



兵庫県立美術館研究紀要

Bulletin of the Hyogo Prefectural Museum of Art

No.16—2022

目次

Contents

- 横尾忠則の画家宣言前後(1980~82年)の動向について(3)
林 優 ————— 4
Trends in Yokoo Tadanori's Work Around the Time of
His Painter's Declaration (1980-1982) (3)
HAYASHI Yu
- 「横尾忠則の^{どくろ}髑髏まつり」—実現しなかった展覧会の記録
平林 恵 ————— 14
*Yokoo Tadanori's Skull Festival: Record of an Unreal-
ized Exhibition*
HIRABAYASHI Megumi
- 中村不折原画「東京朝日新聞 明治四十二年新年附録」におけ
る持統天皇像について
安永幸史 ————— 22
Origins of Nakamura Fusetsu's Works: Empress Jito's
Portrait in the *1909 New Year's Tokyo Asahi Shimbun
Supplement*
YASUNAGA Koji
- 元永定正—その「未知」なる表現
遊免寛子 ————— 28
Motonaga Sadamasa and the Expression of the
Unknown
YUMEN Hiroko
- 英文要旨 ————— 38
Abstracts

林 優

1 横尾忠則展（1982年6月27日～7月10日、南天子画廊）

1982年6月、東京の南天子画廊で横尾忠則の個展が開催された。前年にグラフィックデザイナーから画家への転身を表明していた横尾は、この展覧会で7点の絵画を発表し、画家としての実質的なデビューを飾った。

出品作はいずれも150号を超える大作で、荒々しい筆致によって人物を表現した具象画であった。カタログに序文を寄せた評論家の東野芳明は、それらを「横尾忠則の新作（ニュー）ペインティング」と呼んで、同時代にアメリカやドイツ、イタリアなどで旋風を巻き起こしていた表現主義的な具象画の傾向、いわゆる「ニュー・ペインティング」との結びつきを示唆している⁽¹⁾。横尾が当時賛否両論の渦中にあったニュー・ペインティングに呼応するかのように作品を発表したことは、画家転身というニュースとともに話題を呼ぶこととなった。

横尾の転向をめぐっては、80年にニューヨーク近代美術館で観たピカソの回顧展がそのきっかけとなったことがよく知られている。強烈な自我に根ざしたピカソの芸術家としての自由な生き方に感銘を受けた横尾は、それまで固執していたデザイナーという自己規定を外し、アーティストという座標軸のもとで活動することを決意する。その背景には、当時横尾が抱いていたデザインに対する問題意識、すなわち、デザインという枠の中であってデザインを越えたい、という矛盾を孕んだ願望があったことは、前回までの論考で述べたとおりである⁽²⁾。アートの領域をも包括したデザインの可能性に信頼を寄せ、その境界を揺さぶるような作品を生み出してきた横尾だが、結局はそれらも社会の中でデザインとして“機能”してしまうことへの不満と、しかしその一線を越えれば、もはやデザインではなくなってしまうという懸念が、70年代後半にある種のジレンマとして顕在化しつつあった⁽³⁾。そうした状況下でのピカソ展との出会いは、横尾が自身のアイデンティティを「デザイナー」から「アーティスト」へと転換させるきっかけを作ったという点において重要であり、それによって横尾は、アートを包括するデザインから、デザインを包括するアートへと舵を切り、自身が抱える葛藤を解消しようとしたのである。

一方で、同時代の美術状況に目を向けてみると、上述のように横尾が絵画制作に取り組み始めた80年前後は、欧米を中心に具象絵画に対する復権の動き、いわゆる「ニュー・ペインティング現象」が巻き起こり、世界的な盛り上がりを見せ始めた時期であった。当時の横尾の動向を、こうした同時代の国際的なアートシーンとの関係性において捉えなおしたとき、画家転向にいたるプロセスや横尾がめざした方向性が、より十全に理解されると考えられる。

そこで本稿では、欧米におけるニュー・ペインティングの動向に着目しながら、個展の出品作を含む画家転向前後の横尾の絵画制作のプロセスを検証する。ニュー・ペインティングをいかに受容し、自身の制作に結びつけたのかをあきら

(1) 東野芳明「横尾忠則の新作（ニュー）ペインティング」『TADANORI YOKOO』展カタログ、南天子画廊、1982年。

(2) 林優「横尾忠則の画家宣言前後（1980～82年）の動向について（1）」『兵庫県立美術館研究紀要』12号、兵庫県立美術館、2018年、4-11頁。同「横尾忠則の画家宣言前後（1980～82年）の動向について（2）」『兵庫県立美術館研究紀要』15号、兵庫県立美術館、2021年、20-27頁。

(3) 横尾忠則「『私』のために絵を描くーデザインの悲劇からの脱出」『美術手帖』1981年12月号、美術出版社、14-15頁。

かにすることで、画家としての出発点に立った横尾がめざしていた絵画のあり方について考えてみたい。

2 欧米における具象絵画の復権

横尾とニュー・ペインティングとの関係性を論じるにあたって、まずは横尾が画家に転身する前後の欧米の美術動向について確認しておきたい。70年代後半頃から、アメリカではそれまで主流だったミニマル・アートやコンセプチュアル・アートなどの観念的でストイックな様式の中から情動的な表現があらわれはじめ、具象的なイメージを伴う絵画が復権の兆しを見せていた。78年にホイットニー美術館で開催された「ニュー・イメージ・ペインティング」をはじめ、こうした傾向は次第に展覧会などで取り上げられるようになり、79年には批評家のバーバラ・ローズが「80年代のアメリカ絵画」展を企画して、日本の美術界でもアメリカにおける絵画の流行が論じられるようになっていった。81年の『美術手帖』1月号には「80年代一動き出すニュー・ウェイブ」と題した特集が生まれ、こうした新たな動きが紹介されている。そして、「描く」ことに立ち戻りつつあったアメリカのアートシーンに彗星のごとく登場したのが、割れた皿の破片をキャンバスに貼り付けた“プレート・ペインティング”で知られるジュリアン・シュナーベルであった。無名だった彼を見いだしたメアリー・ブーンや美術界の重鎮レオ・カステリら画商のバックアップも手伝って、80年代初めにシュナーベルは一躍スターとして国際的な注目を集めるようになる。一方、同時期のヨーロッパでも、ドイツやイタリアを中心に表現主義的な傾向を持つ絵画が復活の兆しを見せはじめ、ゲオルグ・バゼリッツ、アンゼラム・キーファー、3C（サンドロ・キア、エンツォ・クッキ、フランチェスコ・クレメンテ）らの作品が「新表現主義（ネオ・エクスプレッショニズム）」「トランス・アヴァンギャルディア」などと呼ばれて、脚光を浴びていた。81年にロンドンのロイヤル・アカデミー・オブ・アーツで開催された「ア・ニュー・スピリット・イン・ペインティング」、また同年、パリ市立近代美術館で開催された「バロック'81」といった展覧会は、こうした動向を80年代の新しい美術の潮流として位置づけるものであったと言えるだろう。アメリカとヨーロッパで同時多発的に起こった一連の絵画復興の動きは、賛否を伴いながらも大きなうねりとなって、国際的なアートシーンに瞬く間にムーヴメントを形成していったのである。

80年前後の横尾の絵画制作をめぐるプロセスが、こうした動向と並行するように進展していることは注目に値する。横尾は79年と80年にアメリカを、81年、82年にはヨーロッパを、それぞれデザインの仕事のために訪れており、この4度の滞在は、ニュー・ペインティングの胎動期から全盛にいたるまでの現地のアートシーンに横尾が直接接する機会となっていた。そこで以下ではまず、横尾が絵画制作に関心を持ち始める契機となった79年、そしてニューヨーク近代美術館のピカソ展を訪れた80年の2度の渡米を中心に、現地での横尾の体験とそれを受けた絵画制作への取り組みについて辿ってみたい。

79年6月、横尾はアスペンで行われた国際デザイン会議に出席した帰り、7年ぶりにニューヨークを訪れている。同年2月にはシュナーベルがメアリー・ブーン画廊で初の個展を開いているが、このときはまだ横尾がその存在を意識していた形跡はない。絵画復権の過渡期にあった当時のアートシーンについて横尾は「ミニマルアートとポップアートを崩したような具象絵画に、時代遅れのハイパーリ

アリズムが人けのないギャラリーの壁に掛かっている」状態であったと回想しており⁽⁴⁾、低調で方向性を失っているように見えた⁽⁵⁾と述べている。一方でそのことは、横尾が70年代を通じて傾倒していた精神世界の探究に終止符を打つきっかけともなった。精神世界への関心は、60年代後半に訪れたニューヨークで経験したサイケデリック・ムーヴメントやヒッピー・カルチャーに影響を受けたものであったが、かつての活気を失った現地のありようは一つの時代の終わりを実感させ、また、自己改革や悟りをめざそうとするこれまでのあり方にも行き詰まりを感じていた横尾は、「今だったら何をやってもいい」「むしろこんな時期こそ、過去といっさい手を切るべきだ」という思いを抱いたという⁽⁶⁾。また、滞在中に池田満寿夫、ポール・デイヴィスら現地のアーティストとともに参加したデッサン会において、忘れかけていた「描く」ことの身体的快感を再発見したという経験も、横尾の興味を精神世界から「肉体感覚の範囲内のもの」へと移行させる契機となった⁽⁷⁾。身のまわりの現実や日常の事物に関心を向け始めた横尾は、彼岸やユートピアといった「もう一つの現実」を表現するために用いていたコラージュによるデザインから、手描きによる表現へとスタイルの刷新を図るようになる。加えて、滞在中ジャスパール・ジョーンズと旧交を温め、また、アンディ・ウォーホルのファクトリーでシルクスクリーン版画を本人から直接購入するなど、同時代のアーティストとの交流にも刺激を受けて「眠っていた絵画に対する好奇心」を「ガーッとかき立て」られた横尾は⁽⁸⁾、帰国後、描くことの喜びを共有する場として素人向けの絵画教室を開講し、絵画制作に対する意欲を募らせていった。

翌80年、再びニューヨークを訪れた横尾は、ニューヨーク近代美術館で開催されていたピカソの回顧展を見て、自己に忠実なその「生き方」に衝撃を受け、アイデンティティを大きく揺さぶられる。この「ピカソ・ショック」が契機となって、それまで固守していたデザイナーという自己規定から脱した横尾は、座標軸を画家へと移し、「アートの中にデザインやイラストを包括」するあり方へと方向性をシフトしていくのである⁽⁹⁾。

そうした変革の途上にあって、アメリカで顕著になりつつあった絵画復権の動きは少なからず横尾に刺激を与え、背中を押す役割を果たしたようである。「ぼく自身が自分の中で、どんどんどん袋小路に入っていきような表現行為をやっていたから、一度裸になって、作為的なものを捨てた状態でやってみたいという欲求と、ニュー・ウェイブのような動きとの出会いは、ぼくにとって大きかったと思う」と横尾は述べている⁽¹⁰⁾。帰国後から翌年にかけて、横尾は絵画制作へ向けた習作として膨大な数のスケッチやドローイングに取り組んでいるが、そこに見られるのは、まるで画学生のように実直な写実描写である。横尾はそれを「すでに完成された描写の解体と同時に完成へ接近する2つのプロセス」すなわち「コラージュからの解放、ペインティングへの移行」を目指すものと位置づけていた⁽¹¹⁾。この時期横尾がしきりに語っていた「ニュートラル」な表現への志向は⁽¹²⁾、長いデザイナー生活の中で浸みついたデザイン感覚を漂白し、まっさらな状態で絵筆をとりたいたいという願望であったと思われる。

一方、81年4月に行なわれた東野との対談の中でシュナーベルについて問われた横尾は「どんな作品ですか」「写真でしか見たことがない」と述べているように⁽¹³⁾、この時点ではまだシュナーベル、デヴィッド・サーレといったニュー・ペインティングを代表する新世代の作家たち、あるいはヨーロッパの新表現主義周辺の作家たちの存在を横尾は明確に認識しておらず、その動向は国内のメディアでも大々的に紹介されてはいなかった。絵画制作のスタート地点に立った横尾が同時代の

(4) 横尾忠則『横尾忠則自伝―「私」という物語 1960-1984』文藝春秋、1995年、336-337頁。

(5) 横尾忠則、太田克彦（対談）「画家横尾忠則のライフスタイル」『季刊アート』1982年春号、アート社出版、10-17頁。

(6) 同上。

(7) 東野芳明（文＋対談構成）「水のように―横尾忠則の変貌」『横尾忠則画帖』美術出版社、1981年、38-55頁。

(8) 同上。

(9) 同上。

(10) 横尾、太田、前掲書。

(11) 日記（1981年2月16日付）。

(12) 東野、前掲書、1981年。

(13) 同上。

作家としてまず意識を向けたのは、アメリカのニュー・ウェイブを代表する作家の一人として、日本でも注目を集めていたジェニファー・バートレットである。横尾は渡米前の80年5月に日本での版画制作を通じて彼女と知己を得ており、ニューヨーク滞在の折には彼女のスタジオを訪れて、同じギャラリーの所属作家であったエリザベス・マーレイを紹介してもらうなど、積極的に交流を図っていた。「目下ニューヨークで最も人気のあるアーティスト」⁽¹⁴⁾であるバートレットと交友関係にあったことは、この時期の横尾にとって大きな刺激となっていたようである。横尾は帰国後もアメリカから美術雑誌を取り寄せ、「ぼくの気持ちは、いつもニューヨークのアーティストのスタジオやギャラリーにいる」と日記に綴るなど⁽¹⁵⁾、ニューヨークの動向をつねに注視していた。

この頃、横尾が取り組んでいたドロ잉には、《Back of Head》や《Sky and Sea》のように、同じ主題をスタイルや技法を変えて繰り返し描く絵画実験のような様子が見てとれる。水彩やグワッシュ、パステル、鉛筆、インクなど、様々なメディウムを使い分け、多彩な筆触やマチエールを作り出すバートレットの作風は、横尾の参照源の一つとなっていたであろう。同時に横尾は、ジャスパー・ジョーンズ、ジム・ダイン、ラリー・リヴァース、アレックス・カツツ、サイ・トゥオンブリー、トム・ウェッセルマン、デヴィッド・ホックニーといった60年代の作家たちにも目を向けていた。こうした関心の方向性について東野は「みな60年代の、いささか傍系であった作家たちばかりだが、かれらが、いま、ニュー・ペインティングの流れの中で、長いキャリアをふまえた活動をしているのに、横尾は強く惹かれたようである」と分析している⁽¹⁶⁾。横尾はダインやカツツが扱う自伝的、日記的な主題や、トゥオンブリーの線の「無心」さに惹かれ、彼らの作品から描線や彩色などのマチエールを研究した。前回の論考で触れたように、横尾は自己に固有の表現様式を確立するため、こうした作家たちからの影響を積極的に自身の作品に取り入れ、何度も描き続けるプロセスのうちに、オリジナルな表現が浮かび上がる＝「自分と出会う」瞬間を待った。様式の探求は一方で「自分とは何か」という横尾の中核的なテーマとも通じていたのである。

しかし、この試みには相当の困難が伴った。あらゆる表現を試みるも、「これが自分の絵だという確信」は容易には得られず⁽¹⁷⁾、描き続けるにつれ、「思想、形式、技術」のいずれも持ち合わせていない自身の状況に打ちのめされた横尾は⁽¹⁸⁾、抑えきれない不安と焦燥を切々と日記の中に綴っている。絵のことがつねに頭から離れず、「描きたい」という衝動と欲求だけを悶々と募らせていった横尾は、81年7月について心身のバランスを崩して入院する事態にまで追い詰められてしまう。この時期、絵画制作は横尾に「喜び以上の苦痛」を与える存在となっていたのである⁽¹⁹⁾。

具象絵画の復権というアートシーンの潮流の転換に時宜を得て、自身が見定めた絵画制作という方向性を順調に歩み出したかに見えた横尾だが、実際の制作プロセスには大きな困難と迷いが生じていた。こうした状況を踏まえつつ、引き続き同年10月の渡欧と「新表現主義」との出会いについて考えてみたい。

3 ニュー・ペインティングの受容

81年10月3日、翌年6月の南天子画廊における個展が決定し、いよいよ本格的なタブロー制作へと舵を切ろうとしていた横尾は、同月、アムステルダムで開催されるデザイン会議（ジャパン・デイ）に出席するため、亀倉雄策、永井一正、

(14) 日記（1981年6月6日付）。

(15) 日記（1981年6月10日付）。

(16) 東野、前掲書、1981年。

(17) 日記（1981年6月11日付）。

(18) 日記（1981年8月1日付）。

(19) 同上。

田中一光らとともにオランダに渡る。現地で訪れたステデリック・ミュージアムの企画展で、ゲオルグ・バゼリッツ、サンドロ・キアらの作品を初めて実見した横尾は、彼らの作品の「生命力そのものの迫力」に圧倒され、大きな感銘を受けた⁽²⁰⁾。さらにその後パリに移動し、パリ市立近代美術館で開催されていた「バロック'81」を訪れた横尾は、「目下大旋風を巻き起こしているニューフォブの連中」、すなわち、シュナーベル、ジョナサン・ボロフスキー、クレメンテ、ルチアーノ・キャストリ、ミモ・パラディーノらの作品と出会って「現代美術の新しい波」を感じ取り、「ポップアート以来の衝撃」を受けたという⁽²¹⁾。横尾は3か月後の82年1月にも写真・デザイン協会のシンポジウムのためにハンブルクを訪れて、やはり現地の画廊で新表現主義の傾向を示す作品を見てまわっているのだが、この2度の渡欧において、同時代のヨーロッパの最新動向を身を持って体験したことは、その後横尾が取り組んでいく絵画制作に大きな影響をもたらすことになった。

横尾が新表現主義の作品と出会って受けた「衝撃」とはいったい何だったのか。そして、横尾はそれをどのように受け止め、解釈し、自身の制作と結びつけたのだろうか。以下、81年の渡欧から翌年の個展にいたるまでの、横尾のニュー・ペインティングに対する言説を検証してみたい。

横尾は82年5月5日、西武美術館が発行する『アール・ヴィヴアン』誌において、「ニュー・ペインティング」をテーマに東野芳明、磯崎新と座談会を行なっている。その中でニュー・ペインティングの作品を初めて見たときの衝撃について語った横尾は、その正体を「解放感」だったと述べている。「何かファーッと、解放と同時に叫びたいというか、抑圧しているやつをファーッと身体的に暴れまくりたいという解放感、それが自分に代わって彼らがやってくれているという感じを受けたね」⁽²²⁾。絵画制作に取り組み始めた横尾が、様式もテクニクも度外視して、絵を描きたいという衝動だけに身を委ねたいという切実な心情を抱えていたことは当時の日記からも窺える。「絵を描きたい衝動！それだけでいいのだ。衝動が自己であり、『何か』であり、方向であり、テクニクであり、確かなものだ。そう！衝動なのだ。まず最初に衝動があるのだ。すべては衝動に従えばいいのだ。本能だけだ」⁽²³⁾。横尾が感じた「解放感」とは「手をかけたいという衝動、激情、エモーショナルなものを身体的に表現したい」という横尾の願望を、ニュー・ペインティングの作家たちが体現してくれているという感動であり、観念よりも感情表現が優先されることへの力強い共感であった。そこでは洗練された技巧は問われず、「粗野」⁽²⁴⁾で「下手くそ」⁽²⁵⁾に見える表現はむしろ既成の概念にとらわれていないことの証左であり、かえってプリミティブな魅力を放っていた⁽²⁶⁾。「プリミティブは創造の原点」という信念を持ちつつも⁽²⁷⁾、自身の技術の稚拙さに引け目を感じていた横尾にとっては、大いに力づけられるものであったに違いない⁽²⁸⁾。

加えて重要なのは、横尾がニュー・ペインティングの作品にある種の「エクレクティシズム(折衷主義)」を見いだしていたことである。横尾はニュー・ペインティングの作品のいくつかには、マス・メディアのイメージをそのまま利用したものがあることを指摘して、そこにポップ・アートとのつながりを感じ取っている。ただし、そうしたイメージに社会批評的な思想はなく、主題が「非常に個人的」な問題に置かれている点は⁽²⁹⁾、ポップ・アートとは異なる。「自伝的とか、日記的とか、“私”的」な要素が強く打ち出されたニュー・ペインティングの特徴は、横尾の資質とも合致する点であっただろう。一方で、そうしたイメージの「引用」は、横尾自身が長年行ってきたコラージュの方法論とも通じる側面を持っていた。横尾は、例えばミケランジェロやレオナルド・ダ・ヴィンチとビートルズとを一

(20) 日記(1981年10月29日付)。

(21) 日記(1981年11月3日付)。こうした欧米の新しい美術潮流に対して、横尾は渡欧以前から『Art Forum』誌などを通じて情報を得てはいたが、作品を実見する機会はなかった。

(22) 東野芳明、磯崎新、横尾忠則(座談)「とりあえずニューペインティングで」『アール・ヴィヴアン』1982年6月号、西武美術館、12-43頁。以下、横尾、磯崎の言葉で特に記載のないものは同誌からの引用。

(23) 日記(1981年3月30日付)。

(24) 日記(1981年10月29日付)。

(25) 日記(1981年10月31日付)。

(26) 「彼ら既成の事実だとか表現を全く無視しているからね。(…) こうした、あまりに野卑で感情を剥き出した作品見ると、どうも安心できないというか、そうだね、とにかくヘタに見えるちゃうね。しかしぼくなんか感動するのは、このヘタな部分ね。こんな風に描けるなんたらやましい」(横尾、太田、前掲書)。

(27) 横尾忠則『8時起床、晴。今日はいいいことがありそうだ』佼成出版社、1980年、21-22頁(初出:横尾忠則「プリミティブ」『総合教育技術』1979年1月号、小学館)。

(28) 「下手くそだが、エキサイティングでパワフルだ。ぼくと共通するものがあるように思う」(日記[1981年10月31日付])。

(29) 横尾、太田、前掲書。

つの画面の中に組み合わせるような「現実をカタログ化」した捉え方が、ニュー・ペインティングの作品の中にも感じられると述べている。ただし、抜き取られたイメージはコラージュのようにそのまま画面に置かれるのではなく、作家の個性に応じた「表現主義的な方法」によって塗り替えられるのである。

こうしたある種の「エクレクティシズム」は、横尾が苦戦していた固有の表現スタイルの確立という命題にも示唆を与えた。座談会の中で磯崎は、ニュー・ペインティングの様式には「コンセプチュアルあり、ミニマルみたいなやつもあり、ガウディみたいなものもあり、具象もありという、ほんとうにいろいろ入り混じっている、非常にエクレクティックなコラージュのイメージ」があると指摘しているが、一つの様式に収斂することに困難を抱えていた横尾にとって、そうした多元的なあり方は救いとなるものであった。

横尾はすでに渡欧以前からオリジナルな様式の探究に限界を感じ、あれもこれもと気が多い自身の性格を逆に利用することはできないか、と考えるにいたっていた⁽³⁰⁾。そこで、自身の出発点でもある「模写」、そしてその延長線上に位置する「コラージュ」の方法論に立ち戻り、他者との同化を前提とする「模写」とはつまり、ありとあらゆる様式を自分のものとすることであり、それゆえ特定の様式を“持たない”ことこそ、自分らしいやり方である、と結論づけて、日記にそのことを綴っている⁽³¹⁾。多様な様式にこそ自身の固有性を認めようとするこうした発想の転換には、横尾が動向を注視していたパートレットの存在も影響していたと考えられる。例えば81年にポーラ・クーパー・ギャラリーで発表され、80年の滞米中に横尾が制作の様子を実見していた《In the Garden》は、プールのある庭園を様々な視点から描いた約200点の連作で、その全てが異なるスタイルで描き分けられていた。この作品について東野は「目的としての“新しさ”は無意味と観じ、戦後美術の所産を、さまざまに活用、“引用”して、ユニークな作品を作っている」と評価しているが⁽³²⁾、「ありとあらゆる表現」を一つの作品として提出しようとするパートレットのあり方は、横尾にとっても惹きつけられるものであったに違いない⁽³³⁾。そうした特定の様式の不在、あるいは混交をニュー・ペインティングの中に認めた横尾は、「バロック'81」を観たあとで次のように語っている。「無意識に求めていた時代の様式に出会った幸福感を抱く。時代の様式といったが、むしろ、それがなくなったという解放感だ」⁽³⁴⁾。

既成のイメージや様式を引用し、組み合わせるこうした手法は、座談会では「ポスト・モダニズム」という文脈から語られている。オリジナルな表現を追求するモダニズムのアヴァンギャルドと異なり、ポスト・モダニズムでは「歴史的にあったものをいかに自分流にひっくり返して、あるいは別の形で使うかという、その使い方の新しさみたいなもの」が打ち出されていると語る磯崎に対し、横尾は「ニュー・ペインティングは、完全にそういうもの」だと答えている。難航する絵画制作の中で、横尾が日記に吐露した「現代はすべての様式は出つくした、だからあとは過去の様式を引用すればいいという強引な開き直りがあるだけだ」という言葉からは⁽³⁵⁾、横尾がこうしたニュー・ペインティングの折衷主義の中に、自身の活路を見いだしていたことを感じさせる。

絵画制作に向けた試行錯誤の中で、不安と焦りに襲われつつも横尾が頭に描いていためざすべき方向性が、ステデリック・ミュージアムや「バロック'81」で目の前に形となって現れたことは、横尾にとって重要であった。パートレットやシュナーベルなど、「これまでに注目してきた人たちがとにかく一挙に集まって」展示された「バロック'81」を見て、横尾は「数年前に感じとっていたことが、今度の

(30) 日記（1981年8月21日付）。

(31) 日記（1981年9月8日付）。

(32) 東野、前掲書、1981年。

(33) 日記（1981年6月20日付）。

(34) 日記（1981年11月3日付）。

(35) 日記（1981年4月14日付）。

旅行でトータルな形になって現れた」と述べている⁽³⁶⁾。こうした動向が最新の現代美術として「ポップ以来の世界的規模のムーブメント」を巻き起こしていることは⁽³⁷⁾、横尾を大いに勇気づけ、自身の制作のあり方に確信を与えるよすがとなったのである。

4 個展出品作とニュー・ペインティング

82年の個展に出品された7点の絵画は、こうした横尾のニュー・ペインティングに対する強い共感のもとで制作された。「ともすると自分を見失いそうになる」不安の中で⁽³⁸⁾、ニュー・ペインティングは絶望する横尾に救いの手を差し伸べてくれる存在であり、つねに顧みるべき基点であった。「ニューペインティングの出合はぼくの生き方を変えたのだ」と横尾は日記に書き綴っている⁽³⁹⁾。

一方で、これまで見てきたとおり、横尾にとってニュー・ペインティングはそれ自体がめざすべき対象なのではなく、あくまでも自身が志向する方向性に確信を与えてくれる同時代のムーブメントであった。ニュー・ペインティングとの共振性が示された個展の出品作においても、それは単なるオマージュや追随としてではなく、横尾自身に根ざした問題意識が、ニュー・ペインティングというフィルターを通してどのように表現されたのかを見ていく必要があるだろう。

一つは既成イメージからの引用という特徴である。横尾の作品では、多くのイメージが印刷物や写真などの複製媒体から引用され、組み合わせられている。例えば《ロスのお土産》の左のキャンバスには、レニ・リーフェンシュタールの写真集『ヌバ』に掲載された肖像写真が引用され、右側にはボルノ雑誌からとられた男女が描かれている。また《うまい作り話》は、映画「ギルダ」のポスターのイメージと、そこに書かれた台詞の一節が、そのまま三幅対のキャンバスに引き伸ばされたものである。こうしたやり方は、横尾がデザインの中で培ってきたコラージュの手法に連なるものであるが、一方そこに「描く」という行為が媒介されることにより、むしろコラージュの原形ともいえる「模写」の方法論と結びつく。横尾は子どもの頃から模写を得意としており、宮本武蔵と佐々木小次郎の決闘場面を描いた幼少時の絵本の模写は、絵画における原点であった。横尾にとって模写とは単にイメージを描き写すことではなく、「描く」という身体的行為を通して、対象を自身の中に内実化させる手段だったのである。先述したように、横尾はニュー・ペインティングのいくつかの作品の中にも、ポップ・アートと通じる複製イメージの引用という特徴を見いだしつつ、そこに社会よりも個人の問題が投影されるという点において、ポップ・アートとの差異を指摘していた。引用されたイメージは作家の「激しい感情の交流」を通してキャンバス上に表され⁽⁴⁰⁾、それゆえに彼らの作品は、ポップ・アートの「クール」な外見とは逆に、表現主義的な筆触をまとうのである。既存のイメージから出発しつつ、それがそのままキャンバスに置き直されるのではなく、作家個人の感情や身体を通過したものとして提示されるというあり方は、横尾にとっての「模写」と通底する面を持っていると言えるだろう。こうした横尾の作品におけるイメージの扱いを、東野は次のように表現している。「60年代のポップ・アートがマス・メディアのもつ、アッケラカンとした虚像的な非私性をもって表現の私的領域を真空化したとすれば、80年代の横尾が、マス・メディアのイメージを、私的な追憶や身辺的な日常性や個人的な情動によって充電しようとしている点は、正反対だろう。ポップ・アートで育った世代が、ポップ・アートのマナリズムを超えるための作戦として偽装した、旧

(36) 横尾、太田、前掲書。

(37) 日記（1981年11月5日付）。

(38) 日記（1982年4月25日付）。

(39) 日記（1982年5月8日付）。

(40) 横尾、太田、前掲書。

套な『自己表現』の突飛な復活!』⁽⁴¹⁾

また、横尾はニュー・ペインティングの作品に多様な様式の折衷を見だし、一元的な様式を持たない自身の性質と結びつけて、それを肯定的に捉えようとしていた。個展の出品作を見ると、個々の作品のスタイルに統一性はなく、またひとつの作品の内部においても、複数の様式が交じり合う錯綜した画面空間が展開されている。こうした多様なスタイルの混在について、カタログの序文で東野は「シャツを脱ぐように絵のスタイルを変え」たフランシス・ピカビアに言及している⁽⁴²⁾。ピカビアはデュシャン、マン・レイとともにニューヨーク・ダダの「三銃士」の一人に数えられ、生涯に激しく画風を変化させたことで知られているが、横尾は東野、磯崎とともに行った先の座談会において、ニュー・ペインティングの作家たちにとっての“お父さん”は、ピカビアなのではないか、という見解を示していた⁽⁴³⁾。横尾は以前からピカソやデュシャン、マン・レイなどとともにピカビアの存在に目を留めており、特定のスタイルに固執することなく、融通無碍に作風を変化させるその姿勢に、自身の資質と共通する部分を見だし、「見本」としていた⁽⁴⁴⁾。座談会の中で、横尾はこうした特徴をニュー・ペインティングと結びつけて、そこに類似する態度を読みとっている。

再び横尾の作品に目を向けると、《ロンドンの4日間》に顕著なように、描かれたイメージが、画面内で複雑なレイヤー構造を形成していることが見てとれる。こうした重層的なイメージは、シュナーベルとともにニュー・ペインティングを代表する一人と見なされていたサーレの作品にしばしば登場するが、その源泉は「透明の時代」と呼ばれるピカビアの1930年前後の作品群に遡ることができる。他方、それは印刷物の「ヤレ」（印刷の調整用に試し刷りされた損紙で、イメージが何度も重ね刷りされた状態）をソースとする横尾自身のデザイン手法とも通じており、過去には《燔犠大踏鑑》（1970年）やサントリーの一連のポスター（1978年）などのグラフィックワークで何度も試みられたものであった。つまり、イメージの重層には、サーレら同時代のニュー・ペインティングと、その父祖的存在であるピカビア、そして横尾自身のデザイン手法という三つの起源が重ねられていることになる。《ロンドンの4日間》では、ピカビアの作品と同様、重なり合ったイメージが一つの画面に複数の時間と空間を作り出しているが、それらは細かい筆致の連なりによって断片化され、次元の差異は曖昧となり、鑑賞者の視点を彷徨わせるような独自の効果を生んでいる。

横尾のピカビアに対する言及は、出品作以上に個展のポスターにおいて明快に示されている。やはりいくつかのイメージを重層的に表したこの巨大なポスターにおいて、それぞれの図像はすべてピカビアをめぐる写真から引用されている。黄と青の2つに分割された画面の中央にはピカビア自身が、上部にはダダ・フェスティバルにおいてピカビアがデザインしたポスターでサンドイッチマンを演じるアンドレ・ブルトンがそれぞれ描かれ、左にはピカビアが手掛けたバレエ『本日休演』の中でアダムを演じるデュシャンが登場している（引用元である写真はマン・レイが撮影）。下部の青い画面にはピカビアの名前と「YOKOO」の文字が上下に並ぶように描かれており、横尾のピカビアに対する強い思い入れが感じられる。こうしたピカビアへの言及は、主題や様式に対してアナーキーな態度を貫いたピカビアの「生き方」に対するオマージュであると同時に、横尾はピカビアという存在を打ち出すことによって、ニュー・ペインティングと同時代性を共有し、また彼らの作品に対する自身の解釈や立場を明らかにしようとしたのではないだろうか。

(41) 東野、前掲書、1982年。

(42) 同上。

(43) 東野、磯崎、横尾、前掲書。

(44) 日記（1981年9月8日付）。

出品作の中で横尾が最後に取り組んだ《画家の自画像》は、こうした横尾自身の「現在」をあらわした集大成の作品である。横尾は個展のための制作に取りかかった当初、同じテーマを4点のキャンバスを並列させた巨大な画面に描くことを計画していた。八割方が完成した段階で破棄されたためにその全貌を知ることはできないが、そこでは多分に自伝的な内容が展開されていたようである。制作中のアトリエを取材した当時の記事によれば、それは絵筆を手にした画家が巨大なピカソの肖像を制作しようとしている場面で、ところどころに骨が散らばり、骨の中には横尾の転機となった年（例えばニューヨーク近代美術館でピカソの回顧展を観た1980年）の西暦が記されていたという⁽⁴⁵⁾。描き直された《画家の自画像》では、制作中の画家というモチーフは引き継がれつつも、ピカソの顔は横尾自身へと変わり、さらにそのまわりには複数の小さな自画像が重なり合うようにいくつも描かれることになった。そこではまさに多面的な自己の存在やスタイルの混在を肯定的に捉えようとする、横尾自身の「画家」としてのあり方が示されているのである。

5 画家転向をめぐる

82年の個展において、横尾が画家転向とともに同時代のニュー・ペインティングとの共振を明らかにしたことは、ニュー・ペインティングが国内で本格的に議論される一つのきっかけを作ることになった。以降、『美術手帖』を中心に国内の美術雑誌等においてニュー・ペインティングの特集が組まれるようになり、そこに横尾はたびたび登場することになるのだが、それにより手厳しい批判にも晒されることになった⁽⁴⁶⁾。ニュー・ペインティングの作品自体への否定的な評価とともに、横尾の作品が彼らの追随、あるいは流行への便乗であるという見方も根強かったようである。

しかし、これまで見てきたように、横尾の画家転向の背景には様々な動機や問題意識が複合的に存在していた。それは一つに、ニューヨーク近代美術館でのピカソ展との出会いであり、横尾はそこでピカソの強烈な自意識に反応し、自我に忠実なピカソの「生き方」に感銘を受けて、デザイナーという立場から離れることを決意した。また、そうしたアイデンティティの転換には、東野が指摘するところの、“反デザイン”意識に基づいた横尾独自のデザインに対する問題意識が背景にあり、画家転向は「デザインの限界ぎりぎりの磁場」で制作を行ってきた横尾が⁽⁴⁷⁾、「デザインを飛び越えた地点でデザインを考える」ために繰り出した方策でもあった。そして、80年代における具象絵画復権の動きに関しても、絵画制作に取り組み始めた横尾にとってそれが後押しとなったことは確かであろうが、画家転身を決意しつつあった段階において、横尾はシュナーベルらニュー・ペインティングの作品を明確には認識しておらず、画家転向の動機がニュー・ペインティングの流行にあったわけではなかった。

横尾は2019年に行なわれた80年代の美術をめぐるシンポジウムにおいて、日本の80年代には「世界の動向や潮流に該当するものがまったくない。別に真似することはないけれど、ツァイトガイスト（時代精神）が全く欠如している」と述べているが⁽⁴⁸⁾、そうした批判はおそらく、横尾が当時ニュー・ペインティングと同時代性を共有しつつ、それを正面から受け止め、自身の問題と照らして咀嚼し、独自性を打ち出そうと試みたという自負に裏付けられているのだろう。横尾は独自の問題意識から画家転身を決意し、同じタイミングで出会ったニュー・ペイン

(45) 「横尾忠則、画家宣言」『季刊アート』1982年夏号、アート社出版、75頁。

(46) 「楽しい。つまり、健康なのだ。いや、健康であろうとしているのかもしれない。そこに批評性を読みとろうというのは、きっと深読みであるにちがいない」(水沢勉「シニシズムを超えて」『美術手帖 年鑑 '83』1月号増刊、美術出版社、17-18頁)。「横尾忠則と大沢昌助の作品図版を見る。それらは引用とか借用という流行語をもってしても解し難い絵である。横尾のゆくべき最適の場所は予備校のデッサン室であり、大沢は画家をやめるほかないだろう」(藤枝晃雄「アメリカ現代美術変貌の内実」『美術手帖』1983年12月号、美術出版社、30-39頁)。

(47) 東野芳明「横尾忠則の絵画」『横尾忠則—ネオロマンバロック』展カタログ、西武美術館、1987年、7-13頁。

(48) 横尾忠則、谷新(聞き手)「大逆転の時代、横尾忠則80年代を語る」『静岡市美術館「起点としての80年代」関連イベント記録集』静岡市美術館、2019年、26-44頁。

ティングから多大な影響を受けつつも、ひとつの「時代精神」を共有するものとして、それらを受容したのである。そこには確かに、横尾がいわゆる現代美術のメインストリームとは異なる出自を持ち、当時の美術界の言説や常識に縛られることのない立場にいたという前提もあっただろう。だからこそ、横尾はデザイナー時代から貫かれた観念主義の否定と自己探究への欲求という自身の資質を、率直にニュー・ペインティングと結びつけることができたのだともいえる。

82年の個展において示された、既存イメージの引用や多元的な様式の混在は、その後の横尾の絵画制作における基本的な方法論となっていった。横尾はニュー・ペインティングを鏡として自身の方向性を見つめ返し、その後の画家としての核を築いたのである。



横尾忠則《横尾忠則の髑髏まつり》2020年
※ポスターデザインは完成したものの印刷中止となった

「横尾忠則の^{どくろ}髑髏まつり」—実現しなかった展覧会の記録

平林 恵

はじめに

本稿は、2020年5月30日より8月30日まで横尾忠則現代美術館にて開催予定であった「横尾忠則の髑髏まつり」展の図録のために執筆されたものである。2019年8月の展覧会企画時には新型コロナウイルスの影はなく、テキスト執筆時にもその後のパンデミックを予想し得ない状況であった。しかし、感染症対策のため、開幕3週間前に展覧会中止が決定され、図録製作も完成間近で凍結された。

「髑髏まつり」のタイトルが示すとおり、本展は横尾の死生観に寄り添いながら「死」を祝祭的に扱う内容であった。2フロアから成る当館の展示空間にあわせて2部構成とし、第1部では反復され記号化された「死」のモチーフ—髑髏や骸骨のほか、首吊り縄や他界した同級生の写真、三島由紀夫の肖像といった横尾独自の「死」の暗号にも着目し、作家の死生観の形成を探る。第2部では、彼岸と此岸を繋ぐ作品に加えて、食器や衣類など日常を彩る横尾グッズの髑髏が展示室を埋め尽くすインスタレーションにより、生者と死者が集うヨコオワールドを演出する予定であった。

それは「死」の存在が非日常であることを前提としており、「コロナ前」だからこそ成立した内容であった。コロナ禍を経験した後に「髑髏まつり」展を開催するならば、その構成は大きく変わるに違いない。

ここに実現しなかった展覧会の記録として、図録のための原稿を掲載し、「髑髏まつり」展復活の日に向けての出発点としたい。



図1 横尾忠則《業》1985年頃
横尾忠則現代美術館蔵

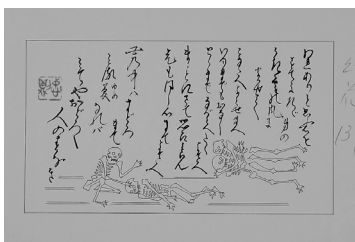


図2 横尾忠則《瀬戸内晴美『幻花』挿画 真如(四)》1974～75年
作家蔵(横尾忠則現代美術館寄託)

横尾忠則の髑髏まつり—異界のメリーゴーラウンド

1. 髑髏と冒険

足もとに転がる髑髏や手中の髑髏、図案化された骸骨、立体的な骨のコラージュ—横尾忠則の作品には様々な場面で髑髏や骸骨が登場する。

《業》(図1)では歌川国芳の《相馬の古内裏》から骸骨を借用し、「幻花」の挿絵(図2)には『一休骸骨』の模写を用いる。《恐怖の愛》(図3)や《さらば故郷》(図4)では江戸川乱歩⁽¹⁾、《夢—海底の死》(図5)ではジュール・ヴェルヌの小説の一場面と骸骨を組み合わせる。《創世記》(図6)ではアルフレッド・ヒッチコックの映画『北北西に進路を取れ』のケイリー・グラントの顔が髑髏に差し替えられ(図7)、《死者の洞窟》(図8)ではフェデリコ・フェリーニの映画『白い酋長』(図9)の背景に骸骨寺のイメージを合成する。さらに、岡本太郎の死後まもなく描かれた《夜の会合》(図10)では、引用元の岡本作品《夜》(図11)の中の髑髏が消え、代わりに無数の「脳」と岡本の顔が赤い星空に浮かび上がる。

(1)《恐怖の愛》に描かれた少年は、江戸川乱歩「怪人二十面相」(『少年倶楽部』掲載)の挿絵(小林秀恒画)より、《さらば故郷》の3人の少年は同「新寶島」の挿絵(北宏治画)から引用されている。

絵画や映画、自身の記憶と体験が融合されたヨコオワールドという舞台において、髑髏や骸骨はどんな役割を演じているのだろうか。

「髑髏」のイメージとの出会いを、横尾は次のように語っている。

「ぼくの子供の頃、紙芝居の『黄金バット』というヒーローがいた。怪傑ゾロのような格好をしているが顔は髑髏であった。ぼくはこの『髑髏』という言葉と怪しげな文字にどういうわけか惹かれていた。『黄金バット』だけではなく、ぼくが熱中した江戸川乱歩や南洋一郎の少年小説にも髑髏はしばしば登場したものだ。」⁽²⁾

「髑髏」は、「死」の象徴として横尾少年の恐怖を掻き立てるとともに、未知の世界への冒険に誘う。また、「黄金バット」という一見不気味なヒーローの姿や、「怪人二十面相」のようなダークヒーローの存在は、対立的な概念が共存するその後の横尾作品の基盤をつくっていたのかもしれない。

こうした少年時代の体験をテーマとした作品は、1990年代に連続して現れるが、そのきっかけは1992年に発行された自伝的な写真集『横尾忠則 記憶の遠近術』⁽³⁾の出版であろう。1968年から1976年にかけて篠山紀信が撮影した、当時の横尾の憧れの人物⁽⁴⁾や故郷西脇での写真に向き合うことで、少年時代に味わった高揚感にこそ創作の原点があることに気づくのだ。この年、横尾は弥生美術館に赴き、館所蔵の『少年倶楽部』に掲載された小説挿絵の模写を始める。山川惣治、鈴木御水、梁川剛一らの挿絵は、模写という行為を踏まえることで当時の高揚感を呼び覚ますと同時に、絵画の素材として蓄積されて「横尾忠則 昭和少年風景展」⁽⁵⁾や「横尾忠則 スピリチュアル・ポップ 1994 with Love」展⁽⁶⁾での主たるイメージとなる。

(2) 横尾忠則『死の向こうへ』PHP 研究所、1998年、p.181

(3) 篠山紀信、横尾忠則『横尾忠則 記憶の遠近術』講談社、1992年。篠山が撮影した写真に、横尾が自伝的なテキストを加えている。

(4) 本書には、画家の山川惣治と鈴木御水、小説家の南洋一郎、江戸川乱歩夫人との写真が掲載されている。

(5) 1994年1月4日～3月27日、弥生美術館にて開催。同年4月24日～9月25日には「横尾忠則展 昭和少年風景 西脇篇」として西脇市岡之山美術館に、1995年6月16日～7月11日には「横尾忠則 昭和少年ロマン展」としてナビオ美術館（大阪）に巡回した。

(6) 「横尾忠則 スピリチュアル・ポップ 1994 with Love」展（ラフォーレミュージアム原宿、1994年4月20日～5月12日）

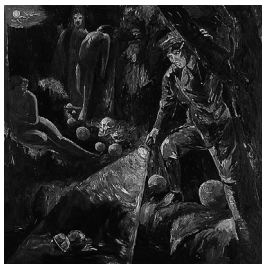


図3 横尾忠則《恐怖の愛》1994年
横尾忠則現代美術館蔵



図4 横尾忠則《さらば故郷》1995年
作家蔵（横尾忠則現代美術館寄託）

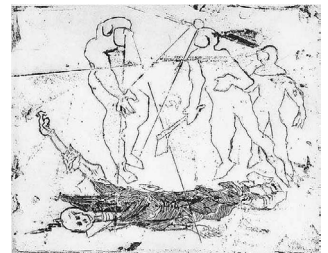


図5 横尾忠則《夢—海底の死》2000年
横尾忠則現代美術館蔵



図6 横尾忠則《創世記》1986年
作家蔵（横尾忠則現代美術館寄託）



図7 『北北西に進路を取れ』（アルフレッド・ヒッチコック監督、1959年）より



図8 横尾忠則《死者の洞窟》1985年頃
横尾忠則現代美術館蔵



図9 『白い酋長』（フェデリコ・フェリーニ監督、1952年）より



図10 横尾忠則《夜の会合》1997年
川崎市岡本太郎美術館蔵



図11 岡本太郎《夜》1947年
川崎市岡本太郎美術館蔵

(7) 『新寶島』は1940年4月～1941年5月にかけて『少年倶楽部』に連載された冒険小説。

(8) 『死の向こうへ』（註2前掲）、p.181

(9) 『横尾忠則 昭和少年風景展 解説書』弥生美術館、1994年、p.5

とりわけ江戸川乱歩の冒険小説「新寶島」⁽⁷⁾の挿絵（図12）に基づく3人の少年の姿は、横尾少年の自画像的なモチーフとして定着する。《さらば故郷》（図4）、《地球の果てまでつれてって》（図13）、《Experimental Report》（図14）に登場する彼らは、原作と同様に洞窟の中を窺っている。

「冒険小説や探偵小説にはよく洞窟が出てきて、その奥に決まったように髑髏がころがっている。だから洞窟はまるで墓場のように思えるのだった。」⁽⁸⁾

そう横尾は回想し、洞窟に「死」の記号を散りばめる。さらに「性」を暗示するモチーフが点在するのは、「少年の日の残酷と狂気、恐ろしいほどエロチシズムを乱歩の小説世界に重ね合わせ、魂を生け捕りにされた」⁽⁹⁾横尾が、当時の好奇心に再び出会うための仕掛けなのだろう。

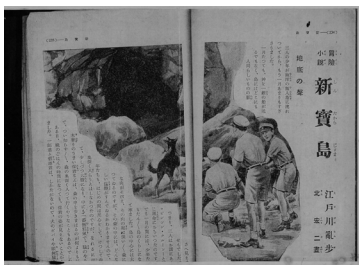


図12 江戸川乱歩「新寶島」のコピー（2013年の日記より）作家蔵



図13 横尾忠則《地球の果てまでつれてって》1994年 作家蔵（横尾忠則現代美術館寄託）



図14 横尾忠則《Experimental Report》2008年 作家蔵

2. 自己の死

1936年生まれの横尾が終戦を迎えたのは9歳の時である。戦意高揚のための映画や紙芝居を娯楽とし、国民学校で教育を受けた横尾は、神風特攻隊に憧れる軍国少年であった。

「特攻隊ってカッコいいと思っていた。死を美化していたんだ。ボクもダンゼンそういった死を迎えると思っていた。ところが終戦。死にそこなったと思ったな。死が生目的だったんだから、ガックリきた。」⁽¹⁰⁾

横尾は「死」を昇華できないまま、その残像をデザインに持ち込んだ。モダニズムが排除してきた土着性の核にある「死」の匂いを、ポップな色彩と前近代的なモチーフの融合の中に吐き出したのである。三島由紀夫はそれを戦前の「ハバカリの匂い」、「遠い汽笛」、「湿った蒲団」や、見世物の「花やかで、きらびやかで、しかも陰惨そのもの」な景色に喩えたが⁽¹¹⁾、それらは当時のデザイン界の潮流に逆行するものであった。ところが、その異端を支持する理解者が異分野から現れ⁽¹²⁾、横尾のスタイルはメディアを通して熱狂的に迎えられる。1960年代後半の横尾は、本業のイラストレーションやグラフィックデザインの枠を超えた活動で脚光を浴びるが、「横尾忠則」という存在を時代の寵児に押し上げたのは1965年の「ペルソナ展」⁽¹³⁾で《横尾忠則自身の広告》として発表した首吊りポスター《TADANORI YOKOO（自主制作）》⁽¹⁴⁾（図15）であろう。

仕事のない時代から一転して多忙を極めたこの時期について横尾は、「この幸福な時期を持続させたいと願う気持ちが強い執着心を生み出して、現在の『生』にこだわるようになったのだと思う。そのため『死』が何より恐ろしいものと感じられるようになった」と分析し、自己の「死」を表現することは、死の恐怖を乗り越えるための「死」のシミュレーションであったと述べている⁽¹⁵⁾。また、皮肉にも自己の死という手段によって人生の転機を迎えた1965年、横尾は母親を亡く

(10) 同上、p.15

(11) 三島由紀夫「ポップコーンの心霊術（横尾忠則論）」『横尾忠則 記憶の遠近術』（註3前掲）、pp.5-9。本文は、横尾を被写体とした篠山の写真集『私のアイドル』の序文として1968年に執筆されたが三島の生前には公開されず、『三島由紀夫全集』（新潮社、1976年）に収録された。

(12) 三島のほか、寺山修司、栗田勇らが横尾を評価し、仕事を依頼した。

(13) 「ペルソナ展」は1965年11月12日から17日まで銀座松屋で開催されたグラフィックデザインの展覧会。11名の若手デザイナーと5名の招待デザイナーが、個人の表現として作品を発表。6日間で35,000人を動員した。

(14) 発表当時のタイトルは《横尾忠則自身のための広告》であった。

(15) 『死の向こうへ』（註2前掲）、p.51

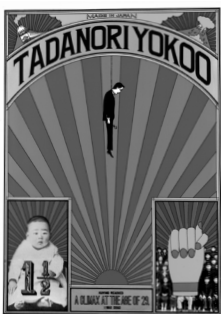


図15 横尾忠則《TADANORI YOKOO（自主制作）》1965年 作家蔵（横尾忠則現代美術館寄託）

している。首吊りポスターは、入院中の母親に付き添いながら制作されたものであったのだ⁽¹⁶⁾。

さらにテレビや大衆誌への露出が加速する1967年には『デザインジャーナル』に「死亡通知」を掲載し⁽¹⁷⁾、翌1968年には『横尾忠則遺作集』⁽¹⁸⁾と題した作品集を出版する。こうした一連の「死」の演出について、横尾は当時の雑誌のインタビューで語っている。

「いきつくところまでいったとき、あとはそれを解体しないかぎり創造は生まれない。だからボクは、ここで死なねばならなかったのだ……」⁽¹⁹⁾。

「死」の儀式は、自身のスタイルを葬ることで再生を図るという横尾の創作における流儀の出発点となったのである。

その約30年後、絵画に首吊りの自画像が現れる。《地球の果てまでつれてって》(図13)では、横尾少年の分身となった3人の少年が29歳の横尾を眺めている。本作が描かれたのは1994年、前述した新たなスタイルへの移行期のことである。

さらに24年後は《T + Y 自画像》(図16)において自画像とともに「首吊り縄」が描かれる⁽²⁰⁾。以後、作家の署名であるかのように頻繁に用いられることになる記号化された首吊り縄は、肉体の消滅によって、むしろ「不在」を際立たせている。

また、30年以上前の作品に大胆に加筆した《ヘビとリンゴ》(図17)では、その記号はメビウスの輪すなわち死と生の循環を示す記号へと進化しており、「死」によって「再生」を試みた1965年の横尾の姿を連想させる。

3. 他者の死

『横尾忠則遺作集』出版の翌1969年に出版された『横尾忠則日記 一米七〇糶のブルース』⁽²¹⁾は、日記形式で当日の出来事や横尾の言葉による掲載記事をまとめたものであるが、日付に続いてその日亡くなった著名人の氏名、肩書き、死因などが記されている。また、1981年以降の横尾の日記⁽²²⁾には、自分自身や作品と繋がりのある人物の訃報記事が貼り付けられている。

身近な他人の「死」は、自分自身の「死」より現実的である。前述のとおり、戦時中の横尾にとって「戦死」は美しいものであり、恐怖の対象とはならなかった。小説の中の死は魅惑的ですからある。しかし、両親の死を想像することは「この世で一番恐ろしいこと」なのであった⁽²³⁾。

死を想起させる横尾独自のモチーフとして、1998年から2000年にかけて多用された肖像写真のコラージュがある。無数の顔写真が靈魂のように宙に浮かび、狂気や執念を感じさせるその手法の始まりは《記憶の鎮魂歌》(図18)まで遡ることができるだろう。

本作は1970年に同級生と郷里西脇で撮影した集合写真⁽²⁴⁾(図19)をもとに描か



図18 横尾忠則《記憶の鎮魂歌》1994年作家蔵(横尾忠則現代美術館寄託)



図19 篠山紀信《定本一良、好岡輝寿、西晃佑、北詰勝之、藤原悦男、藤井良己、小西久子、岡本桂、岡本和子、田野節子、内橋博子、横尾忠則》1970年

(16) 高橋睦郎「1ファンによる弥次馬的年譜」『横尾忠則遺作集』学藝書林、1968年、p.110
ベルソナ展に出品するため、本作のほか《À LA MAISON DE M. CIVEÇAWA (ガルメラ商会)》も制作された。

(17) 1967年6月27日付、つまり横尾の31歳の誕生日に「老衰のため三十歳の天寿を全うし永眠致しました。」と記載され、喪主は妻の横尾泰江、葬儀委員長は田中一光である。

(18) 『横尾忠則遺作集』(註16前掲)は、横尾の渡米中(1967年9月18日～12月24日)に栗津潔の編集で進められた。

(19) 「横尾忠則 突然の死」『平凡パンチ』1967年9月4日号、pp.22-23

(20) 本作は「横尾忠則 画家の肖像」展(横尾忠則現代美術館、2018年5月26日～8月26日)のための新作である。同展に出品される一連の横尾の自画像の起点を1965年制作の首吊りの自画像《TADANORI YOKOO (自主制作)》に置いたことにインスピレーションを得て制作された。



図16 横尾忠則《T + Y 自画像》2018年個人蔵

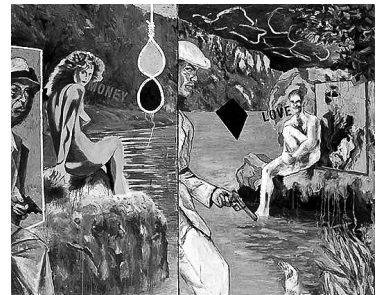


図17 横尾忠則《ヘビとリンゴ》1984年頃～2020年 作家蔵(横尾忠則現代美術館寄託)

(21) 横尾忠則『横尾忠則日記 一米七〇糶のブルース』新書館、1969年。1962年から1969年まで、主に雑誌に掲載された横尾の言葉を収録している。

(22) 横尾忠則現代美術館では、企画展「ヨコオ・マニアリズム vol.1」(2016年8月6日～11月27日)への出品を機に、1981年から2015年までの日記を預かっている。

(23) 横尾忠則『死の向こうへ』(註2前掲)、p.22

(24) 初出は「西脇オデッセイ 横尾忠則故郷へ帰る」『an・an』(1970年6月20日号、pp.70-75)。『横尾忠則 記憶の遠近術』(註3前掲)に再掲された。

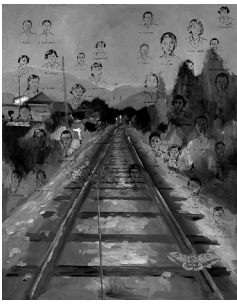


図20 横尾忠則《彼岸へ》2000年
作家蔵（東京都現代美術館寄託）

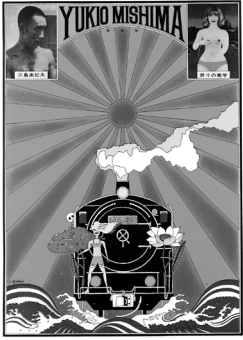


図21 横尾忠則《終りの美学（発狂社）》
1966年 作家蔵（横尾忠則現代美術館寄託）



図22 細江英公（写真）・三島由紀夫（被写体）・
横尾忠則（挿絵・装幀）『新輯版 薔薇刑』集英社、
1971年

れている。制作当時の日記には「高校の同級生達と西脇の鉄橋の下で撮った20年ほど前の写真を資料に描く。すでに逝った同級生20人もその中に描くつもりだ。」⁽²⁵⁾との記録があり、モノクロームで描かれた顔が他界した同級生であることが分かる。さらに2000年には郷里西脇を題材とした作品⁽²⁶⁾《彼岸へ》（図20）に小学校の同級生たちの肖像を描き、画中には弔いの気持ちを込めて彼岸花を供えている⁽²⁷⁾。

郷里を離れて久しい横尾にとって、同級生の死は遠くて近い現実である。当時の姿のまま時を止められた彼らは、少年時代の思い出の証言者として、郷里を舞台とした絵画にしばしば登場することになる。白黒写真の模写は、その後、膨大な紙焼き写真のコラージュへと形を変えるが、その過剰なまでの反復行為に、身近な死への祈りを感じずにはいられない。

近年は、2014年に亡くなった愛猫タマを描き続け、その数は100点に達しようとしている。「タマ、帰っておいで」と名付けられたこのシリーズもまた、祈りの行為に等しい。しかし、反復し複製することは、特別な「死」を一般化することでもある。その行為によって、横尾は「死」を日常に迎え入れようとしているのかもしれない。

画家や作家、俳優など、横尾は多くの著名人を作品に登場させてきたが、その大半はその人物の世間に浸透したイメージであり、死を想起させるものではない。しかし、一個人ながら頻繁に描かれる三島由紀夫の肖像には、一般に知られるその衝撃的な死の印象だけではない親密な関係性が感じられる。

横尾と三島との出会いは1965年5月、日本橋吉田画廊でのイラストレーションの個展会場であった。既に横尾の才能を評価していた詩人の高橋睦郎が、横尾の三島への傾倒ぶりを知り、二人を引き合わせたのである。横尾は最も三島の興味を引いた作品⁽²⁸⁾の贈呈を申し出、三島が自宅に招いたことから交流が始まる⁽²⁹⁾。その後の横尾のジャンル横断的な活躍は、通俗的なメディアへの露出も憚らなかった三島の影響によるところが大きい。

三島の依頼で横尾が挿絵を担当した「連載《おわりの美学》講座」⁽³⁰⁾は、そのタイトルのおおりに、様々な物事の終わりについての美意識、死生観が反映されたエッセイである。挿絵には既に首吊り縄が現れているほか、これを発展させた自主制作ポスター《終りの美学（発狂社）》（図21）には、機関車から覗く髑髏を見つけることができる。また映画『憂国』⁽³¹⁾で三島が演じた切腹シーンのアナクロニズムに「ぼくの趣味と妙に一致するもの」⁽³²⁾を感じた横尾は、雑誌連載「人物戯論」において、切腹する三島を描いている⁽³³⁾。描くという行為を通して、横尾の中で「死」と三島の存在が徐々に結びついていったのだろう。

そして三島との最後の対話は、横尾の死生観の形成に大きく影響する。死の3日前の電話で、三島は横尾が手がけた『新輯版 薔薇刑』（図22）の装幀に「俺の涅槃像だ」と満足を示し、描かれたヒンズーの神々について触れ、「インドは死を学ぶところではない。むしろ生を学ぶところだよ」「君も、そろそろインドへ行ってもいいな」と告げたという⁽³⁴⁾。1967年よりアメリカのヒッピー・カルチャーを通して憧れたインドに、三島の言葉を經由して辿り着いたのは1974年。インドでの体験が、横尾を精神世界へ導くことになる。

1980年代、画家転向と時を同じくして横尾の関心は精神世界から肉体へ向かい、絵画にはボディビルで鍛えた三島の姿が描かれるようになる。発端はモーリス・ベジャールから依頼されたベルギー国立20世紀バレエ団「ディオニソス」の舞台

(25) 1994年9月5日の日記

(26) 「横尾忠則 西脇・記憶の光景展」(2000年10月1日～2001年3月31日、西脇市岡之山美術館)のため、西脇に約2週間滞りして制作された。

(27) 横尾忠則「第六感エッセイ・彼岸へ」『横尾忠則マガジン vol.6』平凡社、2000年、p.64

(28) 《眼鏡と帽子のある風景》(1965年)を指す。

(29) 横尾忠則『横尾忠則自伝』文藝春秋、1995年、p.89

(30) 三島由紀夫「連載《おわりの美学》講座」は1966年2月14日号から8月1日号まで『女性自身』に連載された。

(31) 三島の短編小説『憂国』を三島自身が脚色。美術、監督も手掛けた自主製作映画。1966年にツール国際短編映画祭に出品された後、日本では4月に封切られた。

(32) 『横尾忠則自伝』（註29前掲）、p.93

(33) 高橋睦郎（文）、横尾忠則（絵）「人物戯論⑨—三島由紀夫」『話の特集』1966年7月号

(34) 『死の向こうへ』（註2前掲）、p.69

美術であろう⁽³⁵⁾。その原画《男の死あるいは三島由紀夫とR. ワーグナーの肖像》(図23)には、ベジャールが敬愛する2人の芸術家が描かれているが⁽³⁶⁾、三島もまたワグネリアンであったことが奇妙な符合を見せる⁽³⁷⁾。1984年は相次ぐ展覧会と海外旅行で多忙な年であった。パリ・ビエンナーレへの参加が決まり、出品作のアイデアを記録した日記には、「死と救済」を主題にしようとしていること、「どんなことがあっても日本を手離すな」という三島の言葉が書き留められており⁽³⁸⁾、実際に出品された《男の死》(図24)には『新輯版 薔薇刑』表紙の三島の「涅槃像」が描かれている。

次に三島の肖像が集中的に登場するのは1994年前後で、《網膜が見た夢II》(図25)や《死の愛》(図26)に見られるように、当時の横尾が関心を寄せていた東西の神話、宇宙、異界といった舞台に三島が召喚される。宇宙人や空飛ぶ円盤を題材とした三島の小説『美しい星』からの連想もあったのだろうか。

《理想の実現》(図27)には、前述の《男の死あるいは三島由紀夫とR. ワーグナーの肖像》と同じく頭上で両腕を縛られ矢が突き刺さる三島の裸体が、聖骸布の如く描かれているが、これは雑誌『血と薔薇』創刊号の特集「男の死」⁽³⁹⁾に掲載された写真に基づいており、三島の自伝的小説『仮面の告白』で主人公が性的指向を自覚するきっかけとなったガイド・レーニの《聖セバスチアンの殉教》(図28)からの着想である⁽⁴⁰⁾。

この撮影の後には、横尾と三島を被写体とした写真集『男の死』も計画されており、三島は自ら設定した「男の死に様」を自身の死の1週間前に撮影し終えると、横尾に撮影を急かしたという。結局、横尾の撮影は見送られ、三島の写真も目の見ることはなかった⁽⁴¹⁾。

これに先駆け、横尾を被写体とした「私のアイドル」というコンセプトの写真集⁽⁴²⁾が進行しており、横尾とともにカメラに収まった三島の姿は、《死の愛》において絵画化されている。

アイドルでもあり、芸術家としての横尾を導く身近な存在でもあった三島の「死の美学」に、横尾は共感と畏怖を抱いていた。三島由紀夫という「死」の暗号に対する横尾の視点は時に寄りそうほどに近く、時には異なる星から見ているかのように遠い。その距離の不安定さは、横尾の揺れ動く心情を示しているようである。

(35) 1982年に依頼を受け、1984年にミラノ・スカラ座で初演された。

(36) 三島とワーグナーをモデルとした作品は2点あり、いずれも1983年に制作されている。もう1点は《三島由紀夫とR. ワーグナーの肖像》。

(37) 映画『愛国』の音楽として三島はワーグナーの「トリスタンとイゾルデ」を使用している。

(38) 1984年11月21日の日記

(39) 浅澤龍彦責任編集『血と薔薇』創刊号(天声出版、1968年)特集1「男の死」で、三島を被写体として篠山紀信が撮影した「聖セバスチアンの殉教」、「溺死」の2点が掲載されている。「溺死」の写真は《網膜が見た夢II》に引用されている。

(40) 『仮面の告白』で描写されている「ゼノア(ジェノヴァ)のパラッツォ・ロッソに所蔵されているガイド・レーニの《聖セバスチアン》」には「2本の矢」と書かれているが、篠山の写真では3本の矢があるため、撮影の参考にされたのはカピトリノ美術館(ローマ)所蔵の同構図の作品であるとされる。(宮下規久朗、佐藤秀明、井上隆史「公開トーク 三島由紀夫の愛した美術」(2006年11月5日、於徳富蘇峰館)三島由紀夫文学館ウェブサイト参照)

(41) 2020年9月、三島の撮影分は『Yukio Mishima: the death of a man = Otoko no shi』としてRizzoli International Publicationsより刊行、横尾がテキストを寄せた。同年11月には、これを横尾が再構成した日本版『OTOKO NO SHI』がCCCアートラボより刊行された。

(42) 高橋睦郎によれば1968年5月に写真集『私のアイドル』(写真:篠山紀信)の撮影を開始している。(『横尾忠則月譜1968・1~1970・12:高橋睦郎』『横尾忠則全集 全一巻』、講談社、1971年)なお、『私のアイドル』は構成を変え、1992年に『横尾忠則 記憶の遠近術』(註3前掲)として出版された。



図23 横尾忠則《男の死あるいは三島由紀夫とR. ワーグナーの肖像》1983年
横尾忠則現代美術館蔵



図24 横尾忠則《男の死》1985年
横尾忠則現代美術館蔵

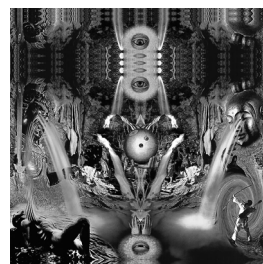


図25 横尾忠則《網膜が見た夢II》1994年
横尾忠則現代美術館蔵



図26 横尾忠則《死の愛》1994年
作家蔵(横尾忠則現代美術館寄託)

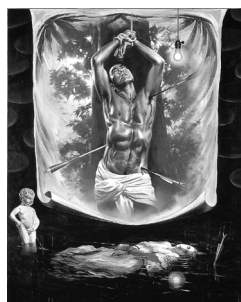


図27 横尾忠則《理想の実現》1994年
兵庫県立美術館蔵



図28 ガイド・レーニ《聖セバスチアンの殉教》1615-1616年
カピトリノ美術館(ローマ)

4. 此岸と彼岸

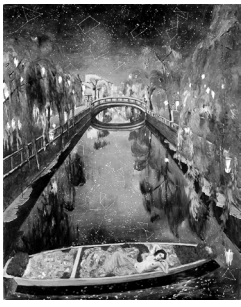


図29 横尾忠則《城崎幻想》2006年
作家蔵（横尾忠則現代美術館寄託）

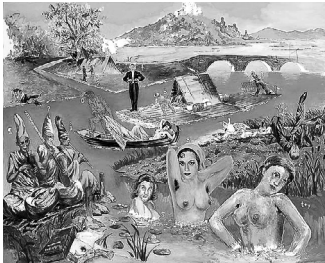


図30 横尾忠則《ブルーアイランド》2008年
作家蔵（横尾忠則現代美術館寄託）



図31 横尾忠則《気まぐれ》2008年
作家蔵（横尾忠則現代美術館寄託）

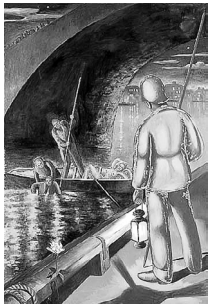


図32 横尾忠則《破調》2008年
作家蔵（横尾忠則現代美術館寄託）



図33 横尾忠則《美の盗賊》2008年
作家蔵（横尾忠則現代美術館寄託）

加古川の洪水で橋が流された後、不安定な仮設橋を自転車で渡る父親の姿を、母親に背負われて見ていた—それが最初の記憶であり、この時「死」の観念に襲われたと横尾は述懐している。幼い横尾にとっての「死」は、年老いた両親（養父母）がいなくなることへの恐怖であった。また、自分が彼らの実の子ではないという疑念は、自分はどこから来たのかという問いに転じ、「橋の下でひろってきた」という母親の言葉が「ロマンチックな物語の主人公になったような感覚」をもたらした。幼い横尾は橋の向こう側に別の世界を空想するようになり、その映像は「死」の観念、感覚とともに残っているという⁽⁴³⁾。

「此岸と彼岸のイメージは子どものころからずっとあったようだ。華やかなものと暗いもの、死の世界と生の世界—相反するものの存在は、ものごころついたときから理屈ではなく感覚的に理解していた。」⁽⁴⁴⁾

信心深い両親のもとで育った横尾にとって宗教的な儀式は日常の一部であり、横尾の神秘的な体験は両親に肯定的に受け入れられた。こうした環境も「死」や「異界」への関心を育む要因であったのだろう。聖と俗、現実と虚構、過去と現在といった対立的な要素を織り交ぜた横尾の作品が異界への通路のようであり、洞窟や水辺がその舞台として設定されることが多いのは、横尾の原風景によるものだろうか。

ここで《城崎幻想》(図29)に注目してみたい。本作は、温泉をめぐる紀行文⁽⁴⁵⁾の挿絵として描かれたもので、城崎温泉への取材旅行の体験が盛り込まれている。横尾は同地で執筆された志賀直哉の小説『城の崎にて』を事前に読み、同行した瀬戸内寂聴とゆかりの地を訪れた。川と柳並木、夜の灯りと路地の行灯は写真をもとに描かれ、合成されている。花を飾り付けられた舟は実在するが、ここに横尾は目を閉じて横たわる女性の姿を描き加えた。花に埋もれた人物は、「生」の儚さと「死」そのものを連想させる。志賀の小説から読み取った隣り合わせの生と死を、横尾流のエロティシズムに変換しているのだろう。

この女性と舟の組み合わせは、後に《ブルーアイランド》(図30)や《気まぐれ》(図31)、《破調》(図32)、《美の盗賊》(図33)にも現れる。その元を辿れば《酔いどれ舟》(図34)の女性が、クロヴィス・トルイユの《魔術師》(図35)からの引用であることが分かり(横尾は《真実が現実になる時》(図36)の画中にC.T.と書き入れ、引用元を明かしている)、トルイユの官能的で背徳的な世界観を「死」と組み合わせさせて記号化したのではないかと考えられる。

ここに長い権を持った人物や、犯罪めいた(あるいは救出しているようにも見える)場面が加えられ、「死」と「性」、犯罪と救済といった相対する要素が「舟」に集約されていく。船頭は、冥府の渡し守カロンであろうか。横尾の愛読書であるダンテの『神曲』は、死後の世界への冒険旅行である。幼い頃、南洋一郎やジュール・ヴェルヌの冒険小説から受け取った「血湧き肉躍る」感覚と、「死」の向こう側への関心を同時に満たしてくれる物語である。ダンテが描写する地獄の責め苦の凄惨さは、江戸川乱歩やコナン・ドイルの推理小説に見られる怪奇性にも共通する。横尾は少年時代、乱歩に夢中になった理由をこう語っている。

「江戸川乱歩に魅せられた理由は、犯罪そのものが何かまばゆいものに見え、そのまばゆさが大人の世界を覗かせてくれるように感じられたからだった。そしてその犯罪の世界は大変エロティックなものに思え、一人こっそり部屋にとじこもって読むことにうしろめたいものと同時に、いいしれぬ快楽さえ感じていた。」⁽⁴⁶⁾

此岸と彼岸の間を漂う舟には、「異界」への好奇心が乗せられているのだろうか。



図34 横尾忠則《酔いどれ舟》2008年
作家蔵（横尾忠則現代美術館寄託）

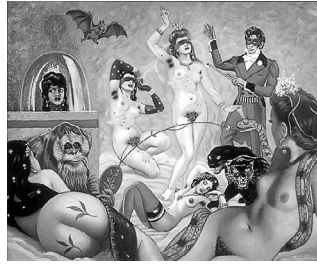


図35 クロヴィス・トルイユ《魔術師》1944-
1962年



図36 横尾忠則《真実が現実になる時》1994
年 作家蔵（横尾忠則現代美術館寄託）

5. 「ぶるうらんど」そして「原郷の森」へ

絵画に「舟」が溢れていた時期、横尾は小説『ぶるうらんど』⁽⁴⁷⁾を執筆していた。此岸と彼岸を往来する観察者の視点で死後の世界を描いた本作は、『神曲』や「血湧き肉躍る」冒険物語に代わって、ルイス・キャロルの『不思議の国のアリス』の不条理さと仏教的な静寂に包まれており、対岸の穏やかな日常をパラレルワールドのように伝えている。4編から成る輪廻転生の物語は、三島由紀夫の『豊饒の海』のオマージュにも見える。

そして現在、横尾は彼岸へもう一歩足を踏み入れている。小説「原郷の森」⁽⁴⁸⁾では、横尾のアトリエ周辺に異界が開け、現世では対面したことのないレオナルド・ダ・ヴィンチやピカソ、生前に交流のあった三島、澁澤龍彦や今東光ら、古今東西の画家や詩人、小説家、評論家、宗教家と宇宙人までもが入れ替わり立ち替わり現れ、横尾を交えて芸術論を語る。その景色は靈魂が集う天界のメリーゴーラウンドのようであり、此岸からは走馬灯のような幻想的な風景に映る。

「原郷」を描いた近作絵画《追憶あれこれ》(図37)には、横尾の人生における登場人物が時空を超えて集合しているが、霧がかかったような朦朧とした画面は、まさに此岸側から見た彼岸の景色なのだろう。

かつて抽象的な「死」としての髑髏や骸骨が転がっていた横尾の世界には、自身の記憶に連なる「異界」の登場人物が風穴を開け、此岸と彼岸の境界は揺らぎ始めている。往来を許された横尾は、異界での祝祭を現世において記録し、来るべき旅立ちに備えているのかもしれない。

(43) 『死の向こうへ』(註2前掲)、pp.11-16

(44) 『横尾忠則 記憶の遠近術』(註3前掲)、p.23

(45) フリーペーパー『5L (ファイブエル)』ライフエンタテインメント株式会社、2005年11月～2007年12月号に掲載。城崎温泉への取材旅行は2006年4月24日～25日。

(46) 『横尾忠則日記 一米七〇糧のブルース』(註21前掲)、p.724



図37 横尾忠則《追憶あれこれ》2019年
作家蔵（横尾忠則現代美術館寄託）

(47) 横尾忠則『ぶるうらんど』文藝春秋、2008年

(48) 横尾忠則「原郷の森」『文學界』文藝春秋、2019年8月号より2021年8月号まで連載、全24回。

中村不折原画「東京朝日新聞 明治四十二年新年附録」 における持統天皇像について

安永幸史

はじめに

明治期は日本画・洋画を問わず歴史画がひとつのテーマとなっており、その過程でいくつか新しい図像が創出されている。そうした図像の一例として、本研究では中村不折が原画を描いた「東京朝日新聞 明治四十二年新年附録」(図1)の持統天皇図像(図2)に注目したい。本図は、明治42(1909)年1月1日に発行された『東京朝日新聞』の付録である「百人一首」のシートだが、伝統的な百人一首絵とは異なる人物像が多数見られる。特に持統天皇は、大きさの問題から細かい部分は省略されているものの、単髻に結った髪型に、胸元で束ねられた二本の帯が下半身に向けて長く伸びた装束、そして右手のみを胸元近くまで持ち上げた姿勢など、伝統図像との乖離が大きく、非常に特徴的なものである。本報告では、この持統天皇像の図像源泉を検討することから始めて、中村不折の人物図像の創作の背景について考察したい。

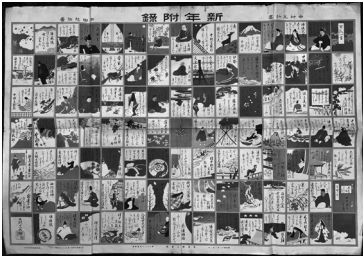


図1 中村不折原画「東京朝日新聞 明治四十二年新年附録」明治42(1909)年刊行



図2 「東京朝日新聞 明治四十二年新年附録」より「持統天皇」

1. 「東京朝日新聞 明治四十二年新年附録」について

まず、「東京朝日新聞 明治四十二年新年附録」について、基本的な情報から確認したい。先にも述べた通り、本図は明治42年1月1日発行の『東京朝日新聞』の付録として製作されたものである。下の句のシートと絵札のシートの2枚が存在しており、シート大きさはいずれも縦53.6cm、横76.9cmとなっている。「百人一首」であるため当然だが、各シートは切り取ることによって100枚の札に分けることができるようになっている。切り取った場合各札の大きさは縦6.5cm、横4.9cmとなる。「百人一首」の原画は中村不折が担当している。シートに使用されている紙は非常に薄いため、シートを切り取ってそのまま使うと遊戯用の札としての使用には耐えないように思えるが、シートの下方には「此の附録は厚紙の裏打をなしたる後断つべし」とあり、このままでの使用は想定されていなかったのだろう。そもそも、こうした新聞や雑誌の付録としての百人一首のシートについては、本論で取り上げる「東京朝日新聞 明治四十二年新年附録」の他にも、『女學世界』の付録である「女學世界 第七卷第壹號附録」(明治40年1月1日発行)や「女學世界 第八卷第壹號附録」(明治41年1月1日発行)など、新年の付録として配布されている例をいくつか見ることができる。こうした付録は「東京朝日新聞 明治四十二年新年附録」と同様に薄手の用紙に印刷されているが、例えば「女學世界 第八卷第壹號附録」の左隅には「此の附録は厚紙二枚重ねて裏打をなし、百枚に截りて用ふべし、使用の際は本誌巻末の附箋を切り取りて下の句と読み合わすべし」とあり、「東京朝日新聞 明治四十二年新年附録」も含めて、こうした雑誌や新聞の新年の付録としての「百人一首」シートは、基本的にはそのまま使うのではなく裏打をすることが前提であったことがうかがえる。また、明

治 34 (1901) 年に創刊された『女學世界』は女性教育の専門誌という位置づけであったためか、新年第一号には女性の教養と関連のある付録がしばしばつけられており、そうした付録として「百人一首」のシートが発行された例が複数回存在している⁽¹⁾。これは江戸時代から明治時代の初めにかけて「百人一首」が、新年に行われる遊戯としてだけでなく、女性にとって重要な教養と見做されていたためだろう。「東京朝日新聞 明治四十二年新年附録」も、こうした文化的状況の中で制作されたものであると言える。

また、「東京朝日新聞 明治四十二年新年附録」のもう一つの特徴として、人物像や風景表現が混在していることが挙げられる。そもそもの前提として「百人一首」を絵画化した作例には基本的に二つの種類が存在している。一つは歌の作者の姿を描いた「歌仙絵」タイプであり、歌留多としての「百人一首」の絵札の多くはこのタイプである。後に持統天皇像を例として見ることになるが、「歌仙絵」タイプは江戸時代以降、多少の違いはあれど定型的な表現が用いられることが多い。そしてもう一つのタイプは歌の情景を描いた、言うなれば「歌意図」とでも言うべきタイプである。このタイプは、管見の限りでは、歌留多の絵札に採用されている例はあまり多くない。どちらかと言うと「百人一首」の注釈書や女性の教養書での採用が主流であり、歌の内容を理解させるという目的を重視していることがうかがえる⁽²⁾。また、「歌意図」タイプは歌の情景を絵画化するという点である程度まで似通った図像が出てくるものの、「歌仙絵」タイプほど定型化されていないことも特徴である。こうした二つのタイプが一つの作品の中で混在する例はほとんど存在せず、例えば近い時期に制作された同形式の作品である「女學世界 第七巻第壹號附録」や「女學世界 第八巻第壹號附録」は全てが「歌意図」タイプとなっている。一方、「東京朝日新聞 明治四十二年新年附録」では先に述べた通り「歌仙絵」的な人物図像と「歌意図」的な図像とが混在しており、その点で珍しい作例であり、一般的な「百人一首絵」の定型とは少し外れた作例と言える⁽³⁾。

このように、「東京朝日新聞 明治四十二年新年附録」は江戸時代や同時代の「百人一首絵」の定型から逸脱している面が多々あるが、とりわけ人物図像についてはその乖離が大きく、中村不折の制作上の工夫を感じさせる。そこで以下では、こうした人物図像から持統天皇像に注目し、その図像源泉などを探っていく。

2. 「百人一首」における持統天皇図像の変遷

中村不折の持統天皇像を見る前に、前近代から明治時代にかけての持統天皇像の変遷について簡単にまとめた。基本的には、前近代において持統天皇の事蹟を主題とした物語絵などは現存していないため、こうした文脈における持統天皇の存在は希薄なものと言える。その一方で、物語絵という文脈から外れた、『百人一首』や婦女子向けの教養書における『百人一首』の解説に付けられた挿絵などにおいては、持統天皇像は豊富な作例を有している。このため、前近代における持統天皇イメージの多くは、『百人一首』の絵札などに描かれた持統天皇ということになる⁽⁴⁾。こうした状況は近代の歴史画においても大きく変わることはない。近代の歴史画において女性を主役として描いた作品は多く見られるが⁽⁵⁾、持統天皇を主題として描いた作品は非常に少なく、そのイメージの大半は『百人一首』の絵札のものだったのではないかと考えられる。こうした事情のため、『百人一首』に関連する持統天皇像を扱っていくこととする。

『百人一首』における持統天皇図像の初期のものとしては元和年間（1615—

(1) 管見の限りでは、明治 40 年、41 年、大正 8 (1919) 年の第 1 号では百人一首シートが付録となっている。しかし、付録の種類は百人一首のみということではなく、明治 40 年前後の数年だけを見ても明治 38 (1905) 年、39 (1906) 年、明治 42 (1909) 年、明治 43 (1910) 年、明治 44 (1911) 年、明治 45 (1912) 年の第 1 号の付録は、女性の風俗を題材とした双六である。

(2) 前述した『女學世界』の付録は全てが歌意図タイプであるが、これは「百人一首」のカルタのシートという形式ではあるものの、女性教育雑誌の付録という性質から実質的に女性の教養書の流れを引いている面が大きいと考えられる。

(3) 「東京朝日新聞 明治四十二年新年附録」においては、人物が描かれている札は 42 枚存在している。しかしながら、小野小町の歌の絵札は白髪的女性が描かれており、これは「わが身世にふる ながめせしまに」の句を意識したものと考えられる。その意味では一部の絵札は人物が描かれているとはいえ「歌意図」としての要素が強いと言えるだろう。

(4) 持統天皇の図像については、吉海直人「『百人一首』画像論」(『同志社大学学術研究年報』62 巻、2011 年、204—212 頁)において江戸時代から近代に至るまでの図像の変遷が概観されている。また、衣服史の観点から冕冠を身に付けた持統天皇像についての考察が主だが、武田佐知子「百人一首の持統天皇」(『衣服で読み直す日本史 男装と王権』朝日新聞社、1998 年、157—214 頁所収)もまた、江戸期から近代の持統天皇図像について考察している。

(5) 近代歴史画の中の女性像については、島田康寛監修、加藤類子、小倉実子解説『近代日本画家が描く 歴史を彩った女性たち展』毎日新聞社、2000 年に詳しい。

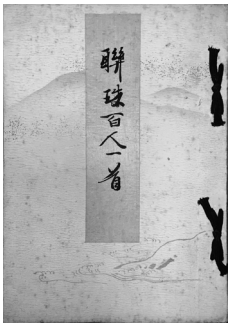


図3 『聯珠百人一首』表紙 明治28 (1895)年刊行

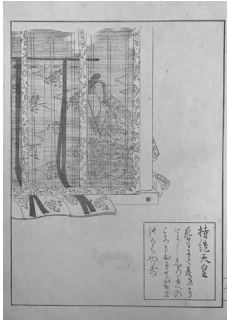


図4 『聯珠百人一首』より「持統天皇」

1624) 刊行の『素庵本百人一首』が有名だろう。十二単姿の持統天皇を描くタイプの図像であり、几帳の奥に人物像を配置することで高貴さを演出し他の女性歌人との差別化を図っているものと言える。十二単姿は実際に持統天皇が身につけた衣装ではありえないが、おそらくこれは先行する「三十六歌仙絵」の女性歌人像を参考にした結果であると考えられる⁽⁶⁾。

これ以外のタイプの図像としては、御簾の内側に座し完全に顔を隠しているものと、冕冠姿の持統天皇の二つが挙げられる。前者は狩野探幽原図とされる『百人一首画帖』において典型的に見られるものである⁽⁷⁾。後者の冕冠を着用した持統天皇に関しては、西川祐信『百人女郎品定』(1723年刊行)に描かれた女帝の姿が、勝川春章による百人一首絵に流用されたものが初期例であると武田佐知子氏は指摘している⁽⁸⁾。言うなればもとは持統天皇という個人を描いたものではない図像が、持統天皇像に転用された形になるのである。

「百人一首絵」における持統天皇像はこの3タイプに大別されるが、基本的に江戸時代では十二単姿の持統天皇が主流であったと言える。『百人一首』は江戸時代には基本的な教養として見なされていた面があり、女性の基本的な教養や道徳を記述した書物の中でも『百人一首』は歌仙絵をともなって紹介されていた。そして江戸時代を通してそうした書物の中で描かれる持統天皇は十二単を着用した図像が大半であったのである。

しかし、こうした状況は江戸時代末から近代において多少は変化する。この変化の背景として、江戸時代中期以降には『百人一首』の歌人に対する考証が盛んになっていったという背景がある。例としては文政19 (1819)年刊行の藤原美波留(1775 - 1822)による『百人一首抄』が挙げられる。本書は『百人一首』の絵入注釈書であるが、各歌人の簡単な経歴などが記述されている点、持統天皇の項目において紹介されている歌が『万葉集』に依拠したものであるという点で非常に興味深い。吉海直人氏も指摘する通り、江戸時代の『百人一首』や教養書における持統天皇の御製歌は『万葉集』から直接取られたものではなく、『新古今和歌集』に再録されたものを収録しており⁽⁹⁾、持統天皇を「歴史上の人物」ではなく『百人一首』の中の歌人の一人として認識していた可能性が高い。逆に言うならば、藤原美波留による『百人一首抄』は、それまでの『百人一首』の注釈書よりも「歴史上の人物」としての持統天皇に注目しているものと言えるだろう。本書の歌仙絵において、持統天皇は十二単を身につけた姿で表されており、こうした考証が図像に影響を与えるに至っていないことが見て取れるものの、持統天皇像が「百人一首の歌人」からより実証的な歴史上の人物として捉えられ始めている初期の例とみなすことはできる。

また、尾崎雅嘉(1755 - 1827)による『百人一首一夕話』は天保4 (1833)年の刊行であるが、作者ごとに歌を載せるとともに、歌の解釈や歌人の逸話などをまとめている。本書には持統天皇像は掲載されていないが、壬申の乱などについて記述され、絵でも瀬田橋の戦いの様子が描写されるなど歌人を歴史上の文脈の中で捉え直そうとする姿勢が見て取れる。しかし、本書での絵もまた、現代から見ると時代考証は不正確であり、先に挙げた瀬田橋の戦いの様子を描いた絵では、古代のものとは異なる甲冑を身につけた兵士の姿が描かれている。

こうした中、持統天皇像に明確な変化が現れてきたと感じられる作例は、冷泉為恭(1823 - 1864)が原図を描いたとされる『聯珠百人一首』(1895年刊行・図3)である。本書での持統天皇(図4)は⁽¹⁰⁾、御簾の奥に坐す図像を踏襲した姿で描かれている。しかし、狩野探幽の『百人一首画帖』とは異なり顔は完全には隠れて

(6) 吉海直人氏は「佐竹本三十六歌仙」の中の齋宮女御が『百人一首』における持統天皇に与えた影響について指摘している。吉海直人、前掲論文、208 - 209頁。

(7) 狩野探幽本人によるものは現存していないが、跡見学園女子大学図書館にはその模写が収蔵されている。書写年は不明であるが、歌仙絵、歌意図ともに色彩の書き入れが見られ、精巧に原本を写したものと思われる。

(8) 武田、前掲書。

(9) 吉海、前掲論文、208頁。

(10) 本書は序文を福羽美静が書いているが、そこでは「故実をうつすに名高き岡田為恭がうつすとて蔵したるを後年にいたりていかてそれを刻本となして世のひとにもみせはやといひもてありしに…」とあり、原図が岡田(冷泉)為恭であることが述べられている。

おらず、手に翳を持ち髪型も頭上一髻を思わせるものとなっている。その一方、服装に関しては江戸時代までの持統天皇像の要素を強く残していることは重要だろう。また、大正14(1925)年には、『聯珠百人一首』における冷泉為恭の画稿を翻刻した『小倉百人一首畫稿』が出版されているが、ここに掲載されている持統天皇像(図5)は装束については曖昧なもの、頭上一髻めいた髪型や翳を持っているという点は同一であり、こうした図像的特徴が画稿段階から構想されていたことをうかがわせる。いずれにせよ、為恭による持統天皇像は、『百人一首画帖』系統の持統天皇像を踏まえつつも、持ち物などには部分的な修正を加えているという点で、この持統天皇像が考証を厳密に行った上で制作された図像と前近代的な「百人一首絵」の図像との過渡的な面を持ち合わせているものであることは間違いない。為恭が何を図像的典拠としてこのような図を描いたのかは不明であるが、時代考証を意識した持統天皇像の初期の例としての重要度は高い。

ただし、先述したような例が散見されるものの、実のところ明治初期における持統天皇像の変容は、全体的に見て非常にゆっくりとしたものであったと言える。江戸時代に多く刊行されていた女子教養書は明治時代にも存在し、そこでは『百人一首』の紹介もされていたのだが、その多くにおいて十二単姿の持統天皇像が描かれている。この傾向は、先述した『聯珠百人一首』が刊行された明治28(1895)年以降も同様であり、明治30年代に刊行された百人一首注釈書や女子教養書における持統天皇像のほとんどは十二単姿となっている。

3. 中村不折の持統天皇像

こうした状況を踏まえた上で見たとき、「東京朝日新聞 明治四十二年新年附録」の持統天皇像は非常に特異な図像であると言える。この持統天皇像は服装も髪形も十二単の持統天皇像から完全に脱却しており、伝統図像とは別の図像源泉があるものと考えられる。本図像の特徴は、単髻に結った髪型に、胸元で束ねられた二本の帯が下半身に向けて長く伸びた装束、そして右手のみを胸元近くまで持ち上げた姿勢であるが、こうした持統天皇像の図像源泉としては、薬師寺鎮守休ヶ岡八幡宮の祭神像のひとつである「神功皇后像」(図6)を想定できるだろう。本図と「神功皇后像」とを比較すると単髻に結った髪型や胸元から長く伸びる二本の帯、片腕を挙げるポーズが共通している。ただし相違点も存在し、「神功皇后像」の装束は上半身と下半身で色が分かれており、裳が分離した衣装であることが示されているが、不折の持統天皇像では袖は色が分けられているものの、上半身と下半身とが一続きの装束として描かれており、画面が小さいためか衣服の構造も簡略である。また、上げる腕が左右反転しており、不折の持統天皇像は片膝を立てる姿勢をとっていない点も相違している。とは言え、全体的な印象は非常に似通っていること、何より胸元から長く伸びる二本の帯状の構造物は薬師寺鎮守休ヶ岡八幡宮の祭神像の他には最勝院の女神坐像などわずかな作例しか存在しないことから、不折の持統天皇像が「神功皇后像」を参照していることはほぼ間違いないと思われる。

では、不折が持統天皇を描くにあたって「神功皇后像」を参照したのはなぜだろうか。第一に考えられる理由として、明治時代における「神功皇后」のイメージが挙げられる。神功皇后は記紀神話や風土記などに見える伝承上の人物であり、開化天皇の来孫とされ、三韓征伐などの逸話で知られている。この神功皇后であるが、明治時代には現代では考えられないほどに知名度が高く、月岡芳年の《日

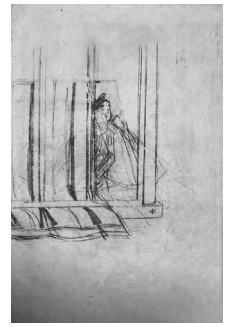


図5 『小倉百人一首畫稿』より「持統天皇」大正14年刊行



図6 「神功皇后像」9世紀末 薬師寺蔵

本史略図会 第十五代神功皇后》などの作品があるほか、明治14(1881)年に発行された紙幣にもその肖像が描かれている。そもそも、この神功皇后は、明治時代までは一部史書で第15代天皇として扱われることがあり、特に浮世絵などでそれを踏まえて描かれることが多かった⁽¹¹⁾。こうしたことから、古代の女帝である持統天皇に対して「神功皇后」のイメージを重ねることは十分に考えられる⁽¹²⁾。

そして先述した理由に加えて、不折には薬師寺鎮守休ヶ岡八幡宮の「神功皇后像」を参照する理由が存在していたと考えられる。薬師寺の祭神像の美術史学的な研究は明治後半には始まっていたが、片岡直樹氏が指摘するように⁽¹³⁾、初期の研究は像の様式などよりも着衣や髪のかき方などに着目した風俗史的研究が多かった。例えば黒川真頼の「本邦風俗説女子部」では薬師寺に伝来の神像(「神功皇后像」と対の「中津姫命像」)を例に古代の結髪について論じている他⁽¹⁴⁾、同じく薬師寺鎮守休ヶ岡八幡宮に伝来した「吉祥天女像」もまた古代の宝髻について考察する際の資料として使用している⁽¹⁵⁾。真頼の「本邦風俗説」は明治期の歴史画の風俗考証に大きな影響を与えており、不折が何らかの形で真頼の著作を参照する可能性は高かったものと思われる。また、本付録が制作された時期と近い明治39(1906)年には平子鐸嶺が薬師寺「神功皇后像」の服装などについての論考を著している⁽¹⁶⁾。これらのことから、明治後期のこの時期において「神功皇后像」は古代女性風俗の重要資料とする見方はかなり浸透していたのではないかと考えられる。つまり、不折にとって「神功皇后」は、女帝ないしそれに準じる存在であるが故に女帝である「持統天皇」のモデルとするにふさわしく、とりわけ薬師寺鎮守休ヶ岡八幡宮の「神功皇后像」は、同時代の古美術研究の文脈の中においてそのまま古代の女性風俗の参考となりえるものであったため、「百人一首」における持統天皇を描くにあたって薬師寺の「神功皇后像」を参照するのは、むしろ自然な発想だったと言える。

最後に不折が薬師寺の「神功皇后像」をどのようにして参照したのかということについて触れておきたい。先に述べた黒川真頼の「本邦風俗説女子部」では、薬師寺鎮守休ヶ岡八幡宮の「神功皇后像」と対である「仲津姫命像」について、その上半身の挿絵が掲載されている。当時の状況を考えれば、不折が「本邦風俗説女子部」を見ていた可能性は高く、細部に関してはこうしたものを参照したかもしれない。しかし、この挿絵では不折の図像に特徴的な胸元で束ねられ下半身に向けて長く伸びた二本の帯や右手のみを胸元近くまで持ち上げた姿勢を説明することはできない。この点を考える上で、不折の「持統天皇像」と「神功皇后像」の微妙な服装の違いは重要だろう。「神功皇后像」は上半身と下半身で色が分かれており、裳が分離した衣装であるが、不折の「持統天皇像」では上半身と下半身とが一続きの装束として描かれている。この違いについては、モノクロ写真ないしは単色の挿絵で「神功皇后像」を参照したため、上半身と下半身の色味の違いがわかりにくくなるために起きたことであると考えるのが妥当であると思われる。このため、不折は像を実見せず、同時代のモノクロの写真ないしは単色の挿絵を参照したという仮説を暫定的に提示しておきたい。

おわりに

以上、中村不折原画「東京朝日新聞 明治四十二年新年附録」における「持統天皇像」の図像源泉について考察してきた。まとめるならば、伝統図像から大きく乖離した「持統天皇像」は薬師寺鎮守休ヶ岡八幡宮の「神功皇后像」を図像源

(11) 先に出した《日本史略図会 第十五代神功皇后》はその一例だが、歌川国芳《名高百勇伝 神功皇后》もまた、神功皇后を「人皇第十五代の帝」と記述している。

(12) 先に述べた『百人女郎品定』においても神功皇后を女帝のはじめとして記述している(『百人女郎品定』上巻、5丁オ)。武田氏の指摘するとおり、この図が冕冠姿の持統天皇の典拠とするならば、この時点で神功皇后と持統天皇とは「女帝」というカテゴリーのもと図像を共有可能な存在となっていたと言えるのかもしれない。

(13) 片岡直樹「八幡三神像」(『薬師寺千三百年の精華 美術史研究のあゆみ』里文出版、2000年、187-212頁)参照。

(14) 黒川真頼「本邦風俗説女子部 第二回」(『国華』88号、1897年、67-73頁)参照。なおこの回では主に結髪についての解説がなされており、薬師寺の中津姫命像はこうした文脈の中、挿絵で紹介されている。

(15) 黒川真頼「本邦風俗説女子部 第三回」(『国華』91号、1897年、125-129頁)参照。なお、この回で真頼は『令集解』や『令義解』を参考にして、大宝律令、養老律令の時期の衣服令について考察している。

(16) 平子鐸嶺「薬師寺八幡の神功皇后像」(『学鏡』10巻3号、1906年)参照。

泉としており、本図像が「持統天皇像」の典拠として採用された背景には、「神功皇后」の持つイメージと何より当時の古美術研究の文脈での本像の評価が大きくかかわっているものと考えられる。つまり、女帝に準じる存在としての「神功皇后」というイメージが下敷きにあり、女帝である持統天皇のモデルとするのに適当であったこと、そうした中でも休ヶ岡八幡宮の「神功皇后像」は明治後期の古美術研究・風俗史研究において大宝・養老期の女性風俗の重要資料とされていたため、それをそのまま持統天皇像を描く際の参考とすることで、「古代の女帝」である持統天皇を描いた図としての説得力を持たせようとしていたと考えられる。こうした態度は「百人一首絵」の図像の中に歴史画の発想を取り込んだものとも言える。これは、時代考証などを重視する歴史画制作の発想が浸透してきたということもあるだろう⁽¹⁷⁾。

残念ながらと言うべきか、本作における図像はのちの百人一首の図像にはほとんど影響を及ぼさず、大正以降も十二単姿の持統天皇像は描かれ続けることになる。しかし、本作を中村不折の歴史図像の一つとして捉えたならば、「東京朝日新聞 明治四十二年新年附録」における持統天皇像は、中村不折という画家が、どのような形で古美術やそれに対する同時代の研究を参照し、歴史画という分野で新しい人物図像を創造したかをうかがうことのできる、興味深い例と言えるだろう。

(17) この点について、不折は正岡子規や伊藤左千夫ら『万葉集』を高く評価していた歌人と親しく交流しており、『万葉集』収録の和歌を歴史的な文脈の中で捉えやすい知的環境の中にいたという事情は重要であると考えられる。

元永定正

—その「未知」なる表現

遊免寛子



図1 元永憲男「第三十八回コンクール入選作品 二等」1943年7月1日発行「大阪パック改題漫画日本」7月号、26頁

はじめに

私が故郷である伊賀出身の作家、元永定正（1922 - 2011）さんに初めてお会いしたのは大学院に在学中のことだった。それまではイタリアの画家について研究していたが、修士課程に進むにあたり、作品を実見する機会が多く、まだ研究が十分になされていない日本の戦後美術を調査対象とすることになった。そして、恩師の辻成史先生のご指導で、先生が懇意にされていた画家、元永定正さんをご紹介いただき、その作品について研究することになったのである。元永さんにお会いするため、先生に連れられ、当時の修士課程のゼミのメンバーと共に伊賀のアトリエにお邪魔し、ご夫人の中辻悦子さんの美味しい手料理をいただきながら、ユーモア満載のお話をさせていただいたことや、宝塚のご自宅で伊賀時代の活動についてインタビューをさせていただいたことは忘れられない大切な思い出となっている。本稿では、元永定正という作家が誕生した背景を振り返り、その作品に通底する「未知」の思想について考えたい。

1. 絵との出会い

1938（昭和13）年、三重県上野商業学校を卒業後、元永は、漫画家を志し、大阪や伊賀上野で職を転々とする中で、『大阪パック』『朝日グラフ』『漫画』などの雑誌に一コマや数コマの漫画を投稿していた（図1）。1939（昭和14）年、塾に通い、苦勞して国鉄に就職するが、1943（昭和18）年に塚口駅の踏切番に回され、「漫画の内容を考えていて遮断機を下ろし忘れては大変」という理由で退職し⁽¹⁾、伊賀上野に帰る。岡本一平（1886 - 1948）、下川凹天（1892 - 1973）、近藤日出造（1908 - 1979）等の漫画を見て、画力を上げる必要性を感じ、1944（昭和19）年、地元の高名な洋画家である浜辺万吉（1902 - 1998）⁽²⁾の元で絵を学び始める。浜辺は、伊賀上野で教鞭を執っていた愛知県田原市出身の画家、中田恭一（1895 - 1960）の指導を受け、若い頃から官展にたびたび入選していた。1926（大正15）年頃には、洋画家の奥瀬英三（1891 - 1975）にも師事することになる。奥瀬は日展参与を務め、1947（昭和22）年に結成された具象絵画団体の「示現会」の代表でもあった伊賀を代表する画家のひとりである。奥瀬もまた上野市生まれで、1923（大正12）年の関東大震災で被災し、郷土の伊賀上野に疎開していた。奥瀬は1924（大正13）年、西洋絵画を研究するための美術研究会「蒼丘社」を伊賀上野に設立。伊賀のみならずその周辺の画家たちも奥瀬の元集った。その指導の甲斐があり、これ以降、伊賀上野の洋画家たちが帝展に入選するようになる。このような地方の小さな街から帝展に何人も入選することは珍しく、当時、伊賀上野は「絵の街」「洋画の街」と呼ばれた。その内のひとりが浜辺であった。彼の洋画は帝展、新文展に度々入選し、伊賀上野を代表する画家のひとりとして知られるようになる。そ

(1) 元永定正「第19回「かがやき未来塾」『産経新聞』2000年10月5日

(2) 存命中の漢字表記は濱邊萬吉となっているが、現在は浜辺万吉や浜辺萬吉と表記されることも多い。今回は、東京文化財研究所のデータベースの表記に従い、浜辺万吉とする。

の表現は洋画のみに止まらず、日本画、デザイン、書も手掛け、特に書は人気があり、本人が「字のほうが絵よりも面白いといいよるわ」などと冗談まじりに元永に語ったほどであった⁽³⁾。また、その表現同様、交友関係も幅広く、元永は浜辺と共に戦後、伊賀上野に次々に立ち上がったさまざまな文化活動に参加することになる。1946（昭和21）年、元永は、絵画グループの「山樹社」や、文学・芸術・宗教等をテーマに討論したり、屋外に出かけて絵画を描いたり俳句を詠んだりする文化サークルの「七曜会」、クラシック音楽を聴く「音楽鑑賞会」、「上野合唱団」などに入会。いずれの活動にも積極的に参加する。この頃、浜辺が局長を務めていた特定郵便局「上野愛宕町郵便局」に就職した元永は、客が途切れるといつも浜辺から絵の話を聞いていた。「絵はやっぱり新しい絵を描かなあかん。せめてピカソぐらいから始めんなあ」とよく聞かされたそうである⁽⁴⁾。浜辺の自宅には美術品や民芸品、多くの画集があり、元永はその中でも長谷川利行（1891 - 1940）の画集を見て大いに気に入り、フォービズムの影響を感じさせる作品を描くようになった（図2）。1948（昭和23）年には、「第1回三重県総合美術展」にて奨励賞を受賞、同年「第2回三重県総合美術展」入選など、公募展への出品と受賞を重ねていく。

1950（昭和25）年、人員整理のため郵便局を退職。伊賀上野駅の駅前で山東林業の材木仲仕になる。この頃、毎晩ダンスのレッスン場に通った。その頃の作品には、社交ダンスの仲間を描いた絵や、レッスン場から見た伊賀上野城の風景画等がある。1951（昭和26）年には、東京と大阪で開催され大きな話題となった「アンリ・マチス展」に足を運んだようで、大阪会場の様子が四コマ漫画の中に登場している（図3）。1952（昭和27）年には材木仲仕の仕事を辞め、4月に母が亡くなったこともあり、一家が営んでいた料理屋「芭蕉園」の営業を弟の政美と共に引き継ごうとする。しかし、思ったようにはうまく行かず、「自分のような天才が伊賀に埋もれては、人類の文化の損失になる」⁽⁵⁾と自らを励まし、その年の初夏に、一足先に出ていた弟のもと（神戸市魚崎）に転居するのである。

神戸に移住した後、職を転々とするうちに、西宮にあった駐留軍の軍服修理工場で職を得て、生活が安定してきたことから、知人に聞いていた阪神電車の西宮駅前の労働会館の中にあつた「西宮美術教室」に通うようになる。西宮美術教室にはクロッキーの教室があり、西宮在住の画家が交代で教えていた。当時の講師は、須田剋太（1906 - 1990）、津高和一（1911 - 1995）、辻愛造（1895 - 1964）、藤井二郎（1906 - 1992）、河野通紀（1918 - 2002）、伊藤慶之助（1897 - 1984）である。その頃のことを元永は次のように記している。

先生たちの個性の違いが面白かった。私は須田さんの子供のような純粋な感性で、絵の虫のようにすさまじい制作エネルギーもすごいと思ったが、津高さんの大らかな人柄にもひかれた。「顔のところは説明的にならないように」との教えが今も心に残っている⁽⁶⁾

2. 抽象との出会い

この頃、元永はクロッキーによる人物画のほか、西宮にあつた火の見櫓や三宮のにしむら珈琲店前の広い道路の油絵などを精力的に描いた。伊賀時代には「三重県美術展覧会」に出品し奨励賞や教育長賞を受賞したこともあつた元永は、西宮でも「西宮市展」に出品するようになる。そんな時に、美術教室の友達から芦

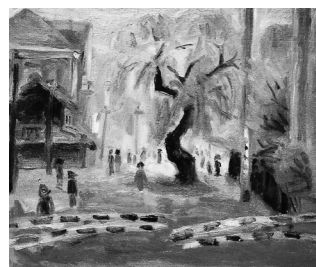


図2 元永定正《踏切と柳》1947 - 1948年頃、油彩・布、45.3 × 53cm、個人蔵



図3 元永定正「ヨモヤマ君」上野市広報「公民館ニュース」1951年7月12日発行

(3) 元永定正「萬吉先生と私」『濱邊萬吉作品集』便利堂、1999年、10-11頁

(4) 元永定正「わが心の自叙伝 郵便局に」『神戸新聞』2003年9月21日

(5) 元永定正「わが心の自叙伝 伊賀を後に」『神戸新聞』2003年10月19日

(6) 元永定正「わが心の自叙伝 西宮美術教室」『神戸新聞』2003年11月2日

屋にも市展があると聞き、1953（昭和28）年の「第6回芦屋市展」に《黄色の裸婦》を出品する（図4）。伊賀時代の頃の作品に比べれば、タッチがより荒々しくなり、フォービズムの影響をより強く感じさせる。本作は西宮美術教室でのクロッキーを基にしたもので、津高和一の「顔のところは説明的にならないように」との教えを意識していることがわかる。元永が自信満々で出品したこの作品は、見事「ホルベイン賞」を受賞する。そして、この時の審査員のひとりが、元永の人生に欠かせない人物となる吉原治良（1905 - 1972）であった。

展覧会の会場の様子を見てみると、右端に《黄色の裸婦》が見える（図5）。元永は、この展覧会を見て、出品作のほとんどが抽象作品であることに、とても驚いたという（図6～8）。展覧会を見た感想を以下のように記している。

抽象画なんて考えたこともなかったが、「これは面白い」と思った。フォービズムではいくら形をデフォルメーションしても対象物から離れることはできなかった。もっと自由に自分を解放し、表現するにはどうすればよいのかと思っていた時期に抽象絵画に出会ったのである。私は抽象画を描いてみようと思ったが、どうしたら抽象画が描けるようになるのか全く分からなかった。何かヒントになるものはないかと近くの海岸へ行ってみた。広い海と空、波の音や動き。浜にはゴミや流木などいろいろなものが打ち上げられていた。⁽⁷⁾

そして、元永にとっての初めての抽象作品《作品A》（後に《ざるから》）（図9）《作品B》（後に《すだれ》）（図10）、《作品C》（後に《めばえ》）（図11）を制作するのである。それらの作品について元永は次のように語っている。

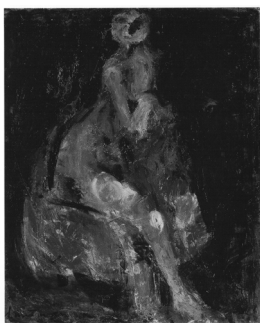


図4 元永定正《黄色の裸婦》1952年、油彩・布、72.6 × 60.6 cm、徳島県立近代美術館蔵



図5 第6回芦屋市展の様子『芦屋市展 1948 - 1997』1997年、81頁

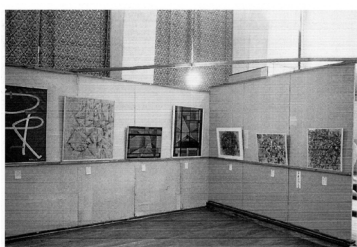


図6 同左



図7 同左

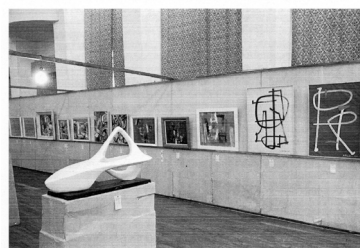


図8 同上

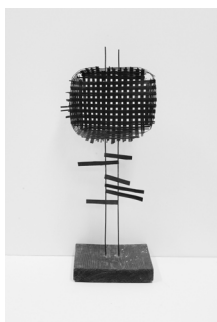


図9 元永定正《作品A》《ざるから》1954年、ざる、針金、木、20 × 20 × 55 cm、個人蔵

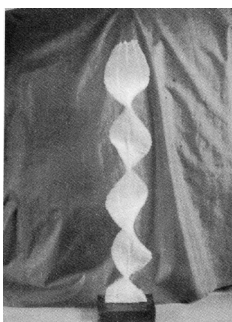


図10 元永定正《作品B》《すだれ》1954年

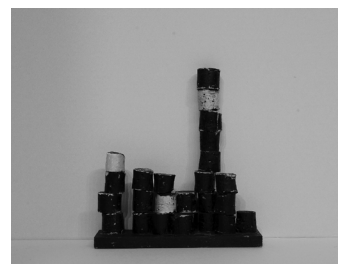


図11 元永定正《作品C》《めばえ》1954年、コルク、板、5 × 16 × 17 cm、個人蔵

潰れたザルを拾って来て針金に付けたもの、それから魚崎の浜に行って、コルクを拾ってそれをかまぼこの板に付けて、色を塗ったりした⁽⁸⁾

ザルもコルクも捨てられたものである。本来の役目を果たして自由の身になったものたちに新しい意味を与えてみよう、と思ったらうれしくなってきた。⁽⁹⁾

さらに試行錯誤を続けていたころ、抽象画のヒントをつかむことになる。

ある夜、住んでいた魚崎から夜の六甲を見たら、黒いおわんを伏せたような山いっばいに赤、青、ピンク、紫など色とりどりのネオンサインがちらばって輝いているのではないか。それが摩耶山だった。私はあまりの奇麗さに呆然とみとれていた。伊賀の山は夜になるとただ真っ黒なだけだけれど、神戸の山はさすが都会の山で、何とお洒落なんだと私を幻想の世界に引き込んだ。

摩耶山は毎夜々々そんな姿を私に見せ続けていたのにどうして今まで気が付かなかったのか、抽象画をかこうと思ったから景色に対する見方も変わってネオンのある摩耶山が見えてきたのか。とにかくこの感動が私の抽象画を生み出したのである。⁽¹⁰⁾

伊賀の山の上には光を発するような人工的な建造物は無い。そのため、月のない夜は稜線も見えないほどである。当時、摩耶山の山上には奥摩耶遊園地があり、そのネオンがカラフルに輝いていた。その風景を抽象化し、摩耶山の形をおわんを伏せたような形状で表現し、ネオンの光を色玉で表現したものが《寶がある》(図12)である。絵具の粗いタッチには、元永が当時こだわっていたフォービズムの名残が見える。これらの作品を元永は1954(昭和29)年の「第7回芦屋市展」に出品した。当時の読売新聞の阪神版の記事には、須田剋太による展評と、吉原治良による元永の立体作品の評が掲載されている(図13)。

身ぢかな材料で一つはカゴのこわれたもの、キルク(原文ママ)のセン、スタレの断片など台所用品から材料を得てコツコツ作り上げた楽しさが感じられる。もったいぶった芸術作品からは味えない(原文ママ)しみじみとした生活感情がこの貧しい材料からにじみ出ている。生花でも、彫刻でも造形作品を通じて人間性が感じられるものだが、このスケールの小さいものから人間性ににじみ出ているのも嬉しいものだ。(吉原治良画伯)⁽¹¹⁾

この記事により、元永の作品は初めて世に広く紹介された。抽象画として出品した《寶がある》は、「この作品はまだ絵になっていない」と多数の審査員に評され落選になりかけたが、トイレから戻ってきた吉原が「面白いやないか、そんな作品見たことない」と評して入選になったという逸話が残っている⁽¹²⁾。

しかし、これまで絵画しか描いていなかった元永がなぜ突然立体を制作したのだろうか。それについては本人が以下のように振り返っている。

不思議なことに、抽象をやろうと思ったとたん、それまでは平面の絵を描くことしか興味がなかったのに、なぜか立体のアイデアがいろいろ浮かんでくる。思考の幅が広がった。ざるやコルクの作品もそうであったがこんどは



図12 元永定正《寶がある》1954年頃、油彩・布、65×80.2cm、個人蔵

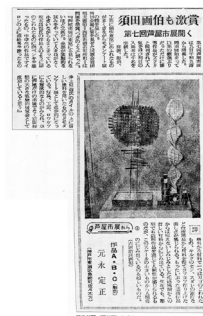


図13 読売新聞(阪神版)1954年6月10日

(8) 山村徳太郎、尾崎信一郎「元永定正氏インタビュー 1985.8.21 宝塚 元永宅」『具体資料集—ドキュメント具体1954-1972』芦屋市立美術館、1993年、391頁

(9) 元永定正「わが心の自叙伝 漂流物を使って試行錯誤」『神戸新聞』2003年11月9日

(10) 同上

(11) 読売新聞(阪神版)1954年6月10日

(12) 元永定正「わが心の自叙伝 野外実験展」『神戸新聞』2003年11月16日

河原で見つけた石をつかってみようと思った。石にみじかい麦わらを二、三本接着剤で接着してエナメルで着色してみたがこれは平面からの発想でもあった。⁽¹³⁾

これ以降、元永は平面、立体を問わず、実にさまざまな素材を使った作品を制作していく。一連の水の作品、野外展や舞台で発表された煙の作品、石、木、音、光、陶、車、家具、文字とあらゆるものに元永の自由な遊びの精神が宿っている。ただ、それらは、元永の言葉にあるように、彫刻として制作されたものではなく、平面的な発想で制作されたものであった。《寶がある》の後に発表した石に藁をくっつけた立体作品は、同一の発想を源としている。元永にとって平面であるか立体であるかは大した問題ではなく、それらは全て「絵」としての発想から生まれているのだ。元永にとっての立体作品は、いわば立体的な抽象画であると言えるだろう。

3. 「未知」という思想

第7回芦屋市展に出品された《作品A》、《作品B》、《作品C》は、残念ながら《作品B》は現在所在がわかっていないが⁽¹⁴⁾、《作品A》と《作品C》の2点は幸い現存しており、国内外で幾度か展示されている。1996年に目黒区美術館で開催された「1953年ライトアップ—新しい戦後美術像が見えてきた」展では、「Ⅳ「歴史再発見」—1953年前後のトピック2 グタイ、その前夜」で紹介されており、その図録の中で建畠哲は以下のように述べている。

アンフォルメル期に一挙に激発する流動的な不定形の画面のエネルギーに比べれば、いかにも愛すべき軽妙な“ジャンクアート”ではある。しかし具体が美術の既成概念からの逸脱の力の源泉を“笑い”に置いていたこと、先鋭な実験が常に“遊び”の精神と一体化していたことを思うなら、ここにも具体の一つの原点があると言うべきかもしれない。⁽¹⁵⁾

建畠が言う“笑い”と“遊び”の精神は、元永を表す際に最も重要なキーワードであると言えるであろう。では、彼の常識にとらわれない、枠におさまらない遊び心と独創性は一体どこからきているのだろうか。元永は具体誌の第3号の「未知」と題した文章の中で以下のように述べている。

新しい（原文ママ）と言うことは先ず自分が生れて来たことだと思う。そして現代に生きていることだ。その自分の新しさを個々に主張することが我々の仕事である。自分とは人々にとっては未知である。その未知なものを色と形を通じて人々に知らしめる。こんどの野外展で我々は人々の未知なるものを創った。未知は驚きであり恐怖でさえもある。それが感動をともなった場合新しい美が生じる。

暗闇は怖いものである。その恐怖感未知から起る。暗闇には何があるかわからないから恐怖感が起る。人々は死後の世界を知ることが出来ない。だから死も恐怖だ。（中略）未知なものはすべて驚きや恐怖を起す。全然未知な形の動物や植物が出現したら驚かないものはないと思う。

原始時代には未知が満ちみちていたことと思う。わからないものに出会ったり、わからない現象が起ったり、同じ人間同志（原文ママ）でも恐れ合っ

(13) 元永定正「わが心の自叙伝 野外実験展」『神戸新聞』2003年11月16日

(14) 元永は、全ての作品や資料を保管しており、伊賀のアトリエか宝塚の自宅のいずれかに残されている可能性が高い

(15) 建畠哲「グタイ前夜」『1953年ライトアップ—新しい戦後美術像が見えてきた』目黒区美術館 多摩美術大学、1996年、175頁

たらしい。現代でも日蝕を恐れる未開人がある。それ等が次第に理解されて来て、恐怖であった対象に愛着をおぼえたりそれを生活の中に入れてきた。観念はそれに時間が加って（原文ママ）出来てきた。そしてその観念だけを我々は受継いでいる。外国人が日本の書を始めて（原文ママ）見た場合その形の面白さを見る。日本人は意味を読む。意味は観念だ。観念があるために形の面白さを感じることが出来ない。

現代は観念の世界の様なものだ。人間は人間、植物は植物、魚は魚だ。まわりにあるものは昔から見ているものばかりだ。それには最早恐怖も感動もなにもない。ただ頭の中を観念によって通りすぎて行くものばかりである。

神が創った自然物には無限の感動がある。オブジェとしての人間にも、他の生きものにも、一叢の草の中にも、しかるに大多数の人々はそれらのものに対してただ見なれたものとして何も見ない。人間共は退屈を来たしてはしないだろうか。それとも多忙すぎるのか。我々は驚きと感動をともなう新しい美を創り出す。それには我々を包むすべてのものに対しても驚きと感動をおぼえる自分自身を創ることだ。⁽¹⁶⁾

未知なる存在を、色と形で人に伝える。そこには驚きと感動が欠かせない。この思想を元永は生涯を通じて重視し続けた。「未知」つまり、だれも知らない、みたこともない作品を生み出すために、元永は水・煙・光等、形の定まらない素材を用いた⁽¹⁷⁾。ただし、作品として成立させるには、いくら素材が面白くとも造形としての完成度が高くなければ話にならない。形の定まらない素材をいかに形にするか、この点において元永は天才的なセンスを持っていた。

立体作品は、元永の抽象絵画より先に生まれたものであり、その後も高い評価を得る作品を次々に生み出していったが、水・煙・光を用いた作品は、非定型で流動的で永続性がないという特徴を持っている。故に、それらの作品は、たぐいまれな先鋭性を示しているにも関わらず、展覧会の中で作品として展示することが難しい。例えば、当館所蔵の《作品〈水〉》(図14)は、再制作ではあるが、ビニールの劣化が進んでおり、水を入れて展示することが非常に困難な状態である。なお、水の作品については、ビニールチューブを用いたタイプの作品は、その都度新たに制作するものなので、作家の生前からよく展示されていた。元永が監修した最後の作品は2013年にニューヨークのグッゲンハイム美術館で開催された具体の展覧会「Gutai: Splendid Playground」(2013年2月15日ー5月8日)で展示された作品(図15)である。本展は、元永の没後に開催されたこともあり、作者の監修がなかったと捉えられていることがあるが、あの有名な吹き抜けをダイナミック且つカラフルに彩り、人々に感動を与えたインスタレーションは、元永が闘病中にプランを完成させたものであり、美術館から送られてきた模型はサインが入った状態で今も宝塚のモトナガ資料研究室に残されている。また、ビニールチューブを用いた水の作品については、生前から作家の助手として制作に関わった遺族にそのノウハウが伝授されており、作者没後も各地の展覧会で再現されている。その意味では再現可能な作品であると言えるが、水の作品はその場、その環境にあわせて制作されるインスタレーション的要素を強く持っており、作者不在の状況での再現についてはさまざまな議論があるのもまた事実である。このような、ものとして残らない、あるいは素材が劣化したり一部が失われたりして完全な再現が難しい作品をいかに紹介するかという問題は、現在の美術館が抱える大きな課題のひとつであるといえるだろう。いずれにせよ、ものが今残っていないからと



図14 元永定正《作品〈水〉》1957年(1986年再制作)ビニール、鉄、水、130×130×70cm、当館蔵



図15 元永定正《作品〈水〉》1956年(2013年再制作)グッゲンハイム美術館でのインスタレーション

Exh.cat., *Between Action and the Unknown. The Art of Kazuo Shiraga and Sadamasa Motonaga*, Dallas Museum of Art, 2015, p.157

(16) 元永定正「未知」『具体』3号、1955年、23頁

(17) 「未知」の重要性については、2015年にアメリカのダラス美術館で開催された白髪一雄と元永定正の二人展「Between Action and the Unknown The Art of Kazuo Shiraga and Sadamasa Motonaga」の図録の中で、本展のキュレーターであるガブリエル・リッターが「Between Action and the Unknown」という文章の中でも触れている。



図16 元永定正 裸婦スケッチ、1953 - 54年頃

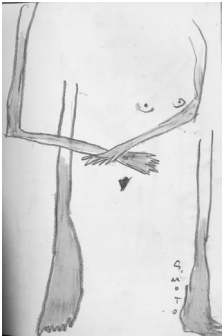


図17 元永定正 裸婦スケッチ、1953 - 54年頃

言って、その作品がなかったことにしてはならない。その点を肝に銘じておきたい。

これら非定型で流動的な物質を用いた作品は、やがて保存可能な状態＝絵画として表現されるようになる。それが日本画のたらし込みの技法にヒントを得て始めた、絵の具を流して描いた一連の作品であり、ニューヨークに渡り描き始めたエアブラシによる作品である。常に形を重視していた元永は、自然の重力を利用した絵具を流すタイプの作品であっても、スケッチブックやメモ帳等、手元にある紙に、必ず事前に線で形を描いており、しばしば色についても文字でメモを書き込んでいた。ただし、その形を忠実に再現するというわけではなく、一度流し始めると長い時間を要するため、しばらく目を放しておいて、その結果、予定していた形をはみ出している、それが面白ければ残し、気に入らなければ、例えば1cmに満たない程度のズレであっても修正した⁽¹⁸⁾。そのユニークな形は、元永が日々目にする自然の中からヒントを得て生まれて来たもので、「火のおもしろさ、水のおもしろさ、光、水たまり、鼻の穴とかイメージは自然の中から出てくる」⁽¹⁹⁾と語っている。

また形と並んで元永作品の魅力のひとつに挙げられるのが色である。その色彩は、伊賀から阪神間へ出てから、劇的と言ってよいほどカラフルに変化する。西宮美術教室に通っていた頃に描かれた裸婦のスケッチ(図16、17)を見ても、ピンクやレモンイエロー、黄緑、水色と、明るい色が多用されており、その鮮やかさには目をみはるばかりである。この鮮やかな色彩は、摩耶山のネオンを見て感動した体験が加わることで、色水やプールの上に浮かべた光の船の作品へと繋がっていく。

4. 「未知」の源

では、元永が「未知」という思想へと至る背景には一体何があったのだろうか。筆者は、幼少期の伊賀上野での体験が根源にあると考えている。元永が過去を語るときに、よく紹介しているいくつかのエピソードの中に、そのエッセンスが詰まっている。

まず4～5歳の頃、彼の母が、色とりどりの動物型のビスケットを頭上から降らせたことがあった。その時の元永にとっては、まさか母が降らしているとは思わず、本当に空からビスケットが降ってきたように感じられたようで、その体験は鮮明に記憶に残ったという。また、ある日、太陽の光を手鏡に反射させて、向かいの薬局の店の中を照らすといういたずらを思い付き、薬局の店主を驚かせたこともあった。小学校5年生の時には、隣町の親戚の子供が病気になり、その子が亡くなる3日前に、親戚の家の屋根から人魂が飛んで出るのを見たそうである⁽²⁰⁾。伊賀上野で体験したこれら幼少期の出来事は、元永の原体験となった。人魂は、近代に入り否定された存在には違いないが、伊賀では、私自身の幼少期(1980年代)にも、身近な人で、それを見たという人が多くいた。ほかに、日が落ちて山の畑から帰宅しようとしたところ、狸に騙されて同じ場所をぐるぐる回っていたとか、古く続いている立派なお宅に座敷童がいるだとか、そのような話もよく聞いたものである。神戸に出てきてからは、そのような類の話を一切耳にしたことがないが、伊賀では未だに科学では説明のつかない現象が起ころうな雰囲気が残っている。それは自然を恐れる気持ちの表れともいえるだろう。しかし、元永流に言うと、未知なものは、「それがこわいんやけどおもしろい」のである⁽²¹⁾。

また、元永の笑いと遊びの精神は、画家になる前に描いていた漫画で鍛えられ

(18) 山村徳太郎、尾崎信一郎「元永定正氏インタビュー 1985.8.21 宝塚 元永宅」『具体資料集—ドキュメント具体 1954-1972』芦屋市立美術館、1993年、393頁

(19) 元永定正「元永語録」こどもの本専門店メリーゴランド、2018年、56頁

(20) 元永定正「わが心の自叙伝 人魂が飛んだ」『神戸新聞』2003年5月18日

(21) 元永定正「元永定正インタビュー 舞台空間展を前に」『元永定正舞台空間展』松方ホール、1999年

たと言える（図18）。風刺漫画は、時代の風潮にあわせて設定されるお題に、誰もが一目で理解できて、しかもくすくと笑えるイメージを創出しなければならない。風刺漫画を描き続けることは、表現力を向上させるとともにユーモアセンスを鍛える訓練になったであろう。また、人が使わないような素材を使って作品にするような自由で豊かな遊びの発想は、四コマ漫画（図3、19、20）を描き続けたことによるものが大きいと本人が語っている。

四コマ漫画は起承転結を考えながらかいていたが、転のところは思いっきり思いもよらない奇想天外な思いつきでないと面白くないので、変なところに頭が動く基礎ができたのではないかと思っている。⁽²²⁾

更に、漫画は線によって描かれるものであり、元永のその後の作品でも重要な要素となった。先に、元永にとっての立体作品は、いわば立体的な抽象画であると述べたが、その理由がまさにここにある。いずれの作品も実現する前に、必ず紙に線で表現されている。それはそれだけ元永が線であらわす形にこだわっていたことを表している。初期から晩年まで、その表現を幾度か大きく変えたように見える元永の作品だが、立体でも平面でも、生命体のように動き出しそうなものの形は終始一貫しており、特にニューヨークへ渡りエアブラシで描くようになってからは、そのかたちが一層強調されるようになる。ニューヨークでエアブラシに変わった背景には、異国では日本で使用していたような流れる画材が入手できなかったからであると作家は語っているが、それがひとつのきっかけであったことは確かであるとしても、より大きな動機は、エアブラシによるものの輪郭の強調と、なめらかなグラデーションにより、空間を照らす光のまばゆさや、重力やふわふわ浮かんだり漂ったりする浮遊感を、平面の中で表現したかったからではないだろうか（図21、22）。

おわりに

元永は確かに誰もやったことのないことを、非常に高いレベルで表現できる感性や才能を持っていた。しかし、彼が1952（昭和27）年に神戸に出てこなかったら、世界的に活躍する作家にはならなかっただろう。伊賀上野は松尾芭蕉の故郷ということもあり、大正・昭和にかけて文学や文化に関わる人が一定数存在し、地方にしては文化度の高い場所であった。また、終戦の翌日に浜辺ら地元の文化人が集い、平和を喜ぶお茶会を催すなど、陸の孤島とも評される伊賀でなければ考えられないおおらかな場所でもあった。しかし、そのような場所であっても前衛的な表現への理解はほとんどなかった。元永の絵描き仲間であった森中喬章（1932－2020）が1950年代の伊賀上野の画壇について語った証言によると、当時の若い作家たちは、シュールレアリスムとか抽象絵画とか、いわゆる前衛的な絵を描きたかったが、理解してくれる人が少なく、浜辺のような戦前から具象の油絵を描いている権威的な画家たちがいて、若い無名の画家たちが前衛的な作品を地元でつくっていくことがなかなかできなかったという。前衛的な作品を展覧会に出品する際には、近所の人に見つからないように夜明け前にリヤカーに作品を積んで運んだりしていたほどであったという⁽²³⁾。

元永の作家人生を振り返ると、環境と人との出会いがどれほど大切か、それを思い知る。芦屋市展を全国でも類を見ないほどの実験的展覧会へと導いた吉原治

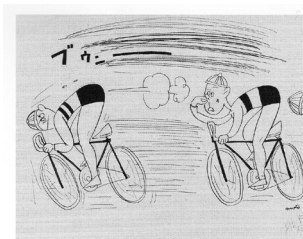


図18 元永定正「ブウン」1949年、個人蔵



図19 元永定正「ヨモヤマ君」上野市広報『公民館ニュース』1951年5月26日発行

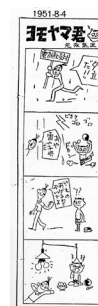


図20 元永定正「ヨモヤマ君」上野市広報『公民館ニュース』1951年8月4日発行

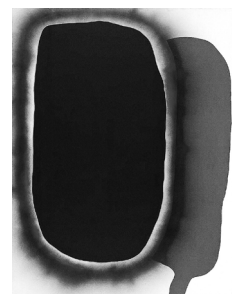


図21 元永定正《作品 N.Y. No.1》1967年、アクリル・布、275.2×213.5 cm、当館蔵

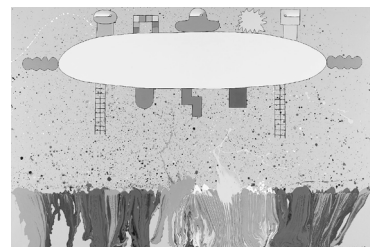


図22 元永定正《あおとむら》1995年、アクリル・布、200×300 cm、当館蔵

(22) 元永定正「わが心の自叙伝 特急つばめ」『神戸新聞』2003年8月3日

(23) 岩名泰岳氏による作家への聞き取り。2020年10月3日「第8回くれない忌」オンライン発表より

良に見いだされ、その才能が評価されたからこそ、元永は何ものにも捉われない自分の表現を自由に発表することができた。それは他の若い作家にとっても同じで、芦屋市展ではこれまでの実績や年齢にかかわらず、作品の質が高ければ評価され、本展をきっかけに数多くの才能が花開くこととなる。その環境が具体美術協会を生んだ。具体は、リーダーである吉原の圧倒的な影響力から、独裁的であると批判される向きもあるが、吉原が持っていた現代美術の作品を見る審美眼がなければ、今日ほど世界的に高い評価を得ることもなかっただろう。そして、その吉原の先進的な感性を育んだのは、「ゲンピ」「0会」等を生み出した京阪神の前衛の土壌であったことは間違いがない。

そのうえで、1960（昭和35）年にはミシェル・タピエの紹介でニューヨークのマーサ・ジャクソン画廊と契約を結び、1961（昭和36）年に東京画廊の山本孝の誘いで東京で具体のメンバーでは初めての個展を開催するなど、元永は、自身が具体美術学校と呼んだ具体を卒業し⁽²⁴⁾、ひとりの作家として活躍していくことになる。

(24) 元永定正「わが心の自叙伝 一寸先は光」
『神戸新聞』2004年2月15日

HAYASHI Yu

When Yokoo Tadanori switched from graphic design to painting around 1980, a global revival of figurative painting, centering on movements such as Neo-Expressionism and New Painting in the West, was beginning to emerge throughout the world. In this paper, I examine Yokoo's painting process in relation to these international art trends, and the way in which he dealt with them.

At a time when Yokoo was worried about which direction to take in painting, the work of Julian Schnabel and Georg Baselitz, which he encountered at exhibitions such as *Baroques 81* while traveling in Europe in 1981, made a huge impact on him. Yokoo took special note of characteristics of New Painting such as quoting existing images and formats. In particular, Yokoo detected a parallel between the eclectic approach of the genre, which combined a wide range of styles, and his own temperament, which led him to stray from a unified style. This gave him the impetus to move forward with his work.

Yokoo considered Francis Picabia to be the father of New Painting, and in his first solo exhibition as a painter in 1982, he scattered elements that were indicative of the French artist throughout his works. In this way, Yokoo clearly interpreted New Painting in his own manner, while at the same time attempting to share the contemporary quality of the artists.

Yokoo Tadanori's Skull Festival: Record of an Unrealized Exhibition


HIRABAYASHI Megumi

This paper is an essay that was meant to be included in the catalogue for *Yokoo Tadanori's Skull Festival*, an exhibition that was scheduled to be held at the Yokoo Tadanori Museum of Contemporary Art starting May 30, 2020. However, the spread of the coronavirus caused the exhibition to be cancelled before it opened, and work on the catalogue, which was nearing completion, was also suspended.

The essay, titled “Danse Macabre: An Otherworldly Carousel,” consists of two main parts based on the structure of the exhibition.

The first part deals with the repeatedly codified motif of death. In addition to skulls and skeletons, I focused on Yokoo's unique code of death, as suggested by his use of hanging nooses, photographs of deceased classmates, and portraits of the writer Mishima Yukio. By repeatedly depicting his own death and the death of others, Yokoo attempted to develop his personal view of life and death.

The second part deals with the collection of living and dead people that inhabit Yokoo's singular creative realm, and the motif of boats as a vessel that travels back and forth between this world and the next one. Having reached the age of 85 in 2021, Yokoo has been confronted with countless deaths, and he is currently enjoying dialogues with those who dwell in the spirit world via his paintings and novels. Even if it ever becomes possible to realize *Yokoo Tadanori's Skull Festival*, the way in which the artist and viewers see the exhibition will be very different due to their experiences with the coronavirus. As the starting point for a revival of the exhibition, I am publishing my essay here in its original form.

 Origins of Nakamura Fusetsu's Works: Empress Jito's Portrait in the *1909 New Year's Tokyo Asahi Shimbun Supplement*

YASUNAGA Koji

Whether Japanese or Western in style, historical paintings were a prominent genre in the Meiji Period (1868-1912), which also led to a number of unusual images. One example, the focus of this paper, is a portrait of Empress Jito published in the *1909 New Year's Tokyo Asahi Shimbun Supplement* based on a work by the painter Nakamura Fusetsu. The picture appeared on a sheet of images based on *Hyakunin Isshu* (a classical anthology of one hundred poems by one hundred poets), which was published as a supplement to the January 1, 1909 edition of the *Tokyo Asahi Shimbun* newspaper. In what was most likely Nakamura's idea, the sheet included many pictures of people who did not traditionally appear in *Hyakunin Isshu*. Of special note is the picture of Empress Jito which, although some details have been omitted perhaps due to its size, is a highly distinctive depiction that deviates significantly from conventional images. For example, the empress' hair is piled up in a single bun, she is attired in a long narrow garment in which the two obi bundled around her chest are angled toward her lower body, and she is only raising her right hand up to her chest.

In this paper, I suggest that a statue of Empress Jingu, located in Yasumigaoka Hachimangu (a shrine contained within the precincts of Yakushi-ji Temple in Nara), served as a model for Nakamura's picture of Empress Jito. The reason that the artist selected this as a source for his work probably lies in the fact that Jingu was seen as the prototypical empress, making her a suitable model for a picture of Jito. Moreover, the Jingu statue in Yasumigaoka Hachimangu was considered by late Meiji Period researchers of antiquities and ancient customs to be an important example of female costume of the Taiho (701-704) and Yoro (717-724) eras. Thus, we might conclude that Nakamura's decision to reference the statue for his painting of Empress Jito was based on a desire to create a persuasive image of her as an ancient empress.

Motonaga Sadamasa and the Expression of the Unknown

YUMEN Hiroko

Motonaga Sadamasa (1922-2011) is known as one of the leading artists in the Gutai Art Association (or Gutai). After graduating from Mie Prefectural Ueno Commercial High School in 1938, Motonaga set his sights on becoming a manga artist, and repeatedly submitted his work to such publications. In 1944, he began studying painting with Hamabe Mankichi (1902-1998), an acclaimed oil painter in the Iga Ueno (Mie Prefecture) area. After the war, Motonaga took part in a wide range of local cultural activities. Around this time, he also began making Fauvist-inspired works.

In the summer of 1952, Motonaga relocated to the Uozaki neighborhood of Kobe, and while moving from job and job, he attended the Nishinomiya Art School, where he received instruction from Nishinomiya-resident painters. In 1953, Motonaga showed the work *Nude in Yellow* in the 6th Ashiya City Exhibition. Although Motonaga was awarded the Holbein Prize for the painting, he was deeply impressed by the fact that so many of the other works were abstract. After a series of trials and errors, in late 1954, Motonaga showed a three-dimensional piece made out of flotsam, and *Treasure*, his first abstract painting, which was inspired by the neon lights on Mt. Maya, in the 7th Ashiya City Exhibition. The works were highly esteemed by one of the event's judges, Yoshihara Jiro, who founded Gutai the same year.

From that point on, Motonaga created both two- and three-dimensional works out of a variety of materials that were playful and humorous. He also developed the idea of expressing the “unknown” in his work by using unconventional and fluid things such as water, smoke, and light. This approach was derived from Motonaga's experiences as a child in Iga Ueno, and perfected by adding the artistic skills and humor that he had developed by making manga. But if Yoshihara had not discovered Motonaga in the Kobe area, the artist would never have become an artist.

本号刊行までの経緯

2021年5月、兵庫県立美術館の学芸員18名と横尾忠則現代美術館の学芸員3名が令和3年度の各自の調査研究テーマを提出した。

同年8月4日、21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3名が口頭発表、その他の学芸員18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。

岡本弘毅 「「恐竜図鑑－失われた世界の想像／創造（仮題）」企画書（案）抄」

剣持翔伍 「唐代の篆書様式とその展開」

西田桐子 「金山平三作品の基本データの理解とその整理に向けて」

（以上、口頭発表）

飯尾由貴子 「高野文子考（に向けて）」

岩松智義 「「地塗り」について」

江上ゆか 「「トアロード画廊」について－石橋直樹氏インタビュー」

尾崎登志子 「グスタフ・クリムトと中国美術－晩年の女性肖像画における〈東洋〉イメージ（1）」

小野尚子 「横尾忠則と映画」

柏木知子 「梅舒適コレクションの呉昌碩刻印31顆について」

河田亜也子 「ドロテ&コンラート・フィッシャー小史」

小林 公 「李禹煥『出会いを求めて新しい芸術のはじまりに』（田畑書店1971年）読書ノート」

相良周作 「金山平三と交通インフラストラクチャー整備との関連について（3）」

鈴木慈子 「森田子龍とピエール・スーラージュ」

出原 均 「「もの派」の起源 PART II」

橋本こずえ 「I.B.MUSEUM SaaS での収蔵品管理について」

林 優 「横尾忠則の画家宣言前後（1980～82年）の動向について（4）」

平林 恵 「「横尾忠則の髑髏まつり」に向けて」

安永幸史 「明治期における古美術研究と人物図像の変容」

山本淳夫 「増幅装置としての「お化け屋敷」 横尾忠則における闇と恐怖について」

遊免寛子 「元永定正一絵とことば」

横田直子 「当館所蔵 田中敦子素描作品の修復報告」

（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。8月20日に編集担当と学芸関連部門の課長で打ち合せを行い、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4名は翌年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16号

2022年3月23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(日本写真印刷コミュニケーションズ株式会社)
印刷 有限会社 リーストワーク

03教①1-022A4

Bulletin of the Hyogo Prefectural Museum of Art
No.16

March 23, 2022

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

Translation: Christopher Stephens
Cover design: Takaoka Kentaro (Nissha Printing Communications, Inc.)
Printed by: Least Work Co., Ltd.

©2022 Hyogo Prefectural Museum of Art