

採 蓮

Siren

第九号

No.9

目次

Contents

採蓮のいわれ 4

The Implication of "Siren" 5

図版

Plates

6

リアルワールド——現実世界 スイス現代美術展 水沼啓和 11
Talking about the Real World: Contemporary Swiss Art Mizumura Hirokazu 37

橋本正司の彫刻作品——本館所蔵作品の紹介 藁科英也 19
Hashimoto Shoji Sculptures in the Chiba City Museum of Art Collection Warashina Hideya 35

寄託作品紹介《椿図屏風》について 松尾知子 36
Introducing Camellia Screens on Deposit at the Chiba City Museum of Art Matsuo Tomoko 48

平成十七年度 千葉市美術館の活動 49
Fiscal Heisei 17 Activities of Chiba City Museum of Art

採蓮のいわれ

蓮は古来の画題でありそれを描いた名画が多い。その花は清浄無垢、また枯れては寂寥の情をもたらす。

千葉は古代蓮の種が発掘され現代に命を復活した町であり、奇しくも千葉市美術館は古には蓮池（はすいけ）と呼ばれ蓮の漂う池を埋立てたといういわれの繁華街に位置する。音通するsirenは美声をして船乗りを誘惑し難破させるギリシャ神話の海の精である。蓮を採るが如く古今の美を紡ぎ、妖精の如く人を魅惑する芸術に就いて論ずべく本誌の題を定めた。

千葉市美術館

The Implication of “Siren”

The lotus has been the theme of painting, and there many master works which delineate it. Its flower is pure and innocent, and gives the feeling of loneliness and silence after it is withered. Chiba is where ancient lotus was discovered and its life was reinstated. Coincidentally, the Chiba City Museum of Art is located on a street made by reclaiming the lotus field called Lotus Pond(Hasu-ike) in ancient times. *Siren* has same phonetic expression as Siren in Greek mythology who lured mariners to their destruction. The name of the bulletin was decided with the intention to weave the beauties of both present and ancient times as if harvesting the lotus and to discuss the arts which lure us like a siren.

Chiba City Museum of Art



図2：橋本正司《かたち》1954 千葉市美術館蔵

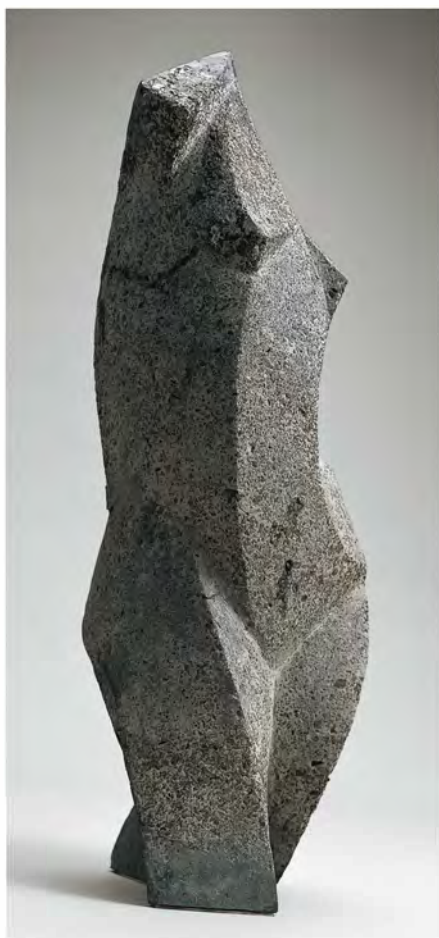
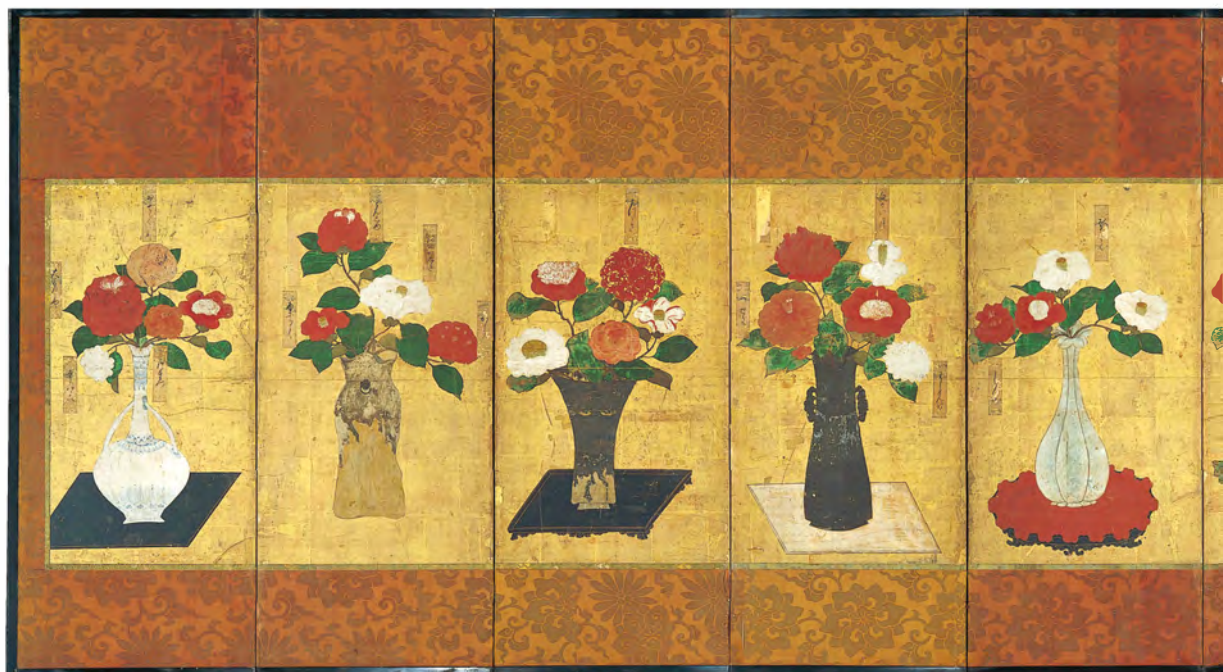


図1：橋本正司《トルソ》1953 千葉市美術館蔵
猪田浩史氏寄贈



图3：橋本正司《作品》1954 千葉市美術館蔵





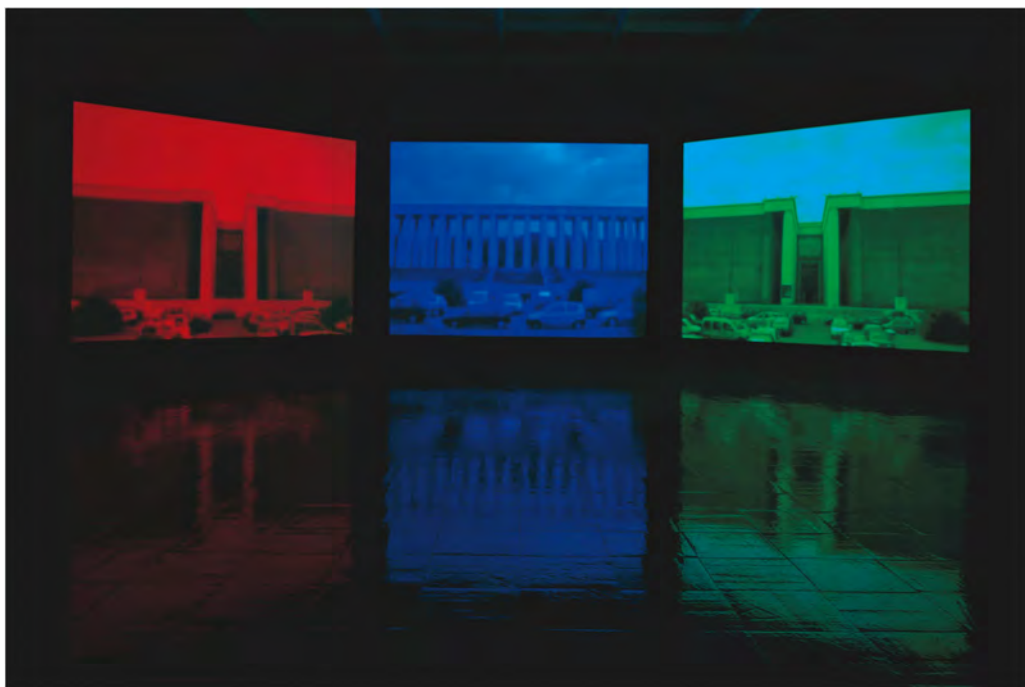
《椿図屏風》

リアルワールド——現実世界——スイス現代美術展

「リアルワールド——現実世界——スイス現代美術展」は、二〇〇五年十二月十七日から二〇〇六年二月二十六日まで、MAMCOのフランソワーズ・ニンゲット氏の監修、スイス・プロヘルヴェティア文化財団の協力のもと、千葉市美術館を会場に開催された。この展覧会には、「現実世界」から引用した素材を用いてミクストメディア的、インターメディア的作品を制作する中堅・若手のスイス人アーティスト、シルヴィー・フルーリ、ファブリス・シージ、シャリヤー・ナシャット、モゼール&シュヴァインガー、ウーゴ・ロンディノーネが参加した。

本展の出品作はすべて、ヨーロッパの展覧会で既

出の作品かその別ヴァージョンであり、純粋な意味における新作ではない。そのため展覧会初日に発行したカタログには、初出時の写真と作家解説のみを掲載し、千葉市美術館での展示風景は割愛した。とはいえ、出品作の大半を占めるミクストメディア的、インターメディア的インスタレーションは、展示される場所や方法次第でその形態や性格が大きく変わるため、出版物のかたちで展示記録を残す事が望ましいことも確かである。幸い、今回この紀要にスペースを得ることができたので、ここに「スイス現代美術展」の展示風景と作品解説を掲載させていただきます。



シャリヤー・ナシャット

Shahryar Nashat

隠蔽と探索

Hide and Seek

2005

3面スクリーン・4枚のDVD (エンドレスループ)

Courtesy of the artist, Praz-Delavallade, Paris and Elisabeth Kaufmann, Zurich

イランに生まれ、ジュネーヴで教育を受けたシャリヤー・ナシャットにとつて、ヨーロッパ文化やフランス語は、自らの所有物であつて自らの所有物でない。この複雑なアイデンティティが、ナシャットの作品に一貫して影を落としてきた。

《隠蔽と探索》は、疑古典主義様式の建造物ムーゼオ・デッラ・チヴィル・タ・ロマーナを、3つのスクリーンに投影したヴィデオ・インスタレーションである。われわれ日本人にとつて、ノスタルジックな風景の一部にすぎない疑古典主義様式の建物も、植民地支配を経験した国の人々の目には、宗主国の権威を象徴する抑圧と暴力の表象と映る。さらにこの建物を計画したのがベニト・ムッソリーニであるという事実も、シメトリックな様式の裏側に隠蔽された抑圧性や暴力性をより強めているように思われる。しかしながら、ムッソリーニ様式に見られる合理主義や理性主義は、ファシズムのイデオロギー固有の要素ではなく、西洋の思想的伝統に由来することを見逃してはならない。実際の展示では、この建物特有の威圧感が、数十秒おきに画面全体を覆う原色のカラーフィルターと、フィルターがあるときだけ流れる苦しうな人間の吐息によって、さらに増幅される。

スイスのソルトウレン美術館における《隠蔽と探索》の最初の展示では、十六・九のワイドサイズ画面が用いられたが、千葉の展示では、四・三サイズの画面が採用された。十六・九チップを搭載する高輝度プロジェクターは依然として高価であり、四・三サイズを用いた方がより大型の画面を実現できるという理由からだ。また十分な広さを持つ展示室一の空間に合わせ、三面スクリーンの配置も初出時の凸型ではなく、凹型に変更された。

第五十一回ヴェネツィア・ビエンナーレ(二〇〇五)のスイス代表の一人に選出されたナシャットは、当初、この《隠蔽と探索》を出品作として提案したが、スイス館キュレーターのシユテファン・バンツ(Sieffan Bantz)が出品に難色を示したため、ビエンナーレのための作品を新たに制作することになった。そして生み出された新作が、今回展示室二に設置された《規制する線》である。ルーブルにあるルーベンスの《マリイ・ド・メデイシスの生涯》の間に舞台に撮影された《規制する線》とこの《隠蔽と探索》は、ともにイラン出身のナシャットと西洋文化の複雑な関係を反映する点で共通する。彼自身も《隠蔽と探索》と《規制する線》が不可分であると考えており、千葉で二作品を同時に展示することを強く望んだ。(なお、《規制する線》はシングルチャンネルヴィデオのため、展示写真は掲載しない。)



ウーゴ・ロンディノーネ

Ugo Rondinone

スリープ

Sleep

1999

白い木製の罫・白いフレームの額に入れられた165点の写真（タイプcプリント）・サウンド・15個のスピーカー

写真: 522×722mm×27、422×622mm×65、322×472mm×38、272×397mm×35

白い罫: 330×1470cm、330×630cm

Collection: Hauser & Wirth Collection

Courtesy: Galerie Eva Presenhuber

《スリープ》は、一九九九年から二〇〇〇年にかけて、ヨーロッパ五カ所を巡回したロンディノーネの個展「Guided by Voices」で発表された。グーラス・クンストハウスにおける初出時の展示では、展示室の隅に十字型に設置された長大な白い罫に、額装された一六五点の写真が架けられた。《スリープ》は基本的にサイズ可変なため、「コブラ・ミュージアムにおける『The Art of Falling Apart - Works from Hauser & Wirth Collection』展をはじめ、仮設の罫を使用せずに、ギャラリーの壁に直接写真を設置した例も見られる。

これに対して千葉市美術館では、初出時に罫の背後に置かれた原色フィルムター付きスポットライトが割愛されたことを除けば、罫のサイズと仕様、写真の配列、スピーカーの数と位置等、オリジナルの展示がほぼ忠実に再現された。にもかかわらず、スポットライトによるサイケな光が省略された結果、ハイキーな写真と幻想的な音楽が前面に押し出され、《スリープ》は静謐な印象の作品へと大きく変貌した。

一六五点におよぶ《スリープ》の写真には、浜辺を歩く男性と女性、浜辺の風景が、様々な角度から全て異なる構図で撮影されている。男性も女性も、極端なアップで写る場合もある。はるか彼方から撮影され、風景のなかに小さく佇んでいる場合もある。これらがランダムに配列されることで、見るものに無目的でエンドレスな印象を与える。特筆すべきは、同一のフレーム内に男と女が一緒に収まる写真が一点もないことだ。この事実が、二人の関係をめぐる様々な憶測を見るものに懐かせる。

無表情で動きを欠いた男女の姿、露出オーバー気味に撮影された白日夢のようなイメージ、それらがげだるく幻想的な雰囲気漂わせる。罫のスピーカーからエンドレスで流される重苦しいヴォーカル曲も、この独特の雰囲気盛り上げるのに一役買っている。《スリープ》というタイトルも、この曲のなかで何度か繰り返される以下のような一節に由来する。「眠る。私は目覚める事ができない。何日も目を閉じている。(sleep, I can't wake up, I haven't closed my eyes for days...)」



シルヴィー・フルーリ
Silvie Fleury

フレーム
Flames

1999
壁に蛍光塗料
380×1695cm
Courtesy: Gallery Side 2, Tokyo

283シェビー
283 Chevy

1999
クロームメッキされたブロンズ
71×45×70cm
エディション 3/4
Courtesy: Art & Public, Pierre Huber, Switzerland

383モーパー・スペシャル・ポリス (ダッジ)
383 Mopar Special Police (Dodge)

1999
クロームメッキされたブロンズ
73×60×68cm
エディション 3/4
Courtesy: Art & Public, Pierre Huber, Switzerland

400ポンティアック
400 Pontiac

1999
クロームメッキされたブロンズ
70×58×76cm
エディション 3/4
Courtesy: Art & Public, Pierre Huber, Switzerland



シルヴィー・フルーリ

Silvie Fleury

ストライプのウォールペインティングとハイヒールのサウンド

The Eternal Wow

2005

壁面に塗料、靴音のサウンド

380×1610cm

Courtesy: Gallery Side 2, Tokyo

シルヴィー・フルーリは、高級ブランド品やそのイメージを引用することで知られるが、その文脈の延長線上で、F1をはじめとする自動車レースのイメージも好んで作品に用いてきた。燃料を大量に消費しながら猛スピードで疾走するレース・カーも、現代消費文化が持つ華やかさと浪費性を象徴するからである。

展示室四に設置された壁画《フレーム》と三つのエンジンのブロンズキャストも、ドラッグレースに素材を求めた作品である。アメリカ生まれのドラッグレースは、超ハイパワーエンジンを搭載した二台のホットロッドカーが加速スピードを競い合う、単純明快なカーレースだ。このホットロッドカーのボディに描かれる炎模様を拡大した壁画の前に、コンクリートの台座に載せたエンジンを並べるインスタレーションを、フルーリはこれまで幾度か試みてきた。

《フレーム》は単独で展示されることも多く、そのヴァリエーションは十数に及ぶ。千葉市美術館のための新ヴァージョンでは、オレンジとライトグリーンの配色による炎模様が、L字型壁面に二パターン構成された。フルーリは自分自身で作品を制作することはほとんどなく、今回の壁画も、彼女の指示書に基づいて日本人画家たちの手により描かれた。壁画の直前に等間隔で置かれた三つのエンジンも、彼女の指示に基づき、実物のチューンアップエンジンから铸造されたブロンズキャストである。ドラッグレースの豪華さと迫力を演出するために、エンジンの表面全体にクロームメッキが施されている。

展示室八に設置された《ストライプのウォールペインティングとハイヒールのサウンド》の新ヴァージョンは、ベルリンのメイディ・チョークリで発表されたファーストヴァージョンとは全く異質な作品へと変貌を遂げた。初出時には青から赤紫、赤紫から青へとスペクトル状に塗り分けられていたストライプが、今回の展示では黒に近い茶色一色のみで描かれたことにより、視覚的イリュージョンがより強調される結果となったためだ。すなわち、壁の純白とストライプの黒茶色が目を刺すような強烈なコントラストを生み出したことで、ストライプの湾曲部分が鑑賞者の動きとともに左右に揺れ動くという、一種の錯視現象を引き起こしたのである。これは、ジュリオ・ル・パルクやヘス・ラファエル・ソトラによるオップ・アートと同じ原理に基づく視覚効果である。Eternal Wow(無限の揺れ)という原題も、この効果に基づいて名付けられた。

また今回の展示では、ファーストヴァージョンに使われた流れ落ちるクリーム形のプラスチックが省略された代わりに、ハイヒールのサウンドが新たに追加された。突然どこからともなく聞こえてくるカツカツという靴音が、ストライプの幻想的イリュージョンを強め、鑑賞者に不思議な感覚をもたらす。

作者自身も認めているように、ストライプを黒に近い単色にしたことで、この作品は、ダニエル・ビュランのパロディとしての側面も兼ね備えることとなった。フルーリは、パステルカラーのフェイクファアを貼付けたモンドリアンの絵画やジョン・マックラッケンのミマル彫刻など、これまでも二十世紀美術のパロディ的引用を幾度か試みてきたが、千葉のストライプをこれらの延長線上に置くことも可能であろう。



フレデリック・モゼール & フィリップ・シュヴィンガー
Frédéric Moser & Philippe Schwinger

抑留区域

Internment Area

2002

舞台セット、DVD (28分18秒)

Courtesy: Fine Arts Unternehmen206, Switzerland and Play Gallery for still and motion picture, Berlin

モゼール&シュヴィンガーは、一九八八年から九一年、ローザンヌを拠点とするインディペンデント・シアター「アトリエ・イシエ・マントゥナン」で共同ディレクターを務めたのち、一九九三年から九八年、ジュネーヴのスクール・フオー・ヴィジュアル・アーツでミクストメディアを専攻した。彼らが演劇とアートの中間領域で仕事を行う背景には、この異色のキャリアが存在する。

《抑留区域》は、演劇を記録したビデオを上映する傍らに、その演劇で使われた舞台セットを展示するという、彼ら独自の作品形式を用いている。このタイプのビデオ・インスタレーションは、劇を映像化することで舞台と観客のあいだに生じた時間的、空間的、心理的距離を、展示室内に再現した舞台上から映像を鑑賞させることにより再び縮小するという、複雑なプロセスを特徴とする。千葉の展示でも、展示室五に《抑留区域》のオリジナルの舞台が再現され、それと向き合う壁に日本語字幕入りの映像が上映された。

モゼール&シュヴィンガーの近作が持つもう一つの特徴は、演劇史から特定の題材を選び出し、独自の解釈により再演を行う点にある。《抑留区域》では、一九五〇年代から六十年代頃に実践された精神療法師ヤコブ・J・モレノの方法論に基づき、本来患者とセラピストによるロールプレイングとして展開する心理療法を、俳優を使って独自の視点から再現した。モレノが設計した心理劇用の舞台も、この作品のために忠実に再現された。

物語は、主人公の青年ギョームに心理治療を行うセラピストたちが次々と介入することで、即興的に展開していく。周囲の人物やギョームの別人格に扮したセラピストたちが、彼をとりまく困難な状況を再現し、主人公の心の奥底に潜む言葉を引き出そうと試みる。

《抑留区域》をはじめとする近年のビデオ・インスタレーションにおいて、モゼール&シュヴィンガーは、単に歴史的演劇を再現するだけでなく、コミュニケーションのプロセス自体を解説しようと試みている。観客と俳優、そして俳優と俳優のあいだに直接的な関係が生じる演劇は、制御されたコミュニケーションの様々なプロセスを理想的に再現するのに適しているのだ。



ファブリス・シージ
Fabrice Gygi

大テント

Grande Tente

1994

キャンヴァス・金属・木

250×200×300cm

Collection: Musee d'art moderne et contemporain (MAMCO), Geneva

エアバッグ

Airbag Generation

1997

キャンヴァス・送風機

500×100×500cm

Courtesy: galerie Bob van Orsouw, Zurich

トーラックス

Torax

2004

ステンレス

85×65×55cm

Courtesy: galerie Chantal Crousel, Paris

グレーのモノクローム

Monochromes Gris

2003

着色された防水布

300×150cm×7

Courtesy: galerie Bob van Orsouw, Zurich

展示室七には、真っ赤なエアバッグをモノトーンの作品群が取り囲むかたちで、ファブリス・シージによる四つの作品が展示された。制作時期が多岐に渡るこれらの作品は、それぞれ異なる意味を持つにもかかわらず、《トラックス》以外は防水布という同一の素材を用いているために、一つのインスタレーションとして違和感無く調和した。

九十年代以降、シージは警察用・軍用の装備を展示室内に再現し、独創的なインスタレーションを構成してきた。社会制度のなかで明確な機能を持つ不穏な品々を展示することで、シージはそれらを生み出した制度自体がもつ攻撃性・暴力性を顕在化させ、「現実世界」に潜む様々な権威を表象化しようと試みてきた。軍用テントの外観を忠実に模した《大テント》は、この傾向を代表する作品のひとつである。

災害や事故に関連する装備品も、九十年代以降、シージが繰り返し引用してきた素材である。《エアバッグ》は、災害時に使われる緊急避難用品であるが、シージによつて展示室内に据えられるとき、本来の機能とは対照的な「遊具」としての役割を与えられる。千葉市美術館でも、展示室中央に設置された《エアバッグ》の上で、子供たちが寝転んだり飛び跳ねたりして歓声を上げていた。けれどもこの遊具としての側面と、災害時にビルから飛び降りる人々を受け止めるというエアバッグ固有の機能を照らし合わせたとき、この作品の辛辣な二面性が突如として浮かび上がってくる。

同種の二面性は、パワーシャベルの先端部を再現した《トラックス》にも見られる。ユーモラスな形態を持つこの作品は、防水布を用いた作品で埋め尽くされた展示室内に吊るされることで、ある種の効果的なアクセントとして機能していた。しかしその一方で、《トラックス》の攻撃的な形態が、パワーシャベルと同時に中世の拷問具を参照していることに気づく者は少ない。

《グレーのモノクローム》は、これまで論じてきた作品とは幾分異なる二面性を持つ。この作品は、一見すると、五十年代から六十年代にかけて世界中で流行したモノクローム絵画に近いが、実際は、トラックの幌などに使われる防水布をグレーに着色したものにすぎない。グレーの塗料に覆われたこの作品の均質な表面は、近くで見ると限り防水布そのものであるにもかかわらず、矩形のフレームに張られ、美術館の展示室内に七点並べて架けられる事で、一種の疑似絵画として機能してしまう。

Talking about the Real World: Contemporary Swiss Art

Mizunuma Hirokazu

The Chiba City Museum of Art held an exhibition entitled *Talking about the Real World: Contemporary Swiss Art* from December 17, 2005, through February 26, 2006. This exhibition directed by MAMCO's Françoise Ninghetto introduced works by Sylvie Fleury, Fabrice Gygi, Shahryar Nashat, Frédéric Moser & Philippe Schwinger, and Ugo Rondinone. These young and mid-career Swiss artists are currently attracting international attention, and are known for boldly transforming motifs and images from the "real world" into large-scale installation works.

All of the works included in this exhibition had been displayed in European exhibitions or were variations of previously exhibited works. Hence, the catalogue for the Chiba exhibition, published on the first day of the exhibition did not include any photographs of the Chiba installation itself. The majority of the exhibited works were mixed media or intermedia installations, and naturally, positioning and the method of installation greatly affect the form and character of installation works. With the sense that a record and some images of the Chiba gallery installation should be preserved in published form, this journal article presents photographs of the works installed in Chiba and a brief explanation of each work.

(Translated by Martha McClintock)

橋本正司の彫刻作品——本館所蔵作品の紹介

藁科英也

1..

点と、筆致を生かした肥瘦さまざまな線、そして大らかな色面を持った絵画空間の作品で知られる津高和一（一九一—一九五）が、一九五五年一月一七日未明に起こった阪神・淡路大震災によって西宮市の自宅が倒壊したために夫人と共に不慮の死を遂げてから、すでに十年以上が経つ。

津高の歿後、複数の追悼展が相次いで開催された。その中のひとつ、兵庫県立近代美術館（現・兵庫県立美術館）が歿年に開催した「津高和一とゲンピの作家たち 一九五〇年代のモダニズム」は、津高という芸術家が成立した時代と、彼を育んだ集団に焦点を絞った展覧会だった（註¹）。この展覧会で、橋本正司（一九三三—生）の《作品》（一九五四）も、初出以来四十年振りに展覧会場に陳列された。

その後、橋本のこの作品は千葉市美術館の所蔵となった。続いて当館では彼の同年の制作による《私たち》（一九五四）を収集、しばらく間を置いて猪田浩史氏からこの二点に先んじる《トルソ》（一九五三）を御寄贈いただく機会に恵まれた（註²）。

以下、本稿では橋本のこの三点の作品の成立とその背景について、作者自身による証言を交えた紹介を行う。

2..

橋本正司は一九三三年、農業を営む父・橋本甚太郎、母・とよの四男として京都府綴喜郡大住村現・京田辺市に生まれた。『橋本正司彫刻作品集』（二〇〇三）所載の「橋本正司年譜」（以下、「年譜」と略記）に拠れば、四五年四月に京都市立第二工業学校窯業科に入学するが、四八年四月に新制高等学校の発足に伴い、京都市立伏見高等学校（現・京都市立伏見工業高等学校）窯業科に編入した（註³）。この進学は本人の希望ではなく、手に職を持つことにこだわった父の方針だった（註⁴）。

橋本は高校で船津英次（一九二—八四）と浅見賢一（一九一八—九四）から塑像の手ほどきを受け、これが彫刻との初めての出会いとなった。船津と浅見は共に一九三六年、彫刻家・沼田一雅（本名・勇次郎 一八七三—一九五四）が中心となって結成された日

本陶彫協会に同人として参加している。

橋本の彫刻（あるいは、領域をおしひろげて立体造型、と考えてもよい）に対する関心はこの高等学校在学中に育まれていった。この理由のひとつとして、陶芸家・八木一夫（一九一八—七九）との出会いがある。

八木は一九三一年に京都市立美術工芸学校彫刻科に入学しているが、同期に浅見がいた。そして彼は一九三七年、商工省が設置していた国立陶磁器試験場の伝習生となり、同試験場で沼田の指導を受けたことから日本陶彫協会に参加。同会で京都高等工芸学校出身の船津と知り合った。橋本が八木と出会った経緯は、この八木と教官たちとの関わりによる。橋本が出会った当時、八木は四八年に山田光（一九二四—二〇〇一）や鈴木治（一九二六—二〇〇一）たちと共に、新しい陶芸のあり方を志向した集団・走泥社を結成したばかりだった（ちなみに、鈴木は一九四三年に京都市立第二工業学校窯業科を卒業している）。

私が初めて八木一夫先生にお逢いしたのは一九四九年で、当時の私は新制度の高校生でクラスの子生徒にモデルになってもらって首の塑像に取り組んでいた時期です。

私達の実技の先生(引用者註…浅見)が、八木先生と京都市立美術工芸学校彫刻科の同組で、又沼田一雅氏に共に師事した事もあって時々逢っておられた様です。同席した私は、八木先生の独特の語り口と、これからの美術の方向についてのエネルギーな芸術論に驚きました。今から考えるとその前年の七月に走泥社が結成されており、又一〇月にパンリアル美術協会が結成されたところで、長い戦争による美術の中断された状態から、朝日が登る様に京都の古い町々に照らされた時期であった事と思い出されます。……(橋本正司「京都美大入学前後」・原文のまま…註5)

高等学校の教官と八木、彼らを指導した沼田はわが国における近代彫像を確立した人物だった。本稿では沼田が目指した彫像について詳しい言及は行わない。しかし、東京美術学校で竹内久一(一八五七―一九一六)に見出され、フランス留学中にはオーギュスト・ロダンの指導を受けたという経験を持つ彼の作品について、たとえば現在東京藝術大学に残

る《正木直彦像》(一九三六)などを見する限り、それは素材が陶というだけで、一般的通念としての彫刻と変わるところがない。橋本は、船津たちの指導を通じ、沼田が学んだロダンに代表されるヨーロッパ近代彫刻を遠望するようになった。

敗戦からの出発と云う時期に、「日本画・陶芸」と云うジャンルから最初の前衛運動が起ったのも京都ならではの土地柄とは云え、伝統を重んずる場所からすれば当時の京都の人々の大きな驚きは大変なものだったろうと思います。この様な大きなうねりがこの京都の地に表出された頃の私は、前衛美術に対してまったく無知で、再刊された美術手帖等に掲載された、ロダン、ブルデル、マイヨール、デスピオ等のフランス彫刻の記事を読み、又高村光太郎の「造型美論」を書店から買って来て、新知識の様に受け入れておりました。(橋本 前掲文…註6)

その一方で、走泥社の活動が橋本に影響を与えた。この影響の大きさは、「年譜」の一九五一年の項目に具体的に記されている。

三月 同校(引用者註…京都市立伏見高等学

校)卒業。卒業制作に素焼の前衛花器を提出。窯業科長より「こんな作品を出した生徒は学校始まって以来」と言われる。陶芸家、鈴木治の前衛的作風に影響を受けていた。(「年譜」…註7)

この卒業制作は(恐らく)現存しておらず、記録写真も残っていない。橋本の記憶によれば「手捻で板などによって叩いて成形をし、ヘラで削って仕上げた」約三五〇ミリメートルの素焼きだったという。当時の鈴木の前衛的作風は、《クリスマス》(一九四九)や《双頭壺》(一九五一)などからうかがうことができるように、後年自らが「泥象」と呼んだ作品群とは異なり、あくまで器物の範疇を守っている。八木のあゆみで考えるとすれば、当時彼はまだ《ザムザ氏の散歩》(一九五四)を手掛ける以前である。橋本が高校を卒業する頃はまだ走泥社のメンバーたちの制作というものは全体的に、意匠の斬新さはあったとしても、数年後(一九五〇年代半ば以降)の、壺の口を閉じて表現としてのオブジェというありようを獲得するまでの、いわば助走期間に該当している。橋本が今日自らの卒業制作や鈴木の当時の作品を「前衛」と回顧する根拠は、このような意匠の斬新さのみにあつたわけではない。このように理解してしまうと、それは単に表相的な模倣の連鎖に止まってしまうし、結果的には橋本が良き先達として見て

いた走泥社の同人たちの作品までも不当な批判にさらされてしまう。彼が語ろうとする「前衛」とは、表出された作品やその意匠の新しさ、というよりも、そのような「もの」を生み出そうとする精神そのものを指していると理解しなければならぬ。正村美里が一九四〇年代末から五〇年代前半までの京都の陶芸界の革新を目指す青年たちの姿について、「新たな創造への模索、既成の価値観を打破したいといった精神の高揚が先に立つばかりの、具体的創作とは結びつかない、文字通りの試行錯誤」^{註3}だったと指摘している通り、橋本の語る「前衛」という言葉は、この「精神の高揚」そのものを指している。

船津たちから学んだ彫刻という表現、そして走泥社の活動に触発された「前衛」への関心が、橋本を彫刻の抽象的表現に導くことになった。

3

橋本正司は一九五一年三月に高等学校を卒業し、翌月京都市立美術大学(現・京都市立芸術大学)彫刻科に入学。大学では辻菅堂(本名・為吉 一九一〇―八二)と堀内正和(一九一一―二〇〇一)から彫刻を学んだ。

本稿の冒頭に記した、現在当館が所蔵する《トルソ》(図1)は彼が同科の三回生への進級課題として

一九五三年に制作した作品である。本作品のサイズは高さ六三〇×幅一九〇×奥行二四〇ミリメートルで、セメントによって造られている。

《トルソ》は、右手を高く伸ばそうとする運動が作品全体を統べており、伸ばした手の腋から胴を経て腰にいたる緩やかなふくらみが、左側の胴に向かつて凹んでいる、より曲率が強い面との対比によって、相対的に右手を伸ばす運動と皮膚の張りに転化している。この動きを側面から見ると、胸部から腹部(あるいは胴)の、内側から張り出している運動を右臀部でいったん受け止め、再び前方に向かっている右大腿部で支えているように構想されている。ただし実際には、この運動を受け止めるには臀部の量塊性が乏しい。また、背面から臀部の処理が反対側の面に対して平板であり、右上腕部から右大腿部の運動に対して作品の左側が従属的に扱われている。これは、(当時の)作者が制作に当たって全体性に関する考察を充分に行っていないことを示している。

本作品でトルソの面は連続しておらず、稜線によっていくつかの(曲)面によって分割され、それが内部の運動の動きや方向を顕在化させており、歴史的に見ればキュビスムの手法による作品である(わが国におけるオシップ・ザッキンの彫刻作品の受容、その動向の中で考察を行うことも可能かも知れない)。

このような表現は一九五〇年代初頭の日本にあつては新しい傾向の範疇にある上、それを大学に入学して二年目の学生が手掛けるということ自体、従来の美術学校では想像できなかった。また、彫刻の材料としてセメントが用いられている作例としても初期に属する^{註4}。

本作品を制作した直接の状況については橋本自らの回想「京都美大におけるセメント彫刻と私」がある。この回想には彫刻科の教官だった堀内との関わりについて記されているが、素材であるセメントを用いた点に記述の重点が置かれており、造形上の発想について記されてはいない。ただし、堀内の《横たわる(横の作品)》(一九五二)について「先生の作業を拝見する機会もあり、色々と刺激を受けました」^{註5}と記されている。堀内のこの作品は一九五二年三月に大丸(京都)で開催された二科京都作家展で発表しているため、制作時期は橋本の作品と重なっているものと推測される。本稿準備中に堀内のこの作品について実見する機会を得ることが出来なかったが、作品写真で確認する限り、後述する彼の同時期の作品《海辺》(一九五一 千葉市美術館蔵^{註6})と同様、横たわる人体の各部を簡略・抽象化させた作品であることが判る。

ここで、橋本を大学で指導することになった辻と堀内、ふたりの一九五〇年代初期に到るまでのあゆ

みを簡単にたどる。

橋本が入学した京都市立美術大学は京都市立美術専門学校を基礎として一九五〇年に開学したばかりだった。辻は四九年に専門学校教授に就任していたが、大学開学に伴い大学の助教授を兼任、堀内は五〇年に専門学校教授兼大学講師に就任していた。辻が京都で教鞭を執る契機は、本人によれば菊池一雄（二九〇八―八五）の推薦によるものであり、堀内は辻の推薦だった。二人は一九三一年頃から交流があり、橋本が大学に入学した当時、彼らは自分たちの考える彫刻教授法を確立しようとしていた^{註13}。

辻の回想から引用する。

学校は新制の大学になったのだから、昔風な美術教育を一新したいと私は考へた。抽象的な形体の構成と、木や石や金属その他の実在を使つて彫刻を教へることにしたい。ただこれは大変骨の折れる事だが、やり甲斐のあることだと思ふ。だからこれをやらう。と堀内に私の考へて話をした。彼も賛成だといふので、そこで始めたことだった。……（辻督堂「堀内正和について」・原文のまま…^{註13}）

続いて、堀内の回想から。

実技のほうでは、着任して三年目（一九五三）に、それまでの自然観察・人体写生を基本とする教授法を改め、単純な幾何学形の組み立て練習から出発する新しい教授法に切り替えました。最初に針金で水平・垂直の直線が直角に折れ直角に交わる構成練習を行い、次に平面構成、次に円筒・円錐・メビウスの帯などの曲面構成、それから幾何学的立体構成、これを一年間行い、二年になると自然形態の観察、モデルを見てこれを写す訓練、三年目は今まで学んできた形体を鉄・木・石などの実材で作りに出す練習、そして四年では自由な発想による個人的創作という順序の教授法です。（堀内正和「形に出会いたい」…^{註14}）

このような教授法には、一九三〇年代に辻と堀内を知り合った頃の、彼らの彫刻研究の体験が反映している。

一九三三年の第二〇回再興日本美術院展に彫刻作品《千家元唐氏像》が初入選した辻は、三五年に新海竹蔵（一八九七―一九六八）の推薦によつて日本美術院研究所に入所した。しかし、「モデルを見て粘土でその形を寫すことを續けてゐるうちに、モデルを寫すことがどうしていちばんよい勉強の方法だと云へるのか、そしてモデルにたよらないで、イメー

ジによつて作ることが何故いけないのか。といふ疑問」（辻・原文のまま…^{註15}）から独自の彫刻研究に乗り出し、《婦人像》（一九三九）や《村の男》（一九四二）などの、「作品」としては具体的でありながら「もの」の構造性が強く感じられる木彫の作品群を手掛けるに到った。

一方、堀内は青山学院中等部在学中の一〇代半ばかりから村山知義（一九〇一―七七）の『構成派研究』（一九二六）などを愛読しており、その出発点から抽象的表現に対する関心が強かった。一九二九年に入塾した二科会の研究所・番衆技塾では、藤川勇造（一八八三―一九三五）の「モデルを凝視しその形姿を忠実に写す」（堀内）指導にあきたらず、「人体の微細な凹凸を省略して大きな平滑面にしたり、ある部分の動勢を強調するためにそこだけ長く伸ばしたり」していた（同…^{註16}）。この点、辻の場合と同じである。堀内の回想から引用した新しい美術大学のカリキュラムを再び参照すると、辻と堀内のこのような三〇年代の体験や制作上の関心といったものがそのまま反映されていることが理解できるし、そしてまた、カリキュラム編成中の彼ら自身がその関心の延長線上で制作を續けていた。

さらに、辻の「モデルにたよらないで、イメージによつて作」つた一九三〇年代後半の作例として二点の木彫を挙げたが、戦争を挟んで五五年までの人

体像の展開では、具体的には《坐像》(一九五二 豊田市美術館蔵)に見られる通り、人体像という形状に踏みとどまりながら、作者の関心は明らかに対象(モデル)の再現などではなく(この作品では、作者がモデルを用いたことも疑わしい)、彫刻そのものを成立させる三次元の幾何学的な構成にあることが表明されている。辻と堀内はこの志向に関しても共有する部分が大きかった。堀内の場合には辻と比較すると健康疾患や戦争(と、それに関わる美術)に対する嫌悪に端を発する制作中断など、断片的にならざるを得ないが、五一年頃までの作品を辿るならば、《Cubi》や《壺》(共に一九四九)、あるいは《海辺》など、辻の作品と同内容、同じ造形思考にあるものが当時の代表的作例として挙げることができる。辻と堀内が自らのあゆみの中から導き出し、大学で実践しようとした方法論を要約すれば、対象(ここではモデル＝人体を念頭に置く)の観察から内部の構造を掴み取ろうとするロダニスムの方法論に対する反撥であり、逆に内側(構造)の理解を優先しようとする姿勢である(もともと私見では、辻たちの反撥はロダニスムそのものに向けられたというよりも、むしろこの思考が日本に導入されて変質した、視覚的再現性と主観的写真がないまぜになった表現への反撥、そして変質・硬直化した造形思考を無自覚なままに唱える風潮への個人的嫌悪だったと考

えられるのであるが)。面の平滑な処理と大胆なデフォルメ、そして内部から像を支えているであろう構造に着目した橋本の《トルソ》は、まさにこのような辻＝堀内の制作と思考に導かれた作品だったと位置づけることができる。

橋本と同時期に辻と堀内の指導を受け(橋本の先輩に当たる)、後に自らも同じ大学で教鞭を執った山崎脩は次のように回想している。

デフォルメされた人体や、人体からイメージされた形体を二人の師がモデルなしに制作するかたわらで、ようやくモデルありで何とか形体になつていた吾々は、はぐらかされたような思いで眺めていたものだ。辻先生のためまない実践と、堀内先生の淡々とした論理とがうまく噛合つて、私が専攻科を終了して助手として残る頃、所謂カリキュラムらしい表が学生の前に提示された。……(山崎脩「彫刻科史略考」…註17)

この一節からも、当時の彫刻教育の中でモデルなしで制作することがいかに目新しいことであったかがうかがわれる。山崎は続けて、堀内の回想に記されているカリキュラムについて記している。

前述の如くモデルを置いて塑像のみに明暮れ

していた当時の日本の美術学校彫刻科において、このカリキュラムの占めた位置は特記に値する。一回生は入学当初から堀内先生の指導により一年間にわたり幾何学形態の構成訓練を重ねたが、思考型の学生には、つきない喜びの発見につながったであろうが、直情型の学生には、この上ない苦痛であったようだ。……(山崎前掲文…註18)

橋本は、この「思考型」学生の典型といえる。彼の《トルソ》の制作年を考えれば、さきに引用した堀内の回想に見られる「着任して三年目(一九五三)に、それまでの自然観察・人体写生を基本とする教授法」を教師の側が新しい教授法(カリキュラム)に改めようとする以前から、「思考型」学生たちは辻＝堀内の新鮮な造形思考を摂取しようと懸命になつていたことになる。

ところで、《トルソ》に現れている問題、つまり全体性に関する考察の乏しさについて検討すれば、原因は人体の構成の観察が未熟であることに起因している。作者自身の責任は当然としても、この問題もやはり指導した辻＝堀内の造形思考(と指導法)に由来したものではなかったか。

「モデルにたよらないで、イメージに」による彫刻制作を志向した辻たちの発想が、実はモデルを前に

した制作の中から考え出されたものであったように、本作品の問題点は皮肉にもモデル(対象)を前にして、観察―分析―再構築の思考訓練を充分に行っていたら回避できる可能性があった。自らの造形思考を新設の大学で実践しようとする教師と、新しい表現を自らの手によって試みようとする学生の――若者らしい――性急さが重なり合い、問題を抱えてしまったのではないか^(註19)。その意味でも本作品は、京都市立美術大学彫刻科の揺籃期を象徴するにふさわしい作品となつている^(註20)。

4

橋本正司が京都市立美術大学で学んでいた期間は、一九五一年から五五年までの間である。

大学在学中の橋本が、師となつた辻管堂と堀内正和のふたりから強い影響を受けたことは、前項で見た《トルソ》成立の背景から明らかであるが、現存する作品や資料を基にすると、造形表現の上では辻よりも堀内に近い作品が多く見られる。具体的には、橋本が一九五四年三月の第三回関西総合美術展に出品し第二席を受賞した《かたち(非合)》はその形状から、堀内の《海の花》と《作品》(共に一九五二)に触発されたものと考えられる。

しかし、両者の作品が共通する点は外見だけである。堀内の作品がどちらもメビウスの帯を一本の軸

で支えるという成り立ちに還元され得る性格であることに對し、橋本の作品は師のような幾何学が持つ明晰さよりも、強調された面――植物の葉のような――の存在感で成立しており、《トルソ》にも現れていた、曲面が持つ有機性に関心があつたのではないかと推測される。この点、大学入学直後に堀内から彼の《海辺》制作を通して学んだ、「粘土を使わないじか付けの技法」^(註21)が役立つことになつた。針金で芯を組み、石膏を付ける技法は、制作過程で微妙なカーヴの表現が可能であり、それは自らのイメージの三次元的な再現ではなく、制作する過程で生成する「もの/作品」そのものが持つイメージとの對話が型を用いる場合よりもはるかに自由度が増すからである。

この橋本の有機的なものへの関心は、当時摂取していた造形思考が大学を通して学んだものの他に、もうひとつの要素が存在していたことを示唆している。それは、植木茂(一九三―八四)の作品である。植木は一九五〇年に自由美術家協会を退会し、やはり共に退会した矢橋六郎(一九〇五―一八八)、村井正誠(一九〇五―九九)、山口薫(一九〇七―六八)、中村眞(一九一四―六九)たちと同年モダンアート協会を創立。協会結成の翌年である五一年には下関から大阪に移住していた。

植木は一九三五年に彫刻の制作を決心し、独学の

期間を経て三七年の第一回自由美術家協会展には早くも抽象的表現による作品を発表していた。正式な美術教育を受けた経験をほとんど持たない植木は、自ら海外の情報などを参照しつつ、有機的フォルムを志向した作品と構成主義的傾向の作品という二系統の作品を創り上げ、三〇年代後半には前者に自らの造形を絞るようになった。彼の造形は抽象的な表現であっても、堀内のような三次元における空間の幾何学的な考察を造形へと結びつける手法ではなく、専ら素材との對話を重ねることによって有機的なフォルムを獲得する制作手法を独自に編み出していた^(註22)。前述の橋本が制作した《かたち(非合)》は一見堀内的な形態を示しながら、制作手法の点ではこの植木の立場に拠っている。

橋本自らが編んだ「橋本正司全彫刻目録 一九五一―二〇〇三」(以下、「作品目録」と略記)には、《かたち(非合)》に類する作品が一九五四年を中心とした三年間に全七点掲載されている^(註23)。それらは堀内の造形ではなく、むしろ植木作品との親和性を強く感じさせる。その中の一点、《作品》(一九五四)などは、緩やかに削り出されたボディに大きな穴を穿つという、植木が五〇年代後半になって自作の最も大きな特徴とした表現を先駆けて見ることすらできる。

この当時の植木の位置について考えるためには、

一九五〇年代の京阪神地域にあつて新しい造形表現を志向したアーティストを束ねた現代美術懇談会（略称・ゲンビ、以下本稿でも略称を使用）と彼の関わりについて紹介することが、理解の一助となる。

ゲンビは、一九五二年十一月、吉原治良（一九〇五―七二）、須田剋太（一九〇六―九〇）、山崎隆夫（一九〇五―九二）、田中健三（一九一八生）そして植木と中村の六人の連名で懇談会発足の呼びかけが京阪神の関係者たちに送られて発足した。事務所は植木の自宅気付である。この案内状の冒頭、「今回同じエスプリをもつて新しい造型を志す人々が、各団体を考えずに、自由な個人の立場からお互に忌憚なく語り合う会をつくる事になりました」（原文のまま^{註24}）とある通り、「同じエスプリ」＝抽象的表現への志向を軸に、絵画・彫刻だけではなくデザイン・陶・いけばな・書など多方面のジャンルにわたる表現のアーティストたちが懇談会に参加し、五二年の暮から五七年の夏にかけて、四〇回以上の例会（研究会）が開かれた^{註25}。例会にはその都度トピックが選ばれており、橋本との関係では五三年九月に八木一夫が「モダンアートと前衛陶芸」という演題で講師を務めている他、堀内が懇談会をきっかけに開催されたゲンビ展の第一回（一九五三）と第四回（一九五八）に出品している。

下関から大阪に転居したばかりの植木が、いきな

りゲンビの中核的な位置を占めることになった理由は、一九三〇年代の自由美術家協会からモダンアート協会結成を共にした大阪出身の中村の誘いがあつたことや、自らが彫刻家となつた機縁が関西とも縁が深かつた長谷川三郎（一九〇六―五七）との交流によるものだったことなど、いくつか推測できる。しかし何よりも日本国内で三〇年代から抽象（ないしは非形象）的表現を手掛けた経験を持つ、数少ない彫刻家だったことが最も大きい^{註26}。

一九五〇年代前半、辻と堀内は前項に記した通り、自分たちのメソッドをようやく軌道に乗せたばかりだった。そして、五〇年に建畠寛造（一九一九―二〇〇六）の誘いで行動美術協会彫刻部に参加する大阪の今村輝久（一九一八―二〇〇四）が「半具象的な形態から非形象的なものへと移行し、しばらく模索が続いた」（註27）時期は五六年になつてからであり、今村に数年遅れて同じ団体に参加した京都の野崎一良（一九二三生）も事情は今村と変わらない。更に、四六年から大阪市立美術館内に開設された大阪美術研究所の彫刻部では院展彫刻部に参加していた保田龍門（一八九一―一九六五）が指導していたが、後に堀内と同年に同じ鉄を素材として用いながら全く異なるタイプの彫刻を制作することになる村岡三郎（一九二八生）はこの研究所を五〇年に修了したばかりであり、山口牧生（一九二七―二〇〇一）の入所

は翌五一年である。後に、現代彫刻の一大拠点として多くの作家たちが活躍することになる京阪神も、五〇年代はまだその途上にあつた。転居したばかりとはいえ、植木という抽象的な表現を彫刻に結実させる作家が、この時期大阪に住んでいたことの意味は現在の私たちの想像をはるかに超えていたのではないか。橋本が学外で参考にした存在が彼であつたことは、当時とすればごく自然なことだった^{註28}。

植木が集団の中核的存在として設立の当初より関わっていたゲンビは、一九五〇年代に計五回の展覧会を開催している。そのため、現在でも展覧会開催を当初からの目的とした集団であるかのように誤解されがちであるが、実体は前項に記したとおり、新しい造形についての情報の交換・討議の場であり、そのなかから展覧会開催の機運が生まれた。

一九四五年以降、京阪神ではこのような「場」がさまざまなかたちで生まれている。これは、GHQの寛書によって治安維持法が廃止（一九四五）され、集會・結社・思想の自由が保障されたことが関わっている。敗戦直後には「文化国家」としての再生を語り合う場という性格が見られるが、時間の経過に伴つて、旧官展の復活に抗議する場、さらにはゲンビのように新しい造形表現を語り合う場、という性格などに変化・展開していった。

「場」は、特定のメンバーによる集団が形成する

パターンと、それとは逆に「場」の中から集団が発生するパターンの二つに大別される。たとえば、ゲンビは前者であり、ゲンビが母胎のひとつとなった具体美術家協会（一九五四年結成）は後者に該当する。

当時の京阪神の芸術（ここでは造形集団の特徴として目立つ点は、特定の表現分野（絵画、書、陶芸等）の集まりであったとしても、多かれ少なかれゲンビ的な性格、異なった分野との交流を図っていた。これは展覧会でのコラボレーションであったり、あるいはメンバー以外も参加可能な勉強会といったかたちによって具体化されていた。集団が「場」を形成するということである。このことは組織としての集団の周囲に、緩やかな緩衝帯としての「場」を設けることであり、この緩衝帯同士が人間の往来によって結びつき、個々の集団が点として存在せず、相互に結びついていた。陶芸家・宇野三吾（一九〇二―一八八）を中心として一九四七年に結成された四耕会もそのような集まりのひとつだった。橋本がゲンビの展覧会に出品したきつかけは、この会の勉強会に出席した際に勧められたことによる。

橋本がゲンビの展覧会に出品した記録は一九五四年の秋から暮にかけて開催された第二回展（註29）の一度限りであり、本人の記憶によれば例会への出席は二度だけだったという。これは正式な事柄に限つ

てのことであって、実際のところ関係者たちとの交流は盛んだった。この年の初夏（五月あるいは六月）、当時モダンアート協会に参加していた流政之（一九二三生）に伴われ、橋本は初めて植木茂をアトリエに訪問している。

橋本は一九五四年当時、まだ大学の三回―四回生（二〇―二二歳）である。その数ヶ月前の二月に東京都美術館で開催された第四回モダンアート協会展に《作品》（現存せず）を初出品している。これは四回生にならないと各団体展に出品してはならない、という大学の内規を犯しての出品だった。

5.

当館が現在所蔵している橋本正司の彫刻作品は冒頭に記したとおり、一九五三年はじめ頃に制作された前述の《トルソ》と、翌五四年に制作された《かたち》および《作品》の三点である。五四年の二点について前出の「作品目録」では《作品》が先（作品番号〇〇九）に、《かたち》が後（同〇一二）に配列されているが、これは時系列の順番で見ると逆で、制作が早かった作品は後者である。

なお、「作品目録」には一九五四年制作の作品は九点掲載されており、その内訳は、

A群…木や石膏を素材とした作品で、植木茂的

（一部、堀内正和的）なフォルムを有したものと
五点

B群…鉄板を湾曲させた作品 三点
C群…鉄棒を熔接した作品 一点

となっている（註30）。当館の《かたち》はC群、《作品》はB群に属する。

《かたち》は、鉄棒を熔接して制作された抽象的な彫刻である。熔接については、技術と経験がなかった橋本が手掛けるには無理があった。彼は、当時既に鉄棒を熔接した立体の制作を試みていた流政之（彼がこのような制作を行っていた背景には、植木茂との関わりがあったと推測される）から京都市内で展示器具の制作をしていた鋒山製作所の鋒山弘（生歿年未確認）を紹介され、制作は鋒山が行った。これは橋本が三回生修了直後、一九五四年三月のことだった。鋒山は、五四年以降の堀内作品の数多くを実際に制作した人物でもある。

一九五四年、堀内正和も彼の学生だった橋本とはほぼ同時に、鉄棒を熔接した彫刻の制作に乗り出している。堀内は五三年から六一年の間、京都にあったマネキン会社・大和マネキンの依頼を受けて断続的にマネキンの制作をしていたが、鋒山が同社の仕事を請け負ったことから二人は知り合い、その縁で鋒山は堀内の作品制作を行うことになったとい

う^{註31}。橋本と堀内はそれぞれ別の「伝手」で鋒山に制作依頼をしたことになる。彼らがなぜ鋒山に制作を依頼しなければならなかったかについては、次に引用する堀内の文章に詳しい。

……作品にサインをしないばかりか、第一、自分の作品を自分の手で作ることがはなはだ少い。僕が鉄を熔接すると、鉄は曲がつては困ると思っている方向に曲がる。着けたつもりのところは後でぼろりともげてしまうので、またやり直すと、今度は過熱のために、とんでもない方向にそってしまつて、収拾のつかぬ状態になる。そんな異相な形相をかえつて美しいと見るのが近頃の流行のようだが、僕の好みはこの流行についていけない。思つたようにキチンと仕上がらないと、気がすまぬのだから、甚だ古風というべきだ。そこで、熔接はその道のヴェテランである鋒山弘さん（行動に彫刻を出品している）の手をわずらわす。この人の腕は確かだ。僕のマケットを正確に拡大して下さる。作者の僕は小さなマケットを作るに過ぎぬ……（堀内正和「作家の記録 形式主義者の独白」・原文のまま…^{註32}）

歴史的に見れば、線そして面の構成による彫刻は

一九一〇年代のロシア・アヴァンギャルドの作品群に見出すことができる。そして、鉄棒を熔接した最初の彫刻は、パブロ・ピカソ（一八八一年—一九七三年）が二八年にフリオ・ゴンザレス（一八七六—一九四二）の工房で彼の協力（橋本や堀内が鋒山に依頼したように）を得て制作した《人物》だった。このような海外の動向は（若干の時間のずれはあるが）同時期に日本に紹介されていた。

植木茂は彼の師であつた三岸好太郎（一九〇三—三四）を通じて、ピカソのころかみを一九三三年頃には知つていたと推測することが可能であるし、五〇年代初期には既に《作品（3）》（一九五二）のような鉄棒による構成を実践している^{註33}。また、堀内も「ピカソの鉄線作品は当時（引用者註…一九三六年頃）写真で見てひじょうに好きで憧れていた」^{註34}。植木の場合、制作の中心は木彫であつたために鉄を素材とした彫刻は、貴重な事例ではありながらもその後の制作は断片的で、次に繋げるような展開には到らなかった^{註35}。むしろ植木に遅れて鉄を扱った堀内の方が、素材としての鉄を自ら再発見すること、自らのその後の制作活動と作品の展開が決定付けられている。ともあれ、このように橋本の周囲、学外の先達や大学の教師たちは——各自の展開は措き——以前からピカソによつて始められた、鉄棒を熔接して制作する彫刻の存在を知り、関心を持つて

いた^{註36}。

ここで、橋本が制作した《かたち》に実際に当たつてみたい（図2）。

本作品は、高さ九九〇×直径五六〇ミリメートル、太さ（径）が八ミリメートルの鉄棒が用いられている。三本の鉄棒が鼎立することで全体が支えられ、そのうちの一本は上方に延び、これが作品全体を支える物理的な軸である。そして、この軸は鼎立部そして上部の二箇所でクランク状に曲げられているが、上部では接地面に対して水平に枝を張りだし、他の諸要素を展開させている。基本的に鉄棒Ⅱ線は接地面に対して水平と垂直であるように配されて、幾何学的な厳密性はないものの、おおむね角張つた曲がり方を見せ、いくつかの要素に見られる緩やかなカーブがアクセントとなっている。

本作品に見出される疑問点は、「もの」としての物理的な軸が「作品」の脊椎とでも言うべき軸となっているか、という点にある。

鼎立部から垂直に伸びている軸のある程度までの部分（他の要素が取り付けられていない部位まで）を「作品／もの」とは異なつた、鼎立部Ⅱスタンド、軸Ⅱポールという台座的な性格を帯びた存在として指定すると、上部の構造はどのように捉えられるか。この場合、他の要素が枝状に軸から張り出しているとは言え、軸そのものが大きく曲げられてい

ること、他の要素と等価(相対的)な関係になり、

物理的機能として軸の役割を果たしていても、「作品／もの」の構造を支える軸であるとは言い難い。

これとは異なり、全体をひとつの「もの／作品」として考えた場合はどうか。作者は軸に取り付けられた上部の要素のうち、ひとつは軸に対して平行に、視線を鼎立部まで導くように配している。この要素が存在することによって、作者が物理的な軸を作品の脊椎に擬していた意図が明らかになっている。しかしこの要素は——残念なことに——中空で途切れており、鼎立部が所有している筈の周囲の空間との関わりは薄い。これが、物理的のみならず視覚的にも、上部の複雑さを下部、特に鼎立部の三本が集約した一点のみ(人間に喩えると、骨盤と脊椎が結合するあたりか)が受け止め、不安定な印象を与えている。

続いて、橋本の《かたち》と堀内の作品を比較してみたい。堀内が一九五四年、初めて鉄棒を熔接して制作した《線B》は、下部のベースから垂直に伸びた鉄棒は明らかに上部の構造体を中空に浮かせるためのものであることが理解出来る成り立ちとなっている。この鉄棒を軸として視覚的には上部の構造体が「やじろべえ」のようにバランスをとっており、構造体の一部として捉えることはできない。

《線B》について、堀内自らは次のように回想し

ている。

この年、京都学芸大学の工芸の先生が鉄工芸をやり始めたので、早速僕はその研究室に行つてこの作品(引用者註…《線B》)を作った。前年の《作品A》と全くよく似た形だが、石膏だとしても地に這う獣になつてしまうのが、鉄だとうだ、嬉々として空飛ぶ鳥になるではないか、と僕は大いにうれしくなつた。……(堀内 正和「テクニク・ノート」…註37)

また、やはり同様に制作されている『作品』のAからDまでの四点での作品では、径(太さ)が異なる鉄棒を用いることで、「作品／もの」の骨格とそこから派生した部分との関係が明示されている。橋本の《かたち》に見られた問題は、堀内の作品ではいづれも巧みに回避されている。

それでは、ふたりの作品は次のようなピカソ彫刻の特質をどこまで受容していたか。

……重要なのは、明らかに、まだ、作られた形態周囲の空間の組織化である。ピカソは当時(引用者註…一九二八—一九二九年頃)、針金による立体構成を作り出していた。それらは「裸婦」とか「頭部」という名で分類されうるものでは

あったが、完全に抽象的で、カーンワイラーが正しく理解しているように、「空間に線でかかれたデッサン」という性格と「透けている彫刻」という性格を同時にもっている。線によるデッサンが紙の表面を構成し、——閉鎖的ではないにせよ——内的な空間と外的な空間を形成したごとく、表面というものをため、純粹に構造的な骨組にまで切りつめられたこの種の彫刻は、張り巡らした線のなかに、単にそこに閉じ込められた空間のみならず、周囲の環境をも開かれた形態の放散により編成するのである。……(ピエール・デックス 太田泰人・訳「ピカソと近代彫刻の革新」…註38)

「空間に線でかかれたデッサン」と「透けている彫刻」の性格は割り切れるものではない。しかし、橋本の《かたち》や堀内の同時期の鉄棒を用いた彫刻を照らし合わせてみれば、共に前者が強い。

堀内の作品については、前述の『作品』のAからDまでの前段階と見做すことが可能である《線A》(一九五四 兵庫県立美術館蔵)を含めて通覧すると、単純なもの(組み立て)から複雑なものへと展開しようとする足取りをたどることが出来る反面、彼の作品が「純粹に構造的な骨組にまで切りつめられた」ものとは考え難い。これは言い換えれば作品を

成り立たせている線の性格が、ある「もの」を単純化・抽象化したものか、それとも「もの」に内在する骨格であるか、という問題でもある。堀内作品の傾向は（現存する作品を見る限り）前者に対する意識が強く、「透けている彫刻」という、周囲（ここでは「現実」としても良い）の空間と「もの／作品」の関係性に対する意識が乏しい。かえって橋本の《かたち》の方が問題点を抱えているため、後者の意識によつて制作されているという理解が可能である。これによつて「透けている彫刻」、周囲の空間に対する橋本の関心は、堀内以上であつたと考えることができる。

6..

前項で紹介した橋本正司の《かたち》が、周囲の空間に対する意識を有している、という解釈は作品の（構造としての）成り立ちが不明な点があるためにあくまで推測に止まる。しかし、この作品に引き続いて同じ一九五四年に制作し、同年に開催された第二回ゲンビ展で発表した《作品》（図3）は、《かたち》が志向していたと思われる、周囲の空間を作品の要素として取り込もうとする発想が明快に表現されている。

《作品》は全体で二四一×八〇七ミリメートル（最大）、厚さ一ミリメートルの鉄板を丸め、一端が

内側に入り込むような状態に作られている。極めて簡単な成り立ちで、一見作者が廃材を拾い上げて即興的に作つたかのように見える。

作品（＝鉄板）を曲げる以前の状態に戻してみると（図4）、中心からややずれるかたちで大きな膨らみがあり、太まかに見れば左右は点対称である。外側の点Aと内側の点Cを長さ約五三ミリメートルの鉄線で熔接して結び、立ち上がらせている。それだけでは膨らみのある部分が床面に接していないためにバランスがとれず、これを補うために点Bの位置に約五五ミリメートルの鉄線を熔接して支えとしている（この時点で「作品／もの」の前後が決定する）。更に湾曲した鉄板の頭頂部にマッシュルームの断面状の切り込みを入れ、外側に向かつて直角に折り曲げ（立ち上

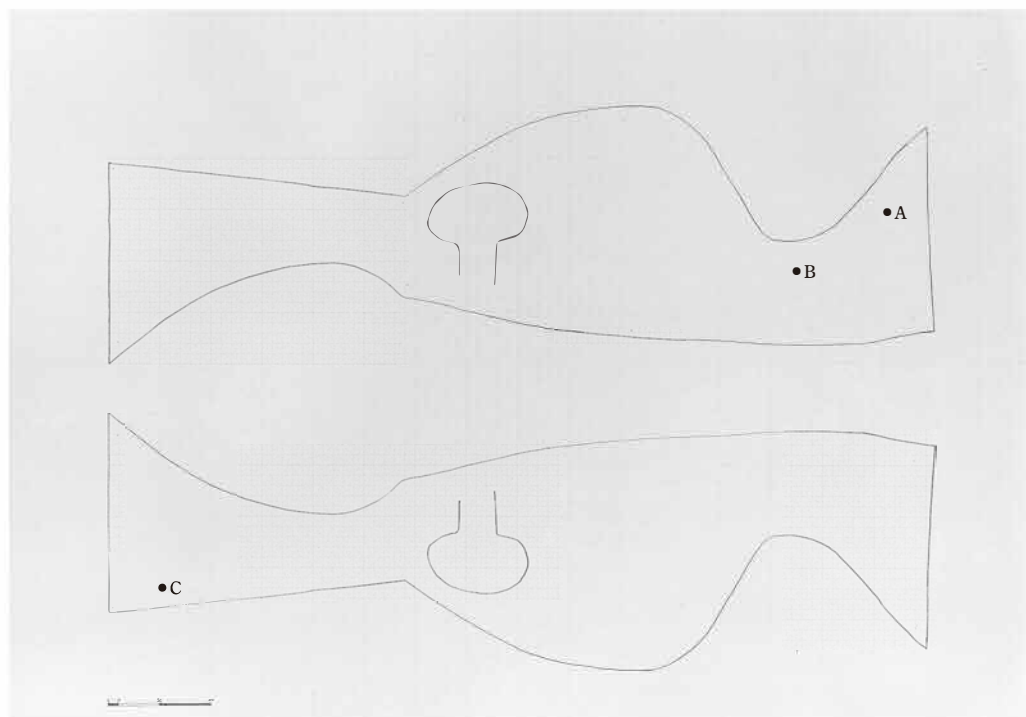


図4:《作品》の展開図

げ)ている。結果的に本作品のサイズは、高さ三八〇×幅二五五×奥行二八〇ミリメートルであり、全体としては人間が蹲った姿を思わせる。

本作品を正面から見ると、向かって左側の接地面から始まる鉄板の運動は、空間を抱え込み、再び接地面を過ぎたあたりから内側に入り込み、そこから徐々にまくれ上がっている。見る者に対して頭部の(鉄板の)面とその真下に位置する、まくれ上がった面は違う面を向けており、視線はメビウスの輪の回転を追う場合と似た動きとなる。ただし、完全なメビウスの輪であれば、多くの場合視線はあくまで帯の表面をなぞるばかりに過ぎない(このことは、堀内作品に見られるメビウスの輪が証明している)が、本作品では鉄板の端が中空に消え、視線を鉄板が抱え込んでいる空間に解き放っている。そして、鉄板の左右に点対称に配された、衝角状の先端を形成するためのカーブは、左側の鉄板が立ち上がる力と、内側における視線の放散を効果的なものとしている。

鉄板が丸められる以前に見られた緩やかな膨らみの箇所は、作品を立ち上げた際には右側面後方に向かつて張り出している。右側面は、作品中最も鉄板が「面」としての広がりが見えられている箇所であるが、この広がりとは本作品を他の向きから見た場合とのバランスを損ないかねない限度まで与えられてい

る。この危険性は同時に、(作者の意図として)本作品ができるだけ周囲の空間を「もの／作品」に取り込み、そして抱え込むことで、それらを「作品／もの」を形成する「負の量塊」として扱おうとする姿勢があることを明示することにもなっている。これは、素材からも補強されている。従来の彫刻とは異なつた性格のこの量塊について、素材として用いられた鉄板の断面、その薄さは、文字通り「空気のように軽い」量塊が存在することの確からしさをより強調している。

本作品の比較のための作例を、外郭の形状の類似例によつて求めると、辻晉堂が制作した陶彫《寒山》(鳥取県立博物館蔵)が近いかも知れない。もつとも、辻の制作は一九五八年であり、直接の関連を推定し難い。橋本作品に見られる「抱え込まれた空間」を辻の作品でもいくらかは見出せるとしても、彼の作品では陶(の面)によつて空間は細分化されており、「負の量塊」性は感得し難い。堀内正和の作例ではどうか。一枚の面に還元できる立体造形、という橋本の発想は堀内の《Exercise 2》(千葉市美術館蔵・図5)などを思い出すことができるが、本作品の制作は五六年である(堀内の作例の場合、完全に一枚の面に還元することはできない)。形状における特徴のいくつか——具体的には簡素な頭部の処理や後方に突き出た張り出し、そして「抱え込まれ

た空間」など——を勘案すれば、既述した堀内の《海辺》(図6)が、比較のための作例としての条件を備えている。

橋本は一回生の夏、この彫刻の制作現場に立ち会っていた。

「海辺」と題された石膏作品で、針金で芯を組まれ、それに石膏をじかに付けていく仕事で、私は初めて粘土を使わないじかけの技法に感じ入ったり、びっくりしたりしました。この作品は特に我々学生が捨てた石膏型の破片(四面になつている)を拾い集めて貝殻のような凹んだ形に破片をつなぎ合せて作っておられました。先生は廃品貝殻彫刻と悦に入っておられました。この作品より私は堀内先生の仕事に強く引かれていく事になります。(橋本正司「驚きと反発と尊敬の四年間」…註39)

後年、堀内自らが記した作品の覚え書を引用する。

初め針金で芯を組み、石膏をじかにつけていった。こういう題はその頃は減多につけなかった。この彫刻はミロの真似みたいなところがある。量塊ではなく貝殻のような凹んだ形を考えていた。凹んだ形はヘンリー・ムーアの影響か



図6:堀内正和《海辺》1951/95 千葉市美術館蔵
(1995年にブロンズ鋳造。原作は石膏)



図5:堀内正和《Exercise 2》1956 千葉市美術館蔵

も知れない。台なしで、海辺の砂浜に置くとい。肘、尻、片足の三カ所で立つ。前の足が浮いているところが得意なんだが、第三六回二科展出品。二科会会員努力賞受賞。(堀内正和「テクニク・ノート」・原文のまま…註4)

橋本と堀内は共に《海辺》の凹んだ腹部についてのみ記しているが、《作品》との関連性を考える上で特に重要な箇所は、その正反対の側に見られる背面の緩やかな膨らみである。これが、《作品》の後方に突き出た張り出しと呼応する。周囲の空間、そして見る者の視線を受け止める(堀内)か、後方に導く(橋本)かの違いはありながらも、特定の方向性を持った動きに従って決定された形状である点では共通している。違う点は、(堀内作品のあゆみとしては記述が前後してしまうが)やはり前項で見た堀内の場合と同様、彼の作品においては「作品／もの」と周囲の空間との関係性が乏しいことである。

さきに引用した堀内の自作小註を読む限りでは、《海辺》は空間をたつぷりと抱え込みながら、しかし作者の視点は空間ではなく、凹んでいる「もの／作品」の形状に向けられている。ちなみに、橋本は《作品》をより単純化させた、発展形とも考えられる《かたち》を同年に制作している。これは、六二年に堀内が制作することになる《海風》をやはり連

想させるが、両者の特徴は《作品》と《海辺》の場合と変わらない(註4)。

橋本は第二回ゲンビ展に《作品》を出品した際、京都市美術館での展覧会初日に植木茂から作品を褒められたという。

7

一九五五年以降の橋本の作品は、本稿でみた鉄棒や鉄板を素材とした作品から、再びセメントや木、石膏を用いて量塊性のある作品(これは複数の量塊を組み合わせた作品を含む)へと移行し、空間を作品の構成要素として取り扱おうとする姿勢は六四年まで中断している。

これにはいくつかの理由があると推測されるが、《かたち》や《作品》のような作例は小品だからこそ実験が可能なのであって、サイズを引き延ばしただけでは成功した作品にはならないこと、そして熔接等の技術および経済的諸問題などが、若い——繰り返しになるが、当時まだ二一、二歳の——橋本にとって壁となつたのではないかと。

一九五七年、ゲンビは八月の例会を最後に開かれなくなり、一月から翌月にかけて京都と大阪で五回目の展覧会を開催したことで、その活動は終了した。

そして一九五八年一二月、橋本は関西を去り、埼玉に転居している。

註..

1..津高和ひとゲンビの作家たち 一九五〇年代のモダニズム(兵庫県立近代美術館 一九九五年一二月九日—九六年一月二日)

本稿は、同展を担当した平井章一氏の調査に負うところが大きい。

2..それぞれ、次の年度に収集を行った。

《作品》 一九九六年度
《かたち》 一九九七年度
《トルソ》 二〇〇二年度

なお、《トルソ》が当館に寄贈されるに当たっては所蔵者である猪田浩史氏、乙野裕、中村幸男両氏の御理解・御協力をいただいたことをこの場を借りて御礼とともに記します。

3..「橋本正司年譜」橋本正司彫刻作品集 橋本正司彫刻作品集刊行会 二〇〇三年五月三十一日 一九二頁

4..本稿で出典を明記しない橋本の事項は、筆者が二〇〇五年一〇月に氏に対して行った質問に対する回答に基づく。

5..橋本正司「資料編 三人の思い出 京都美大入学前後」『辻菅堂没後一〇周年記念特別企画展 辻菅堂 八木一夫・堀内正和——一九五〇年代京都から…新たな造形への出発——』米子市美術館 一九九一年 一三七頁(註3 作品集に再録)

6..同掲書

7..註3と同

8..正村美里「陶に記す——山田光の半世紀をたどる」山田光——陶の標——岐阜県美術館 伊丹市立美術館 目黒区美術館 一九九九年 一三九頁

9..次の文献を参照のこと。

柳生不二雄「戦後の抽象彫刻と野外彫刻展についての断

想——一九五〇年代のこと」と『昆野恆展図録』昆野恆展実行委員会 一九九五年 一〇六一—一〇頁

10..橋本正司「京都美大に於けるセメント彫刻と私」註3 作品集 一三一頁

11..ただし、当館所蔵の作品はオリジナルの石膏作品を一九九五年にブロンズ鑄造したもの。

12..辻菅堂「美術院研究所を皮切りに」辻菅堂著作集 泥古庵雑誌 三彩社 一九九二年九月一日 二四四—二四七頁(初出 一九七五)

13..辻菅堂「堀内正和について」現代の眼 東京国立近代美術館ニュース 第三〇六号 一九八〇年五月 四頁(註12 著作集に再録)

14..堀内正和「形に出会いたい」『Book』堀内正和 作品集集成 美術出版社 一九九六年五月一日 二八二頁(初出 一九八六)

15..辻菅堂「泥古庵雑誌 煩と簡」『辻菅堂陶彫作品集』講談社 一九七八年一〇月一〇日 一四二頁(註12 著作集に再録)

16..堀内正和「立方体と球」渋谷区立松濤美術館 開館5周年記念特別展 堀内正和 渋谷区立松濤美術館 一九八六年 一五頁(註14 作品集資料集成に再録)

17..山崎脩「彫刻史料略考」百年史 京都市立芸術大学 京都市立芸術大学 一九八一年三月一日 四二二頁

18..同掲書

19..本報告の初稿を御確認いただいた橋本氏より、《トルソ》は「モデルを前にして皆で制作したが、他の仲間には具象だったのに、自分だけがああいうかたちのものを作った」という指摘をいただいた。

ちなみに、堀内正和は後年、橋本正司の彫刻は三角柱が基本形態になっており、その萌芽は既に《トルソ》に見られることを指摘している。「……三角柱嗜好は彼に生得のものであるらしく、京都美大在学中に作った彼の裸婦像(引用者註《トルソ》を指す)に既にその芽生えが現れていた。それは凹面と凸面が両側から押し寄せ、突き上げられた稜線が鋭く走り、その動きの曲直緩急によって全体が整合されたよい作品であったが、あの稜線の

下には明らかに三角柱が潜在していた」。

堀内正和「終始一貫三角野郎」註3 作品集 九頁(初出 一九八五)

20..《トルソ》は京都市美術館で開催された美大作品展(一九五三年三月一八—一九日)に出品された。当時としては斬新な《トルソ》の表現は、学内他科の教師から批判(「学生は習作をもって授業を受けるのであって、今はやりの作品を作るのは学校の方針に合わないのではないか」)を受けたが、辻と堀内の擁護によって進級作品として認められた。

その後、本作品は京都市美術館での展覧会を見た猪田七郎(一九一七—一九九三)が購入した。京都の喫茶店を代表するイノダコーヒの創業者として知られる猪田はまた、二科会会員(最終的には監事を務める)でもあった。恐らく、橋本作品の購入は当時二科会に所属していた堀内(一九四七年に会員推挙、六六年に退会)との繋がりだと思われるが、経緯は不明。

猪田を良く知る乙野裕氏によれば、東郷青児(一八九七—一九七八)が入浴の際——例えば、かつて京都朝日会館の壁面を飾っていた大壁画《平和と団結》(一九五二)の制作をはじめとして——などは猪田が「付ききり」で世話をしていたという。猪田の人生と画業をここで辿るには紙幅が足りないし、またその準備もない。臼井喜之介は著書のなかで猪田について「京都のチャータール会の会員でもあり、静物がうまい」(『新編 京都味覚散歩』白川書院 一九七〇)と記しているが、私は未見。ただ現在、京都市美術館が所蔵する彼の《壬生大念佛・羅生門》(一九七三)、《壬生大念佛・夜討曾我》(一九八八)には土着的幻想が描かれている。これらは、彼が北脇昇(一九〇一—一九二一)や小牧源太郎(一九〇六—一九八九)などといった画家たちと、同じ時代に同じ街を歩いていたことを想起させる作品となっている。

橋本正司「驚きと反発と尊敬の四年間」『現代の眼 東京国立近代美術館ニュース』第三〇六号 一九八〇年五月五頁

21..同掲書

22 薬科「量塊の愛容——植木茂の木彫作品を中心に」『河井寛次郎と植木茂 ふたりの木彫』千葉市美術館 二〇〇一年 一〇四—一二八頁

23 「橋本正司全彫刻目録 一九五一—二〇〇三」 註3 作品集 一三八—一三七頁

24 「現代美術懇談会(デンビ)の例会」『津高和一とデンビの作家たち』展カタログ 兵庫県立近代美術館 一九九五年 三三頁

25 同掲書 三三頁

26 註22と同

27 今村輝久(編)『今村輝久 年譜』今村輝久展 伊丹市立美術館 一九九〇年六月一日 四三頁

28 大阪美術研究所で上田暁の指導を受け、一九五〇年代前半まで郷里である伊丹市に住んでいた二科会の曾山節雄(一九二六—六三)は、堀内や橋本たちとほぼ同時期に鉄を素材とした抽象的形状の作品を制作していたが、現存する作例に乏しく、今回比較できなかった。また、橋本は後年、曾山と知り合うことになるが、それは橋本が関東に移住してからのことだった。

竹内厚子「資料紹介——曾山節雄の淡彩ドローイング」『東京都現代美術館紀要』東京都現代美術館 一九九六年三月二五日 二九—三七、三九頁

東京都現代美術館(編)『東京都現代美術館 収蔵作品図録I』東京都現代美術館 一九九七年二月二八日 一一一、一九四—一九五頁

29 一九五四年に開催された第二回デンビ展の会場と会期は次の通り。

大阪 一月二—一八日 松坂屋
京都 一月二—二六日 京都市美術館
神戸 一月二—一六日 朝日会館

30 「作品目録」には鉄棒を素材とした作品は《かたち》しか掲載されていないが、「年譜」には目録掲載分以外にも同

種の作品があったことが記されている。そのため、A—C各項の点数は正確なものではなく、この時期に制作された作品の傾向(その割合)として理解した方がよい。

一九五五年八月に開催されたモダンアート協会京都作家展には、目録未掲載の鉄棒による《エスキース》が出品されており、会場の記録写真(「年譜」一九三頁)からその形状は推測できる。この作品なども、前年に制作された可能性がある。

31 堀内正和と鋒山弘の関わりについては橋本氏の他、二〇〇五年一月に宮永東山氏より教示を受けた。

32 堀内正和と「作家の記録 形式主義者の独白」『美術ジャーナル』通巻第三〇号 一九六二年六月「二二」頁

33 註22と同

本節の準備中、植木茂の御遺族である植木末魚子さんに問い合わせたところ、植木の熔接を用いた一九五〇年代初頭の彫刻は「自分(彫刻家)では無理なため、鶴橋あたりの鉄工所に発注していた」という。彼が行った鉄材の熔接導入と作品制作の外部発注は、本稿で取り上げた日本人の彫刻家の中では戦後でもかなり早い例と推測される。

私は以前、次の報告で「いつぱんに(日本の)抽象彫刻の分野において熔接技術を用いた鉄彫刻のころみは五四年、堀内正和の《線A》と村岡三郎の《1954年7月》(共に一九五四)がはじめての実践とされており……」と記し、この植木のころみを考慮していなかった。

薬科「勅使河原蒼風の立体造形」『草月とその時代 一九四五—一九七〇』展カタログ『草月とその時代 一九四五—一九七〇』展カタログ 草月とその時代展実行委員会 一九九八年 二二、五九頁

34 堀内正和「ピカソの彫刻からうけたもの」『ピカソ全集8 彫刻』講談社 一九八二年五月三十一日 一二六頁

35 田中晴久「植木茂試論——金属彫刻の展開——」『植木茂展 下関市立美術館 一九八七年 一六一—一六五頁

36 この時期の日本では、鉄を素材とした立体造形は彫刻の分野よりもむしろ、いけばなの領域に多く見られる。これは、草月流の初代家元だった勅使河原蒼風(一九〇〇—七九)が一九五〇年の第一回美術文化協会展で発表

した《散歩》(図7)を皮切りとして、草月流のみに止まらず他流派の作例にも見出すことが出来る。たとえば、橋本が《かたち》を制作していた五四年、産業経済新聞(大阪本社版)の婦人経済欄(五面)ではいけばなの写真がカットとして定期的に用いられているが、一〇月二日には洛陽末生流初代家元の山中祥白(一九〇八—八九二)が鉄棒を用いていた《希望》が掲載されている(図8)。

いけばなにおけるこのような鉄材を用いた立体造形(構成物)の導入について、それが花材の延長であるか、あるいは花器のそれであるかという微妙な問題はあっても、本稿で記した橋本の周辺に当時、彫刻の分野以外でも(一見)近似した作例があることは留意しなければならぬ。

37 堀内正和「テクニク・ノート」『アート・テクニク・ナウ10』堀内正和の彫刻 河出書房新社 一九七八年二月二八日 七五頁



図7 勅使河原蒼風《散歩》一九五〇 財団法人草月会蔵



図8 山中祥白《希望》一九五四 『産業経済新聞(大阪本社版)』一〇月二日より転載。

制作するに至った周辺の事情について見ると、ここで引用しているテキストには鋒山弘の名は見られず、「京都学芸大学の工芸の先生」の研究室で《線B》を制作したと記されており、鋒山とは異なるもうひとりの協力者があったことを伝えている（残念ながら現時点に至るまで、京都学芸大学の教員中、堀内の回想に該当する人物がたれであるかについては、同定できないままとなっている）。

五四年当時、堀内の鉄彫刻の制作、その技術的側面を助けた人物は現在のところ、この二名に限定されている。彼らが堀内に協力した時間的なときさきについて、いくつかの堀内の回想と橋本の記憶を総合すると、堀内は先ず「京都学芸大学の工芸の先生」の元で《線B》のみを制作し、その後鋒山の協力を得て《線A》以降の作品群が制作することになったと仮定することができる。協力者の交代は一九五四年のいつごろ起こったか。作品の系列の上では《線B》と《線A》に続く《線C》、そして鉄板を組み合わせた《作品》が前述の二点に先んじてこの年の四月に開催された二科春季展（松坂屋・銀座東京）に出品されている（AとBはこの年の九月に東京都美術館で開催された第三九回二科展で発表されたところから、長期に見積もったとしても一月から三月にかけての間でできごとだっただろう）。

そして、この期間の短さと二科春季展に出品されていた作品が《線》の構成と「面」の組み合わせに拠る鉄彫刻であったことは、堀内の鉄彫刻制作の最初期は、階梯を踏まえた《線↓面》への展開というよりも、現場ではほぼ同時に着手されていたことを物語っている。

ビエール・デックス 太田泰人・訳「ピカソと近代彫刻の革新」 註34と同 一四頁

39 註20と同
40 註37と同 七四頁

41 《かたち》や《作品》など、橋本の一九五四年当時の鉄を素材（それが鉄板か、鉄棒であるかの種類を問わず）とした作品は、本文で見たとおり、空間を「作品／もの」の一部として扱おうとしている。この指（志）向の類例を同時期の国内に求めようとすれば、一九五一年に結成され

た実験工房のメンバーである北代省三（一九二一—二〇〇一）が一九五二年頃から種々の機会に発表していた、モデルやスタビルが挙げられる。

北代の制作活動が本格的になった時期は、アジア・太平洋戦争が終結し、彼がサイゴンから復員して後、一九四八年からであり、当初は絵画から出発している。彼の当時の交流圏には先達として斎藤義重（一九〇四—二〇〇一）がおり、彼を加えることによって、（厳密には橋本と堀内のような関係ではなかったにせよ）五〇年代における表現の傾向として次に示す系列づけが可能である。

村山知義
平面から立体造形へ 斎藤義重・北代省三
（彫刻）…堀内正和・橋本正司

私は、斎藤が平面から立体造形に展開するなかで、その空間の質は現実（＝物質）的なものとは異なるのではないかと以前記したことがあった。この見解は現在でも変更する必要はないものと考えている。今回橋本作品を考えるうえで比較を行った堀内の作品、それが帯びている空間の質は、斎藤作品の場合と同じである。堀内は一九五四年に初めて手掛けた鉄（を素材とした）彫刻の制作について後年、「……翌年（引用者註…一九五四年）から鉄の熔接をはじめ、それまで頭のなかだけで考えていた線と面による空間構成が純粹な形で実現できるようになったので嬉しくなつたと記している。彫刻家にとって三次元のこの現実の空間とは、「頭のなか」と等質あるいはその延長に過ぎなかった。

相互関係の検証は他稿に譲るとして、村山の著作に影響を受けたことをしばしば語っていた斎藤と堀内のふたりは、揃って現実の空間とは異なる次元に自作を展開させていたことになる。

堀内正和「みつ昔まえのことなど」『坐忘録 オフザケツセ&クソマジメレクチャクチャ』美術出版社 一九九〇年一月一日 二〇五頁（初出 一九八〇）
薬科「反対称」について『斎藤義重展図録』斎藤義重展

「追記」 本報告を纏めるに当たり、作者である橋本正司氏をはじめ、植木未魚子（植木茂アトリエ記念館館長）、大竹輝明（章月美術館学芸員）、小栗茂樹、産経新聞大阪本社 編集局調査部、洲鎌佐智子（京都府京都文化博物館学芸員）、平井章一（兵庫県立美術館学芸員）、道越隆夫（京都市立伏見工業高等学校校長）、三代宮永東山、山中祥巧（華道洛陽末生流三代家元）各氏の御協力を賜りました。末尾ながら謹んで御礼申し上げます。

（二〇〇六・一・二八 薬科記）

Hashimoto Shoji Sculptures in the Chiba City Museum of Art Collection

Warashina Hideya

Hashimoto Shoji (b. 1933) began to create and display sculptural works in the early 1950s, while he was still a student at the Kyoto Municipal University of Arts. Born in Kyoto, Hashimoto studied ceramics at the Kyoto Municipal Technical High School. Through teachers at the school he was introduced to Yagi Kazuo (1918-79) and Suzuki Osamu (1926-2001), both founding members of the Sodeisha group of avant-garde potters. This introduction heightened Hashimoto's interest in new sculptural forms. Hashimoto studied under two sculptors at university, Tsuji Shindo (1910-81) and Horiuchi Masakazu (1911-2001). Both men had begun displaying sculptures in the 1930s, and both represent the Japanese sculpture world's anti-Rodinist search for new expression. Through their guidance, Hashimoto sought an understanding of abstract art as he participated in study groups such as the Gendai Bijutsu Kondankai (known as Genbi and one of the source groups for the internationally renowned Gutai group) and the Shikokai, which studied avant-garde ceramics along side the Sodeisha in the 1950s.

The Chiba City Museum of Art collection includes three works by Hashimoto dating to the 1950s. They were all revolutionary for their time in Japan in terms of both material and expression. *Torso* (1953) is made of cement; *Form* (1954) was created from iron rods, while *Work* (1954) was made by curving sheet iron. In particular, the two works made from steel reveal that Hashimoto had surpassed his teachers in his approach in which he gives equal importance to the art object itself and to its connection with its surrounding environment.

Hashimoto's works also stand up against those new forms of sculpture being created in America and Europe at the time. These works reveal the artist's keen sensibilities and the nature of his interests and environment from high school through university as he experienced the contemporary art movements of his surrounding Kyoto, Osaka and Kobe region. While none are large in scale, each indicates post-war Japan entering a new age after its defeat in World War II.

(Translated by Martha McClintock)

《椿図屏風》について

松尾知子

平成十四年度より当館に寄託されている個人所蔵の作品を紹介する（口絵カラー図版）。

紙本金地着色六曲一双の中屏風（本紙のサイズは各六四・四×二三三・三二で、中央の金地の部分に多種の椿が描かれた《椿図屏風》である。絵の両端には若干切り詰めか、もしくは縁に隠れた部分があるようなので、当初は幅広の縁がついたこのような姿の屏風ではなかった可能性も残される。制作時期としては江戸時代初期、十七世紀中〜後期までにはさかのぼるものと思われる。

この屏風は受託後まもなく、二〇〇二年四月から六月に開催した展覧会「ジ・エッセンシャル―逢坂卓郎、須田悦弘、大塚聡、渡辺好明」において、須田悦弘氏の木彫作品のインスタレーションで初めて展示をした（同展図録の写真を参照）。屏風絵からぼとりと二輪が落ちたような風情の木彫の椿の姿が黒い屏風台に映り込んだ様子は、庭の銘椿でも知られる京都の法然院で、二十五菩薩を象徴する二十五の椿花が本堂の板の間に散華されたさまも思わせた。そして本年度十月から十二月に開催した「江戸

絵画のたのしみ」展では、画帖や版本などさまざまな形の作品を展示するコーナーを飾った。当館のコレクションに江戸時代初期の花の絵は含まれず、美術館にとつて有り難い屏風でもある。

本稿では、この所蔵作品展の折に来館者からご要望をいただきながら、展示では触れ得なかった本屏風の稀少な価値と時代性について、紹介を試みたいと思う。

一、概要

本屏風は、さまざまな品種のツバキが、かたや接ぎ木の状態、かたや各種の立派な花入に生けられて、多数描かれたものである。屏風の左右の配置について特に意図は感じられないので、仮に接ぎ木の方を右隻と呼び、花入れの方を左隻と呼ぶことにすると、右隻には十九輪、左隻には二十九輪という多数のツバキが、色や花びらや蕊の形など一つ一つの特徴を明示するように詳しく描かれる。蕾も一部に見られる。花はその特徴が最もよく伝わるような向

きに揃えて描かれ、それらには微妙なサイズの描き分けがある。およそ七センチから十二センチほどで、大輪、中輪、小輪などと言い当てられるくらいであり、あるいは原寸のつもりではないかと思われる。描写は、くつきりとして華やかな椿花の魅力を存分に伝え、屈曲する枝やつややかで堅そうな葉が反り返る感じなども一様でなく、また葉の茂り方もよく整理されるなど、絵として優れた表現力を示すものと思う。園芸書や図譜類にみられる線主体の表現とは異なり、金地に映えるような重厚な賦彩で、赤い花びらは墨線を見せぬよう赤色の濃淡で塗り込んで描かれる。蕊の点々も盛り上げの技法が見られ、葉の中央の葉脈線には金泥を用いている。花に比べれば、葉の形は一部をのぞいて品種の描き分けにそれほど執着はみられず、また接ぎ木をした台木などは簡単な筆致である。

このように多種のツバキの描写が魅力的な本図だが、あらためて見てみれば本図には非常に興味深い点がいくつかある。

第一に、右隻のツバキは、花鳥図屏風などに描か



図1

れてきたような自然の成長した花木の姿ではなく、いずれも接ぎ木をして栽培される姿であるということである。しかも、あるものは接合面を竹の皮でくんで大切に守り、あるものは染付らしき洒落た猪口のようなものに水を入れて台木にくくりつけて穂木をひたしている(図1)(これはびん継ぎといい、成功率の高い接ぎ木の方法という。)^{註1)}という具合に、ツバキを愛好し新たな品種を殖すさまが具体的に見られるのである。江戸時代初期にはツバキの実をまいて育てる実生も有力な栽培方法としてあったようだが、花を咲かせるまでには年月がかかるので、新しい品種を作り出すのに有効な接ぎ木による増殖がすでに盛んに行われていた。名のあるツバキの優れた接ぎ穂を入手するのは簡単ではない。台木を買ったり掘ったりして吟味の上用意をし、これを差し出して接いでもらったりしたらしい。本図には青磁の立派な鉢に活着した状態のツバキも描かれており、日記などの古記録にしばしば記される鉢物の

贈答の様子までも彷彿とさせることは大変興味深い^{註2)}。

一方、左隻のツバキはいずれも生けられた姿だが、その花生が座敷飾りに用いるような豪華な唐物などで、文様など細部まで念入りに描かれていることにも目をひかれる。向かって右から、雷文つなぎなどの文様が刻まれ環耳のついた古銅の花瓶、青白磁のような色合いで口が五弁花形の下蕪面取長頸花瓶、やはり文様があり環耳のついた古銅の花瓶、口が大きくラップのように開いた瀬戸か朝鮮唐津のような花入、環のついた伊賀のような茶陶、細い頸の唐物の染付を表したもののようである。一図以外は三具足を載せるような立派な花台や薄板にのせられており、環のついた花入は、桃山時代に例が多いという床に掛ける掛花入なので花台を敷いていないのかもしれない。

さらに、本図にはツバキの名称が記された貼札があつて(三枚は失われた跡がある)、三十種のツバキの名前を知ることができるのである。各札は打疊りの厚い料紙を切ったもので、同一人により書かれている。これだけの品種名を制作者と全く離れた環境で名付けができるのかと思う一方、札の貼られていない数種もあり剥落した形跡もないことなどもあつて、全く同時期のものと断言はしづらいが、時代が下がるものではないようだ。

ツバキの育成に關しての研究をたどるとしばしば記されるように、江戸時代初期、寛永期を中心に椿ブームともいふべき状態があり、それは京都における御所をはじめ、江戸における將軍秀忠の周辺など広範囲に及ぶものだったようである。しかし、その状況を目でたどれる資料で表現にも優れた絵画、博物学的にも有用なほど花や葉の形が明快に描かれていて、しかも当時の呼称もわかるという条件を揃えた文献や作品は、実は非常に限られている。本図はその稀少な一例と考えるので、はじめにこの点から検討したい。

二、江戸時代初期の椿ブームと絵画

日本に自生するツバキ属は、ヤブツバキ、ユキツバキ、サザンカ、ヒメサザンカの四種で、いずれも日本の固有種であるが、それらは、花の色(紅、桃、淡桃、白、深紅、紫紅、しほり、斑入、咲分など)や形(大輪、中輪、小輪、一重、半八重、唐子咲、矢倉咲、狂咲など)に変異がおびただしく多いばかりでなく、葉の形にも異形や多様な文様(長卵、楕円形、角葉、大葉、長葉、小葉、斑入、金魚葉、鋸葉など)が出て面白いうえに、強靱で栽培が比較的に楽であるということで、江戸時代も早々に本格的に

園芸品種が育成された。日本の園芸史において最初に取り組まれたのがツバキだったのである。

江戸時代における椿愛好の第一次ブームともいえるさまは、日野資勝(一五七七―一六三九)の『資勝卿記』や鳳林承章(一五九三―一六六八)の『隔冥記』などから知ることができる。後水尾上皇の仙洞御所には椿の花壇もあり、立花で見た椿が欲しいと早速接いで差し出すよう求めたり、逆に上皇から椿を賜った者もいる^{註9}。椿園を持つていた公家衆もあり、寛永の末年には京都には接ぎ木を職業とする者や、椿を売る椿屋も出現したらしい。儒学者朝山意林庵(二五八九―一六六四)の仮名草子『清水物語』(寛永十五・一六三八年刊)にも、「このごろ椿の花はやる」と、都に各地から見事なツバキが集められたことを記している。

江戸においても特に二代將軍秀忠は「花癖」があったとされ、各国より種々の珍品の献上を受けたことや、「広島しぼり」というツバキを接木にして献じる者があり、後園に植え、いつ咲くかと月日を数えて待つていたことも伝えられている^{註10}。国立歴史民俗博物館蔵《江戸図屏風》には江戸城内に囲いを設けた花畠が描かれており、植栽の半分は椿であるようなのも將軍家の好みを反映したものとされる^{註11}。

こうした状況を反映して、寛永期に相次いで『百

椿図』と称する著作が成立している^{註12}が、残念ながら誓願寺法主安楽庵策伝(一五五四―一六四二)の『百椿集』(寛永七・一六三〇年)^{註13}以外その内容が知られず、図も伴わないため姿は確認できない。策伝は文禄三年(一五九四)に堺の正法寺に入山して以来長きにわたり椿を収集して百種に至ったというが、京都へ入り元和初年以降そのスピードが加速しているようで、この頃の愛好熱の広がりがかげえる。策伝はそれを白玉、赤椿、雑、薄色、紫椿、替物と分類して記している。その名称にはユーモアがあつて、既存の銘椿だけでない、策伝の命名になるものもあるのではないかとされている。

近年紹介された《百椿図巻》(二巻、根津美術館蔵)^{註14}は、絵も描かれたもので、篠山城主松平山城守忠国が出来上がった図に当時の文化人に賛を求め、長男松平日向守信が遺志を継いで成ったとされる。六十八図、四十九人五十二首の画賛があり、椿花の様々なあしらいとその雅名に寄せた歌を集めるという趣向の面白さとともに、それぞれのツバキの名前が知られる点も、大変貴重である。絵は謹直で図式的な表現ではあるが、寛永十年(一六三三)頃までに完成したかとみられている。この図巻に賛を寄せた一人、鳳林承章によれば、当時この図は「狩野三(山)楽筆の由」と言われていたらしい^{註15}。一方、『椿花図譜』(宮内庁書陵部蔵)は、ほぼ原寸

大の椿花が七百二十図、重複する図やサザンカを除くとツバキの品種としては六百十八種という多数の図が収められ、各図に名称が墨書されている画帖である。名前が明記されていること、描写が精密なこと、品種が多いことで、類書中随一の存在である。葉は描かれず、折枝状に花のみであるが、ツバキの多様な種類のうちほとんどの花形、花色を既にここに見ることができる。江戸時代前期、または元禄頃のものかとされている^{註16}。

同じ頃までの絵画作品としては、まるでこの図譜中の図を屏風に張り込んだような趣の色紙貼交屏風が、左記のように複数知られている。(名称等は紹介時の通り記す。)

(一)《百椿図屏風》 六曲一双 妙心寺麟祥院蔵
江戸時代前期^{註17}
片隻に丸く切り抜いた図が各扇六図ずつで三十六図、もう片隻に長方形の図が各扇五図ずつで三十図、一雙で合計六十六図が貼り付けられた屏風。花名は記されない。

(二)《椿図屏風》 六曲一双 松山市・平山徳雄氏蔵
江戸時代初期^{註18}
枝葉、蕾も描かれたツバキの図が、一扇に五図ずつ、一雙で計六十図貼り付けられ、花名が記される。狩野永徳筆の伝承があるが、「元和」の銘もあるので永徳以後の狩野派の筆と紹介される。

(三)《椿花貼合屏風》 六曲一双 岸川慎一郎氏蔵 江戸時代中期または元禄期頃か(註13) 各扇に六図ずつ、一双で計七十二図が貼り付けられ、花名が記される。枝葉が描かれており、中には一枝に色違いのものや一重と八重のものがついているものもある。

根津本《百椿図巻》には狩野伊川院の「山楽筆」との極書が付属するが、このほかの屏風にも「狩野山楽筆」の伝承を伴うものがある(註14)。いずれもそこまでは時代が上がらないように見受けられる。

このほか絵画では、花鳥図屏風などにツバキの姿は散見されるが、主役として大きく描かれた作品は見いだせない。伝尾形光琳《梅椿図屏風》(仁和寺蔵)(註15)はツバキを主役級に描いた少ない例であるが、一双のうち右隻に高接ぎをした様子のツバキが数種描かれていることで注目される。幹に施されたたらし込みの彩色など確かに琳派風ではあるが、光琳前後の周辺作家によるものであろうか。

一方、画家のスケッチの中に、実際のツバキを写生し花銘も写生の日付も明らかなものがあつて、図譜の少ない十七世紀では、博物学上も大変貴重な資料となっている。狩野探幽画《草木花写生》(東京国立博物館蔵)(註16)や、狩野重賢画《草木写生》(国会図書館蔵)(註17)、狩野常信画《草花魚貝虫類写生図》(東京国立博物館蔵)(註18)がそれである。重賢の

《草木写生》には、美濃の加納の地で写生されたツバキが見られ、万治二、三年(一六五九、六〇)と写生の年月日が判明して貴重である(註19)。常信のスケッチは、第二十五巻にツバキの図ばかりが集められており、元禄期前後の写生日とともに「上野」と記されたものが多く、写生地と考えられるのは大変興味深い(註20)。

これに続く時代は、江戸を中心にツバキの第二次ブームといわれ、園芸品種も格段に増え、それを記した園芸書も刊行されていく。延宝九年(一六八八)刊の水野正勝『花壇綱目』は、図はないがその嚆矢で、ツバキの名前が六十六種記されている(註21)。そして伊藤伊兵衛三之丞著『花壇地錦抄』とそれに引き続く増補、広益、附録という一連の『地錦抄』シリーズがある。このシリーズ全体ではツバキの名称も二百二十九種があげられるなど、江戸時代から現代へ系統をたどつてゆくうえで最も重要な資料である(註22)。

このようにツバキ関係史料の遺存状況を概観してみると、先にも述べたように、本図がツバキの様々な品種の色や形のほか栽培され愛玩される姿も描き留め、しかもそれらの古名もわかり、絵画としての表現にも優れているという、他に類例のない屏風であるということが認められる。問題はその制作年代であるが、これらの史料の中で最も描写に親近性が

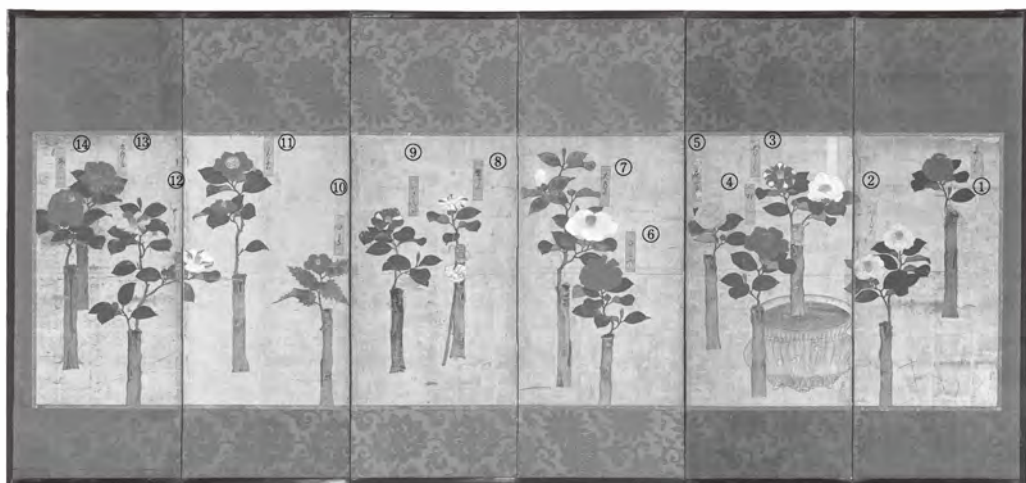
あるのが、狩野興以《花鳥図屏風》(ホノルル美術館蔵)や妙心寺天球院障壁画に見られる丸みを帯びた椿花や葉の表現であり、その筆者としては江戸時代初期の京都の狩野派に関連があるように思われる。

三、本図に描かれたツバキについて

ツバキにはそれぞれの品種に、知らなければとても植物名とは気づかないような風雅な名前が与えられてきた。そのような名前は現代まで受け継がれているが、品種の源をたどつていくことは難しく、それが確認できる品種は多くないという。一度明治時代に栽培の系が切れたこと、そして『地錦抄』以前の江戸時代初期までとなると画像を伴う資料が少ないためである。

本図に記された文字は右から順に次の通りである。(図2の番号を参照。)

- ①「ちやせん箱」、②「八重ひとへ」、③「大むらとひ入」、④「猩々」、⑤「石山寺」、⑥「ひこ三かい」、⑦「大薄色」、⑧「鷲御山」、⑨「いさはい」、⑩「ひらき」、⑪「とんだ物狂」、⑫「くしけ」、⑬「ゑぼし屋」、⑭「鶴のこ」、⑮「金□□」、⑯「嵯峨」、⑰「おそらく」、⑱「しし」、⑲「わしれんけ」、⑳「白めい月」、㉑「一せき」、㉒「まつかさ」、㉓「から」、㉔「あめかしした」、㉕「もんし



ゆ」、『へにちよく』、『羅生門』、『おさらく』、『韋駄天』、『大はんにや』

では、本屏風に描かれたこれらのツバキはどのようなものだったのか。以下、一種ずつ確認を試みた。

①「ちゃせん箱」は、宮内庁書陵部蔵『椿花図譜』（以下『図譜』と記す）の104番（以下、『図譜』の図の数字は註10文献の索引で各図にふられた番号を記した）にあり、図を見てもこれと同形である。なお、「茶筌」という品種が日野資勝の庭に早くからあったようだ。

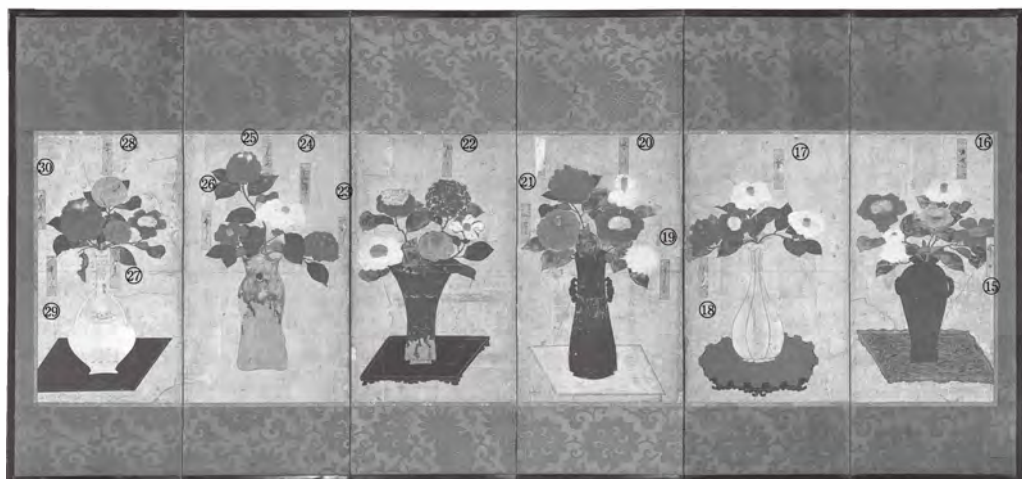
②「八重ひとへ」は、岸川氏蔵『椿花貼合屏風』に見ることができる。

③「大むらとひ入」とは、「大村飛入」であろう。寛永期から名高い「大村」というツバキに飛入の入った種だろうか。「飛入」とは、まばらにかすり模様があり、少しずつ節のあるものをいう。絵では白い玉の模様が入っているが、『図譜』4の「大村」は、これに姿はそっくりである（『図譜』692の「大村」には筋が入っていない）。『隔裳記』によれば、鳳林承章は寛永十六年三月八日、この「大村」という椿を他の二種の椿とともに買っている。その前日、上皇より椿花の図を描くため、珍しい椿花があれば進上するようにとの仰せを書き留めていることに興味をそられるが、関係があるのだろうか。

④「猩々」は、『図譜』112、370に掲載されるが、370の方は蕊の形が違い、112の方がより近い。本図に描かれた姿は、ひとときわ立派な大輪の真っ赤な花である。また、狩野常信は元禄十七年三月二十三日、上野でこれを写生している。『花壇地錦抄』には、「ぐれない。せんよ。白ほし少有。大りん。もりあげ。（花は紅色で千重咲き。白い斑が少し入っている。大輪。盛り上がるように咲く。）」と記されており、常信のスケッチの方がこれに合致する姿であるようだ。

⑤「石山寺」は、安楽庵策伝の『百椿集』の「紫椿之分」に記されている。策伝はこの花について、一輪のうちには二つほど花一葉が二重に畳み重なって咲くと記し、紫ということと近江の方より出た椿ということで、紫式部が石山寺で物寂しく衣裳を畳んだりする風情を思い比べてその名とする、と記しているのも面白い。『図譜』630にみられるものは、赤味が強いが、形は似る。ほかに、「石山」という椿が根津本『百椿図巻』に描かれており、寛永期までに近江から到来したとされる名高い椿があったのだろう。

⑥「ひこ三かい」は、「肥後三階」であろう（図3）。日野資勝の庭には、寛永十四年三月に六条の狂言師山脇石見守から寄接を貰ったという「肥後三階」があり、のちの肥後椿の品種のはしりかともみ



られて注目されるが、本図はそれを絵で確認できる唯一の資料ということになり貴重である。肥後の地は園芸が盛んで、椿については排他的にして種を守ってきた伝説が様々に伝わっている。



図3：肥後三階

⑦「大薄色」は、安楽庵策伝の『百椿集』「薄色之分」にあげられている。策伝が記すところによると、これは、若い頃から花を愛し、千里の距離ものともせず花を求めて歩いたという安芸の町人薄屋宗善が育て、京都に入って広まった薄色椿の稀品なのだという。日野資勝も寛永九年に五条少納言為適から「広島大薄色」を贈られている。岸川氏蔵『椿花貼合屏風』にも見られる。

⑧「鶯御山」については、他例を見いだせないが、『日本椿集』に現存する「鶯の山」という品種が紹介されており、その姿に似ている。この「鶯の山」の現存種は、古くより植木生産地として有名で椿品種の保存にも大きな功績のあった埼玉県川口市

安行の地にある花と緑の振興センターの展示園内で見ることができるようらしい。(同センターホームページによる。) ちなみに「鶯の山」とは釈迦が説法した天竺の「霊鶯山」のことであり、古歌にはしばしば月の語とともに詠まれてきた。この椿の名は京都の地名(高台寺の南にある霊山の別名で、鶯の山または鶯の尾山ともいう。)に由来するのであろう。とすれば、『日本椿集』では『椿名寄』第三部(一八七九年刊)に初めてその名があらわれ「白地紅立絞小輪」とあると紹介しているが、本図に描かれた「鶯御山」はそれをはるかにさかのぼる原種の姿を表したものであることになるのかもしれない。

⑨「いさはい」は、「諫早」であろう(図4)。椿の品種には、到来した土地の名をつけたものも多いが、この「諫早」は、寛永九年、佐賀の鍋島勝茂が後水尾天皇に献上したということで著名な品種であったらしい^{註23}。鳳林承章は寛永十三年八月十六日に仙洞御所からこの椿の寄木を拝領している。その後十九年七月九日に森八郎兵衛より接穂を所望され七色の椿を遣わしたが、その中にこの「諫早」も含まれていた。日野資勝も寛永十四年三月に屋敷の後園に垣を設けるなど手入れして邸内に分散していた椿を集めたとき、最初にこの「諫早」を花壇から移し植えている。このように献上された「諫早」は早速愛好者の間で分けられていったようである。根津

本『百椿図巻』にも描かれ、『図譜』319にも見られるほか、狩野常信は大輪の諫早をスケッチしている。ところがのちの江戸における園芸書『花壇地錦抄』にあげられる二百六種のなかにその名は見いだせず、流通の圏内というものを想定させられる例である。

⑩「ひらぎ」と読めるが、その細くギザギザの葉が特徴的なので、「柎椿」であろうか(図5)。「柎椿」は『図譜』716に掲載されており、『増補地錦抄』(宝永七・一七一〇年)にも図が載る。『地錦抄附録』(享保十八・一七三三年)には、延宝年中に渡る品々の中で「柎椿」をあげているが、どこから来たかは書いておらず、これは江戸に入ったという意味かと解釈されていることも、本図にとつては注目される内容である(註20)。この時代から絶えることなく今日まで伝えられる強健な柎葉椿は、筒咲きの小輪で、葉変わりの代表種である。本図のそれは、現在の柎葉椿より葉の幅が広く、婉く平開咲きの鋸葉椿という品種に近い姿をしているようだ。

⑪「とんた物狂」(図6)。かわった名前だが、「〇物狂」とつけた椿もいくつかあり、『図譜』66に「富田物狂」という品種があるのがこれにあたるようだ。唐子咲きと呼ぶ蕊の形が特徴的である。

⑫「くしげ」と読めるが、「櫛笥」であろうか。この名は他書にはみられない。持ち主あるいは育て



図4：諫早



図5：柎椿



図6：富田物狂

た人の名をつけた椿も多いので、椿の接木を日野家に所望するなど椿好きだったらしい公家の櫛笥隆朝(二六〇七〜一六四八)に由来するのかもしれない。

⑬「えぼし屋」は、『図譜』694に「烏帽子屋」、25に「恵帽子屋」と二図みられるが、花形からは前者の方と同種と見られる。

⑭「鶴のこ」も、『図譜』に114と346の二図見られるが両者は全く異なる形をしており、本図のそれは114の方に近い。

左隻⑮「金□□」の貼り札は表面が削れて文字が不分明、さらにこの貼り札は花の上に大きく重ねてあるところが他と違い、それは屏風の縁の下にも隠れているようである。平開咲きで輪芯の蕊が特徴的である。

⑯「嵯峨」は、他書にみられないが、角倉与一もまた椿の愛好者であり、その名をつけた「角倉椿」またの名を「与一椿」に関する記述が散見されるので、その邸のあつた嵯峨の地名に由来するものかもしれない。関西の古い椿品種を示す例に、地唄の「椿づくし」という尽くしものが知られるが、この中に「角の倉」に加えて別に「嵯峨」という品種名が見出せる(註25)。

⑰「おそらく」は、『図譜』301のそれと同じと見てよいだろう。現在は「長楽(おさらく)」という品種があり、『日本椿集』(註1)では、肥後の植木屋に

よる文政十三年の記録に「恐らく」とある肥後系の品種（極淡い桃色平開咲き、梅芯、中輪とされる。）がその原種かとしているが、ほんのり桃色に塗られ、平開咲きに描かれた本図のものはそのさらに原種であろうか。本図には別に⑳「おさらく」という品種も描かれており、全く花形が異なるので、両者は区別されているようだ。

⑱「しし」と読み、「獅子」であろう。『図譜』376

に掲載される「獅子」には白い斑が入っている。狩野探幽、重賢もスケッチを残しているが、探幽のスケッチで「しし」に同定されているものにも赤地に白のふが入り、重賢のスケッチでは白い縦紋が入るなど、本図のそれとはまた様子が違っている。しかし「獅子」という語は、「獅子咲き」という表現もあるなど、椿には馴染み深い名称である。京都鹿ヶ谷の円成山靈鑑寺（後水尾上皇が創立の尼門跡寺院で、京都に数ある椿寺の中でも銘椿が多いことで随一）に唯一古木が現存するという。日野資勝は寛永十四年（一六三七）、「獅子椿」を買って内儀の庭に植えており、永井信濃守尚政（一五八七～一六六八）は後水尾上皇にこの「獅子椿」や「八重獅子」「二重獅子」を含む十種の椿を進上した。仙洞御所よりこれを拝見することを許された鳳林承章は「驚凡眼也」と記している（註26）。

⑲「わしれんけ」は、他書には見られない品種名

である。「○○蓮花」という品種はしばしば見られる。

⑳「白めい月」も他書には見られない品種名である。「名月」という品種は『図譜』に見られるが形は全く違う。

㉑「一せき」は、「一跡」か。『図譜』に355、492と二図載るが、355の方はやや似る。『花壇綱目』には、「赤き千重に白飛入」とある。

㉒「まつかさ」は、「松笠」。『図譜』31にあるものは少し形が違う。『椿花貼合屏風』にも見られる。『花壇綱目』には、「しぼりの大輪なり」とある。松笠のように咲く現存品種があり、それと同じものである可能性が指摘されている（『日本椿集』）。

㉓「から」は、「唐椿」のことであろうか（図7）。

『図譜』41の「唐椿」を見ると、形はまさしく等しい。「唐椿（からつばき、とうつばき）」というのは総称でもある。トウツバキ（＝八重大輪緋紅色）は、中国名雲南山茶花、延宝年間に中国から導入されたと『増補地錦抄』（宝永七・一七一〇年）にあつて、これが描かれている『図譜』の制作年代の指標ともされている。しかし本図は、その描写を見る限り、『図譜』と同時代のものとも思えず、とうつばきの渡来自体はさらに古くからあつたことも推測されている（註27）。はたして、これについてどのように解釈すべきか考えどころである。なお常信のスケッチにも



図7：から（唐椿）

「から椿」が見られるが、花形（特に蕊）は異なるようである。

㉔「あめかした」『図譜』には1、246、604の三図「天下」が載っているが、1の図に近い。重賢のスケッチには筒くラップ咲きの桃色の「雨ヶ下」が見られる。『花壇綱目』では、「雨が下」の説明として「白八重大輪赤飛入り」とあつて、現存の品種である「天が下」とは異なるようだ指摘されている（『日本椿集』）。現在の「天が下」は濃紅地に大小の白斑が鮮明に入る。

㉕「もんしゅ」は、『図譜』268に「文殊」があるが、姿は一致しない。

㉖「へにちよく」と読むようだが、他書に例を見

ない。

②7 「羅生門」も、他に見ない名前である。

②8 「おさらく」であろうか。①7の「おさらく」とは全く別品種のようで、「長楽」か。

②9 「韋駄天」「花壇綱目」では、「白き八重也早咲」とあつて、現存の品種と同じものである可能性が指摘される(『日本椿集』)。「花壇地錦抄」にも載っており、「白花。三重。花丸久、中少けし。花の中に少し芥子状のおしべがある。」九月時分より咲。大りん。」と説明されている。描かれているのは、白い八重咲きの花で、他に比べて小輪である。『図譜』には「太秦韋駄天」397という品種が載るが、これにも少し近い。

③0 「大はんにや」は、『図譜』213、550に「大般若」という品種が載るが、両図とも白い花で、形も全く違う。「大坂大般若」589という種も載るが、これも白で全く違う。

以上、本図に描かれた椿の品種を探てみると、他書に見られない品種名が新たに知られ、これまで名前のみ文献に記されていたが新たに花の姿もわかった品種もあった。個々の品種の系統など詳しい検討は専門家にゆだねるほかないが、概して『図譜』に掲載されたツバキに一致する数が多く、それは三十種中十六種と過半数にのぼる。『図譜』には六百

十八種も載っているのだから当然のようでもあるが、他のツバキ関係史料と『図譜』との関係を鑑みれば、比較的密な関係であるといつてよいと思われる(註28)。また、『図譜』には、他書には見出せないという品種がなお半数弱あつたが、本図にはそのうち「茶筌箱」「石山寺」「鶴子」が確認された。ただし、本図と『図譜』との関係は、先に記した(三三)《椿花貼合屏風》のように七十二図のうち六十三種が『図譜』と一致するうえ絵も似ているというように特に濃厚で直接的な関係ではない。『地錦抄』シリーズが多数の品種名を載せながら『図譜』のそれと一致する数が少ないことについては、『図譜』の制作環境と掲載のツバキの流通の範囲を、江戸の園芸家とは違う、京都の公家などの高貴の者に見ようとする解釈がある(註29)が、本図の場合も同様に考えれば、絵同士の直接的な関連ではなく、ツバキの品種の流通圏が近いということではないか。本図に描かれた品種で『地錦抄』に載るものは三種のみで少なく、狩野常信が元禄期頃に上野などで実際にスケッチした多数のツバキとも違う傾向を示しており、同様に考えて、これらとは違う時代および制作環境が本図には想定されるのではなからうか。

四、意図と機能について

本図の左隻のように屏風の各扇に花を生けた様子を並べて描くという構成は、先にあげた椿図の諸例よりも、江戸時代前期にいくつかの例がある《立花図屏風》(註30)と形式上は関連が深いと見られるだろう。しかし立花図は、立花の記録としての性格が強くさまざまな花のアレンジを描くためか、このように同じ種類の花ばかりを多数生けた図の例を見ることがない。

本図は、立花を(その腕前を)描くということより明らかにツバキの品種を描こうとするものである。それも、接ぎ木をしたり鉢入りの台木があるなど、今また新たに品種を入手した(あるいは分けて差し上げる)とか、自分のもので増え育つていくという事柄が描かれている。びん接ぎのひもの掛け方(図8)や竹の皮のくるみ方など描写は具体的であり、



図8

まさしく今それを見て描いたというような現実感がある。

右隻に見られるライブ感覚や左隻の花入の詳細な表現は、このような光景も現実のものであるように感じてしまう。椿好きの者は立花の会で各種各色の椿を一瓶に複数（しばしば青磁花入などに）生けたこともあったようであるし、前述のように一度に二十五種の椿を仙洞御所から賜ったというような記録もある^(註2、3)が、それらはイメージとしてはこのような状態となるものであろうか。あるいは本当にそのような誇らしい記録としての絵画であつたのかもしれないが、少なくとも本図には、多種の由緒ある椿がひとところに集まっているという事柄を表すことに主眼があるように見える。しかも本図が目指すのは知り得た椿の品種を網羅的に描きためるという図譜のような機能ではない。

椿の品種の収集は、有力な椿愛好者との交流なしには果たせない。時代はまだ限られた貴顕にしかその楽しみを許していないようである。珍しい椿は、その由来、所有者などの情報とともにこの範囲を往來した。椿の数と種類の豊富さを描くことはすなわち、そうした交流の証を描き留めることであり、屏風という一目瞭然の絵の形式をとることは、それを一堂に披露するということにねらいがあつたものと考えられる。そして実際そのような機能を果た

し、その場に椿をめぐる人脈を浮かび上がらせることができただろうと今でも想像が可能である。

披露の場がどんなところにあつたのか。この屏風がどのような場面で展げられたのか。描写も優れて見所の多い本図は、椿愛好の第一次ブームを象徴する貴重な作品として記憶されるべきであらう。

五、伝来について

最後に、本図の伝来について新たに知るところがあつたので紹介しておく。

このたび昭和九年十一月十二日東京美術倶楽部にて行われた入札の目録「故小堀軻音翁遺愛品並某家蔵品展観入札」にこの図が掲載されているのを見出した。表装などは現状と同じである。同目録では某家所蔵のものとの区別を明示していないが、後ろの棒目録の部分は番号が途中から振り直してあるので、それより前の一群は小堀家の売り立てと判断できらるだろう。というのも、同目録の本図と同じ部分に図版が掲載される冷泉為恭筆《清少納言図》は、小堀軻音の最大の遺墨集『弦適合画迹』^(註3)に掲載される三幅対《清少納言・伊勢・紫式部》の一図にそのまま姿形が引用されている。小堀軻音が所蔵の古画を自作に大いに利用しているさまがさらに知られるとともに^(註3)、これらの点から、同じ一群に掲

載される本図は、小堀軻音の遺愛品ということになる。

「近代歴史画の父」と敬われた小堀軻音が、歴史画を描く為に必要な有職故実を、文献ばかりでなく、実物の古器物を蒐集し手元において研究資料としたこと、得難いものについては模造をしたこと、特に武器甲冑類が多数であり鎧などの復元にも熱心に取り組んだことについてはよく知られている。売立目録にも、古仏の断片や馬具、楽器、鎧の札、関連の金具など細かい各種部品を種類別に標本箱のようにして整理したものなどがさまざま掲載されており、この売立ては話題にもなつたようだ^(註3)。遺愛品の売り立てに至る経緯は、厳島神社所蔵の大鎧の修理と復元の助手もつとめた弟子の棚田曉山の回想文などで知られるが、関心が鎧関連に集中するため、残念ながら絵画に關しての詳細は不明である^(註3)。しかし、冷泉為恭、田中訥言、浮田一蕙らの絵画のほか、伝足利尊氏像、柿本人麻呂像の数々、酒井抱一《弁財天像》、《源氏物語五十四帖屏風》、《年中行事図屏風》など、歴史画家がいかにも関心を寄せそうな注目の所蔵品の数々の中で、本図が果たしていた役割を想像すると興味深いものがある。晩年の駒沢の家の離れ座敷に陳列場まで作っていたというが、その場に広げ門人たちに語ることであつたのだろうか。この屏風は故実に通じたその画

家の関心を惹くに足る内容を確かに含んでいたのだと思う。

註

1

以下、椿の栽培などについて、概要は主に左記の文献を参照。

桐野秋豊『色分け花図鑑 椿』学習研究社 二〇〇五年
横山三郎、桐野秋豊・著、神園英彦・写真『日本の椿花図芸品種1000』(新装版) 淡交社 二〇〇五年
『安達種子の世界の名花 椿物語展図録』株式会社サンオフィス 二〇〇三年

日本ツバキ協会事務局『古文書に見る日本のツバキ文化史』一九九九年

柏岡精三、荻原樹徳・監修『絵で見る 伝統園芸植物と文化』柏岡精三発行 一九九七年

渡辺武『椿 花と木の文化』家の光協会 一九八〇年
肥後銘花保存会編『肥後六花撰』一九七四年 誠文堂新光社(所収論文「肥後武士の園芸総論」)

京都園芸倶楽部・編『椿 花と文化』誠文堂新光社 一九九九年

(右に所収)

津山尚『椿の話』

渡辺武『ツバキをさぐる』の「二〇、ツバキ屏風」(初出「京都園芸」五〇輯(ツバキ特輯) 第四号) 一九六三年)

津山尚・文・二口善雄・画『日本椿集』平凡社 一九六六年

以下、近世初期の椿愛好については、前註1のほかに左記の文献を参照した。

森末義彰『近世初頭の京都における椿愛好』『白百合女子大学研究紀要』六 一九七〇年(再録:『植物と文化』七号 一九七三年)

3

このほか、植栽については、左記を参照。
飛田範夫『日本庭園の植栽史』京都大学出版会 二〇〇二年

『隔簾記』には、仙洞御所の花壇を拝見するという記事が散見されるが、承応三年三月三日条では椿の花壇であることがわかる。また、『時慶卿記』によれば、西洞院時慶は、寛永十五年三月、仙洞御所から鉢入りの椿を拝領している。鉢は翌日返しているものでこれは切り花らしい。翌十六年には二十五種も一度に拝領している。

4

『台徳院殿御実紀付録巻五』、『武家深秘録』
鈴木進ほか『江戸図屏風』平凡社 一九七一年
小澤弘、丸山伸彦・編『図説江戸図屏風をよむ』河出書房新社 一九九三年

このほか、徳川三代将軍のツバキ愛好については、左記を参照。

青木宏一郎『徳川三代の将軍たちは「花癖」将軍と呼ばれた』『歴史と旅』二八巻三号(特集 江戸のガーデニング) 秋田書店 二〇〇一年

6

烏丸光広・序文の『百椿図』(寛永十一・一六三四年)、林羅山・序文、松平忠晴・愛増の『百椿図』(寛永十二・一六三五年)というものがあつたというが、序文以外の内容は未詳。

7

『統群書類従 第三十二輯上』所収。
関山和夫『安楽庵策伝「百椿集」について』『大谷大学国文学会会報』十二 一九六六年(再録 関山和夫『安楽庵策伝和尚の生涯』法蔵館 一九九〇年)

8

以前より写本の存在は知られていたが近年その原本である豪華絵巻物の存在が確認され、『安達種子の世界の名花椿物語展』に出品、図録(註1参照)に全図が掲載されている。その内容については、詳しくは左記を参照。

渡邊光夫『百椿図』にみる寛永の椿ブーム―篠山城主松平忠国が残した絵巻物―『紫明』八号 二〇〇一年

9

『隔簾記』寛文三年十月十三日条。また、本図には、文政八年、伊川院による極書が付属する。

『椿花図譜 宮内庁蔵本』講談社 一九六九年
(別冊解説) 渡辺武『宮内庁蔵「椿花図譜」について』

11

中国雲南・貴州・広西原産で、明時代中期以降に発見され日本に導入された「唐椿」が描かれるが、一七三三年刊『地錦抄附録』には、「唐椿」は延宝元年(一六七三)に伝来したとされていることから、この「図譜」は「地錦抄」成立前後の元禄年間か、古くとも延宝元年以降の成立かと推測されている。

12

前註10渡辺武氏論文に挿図がある。
渡辺武『京都園芸』第二号(つばき特輯)、『椿・花と文化』に紹介。もと今治の家蔵という。

13

『椿物語展』に出品、図録(註1)にカラー図版が掲載されている。ほかに『古文書に見る日本のツバキ文化史』に部分図が掲載される。

14

大正六年二月五日東京美術倶楽部における売立目録「当市木下家所蔵品第一回入札」及び大正九年二月十三日京都美術倶楽部における売立目録「当市某旧家・江州某大家所蔵品」に挿図入りで掲載される作品(二図は同じ作品)は、各扇五図合計六十図、椿銘の入った椿図色紙が貼り付けられている同種の屏風だが、『松花堂題永徳椿絵色紙張中屏風』とされている。

15

『椿物語展』に出品、図録(註1)にカラー図版が掲載される。

16

中村溪男・北村四郎『狩野探幽 草木花写生 東京国立博物館蔵(影印本)』紫紅社 一九七七年

17

『狩野直秀「狩野重賢画」草木花写生』(慶応義塾大学日吉紀要 自然科学 三六号 二〇〇四年)

18

本図は、国会図書館のホームページの「和漢書・本草」に全図が掲載されている。写生年代は明暦三年(一六五七)から元禄十二年(一六九九)にわたるが、ツバキは四十八品スケッチされ、うち二十二品に花銘があり、大半が万治二、三年(一六五九、六〇)の写生になる。
磯野直秀『博物誌資料としての「草花魚貝虫類写生図」』『MUSEUM』五九〇号 二〇〇四年
磯野氏の紹介によれば、全二十九巻で、写生の日付が最も古いのは寛文元年(一六六一)、遅いのは正徳二年(一七一二)であり、常信が生涯にわたって書き留めたものであ

る。

安楽庵策伝は故郷の美濃に十八年在任の折にも花に興味を持ち続けて「近国遠里より様々草木をあつめ」ており、美濃に知行地を持つ旗本岡田善同（一五五八〜一六三二）が熱心なツバキ愛好者であることを『百椿集』に記しており、善同はこのほか日野家ともツバキのやり取りを繰り返していることも知られる（『資勝卿記』）ので、その影響でもあったのだろうか。

この第二十五巻は、やはり何年にもわたるスケッチのうちツバキのものを集め「椿 一卷」として後世とめられたものである。一部に写生の日付があり、それは天和三年、元禄九年、十七年の、いずれも三月である。花の絵は六十九図あり、うち四十一図には花銘がある（重複もある）。それぞれについてはこれまで紹介されていないので、左に記しておく。

からかさ、ひくるま火の車、牡丹さしめ、てう花、乱拍子、野千鳥、水引、けし椿、蜘蛛、北雪、ともゑ、猩々、あわら嶋、ひのれんげ、からい、赤あすか川、消恨、柴垣、本多しほり、乱拍子、御所車、平野、しもつま（しもさま？）、から椿、ものかわ、胡蝶、十輪、みうへ、大しらひけ、波玉、あすか川、沖の波、いさはや

同品種の重複を除くと、元禄期までの江戸で実際に見られたツバキの名前が三十三種確かめられたことになる。

なお、作品の調査にあたっては、東京国立博物館列品室にお世話になり、同館の池田宏氏、田中純子氏には資料の提供をいただきました。記して感謝します。

三巻。草稿本は寛文四年序。国会図書館蔵。ツバキの品種が他の園芸植物とともに収載された最初の文献と位置づけられるが、図はない。

伊藤伊兵衛三之丞著『花壇地錦抄』は、元禄八年（一六九五）江戸志村孫七版・京都大学附属図書館蔵本を底本とする翻刻があり（『花壇地錦抄（日本農書全集五十四 園芸一）』農山漁村文化協会 一九九五年）、ほかに、京都版が底本の翻刻もある（京都園芸倶楽部刊、一九三三年。そ

の復刻本は八坂書房刊、一九八三年）。その子政武により

『増補地錦抄』『広益地錦抄』『地錦抄附録』などのシリーズがあり、以上計二十六冊をあわせて『地錦抄』と呼ばれ、改版を重ね、『増補花壇大全』などと改題して十九世紀初頭まで刊行が続いたため、現存種の出发点として用いられ、品種変遷の跡を辿ることができる史料となっている。ツバキに関しては、二百六の品種名が載り、『地錦抄』シリーズ全部をあわせると総計二百二十九種の名が知られる。うち図があるのは二十二図である。（『日本椿集』による。）

24 23 『時慶卿記』寛永九年十月十五日条。
岩崎濯園の『本草図譜（文政十一年・一八二八に完成）』巻之九十一「灌木類」に、ツバキ六十五種が図とともに記されているが、その中に「ひらきつばき」があり、本図と同じく葉に特徴のあるヒラギツバキと同定されている。

『地錦抄附録』の記述の解釈については左記の解説を参照。
北村四郎・監修『本草図譜総合解説』第四巻 同朋舎 一九九一年

26 25 前註1『日本椿集』所収の津山尚「椿の話」
『隔葉記』正保二年三月十日条。
柏岡精三「絵で見る 伝統園芸植物と文化」（註1）

27 28 先に列挙した椿の古文獻や作品では、（二）の『椿図屏風』は、描かれた六十種中三十一図が『図譜』と一致する。以下同様に、（三）の『椿花貼屏風』は描かれた七十二種中、六十三種が一致。根津本『百椿図巻』は五十二種のうち十七品種が一致。策伝の『百椿集』は百種のうち十三種と少数。『花壇綱目』は六十六種のうち二十七種。『地錦抄』は二百二十九種という多数の名前を載せるが、『図譜』と一致するのは三十五種。（以上の数は、前掲註10渡辺武氏の調査による。）

これらをまとめれば、『図譜』と一致するのは、（二）は五十一%、（三）は八十七%、根津本三十二%、策伝『百椿集』十三%、『花壇綱目』四十一%、『地錦抄』十五%という具合に、『図譜』との関連の深さがわかる。本図の場合は、三十種中十六種が一致するので五十三%という

ことになり、比較的密な関係にあると言える。

29 前掲註10渡辺武氏解説。
立花図については左記文献などを参照。

30 工藤昌伸「江戸文化といけばなの展開」 同朋舎出版 一九九三年

31 革内会代表・棚田曉山編、一九三三年、巧藝社刊。革内会は、門人たちを中心に組織された会で、鞘音の没後一周年に開催した「小堀鞘音遺作展覧会」の全出品作品を収めたものである。

32 小堀鞘音については、主として左記の図録を参照。
『近代歴史画の父 小堀鞘音』展覧会図録 栃木県立美術館 一九八二年

その他、同目録にはほかに複数の柿本人麻呂像が掲載されるが、これらも、小堀鞘音の作品に直接参照されている。

なお、小堀鞘音が古画を下敷きに自作を制作した様相については、左記文献に『恩賜の御衣』や『管公』を例に指摘されてきた。

山梨俊夫「描かれた歴史―明治のなかの『歴史画』の位置」『描かれた歴史（展覧会図録）』兵庫県立近代美術館、神奈川県立近代美術館 一九九三年九月

33 塩谷純「小堀鞘音 恩賜の御衣」『国華』一二三四号 一九九八年八月

『鞘音画伯の遺品三百点の売立』『国民新聞』一九三四年十一月六日（採録『雙杉會誌』一一 一九三五年）
棚田曉山「故鞘音先生蒐集品大掃除之記」『美之國』九一七 一九三三年七月

Introducing *Camellia Screens* on Deposit at the Chiba City Museum of Art

Matsuo Tomoko

This article introduces *Camellia Screens*, a work that has been on deposit at the Chiba City Museum of Art since fiscal 2002. This pair of six-panel screens from a private collection was painted in full color on a gold ground on paper, with each screen measuring 64.4 × 233.3 cm. The screens were displayed in the autumn exhibition for fiscal year 2005, *The Pleasures of Edo Period Painting*. This introduction provides more information about the screens, fulfilling the wishes of visitors to the museum who thought that the exhibition did not touch on the rare importance of or sense of period style found in these screens.

One screen of this medium-sized pair shows grafted camellia bushes, while the other screen depicts camellia branches arranged in splendid vases, with various types and colors of camellia blossoms all in full-bloom. The depiction reveals the characteristic shapes and colors of each individual blossom, and the subtle differences in blossom size suggests the possibility that the flowers were drawn in life-size. Clearly the painter intended his audience to be able to discern the specific camellia types of each blossom. Gold pigment and *moriage* built-up pigment techniques were used in the densely applied pigment areas, and judging from these methods and the splendid finishing of the camellia depictions, it can be surmised that these screens were painted by an artist related to the Kyoto Kanō school during the mid 17th century.

Several points are of particular interest in these screens. First, the painting depicts a fascination with camellias and their cultivation, including views of different propagation methods, such as high grafting and the unusual *bintsugi* grafting technique that involves setting branches in containers tied to the host tree, along with images of the grafted trees planted in celadon planters. The second point of note is the fact that one screen depicts camellia blossoms arranged in various types of elegant vases. The third point is that small paper cartouches are attached to the screen near the flowers, with the names of the flowers listed clearly on these papers. There are 30 old-style names for different types of camellias listed on these papers.

Camellias grow wild in Japan and their rich variety in blossom color and shape combined with their relative ease of propagation has meant that camellias have been an extremely popular garden plant in Japan since the Edo period. The first “boom” in camellia cultivation came in the early Edo period, around the Kan’ei era. This trend began in the Kyoto Imperial Palace with the aristocrats and other nobility of Kyoto and then spread to the shogun’s circles in Edo. The different varieties of camellias were judged and critiqued, camellias were used as gift items, and they were given names that indicated their origins. Paintings of camellias, as here, which provided detailed depictions of their visual appearance and clear indication of their traditional Japanese names, are rare. Comparison of the images in this painting with historical materials from the period, artist sketches, and early horticulture books indicate that each of the different types depicted can be confirmed. While materials on this subject are few from that period, these documents provide a sense of the cultural milieu of Kyoto at the time. *Rikka* type flower ranging with its strictly vertical forms was also a popular trend of the period. Screens depicting *rikka* style flower arrangements were created during this period, and these screens focusing on camellias stand as proof of the popularity of camellias and their display amongst the upper classes of the day. Clearly a person who could acquire and raise this number of different camellia varieties occupied an important place within a wide circle of like-minded aficionados. These screens with their many superb aspects are noteworthy and important examples symbolizing the first boom in camellia appreciation in Japan.

This study confirmed that these screens were formerly in the collection of Kobori Tomoto (1864–1931), a painter known as the “father of modern history painting.” As part of his reference materials for the creation of history paintings, Kobori collected samurai armor, helmets, weapons, decorative arts, paintings and calligraphies. He was also particularly known for his interest in the careful reproduction of full suits of armor. These screens were sold at the well-noted 1934 auction of Kobori’s famous collection after his death. The specific subject of these screens would surely have fascinated this painter well versed in Japan’s traditions.

(Translated by Martha McClintock)

平成十七年度 千葉市美術館の活動

一、展覧会

(一) 企画展 (六件)

二〇〇五年四月五日(火)―五月十五日(日) 七・八階展示室

「義経展」源氏・平氏・奥州藤原氏の至宝」(千葉市美術館開館十周年記念・NHK放送開始八十周年記念)

「源頼朝・義経と千葉介常胤」(千葉市立郷土博物館・千葉市美術館共同企画展)
※NHK大河ドラマ「義経」と連動し、源氏・平氏・奥州藤原氏ゆかりの名宝を、幅広い時代・分野から、国宝一九件、重要文化財二八件を含む約一七〇点出品。同時開催として、さや堂ホールにて、郷土博物館所蔵品より、千葉介常胤との関わりを示す関連展覧会を開催。

(三六日間／入場者二六、四九四人)



チラシ



「義経展」開会式・内覧会

六月二十八日(火)―七月十日(日) 九階市民ギャラリー

「千葉市美術協会特別展「秀作展」

(十二日間／入場者一、五五二人)

七月九日(土)―八月二十八日(日) 七階展示室

「ブラティスラヴァ世界絵本原画展―広がる絵本世界」

※スロヴァキアのブラティスラヴァにおける国際絵本原画展の第十九回展受賞作品と、日本人作家の作品、歴代受賞作家たちの造形世界を紹介。

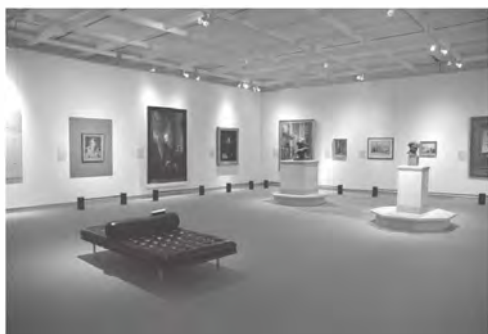
(四四日間／入場者一〇、七九二人)



「ブラティスラヴァ世界絵本原画展」会場



チラシ



「ミラノ展」会場



チラシ

十月二十五日(火)―十二月四日(日)

七階展示室

「ミラノ展 都市の芸術と歴史」(千葉市美術館開館十周年記念)

※ミラノ市の全面協力を得て、ミラノ市に所在の美術館・博物館の所蔵作品より、ローマ帝国時代の初期キリスト教美術から、ルネッサンスの名画、近現代美術まで六八点を展示。
(三六日間／入場者一八、三〇〇人)

十二月十七日(土)―二〇〇六年二月二十六日(日)

七・八階展示室

「スイス現代美術展 リアル・ワールド―現実世界―」

※シルヴィー・フルーリ、ファブリス・シージ、モゼール&シュヴァインガー、シャリヤー・ナシャット、ウーゴ・ロンディノーネの五人の作品により、スイスの現代美術の一面を紹介。
(五七日間／入場者四、四七六人)



チラシ

三月四日(土)―三月二十四日(金)

一階さや堂ホール、七・八階展示室、九

階市民ギャラリー

「第三十七回千葉市民美術展覧会」

※市民芸術祭の一環として、千葉市美術協会会員および公募入選作品約千点を、七部門に分けて展示。

(二八日間／入場者一四、八二二人)

(二) 所蔵品を中心としたテーマ展 (五件)

五月二十一日(土)―七月三日(日)

七・八階展示室

「近・現代日本美術のあゆみ」

※当館の所蔵作品二三四点を、七つのパートに分け、近現代日本美術の特質を紹介。
(三八日間／入場者二、三四三人)



「近・現代日本美術のあゆみ」展会場

七月九日(土)―八月二十八日(日)

八階展示室

「画人たちと千葉」

※石井林簪と大網白里、椿貞雄と船橋、浜口陽三と銚子など、土地と画人たちとの関わりを、彼らが残した言葉やエピソードとともに紹介。

(四日間／入場者六、五二六人)

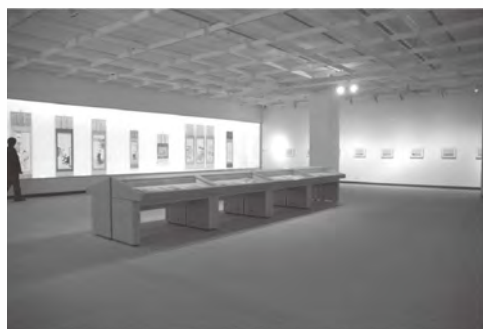
九月三日(土)―十月十六日(日)

七階展示室

「写楽・歌麿と黄金期の浮世絵」

※天明・寛政期(一七八一―一八〇二)の浮世絵の全貌と魅力を、所蔵品を中心に紹介。
「黄金期の美人画」「黄金期の役者絵」「絵本版本の世界」「肉筆画の世界」として、鳥居清長、東洲斎写楽、喜多川歌麿などの作品九四点を展示。

(三八日間／入場者五、六九三人)



「写楽・歌麿と黄金期の浮世絵」展会場



チラシ

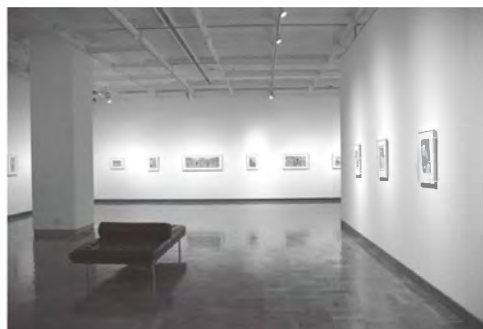
九月三日(土)―十月十六日(日)

八階展示室

「幕末明治の浮世絵―青木コレクシヨンによる」

※日本橋魚河岸の魚商がその当時に集めたという、時代の息吹を伝える当館寄託の青木コレクシヨンより、一五三点を展示。

(三八日間／入場者五、九四五人)



「幕末明治の浮世絵」展会場



チラシ

十月二十五日(火)―十二月四日(日)

八階展示室

「江戸絵画のたのしみ」

※「さまざまな形」筆墨の技を味わう「コレクションのようこび」身の回りの小さな情景を描く「月光に心研ぎ澄ます」愉快な動物たち」の六つのテーマで、所蔵作品と新たに寄託を受けた作品計五十三点を紹介。

(二六日間／入場者一三、八〇五人)



「江戸絵画のたのしみ」展会場

二、講演会等(六件一五回)

「義経展」関連講演会(共催…NHK千葉放送局)(参加者 計一、五〇〇人)

「義経展―史実と伝説と美術」講師…浅野秀剛(当館学芸課長)

三月二十七日(日) 一一階講堂

四月二日(土)

葛飾区・郷土と天文の博物館

四月十三日(水)

成田市・成田市役所六階会議室

四月二十二日(金)

市川市・行徳文化ホール

四月二十三日(土)

新宿区・新宿歴史博物館

四月二十四日(日)

銚子市・銚子市民センター

「義経の時代の文化と美術―平家納経と金光明最勝王経金字宝塔曼陀羅」

四月十七日(日)

一一階講堂 (参加者一七二人)

講師…有賀祥隆(東北大学名誉教授)

「義経展特別講演会」

五月十日(火)

千葉市文化センターアートホール

(参加者五〇〇人)

講師…宮尾登美子(作家／大河ドラマ「義経」原作者)



義経展特別講演会

「ヴィスコンティ公爵家およびスフォルツァ公爵家のミラノ美術—ジョヴァンニ・デ・グラッシからレオナルド・ダ・ヴィンチまで—」

十一月十二日(土) 一一階講堂 (参加者一九〇人)

講師…小佐野重利(東京大学教授)

「ミラノ展レクチャー」 一一階講堂 (計五回/参加者計二五七人)

十月二十六日(水)、十二月三日(土)

講師…新保淳乃(川村学園女子大学・千葉大学非常勤講師)

十一月十六日(水)、十一月二十六日(土)、十一月三十日(水)

講師…伊藤紫織(当館学芸員)

「現代スイスアートの展開」 一一階講堂 (参加者六〇人)

一月十五日(日)

講師…小倉正史(美術評論家)

三、コレクション理解のための市民美術講座(計九回)

※二〇世紀後半の美術シリーズ

第一回 七月二日(土) 一一階講堂 (参加者二五人)

「日本美術の近代とはなにか、現代とはなにか」

講師…原田光(横須賀市美術館開設準備室長)

第二回 七月二十三日(土) 一一階講堂 (参加者三〇人)

「ナショナルな性格をめぐって—1940年代〜50年代—」

講師…蘆科英也(当館学芸員)

第三回 八月二十七日(土) 一一階講堂 (参加者三五人)

「こうなったらやけくそだ!」—「反芸術」の1960年代—

講師…水沼啓和(当館学芸員)

第四回 九月二十五日(日) 一一階講堂 (参加者三五人)

「概念と物質—1960年代末〜70年代初めの動向—」

講師…松本透(東京国立近代美術館企画課長)

第五回 十月三十日(日) 一一階講堂 (参加者三三人)

「さよならアメリカ—1970年代の日本—」

講師…蘆科英也(当館学芸員)

第六回 十二月二十五日(日) 一一階講堂 (参加者二〇人)

「『美術』は終わったか?—多様化の1980年代以降—」

講師…水沼啓和(当館学芸員)

※房総ゆかりの作家・作品シリーズ

第七回 二〇〇六年一月十四日(土) 一一階講堂 (参加者四〇人)

「安房出身の浮世絵師・菱川師宣」

講師…浅野秀剛(当館学芸課長)

第八回 二月二十五日(土) 一一階講堂 (参加者三〇人)

「千葉ゆかりの日本画家・石井林簪」

講師：浅野秀剛（当館学芸課長）

第九回 三月十八日（土） 一一階講堂 （参加者三〇人）

「椿貞雄の周辺」

講師：蘆科英也（当館学芸員）

四、ワークショップ、その他イベント等（七件一八回）

「義経ものがたりにふれてみよう」

四月二十三日（土） 一一階講堂 （参加者七五人）

講師：一龍斎貞友（講談師）／金井ひろみ（造形作家）

※義経の昔話を聞いたり実際に語ったりしたあと、扇面の作品づくりに挑戦。小学生対象。

「糸あやつり人形とおはなしによる『赤ずきん』」

七月三十日（土） 一階さや堂ホール （参加者一二二人）

人形とおはなし：アセファル／結城一糸・他

※「赤ずきんちゃん」が日本の伝統的な糸あやつり人形となって登場。人形は絵本作家飯野和好氏のデザイン。

作品鑑賞と制作のプログラム「なが〜いもの、な〜んだ？」

八月六日（土） 一一階講堂 他 （参加者四三人）

※仕掛け絵本のしくみを使った工作。小学校低学年の児童と保護者対象。

「ミラノ展関連 トークイベント」

十一月二十七日（日） 一一階講堂 （参加者三二人）



糸あやつり人形とおはなしによる「赤ずきん」



義経ものがたりにふれてみよう



なが〜いもの、な〜んだ？

出演…ダリオ・ポニツスイ（俳優、演出家）

※音楽を交えて北イタリアの文化を紹介。

イタリア映画上映会

十一月十九日（土）、二十日（日） 一一階講堂

ヴィスコンティとタヴィアーニ兄弟（共催…イタリア文化会館）

「サン★ロレンツォの夜」「夏の嵐」「父 パードレ・パドロネ」「家族の肖像」

十月二十九日（土）、十一月十三日（日）

「夏の嵐」

十一月六日（日）、十一月二十日（日）、十二月四日（日）

「家族の肖像」

（計八回上映／参加者計五四九人）

「イタリアワインの夕べ」 一一階かぼちやわいん美術館店

十月二十八日（金）、十一月十一日（金）、十一月二十五日（金）

（計三回開催／参加者計一九人）

ビデオアート上映会「スイス・ビデオランドスケープ・トゥデイ」

二〇〇六年一月八日（日）、一月二十二日（日）、二月十九日（日） 一一階講

堂（計三回上映／参加者計一三〇人）

ピロツティ・リスト「私はこの歌の犠牲者」ほか

※スイス人アーティスト一一作家によるシングルチャンネル・ビデオ十三作品を上映。

五、コンサート

四月三十日（土） 一階さや堂ホール（参加者二二五人）

「風の伝説『薄墨』〜義経の笛〜」

出演…赤尾三千子（横笛演奏家）

※「義経展」出品作で「薄墨」の銘を持つ義経ゆかりの龍笛を演奏。

十一月十九日（土） 一階さや堂ホール（参加者二〇〇人）

「東京フィル・アフタヌーンコンサート〜イタリア音楽の調べ〜」（主催…千葉

市文化振興財団）

出演…東京フィルハーモニー交響楽団 三浦章宏／藤村政芳（ヴァイオリ

ン）、高平純（ピオラ）、服部誠（チェロ）



現代スイス・音の風景

二〇〇六年二月十二日(日) 一階講堂

(参加者八五人)

「現代スイス・音の風景」

出演：河村典子（ヴァイオリン）、白土文雄（コントラバス）、中根康美（ギター）

※チューリヒを拠点に活動するヴァイオリニスト・河村典子を中心としたトリオによるスイス現代音楽のコンサート。

六、学芸員によるギャラリートーク

「義経展」 二回

「ブラティスラヴァ世界絵本原画展」 一回

「画人たちと千葉」 一回

「写楽・歌麿と黄金期の浮世絵」 一回

「幕末明治の浮世絵」 一回

「ミラノ展」 一回

「江戸絵画のたのしみ」 一回

七、学校との連携事業

(一) 学校団体の受け入れ

① 児童・生徒の団体鑑賞

※学校側の希望に応じて、学芸員またはボランティアが対応。

※特に遠隔校の来館を促すため、「小中学生鑑賞教育推進事業」を設け、美術館が無料送迎バスを用意。

「義経展」 六校二七五人

「近・現代日本美術のあゆみ」 一校二九人

「ブラティスラヴァ世界絵本原画展」 「画人たちと千葉」 一二校三〇五人

「写楽・歌麿と黄金期の浮世絵」 「幕末明治の浮世絵」 一校一二六人

「ミラノ展」 二校七十七人

「スイス現代美術展」 三校二二二人

合計二五校一、〇三四人（うち「小中学生鑑賞教育推進事業」での来館は二二校七八一人）

② 教職員の団体鑑賞（研修、研究会による利用）

一件五一人

(一) 「職場体験」学習

一四校四六人

(二) 「町探検」学習

一校一三人

(三) 「図工・美術科等教職員による美術館見学会」

十一月十九日(土) (参加者三〇人)

(四) 千葉市教育研究会造形部会 美術館連携グループとの連携

※「ブラティスラヴァ世界絵本原画展」にあわせて、絵本を制作、展示。市内の中学校六校が部活動単位で参加。

八、文部科学省 地域教育力再生プラン 文化体験プログラム支援事業

「子ども美術講座」

※千葉市民美術協会との連携による。

第一回 「写真をつかってポスターをデザインしよう」

七月二十日(水)、二十一日(木)、二十二日(金)

花の美術館、磯辺第二中学校 (参加児童 のべ四二人)

第二回 「わたしの顔、手型、足型を石膏に写し取ろう」

八月二十三日(火)、二十四日(水)、二十五日(木)

千葉市教育センター (参加児童 のべ五九人)



墨をつかって、身近なものを描いてみよう



美術館デートのすすめ

第三回 「象形文字を使って、凧(たこ)などにデザインした作品をつくらう」

八月二十四日(水)、二十五日(木)、二十六日(金)

市民ギャラリーいなげ (参加児童 のべ四五人)

第四回 「ぼくの、わたしのお茶碗づくり教室」

十月一日(土)、十六日(日)、二十九日(土)

清野陶房 (参加児童 のべ三九人)

第五回 「分色版画による絵ハガキづくり」

十二月十一日(日)、十七日(土)、十八日(日)

市民ギャラリーいなげ (参加児童 のべ三九人)

第六回 「墨をつかって、身近なものを描いてみよう」

二〇〇六年三月四日(土)、五日(日)、十一日(土)

市民ギャラリーいなげ (参加児童 のべ三〇人)

九、アウトリーチプログラム

※千葉大学や地域NPOとの連携事業である「千葉アートネットワーク・プロジェクト(W・C・N)」を実施。学生メンバーと各サイト(美術館・NPO等)の協力により、サイトごとにプロジェクトを企画・展開。そのうち千葉市美術館を会場に行われたイベントのみを記載。平成十七年度文化庁「文化芸術による創造のまち」支援事業。詳細は、報告書を参照。

十二月三日(土)―二十二日(木)

「噂としてのUFO 2005」

噂の特別捜査本部 千葉市美術館支部

二〇〇六年二月二十五日(土)、二十六日(日)

「美術館デートのすずめ〜ふたりでアートを楽しむ十の方法」

※「Thank you@tの日」参加イベント・鑑賞プログラム

(参加者八組一六人)

十、ボランティア活動

※今年度は一七人(女性一三、男性四)が活動を継続。秋に二期生二〇人を新たに募集。六九人応募。研修を経て、計三五人となり、新年度の活動へ。

(一) ギャラリートーク

※展覧会の会期中、不定期に実施する自主活動。

「義経展」 一四回

「近・現代日本美術のあゆみ」 一一回

「ブラティスラヴァ世界絵本原画展」 三回

「画人たちと千葉」 六回

「写楽・歌麿と黄金期の浮世絵」 一六回

「幕末明治の浮世絵」 九回

「ミラノ展」 一〇回

(二) 鑑賞リーダー

※児童・生徒の団体鑑賞(七―(一)①)への協力活動。学校側の希望に応じて、少人数グループでの鑑賞を行う。対応したボランティアのべ人数を記載。

「義経展」 三校一二人

「ブラティスラヴァ世界絵本原画展」画人たちと千葉」 四校一四人

「写楽・歌麿と黄金期の浮世絵」幕末明治の浮世絵」 一校六人

「ミラノ展」 一校四人

「スイス現代美術展」 三校二六人

合計 一二校のべ六二人

(三) ワークショップ等の運営補助

「糸あやつり人形とおはなしによる『赤ずきん』」 七人

「なが〜いもの、なくんだ?」 三人

(四) その他

「ブラティスラヴァ絵本原画展」への協力

「絵本を楽しむひととき」 七階展示室ロビー(映像コーナー)

※原画が出品されている絵本を実際に読みながら、絵本の楽しさを紹介。主に小学生対象。

七月二十一日(木)、二十八日(木)、八月二日(火)、八月四日(木)、十八日

(木)、二十三日(火)、二十五日(木)

計七回二二人(参加者一八六人)

十一、出版活動

(一) 展覧会図録(五冊)

『義経展』源氏・平氏・奥州藤原氏の至宝』

編集…NHKプロモーション 発行…NHK/NHKプロモーション



『ブラティスラヴァ世界絵本原画展―広がる絵本世界』

編集…森田一／山根佳奈／関沢明子／板東悠美子／本多慶子

発行…うらわ美術館、千葉市美術館、奈良県立美術館、美術館連絡協議会



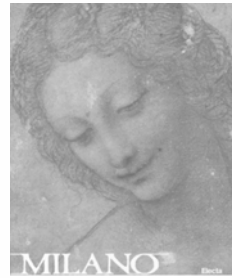
『青木コレクションによる 幕末明治の浮世絵』

編集…千葉市美術館
発行…青木元治



『ミラノ展 都市の芸術と歴史』

編集…千葉市美術館／大阪市立美術館
発行…読売新聞社



『スイス現代美術展 リアル・ワールド―現実世界』

Talking About the Real World: Contemporary Swiss Art

編集・発行…千葉市美術館



(二) 展覧会の作品目録・鑑賞補助のための小冊子

※企画展・所蔵作品展ごとに、作品目録または解説付き小冊子を発行。

(三) 定期刊行物

① 美術館ニュース「Cn」 第三四〇三七号(四回発行)

② 千葉市美術館研究紀要『採蓮』 第九号

十二、ホームページの公開

※平成十八年二月よりサーバーを新たにし、三月よりリニューアルページを公開。

アクセス件数 計五九六、七九八件（三月三十一日まで）

十三、作品の収集

(一) 購入 一件

東洲斎写楽〈三代目大谷鬼次の江戸兵衛〉

(二) 寄贈 八四件

石井雙石《飲且食兮寿而康》、《無量寿》、《山峯水渴知己》、《我忘吾》、《寿》、
《福如雲》、《喫茶去》、《樂哉無一事》、《白雲万里》、《朱印『一笑』尽し》
(以上、伊藤清夫氏寄贈)

深澤幸雄《廃墟の貌》、《夜の耳》、《風化》、《たばこ》、《残涙》、《重金属の鳥》、
《さいころ》、《I君の像》、《餓鬼》、《風見鶏》、《夜の貌》、《男》、《母子像A》、
《骨疾A》、《骨疾B》、《骨疾C》、《骨疾D》、《骨疾E》、《骨疾F》、《十六時》、
《睡眠周波》、《眠りの前》、《少女》、《ひも》、《母子像》
深澤幸雄 ダンテ『神曲』地獄篇より《チェンタウロ》、《ジャンニ・スキッ
ツ》、《ペルトラム・ダル・ボルニオ》、《チェルベロ》、《ウゴリーノ》、《ルチフ
エロ》、《カポッキオ》、《分裂の悔恨》
(以上、深澤幸雄氏寄贈)

春村たづを《自画像》、《アナナス》

川上澄生『画集えげれすいろは』

川西英『曲馬帖』、《題名不詳（神戸港）》

(以上、多田晶子氏寄贈)

石川寅治《阿蘇山》、《三保より見たる春の富士》、《驟雨一過》、《蘇州河の漕
帆》、《雨後の港》、《琉球の市場》、《裸女十種》より 青春《裸女十種》より
朝《裸女十種》より 浴室にて、《瀬戸内海》版木七枚及び校正摺
(以上、石井智宏氏寄贈)

八木正《WORK TRILOGY》《LOST WORDS》《(作品名不詳)》《UNTITLED》
《UNTITLED》《UNTITLED》《(作品名不詳)》《(作品名不詳)》
(以上、八木明氏寄贈)

若林奮《21・34・VALENCE》

(若林彩子氏、山領まり氏寄贈)

松田正平《坐る裸婦A》、《坐る裸婦B》、《横たわる裸婦》、《頭に手を置く裸婦
半身》、《ふりむく裸婦 半身》
(以上、深澤幸雄氏寄贈)

遠藤健郎《老婆と娘》、《ミルクを飲む子供達》、《街頭の光景》、《広告塔》
遠藤健郎『白描戯画』より《靴磨き》、《勇士の再会》、《スウーベニヤ》、《日本
の中のアメリカ》、《不死の猿》、《場末の街》
(以上、遠藤健郎氏寄贈)

郭徳俊《フォードと郭（B）》

（郭徳俊氏寄贈）

（三）寄託 九七件

十四、所蔵作品の修復・保存等

（一）修復 一件

『芝翫帖』 山折部分の分離

（二）所蔵作品のマット装 三点

東洲斎写楽《三代目大谷鬼次の江戸兵衛》 他

（三）写真撮影 九〇カット

東洲斎写楽《三代目大谷鬼次の江戸兵衛》 他

十五、所蔵作品の特別利用

（一）作品の貸し出し 二三件、一三一点

※平成十七年度開催について記載

①「曾我蕭白」展（京都国立博物館、二〇〇五年四～五月）

曾我蕭白《獅子虎図屏風》他 三点

②「東山魁夷展」（長野県信濃美術館、四～五月）

東山魁夷《深秋》（島コレクシヨン）一点

③「高田敬輔と小泉斐」（滋賀県立近代美術館、四～五月）

月岡雪鼎『女武勇粧鏡』他 一点

④「いずれ菖蒲か杜若」（千葉県立大利根博物館、五～六月）

鈴木春信『絵本千代松』一点

⑤「小倉遊亀展」（日本橋三越他、五～二〇〇六年一月）

小倉遊亀《古九谷台鉢》（島コレクシヨン）一点

⑥「光琳デザインⅡ」（MOA美術館、六～七月）

中村芳中《白梅図》他 二点

⑦「山田正亮」（府中市美術館、六～八月）

山田正亮《Work B.169》他 二点

⑧「大坂歌舞伎展」（大英博物館他、六～一月）

歌川豊国《七代目仁左右衛門の伊予の太郎》他 八点

⑨「前衛の女性1960-1975」（栃木県立美術館、七～九月）

福島秀子《作品5》一点

⑩「楽しい版画」（笠岡市竹喬美術館他、七～十月）

山本鼎《漁夫》他 七点

⑪「松島・天橋立・厳島 日本三景展」（広島県立美術館他、八月～十二月）

横山華山《天橋立・富士三保松原図》他 二点

⑫「篠原有司男 ボクシング・ペインティングとオートバイ彫刻」（神奈川県立近代美術館、九～十一月）

篠原有司男《思考するマルセル・デュシャン》他 二点

⑬「東京府美術館の時代1926～1970」（東京都現代美術館、九～十二月）

月）

河口龍夫《陸と海》他 三点

⑭「浮世絵モダン」(町田市立国際版画美術館、十〜十一月)

エミール・オルリック《日本の旅人》他 四三点

⑮「もの派―再考」(国立国際美術館、十〜十二月)

小清水漸《作業台―3点セット》他 三点

⑯「YOKAI―日本のお化け図鑑」(パリ日本文化会館、十〜二〇〇六年一月)

歌川国芳《相馬の古内裏》一点

⑰「大正・昭和の風景版画家 川瀬巴水展」(島田市博物館、十〜十二月)

川瀬巴水《塩原しほがま》一点

⑱「北斎展」(東京国立博物館、十一〜十二月)

葛飾北斎《井手の玉川》他 三点

⑲「18世紀京都画壇の革新者たち」(サンフランシスコ・アジア美術館他、十二

〜二〇〇六年二月)

長澤蘆雪《花鳥蟲獸図巻》一点

⑳「日本橋絵巻展」(三井記念美術館、一〜二月)

菱川師宣《江戸雀》他 八点

㉑「東京―ベルリン／ベルリン―東京展」(森美術館、一〜五月)

北代省三《APNのためのカット》他 三二点

㉒「メディア・アートの先駆者 山口勝弘展」(神奈川県立近代美術館他、二〜

五月)

山口勝弘《無題》他 三点

㉓「髪軀展」(福井県立美術館、三月)

髪軀《若い仲間たち》他 二点

(二) 写真の貸し出し、撮影および掲載申請 六〇件、一八三点

(三) 所蔵作品等の出版、放映、番組等への協力

①「迷宮美術館スペシャル」(NHKBS hi、BS2 七月三十一日放映)

②『週刊朝日百科 日本の美術館を楽しむ』四九号(朝日新聞社 九月発行)

③「アートのささやき・美術館のある街へ」葛飾北斎・千絵の海 総州銚子」

(BSジャパン 二〇〇六年一月二十一日放映)

④「美の巨人」川瀬巴水」(テレビ東京系 一月二十八日放映)

十六、友の会

会員 二八三人(二〇〇六年三月三十一日現在)

十七、博物館実習

八月二十二日〜二十四日、二十九日〜三十一日の六日間

九月二十日〜二十二日、二十六日〜二十八日の六日間

二期に分けて実施 計 一三大学一九人

十八、図書室の運営

公開日数 二六七日

利用人数 三、〇八九人

※美術館主催の展覧会会期中に開室。

十九、施設の利用（利用日数）

市民ギャラリー 二七九日（三九団体 二二、九一人）

講堂 一六六日（一般四一日、市関係八三日、美術館四二日）

講座室 二二八日（一般二六六日、市関係二九日、美術館二三日）

さや堂ホール 一七三日（一般二二日、市関係八八日、市展二〇日、美術館四四日）

二十、市民ギャラリーいなげ

（一）特別企画展

十一月八日（火）～十二月二十日（火）

「Chiba Art Flash '05」

※新しい表現を模索し挑戦する千葉市出身、あるいは千葉市にゆかりのあるフレッシュな現代美術家の作品を展示。今年度は、浅見貴子、岩崎龍次、江本創、岡本真枝、坂内美和子、椎名久夫、高梨裕理、服部睦美、水谷恵、柳原絵夢の二〇人。

（二日間／入場者八二三人）

二〇〇六年二月十四日（火）～二十六日（日）

「銅版画の宇宙」

※戦後日本の彫刻界を代表する存在であり、同時に数多くの版画作品を制作した若林奮（一九三六～二〇〇三）と、一九八〇年代の日本の版画界に登場し、珠玉の作品を遺した清原啓子（一九五五～一九八七）の作品全五〇点を展示。
（二日間／入場者五五五人）

（二）施設の利用者数

展示室 一四、七九七人

制作室 四、七二二人

（三）施設の公開（公開日数と三月末までの見学者数）

「旧神谷伝兵衛稲毛別荘」 二九四日 七、二九八人

「ゆかりの家・いなげ」 二九四日 七、二一〇人

平成17年度利用者数

		4月	5月	6月	7月	8月	9月	10月	11月	12月	1月	2月	3月	合計
観覧者 （美術館事業で の利用はのぞく）	義経展	13,364	13,130											26,494
	プラテイスラヴァ世界絵本原画展				3,575	7,217								10,792
	ミラノ展							2,216	12,712	3,372				18,300
	展イス現代美術展									552	1,866	2,058		4,476
	第37回千葉市民美術展												14,812	14,812
	近・現代日本美術のあゆみ		547	1,554	242									2,343
	画人たちと千葉				2,257	4,269								6,526
	写楽・歌麿と黄金期の浮世絵						2,874	2,819						5,693
	幕末明治の浮世絵						3,061	2,884						5,945
	江戸絵画のたのしみ							1,787	9,619	2,399				13,805
展覧会観覧者 計		13,364	13,677	1,554	6,074	11,486	5,935	9,706	22,331	6,323	1,866	2,058	14,812	109,186
貸出施設利用者 （美術館事業で の利用はのぞく）	市民ギャラリー	2,191	3,317	2,985	284	1,288	698	2,552	2,512	900	8,166		14,812	39,705
	講座室	191	230	190	184	176	250	873	300	241	280	30	196	3,141
	講堂		538	900	270	822	787	551	237	335	3,688	2,591	150	10,869
	さや堂ホール		100	8,000	100	2,190	6,173	450	3	463	3,678	3,151	20	24,328
貸出施設利用者 計		2,382	4,185	12,075	838	4,476	7,908	4,426	3,052	1,939	15,812	5,772	1,5178	78,043
その他利用者	図書室	240	235	261	255	389	219	180	500	143	253	304	110	3,089
	講座・講演会等	172			55	25	25	23	397	70	100	30	30	927
	コンサート・ワークショップ等	300			112	43		75	852	62	104	145		1,693
	学校プログラム・実習等	145	163	17	243	212	242		93	70	152	4		1,341
その他利用者 計		857	398	278	665	669	486	278	1,842	345	609	483	140	7,050
美術館 利用者総計		16,603	18,260	13,907	7,577	16,631	14,329	14,410	27,225	8,607	18,287	8,313	30,130	194,279
市民ギャラリー いなげ	Chiba Art Flash '05								823					823
	銅版画の宇宙											555		555
	こども美術講座									48			39	87
	展示室利用者	1,594	1,289	1,048	842	887	1,270	1,984	1,953	849	714	913	1,454	14,797
	制作室利用者	301	192	665	253	239	185	599	931	259	194	709	185	4,712
	旧神谷伝兵衛稲毛別荘	842	837	560	456	286	509	721	1,126	325	476	412	748	7,298
	ゆかりの家・いなげ	992	784	435	422	225	443	684	896	358	676	490	705	7,110
市民ギャラリーいなげ 利用者総計		3,729	3,102	2,708	1,973	1,637	2,407	3,988	5,729	1,839	2,060	3,079	3,131	35,382

千葉市美術館研究紀要
採蓮 第九号

二〇〇六年三月三十一日発行

編集・発行 | 財団法人千葉市教育振興財団
千葉市美術館

二六〇一八七三 千葉市中央区中央三一十一八
電話 〇四三一三二一三三二一(代)

編集担当 | 松尾知子

制作 | 印象社

Bulletin of Chiba City Museum of Art
Siren No.9

March 31, 2006

Edited and Published by
Chiba City Museum of Art
3-10-8 Chuo, Chuo-ku, Chiba 260-8733 JAPAN
Phone. 043-221-2311

Produced by
Insho-sha

ISSN 1343-148X