



兵庫県立美術館研究紀要

Bulletin of the Hyogo Prefectural Museum of Art

No.17—2023

目次

Contents

存在には理由はない 村上三郎の芸術について

山本淳夫 ————— 4

There Is No Reason for Existence:

The Art of Murakami Saburo

YAMAMOTO Atsuo

高野文子作『奥村さんのお茄子』をめぐって

視点と語りからの考察

飯尾由貴子 ————— 10

An Examination of Perspective and Narrative in Takano

Fumiko's Manga *Okumura's Eggplant*

IIO Yukiko

美術館におけるジェンダーバランス

兵庫県立美術館の現状について

橋本こずえ ————— 20

Gender Equality at the Museum: The Current Situation

at the Hyogo Prefectural Museum of Art

HASHIMOTO Kozue

大村西崖筆《穹岫飛泉図》の制作背景について

柏木知子 ————— 30

The Production Background of Omura Seigai's

Kyushuhisen

KASHIWAGI Tomoko

元永定正の1952-1967年の活動について—中辻悦子氏講演録

遊免寛子 ————— 38

Motonaga Sadamasa's Work from 1952 to 1967: Based

on the Text of a Lecture Given by Nakatsuji Etsuko

YUMEN Hiroko

英文要旨 ————— 58

Abstracts

山本 淳夫

はじめに



図1 南天棒の書「龍吟雲起 虎嘯風生」
海清寺（西宮） 撮影：筆者



図2 白髪一雄《泥に挑む》第1回具体美術展、
1955年 写真提供：公益財団法人尼崎市文化
振興財団



図3 村上三郎《通過》第2回具体美術展、
1956年 ©MURAKAMI Tomohiko

(1)「開館30周年記念 特別展 限らない世界／村上三郎」芦屋市立美術博物館、2021年12月4日～2022年2月6日

(2) 南天棒、本名：中原鄧州（1839-1925）。明治から大正にかけて活動した臨濟宗の禅僧。酒豪としても知られる豪快な人柄で、形骸化した禅の在り方に異義を唱え、南天の棒を携え全国の禅道場を巡っては修行者を容赦なく毆打したという。1902年より西宮の海清寺の住職となる。吉原治良、通雄父子の葬儀は同寺で行われている。

(3)「真夏の太陽にいどもモダンアート野外実験展」芦屋川畔芦屋公園、1955年7月25日～8月6日、「野外具体美術展」芦屋川畔芦屋公園、1956年7月27日～8月5日

本稿は、2021年12月より芦屋市立美術博物館で開催された「限らない世界／村上三郎」展のカタログに寄稿したテキストへの補遺である⁽¹⁾。会期中には講演の機会もいただいたのだが、準備するなかで、テキストに盛り込めなかったいくつかの事柄が気になり始めた。村上さんには哲学的な側面があり、美術をめぐる言動には難解なものが少なくない。なかでも1) 時間と空間、2) 偶然と必然をめぐる興味深い言説があるのだが、正直いって筆者の手には負えず、これまで避けてきた経緯がある。

このタイミングを逃すと、積み残した課題に取り組む機会を失うかもしれないと思い、講演ではそれらに対して可能な範囲でアプローチしてみた。トライアルの域を出ていないかもしれないが、せめて今後の研究の足がかりになればと思い、講演内容をもとに文章化を試みる。なお、原則として既にカタログテキストで触れた内容は割愛するので、両者を併せてお読みいただいた方が、より分かりやすいだろう。

「時間」と「空間」

「具体美術協会」の初期の実験的な作品群は、「時間」と「空間」の両面から絵画に革命をもたらすものだった。言い換えれば絵画における「時間」と「空間」の問題を突き詰めた結果、彼らは従来の意味での絵画の枠組みを、勢い余って踏み外してしまったのである。

まず「時間」について。西宮市の海清寺に、南天棒によるダイナミックな書が伝わっている（図1）⁽²⁾。この作品からインスピレーションを受けた吉原治良が、画面空間における行為の軌跡＝時間性に着目したことが、「具体」のアクション的な作品が生まれる遠因となったことはよく知られている。やがて彼らは、全身で泥と格闘したり、クラフト紙のパネルを体当たりで突き破るなど、アクション性の強い制作方法を様々に実験するようになる（図2、3）。その奇抜さに着目したマスコミから何度も取材を受け、カメラの前で行為を繰り返すうち、結果としての作品のみならず、制作過程それ自体にも意味があることを、彼らは次第に自覚し始めるのである。

次に「空間」について。彼らは野外、舞台、大空と様々な場で作品を発表したが、従来のジャンルに収まりにくい表現が生まれたきっかけとして、特に重要なのが二度の野外展である⁽³⁾。芦屋川畔の松林という変則的な空間で作品を発表するにあたり、ただ単にキャンバスを松の木に吊るすだけでは、オリジナリティ至上主義の吉原が納得しないのは明白だった。メンバーはなるべく安く大量に調達できる材料を工夫し、松林の空間を効果的に支配するアイデアを競いあった。結果的に、

素材の剥き出しの物質性や強烈な色彩が前面に押し出され、あるいは夜間に発光する効果に訴えかけるものなど、数々の脱絵画的な試みが出現する（図4、5）。いわゆるホワイト・キューブの展示空間を逸脱したことが、今日でいうインスタレーション的な表現に結びついたのである。

やがて多くのメンバーは、脱絵画的なダイナミズムを、再び絵画制作のエネルギーへと還元させていく。その背景には、1957年に来日するや具体の絵画表現をいち早く評価し、海外のマーケットへと繋いだフランスの批評家ミシェル・タピエの影響もあった。村上さんも例外ではなく、'60年代半ば頃までは主に強靱なアクション・ペインティングを制作するのだが、やがてその関心はそこから離れていく。'70年代以降は脱絵画的な方向性がより顕著になるが、その背景には「時間」と「空間」をめぐる独特な思考があったように思われる。

「パフォーマンスを続けているうちに私は、S・W・ホーキングの言葉に出くわした。『私たちの感じる時間は一方向にしか進まず、空間とも別のものですが、宇宙における時間とは、本来空間と区別のないものかもしれないのです。』私は紙破りの瞬間と空間が一つになることを念願しつづけている。」⁽⁴⁾

「あらゆる幻想の中でも時間に対する幻想がもっとも強い。この幻想を拭い去るのは至難の業や。いいか？時間は横に流れていると思っっているだろうけれど、実は縦だ！時間は縦に流れている!!」⁽⁵⁾

晩年の村上さんが「時間」や「空間」をめぐる興味深い発言を繰り返していたことを、我々は坂出達典の著書『ビターズ2滴半 —村上三郎はかく語りき—』を通じて知ることができる⁽⁶⁾。とりわけ「時間は縦に流れている」は謎めいていて、印象的なフレーズである。ちなみに坂出さんは、実時間と心理的な時間の違い（同じ一時間でも楽しい時は早く過ぎ、苦痛な場合は長く感じられる）を例に挙げて解釈を試みている。

「時間」と「空間」をひとつのものと捉える村上さんの発言は、一見文学的に感じられなくもないのだが、実は極めて科学的な思考に基づいている⁽⁷⁾。ちなみに筆者が初期「具体」を説明する際に引き合いに出した「時間」と「空間」は、いわばニュートン以来の古典的な物理学の考え方に準拠している。両者はそれぞれ独立かつ不変のものであり、「時間」は過去から未来へと一定速度で経過し、「空間」は縦×横×高さの三次元で定量化される。

ところが20世紀に入ると、アインシュタインの相対性理論により、我々の世界観は大きな変革を迫られた。時間と空間はそれぞれ独立しているのではなく、実は互いに密接に作用しあっている。運動するものは、1) 時間が遅くなり、2) 長さが縮み、3) 質量が増える。アインシュタインの考察は、やがて宇宙の起源やブラックホール、あるいはミクロの物質から莫大なエネルギーが得られることの発見にもつながっていく。一方で、それは原子力や核兵器を産み出すことにもなり、いろんな意味で20世紀以降の世界のあり方に決定的な影響を与えた。

時間が一定不変ではなく伸び縮みすることは、SF映画のように光速で宇宙旅行するまでもなく、東京スカイツリーの展望台に精密な時計を設置することで観測可能だという⁽⁸⁾。より地球の中心から距離があり、重力の影響が弱い展望台の方が、地表よりも時間が早く進むのである。ただしその差はあまりに微細で日常生活レベルでは感知不可能なため、ふだん我々は「時間」と「空間」をそれぞれ独立不



図4 元永定正《作品（水）》野外具体美術展、1956年 ©モトナガ資料研究室



図5 山崎つる子《作品（赤）》野外具体美術展、1956年 ©Estate of Tsuruko Yamazaki, courtesy of LADS GALLERY, Osaka

(4) 村上三郎「1996年の個展に際して」『村上三郎展』カタログ、芦屋市立美術館、1996年、p.8

(5) 坂出達典『ビターズ2滴半 —村上三郎はかく語りき—』せせらぎ出版、2012年、p.108

(6) 前掲書5

(7) 1996年の芦屋市立美術館での個展タイトルを決める際、「ひとつになるために」というサブタイトルを村上さんが一時提案したが、すぐに撤回し、結局シンプルな「村上三郎展」に落ち着いたと記憶している。当時はその意味が分からなかったが、今にして思えば「時間」と「空間」をひとつのものとみなすホーキングの発言に関係したものだったのだろう。

(8) 「18桁精度の可搬型光格子時計の開発に世界で初めて成功～東京スカイツリーで一般相対性理論を検証～」東京大学工学部プレスリリース、2020年4月7日。http://www.t.u-tokyo.ac.jp/press/foe/press/setnws_20200407141382830455235.html



図6 村上三郎展「無言」無滅社（大阪）1973年 ©MURAKAMI Tomohiko

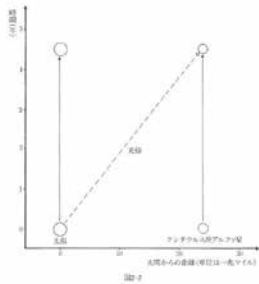


図7 時空ダイヤグラム S. W. ホーキング『ホーキング、宇宙を語る ビッグバンからブラックホールまで』早川ノンフィクション文庫、1995年、p.50

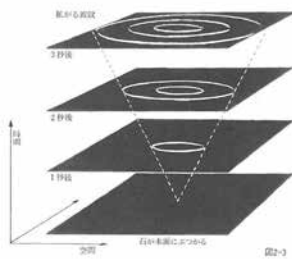


図8 時空ダイヤグラム S. W. ホーキング『ホーキング、宇宙を語る ビッグバンからブラックホールまで』早川ノンフィクション文庫、1995年、p.52

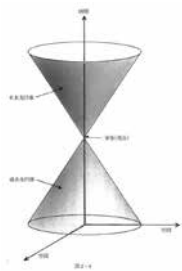


図9 光円錐 S. W. ホーキング『ホーキング、宇宙を語る ビッグバンからブラックホールまで』早川ノンフィクション文庫、1995年、p.53

(9) 村上三郎展「無言」無滅社（大阪）、1973年10月1日～6日

(10) S. W. ホーキング『ホーキング、宇宙を語る ビッグバンからブラックホールまで』早川書房、1989年（原題：A Brief History of Time）

(11) 前掲書10が常体で書かれているのに対し、前掲書4の引用文は敬体であるため、参照元は別の文献だと思われるが、出典は確認できていない。

(12) 前掲書10、p.49

変のものとして扱っている。社会生活を円滑に行うには、便宜的にすべての人が共通認識できる基準が必要だからなのだが、厳密にいうとそれは虚偽である。過去から未来へと一定速度で進む「時間」という概念は、まさに村上さんがいうとおり幻想に過ぎないのだ。

前述したとおり、初期の「具体」は「時間」と「空間」の両面から絵画に変革をもたらした。しかし、ここでいう「時間」と「空間」は、あくまでも両者を独立不変のものとし、みなす旧来の物理学に準拠した概念である。おそらく村上さんは、さらに踏み込んで、相対性理論以降の世界観において美術を捉え直そうとしたのではないかと推察される。ただし誤解してはならないが、彼は何も四次元の「時空」を表現することを目的に制作したわけではない。直感的にまず行動してみて、自分がやってしまったことの意味を事後的に考察する、というのがそのパターンである。一連の「紙破り」や、個展「無言」（1973年）などは、見るものに対して、そして当の作者自身にさえ、美術をめぐる思考を促すような性質がある（図6）⁽⁹⁾。

村上さんの発言においては、アインシュタインよりも、相対性理論の研究をさらに推し進めたホーキングへの言及が目立っている。その背景として考えられるのは、1989年に早川書房から刊行された『ホーキング、宇宙を語る ビッグバンからブラックホールまで』である⁽¹⁰⁾。同書は「車椅子の物理学者」として知られたホーキングが、専門家ではない一般の読者を対象に、ビッグバンやブラックホール、光円錐といった宇宙論の一部を分かりやすく解説したもので、発表当時世界的なベストセラーとなり、日本でも110万部の売り上げを記録した。村上さんの蔵書にも、その存在が確認されている⁽¹¹⁾。

興味深いのは、挿図として同書に掲載された「時空ダイヤグラム」である（図7、8）。四次元概念を分かりやすく示すため、三次元空間を二次元、あるいは一次元に簡略化し、その代わり縦軸で上向きに増大する時間を表したものである。この図について、ホーキングは次のように述べている。「四次元空間そのものを心に描くことは不可能である。私などには、三次元空間を思い浮かべることだっただけで、かきく感じられるのだ！しかし、地球の表面のような二次元空間のダイヤグラムを描くことはやさしい。そこで私がよく用いるのは、時間が上向きに増大し、空間の次元の一つが水平に示されているようなダイヤグラムである。空間の残りの二つの次元は無視するか、あるいは、その中の一つを透視画法で示すことにする」⁽¹²⁾。村上さんの発言どおり、「時空ダイヤグラム」では、時間はまさに縦方向に流れている。

さらに興味深いのは、時空ダイヤグラムのバリエーションともいえるべき「光円錐」である（図9）。これは四次元時空の中で特定の事象が発生した光、あるいはある事象に到達可能な光の集合を表現したものである。光の速さを超えるものは存在しないので、私がこれまで認識し、また今後関与する可能性のある事象の集合体は、それぞれ未来と過去に向かって増大する円錐として表される。そして、いま現在をあらわす瞬間は、二つの円錐の頂点が接する、まさにピンポイントとして提示されている。

この図から、筆者は「紙破り」を強く連想させられる。「紙破り」には様々なバリエーションがあるが、とりわけ最もシンプルな「入口」は、二つの異なる空間の境目にクラフト紙のパネルを挿入するものである（図10）。クラフト紙は木枠の両面から太鼓貼りにされ、内部に空気の層が封じ込められていること、空間全体が共鳴体の役割を果たすことから、パフォーマンスの瞬間には想像を絶する炸裂音が発生する。「こちら」から「あちら」、そして「過去」から「未来」へと移動

する単純な行為は、クラフト紙のパネルという、これもまた単純な装置を介在させることで、極端にアンプリファイされる。破れ目＝行為の痕跡には「時間」と「空間」が交錯する様子とともに、かけがえのない「今此处」の瞬間が鮮烈に刻印されるのである。

村上さんは、しばしば「紙破り」は誰にも批評できない、あるいは納得できる批評に巡り会ったことがないという趣旨の発言をしている⁽¹³⁾。筆者のような学芸員にとっては耳の痛いことなのだが、「具体」のアクション的な作品のなかにもみ位置づけられ、せいぜい身体性の問題に言及される程度なのが不満だったのでろう。彼自身も述べているとおり、旧来の「時間」や「空間」認識の枠にとどまらず、我々が日常的には知覚し得ない四次元の「時空」に触れるものとして、村上さんは「紙破り」を捉えていたのかもしれない。

「偶然」と「必然」

「偶然を必然として思惟すること、それが理性の本性である」⁽¹⁴⁾。村上さんがしばしば引用したスピノザの言葉である。筆者の手もとには、岩波文庫版『エチカ』の1995年7月15日第39刷（上巻）および第35刷（下巻）がある⁽¹⁵⁾。1996年の村上三郎展を準備する際、少しでも村上さんの考えを理解したくて買ったものだが、四半世紀を過ぎた現在もなお読破できていない。読破どころか、冒頭のほんの数ページで挫折したのが正直なところである。言い訳にしかならないが、数ある哲学書のなかでも『エチカ』は相当取っ付きづらいもののひとつではないだろうか。要因のひとつは、その独特な構成にある。セクションごとにまず定義と公理が示され、続いて命題を証明していくという、幾何学的な論証に倣ったスタイルがとられている。まるで科学書を思わせる理詰めの窮屈さが先に立ち、内容が頭に入ってこないのだ。結局、スピノザは「偶然は、実は必然なんですよ」といつてるのかなあ、という程度の認識しか、これまで持ち得ていなかった。

さらに『エチカ（倫理学）』を好んだ村上さんは、「美は倫理を目指すべきだと考えています」とも述べているのだが、これも理解に苦しむ発言である⁽¹⁶⁾。「倫理」を辞書でひくと、「人として守り行うべき道。善悪・正邪の判断において普遍的な規準となるもの。道徳。モラル。」とある⁽¹⁷⁾。およそ村上さんらしからぬ内容である。もし辞書の意味どおりだとしたら、「人間は殺人だってやってしまうんや！殺人だってやってしまうほど人間は凄いなや」と述べた人間と同一人物の発言とは、到底思えない⁽¹⁸⁾。

村上さんの芸術観を理解するうえで、『エチカ』が極めて重要であることは間違いないのだが、その難解さゆえにこれまで避けて通ってきた。そこで今回、なるべく分かりやすい入門書に頼ることにした。2020年に講談社現代新書として刊行された、國分功一郎の『はじめてのスピノザ 自由へのエチカ』である。もとは2018年12月、NHKの「100分de名著」で放送され、好評を博した番組のテキストをもとに、書籍化されたものだ。

これが非常に面白く、目から鱗が落ちる思いだった。

まずスピノザは「神」について考察する。大前提として「神」が「絶対」かつ「無限」であることには疑う余地がない。「無限」であるから、当然「神」に「外部」は存在しない。従って他のいかなるものからも影響を受けず、自らの中だけにある法則で動くはずである。翻って我々人間は有限である。時間的には寿命という制約があり、空間的には皮膚によって外部と分け隔てられている。そのように理路整



図10 村上三郎《入口》具体—行為と絵画、1986年 ©MURAKAMI Tomohiko 撮影：夏谷英雄

(13) 前掲書5、p.116

(14) 前掲書4、p.8 『村上三郎 スルー・ザ・セヴンティーズ』アートコートギャラリー、2013年、p.31

(15) スピノザ（畠中尚志訳）『エチカ』岩波文庫、1951年初版

(16) 『村上三郎 スルー・ザ・セヴンティーズ』アートコートギャラリー、2013年、p.32

(17) weblio 辞書（デジタル大辞泉）<https://www.weblio.jp/content/倫理?dictCode=SGKDJ>

(18) 前掲書5、p.28

然と考えていくと、人の姿を象った「人格神」などあり得ない、ということになる。「神」はいわば「自然」のようなものであるはずで、その中にある万物は自然の法則に従い、自然法則には外部＝例外は存在しない。人の姿をした「神」が超自然的な奇蹟を行うなんて、自己矛盾も甚だしいのである。

「神即自然」といわれるスピノザの考え方は、いわば汎神論に近く、人格神の否定という意味では一種の無神論的な側面もあった。当然、教団組織からは危険視され迫害を受けることになる。そのこともあって、彼は自身の哲学を書き残すに際し、慎重に慎重を重ねる必要があった。反論の余地を与えないために論証の緻密さを徹底するなかで、『エチカ』はまるで幾何学書を思わせるスタイルを取ることとなったのである。

次にスピノザは「善悪」について考察する。我々は絶対無限の「神」の中に含まれているのだから、全ての個体はそれぞれに完全であるはずだ。必然的に、それ自体として善いものも、悪いものも存在しない。「善悪」が発生するのは、あくまでも物事の組み合わせの結果に過ぎない。

例えば小杉武久の音楽は、およそ気楽に聞き流せるようなものではない。全存在を賭けた彼の即興演奏は、聴く側にも一定の覚悟のようなものを要求する。もし仮に、大震災の直後に小杉さんが避難所で慰問演奏してくれたとして（あり得ないが）、多くの場合、被災者にとって彼の音楽はキツすぎるだろう。この状況は、小杉さんの音楽そのものや、聴衆個々の「善悪」とは無関係である。ただTPOに応じたマッチングの相性があるに過ぎない。

ここで登場するのが「倫理」の概念である。スピノザは「善悪」を生む物事の「組み合わせ」に注目する。果たしてどの「組み合わせ」がうまくいくのか、個々人の差異や状況に応じて絶えず「実験」することを、彼は求めるのである。各自の自主性を重んじるスピノザの「倫理」に対して、辞書に記述されているような旧来の「倫理」や「道徳」は、既存の超越的な価値を個々人に強制するものであり、管理の意図がより濃厚である。こう考えると、村上さんが志向した「倫理」がどういうものかは明白だろう。

最後に、もうひとつ別の、村上さん特有の口ぐせに触れておきたい。「エエのん決まってる」である。ことあるごとに、彼はこのフレーズを口にした。'60年代、スランプに陥った堀尾貞治と飲んでいた際にも、泣き言をいう彼の胸ぐらを掴んで「何いうてんねん、エエのん決まってるやないか!」と恫喝し、死の直前には西宮北口のバー・メタモルフォーゼに毎晩のように現れ、店の内外に展示された作品をひとつひとつ指さしては「良い!全部良い!」と言い放ったという。

これだけを聞くと、村上さんが情に流されがちな人物だったと誤解されるかもしれないが、実際には、彼は極めて厳格な審美眼を持っていた。村上さんと一緒に展示室を巡っていた際、ある作家の珍しい初期作品が眼にとまった。赤一色のアンフォルメル調の画面に、「決め」のストロークが一発バシッと入ったものだったが、村上さんはその部分を指して、「これは、要らん」と呟いた。作品のなかに純度を損なう「夾雑物」のようなものがあるとしたら、彼は決してそれを見逃さなかった。今でも筆者がいろんな作品を見る場合、「村上さんならどうだろう」と思うことがある。

「エエのん決まってる」は、よく分からないながらも、何か我々に希望を与えてくれることばである。「限らない世界／村上三郎」展カタログのテキストでは、末尾でこれに対する論考を試みたのだが、『エチカ』を踏まえると、また新たなニュアンスが立ち現れてくるように思う。このことばは、「偶然を必然として思惟する

こと、それが理性の本性である」というスピノザの発言と、恐らく無関係ではない。

それでは、「偶然」と「必然」をめぐるスピノザの思考とは、いかなるものだろう。彼によると、「自由な意志」など存在しないという。これは意外な見解である。実際我々は、自分自身の意志で日々の行動を選択しているではないか。『はじめてのスピノザ 自由へのエチカ』では、分かりやすい例えとしてRPGゲームの比喩が用いられる。ゲームの中で、我々は自らの意志でコントローラーを操作し、画面内のキャラクターを意のままに操っていると思う。しかしよく考えれば、それはあくまでも誰かによってプログラミングされた、ゲームのソフトウェアがあればこそである。それは現実世界に置き換えても同様で、全てのことには原因があり、因果関係で結ばれている。我々が自発的に何かをしたと思えるのは、単にその原因を認識できていないからに過ぎない。「偶然を必然として思惟すること、それが理性の本性である」は、まさにこのことを指している。それを村上さん流に、ポジティブに噛み砕いた表現が、「エエのん決まってる」なのではないだろうか⁽¹⁹⁾。

結び

本稿のタイトルは、1963年の村上さんの文章「存在には理由はない」から採ったものである⁽²⁰⁾。意外にまとまった著作の少ない村上さんの、代表的な文章のひとつである。存在を分析的に捉えるのではなく、ありのままの世界を驚きを持って受け止めることの重要性（あるいは困難さ）が説かれており、極めて簡潔ななかに、その思想のエッセンスが凝縮されている。本稿で考察してきた「時間」と「空間」、「偶然」と「必然」をめぐる村上さんの思考も、基本的にはその延長線上にあるといえるだろう。社会生活を円滑に行うためには、我々は様々な規範から逃れることはできない。一方、村上さんが指し示すホーキングやスピノザの発言に対して、我々は目から鱗が落ちるような驚きを感じる。月並みな表現ではあるが、それはふだん我々の思考が、実に様々なかたちで束縛されており、そのことを自覚するのがいかに困難であるかの裏返しであろう。村上さんにとっての芸術は、できる限り常識や既成概念を排し、ありのままの世界とダイレクトに切り結ぼうとする、いわば人生を賭けた試みだったといえるのではないだろうか。

(19) スピノザにおける 1) 人格神の否定、2) 人間の価値基準にもとづく善悪の否定、3) 自由意志の否定は、親鸞の唱えた 1) 偶像崇拜の否定、2) 悪人正機説、3) 他力本願にそれぞれ対応しており、両者には親近性があるように感じられる。村上三郎の影響を受けた堀尾貞治が、後年『妙好人伝』を題材とした木版画シリーズを（それが浄土真宗の篤信者の列伝であることにはほぼ無自覚のまま）手掛けたことには、何か運命的なものを感じざるを得ない。

(20) 村上三郎「存在には理由はない」『美術ジャーナル』第38号、1963年3月
存在には理由はない。
収入と支出は全く無関係である。
存在には理由はない。
存在には次元の異なるものが入りまじっている。
存在には理由はない。
言葉は物の表面をなでまわすに過ぎない。
存在には理由はない。
人が生き、物がそこに在ることは奇怪である。
存在には理由はない。
絵画はいろいろな次元に存在する。
存在には理由はない。
傑作は理由を問うことを断念させ、鮮やかに存在する。
存在には理由はない。
重要なことは理由のないことである。

高野文子作『奥村さんのお茄子』をめぐって 視点と語りからの考察

飯尾 由貴子

はじめに

高野文子は、1970年代にデビューして以来、日常生活を題材とする独創的なマンガ作品を発表、マンガ関係者のみならず文芸評論家などからも注目を集めてきた。近年は絵本や挿絵の仕事、最近ではアニメーション「平家物語」のキャラクターデザインを手がけたことで知られる。

高野が描くのはほとんどが少女や女性を主人公にした極めて親密な世界である。ごく平凡な人々の感情や気分、日常に起こる小さな出来事を濃やかに描き出す。そのような高野作品の中で、マンガというメディアの表現の可能性に挑んだ作品のひとつと思われるのが『奥村さんのお茄子』（初出1994年、単行本1995年）という作品である。「奥村さん」とその前に突如現れた謎の生物との対話をとおして平凡な日常を起点とする時間的空間的拡がり鮮やかに描かれる。本稿ではこの作品を取り上げ、その描写の特徴についてみていきたい。

1. 作品について

1) ストーリー

作品は『COMIC アレ!』1994（平成6）年5月号（マガジンハウス刊）に掲載された短編マンガである。電気店を営む奥村さんという男性と、遠くの世界から来た遠久田（とおくだ）と名乗る女性（人間の女性の形を借りて出現した「生物」とが、1968年6月6日の昼食に「何を食べたか」をめぐって繰り広げられる話である。高野は後年、対談で「あれはどう考えても構成しようのない話なんですよ、起承転結をしないぞ、という話ですから、まとまるわけがない。」⁽¹⁾と述べているが、起承転結しないという構想そのものがまず作品の特徴の一つである。

作品は、食堂で昼食を食べている奥村さんに、遠久田女史が「1968年6月6日木曜日のお昼に何を食べたか」と話しかけるシーンから始まる。時代設定は当時の今＝1993年なので奥村さんには25年も前のお昼のことなど全く記憶にないが、遠久田女史は「先輩を助けるために」どうしても知る必要があるのだという。「先輩」もまた遠くの世界から来た生物で、人間の食生活調査をするべく、1968年当時、奥村さんが昼食をとった卓上の「醤油さし」に変身して奥村さんを待ち構えていた。「先輩」はその後あらぬ疑いをかけられることになるのだが、もし「先輩」が証言する1968年6月6日の昼に奥村さんが食べたおかずと奥村さん自身の記憶とが合致すれば、「先輩」は無実となる。それを確かめるために「先輩」を慕う遠久田女史は人間に姿を変えこの世に現れたというのである。その後、昼食の「お茄子」をめぐって様々な探索が行われる、というシュールでユーモラスな話が展開する。この話を高野文子がどのような世界に描き上げているかを以下では述べてみたいと思う。

(1) 「高野文子×大友克洋 徹底対談「〈描くこと〉と〈描き続けていくこと〉の不安と恍惚」」『ユリイカ』2002年7月号、青土社、p.62。

2) 描き直された作品

この作品は初出後、単行本化にあたり全面的な描き直しが行われたという珍しい作品である⁽²⁾。(以下初出版と単行本版と記す)

描き直しの理由を、はじめのアイデアはもっと面白かったからだと言っている⁽³⁾。描き直しにはかなりの時間を要し、最初の方が面白かったと言われることもあり、葛藤もあったようだ。一方で「初出版」が『ユリイカ』(2007年7月号)に再録された際、その再録の序文で高野は、「私は「ユリイカ」に載っても読み直すことはない」と述べていることから、作家の中では初出版はもはや「作品」ではなくなっていたのである⁽⁴⁾。単行本版が「作品」であり、本稿でも単行本版を考察の対象とする⁽⁵⁾。

描き直した結果、当初40ページ、コマ数312コマだった作品が68ページ、533コマに、ページ数にしておよそ1.5倍、コマ数にしておよそ1.7倍のボリュームとなった。

初出版と単行本版とで全体の構成は同じだが、単行本版では、コマ数を増やした分、ひとつひとつの場面がより細分化された構成となっている。コマ数が増えた分、初出版に比べ単行本版では、1コマあたりの科白が少なくなり、登場人物の動作や対話シーンがより細やかに表現されている。

2. 表現について

1) マンガ表現論

一般的に、絵画作品の表現は、線、形、色彩、描かれた対象とその配置、構図、材質や技法、そこから生じる表面の様態や筆触などに着目する。

一方マンガは基本的に紙にペンで描かれたモノクロームの表現である。絵そのものは美術の「絵」と比べれば単純な要素から成っているが、絵画作品と異なるのは、マンガは「コマ」という最小限単位の絵とその連なりから成っていること、文字が画面に書き込まれていることである。

1990年代半ば以降、マンガ独自の表現を抽出し、それらを体系的に考察しようとする「マンガ表現論」と呼ばれる研究領域が登場した。マンガ表現論では、一枚の用紙をどのようにコマ割りするか、コマ内部の絵(キャラクターの表情やポーズなど)をどのように動かすか、科白(吹き出し)をどのように挿入するか、コマとコマとの繋がりをどうするかといういわゆる「ネーム」の問題、映画やアニメでいうところの「絵コンテ」とよばれる構成など、マンガ特有の表現を問う。

ネームだけでなく、言葉に関する問題すなわち科白、吹き出し、オノマトペといった表現語彙や、登場人物=キャラクターもマンガの重要な要素である。絵に関しても、具体的な事物だけではなくスピード感や人物の内面など「目にみえないもの」を表現する技法があり、時代により、作家により新しい表現語彙が次々と生み出されてきた。

近年は電子コミックが普及し、2021(令和3)年にはコミック市場における電子コミックの割合が60.9%を占めたという統計もある⁽⁶⁾。電子コミックでは、ページやコマの大きさが紙のそれとは異なり、「縦スクロール」といったページ送りが登場するなど、紙から電子版への移行はマンガの表現にも大きな変化をもたらしている。

マンガアーアニメーションとジャンル横断的な観点からマンガの特徴を考察する

(2) 当初の作品は『ユリイカ』前掲書に再録。

(3) 「高野文子×大友克洋 徹底対談」『ユリイカ』前掲書、p.63。

(4) 『ユリイカ』前掲書、p.78。

(5) 高野文子『棒がいっぱい』マガジンハウス、1995年。

(6) 出版科学研究所のデータによる。特定非営利活動法人 Hon.jp <https://hon.jp/news/1.0/0/32771> 参照。

研究もある。マンガはアニメ、映画、美術など他の領域とも浸透し合いながら変化しつづけているメディアであり、マンガそのものも描き手によって表現は多岐にわたる。しかし共通するのは、マンガは絵とコマと言葉を構成要素とする平面表現であるということである。以下では本作品について、その基本的構成要素である絵、コマ、言葉に着目し、その表現の特徴をみていきたい。

2) 各コマの「視点」について 文学における「語り」との関係から

まず、各コマにおける「視点」に着目する。「視点」は文字通り「どこから視ているのか」ということだが、この作品ではコマごとにさまざまな視点が導入されている。

文学批評において、「視点」は「物語が語られる視点、すなわち物語を構成する登場人物、アクション、背景、出来事が読者に伝えられるための様式ないし遠近法」⁽⁷⁾とも定義され、基本的に「語り手の視点」を指す。語り手（作者ではない）の視点には一人称と三人称があり、一人称の語りは「私」が語るもの、三人称のそれは物語の「外側」に語り手がいて、登場人物を三人称で語るものである。一般的な三人称の語りは「全知の語り手」ともいわれる、物語全体の状況を把握し作中人物の心理を知悉した特権的な立場から読者に言ってきかせる「語り」であり、基本的には物語に介入しない、客観的な語り手となる。

「全知の語り手」とは別に作品の中の特定の人物に「焦点化」された語り、すなわちその人物の視点からの語りというものもあり、こちらも三人称の語りとなる。

一方マンガでは多くの場合、登場人物の対話や独白が中心となる。文学では状況説明や人物描写が「語り手」による「語り」、多くは「全知の語り手」によって行われるのに対し、マンガでは主にコマの中の絵がその役割を果たしている。そしてそこに登場人物の対話（科白）が加わり物語が進行する。本作についても同様である。

このとき、マンガにおける「視点」、各コマは「どこから見たものであるか」「誰が見た光景なのか」という、文字通りの「視点」は、文学作品における「語り手の人称」とほぼ対応関係にある。文学の「語り」は「語り手」の視点から行われるからである。マンガのコマの視点が、文学作品における「全知の語り手」としての「三人称視点」なのか、特定の人物に焦点化した「三人称視点」なのか、「一人称視点」なのか、それはそのコマが描かれる視点の位置によって判別される。

文学作品の「語り」とマンガの「視点」とを対応させる考え方で、『奥村さんのお茄子』の各コマの視点に注目すると、次のようないくつかの「視点」を認めることができる。

- ① 斜め上方からの視点＝場面を俯瞰する視点
- ② ローポジションからの視点
- ③ 超ローポジションからの視点
- ④ 奥村さんの視点
- ⑤ 遠久田女史の視点
- ⑥ 「先輩」＝「醤油さし」の視点

(7)『最新 文学批評用語辞典』研究社出版、1998年、p.123

①～③は「外」から物語全体を見る視点、すなわち客観的な視点＝三人称視点

＝すなわち「全知の語り手」としての視点と対応しており、他方、④～⑥は登場人物の視点＝奥村さんまたは遠久田女史の視線に合わせた＝焦点化された三人称視点であろう。具体的に見てみよう。

①は、たとえば145ページの2段目の1～3コマである⁽⁸⁾。(図1)そこでは斜め上方から場面全体が眺められており、誰か特定の人の視点ではなく、物語の進行を導く全知の語り手の視点から描かれているといえる。

②は、《147-1-1～4》などである。ローポジションで人物に寄った視点から描かれるが、これは対面する奥村さんの視点ではない。低い目線でより対象に肉薄し、読者を物語に引き入れ、臨場感を高めている。

③はより低い視点である。人間の目線よりはるかに低い視点が導入され、見上げるように人物が描かれる。《163-2-3》コマ目(図2)、《197-1-1》コマ目、《200-2-3》コマ目などである。この超ローポジションからの視点は、単行本版でのみ見られるので、雑誌版から単行本版に描き替えられるときに新しく導入されたようである。

④は《142-2-1》コマ目の、奥村さんが遠久田女史の足元を凝視する場面や、《152-2-3》コマ目、女史の眼鏡に奥村さんが写り込んだ描写などである。「マンガ表現論」では同一化技法と呼ばれることがあり、肩越しの視点＝登場人物の視点と読者の視点を重ねて没入感を高める手法である⁽⁹⁾。

⑤は《158-2-1》コマ目、《158-3-1》コマ目にある遠久田女史が奥村さんを見上げるシーン、極端な例としては《194-2-2》コマ目、女史の眼鏡を通してその前の街並みを見るコマである。(図3)眼鏡のフレームさえ描かれなければ単なる商店街の描写だが、眼鏡フレームの導入によりそれが女史の眼を通した眺めであることがわかる。

⑥はこの作品で最も独創的な視点である。「先輩」＝「醤油さし」視点から撮っていたビデオを再生するシーン、153ページから155ページにかけての描写である。(図4)読者は一瞬それ(箸箱)が何かわからないが、コマを追うにつれて奥村さんが昼の弁当を食べるシーンであることに気づく。この視点を高野は「下に潜る」視点と言ひ、本作品の執筆中に発見したと語っている⁽¹⁰⁾。

このように、多くの視点が導入されているのがこの作品の特徴である。ある時には外から、ある時には登場人物の視点から物語が眺められ(語られ)、それらが次々と入れ替わるため、読者は誰が視た光景なのかが瞬時にはわからない。絶えず視点のリセットを強いらられるのである。高野作品に対して指摘されるある種の読みにくさ(時間がかかる)はこの視点の急激な変化によるものである。文学でいえば、三人称の語り、一人称の語りなど叙述の主体が混在する複雑な文体で描かれているということになる。

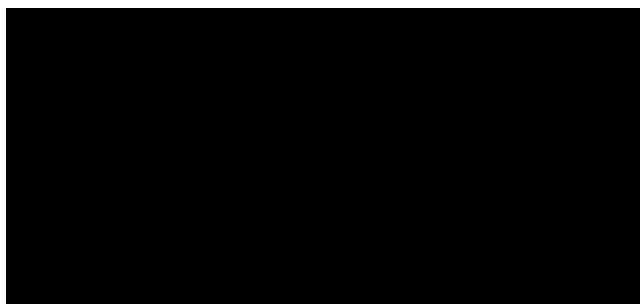


図1 145頁中段

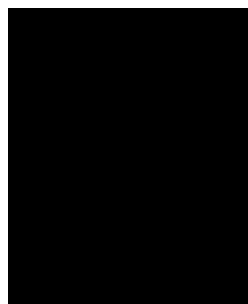


図2 163頁中段

©高野文子『棒がいっぱん』(マガジンハウス)

(8) 以下、《ページ番号—そのページにおける段—右から数えたコマ》の順、に記す。「145ページ、2段目、右から1～3コマ」は《145-2-1～3》と記す。

(9) 竹内オサムは、読者と作中人物の眼を重ね合わせる一人称の視点を「同一化技法」と呼び、それにより読者を作中人物の心理と一体化させ物語に引き入れる手法としている。同一化技法には、コマの中に作中人物の身体の一部を描き入れる「部分表示型」、作中人物の身体が描かれない代わりに、コマの「手前」におかれる作中人物と同化をおこす効果がある「身体消失型」(対面する相手がこちらに向かって指差しているなど)、最初のコマに作中人物が何かを見ている絵を、次のコマにその人物の視線の先の対象を描く、といった複数のコマを用いて表現される「モニター型」に区分している。『マンガ表現学入門』(第3刷) 筑摩書房、2008年、pp.90-93。

(10) 「高野文子×魚喃キリコ “おともだち” 対談「女子にとっての《マンガ道》」」の中で、高野は、自分を小さくすることによって、部屋の内部を描く新しい視点を発見したと述べている。

「自分が小さくなっちゃうのね。建物はそのままいいの。動く自分は小さくて、机の上をとこと歩いたりしているのね。」

「身長一五センチくらいでいるいる歩いていくんだよ。(略) 人形遊びの感覚が漫画描くとき、近い感じがあるかも、私。」

「下に潜れるようになる瞬間ってのがあったのよ。やっぱり「奥村さんのお茄子」だね。自分が物になったらそんな感じかな、と思ったんだよね。それまではやっぱり等身大しかできなかったね。」『ユリイカ』前掲書、p.166。この「下に潜り込む」視点について、斎藤環は「虫瞰」という言葉、しいて言えば「蚊の視点」と言い表しており、高野独自の視点としている。斎藤環『神と虫のポリフォニー』『ユリイカ』前掲書、p.206。



図3 194頁中段



図4 153頁中段

©高野文子『棒がいっばん』（マガジンハウス）

注）各図版の頁は『棒がいっばん』（株式会社マガジンハウス刊、1995年）の掲載頁を示す。

3) - 1 コマの繋がり—全体の構成

つぎにコマとコマとの繋がり注目しよう。スコット・マクラウドは、マンガとは「意図的に連続的に並置された絵画的なイメージやその他の図像」であると定義している⁽¹¹⁾。コマはマンガの最小の構成単位だが、マンガの特徴はコマとコマとが一定の時間を孕んで連続していくことにある。ひとつひとつのコマは動きや時間を内包しているが、加えてコマの連なりによって物語が進行していく。1コマで10年の歳月が流れることもあれば、コマが推移しても時間の動きがない場合もあるかもしれない。コマの推移によってどれほどの時間がそこに内在しているのかは、読者の読む物理的速度とは関係なく、読者の「読む行為」によって把握される時間となる。

例えば映画では、ひとコマの大きさが均一のフィルムが一定速度で映写され、観者は強制的にその速度や時間を押し付けられるのに対し、マンガの場合はコマ自体の大きさがばらばらであり、コマの繋がり方も一定ではない。映画とは異なり、マンガでは「読む行為」の関与によって、静止画としてのコマが繋ぎ合わされ、連続した動きとして感得されることになる⁽¹²⁾。作品に内包されている時間は読者による「読み」によってはじめてリアリティをもつ。スコット・マクラウドの言葉を借りれば、「作者と読者が見えないところでしっかりと手と手を取り合って無から有を紡ぎ出してゆく」のである⁽¹³⁾。文学の読者論では、読者は単なるテキストの消費者でなく、意味作用の担い手としての役割を負っている⁽¹⁴⁾。その意味ではマンガは、映画よりも文学作品の「読み」に近い。

さて本作品は、極めて単純なコマ割りで構成されている⁽¹⁵⁾。変形のコマやコマとコマを跨いで絵が挿入されたりするような奇抜な表現はなく、最初と最後の部分を除くすべてのページが、1ページ3段、1段あたり3コマから5コマ程度に矩形のコマが整然と並ぶ。コマの幅は若干変化があるが、吹き出しやオノマトペがコマからはみ出すことはほとんどなく、極めて単純なコマ割りとなっている。ただしはじめの2ページと、最終ページを除くラスト3ページは4段組、一段あたり1コマとなっており、プロローグとエピローグとがほぼ対称形を成すという、きわめて周到に計算された構成となっているのである。最終ページは1ページ1コマ、お茄子と醤油さし（＝先輩）と炊飯器が鎮座する食卓のシーンで終わる。

(11) スコット・マクラウド著、岡田斗司夫訳『マンガ学』美術出版社、1998年、p.17。

(12) 澤野雅樹「ダンス」『ユリイカ』前掲書、pp.200-201。ここでは、読者の想像力によってマンガの時間が流れていくとしながらも、マンガ自体も運動する、運動の種子のようなものを孕んでいると主張する。

(13) スコット・マクラウド『マンガ学』前掲書、p.213。

(14) 前田愛『増補 文学テキスト入門』（第18刷）筑摩書房、2020年、p.15。

(15) 複数のコマの連続を「コマ展開」という。対して紙面をどのように分割しているかを「コマ割り」という。伊藤剛（伊藤剛『テツカ・イズ・デッド』p.189）の定義による。

3)－2 コマの繋がりーコマ展開にみる特徴

各場面におけるコマの繋がり方、コマ展開はどのように描かれているだろうか。以下では3つのケースに着目し、その特徴を述べてみたい。

①ケース1 場面転換におけるコマ展開 象徴的な物体や形態の類似を介して

作品は、場面転換の区切りで見ると大きく4つの場面から成っている。①奥村さんと遠久田女史との出会い、②1968年6月6日のビデオ検証、③奥村さんと遠久田女史との食事と会話、④ビデオ映像の細部の調査により6月6日の出来事が判明、という区分である。

それぞれの区切りとなる場面転換部分(3か所)に家電のアップが唐突に挿入され「休憩=インターミッション」となるのだが、その直後のコマには人の手のアップが現れ、それを介して次のシーンに繋がっていく。《150-2-2》《151-1-1》、《178-3-3》《179-1-1～2》などである。

場面転換の他にも、《158-1-1》コマ、《176-2-1～4》コマなどでも「手」を介してコマとコマが繋がる。特に前者は現実から回想シーンに切り替わるコマである。雑巾を放り投げた手が、昔若き日に婚約者とテニスをしたときの手となり、現在と過去とが結ばれる。

形態の類似を通してコマが結び付けられている部分もある。パートの転換部、電気アイロンの図が挿入される《165-2》コマ目は、その次のコマに奥村さんが布団をかぶって寝ている場面が来る。アイロンの中央の盛り上がった形態と、布団の形態とを被せようとする意図があったのかもしれない。そのほか、《177-2-1～2》コマにおける画面転換においても、ラケットの円形と担架の車輪との円形が重なり、場面が繋がる。作品の最終場面では、車輪が立てる土ぼこりが次第に炊飯器から立ち上る湯気となって場面が切り替わっていくのである。このような展開は、映画におけるモンタージュの手法を想起させる。

一つ一つのコマのみならず、コマとコマとの繋がりには施された細部の仕掛けは高野作品の最も魅力的な部分のひとつだろう。読み返せば読み返すほど新しい発見があり、この作品もまたディテールの宝庫である。

②ケース2 対話シーンにおけるコマ展開

本作では、奥村さんと遠久田女史との対話シーンがいくつも現れる。向き合っているような単純な対話ではなく、それぞれが何かをしながら、視線も必ずしも合わせることもなく、時には背中合わせ、時に交錯してぶつかったりしながら、互いに違う方向を向いて行われる。例えば《158-2》コマでは脚立に上って作業する奥村さんと、下から見上げる女史との対話が描かれる。双方の視点から描かれたコマが切り替わることでダイナミックに視点に変化する展開となる。日常会話は、会議のように対面で行われることはむしろ稀であって、何かをしながら行われるものである。このような日常行動のリアルを、高野は視点を離れたコマを隣り合わせることによって巧みに描き出している。

作品中、この特徴が最も顕著に表れていると思われるのが167ページの3段目から173ページ1段目に描かれた奥村さんと遠久田女史との対話シーンである。「先輩」が嘘をついて偽のデータを提出した顛末が語られる、作品中でも重要なシーンである。5ページ余りにわたって視点が次々に入れ替わり、ロングショットからクローズアップ、左から右、上向きから下向きへと視点が刻々と変化していく。

遠久田女史の全身像から次第に顔にズームアップし、顔の右側面から正面へと動いたかと思うと、次のコマでは奥村さんのバストショットに切り替わり、さらに店内の客へと焦点が移る。その後遠久田女史と奥村さんが交互に描かれ、170ページでは遠久田女史の側から店の床に座り込む奥村さんを見下げる視点へ、次に奥村さん側から遠久田女史を見上げる視点へと移り、さらに視点は遠久田女史の背後に回り込み、奥村さんを上から眺めたショットへ、視点は部屋の一隅を移動しながら最後は二人をロングショットで収めたカットで収束する。緻密に計算された構成は、高野マンガの真骨頂であろう。

③ケース3 圧巻のラスト 極限までのズームアップ—視点の解放と自由なコマ展開

この作品のクライマックスは、先輩目線で撮影されたビデオ映像に、よくよく見るととてつもない細部が記録されていた、という場面である。(図5) 作品では「うどん」がビデオテープとなっており、それをビデオデッキに押し付けて圧縮すると映像が拡大され、映像に記録されていた奥の奥のそのまた奥の、1968年6月6日に起こっていた日常のシーンが鮮やかに立ち現れる。弁当を食べる奥村さんの箸の間から見えた校庭にたたずむ佐久間君、佐久間君が眺めているドッジボールのボールの下端には体育を休んで見学していた今井君が見える。その今井君を注意する体育教師、体育教師の後ろを自転車で通りすぎる郵便屋さん、郵便さんの姿を見て手紙を投函する女性、女性を見ながら通りすぎる下田商店のトラックまでの一連の映像がズームアップで描き出される。

この一連のコマでは、望遠付きのカメラで対象にぐんぐん近接していく、つまり倍率をどんどん上げながらズームしていくようなコマ展開をみせるのだが、一つの固定された視点からのズームではなく、いつのまにか機械的な視覚から解き放たれ、視点は時に回り込んだり、見下ろしたり見上げたりと自由に転回し、その日その場所で繰り広げられていたシーンがリアルな映像となって映し出される。視点の解放によるコマとコマの自由な連なりが作品を日常生活の描写からファンタジーへと昇華させている。

作品は単純なコマ構成ながら、多くの視点の導入、コマとコマの繋がりに巧妙に仕込まれた様々なディテール、一見映画のカメラワークを思わせながらもそれとは一線を画す独創的なアングルの導入などにより、視覚的に変化に富む独創的な表現となっているのである。

4) 言葉について

コマを並置するだけでなく、装飾的なコマを重ねることによって、人物の内面に一瞬のうちに湧き上がる様々な心の動きを描き出そうとする表現がある。これは「コマの重層化」と呼ばれることがあり⁽¹⁶⁾、少女マンガで多くみられる特徴である。絵だけでなく言葉が「重層化」することもある。この言葉の「重層性」を吉本隆明は「画像と組み合わせる言語の位相」という言葉で論じた⁽¹⁷⁾。

高野文子の作品を「画像にたいする言語の位相を、萩尾望都とはちがったモチーフからおなじように微分構造化している」と吉本は表現している⁽¹⁸⁾。画像が描かれたコマ内に挿入された言葉が画像と同じ「位相」の言葉ということであり、微分構造化とはこの画像と同じ位相の言葉が少しずつその「語り」の主体や時制を変えて同時に書き込まれているということの意味していると思われる。高野は、

(16) 竹内オサム、西原麻里編『マンガ文化55のキーワード』ミネルヴァ書房、p.132。「コマの重層化」という言葉は夏目房之介が『別冊宝島EXマンガの読み方』(宝島社、1995年)、『マンガはなぜ面白いのか』(NHK出版、1997年)(いずれも未見)で用いた言葉である。

(17) 吉本隆明「語相論」『全マンガ論』小学館、2009年、pp.137-166。(初出『海燕』1982年8月号)

(18) 吉本隆明、前掲論文、p.163 括弧は筆者。

作中人物の実際の発話、心の中（それは想像であったり記憶であったりする）で発せられた言葉、心の中での相手や第三者の言葉の反芻、現実世界での第三者による言葉などを組み合わせ、ある特定の瞬間に行きつ戻りつする意識の流れを描き出す⁽¹⁹⁾。

本作では言葉は比較的単純でありほとんどが奥村さんと遠久田女史との対話から成っている。それ以外の「位相」としては、ビデオの中に記録されていた1968年当時、食堂のおばさんと奥村さんが交わした会話、同じく遠久田女史が当時の回想シーンで先輩に語り掛ける言葉、奥村さんの過去の回想シーンと重ねて書かれた遠久田女史の「今の」言葉などがある。

しかし本作には、それ以外に全く次元の異なる言葉が挿入されている。それが単行本のタイトルにも使われている「棒が一本あったとさ」という絵描き歌の歌詞である。この歌は1964（昭和39）年から65（昭和40）年にかけてNHK『うたのえほん』で歌われ、広く長く子供たちの間で親しまれてきた。その歌詞（文字）が、1968年6月6日の事を突然尋ねられて面くらった奥村さんが「6月6日に雨ざあざあ」と口ずさむ場面をきっかけとして、絵に重ねられるかたちで断続的に出現するのである。

突然挿入されるこの歌詞は、奥村さんと遠久田女史とのエピソード中の言葉の位相とは性質を異にし、作中人物にはもちろん聞こえない声、誰が発しているのか不明で読者の我々がどこか彼方から聞こえてくる音として認識する言葉である。絵描き歌の歌詞ゆえ、メロディーを伴って（筆者世代の読者にはメロディーが浮かぶだろう）。

この歌詞は作品のごく最初の部分から断続的に挿入される。描かれた世界と、我々読者との間に降り注いでいる声で、その時点で読者はファンタジーの世界へと連れ去られることになる。

吉本隆明は、高野文子の「言語遣い」について次のように述べている。「高野文子の作品では超感性的な世界、民俗学という他界を、作品世界として感性的に包括したいために、また観念の問題としていえば、無意識や幻覚としてしか体験されない世界をも、感性的な世界みたいに作品に実現したいために、どうしても言葉の位相を多様化する必然が生まれた。」⁽²⁰⁾高野文子は、コマの中に現実世界の声、内面の声、回想場面の声や当時の意識など様々な声を書き入れることにより多声的に作品を構成しようとする。様々な声がポリフォニー的に在り、それぞれの声が時に協和音、時に不協和音として独立して響き、それが作品に深さと奥行きを与えているのである。

3. 描かれたもの

作品中の主要な出来事は時系列で記すと以下のようなになる。このうち③～⑥の時系列は作品では明らかでないが、②と⑦の間に起こった事柄である。③⑥⑧⑩⑪は遠久田女史の言葉からのみわかる出来事である。

- ①先輩（＝醤油さし）が1968年6月6日正午に奥村さんが訪れるはずの食堂の食卓で「新種の茄子（食べてから30年後に毒になる茄子）」とともにスタンバイする。
- ②検定を終えた奥村さんが1時過ぎに食堂に到着、弁当を食べる。（弁当に入っていた茄子を食べる）（このとき先輩はビデオを撮っている）
- ③先輩が嘘をつき撮ったビデオを実験の記録として提出する。

(19) 吉本隆明は高野の『はいー背筋を伸してワタシパンデス』（1978年）の中に、この複雑な語相を読みとっている。吉本隆明、前掲論文、p.163-166。

(20) 吉本隆明、前掲論文、p.166。

- ④奥村さんが婚約者とテニスをする。
- ⑤奥村さんの子供が怪我をして病院に運ばれる。
- ⑥先輩が嫌疑をかけられる。
- ⑦遠久田女史が先輩の嫌疑を晴らすべく奥村さんの前に現れる。(1993年)
- ⑧遠久田女史が資料室からビデオを借りる。
- ⑨先輩が撮ったビデオを二人で検証する。
- ⑩先輩の嫌疑が晴れる。
- ⑪先輩の訃報が入る。
- ⑫ビデオの細部を再検証する。
- ⑬遠久田女史が調べものに出かけ、怪我をする。
- ⑭1968年6月6日12時に起こっていた様々な出来事が明らかになる。

一方、作品は以下のような順で描かれている。

⑦→⑥→⑨→②→⑩→③→⑧→⑪→④→⑤→⑫→⑬→⑭→①

ここでわかるように、作品は事が継起する順番を組み替えた構成となっている。二人の会話が進行しながら、途中具体的な時が不明だが回想シーンや先輩の身に起こった出来事などが挿入されつつ、時間が進んだり戻ったりし、全体で見ると起点となる1993年から1968年まで時間が逆行するプロットとなっている。プロットにおいては時間的配列が組み替えられることによって謎やサスペンスが生じるといわれるが⁽²¹⁾、この作品でも先輩が疑いをかけられ、その嫌疑を晴らすべく過去を検証することや、奥村さんが本当に茄子を食べたのかどうかを検証するという、現代から過去を検証する順序で描かれることによってある種の「サスペンス」風の仕立てとなっているのである。

話の組み立ては以上のような込み入ったプロットとなっているが、一方で高野文子は冒頭にも紹介したように、何かの物語を記述する意図で作品を描いていない。起承転結をしないということは「ある物語」を「マンガという手法で」叙述したのではないということである。それではこの作品の狙いは何だろうか。

作品のクライマックスは最終場面、ビデオの映像を拡大に拡大を重ね、とてつもない細部—ある瞬間、ある場所で生起していた事柄が鮮明に浮かび上がるというところである。そしてその一瞬は現在まで繋がっている時間の中にあるのである。遠久田女史が、悲しいときもうれしいときも「どっちも6月6日の続きなんですものね」と述べる象徴的なひとコマがあるが、人の意識にのぼる、または記憶の中の一瞬一瞬は過去から現在へ途切れることのない時間の中でおこる出来事なのである。

同時に、一局面しかとらえられない人の意識をはるかにこえて、世界では様々な出来事が生起している。これは何も人間だけに限らない。作品は、ビデオ映像の拡大という独創的な手法を通じて、1968年6月6日のある時間を取り出しその時点での空間を拡大してそこに起きた様々な出来事を映し出す。(図6) 描かれているのは、ある一瞬の彼方で絶え間なく動き続け、果てしなく広がる世界、それがビデオという装置を通して現在から眺められ、読者はいつのまにかその過去の一瞬の世界に入り込む。現在の中に、過去から続くすべての時や事が包含されている、というイメージをこの作品では描いているように思う。

(21) 廣野由美子『批評理論入門』中公新書、2005年、pp.20-21。

おわりに

文芸評論家の前田愛は、抒情詩は「現在時の一瞬を拡張することで、そこに永遠の「時」を呼びこむこと」を可能にする、と漱石の『草枕』論中で述べた⁽²²⁾。漱石自身は自作『草枕』について、「この世間普通にいふ小説とは全く反対の意味で書いたのである。唯一種を感じ—美しい感じが読者の頭に残りさへすればよい。それ以外に何も特別な目的があるのではない。さればこそ、プロットも無ければ、事件の発展もない。」と述べている⁽²³⁾。前田によれば、『草枕』は無限に連鎖する時間の呪縛からの解放を求めようとする文学者漱石のひとつの試みであった。漱石のこの言葉は、奇しくも高野の「起承転結しない」という狙いと符合するものであり、本作のラストシーンは「現在時の一瞬を拡張」し、「そこに永遠の「時」を呼び込む」というくだりをそのままそっくり可視化しているようにも思えてくる。このように考えると、この作品は、時間の束縛や因果から解き放たれ、瞬間の世界の拡がりを描きだしたマンガにおける抒情詩といえるのではないだろうか。

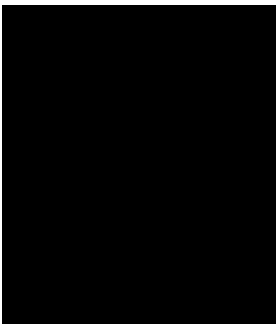


図5 181 頁中段

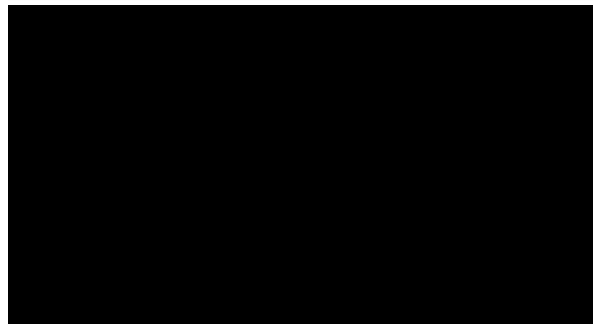


図6 200 頁中段

©高野文子『棒がっぽん』（マガジンハウス）

注）各図版の頁は『棒がっぽん』（株式会社マガジンハウス刊、1995年）の掲載頁を示す。

(22) 前田愛、前掲書、p.24。

(23) 夏目漱石「余が草枕」『夏目漱石全集 別冊』p.544（初出『文章世界』1896年11月）

美術館におけるジェンダーバランス 兵庫県立美術館の現状について

橋本 こずえ

1. はじめに

2022年8月24日、表現の現場調査団による「ジェンダーバランス白書2022」⁽¹⁾が発表され、教育機関や美術、演劇、映画、文芸、音楽、デザイン、建築、写真、漫画の分野における賞やコンペティションのジェンダーバランスが明らかにされた。男性が、教師や審査員といった指導的な立場につきやすいことが一目でわかる結果である。指導する側とされる側、選ぶ側と選ばれる側には、明らかな権力勾配があり、学芸員の一人である私個人も、時として作家を選ぶという権力を持つことがある。筆者は、ジェンダーを取り巻く状況と、当館の「注目作家紹介プログラム チャンネル」展への出品作品について美術館季刊誌に拙文を寄せたことがある⁽²⁾。実際に自館の学芸員たちからも、近年開催された展覧会の準備過程で、積極的に女性作家を取り上げようとする意見を耳にすることがある。例えば、具体美術協会の展覧会を当館収蔵品から紹介した「開館50周年 今こそGUTAI 県美の具体コレクション」⁽³⁾では、女性作家を大きく取り上げる展示構成となった。「兵庫県立美術館開館20周年 関西の80年代」⁽⁴⁾では、出品作家や展覧会の広報用画像の選択において、なるべく作家のジェンダー不均衡を感じさせることがないようにという企画者の配慮があった。

今回の調査では、当館で2022年度までに開催されてきた展覧会への出品作家、賞や職員におけるジェンダーバランスを明らかにするものである。当館発行の年報を中心に展覧会毎の記録集や図録を参照し、可能な項目については館の前身である兵庫県立近代美術館の開館した1970年代まで遡り、詳細なデータについては直近の10年の調査を行った。調査を実施するにあたり、冒頭に挙げた「ジェンダーバランス白書2022」に加えて、福岡市美術館の正路佐知子氏の先行研究⁽⁵⁾などを参考とさせていただいた。事実としての数字を記録することで、憶測ではない現状を可視化することが目的である。

2. 展覧会

兵庫県立美術館は1970年に兵庫県立近代美術館として開館し、2002年より現在の名称でHAT神戸に開館した。特別展には、個展や、複数の作家が出品するテーマ展、そしてシリーズ展などがある。まず、男女差のもっともわかりやすい個展では、どのように取り上げられて来たのだろうか。

○個展の男女比

当館で、初めて女性作家の個展が開催されたのは、開館から22年経過した1992年の「三谷十糸子展—ひとすじの路—」である。それから11年が経過した2003年の「秋野不矩展—創造の軌跡—」の後、「台湾の女性日本画家 生誕100年記念

(1) 表現の現場調査団のホームページから閲覧可能。<https://www.hyogen-genba.com/> (最終アクセス 2023年1月16日)

(2) 橋本こずえ「選ばない女のチャンネル—入江早耶による愛のラビリンス」『ART RAMBLE』VOL.66、兵庫県立美術館、2020年3月、pp.4-5

(3) 2020年12月5日～2021年2月7日開催

(4) 2022年6月18日～8月21日開催

(5) 正路佐知子「美術館とフェミニズム—福岡市美術館の現状について」『福岡市美術館研究紀要』第9号、福岡市美術館、2021年3月、pp.28-37

陳進展」(2006年)、「没後10年 小倉遊亀展」(2010年)、「美しき挑発 レンピッカ展 本能に生きた伝説の画家」(2010年)、「堀文子 一所不住・旅」(2015年)、「コシノヒロコ展 ―HIROKO KOSHINO EX・VISION TO THE FUTURE 未来へ―」(2021年)へとつづく。

開館から53年の間に6回(1992年、2003年、06年、10年、15年、21年)という数字はかなり少なく、これまでに開催された個展の中で男性94.6%、女性5.3%という割合である⁽⁶⁾。しかし、この10年に限定して計算すると、男性88.8%、女性11.1%となり、わずかに増えている。(図1)

また、当館で開催された共催展では、「いわさきちひろ～母のまなざし・子どもたちへのメッセージ」(2012年)、「絵本原画展 いもとようこの世界」(2018年)、「みみをすますように 酒井駒子展」(2022年)と、絵本などの挿絵を描く女性作家たちの展覧会がこの10年間に3本開催されている。

○名品展・名作展

兵庫県立近代美術館の開館した1970年に、「開館記念 近代100年名作展」が開催され、96名の作家のうち女性が1名出品している。本展が近代100年の美術をテーマにしている一方で、翌年の「開館一周年記念 今日の100人展」(1971年)は1960年代の美術を紹介しており、100名中3名が女性作家であった。1970年と71年の展覧会では出品作家の割合は微増している。

これまで当館において、「開館記念 近代100年名作展」と同様に「名作、名画展」を銘打った展覧会は、節目ごとに開催されてきた。1975年、82年、90年、そして2020年である。「開館5周年記念 近代100年名画展」では、104作家(109点)のうち、2名と1組(丸木位里・丸木俊)に女性が含まれる⁽⁷⁾。「近代100年の名作」では、72名の作家のうち2名が女性である。「近代日本の秀作展」では101名中3名、「超・名品展」では88作家のうち5名が女性であった。出品作家の比率の推移は以下のとおり。

図2 名品・名作展出品作家比較

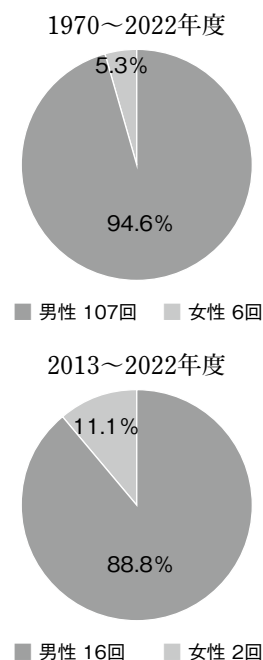
展覧会名	出品者	男性	女性	グループ	女性作家
開館記念 近代100年名作展(1970年)	96	98.9%	1%	—	上村松園
開館一周年記念 今日の100人展(1971年)	100	97%	3%	—	桂ユキ子、野中ユリ、多田美波
開館5周年記念 近代100年名画展(1975年)	104	97.1%	1.9%	0.9%	小倉遊亀、片岡球子
新館開館記念 絵画から工芸まで 近代100年の名作(1982年)	72	97.2%	2.7%	—	上村松園、小倉遊亀
開館20周年 近代日本の秀作展―時代を貫く美―(1990年)	101	97%	2.9%	—	上村松園、池田薫園、三谷十糸子
開館50周年 超・名品展(2020年)	88	93.1%	5.6%	1.1%	梶原緋佐子、桂ゆき、田中敦子、草間彌生、片岡球子

いずれも女性作家の割合は5%以下であり、かなり低い数字である。名品・名作とされる作品を女性が制作することの困難をうかがうことができる。

○アート・ナウ

兵庫県立近代美術館開館当時の他の展覧会では、女性作家の割合はどのようなものだったのか。「アート・ナウ」は、1973年8月に大阪の梅田近代美術館で「アサヒ＝アート・ナウ」として開催され、1975年1月(1974年度事業)から2000年まで「アート・ナウ」として兵庫県立近代美術館で開催された。美術評論家と主

図1 個展開催数比較



(6) 割合を示すパーセントの小数点2桁以下はすべて切り捨てとした。

(7) 2名以上で出品作品を制作した作家は男女を問わずグループとしてカウントした。

催者が招待作家を選出して、毎回新しい出品作家を広く紹介した。ただし、1981年と90年には、これまでの「アート・ナウ」の出品者の中から作家が選ばれる形式で展覧会を開催した。以下が出品作家の男女別の比率である。

図3 アート・ナウ出品作家比較

展覧会名(開催年)	出品者	男性	女性	グループ	女性作家
アサヒアート・ナウ '73 (1973年)	20	80%	20%	—	菅野聖子、堤淑子、橋本典子、三輪なつ子
アート・ナウ '75 (1975年)	29	89.6%	6.8%	3.4%	荒木高子、三島喜美代
アート・ナウ '76 (1976年)	29	86.2%	13.7%	—	沢居曜子、角南礼子、坪井明日香、福本和子
アート・ナウ '77 (1977年)	28	89.2%	10.7%	—	滝川みづほ、松本文子、山本容子
アート・ナウ '78 (1978年)	28	71.4%	28.5%	—	安東葉々、井関和代、木下佳通代、辰野登恵子、中井富士子、服部淑子、松本美保子、八木マリヨ
アート・ナウ '79 (1979年)	29	75.8%	24.1%	—	池田啓子、小林尚美、高木敏子、中沢真子、平松美禰子、森本裕子、山田真紀子
アート・ナウ '80 (1980年)	30	76.6%	20%	3.3%	石井千晶、梶なゝ子、木村嘉子、林正子、樋口洋子、母袋幸子
開館10周年記念70年代の現代美術の展望 アート・ナウ1970-1980 (1981年)	49	85.7%	12.2%	2%	荒木高子、坪井明日香、松本文子、三島喜美代、八木マリヨ、山本容子
アート・ナウ '82 (1982年)	20	80%	20%	—	飯田三代、太田堯子、宮崎みよし、弓場祥子
アート・ナウ '84 (1984年)	20	75%	25%	—	上谷朋子、杉山知子、馬場草香、松井智恵、太田堯子
アート・ナウ '85 (1985年)	21	76.1%	23.8%	—	上野真知子、生田丹代子、中西圭子、藤原志保、杉山知子
アート・ナウ '86 (1986年)	21	90.4%	9.5%	—	しばたゆり、三村逸子
アート・ナウ '87 (1987年)	19	57.8%	42.1%	—	大塚由美子、佐藤智子、田嶋悦子、田中美和、田仲容子、堤展子、都築房子、山口和美
アート・ナウ '88 (1988年)	20	75%	25%	—	秋岡美帆、杉浦美佐緒、田中千世子、永原ゆり、都築房子
アート・ナウ 関西の80年代 (1990年)	14	78.5%	21.4%	—	杉山知子、松井智恵、田嶋悦子
アート・ナウ '92 12人の実践 / 90年代美術の新地平 (1992年)	12	66.6%	33.3%	—	片山みやび、谷口真紀、増田妃早子、森口ゆたか
アート・ナウ '94—啓示と持続 (1994年)	13	76.9%	23%	—	寺嶋真里、森田多恵、柳美和
アート・ナウ '96—在ることの根源へ (1996年)	8	62.5%	37.5%	—	小谷泰子、フルタミチエ、細川悠紀子
アート・ナウ '98 ほとぼしる表現力—アウトサイダー—アートの断面 (1998年)	23	82.6%	8.6%	8.6%	芝田貴子、中田郁子
アート・ナウ 2000:「なごみ」のヒント (2000年)	10	70%	30%	—	窪田順、米澤友美、LOCO

出品作家における女性の割合の平均値は、70年代は17.3%、80年代は22.2%、90年代以降は25.6%と、2000年に近づくほど増えている。「アート・ナウ」では、当初から1982年まで、以下の3つの特色を作家選考の基準としていた。「関西を発表の舞台にしている作家に限定すること、作家選考からそれまでの既出品者をすべて除外し、毎回新しい顔ぶれを選出すること、ならびに新人と中堅、パフォーマンスから工芸までというように、特定の方向に片寄ることなく、いわば総花的に世代や分野を混合させること」⁽⁸⁾。出品者の年齢や分野を限定せず、30名という比較的多い人数の作家に毎年新しく出品してもらうことで、女性が対象となる機会が増えたと考えられる。

82年より出品者の人数が制限され、より若い世代の新しい仕事に重点を置く方針とされた。また、84年以降は、新しく選考委員会を設けて、広く新人発掘の視野を広げるとともに、出品作家のうち3～4名を次年度に特別陳列として引き続

(8) 中島徳博「アート・ナウの再出発」『アート・ナウ '82』兵庫県立近代美術館、1982年、p.28

き招待した。さらに、84年にはこれまでの固定的な展覧会委員制度が改組され、展覧会毎に審査員を入れ替える選考委員制度が導入された。新たに審査員となった評論家の那賀裕子（那賀裕子+貞彦）は、「アート・ノウ」で初めての女性審査員である。90年に「アート・ノウ」は一旦終了となるが、92年にこれまでの開催方針を以下のとおり改めて再開された。(1) ビエンナーレ方式で開催、(2) 関西在住の作家に限定（福井、岡山、四国を含む）、(3) 美術館による調査と選考、(4) 人数を限定（10～15人程度）、(5) 新作を展示する、(6) 初出品作家に限らず、最も重要な活動、新しい動向を担った作家を取り上げる、(7) 作家ごとに独立した展示空間を設定する。これらの方針をふまえて全体の出品者数が減った92年以降、女性の比率が低い年もあるが、平均としては80年代を上回っている。大きく方針を転換した「アート・ノウ」は2000年に終了し、2002年の美術館移転以降は開催されていない。

○兵庫の美術家

「アート・ノウ」の同時期に兵庫県立近代美術館で開催されたシリーズ展として、「郷土美術総合展」（1970年度から8回開催）、「兵庫現代美術展」（1981年から3回開催）がある。これらの展覧会は、兵庫県在住の美術家から招待出品を求めて、広く県民の鑑賞に供し、県内美術界の実態を明らかにしようとするものであった。毎年400名を超える作家の作品が紹介されたが、出品作家数が多く、性別の特定ができないことから、今回の調査の対象とはしていない。「兵庫の美術家」展は、上記の展覧会とは逆に、出品招待者の範囲を狭く限定することで、作家一人当たりの展示面積を広くとって紹介した。しかし、「アート・ノウ」より出品者数の平均は多い。

図4 兵庫の美術家出品作家比較

展覧会名（開催年）	出品者	男性	女性	女性作家
'85 兵庫の美術家（1985年）	50	96%	4%	荒尾武子、荒木高子
'86 兵庫の美術家（1986年）	53	94.3%	5.6%	荒尾武子、中村百合子、山沢栄子
'88 兵庫の美術家（1988年）	50	82%	18%	鴨下葉子、木下佳通代、金月昭子、関口啓子、田川絵里、中尾知子、藤原志保、森本紀久子、ユタカ順子
'90 兵庫の美術家（1990年）	49	71.4%	28.5%	池田真規子、木下佳通代、河本和子、児玉靖枝、重松あゆみ、伴野久美子、東かおる、藤下幸子、藤原志保、宮崎みよし、向田友美、森田りえ子、安田育代、吉松陽子
'92 兵庫の美術家（1992年）	43	60.4%	39.5%	赤崎みま、池田真規子、井沢以佐子、木下佳通代、金月昭子、重松あゆみ、善住芳枝、田川絵理、田中美和、中西圭子、夏目陽子、林敦子、藤下幸子、藤原志保、堀尾昭子、三村逸子、吉松陽子
'93 兵庫の美術家（1993年）	37	75.6%	24.3%	赤崎みま、荒木高子、大山絵美、小泉雅代、ニシムラユウリ、伴野久美子、古本有理恵、マスママキコ、山本篤子
'96 兵庫の美術家（1996年）	20	95%	5%	鴨下葉子
'97 兵庫の美術家（1997年）	20	85%	15%	井沢以佐子、善住芳枝、宮崎みよし
'99 兵庫の美術家（1999年）	23	91.3%	8.6%	北川晶子、永田隆子

図5 女性出品作家平均

開催年	アート・ノウ	兵庫の美術家
70年代	17.3%	
80年代	22.2%	9.2%
90年代以降	25.6%	20.1%

「アート・ノウ」と比較すると「兵庫の美術家」は、80年代の女性作家の出品者の割合が大きく下回るが、88年、90年、92年に女性の出品者数が段階的に増加した。その背景として、88年にはこれまでと比較して出品者の年齢が若返ったこ

とが記録されている。とはいえ、出品作家の平均年齢は40～50歳であり、「アート・ナウ」よりも10歳以上年齢層が高いことがわかる。90年には、近年発表された作品をもとに選抜することとされ、結果として、各種名簿にない美術家、無所属の作家の中から、進境著しい新鋭の仕事を紹介したことが記録されている。その後、震災によって延期して開催された96年には、女性作家数が著しく減少した。出品者数を従来の30～50名から20名に絞ったことが影響しているのだろうか。

○テーマ展

個展やシリーズ展などと異なり、設定されたテーマに沿って日本人作家が出品する展覧会について調査した記録が以下である。

図6 テーマ展における出品作家比較

展覧会名(開催年)	出品者	男性	女性	グループ	女性作家
具体一行為と絵画(巡回帰国展)(1986年)	16	81.2%	18.7%	—	白髪富士子、田中敦子、山崎つる子
幻の山村コレクション展(1989年)	67	89.5%	10.4%	—	荒木高子、田中敦子、白髪富士子、山崎つる子、杉山知子、中辻悦子、三島喜美代
関西の美術 1950's～1970's(1994年)	82	90.2%	4.8%	4.8%	田中敦子、今中クミ子、木下佳通代、沢居曜子
美術の力一時代を拓く7作家(2002年)	7	85.7%	14.2%	—	青木野枝
未来予想図～私の人生☆劇場～(2002年)	10	40%	60%	—	かなもりゆうこ、児玉靖枝、しばたゆり、内藤絹子、松井智恵、やなぎみわ
結成50周年「具体」回顧展(2004年)	40	77.5%	22.5%	—	大原紀美子、白髪富士子、田中敦子、山崎つる子、名坂有子、今中クミ子、菅野聖子、堀尾昭子、森内敬子
神戸ビエンナーレ2009 招待作家展 LINK—しなやかな逸脱(2009年)	12	66.6%	33.3%	—	笠木絵津子、児玉靖枝、善住芳枝、澤田知子
神戸ビエンナーレ2011 招待作家展 日本・ドイツ交流150周年記念事業 REFLEXIONEN ひかりいろかたち(2011年)	9	11.1%	11.1%	—	田中敦子
現代絵画のいま(2012年)	14	78.5%	21.4%	—	居城純子、三宅砂織、和田真由子
1945±5年(2016年)	74	93.2%	4%	2.7%	赤松俊子(丸木俊)、桂ユキ子(ゆき)、仲田菊代(好江)
Oh! マツリ☆ゴト 昭和・平成のヒーロー&ピーポー(2019年)	64	95.3%	3.1%	1.5%	桂ゆき、柳瀬安里
今こそGUTAI 県美の具体コレクション(2020年)	31	77.4%	22.5%	—	山崎つる子、白髪富士子、田中敦子、名坂有子、森内敬子、菅野聖子、堀尾昭子
関西の80年代(2022年)	36	63.8%	27.7%	8.3%	飯田三代、河合(田中)美和、杉山知子、辰野登恵子、田嶋悦子、中西圭子、松井智恵、三村逸子、安井寿磨子、吉原英里

具体作家の展覧会が3本あり(1986年、2004年、20年)、女性作家の比率が18.7～22.5%で推移していることがわかる。当然のことながら、過去に活動した美術団体の展覧会の作家数は大きく増減することはない。特筆すべき点として、2020年の展覧会では「女性作家の目覚ましい活躍」という章が設けられ、全出品数76点のうち半数を上回る39点が女性作家による作品であった。

上記の展覧会の一覧から、「未来予想図」(2002年)や「LINK」(2009年)のように展覧会のテーマが同時代に近くなるほど、女性作家の出品数が増えることがわかる。2002年開催の「美術の力」、「未来予想図」展は、いずれも現代美術をテーマとした展覧会であるものの、女性作家の割合が大きく異なる。「美術の力」は外国人4名を含む7名の作家が出品しており、「未来予想図」は、関西を拠点に活躍する作家10名に出品を依頼した展覧会である。また、前者は男性学芸員が中心と

なり、後者は女性学芸員が担当している。2009年の「LINK」は比較的出品者の女性の割合が高く、こちらも関西ゆかりの12名の現代の作家を招待した展覧会である。「関西の80年代」展もまた関西での美術動向を紹介した展覧会であり、出品作家の活動場所が美術館とゆかりのある場合、女性の比率が高い傾向が見られる。

○チャンネル

「注目作家紹介プログラム チャンネル」展は2022年に13回を迎えた。第2回は2組の出品作家が招待されたが、基本的に毎年学芸員が注目する作家を1名ずつ紹介する形式となっている。これまでの出品作家は以下のとおり。

図7 チャンネル展出品作家

回	開催年度	出品作家
1	2010年	林勇氣
2	2011年	イチハラヒロコ、大西伸明
3	2012年	河合晋平
4	2013年	小林且典
5	2014年	木藤純子
6	2015年	国谷隆志
7	2016年	高橋耕平
8	2017年	井上涼
9	2018年	和田淳
10	2019年	入江早耶
11	2020年	徳重道朗
12	2021年	飯川雄大
13	2022年	吉村宗浩

これまでの14名の出品作家のうち、女性作家の割合は21.4%となっている。個展形式で女性作家が紹介された展示（2014年、19年）の担当学芸員は、いずれも女性学芸員であった。一方、男性が個展で紹介された10回の展示のうち、半数の5回を女性学芸員が担当した。

3. 賞、コンペティション

女性作家が比較的多く取り上げられた「アート・ナウ」においても、作家の選考委員のうち、女性はわずかであった。そのほかのコンペティション形式の受賞者や審査委員、出品作家の割合はどのようになっているだろうか。

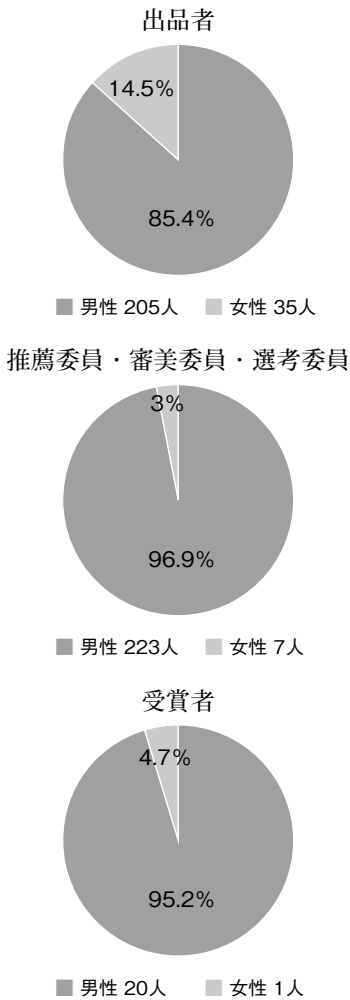
○金山賞候補美術展

兵庫県出身の画家金山平三にちなんで、「金山平三記念美術賞」が設けられた。推薦委員が県内在住の洋画家を2名ずつ推薦し、各2点の作品を出品して「金山賞候補美術展」が開催された。展覧会出品作品の中から、金山平三記念美術賞が審美委員会で決定される。1976年から80年まで開催されて休止した後、94年から99年まで出品作家の対象を全国に広げて規模と内容を一新して再開された。

図8 金山賞候補美術展における比較

開催年	出品者数	女性(割合)	推薦委員	審美(選考)委員	受賞者
1976年	57名	5名(8.7%) 岡崎陽子、鴨下葉子、菅野聖子、高原智子、野村豊子、藤村はつえ	36名のうち 女性1名 亀高文子	11名のうち 女性0名	5名のうち 女性0名

図9 金山賞候補美術展平均



1978年	64名	11名 (17.1%) 岡美代子、岡崎陽子、鴨下葉子、高原智子、中尾知子、中島節子、中島千恵、沼田かずゑ、前田清子、森茂子、山本佐香恵	45名のうち 女性0名	13名のうち 女性0名	4名のうち 女性0名
1980年	70名	13名 (18.5%) 安宅礼子、荒尾武子、岡美代子、岡崎陽子、鴨下葉子、高原智子、継谷美紗子、中島千恵、中村菊香、藤井栄、前田清子、森茂子、柳裕子	47名のうち 女性0名	13名のうち 女性0名	4名のうち 女性1名 荒尾武子 (佳作)
1994年	29名	4名 (13.7%) 遠藤彰子、川村悦子、日高理恵子、福田美蘭	21名のうち 女性0名	14名のうち 女性0名	4名のうち 女性0名
1999年	20名	4名 (20%) 太田冬美、川村悦子、早矢仕素子、堀内理香	15名のうち 女性1名 木村未来	15名のうち 女性5名 五十嵐節子、多田智満子、永田萌、村上和子、若山映子	4名のうち 女性0名

「金山賞候補美術展」では、「アート・ナウ」よりも出品作家における女性の割合が低い。委員のうち、女性の割合は3%と極めて低く、それまで女性の一人もいなかった選考委員は1999年にようやく5名へ増員された。出品者全体では14.5%であった女性の割合が、受賞者ではわずか4.7%と大きく減少している。

○県展

1962年から開催されてきた県展は、現在、兵庫県、兵庫県立美術館、神戸新聞社、公益財団法人兵庫県芸術文化協会が主催となって開催されている。出品者申込書には性別の記入欄がなく、男女比が確定できないことから、出品者と受賞者については今回の調査の対象とはせず、直近の10回の審査員について調査した。基本的には、「絵画」「彫刻・立体」「工芸」「書」「写真」「デザイン」の6部門に各3名の審査員と当館館長1名の19名で審査が行われる。各部門の審査員には、通常2年連続で審査を依頼している。図10の「その他」は、2012年の県展に50回目の開催を記念して「テーマ“50”」部門を設けたため、当館館長および、3名の審査員が含まれる。

図10 県展審査員における比較

開催年	絵画	彫刻・立体	工芸	書	写真	デザイン	その他	女性の割合
2012年	1名 児玉靖枝	1名 宮崎みよし	1名 小野山和代	2名 前田敦子、 真殿いつ子	0名	0名	0名	21名のうち5名 (23.8%)
2013年	1名 児玉靖枝	0名	2名 小野山和代、 畑智子	0名	0名	0名	—	19名のうち3名 (15.7%)
2014年	1名 井上よう子	0名	1名 畑智子	0名	1名 赤崎みま	1名 滝口洋子	—	19名のうち6名 (31.5%)
2015年	1名 井上よう子	0名	1名 不動美里	0名	2名 赤崎みま、 葛谷典子	2名 植木啓子、 滝口洋子	—	19名のうち6名 (31.5%)
2016年	1名 河合美和	0名	3名 田嶋悦子、 福本潮子、 不動美里	0名	1名 葛谷典子	1名 植木啓子	—	19名のうち6名 (31.5%)
2017年	1名 河合美和	0名	2名 田嶋悦子、 福本潮子	0名	0名	1名 下村朝香	—	19名のうち4名 (21%)
2018年	0名	0名	2名 堤展子、 藤野靖子	0名	0名	1名 下村朝香	—	19名のうち3名 (15.7%)

2019年	1名 小口斉子	0名	3名 高満津子、 堤展子、 藤野靖子	0名	0名	1名 竹内幸絵	—	19名の うち5名 (26.3%)
2020年	中 止							
2021年	1名 小口斉子		2名 高満津子、 八幡はるみ	0名	1名 小谷泰子	1名 橋本啓子	—	19名の うち5名 (26.3%)
2022年	1名 松生歩	0名	2名 洲鎌佐智子、 八幡はるみ	0名	1名 小谷泰子	1名 橋本啓子	—	19名の うち5名 (26.3%)
平均値	30%	3.3%	63.3%	6.6%	20%	30%	0%	25%

女性審査員の比率は15.7%から31.5%の間で推移しており、全体の平均は25%である。金山賞受賞作家展の委員は1976年から1999年におけるデータであったため、単純に比較することはできないが、女性の割合が大幅に増加している。「絵画」部門の審査員の平均が30%であるので、同じ分野において、女性が指導者的立場にあることが増えたことがうかがえる。

各部門の審査員の平均値を比較することで、女性の活躍している分野がわかる。「工芸」は女性が審査員を務めることが半数を超えており、飛びぬけて多い。次いで、「絵画」と「デザイン」、それから「写真」、「書」、「立体・彫刻」の順である。「書」と「彫刻・立体」部門については、2013年から直近の22年まで女性審査員が0名であった。

4. 学芸員の男女比

兵庫県立近代美術館開館当初の1970年から、正規雇用の5名の学芸員のうち、女性が1名勤務していたが、その後の増員毎に男性の雇用が続き、女性の比率は減少を続けた。1988年には9名の学芸員全員が男性となる。1992年と93年には女性学芸員が続けて1名ずつ雇用される。その後も、学芸員の退職や異動、業務内容の増加に伴う増員の機会毎に男女の別なく雇用が増えており、2012年にはついに、14名の学芸員のうち半数を超える8名が女性学芸員となる(57.1%)。女性学芸員が初めて課長級の役職についたのも同年のことであり、兵庫県立近代美術館開館から40年以上が経過していた。その後、学芸員のトップである館長補佐に女性が就任したのが2015年であり、当館では、現在、女性が管理職であることが当たり前前の光景となっている。2022年度には、18名の学芸員のうち12名が女性であり、過去最多の女性学芸員の数となった(66.6%)。

近年、全国的に女性学芸員の数は増えており、その要因のひとつとして非常勤雇用の影響も指摘されているものの、当館のように正規雇用の女性学芸員が多い美術館もある。一方で、学芸員の雇用形態に関わらずその職責が果たされる場合、その雇用形態を外部から知ることは困難である。

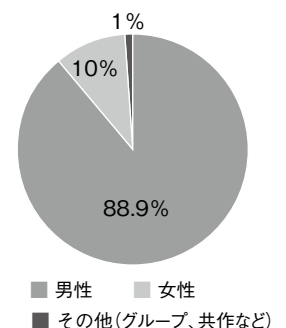
5. 収蔵品、コレクション展

○収蔵品

当館では、これまで、日本と海外の彫刻・版画、兵庫ゆかりの美術作品や近代・現代の作品を中心に収集してきた。2022年度までに当館で収蔵された作品について、作品数ではなく作家の数で確認したところ、全体の作家数が994組あり、そのうち100名が女性作家、884名が男性作家であった⁽⁹⁾。(図11)

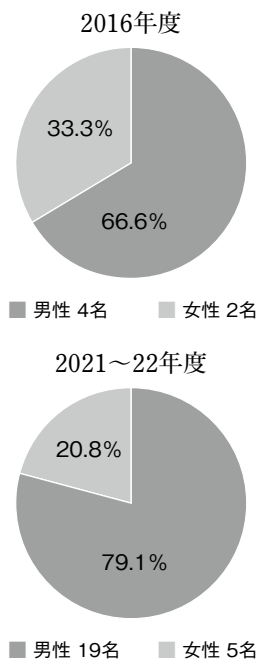
また、どのような作品を積極的に収集してきたかを示す数字として、寄贈作品

図11 収蔵作家比較



(9) 瀬川コレクション、梅舒適コレクションおよび、分館で保管されている横尾忠則関連作品は含まない。

図 12 新規収蔵作家比較



ではなく、購入作品を調査対象とした。当館で美術作品を購入することのできる機会は少なく、この10年の間に、2016年度の1回のみであった。これに加えて、2021年から22年度にかけてある篤志家のご遺志によって寄贈される作品を当館学芸員が選定する機会があり⁽¹⁰⁾、本受贈作品を調査の対象とした。いずれも劇的な変化ではないものの、これまでのコレクションよりも女性作家の割合が高くなっている。(図12)

○コレクション展

収蔵品を用いてテーマを設定したコレクション展に出品される作品について、2013年から22年度までの出品作家の男女比を調査した。現在、コレクション展では、1年に2回展示替えを行っているが、2019年度までは、年に3回の展示替えを実施していた。調査対象は、2013年から22年度に開催された27回のコレクション(県美プレミアム)展である⁽¹¹⁾。収蔵品と同様に、シリーズ作品などが含まれることから、複数点が展示されていても1作家につき、1点とカウントした。全体における平均値は、男性作家92.2%、女性作家7.3%であった。収蔵作家全体の男性88.9%、女性10%より低い数値である。

女性作家の比率がもっとも高い展覧会の上位5つは、上から18%、13.8%、13.6%、13.3%、10.8%の順番であった。共通点として、うち4展は、新規収蔵作品展と呼ばれ、前年度に新たに収蔵品となったコレクションを中心にテーマを設定して紹介する展覧会であった。女性作家の比率の最も高い展覧会を企画したのは女性学芸員であり、5つのうちの4展は担当学芸員が女性であった。

一方、女性作家の出品した比率の最も低い展覧会は、下から、1.9%、2.5%、2.7%、3%、3%である。1.9%の展覧会を企画したのは女性学芸員であり、5つのうちの3展は担当学芸員が女性であった。果たして、担当学芸員の性別はコレクションの出品作家の性別と関連があるのだろうか。担当学芸員の性差による平均値が以下である。

図 14 コレクション展担当学芸員比較

担当学芸員の性差	展覧会数	女性作家の割合
男性	8回	6.3%
女性	19回	7.7%

○美術の中のかたち

当館では、コレクション展の一環として、視覚のみならず触覚も用いて作品鑑賞の機会とする小企画「美術の中のかたち—手で見る造形—」展を1989年から実施している。常設展示室で開催されることもあり、収蔵品を用いることもあれば、現存作家に出品を依頼することもある。また、その組み合わせという形式をとることもある。ここでは、収蔵品だけで構成された展覧会を除き、作家に出品を依頼した場合の女性の割合を調査した。

図 15 美術の中のかたち展出品作家比較

開催年	出品者	男性	女性	グループ	女性作家
1991年	3	66.6%	33.3%	—	宮崎みよし
1992年	3	100%	—	—	
1993年	3	100%	—	—	
1994年	3	66.6%	33.3%	—	車季南
1996年	3	66.6%	—	33.3%	
1997年	3	100%	—	—	
1998年	3	100%	—	—	

(10) 大和卓司氏遺贈記念収蔵として、2022年より、順次コレクション展等で展示・公開している。

(11) 2014年度にコレクション展から県美プレミアム展へと名称変更したが、2019年度からコレクション展に再度変更された。

1999年	3	100%	—	—	
2000年	3	—	100%	—	マスダマキコ、松井智恵、山口さとこ
2002年	1	100%	—	—	
2003年	2	100%	—	—	
2004年	1	100%	—	—	
2005年	1	100%	—	—	
2006年	1	100%	—	—	
2007年	1	100%	—	—	
2008年	2	100%	—	—	
2009年	1	100%	—	—	
2010年	1	100%	—	—	
2011年	1	—	100%	—	梶本佳子
2012年	1	100%	—	—	
2013年	3	66.6%	33.3%	—	重松あゆみ
2014年	1	100%	—	—	
2015年	1	—	100%	—	手塚愛子
2017年	1	—	100%	—	青木千絵
2018年	1	100%	—	—	
2019年	1	100%	—	—	
2021年	1	100%	—	—	

1990年代には3名の作家に出品依頼をすることが多かったが、それは、展示室となる近代美術館の構造と関係していた。兵庫県立美術館に移行した後は、1名の個展形式の作家の展覧会となることが多い。1991年を除き、女性作家が出品している6回（1994年、2000年、11年、13年、15年、17年）の展覧会は、担当学芸員が女性であった。

6. おわりに

予想していたものの、当館が開館した1970年からの52年間のデータで、「女性0名」という項目は膨大だった。女性作家が展覧会で紹介される比率、美術館に収蔵される比率、審査員等の指導者的立場に立つ比率は徐々に増えている。また、データの示すところによると、女性の出品作家の多い展覧会には、(1)対象とされる作家の年齢が若く、同時代のテーマを扱っていること、(2)作品の分野が偏っていないこと、(3)出品作家の総数が多いこと、(4)関西にゆかりがあること、(5)企画者に女性がいること、以上の傾向を見ることができた。しかし、展覧会毎にその役割があり、上記の条件に沿って実施する必然も必要もない。

世界経済フォーラム（WEF）によるジェンダー・ギャップ指数は、初めて発表された2006年には調査対象115か国中80位、2022年には146か国中116位と、横ばいというよりもむしろ悪化している。これに抗うかのように、美術界では、女性作家を取り上げた展覧会が続々と開催されている⁽¹²⁾。

(12)「アナザー・エナジー展：挑戦しつづけるカー世界の女性アーティスト16人」（森美術館、2021年4月22日～2022年1月16日）、「フェミニズムズ / FEMINISMS」、「ごちない会話への対応策—第三波フェミニズムの視点で」（金沢21世紀美術館、2021年10月16日～2022年3月13日）など

柏木 知子

はじめに —— 大村西崖小伝

兵庫県立美術館では2021（令和3）年度、東洋美術史家として名高い大村西崖（1868－1927）の金屏風1隻を受贈した⁽¹⁾。西崖は1868（明治元）年に富士郡水戸島村（現・静岡県富士市水戸島）の塩沢茂三郎の次男（幼名峰吉）として生まれ、青年期には漢学を深井柳村、英語を末吉英吉、南画・彫刻・鑑定を渡辺華山の流れを引く静岡の画人・新聞雲塀に学んだ。1889年、東京美術学校（現・東京藝術大学）の第1期生として入学するも、当時は文人画排斥の空気が濃厚だったため彫刻科（木彫）を専攻した。卒業制作は《聖徳太子像》（1893年、東京藝術大学蔵）に取り組み、第1席の評定を得て、卒業式には日本画科の横山大観（1868－1958）、専修科絵画科の関保之助（1868－1945）らとともに答辞を述べたというが、同学校草創期メンバーからは、「大村君は学校へ入る前から田舎文人画を画いてゐたが、画はとても下手な方で、それで彫刻科へ追いやられました」、「大村君の彫刻と来ては寧ろ不得意」⁽²⁾と酷評されており、優秀な成績とは相反して周囲の評価は一貫して高くなかった。

卒業後は京都市美術工芸学校（現・京都市立芸術大学）に赴任し、東洋美術史や仏教美術研究に傾倒。1896年からは母校の東京美術学校の助教授に採用され、一時退職するも1898年に復職、1905年には教授となり、彫刻、美術、美学、考古学、東洋史、東洋美術史を講じた。1906年、田島志一と審美書院を設立し、『真美大観』（1899－1908）、『東洋美術大観』（1908－1918）などの東洋美術に関する書籍を出版した。1918（大正7）年には『密教發達志』全5巻（仏書刊行会図像部）を著して、1920年に帝国学士院賞を受賞した。無記菴の号で「東京日日新聞」に美術批評を寄稿するほか、帝室博物館監査部彫刻科主任、古社寺保存計画調査員などを歴任した。代表的な著書に『支那美術史彫塑篇』（仏書刊行会図像部、1915年）、『東洋美術史』（文玩堂、1926年）ほか知られている。

傍ら1919年9月には、同志とともに「文人画」の名を標榜して、その復興を図る「又玄画社」を創設し、盛んに文人画を描きはじめた。自ら主事を務める又玄画社展において作品を毎回出品するほか、個展を開催して山水画や仏画を展覧していた。1921年1月には文人画論ならびに又玄画社の活動の概要や方針を示した『文人画の復興』（巧芸社）を刊行して、実践と理論の双方から文人画復興運動を推進した。当時、西崖の画はよく売れたというが、今日その遺作を目にする機会は多くない。

西崖研究は、2008（平成20）年に遺族より東京藝術大学へ日記・書簡等の資料が寄贈されたのを機に飛躍的に進展した。美術批評家として活躍し、また東京美術学校教授として東洋美術史学および仏教美術研究の発展に大きく貢献したことはもとより、5回にわたる中国旅行の功績や日中文化交流などについても考察が深められている⁽³⁾。さらに2017年には、出生地の静岡県富士市において「東洋美術史の父 大村西崖」展（3月11日－5月21日、富士山かぐや姫ミュージアム）が

(1) 《穹岫飛泉図》令和3年度 静敬太郎氏寄贈。本作は受贈時に第2扇に亀裂が入っていたため、2022（令和4）年度に外部委託修理を行った。

(2) 香取秀真・六角紫水・関保之助・清水亀藏・溝口禎次郎「座談会 現代美術の黎明期を語る」『畫説』第14号、東京美術研究所、1938年、154-166頁。

(3) 吉田千鶴子「大村西崖の美術批評」（『東京藝術大学美術学部紀要』第26号、1991年）、同「大村西崖と中国」（『東京藝術大学美術学部紀要』第29号、1994年）、劉曉路「大村西崖と陳師曾—近代為文人画復興の兩個異国吉蘭者」（台湾『故宮學術季刊』第15卷第3期、1995年）、陸偉榮「陳師曾と大村西崖—近代文人画をめぐる—」（『中国の近代美術と日本 20世紀日中関係の一断面』大学教育出版、2007年）、下田章平「完顔景賢と大村西崖」（『美術フォーラム21』第26号、2012年）、元山公寿「大村西崖著『密教發達志』訳注研究（一）」（『大正大学研究紀要』98号、2013年）、吉田千鶴子・後藤亮子「西崖 中国旅行日記」（ゆまに書房、2016年）、富士山かぐや姫ミュージアム『東洋美術史の父 大村西崖』展覧会図録2017年、曉梅戦「廉泉と大村西崖の交友—『大村西崖宛 廉泉書簡』『南湖東遊日記』を主な手掛かりに」（『美術研究』第425号、東京文化財研究所、2018年）、後藤亮子「大村西崖の美術史とその中国絵画観の変遷」（『美術史』第189号、2020年）、山野智恵「仏教における近代化の問題—『密教發達志』とその批判をめぐる—」（『現代密教』第13号、2000年）、後藤亮子「大村西崖と阿部房次郎—西崖資料から交友関係を読み解く—」（関西中国書画コレクション展開催記念『関西中国書画コレクションの過去と未来』関西中国書画コレクション研究会編集、2022年）ほか参照。

開催されその顕彰が行われたが、西崖が精力的に描いた文人画については、地域の個人や寺院が所蔵する山水画と仏画の掛軸が十数点展示されるにとどまった。

そこで本稿では、大村西崖の数少ない屏風絵の作例として《穹岫飛泉図》(兵庫県立美術館蔵)を紹介し、制作背景とその位置づけについて検討したい。なお西崖の小伝については、先行研究ならびに『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第1巻』⁽⁴⁾の関連記事などを参照した。

作品概要と『文人画の復興』

《穹岫飛泉図》(図1)は、絹本金地墨画、縦167.5cm×横181.6cmからなる2曲1隻の屏風である。画面前景には枝葉を茂らせる松樹が数本配され、その背景には屹立する石峰が水墨で描かれる。謹厳な筆致と余白を活かした詩情豊かな構図に、中国・安徽地方の水墨山水からの影響がうかがえる。

題賛には「蒼煙埋絶壑、泉脚不知深、雲路望前峰、松風聽遠琴、逸情忘世味、幽境会仙心、向晚氣逾冷、催歸一嘯吟」と西崖自作の五言律詩が寄せられ、「帰堂学人西崖并題」の署名がある。引首印には朱文長方印「作画亦前縁」、落款印には朱文方印「翰林受賞」、白文方印「帰堂学人」が捺される(図2)。帰堂は西崖の号のひとつで、若い頃は雲峰、のちに無記菴、帰堂、瑜伽廬を用いた⁽⁵⁾。深い信仰を寄せていた観音図を描く際には、知心居士、知心阿闍梨などと署名している。



図1 大村西崖筆《穹岫飛泉図》 兵庫県立美術館蔵

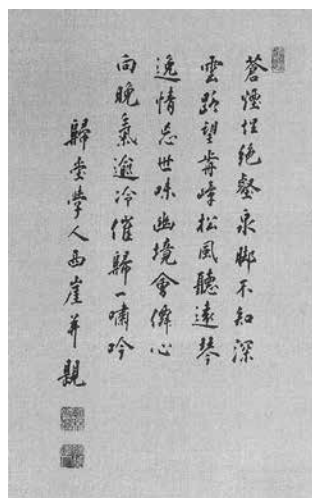


図2 大村西崖筆《穹岫飛泉図》
題賛・款記

西崖の山水画については、「詩書画一致の理想を具現した山水画であって、中国の古い文人画のスタイルに倣った謹厳高雅な趣」があり「西崖の精神世界を象徴している」と評されている⁽⁶⁾。本作にも古画に真摯に学び、中国文人が理想とした詩書画一致を具現化しようという試みが看取される。

文人画特有の詩書画一致について西崖は、1921年に刊行した『文人画の復興』の「詩書画の関聯」で、宋・趙孟頫の「画はこれを無声の詩と云ふ」、元・趙子昂の「書画本来同じ」といった古人の言葉を引用してのその意義を説いている。続く「題賛の功用」では文人画における画と題賛との関係を下記のように考察する。

文人画は、元來文人の余業と見做さるべきものなるが故に、その心想裡の文にして、一幅の画と成る時は、その声にすべき所のもの、発して一首の詩と成ること多く、これを画上に題賛するを常とす。乃ち賛と画とは、聯りて一の文なり。

(4) 財団法人芸術研究振興財団／東京芸術大学百年史刊行委員会編、ぎょうせい、1987年。

(5) 吉田千鶴子「大村西崖の美術批評」『東京芸術大学美術学部紀要』第26号、1991年、25-53頁。

(6) 吉田千鶴子「大村西崖と中国」『東京芸術大学美術学部紀要』第29号、1994年、1-36頁。

賛とは助くるの義にして、讚むるの義に非ず。更にこれを美学的に説かむか。作者が制作の初め凝想に由りて、内芸術品のその心中に胚胎するや。造形芸術と雖も、その観相図の空間に排列せらるゝもの、多少時間に渉りて変化し、且その周囲の事情にも想ひ到るものなるに、絵画の現はす所は、全く時間を撥無したる刹那の空間相の而も輪郭ある一定面に限らるゝを以て、その時の前後と処の左右とに渉る因果の関係は、毫もこれを現はすに由なし。こゝを以て、作者にして時間上の芸術即ち詩を該ね能くする者は、これを補ふに詩を以てして画を賛^{たす}け、以て内芸術品の表現を周^{あまね}からしめむと欲す。こゝに於て観者はこれを辿^{たど}りて、作者の観相図の時間上の変化と、その周囲の事情とを思ひ浮べ、画面の刹那相に因果の解釈を与へ、以てその興味の深きことを致すを得るなり。題賛の真義ここにあり。⁽⁷⁾

こうした題賛の功用は《穹岫飛泉図》でも機能しており、観者は屏風に寄せられた西崖自作の詩文を読むことによって、目前に広がる瀟洒な山水風景から世俗を離れた仙境へと誘われることになるのである。

さて、本作には共箱が備わっており、蓋表には「断崖飛泉図二扇金屏両帖」、蓋裏には「大正辛酉孟秋、西崖自題匣」と墨書され、白文方印「西崖之印」が捺されている。このことから本作が制作時には「断崖飛泉図」と称され、元来は「二扇金屏両帖」すなわち2曲1双の金屏風であったことがわかる。したがって、今日伝わっている1隻は、1双のうちの片双であるということが判明した。また作品の制作時期と箱書が同時であった場合は、「大正辛酉孟秋」すなわち1921（大正10）年の新暦8月7日から9月8日頃に揮毫されたと推測することができよう。

制作背景（その1）——『游西膏秣集』をめぐって

『游西膏秣集』（仿古書院、26.5×17.5cm、和装本）（図3）は、1923（大正12）年3月に刊行された大村西崖の図録である。題箋と封面は西崖自身の筆になり、



図3 『游西膏秣集』

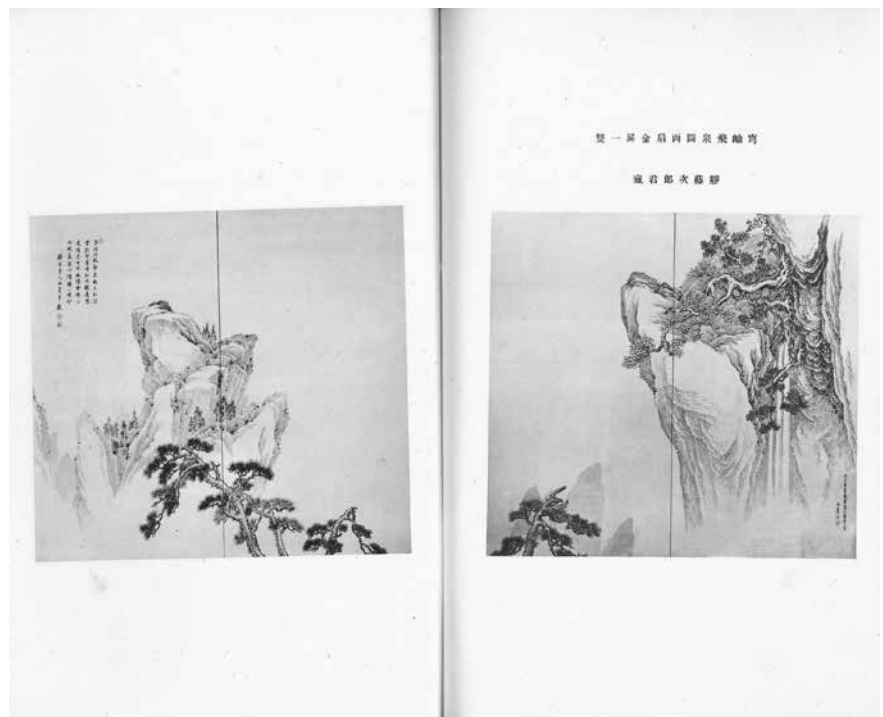


図4 『游西膏秣集』のうち「穹岫飛泉図」

(7)大村西崖『文人画の復興』（巧芸社、1921年、40丁オー41丁ウ）

山水画 20 件・仏画 1 件、計 21 件の図版がコロタイプのモノクロ印刷で掲載される。このうち 2 曲 1 双の金屏風は 10 件あり、なかのひとつに「穹岫飛泉図画扇金屏一雙 静藤次郎君藏」(図 4) のキャプションがある屏風が認められる。図様を見てみると、現存する 1 隻がその左隻に相当することがわかった。先述したように、本作の箱書が識された 1921 年時点では「断崖飛泉図」と題されているが、図録刊行時の 1923 年には「穹岫飛泉図」⁽⁸⁾ と改められている。おそらく西崖自身による名称変更と考えられるが、経緯については詳らかではない。所蔵者の静藤次郎については次項で述べる。

ここで今日所在不明⁽⁹⁾の「穹岫飛泉図」右隻の図様を図版で確認してみよう。画面右方には岩峰が置かれ、その絶壁に根を下ろした樹木は水平方向に幹と枝葉を伸ばしている。岩峰の上からは渓谷に向かって真っすぐに落ちる滝と、途中の岩壁にあたって水しぶきをあげる様子が描かれる。画面左下には枝葉の上部のみを見せる 1 本の松が配され、左隻の画面への連続性をもたせている。静謐でありながらも雄大な山水の景が、1 双を以って表されていたことが知られる。画面右下には款記があり、「大正辛酉処暑写於揚府小寓、西崖」と読める。辛酉(1921 / 大正 10 年)の処暑は新暦 8 月 24 日にあたるので、《穹岫飛泉図》はまさにその頃制作されたことが裏付けられた。

ところで図録の題名にある「游西膏秣」とは、「游西」は日本の西方の地にある中国への旅行、「膏秣」の秣^{まぐさ}は牛や馬の飼料とする草であるので、転じて旅費の源のことを意味している。また本図録の巻末には西崖による自跋が識されており、その意を明かしている。

辛酉之秋予将游禹域。平賀翁為予檄于撰府名門囑、予作画潤筆以膏秣之資、所画有兩扇金屏三十帖掛幅二十軸、今茲癸亥仲春知友胥謀集而展觀諸大阪三越樓、今又影写以印行此冊子、若比之於前翰墨布施而多少有進境之可見者、則非歷遊間多接古人名跡之賜而何哉。帰堂学人識。(句読点、筆者)

(訓読)

辛酉の秋予將に禹域に遊ばんとす。平賀翁予の爲に撰府名門に囑して檄す。予作画の潤筆を以て膏秣の資とす。画く所兩扇金屏三十帖掛幅二十軸有り。今茲に癸亥仲春知友と胥謀って集してこれを大阪三越樓に展觀す。今又影写以て此冊子を印行す。若し之を前の翰墨布施に比して多少の進境の見るべきもの有れば、則ち歷遊の間多く古人の名跡の賜に接するに非ずして何ぞや。帰堂学人識す。

1921 年 10 月に西崖は中国旅行を計画していた。阪急電鉄社長を務めていた平賀敏(1859 - 1931)の呼びかけで、関西の実業家たちに自身が描いた画を購入してもらうことで旅費を調達する運びとなり、金屏風 30 隻(15 双)、掛幅 20 軸を制作したという。この資金調達の経緯については、帰国後の「支那歴遊談」⁽¹⁰⁾と題された講演でも語られており、「近時素人画を描き始めた為め益々支那の古代の画を沢山に見たくなり」⁽¹¹⁾と、西崖は 20 年来の夢であった中国旅行を実施するに至った動機のひとつが自身の作画活動にあったことを述懐している。学術研究費用の提供を求めて財団法人啓明会に資金援助を申し込んでいたが、出立を間近に控えた 7 月になって不受理の決定を受けてしまう。苦境に陥った西崖は、「直ぐに大阪へ参りまして有志者に話し、画を描いて一万円ほど得る工夫を立て、貰ひ、結局二枚折の金屏風を二十双描くこととなり、丁度八月から九月に掛けて描き了りまして、一万円貰ふ筈が一万二千元貰ひました。是ならば行けると云ふので愈々十

(8) 制作時の 2 曲 1 双の状態のものは「穹岫飛泉図」、現存の 1 隻は《穹岫飛泉図》と表記した。

(9) 寄贈者の静敬太郎氏に確認したところ、もう片双は伝わっていないとの回答を得ている。二曲屏風は「芸術性」と「用の美」を合わせ持つ伝統的な調度品として暮らしの中で用いられたため、右隻は失われたのかもしれない。

(10) 『東京美術学校校友会月報』第 20 巻第 7 号(1922 年)。「西崖 中国旅行日記」(ゆまに書房、2016 年、273-282 頁)に再録。

(11) 前掲註(10)、大村西崖「支那歴遊談」。

月に出掛けました」と、旅行出立前の8月から9月にかけて大阪で金屏風を制作していたことを述べている。

8月から9月の西崖の行動については、後藤亮子氏が「大村西崖と阿部房次郎—西崖資料から交友関係を読み解く—」⁽¹²⁾のなかで、西崖資料⁽¹³⁾「大正十年略年曆」（東京藝術大学美術学部近現代美術史・大学史研究センター蔵）に拠って次のように証している。

この関西行には中国旅行の資金調達という喫緊の課題解決の側面もあったのである。阿部訪問の翌々日（12日）、西崖は平賀敏を訪問しており、ここで「屏風会」の話がまとまった。これは西崖が絵を描いて金屏風を作り、平賀が関西の実業家達に呼びかけて購入してもらうことで旅費を調達する案であった。西崖は金屏風制作のため8月下旬に改めて大阪を訪れ、約20日間滞在した。この間平賀や住友男爵、新聞社等を訪問しながら、滞在中少なくとも8双の屏風を作成した記録がある。

以上のことから、「穹岫飛泉図」は西崖の中国旅行支援のために制作された作品で、西崖が大阪滞在中の8月下旬から9月上旬の間に揮毫された8双の屏風のうちの1双であった。潤沢な資金を得た西崖は、首尾よく第1回中国旅行（1921年10月—1922年1月）を実施し、その記録は旅行日記⁽¹⁴⁾に詳しい。

さて、『游西膏秣集』の跋文には「今茲癸亥仲春知友胥謀集而展觀諸大阪三越楼」と、帰国後約1年を経た1923年3月に支援者の協力を得て、中国旅行の資金調達のために制作した作品を披露する展覧会を大阪の三越呉服店で開催したと識されている。しかしながら管見の限りでは、三越呉服店の宣伝誌として発行されていた月刊誌『三越』の「大阪三越だより」⁽¹⁵⁾や当時の新聞には展覧会に関する記事や広告は見あたらず、何らかの理由で開催には至らなかったと考えられる。それならば『游西膏秣集』は展覧会に出陳される予定であった作品を掲載した唯一の記録といえるだろう。

同図録には21件の2曲1双屏風および掛幅が掲載されるが、その款記を判読すると、第1回中国旅行前の1921年に9件（双幅2件、2曲1双屏風7件）、帰国後の1922年に6件（単幅2件、双幅1件、2曲1双屏風3件）、1923年に6件（単幅4件、双幅2件）の作品を制作していたことが知られる（表『游西膏秣集』掲載作品リスト参照）。こうしたことは、西崖が帰国後も支援金返済のために作品の制作に従事していたことを示している。また癸亥（1923／大正12年）の款記のある作品うち5件については、「孟春」と識されているので、同年の1月下旬から3月上旬頃によく第1回中国旅行の支援者に納めるべき作品の制作を完了したのだろう。いずれにしても大阪・三越呉服店においての展覧会は、第1回旅費の負債を完済したタイミングを見計らった3月に開催を予定していたと考えられる。ほどなくした4月には西崖は第2回中国旅行に出立していた。

制作背景（その2）—— 静藤次郎について

西崖の中国旅行を支援した関西の実業家たちについては、西崖資料「二曲屏風依囑者（歴游旅費）」⁽¹⁶⁾（以下、「二曲屏風依囑者」）により知ることができる。呼びかけ役の平賀敏をはじめ、龍村製織所設立者の龍村平蔵（初代、1876—1962）、東洋紡績社長となる阿部房次郎（1868—1937）、山口財閥の山口吉郎兵衛（4代、

(12) 関西中国書画コレクション展開催記念『関西中国書画コレクションの過去と未来』関西中国書画コレクション研究会編集、2022年、103-114頁。

(13) 「西崖資料目録 全」<https://gacma.geidai.ac.jp/wp-content/uploads/2022/10/CA005.pdf>

(14) 大村西崖・吉田千鶴子・後藤亮子『西崖中国旅行日記』ゆまに書房、2016年。
第1回旅行日記（1921年10月—1922年1月）
第2回旅行日記（1923年4月）
第3回旅行日記（1924年5月）
第4回旅行日記（1924年12月—1925年1月）
第5回旅行日記（1926年4月—5月）

(15) 「大阪三越だより」（『三越』12-4月号、三越呉服店、1923年、39-40頁）ならびに『三越美術部100年史』（三越編、2009年、34頁）には大村西崖の展覧会についての記事は掲載されていない。

(16) 前掲註(14)、『西崖 中国旅行日記』の「中国旅行日記巻末覚え書き」に収録、160-162頁。

1883 - 1950)、野村財閥創業者の野村徳七 (2代、1878 - 1945)、大阪府知事を務めた林市蔵 (1867 - 1952)、住友銀行創設者で男爵の住友吉左衛門 (15代、1865 - 1926) などの錚々たる顔ぶれのなかに、「静藤次郎 一双 (阿南)」と「穹岫飛泉図」の所蔵者である静藤次郎の名が認められる。括弧書きの「阿南」とは、西崖と交友のあった南画家の阿南竹垞 (1864 - 1928) と推測され、両者の関係は西崖資料「大村西崖宛阿南竹垞書簡」より知られている⁽¹⁷⁾。おそらく竹垞が西崖の中国旅行を支援するための屏風1双を静藤次郎に仲介したのだろう⁽¹⁸⁾。

静藤次郎 (1877 - 1978) は大阪に生まれ、東京へ出て投資家のもとで書生として働きながら、株取引の世界に入る。幾度となく浮き沈みの苦勞を重ねて資産を築き、1902 (明治35) 年に大阪へ戻って大阪株式取引所一般取引員となった⁽¹⁹⁾。『日本紳士名鑑』⁽²⁰⁾には「明治四十年十一月仲買人トシテ戦場舞臺二現ハレタリ、資産百萬ヲ超ユル長者加フルニ、得意ノ手腕ハ遺憾ナク發揮セラレ、識ト明トハ能ク斯界ノ大勢ヲ達観シ、所信斷行シテ未タ謬リタルコトナシ (読点、筆者)」とあり、敏腕ぶりは知れ渡っていた。投資家として成功をおさめた静は、1908年に「日本一の富豪村」と称される兵庫県武庫郡住吉村 (現・神戸市東灘区住吉町) に邸宅を構えた⁽²¹⁾。そして1912年に設立された日本初の地域コミュニティともいわれる「観音林倶楽部」の発起人のひとりとして名を連ね、地域住民の交流やまちづくりに参画した⁽²²⁾。美術品の収集にも心を砕き、その精神は公益財団法人 芳泉文化財団⁽²³⁾に継承されている。なお洋画家の鹿子木孟郎 (1874 - 1941) は親類にあたるという。

戦前、多くの財界人が私邸を構えていた住吉村は、1874年の官営鉄道の開通にともなって住吉駅が設けられたことにより住宅地開発が進められた。1905年に阪神電鉄が開通して住吉駅と呉駅が設置されて以降は、大阪市内の居住環境の悪化したこともあって、経済界を牽引する人たちが次々と家族を連れて移住し、住吉周辺は高級郊外住宅地となった。西崖に支援を行った財界人では静藤次郎のほか、阿部房次郎、山口吉郎兵衛、野村徳七、住友吉左衛門がこの地に私邸を構えている。西崖筆の『穹岫飛泉図』の制作背景には、阪神間モダニズムを支えた富豪たちのネットワークが垣間見え興味深い。彼らは中国遊学のための資金調達に孤軍奮闘する西崖の姿を好ましく思い、作品を購入することで支援を惜しまなかったのだろう。

おわりに

西崖は『游西膏秣集』の自跋後半に、もしこの冊子に掲載されている作品が前の『翰墨布施』に比べて多少の上達した様子が見られるのであれば、それは中国旅行の間に多くの古人の名跡に接した恩恵であることを述べている。『游西膏秣集』の比較対象として挙げられた『翰墨布施』(芸艸堂、1921年)とは、教え子の三浦秀之助 (? - 1933) のポロブドゥールの仏教遺跡調査研究の資金援助のために、西崖が前年の1920年に大阪・高麗橋三越呉服店で開催した「大村西崖氏作画展覧会」(12月6日 - 11日)の図録である。西崖はこの年の夏休みに60日を費やして50幅ばかりの山水画を描いて、その売上金を瓜哇渡航の資金として贈ったという⁽²⁴⁾。本来文人(士人)とは経世済民が本分であり、西崖は「文人画」を標榜する己が、学問を志す教え子への援助を行うのは当然の役割と考えていたのかもしれない。いずれにしても、こうした資金集めの経験が自らの中国旅行の資金調達でも役立つことになった。

一方、『游西膏秣集』に掲載された1923(大正12)年の款記がある作品(表参照)

(17) 後藤亮子氏の「大村西崖と阿部房次郎 - 西崖資料から交友関係を読み解く -」関西中国書画コレクション展開催記念『関西中国書画コレクションの過去と未来』関西中国書画コレクション研究会編集、2022年、104-106頁)の「交友のはじまり - 阿南竹垞の書簡と『文人画選』」に關係の一端が紹介されている。

(18) 「二曲屏風依囑者」の括弧書きに「阿南」とあるのは、静藤次郎と阿部房次郎の2名である。西崖に阿部房次郎を紹介したのは阿南竹垞であるが(前掲註(17))、静藤次郎との關係は不詳。「二曲屏風依囑者」にはほかの依頼者の括弧書きに「平賀」の名があり、「平賀」は呼びかけ役の平賀敏のことであろう。

(19) 静藤次郎の略歴については、嫡孫の静敬太郎氏よりご教示いただいた。

(20) 『株式取引所仲買人 静藤次郎君』(須藤常編『日本紳士名鑑』日本紳士名鑑発行所、1912年、1139頁)。

(21) 坂本勝比古「阪神間の住宅地形成に関する基礎的研究(2) - 近代日本の大都市郊外住宅地形成過程 -」(『住宅総合研究財団研究年報』21巻、1994年、211-221頁)、前田康三「日本一の富豪村 住吉村(1)」(『住吉歴史資料館だより』第11号、2015年、2-3頁)。

(22) 坂本勝比古「郊外住宅地の形成」(『阪神間モダニズム - 六甲山麓に花開いた文化、明治末期 - 昭和15年の軌跡』阪神間モダニズム展実行委員会、1997年、26-54頁)。

(23) 財団概要に、「わが国の芸術文化の保全及び振興を目的とし、芸術研究を行う大学・大学院の研究室に対する助成及び学生、研究者への顕彰等を行うことにより、芸術研究の充実に寄与することを目的とする」財団であることが記されている。<https://www.housen.or.jp/>

(24) 「三浦秀之助の『蘭婆仏蹟ポロブドゥール』」(『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第3巻』芸術研究振興財団・東京芸術大学百年史刊行委員会、1997年、246-247頁)。なお『翰墨布施』の掲載作品の題画詩は、西崖の詩文集『無記齋韻存』(大村文夫、1933年)と照合することができる。

のうち「竹院消暑図軸」には「唐解元之意」、また「泉聽危石図 荒岸蕭樹図対軸」には「歸堂学人西崖仿鳥目山中人之意」とあり、明代の文人画家・唐寅（1470－1523）や清初の文人画家・王翬（1632－1717）の画に学んだことが識されている。1921年の中国旅行の間に実見した文人画が、西崖の作品制作の糧となったことの証左にほかならない。西崖が画境の上達を自負した訪中後、すなわち1922年以降に制作された作品とそれ以前の作品の比較については、『翰墨布施』と『游西膏秣集』に掲載された作品を個別に検討する必要があり、今後の課題である。

《穹岫飛泉図》は屏風1双のうちの片双しか伝わらないものの、西崖の長年の夢であった中国旅行を実現するために1921年に制作された記念碑的な作品群のひとつで、西崖の文人画を検討するうえで注目すべき作品といえる。また阪神間モダニズムを支えた財界人たちのネットワークにおいても示唆を与える作品であるといえよう。現在のところ、『游西膏秣集』に掲載された10件の屏風のうち当館所蔵の1隻のほかは所在がわかっていない。こうした基準作の存在が明らかになったのを機に、一連の作品が出現することを期待している。

表 『游西膏秣集』掲載作品リスト

	名称	落款	所蔵者	制作年	形態	員数
1	秋景山水対軸	(右幅) 帰堂西崖并題 (左幅) 大正辛酉秋分番二日 帰堂学人西崖	井上周君蔵	1921(大正10)年	掛軸	2幅
2	郊村松溪図両扇金屏一双	(右隻) 西崖并題 (左隻) 大正壬戌立秋於浪華寓樓為前太守林氏作 帰堂学人西崖	林市蔵君蔵	1922(大正11)年	屏風	2曲1双
3	春秋山水対軸	(右幅) 西崖并題 (左幅) 大正壬戌夏至番五日 帰堂学人詩画	東條良太郎君蔵	1922(大正11)年	掛軸	2幅
4	林邱小築図両扇金屏一双	(右隻) 大正辛酉孟秋写於精斎小寓 西崖 (左隻) 帰堂学人并題	龍村平蔵君蔵	1921(大正10)年	屏風	2曲1双
5	洞天採葉図両扇金屏一双	(右隻) 大正重光作韻素秋写於浪華小寓 西崖 (左隻) 帰堂学人西崖并題	龍村平蔵君蔵	1921(大正10)年	屏風	2曲1双
6	仙觀玉龍図両扇金屏一双	(右隻) 大正壬戌立秋為河本氏作之 帰堂学人西崖 (左隻) 西崖并題	河本米次郎君蔵	1922(大正11)年	屏風	2曲1双
7	双松不老図軸	大正癸亥孟春 帰堂学人西崖作	河本米次郎君蔵	1923(大正12)年	掛軸	1幅
8	竹院消暑図軸	大正癸亥孟春仿唐解元之意以資河本君清賞 帰堂西崖	河本米次郎君蔵	1923(大正12)年	掛軸	1幅
9	溪山幽棲図軸	大正壬戌孟冬帰堂学人西崖写并題	河本米次郎君蔵	1922(大正11)年	掛軸	1幅
10	芝石延寿図軸	大正壬戌孟冬帰堂学人西崖為河本君写并識	河本米次郎君蔵	1922(大正11)年	掛軸	1幅
11	江畔閑居図両扇金屏一双	(右隻) 大正壬戌首夏 帰堂学人西崖写并題	宗像政次郎君蔵	1922(大正11)年	屏風	2曲1双
12	泉声危石図・荒岸蕭樹図対軸	(右幅) 大正癸亥孟春 帰堂学人西崖 (左幅) 帰堂学人西崖仿鳥目山中之意	野村徳七君蔵	1923(大正12)年	掛軸	2幅
13	幽境仙觀図両扇金屏一双	(右隻) 大正辛酉処暑於揚府小寓 知心居士西崖 (左隻) 帰堂学人西崖詩画	柳広蔵君蔵	1921(大正10)年	屏風	2曲1双
14	秋江独釣図両扇金屏一双	(右隻) 大正十年歳重光作韻孟秋□□□游禹城□寓椿府画之 西崖学人 (左隻) 帰堂西崖并題	山口吉郎兵衛君蔵	1921(大正10)年	屏風	2曲1双
15	郊居幽趣図両扇金屏一双	(右隻) 西崖并題 (左隻) 大正辛酉処暑□於将游禹城□寓浪華画之 帰堂学人西崖	阿部房次郎君蔵	1921(大正10)年	屏風	2曲1双
16	奇巖古寺図両扇金屏一双	(右隻) 大正辛酉処暑写於浪華假寓 西崖 (左隻) 帰堂学人詩画	阿部彦太郎君蔵	1921(大正10)年	屏風	2曲1双
17	穹岫飛泉図両扇金屏一双	(右隻) 大正辛酉処暑写於揚府小寓 西崖 (左隻) 帰堂学人西崖并題	靜藤次郎君蔵	1921(大正10)年	屏風	2曲1双
18	春山訪隠図 秋江垂綸図対軸	(右幅) 大正癸亥孟春 西崖并題 (左幅) 帰堂学人西崖并題	平賀敏君蔵	1923(大正12)年	掛軸	2幅
19	懸崖積翠図軸	大正癸亥孟春仿吳墨井之図稍加新意 帰堂学人西崖	杉本徳次郎君蔵	1923(大正12)年	掛軸	1幅
20	竹廬図 深秋図二軸	(右幅) 辛酉孟春 帰堂学人西崖詩画 (左幅) 西崖詩画	男爵住友吉左衛門君蔵	1921(大正10)年	掛軸	2幅
21	附載 積尊鹿苑途上図	大正癸亥後五日大乘末寶知心阿闍梨大村西崖香沐敬写贈于別府各宗寺院聯合建教会堂以令為□礼□□影	別府各宗寺院聯合教会堂蔵	1923(大正12)年	掛軸	1幅
	跋文	帰堂学人識 白文方印「西崖」	帰堂学人(大村西崖)			

遊免 寛子

本講演録は、2022年1月22日（土）－7月3日（日）に兵庫県立美術館で開催された「2022年コレクション展 I 小企画 生誕100年 元永定正展—伊賀上野から神戸、そしてニューヨークへ—」の関連事業である講演会「も～やんとの思い出を語る」（2022年5月14日、講師：中辻悦子氏、於兵庫県立美術館ミュージアムホール）の内容を書き起こしたものである。



(図1) 肖像写真

スライド1 (図1)

遊免 (以下、「聞き手」)：まず肖像写真ですが、今回展示中の、絵の具が流れる時代の写真をお借りしました。

中辻：この写真は、1963年の2回目の東京画廊での個展の写真ではないかと思っています。

スライド2 (図2)

聞き手：作者名が元永憲男となっているのですが、こちらは元永さんが当時使用されていたペンネームだということです。

中辻：『大阪パック』だとか『漫画』だとかその頃の漫画雑誌に投稿していて、漫画の世界で生きていた頃のものですね。投稿をするペンネームが元永憲男。なぜ憲男を使っていたのか定かではないのですが、そちらを使っていました。商業学校の頃でしょうか。商業学校だったので、ポスターを描くような授業があって、とても漫画が上手な友達がいて、自分もそういう漫画を描いてみたいと思ったということを本人がよく話していました。そういうこともきっかけとなって漫画の世界で生きていこうかと思ったのかもしれません。絵は好きだったけれども、絵の世界では食べていけないので漫画を始めたというふうに聞いています。自分の好きなことで生きていきたいというのは小学校の頃から思っていたと言っていましたね。

聞き手：伊賀では「まんちゃん」と呼ばれていたのですよね。

中辻：そうですね。漫画を描くので「漫画のまんちゃん」⁽¹⁾と呼ばれていたようです。

スライド3 (図3)

聞き手：その後、伊賀で地元の著名な画家である浜辺万吉に出会われて、絵を習いに行かれます。その頃に描かれた絵がこちらです。これは伊賀のどこを描いたものなのでしょう。

中辻：これは上野市駅のすぐ横にある、今は銀座通りというところからずっとJRの伊賀上野駅の方面に行く、その通りの初めての踏切ですね。「そこ



(図2) 元永憲男「第三十八回コンクール入選作品 二等」『大阪パック 改題漫画日本』7月号、1943年7月1日発行、26頁



(図3) 《踏切と柳》1947-48年頃 ☆

※以下の挿図について、作者名の無い作品は全て元永定正作
※所蔵先の記載がない作品については、☆は個人蔵、★は兵庫県立美術館蔵

(1) 発音：「ちゃ」を上げる

に今でもこの柳はあるんやで」と言っていましたから、多分まだこの柳はあるのだらうと思います。

スライド4 (図4)

聞き手：先ほどの風刺漫画のほか、伊賀では漫画の連載を持たれていまして、こちらが上野市広報『公民館ニュース』の「ヨモヤマ君」です。「ヨモヤマ君」というのは、伊賀は四方を山で囲まれていまして、そこから来ているということです。四コマ漫画は落ちを付けるということが重要で、笑いのセンスが要求されますので、かなり頭の中を切り替える練習ができたとおっしゃっています。

中 辻：起承転結があって、その「転」のところでアイデアが要ると。だから「自分がちょっと変なことを考える癖が付いたのは、漫画をやっていたからかな」という話はよくしていました。

聞き手：この経験が後の絵画につながっていくのではないかと私は思っています。この他にも三重県立上野高等学校の『図書月報』にも「ライチャンブラリ君」という四コマ漫画を描かれていて、そこは元永定正ではなく苦虫粒三むしつぶぞうというペンネームで書かれています。

中 辻：今となっては時代がずれていて何が面白いのかしらというような気もしますが、『公民館ニュース』に描いたというのは、その前に人に紹介してもらって郵便局長で画家の浜辺万吉さんとおっしゃる方のところで絵を教えていただくのですけれども、3年ぐらい郵便局で毎日個人教授のような感じで絵のことをいろいろと教えてもらったと言っていました。ですから、いろんな画集もそこで見て、いろいろな作家のことも初めて知った。「俺も長谷川利行のような絵を描きたいと思った、とても惹かれた」とも言っていますし、伊賀にいる頃から、関西の作家では須田剋太さんと吉原治良さんに会いたいというふうに思っていたそうです。

聞き手：その頃から、おふたりの作家をご存知だったのですか。

中 辻：その頃、「伊賀にいる頃から大阪へ出たら須田剋太と吉原治良には会いたいと思ってたんや」ということはよく言っていましたね。吉原治良さんというのは、私もちゃんとわかりませんが、「吉原人形」と言われるので有名だったようですね。ですので、その吉原人形を描いた吉原治良さんに会いたいなというふうに伊賀にいる時から思っていたそうです。だから、後に、巡り合わせというか、須田さんには西宮美術教室で手ほどきを受けているし、吉原治良さんには具体でお会いしているので、彼が思い描いていることが全部実現していつているように思いますね。それで、郵便局を3年半ぐらい勤めて、人員整理で辞めるのですけれども、その頃、上野市の公民館の嘱託のような職員になって、それでこの漫画が生まれたということですね。

聞き手：職場でもその才能が評価されてということでしょうね。

中 辻：評価されてかどうかわかりませんが、伊賀って割合に文化都市というか、疎開文化という風にお聞きしていますけれども、伊賀の外からいろいろな文化人が戦時中に疎開されてきて、それで新しい文化が開いたというお話も聞きました。

聞き手：浜辺万吉さんの所属されていたグループが中心になって戦後すぐにお茶会を開催されたとか絵画鑑賞会、音楽鑑賞会、俳句の会、合唱団などい



(図4)「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

ろいろな会を立ち上げられています。

中 辻：その頃の面白い資料を発見しましたので、ご紹介します。昭和21年を静かに振り返ってみようと、自分で文章を書いているのですけれども、昭和21年というのは、終戦の明くる年なんですね。「1月より豊田の争議起こる」豊田というのは豊田式織機株式会社、今のトヨタ自動車ですけれども、昔は豊田式織機と言いましたけれども、そこが戦時中軍需工場になっていて、そこで争議が始まって、「千五百円程度で皆退職」と、戦争が終わったので解散になったのですね。それでその後、村の慰問団の演芸慰問というものをやっていて、自分でお芝居の筋書きを書いて、慰問団をつくって慰問に行くということをしたり、4月に音楽鑑賞会に入ります。音楽鑑賞会と合唱団に入会するのですね。また文化会とも関係すると。そして6月に、「豊田式織機が解散になったので、昭和プラスチック株式会社に入る。」10月には、「鑑賞会で赤目へピクニックに行く」、で「万吉先生の紹介で七曜会に入る。」で、「大晦日には友達と一緒に過ごす。」と書いているのですけれども、「非常に変化の大きかった1年だった」という、こういうのが出てきましてね。戦後、やはり急に文化活動が広がっていったというか盛んになっていったのですね。

聞き手：戦時中に疎開で伊賀に滞在していたアーティストや文化人との交流が背景にあったということでしょうか。

中 辻：それもありますし、それに加えて伊賀では夏期講座とかそういうものが開かれていて、ヴァイオリニストの諏訪根自子さんとか巖本真理さんとか、そういった音楽の方とか、神近市子さんとか、割合政治的な方とかいろいろな方が講演に来られているのですね。そういう文化活動の中で皆さんの仲間入りをさせていただいたということだったのだらうと思います。

聞き手：とはいえ、伊賀には自分の才能が活かしきれないということで、お母さまが亡くなったこともあり、神戸に出てこられるということになるのですね。

中 辻：それは、自分の生活が大変だったので、そう思わないと生きていけないということで、自慢するということではなくて、自分自身のお尻を叩いていたということですね。

聞き手：神戸は伊賀から比較的近いとはいえ、山の中の伊賀と神戸では全く違う世界だと思うのです。魚崎に弟さんが住まわれており、そちらに同居されることになります。そして、西宮に美術教室があり、そこでデッサンを学び始められるということになるのですが、この頃のことについてお話されていたことはありますか？

中 辻：出て来た頃のことは詳しく聞いていないのですが、伊賀にいる時に、浜辺さんから「まんちゃんなあ、絵をやるんやったら、やっぱりピカソぐらいから始めなあかんで、新しいことをやらんとあかんで」ということをよく言われたと言っていましたので。浜辺さんは帝展、文展というクラシックな具象の世界を描かれている方ですけれども、考え方が新しい方だったと思いますね。で、ご自分もやはり東京に出たいと思ったけれども、目が悪くて試験に落ちたというふうにお聞きしたことがあります。だから、気持ちとしては新しいものに向かわないといけないということ、伊賀でその素地を学んだというか。それで神戸に出てきて具体と出会うの

も、そういうきっかけがあったのではないかと思いますのでけれども。

聞き手：そうですね。新しいことをやらねばならぬということですね。

スライド5 (図5、6)

聞き手：当時の作品がこちらです。デッサンもきれいに残していただいているので今回紹介することが出来ました。

中 辻：そうですね。西宮美術教室に行ってからデッサンですけども、何百枚というすごくたくさんあるのです。普通に描いたデッサンもありますけれども、やはりちょっと違うもの、新しいことをしたいということで、非常に面白い色が付いたり、色が付いていなくても今見ても面白いなどというものがたくさんあります。

聞き手：色もとてもカラフルですよ。

中 辻：やはり色がカラフルになったのは、神戸に出てきてからのような気がします。神戸は、昔の言葉で言えばハイカラだったのです。

聞き手：ハイカラな感じは絵にもよく表れています。《緑色の裸婦》はスケッチをもとに描かれたのですよね。

中 辻：たぶん西宮美術教室でデッサンをしたものをもとに描いた油絵ですね。裸婦も何点か描いています。



(図5) 当時のデッサン 1953年 ☆



(図6) 《緑色の裸婦》1953年 ☆

スライド6 (図7、8)

聞き手：それで、神戸のお洒落さがわかるのがこちらの作品だと思います。

中 辻：そうですね。これは伊賀から神戸へ出て来た象徴的な絵ではないかと思えます。私も好きな作品です。隣のデッサンがよく似た感じなのでこちらをもとに描いたものだと思います。街の華やかさというものがすごく衝撃的だったのではないかと思います。



(図7) 《神戸・下山手の交差点》1953年頃 ☆

スライド7 (図9、10、11)

聞き手：この頃、板絵を何点も描かれていまして、伊賀にたくさん残されていて、今回3点だけお借りしてきたのですが、他にもいろいろな作品が伊賀のアトリエにきれいに保管されています。

中 辻：今回、資料を整理していると、こういう昔描いたものが出てきて、私も面白いなと思っています。

聞き手：左下の作品(図9)は大阪の街並みだと思うのです。スケッチもたくさん残されていて、こちらとほぼ同じ構図のものが残っています。手前に川がありビルが乱立している情景ですが、今後、場所を特定できればと思います。

中 辻：場所は聞いていないのです。



(図8) 《神戸・下山手の交差点》のためのデッサン 1953年頃 ☆



(図9) (図10) (図11) いずれも《不詳》1953年頃 ☆

聞き手：右側のこけし（図10）もカラフルですね。

中 辻：本当のこけしがどのようなものだったのかはわかりませんが、彼のイメージで描いた感じはしますね。

聞き手：浜辺万吉さんのところでいろいろな民芸品を見て、伊賀時代から能人形なども描かれています、その頃は写実的に描こうとされているので、神戸に出てからの作品には遊び心を感じます。

中 辻：伊賀では、浜辺さんの甥にあたる浜辺喜代治さんがおもちゃのコレクションをたくさん持っておられて、それでお借りしてよく描いたと言っていましたね。

聞き手：この絵のモデル（図11）が誰かはわからないのですが、私は元永さんなのではないかと思っています。

中 辻：駐留軍に勤めていたことがあったので、その頃のアメリカ軍の誰かを描いたのではと思っていましたが、遊免さんに「髪の毛が黒いですね」と言われ、じゃあ本人かしらと思ったりもしています。



(図12) 駐留軍の修理工場にて従業員による絵の展覧会で1等賞を受賞（1954年頃）

スライド8（図12）

聞き手：こちらは駐留軍で絵画コンクールが開催されて、そこで元永さんが一等を受賞された時の様子です。

中 辻：これは彼がよく自慢していました。一等賞になったのだけれども、身体検査がその頃にあつて、レントゲンで肺に結核の影が残っていて、もちろん病気は既に治っているのですけれども、それですぐ明るく日になって、駐留軍のリペアランチ、修理工場のようなどころなのですが、中に入れなくて、展覧会をしているのに、その絵を残したまま辞めたそうです。だからその絵を誰か知らないかということ『週刊新潮』の掲示板みたいなのところにも書いたと思いますけれども、わからないままです。

聞き手：後ろに写っている作品が元永さんの作品です。特に左の作品はよく描けたと自分でも思ったと後に書かれていますね。

中 辻：自分も好きな絵だったのに、すごく残念だったと言っていましたね。

聞き手：未だにどこにあるのかはわからないということです。

中 辻：2～3点出しているのではないかと思います。

聞き手：こちらの写真の制服が、先ほどの板絵の男性の絵（図11）の服装ではないかということですよ。

スライド9（図11）

中 辻：そうです。ここに勤めている頃に描いた絵だと思いますね。

聞き手：裸足ですしね、タバコを持っていますし、ラフな感じです。

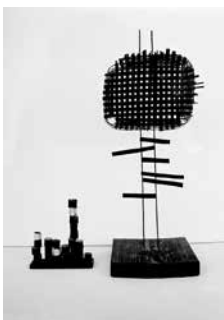
中 辻：タバコは吸っていましたね。

聞き手：この裏側には年賀状の版が残っていたりもします。

中 辻：板だから、そういうものも残っていたりしますね。

スライド10（図13）

聞き手：この頃に、芦屋市展がありまして、その展覧会の出品作がほとんど抽象作品だったことに衝撃を受けられて、自分でも抽象を描きたいと思われているのですが、どうしたらよいかわからないと悩まされていた時に、魚崎の



(図13) 左：〈めばえ〉、右：〈ざるから〉
いずれも1954年 ☆

近くの海岸に行ったら、いろいろな漂流物があり、拾ったものを組み合わせせて作品を作ろうと考えられて作られたのがこれらの作品です。もう1点《すだれ》があるのですが、それは行方不明なのですよね。

中 辻：そうですね。ずっとこのように長く作品が残るとは思わなかったし、いつも洗面所の下に長い間あったのですけれども、何度も引っ越している間にいつの間にか消えたので、どこかに紛れ込んでいるか、ごみになったかはわかりません。

聞き手：この2点が残っているだけでもすごいです、1954年ですから。今回、当館の保存修復担当の学芸員がクリーニングをさせていただきました。

スライド 11 (図 14)

聞き手：そしてこの作品《寶がある》も一緒に芦屋市展に出品されるのですが、《ざるから》と《めばえ》のように日用品を組み合わせる作品はアイデアが湧いてきて作れたということなのですが、絵となるとまたすごく悩まれるのですよね。その時に、夜に摩耶山を眺められ、山頂がピカピカと輝いていたと。それに感動されてこちらを描かれたと語られています。

中 辻：そうですね。伊賀の真っ暗な山の風景から出てきて、摩耶山を見たときに、その時は摩耶山とはわからなかったと思うのですけれども、当時、摩耶山の上に公園があったそうですね。山の中腹や上あたりにもネオンサインが付いていたのだと思います。それで、「神戸の山はお洒落やな」と思って、それからヒントを得て描いたということです。それで必ず言うのは、「山を描いたんじゃない、ヒントを得てイメージが出来た」と。山そのものの形ではないということは強調していましたね。

スライド 12 (図 15)

聞き手：こちらは今回探していただいた写真ですが、元永さんの後ろに《寶がある》が写っています。こちらは当時の写真ですね。

中 辻：そうですね。絵具の箱とかがあるみたいですので。左の方にある絵も第1回の具体展に出した作品だと思います。

聞き手：こちらは魚崎で描かれたのでしょうか。

中 辻：そうですね。これも多分。

スライド 13 (図 16)

聞き手：1955年に「真夏の太陽にいども野外モダンアート実験展」に出品されます。いつもは水の作品を紹介されることが多いのですが、写真ではあまり紹介されない、枠に色の付いたセロファンが張られた作品を今回はご紹介します。

中 辻：カラーでないのが残念なのですが、本人は「動く色」というような表現をしていますね。というのは、セロファンが太陽の光によって地面に色の影を映すのですよね。それで風に揺れるから、その地面の色が動く。それで「動く色」ということを書いていますので、多分その色が動くことにポイントがあったのではないかと思いますのですけれどもね。

聞き手：吊元がぶらぶらするというのでしょうか。

中 辻：そうですね。それが風に揺れて、色の形も変わるのですよね。



(図 14) 《寶がある》1954年頃 ☆
(三重県立美術館寄託)



(図 15) 1954年頃



(図 16) 「真夏の太陽にいども野外モダンアート実験展」芦屋公園／兵庫 (1955年7月25日～8月6日)

聞き手：円形の部分もくるくる回る？

中 辻：そうです。ひもでぶら下げているだけなので、だから下に映る形も変わって、色も動いてという、その面白さを狙ったのだと思います。セロファンは全部破れているのですが、今もオリジナルの枠だけ残っているのですよ。鉄はちょっと錆びていますがね。



(図 17) 後列左から 山崎つる子、白髪一雄、嶋本昭三、村上三郎、金山明、元永定正
前列左から 田中敦子、浮田要三 の各氏

スライド 14 (図 17)

聞き手：そしてその時に具体のメンバーと一緒に撮影された写真がこちらです。一番右側が元永さんですね。とても楽しそうです。

中 辻：そうですね。みんな若かったし、野外展がすごく楽しかったのではないのでしょうか。

聞き手：みんないい顔をされていますよね。ここで具体の作家たちとのつながりができるということです。

中 辻：吉原治良さんが出品しないかと誘ってくださったことで、こういう皆さんとお友達になれたということですね。

スライド 15 (※図版なし)

聞き手：こちらが 1955 年に東京で開催された「第 1 回具体美術展」の様子です。右側に水の作品や、手前に石の作品があります。今回、奥の壁面に並んでいる作品のうちの数点をお借りしています。

中 辻：既に無い作品も何点かあるのですが、まだ何点かは残っているので、よく残っているなどと思いますね。ただ、他の方は、割合大きな作品を出品されているのですけれども、多分、間借りだったり、狭いところで制作しているので、大きな作品が描けなかったのではないかと思います。小さい作品の数で表現したのではないかと思います。だから、水もその空間を取り込んだり、石も多摩川に拾いに出かけて、現場で制作していますので、場所との関係もあるのではないかと思いますね。

聞き手：そこが元永さんの特徴でもありますよね。絵だけにこだわらず、空間全体を作品にするという。



(図 18) 1955 年頃

スライド 16 (図 18)

聞き手：そしてこの頃に、魚崎の弟さんのところから、宝塚市⁽²⁾に転居され、その後すぐに本山⁽³⁾の西田さんのお宅に移られるということです。

中 辻：そうです。最初に行った魚崎のおうちが、ご両親が亡くなられ、借家だったので出ないといけなくなって。それで、この西田さんのお宅は屋根裏だったそうです。ということで、またまた狭いところに引っ越したということになります。

聞き手：こちらは当時の写真なのですが、後ろに写っている作品は、先ほどの「第 1 回具体美術展」に出品されている作品ですね。

中 辻：そうですね。その時に描いたものか、持って行ったかということですね。まだイーゼルに掛かっているのですね。

(2) 宝塚市伊子志字逆瀬 366-36

(3) 神戸市東灘区本山町

スライド 17 (図 19)

聞き手：こちらは野外展に出品されていた作品ですね。

中 辻：こちらは逆瀬ですね。先ほどの西田さんのお宅に引っ越し前の写真です。
逆瀬に引っ越しした時にも、やはりこういう作品は持って動いているの
ですね。

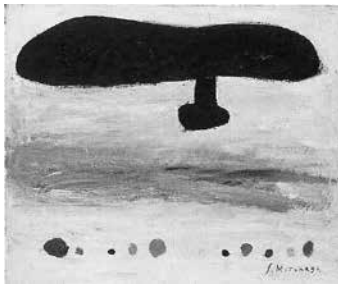


(図 19) 宝塚市伊子志字逆瀬にて

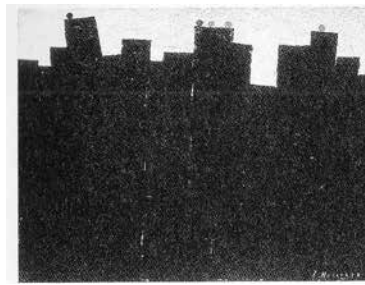
スライド 18 (図 20、21、22、23、24)

聞き手：先ほどの「第 1 回具体美術展」の出品作のうち、今回展示しているのは
こちらの 5 点なのですが、全て三重県立美術館がお預かりになられていて、
比較的良い状態で残っているわけですね。

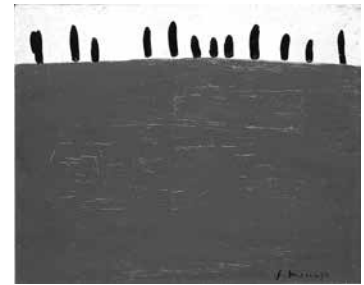
中 辻：この頃の、原点みたいなものが、晩年の絵本にまでつながっているのだ
ろうと思います。



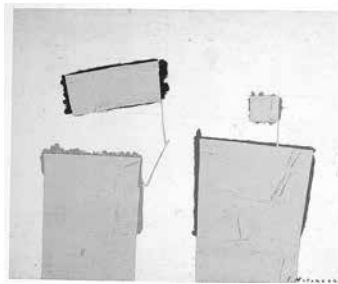
(図 20) 《とんでいる》1954 年頃 ☆
(三重県立美術館寄託)



(図 21) 《作品》1955 年 ☆(三重県立美術館寄託)



(図 22) 《作品》1955 年 ☆
(三重県立美術館寄託)



(図 23) 《作品》1955 年 ☆
(三重県立美術館寄託)



(図 24) 《作品》1955 年 ☆
(三重県立美術館寄託)

スライド 19 (図 25)

聞き手：1956 年に西宮市の村上三郎さんのお宅に転居されます⁽⁴⁾。

中 辻：そうですね。2 回目の野外展の時に、先ほどの西田さんというお宅にいた
みたいなのですが、どこかに引っ越したいと、どこか良いところがない
かと三ちゃん⁽⁵⁾に相談していたのではないかと思います。

聞き手：おふたりは仲が良いのですよね。

中 辻：そうですね。具体のメンバーに入れていただいてから、皆さんと仲良く
させていただいていたので、それで多分、村上さんの方から、奥様が美
容師をされていたので、学校に 1 年ほど行かれるということで、その間
良かったら来ないかと誘いを受けたようです。それで一緒に同居させて
いただいていた。

聞き手：この間、おふたりはいろいろと話をする機会もあったと思うのですが、
芸術の話とか。

中 辻：あまり元永さんはそのような話はしなかったと思います。元永さんは、
30 歳までお酒もタバコもやらなかったというのですね。「三郎と一緒に住



(図 25) 左:元永定正、右:村上三郎 (1956 年)

(4) 西宮市高松町県住 84 村上三郎方

(5) 村上三郎のこと。具体美術協会のメンバー

むようになってから俺は酒を覚えた」と言っていましたし、生活のリズムが全然違ったそうです。三郎さんは夜長い間起きているので、お昼2時ぐらいにならないと起きてこない生活で、元永さんは田舎から出てきているので、朝早く起きてお日様と一緒に仕事をして、お日様と一緒に寝るという割と健康的な生活だったのです。だから朝起きてご飯の用意をして、お味噌汁を作って、「三郎、飯できたから」と起こしたと言っていました。「それでもなかなか三郎は起きてこなかった」と。そういう生活のリズムの違いはあったと思うのですが、いろいろと仲良くさせてもらって。芸術論を戦わせたということは聞いていないですね。ただね、三ちゃんとの会話でいろいろと話していると、ああそれは誰かが言っていたとか、そういうことを村上さんはおっしゃるので、いろんなことを知ったりするきっかけになったことは多分あるのだらうと思います。



(図26)《煙発生器》1956年(99年再制作) ☆
(三重県立美術館寄託)

スライド 20 (図 26)

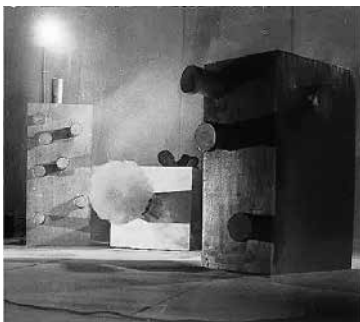
聞き手：こちらの煙の作品が発表されたきっかけは、ライフ誌の取材があったからということですが。

中 辻：1956年にライフ誌の取材があって、一日限りの野外展というのをやっているのですが、この時は野外で作品を作るのですが、スケッチでは、煙の箱の穴が三角に開いていたり、いろんな不定形な形に開いていたりして、そこから出すと三角の煙が出てくるのではないかと思って三角の形に開けたと言っていましたけれども、結局、煙は三角にならなくて、やはり丸が良いということになったようです。そして、当時は野外で打っていますけれども、煙は少しの風でも形が崩れるので、野外では本当は無理なのではないかと思っています。

聞き手：今回は、こちらの再制作の作品をお借りしているのですが、オリジナルと違いがあるということですが。

中 辻：オリジナルというか最初の作品は、煙突のように突き出ています。煙突を付けたらうまくいかなかったと言っていましたね。煙突が邪魔をして、きれいな形にならなかったのだと思います。

聞き手：こちらの改良型は見事に丸い輪の形の煙が出ますよね。それで舞台上で発表されたのがこちらの作品だということですね。



(図27) 舞台上で発表された初期の《煙発生器》

スライド 21 (図 27)

聞き手：これは屋内の写真だと思いますけれども、やはり煙突があると形がうまく出ませんね。

スライド 22 (図 28)

聞き手：この手前に転がっている丸いものは何でしょうか。

中 辻：最初は煙を箱の中に溜めるために煙突に全部蓋を付けていて、押した拍子に蓋が全部外れるという仕組みだったそうです。煙突をたくさん付けると力が分散されるのでうまく出なかったそうで、「これは失敗やった」と言っていました。



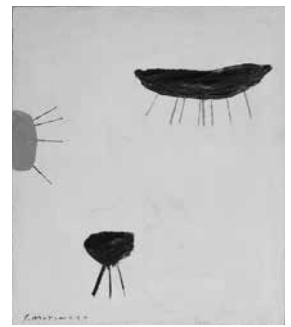
(図28) 舞台上で発表された初期の《煙発生器》

スライド 23 (図 29)

聞き手：こちらは、この展覧会の準備の段階で新たに出て来た作品で、当館の保存修復担当学芸員がクリーニングを行い、展示させていただきました。

中 辻：今、いろいろと整理しておりまして、見つけた作品なのですけども、1957年頃の作品です。

聞き手：本展開催時には、年代を特定する資料がなかったので、1955～1957年頃としていました。



(図 29) 《不詳》 1957年頃 ☆

スライド 24 (図 30)

聞き手：こちらの写真を中辻さんが今回発見してくださいました。1957年に阪急百貨店で開催された個展の様子です。

中 辻：こちらの会場写真にその作品が写っていますね。

聞き手：これにより年代を特定することが出来ました。作品名は、具体の会員となった後なので、《作品》ということになります。



(図 30) 「元永定正個展」 阪急百貨店 7階洋画廊 / 大阪 (1957年3月5日～3月10日)

スライド 25 (図 31)

聞き手：こちらにも具体美術協会会員と書いてありますね。

中 辻：第3回具体美術展に出品するために、お金が無いので個展をして、少しでも売ればお金ができるかと思って開催した個展でした。この阪急の美術画廊では、村上三郎さんと白髪一雄さんが以前に展覧会をされていたので、三ちゃんと一緒にいる頃ですし、村上三郎さんに紹介してもらってここで展覧会をしたと言っていました。「抽象の絵と具象の絵を混ぜた展覧会をしたのだけでも、よく吉原治良さんに怒られなかったな」と後で言っていました。

聞き手：怒られるものなのですか。

中 辻：個人で勝手に開催したということもそうですし、まして、新しい作品を作っている時に、具象を出したというところも問題になったのだと思います。とはいえ、その時は何も言われなかったと言っていました⁽⁶⁾。

聞き手：この展覧会の売り上げがあって、次の具体展の作品を制作することが出来たということです。

中 辻：この頃は、少しずつお友達も増えていて、何人かの方が買ってくださいって、次の展覧会の資金が出来たと言っていました。

聞き手：そして1957年に元永さんは西宮美術教室で中辻さんに出会われるわけですね。

中 辻：そうですね、出会ってしまったのですね。私は阪神百貨店の宣伝課にいたのですけれども、阪神に「美術サークル」というのがありまして、そこで、モデルを使ったデッサンや写生会をやっていたのですが、自分ではそれに飽き足りないというか、何か違うなというのがあって。そのサークルというのは阪神電鉄全部のサークルだったので、いろんなところから入られているのです。だから車掌さんいれば改札の方もいるし、線路の工事をする方もいるし、その中の方から、西宮にも美術教室があるよと言われて、その時私は、いろいろな研究所のようなところを回っていたのですが、みんな具象だったり活気がなかったり、違うなと思っていました。

聞き手：新しい表現を探しておられたのですか。



(図 31) 「元永定正個展」 阪急百貨店 7階洋画廊 / 大阪 (1957年3月5日～3月10日)

(6) 同展の案内ハガキには、吉原治良が文章を寄せている

中 辻：新しいというか、何か合わないのです。もうちょっと何か自分に合うようなところが欲しいと思ったのです。そこで西宮美術教室に行ったら、「あ、何かここは面白い」と直感的に思って、それで住まいは堺だったのですが、大阪で勤めて、会社が終わったら西宮まで通っていました。若かったのですね。よくやっていたなと思いますけれども。その美術教室に元永さんは1952年から通っていますので。当時はお世話係のようなことをしていて、ちょっと目立つような人だったのです。最初は、教室が終わったらみんなで阪神の駅の裏側、西宮神社側にある喫茶店に行って、お話をしてお茶を飲んで帰るというそういう関係だったのですけれども、そのうちにふたりだけで話をするようになって。

聞き手：それは美術のお話をされていたのですか。

中 辻：そうですね。具体的話がやはり多かったです。だから、あんなことをしているととかこんなことをしているととか、そういう話が、私にしたら、全部目新しいことなのです。それで、そうだそうだと、自分では言えないのだけれども、聞かされるとそうだ、それはものすごく納得させられるという、いろいろなことに共感できるそういう話をいろいろとしてくれたように思います。

聞き手：それで仲が深まっていかれるということですね。

中 辻：そうですね。話す時間が多くなっていったということです。



(図32) 《作品〈水〉》1957年(86年再制作)★
(山村コレクション)

スライド 26 (図 32)

聞き手：こちらが、出会われた頃の1957年に京都市美術館で開催された「第3回具体美術展」に出品された《作品〈水〉》の再制作で、当館の所蔵作品です。最近、水の作品で新たな話題があるということですが。

中 辻：当時のオリジナルの枠は残っているのですけれどもビニールが劣化していて、山村さん⁽⁷⁾がこの作品を再制作しようということで作ってくださったのです。その時に、ビニールも見つけますとおっしゃって、見つからなかったら自分たちのところで染めてでも作りますと言ってくださったのがこの再制作なのです。そして、最近、倉庫を整理していましたら、そのスペアのビニールが各色4～5枚ずつ出てきたのです。ただそのビニールもこの時期と同じものなので、劣化しているのではないかとということで、今、新しいビニールを探しているところです。

聞き手：オリジナルのフレームが残っているということですので、また新たな息吹を与えられるということでしょうか。

中 辻：オリジナルはビニールが残っているので、それを取るのはいかがでしょうかと思いますので、そちらはそのまま保存したいと思っています。

聞き手：本展でもこちらの作品の展示を検討しましたが、ビニールの劣化と会期の長さを考慮してやむをえず今回は展示を見送ることにしました。でも、このような作品があるということの皆様を知っていただきたいと思ってお話しています。



(図33) ミシェル・タピエ (1957年9月)

スライド 27 (図 33)

聞き手：1957年にミシェル・タピエが日本にやってきました具体的作家たちの作品をたくさん見たり撮影したりして、後に世界で紹介するわけですがけれども。

(7) 山村徳太郎のこと

中 辻：そうですね。ミシェル・タピエが1957年に来日し、具体の作品を世界に紹介してくれたということなのですから。タピエが来るとみんなが集まって、そこでタピエがみんなの絵を見て、吉原治良さんがそれぞれの作品を批評するとか、解説するとかいう集まりが何度もありました。

スライド 28 (図 34)

聞き手：こちらは、元永さんが具体の作品を撮影するタピエを撮るという構図の写真です。元永さんはカメラをお持ちで、よく具体の写真を撮られていたということですが。

中 辻：そうですね、作品はたくさん撮っていると思います。

聞き手：写真係だったのでしょうか。

中 辻：係だったかどうかはわからないけれども、写真はよく撮っていましたね。



(図 34) 作品の写真を撮るミシェル・タピエとタピエを撮る元永定正

スライド 29 (図 35)

聞き手：このアングルから見ると、先ほどの写真(図 33)は元永さんが撮ったのではないかと思うのですが。向こうにある建物の構造がよく似ています。

中 辻：さらにその元永さんを撮っている人がいるわけですね。先ほどのタピエの写真とこの写真は一緒に保管されていたのですけれどもね。



(図 35) ミシェル・タピエを撮る元永定正

聞き手：1958年にお寺に転居されます⁽⁸⁾。

中 辻：元永さんの作品は、初期の頃は小さな作品が多かったのですけれども、お寺に引っ越しをして、12畳ぐらいの大きな広間を借りて、そこに大きなビニールを何枚も敷いて、テレピンやシンナーを流しながら描いていました。

聞き手：その脇に布団を置いて寝ていらしたと。

中 辻：そうです。

聞き手：遂に大きな画面の作品を制作する環境を手に入れられたということですね。

中 辻：今までに比べて大きな作品が描けるようになったのは、このお寺に引っ越してからです。そしてこのお寺ではその広間と蔵を一緒に借りていて、蔵の中でも制作していました。

聞き手：急に制作する場所が増えたということですね。

中 辻：そうですね。お庭もあったので、今までの内で一番この時期に解放されて大きな作品を作るようになったと思いますね。

聞き手：それも相まってこの頃、日本画のたらし込みにヒントを得て、画面上で絵の具を流す作品を描き始められるわけですね。

中 辻：形の中に「もやもや」を作りたいという風に思ったそうです。それで、なんか「もやもや」っとなったらいいなと思って描いたら、ちょっと失敗して流れたのです。そこで、「あっ、これは流れるのも面白いな」と思って、それからはずっと流すようになったとは言っていました。

聞き手：それは大きな発見ですね。

中 辻：本人にとっては、それを失敗とするか、新しい発見として自分の表現の中に取り入れるかというところですからね。

(8) 西宮市高木東町143の大日寺

スライド 30 (図 36～41)、スライド 31 (図 42～44)

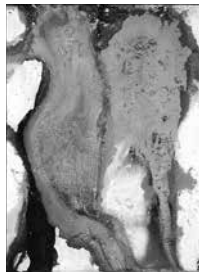
聞き手：その頃に描かれた作品を当館ではたくさん所蔵しております、今回展覧させていただいているのは、ここ 10 年ほど展示される機会がなかった作品です。中には、一度も展示されていない作品もあるかもしれません。



(図 36) 《作品 4》 1959 年 ★



(図 37) 《作品 5》 1960 年 ★



(図 38) 《作品 6》 1960 年 ★



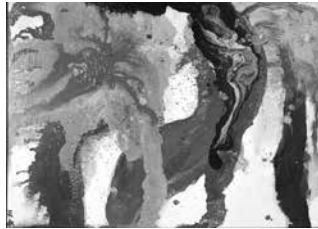
(図 39) 《作品 8》 1960 年 ★



(図 40) 《作品 10》 1960 年 ★



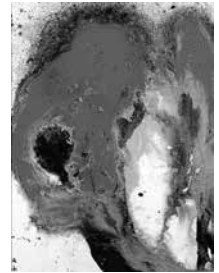
(図 41) 《作品 11》 1960 年 ★



(図 42) 《作品 13》 1961 年 ★



(図 43) 《作品 16》 1961 年 ★



(図 44) 《作品 18》 1961 年 ★

スライド 32 (図 45)

聞き手：こちらがその頃の制作の様子です。1960 年には宝塚市の別の場所に転居されて⁽⁹⁾、中辻さんと共に暮らし始められるということですね。

中 辻：お寺は広くて良かったのですが、そこに若いご夫婦の住職さんが越されてくることになりまして、やはりまた出てほしいということになりました。

聞き手：出てくださいと言われて引っ越すパターンが多いですね。

中 辻：その頃、私は割合とよくお寺にも行っていましたし、その時から一緒に住もうということになりまして、それで西宮美術教室に宝塚で絵を描いていた藤井さんという元永さんと一緒にお世話係をしていたような人なので、その方に、宝塚の周旋屋さんを紹介してもらったのです。そのまた周旋屋さんが兵隊に行っている時に同僚だった人が初期の具体に出していた岡田博さんですごく仲が良かったという方だったのです。だから、その周旋屋さんも特別に良く面倒を見てくださって、宝塚に家を 2 階借りでしたけれども貸していただき、一緒に住むことになりました。

聞き手：その時の様子がこちらですね。

中 辻：ひとつだけ板張りの部屋がありまして、そこを仕事場にしていたのですが、大きなキャンバスを 1 枚置くと、いっぱい、このように隅っこに寄るといって制作していましたね。でもこの頃、第 1 回の東京画廊の個展の作品などは全部この部屋で制作していました。

聞き手：そのお話に驚きました。この写真には、それでも大画面は諦めないという元永さんの気持ちが表れていますよね。



(図 45) 当時の制作風景



(図 46) 応接間での制作風景

スライド 33 (図 46)

中 辻：こちらは、少しして、たくさん作品を作らないといけないということに

(9) 宝塚市伊子志支の谷 207

なり、1階の応接間をお借りすることになったのです。これはその応接間の様子です。ここもそれほど広いわけではないのですが、また同じように何枚もビニールを敷いて制作していました。東京画廊の第1回の展覧会では小品もたくさん出展していましたので、その時の様子かと思いません。

スライド 34 (図 47)

聞き手：中辻さんがこのように作品を持たれて、撮影に協力されていたという、その時の写真ですね。

中 辻：そうそう。撮影するのにね、いつも作品を持たされるのですね。それで昔なので、作品の四隅の明るさが均等になるように露出を測るメーターがあって、測っている内に雲が出てくるのですね。そしたら「まだあかんわ、あかんわ、もうちょっとや」って言って長い間これを持たされるのがすごく嫌だったのです。

聞き手：芸術家の奥様は絶対苦労していると思うのです。特に有名な芸術家の奥様は夫のために、自らの制作する機会を奪われるということが多く、そこが気になっているのですが。

中 辻：そうですね。私たちの育った時代というのは、旦那さんの方がちょっと上というか、食事でも、おかずか一品多いというような時代でしたので、それが普通というふうに思っていました。それでは作家としてはだめだと思うのですけれども、でも作品が勝負だから何とかかなというような気持ちもありました。

聞き手：制作を諦められるという人も多い中で、中辻さんは続けてこられたわけですから。

中 辻：細々とですけれども、隙間を縫ってね、何とか続いたということですね。

スライド 35 (図 48)

中 辻：家の中が狭いので、これはちょうど私たちが住んだ2階から真下が、今はもう家が建っていますけれども、当時は、広い原っぱだったのです。たくさん草が生えていて作品ができるとそこへ持って行って、「どうや、強いかな？」って言って聞くのですね。それで「大丈夫」とか「ちょっと弱い」とか、そのようなことを言いながら、まずここが出来上がった作品を見る場所でした。

聞き手：最初のお客様が中辻さんだったわけですね。

中 辻：ここの広場はよく利用しましたね。

聞き手：この中に、当館所蔵の作品がちらほら見えます。中辻さんの指摘により手直しする作品もあったわけですか。

中 辻：流す作品だったので、納得がいくまでよくその上から流していましたね。この写真に写っているのは全部出来上がった作品です。これは具体展に出品した作品のように思いますね。

スライド 36 (図 49)、スライド 37 (図 50)

聞き手：1960年のインターナショナルスカイフェスティバルが高島屋大阪店の屋上で開催されます。

中 辻：そうですね。山崎つる子さんの作品だけが、糸が切れて飛んで行ったそ



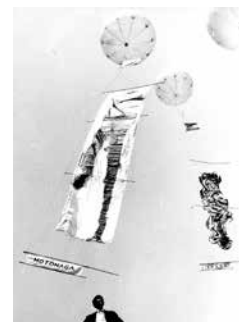
(図 47) 元永定正の作品を支える中辻悦子氏



(図 48) 屋外に作品を並べる元永定正



(図 49) 「インターナショナルスカイフェスティバル」高島屋大阪店屋上 (1960年4月19日～4月24日)



(図 50) 「インターナショナルスカイフェスティバル」高島屋大阪店屋上 (1960年4月19日～4月24日)

うです。最近、グッゲンハイム美術館のキュレーターのモンローさん⁽¹⁰⁾が、元永さんの作品の原画を持っているとおっしゃっていました。経緯はわからないのですが、そういうものがまだ世の中には残っているということです。



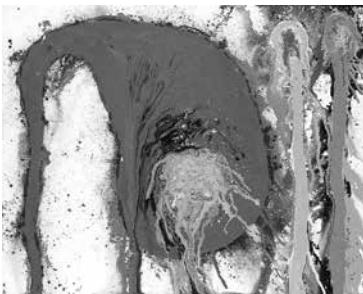
(図51)『ゴールデンニュース』32号 吉原製油、1961年11月1日発行



(図52)「ゴールデンコックさん」



(図53)『ゴールデンニュース』バックナンバー



(図54)《作品》1961年★(山村コレクション)

スライド 38 (図 51)

聞き手：この頃、余り知られていないかもしれないのですが、『ゴールデンニュース』という吉原製油の会社のPR誌がありまして、具体の作家が表紙をデザインしており、元永さんが四コマ漫画「ゴールデンコックさん」を描かれているということです。

中 辻：私は知っていたのですが、経歴の中では、漫画を描いていたのは伊賀で終わっているということになっているのですね。具体に入ってからもまだ漫画を描いていたということです。

スライド 39 (図 52)

聞き手：センスもあまり変わっていない感じがします。

スライド 40 (図 53)

聞き手：このようにたくさんございます。

中 辻：こちらは吉原製油の宣伝課がやっていたと思うのですね。それで、吉原通雄さんと吉田稔郎さんと吉原通雄さんのいとこの吉原敦夫さんと、その方たちが宣伝の仕事をしていて、元永さんは仲良くなったので出入りをしているうちに、こういうことになったのではないかと思うのです。それで、この冊子は1号から7号までは全然違う表紙なのです。8号から32号までは「ゴールデンコックさん」が掲載されているようなのですね。そしてこの表紙は吉田稔郎さんと通雄さんと、これは元永さんのものをピックアップしているのですけれども、順番に描いていたのかなと、そのあたりは定かではないのですが。

聞き手：業界誌としてはかなり画期的なデザインなのではないかと思うのですが。

中 辻：彼の作品とつながっているようなものも見られますし、上の端のようなものは、自分で描いたスケッチのようなものが残っています。

聞き手：元永さんはスケッチの小さな断片も捨てられないですね。

スライド 41 (図 54)

聞き手：こちらが元永さんの代表作のひとつと言っても過言ではない、山村コレクションの作品なのですが、この作品を先ほどのおうちで描かれていたということなのですね。

中 辻：そうです。最初の東京画廊の個展に出品された作品で、あの部屋で描きました。

聞き手：それには驚きました。美術館の展示室で見ても大きな作品ですが、それをあの部屋で描かれていたとは。

中 辻：よく描いたと思いますね。

聞き手：かなりの大作ですが、山村さんはすぐに購入されたということで、そのことに元永さんも驚かれたというエピソードもありますけれども。こちらの作品のクオリティーは非常に高いので、山村さんの見る目の高

(10) アレクサンドラ・モンロー

さにも驚かされます。

中 辻：山村さんは、現代美術のコレクターではなかったと思うのですね。いろいろなコレクションをされていたのですが、この頃それを売って、新しく現代美術を買われるようになったとお聞きしています。

聞き手：元永さんの宝塚のお宅と、山村さんの西宮のお宅をつなぐ道路は、元永街道と呼ばれていたという話も伺います。

中 辻：山村さん晩年の頃ですね。山村さんがご病気になられるちょっと前ぐらいから、よくこの道を通られるので、「ここは元永街道と呼んでいるんだよ」と山村さんがおっしゃっていたので、時々通りすがりに「何か新しいものが出来ていますか？」と言って寄られることが多かったのです。

聞き手：この作品を購入されてから、晩年までずっと親しくされていたということですね。

中 辻：ここには山村コレクションがあるということですよ。

聞き手：本当に素晴らしい作品を受け継がせていただいております。

スライド 42 (図 36～44 と図 55～62)

聞き手：当館では、昭和 60 年に前身の兵庫県立近代美術館が具体の作品をまとめて購入しています。当時は現在のように具体の作品が世の中で高く評価されていたわけではありませんでした。山村さんが良い作品をどんどん購入されているという危機感と、地元の美術館として地域の優れた作品を収集せねばならないという使命感から、我々の先輩学芸員達が発奮して収集したと聞いています。

中 辻：ちょうど元永さんが東京画廊で展覧会を開催した同じ年に、タピエの紹介で、マーサ・ジャクソン⁽¹¹⁾と契約が出来て、月に 2 点ずつ作品を送っていたので、24 点送っているはずなのです。それが、マーサが亡くなって売りに出たと聞いているのですけれども。その作品が里帰りしたということになるのです。

聞き手：そういうことになりますね。これらがその時に購入した当館所蔵作品の一覧になるのですけれども、今回展示しているのはこの中の一部です。

(11) ニューヨークのマーサ・ジャクソン画廊



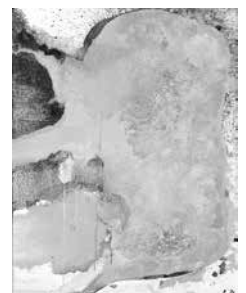
(図 55) 《作品 1》1959 年 ★



(図 56) 《作品 2》1959 年 ★



(図 57) 《作品 3》1959 年 ★



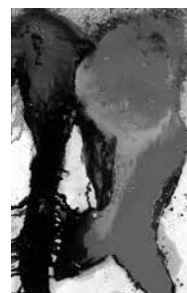
(図 58) 《作品 4》1959 年 ★



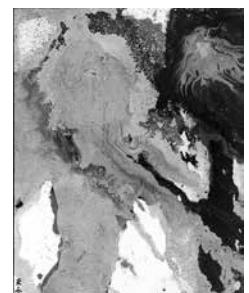
(図 59) 《作品 7》1960 年 ★



(図 60) 《作品 9》1960 年 ★



(図 61) 《作品 12》1960 年 ★



(図 62) 《作品 17》1961 年 ★



(図63)「グタイピナコテカ開設記念展」グタイピナコテカ／大阪（1962年9月1日～9月10日）



(図64)「グタイピナコテカ開設記念展」グタイピナコテカ／大阪（1962年9月1日～9月10日）



(図65) 前列左から元永定正、吉原治良、ミシェル・タピエ



(図66) グタイピナコテカの様子



(図67) グタイピナコテカの中庭での制作風景（1962年頃）

(12) リーダーの吉原治良が1962年に大阪の中之島に開設した展示施設。ピナコテカとは、古代ギリシャにあった奉納画の保管場所を語源とするイタリア・ルネサンス時代の絵画館、画廊を意味する言葉にちなみ、ミシェル・タピエが命名した。

スライド 43 (図 37、39～43、55、56、60、62)

聞き手：元永さんのニューヨークでの初の個展がマーサ・ジャクソン画廊で開催されていて、その時に出品されたのが、これらの作品です。当時、作品にはそれぞれ詩的なタイトルが付けられていました。

中 辻：元永さんはそのタイトルが付いて帰ってきた時に、「これは嫌や」と言ったと思うんですね。それで取っていただいたと。

聞き手：それで現在は《作品 数字》というふうに数字を振っているわけです。作品の裏には、当時のタイトルが書かれたラベルが今も残っています。それについては当館の鈴木慈子学芸員が詳しく調べています。この時は、元永さんは向こうには行かれていなくて、作品だけが展示されたということです。

中 辻：契約していた作品が溜まったので、個展を開催していただいたということなのですね。

スライド 44 (図 63)

聞き手：1962年にグタイピナコテカ⁽¹²⁾が開設します。こちらが開設記念展の様子です。具体の作家たちがお出迎えのために整列している様子が伺えます。

中 辻：これはもちろん開設記念展ですから、お客様をお迎えしているのですが、海外からいろいろな作家が来た時も、直立不動でこのように並んでお迎えをしていたというふうに聞いていますし、皆、だまって立っているのので、治良さんが「何か言えよ」とみなさんにおっしゃったそうで、誰かが何か言うと、その言った言葉が気に入らなくて叱られるということだったようです。

聞き手：その結果、皆が直立不動になったということですね。

スライド 45 (図 64)

聞き手：こちらが展覧会の会場風景ですね。

中 辻：これは開設記念展かどうかわからないのですが、奥に元永さんの作品が見えています。

スライド 46 (図 65)

聞き手：こちらはグタイピナコテカで吉原さんが元永さんに何か言われている様子ですね。

中 辻：皆が作品を持ってきて、タピエが来た時に見てもらったりしたときに、治良さんが作品について説明したり、本人に何か言ったりされたのだと思います。

スライド 47 (図 66)

聞き手：壁に作品を立てかけている様子がわかりますね。

中 辻：こちらは作業中でしょうね。

スライド 48 (図 67)

聞き手：こちらで制作されているのが元永さんです。

中 辻：先ほどちらと見えていた作品が、一番右上の作品だと思うので、展示するとき、最終的な調整をしていたのでしょね。

スライド 49 (図 68)

聞き手：こちらがまた山村コレクションの作品で、よく展示させていただいている作品です。当館にはこれらの作品があるので、今回紹介させていただいているような小品がなかなか展示されないということがあります。

スライド 50 (図 69)

聞き手：こちらが 1963 年に描かれた作品です。この作品の裏に中辻さんがいらっしゃるといことです。

中 辻：そうですね。やはり大きくて家の中では写真が撮れないので、家の前に出て、狭いですが道で撮っていましたね。

スライド 51 (図 70)

中 辻：こんな風に屋外に並べたりしていました。お向かいのおうちが大きなおうちで、お医者様なのですが、このように使っても何もおっしゃらなかったの。光の具合がこの場所はちょうどよいので、この場所を使わせていただいていた。

聞き手：1964 年にまた転居されます⁽¹³⁾。

スライド 52 (図 71)

聞き手：こちらが良い作品ですね。この作品も昭和 60 年の購入の際に収集したものです。

スライド 53 (図 72)

中 辻：これが具体展に出した時の様子です。

聞き手：そしてまた 1966 年に転居されています⁽¹⁴⁾。

中 辻：だから神戸に出てからも旅が続いているということになりますね。

聞き手：それで 1966 年 10 月にニューヨークに旅立たれます⁽¹⁵⁾。

スライド 54 (図 73)、スライド 55 (図 74)

聞き手：こちらが、ニューヨーク近代美術館で開催された「日本の新しい絵画と彫刻」のオープニングの様子です。

中 辻：このオープニングにあわせて渡米したわけです。ニューヨークに着いた日の夜がパーティーでした。これはアメリカの中を巡回した展覧会で、日本からも何人かの作家が来られていました。盛大な着席のオープニングで、メインのテーブルに座らせていただいたのですが、お向かいがロックフェラーご夫妻だったりして、ニューヨークがまだ何かわからない時に本当に衝撃的でした。日本では経験したことがないようなパーティー



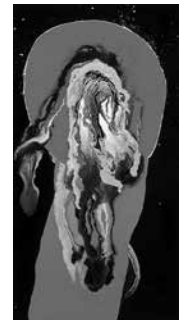
(図 68) 《作品》1962 年 ★ (山村コレクション)



(図 69) 1963 年の様子



(図 70) 1963 年の様子



(図 71) 《作品 63-17》1965 年 ★



(図 72) 「第 16 回具体美術展」京王百貨店／東京 (1965 年 10 月 8 日～10 月 13 日)



(図 73) 「日本の新しい絵画と彫刻」ニューヨーク近代美術館 オープニング (1966 年 10 月 17 日～12 月 26 日)



(図 74) 「日本の新しい絵画と彫刻」ニューヨーク近代美術館 オープニング (1966 年 10 月 17 日～12 月 26 日)

(13) 宝塚市小林野上 266-9

(14) 宝塚市雲雀丘 (切畑長尾山 2-250)

(15) ジャパンソサエティの招聘により、中辻悦子氏と共に渡米。

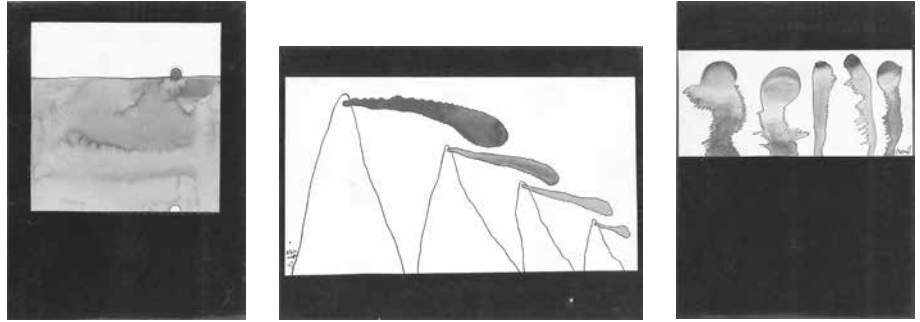
でした。

スライド 56 (図 75 ~ 77)

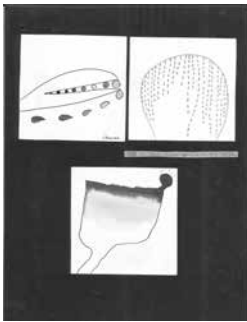
聞き手：今回、ニューヨークでのデッサンを紹介させていただいてまして、ニューヨークでの新たな作風の抽象画の第1弾は《作品 N.Y. No.1》(図 82)だと思っており、それ以降の作品に、このような形の作品が出てくると思っていたのですが、それより前、大きなスタジオを借りる前に、机の上でこのようなデッサンをたくさん描かれていたということなのですね。

中 辻：そうですね、たくさん描いています。

聞き手：私などは、この中に、あとの時代に出てくるかたちがいっぱいあるので、驚いたわけです。



(図 75) (図 76) (図 77) N.Y.でのデッサン 1966-67年 ☆



(図 78) N.Y.でのデッサン 1966-67年 ☆



(図 79) 《作品》1966年 ☆



(図 80) 《作品》1966年 ☆

スライド 57 (図 78)

聞き手：デッサンの中にいくつか英語のタイトルが付けられているものがあるのですが。

中 辻：これは、谷川俊太郎さんが同じフェローでニューヨークに招へいされていて、下の階に住んでおられたので、もちろん名前は存じ上げておりましたけれども、関東と関西、ましてやジャンルが違うのでお付き合いはなかったのです。同じ資格だったので、いろんなところでお会いするようになって親しくなって上と下でよく行き来するようになって、元永さんがこういうものをたくさん描いていて、「詩人だったらね、これにどんなタイトルを付けるかな」というようなことを言ったら、谷川さんがタイプライターでこれを打って、持ってこられたものです。そのようなこととか、餃子の皮で彫刻をつくったり。餃子の皮は乾くと固くなるでしょう。それに色をつけて彫刻になる。それがすごく面白いと言って、そういうことで交流が深まりました。このスケッチの中に『もこもこもこ』の元になったような絵があるのですが、そのイメージが谷川さんの中にずっと残っていて、帰って10年ぐらい経ってから『もこもこもこ』という絵本が出来ました。

スライド 58 (図 79、80)

聞き手：今回、こちらの作品を日本で初めて展示させていただいています。

中 辻：2018年にニューヨークのギャラリーで開催した具体展で初めて展示した作品です。それまでは電話の横で積み重なっていたような感じでしたけれども、よく考えたら大事な作品だと思ひまして。

聞き手：こちらも《作品 N.Y. No.1》の前ですから貴重な作品です。少し、ほか

した感じが出てきていますし。

中 辻：こちらはスタジオを借りる前の作品です。模索していた時代ですね。

スライド 59 (図 81)

聞き手：こちらの写真に写っていますね。

中 辻：こちらは当時借りていたアパートのひと部屋の写真ですね。



(図 81) ニューヨークのアトリエにて

スライド 60 (図 82)

聞き手：その後、大きなスタジオを借りられて、こちらの作品が生まれるわけですね。

中 辻：この作品は、スタジオがすごく大きかったので、元永さんも張り切って大きな作品を作ったわけです。それで日本から日通さんがやってきて、出そうとしたら、2階から階段を下りた入り口から出なかったのです。仕方なく枠を切って、折り曲げて出して、また外で継ぎなおして、現代日本美術展に出品した作品です。

聞き手：招へいには、アメリカ国内であれば、無料でどこでも旅行できるという特典があったけれども、元永さんは旅行に行かず制作したということですが。

中 辻：元永さんは、観光旅行は好きではなかったので、「とにかく絵を描きたい、絵を描いたら良いんだ」ということで、その旅行をやめて、その代わりにスタジオを借りていただいたのです。

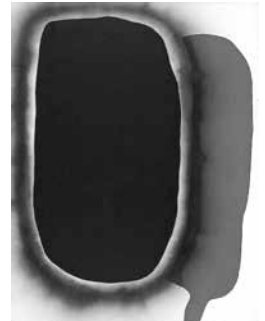
聞き手：今回は「た・び・て・ん」という展覧会の中で作品を紹介しているのですが、元永さんは旅がお嫌いだったという。

中 辻：ただ、旅には場所の旅と、元永さん自身、人との出会いの旅みたいなものもあると思うのです。浜辺さんに出会い、吉原さんに出会い、東京画廊の山本さんに出会い、山村さんに出会い、

聞き手：中辻さんに出会い

中 辻：という旅だったなというのを、今回のお話をいただいてから考えていました。

聞き手：うまくまとめていただきました。本日は貴重なお話をありがとうございました。



(図 82) 《作品 N.Y. No.1》 1967 年 ★

中辻悦子氏

大阪府出身。1955年に阪神電鉄百貨店部に入社。57年から西宮美術教室に通い、後に夫となる元永定正と出会う。60年から宝塚市内で共に暮らしながら絵画、立体、版画、グラフィックデザインと多彩な分野で活躍する。詩人の谷川俊太郎と共作した絵本『よるのようちえん』は1999年、スロバキアのブラチスラバ世界絵本原画展でグランプリに輝いた。

本講演の開催、及び講演録の執筆にあたり、中辻悦子氏、元永紅子氏、高満津子氏より多大なご協力を賜りました。ここに記して感謝いたします。

図版はすべて © 元永悦子



YAMAMOTO Atsuo

In this paper, I consider some interesting statements made by Murakami Saburo regarding time and space, and chance and inevitability that could not be included in my text contained in the catalogue for the *Unlimited World / Murakami Saburo* exhibition, which was held at the Ashiya Museum of Art & History in December 2021.

As for time and space, I discuss Murakami's strong interest in the theory of relativity as detailed in books by Stephen Hawking and others, while also shedding light on the fascinating link between fourth-dimensional time and space, and his trademark *kami-yaburi* (paper-breaking) works.

In regard to chance and inevitability, Murakami referred to Spinoza's *Ethics* (a book that exerted a great influence on him) as a basis for pet theories such as "beauty must strive to be ethical" and "you cannot avoid being good."

Based on this analysis, it is clear that our normal way of thinking is restricted in many different ways and that is very difficult to become conscious of this fact. One might say that, to Murakami, art was a means of doing everything possible to eliminate common sense and preconceived notions, and a life-long battle to engage directly with the world as it is.

An Examination of Perspective and Narrative in Takano Fumiko's Manga *Okumura's Eggplant*

IIO Yukiko

Takano Fumiko began publishing highly original manga dealing with everyday themes in the 1970s. Although Takano has been far from prolific, her unique expressions remain extremely popular today. Takano's recent works include overseeing the character design for an animated version of *The Tale of the Heike*. In this paper, I examine the artist's use of perspective, panel structure, and words in her 1994 manga *Okumura's Eggplant*.

Takano's use of various perspectives is one of the most distinctive characteristics of her work since the '80s. Her dizzyingly revolving depictions, which include long shots, close-ups, and views from above and below, hinder a "smooth read" and present us with challenges. Takano also uses a variety of elaborate devices to link the panels. To cut from one scene to the next, she employs a film-style montage technique, and in dialogue scenes, she uses an approach that recalls bold camerawork. Even when it comes to words, she imbues her work with originality by incorporating song lyrics into spoken lines. The characters' utterances are juxtaposed with interior monologues, words from flashbacks, and lyrics from the children's song "*Bo ga ippon attatosa*" ("First, There Was a Stick"), adding even more depth to the polyphonic work.

From the time that she first began making *Okumura's Eggplant*, Takano conceived it as a work without story development. Rather than creating descriptive depictions of events and arranging them in chronological order, Okumura's juxtaposes pictures and words in a complex manner, producing a work made up of images that transcend the flow of time and extend across the world.

Gender Equality at the Museum: The Current Situation at the Hyogo Prefectural Museum of Art

HASHIMOTO Kozue

On August 24, 2022, the “White Paper on Gender Equality 2022” was issued by the Investigation Team for the Arts. The report detailed the state of gender equality at Japanese education institutions, and awards and competitions in the fields of art, theatre, film, literature, music, design, architecture, photography, and manga. The results clearly revealed that men were more likely to be assigned leadership positions such as teacher and judge. The data showed a definite gender-power gradient between students and teachers, and entrants and judges.

In some cases, even an individual like myself has the ability to chose artists in my role as a curator. In fact, other curators at this museum related stories about how in recent years they had actively tried to select a female artist in the process of preparing an exhibition. My research shed light on gender equality among the artists who participated in exhibitions at the museum as well as those who were awarded prizes and the museum staff. I traced these tendencies as far back as the 1970s, when the museum’s predecessor, the Hyogo Prefectural Museum of Modern Art opened, and examined as many different categories as I could by referring to the museum’s annual reports, and documents and catalogues for the museum’s exhibitions. I also consulted more detailed information from the previous ten years.

KASHIWAGI Tomoko

In fiscal 2021, the Hyogo Prefectural Museum of Art, was gifted a gold-leaf folding screen titled *Kyushuhisen* by the renowned East Asian art historian Omura Seigai (1868–1927). After graduating from the sculpture department at the Tokyo School of Fine Arts, and working as an instructor at the Kyoto City School of Arts and Crafts, Omura joined the teaching faculty at his alma mater, where he lectured on sculpture, fine art, aesthetics, archaeology, East Asian history, and East Asian art history. In 1906, he and Tajima Shiichi founded the Shinbishoin publishing company, which issued a large number of books. Omura's five-volume work *Mikkyo hattatsu* (The Development of Esoteric Buddhism) was awarded the Imperial Academy Prize. Meanwhile, in 1919 he began making paintings in an attempt to revive the literati style associated with the Southern School of Chinese painting. Omura showed his works in successive editions of the *Yugengasha* exhibition (an event over which he himself presided), and displayed landscape paintings and Buddhist paintings in solo shows of his work.

In October of 1921, Omura decided to embark on an academic research trip to China. To raise money for the journey, he sold some of his own paintings to well-known Kansai-based business leaders, and created 15 pairs (a total of 30 works) of gold-leaf folding screens and 20 hanging scrolls for this purpose. Based on information in the catalogue for *Yusaikomatsu*, an exhibition of Omura's work, *Kyushuhisen* was the left screen in one of the pairs. An inscription on the right screen (also contained in the book) revealed the year that the works were made. Moreover, in this paper, I discuss the village of Sumiyoshi (known as the "Richest Village in Japan") in Muko-gun, Hyogo Prefecture, where the collector Shizuka Tojiro's residence was located.

Kyushuhisen was part of a group of monumental works that Omura made in 1921 in order to realize his 20-year-long dream of traveling to China. As such, the work should be considered within the framework of the artist's literati paintings, and it might also be seen as a work that is indicative of the network of local business leaders who supported Hanshinkan Modernism.

Motonaga Sadamasa's Work from 1952 to 1967: Based on the Text
of a Lecture Given by Nakatsuji Etsuko

YUMEN Hiroko

This paper is based on the transcript of a lecture called “Recounting Memories with Motonaga Sadamasa,” which was given by Nakatsuji Etsuko in the Hyogo Prefectural Museum of Art’s Auditorium on May 14, 2022. The event was held in conjunction with *2022 HPMA Collection Exhibition I: Motonaga Sadamasa 1952–1967*.

Motonaga Sadamasa was born in Ueno-cho (now Iga City), Ayama-gun, Mie Prefecture in 1922 and died in 2011. He was world-renowned as one of the most prominent members of the Gutai Art Association. This exhibition, held in 2022 to commemorate Motonaga’s centenary, focused on the period in the artist’s career, spanned from Iga Ueno to Kobe and New York, and introduced works based on the theme of “thinking about moving as a journey.”

After relocating to Kobe, Motonaga frequently moved. During this period, he encountered numerous people and artworks, and adopted a succession of different creative approaches. In this lecture, Nakatsuji Etsuko, an artist who was also married to Motonaga, offered her memories of the era and explained how these moves was related to stylistic changes in Motonaga’s work.

本号刊行までの経緯

2022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4年度の調査研究テーマを提出した。

同年8月12日、21名の学芸員による調査報告会を開催。各自の調査研究テーマに基づき、学芸員2名が口頭発表、その他の学芸員19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。

江上ゆか 「「関西の80年代」―出品できなかった作品の調査報告」

剣持翔伍 「上田桑鳩について」

(以上、口頭発表)

飯尾由貴子 「高野文子作『奥村さんのお茄子』をめぐって 視点と語りからの考察」

岩松智義 「新宮晋《遙かなリズム》の保存修復について」

尾崎登志子 「ナチスの略奪美術品とその返還をめぐる諸問題―オーストリアの事例を中心に」

小野尚子 「横尾忠則と三島由紀夫」

岡本弘毅 「19世紀イギリスの初期古生物画について」

柏木知子 「大村西崖筆《穹岫飛泉図》について」

河田亜也子 「ハラルト・ゼーマン「総合芸術作品への志向」展をめぐって③」

小林 公 「「シケモク」から「トマソン」へ―赤瀬川原平の「風景」写真」

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(4)」

鈴木慈子 「フランス近代絵画と日本 1920年代を中心に」

武澤里映 「1950年代後半におけるアラン・カプローの政治性について(1)―抽象表現主義との関わりから」

西田桐子 「八木一夫の黒陶について―当館収蔵作品理解のためのノート」

橋本こずえ 「「アート・ナウ 関西の80年代」展女性作家について」

林 優 「李禹煥の絵画に関する覚書―無限について」

平林 恵 「ギャラリー2001/アトリエ2001の活動について―清水公明氏インタビューより(後編)」

安永幸史 「小林清親、井上安治と東京新名所」

山本淳夫 「存在には理由はない 村上三郎の芸術について」

遊免寛子 「元永定正の1952-1967年の活動について―中辻悦子氏講演録」

横田直子 「当館所蔵紙作品の保存修復について 大型作品の展示と保存―秋岡美帆の大型版画作品を例に―」

(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、各自、意見を記入した。9月2日に編集担当と学芸員連部門の課長で打ち合わせを行い、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5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17号

2023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
印刷 有限会社 リーストワーク

04教①1-023A4

Bulletin of the Hyogo Prefectural Museum of Art
No.17

March 23, 2023

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
Printed by: Least Work Co., Ltd.

©2023 Hyogo Prefectural Museum of Art