うデモニッシュな領域から後年の理想郷のような平穏な世界へと徐々に作風を移行させていく。その転換期に位置する重要作品が、「影絵芝居」である。

「影絵芝居」における母のイメージ

谷中の残した最大規模の連作版画集である「影絵芝居」は、短いながらも谷中のテキストが付属する点で特異な作例である。詩や短歌などの文筆活動にも関心を寄せ続けた谷中のストーリーテラーとしての側面を代表する作品といえるだろう。梗概をアンデルセンの「ある母親の物語」に依拠していることが指摘されているが⁽¹¹⁾、谷中ならではの創案が随所に見られ、モチーフや構図の面でも、それまでの模索の集大成ともいべき多彩さを見ることができる。以下、各葉の簡単な解題を試みつつ、メインテーマである母性への憧憬について考えたい。

まず、『版藝術』自体の表紙絵（図30）では、太陽を思わせる赤い八角形を中心に、物語の登場人物たちが隙間なく配されている。その平面的・装飾的な画面は、先に見た《宴》を髣髴とさせる。次に、それとは別に「影絵芝居」のタイトルが書かれた扉絵（図31）があり、その下に制作年と作者名のキャプションがつけられている。こちらは、観衆が劇場あるいは映画館で芝居を眺める様子が描かれており、表紙絵とはうってかわって現実的な空間を思わせる画面となっている。舞台ないしスクリーンで演じられているのは、頭部が薬缶？や茶碗？になった人物が卓につき、魚？が宙を飛ぶという滑稽かつ幻想的なシーンである。次頁からのシリアスな本編とは直接関係のない前座的な意味で描かれているのであろう。

次葉から始まる本編は、谷中の得意とする妖怪が登場する怪異譚で、我が子を失っ

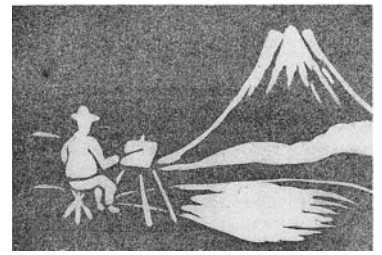


図29

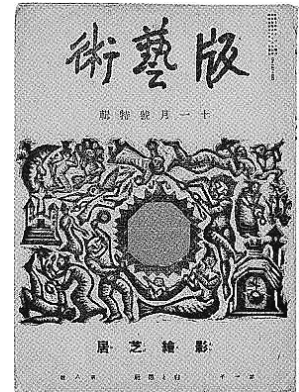


図30



図31

(12) 料治熊太「谷中安規の思い出—主として『白と黒』時代を中心に—」、『三彩 1976 2月号』、三彩社、1976年、pp.35-36

(13) 喜多眞理子、作品解説（「影絵芝居」）、『谷中安規の版画世界』展図録、そごう美術館ほか、1996年、p.166

「ある母親の物語」はすでに明治期に日本語訳されていたので、谷中がその内容を知っていた可能性は低い。しかし、父親の存在の有無、最後に子供が生還するか否かなど決定的な差異も多い。



図 32

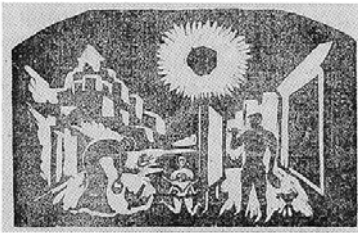


図 33

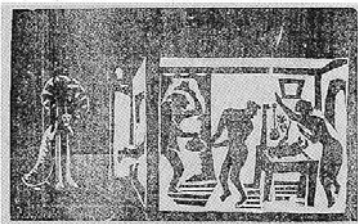


図 34

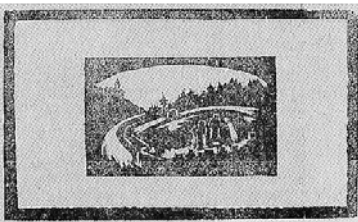


図 35



図 36

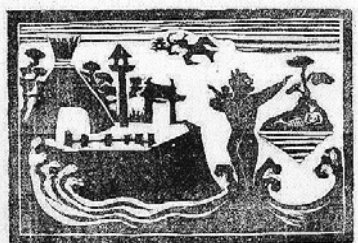


図 37

(14) 高橋新吉「画人谷中安規」、『三彩 1966 4 月号』、三彩社、1966 年、p.47

(15) 大野隆司「安規の物語の挿図」、『谷中安規の版画世界』展図録、日本経済新聞社、1996 年、pp.156-157

た母親が冥界に赴いて子供を連れ帰るといのが話の骨子である。第一景「死魔の花を培ふ人は今日も、不思議な花を育て、暮らす。」(図 32) では、4つの晒し首を並べた獄門台と2匹の狼を置いた荒涼たる風景の中、死をもたらす花を育てる魔女が描かれている。第二景「魔女の手にある花は、さんらんとして太陽に燃える。人間の世の人々は常に花を求めるよ。」(図 33) では、前葉の魔女が親子の元を訪れ、花を渡すシーンである。第三景「闇に魔女の声が消えた時、絵描きの幼児は花霊に誘はれて。」(図 34) では、子供の容態が急変して慌てふためく両親の姿が描かれ、第四景「お墓(わかれ)」(図 35) は、子供の埋葬の場面である。

第五景「幻惑の花をくはへた……魔鳥は死霊の国を。」(図 36) は、連作中もっとも謎めいた画面であり、三つの小画面から成っている。中央は、土中に埋められた子供の棺桶の上に花が咲き、鎌を持った死神?がその上空を飛ぶ図、右は、鬼?のような人物が剪定ばさみで切り取ったその花を上空の鳥が啜める図、左は、禪をしめようとする鬼の手に花を啜えた鳥がとまっている図である。右の人物と左の人物が別人なのか同一人物かなど詳細はよくわからないが、おそらくこの画面以降の花は、子供の魂もしくは魂を運ぶ器を象徴しているのではないかと推測される。

第六景「何処へ行く。」(図 37) は、あの世の場面。前葉左側にいたのとおそらく同じ鬼が子供を抱いて海上を進む様子が描かれている。花を啜めた鳥が傍らを飛び、遠くの島には人魚が横たわっている。第七景「絵描きの幻想は、いつの間にか妻を飛行させる。魔鳥にいざなはれて。」(図 38) と第八景「飛行する。」(図 39) では、この世の場面に戻り、画家である父親の前でヌードモデルをしていた母親が亡き子恋しさによってか冥界へ向かって飛行する様子が描かれる。

第九景「他界の国の幼児は、毎日たのしい。」(図 40) は、再びあの世の場面。前景には、第六景に登場した鬼と人魚と子供の、まるで親子のような仲睦まじい姿が描かれている。人魚は初期の「奔魯聞葉」挿絵や「妄想」シリーズ以来、谷中が度々描いてきたモチーフである。また、本来狂暴であるはずの鬼がやさしく子供をあやしている様子は、『白と黒』41号に掲載された《虎ねむる》(1933年)(図 41)の画面を予告するものであり、さらに後年の谷中作品に頻出する動物と幼児を組み合わせた諸作品、例えば、《童子騎象》(1937年頃)(図 42)、《若き文殊と友達》(1940年頃)(図 43)などに見られる一種のユートピア的世界の原型と見なすこともできる。

第十景「他界の国のうつくしさ。鬼の情で、幼児にめぐりあへば、幼児は声高らかに母を呼ぶ。」(図 44) では、鬼が子供を前葉の後景で冥界に到着した母親に手渡す場面が描かれ、第十一景「再び人間の世へ。」(図 45) では、人力車に乗った母子と鬼が現世に向かうのを人魚と二人の幼児が見送る場面が描かれる。第十二景「帰国。人間の世の人々は、つねに死魔にさそわれる。」(図 46) では、鬼に連れられた母子が自宅に帰りつく一方、父親と思しき男が死をもたらす花を手に断末魔を上げる姿が描かれている。舞台上の芝居のように家の中の断面を見せる描き方や左端に人を死に追いやる魔女の姿を配す構図は、第三景とはっきりと対応している。ハッピーエンドとは言い難いこの物語を、谷中と一時親しかった高橋新吉は、「(…)彼の人生観、世界観、男女観が、著じるしく、出ているようでもある。仏教の輪廻転生、極楽浄土の往生と回帰といったような思想が、根底にあるようだ。」と評している⁽¹⁴⁾。最後の第十三景「夜ごとと夜ごとの月は青白く。」(図 47) では、すでに家族の姿はなく、生と死の対立が決着を見ることなく永遠に続くことを象徴するかのよう、巨大な満月の下で鬼と魔女が争う姿だけが描かれる。

冊子の裏表紙には、主要な登場人物が終幕後のカーテンコールのように並ぶ図(図

48) が掲載されているが、そこに魔女の姿はなく、よく見ると、母、子、鬼、人魚が本物の家族のように並ぶ姿を、本来の父であるはずの画家が描いている場面にも見える。大野隆司はこの作品について、発表の2か月前に8歳で夭逝した姪の初子（妹寿加の長女）への哀悼と我が子を喪った妹への慰撫が制作の動機となったと推測している⁽¹⁵⁾。もちろんこの解釈は間違っていないだろうが、それと同時に、幼くして母親を失った谷中自身の喪失感や孤独感、あるいは父親に対する屈折した感情をも見て取ることもできる。この物語のなかでの子供＝谷中にとって家族と呼べるのは、今は亡き母と幼き日の空想世界に遊んだ鬼や人魚だけであり、父親はその埒外に置かれたのではないだろうか。

以上、谷中の1920年代後半から1930年代前半までを3つの時期に分け、各期を代表する「妄想」シリーズ、《実験室》とその周辺作品、「影絵芝居」に登場する女性イメージの類型を簡単に観察した。ごく大雑把に言うなら、「妄想」シリーズの妖怪じみた登場人物や《実験室》に見られるロボットが、谷中の女性に対する愛憎半ばする屈折したエネルギーの表出であったのに対し、「影絵芝居」で子供を救いに行く母親は、幼い頃に母を失った谷中自身の憧憬が結晶化したものである。では、これら谷中の作品に併存する聖俗ふたつの典型的な女性像は、1930年代後半以降の後期作品のなかでどのような展開を辿るのであろうか。それについては今後の考察の課題として次の機会に譲ることとしたい。

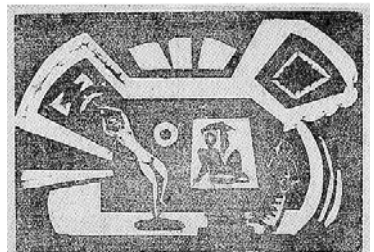


図 38

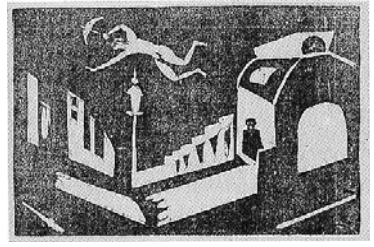


図 39



図 40



図 41



図 42



図 43



図 44



図 45



図 46



図 47



図 48

チェコ人芸術家たちの岐路

ーチェコのアート・シーンから見たアルフォンス・ムハ像

小野尚子

はじめに

稀代の女優サラ・ベルナルをモデルにしたポスター《ジスモンダ》(図1)の発表によって、アルフォンス・ムハ(Alfons Mucha, 1860-1939)は一躍有名芸術家の仲間入りをした。数年のうちにアール・ヌーヴォーの代表的な作品を何点も生み、1900年のパリ万国博覧会ではオーストリア＝ハンガリー帝国からバヴィリオン⁽¹⁾の内部装飾⁽¹⁾を受注するまでになっている。しかしその後、世紀の転換に合わせたかのようにアール・ヌーヴォー様式の作品制作からは手を引き、様式上はアカデミックかつ象徴主義的な大作《スラヴ叙事詩》の制作へ向かった。この転向は、一見すると彼の作風が時代の流れを遡ったかのように見える。しかし、常に故郷を意識してチェコ人⁽²⁾としてのアイデンティティを支柱に制作し続けたムハにとって、このことは自然の成り行きだった。彼個人の経済的な事情と、芸術上の信念が希求するもの、そして時代の流れが絡み合った結果、ムハの思惑は周囲の現実からずれていったとも言えるだろう。そしてこのずれは、西洋美術史の主流にあったパリでのみならず、当時「周縁」に位置していたチェコにおいてもまた同様だった。

本稿では、晩年のムハ芸術が祖国においても孤独の道筋をたどった経緯を明らかにすべく、その最初の動向からをチェコのアート・シーンと比較して追うことで浮き彫りにしようと試みるものである。⁽³⁾このことによって、ムハの立ち位置がどこにも属さない特殊なものだったことが見えてくるだろう。それはまた、ムハと同様に国際的な名声を得てパリで活躍したチェコ人芸術家フランティšek・クプカ(Frantisek Kupka, 1871-1951)とも異なる。ムハとチェコ人芸術家たちを隔てたものは何だったのか、その道はどこから別れていたのだろうか。

「シュクレータ」

幼少時から絵心があったムハはプラハの芸術アカデミー入学を試みるが、「(ムハに)才能があることは否定しないが、傑出していないと成功しない」⁽⁴⁾という理由で叶わなかった。しかしその後、あるチェコ人伯爵からの経済的援助を得て、ミュンヘンの芸術アカデミーへの入学を果たす。当時、パリと並ぶ芸術の都だったミュンヘンでは芸術アカデミーも国際色豊かだった。ムハが入学する1885年までフランツ・フォン・シュトゥックが在籍し、また10年ほど後からは、ワシリー・カンディンスキーやフランツ・マルク、パウル・クレーらが入学している。中東欧からも多くの学生たちが入学しており、その中には、プラハ芸術アカデミーの体制に反発して出てきたチェコ人グループも含まれていた。ここでムハは、同世代の学生たちに出会った。彼らは、1885年に芸術家グループ「シュクレータ Škréta」を結成し、活発な活動を展開した。チェコ・バロック期の画家、カレル・シュクレータ(Karel Škréta, 1610-1674)⁽⁵⁾の名を冠したこのグループは、当時、チェコ圏外に存在して

図1 ムハ《ジスモンダ》
1895年 リトグラフ
215.3 × 76.2cm

(1) 当時、オーストリア＝ハンガリー帝国の属国となったボスニア・ヘルツェゴビナ館の壁画装飾を手掛けた。この経験が、彼を《スラヴ叙事詩》制作を決心させたきっかけの一つになる。

(2) ボヘミア、モラヴィア、シレジアの3地方から成る現在のチェコ共和国は、1918年にチェコスロヴァキア共和国が成立するまでは、オーストリア＝ハンガリー帝国の一部だった。(スロヴァキアはハンガリー領土内)。本稿では、便宜上、現在のチェコ共和国に相当する地域を「チェコ」とする。

(3) ムハの息子、イジー(Jiří Mucha, 1915-1991)が著した伝記(*Alphonse Mucha; his life and art, by his son, Heinemann, London, 1966*)は、ムハの手紙や当時の新聞、また関係者のインタビューも含んで、多角的かつ正確にムハの足取りをつかもうと試みたものである。画像を豊富に掲載した日本語版も出版されている。([『アルフォンス・マリア・ミュシャー生涯と芸術』ドイ文化事業室、1989年)本稿では、1966年版を改定した1982年版(*Alfons Mucha, Mladá Fronta, Praha, 1982*)の記述をムハの動向を追う上での根拠とした。

(4) Mucha, op. cit., p.32.

いたチェコ人学生グループの中でも最大規模だった。彼らの活動拠点となった部屋の壁には、プラハを描いた風景画と、メンバーの一人ルデク・マロルド (Luděk Marold, 1865-1898) が描いたシュクレータの肖像画が飾ってあったという。彼らは、プラハの芸術アカデミーにおける汎ゲルマン主義的運営方針に抗議活動を行い、放校処分を受けたミコラーシュ・アレシュ (Mikoláš Aleš, 1852-1913)⁽⁶⁾を称え、実際にはミュンヘンにいなかったにも拘わらず、彼を名誉会長とした。ムハとマロルドによって、その任命状も制作されている。(図2) アレシュはまた、当時のチェコ人社会におけるパトロン不在や芸術家への理解不足、そして物質主義に突き動かされている点を公然と非難し、「シュクレータ」の学生たちは彼の主義に共鳴した。⁽⁷⁾ これらの事情は、「シュクレータ」の活動理念が政治色の濃いものだったことを示唆する。メンバーはチェコ人としてのアイデンティティを強く意識し、また、他のスラヴ民族の学生たち、つまりロシア人、ポーランド人、ブルガリア人、その他南スラブの諸国の人たちとも交流を深めた。グループの主な活動は、展覧会の組織や、講義・討論会の開催、そして二つの雑誌、美術と文学を扱う『パレット Paleta』と、風刺的内容の『パレットナイフ Špachtle』の発行である。この雑誌は会員の中だけで流通し、全ての会員が週単位で発行に貢献しなければならなかったという。ムハは1886年11月にはグループ長に選出され、二つの雑誌の編集者も務めた。こうして同世代の芸術家の卵たちと時間を共有するうちに、彼の中に汎スラヴ主義的意識が深く根付いたことは想像に難くない。(図3)

パリかプラハか

しかし、転機は一年後に訪れる。1887年にプラハの芸術アカデミーが再編され、ウィーンから新たな教授、風景画家のユリウス・マジャーク (Julius Mařák, 1832-1899)⁽⁸⁾と象徴主義の画家でウィーン分離派にも参加していたマクシミリアン・ピルネル (Maximilian Pirner, 1854-1924)⁽⁹⁾が招聘されると、ミュンヘンにいたチェコ人学生たちの多くはプラハの芸術アカデミーに戻ることを決めたのだ⁽¹⁰⁾。しかし、望んでもその選択肢が無かったムハは、ほどなくしてパリに発つ。こうして「シュクレータ」は、1888年頃にその活動を終えた。ここがムハと同郷の芸術家たちの道を分けた最初の分岐点だろう。ムハが向かったパリは当時の芸術の中心地であるだけでなく、オーストリア＝ハンガリー帝国から遠く離れたフランス人の土地だった。この後、ミュンヘンで醸成した汎スラヴ主義的意識と芸術の結び付きは、戦場から離れたまま柔らかな亡霊のようにムハについてまわるのである。パリにおいても民族衣装を身に着け、仲間のチェコ人と行動を共にすることでアイデンティティを保っていたムハだが、一方でパリには芸術上の新鮮な刺激があった。また、伯爵から経済的支援を打ち切られたことで、ムハにとっての優先問題は収入を得ることになり、プラハに戻った仲間たちと全く同じ意識を共有することは不可能だった。そして一方、プラハに戻った元「シュクレータ」のメンバーたちは、次は「マーネス造形芸術家連盟 Spolek výtvarných umělců Mánes」(以下、「マーネス」)を結成して新たな戦いに挑んでいくのである。

「マーネス造形芸術家連盟」

チェコ人芸術家ヨゼフ・マーネス (Josef Mánes, 1820-1871)⁽¹¹⁾の名前を掲げた「マーネス」は、プラハを拠点としたチェコ人芸術家グループとして1887年に設

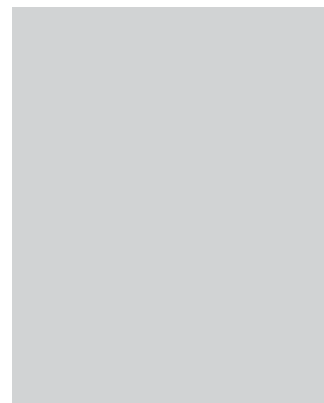


図2 ムハ、マロルド《ミコラーシュ・アレシュ任命状》1886年 ベン・インク・グワッシュ、紙 54 × 43cm

(5) 裕福なプロテスタントの家に生まれる。はじめプラハで王室付きの画家より教育を受けたが、三十年戦争に伴いザクセン、イタリアへと渡り、ヴェネツィア派の絵画を学んだ。1634年に移ったローマでは「同じ羽の鳥 Bentvueghels」(1620-1720年にローマで活動した芸術家集団で、主にオランダ・フランドル地方出身の画家が中心となった)のメンバーとして活動。この頃までには肖像画家として成功を収めており、その後1638年頃にプラハに戻る。カトリックに改宗し、1645年にアトリエを設けると芸術家協会に加わった。1651年から61年まで会長を務めている。数多くの教会の祭壇画や内部装飾を手がけ、19世紀には2つのオペラの主題にもなった。

(6) ミロティツェ生まれ。1869年プラハ芸術アカデミーに入学。1876年、アカデミーの教授アルフレッド・ヴォルトマン (Alfred Woltmann, 1841-1880)の、「チェコの芸術はすべてドイツの前例を引き継いだに過ぎない。」という発言に反発し、教室にたてこもって抗議活動を行った。そのため懲罰を受け、数日間投獄され放校処分となった。国民劇場のロビー装飾のコンテストにジェニーシェクと共に勝利し、イタリアを旅行。1908年にはプラハ芸術アカデミーの会員になるも、最晩年は絵画から離れ主に風刺画を制作していた。発表された作品は5000点を超えると言われ、壁画から雑誌や本の挿画、トランプの図柄まで手掛けた。それらには、神話的・歴史的テーマが選ばれ、民俗的文様や花の装飾が施された。チェコにおける偉大な芸術家の一人として親しまれている。

(7) Michael Huig et al., *Prague 1900: Poetry and ecstasy*, Van Gogh Museum, Amsterdam; Uitgeverij Waanders b.v., Zwolle, 1999, p.48-50.

(8) リトミシュルに生まれ、1852年ー53年にプラハの芸術アカデミーで、1853ー55年にミュンヘンの芸術アカデミーで学ぶ。1858年からはウィーンでプライベートの絵画講師となり、1887年にプラハの芸術アカデミーに招聘されると、風景画を教えた。特に晩年は外光派的な作風に移り、彼に倣ったマジャーク派と呼ばれる一派が生まれた。国民劇場世代の一人。

(9) スツェに生まれ、1872年ー74年はプラハの芸術アカデミーで、1875年ー79年はウィーン芸術アカデミーで学ぶ。1887年まではウィーンに住み、ウィーン分離派の最初の展覧会に参加した。1887年にプラハ芸術アカデミーに招聘され、風俗画を教える。1896年に教授になるとアトリエを設け、後継に多大な影響を残した。

(10) Ibid., p.59. プラハの芸術アカデミーは、もともとはチェコ人貴族による個人資本によって創立されたが、1880年代初頭にウィーンから助成金を得ており、1897年には国立の組織になる。そしてさらなる援助を受けて組織が整えられたが、同時にドイツ人の教師が入ることも要求されており (idem., p.18)、人種間の摩擦はその後も続いていた。



図3 「シュクレータ」メンバーの集合写真（ムハは右から6人目、帽子を被り左を向いている）
1886年

立された。協会の初代会長は、「シュクレータ」同様アレシュが選出された。他のメンバーたちよりも10歳近く年長だったアレシュは、強いリーダーシップを発揮し、彫刻家で協会の経済的支援者でもあったスタニスラフ・スハルダ（Stanislav Sucharda, 1866-1916）らとともにグループを牽引した。マーネスの会員たちは、最初こそ愛国主義的で過去の絵画作品に倣った創作を掲げていたが、後に若いメンバーたちは前衛芸術に傾倒し、チェコ・アヴァンギャルドの発展を牽引していくことになる。協会の特徴は、絵画・彫刻・建築の分野に携わる多彩な人々が集まっている点、また一貫して汎ゲルマン主義に対抗した活動を展開した点にある。そして一番の功績は、国外の動向にも目を向け、積極的に関わることでチェコのアート・シーンを刺激したことである。19世紀末の時点でメンバーの数は300にのぼり、彼らは『自由な潮流 Volné směry』や『様式 Styl』など独自に機関誌を発行した。これらは、当初文学的なテーマを扱っていたが、次第に国内外の芸術を広く取材するようになり、チェコで初めての芸術専門誌となった。また、雑誌の発行と並んで「マーネス」が活発に行った活動の一つに、展覧会の開催があった。彼らはプラハのみならず、その他のチェコ各地やウィーンにも遠征して会員の作品を展示・紹介し、また1902年に開催したオーギュスト・ロダンの展覧会開催を皮切りに、国外の芸術をチェコに紹介することも重視し始めた。⁽¹²⁾ 彼らによって紹介された動向には、印象派、ナビ派、アール・ヌーヴォー、またエドゥアルド・ムンクやフランシスコ・デ・ゴヤの作品などが含まれていた。特に、ムンクの展覧会はチェコの若手芸術家たちに大きなショックを与え、前衛芸術家グループ「オスマ（チェコ語で8の意味）Osma」誕生の直接のきっかけとなった。1930年までにはヴルタヴァ川沿いにレストランや展示室も備えた会館を設置。共産主義時代には一度解散に追い込まれるも、1989年のビロード革命後に再結成され、現代まで続く組織になっている。そして、彼らが開催した一連の展覧会の中には、パリで活躍するアルフォンス・ミュシャ、つまりムハの展覧会も含まれていた。

最新の芸術家としてのミュシャ

パリに出たムハは、困窮極まる数年を乗り越えて《ジスモンダ》を制作、エキゾチックでチャーミングな芸術家ミュシャとして、パリに新たな風を吹き込むことになる。当時、彼がチェコ人であることさえ正確に認識されていなかったというから⁽¹³⁾、ムハの置かれた環境がいかにハプスブルク帝国や汎スラヴ主義といったものから縁遠かったかがうかがえる。ミュシャ芸術は瞬く間に流行をつくり、ムハはサラと6年の専属契約を結ぶと、次々に舞い込む注文に応える多忙な日々を送った。そして《ジスモンダ》制作から早くも2年後の1897年にはパリでの個展開催が決まる。この個展は、「マーネス」によって翌1898年にプラハへ巡回し、『自由な潮流』は作品16点を掲載するミュシャ特集号を出した。約10年前にミュンヘンで別れた若き芸術家たちは、オフィシャルにはここで再会を果たすことになるが、一方はパリ最先端をいく芸術家ミュシャであり、もう一方は芸術の周縁地として中心地の流行を摂取しようと励む側である。ムハはもはや、チェコのアート・シーンに外側から刺激をもたらす側に立ってしまっていた。

しかし先に述べたように、ムハはパリにあってもチェコ人としてのアイデンティティを意識し、パリにいるチェコ人芸術家たちとも密に繋がりを持っていた。パリに出て活動したチェコ人芸術家たちは他にも大勢いたのである。彼らもまた、祖国から遠く離れ、パリの刺激に囲まれて活動をした。アール・ヌーヴォーの芸術家と

(11) プラハ芸術アカデミーの会員だった伯父ヴァーツラフを筆頭に、芸術家一家に生まれる。1835年から1844年までプラハ芸術アカデミーで、さらに2年間ミュンヘン芸術アカデミーで学ぶも、家族との不和が原因でその後20年間はブルーホニツェの伯爵の城で過ごす。その間、モラヴィアやハンガリー、ポーランドを歴訪。愛国の精神を掲げた芸術活動に参加、ソコルのメンバーにもなってユニフォームなどをデザインしている。1857年からイタリアやロシアを旅行。しかし、若い時から長らく患っていた精神的な衰弱により1871年に死去。風景画、肖像画、静物画など多彩な活動を展開し、プラハの旧市街広場にある天文時計の装飾画なども手掛けた。ヴルタヴァ川にかかる橋にその名前がつけられるなど、今日偉大なチェコ芸術家の一人とされている。

(12) このロダン展の背景には、ウィーンの影響を脱するために、フランスから新たな文化的刺激を得たいというチェコ人の民族主義的な思惑が背景にあった。チェコ人政治家も援助に加わるなど、彼らにとってロダンはフランスの共和主義の使者だった。(Huig et al., *op. cit.*, p.80.)

(13) 1897年のムハの個展を報じるパリの新聞では、「そのほとんど全てが頑なにミュシャがハンガリー出身であると繰り返し伝え」ており、さらにはその作風からスペイン出身であると主張する批評家もいたという。(Mucha, *op. cit.*, p.186.)

して成功を収めた者もいたが、彼らはやがてプラハに戻っていく。次に、パリに滞在し、且つムハとも交流の深かったチェコ人芸術家の例をとりあげ、それぞれの足跡を追ってみたい。彼らに共通する点、あるいはムハとの違いはどこにあるのだろうか。

世紀転換期のプラハとパリ

1) 国民劇場世代

パリに出るチェコ人芸術家たちはムハ以前の時代から存在していた。その中には、19世紀のチェコ美術史において輝かしい一時代を築いた国民劇場世代の芸術家たちも含まれる。彼らの功績は美術史にとどまらず、民族復興運動期におけるチェコ人によるチェコ人のための劇場の創設という大きな成果と重ねて語られている。

1620年の白山の戦い以降、ハプスブルク帝国の支配下に入ったチェコでは、公共の場でのチェコ語の使用が禁止されていた。19世紀に入るとチェコ語の復興を求める声は徐々に高まり、1845年に政治家フランティシェク・パラツキー (František Palacký, 1798-1876) が中心になって劇場の建設を申請すると、チェコ人の中で大々的な資金調達キャンペーンが始まった。一般市民から上流階級まで様々な階層・グループに属する人々が等しく賛同し、国外のチェコ人までもが加わったというから、彼らがいかに自分たちの劇場を熱望したかが分かる。1881年の1月に彼らの劇場、国民劇場は完成し、柿落しにベドジフ・スメタナ (Bedřich Smetana, 1824-1884) のオペラ「リブシェ」が上演された。愛国家としてチェコの伝統的な音楽に取材した作品を作り、人々に最も慕われた音楽家スメタナによる、プラハの繁栄を予言した女性が主題になったオペラである。人々は、チェコ人の団結と自主性、そしてチェコ語の復権を表明するために、劇場の創設という方法を選んだのだった。インドジフ・ヴィピーラルは、「国民劇場はチェコの民族主義的理想の聖堂として、またその他の聖堂と同様に、最初の創設者たちを継いだ者たちは、自分たちの存在を示すため、篡奪者と同じく記念碑を建てたのだった。」と述べている⁽¹⁴⁾。

この国民劇場の建設および内部装飾を手掛けた芸術家たちが、「国民劇場世代」と呼ばれている。ネオ・ルネッサンス様式の建物のプランは、建築家ヨゼフ・ジータク (Josef Zitek, 1832-1909) とヨゼフ・シュルツ (Josef Schulz, 1840-1917) が手掛け、ヴォイチェフ・ヒナイス (Vojtěch Hynais, 1854-1925) が舞台にかかる緞帳をデザインした。今も使われているこのデザインは、国民劇場の建設に貢献したチェコ人たちを讃えたもので、この時代の代表作としてしばしば取り上げられている。ロビーやホールは当時既にその芸術性を高く評価されていたアレシュ、フランティシェク・ジェニーシェク (František Ženíšek, 1849-1916)、そしてヴァーツラフ・ブロジーク (Václav Brožík, 1851-1901) らによる壁画で彩られた。彼らのうちブロジークとヒナイスは、ムハに先行してパリに出たが、また良き先達として交流をもっている。

ヴァーツラフ・ブロジークはプルゼニュ近郊に生まれ、プラハとドレスデンの芸術アカデミーで学んだ後1876年にパリに出た。彼の作品は瞬く間に高い評価を受け、ほどなくしてフランスの芸術アカデミー会員に選ばれ、またレジオン・ドヌール勲章はじめ数多く受章するなど順調に業績を重ねた。彼は、当時国外で最も成功したチェコ人芸術家となり、貴族にも叙せられている。その後、プラハの芸術アカデミー会員となったことからパリとプラハを往復する生活を送り、50歳で没する

(14) Zdeňka Benešová et al., *Národní divadlo. Historie a současnost budovy*, Národní divadlo, Praha, 2000, p.94. 1867年のオーストリア＝ハンガリー帝国成立以降、チェコ語の公的使用を広げる言語令が再三出され、1897年のバデーニ改正言語令によってついにチェコ語はドイツ語とほぼ同じ地位を認められた。

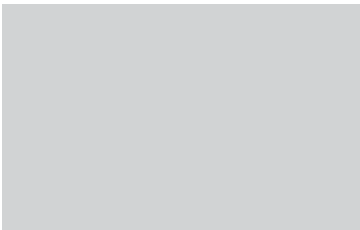


図4 プロジーク《コンスタンツ公会議でのヤン・フス師》1883年 油彩、カンヴァス 500×800cm



図5 ムハ《ベツレヘム礼拝堂で説教をするヤン・フス師》1916年 テンペラ・油彩、カンヴァス 610×810cm

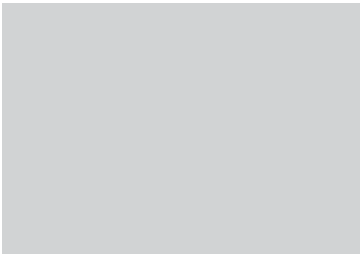


図6 プロジーク《チェコの王に選出されるイジー・ボデブラディ》1898年 油彩、カンヴァス 500×800cm

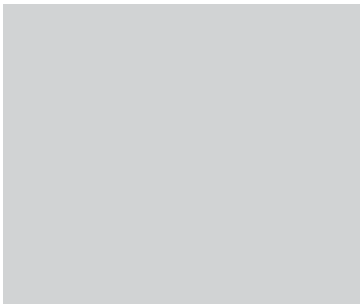


図7 ムハ《フス派の王イジー・ス・ボジェブラト》1923年 テンペラ・油彩、カンヴァス 405×480cm

まで精力的に制作を続けた。風景画、肖像画、風俗画などあらゆるジャンルに長けており、最も得意としたのは大きなサイズの歴史画だった。ムハより9歳年上で12年早くパリに出たプロジークは、その作品の複製画がチェコの学校や酒場にまでこぞって展示されるなど、広く人々に愛された芸術家だった。ムハはプロジークを賞賛してやまず、親しい友人の一人になる。モンマルトルで執り行われたプロジークの葬儀では、チェコ人芸術家の代表として弔辞を読んだという。プロジークは、民族復興運動の時期にチェコ人が好んだフス派を主題にした作品を描いており、中には、後にムハが《スラヴ叙事詩》に選んだ題材に近いものも含まれている。両者を比較すると、主題の選択やその表現に大きな違いを見てとれるだろう。例えば、ヤン・フスを主題にするにしても、プロジークは《コンスタンツ公会議でのヤン・フス師》(図4)において、画面の中心にフスを大きく描くことで、そこに鑑賞者の視線が自然と向くようにしているが、一方でムハの《ベツレヘム礼拝堂で説教をするヤン・フス師》(図5)では、フスは画面左側の中景に比較的小さく描かれているため、前景の人物に比べて存在感が薄い。空間表現にしても、人々の上部空間を広く取り、奥行きを感じさせる点で後者は圧倒的だ。また、プロジークの《チェコの王に選出されるイジー・ス・ボジェブラト》(図6)では、イジー王の華々しい瞬間を主題にしているのに対し、ムハの《フス派の王イジー・ス・ボジェブラト》(図7)では、イジー王がローマ教皇の使者に強い態度で自国独自の聖体拝領の方法を貫くことを主張した瞬間が描かれているなど、同じ歴史上の人物でありながら、どの行為や瞬間を描くかという選択肢もまた異なっている。

ヴォイチェフ・ヒナイスはウィーンに生まれるも、ドイツ語による教育を好まなかった両親の方針により自宅学習を受けた。ウィーンのアートアカデミーで学んだ後、1878年にパリに出てポール・ジャック・エメ・ボードリーやジャン・レオン・ジェロームに学ぶ。15年間を過ごした後、アートアカデミー教授に任命され1893年にプラハへ移った。つまり、チェコ圏内に住むのは40歳を目前にして初めてのことであった。ヒナイスは、風景画、肖像画、記念碑的な寓意画を印象派風の明るい色彩で描いた。国民劇場の緞帳《チェコ人による王国への賛美》(図8)⁽¹⁵⁾をはじめ、プラハやウィーンで建築物の装飾を多く手掛けている。1889年のパリ万国博覧会で金賞を受賞、1924年にレジオン・ドヌール勲章を受章し、翌年にはプラハアートアカデミーの名誉教授になった。ムハのわずか6歳年長であるにも関わらず、パリでは新古典主義の大家に習い、若くしてプラハのアートアカデミーで教鞭を執ったヒナイスの華々しい道は、アカデミックな伝統の根強かった19世紀末プラハにあってはムハと対照的だ。そして、ムハよりおよそ10年早くパリに出たヒナイスは、世紀転換期にはパリとプラハを結ぶ芸術上の交流の要ともなっていた。《ジスモンダ》の登場以前にパリを離れており、ムハ作品がパリを席卷する様を直接目撃してはいない。象徴主義的な作風を貫き、パリで活動するチェコ人芸術家の代表的な存在となっていく過程で、ムハとも交流を深めたと考えられる。⁽¹⁶⁾ 彼が《チェコ人による王国への賛美》で用いた、古典的な背景と人物像を並べ、そこに寓意を織り交ぜるといった手法は、ムハが《スラヴ叙事詩》で用いた現実世界と象徴的な世界を組み合わせた方法を想起させる。

2) アール・ヌーヴォーの時代

ムハと同世代でパリに出た芸術家たちも多い。彼らは同様にパリのアール・ヌーヴォーの空気の中で制作を行い、またそれをプラハにもたらす上で重要な役割を果

(15) ヒナイスは、この作品のスケッチをモンマルトルで制作しており、翼をつけた女性像のモデルをシュザンヌ・ヴァラドンが務めている。

(16) 1900年のパリ万国博覧会時に、ムハは手紙の中で、オーストリア人の展覧会、オーストリア＝ハンガリー帝国内のチェコ人の展覧会、そしてプロジークやヒナイスなどパリのチェコ人の展覧会が開催されており、どこにでも自分とは2、3点の作品を出品して参加しなければならないと書かれていることから、ヒナイスと同じ展覧会に出品したと思われる。(Mucha, *op. cit.*, p.241.)

たしている。⁽¹⁷⁾ プラハでは、絵画、版画、書籍、建築など多岐にわたる分野でアール・ヌーヴォーの豊かな作品群が生まれた。ここでは、ズデンカ・ブラウネロヴァー (Zdenka Braunerová, 1858-1934)、マロルド、そしてフランティシェク・ビーレク (František Bílek, 1872-1941) を取り上げる。

ズデンカ・ブラウネロヴァーは、世紀転換期のチェコのアート・シーンにおいて重要な芸術家の一人だが、その功績は多くの芸術家たちを結びつけて交流を促し、またパトロンとなって彼らの活動を支援したことだろう。有名な法律家で科学者でもあった父と画家の母を両親に、プラハに生まれたブラウネロヴァーは、幼少時より著名な文筆家や芸術家が集う家庭に育った。早くから絵の才能を発揮して、ヨゼフ・マーネスの姉であり当時有名な女流画家でもあったアマリエ・マーネソヴァー (Amalie Mánesová, 1817-1883) に習う。1881年から毎年パリを訪れるようになり、モーリス・メーテルリンクやアナトール・フランスと交流をもった。アカデミー・コラロッシでムハとも出会い、彼にも様々な人物を引き合わせた。愛国心は人一倍強く、パリにおいてもチェコの民族衣装を着てよく民謡を歌っていたという。1896年には「マーネス」において初の女性会員になり、1902年に「マーネス」がロダンをプラハに招いて展覧会を開催した際は中心となって動いた。この時ムハもパリから随行している。彼女の作風は時期によって様々に変わり、絵画、版画、グラスや本のデザインと多様なジャンルの作品を残している。(図9-1,2)

プラハに生まれたルデク・マロルドは、16歳の時にプラハの芸術アカデミーに入学するも、一年後には放校されたため、ミュンヘンの芸術アカデミーに移りそこでムハと出会った。勢いのある写実的な描写が評価されて「シュクレータ」発行の雑誌『パレット』の表紙を手掛けるなどし、また弱冠21歳にして『スヴィエトゾル (チェコ語で大気の意味) Světlozor』のようなチェコの雑誌のために挿画を描いて成功を収めた。芸術アカデミー再編後プラハに戻り、ピルネルのアトリエに入ると、彼とともに「マーネス」の創設に関わり、雑誌等の編集者となる。1889年には政府奨学金を獲得、パリに渡るとムハと再会して親しくつきあった。パリでは、アール・ヌーヴォーの装飾性を取り入れた、洗練された挿画を制作して高い評価を得ている。1895年にプラハの芸術アカデミー会員に選出され、1897年にはプラハに戻った。1898年に開催される国際見本市のために縦11m、横95mにも渡る巨大なパノラマ画《リバンでの戦い》を提案、カレル・ラシュカ (Karel Raška, 1861-1918) やヴァーツラフ・ヤンサ (Václav Jansa, 1859-1913) ら他の画家たちの協力を得て制作に励むも、完成作の展示を見ることなく33歳で早世した。チェコ最大の絵画となったこの作品の主題はフス派の時代を描いた歴史画で、プロジークやムハ同様に時代の要請に応えたものだ。様式的には、堅実な構図と細部に至る写実性を備えたアカデミックな作風になっている。だが一方で、同じ時期にマロルドが制作したポスターは、ロートレック風の細部を省略した人物像や鮮やかな色遣いが特徴的であり、アール・ヌーヴォーの作品に分類される。(図10) このことは、《スラヴ叙事詩》の例と同様に、公的な場での鑑賞を目的とした歴史画を描くにあたり、古典的な技法とは切り離せないという強迫観念めいたものの存在を仄めかしている。なお、未だに定まった展示場所を獲得できていない《スラヴ叙事詩》に対し、本作はプラハ市内の特設パヴィリオンに展示されている。

ボヘミアの町ヒーノフに生まれたフランティシェク・ビーレクは、最初はプラハ

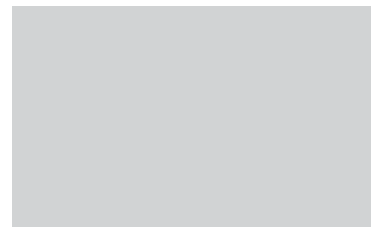


図8 ヒナイス《チェコ人による王国への賛美》
1883年 緞帳

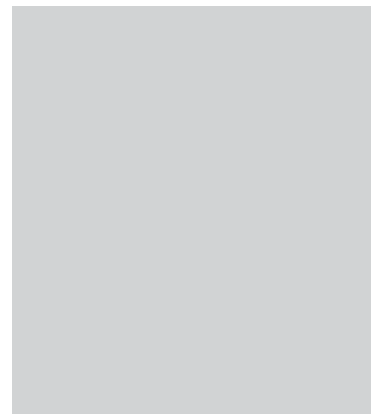


図9-1 ブラウネロヴァー《唐獅子》(ミロシュ・マルテン『喜びと死の循環』(1907年)の挿画)
木版、紙 6.5 × 5.5cm



図9-2 ブラウネロヴァー《(挿画)》ミロシュ・マルテン『喜びと死の循環』(1925年頃)の挿画)
木版、紙 9.8 × 8.8cm

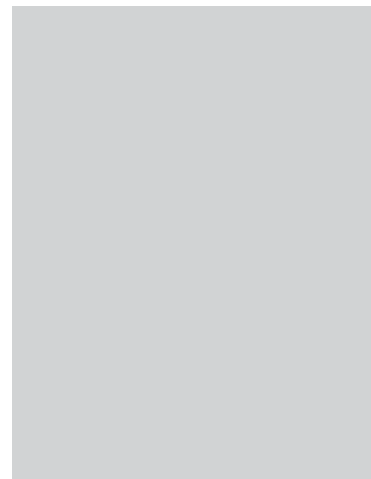


図10 マロルド《洗浄中のわたしたちの家》
1898年 リトグラフ 124 × 92cm

(17) ハーノヴァーは、ブラウネロヴァー、アレシユ、マロルドを例に挙げ、19世紀後半のチェコ美術に日本美術の影響が現れた理由に、パリにいてアジア美術に直接触れたチェコ人芸術家たちが仲介的な役割を担った点を指摘している。(Markéta Hánová, *Japonisme in the Fine Arts of the Czech Lands*, National Gallery, Prague, 2010, pp.55-61.)

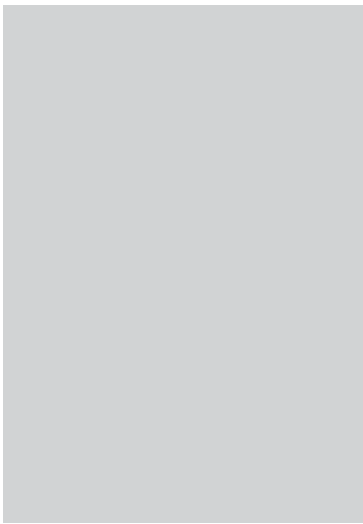


図11 ビーレク《母よ!》1899年
木炭、紙 139 × 83cm

の芸術アカデミーでピルネルに絵画を学んでいたが、色覚異常であることが分かり彫刻に転向した。奨学金を得て1891年から2年間パリに留学し、ムハらチェコ人芸術家の仲間とともにアカデミー・コラロッシに通ったが、新しい刺激を得られないとしてすぐに退学してしまった。この頃は、後に「幻影の時代」と呼ばれる時期にあたり、ビーレクはしばしばキリストの幻影を目撃したという。⁽¹⁸⁾ チェコに戻った後、留学の成果として彼が提出した作品は一部に紐や針金が使われており、当時としては極めて前衛的な手法であったため、奨学金委員会とアカデミーの双方から怒りを買ってしまった。その後ビーレクは故郷に戻り、あらゆる木材を使用しながらキリスト教に関連したテーマを扱い、象徴主義的な表現とアール・ヌーヴォーの装飾性を特徴とする作品を残した。《母よ!》(図11)は目を閉じて夢見るような人物が夜を彷徨う幻想的な情景を木炭で描いたものだが、額装にも関連するモチーフが施され、画面と額が相互に補完し合っている。彼もまたフス派を題材にした記念碑の制作を計画したが、実現することはなかった。(図12)

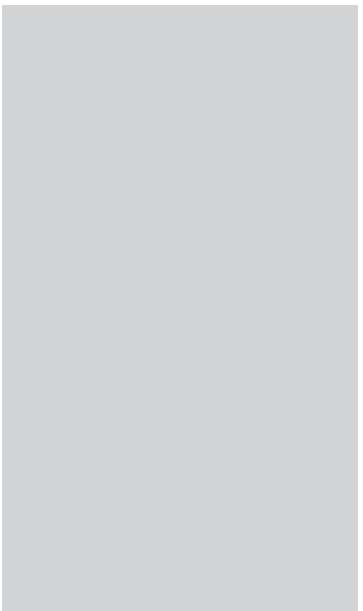


図12 ビーレク《ヤン・フスー落雷を受け何世紀も燃え続けた木》
1901年 ブロンズ 高さ86cm

以上の5名に共通しているのは、全員がプラハの芸術アカデミーに学生として属するか、あるいは「マーネス」に在籍していたことであり、そしてその点こそがムハと異なっている。⁽¹⁹⁾ このことは、恐らく我々が想像する以上に両者を大きく隔っている。プラハでもアール・ヌーヴォーは歓迎され、多くの芸術家や作品を生んだ。またグラフィック・アートの領域のみならず、建築の分野でも重要な作例が残っている。ウィーンにおけるリングシュトラッセの整備に呼応するかのように着手されたプラハの都市開発において、新たに建設されたいくつかの公共施設やユダヤ人地区の建築群の多くにはアール・ヌーヴォー様式が採用されたからだ。ムハと同世代の建築家アントニン・バルチャーネク (Antonín Balšánek, 1865-1921) とオスヴァルド・ポリーフカ (Osvald Polívka, 1859-1931) の共同設計によるプラハ市民会館はそうした時期における後期の代表例であり、当時の名だたる画家や彫刻家が内部装飾を手掛け、後述するようにムハも関わった。この時、あるいはムハにはプラハに戻るといった選択肢もあったかもしれない。しかし彼は、1900年のパリ万国博覧会後に《スラヴ叙事詩》の制作を思い立ち、その資金作りに奔走し始めるのである。⁽²⁰⁾ 1904年には初めてアメリカへ渡り、その2年後には現地を拠点に移した。アメリカでは、ムハはアール・ヌーヴォーの寵児として歓呼して迎えられ、個展を開催し、講演を行い、芸術学校で教鞭も執った。ムハが滞在した期間は1909年までのわずかな数年だったが、この間にプラハはおろかヨーロッパを離れたことは、またしても彼をチェコの実情から遠ざける要因となった。この間、プラハでは「マーネス」主導のもと、着々とチェコ・アヴァンギャルドを迎え入れる準備が進んでいたのである。

(18) ムハもまたスウェーデン人作家ヨハン・アウグスト・ストリンドベリや天文学者カミーユ・フラマリオンとの交流の中で神秘主義や錬金術、神秘学の研究に加わっていた。(Mucha, *op. cit.*, p.166, p.207.)

(19) 筆者は、今のところ、ムハが「マーネス」の会員となった確かな根拠を得ておらず、また現在、「マーネス」のHPで紹介されている歴代会員の中にもムハの名前はない。http://www.svumanes.cz/

(20) 元々、自身をアール・ヌーヴォーの芸術家と自認していなかったことも大きな要因だろう。「父(ムハ)はアール・ヌーヴォーについて決して語らなかつたが、基本的に次のように語っていた：私はそれを自分なりの方法で行った。」(Mucha, *op. cit.*, p.154.)

3) 表現主義、キュビズムの時代

1905年、「マーネス」はムンク展を企画した。作家も招待して大々的に開催されたこの展覧会は、チェコの若い世代の芸術家たちに大きな衝撃を与えた。この鮮烈な出来事の後、エミル・フィラ (Emil Filla, 1882-1953) を中心とした若い芸術家たちはフォーヴィスムの傾向をもつ芸術家集団「オスマ」を結成。メンバーは定期的にパリを訪れては現地の最新の芸術に触れ、その結果1910年代のチェコ美術に折衷的な傾向をもたらすことになる。1910年に開催されたアンデパンダン展では、ブラック、ドララン、マルケ、ヴラマンク、マティスらの作品が紹介され、チェコの芸術家たちは同時代に輝く創造的努力を目の当たりにする機会となった一方、こ

うして矢継ぎ早に持ち込まれる様々な刺激にとまどう反応もあったという。翌年には、「オスマ」を中心とした若手芸術家たちが、先の世代との意見の相違を理由に「マーネス」を脱退してキュビズム的傾向を特徴とする「造形芸術家集団 Skupina výtvarných umělců」を結成。ピカソとブラックを依拠すべき芸術家として掲げ、画家や彫刻家に限らず建築家、作家、批評家、理論家らも加わった。1912年には、ピカソ、ドラン、キルヒナーらの作品とともに、自分たちの作品も併せて展示した。こうして第一次大戦までに、チェコでは印象派、象徴派、分離派といった19世紀の運動は退潮していき、フォーヴィスム、キュビズム、表現主義といった新しい傾向が早々に浸透していった。プラハは地方都市としての伝統とパリからもたらされた最新の動向が交錯する場となり、そこからチェコ・アヴァンギャルドが発生、展開していく。1902年にロダン展を開催して以降、約10年間の素速い情報の摂取と、またそれを独自の発展へ繋げていったことは注目に値する。

この時代の芸術家たちもパリを訪れているが、この頃には、彼らにとって芸術アカデミーやパリはムハの時代のものとは異なる意味を持ち始めていた。彼らはパリに長期滞在するというよりも、その影響を素早く摂取してチェコに戻ると、祖国の土壌で新たな芽を育んだのである。例えばフィラは、1903年にプラハの芸術アカデミーに入るも慣習的な教育内容に不満を覚え3年後に退学すると、1907年にボフミル・クビシュタ (Bohumil Kubišta, 1884-1918) らと「オスマ」を結成し、またこの年以降、たびたびパリを訪れている。この頃は、《愛の夜》(図13)のような表現主義的作品を手掛けていた。1909年に「マーネス」に入会した頃から彼の作風にキュビズムの特徴が現れるようになり、1910年のアンデパンダン展でその方向性がさらに固まる。翌年には『自由な潮流』でピカソの作品やキュビズムを紹介し始めた。1911年に「マーネス」を脱退して「造形芸術家集団」を結成、第一次大戦の間はオランダへ避難し、戦後プラハに戻る。興味深いのは、1920年に再び「マーネス」に入会している点だ。1920年代には総合的キュビズムの作風を展開させ、1925年のパリ万国博覧会ではチェコスロヴァキア館の内部装飾を手掛けた。第二次大戦時には、ドイツ軍によって強制収容所に収監されるが生き延び、その後プラハに戻ると新設の工芸専門学校で教鞭を執っている。ボフミル・クビシュタは、1903年にプラハの応用芸術学校に、また翌年には芸術アカデミーに入学。後期印象派の作風で知られたクロアチア人画家ヴラホ・ブコヴァツに学ぶも間もなく退学して、1906年から1年間フィレンツェの芸術アカデミーで学んだ。1905年のムンク展に触発されて表現主義的な作風を手掛けるようになり、1907年の「オスマ」発足に参加、そこで作品を発表するようになった。またその後、数年間だけ「マーネス」の会員にもなっている。色彩理論を学び、絵画における構図を重視した。またセザンヌ、ピカソ、ファン・ゴッホやムンクの作品における調和の原則を分析するなどして、キュビズムの表現に達する。《障害》(図14)に見られるように形態と色彩の補完的な共存と黄金分割に則った作品を手掛けた。1910年にフィラとともにパリを訪れ、アンデパンダン展の実現に奔走し、1911年には「ブリュッケ」のメンバー、キルヒナーやミュラーと交流して彼らの展覧会に参加している。大戦間期には未来派やシュルレアリスム的な影響も取り入れた作品を残した。

アメリカで《スラヴ叙事詩》制作の資金援助をとりつけて、ムハがチェコに戻ってきた1909年は、このようにチェコ・アヴァンギャルドが開花する前夜の時期にあたり、11年前にアール・ヌーヴォーの旗手として迎えられた時とは明らかに異

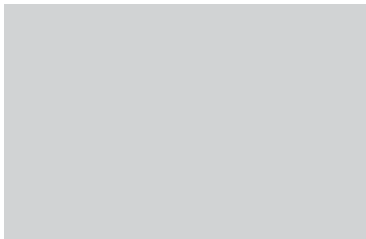


図13 フィラ《愛の夜》1908年 油彩、
カンヴァス 73×110cm



図14 クビシュタ《障害》1913年 油彩、
カンヴァス 46×55cm

なった空気が漂っていたらう。それを象徴するのが、プラハ市民会館内部装飾の仕事である。当初、内装を全てムハが手掛けると報じられた時、若い世代の芸術家を中心に猛反発が起きた。チェコ人の芸術・文化活動の新たな拠点となるべくして建てられるこのプロジェクトには、チェコで活動する芸術家たちが関わるべきだというのがその主な理由だった。ムハが格安だと思って提示した金額が、チェコ人たちにとって膨大な額であったことも反発を助長した。この時既に、ムハの意識とチェコの実情の間に大きなずれが存在していたのである。通りを挟んで反対側に立つドイツ文化会館に対抗するかのよう建てられる新たな建物のために選ばれたのはアール・ヌーヴォー様式だった。⁽²¹⁾それはつまり、アール・ヌーヴォー再評価が定まっていたためであり、そして、この様式が先行する時代の遺産であり、その代表的な作家であるムハもまた同じように捉えられていたことになる。⁽²²⁾このように、チェコスロヴァキア共和国独立前夜の一種混沌としたプラハで、1910年、ムハは《スラヴ叙事詩》の制作に着手したのだった。

チェコスロヴァキア共和国独立後

1918年、ハプスブルク帝国の終焉とともにチェコスロヴァキア共和国が誕生する。この時、《スラヴ叙事詩》はまだ11点しか完成していなかったが、ムハは翌年にそのうち5点をプラハで展示すると、続けてアメリカで披露した。一方で、ムハのところには新しい国家のための紙幣や切手のデザインの依頼が新たに押し寄せ、その労力は大きく割かれてしまう。こうした社会状況の大きな変化に伴い、《スラヴ叙事詩》はチェコ人の愛国心を鼓舞し、団結への意識を高めるという当初の目的を失ってしまった。1919年の展覧会カタログにおいてムハは、「《スラヴ叙事詩》の使命はまだ終わっていない」⁽²³⁾と述べるものの、これまで2年ごとに3点制作していたリズムは崩れ、また、主題の選択も当初の予定に変更を加えている。それでも《スラヴ叙事詩》の残りの作品制作を続行し、1926年にはそこから想を得た水上パレード《同胞のスラヴ》をプロデュース、そして建国10周年の節目の年である1928年に《スラヴ叙事詩》19点⁽²⁴⁾を披露するに至った。

建国当時、チェコスロヴァキア共和国ではいまだアカデミズムの流れを汲む伝統的な様式とモダニズム様式の大きな二つの潮流がせめぎ合っていた。しかし、新生の民主主義国家は時代の流れに応える新しい様式を求め、自然な流れとして後者が飛躍する。1920年に結成されたアヴァンギャルド芸術家集団「デヴィエツシル（チェコ語で葦、9つの力の意味）Devětsil」は芸術家、作家、演劇理論家、建築家などが集い、「ポエティズム Poetismus」という日常生活を豊かにする芸術の位置付けを意識した新たな概念を唱え、同時期に中欧の諸都市で展開された前衛グループと連動しながら多様な活動を繰り広げていた。その中心的な芸術家、カレル・タイゲ（Karel Teige, 1900–1951）のフォト・モンタージュが示すようなシュルレアリスムの作品が一方で制作されていたことを考えると、ムハに対する世間の反応が複雑なものであったことは想像に難くない。事実、1928年の《スラヴ叙事詩》展におけるチェコの芸術家たちの反応は賛否両論だったという。1930年代には機能主義とシュルレアリスムが席卷するも、1939年にナチス・ドイツが国境地帯を併合してプラハに侵攻したことで、この活発で豊かなチェコ・アヴァンギャルドの流れも失速した⁽²⁵⁾。ムハもまた、この時の尋問が原因で同年に亡くなっている。

(21) 世紀転換期のプラハにおけるドイツ人、ユダヤ人、チェコ人の間の微妙な力学について丁寧に変遷を追った次の図書では、ドイツ側の視点から当時の状況を見ることができる。（三谷研爾著『世紀転換期のプラハ—モダン都市の空間と文学的表象』2010年、三元社。）

(22) ちなみに、国民劇場をはじめとして19世紀末からこうした文化施設の建設ラッシュ、およびヨゼフ地域の開発などプラハでは市内の整備が急速に進められていた。それはウィーンやブダペストと同様に、オーストリア＝ハンガリー帝国内で同時並行して進められていた近代の一部となるが、そこにチェコ人の思惑が大きく関与していたことがわかる。

(23) *České Srdce: Katalog výstavy obrazů z cyklu Slovanská Epopeje*, Klementinum, Praha, 1919.

(24) 《スラヴ叙事詩》は全20点であるが、そのうちの1点は未完のまま残されており、ムハの生前に全作が揃って展示されることはなかった。

(25) チェコ及び中欧諸国における19世紀後半から20世紀前半までのモダンアートについて、次の図書では主要な作家や事象、作例を関連付けながら追っており、各地域の芸術上の動向を比較することができる。井口壽乃・加須屋明子著『中央のモダンアート—ポーランド・チェコ・スロヴァキア・ハンガリー—』彩流社、2013年。

ムハ展とクプカ展

これまで挙げてきたチェコ人芸術家たちとは異なり、西洋美術史の主流の中でムハと同様に名前の挙がる芸術家としてクプカがいる。2人のこの立場は、1936年にパリで開催された同時個展で既に予言されていたとも言えるだろう。だが、この時既に全く異なった様式で制作していた2人の個展を併せて鑑賞するという主旨は、芸術的観点からすると奇妙に見える。

1936年6月に同時開催された2人の個展の展覧会会場は現代国際美術館(現ジュ・ド・ポーム美術館)で、1922年よりリュクサンブール美術館の附属施設として運用されており、同時代の芸術を積極的に収蔵・紹介していた場所である。奇妙なのは、作家の組み合わせである。ムハもクプカもチェコ出身、若い時分にパリに移住して成功を収めたという共通点はある。しかしその後は、一方はアール・ヌーヴォーの時代を華々しく彩ったものの、後半生は作風を一変させて巨大な歴史画のシリーズ制作に没頭し、もう一方はピュトー派の主要メンバーとして活動、抽象画を制作した最も初期の画家の一人となるなどと、最終的には全く異なった芸術上の動向に属していた。1936年の時点でムハは76歳であり、連作《スラヴ叙事詩》の制作をひとまず終え、より普遍的なテーマを扱う次の連作の構想を進める傍らチェコを中心に回顧展を開催していた時期にあたる。一方のクプカは65歳であり、数年前には「アグストラクシオン・クレアシオン」の立ち上げメンバーに加わって、オルフィスムの芸術家として注目を集め、またこの年はちょうどアルフレッド・バー・ジュニアの企画した「キュビズムと抽象芸術」展(1936年、ニューヨーク近代美術館)に3点を出品したところだった。ジュ・ド・ポームの展覧会は、個展の同時開催と謳いながらも展覧会カタログを共通で制作しており、ムハとクプカの仕事を共に展示する点に意義を見出していたことは明らかだ。しかし、展覧会カタログの冒頭に展覧会の「名誉ある委員会」として並ぶ、プラハ市、チェコスロヴァキア共和国大使、エコール・デ・ボザールの学長、フランスの国立美術館連合長の名前だけでは、その具体的な意図までは見えてこない。また、展覧会企画者としてジュ・ド・ポームの学芸員、M. アンドレ・ドザロワ(M. Andre Dezarrois, 1890-?)の名前があるが、ドザロワはリュクサンブール美術館、ジュ・ド・ポーム美術館、オランジュリー美術館に勤め、いくつかの展覧会カタログに寄稿していることが分かっているだけで、ムハやクプカとの関係性をはじめ詳細な人物像はまだ不明である。興味深いのは、ヴァフトヴァーがこの時の展覧会について、チェコ政府主導でミュシャ展を開催するにあたり、駐仏チェコ大使のオススキーの口添えでクプカも加わったと述べている点である。⁽²⁶⁾ その根拠は今後の調査課題にするとして、ここでは、展覧会カタログから読み取れる情報を元に、その内容と構成を追うことで、展覧会の目的と意義について考えてみたい。⁽²⁷⁾

展覧会カタログはまずクプカの紹介から始まる。象徴主義の詩人であり、美術批評家としてクプカを評価してきたギュスターヴ・カーン(Gustave Kahn, 1859-1936)による人物紹介文が載り、その後、ムハのページへと続く。キュビズムやサロン・ドートンヌなどの動向を見守り、批評活動を重ねてきたカーンだけに、クプカの業績と人柄について熱心に綴っている。一方、ムハの紹介文は美術史家のガストン・プーラン(Gaston Poulain, 1903-1973)が書いている。この人物の詳細はまだ不明だが、エコール・デ・ボザール卒業後、作家・挿絵画家として活動、後に

(26) 『クプカ展』愛知県美術館／東京新聞、1994年、14-15頁。

(27) Gustave Kahn, et al., *F. Kupka, A. Mucha. Oeuvres exposées*. Musée des Ecoles étrangères contemporaines. Jeu de Paume des Tuileries. Juin 1936., Paris, 1936.

南仏の町カストルにあるゴヤ美術館の館長に就いたようだ。彼の文章の中の「40年間の沈黙と不在の後、ついにあの魅惑的な人物ミュシャが戻ってきた。」という言葉からは、この時のパリでムハは既に過去の人となっていたことが伝わってくる。

クプカ展では、1897年からの作品94点が7つのグループ、つまり「伝統的な作品」(18点)、「想像のモチーフ」(13点)、「円」(8点)、「垂直」(19点)、「垂直と斜めの線」(4点)、「三角形」(2点)、「斜めの線」(30点)に分けて展示された。作品を制作年に沿って並べ画風の変遷を追うというよりも、制作の動機とその成果に重点を置くことを優先している。この中で「伝統的な作品」のグループは異色に見えるが、《本の虫》(15図)はクプカが初めてパリで評価を得た作品である。他のグループの出品作を見てみると、「想像のモチーフ」では、《白と黒の四つの物語》(図16-1,2)のような、曲線と直線で構成した不定形な形ばかりを集めた作品が選ばれている。「円」では、《アモルファ、2色のフーガ》(図17)のように、円の要素のみで構成した作品が並ぶ。「垂直」では、《垂直のプランⅢ》(図18)のような垂直の構成を意識した作品が、「垂直と斜めの線」では《垂直と斜めの線のプラン(冬の記憶)》(図19)のように、動きを排した垂直の構図の中に有機的な線と幾何学的構成を追求した跡が見える。一方で「斜めの線」のグループに属している《大きな裸婦(色によるプラン)》(図20)では、構図に対角線の要素が見られるものの、クプカの興味が幾何学的形態のみならず色の関係性にあったことも示している。これらの作品はいずれもクプ



図15 クプカ《本の虫》1897年 油彩、カンヴァス 95.2×152cm

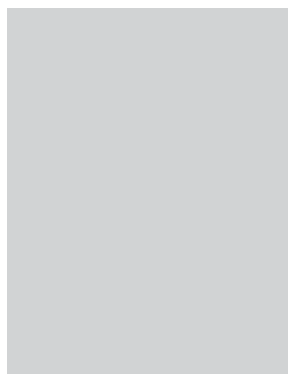


図16-1 クプカ《白と黒の四つの物語》から第12葉 1926年 木版、紙(26点組) 33×25.3cm

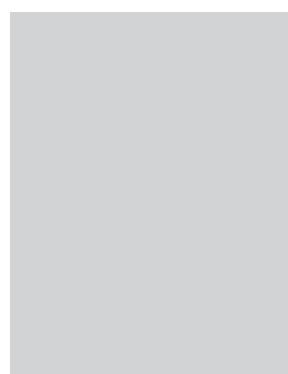


図16-2 クプカ《白と黒の四つの物語》から第20葉 1926年 木版、紙(26点組) 33×25.3cm

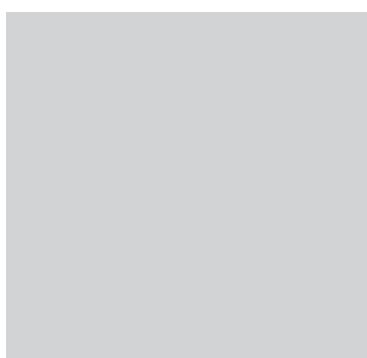


図17 クプカ《アモルファ、2色のフーガ》1912年 油彩、カンヴァス 211×210cm

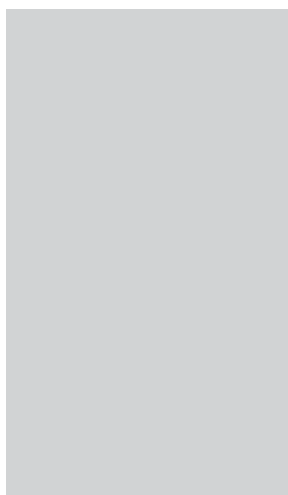


図18 クプカ《垂直のプランⅢ》1912-13年 油彩、カンヴァス 200×118cm

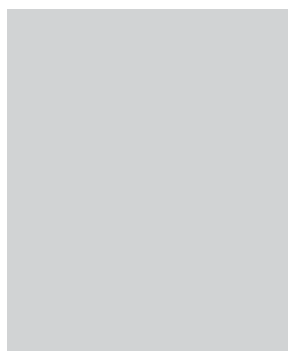


図19 クプカ《垂直と斜めの線のプラン(冬の記憶)》1913-23年 油彩、カンヴァス 180×150cm

カにとって、また彼が注目や評価を得るにあたって重要な役割を果たしてきたものであり、その軌跡を改めて提示したいという本展の意図は明らかである。

一方のムハ展でも、141点の作品を7つのグループに分けて展示しているが、その内訳は「イーゼルの絵画」(15点)、「水彩画」(23点)、「ポスター」(24点)、「リトグラフ」(26点)、「デッサン」(41点)、「絹上の印象」(9点)、そして「スラヴ叙事詩」(3点、その他の《スラヴ叙事詩》の写真も展示)となっており、技法・材質によって作品を分類するというクプカとは異なったアプローチをとっている。それも、ムハの仕事の全貌を見せようという意気込みがうかがえる。まず「イーゼルの絵画」では、《クロアチアの女性とリンゴ》(図21)のような油彩画の一群を見せ、「水彩画」と「デッサン」では、習作段階であるかどうかは問わず、ポスターや雑誌の表紙からルネサンス劇場のための舞台装飾のプラン、または《スラヴ叙事詩》に関するものまで、ムハの仕事の多様ぶりを伝えている。「ポスター」では、ムハを一躍有名にしたサラ・ベルナルのためのポスターをはじめ主要な作品を揃えている。続く「リトグラフ」でも、《四季：春》(図22)のように装飾パネルや雑誌の表紙などに使われた作品によって、アール・ヌーヴォー時代の成果を改めてたどり、そして「絹上の印象」では、ムハの作品を元に作られた布製品を展示している。そして注目すべきは「スラヴ叙事詩」のグループで3点も実際にプラハから持ち込んで展示していることは注目に値する。というのも、《スラヴ叙事詩》は、1919-21年にアメリカで5点展示された以外は、ムハの存命中、後にも先にもチェコ国外で展示されたことは無かったからだ。またカタログでは《スラヴ叙事詩》のために4ページが割いてあり、全20点を「制作年順」、「主題となっている出来事が起きた場所別」、そして「寓意・宗教・戦争・文化に従った分類」と、3項目にわたって分析・紹介しているのである。《スラヴ叙事詩》はこのパリでの展覧会の年から8年前、つまりチェコスロヴァキア共和国が成立してちょうど10年の年に、ムハからプラハ市に全て寄贈された。チェコでは、『黄金のプラハ Zlata Praha』などの雑誌で図版とともにしばしば紹介され、寄贈の際には新聞でも報じられたが、パリにおいては、この機会こそ《スラヴ叙事詩》という成果を大々的に発表する場になったのではないだろうか。

しかし、改めてこうして見てみると、2人の最終的な作風が異質であることが浮き彫りになると同時に、ムハがアール・ヌーヴォーの、クプカがオルフィスムの代表例とするならば、彼らの軌跡を連続して鑑賞することで、1890年代から1930年代までのフランス美術史を追ってしまうことに、不思議に思わずにいられない。11歳の年齢差があるにしても、2人の出発点はそう遠くないところにあったし、また、パリにおいてもしばしば道は交差していたにも関わらず。

1871年にボヘミアの町オポチノに生まれたクプカは、早くからドローイングの才能を買われて、ヤロムニェジュにあった王立応用美術学校の学長アロイス・ストゥドニチュカ(Alois Studnicka, 1842-1927)の元で学び始める。ストゥドニチュカの強い後押しもあり、1888年にはプラハの芸術アカデミーに入学、1891年まで歴史画と宗教画を学んだ。この間、生活費を稼ぐためにクプカはドローイングの講師をするとともに、霊媒師として働いたという。この時、クプカが呼び出した霊にヨゼフ・マーネスがいたというのは興味深い。⁽²⁸⁾1891年にはウィーンの芸術アカデミーに入学、哲学や古典文学、科学、神秘学、神智学を学ぶ傍ら、グスタフ・クリムト



図20 クプカ《大きな裸婦(色によるプラン)》
1910年 油彩、カンヴァス 150.1 × 180.8cm

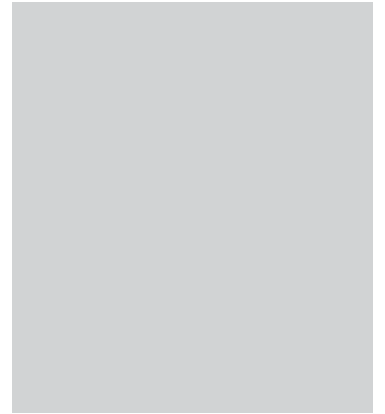


図21 ムハ《クロアチアの女性とリンゴ》
1920年 油彩、カンヴァス 76.4 × 67cm

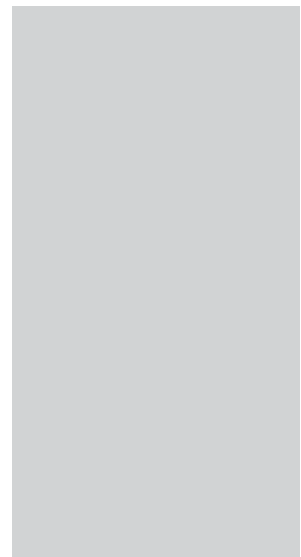


図22 ムハ《四季：春》1896年
リトグラフ 1030 × 540cm

(28) Pierre Brullé et al., *František Kupka : the road to Amorphia : Kupka's Salons 1899-1913*, Prague : The National Gallery, 2012. p.112.

とも知り合いウィーン分離派の影響を受けた。既に評価を得ていたにも関わらず、ウィーンの芸術界のコミュニケーションと市場に限界を感じたクプカは、1895年にパリに渡り再出発を図る。⁽²⁹⁾ この時期、人気作家として忙しくなったムハは制作に追われており、彼のモデルを仲間のチェコ人芸術家たちが務めることもあり、その中にはクプカも含まれていた。クプカは1899年になるとムハと同じように雑誌『ラ・プリュム La Plume』や『ココリコ Cocorico』に挿絵を提供し始める。また同年、初めてパリのサロンに参加し、《本の虫》を出品した。⁽³⁰⁾ 翌1900年のパリ万国博覧会にも同作を出品して銀メダルを獲得している。一方、この時ムハは、ボスニア＝ヘルツェゴヴィナ館内部に巨大な壁画を描き、オーストリア館のためにポスターや印刷物のデザインを提供し、またエッフェル塔の下に巨大な人類館を建設する構想を提案するなどアール・ヌーヴォーの芸術家として精力的に活動していた。この翌年、レジオン・ドヌール勲章を受章すると同時に、チェコの芸術アカデミー会員に選ばれている。こうした身の上の変化もあったのだろう、しかし、この後ムハは《スラヴ叙事詩》の制作へと向かって行く。また、クプカも転機を迎えていた。この年モンマルトルに引っ越すと、ジャック・ヴィヨン、レイモン・デュシャン＝ヴィヨン、マルセル・デュシャンと知り合い交流を深めていく。また、チェコの詩人ヨゼフ・マハ（Josef Machar, 1864-1942）と共同で仕事を始め、「マーネス」の会員ともなり、同会の展覧会の「分離派・モダニスト」部門に初めて作品を展示した。こうして見てみると、まさに世紀転換期がムハとクプカの別れ道でもあったように思われる。この後クプカは、チェコ各地で行われた「マーネス」主催の展覧会にたびたび参加する一方、さらにサロン・ドートンヌ、サロン・デ・ザンデパンダンといったパリの展覧会の常連にもなり、精力的に作品を発表していく。1912年には完全な抽象画である《アモルファ、2色のフーガ》を初めて制作、そして1919年に彼が「マーネス」の名誉会員となり、1922年にはプラハ芸術アカデミーの教授となっていた時期、ムハの《スラヴ叙事詩》はアメリカを巡回していたのだ。⁽³¹⁾ ムハが《スラヴ叙事詩》19点を披露した翌年の1929年、雑誌『レッド Red』でタイゲは、クプカの作品がキュビズム以降のチェコ絵画の発展において重要な役割を担っていることを告げている。⁽³²⁾

まとめ

プラハの芸術アカデミーで学生生活を送ることができず、ミュンヘンやパリへ「流れ着いた」ムハ。アール・ヌーヴォー時代には革新的な作風を打ち立てるも、後の《スラヴ叙事詩》に見るように制作態度の根底にはアカデミックなスタイルが残っていた。その一方で、チェコに留まった芸術家たちは、最初は反ゲルマン主義的・反アカデミックの立場から、後には国際的な水準に到達することを目指して海外の影響を積極的に取り入れ、その結果、チェコの芸術を前衛へと進めていく。ムハは故郷を注視し、接触し続けながらもチェコのアート・シーンにおいて重要な転換期に常に舞台の外に身を置いていたことから、そうした実態を把握することができず、ただ理想ばかりが膨らんでいた。ようやくチェコに戻り、故郷のための制作を行うという段に至った時、両者の間の隔たりは大きなものになっていた。そしてこのことは、単なる芸術上の動向の話に留まらない。芸術と社会の動静が密接に結び付いたチェコにおいては、芸術家もまた所属する機関をもって立場を表明することが求められたのではないだろうか。それは、ムハがチェコ人としてのアイデンティティを強調すればするほど避けては通れないものとなり、彼の芸術家像を左右することに

(29) Ibid., p.21.

(30) パリの2大チェコ人画家プロジークとヒナイスは、サロンの性格に従って異なるサロンに参加していた。プロジークがサロン・デ・ザルティスト・フランセに大きな歴史画を出品する一方、分離派的作品を制作していたヒナイスはソシエテ・ナショナル・デ・ボザールに出品、クプカはヒナイスを追って後者に出品した。後にクプカとヒナイスは親しい友人になっている。(Ibid., p.24.)

(31) ヴィトリッヒは、ビーレクとクプカの2人を「『マーネス』の若い世代の芸術家たちにとっての洗礼者ヨハネだった。彼らは、芸術家の誠実さを特徴とする新たな時代の使者だった。自身の計画に対する芸術家の個人的な責任という彼らのメッセージは、若い世代が時事的なテーマを求め、それに確かな肉付けを行っていくことを後押しした。」と評している。(Huig, et al., op. cit., p.63.)

(32) Brullé et al., op. cit., p.61.

なったのだろう。《スラヴ叙事詩》は、歴史を大きな画面に描くというアカデミックな要素を基点にしながらも、象徴主義的な抒情性、アール・ヌーヴォーの装飾性と平面性、また演劇的要素も加わってユニークな画面を作りだしている。様々な様式が織りなすこの作品が最終的に謳うのは人類の平和という普遍的なテーマであり、それは汎スラヴ主義の枠組をさらに超えたものであることから、当時のチェコに居場所を見つけることができなかつたのかもしれない。だがそれは、あくまでアート・シーンの話に限ったことであり、例えば1918年、1921年、そして1928年の《スラヴ叙事詩》展は膨大な入場者数を記録した。そして今日改めて評価を受ける背景には、民族や国境、芸術上の様式や歴史といった枠組みを超越するその作品の特徴があるのではないか。これは、様々な場所を渡り歩き、何にも縛られなかつたムハだからこそ成し得た成果と言えるだろう。

出典

図1、21、22：Victor Arwas et al., *Alphonse Mucha: The Spirit of Art Nouveau*, Alexandria, Virginia, 1998.

図2：Michael Huig et al., *Prague 1900: Poetry and ecstasy*, Van Gogh Museum, Amsterdam; Uitgeverij Waanders b.v., Zwolle, 1999.

図3：ジリ・ミュシャ著『アルフォンス・マリア・ミュシャ生涯と芸術―』 日本文学文化事業室、1989年。

図5、7：Lenka Bydžovská et al., *Alfons Mucha: Slovanská epopej*, Galerie hl. města Prahy, 2011.

図15-18、20：Pierre Brullé et al., *František Kupka: The Road to Amorphia, Kupka's Salons 1899-1913*, National Gallery, Prague, 1912.

図19：『クプカ展』 愛知県美術館／東京新聞、1994年。

遊免寛子



図1 兵庫県立近代美術館 外観



図2 「実技講座」の風景

はじめに

筆者が幹事を務めている全国美術館会議の教育普及研究部会（以下、英訳である Educational Research Group の頭文字を取った通称「ERG」と称す）では、現在、美術館の教育普及の草創期を知る人物に、当時を振り返り改めてその活動を語っていただく「公開インタビュー」を継続的に行っている。ERGがこのようなインタビューを行う背景には、押し寄せる学芸員の世代交代の波がある。1970年代から1980年代にかけて全国に次々に誕生した美術館では、それぞれの館の特性を活かし、あるいは担当する職員の資質から生まれた教育普及活動が盛んに行われてきた。それら各館の実践の積み重ねが土台となり、日本の美術館における教育普及の型が形成され、後続の館や次世代の学芸員たちは、それらをお手本に自らの活動を作り上げてきた。しかし、型は形式的なものになりかねず、目的や理念が引き継がれないままに実行を求められ、何のために行うのかわからないまま悩みつつもその型を継承するというケースも増えている。そのような状況に危機感を抱いたベテランから中堅の部会メンバーが中心になって、これまでいくつかのフォーラムや連続公開インタビューを開催し、美術館での教育普及の意義や理念、課題等を確認してきた⁽¹⁾。本稿では、その成果をふまえつつ、現在の兵庫県立美術館（以下、「県美」と称す）の教育普及活動の礎となった兵庫県立近代美術館（以下、「近美」と称す）の活動を内側から振り返りたい。なお、美術館の活動は展示スペースの改変に大きな影響を受けているが、本稿では10年ずつの区切りで記しておくたい。

1. 1970年代—美術館の役割を考える時代—

当館の前身である近美は日本の美術館の中でも、いち早く教育普及を重視した活動を行ってきた先進館のひとつとして知られている。近美は県政100周年記念事業として1970（昭和45）年に開館した（図1）。当時の関西には、京都市美術館（1933年大正記念京都美術館開館・1952年に改称）、大阪市立美術館（1936年開館）、京都国立近代美術館（1963年国立近代美術館京都分館開館・1967年に改称）、和歌山県立美術館（1963年開館・和歌山県立近代美術館の前身）といった国や県、市単位の美術館があった。また、白鶴美術館（1934年開館）、神戸市立南蛮美術館（1951年開館の市立神戸美術館・1965年に改称）、大和文華館（1960年開館）、滴翠美術館（1964年開館）といった個人コレクションの小さな特色ある館が阪神間を中心に存在していたが、近代美術を中心に紹介する公立の館は関西では初めてであり、そのような意味で非常に珍しい美術館だった。

開館年から、初心者を対象に、デッサン・水彩画・日本画を週1回、各2時間指導する「実技講座」を開催（図2）。通年制の実技講座は公立美術館では初めてのものであり、現在のカルチャーセンターのように大人が実技を学ぶ場所がない時

(1)「フォーラム・連続公開インタビュー 美術館ワークショップの再確認と再考察—草創期を振り返る」2008年8月28日～29日、於目黒区民センターホール。その記録は以下にまとめられている『Fuji Xerox Art Bulletin 4-2009 フォーラム・連続公開インタビュー 美術館ワークショップの再確認と再考察—草創期を振り返る』富士ゼロックス株式会社、2009年
「第2回フォーラム・連続公開インタビュー 教育的視点から見た関西の美術館・博物館の普及事業—草創期を探る」（2009年12月2日～3日、於京都造形芸術大学 直心館）その記録は以下にまとめられている。『第2回フォーラム・連続公開インタビュー 教育的視点から見た関西の美術館・博物館の普及事業—草創期を探る』京都造形芸術大学 芸術教育資格支援センター、2010年

代、美術館で現役の作家が指導する初心者対象の講座は珍しく、多くの受講者を集めた。また、日本画・洋画・彫塑・工芸・書・写真・デザインの7部門による県民のための公募展「兵庫県立近代美術館公募・県展」を公立美術館で初めて主催して開催した(図3)。近美がオープンするまでは兵庫県教育委員会および神戸新聞社の共催事業として「公募・兵庫県美術展」という名称で行っていたが、開館と共に美術館へ事業が移管され、神戸新聞社との共催事業として名称変更して再発足したかたちである。また同年、友の会組織である「美友会」が発足し、一般会員1,064名、少年少女会員(=中学生)51名を集めた。このことから地域の人びとの美術館にかける期待の大きさが伺える。「美友会」では会員向けの特別展解説会、近隣の美術館や寺院等への見学旅行、宿泊を伴う美術旅行などを行い、美術を愛好する人々の親睦を図り、その活動を通して美術館を支えた。

開館翌年の1971(昭和46)年度には、開館1周年を記念して「移動美術館」が開催される(図4)。この事業も他館では見られなかったもので、県美に移転するまで続いた名物企画であった。移動美術館は、広域に渡る兵庫県内のさまざまな地域で所蔵作品を公開する巡回展で、その名のとおり美術館を丸ごと移動することが目指され、展示だけでなく学芸員による美術鑑賞講座や地域の美術関係者との美術懇談会、美術講演会等が行われた。当時、多くの地域には美術館や文化施設がほとんどなく、この事業が美術の普及と地域の美術文化を振興するきっかけとなったことは想像に難くない。また1972(昭和47)年の移動美術館では、テープレコーダーによる列品解説を導入し、好評を博した。その後、作家が講師として指導する絵画教室も開催されるようになる。美術を「みる」に加え「つくる」ことを重視していたことは近美の大きな特徴である。なお、近美の例を受けて、その後多くの美術館が同様の事業を行なうようになる。

開館3年目の1973(昭和48)年度には、総務課、事業課に加え、全国的にも早い段階で「普及課」が誕生する。展覧会や美術の普及が美術館業務の中で重要なポジションとして捉えられたことは特筆に値する。普及課が新設された目的については次のように記されている。

美術館はすぐれた美術作品を展示して、見る人に深い感動を与えることが本来の使命なのです。この使命をより積極的に果たすためには、美術に関する高い知性と、鋭い感受性をひとりひとりの内に養い育てていくことです。これはとりもなおさず美術普及への教育活動ということになります⁽²⁾。

一般的にはまだ重視されていなかった“普及”や“教育活動”に近美が力を入れた背景には、初代館長の阪本勝氏の存在がある。元兵庫県知事であった阪本館長は、小学校時代から絵を描くのが大好きな少年で、中学時代の同級生であった佐伯祐三の影響もあり、大学時代には藤島武二の画塾に通うほどの美術愛好家であった。そのような背景もあり、美術館が来館者のためにあること、つまり美術作品が鑑賞者のためにあることを開館当時から職員に繰り返し説き、その熱意と高い理念から多くの普及事業が生まれた。また学芸課長の増田洋氏の存在も大きく、職員一丸となって質の高い事業を次々に実現させていった。当時の普及活動については以下のようにまとめられている。

兵庫県立近代美術館は、県民に広く近代美術の鑑賞と学習の機会を提供するとともに、近代美術に関する県民の知識と教養の向上に寄与することを目的とし、次の



図3 「兵庫県立近代美術館公募 '71 県展」ポスター



図4 「兵庫県立近代美術館 移動美術館 日本の洋画名品展」ポスター

(2) 『ピロティ PILOTIS 兵庫県立近代美術館 ニュース』No.9 1973年、6頁



図5 「アート・インフォメーション」風景



図6 常設展示室のようす



図7 新しくなった「アート・インフォメーション」

ような性格を持つ特色ある美術館であることをめざしています。

- (1) 美術普及の目的を持つ展覧会—県展及び移動美術館の開催。
- (2) 初心者を対象とした、デッサンや日本画等の作品を実際に制作して、美術の創作の喜びを体験する実技講座の開催。
- (3) 展覧会や美術に関する講演会や講座、解説会等の開催。
- (4) 定期刊行物（美術館ニュース「ピロティ」、館報等）の発行。
- (5) 美術を愛する人々の集まりである、友の会組織「美友会」の育成
- (6) 創作や発表等を目的とした、美術館の施設の利用許可に関すること。
- (7) ポスター、チラシなどの広報物の作成及び展覧会の広報。
- (8) 美術図書や資料スライド等を公開する「美術ライブラリー」の開設準備
- (9) アンケートの実施
- (10) 博物館実習の受入れ⁽³⁾

これを見ても、当時の普及課の仕事は美術の普及と展覧会の広報が中心だったと言える。これらの事業の中には、「県展」、「絵画教室」（現「美術講座」）、「美友会」（現「芸術の館 友の会」）、「美術ライブラリー」（現「美術情報センター」）、博物館実習等、現在の美術館に受け継がれているものも多い。1974（昭和49）年度には、受験戦争の影響を受け、「美友会」の少年少女会員が姿を消す。若年層の利用率が高かった近美でも中学生を美術館に呼ぶことは困難だったようだ。その傾向は現在もほとんど変わらないと言える。

1976（昭和51）年度からは学校の要請に応じて学芸員が出張し、作品について解説する鑑賞教育を実施。この動きは、日本の美術館の教育普及活動を振り返る際に、美術館から学校に向けた教育普及活動の先駆的な例としてしばしば採り上げられている。

1977（昭和52）年度には、①常設展鑑賞資料や展覧会予定一覧等の配布、②常設展出品作品カードの閲覧や寄贈図書の公開、③他館の展覧会案内等を掲示する「アート・インフォメーション」を開設し、美術の情報を来館者へ提供する活動を始めた（図5）。この1977（昭和52）年は、政府が実施した「国民生活に関する世論調査」において、心の豊かさに重きを置きたいという回答が、物の豊かさに重きを置きたいという回答を初めて上回った年である。その後両者の差は拡大し続け、社会の中での美術館の存在意義も大きくなっていく⁽⁴⁾。

1978（昭和53）年度には、それまで貸スペースとして使用することがほとんどだった1階部分を改装し、念願の常設展示室がオープンする（図6）。その背景には、前年11月に県民会館内に県民アート・ギャラリーが開設され、美術団体展のための会場が新たに確保されたことがある。ここに至り、「常設展示」と「企画展示」を、それぞれ教育的配慮に基づいて行うという近美の基本方針が不十分ではあるが一応実現された。また1月5日からは「アート・インフォメーション」が機能を大幅に拡大して再オープンする（図7）。①学芸員をはじめとする美術館スタッフがさまざまな美術に関する質問や相談に応じる「インフォメーション・サービス」、②寄贈による約500冊の美術図書を備えた美術ライブラリーを引き継ぐ「美術図書コーナー」、③特別展や常設展に関連した資料を特定のテーマのもと陳列する「特別陳列コーナー」、④ビデオやスライド、カセットテープなどの視聴覚資料を視聴できる「視聴覚機器による学習コーナー」があった。さらに⑤他館の展覧会案内等を掲示する「インフォメーション・ボード」を作成し、美術館の普及活動全体を有機的に関連づける場所としての役割を果たした。「アート・インフォメーション」

(3) 「兵庫県立近代美術館の歩み 4. 普及活動のひろがり」『兵庫県立近代美術館 20年の歩み 1970 - 1990』兵庫県立近代美術館、1990年、21-22頁

(4) 内閣府「国民生活に対する世論調査」

ン」の優れた機能は、残念ながら県美には引き継がれていない。インフォメーションは外部委託の人材派遣会社のスタッフに、図書の閲覧や美術情報は専門の司書を擁する「美術情報センター」に引き継がれた。それぞれより専門的になったといえはそうかもしれない。しかし、分業の結果、個々のニーズに応じて普及活動全体を有機的に関連づける最大の利点が失われた。そもそも鑑賞者にはその年齢や出生、性別などとは関係なく、個々の興味や経験に応じて鑑賞目的が異なる。多様化した鑑賞者のニーズに応えるためには、さまざまな種類の教育普及プログラムが必要である。しかし、プログラムとして実施するには最大公約数的なものにならざるを得ない。個々の鑑賞者のニーズに応える理想的な環境が、この「アート・インフォメーション」にあったのではないだろうか。

1979（昭和54）年度には、ピアノの寄贈を受け、「ミュージアム・コンサート」が始まる（図8）。このミュージアム・コンサートは途中に実験的な時代を挟みつつ、現在に引き継がれている事業のひとつである。

2. 1980年から1989年まで—美術館の可能性を広げた時代—

1980年代は、「文化振興の時代」「文化の時代の到来」と言われ、まずは都道府県が、続いて市町村立の博物館が何種類かの補助金事業などによって次々に設置された。社会教育や生涯学習という概念が広く普及すると共に活発に研究され、美術館の教育普及活動の中でワークショップという言葉が出現し始める⁽⁵⁾。近美では、1980（昭和55）年度、それまで大人を対象としていた短期集中型の実技講座に中・高生対象の講座が登場する。作家を講師として迎えたデッサン講座は40名の参加者を集めた。

翌年の1981（昭和56）年度より県下の中・高校生を対象とした実技の連続コース「ひょうごサマー・スクール」が教育委員会の主催事業として開催される。夏休み期間を利用して、県下の中・高生を対象に各種施設で行われたもので、当館では「美術に親しみ創造力を養う」ことを目的に、小・中・高校生を対象に開催された（図9）。当該事業は、内容と対象を変えながら、以降も継続して行われることになる。

1982（昭和57）年度には、待望の新館がオープンする（図10）。これまで限られたスペースで紹介していたコレクションを、新館も含めた大きなスペースで公開できるようになった。この段階でようやく設立当初から目指されていた「常設展示」と「企画展示」が両立する美術館像が完全な形で実現された。各展示室は、金山平三の作品を紹介する金山記念室、絵画・企画室、版画室、彫刻室として個別のテーマ展を開催できるようになり、展示内容とともに普及活動も充実していく。これを受けて、同年、近美の活動の中で最も注目された事業のひとつ、今や伝説の展覧会となっている「明日の美術館を求めて—美術劇場」が開催される（図11）。新館竣工記念の企画展として開催された同展は、「美術館を、大衆が気軽に憩い、遊び、美術を楽しむ開かれた場にするために。美術と観客の生きた出会いの場にするために。これからのあるべき美術館像を模索して⁽⁶⁾」開催された。『「美術劇場」——そこでは美術が在るのではなく、起るのです。観客は鑑賞者であると同時に、美の体験者、また参加者でもあります。自分自身の目で見、耳で聴き、肌で感じる、生きた美術との出会いの場、それが「美術劇場」です。「美術劇場」は、音楽、映像、舞踊をも含んだ「全体劇場」でもあります⁽⁷⁾。』「美術劇場」は、コミュニケーションの場であり、美術館を越えてその先の可能性を示すものであり、子どもたちが自由な創造を思い切り楽しむ場でもあった（図12、13）。しかし、新館竣工が大きな



図8 「ミュージアム・コンサート」のようす



図9 「'81 ひょうごサマー・スクール」のようす



図10 新館



図11 「明日の美術館を求めて—美術劇場」ポスター

(5) 降旗千賀子『Fuji Xerox Art Bulletin 3-2008 ワークショップ—日本の美術館における教育普及活動』富士ゼロックス株式会社、2008年

(6) 『ピロティ PILOTIS 兵庫県立近代美術館ニュース』No.43、1982年、8頁

(7) 同、8頁



図 12 会場風景



図 13 会場風景



図 14 ヨシダ稔氏展示風景



図 15 美術劇場「古霊樹」の演奏風景

契機となったとはいえ、なぜ突然にこのように先鋭的な展覧会が開催されることになったのか。当時を振り返って当時、学芸員であった山脇佐江子氏は次のように語っている。

名品展とか、巡回展とか、企画展というものを時には1年に11回から12回やっていて（中略）そして立ち止まってみると、本当に美術館というのはこれでいいのかという疑問が出ました。（中略）現在の人達に美術館がどのように関わっていいのか。（中略）新しい美術を創造していくとか、新しい美術に対して美術館がどのように普及に関わっていいのかだとか、そういったことを学芸員で話をしまして、新刊オープンの美術展のテーマというのを「明日の美術館を求めて」にしようと思ったのですね。「明日の美術館を求めて」という言葉が出てきた時に、みんな「これだ!」というすごく高揚した気分になったわけです⁽⁸⁾。

また、企画者の山脇一夫氏は次のように述べている。

美術館を美の殿堂ではなく、もっと親しみやすいもの、単に名画を見せるということではなくて、美を体験する場所にしたいという気持ちで開催しました。（中略）その時は、ライブ性という言葉が重要でした。つまり、美術というのは、物としてあるのではなくて、それを見る人の体験の中にある。（中略）ライブ性を強調した展覧会で、パフォーマンス等も多く出品してもらったわけです。それがこの後に、〈美術劇場〉という形で引き継がれました。それまではミュージアムコンサートとして開催されていたものが、展覧会と関連づけられて、内容的にも現代的な音楽家に演奏してもらうとか、ピアノなどの限られた古典的な楽器だけではなくて、もっと幅広いものを紹介するような形で受け継がれてきました。また、〈明日の美術館を求めて—美術劇場〉の出品者の一人、千田高詩さんをお招きして、子どものためのワークショップをするという大きな転機がありました。それが大変講評だったので、次の年からも続けて、〈夏休み子ども美術館〉という形で千田高詩さんに子ども向けのプログラムをやっていた⁽⁹⁾。

展覧会の内容は、パフォーマンスやハプニング、紙芝居等ライブ性の高いものや鑑賞者が参加できる作品も多く、出演者（出品者ではない）のひとりであるヨシダ稔氏は、京都の自宅から家財道具一式と飼っていた鶏を美術館に持ち込んで、ここで家族と生活するというパフォーマンスを行った（図14）。パフォーマンスが始まると、水と熱源が必要となる。その都度、皆で知恵を絞り、屋上にタンクを設置して水を引いたり、電熱器を準備したりして総務・事業・普及などの枠組みは関係なく職員一丸となって作品を支えた。作品と鑑賞者とのインタラクティブな関係を構築した本展は、展覧会と教育普及を融合した例として後続の世代に大きな影響を与えた⁽¹⁰⁾。また本展は、日本の美術館における、子どもを対象とした教育普及プログラムの中でもユニークなものであった。山脇一夫氏がこのような展覧会を企画した背景には、ヨーゼフ・ボイスの「すべての人は芸術家である」という考えへの共鳴があったという⁽¹¹⁾。本展で成し得た美術館活動の可能性の拡大はもちろん重要であるが、ここで押さえておきたいのは、学芸員全体で話し合うことで目的を共有し、学芸員と事務方の職員がその目的を実現するために団結していた点である。そこには、職員全員が正規雇用であったという部分も大きいと山脇佐江子氏は振り返っているが、それだけではないように思う。近年、美術館では、業務の増加と多様化に対応するため、専門性を高め効率的に運営すべく、部署を細分化した結果、コミュ

(8) 『Fuji Xerox Art Bulletin 4-2009 フォーラム・連続公開インタビュー 美術館ワークショップの再確認と再考察—草創期を振り返る』富士ゼロックス株式会社、2009年、20頁

(9) 『第2回フォーラム・連続公開インタビュー 教育的視点から見た関西の美術館・博物館の普及事業—草創期を探る』京都造形芸術大学芸術教育資格支援センター、2010年、19頁

(10) 目黒区美術館での展示と教育普及が相互に関連し融合した活動は本展から影響を受けたものであることを降旗千賀子氏は度々語っている。

(11) 山脇一夫『「紹介・翻訳」社会の中の美術館』『研究紀要 第2号』兵庫県立近代美術館、1982年、41-60頁

ニケーションの圧倒的な不足を生み出し、目的を共有し辛い状況を生み出しているように感じる。それが今の美術館運営の難しさだろう。

本展を経て、ミュージアム・コンサートは、展示室を会場とした展示と関連したコンサート「美術劇場」（1984年度～1988年度）へと姿を変え、より多彩な出演者と形態を獲得する（図15）。

また、1984（昭和59）年度には、閑散期であった8月に、5日間限定で展示・講座・来館者が自由に参加出来るワークショップを融合した「夏休み子ども美術館」を開催することになる（図16、17）。本展を美術館と共に作り上げた〈創造のアトリエ〉の千田高詩氏は「明日の美術館を求めて—美術劇場」の出演者のひとりであり、出品作の〈こどもの広場〉は、現代美術の作品が賛否両論を引き起こした一方で来館者に大変な好評を博し、美術館側も子どもへの教育普及という視点を得た。それがきっかけで翌年の子ども向けワークショップの講師を依頼。ワークショップの中で変わっていく子ども達の姿や、その作品の面白さに触れた学芸員達が、子どもたちの豊かな世界をより多くの人と共有したいという思いで開催されたのが「夏休み子ども美術館」である。“毎日来るたびに変わっている美術展”を目指した本展は極めて教育普及的な展覧会であるが、企画は学芸課で行っていた点にも着目すべきである。現在の美術館では、教育普及は保存修復と同様、専門性を持った独立した部門として扱われることが多いが、美術館で最も重要な教育普及活動は展覧会であることに変わりはない。幸い、当館では今でも、保存修復担当を除く学芸員が教育普及を持ち回りで担当するシステムが生きている。これは近美の偉大なる遺産と言って良いだろう。

1987（昭和62）年度、「ミュージアム・ボランティア」が誕生する。高齢化社会を迎え、余暇が増大する中で、美術に関心をもつ人々の生涯学習としてのボランティア活動の場を提供するため⁽¹²⁾、「美友会」の中から、高校生を除く18歳以上の会員に限定してボランティア養成講座を開講。当館学芸員のほか外部講師を招いた全11回の講座が開かれ、23名が受講した。その内10名が登録し、翌年度7月からボランティア活動が開始されている（図18）。ボランティア活動は、1974（昭和49）年に導入した北九州市立美術館を始めとして、福岡市美術館、山梨県立美術館、三重県立美術館、姫路市立美術館等、既に他府県の美術館が先行して導入していたが、近美も全国的に見ると比較的早い導入開始だったと言える。その背景には先に述べた社会的な状況があったのには違いないが、事業として導入する背景には国の動きがある。1986（昭和61）年度、当時の文部省社会教育審議会社会教育施設分科会が「社会教育施設におけるボランティア活動の促進について（報告）」を公表し、促進政策として補助金を交付することにしたのが、兵庫県が制度を導入する上で後押しになったという⁽¹³⁾。それを受けて兵庫県教育委員は「社会教育施設ボランティア活動推進事業」を実施。幼児教育センター、県立嬉野台生涯教育センター、県立図書館、県立歴史博物館と近美が活動の場となった。当初、コレクションの資料類の整理から始まったボランティア活動は、1994（平成6）年、一般公募へとその門戸を広げ、現在では、資料班・解説班・子ども班の3班のほか、県展や美術の中のかたち展といった展覧会の補助、学校団体の引率補助、特別展のスライド解説等、館全体を支える組織に成長している。ミュージアム・ボランティア活動の詳細は『兵庫県立近代美術館・兵庫県立美術館 ミュージアム・ボランティア20年史』を参照されたい（図19）。

1988（昭和63）年8月27日、開館15周年を記念して工事が進められてきた金山平三記念室と小磯良平記念室が本館の東側に開館（図20）。これを機に、これま



図16 「夏休み子ども美術館」（1986年）



図17 「夏休み子ども美術館」（1986年）



図18 ミュージアム・ボランティアの活動風景（1989年）



図19 『兵庫県立近代美術館・兵庫県立美術館 ミュージアム・ボランティア20年史』

(12) 『1987年度 年報』1988年、兵庫県立近代美術館、95頁

(13) 『兵庫県立近代美術館・兵庫県立美術館 ミュージアム・ボランティア20年史』兵庫県立美術館、2009年、6-7頁



図20 竣工記念式典のようす



図21 「フォーム・イン・アート—触覚による表現—」チラシ

で新館と呼んでいた棟を西館、新設された棟を東館とし、各展示室の名称を改めた。常設展が一層の充実を見せる一方で、本館を挟んで両隣にコレクションが分散するという構造は、導線の混乱を招いたこともまた事実である。

1989（平成元）年度、日本の公立の美術館としては初めて、手で触って鑑賞する展覧会「フォーム・イン・アート—触覚による表現—」（以下、「フォーム・イン・アート」と称す）が開催された（図21）。美術館は、作品の保護という観点から、作品を鑑賞者の手の届かないところに引き離しながら発展してきたと言える。作品の保存・保管が美術館の重要な責務であることは言うまでもない。しかし、その結果、作品を破損するリスクの高い子どもや、視覚に障害のある方達を排除してきたということもまた事実である。しかし、80年代から子どもや家族のためのプログラムや学校団体の活動等、子どもに関するサポートは活発に行われ、子どもや家族の来館は歓迎されるようになり、現在では、子ども・家族への来館促進が博物館の運営上重要なものとされている。しかし、視覚に障害のある方の鑑賞の機会は子ども・家族に比べて圧倒的に少ない。日本では1984（昭和59）年、視覚に障害のある方が、手で触ることにより作品を鑑賞する場を作るため、ギャラリー TOM が東京に開廊する。近美では、そこから更に遅れること数年、しかし日本の公立の美術館としては最も早く同様の機会を設けた。その背景には欧米のミュージアムでの動きがある。1976（昭和51）年11月～12月にイギリスのテート・ギャラリーで、「Sculpture for the Blind（盲人のための彫刻展）」が開催される。この展覧会は、翌年には既に近美の広報誌に採り上げられている。「おそらく盲人のためということでは初めての企画ではなかろうか。作品は自由に手で触ってみよう配慮されており、（中略）彫刻11点と参考出品の貝殻などのオブジェのほかに、この展覧会のためにとくに制作された、運動と触覚に訴える作品2点加わり、盲人固有の感覚領域を考慮する姿勢が示されている⁽¹⁴⁾。」同年、近美において、兵庫県立盲学校中学部の学生が鑑賞に訪れ、ロダン、プーデル、マイヨールの「手」の彫刻作品と、梅原龍三郎の手を鋳造したものに触れ、当時開催されていた「スペイン名画展」を鑑賞した。名画展では、描かれている内容を弱視の学生が全盲の学生を手引きする形での鑑賞となった。当時の美術担当の古林千種先生がピロティに寄せられた文章には、作品に触れて感じたことを生き活きと綴る生徒の感想の一方で、全盲生が絵画展の鑑賞の際に感じた複雑な思いも記されている。

『美術館の中を歩いていると、半盲の方の感動的な様子や言葉などから、私が晴眼の時に見た絵の美しさが今までになく思い出されました。せめてもう一度でいいから絵が見たいという気持ちに、ふと誘われました。……』（中一 中途失明女生徒）（中略）自分の感じること、見て（触れて）、発見し、出会う〈美しい物〉を大切に表現していつて欲しいと思います。見えない事実立ち向かっていくことが、自分の感性を磨くことになるのではと思います。見ることで〈目に入ってくる〉ことではなく、自分が足を出し、手を出して対象に向かわなければ見られないならもっと見ることに貪欲な生徒にしていきたい⁽¹⁵⁾。

この経験は作品の鑑賞とは一体何なのかを美術館全体で考える契機となった。「フォーム・イン・アート」の準備の為に訪れた県立盲学校の藤原向意先生（後の「美術の中のかたち」展作品作家）は『触知することは経験と意識を必要とする。目が見えても見えなくても作品の鑑賞に際して必要なものは同じ。美術に対する感受性は視覚によるものではない。』と語っている⁽¹⁶⁾。このことは鑑賞の基本であり、美

(14) 『ピロティ PILOTIS 兵庫県立近代美術館 ニュース』No.24、1977年、6頁

(15) 同No.22、1976年、6頁

術館の教育普及活動において最も重視している部分である。しかし現実には目が見えても見えなくても、それを実感してもらうことは非常に難しい。

そして1989（平成元）年、手で触ることにより作品を鑑賞する「フォーム・イン・アート」を開催することとなる。本展は、アメリカのフィラデルフィア美術館で1972（昭和47）年以來開催されてきた成人の視覚障害者のための美術教育プログラムで学んだ18名の作家の彫刻作品27点を展示し、触覚による表現の豊かな成果を紹介したものである。勿論、これらの作品はみるだけでなく、じかに手で触って鑑賞するものとして展示された。また、近美所蔵の彫刻4点も併せて展示した⁽¹⁷⁾。「フォーム・イン・アート」は各種マスコミに採り上げられ、大きな反響を呼んだ。視覚に障害のある方からは、このような機会を得られたことに対する喜びと、次年度以降の継続を望む強い要望が美術館に寄せられた。それらの声を受け、翌年以降も開催され、現在に至る。今は「美術の中のかたち—手で見る造形」という名称で呼んでいる本展は、特定の学芸員が専門的に持ち続けるのではなく、学芸員が毎年交代しながら担当していく形をとっているところも他の美術館には見られない点であり、「明日の美術館を求めて—美術劇場—」以來追及してきた展示と教育普及活動が融合した事業の代表的なものとして挙げられるだろう。

3. 1990年から1999年まで—美術館と社会の繋がりが深まった時代—

開館20年を迎えた1990（平成2）年度、生涯学習への関心の高まりに対応するため、実技講座を前期・後期の2期制に変更し、受講者が増大した。時を同じくして、美術館教育が注目される時代が到来する。その背景には、学校教育偏重だった国の施策が社会教育へと向かってきたことがある。1970年代から1980年代に相次いで開館した宮城県美術館、世田谷美術館、目黒区美術館、横浜美術館など公立美術館の多くが教育普及活動を収集、展示、保存と並ぶ美術館活動のもうひとつの重要な柱と位置付けたことにより、試行錯誤に近かった実験的な教育活動が、ようやく軌道にのって市民生活の中に定着しはじめた⁽¹⁸⁾。1990（平成2）年には内外の美術館の教育普及活動を検証する「美術館教育研究会」が発足、研究誌の発行やデータベースの作成などが行われた。1992（平成4）年には美術館の教育普及活動に大きな刺激を与えたシンポジウムが開催されている。ひとつは、「街から美術館へ美術館から街へ—日本・ドイツ美術館教育シンポジウムと行動1992」と美術館連絡協議会により横浜美術館で開催された「美術館教育普及国際シンポジウム1992」である。前者は、美術館の教育活動と街、日常生活とをつなげる試みであり、美術館教育を館の中だけの話にしないという明確な意図が込められていた。また、後者は、1980年代のワークショップを主体にした活動や、海外の教育普及活動の多くの実例が報告された⁽¹⁹⁾。

1992（平成4）年度には、学校週5日制導入に対する社会教育施設等活用サークル支援事業の一環として、小・中学生を対象に「ミュージアム・マンスリー」が実施される（図22）。当事業の内容は、それまで行われていた作家指導による連続型の実技講座ではなく、毎回異なるテーマで学芸員がナビゲートする単発型の鑑賞講座であり、子供のための鑑賞教育が本格的に始まったといえる。また同年、兵庫県では「ココロンカード」を発行（図23）。県内に在住・在学する小・中学生は県立を中心とした社会教育施設での観覧料が免除されることとなった。

翌年1993（平成5）年度には学校週5日制が本格的に導入される。それを受けて、博物館を子供たちの学習の場として活用することと、その学習を推進するボラ



図22 「ミュージアム・マンスリー」（1992年）案内チラシ



図23 ココロンカード

(16) 「フォーム・イン・アート」調査報告書より

(17) 詳しい経緯は、1994年8月4日（木）に開催された「全国美術館会議 第10回学芸員研修 障害者と美術館」の報告書にまとめられているので参照されたい。

(18) 酒井哲朗「美術館における普及教育について」『ピロティ PILOTIS 兵庫県立近代美術館ニュース』No.90、1994年、10-11頁

(19) 君塚仁彦「美術館の教育普及活動と博物館学—1990年代前後、語られ始めの頃を中心に—」『第26回学芸員研修会報告書「社会教育・生涯学習の歴史と実践—美術館の教育普及活動を考えるために—」』全国美術館会議、2013年、68頁

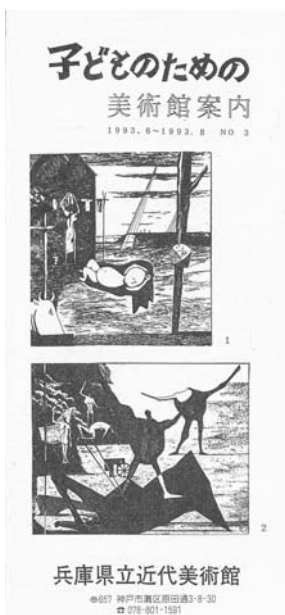


図24 「子どものための美術館案内」



図25 「こどものための鑑賞カード」



図26 地震発生直後のようす

ンティアの育成等を目的として「博物館学習推進員制度」が導入された。2名の学習推進員（小学校の図工専科の元教員）が採用され、学芸員と共に協力することで、鑑賞と実技を織り交ぜたプログラムを行えるようになった。また、学校に展覧会スケジュールや美術館活用法を送付したり、「子どものための美術館案内」（図24）や中学生を対象とした「こどものための鑑賞カード」（図25）を作成したりするなど、教員のノウハウを活かし、美術館での体験をより楽しみ、印象深いものとする工夫がなされた。それらの活動は生涯学習の理念からも大変重要な事業であり、館全体としても教育普及の新たな道として認識し、共通理解となっていた⁽²⁰⁾。

そして、1994（平成6）年度を迎えることになる。当該年度は美術館の歴史の中で決して忘れることができない年である。1995（平成7）年1月17日未明、阪神・淡路大震災が発生。近美では人的被害はなかったものの、建物と作品に大きな被害を被った（図26）。すぐに臨時休館となり、展示を予定していた特別展は別の会場での開催となった。休館中は、銀行の協力を得て、神戸市内3ヶ所で移動展「洋画の名作」展を開催（図27）。館所蔵の作品16点を被災された方々にご覧いただいた。また同様に被災して休館中の阪神間5館の所蔵名品展「日本近代洋画の名作展」にコレクションを出品するなど美術館活動はできる限り継続して行った。8月には比較的被害の小さかった東館と西館を使い「戦後文化の軌跡1945～1995」展を開催（図28）。開館25周年の記念すべき節目の年を、例年にもまして充実した内容の特別展で再開することとなった。そして同年秋、常設展示室にてユニークな展覧会が開催される。西館1～3階にて行われた「こどもたちへのプレゼント—いくつもの顔」展だ（図29）。特に子どもの鑑賞者に配慮した展覧会であるが、基本的な展示スタイルは、これを機にまた同じ作品に会いに来てもらいたいという企画者である江上ゆか学芸員の思いから通常の常設展のスタイルを踏襲。各階ごとに分かりやすいテーマを設け、導入パネルを設置。作品の理解に大きく関わると思われる情報を提供した。鑑賞者が参加出来るコーナーを設け、会期中にミュージアム・マンズリーに類するギャラリー・トークと制作のイベントを実施するなど、子どもも大人も楽しめる展覧会だった⁽²¹⁾。

また、1994（平成6）年度から1995（平成7）年度にかけては、これまで、展示室を列になって歩いて帰るだけのことも多く、実りが多いとは言えなかった団体鑑賞を、学校・美術館双方に有益なものとするため、近隣の神戸市立の小学校と連携して新たな方法を探った。自由鑑賞の時間には、子どもと学芸員が直接触れ合いながら鑑賞することで、子どもたちの力が引き出され、これまでになかった鑑賞を行う子どもたちの姿が散見された。ただ、学年によるカラーの違いにより異なった対応が必要となることなど、新たな課題も見つかった。紀要の中で語られている江上学芸員のことばを引用したい。

美術館での鑑賞教育は、それぞれの来館者が、自らの鑑賞方法を発見し、深めるために、鑑賞の体験を重ねる手助けを行い、あるいはその幾つかのやり方を示して見せることだと考えている。対象者が子どもであっても、成人であっても、最後はひとりひとり異なるところへ導いてゆく作業である。その柔軟な対応は、生身の人間にしかできないことである。結局、普及・教育活動の根本とは、人の介在にあるのではないだろうか。ものいわぬ作品を多弁にするのは人である。優れた美術作品がより強く人に訴えかけるものであり、多くを語らしめるものであるとすれば、尚更であろう。そして美術館とは、こういった作品と人との会話、人と人との会話を。広く長く伝えてゆこうとする場なのではないだろうか⁽²²⁾。

(20) 渡辺昭三、山口志興（博物館学習推進員）「特集 美術館普及教育活動 子どもと美術館 ひょうごっこコロコロンカードと博物館学習推進員制度」『ピロティ PILOTIS 兵庫県立近代美術館ニュース』No.91、1994年、4頁

(21) 江上ゆか「平成6～7年度の教育普及活動報告—小・中学校団体鑑賞の事例を中心に—」『兵庫県立近代美術館 研究紀要』第5号、1995年、40-42頁

(22) 同、42頁

1996（平成8）年度には、学社融合の高まりを受けて、学校教育の現場における美術館の多様な、そしてより効果的な利用方法をさぐるための試行的実践として、兵庫県教育委員会主導で小・中・高等学校の教育課程における美術館活用のモデル事業が行われる。小学校では、3年生と4年生を対象に、それぞれ2日間、図工の時間を活用。1校時に事前指導を行い、3校時にグループでの鑑賞を行った。事前指導には普及課の学芸員、当日の鑑賞指導には当館学芸員、学習推進員およびミュージアム・ボランティアがあたった。中学校では1学年の団体鑑賞に際し、講堂内でビデオ上映とレクチャーを実施した。高校では3年生2クラスの美術（選択）科の時間を活用。当館学芸員が1校時に事前鑑賞指導を行い、放課後・休日の美術館利用を指導した。また、その他小学校との連携として、図工部会の研修を行ったり、事前指導やワークシートを配布したり、ギャラリー・トークを行ったりした。事前打ち合わせを経て、職員がギャラリー・トークを行ったあと、ワークシートを用いて能動的に鑑賞するという現在の当館の団体鑑賞の原型はこの頃成立したわけである。1996（平成8）年度の夏休みに前には灘区内の小学校5、6年生のもとに「美術館ミステリーツアー」のチラシが届けられた。夏休みの子どもの来館促進のため図工専科の教員と美術館の学芸員が共同で企画したプログラムである。3つのコースから希望のコース名を告げるとワークシートがもらえるという趣向で、学校単位ではなく、家族単位で美術館へ訪れるきっかけとなった⁽²³⁾。神戸市の小学校に図工専科の教員が配置されていることは近美と学校との連携にとって大きなことであった。熱意ある教員と学芸員との地道な活動が徐々に実り、年々学校の団体鑑賞の数が増えていった。また1998（平成10）年度からは中学2年生の職場体験事業「トライやる・ウィーク」の受け入れを行うようになる。同年12月には、常設展示室の一室で、これまでの学校の団体鑑賞で得られた子どもたちの言葉やスケッチ作品などをピックアップして、コレクションに添え、その新たな魅力を探る「見ること、伝えること—子どもたちの見た美術作品—」展が開催された⁽²⁴⁾（図30）。このように、90年代以降、学校との連携は、美術館の教育普及活動の柱のひとつとなっていく。

4. 2000年から2001年—新しい美術館へ—

2000（平成12）年度、開館30年を迎えた近美では、間もなくの移転を控えながら、更に活動を活発化していく。子どものためのイベントは鑑賞と実技のふたつの活動を盛り込むことを心掛けつつ、当該年度から配置された嘱託員「ミュージアム・ティーチャー」と普及課学芸員が協議しながら計画を立て、ミュージアム・ボランティアの協力のもと実施するという、現在とほぼ同じ形に発展する。同年6月から9月にかけては、「夏休みの美術館〈線〉を探しに」展が開催される（図31）。本展は、「学校教育との連携」に従来とは別の方向からアプローチした展覧会である。開催に際し、神戸市小学校教育研究会図工部に呼びかけ、出品作を題材に小学校高学年の図工の授業で鑑賞活動を行う場合の指導案を作成し「事例集」としてまとめた点が画期的であった。また会期中には、出来る範囲で最大限の工夫を凝らしたという教育普及的要素が満載で、ギャラリー・トークをビデオで上映したり、来館者がいつでも体験できるコーナーを設置したり、ミュージアム・ティーチャーが作品に関する相談にのる「線の相談室」は、「明日の美術館を求めて」展に見られたライブ感を彷彿とさせる⁽²⁵⁾。本展は、「事例集」の作成に教員が関わり、学校へ事前に配布したことなども功を奏し、多くの団体鑑賞の申し込みがあった。更に「マティス、その原点」展の人気も重なり、普及課には申し込みが殺到し、過去数年で最も



図27 「洋画名作展」 こうべまちづくり会館ギャラリーにて



図28 「戦後文化の軌跡 1945～1995」ポスター



図29 「子どもたちへのプレゼント—いくつもの顔」展示風景



図30 「見ること、伝えること—子どもたちの見た美術作品—」展示風景

(23) ピロティ PILOTIS 兵庫県立近代美術館ニュース No.105 1997年、8頁

(24) 本展の詳細は以下にまとめられているので参照されたい。江上ゆか『「見ること、伝えること—子どもたちの見た美術作品—」展報告』『ピロティ PILOTIS 兵庫県立近代美術館ニュース』No.110、1999年、6頁

(25) 江上ゆか『「夏休みの美術館〈線〉を探しに」という「展覧会」について』『ピロティ PILOTIS 兵庫県立近代美術館ニュース』No.117、2001年、7頁



図31 「夏休みの美術館〈線〉を探しに」児童向け案内シート



図32 兵庫県立美術館 外観

学校との関係が活発化した年であったという⁽²⁶⁾。この時に築き上げられた図工専科の教員との関係は、現在の県美にも確実に引き継がれている。

そして、2001（平成13）年9月末で近美は休館し、2002（平成14）年4月にHAT神戸へ移転し「兵庫県立美術館」として再度オープンするわけである（図32）。

さいごに

これまで、近美時代の教育普及活動を振り返ってきた。多くの事業が引き継がれた一方で、「移動美術館」を始め、展示室の中で行う展示内容に関連したコンサート、夏休みのこども美術館等、当時話題を集めた事業であっても県美には引き継がれなかったものがある。それは、時代の変化、館の変化、組織の変化に伴うものであり、その役目を終えたと判断されたもの、新しい美術館では物理的に難しいものなど理由はさまざまであろう。またコンサートは「アート・フュージョン事業」へ「アート・インフォメーション」は「インフォメーション」と「美術情報センター」へ分化したように、より専門的になったことにより別の機能を得た反面、当初持ちえた魅力や機能を失ったものもある。また、「ミュージアム・ボランティア」や「美術の中のかたち」は1980年代以降、子どものための事業や学校の団体鑑賞などは90年代に急速に発展し、今では美術館に欠かせないものとなっているものもある。振り返ってみると、それぞれの事業が世の中のニーズに応じて自然に発生してきたかのように感じられるが、当たり前のことながら事業には予算と人員が欠かせない。その背景には国や県の施策があり、そこに補助金や助成金が付くことで動き出したものばかりである。特にボランティアの活動や子ども・学校対象の事業の急速な発展はその代表といえる。しかし、その枠内でいかに優れた活動をするかは実際に動かす美術館職員ひとりひとりにかかっている。美術館とは何か、いかにあるべきか、社会に対して何ができるかを皆で考え、かたちにすることが今、県美に求められていることではないだろうか。常に問い続けることが優れた事業を生み出す。そのことを近美の歴史が示しているといえる。

(26) 岡本弘毅、中田誠「平成12年度子どもを対象とした普及活動の報告」『ピロティ PILOTIS 兵庫県立近代美術館ニュース』No.118、2001年、6-7頁

江上ゆか

はじめに

本研究紀要前号、前々号に続き⁽¹⁾、筆者が2013年度内に行った聞き取り調査より⁽²⁾、ギャラリーキタノサーカス主宰者、福野輝郎氏のインタビューを、同所の展覧会歴とあわせ掲載する。

ギャラリーキタノサーカスは、神戸市中央区北野町で1977年から81年頃にかけて、サーカス=仮設的なものという位置付けで展覧会活動を展開した。現在もやはり「キタノサーカス」という名のもと、同じ場所でアルゼンチン・タンゴの専門スペースを運営しておられる主宰者の福野輝郎氏に話を伺った。なおインタビューには元兵庫県立美術館学芸員で同所の活動に関心を寄せる京都国立近代美術館主任研究員の平井章一氏が同席した。

展覧会歴はインタビューに先立ちギャラリーの活動を把握するため、『美術手帖』や『プレイガイドジャーナル』等の雑誌に掲載された展覧会予定から筆者がデータを拾いまとめたものである。従って完全なデータではなく、実際の会期とのズレやそもそもの拾い漏れもあり得るが、およその傾向を把握しうるものとはなっていない。同時期に関西で活動していた他の画廊と比べ、ギャラリーキタノサーカスでは、全国規模で活躍していた当時の中堅作家の発表が目立つ。美術館もまだ今ほど多くはなかった時代に、同時代作家の良質な仕事に間近に触れることができる、関西では貴重な場のひとつであったと言えるだろう。

インタビューでは、展覧会に留まらず福野氏がかつて関わっていた多彩な文化活動、例えば「ポートピア'81」における映像展の企画や文筆家との交流等について、幅広く伺うことができた。本文中で自ら認めておられるように福野氏は、前号で取り上げた「靱ギャラリー」の櫻井弘子氏とはまた違った意味で、しかし同様に美術の「プロパー」ではなく、そうした人物による個性的かつ刺激的な画廊が、70年代末に時を同じくして関西に登場したこと自体、興味深い。これらの活動は、続く80年代の関西の美術状況を考えるうえでも、見逃せないものであろう。

インタビュー本文は、向井晃子氏（2013年度当時、神戸大学国際文化学研究所大学院生）による全文の逐語的な書き起こしをベースに、筆者が構成・編集を行い、福野氏、平井氏による確認を経て決定稿とした。本文中の個人名について、福野氏は原則として敬称略で話されているが、会話の流れ上、例外もあり、編集側としては話し口調を生かすという方針で、あえて統一はしていない。

なお福野氏には、このインタビューの約1ヶ月前の2014年1月25日に、当館の「2013年度コレクション展Ⅲ 小企画 奥田善巳展」⁽³⁾ 関連事業として行われた中田誠氏（美術家）との対談「奥田善巳を語る」でも、当時のお話を伺っている（進行・聞き手は出原均学芸員）。インタビュー中、この日の話に言及された箇所については、同日の音源より筆者が書き起こしと編集を行い、注に「1月25日対談より」として補った。挿図のうち図2、図3は1月25日の対談時に美術館が撮影した映

(1) 江上ゆか「『神戸現代美術ギャラリー』について—余田守氏インタビュー」、『兵庫県立美術館研究紀要 第9号』2015年、pp.16-31、および「『靱ギャラリー』について—櫻井弘子氏インタビュー」、『兵庫県立美術館研究紀要 第10号』2016年、pp.18-31。

(2) 平成24(2012)年度に兵庫県立美術館が「信濃橋画廊コレクション」を一括受贈したことを機に、翌25(2013)年度、筆者は鈴木慈子（兵庫県立美術館学芸員）とともに、信濃橋画廊（1965～2010、大阪市西区西本町）の活動に関する聞き取り調査を実施。同画廊に関わりの深い作家等関係者12名へのインタビューを行い『信濃橋画廊』インタビュー集（2014年）にまとめるとともに、同時代に関西でユニークな活動を展開していたが早くに閉廊したいくつかの画廊関係者にインタビューを行った。なお一連の調査は公益財団法人ポラ美術振興財団より助成を受け実施した。ここに記して謝意を表する。

(3) 2013年11月23日～2014年3月9日、常設展示室1にて開催。

像記録から取り込んだもの。他はインタビュー時に筆者が撮影した写真もしくは映像からの画像である。

福野輝郎氏インタビュー

□2014年2月26日 於キタノサーカス（神戸市中央区北野町）

□聞き手：江上ゆか、平井章一

□書き起こし：向井晃子

□構成・編集：江上ゆか

「ギャラリーキタノサーカス」を始めるまで

福野：（ツタが壁の穴から部屋の中まで入ってきている様子を指差して）あれはキタノサーカスの光ファイバーの名残です。まだどこもそんな事やってない頃ですよ。東京の渋谷の広尾にコンピュータをずーっと10台ほど並べて、そして向こうと乾杯したり、色々ね。もう随分前です。80年の、ちょっと入った頃かな。ちょうどニューメディアという言葉が出てきて。その頃、僕自身にそういうことへの関わりが生まれましてね。ちょうど「ギャラリーキタノサーカス」を閉じるというひとつの…。

江上：ちょうど閉じるって言うくらいの頃に、そういうことが。

福野：そうですね。小松左京さんとか坂根巖夫さんとかと、そういう情報化のことについて、悪い企みを色々しとったんです。

江上：悪い企み（笑）。

福野：そして、博覧会が始まるでしょ、ポートピアの（＝ポートピア'81）。テーマ館のプロデュースを、小松さんと私の二人でやったんですよ。ビデオ・フェスティバルをやりましてね、期間中に⁽⁴⁾。ナム・ジュン・パイクさんに特別賞を与えたり、マイケル・ゴールドバーグとかビル・ヴィオラ…ビル・ヴィオラもしょっちゅうここに来てたんです。彼に大賞を与えたんです。

江上：ポートピアの期間中に。

福野：そうそう。テーマ館で主催して。Hi-OVIS（＝Highly-interactive Optical Visual Information System）劇場っていう。そこで色々なシンポジウムとか、一緒にやったんです。山本圭吾さんとか色々な人がずらーっと集まりました。

平井：Hi-OVIS ですね。双方向テレビというのの実験をやってたんですよね。

福野：そうです。生駒にね。

平井：東生駒に。

福野：よくご存じですね！

平井：うちの母親がちょっと関わってたことがあって、私も子どもの頃、出たことがあって（笑）。テレビって一方向に発信するだけだけど、各家庭にカメラを置いて、双方向でテレビと見る人の関係を変えていきたいと思いますっていう。

江上：それ、70年代の終わりから80年代の初めくらい？

平井：そうそう。NHKを中心に色々なテレビ会社がお金を出し合って、これからのテレビのあり方を考える実験が数年間あって。

福野：「双方向、双方向」ってね。

平井：インターネットなんて影も形もない時代。

江上：その頃、時代の最先端のようなことを、色々な方が関わってやっておられた。

福野：「関西ニューメディア研究会」というのを立ち上げたんですよ。ポートピア

(4)「ポートピア国際ビデオ・アート・フェスティバル」1981年3月20日～9月15日。

'81の直前くらいかなあ。産・官・学のね。650人のメンバーになったんです。日本最大のニューメディア研究会。僕は神戸を受け持っていて、大阪も兵庫も京都も連携して。それであっちこっち行って色々としゃべりまくりました。

江上：呼ばれてお話をされてたんですね。

福野：そうそう、そういう時期があったんです。僕にとってはあまり重要な時期じゃないんですけど（笑）。

江上：あ、そうなんですか（笑）。

福野：ええ、実は。僕はただ新しいことは何かっていうことに関心があったのです。遡っていきますと、僕はファッションを。

江上：もともとファッションのお仕事をされてたんですね。

福野：大学を出て…大学の頃は演劇をやっておりましたけどね。

江上：演じる方をやってらしたんですか。

福野：演出と、どちらもですね。松川事件の脚本を書いて、演劇部を二つに割り、法学部の学生を集めてそれを演出したのが思い出のひとつですね、演劇部での活動よりも。

江上：今まであるものでなくて、新しく作っていかれるという。

福野：そうです。当時、松川事件はまだ最終判決が出ていない頃でして。広津和郎さんとかが一生懸命先頭に立って、やがて冤罪であることを証明しますが、その前のことで。

平井：へえー。

福野：公演当日、かねてから敬愛していました正木ひろし弁護士が東京からお見えになりました。上演後の合評茶話会で「涙、滂沱として流れた」と言われたその言葉は、いまも私にとって忘れられない唯一の自賛です。僕は演劇をそのまま続けるつもりで、六本木の俳優座へチャレンジも試みておったんです。ところがねえ、大学で僕をかわいがってくれた美学の教授がいたんです。ポール・クローデルが日本へ来た時に注目された若き学徒の一人で、19歳の時、三高で講演したような先生です。その教授が「君、演劇もいいけれども、ちょっと面白い男がいるから会ってみないか」ということで紹介されたのが、石津謙介なんですよ、VANという会社の。まあとにかく会ってみようということで会ったらもう、たちどころに好きになりましたね。僕は組織とか、そんなことよりも人間です。それで動かされている。お会いしたのは、ボロボロの事務所でした。

江上：まだ、会社が。

福野：工事現場の事務所みたいなところで会ったんです。その眼光、風貌といい、こんな日本人いたんだなって。当時、民藝とか俳優座とか文学座とか新劇の人たちには、すごい人がいました。岡田英次とか滝沢修とか、そういう人に憧れてたんだけれども、目の前の石津謙介自身がそれに勝るとも劣らずという人で。それで「お前、すぐ来い」とおっしゃってくださいました。「すぐ来いとおっしゃりましても、僕は演劇の希望もありますし、まだ卒業もしていませんし、来年卒業します」と言って。「わかった。じゃあオレの息子がこんど明治大学出るから、一緒に東京の青山で」って。VANは当時、大阪本社です。東京と大阪の二本立てでやるというんです。というようなことがあって、結果的に大阪のVANに入ることになるんですけどね。成長がすごい会社で、もう、生きている。男のファッション界、何もかもがVANで動くという。繊維界も含めてね。

江上：なるほど。

福野：それでも、そういうことに、だんだん飽きてきましてね。クリスチャン・ディ

オールのアートワークを見て「これはちょっと違う世界や」と。ファッションの奥行きが、非常に謎を秘めた世界に思えた。それからは、パリのアートワークのことがばかり考えてたんです、自分の企画部の部屋で。これは会社に対する背徳です。背信ですよ（笑）。

江上：ああ、なるほど（笑）。

福野：それで石津さんと外へ一緒に回ってた、その車の中でやっと言ったんですよ、「辞めさせて欲しい」と。

江上：二人になったときに。

福野：うん。彼は黙ってましたけど。まあ結果的に僕、辞めるわけです。そしてすぐに向こうへ、フランスに行くんです。フランスとローマとを行ったり来たりするんですけど。それでコレクションの情報を送ったり。その間もVANはどんどん大きくなっていました。

それから僕は、日本に帰ってしばらくしてから、ファッション構造研究所というのを作りまして、大阪の梅田に。なんというのかなあ、服作りよりもねえ、その世界の観念が好きになりました（笑）。観念的なこと。まあ、ちょうど、ロラン・バルトなんか『モードの体系』なんか書き出して。僕の部屋にはアートワークの生地がざっとありましたが、やがてそんなもの取り払って本で埋めるという時期がくるんです。

平井：ファッション構造研究所をお作りになったのはいつ頃ですか。1960年代？

福野：1960年代、65年くらいですね。ビートルズが出たあと、もっと激しいのが次々に出てきていた。ものすごいですよ、あの頃のロンドン。大晦日の夜のトラファルガー広場の熱狂が忘れられません。ジョン・オズボーンの「アングリー・ヤング・メン」の時代です。サブ・カルチャーの時代が、ガーッとくるんです。そこへマクルーハンなんか出てくるんです。「メディアはマッサージである」というような。…そんな時代状況でした。

ああそうそう、あなたたちが今日来られたらお見せしようと思って、取り出してみたいんです（資料を出しながら）。僕が撮った写真ですよ（図1）。小磯良平先生のための衣装の制作。晩年、ずっと頼まれていました。

江上：（写真を見ながら）先生の御影のアトリエに（行かれて）。

福野：そうです。服を作って、その仮縫いに行ったり。それで先生から色々な資料を…先生、衣装にすごく詳しいんですよ。

江上：絵を描くために、モデルさんに着せる衣装を。

福野：衣装も、すごく造詣が深い。いわゆる返し縫いをして欲しいと、そういうことまで言われたんでびっくりしました。

江上：縫い方まで。衣装はひとつひとつ、小磯さんと打合せして決められるんですか。

福野：ええ。それで先生から、サンクトペテルブルクのエルミタージュ美術館の色々な衣装の絵はがきとか、カタログを見せてもらったり。

江上：「こういう要素をいれて」とかいうことですね。

福野：東京の赤坂の迎賓館のロビーに2点の大作がありますけど、その衣装も全部そうですね。ちょうど、文化勲章の頃だったんですけど。

江上：（小磯さんとは）意外なつながりですね。

福野：大阪に梅田画廊というのがありまして、小磯さんの作品をずっと扱っておられる。梅田画廊の専務が僕の事務所へ訪ねてこられまして、「実はこういうことをお願いしたい」と。



図1 奥、福野氏。手前、福野氏が小磯良平のアトリエで撮影した写真。モデルが衣装を身に着け確認している様子がうかがわれる。

江上：それは研究所をされていた時代ですか。

福野：そうです。研究所と同時に、オートクチュールはスコルピオン・テルロという名前でやってたんです。スコルピオンは僕のサソリ座のことで、テルロは福野輝郎の。テ・ルロって、ちょっともじって書いてましたけど。中之島に新大阪ホテルというのがあって、そこの300号室でずっとオーダーの作品受注会をやってたんです。マッカーサーが関西へ来たときに自分の指定宿にした部屋でした。お客さんもかなりおられました。最後は一人の客だけを残して…。そういうことになっていくんです。

江上：だんだん、作ることも、もうちょっと理念的なことというか…。

福野：僕は、ものを作る人間の最先端の意識はどこへ行くのか、何が新しいのか、そういうことがずっと頭にあったんです。ジャンルを問わずね。そういうことで考えると、ファッションの新しさというのは別の世界であってね。それはひとつの産業構造の中での、構造がなければもうなくなってしまうのかも、あるのかもわからないような、非常にはかないもの。ところがそれよりもっと、創作という行為の中で、人は何を考えているのかということを知りたかったんです。そういう意識的なところへ行っ、フランスの当時の色々な、(モーリス・)ブランショも、むさぼるように読んだしね。美が立ち上がってくるのはなぜか、そのことは美術の世界で一番実感されているということがわかったんです。それがいわゆる現代アートと言われるようなもの、現代美術ですね。現代アートなんて言わないね、あの頃は(笑)。

江上：現代美術という風には言っていましたか？

福野：言い出すね。

平井：言い出す頃ですね。前衛美術が現代美術が変わっていく頃でしょうね。

福野：そうそう。言い出すのはこのギャラリー始めた頃、その直前くらい。現代美術、現代建築、現代文学、現代音楽って。

江上：あらゆるジャンルで言い始めたんですね。

福野：そうです。僕はそれを新鮮に感じましたね。どれほど現代という2つの文字を新鮮に見つめたか。嬉しい世界を見つけた、そこにあるな、という。美術だけじゃありませんよ、音楽のこともやりました。いわゆる実験音楽、そういうこともキタノサーカスのひとつですね。

キタノサーカスという場所、さまざまな人物との交流

江上：ファッション構造研究所をやめられて、ここ(=キタノサーカス)に移られた当初は、このスペースを何かに使おうと思って？

福野：ここへは時々来て時間を過ごしたかったという感じですね、大阪から通って。場所が気に入りましたから…ここは外国人専用のレジデンスで、スーツケースひとつでひと月ふた月滞在できるようになってるんですよ。ここがリビングで、キッチン、そして向こうがベッドルーム、そしてそこにバスルーム、どーんとボイラーがついてます⁽⁵⁾。ときどき使ったり、友達を呼んでパーティーしたり。

江上：どなたかのご紹介か何かですか？

福野：そうですね…そうか、ベイ・ヴュウ・マンションというのがあったなあ。大阪湾が見渡せるということでしょう。草森紳一とかが住んで、僕の友人もそこに住んでました。で、僕は大阪に居て、手紙でやりあってました。そして、ここが空いたのを教えてくれたのかな。

江上：「いい場所がある」って？

(5) この設備ゆえに、ギャラリー時代には作家が滞在することも出来た。

福野：そうそう。その彼がこのピアノを見つけてくれた。こないだの、エリック・サティの話ね⁽⁶⁾。

江上：はい、話されてました。

福野：サティの唯一の弟子のバルビエが当時もう老人で、島田璃里がそのバルビエの唯一の弟子なんです。彼女が何十年ぶりに日本へ帰って来るっていう情報を聞きました。「ピアノを聞きたいんだけど」「ピアノある？」「ない」「じゃ、できないじゃないの」「じゃ、探すよ」って。それでその友人が探してくれて。(この後で) ご覧になったらいいと思います。ブリューゲルの手作りのピアノなんです。

ほかに色々ありました。ここへ訪れた人の色々な記憶がありますね。

ここへは、松岡正剛も来ています。『遊』という雑誌を出してまして、当時の一番ラジカルなマガジン、あらゆる知がそこに集積するという。音楽から、文学から、思想から、宗教から、歴史から。知的最前線の先頭を走ってる。『遊』にも書かせていただきました。松岡正剛が来た時は、もう稲垣足穂の話ばかりですよ。

生田耕作さんも、雑誌で対談をしたり、朝まで話しあったり、大好きでした。忘れられない。ダンディズムの栄光と悲惨。まあ、興味深い本の翻訳を彼がしている、そんなことが後からどんどんわかってくるっていう感じでした。

それから多田智満子さんが懐かしいな。詩人のね。何もかも、本当に美しい方でした。ポートピアでテーマ館に、ビデオ・コインタワーっていう、ブラウン管を300個か400個埋め込んだ、トウモロコシのような巨大な塔を作ったんです。それに多田智満子さんが詩を寄せてくれました。

大阪からここへ移ったときに、小島素治っていう人が隣に住んでいました。当時『SUB』っていう雑誌を出してた。1970年の初めくらい。ビートルズ特集をやったり、諏訪優さんとか色々な人が寄稿していて、写真だと浅井慎平とか。彼は島尾敏雄さんとも関係があるんだなあ。

江上：あ、そうなんですか。

福野：そして、彼が言うんですけども、いつ雑誌メディアに関心を持ち出したかっていうと、瀧口修造さんに会ってからだって。これもまたびっくりしたな。彼は、サブカルチャー・マガジンでは最先端を行った男です。ある日、何と35ミリの映写機をどーんと持ってきて、レイモンド・チャンドラーの「ロング・グッドバイ」っていう映画を壁に映した。それを浅井慎平が来て撮る。その隣の彼の部屋が、村上春樹の「風の歌を聴け」(1981年公開)、あの映画のロケ現場にもなりました。小林薫と真行寺君枝が演じた主人公の、二人の部屋になっておったんです。大森一樹の監督です。

江上：はい、そうですね。

福野：真っ赤なミニ・クーパーを下の路上に置いて、坂下りていって、撮ってました。浦山桐郎さんも懐かしい。「キューポラのある街」の監督の。無口な魅力的な人でした。あるときビデオコンテストというのを神戸で主催したんです。その審査員長に来てもらったんです。僕は神戸で色んな映画祭もやりました。

江上：あ、神戸で。それは神戸に来られてからですか。

福野：そうです。ポートピア'81が終わりました、その次の82年にポートピア'81の一周年記念っていうプロジェクトで、グレッタ・ガルボ映画祭をしたんです。これがそのときのプログラムです。「神聖ガルボ帝国」って…。

江上：へえ、すごい、シルバーのパンフレットですね。

福野：日本で未公開の作品が2本含まれていました。ヘラルドの社長とか、皆びっくりして飛んできましたよ。淀川長治さんは「(行けなくて) 残念だ」と言って電

(6) 1月25日対談より

出原：その前(＝オープニングの松谷武判展以前)にスペースはあったわけですか。

福野：ありました。2年間くらい遊ばせておったんです。時々音楽会をやったり。(以下、本インタビューと同様の、サティの演奏会に関する説明に続き) そういうことは、よくありました。色んなことを少人数で、ひっそりとね。生田耕作や松岡正剛、いろんな方が。そういう下地がありました。

出原：基本的に、サラロ的な。

報くね。[これが神戸だ！]と言って。

平井：もともと神戸の方でしたからね。

福野：「流石だ、嬉しい、ガルボ映画祭なんて」って。淀川さんほど感性のおしゃれな人、ほかに知りません。蓮實重彦さんとか色々映画論とか書いてますけども、淀川さんにかかると、子どもみたいなもんです（笑）。これは冗談。

他にも映画祭やったんですよ。マレーネ・ディートリッヒの映画祭では、その当時、ゲルニカという音楽のユニット、戸川純のね、彼ら呼んでパーティーしたんですよ。

江上：あ、ここで。

福野：いやいや、もっと大きなところで。たしか、海皇（ハイファン）っていう中国料理屋のビルの地下でやりました。マレーネ・ディートリッヒへのオマージュをイメージした作品を、何人かの映像作家に作っていただきました。今井祝雄さんも作りました。それを流して、ゲルニカが歌って。そういうキャバレー風の企画です。他にフランス映画の、ルネ・クレール映画祭とか。

今井さんの奥さん（＝今井美沙子）が、鶴見俊輔さんの推奨をいただいて『めだかの列島』（1977年刊）という本を出したんですよ、筑摩書房から。キタノサーカスでその出版記念会をやったんです。鶴見さんとか岡部伊都子さん、筑摩書房の原田奈翁雄さんだったかな、他にも何人か筑摩書房からみえられて。若い鶴見さんの、少年のような顔の写真（笑）、ありますよ。その後、京都でもお会いしてるんです。法然院で桑原武夫さんの集まりがありまして。行ったら、何と石津謙介が、座敷の縁側の柱にもたれて座っておられたんですよ。もう何十年ぶりかにお会いしたんですよ、「社長ーっ！」と言って。

江上：へー！

福野：「おおー、福野君かあ！」って。それから色々深い付き合いをさせていただきました。僕はVANにいながら、石津さんのことは何にも知らなかった。民藝とか文学座に衣装を全部提供していた、それは僕も知ってたんです。だから演劇の雰囲気、気持ち、石津さんと僕をつないだということはあったんですけど。会社の企画部の部屋に、石津さんはよく連れてこられました。滝沢修とか宇野重吉とか芦田伸介とか岡田英次とか木村功とか。そして日によっては菅原文太が、社員食堂で勝手に焼きめし作ってました、自分で（笑）。まだ無名の時代です。モデルやってみて、『MEN'S CLUB』とか、ああいう雑誌で。VANが牛耳っていますから。モデルがいない時には、時々僕も駆り出されました。

江上：へー、ちょっと見てみたいですね（笑）。

キタノサーカスにはすごく色んな方が来られてたんですね。ギャラリーに留まらずに色んな文化というか、最先端のことに福野さんが関わってらして、そのアジトじゃないですけど（笑）、そういうところが地元にあったのに全然知らなかったというのはお恥ずかしいです。

先端のものって言ったら神戸より大阪のほうがありそうな気がするのに、なぜそこをあえて神戸に、しかも山手の方に来られたんですか。

福野：オートクチュールを閉じる、ファッション構造（研究所）を閉じる、僕の関心、次へのステップ、もう遁走ですね。

江上：遁走（笑）。

福野：ひとつになってるんですよ、遁走と、食いつくのと。まあ、何かを起こそうっていう気持ちもなかったし。そのうち必ず訪れてくるからね。遁走すると、必ず追いかけてくるのがあるから。そういうひとつの、まあフーガです。

神戸は何も起こらない町です。もう自足してます。風と光と海と山と、ケーキ。

江上：ケーキ（笑）。

福野：アンダーグラウンドというのはねえ、やっぱり終着駅のある淀んだところに育つ。神戸は終着駅がない。すーっと通過してゆく。だから、沈殿に飢えた連中は大阪や京都に行っただけ。

江上：テルミニに（笑）。

ギャラリー時代—作家たちの記憶

江上：ファイン・アートの世界に最先端のものと気づかれて、「ギャラリーキタノサーカス」を始められたということで、具体的に出会いのようなもの、例えば作品と出会ったり、人と出会ったりということが、その頃あったんでしょうか。

福野：まず松谷さんがひとつの契機になってましたね。彼のブルーのシルクスクリーンです。ぶおーっと、こう、軟体のひとつの造形物が膨らんでるような。それをブルーの色彩の中に閉じ込めている。彼の黒の作品はまだその後の方です。

平井：松谷さんとはパリでお知り合いになられた？

福野：パリじゃないと思うんだけど。なんでかなあ。

江上：いつのまにか知り合ってた（笑）。

福野：そうそう。彼がこっち（＝関西）に帰ってきたら会ってましたからね。キタの、梅田の、大きな画廊で、彼の個展がありました。「カサハラ画廊」かな⁽⁷⁾。それが面白かったから早速連絡とって、そして彼を第1回としてスタートした。それから後はつるべ式です。次から次へと。第2回は河口龍夫かな。

平井：そうですね。77年2月が松谷さんと、5月が河口さん。河口さんはまだ筑波に行かれる前の（＝神戸を拠点に活動していた）時代ですね。

江上：河口さんもこのスペース始められる前から、お知り合いだったんですか？

福野：うーん、忘れたなあ。僕、ここでギャラリーするつもりありませんでしたからね。

江上：（笑）。村岡（三郎）さんはどんなことが印象に残ってますか。

福野：ボンベとか使ってたけど、あの作品ですよ、やっぱり。こないだ話しましたように。ご覧になったでしょ。

江上：あ、はい。ベッドの作品ですね⁽⁸⁾。

福野：あれは越後（妻有アート）トリエンナーレですか。17トンの塩で。

平井：ああ、横浜トリエンナーレ⁽⁹⁾。

福野：そうです、それで物議を醸して。

平井：そうそう。錆びるから、下に配管が通ってるからって。

江上：だめって言われたやつですよ。

福野：最高ですよ。もう彼の究極の作品ですね。まあ、そういうことを予見させる人だから、別にあの人がやったからって驚くこともなかった。「へえ、やったなあ」って感じで。

（写真を見せながら）これ、ビル・ヴィオラですよ。若いでしょ。これは富田勲。マイケル・ゴールドバーグ。これ、ヤシャ・ラインハートです。バーバラ・ロンドン、ニューヨーク近代美術館の。一堂に会したんですよ。一夜に（図4）。

江上：いつ頃ですか。

福野：これは、ポートピア'81のとき。その時にここで集まったんですよ。夜遅くまでね。坂根巖夫さんとかね。あ、これ、前の（兵庫県立美術館）館長の中原佑介



図2 1月25日の対談にて、村岡三郎展の会場風景を見ながら。右、福野氏。左、中田氏。



図3 同、映写画面は「ギャラリー」の奥＝北側の壁に立てかけられたベッドに横たわる村岡氏。



図4 インタビュー時の机に並ぶ当時の記録写真。

(7) 『松谷武判の流れ』展カタログ（西宮大谷記念美術館、2015年）掲載の略歴によると、1977年2月20日～3月20日、カサハラ画廊で松谷の個展が開催されている。

(8) 1月25日対談より

出原：もういちど村岡さんの（図2の作品画像を映して）。これが（ギャラリーの）北側のほうですね。

福野：これ全部、鉄の、テーブルと椅子でね、こちらがスタンディング・ベッド。立ち上がるベッド。彼の、もうほんとに思い一杯の作品ですね。村岡三郎さんが寝ておられますよ（笑、作品画像を見ながら＝図3）。もう大好きですね。ものすごく重い作品で、搬入するのに大変でした。入り口が入りませんし、まず、難儀しました。窓からクレーンで。

出原：南の窓からですか。

福野：ええ。

(9) 村岡三郎は「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ2000」（2000年7月20日～9月10日）に約17トンの塩を使った作品《SALT》を出品。また「横浜トリエンナーレ2001 メガ・ウェイブ—新たな総合に向けて—」（2001年9月2日～11月11日）にも大量の塩を用いた作品《体温》を出品したが、塩が床下の電気系統に影響を及ぼすとの理由でオープニング終了後に撤去（展示期間8月31日～9月2日）。9月12日より一部変更して公開された。

さん。

江上：あ、ほんとだ。

福野：よう来ておられましたからね。それで奥田（善巳）さんところへ⁽¹⁰⁾。

江上：ああ、なるほど。

福野：昵懇でしたからね。木下佳通代さんも。村岡さんも小清水（漸）さんも、また別の機会だけでも、よくいらっしゃいましたよ。それで京都でも一緒に飲み歩いたり。

江上：最初はギャラリーをされるつもりはなかったとはいえ、一時期、展覧会を続けてされますよね。それはやはり作家さんが面白くて続けられてたということなんですか。

福野：うん。そうですね。

江上：ご自身が見たいと思って連絡を取られて。

福野：勿論そうです。それだけです。そして僕はその期間にはできるだけ作家と一緒に時間を過ごしていた。

江上：なるほど。

福野：それが僕の、ひとつの生活だったんです。作家を呼んで「ここで展覧会して下さい」って言って、僕は他へ行って鍵を閉めて、ではなくて、ずっと作家と居たかったんですよ。それは菅（木志雄）さんにしても榎倉（康二）さんにしても。清水誠一さんにしても、アクリルの大きなガラスをぐわーっとたてて、それに半透明のクリアラッカー、そんなので空間を満たしてね。その間、時空と一緒にするとうような、それが許されている。作品だけではちょっとそれ、読みとれない部分がある。批評眼を僕は持っているわけじゃなし、そんな偉そうなことは。

江上：いえいえ。

福野：ただもう感覚的に、作品がまず、いいってということで、自分にとってそれがひとつの刺激になっている。それが人物につながる。人物ってというのは何らかの形で色々伝わってくるもんです。

江上：ああ、なるほど。

福野：僕は彼らを待ち受けてました。ワンマンショー、2週間ぶっとおしの企画展。作家が滞在してる時は、できるだけ僕はそこに居て。あとの2週間は僕の仕事、僕は遊んでたわけじゃありませんから。同時に並行して僕自身の活動というのがありますから。そういう風にしながらやりましたね。

江上：東京の作家さんも多いですよ。ご本人に会われるのは展覧会の時に初めてっていうケースもあったんですか。

福野：ありますよ。榎倉康二とか眞板（雅文）さんとか。会うと、こないなりましたよ（抱き合うポーズ）。別れるときは、もうほんとに。

江上：ここで初めて会っても、関係が2週間のうちにできて。

福野：そうそう。それでその後、ヴェネツィア・ビエンナーレの日本代表に。

江上：今振り返って見ても、当時一線ですごくいい作品をつくられた方ばかりをされているので、失礼な言い方かもしれないんですけど、どうやってセレクトされたのかな、というのが気になって。

福野：僕は別に有名病じゃありませんからね。有名だからここへ呼んできて、この画廊の名声を高めてということは関係ありませんからね。ただ、作家の感覚というか。それが頼りだな。

江上：ご自身がピッとくるかどうか。

福野：ええ。若林奮さんも、僕が展覧会したかった人の一人でした。ただ村岡さん

(10) 奥田善巳と木下佳通代は、当時、ギャラリーキタノサーカスのすぐ近くに住んでいた。本稿に後出の平井章一氏の発言（p.75）も参照されたい。

がいましたから…別に遠慮したわけやないんですよ。村岡さんで、もう十分やっていただいたという気持ちがありました。若林さん、榎倉康二さん、もう死んじゃったけども…。まあ色々錯綜します。キタノサーカスの「ギャラリー」の時代は、もうほんとに僕の中で、幻影よりさらに向こうに行ってしまったという感じがあったんです。ほんとに「サーカス」でね。だから思い出す、そういう機会を与えてもらえて嬉しい。

江上：まさにいつときの仮設のものとして⁽¹¹⁾。

福野：そうそう。僕は（フェデリコ・）フェリーニ、一番好きなんです。色々サーカスについての映画もありますけど、他の映画全体がもうそうなんです。

江上：そうですね。人生全体がサーカス、というところがありますもんね。

平井：展覧会をされてると、作家さんも当然見にこられたり、アーティストでなくてもお好きな方は見に来られたりすると思うんですけど、ここが交流の場所みたいにか？

福野：そうですね。あったんじゃないですか、色々。

平井：見に来られる方は関西の方が多いですか。

福野：そうでもないですよ。例えば、フラメンコの長嶺ヤス子。カーネギーホールで裸足で踊った人、猫 100 匹と暮らしてる人です。ほかにも前衛舞踏の方もいましたね。ヨーロッパで話題をさらった山海塾の天児牛大もその一人です。

合田佐和子さんは、ここでインタビューを受けておられる時に、ちょうど寺山修司さんの具合が悪くて、病院にお電話されていたのを覚えています。中西夏之さん、彼は奥様が僕と同じ奈良の出身で、そんなこともあって親しくさせていただいたり。下次正一さんにも展覧会をやっていただきました。フィラデルフィア美術館にマルセル・デュシャンを見に訪れた折、彼が半日、広大なペンシルヴァニア大学を案内してくれました。

平井：(展覧会歴を見ながら) 黒瀬 (剋) さんなんかは、この中ではかなり若いですよ。

福野：後期の方は、どうしてもここでやりたいという若い人たちが色々いました。もう「どうぞ、どうぞ」という時代になりました。「狂転体」というのもありました。

江上：笹岡敬さんたちのグループですよ。

福野：こないだ取り出してみたら、こんなもんあったなあっていうようなものが、ありました。

江上：わあ、写真がいろいろ。

福野：これ、当時のキタノサーカスの雰囲気、分かると思います。

江上：ギャラリーの奥の壁は、アールのラインになってたんですね。

福野：これはね、本来向こうの凸分が寝室のクローゼットになってたんです。それを僕、上からアールに一枚、重ねたんですよ。その痕跡が今、床にも残ってます (図 5、6)。どうしても欲しかったんです、そのアールが。

江上：このアールがあることで、空間の見え方が変わりますよね。

福野：そうです。これは宮崎 (豊治) さん (別の写真を見せながら)。

江上：ああ、ほんとだ。

平井：うわあ。《シンペンモデル・ユウシカイステーション》、初出時の展示 (笑)。

江上：今、兵庫県立美術館に入っている作品なんです。

福野：写真撮ってるの、宮崎さんですよ。

江上：ああ、ほんとですよ。鏡に映ってる。黒電話がずっと床に置いてあったんですよ。



図5 現在のキタノサーカス内部、南側から北側を見たところ。床に残る線から手前が「ギャラリー」、奥がその後「フォトイン」となったエリア。



図6 同、床に残る壁のライン。



図7 同、室内奥から南側＝元「ギャラリー」スペースを見たところ。左、福野氏。右、平井氏。

(11) 1月25日対談より

出原：でも4年でやめちゃうんですよ。
福野：ええ、僕はサーカスと言う名前をつけたのも、ひとつはそれだったんです。だから最初のギャラリー開設案内を、ギャラリーキタノサーカス、仮設案内としております。つまり、いつまでもやってるつもりはありませんでした。まるでサーカスのように、ある場所に一夜にしてテントが組まれて、そこでサーカスが行われる。そしてやがて2週間ばかりの興業を終えて忽然と消えていくという、サーカスのイメージがありましたのでね。

福野：みんな、電話の前でね、3人くらいがこうして、電話を見るんですよ。

平井：作品だと思って（笑）。

福野：その電話、これです。

江上：あ、まだあるんですね。

福野：使ってますから、今でも⁽¹²⁾。

江上：作家の方も敢えてそれをどけないっていうのが、いいですね。

福野：そう、そうですよ。あるものを絶対邪魔しない。

江上：ねえ。ピアノと電話と、空間が一体化してるっていう。外の眺めが見えて、ほんとに開放的な空間で。すごく魅力的な空間だから、作家さんもモチベーションが上がられるんじゃないですか。

福野：そうだと思います。菅木志雄さんなんかは、普段うるさいらしいですね（笑）。

平井：私、兵庫の美術館の後、東京の美術館へ移ったんですけど、菅さんに東京の時代にも何回かお会いして。すごく懐かしそうに、ここで展覧会されたことを話しておられて。菅さんって、あんまり関西でやる機会がなくて、伊丹の美術館（＝伊丹市立美術館）で大河内（菊雄）さんがいらした頃にされたぐらいで、関西と言えばここでやったという思い出がずっとおありで。

福野：（写真を見ながら）こんなのアルバム作ってたらいいんでしょうね。そんな趣味はないんです（笑）。これは河口龍夫さん。若江漢字さんの作品を囲んで。（若江さんは）チェス作ってますね。きれいな、もう精密な。

平井：ヨシダミノルさんのパフォーマンスっていうのは。

福野：はいはいはいはい！よく言ってくださいました。僕、色んな事忘れてますから、もっとこの人のこと話したらよかったっていうの、ありますから。ヨシダさんもそうですね。この人の作品は、七面鳥を抱きかかえて来まして、そして一晩その七面鳥と暮らすっていう。この部屋で。

江上：あ、ちょうどこれ、クリスマスですね。

福野：その晩、最後の時間を迎えようとしていた、そういう運命を持っていた七面鳥を救い出してくるんです。買い戻して。

江上：救出して。面白い（笑）。

福野：ここで、その子と過ごす。ただその子と過ごすだけやないんです。彼女も一緒。（荒木）みどりさんという、また美人なんですよ。この人が。

平井：まだ、（長男の）省念くんが生まれる前ですよ。78年だから⁽¹³⁾。

福野：そうですね。鳥がバタバタって、それをみんな囲んで、パーティーみたいなことを楽しんで。

江上・平井：へえー（笑）。

福野：彼はニューヨークでいい仕事してます。あまり知られてませんけどね、ニューヨークの仕事は。

江上：ヨシダさんはちょっと変わった人みたいな感じで、なかなかきちんと評価されてないところがありますよね。

福野：井田照一さんは、その頃の日本での評価は、やっぱりシルクスクリーンの作家として見なされてました。だから、いわゆるコンセプチュアルの人たちとか、もの派とか、ああいう人たちからは、割と冷たい見方をされてた一面があるんですよ。これが日本の現代美術界の懐の浅さで、僕は、井田さんというのはそんな作家じゃないと。豚のシルクスクリーンとかばっかり（前に）出てましたけど、彼の本領はそうじゃない。「ピトゥイーン」です。

平井：非常にコンセプチュアルなお仕事をされてますよね。

(12) 図3の映写画面の写真にも、この黒電話が写りこんでいる（写真右下、床と壁の境に黒い点のように見えるもの）。

(13) ヨシダミノルが後に行った、まだ幼い息子を含めた家族全員が展示会場で過ごすパフォーマンスを念頭に置いての発言。

福野：そうですね。むしろコンセプチュアルが終わってからね、それをぐるーっと深めた人です。

江上：版というメディアを、すごく追及されて。

福野：そうです。彼は日米作家の日本代表の作家として、アメリカではラウシェンバーク、この二人が選ばれたりしています。彼の評価は向こうでは高いんです。むしろ日本でなぜ、どうして、という。

平井：今井さんの作品は、ポラロイド写真を使うやつですか。

福野：ここではフィルムを、ビデオの、8ミリかな、ずーっとこう、巻いていってましたね、部屋を。その写真はありますよね。

江上：これですね（写真を見せながら）。『美術手帖』⁽¹⁴⁾に載ってて。

福野：これこれ、これだ。そう。ここに扉が4枚あるんです。そして1枚をあけると向こうへ入れる。これを開けると収納ね。本を入れてあったり。

江上：ああ、はい。これが初日（の写真）って書いてあるんで、会期中にどんどん変わっていったんですね。

福野：そうです。そしてまた、映像が映ってるんですよ。

江上：高松（次郎）さんも、このあいだ展覧会をしたかったけど、というようなことをおっしゃってましたよね⁽¹⁵⁾。

福野：ええ。それで終わりがかったんです。

江上：あ、最後は高松さんにしたかった。

福野：そうです。このあいだも言いましたけど、ここでメジャー、きっちりととっておられましてね。だから心残りは、その高松さんのことと、もうひとつはボイスの展覧会ですね。

江上：ああ、はい。若江さんの（コレクション）でって、っておっしゃってましたね⁽¹⁶⁾。

福野：なんとか、ほんとに実現したかったけどね。

平井：（展覧会歴を見ながら）堀尾（貞治）さんが、この中ではちょっと異色な感じですよ。

江上：色んなところで堀尾さんがされてたのをご覧になってたんですか。

福野：いやあ、そうでもないです。まあ、作品は知ってましたから。

江上：堀尾さんも、ほんと（展覧会を色々な場所で）たくさんされてるんですけど、この展示を印象深いって挙げてる方、多いですね。

福野：なるほど。やっぱり空間と、気持ちよく。生きてますね、この木が。

江上：堀尾さんの80年代の作品をまとめた本を、「アートスペース虹」さんがつくられたんですけど、巻頭の方にカラーで⁽¹⁷⁾。

平井：代表的なお仕事として挙げられているんですよ。

福野：あの人は、ねえ。なんていうのかなあ。百姓みたいやねえ。

江上：百姓（笑）。

福野：いい百姓のような仕事してます。神戸では若手の人たちにとっても大きな存在になっておられて。勇気を与えてくれている人ですよ。

「ギャラリーキタノサーカス」の終焉と「フォトイン」、そして今

福野：他の画廊のこともちょっとお聞きしたいとおっしゃってましたけど、「鞆」画廊っていうの、その後、出来ましたね。

江上：あ、「鞆ギャラリー」⁽¹⁸⁾。

(14)『美術手帖』1980年11月号「展評」、pp.234-235、図版番号16、「今井祝雄 矩形の時間 [初日]」として掲載。

(15)1月25日対談より

福野：まあひとつ心残りがあるんですけども、キタノサーカスに関して言いますと。高松次郎さんが、ぜひここでやりたい、とおっしゃってありまして。そしてスケールを一生懸命、精密に測ってられました。タテヨコ、立方体で、メジャーで。あの彼の姿を、僕は窓際でじーっと見てたんですね。3時間くらいかかりましたね、寸法とるのに。で結局、病気をされて。高松次郎展はほんとに幻影に終わりました。僕は彼のメジャーをとってる姿を見ておりましたね、彼の、もうほんとに（それ自身が）作品だと思って。大事にしています。

(16)1月25日対談より

福野：ひとつの心残りは高松さんと言いましたけれど、ボイス。ヨーゼフ・ボイスですよ。彼の展覧会も、どうしてもやりたかったんです。（中略）東京に若江漢字という作家がおりますけれど、彼の展覧会も（ギャラリーキタノサーカスで）やりまして。若江漢字さんがヨーゼフ・ボイスと個人的にコンタクトがありまして、彼自身もボイスファンで。そんなこともありまして、ボイスをキタノサーカスで、と。

(17)『堀尾貞治 80年代の記録』光琳社出版、1998年。ギャラリーキタノサーカスでの展示風景はp.7に掲載。

(18)本稿注1参照。

福野：そうそう。櫻井（弘子）さんという女性がやってまして。あそこで、僕の今の家内が作品を発表してまして。渡部登喜子と言うんです。中村敬治さんが本を書いています、その中で紹介されています。

江上：『現代美術／パラダイム・ロスト』⁽¹⁹⁾。「鞆」は、空間も、そこでやってらした作家さんも、印象的な。

福野：（建物）が蔵でしてね。それから京都に「サードフロア」っていうのが。

江上：「ギャラリーサードフロア」⁽²⁰⁾。

福野：あそこも時々行きました。神戸では「シティギャラリー」。

平井：はい、向井（修一）さんの。

福野：そうそう、向井さん。

江上：「シティギャラリー」さんが始められたのが、ちょうど他のギャラリーと相前後するぐらいですよ。80年前後。

平井：一軒家みたいところでね。扉を開けるとギンギシいう（笑）⁽²¹⁾。

福野：あと「東門」ね。

江上：「東門画廊」⁽²²⁾。堀尾（貞治）さんが（運営を）されてた。

福野：あまりもう、僕は足を運ぶことはなかったけど（笑）。

江上：（笑） そうですか。

福野：僕の中では、（その頃には）もう、ひとつの決着つけたようなところがありましたからね⁽²³⁾。

江上：決着というのは、ここを？

福野：キタノサーカスでは、もうそれは終わった。

江上：キタノサーカスとしてはいったん80年くらいで展覧会されるのをやめられて、その後、「キタノサーカス・フォトイン」っていうのができてるんですよ⁽²⁴⁾。

福野：そうそう。それはね、町野親生くんという人が。僕の知り合いで、なかなか実行力のある男で、変わってましたけど。無口でね。どういうチャンネルか知りませんが、ちゃんともを集めてきました。（ロバート・）メイプルソープなんかやりました。まだそんなに日本なんかでは話題になってない、誰かっていうような時代でした。

平井：「マップルソープ」って言われてた頃ですね（笑）。

江上：（笑） ここの場所をそのまま使ってされてたんですか。

福野：そうですよ。ここの奥。写真が一枚あったんで、お見せしようと思って。奥の、これがそうです。

江上：今ライトがある、あの壁面ですよ（図5参照）。

福野：ええ。向こうの一画だけをコンクリートの打ちっ放しにしたんですよ。

江上：じゃ、その時には、アールの壁はまだあったんですか。

福野：ありました。

江上：「ギャラリーキタノサーカス」だったところの奥に、「フォトイン」ができたってことですね。

福野：（奥のほうへ二人を案内しながら）そこに扉があります。これを開けて、ここが廊下。ここがドア。横尾忠則さんのユニークな写真も並べられていました。

江上：なるほど。ごちんまりしたところで、写真と向き合うという。

福野：そして（「フォトイン」に）直接入れるように、ここにまた入り口をつくりました。（西側の壁の一部を指しながら）見て下さいよ。下の坂道から直接入れるんですよ。ここはガラスブロックが入ってる、明かりを通す壁だったんです。それをぶちぬいたんです。

(19) 中村敬治『現代美術／パラダイム・ロスト』書肆風の薔薇、1988年。渡部登喜子については1978年9月18日～23日、鞆ギャラリーでの個展の展評をpp.199-201に掲載（初出：読売新聞1978年9月22日夕刊）。

(20) 京都市の中心部、祇園すなわち四条通りと東大路の交差点（八坂神社西楼門前）を北へ上った東側のビルの3階にあった画廊。

(21) シティギャラリーは何度か移転しているが、ここで語られているのは開廊当初の元町駅山手にあった頃のこと。1990年に神戸・旧居留地、さらに阪神・淡路大震災後に大阪・西天満へ移転、のち閉廊。詳細は注1に挙げた「神戸現代美術ギャラリー」について一余田守氏インタビューの注7を参照。

(22) 神戸市中心部の東門街にあった画廊。詳細は前掲文献の注16参照。

(23) 「東門画廊」は「ギャラリーキタノサーカス」よりやや遅く、1985年まで活動を続けていた。

(24) 『プレイガイドジャーナル』1980年11月号p.89の「美術」（展覧会スケジュール欄）には同月中旬「キタノサーカス・フォトギャラリー・オープニング展（アメリカの30～40年代の風俗写真等）」とあり、翌81年1月以降、同誌や「美術手帖」の展覧会スケジュール欄に「キタノサーカス・フォトイン」として展覧会予定が定期的に掲載されている。

江上：はい。なんか痕跡が。

福野：あるでしょう。大家、びっくりしてましたけど（笑）。

一同：（笑）

平井：フォトインが奥にあったとき、手前のスペースは別のことに使われてたんですか。

福野：僕の事務所的なものになってきました。例えばこういう風にね（写真を見せながら）。

江上：打合せをされてるんですか、これは。

福野：それは取材を受けてるんです、「1900年」という映画の。僕の好きな映画のひとつで。（ベルナルド・）ベルトルッチです。

江上：ちょうど、時期的には、それこそポートピアとかもあったりして、そちらの方の仕事が入ってきたという…。

福野：そういうことです。「メディア・プランナー」とか何とかかんとか、みんな勝手に僕の肩書きを作ってるね。

江上：勝手に作って（笑）。

福野：そうですよ。講演するときなんか勝手についてますよ。「情報化社会の思想家」とか。

江上：かっこいいけど、よく分かったような分からないような（笑）。

福野：僕自身びっくりして襟を正しました（笑）。

江上：こちらで調べた範囲で間違いでなければ、結果的に最後、高松さんはできなくて、フォトインを始めはってから、1回、最後のようなかたちで奥田さんがまたされてるんですね⁽²⁵⁾。

福野：そうです。奥田さんです。奥田さんはいつもスリッパ履いて、つっかけ履いてね。さっさと、下りてはりました。

江上：ほんと、すぐ近くにお住まいだったんですね。

福野：そうですよ。

平井：いま、その坂を上ってきた時に「ここに（奥田さんの家が）あったんだよ」って。

江上：そう、私は知らなかったんで。

平井：私は何度も伺って。懐かしかったです、久しぶりに上がってきて。

福野：ねえ、もう。お二人には色々お世話になりました。僕はこないだ（＝1月25日）も泣いてしまったなあ。あの作品がよかった。「カレンダー」。

江上：《日曜日のないカレンダー》（1963年）。

福野：あれ僕（今回の展示で）初めて見たんです。もう、そばでじーっと見てね。奥田さんよくやったなあと思ったなあ。

平井：木下（佳通代）さんが、兵庫のまだ（移転）前の美術館の時代に、デッサンの先生をしてくださっていて。それで私、美術館に入った頃、もう二十数年前ですけど（笑）、最初その係で。

江上：デッサン講座の担当ですね。

平井：そうそう。教育普及の担当で。それでしょっちゅう打合せとかで伺って。だから奥田さんを知ったのも、最初は木下さんを通じてだったんです。そして大阪の「A D & A（ギャラリー）」とか、色んな所で個展されてる時に行くようになって。「トアロード（画廊）」でもされてましたし。

福野：「村松画廊」でもね。ほんとの意味でのおしゃれな人だった。僕、好きだなあ。女性のダンディですよ、彼女は。ダンディな人です。

(25) ただし『プレイガイドジャーナル』1981年10月号 p.82の「美術」（展覧会スケジュール）欄には「キタノサーカス・フォトイン」の展覧会予定（2日～25日、MIFOKO YAMAGATA “コンクリート” “空間” カラーフォト）とともに「ギャラリー」の予定として20日から29日まで「平井晋一展」とあり、同年3月の奥田展以降に、この年に新設された吉原治良賞美術コンクール展（大阪府立現代美術センター、3月16日～4月4日）で吉原治良賞を受賞した平井の展覧会が開催されたようである。

江上：ダンディな方。なるほど。

福野：感覚もそうです。

平井：私も兵庫の美術館に勤め始めたのは88年なんです。なので、この「キタノサーカス」というのは、もちろんその後になって色んな方から聞いて、私の中では幻の画廊という（笑）。

江上：幻じゃなかった（笑）。

平井：しょっちゅう通ってたのに、ここだっていうのは全然気がつかなかった。今日こうやってお話を伺えて、ありがとうございます。

江上：本当にありがとうございます。

平井：ちゃんとその場所が今でも残っているっていうのが素晴らしいです。あのアールの壁の跡が残っているのが最高です。

江上：しかも今はまた違う、タンゴの人達がここを使って。

福野：タンゴね、すごい人が集まりますよ。ブエノスアイレスから。

平井：あ、そうそう。そのお話を伺うのを忘れてたんですけど、画廊を閉じられて、タンゴを始められたっていうのは、もうすぐに切り替えられて？

福野：いや、音楽はもう全部タンゴだったんですよ。画廊の頃から。だから、ここでタンゴと遭遇したアーティストはいっぱいいますよ。それに触発されて、自分のイメージした映像を作ったりね。

平井：じゃあギャラリーの後、移られたんじゃないかと、もう、同時に。

福野：そうです。そして阪神大震災の前までは、ここでタンゴの定期演奏をやってたんですよ。だから、あのピアノを使ってね。バンドネオンと、バイオリンとで。

平井：ここで踊られる？

福野：その頃は演奏、タンゴの演奏会だけ。そしてやがてタンゴのダンスをすることになる訳なんですけど、これは2000年からです。その時にタンゴのダンスを始めると、僕は決意したんですよ。アルゼンチン・タンゴのダンスというものを知らない、タンゴを知ることができない。これは（ホルヘ・ルイス・）ボルヘスですね。僕にはもう三十何年前にボルヘスとの出会いがあるんです。彼にアルゼンチンの、特にブエノスアイレスの下町のエッセイとか作品があるんです。それと出会ってから、タンゴというものがずっと心の中にありました。それ以前のことで、大阪の西田辺の、辺鄙な所なんですけど。大学出た頃の話です。雨の晩、雨にたたかれるのが嫌で、ぱーっとドア開けて入った目の前の店にタンゴがかかっていた。これが本場でも聞こえた大変な店であることが、後で分かりました。

平井：出会いが。

福野：出会いですね。それからずっと、という訳にはいきませんよね。やっぱり色んな現代音楽も聞いたし、クラシックとかロックも、というようなことがあります。長い間、他のところに旅をして、やがてまた出会うんです。ボルヘスを通してね。

江上：再会を。

福野：ええ、そうです。このあいだも少し話したように、僕、ブエノスアイレスというのは、マルセル・デュシャンの1917年、その頃のブエノスアイレスという名前の美しさに、まず惚れたことがあります。ロシアでは革命が起こった年です。

平井：ああ、そうですね。

福野：（1917年に《泉》を発表したデュシャンが）ニューヨークの美術界の色んなものに別れを告げて、何もかも忘れたい、遠いところへ行くといいことで（翌年に）ブエノスアイレスへ行ったという。それが頭の中にとずっとあった。それとボルヘスです。もう僕にとってはタンゴの神です。

今、タンゴは、世界中ですごいんですよ。フランスでも、イギリスでも、アメリカでも。しかしねえ、これは喜んでいいことではなくて、タンゴの原型が曖昧になっていくっていう、そういう危機感がある。

平井：ああ。

福野：ブエノスアイレスの下町には、自分たちのタンゴを守ってゆくっていう伝統があるんですよ、先祖代々。そういう人たちが嘆いている。まあ、アメリカへ行くとアメリカンタンゴになる。国民性が出るんですよ。フランスへ行くと何かこうやって踊ってますし。ブエノスアイレスのそれはねえ、アルゼンチン魂っていうのは、下町魂。キタノサーカスではそれを継承しているんです。ヴィシヤ・ウルキサっていうんですね。ヴィシヤっていうのはヴィレッジのことなんです。ウルキサっていう地区があって、そこでタンゴが生まれて。伝統的な、下町の。みんなタンゴというと、舞台上で派手な踊りを見せるような、あるいは社交ダンスと混同してるんですよ。本当はこれだけのスペースで（小さく範囲を示して）踊るダンスなんです。

江上・平井：へえー。

福野：それがほんとのタンゴなんです。そういうことを継承してる人がここにやって来る。（暖炉の上の写真を紹介しながら）彼らのダンスは違いますよ。音楽と絶妙に。これだけのスペースで、全部世界を。いわゆる存在の一部になるというわけです。僕にとって一番大事です。

毎年ここに来るんです。隣の部屋に滞在してゆくんですよ。

ギャラリーキタノサーカス 展覧会スケジュール

※典拠については本文の「はじめに」を参照。

会期始	会期終	展覧会
1977.2.20	1977.3.20	松谷武判 〈デッサン、版画〉
1977.5.14	1977.5.31	河口龍夫
1977.6.4	1977.6.18	村上三郎
1977.7.2	1977.7.16	清水誠一 〈Mark Painting〉
1977.8.1	1977.8.12	奥田善巳
1977.9.3	1977.9.15	文承根
1977.11.1	1977.11.12	木下佳通代
1977.12.11	1977.12.25	斎藤智
1978.2.12	1978.2.25	井田照一
1978.3.18	1978.3.30	若江漢字
1978.4.11	1978.4.23	北辻良央
1978.5.13	1978.5.25	渡辺宏
1978.6.10	1978.6.17	堀尾貞治 「イヴェントと放置」
1978.8. 中旬		北京一パントマイム
1978.9.9	1978.9.23	ベッソン展 BESSON ONE MAN SHOW
1978.10.1	1978.10.15	眞板雅文
1978.11.21	1978.11.30	THE PLAY 記録と現場
1978.12.11	1978.12.23	金重尹郎
1978.12.24	1978.12.25	ヨシダミノルパフォーマンス-UFO'S WINDOW(2)
1979.1.8	1979.1.20	榎倉康二
1979.2.1	1979.2.10	寺下春枝
1979.2.15	1979.2.28	足立幸久
1979.3.19	1979.3.31	中田誠
1979.4.16	1979.4.28	宮崎豊治
1979.4.30		山田慧の音
1979.5.16	1979.5.27	富田俊一
1979.6.3	1979.6.16	水本修二
1979.7.8	1979.7.22	河添潤
1979.8.1	1979.8.10	鈴木敏董
1979.9.15	1979.9.30	村岡三郎
1979.10.7	1979.10.20	展《時間》(企画・チハーコヴァー)
1979.11.3	1979.11.17	ヒデコ・スーション
1979.12.2	1979.12.15	黒瀬剋
1980.1.12	1980.1.26	小清水漸
1980.2.1	1980.2.6	クリスティアン・バスティアンズ展 催眠状態下の自己摘出の試行
1980.2.9	1980.2.23	メール・アート イタリア-日本 '79
1980.3.2	1980.3.16	森田秀
1980.3.18	1980.3.30	狂転体展
1980.4.5	1980.4.17	アメリカにおける新しい写真作家の動向展
1980.5.18	1980.5.31	菅木志雄 「事律」
1980.6.14	1980.6.28	松井憲作
1980.9.8	1980.9.20	今井祝雄
1980.9.23	1980.10.5	吉野義隆
1980.10.5		グルーポイドワークショップ (即興演奏)
1980.10.6		飯村隆彦によるビデオショーと講演
1980.10.10	1980.10.18	下次正一
1981.3.1	1981.3.10	奥田善巳
1981.10.20	1981.10.29	平井晋一

西田桐子・相良周作

今回は、金山平三（1883-1964）が夫人のらく（1888-1977）に宛てた書簡のうち、1936（昭和11）年から1944（昭和19）年までのものを掲出する。

1935（昭和10）年5月に閣議決定された「帝展改組」によって、それまで帝展内で確保されていた金山の位置も不確かなものとなる。金山は、同年7月の旧帝展第二部（洋画）の無鑑査待遇の画家とともに「第二部会」結成に参加し、10月の同会展に、《春光》（金子コレクション）と長野県富士見で描いた《朝》（韓国国立現代美術館蔵）を出品する。

金山自身の立場に立って、金山の文展、帝展出品作を概観するなら、2月の下諏訪、5月の大石田という定点的な写生地から対象を広げて、新たな写生地に即した異なるテーマをもって描いた作品を帝展には送りこんできた。新たな写生地開拓とそこで描くべき風景の確定は、金山が自らに課していた制作の課題であっただろう。こうした作品に加えて、帝展には中国旅行を題材にした作品、象徴的な人物画、静物画も出品しており、その都度の出来不出来はあるものの、「帝展無鑑査画家」のマンネリズムを批判されるおぼえは露ほどもなかったであろう。

官展離脱後もこうした制作の態度そのものはかわらない。ただ、通常の写生旅行と並行して、沖縄や北海道、朝鮮など、比較的遠方の旅行に出かけることができたのは、それまで帝展事務や審査に時間をとられてきた時期にも写生地に出かけることのできる自由を得たことが大きいだろう。

また、1936（昭和11）年5月に山形大石田から秋田西馬音内を経由して田沢湖畔に出かけているが、西馬音内では絵を描くことはせず、現在重要無形文化財にも指定されている盆踊り見物が大きな目的であったようだ。下落合自宅庭で、浴衣姿に編み笠を目深に被ってこの盆踊りを踊る姿を写した写真アルバムが残されている。こうした、趣味の「踊り」を深め、芝居絵に本格的に応用する方向も、帝展離脱のこの時期に明確に意識されはじめたのかもしれない。

凡例

- ・書簡番号（らくが付した通番）、日付、あて先、差出先の順に太字で記載し、書信末尾に書かれた差出先や自署は、原則として省略した。
- ・書簡の形態は、封書と官製葉書のみ、書簡番号の後ろの【 】内に記した。
- ・宿泊先の宿の名を差出先の後の（ ）内に記した（書信に記載がないが、前後に出された書簡から推測できる場合もこれを記した）。
- ・旧漢字、旧仮名遣いは新漢字、新仮名遣いに改めたが、送り仮名と一部漢字についてはそのままとした。
- ・句読点（特に句点）を適宜おぎなった。読点については省略した場合もある。
- ・行替え、段落替えは行わないが、一部原文に従ったところもある。
- ・字面は分かるが読めない文字は□とした。
- ・今日では不適切と思われる語句や表現もあるが、時代的背景と資料の価値とにかんがみ、そのままとした。

1936年

377 1月28日 東京市淀橋区下落合 2080 富士見（油屋）

汽車の中は誠に楽に参られました。途中は何処も雪景色で、却而富士見の方は珍らしくない位でした。其換り寒い事は近年にない寒むさだそうです。最近の降雪の前は雪が少しだけだったそうです。今日一日歩き廻って少し疲れ気味で今日は描かずに居ます。下諏訪の方へは来月三日に行く事になりましょう。

378 1月30日 下落合 富士見（油屋）

今日は一日中荒れて大変な寒むさでした。宿は風のため揺れる事もある程でした。雪の条件は宜しいのですが、雪が舞い散って写生などは出来ませぬ。大森君二月三日頃下諏訪に来る由通知ありました。小生も其時分にはスワの方に行く事になりましょう。風邪を引かなくても、クサメと水バナは出ます。其後の御容体如何。

379 2月1日 下落合 富士見（油屋）

昨日、今日は0度以下二十度、井水も凍ったそうです。それに寒□□風が激しいので大分□し気味です。明後日は諏訪に行って早やく暖らねばなりません。雪は来た時と同じ様で解かせぬ。景色は何処を見ても美しいですが描く場処がないので致し方ありません。体を要心なされ。忠は如何していますか。ウチの動物等にも風邪はうつさぬ様。

380 2月5日 下落合 下諏訪（桔梗屋）

一昨日、当地に参りました。一列車前に大森夫婦と、一木君が来ていました。昨夜は川合修二君も来られ賑かになりました。昨日は大雪で一寸一尺近くも積ったので久し振りの美しい諏訪を見る事が出来ました。大森君、疲れか、風邪か、一寸熱を出して寝ました。大した事はあるまいと存じます。両角守一君昨夜死去いたされ今日、聞いてお別れに行きましたら丁度納棺の終り頃に間にあいました。何かの因念でしょう。『二十年の親交でした。』鳩居堂から線香（三円位）送らせておいて下され。

【裏のコピーあり】守一君の所は 長野県上諏訪湯の脇 両角守一殿 御内にて宜しい

381 2月8日 下落合 下諏訪(桔梗屋)

今日で四日曇り続けて遠い山は判然とせず。大きな絵は一寸休待の有様です。雪は昨日も相当に降りました。近來には珍らしい景色です。ここには当分居ないと描けませぬ故、暫らくおる事にしました。大森君は未だすっきりはしませぬが東京での疲れが出ているらしいと思います。マダムは昨日帰京しましたので、尚お、やれやれしたのではないかと思います。外の連中、元気です。皆、体を気をつけなされ。道夫は、其後どうしましたか。

382 2月13日 下落合 下諏訪(桔梗屋)

忠より通信二度あり。凡而止むを得ぬ事と存じ候(悪い事でもなしよい事でもなし)と云う事だろうと思えますけれど。一寸面倒な事で可愛そうに存じます。忠の出発が、二十日二十一日頃の由小生の帰京を強いて要求してもいなさそう故、次の上京引き拂いの前に会う事に決めました故、小生の旅行は引き続き月末迄延長する事になろうと思えます。ここは十七八日頃迄にて後は越後の方に廻る積りです。先は。

383 2月19日 下落合 越後田口(つるや)

一昨日当地にきました。松村君と打ち合わせしていたので二日ここで過ごしました。そして北陸線の方を昨日見に行きました。今日は吹雪で、出られませぬ。半ば寝暮しましたが、未だ疲れは取れません。明日はもう一度北陸線の方へ出掛けて見る積りです。疲れているので仕事はせずに見物に行く位はしておきます。明日の都合で帰京の日も□が定まりましようと思えます。松村君は今日諏訪の方に行きました。

384 5月19日 下落合 大石田

十八日出の御手紙拝見いたしました。榎本さんの方の返事は私の帰京してからにしましょう。榎本さんの方へは一寸ハガキを出して置きます。爾歩会の方は私が旅行中にて送付する日迄にまに合わぬ由、太田君の方へ通知して置きました。あなたの帰って後三日程天気でしたがそれから天気運悪くて、気が気でなくなりました。大石田の出発は何日とも見当が付かなくなりました。何とか仕上げて帰る積りにしています。今日も雨で休んでいます。三上君は未だいらしい様です。先は。

385 5月22日 下落合 大石田(榎本屋)

隔日は雨と天気と風でとうとう大きな絵は駄目になりました。張合のない事です。二十四五日は秋田県の方に行く積りです。三上君は明日出発します。林檎はこれから盛んになります。富崎さんの方へ野菜を少し送って置きました。今年は凡而遅れているので野菜も出が後れています。内の方へは後から送らせます。先は。

386 5月24日 下落合 秋田県西馬音内(黒沢旅館)

只今此処に着きましたが大変殺風景な処です。今夜踊が見られるらしいです。明日、田沢方面に向う予定です。今日大石田を出発の前青物(一通り入れてあります。若し予猶があったら)少しでも廣幡さんに差し上げて下さると、よいと思えますが、廣幡さんの方は一週間程前に送ってありますけれど未だ出初めて品数少なかったのです))を送って置きました。しおでは珍らしい故、内でお上りなされ。外に小さな箱は寺崎さんからの贈り物で、くぢら餅とあわ餅です。

387 5月26日 下落合 田沢湖畔

今後日ここを出発します。二十九日朝七時半頃に上野に着く予定です。あいにくと雨で外に出られませぬ。宿屋が二軒あるきりで実に淋しい処です。

388 10月2日 下落合 平壤(平壤鉄道ホテル)

途中無事、只今平壤に着いたしました。京城では万事遠田君が引き廻りして随分世話して呉れました。金剛山の方は後の方が宜しいようで、ここへ先に廻りました。日中はよい気候の様ですが朝晩は相当に冷えます。只今の処ではお腹の方には異状は起っていません故御安心下され。朝鮮海峡では大変揺れましたが眩はずにすみしました。汽車が早朝に着いたので淋しい感をしています。

389 10月4日 下落合 平壤(平壤鉄道ホテル)

描き始めました。面白い所は沢山ありますが腰をすえる所は見付かりませぬ。昨日は天気でしたが風が強くてとても描きにくう御座いました。腹は只今の所、無事です。先は。

390 10月7日 下落合 平壤(平壤鉄道ホテル)

汽車の道中は暑かったので困りましたが只今では丁度宜しい時候になりました。しかし朝晩は相当に冷えます。絵は例に依り手古摺っています。ここ迄来てしまうと、内地の新聞が後で来ますのと来ても大坂新聞だけ故うるさい事は割合に知らずに済みます。今年は救かりました。

391 10月8日 下落合 平壤(平壤鉄道ホテル)

五日出のおハガキ今朝拝見いたしました。四日の晩は大変賑かの様でいつも不在の折にて残念です。男が少なくしてお気の毒でしたでしょう。天気までは宜しいので幸じていますが風の強い日は止める事もあります。京城へは大概十二日に行く予定にしています。仕事の都合で一日位延びるかも知れません。先は。

392 10月14日 下落合 京城蓬萊町一 遠田方気付

一昨日京城にきました。只今は見物旅行者が沢山で宿は満員で其日は遠田君の宅で泊めて貰いました。昨日から宿屋に移りました。仕事の都合は未だ判然としていませぬが、ここで少し描いて行こうと思えます。金剛山今大変な人出で宿に困まると思えますので二十日過ぎてからにしようと思っています。

393 10月17日 下落合 京城

今日はとうとう雨になりました。初めての雨で妙な景色に見えます。十七八日は朝鮮神社の祭りで大変賑かでしたが雨では一寸お気の毒です。京城には二十一日頃迄居て金剛山の方へ行く積りにしています。来月一日の日曜迄には帰京駄目でしよう。

394 10月22日 下落合 京城

仕事が捗らなかつたり手古摺たりして、滞在が、延々になりました。今朝、金剛山へ四五日の予定で参ります。出来るなら鹿児島を見て参る積りです。帰京は来月の第二の日曜日迄には帰る積りです。金剛山へは遠田君が行って呉れるので助かります。先は。お菓子とおハガキは昨日受け取りました。京城にて。今日はあんたの生れた日故心祝の積りをしています。

395 10月25日 下落合 京城

昨日金剛山から降りて来ました。宿と、食物にはヘコタレました。景色は素晴らしくいいのですが寒いので困りました。二日間暴風雨にやられて収穫らしい物は駄目でした。明晩鹿児島に行きます。事件があらば一原君所に知らせて置いて下され。滞在は僅かです。一寸見物だけ位です。先は。トトは元気ですか。

396 10月30日 下落合 鹿児島

昨日当地着。途中博多に下車。大へんなる勸待をうけ候。当所駅

には一原夫婦出迎い呉れ候。昨日一日引きまわし相当疲れ申し候。明後日当に出発直行して神戸に向う予定に候。朝鮮の寒むさに引きかへここの暖かさ、あかぎれていたのが癒り申し候。

397 10月31日 下落合 鹿児島

本日、菓子（春駒二箱、□□一箱）お送り申し候。両方共相当日数を保つ由に候。春駒の一箱は島津様へ差し上げ下されたし。後の方はそれぞれ内にて召し上られたし。小生帰宅迄少し取って置き下され。先は。

1937年

398 1月29日 下落合 下諏訪（桔梗屋）

来る途中、上野原あたりより降雪。甲府は止んでおれど、それから、ずっと雪で今日も昼迄小降りいたし、仕事は出来ませなんだが、多少なりとも白くなっているの、まあどこか描けるだろうと思っています。カミソリを忘れて来ましたから早速送って下され。

399 1月31日 下落合 下諏訪（桔梗屋）

諏訪はいつもの様に寒むさ厳しくおります。本年は雪の少ない割にはここはいつもと変わりませぬが湖水は半分以上凍ってはいませぬ。今日は霧ヶ峯は大変な人出でした。今頃は踊っている事と思います。ここでは踊れません。

400 2月3日 下落合 下諏訪（桔梗屋）

カミソリとマスク只今届きました。昨日いた処雪降りまして、上社行の自働車が行かなくなりましたので二日駄目になりました。明日は未だ判然行くか分かりませぬ。気のもめる事です。雪が多いし下スワも美しいですが、ここでは大概描き尽していますから。

401 2月5日 下落合 下諏訪（桔梗屋）

天候不順のため仕事捗らずいつ諏訪を出発するや見込みたず。多分十日過ぎに成る可しと思う。七日には斎藤様のお祝いにおいてのことと思ひ、宜しく云って置いて下され。私の方からは何にもお祝いの言葉は申しておりませぬ。先は。

下スワ桔梗屋 金山

402 【書簡】2月8日 下落合 下諏訪（桔梗屋）

天候不順にて捗らず、昨日は雨で大弱り致しました。此荷物は上社明神の名物、小生は未だ食べてはいないけれど珍しい故お送ります。一枚一銭で五種類づつはっています筈。大は五十銭小は二十銭づつ、富崎さんと富山さんにはあげなされ。菌を損じない様にと。のどにつめない様にと。上社は諏訪明神のある所（スワホッショウのカブトのある所）

403 2月12日 下落合 下諏訪（桔梗屋）

湖水は凍っている所はなくなりましたが水に映って、きれいです。十五日間滞在で五日雨で着いた日ともう一日は雪でした。とうとう失敗しました。今日も雨でもう逃げだします。明日越後の方に行きますが先方は殆んど吹雪と思ひます故、滞在の日程は未定です。そして懐が淋しくなっています。滞在が永くなる様だったら送金して貰います。明日はとにかく越後の国能生と云う町に行きます。宿は菊屋と云うのがありました【裏のコピーあり】故、そこにするかもしませぬ。能生から外に通うかもしませぬ。吹雪で描けずにしまうかもしませぬ。昨年行った所へも行って見る積りです。絵荷物とわけて小包を送りました。小包の中の、シャツ、ズボンシタ、サルマタ、ユカタは洗濯しておいて下され。

404 2月17日 下落合 能生（まなべ屋）

時間の都合は宜しく寝不足なくて来しました。引き返しのため往復で金壱円七十銭程損になりました。能生の菊屋は屋敷が波にあらわれて破損して客を断わっているの、真部屋と云う旧式な宿に泊っています。明日は小泊の多喜屋と云う宿に移る積りです。今日は天気がよいそうですが吹きさらして雪まじりで対□な荒れとききや思えぬ天気でした。先は。

405 2月18日 下落合 小泊（多喜屋旅館）

今朝□□に引き移りました。一寸面白い土地なれど風が強いのので描く処を探すのに面倒です。雪はだいたい分解けて来て□□なくなって昨年の面影はありませぬ。能生の町迄五六里あります。夜は□□□□□□困ります。岬の山の上の宿景色は宜しいが□降らず三十間程は雪とけで大変です。不便の所でもあるし滞在日数未【裏のコピーあり】定故お手紙まづいらぬ。

406 5月10日 下落合 大石田（榎本屋）

途中恙なく来しました。荷物が多かったので米沢は降りませなんだ。其内時間が出来たら行くかもしませぬ。寺崎さんの方皆お变りはありません。相変わらずです。花は只今一寸変です。数日前に大暴風雨で散々な目になっています。今日は大変な風で砂ばかりで半日休みました。本当は未だ寒むくて冬の仕度でよさそうです。雪は近所には少しもありません。

407 5月14日 下落合 大石田（榎本屋）

御音信拝見。昨夜柚木君来られ、賑かになりました。寺崎さんは大喜びです。花はもう過ぎかけていますが本当によく咲いてやはり奇麗です。呑気な事は相変わらずです。青物は未だ充分に出かけていませぬ。其内に方に送ります。先は。

408 5月18日 下落合 大石田（榎本屋）

明日、田沢の方へ行きます。ここは、もう花がありません。柚木君は二十日迄残っています。寺崎さんも急に淋しくなってお気の毒です。

409 5月20日 下落合 田沢湖畔（湖心亭）

昨日昼田沢に来ました。昨年とは花の咲順が異っています。天気運が悪くて今日は雨。宿に一人籠城しています。滞在日程定まらず。昨日大石田の宿に申しつけて野菜をよい時に送らせる様になっています。其節、くずら餅、宿製を一緒にして送る事になっています。其積りにて『島津さんの方へは別に送って置ませぬ』

410 5月24日 下落合 田沢湖畔（湖心亭）

昨日、今日は天気で漸やく気持を取り戻しました。仕事の都合もありますが、大概是二十八日頃の朝、帰京する積りにしています。其節にはお知らせしましょう。海棠の花はこれからです。宿の前の桜は今盛りです。梨は未だに盛りのが沢山あり。

411 5月25日 下落合 田沢湖畔（湖心亭）

一昨日は一点の雲もない上天気でしたが昨朝から大降りです。今日もやまない、未だ明日が案じられる。自働車は壊れて行く事もならず。一軒やの宿に閉ぢ込められている。此調子だと帰京の日が定まらぬ。

412 【官製葉書】6月16日 下落合 神戸花隈

本日出発の間際に榎本様御逝去の由通知あり。葬式は一両日の内と存じます。十八日の午後十時二十分当地出の列車にて帰途につく事に致しました。十九日朝十時頃に中井に着くと思ひます。中井迄

迎いに来て下さい。先は不取敢。

413【官製葉書】8月22日 京都市中京区新町通り三条南 牧田正造様方 下落合

二十一日出のハガキ拝見。東京駅出迎の義承知いたしました。少し遅れるかも知れませんが出来るなら到着プラットフォームで待て居て下され。あまり後れた時は山手線プラットフォームの待室で待っていて下され。大概八時半に間に合う様に行きます。東京は大変暑くて一日の暮れるのを待っている有様です。此八月は何処に出掛けなかった事を悔んでいます。暑い故無理をせずにお帰りなされ。

414 9月7日 下落合 千葉県太海波太(江沢館)

無事着こも相当に暑う御座います。久し振りに海にはいりましたが、夜はやはり寒うなります。只今田代謙助君が同宿していられるので、夜は淋しくなく助かります。ここには暫らくおる積りです。蚤で夜分は苦しみます。あんたは、とても寝れませぬ。粉を沢山まいてもだめ。こも戦争気分が相当に緊張しています。犬と鳥と虫と魚のみです。

415 9月11日 下落合 波太(江沢館)

二日前から催しで、昨夜から非常な荒れです。天気の良い日を待っています。暴風の時は客が来ないので救かりますが□□描く方も一寸困ります。滞在は未だ十八日迄分りませぬ。十日以上に滞在が延びそうです。今日の雨で水まきが助かったろうと思います。

416 9月13日 下落合 波太(江沢館)

二百二十日はこちら大変に荒れました。絵が捗らないので困って居ます。十七日の午後二時頃の両国着の汽車で帰る事になりそうです『確かではありませんが』田代君は未だ居ります。両国迄迎えは確かでありませぬ故いらぬと思ひますが迎いがいる様でしたらお知らせします。もう寒むくなりかけています故海水浴は出来ませぬ。

417 10月31日 下落合 群馬県榛名湖畔(富士屋)

一昨日三時半頃宿に着きました。宿には画家が一人居りました。他の宿には北島浅一君が居りましたが、兩人共に昨日下山致しました。昨日は昼前より雨になりましたが今日は霧で、宿に籠りをしなければなりません。昨夜は相客があつてしゃべられて一時過迄寝られませぬ。天気が悪いので予定の行程がとれませぬでしょう。本年は暖いので紅葉が悪いそうです。一日一回の郵便です。宿はもう、こたつです。

1938年

418 2月15日 下落合 能生(菊屋)

雪の条件宜しからず候えどこから筒石へ当分通うて見る積りに候。若し本日手紙下さるならば信越線田口のつるやにお送り遊されたし。(田口は越後に候)不取敢。

419 2月17日 下落合 能生(菊屋)

本年は雪の少ないのに今日は暴風雨で山はだい分黒くなりました。絵の見当は未だつきませぬ。宿の部屋の下迄、波が来そうで一寸細い。

420 2月19日 下落合 能生(菊屋)

一昨日よりの大暴風雪で見ているだけなら大変参考になりました。どこも窓は閉めいて淋しい事夥し。兩三日の内に田口に引き返す。

421 2月23日 下落合 能生(菊屋)

昨日松村君来る。筒石駅迄一緒に写生に出掛けました。当分兩三日滞在してから田口に向います。四五前からの嵐は、今日やや納まりかけています。

422 3月2日 下落合 田口・妙高温泉(つるや)

一昨日、田口に來ました。兩三日してから諏訪に行きます。筒石では殆んど天気を知らなかったので心持ちが、相当めいています。松村君は今夜筒石から来る筈で、多分諏訪には同行しましょう。仕事の方は相変わらずで荷物(絵)は此処から送ります。

423 3月16日 落合 田口・妙高温泉(つるや)

明日諏訪の方へ参ります。帰京は多分十日前後と思います。絵の荷物は明日、ここから送ります。腰痛をやつて自由がききませぬ。とりあえず。

424 4月18日 下落合 長野市(犀北館)【裏のコピーあり】

本日新井君三木さん來着にて、犀北館に宿換えをいたし四人同宿いたし候。三四日程、滞在の予定に候。三田君は上山田に居られ候。花は色あせていますが、何とかなろうかと思ひます。先は。

425 5月8日 下落合 大石田(榎本屋)

一昨日、事なく到着。大石田に來る迄は雨でしたが、漸やく晴れてよさそうでしたが雨は昨日と今日は降っていました。花は既に後れてしまいました。丁度十日は本年は早いようです。明後日あたり秋田の方に行く積りです。昨日は雨の中を寺崎達に誘われて仙台松島見物をしました(仙台は遊覧バス)。林さん所へは抱え暇はありません。本年は運悪く初めから雨続きです。松島方面見物中は晴れていました。先は。只今仙台から帰着(本年は寒い)。

426 5月16日 下落合 田沢湖畔(湖水亭)

今日当地着。天候のためか何となしに美しく見えませぬのと土木工事で相当荒されています。明日場所探しをした都合で滞在の日数を定めようと思ひます。未だなかなか寒むく桜のまだ咲かないもあれば梨が盛りであつたり変な区合です。

427 5月16日【消印】 下落合 田沢湖畔(湖水亭)

昨日から描き始めた処、折悪しく草焼きで野原真黒になり絵は焼け灰でめっちゃめっちゃになり大きな絵は駄目になりました。今度の旅行は失敗でした。予定より二三日早く帰京するかもしれませんが。花は丁度見頃になっていますが残念です。先は。

428【官製葉書】10月6日 下落合 神戸花隈

前略。一日京都下車、正さんに用事は託して置きました。帰京迄、もう一度訪ねます。体の方は大した変化はありません。写生に行く処は見当が付きませぬから、此度は止めにしました。成るだけ早く帰京してから関東の方の何処かへ出掛ける事にします。十二三日頃に帰る事になりましょう。勝沼行は小生の帰京後翌日にでも直ぐ出掛けても宜しい故御都合で其お積りにて順備して置いて下されたし。先は不取敢。

429【官製葉書】10月10日 下落合 神戸花隈

明後日午後九時十分發にて神戸を出発します。大概は直接に東京に行く積りですが途中、都合に依りて下車するかもしれませぬが、其日の中には東京に帰ります。不取敢。戦争画報は未だお買いでなかつたら買わずとも宜しい。

430 2月3日 下落合 能生(菊屋)

一昨日、田口泊り、昨日、能生に泊り今日筒石に参り仕事。□初めいたし候。吹雪は相変わらずにて、なかなか壮快に候。多分ここには十日間程滞在の予定。吹雪が続けば景色は面白く候えども写生には相当に困難に候。今日時計のゼンマイ切れ、ゲン悪く存じ候処三十分程にて時計やの厄介相済ゲンなお候。【裏のコピーあり】筒石は此の方向 此処より一里半 今海は荒れ

431 2月6日 下落合 能生(菊屋)

当地到着以来毎日吹雪にて今日は特別な荒れ方にて家に居ても揺られて恐しい程でした。雪は水平に写生している窓下では四十五度に吹き上げて来ます。□□此処を飛び出して暫らく休憩しましたが今日は駄目でした。

432 2月8日 下落合 能生(菊屋)

毎日の大荒れで相当マイってしまいました。多分今月中はこんな事が続くのだらうと思います。お腹もそろそろと怪しくなりましたので両三日の中に切り上げて、田口に帰ります。

433 2月19日 下落合 田口・妙高温泉(つるや)

今夕姨捨より此処に帰りました。ここは相変わらず降っています。暫らくここで休んで諏訪に行きます。とりあえず。

434 2月27日 下落合 田口・妙高温泉(つるや)

【裏のコピーあり】これから諏訪の方に廻ります。帰京は多分一日の夕方頃と思います。昨夜、絵の箱と不用の毛布類を送りました。つつみの方は直ぐ開けて置いて下さい。帰京の時間が定らば知らせますが荷物が楽であつたら知らさずにおきます。

435 4月18日 下落合 戸倉上山田温泉(ねずみや)

今朝無事着。汽車は楽に来られましたが、ステイムが殆んどない様で寒むかったが、毛布で救った。花は二三日してから見頃です。場所は一寸描き難くそうです。長野の方へは両三日してから行く積りです。昨日姨捨に行きましたが花は一週間後れます。姨捨は冬と異なり相当に奇麗でした。成田君が来てから行く処を定めます。只今は暖で春の気持ちします。温泉地は新開地で実に殺風景です。

436 (4月20日) 下落合 長野市(犀北館)

昨日当地に参りました。花は丁度見頃です。昨日成田君上山田に立ち廻って呉れたので一緒にここに来ましたが、【以下数字、コピー不鮮明で読み取れず】安茂里では長堂君に会いました。大久保君は山の上にいるようですが未だ会いません。今日は風があつて一寸寒むい。留守中ご苦労様。

437 4月21日 下落合 長野市(犀北館)

明後日姨捨の方に行く積りです。成田君は明日草津方面に行く由、帰京の節は一緒にする筈になっています。今、安茂里では大久保さん達に会いました。とうとう今日は雨となりました。

438 4月25日 下落合 姨捨(青木屋)

本日は長野より上山田に転宿した大久保達其他二人、姨捨【以下数字、コピー不鮮明で読み取れず】下山致しました。多分三田君は今月中に帰京の由、今日は一寸賑かでした。成田君は只今草津辺に行っている筈か明日か明後日当地に來り二三日程して小生と共に帰京の手筈はしてあります。今夜は明月光を便りに八幡町に下りまし

た。一寸半里程の所です。少し変わった所でした。今夜小生一人。

439 7月20日【消印7月28日】下落合 第五多間丸

今朝より涼しくなりました。夜中には錦華山沖を通過するそうですが、それからは一層涼しくなり釧路では寒むい位になりましようとおどかされています。もうそろそろと着物の心配をしています。海上は油を流したようですが霧が時々、こめて汽笛におびやかされどうです。客は我々一行の外に一人だけで、風呂は一日中ありますので成田さんは大満足です。

440 7月24日 下落合 阿寒湖(山浦旅館)

昨日当地着。阿寒は小生等には物にならぬ処です。ここでは多分仕事をせず外の方に行きます。乗物が不便なので面白味は相当殺がれますが、昨日は釧路からの途中、自動車中は実に不愉快な感じがあつたので連中は二度とは来まいと言っています位です。明日は「弟子屈」に泊ります。其後は未定ですが多分阿寒を早々逃げだす事になりましよう。日中は相当に暑いです。今日は計らずも五島君に会いました。

441 7月27日 下落合 石狩・層雲峡

本日弟子屈を出て夕方当地に着いたしました。ここは溪谷にある大きな軒屋の温泉旅館です。明日は札幌に行きます。昨日は宿で宇垣さん同行の薬師寺さんに会いました。朝夕は涼しいですが日中は、相当に暑いです。北海道旅行者が多くて宿は満員でガスリンの儉約で、乗物が不自由で困っています。

442 7月28日 下落合 札幌(札幌グランホテル)

昨夕当地着。同夜又薬師寺さんと同宿でした。多分明後日、支笏湖を通過する積りです。描く処はあまりありません。何処に往つても乗物が都合よくないので大変苦勞をします。成田さんは何かによらず奮慨しています。日中はなかなか暑いです。

443 8月1日 下落合 登別

とうとう見物の旅行に終わりました。今夜は多分洞爺湖畔泊りと思いますが本土に着は明後の夜かと思ひます。お腹を壊しているので東京帰りは案外、早い事になるかもしれず、十和田に廻つても後五六日の事と思ひます。

444【封書】8月26日 京都(牧田宅) 下落合

本朝此ハガキ着致いたし候。□御覧なされ度候。内は平穩無事に候。おみつさん、よく働き呉れ候えは働きすぎて、しかられぬ様にと注意いたしおり候。東京は日中は相当に暑い。先は。

445 11月4日 下落合 清里村(こしまや)

【裏のコピーのみあり】昭和十四年十一月四日。本日ここに来ました。今日は雨で景色はさっぱり分りませぬ。明日になってから行道を定めます。描けそうであつたら二三日は滞在をします。蓼科は案外いい処でした。富田君達と今日小淵沢で分れました。御連中は東京に直行しました。蓼科ではハガキを出す折がありませなんだ。

446 11月7日 下落合 軽井沢(つるや)

【裏のコピーのみあり】清里では天気悪く景色も物になりそうにもないので、昨夜当地に参りました。本年は少し温暖故、紅葉は未だ見られました。明日若し天気都合宜しい様でしたら、明後の晩方帰京する積りにしています。秋の旅行は天気ばかり気にして相当に神経をつかいます。去る三日の富崎さんの放送はレコードの早廻りの様で富崎さんの印象が変テコになりました故帰京してから印象なお

しに一度伺いましょう。

1940年

447 1月29日 下落合 姨捨(青木屋)

昨夕当地着。此辺一体は大雪で今尚降り続けております。少し雪が多い過ぎる感がしています。窓あらば降雪で遠くは見えず。今日は閉ぢ籠りをしまして描けませなんだ。懐炉灰は持って持りましたが懐炉を荷物に入れるのを忘れて来ました。早速御送り下さい。多分食堂あたりの白い布に包んだままに忘れてあります。

448【官製葉書】2月2日 下落合 姨捨(青木屋)

此間懐炉を送って貰う事を申しましたが未だ送っていないなら、**止め**にして下されても宜しい。こちらで代の品を買いました。雪は今日も降り出しました。東京は天気続きで乾燥しきっていると思います。井戸の水は時々水を上げる様にポンプを動して置いた方が宜しいと思います。大久保さんは五日頃に引き上げる様ですが小生は二三日後で田口の出かけます。この辺も日用品は相当に面倒らしいです。ここの宿屋でさえ炭に不自由しています。昨日昼にこたつから火事を出しましたが直ぐ消して済みました。夜分だったら大事になっていたと思います。生物**□**御注意願います。

449【官製葉書】2月6日 下落合 姨捨(青木屋)

一昨日懐炉とお菓子受け取りました。大久保氏は昨日帰京いたされお菓子沢山に置いて行かれ只今重複いたしおり充分手が付けられぬかもしれず。偕而天候は例に依り定まらずにいましたが家の中から描けるので今迄は助かっていますが田口以北は吹雪続きと存じますがこれから其方面に行く積りにしていますが天候に恵まれれば宜しいかと思っています。九日頃に先づ田口の妙高温泉(つるや)に行く予定にしています。早く温泉には入らないと、あかぎれが癒りそうもありません。犬共は無事ですか。

450 2月9日 下落合 田口・妙高温泉(つるや)

本日当地に参りました。手紙拝見いたしました。三角堂からの**□**いは絵は未だ松浦様の方へ見せておらぬらしいので、小切手の金は三角堂が勝手に自腹を切っておるやもしれませぬ故、確かに絵が松浦様に届いてからにして先方からの金がかかると見定めてからでない入金出来ませぬ。今それを確かめるために小切手を送り返しています。角が立ち過ぎます故、一寸お預りしておいて、いつでも返せる様にして置いて下さい。三角堂へはここから此由申してやりますけれど、あなたからも此由一寸申してやって下さい。姨捨からの柿はつるし柿の見た目は汚ないけれど美味いと宿の主人が送って呉れたのです。私は一つも喰えておりませぬ。お腹を壊さぬようにどこかへ分配して下さい。ここには一週間程おる積りです。温室に時々水をやる事を忘れぬ様にして下さい。

451 2月12日 下落合 田口・妙高温泉(つるや)

今日はどうとう暴風雨になりました。雪国の雨は変なものです。寒い風が素通りしてなかなか寒い。宿は紀元節後故今日は小生一人(昨年も同じ)能生からは一昨日帰って来ました。明日あたり成田君の来る筈になっていますが此天気ではお気の毒です。雪積は呉も同じで、天気の時はずいぶん荒れては致し方なし。

452 2月17日 下落合 田口・妙高温泉(つるや)

十四日の夕方成田君来る。筒石の方面を十五日十六日に見物いたしました。十九日あたり当地を出発、諏訪を経て二十二日頃迄に帰る積りです。ここに来てからは天気は毎時変し通しです。三角堂

へは小生の方から一寸申して置きました故御都合にて手紙を出す事はお勝手にしても宜しいです。マッチを少し求めました。

453【官製葉書】2月27日 下落合 神奈川県下曾我(ふじや)

汽車は後部がすいておりました。下曾我に着いたら宿は大久保連中の外に三田君と小野田君とが居て画家が小生共に七人になりました。昨日一人帰京。本日三田君が帰京します。賑かです。着いた時には雨が大変でしたが夕方からよくなりました。宿は駅を下りて左の方に三十間斗りの**ふじ屋**と云います。不放棄。

454 3月2日 下落合 下曾我(ふじや)

三田君を除いて皆帰りました。天気が割合によいのですが絵が捗らず、未だぐずぐずしています。六日か七日頃には一先づ切り上るだろうと思います。其前にお知らせをしますから其積りでお越しなされたし。昨日は一日中雪降りでしたが今日は跡方もありません。梅は只今満開ですが未だ十日間位は大丈夫です。

455【官製葉書】3月3日 下落合 下曾我(ふじや)

六日に帰京出来ると思います故、おいでになるなら六日においでなされ。若し来れないなら返事を下さい。返事がなければ来る事にして置きます。朝早くおいでになれば当駅四時半頃出発の汽車に乗れます。其間に充分見物出来ます。只今三田君と鈴木誠君とが居ります。今日は日曜故見物人が多勢でした。有馬君一日帰りで来ました。明日あたり多分中沢さんが来るらしいです。

456 4月20日 下落合 長野市(犀北館)

杏花は只今盛りです。明日姨捨の方に行く積りです。宿には小生の外、今日あたり五六人の絵描きが居る事になるでしょう。桑重さんは毎晩八時に寝ます。今朝は五時に起きました。

457 4月25日 下落合 姨捨(青木屋)

一昨日柚木君来られました。花は丁度都合宜しいでした。三人連れにて、松本を(多分一泊)経て帰京の予定ですが東京へは二十八日頃になりましょう。着の日が定まらば通知します。迎えは新宿になります。変更したらお知らせします。大久保さん来ませんでした。

458【官製葉書】4月28日 下落合 姨捨(青木屋)

今朝当地を出発松本に一泊(柚木君の**□**人宅)明日松本を立ち其日の夕方に桑重君共三人新宿に着く筈です。時間が定まりましたら知らせます。

459 9月10日 下落合 鶴原(鶴原館)

今日は雨降り、一日中九里君としゃべり続け、灯火管制で家中は真暗がりです。何でもこうでも早寝をせねばならぬ。一寸つらい。勿論外出は出来ぬ。滞在日数未定。若し来るなら其前に一寸知らせて呉れると宿の者に出先を知らせて置くに都合がいい。宿は小生等二人きり。

460 9月12日 下落合 鶴原(鶴原館)

天候悪く候故、今日は波太見物に九里君の同伴をして一泊の予定。明日は多分犬吠の方に廻れると思います。天気は東京も同じことと思われま。漸やく灯火管制だけ終わっているので助かります。

461 10月28日 下落合 軽井沢(つるや)

汽車は大変な込み合い故大宮から二等に転じました。着当日は霧

が深く横川辺からは何も見られません。軽井沢ももう大して描く所はありません。大ぶ歩いたのですが宜しい所は見付かりませぬ。今は静かで静養している積りならいい様です。いづれ又。

462【官製葉書】12月3日 下落合 千葉県川口（川岸屋旅館）

五日には帰京出来ると思う。来られるならお越しあれ。両国を十一時半頃発の汽車にて充分と思う。五日の午後二時頃迄にお越しなれば来ぬものとして小生の方にて用意します。おいでなければ帰京の時間は両国に夕方七時二十五分着と思います故御都合にてお迎いを願います。変更の節は通知いたします。【手書きの地図あり、以下は地図の説明】 駅から線路沿いに行き初めの踏切を左に一丁程川岸に出て（水郷行の発着所）、掘割の様な川を左に添うて利根川の水門口に向う。宿ははづれの家。

1941年

463【官製葉書】2月7日 下落合 能生（菊屋）

昨日当地に参りました。雪は少しありますが昨日今日の雨で駄目になりましょう。就中今日は大暴雨で歩くのに困難で乞食外套はいつの間やら飛ばされて溝に落ちて濡れて、かわかすのにやっかいです。今コタツで干している処です。何とか一二枚は描けると思えます。田口は雪は少なく今迄に見ぬ光景で却而珍らしくあります。紀元節時分に田口に帰ります。コタツのためか東京より震えずにおります。

464【官製葉書】2月11日 下落合 田口・妙高温泉（つるや）

昨夜田口に帰って来ました。能生では大変な暴れで困りました。もう一度あの辺に行ってみる積りです。ここでは少しゆっくり休んでいたい気持ちがあります。今日は紀元節で四五十人のお客です。小生にはこの宿では初めての賑かさです。寺崎さんへの砂糖はお互い様故心よくして差し上げた方が宜しいと思えます。いづれ。

465【官製葉書】2月21日 下落合 下曾我（富士屋）

十九日出の御手紙拝見。明治神宮の壁画の写真よりは外に小生の絵の写真が何かあると思えます。其方を送った方がいいと思えます。それは小生でないと其ある場所がわかりませぬ故若し小生の帰宅迄待ってから手紙を出しても宜しい様でしたら左様いたした方がよいかと思う。尚品物でも送るのなら竹細工の物か、桐細工の物が宜しいと思えます。只今、富田、柚木、大久保、吉村等諸君がいて賑かです。長尾君は昨日帰りました。今日初めての天気ですが風が強いので半日休みました。越後と異って色があるので描きよそなうです。がなかなかうまく行きませぬ。捗らないので帰京の日程は不明です。

466【官製葉書】3月21日 下落合 神戸花隈

昨日電報を受取り、本朝お手紙拝見いたしました。いつもながら廣幡様の御厚意嬉れしく存ぜられます。早速商船会社に参り問い合わせまして二等の方の切符は戻して置きました。神戸の方より東京の方へ会社の方から送り戻して下さるそうです。そして既に会社の方へ東京から通知があったかして要領はよく分明いたしました。おついで節廣幡様の方へお礼を申して置いて下さい。いよいよ船は明朝出帆の様です。今夜は早寝します。京都へは未だいておりませぬがお会いする連中は半分程済みましたが。もう一度会ったりせぬばならん様になるかもしれませぬ。こちらは皆元気の様です。いづれ沖繩から音信いたします。

467 3月25日（速達） 下落合 那覇市西新町（十八ホテル）

昨日当地無事に着いたしました。船は十分震れましたが、とにか

く久しぶりの愉快的航海でした。船長さんやら他凡而に大変お世話になり、とりわけ事務長には気の毒に御面倒をお掛け帰航の切符の世話やら上陸してから同伴していただいています。田辺の積さんが同船で帰りも神戸迄一緒です。そして事務長と田辺君宅とは大変な親しき故いろいろと便利で御座います。帰航の神戸着は十日頃と思えます。珍らしい処で大作するにはよさそうに思われます。

【裏のコピーあり】 波止場へは沢山御迎をいただき玉城さんが来て下さったので恐縮いたしました。少し落ち着いてからお宅へお邪魔しようと思っております。

468 3月31日 下落合 那覇（十八ホテル）

今日は二度目の晴天。気候は春の様なれど、ここの人は袖やら袴、単衣と暖なもの着ております。我々も其の様な事になります。どこに行くも珍らしくて二週間の滞在では、気が急がれて落ち付きませぬ。忙しくて寝不足なれど、未だ体をこわさずにおります。昨日から絵を描きかけましたが昨日は大雨で今日が晴天故、失敗しそうです。

469 4月4日（速達） 下落合 那覇（十八ホテル）

悪天候にて十日の内二日の天気ではどうにもならぬ。蒸気船の出帆日が迫まって来て落ち着かぬ。絵はとうとうやめにして、帰る迄に少しプラブラしようと思う。皆よく世話して下さるので恐れいつている。土産物らしい物は未だ□□でも□□玉城さん所へは五日通いましたが、物にならず先生にはお気の毒です。九日か十日には神戸に行ける積りですが船の事故判然とはせぬ。名渡山君所への手紙落手。

470【官製葉書】4月14日 下落合 神戸花隈

琉球より安着の事は田辺積さんから電話で大体は御承知の事と思えます。未だ小林泰次郎君だけに会うておりませぬ。いつも不在の時尋ねることになってしまったのです。近日都合のよい日を知らせて来ると思えます。明日、新井君等と倉敷の美術館を見に行く積りです。鷺尾のおばさんには、も一度会わないとしかれます。十八日に忠と敏夫とで何処かへ招待して呉れると申し込みがあります。帰京は多分二十一日頃で昼の（ツバメ）に乗って（東京へは夜九時半頃に着く）帰る積りで荷物は多くても要領よくして行きますが何れにしても、おむかいがいらいます。

471 4月19日 下落合 神戸花隈

明後二十一日の燕にて帰ります。品川には留まりませぬ。東京駅着は其夜の九時、丁度と思えます。荷物が多い故お迎いを願います。列車は十二列車の四号車です。神戸発、ヒルの十二時二十分東京着其夜九時とりあえず

472【官製葉書】5月12日 下落合 大石田（榎本屋）

汽車は案外に込み合わずに大石田迄来ました。花は既に散りかけていましたが本年は花がよく咲いていますが何分にも樹が少なくなっているので、おいしい思がいたします。今日は大変な風で大体花は散ってしまい、いつもの大石田を出発する時のと同じようになりました。十六日頃当地を立つ積りにしていますが寺崎さんのお付き合で一日出発が後れるかもしれませぬ。明日は何か雨の様ですが若し雨ならば山形に行きよいかと思います。寺崎さんの方変りなし。

473 5月15日 下落合 上ノ山温泉（山城屋）

本日当地温泉場へ寺崎さんと来ました。途中山形に小生だけ道摺して新海君に会いました。物産陳列所は品物が只今あまり貧弱すぎ

て、買い物はしませなんだ。お手紙は本朝受け取りました。山口のおばさん所へは、当にはならないが都合がつけば帰途にでも抱れば抱るかもしれぬ程度の通知をだしておきました。明晩富田君大石田に来る由、明後日は多分秋田の方へ一緒に出かける事になりましょう。花は凡て落ちておりますが風景はなかなか美しいです。田沢はおそいかもしれぬ。

474 5月22日 下落合 田沢湖畔(蓬萊館)

去る十七日当地に参りました。花は未だ積っています。桜は今盛りです。何処を見ても美しいですが新緑は少しずつ青くなって来ます。二十五日中には帰る積りですが、富田君の都合で米沢で下車するや否やは未定です。富田君は大満足の様です。

475 10月1日 下落合 京城府南大門通り(御成旅館)

当地に着してより天候宜しきため仕事の順備やらにて何処へも通知後れ、漸やく只今『今日は曇りにて雨かもしれぬ』安着をおしらせいたします。遠田君には普通でない大変お世話になっています。宿の食事があまりひどいので折角の秋肥りを予期していたのが駄目になると困りますので遠田の好意により同君宅で時々食事を望外の御馳走になっています。景色はなかなか美しく遠く出かけて来た甲斐はあったと思ひますが、久し振りの旅行と未だ落ち付きが出ないので絵の方は自信が付きませぬ。あまり永居すると瘦せるといけないう故十五日迄には当地は出発いたす積りです。食料品は割合にあります。

【裏のコピーあり】 若しか音信下さるなら遠田君の宅で下さい。そして飛行便の方が早くて便利です。来る途中の汽車やら蒸汽の寝台やらは都合よく大して混雑なしに行きました。

476 10月4日 下落合 京城

今日で十日の滞在になりますがあつたはつきりせず仕事がちぐはぐで困っています。景色はいいのですが写生が一寸うるさいので、いやになります。このままで行けば十二日辺に京城を立つ事になるかもしれぬ汽車の都合で久留米に一夜を泊るかもしれませぬ。東京へは二十日近くになりましょう。未だ土産屋などはのぞいて見せぬけれど、土産になりそうなものは見当りませぬ。空気乾燥しているせい、珍らしく風邪気味(鼻かぜ)になりました。遠田君には相変わらず厄介になります。

477 10月10日 下落合 京城

お手紙拝見。只今の予定では十二日当地を出発十三日は久留米に立ち廻り十四日夜行十五日神戸に着にしていますが切符の都合で確然とは云い難いのです。東京には二十日迄に帰る事になりましょう。荷物は一先ず一個だけ送る積りですが、中はすぐ開けて下さい。写生は仕上り物一枚もなく、壓気ない事です。材量だけは見当付けて来ましたが本年の秋は晴天が割合に少なくありましたが雨は夜分の一変あつただけです。

478 【官製葉書】10月15日 下落合 神戸

十三日の夜は久留米にて厄介になり本朝神戸着いたしました。十八日のツバメ号(ヒル十二時二十分当地発夜九時東京到着)にて帰京致します。只今燈火管制中なれど駅の方へお出いで下されたし。迎いのためプラットホーム入場不可能の様ならば山手線のホームにてお待ち下されたし。とりあえず。昨夜は門司=下の関にては真暗にて不愉快でした。久留米にては連中大変な喜び方で心からよく尽して呉れました。若い連中はなかなかえらい心棒だと思ひます。今度はどこへも顔を出さずにいようかと思ひます。

479 【官製葉書】10月16日 下落合 神戸花隈

小生京城を出発の前日(十一日)に柳行李一個宅宛にてチェック送りました。配達が後れましようけれど多分小生帰京位の日に着しようかと存じます。中味は大抵は食べ物故、早速に開いてお考えして置きなされたし。十二日出のお手紙は拝見いたしました。昨日一寸通知して置きました時間に帰れる筈故御承知おかれたし。先は。

480 11月1日 下落合 軽井沢

本年の写生旅行はどうも不運なのかしらんが、ここは夏の雨続きのたたりかして落葉は早く楽しみにしていたグリアなどはあと方もなく終っています。勝沼とは随分気候が異なっています。そして今日は雨田口は雨天でしたら早い目に廻りますがそれでないと夕方赤羽へ六時半位か又は九時位に着汽車で帰ります。御都合で中井に来られたら来て見て下さい。

1942年

481 2月9日 下落合 能生(菊屋)

汽車の中は久し振りにゆっくりして小生は四人ガケを占領していました。本年は雪が少ないようですが能生は三日前迄は真黒でしたが、それから降りだしたのが今も盛んでこの辺はいつもの様です。今日一日中降り続いて相当困りました。寒くて手も絵具も凍りました。汽車中はどうしたもの寝づかれずにいたせいで今日は着早々コタツにころがりとして昼迄寝てしまいました。疲れはとれたらしいです。動物共の面倒頼みます四日程してから安代の方に行く積りです。

482 2月13日 下落合 長野県平穂村安代(山口屋旅館)

本日ここに参りました。能生で一時間直江津でも一時間延びて漸やくここ迄。温泉は盛んな処で候。一人旅にて宿屋らしいのに泊まりました。この宿は山口量助君の兄の家で立派な家です。折悪く同君は上京中ですが嶋君から聞かされていので何かと心尽して呉れます。長野からの途中で描けそうな所があるかも知れませぬ故、明日其辺に行て見る積りです。それから滞在の日程で定め様かと思ひます。とりあえず。

483 2月13日 下落合 平穂村安代(山口屋旅館)

二信 大上さんが未だ仕事をしている様だったら昨年琉球で買ったお盆や土碗茶碗等の一緒に居れる入箱をこしらえて貰うと思ひます。蓋は横からあけるシクミにして中に棚を付て貰う事。此間出来だ食堂の棚の上に置いて宜しい。箱の下の方に脚のあるおぼんを入れて上段の方は湯呑みやらドビンなど入れる。普通にある道具入れの如きもの。小生は多分二十日頃迄に帰る積り。

484 2月15日 下落合 平穂村安代(山口屋旅館)

始めて今日は天気合いました。天気都合もありますけれど多分十八日に帰ります。諏訪には廻りませぬ。長野から東京に直行します。赤羽着は夕方七時頃と思ひます。此頃汽車の発着に天気加減で変ります。帰京の時間に変化がありましたら、お知らせ致します。景色のよい所なれど描き難い所です。ここは相当、ヒエます。

485 【官製葉書】3月3日 下落合 下曾我(富士屋)

只今は富田君と二人きり。静かでよいけれど、毎日の雨で描きに出来ぬ。ここに来て天気は二日だけ。これ故滞在は少し延びる。十日迄には帰る予定。能生から若しかすると八日頃に魚が来るかもしれぬ。大久保君は荷物を預けていたまま未だ来ぬ。寒くて炬燵をしている。

486【官製葉書】4月14日 下落合 長野市（犀北館）

御手紙拝見。留守中は何かと面倒の事と思う。小生と、福田君とは姨捨へ本日行きます。柚木君は一昨々日、来られました。桑重君例の病気のため本日連れて帰京します。折角の写生旅行誠にお気の毒に堪えず。福田君等は一兩日当地滞在して姨捨に来られる予定です。長野も時局柄とは云え東京より貧弱で淋しい事夥し。宿屋では何とかして、やっけて呉れていますが姨捨では思いやられます。姨捨での滞在日数は未定です。長野では雪やら暴風で花は既に終りになりました。先は。

487【官製葉書】4月17日 下落合 姨捨（青木屋）

只今、姨捨に居ます。安田君は昨日来まして、今日は福田君と三人です。姨捨はやはり宜しい処です。長野では桑重君の相談になやまされたので、いらぬ苦勞をしました。そして其の疲れが出てますけれど大した事はありません。御心配無用。帰京の節は多分宜しくなっている事と思います。宿は不自由な時節柄なれど、何とかして呉れています。久し振り写生旅行をしている気持ちになります。天候やら風の区合いで相変わらず、絵は捗りませぬが少しでも仕上げたいと思います。寒むくて越後の旅行の時と同じ着込みです。

488【官製葉書】4月19日 下落合 姨捨（青木屋）

花はだんだんとなくなりました。そろそろ引き揚げねばなりません。二十二日の夕方に東京に着く予定ですが、時間は確定しませぬが、赤羽には四時十五分か六時四十分位に着く汽車にしようと思っています。確定しましたらお知らせします。今迄は天気が宜しかったのですが寒い事は一寸冬の様です。小生は炬燵をしています。東京は空襲で大変でしょうと思います。とりあえず。

489【官製葉書】4月20日 下落合 姨捨（青木屋）

急に天候悪くなる 帰京の日、確定せず 申し上げた日より一兩日延びやもしれず。先は。

490【官製葉書】5月8日 下落合 大石田（榎本旅館）

一昨日朝無事着。三等は立ん棒の連中相当にあつたれど二等の方は、やや楽でした。山形で大半下車。花は既に遅し、黒瀧の方は少し残っていたれど昨日からの雨で面影は変わってしまった。しかし相変わらずのんびりさで、ゆっくりかまえて行こうと思っている。仕事は黒瀧の方でしょうと思う。大石田も横山もだんだん淋しくなっている。食物は不自由の様に聞かされているが宿は妻君が一生懸命に心を付けて気の毒の様によくして呉れる。お菓子は案内の様で、今の処何として呉れる。下曾我の様に我々が買いいには行けぬ。宿も無人で本統に淋しい。寺崎さんの方も何となく淋しい。景色は青くなっても美しい事はいつもの通り。昨日、今日は曇りやら雨故美しいのかもしれぬ。天気になったら張り合いがないのもしれぬ。

491【官製葉書】5月10日 下落合 大石田（榎本旅館）

到着以来天気悪るし。今日初めて晴天となる漸やく、気も晴れたり。花は殆んど散りて、林檎が咲いている。毎日黒瀧迄半里一寸疲れるけれど、途中呑気よし。絵の都合にて予定の滞在日数が延びるやもしれぬ。今度の旅行は一人旅故気楽なり。食量物数少なきため宿にては何とか心配して呉れていてお気の毒なり。お菓子だけは毎日都合して呉れて先ず助かる。昭和十七年五月十日 靴が小さくて靴下が切れた。同時に躰がすりむけた。今後の旅が思いやられる。

492 5月15日 下落合 山形県三瀬

今日は視察のため此処に来ましたが、案内に宜しい景色ですが風

が強くて、描けたものではありません。冬は多分よいだろうと思います。明日大石田に帰ってそれから岩手県の方へ廻って見る積りです。荷物の都合で再び大石田に引きかえすかもしれませぬ。帰京の日は未だ確然としませぬ。毎日暑いやら寒いやらで変な天気です。

493【官製葉書】5月19日 下落合 盛岡（音口館）

昨日当地に着きましたが未だ寒むく持参の衣類は総て着用。盛岡近郊は案内に宜しく描けそうですが知人が居ないと其所には行く気になれぬ。深沢省三君の父の方にいろいろ世話になって救かっている。兩三日の内に大石田に帰る。帰京は多分二十五日頃になると思う。土産物は何所に行っても皆無。楽しみが無くてお気の毒。黒瀧で八日も描いた絵は実にマズくて辱かしい（半描で帰京してかいじくらねばならぬ張り合いのない事なり）

494 5月22日 下落合 盛岡

明日当地を發って大石田に行き翌日の二十四の夜行で帰京しようと思っています。其前に通知が出来たらしますけど、必要でない時には其のままにします。汽車は赤羽に朝（二十五日）五時半位に着く予定で荷物は往の時よりは多いと思いますけれど迎えの時間があまり早い故、赤羽に来なくとも宜しいが、都合がつけば六時過を見計らって中井迄来て下さらばよいかと思ひます。

495【官製葉書】10月25日 下落合 軽井沢（つるや）

上野駅では都合よく楽に乗れましたが、今日は日曜の事故混雑を避けて一日延ばして其中途迄見物に行きましたが案の如く電車はずしずめ。小生は立ちづめ相当に疲れました。明日は思いやられます。昨日は駅から鶴屋迄荷物を持って徒歩。雨は宿に着いてからでしたが今朝は五六分は積雪で紅葉のあるのに雪が降って奇妙な景色でした。食物の売りものは今度は駄目らしい。新鹿沢は群馬県らしい。描けるか、どうかは一寸疑わしい駄目なら早く帰京するのもしれぬ。

496【官製葉書】10月27日 下落合 群馬県嬬恋村 新鹿沢温泉（鹿沢館）

昨日当地に来ましたが案内描ける所のない所です。よい加減にして軽井沢に帰り静養して帰京いたしますが、道中の人込みを避けるため成るだけ、人出の少ない時を見計らって帰ります。来る時の混雑で苦労した甲斐がないのがっかりしています。写生する所も、そろそろ少なくなって来ているので心細い次第です。帰京の時には荷物は多分来る時より増えないと思ひますけれど事によると赤羽迄迎えに来て貰うのもしれませぬ。福田さんによろしく。

497【官製葉書】10月30日 下落合 軽井沢（つるや）

本日軽井沢に帰りました。明日は早起が出来たら草津に行く積りにしています。電車は混雑する故今から案じている。十月、来月の二日には帰京する予定にしています。二日の朝の十時二十分頃当地發二時二十分頃上野着の汽車に乗ろうと思っていますが、赤羽は二時頃着と思ひます。若し迎いに来られたら来て下さい。荷物は往の分と同じですが、来て貰えれば助かります。若し変更でもするなら知らせます。しかし迎えに来てなくとも落胆はしませぬ故、安心して下さい。二日の夜分に行ける様なら斎藤さんのお祝に行くのもしれませぬ。軽井沢は今美しい盛りです。新鹿沢が余り単調であったせいかも知れぬ。福田さんご夫婦に小生帰宅しても暫らく居て下さらばいいと思うけれど。

498【官製葉書】11月27日 下落合 千葉県佐原町（川岸屋）

描く処は案内気乗りしませぬ。冬の仕度でいるが相当寒い。今日は午前中雨故、潮来迄蒸気でいた。一人歩きで味気ないが又のん

がりともしている気分ですが、肝心の絵が駄目で張り合いなし。明日は銚子に行く積りですが、降りてからの乗り物が都合悪ければ早速帰京するかもしれぬ。ここでは宿迄重い荷物持て来てへいこうした。明日駅迄はその通りらしい。

1943年

499【官製葉書】2月13日 下落合 山形県鶴岡市七日町（伊勢屋旅館）

上野では大変な混雑でお驚きになったと思いますが、二等のお蔭で席は楽にとれましたが、出発の際は丁度一杯になりました。案内平穩に鶴岡に着きました。宿が駅から遠いので発着の度毎にソリに乗って行きますが一寸珍しい気持ちです。毎日休み間なしに降雪しているので描く事はトウテイ出来ませぬ。思い切って、明日能生に行き見ます。そして、二日程してから、安代の方へ廻って来ます。能生も降雪の都合で、どうなるやら分りませぬが、土曜日曜は旅行は混雑ましようから、一寸、気ぬけに二日程能生に廻る事にしたのです。旧、上総屋の宅を訪ねる時が多分ないと思います。先は、新体制はなって空腹な事ばかり。

500【官製葉書】2月14日 下落合 能生（菊屋）

東京を出てから殆んど雪は止まない。だい分神経がいらだてているが致し方ない。毎日の吹雪で漁人も浜へ出ないので静物にする魚もない。町は食物屋らしいものない。いよいよ明日はここを引き上げて、安代の方へ行く。そこでも描けそうもないなら思い切って引き上げるかもしれぬ。宿は何処へ行っても貧弱であるし、汽車の弁当すら満足にはない。二つ買うても足りそうもない。此の調子で行くと、日本中のものはエイヨウ不足で相当な結果が現われて来ると思う。とりあえず報告す。

501 2月17日 下落合 平穩村安代（山口屋旅館）

一昨日当地着。昨日漸やく太陽を拝みました。少しは気が楽になりました。ここでは山口君が気をきかして、大変世話して呉れて大に助かります。仕事が出来そうだったら描いて行きたいと思いますが、そうは永くは滞在してませぬ積りです。明日になってから定まりましようと思いましたが帰京の日は日曜を避けたいと思いますので、多分、早く土曜日か後れて月曜日になると思います。帰京の折は大概電報する積りです。十二日出のお手紙は確かに受取りました。よい留守居が出来て嬉しく思います。

502 2月20日 下落合 平穩村安代（山口屋旅館）

来てから二日晴れて後は例によりて降雪です。しかし何処を見ても面白そうですが雪が降っているのは致し方ありません。今日□□する積りでしたが土日は汽車が大変らしいので大概は火曜日に帰京する事にしました。多分赤羽に七時近くに着く汽車に乗る積りです故、君も来られたら赤羽に来て下され。変更したら電報でも打ちますが、さもなければ其積りでいて下され。綿を少し送らせましたが其荷物の中に真綿の尻に当てるものがいれてありますがあれは隣の大橋さんのおばあさんに上げて下され。

503【官製葉書】3月4日 下落合 下曾我（ふじや）

梅は少し後れていましたけれど描く処はあります。富田君と福田君は一昨日来ました。其前に南君が来ていまして久しぶりの会合でした。仕事は手古摺りぬいているので帰京は少し延びるかもしれませぬ。事によると十日頃になるかもしれませぬ。野菜を少し買っていますが送れない時は貴方に荷物とりに来て貰わねばならぬかもしれませぬ。魚はなかなかありません。

504【官製葉書】3月8日 下落合 下曾我（ふじや）

明後日、十日に帰る事にしました。汽車の時間割の指示がないので国府津での乗り換えが判然としませぬが、下曾我を夕方五時三十八分発に乗る積りで駅員の申すには多分品川は七時半頃に到着するそうです。若し差し支えなくば品川迄迎えに来て下され。野菜を少し持って帰るか、或は送ります。

505【官製葉書】4月22日 下落合 長野（犀北館）

汽車中は二等のお蔭で楽に來られました。花は未だ蕾なれど一寸趣き変わっています。宿の食量は家庭の三分の一位でそれだけではとうてい持ちこたえが出来そうもなく、別に何か他に探さねばなりません。犀北館も以前の様ではなし。多分何処に行っても同じ事ならぬ。（勿論昼は弁当持なり）食事の時は器だけが御馳走なり。長野の街は薬屋と床屋が夜の八時頃は開けておれど他は真暗がりで大石田辺と大差なし。天気都合にもよるけれど、両三日はここで我慢せねばなるまい。杏花はこれからで今も奇麗なれど今日は風強し。

506【官製葉書】4月27日 下落合 姨捨（青木屋）

本日姨捨に來ました。安茂里では今日が花は絶頂でしょう。富田君は安茂里の林檎小屋に滞在しているので小生も昨夜一泊させて貰いました。主人公大変に世話をよくして呉れて久々の人間味を感じさせられました。来年は其小屋で世話になれそうならよいがなと思っています。杏花は小生が長野に來た当時はいつ咲くやら見当が付かなかったけれど其時は其時でなかなか古風な感じをしていましたが絵の方は相変わらずで失敗。姨捨は小生一人きり故、ゆっくり出来そうです。そして明日はお祭りで餅をついて呉れそうです。花はここはこれから、滞在は予定より延びましよう。

507【官製葉書】5月2日 下落合 姨捨（青木屋）

長野では毎日二里ばかり絵の道具を持って通ったせいか疲れて仕事だめだった。其疲れが未だ残っていて、今頃疲れが出だしています。予定より滞在が延びた割に仕事が進まぬ。しかし、六日頃には多分帰京が出来ると思う。大概は夕方新宿着にする積りで五時二十分頃着か、或は八時頃着のにする積りなれど八時着の方は塩尻で乗り換え故、こちらから別に通知を出さない以上は、六日の夕方五時二十分頃新宿着の汽車に乗る予定故、其積りにして迎いに來て下され。新宿の到着のプラットホームに來られない時は山手線の上野廻りのホームに待っていて下され。

508 5月24日 下落合 盛岡（盛久旅館）

汽車は案内で行きました。宿は盛久旅館で吉川君のお世話甲斐がありました。毎日区堺迄出掛けますが、車中往復三時間はかかります。着した翌々日から晴れましたが明日あたりから雨らしい模様です。何処も美しいですが、思う様には行けませぬ。折角遠い所迄来ています故、精々仕事して行こうと思います。食事は空腹でなくやっています。

509 5月28日 下落合 盛岡（盛久旅館）

山での様に未だ咲いています。一昨日は非常に寒むくて震え上りました。仕事はうまく行かない故よい加減に切り上げねばならぬかと思っています。吉川さんのおるうちに一度、おばあさんを見舞にいた方が宜しいと思います。私も成るだけ早く帰京する様にします故、其積りで用意しておきなされ。事によると一日、二日あたりに切り上げようと思いますが、大抵夜の赤羽着が夜九時二十分頃着のに乗りたいたいと思いますがそれにすると朝早く乗らなければならず車の都合も以前程にはおりませぬ故、判然と云い兼ねますがこちらから電報でも打たなければ火曜二日の午後九時二十分赤羽着のに致し

ます。大石田へは廻らぬ積りです。今度は土産は本統に何にもありません。

510【官製葉書】6月20日 神戸花隈 下落合

只今迄は大した事件なし。廻覧板の面倒臭い事共は吉川さんがお隣の大橋さんの奥様と相談して何とかして呉れているので小生は関係なしでいられます。来月一日あたりにある防空に関する講演を聞きにいて呉れるとの通知などあれど小生の方は未定として置いたり。これは堀越さんの話によれば実にくだらない話だそうなり。お気に懸れまじ。折角の帰郷なれば、ゆるゆるせられて宜しい。チビ節子ちゃん事、其後は吉川さんの教育法のためか、なかなか機嫌宜しく今の分ならばと存ぜらる。食料の方も何とか吉川さんやって呉れています。御安心下されたし。此間堀越さんより下され物の生菓子久し振りにて嬉し。お帰り迄はあやうし。

511【官製葉書】11月10日【消印】 下落合 孀恋村(中井屋旅館)

今日十一時頃当地に着。案外に宿は心配なくいられます。食料も気にして鶴屋から米を貰うて来ましたが、いらずに済みました。画家に了解があるので気楽の様です。昨日鶴屋では片山廣子さんの隣の部屋に寝ました。そして一寸お話をしました。今日は一日中雨です宿から描けますから、その心配はないのですが仕事があまく行くかは疑問です。寒むのには一寸愕いています。とりあえず。

1944年

512 2月10日 下落合 平穩村安代(山口屋旅館)

天気都合にて今暫らく滞在していますが、仕事の切れ目山形県か新潟の方に出掛けようと思っています。山口君は本日東京に出掛け一週間程は顔を合わさぬ事になります。食料が僅少で誠に不都合。パンにチャムでもつけたのを早速送って下され。電報で本日同時に打って置きました。景色は宜しいのですが寒むのとひもじいので相当にヘイコウ。腹へらぬ工風が必要で好きな按摩も遠慮しています。未だ四五日はここに居る積りです。越後からの帰りには再びここに來ます。

513 2月14日 下落合 平穩村安代(山口屋旅館)

小包とハガキ同時に着。早速開封いたし漸やく愁眉を開きました。只今山口君不在なれど家族連は何呉れと世話して呉れまして大に救かります。毎日毎日御馳走ばかりではお気の毒にて同家の食料を平げては申しわけなれど致し方なし。宿は炭がないので山口君方より差し入れ殆んど一表程使用したわけです。滞在もだいたい過ぎましたれど例に依り絵はうまく行かないものをつくづく思われます。両三日の内に最後の海を見に行き両三日して、ここに帰り両三日程暮してから帰京する積りで多分二十三日位になろうかと思っています。

514 2月18日 下落合 能生(きくや)

安代では宿の食事には実に閉口したが、ここもそれに洩れず相当なものです。明後日は安代に帰り暫く求められるものがあらばと四五日滞在し静養する積りです。それで帰京は二十五日位になろうかと思いますが定まらば通知しますが手紙の着の時日が割合にかかりますのでなるべく早く申します。時間は一原君が帰った赤羽着の八時頃か或は少し早くに着く六時半頃のにしようかと思っています。迎いは赤羽に来て下さる様願います。只今吉川さんと電話で話をしました。

515 2月21日 下落合 平穩村安代(山口屋旅館)

十七、十八日出のハガキ三通受取りました。母の葬儀に行かれないで誠に残念とも御気の毒の至りです。四十九日迄に折をみてお参

りにおいでなさる様其積りして置かれた方宜しいかと存じます。家政婦さんに居て貰えるだけ話して要事を方づけられたし。小生が居ないと何かと暗い事になるであろうとは思いますが。風呂も誠にお気の毒、今迄の習慣は今後なかなかむずかしく思います。昨日安代に帰り早速と山口君の世話ですが、土産物はないとあきらめて置いて下され。二十五日には帰る予定にしています。多分赤羽が八時頃着だと思います。いずれ又。

516 2月22日 下落合 平穩村安代(山口屋旅館)

二十五日、長野発十三時十三分上野着二十時三分の汽車に乗る積りにしています故、赤羽着は八時前になります。荷物のぐあいは未だ定まりませぬけれどそのつもりでいて下され。電報が打てばうちますけれど、さもなければ此時間になります。途中食事が取れないと思います故、夕食の用意をして置いて下され。今日あたりだいたい分疲れて来ているから帰京したらやれやれする事でしょう。野菜は八百屋に困いで埋めてあるそうで急には、まに合わず山口君の妻君が約束しておいて呉れた由、後日発送する事になるでしょう。土産物なく、がっかり。

517【官製葉書】3月2日 下落合 下曾我(富士屋)

途中混雑は例の通りなれど、夕方に宿に着いたしました。大久保君同夕帰京いたされ、明日の夕方に再び來らる由。買物のため再三、足運びのためらし。下駄は早速入用に付き急ぎ御送付を願う。いよいよ物資欠亡、云わゆる、何にもなしの体なり。期待は□されまじ。梅も大木は相当切りかられているらし。久し振りに富士の姿に涙したり。只今画家小生の外に三人あり、皆、既知の連中なり。

518【官製葉書】3月6日 下落合 下曾我(富士屋)

去る二日ハガキ差上げましたが受け取りになりましたか『宿には下駄不足に付送って呉れる様申し上げて置いたのですが』昨日客車便にて、ネギとエンゲン少し、ホーレンソウ、ノビルを送りました。野菜は買い悪くいので多分あれだけが土産になるかもしれませぬ。其他のものは小生にては駄目です。天気運悪く雪やら雨で大暴風が付け加えて写生は未だ二度出掛けただけです。十日の予定事によると両三日延びるかもしれませぬ。寒むいので、相当参らされています。そのお蔭で風邪は未だ癒りませぬ。宿は何かと心付けて呉れて救かっています。

519【官製葉書】3月8日 下落合 下曾我(富士屋)

下駄其他のもの漸やく受けとりました。これで歩くのに救かります。通信がめっちゃめっちゃになっていて、東京から二日発のものが七日に着、五日発のものが八日に着と云う、めっちゃめっちゃな後れ方で下駄も本日到着と云う有様です。本日一寸小雨がしましたけれど天気がよかったので少し救かりました。持参の絵具が悪いので随分と無駄をします。何が求めるものがあつたらと思うのですが小生には不得手。帰りにはセリ位つんで帰る位です。もう他の所へは行く日がありませぬので此処から直接に帰京いたしますが何かの都合で十三日月曜日夕方迄に帰る積りです。汽車の切符も買うのに一寸面倒らしい。只今四人程画家が来ています。今日から火なし、電燈なし、味付けなしの三日が続きます。宿は何呉れと面倒を見て呉れて大たすかり。(此ハガキは私の帰京後に着くかもしれぬ)

520【官製葉書】5月6日 下落合 姨捨(青木屋)

天気運悪くて仕事らしき物未だ出来ず。一寸ぢれ気味なり。花の方は都合宜しく安茂里では山屋に泊めて頂き近来にないお世話になりました。一昨日、ここに引き移り漸やくこれから仕事にありつこうとしています。十日頃の帰京の積りでいたなれど仕事の都合にて

見当付かず、多少は延長する事でしょう。帰りの時間も見当付かず定まらばお通知いたします。安茂里では大変世話になったので新海君は嘗の体になりそうなあんなばいす。安茂里ではランプでしたので手紙書く気になれず。今日は雨で手紙一。

521【官製葉書】5月6日 下落合 姥捨（青木屋）

杏花は過ぎて梨、桜桃が咲いています。陽気はだいぶん暑くなって来ました。そして新緑が奇麗で一才初夏の様です。十二三日頃はこちらを出発しようと思っています。新宿に着く予定ですが新宿着が朝の六時頃になるかもしれませんので迎いに来て貰うわけには行きませぬ。汽車の都合が定まらばお知らせしたいと思っています、此度は荷物の面倒さでお土産は無いと、あきらめて置いて下され。新海君はよく勉強しますが相当あがっています。

522【官製葉書】6月7日 下落合 大石田（榎本屋）

本朝無事大石田到着。昨夜の上野の混雑を見てはもう旅行は止めようと思う程であった。二等のお蔭で席は楽に取れたものの一椅子に二人で上野で丁度空席なし。途中からの込み合いで立ち棒は相当なもので三等などは大変な事。明日当地出発の予定なれど既にここからの切符一時間前から立棒でなければならず、朝の五時頃には宿を出ねばなるまいと今さら嫌気がしている。大石田はもう青々として初夏らしい。榎本家は家業をやめているけれど心よく泊めて貰っている。これから先の道中はどうなるかわからぬけれどとにかく、行ける所は行く積りにしている。画家も苦勞なるかなである。寺崎さんの方は皆無事。

523 6月14日 下落合 青森県十和田子ノ口（子ノ口旅館）

遠路を難渋して漸く来たが確かに来た甲斐はあった。静かで奇麗で描くのには誠に都合がよいが初めての場所で、失敗をしている。もっとゆっくりおる覚悟をして呉ればよかったと思う。東京よりここ迄は乗物は込んで何処に行っても切符を求めるのには相当の忍耐を要す。毛馬内では照会された方の宅で厄介になり乗物にも便利をして貰うた。帰途にはもう一度挨拶に依る積りにしている。『東京出発の前靴のためか道でぐぜったのがたたって汽車中に右足が腫れ上りここに来る迄度々ぐぜって、今は座わるに相当の苦勞をする。二、三日休めばよいと思うけれどここには二十日過迄いる積り。冬支度で丁度。

524 6月19日 下落合 十和田子ノ口（子ノ口旅館）

景色は非常に宜しいが持参の絵具が悪いので作品は失敗。二十三日頃に当地を出発して途中大石田により二十七日頃に帰京の積りにしています。ここは山の野菜が沢山採れますけれど送ることが出来ないのが残念です。足の病気はなかなか癒らず歩くのに相当困まっています。今日は暖かいけれど、いつもいろいろの側にいます。写生の時は冬の仕度で丁度です。新聞を見ないので日がわからぬ。

525 10月22日 下落合 十和田子ノ口（子ノ口旅館）

道中は相当に苦勞があつてとにかく無事にここ迄着きました。勿論乗り換え毎に行列やら、剣つくを食らいながら。十和田の秋は想像と、だい分異っています。なかなか美しいがなかなかむづかしい。今度もうまく描けそうもなし。寒むくて持ってきただけの物は皆着ているがそれでも寒むい。懐炬を持ってるので少しは助かる。ここには七八日滞在して向い岸の和井内へ二三日行く積りにしている。帰りは毛馬内に廻って帰る予定。宿は炬燵なし。食事も春来た程の事なし。とにかく滞在中に写生が出来だけが幸福なり。

526 10月28日【らくの書き込みによる】 下落合 十和田子ノ口（子ノ口旅館）

毎日天気不順雨の降らぬ日はなし。濡れて紅葉は実に美しい。見るだけでも来た甲斐はある。昨日からそろそろ山の御馳走をして呉れている。ここの紅葉は日光塩原あたりと異なり西洋臭いが描くのには馴れていぬので非常にむづかしい。いつここを出立出来るか未だ見当がつかない。雨が洩ってどの室も畳をめぐっている。昨夜はそれで部屋換をした。只今宿には私一人。

527 10月30日 下落合 十和田和井内（和井内ホテル）

来月の三日か四日には帰れると思う。荷物のため電報をうちたけれど汽車の時間はここでは分らぬ。電報よりは体の方が早いかもしれぬ。美しい事お話にならぬ程なり。日本の代表的であろうと思う。こんな色を見てみると画家は幸福と思う。乗物の苦痛はここでは忘れている。

528【官製葉書】11月10日 下落合 孀恋（中井屋旅館）【飛松實の書き込みによる】

今度は汽車の都合は誠に宜しく、ゆっくり腰掛けおまけに横川からは三等用にした二等車に移りました。借而紅葉は既になく殊に今年汚く描く処なく落胆いたしました。そして宿も昨年程の感じはなく滞在は出来そうにもなく、よい加減にして切り上げようと思いますが何か描いて置く積りです。おまけに今日明日は慰問団の合宿で誠に味気ない区合に廻り合わせました。草津は殆んど疎開児童でつまりおかげでこの宿は忙がしい事になります。泊まっているだけで我慢せねばなるまいと思います。寒いことは冬と同じ。十和田より寒むく案外です。

529 11月13日 下落合 孀恋（中井屋旅館）

此度は食料がお話にならぬ程にしみたれていて東京の物よりひどい。滞在は処詮永びかれぬ。成るだけ早々に帰京する事にします。多分十七日頃になると思います。軽井沢に抛れそうなら一泊位するかも知れませぬ。浅間は雪が降っています。部屋に居っても火がないと、寒い。先は。



AIZAWA Kunihiko

As stains gradually accumulate on the surface of an artwork regardless of the storage environment, it becomes necessary to reduce them. While the varnish layer, applied to the surface of the paint layer in an oil painting, creates a glossy visual effect, it also functions as a protective layer, preventing a certain amount of stains and physical damage to the paint layer. But because the varnish layer yellows with age, it also needs to be reduced.

When a painting is cleaned in an appropriate manner, it is possible to achieve a condition that is markedly similar to the original work. On the other hand, since this inevitably requires direct intervention in the picture plane (the painting's "lifeline"), it is a difficult, risk-fraught procedure. In this paper, I introduce some concrete examples of stain and varnish reduction.

As numerous stains had accumulated on the surface of Suzuki Seiichi's painting *A Hill in Early Autumn*, making it difficult to differentiate between the image and the color tone, I performed a stain-reduction procedure. Because the work had no varnish layer, the stains had accumulated directly on the paint, and although some of them were difficult to remove, it was possible to significantly reduce the number of stains and return the painting to a condition approaching its original state.

As the thick layer of varnish covering the entire surface of Tanaka Tadao's *Old Man Cutting Bread* created a strong glare and reflection that hindered viewing, I performed a varnish-reduction procedure. After I began the operation, however, I found that many areas had been retouched and were prone to dissolve - something that was not apparent in my initial examination of the work. In light of the fact that the artist had intentionally retouched these areas, I concluded the procedure at that point.

IIO Yukiko

Murakami Kagaku's notable early work *Kiyohime at the Hidaka River* (1919, Important Cultural Property, National Museum of Modern Art, Tokyo Collection) depicts a scene from "The Legend of Anchin and Kiyohime," which has been passed down for generations at Dojo-ji Temple in Wakayama. The painting also seems to have been influenced by ukiyo-e prints, which the artist was interested in at the time. Drawing on earlier research, in this paper I focus on *Portrait of Myōe (Meditating in a Tree)* (13th century, National Treasure) from the collection of Kyoto's Kōsan-ji Temple, which is renowned for its *chinzo* portraits of Buddhist priests, and *Biography of Uisang from the Illustrated and Biographies of the Kegon Sect Patriarchs* (also housed in the temple). I consider the qualitative parallels between the expressions and subjects of these works and those of *Kiyohime at the Hidaka River*.

I noticed that the depiction of the landscape in *Portrait of Myōe* is extremely similar to the depiction of vegetation in *Kiyohime at the Hidaka River* and Murakami's later *sansuiga* works (Chinese-style landscape paintings). This led me to the conclusion that the artist, who continually examined the relationship between art and religion throughout his life, saw Myōe - a man of faith who was fond of meditating in the mountains around Kōsan-ji - as the ideal seeker.

Moreover, by tracing back the stories of Uisang (or Gishō) and Shanmiao (or Zenmyō) in *Biography of Uisang from the Illustrated and Biographies of the Kegon Sect Patriarchs*, and those of Anchin and Kiyohime, whose legend is based on the Buddhist anecdotes contained in the Lotus Sutra, I found that both are symbolic depictions of the salvation of a woman's soul. And Kiyohime's sad expression overlaps with the sorrowful appearance of Zenmyō. This led me to conclude that Murakami had used Kiyohime as a symbol for Zenmyō in order to elevate secular love to the level of religious devotion. Thus, although *Kiyohime at the Hidaka River* might initially seem to be unrelated to religion, it can actually be seen as a work that expresses the artist's spiritual interests.

OKAMOTO Koki

In this paper, I examine works made by the woodblock print artist Taninaka Yasunori, who was active before and during World War II, from the beginning of his career until the mid-1930s. In addition to ascertaining how Taninaka established his own style during a period of vigorous activity, I examine the typology of female images, which was one of the artist's central themes.

First, I look at works from the *Delusion* series that Taninaka called *Rotten Guts*, made before the '30s, in which the artist used a variety of ghost-like human figures to express traces of conflicts and sexual desire that he felt for women as a young man. Next, I consider how the robot in the film *Metropolis*, which was generating a great deal of interest in Japan at the time, influenced Taninaka's depiction of women in a work titled *Laboratory*, from about 1931, and other related prints. Finally, I turn my attention to *Shadow Play*, an important post-1932 Series, centering on a sacred woman unlike the profane female images Taninaka had made in the past. This seems to have grown out of the artist's persistent longing for mother figures, derived from the fact that his own mother had died when he was a young boy.

ONO Naoko

After finding success in Paris as a prominent figure in the Art Nouveau movement, the Czech-born artist Alfons Mucha (1860-1939) spent the later half of his life in his homeland, where he produced a series called *The Slav Epic*. Although these works were intended to inspire a sense of patriotism and solidarity among the Czech people, who were in the midst of an ethnic revival, the world changed at a bewildering pace during the 17 years that it took to make the series. By the time Mucha had completed the work in 1928, the social climate and key trends in art were drastically different. After having continually moved around the world (Munich, Paris, the U.S., and Prague), the artist found it hard to bridge the gap between his own sense of identity as a Czech and that of his fellow countrymen.

Rather than examining Paris, the mainstream of art history, in this paper I consider Prague, which lay on the periphery of the 19th century art world. To do this, I narrowed my focus to Mucha and other Czech artists with whom he was associated and who like him worked outside of their country, and compared the trajectory of their careers. By clearly dividing the period into the National Theatre generation, Art Nouveau, and the Expressionist and Cubist era, and presenting specific examples, I would also like to examine the relationship between the Czech region and Paris from a more detailed perspective. I also make reference to the solo exhibitions that Mucha and František Kupka, who was active in Paris at the same time, held in 1936. In this way, it is possible to gain a better understanding of Mucha's position in the Czech art scene, which was closely linked to politics.



YUMEN Hiroko

Recent years have seen the emergence of a new generation, which is assuming the mantle of the curators who spearheaded some of the first museum education programs in Japan in the 1980s. The Educational Research Group (ERG) (a subcommittee of the Japanese Council of Art Museums' Education Research Group), where I serve as secretary, has been conducting a series of public interviews with various pioneering figures associated with Japanese museums, and working to pass on the basic principles of education programs to a new generation.

The Hyogo Prefectural Museum of Modern Art, predecessor to the present museum, was renowned throughout Japan for its early development of an education program, and for frequently organizing not only public interviews but also symposiums and for publishing reports. However, only a small part of the activities were dealt with, and even then, from an external perspective. To consider the museum's education program in the future, it is extremely important to reexamine the activities of the museum during this era based on an internal perspective.

In this paper, I divided the 31-year history of the Hyogo Prefectural Museum of Modern Art into roughly ten-year periods, and while trying to understand each age, took a look back at the museum's activities, including the educational elements. The first period, from 1970 to 1979, I refer to as the "Age of Considering the Role of the Museum"; the second, from 1980 to 1989, as the "Age of Expanding the Museum's Potential"; the third, from 1990 to 1999, as the "Age of Developing Stronger Links between the Museum and Society"; and the last, from 2000 to 2001, as the "Age of Considering a New Role for the Museum."

While some of the activities that were begun during this period have been carried on at the museum, others have unfortunately been discontinued. I set out to clearly determine what was behind the creation of certain activities and also referred to testimony from the time to find out why some of the others were suspended.

 Interview with Fukuno Teruro, Director of Galerie Kitano Circus

EGAMI Yuka

As in the last two issues of this bulletin (No. 9, 2015, and No. 10, 2016), this paper is based on an interview I conducted with a Kansai-gallery figure in fiscal 2013. Along with my interview with Fukuno Teruro, the director of Galerie Kitano Circus, I include a list of the exhibitions held at the venue.

From roughly 1977 to 1981, Galerie Kitano Circus, located in Kobe's Kitano district, actively organized exhibitions based on the idea of something temporary (i.e., a circus). Compared to other Kansai galleries of the period, Galerie Kitano Circus presented many artists of medium standing who were active throughout the country. And at a time when there not yet so many museums, the gallery played an important role in the local area by showcasing outstanding work by currently active artists.

Fukuno, who started out in fashion and became involved in many different fields of culture, continues to run a space specializing in Argentine tango in the building that once housed the gallery. In the interview, he not only discussed the gallery's exhibitions, but touched on a wide range of other activities he was involved in, such as organizing film screenings at Portopia '81 and his relationships with various writers. As with my interview with Utsubo Gallery director Sakurai Hiroko in the last issue, it was interesting to learn about this unique and stimulating gallery based on people rather than "proper" art had existed during the same period in the late '70s. It is also vital to consider these activities in relation to the state of art in Kansai in the '80s.

NISHIDA Kiriko and SAGARA Shusaku

In this paper, we focused on the letters that Kanayama Heizo (1883-1964) wrote to his wife Raku (1888-1977) between 1936 and 1944.

After the Japanese cabinet decided to reorganize the Tei-ten (Imperial Art Exhibition) in May of 1935, Kanayama's position in the exhibition was no longer assured. In light of this, based on Kanayama's submissions to the Bun-ten (Ministry of Culture Exhibition) and the Tei-ten, we can assume that the artist expanded his range of subjects beyond his regular sketching trips to Shimosuwa in February and Oishida in May, and adopted a variety of themes in accordance with each place. In fact, finding new locations and deciding what kind of landscape to paint in them became self-imposed tasks for him.

Kanayama's attitude toward his work did not change after withdrawing from the government-sponsored exhibitions. But along with his regular sketching trips, he was able to travel to more distant locations, such as Okinawa, Hokkaido, and Korea. This was largely due to the fact that Kanayama did not have to spend so much time attending to his administrative and judging duties for the Tei-ten.

In 1936, Kanayama also traveled from Oishida, Yamagata to the shores of Lake Tazawa via Nishimonai, Akita. But rather than painting, his main objective was apparently seeing the local *bon* dance, which has since been designated as an Important Intangible Cultural Asset. There is also an album of photographs taken in the garden of Kanayama's house in Shimo-Ochiai, Tokyo, showing him clad in a yukata with a braided straw hat pulled down over his eyes. Kanayama's increased interest in this type of pursuit and his full-fledged efforts to produce shadow plays seem to have emerged during this post-Tei-ten period.

本号刊行までの経緯

2016年5月、兵庫県立美術館の学芸員15名と横尾忠則現代美術館の学芸員3名が平成28年度の各自の調査研究テーマを提出した。

同年8月31日、18名の学芸員による調査報告会を開催。各調査研究テーマにもとづき、学芸員4名が口頭発表、その他の学芸員14名が報告書を提出した。各報告のタイトルは以下のとおり。

相良周作 「ハナヤ勘兵衛について」
鈴木慈子 「山口勝弘《Steps》について」
村田大輔 「河鍋暁斎《五聖奏楽図》の「キリスト」とは誰か？」
平林 恵 「横尾忠則の日記について」

(以上、口頭発表)

相澤邦彦 「田中忠雄《パンを切る老人》における旧処置とニス層軽減について」
飯尾由貴子 「村上華岳《日高河清姫図》について」
江上ゆか 「1980年代関西における現代美術の動向（付：シティギャラリー80年代展覧会歴）」
小野尚子 「チェコ人芸術家たちの岐路：世紀転換期のプラハとパリ」
岡本弘毅 「谷中安規の1930年代の木版画について（承前）」
河田亜也子 「ハラルト・ゼーマンがみるアドルフ・ヴェルフリについて」
小林 公 「安井仲治ネガに基づく福島辰夫コンタクトアルバムについて」
出原 均 「斎藤義重の〈複合体〉シリーズについて」
西田桐子 「当館収蔵の佐伯祐三作品について」
橋本こずえ 「視覚に頼らない美術鑑賞について」
遊免寛子 「兵庫県立美術館の教育普及史について～兵庫県立近代美術館時代～」
横田直子 「当館収蔵 創作版画誌の調査―神戸版画の家刊HANGAIについて―」
林 優 「横尾忠則と銭湯・温泉」
山本淳夫 「横尾忠則の版画について」

(以上、報告書提出)

各口頭発表の後に質疑応答を行った。また、報告書は学芸員全員に回覧され、各学芸員が意見を記入した。9月28日に編集担当と学芸関連部門の課長で打合せを行い、他の学芸員の意見も考慮しつつ紀要執筆者を決定、紀要執筆者8名は翌1月末までに原稿を執筆した。その他の調査研究も続行され、本研究紀要や他の刊行物への掲載をはじめ、所蔵品データの蓄積、展覧会や関連行事において成果が公表される予定である。

兵庫県立美術館研究紀要
第11号

2017年3月28日発行

編集・発行 兵庫県立美術館
651-0073 神戸市中央区脇浜海岸通1-1-1
電話 078-262-0901

翻訳 クリストファー・スティヴンズ
表紙デザイン 高岡健太郎(株式会社エヌ・シー・ピー)
印刷 ウニスガ印刷株式会社

28教①1-030A4

Bulletin of the Hyogo Prefectural Museum of Art
No. 11

March 28, 2017

Edited and published by: Hyogo Prefectural Museum of Art
1-1-1 Wakinohamakaigan-dori, Chuo-ku, Kobe, 651-0073, Japan
TEL 078-262-0901

Translation: Christopher Stephens
Cover design: Kentaro Takaoka(NCP Cp., Ltd.)
Printed by: UNISUGA Printing Co., Ltd

©2017 Hyogo Prefectural Museum of Art

