

採 蓮

Siren

第
十
一
号

No.11

目次
Contents

採蓮のいわれ 4
The Implication of "Siren" 5

鳥居清長——描かれた芸者風俗と出版事情 田辺昌子 7
Torii Kiyonagata: Depicted Geisha Customs and Publishing Circumstances Masako Tanabe 19

画譜、絵本の出版をめぐる二つの事例——菱屋孫兵衛の活動に注目して 伊藤紫織 21
Three case studies of "Ehon" (Japanese picture book) publishing in the Edo period: A study of the activities of the Kyoto publisher and bookseller Hishya Magobei Ito Shiori 29

シンポジウム「一九七〇年代・高松次郎以後」 31
Symposium: "The 1970s: After Takamatsu Jiro" 46
Panelists: Nakahara Yusuke, Minemura Toshiaki, Tatehata Akira Chair: Warashina Hideya

平成十九年度 千葉市美術館の活動 47
Fiscal Heisei 19 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

鳥居清長——描かれた芸者風俗と出版事情

田辺昌子

千葉市美術館において開催された展覧会「鳥居清長——江戸のヴィーナス誕生」(会期・平成十九年四月二十八日―六月十日)は、これまでにない規模の総合的な鳥居清長(一七五二―一八一五)の回顧展として、その画業を見直すよい契機となったものと思う。この展覧会図録の中で筆者は、「清長の美人画——商品としての視点から」と題して、清長が当時

人気の岡場所の芸者を多く描いていることなど、現実の江戸をいきいきと取り入れた主題選択や、当時は高級品であったと思われる大判錦絵の位置づけ、また版元のことなどを述べて清長の美人画を考察したが、本論ではその後得た知見を含めて、この内容を補足していきたいと思う。

岡場所風俗と清長の美人画

清長が、官許の吉原よりもむしろ岡場所などの芸者遊女を主要な美人画の題材としていたことは、例えば天明(一七八一―一八九)前期に制作された代表作「当世遊里美人合」(大判錦絵揃物)の主題構成によって示される。二十一図のシリーズであるが、その

内、副題より知られる遊里の場所は、吉原がたった一図、橋町六図(このうち一図には副題がないが風俗で判断されている)、深川(辰巳三図、中洲(又江)四図、土手二図、品川一図、副題が記されず場所の特定されない四図という構成で、この割合はそのままこの作品の購置者の興味の在処を反映しているとも言えるであろう。

筆者は先の展覧会図録の中で、岡場所には場所ごとに特徴的な風俗があり、清長はそれを積極に描き分けることで、現実的でいきいきとした感覚を作品に込めたことについて述べた。そのことを前提とすれば、たとえ文字による主題情報がなくても、どの場所のどのような立場の女を描いているのか、清長の作品は具体的に伝えてくれるのである。しかし岡場所風俗については不明な点も多く、その絵画的検討も本格的に行われたことがない。

本論ではまず試みに、清長がよく題材として取り上げた橋町及び深川の芸者について、三田村鳶魚が大正十五年に書いた「江戸芸者の研究」^{註1)}において挙げる文献等を中心に、作品の内容と照らし合わせながら、清長時代をめぐる芸者風俗の動向を考察

していきいたいと思う。

橋町周辺の芸者は、伝統的に「踊子」と呼ばれる十代半ばの若い娘が中心であった。『武野俗談』(宝暦六年序)には、「元文の頃、江戸中に踊子といふ女ありて、橋町、なにはてう、村松町を第一として、所々にあり、素人の娘を三味線浄るりをおしへ込、歴々の慰とし、御屋敷方、御留守居^{おるすよりありひちやや}寄合茶屋^{あひちやや}なぞへ遣し、芸者のようにして、其の母と称して付添い出入り仕りけり」^{註2)}とあり、三味線や浄瑠璃を教え込まれた素人娘が、武家の屋敷や御留守居役の寄合に呼ばれて行き、宴席を盛り上げたものらしい。そこに「母と称して付添い出入り仕りけり」と記された習慣は、清長が描く橋町の芸者の図、例えば「当世遊里美人合 橋中妓」にも描かれる(挿図1)。さらにこの図で踊子が相合傘をしている日傘は、「青傘」と呼ばれており、この『武野俗談』には、元文の初めに三五七組の衛門、千歳組のおてる、大助組のおえんという人気の踊子が、菅笠では髪型がくずれることを嫌って用いるようになり、それが一般にも流行したことが記述されている。以

挿図1 鳥居清長「当世遊里美人合 橋中妓」 大判錦絵 天明前期
平木浮世絵財団蔵



来、橋町の踊子を象徴する風俗として認識されてきたことは、清長の作品等において一種の記号のように青傘を描き、彼女たちが橋町辺の踊子であることを示していることでも理解される。

また大田南畝の『奴風』(文化七年頃)には、「天明の頃まで、橋町、葉研堀の芸者、座敷へ出るに振袖を着て来り、留袖に着かへ、又帰る時は必振袖を着しが、今振袖を着るものなし」(三田村)とあり、橋町や近くの葉研堀の芸者は行き帰りに振袖で、座敷では留袖に着替えるという習慣があったようである、挿図1でも供をしている母親役はその着替の風呂敷包を持っているらしいことがわかる。

踊子に対しては、幕府の取り締まりが度々行われたが、『鄙雑俎』には「宝暦ノ始ニハ橋丁ニ少ハ出

来シトナリ、乍去如前ノ様成ニハ非ズ、芸舞モナク、只二三味線少シ鳴スバカリノ由、船遊ビノ興モ永ク絶タリ、今モ船ハ出レ共、舞芸ノ踊子ニハ非ズ、船数モ過半余ニ些、花火已ニ成タリ、変易ハ難計物ナリ」(三田村)とあり、取締りの後、橋町には少しは踊子がいたものの、以前のようなではなく芸のない娘たちで、踊子が呼ばれて行くことも多かつた豪華な屋形船も規制され、船遊の興も求められなくなつてしまつたことを嘆いている。芸を売るはずの踊子は、いつか遊女化して春をひさぐ者も増えていた。

宝暦五年『栄花遊二代男』では、さらに芸より性を売り物とする傾向が増しているようで、「こゝに踊子とて横山町橋町の辺に全盛なる娘、京都の舞子と同じ、切を定めて情を売る内に二品あり、親元まづしくして踊を仕込む事もならねば、三味線の芸ばかりにて渡世をたつるもあり、又情を次にして踊をおどり、人の気をいさめ、色といふに仕かけて、親の知らぬ分にて情を売るあり、閑時は二人来て、ひとりの客には費にて、其上きりもあれば、高きものゝやうなれど」(三田村)という状況が語られる。

「二品」いずれにしても踊子は性を売る芸者となり、親の知らぬ間に客をとる娘も多くなつたようだが、それはそれで「全盛なる娘」には違いなかつ

た。豪華な屋形船こそ減つたものの、明和期(一七六四〜七二)には小型の屋根舟が盛んとなり、再び橋町の芸者も川上での遊興に活躍をはじめたらしい。

鈴木春信(一七二五?〜七〇)の明和期の作品で、「舟から降りる芸者」(挿図2)や「舟に乗る娘」(中判錦絵 明和四年頃)と呼ばれてきた作品なども、橋町あたりの踊子と見るべきなのだろう。これらの図では、「閑時は二人来て」との『栄花遊二代男』の記述とも一致して、二人の振袖の娘が屋根舟から降りるところであり、一人の娘は手に青傘を持っている。

そして舟の発達は、芸者の活動域を広げさせたようだ。春信の「風流江戸八景 駒形の秋月」(中判錦絵 明和五年頃)は、駒形堂近くで振袖の娘が舟を降りるところであり、三味線の長箱を抱えた若衆が娘に手を貸している。

花咲一男氏が『江戸の出合茶屋』(三樹書房 一九九六年)の中で紹介されている中村仲蔵(一七三六〜九〇)の随筆『月雪花叢物語』に、「近年、踊子はやり申候。深川へ参りたく候らへども」とあるのは、花咲氏の解釈のように、「両国 橋町」あたりの踊子連れて深川へ行きたいが」という意味であろう。橋町辺の踊子が大川(隅田川)を渡って深川の座敷へ呼ばれて行くこともあったらしいことがわかる。

さらに安永十年刊の洒落本『東西南北 突当富魂短』（『洒落本大成第十一巻』所収）では、女郎の台詞に「たしか此中山の松本に江戸けいしやをつれて来ておくの座敷にさわいで居なさった」とあり、深川仲町の二軒茶屋のうち松本に、江戸芸者すなわち『守貞漫稿』に「町芸者 江戸芸者とも云ふは 吉原及び深川より市中を指て云ふ言也 両国柳橋辺 葭町甚左衛門町辺 堀江町辺 京橋辺多し」（三田村）と説明される地域の芸者たちが、深川へも呼ばれていったことがわかる。

明和五年頃の春信の作品「大門屋木戸口」（挿図3）では、「かし座敷 大門屋」の立て看板のある垣根の入口で（註3）、盆を持った仲居が外をのぞき、外では娘が奴に足袋を直してもらっている様子が描かれる。大門屋とは、深川洲崎の当時人気の料理茶屋であるが、地面に殊更に置かれた青傘はただ一般的な風俗として描き込んだものと思われず、この娘が橋町あたりの踊子であることを示唆しているのだろう。奴は踊子を呼んだ客が武士であることを暗示しているのかもしれない。

安永期（一七七―一八一）を経て、清長が最も評価される天明期に入ると、芸者はさらに芸の道から離れていくように思える。この時代の芸者を語る資料の一つに、森山孝盛（一七三八―一八一五）の『蟹の焼藻の記』（註4）がある。天明七年頃の記述には、

「女芸者と云者、殊の外時花て、下町山の手いづくと差別なく、少しもみめよき娘は皆芸者にしたてたり。三味線とても少し計覚えたる計にて、琴引は稀なり。只淫楽の友とするのみなり」（三田村）とある。

どうやら清長活躍の絶頂にあった天明期は、少しでも容姿がよければ芸者になった時代であつたらしい。ところが芸の方は一層疎かになり、専ら性を売る芸者と化した者が多くなったようでもある。先述の春信の作品で、三味線の長箱の見える「舟から降りる芸者」（挿図2）や「風流江戸八景 駒形の秋月」、北尾重政の『絵本吾妻の花』（明和五年刊）（挿図4）のように、明和期には三味線を携えることが多かった振袖の踊子芸者が、清長の作品の中では三味線と共に描かれることがほとんどなくなった。

明和六、七年頃の役者の号になぞらえた芸者の評判記『あずまの花』では、「橋町 路考娘」と題される芸者が、路考すなわち瀬川菊之丞に生き写しの美しさとともに、「義太夫の大めいじん長うたさみせんおどりの上手」と芸の素晴らしさを讃えられているように、評判の芸者もいるのだが、清長の時代には、どうも違う面が強調される。踊子は、田沼政治において重用されたという御留守居役の寄合酒宴には欠くことの出来ない存在であつたが、「踊子におどれと留守居むりをいい」（天明二年『誹風柳多

留』）とは、芸のない踊子に踊れと無理を言う留守居役を詠んだ川柳らしく、まだ江戸に慣れない地方出身の留守居役の無粋さも皮肉っているのであろう。

清長が描いた橋町の踊子の典型的な姿とは、挿図1に示されたように、主に振袖姿の二人連れ、青傘の相合傘、あるいは手を繋いで表される場合も多く、また底の平らな塗下駄という風俗にも特徴がある。ひとたび踊子の風俗の特徴をおぼえたと、清長の作品には頻繁に橋町の踊子が描かれていることがわかってくる。そして天明期においても、踊子は引き続き屋根舟と呼ばれ、また舟で移動して座敷へ向かった。

「茶見世十景 両国」（挿図5）では、川に面した水茶屋の前から舟に乗り込もうとする二人の振袖姿の芸者が描かれている。場所が橋町に近い両国とされていることや、底の平らな薄い下駄、一人が青傘を持つことから、橋町の踊子であると察せられる。極端に長い画面のせいもあり、柱絵の図柄（挿図6）はもつと象徴的で、杭につかまり足を舟にかける振袖姿の娘、やはり下駄は同様で、これもまた橋町辺の踊子と見てよいのであろう。

挿図7の柱絵には「平六で聞けと船から呼びにやり」（安永五年『誹風柳多留』より）の川柳が記される。平六、すなわち大坂屋平六は橋町三丁目の菓種商で（註5）、橋町の踊子の動向に詳しく、実質的にそ



挿図5 鳥居清長「茶見世十景 両国」
中判錦絵 天明3、4年頃



挿図3 鈴木春信「大門屋木戸口」中判錦絵
明和5、6年頃 木 世絵財団蔵



挿図2 鈴木春信「舟から降りる芸者」
中判錦絵 明和4年頃



挿図7 鳥居清長「日傘を持つ踊子」柱絵判錦絵
木 世絵財団蔵 天明初期



挿図6 鳥居清長「舟に乗る芸者」柱絵判錦絵
天明初期



挿図4 北尾重政『絵本吾妻の花』 明和5年刊



挿図10 鈴木春信「坐鋪八景 扇の晴嵐」
中判錦絵 明和3年頃



挿図9 鈴木春信「とみよしや前」
細判紅摺絵 宝暦末期
木 世絵財団蔵



挿図8 鈴木春信「松本屋店先」中判錦絵
明和4、5年頃

の手配をしていたことで有名であった。他にも「平六が向ふうらかとるす居聞」(安永四年『誹風柳多留』)とは、その平六の場所を聞く江戸に不案内な留守居役を詠んだ川柳である。

さて特に橋町辺の踊子のことを言う場合が多いように思うが、芸者が芸ではなく性を売ることを、当時俗語で「ころぶ」と言った。やはり安永期頃からよく使われる俗語となったようで、「ころぶおれやいとおるす居大ふぎけ」、「ころぶ子に着替を親がしよつて行」、「ころぶは上手上手おどるはお下手」(いずれも安永六年『誹風柳多留』)などの川柳は、おそらくすべて橋町辺の踊子のことを言っているのだろう。

清長の春画『貝合浮戯枕』(天明三年頃刊)では、夜の両国橋の上か、振袖姿の芸者に荷物を持っていた供の男が「おきとさんおめエこのころむやみにころぶそうだがそうしてくれちやアどうもきまつい」との台詞。芸者は「八さんおめエとこうしてうらざしきへでるがいやでどうもならねへ どうぞしじう女ほうにしてくんなよ」と答えている。

花咲一男氏が『岡場所遊女百姿』(三樹書房 一九九二年)の中で、「おどり子の内」と題した面白い図を紹介されている。刊年等は書いていないが、髪型などから安永後期頃の作であろう。図は、娘が炬燵で眠ってしまい、母親は食事を持つて来たところ

で、父親が土間で下駄を直している。母親の台詞には「みつ ゴうすいができたにおきてたべやれよ此子は夕べのつかれでねむひさふな ばんにはれいのおやしきへゆかずばなるまい」とあり、夜の疲れで眠っているが、今晚またいつもの屋敷へ呼ばれているという「みつ」という娘に雑炊を食べさせようと氣遣っている。父親の方は「おらがむすめをせけんはころぶころぶといふが げたのはがかけたからころぶはつだ」と言っている。両親は娘が芸で売っているものと信じており、父親は自分の娘が「ころぶ」と言われるのを俗語として理解していない。父親が直している娘の下駄は欠けているように見え、ただ普通の二枚歯の高さのある塗下駄に見え、底を平らに薄く切ろうとしているところのように描かれている。花咲氏はそこまでの解釈をしてはいないのだが、当時踊子が主に底の平らな薄い下駄を履いていたという風俗をひそませて、滑稽さを増しているのだろう。

江戸の中心から辰巳の方向に位置し、辰巳と呼ばれた岡場所深川では、橋町の踊子とは対照的に大人の女を演出した。清長の「風流深川八景」の中の辰巳の図(小判錦絵揃物 安永中期)、「当世遊里美人合」など、主題や副題から深川を描いたことが確実な作品から導き出される風俗の特徴は、紫や鼠色、

茶などの渋い色合いで、小紋などの地味な模様の着物に、幅広の帯を締め、高さのある駒下駄(ぼつくり駒下駄)を履いているといった点にある。

深川では芸者と女郎の一応の区別はあっても、曖昧な立場の芸者も多く、芸ばかりでなく性を売る芸者が多かったらしいことは橋町と同様であった。吉原が最もライバル視した岡場所であり、度々の取り締まりで、深川の女たちは吉原に送られて芸者や遊女を勤め、そして三年ほどすると深川にまた戻るということもあったようだ。「仲町にのゝ字を入れて三年往」(安永五年『誹風柳多留』)とは、深川の仲町と吉原の仲の町をかけて詠んだ川柳らしい。

春信の時代から見ていくと、明和四、五年頃の作品に「松本屋店先」(挿図8)がある。深川の二軒茶屋と言われた有名料理店「松もとや」の前を行くのは、三味線箱を持つ仲居を連れた芸者である。風俗は清長時代のような渋く粋な大人っぽさを演出したものではなく、振袖ではないものの紅色の蝶の模様の入った着物は、若い娘の風情である。

この構図の前身は宝暦末期の「とみよしや前」(挿図9)であり、三田村氏が、その芸者おいは、湯上がり姿の櫛巻で知られたと記述する深川仲町の富吉屋の前を、振袖姿の踊子らしい風俗の娘と、供の仲居が通る様子を描いたものである。『深川珍者録』(宝暦十一年序)に「遊里はやぐら下踊子等、日

本一にして風俗格別しほらしく、ちらりと見たる尻目遣いには人の魂を鼻先へ釣上げ、二軒茶屋の三味線に足本のつまづくをしらず「三田村」とあるように、深川櫓下などには、この紅摺絵が制作された当時には評判の踊子がいたようでもあり、そのような踊子を描いたものと考えられる。そして同様の図柄の春信の代表作「坐鋪八景 あふきの晴嵐」(中判錦絵 明和三年頃)(挿図10)のような作品も、踊子とその着替を持つ仲居ということなのかもしれない。またこの図柄は、先行する鳥居清広の「深川娘三幅対」(紅摺絵 宝暦後期)と題名の記された作品がもたになっていることも指摘されている。

これらの図の供の女の姿は、橘町の踊子に従っていた母親役の姿ではなく、前掛をした仲居の姿であることも、深川らしい風俗ということができるだろう。さらに挿図8だけが三味線箱を携えているが、明和後期頃から深川の図ではあまり踊子が描かれなくなることから、深川では踊子が減っていったのではないかと考えられる。

明和末期頃からは、『辰巳の園』(明和七年刊)など、深川を題材とした戯作本も多くなってくるが、北尾重政の希少な安永期の大判錦絵の作品に「東西南北之美人」の4枚揃(3図のみ確認)がある。深川、堺町、(品川)、吉原の代表的な遊里の芸者遊女を題材とした作品で、画面に芸者の名が記されるこ

とも珍しい。早い時期の本格的な大判錦絵作品であることから、かなり特別な上製の出版物であるのだろう。このうち「東方の美人 仲町」(挿図11)というのが深川であり、そこには二人の芸者とその名「お仲 おしま」の名前が記される。明和八年の『操双紙』に「尾花屋のおなかは娘評判記にもおりのたれば美なる事しるべし」(三田村)と記される「おなか」その人である可能性もあろう。

黒襟に紫系の渋い留袖の粋な姿で、洒落た帯の幅は広く、華やかに後ろに垂らしたその結び方も特徴的である。この頃から芸者が左棲をとる姿で描かれることが多くなってくるのは、身幅の狭い着物が流行したことにより、裾をおさえて歩くようになったからであろう。ここではすでに清長時代に共通する深川芸者らしい雰囲気が見て取れる。

ただし風俗上で芸者と女郎を分けるのは困難で、実際、先述の洒落本『東西南北 突当富魂短』には、「春は花見し富ヶ岡深川八幡山の境内左右に二軒茶屋のむま事あり、門前にはいきなる茶屋ののきをならべ、恵方参りの駒下駄は、げいしやとも見へ娘とも女郎なりける形すがた」とあり、深川の女たちは芸者なのか娘なのか、それとも女郎なのか当時でも迷われたらしい。

このように、描かれた深川の女が、どのような立場であるのかを見極めるのは難しいが、洒落本『登

美賀遠佳』(天明二年刊 『洒落本大成 第十一巻』所収)などを読むと、深川でも格式の高い仲町では、芸を売る芸者と色を売る女郎の役割は比較的是っきりと分けられているようで、この話でも二人の客に女郎役が「おらい おきよ、三味線長唄は「千丁和吉」という芸者であり、芸を売る芸者はいわゆる権兵衛名を用いている。

また深川の芸者は長く「羽織芸者」という言葉に代表されて語られてきたが、実際に羽織を着る深川芸者が描かれていることはほとんどない。明和八年の『操双紙』に「三絃ひかざるを芸者とし、ひくのを羽織とす、羽織芸者はおり／＼役者をとるかへ、男芸者は時々毛氈をかぶる」(三田村)、とあり、三味線を弾く芸者を「羽織」と呼んでいたようだ。花咲一男氏が『岡場所遊女百姿』で掲載されている安永四年の勝川春章『色道三津傳』の「ふか川」の図では、確かに黒い羽織を着て三味線を弾く羽織芸者の姿が描かれている。ところが安永八年の『竜虎問答』に「羽織芸者は羽おりを略し」との川柳があることから、羽織芸者が羽織を略したのはこの頃からではないかと推察されているように^{註5}、その呼称だけが残り、清長の時代には実際に深川の羽織芸者が羽織を着る事はあまりなかったものと思える。また北尾重政の春画本『十種交合之記』に「おいちさんもはをりでござんしたが、とこげいしやにならん

んした〔三田村〕とある。三味線の芸で売っていた芸者が床芸者、すなわち性を売る芸者になるということもあったらしいのは、いかにもこの時代の芸者らしい話である。

そうなると三味線を持ち歩くのは基本的には芸のある芸者となり、実体はどうあれ、三味線は一つのステータスであった。三田村氏は「吉原芸者は長棹の三味線を長箱で持ち歩くのに、町の芸者は継棹を風呂敷包にするのは、公許されたものではないからだと言われていた。」と書かれている。しかし先述の春信の「松本屋店先」や深川洲崎の二階座敷の遊宴を描いた清長の「深川遊宴」(大判錦絵3枚続 寛政二年頃)においても、ことさらに三味線の長箱が描き込まれていることでもわかるように、吉原芸者ばかりでなく、深川の芸者や、また「美南十二候 夜の送り」(大判錦絵2枚続 天明四年頃)などで見えるように、品川でもまた長箱で往来していたものらしい。

一方で明和期には、先に挙げた春信の「舟から降りる芸者」(挿図2)や「江戸八景 駒形の秋月」に示されるように、橋町辺の江戸芸者も長箱を持っていたのであると思うが、清長の時代には見受けられなくなる。三田村氏の記述のとおり継棹の三味線を用いていたらしく、分解されて箱に入れられ、風呂敷包で持ち歩いたものようだ。「茶見世十景

やけん掘」(中判錦絵 天明三、四年頃)の茶店「初鷹」の前を通りかかる芸者の後方で青傘を持った供の男が担いでいる風呂敷包みの箱や、「女風俗十寸鏡」(挿図12)の橋町の芸者の典型図とも言える振袖の二人娘の相合傘の後に男が担いでいる同様の荷物は、継棹の三味線箱なのであろう。また先述の清長の春画「貝合浮戯枕」でも、二人の側には同型の箱の上に風呂敷がのせられている。

そして衣裳では区別しにくい深川の女たちは、描き込まれた道具によつてその身分を明らかにしているのである。三味線の長箱は、やはり深川風俗の一つの記号であつたものと思える。三味線箱の一つの記号とするならば、「当世遊里美人合」のうち副題の書き込みがなく場所の特定されなかった「座敷遊宴」(挿図13)も、長箱を持つて来た仲居が描かれることから、深川の茶屋の座敷などを想定した可能性が高いであろう。また同様に、女の風俗も深川の典型といえる「風流十二候 葉月」(挿図14)などの作品も、三味線の長箱を仲居が持つて従っていることから、深川の羽織芸者が想定されてくるようだ。一方で例えば「当世遊里美人合 辰巳艶」(挿図15)は、三味線箱もなく、供の若衆が夜具と銭や火種を入れた火縄箱を持たせていることから、いかにも深川らしい風俗の右側の女は、屋根舟などへ呼ばれる女郎と見るべきであろう。振袖の娘は踊子か、三田

村氏は遊びの興味を募らせるために深川では生娘と出掛けることがあつたと述べる。

中洲は、安永天明期を代表する清長時代ならではの岡場所である。安永中期以降、天明期を通してこの隅田川西岸の新しい埋立地は歓楽街として栄えていたが、洪水の原因になるという理由で寛政期(一七八九—一八〇一)の初めにはすっかり取り払われてしまったという。

この中洲にも固有の芸者はいたらしいが、舟の往来の盛んな時期のこと、浮世絵に描かれた風俗からすると、多くは橋町などの江戸芸者や深川芸者が呼ばれて来たように思える。「当世遊里美人合 又江涼」(挿図16)は、中洲の水茶屋前の往来を描いている。右より三味線の長箱を持つ前掛をして前帯を垂らした仲居、次がその三味線の弾き手の芸者である。長箱、地味な着物にぼつくり駒下駄となれば、深川の芸者とも見える。中央の二人は振袖の娘で、底の平らな下駄を履いているところから、橋町辺の踊子芸者なのだろう。その左の紺の着物の女は、前帯を長くたらしめているが、このような風俗は右端の仲居の姿も同様に、中洲の特徴的な風俗にあたるように思う。主に夏の歓楽地である中洲を描いた図では、このような紺などのカジュアルな柄の着物をゆつたりと着た女が散見される。川岸の中洲には遊船



挿図14 鳥居清長「風流十二候 葉月」
小判錦絵 安永後期



挿図12 鳥居清長「女風俗十寸鏡」
間判錦絵 寛政初期



挿図11 北尾重政「東西南北之美人
東方の美人 仲町」
大判錦絵 安永中期
東京国立博物館蔵



挿図16 鳥居清長「当世遊里美人合 又江涼」 大判錦絵2枚続
天明前期 右:中右瑛氏蔵/左:ホノルル美術館蔵



挿図13 鳥居清長「当世遊里美人合(座敷遊宴)」
大判錦絵2枚続 天明前期



挿図17 鳥居清長『絵本物見聞』 天明5年 千葉市美術館蔵



挿図15 鳥居清長「当世遊里美人合
辰巳艶」 大判錦絵 天明前期
中右瑛氏蔵

の出入りも多かったが、『絵本物見聞』(挿図17)で中洲を背景に、新大橋下で舟の屋根に寄りかかり涼風を楽しむ女は、やはり紺の着物をくつろいだ風に着こなし、前に帯を長く垂らした姿の遊女風である。

さらに挿図16の水茶屋の女の前には、桜草の紋の着物に黒羽織という姿の若衆鬻の子がいる。三田村氏はこのような姿を「深川本多」の例として考えているようであるが、深川を描いた図にこの姿の子が描かれることはないようで、清長の「金龍山八景待乳山」(中判錦絵 天明前期)、「隅田川船遊び」(大判錦絵3枚続 天明中期)、「江都夏十景 なかず」(中判錦絵揃物 天明後期)などにも登場するようになり、むしろ隅田川西岸の地域が活躍の中心であったようだ。

三田村氏は深川本多とは別に、杉田玄白の『後見草』に「富本豊前太夫と云浄るり語り流行、所々の娘子供此ふしをかたり候分は、桜草の紋所をつけ、髪を切て若衆にたばね結び候者数多有之」と書かれていることを紹介されているが、この姿はむしろこの富本を語る若衆姿の娘子供と見るべきだろう。富本豊前太夫は、清長の大判錦絵に描かれるほど人気のあった富本節の語り手で、富本のマークは桜草であった。『後見草』の文からは若衆鬻に結った少女の男装が一般的な流行であったと理解されるが、「又江涼」に描かれたこの少女が、場所柄からも一

般的な流行の姿とは思えず、やはり宴を盛り上げる富本節を語る芸者の類の一人と見るべきであろう。

清長の中洲の図では、場所を示すモチーフも大切である。川面が真近で、茶屋には川側に手すりや梯子があり、軒に吊り下げられた丸い提灯、座敷近くに着する船またはその舳先などもまた、中洲であることを示す記号として重要である。そして「当世遊里美人合 又江涼」(挿図16)に見るような暖簾に提灯もまた一つの記号となっていたものらしい。そうすると挿図18や挿図19のような図柄の情報の少ない柱絵でも、以上に述べた事を前提とすれば、「中洲に来た橋町芸者」、「中洲に来た深川芸者」と具体的な見方が可能になってくるのである。



挿図18 鳥居清長「水茶屋前の踊子」 柱絵判錦絵 天明初期



挿図19 鳥居清長「芸者と女箱屋」 柱絵判錦絵 天明初期

清長の代表作は天明期の大判錦絵作品に集中して

いるが、実は安永期に遡る清長の大判の作品は確認されていない。天明期に入っても、特にその前半期においては、まだはるかに中判で出版されることの方が多く、大判はその絵具の上質さと摺重ねる色版の数の多さ^{註3)}からしても、高級品として出版されたものと想像される。現存の清長の大判錦絵については、後摺でも線などを見ると版の荒れがさほど目立たないことから、大量に摺られていたわけではなさそうだ。逆に中判はより版の荒れたものを見ることが多く、大量に摺られていたと考えられるが、概して大判作品の方が1図あたりの現存率が高いのは、上製の作品であるだけに高価な商品であり、大切にされたためであろう。

清長が八頭身、九頭身という長身の美人を創作したのも、ある意味では大判というこれまでポピュラーではなかった広い画面を印象づけるための演出でもあったと思われる。同時期の中判との比較(挿図20)によっても、そのプロポーションの違いは明らかである。紙のサイズによっても柔軟に人物のプロポーションを変化させて、作品としての見応えを演出していたのだらう。一方で清長らしい西洋的なバランスのとれたプロポーションは、西洋画からの影響も指摘されている^{註4)}。

筆者が展覧会図録においても述べたように、天明前期の大判錦絵には版元印が入っているものは少な

挿図20 鳥居清長の判の美人と中判の美人のプロポーションの比較
(右：大判、左：中判)



く、一方で中判は版元印が入っている方が多数派で、その版元印の多くは、明和期の錦絵創始期に版元として活躍していたと考えられる西村屋与八のものである。そして現時点では、版元印のない清長の天明期の大判錦絵作品が、西村屋版である可能性は最も高く指摘されるであろう。

天明前期の清長の判の美人画で版元印があるのは、「雛形若菜の初模様」というシリーズが唯一であるが、これは安永中期から磯田湖龍斎が手掛け、順次西村屋から版行していたシリーズを、湖龍斎が錦絵から基本的に手を引いたのを機に、清長が引き継いだという事情がある。さらにこのシリーズは、当初西村屋と葛屋重三郎共版で出版されているが、葛屋が錦絵の一枚絵を本格的に扱いはじめめるの

は天明後期からのことで、清長の版元印のない天明前期の名品の版元とは想定しにくい。「雛形若菜の初模様」は、葛屋にとつては例外的な仕事で、この時には吉原に店を構えていた葛屋が、西村屋と吉原との仲立ちの役割を担っていたと考えられ^{註10}、さらに吉原の出資もあつての豪華な大判錦絵作品であつたと想像される。

しかし天明期の版元印のない大判錦絵作品について捨てきれないもう一つの可能性は、慶雲堂こと高津屋伊助が出版したのではないかと、ということである。清長の天明期の作品には、いくつか「慶雲堂」の印が捺されているものがある。通常浮世絵版画では、版元印を版で摺る方が圧倒的に普通であるのは衆知のとおりだが、この例外的に摺り上がった後で捺されている「慶雲堂」印が確認される作品には左記のものがある。

- (1)「六郷の渡し」 大判錦絵2枚続 天明四年頃
- (2)「大川端の夕涼」 大判錦絵2枚続 天明四年頃
- (3)「(官女)」 大判錦絵5枚揃 天明中期
- (4)「菖蒲の池」 大判錦絵2枚続 天明中期
- (5)「吾妻橋下の涼船」 大判錦絵三枚続 天明中後期

その後「真崎の渡し舟」(大判錦絵三枚続 天明後期)などからは、摺によって版元印が入るようになるが^{註11}、大判錦絵、それも本格的な続絵の出版で

は最初期段階に、清長の続絵の代表作を生み出していたことは見逃せない。

この「慶雲堂」印は必ずしも初摺に捺されているわけではない。代表作「大川端の夕涼」もその一つで、シカゴ美術館に所蔵される版のような、水面などを露草の青(ほとんどは退色している)で摺った透明感のある色合いの初摺にはこの印が捺された版を知らないが、これを本藍を加えて濃い青風色に摺った後摺の一群があり、そこに「慶雲堂」の印を捺したのを見ることがある。これについては版元直営の本店を離れて、小売の絵草紙屋などに卸す際にこのような版元印を捺したものではないだろうか、とも想像しているのだが、詳細は不明である。

その高津屋については、元禄十二年から続く日本橋の乾物を商う老舗、現在の株式会社じんべんの高津伊兵衛氏に資料をご提供いただいたので紹介したい。それによれば高津屋伊助は店の繁栄を導いた三代目伊兵衛(屋号は伊勢屋、通称にんべん)の四女の婿にあたるという。版元の初代伏見屋善六、通称「伏善」の三男善蔵がその人であり、後に伊助と改名している。地本絵草紙問屋となつた二代伏見屋善六版で出された清長の判の役者絵(出語り図)も2図が確認されているが、生家から版元としての素養を得ていた善蔵もまた新たに版元となつて活躍をはじめたらしい。しかし寛政三年(一七九二)に若く、

三十三歳の頃に亡くなったと考えられるそうである^{註2}。天明四年（一七八四）頃の「大川端の夕涼」の制作時には、高津屋はまだ二十歳代半ばの若さであったことになり、老舗で清長の作品を安永期から多く手掛けた西村屋と八より三十歳ほど年下の若手であった。

しかしその西村屋に負けないどころか、確実に代表作のいくつかを手掛け、当時主流であった中判の出版には興味を示さずに、大判の、しかも続絵の先駆的な仕事を行っていたというのは、新進の版元として通常とは思えない。作品への意欲とアイデア、そして多くの浮世絵版画がそうであるような薄利多売の商売法とは違う企みのできる立場でなければ、若い版元としてのこれだけの出版は叶わなかったであろう。

井上和雄氏の「地本問屋伏見屋善六（上）（下）」（『浮世絵』二四号、二六号 大正六年 浮世絵社）によれば、伏見屋善六とにんべんの関係は、初代伏見屋善六（宝暦十一年没）の時代から続いていた。井上氏の紹介する三代目の妻が七八歳の明治四年に書いた「聞伝書」によれば、初代は京都の伏見屋、植村藤右衛門（玉枝軒）に奉公していたが、分家して江戸（本）石町に店を持ち成功した。その次男は美男で、にんべんの娘の養子になって、小柳町に伊勢屋太兵衛として店を構えたという。ところが二代目善

六（文政五年に七四歳で没）、つまり年齢からすると高津屋伊助の兄は、商売に疎く、天明の頃に上野池之端に移って絵草紙の店を開いたという。

また初代の次男が養子に出てより、伏見屋では代々男子をにんべんに丁稚奉公させて商人としての躰をもらって、後に地本問屋の仕事をする事になったという事、また錦絵を出版する時には必ずその初摺をにんべんの家に贈ったという伝聞や、『国華』三二一号（大正五年）の中で「第十回茶話会」の三月十八日開催の展覧品に、「錦絵帖三冊外錦絵摺物等」が、当時のにんべんの当主高津伊兵衛氏により出品されていることなどが紹介されており、伏見屋とにんべんの深い関係が伝えられて興味深い。初代伏見屋の三男で婿となった高津屋伊助が、にんべんに支えられて出版活動を行っていたという状況は容易に想像できるだろう。

高津屋は天明後期に至っても、手掛けたのは清長の大判錦絵が中心で、他の絵師の作品はほとんどない。しかし数少ない清長関連以外の出版の中でも興味深いのは、橘根江の美しい吹きぼかしを用いた合羽摺の著名な絵本『彩画職人部類』（明和七年）の後摺本を、天明四年に高津屋が手掛けていることである。初版の橘根江の序と春江亭普成跋は、後版では四方赤良の序と朱葉菅江の跋に変更されている。

明和七年初版の奥付には「畫者 玉樹軒 橘根江

彫工 岡本松魚 明和七 庚寅歲臘月 東都書舖

本石町三丁目 植村藤三郎 鉄砲町 澤伊助」、そして再版の奥付では画家と彫師の名前が消えており、「天明四年甲辰正月日 再刻 東都書肆 下谷池之端仲町 植村善六 高津伊助」とある。ここで偶然とも思えないのは、両版の版元の記載のうち「植村」と「伊助」という部分が共通していることである。伏見屋善六は井上氏の記述を参考にすれば植村姓を用いていたはずであり、天明四年版が善六・伊助兄弟の共版によることは間違いないだろう。そして明和七年版もまた、当時は本石町に店のあった若い二代目伏見屋その人が植村藤三郎と名乗って版元であった可能性は高い。澤伊助を高津伊助と見るにはまだ若すぎかもしれないが、いずれにしろ縁の深い人物であろう。しかも江戸では珍しい精度の高い合羽摺の名作を手掛けていたというのは、非常にユニークで面白い。採算としてはどうかと思うが、それこそ「商売に疎い」と評された二代目伏見屋ならではの名品ということなのかもしれない（その二代目も天明期以降の錦絵出版では成功を収めたように思える）。合羽摺が長く上方で行われた技法であること、初代善六の奉公した植村藤右衛門の号玉枝軒が橘根江の号玉樹軒に似ていることも気になるところである。

またこの天明四年版に附された「慶雲堂蔵板目

録」では、この『彩画職人部類』の他、「窪俊満筆狂歌讃 彩色摺 真菜譜 箱入全部二冊」「窪俊満筆彩画 桃李園 箱入全部二冊」「文談 四方赤良中古 窪俊満 当世 北尾花藍 両子筆 今昔雙子山 箱入巻物」「深川親孝書 五篆千字文 全」、「四方赤良・朱楽菅江著 無学狂歌式」、「四方連中著狂歌はなし 袋掃除」、「北尾花藍筆 彩色絵本 紅翠漫画 箱入三冊」、「北尾花藍筆 吟朝名妃園 全部三冊」が挙げられるが、これらの本類の存在は確認することができなかった。計画段階で終わってしまったものか不明であるが、「箱入」とある出版が多いことから、比較的高級品の出版を目指していたらしいこと、また天明三年に狂歌書の出版が多くなった時流にのって、高津屋も狂歌関係の書を扱おうとしていたことがわかるが、結局その方向には進まずに、興味は大判錦絵の世界へと向かったのかもしれない。

結語

通常では考えられない新進の版元高津屋からの贅沢な清長の大判錦絵出版は、恵まれた環境と共に、どこか一般的な版元と絵師の商売関係を越え、新しいものを創作しようという二人の親しい結びつきを想像させる。さらには三井家の注文により日本橋駿

河町の江戸を代表する大店越後屋を清長が描いている事実などからは¹³⁾、日本橋界限の旦那衆、武士、版元、芸能関係者、芸者といった人々に信頼され、個人的なつながりから誕生した作品も多かったのではないかと想像をふくらませることができだろう。大判錦絵、またその続絵という当時としては最高の出版物を手掛ける機会を得て、現実にある江戸の事象を詳細に取材する新感覚の作品が生まれ、新たな時代を築いたのである。飢饉など、歴史の中で語られる天明期は決して印象のよい時代ではないが、清長の浮世絵を見る限り、自由で平和な遊興の気分が溢れている。本格的な寛政の改革を迎える少し前、田沼意次の時代とその余韻のあるうちに才能を開花させ、市井を活写できたことは、この絵師にとつての幸運であつただろう。

- 1 『江戸時代のさまぐ』所収(初出は『中央公論』大正十五年五月号掲載)、また『三田村意魚全集 第十巻』所収 中央公論社 一九七五年)
- 2 以下、三田村氏の「江戸芸者の研究」に引用されている文献には、「」内の引用文の後に「(三田村)」と記す。また引用文は基本的に三田村氏の表記に従った。
- 3 貸座敷については、花咲一男「江戸の出合茶屋」(『三樹書房 一九九六年』)に詳しい。
- 4 『日本随筆大成』第二期二十二巻所収 吉川弘文館 引用文はこの表記に従った。
- 5 『原色浮世絵大百科事典』第七巻(大修館 一九八〇年)。大坂屋については、花咲一男「川柳 江戸名物図絵」(『三樹書房 一九九四年』)に詳しい。

- 6 朝倉亀三著 花咲一男編集『江戸岡場所図絵(拾遺)』(一九七〇年)
- 7 三田村氏は磯田湖龍斎の作と見ている。ここでは田中優子「芸者と遊び―日本的サロンの盛衰(学研新書 二〇〇七年)による。
- 8 下山進「清長作品に使用された着色料の非破壊分析調査」『鳥居清長―江戸のヴィーナス誕生』展図録(千葉市美術館 二〇〇七年)
- 9 小林忠「江戸のヴィーナス―八頭身の清長美人」『鳥居清長―江戸のヴィーナス誕生』展図録(千葉市美術館 二〇〇七年)
- 10 萬屋重三郎については、松木寛「萬屋重三郎―江戸芸術の演出者」(日本経済新聞社 一九八八年)、鈴木俊幸「萬屋重三郎」(若草書房 一九九八年)に詳しい。
- 11 浅野秀剛編『清長作品総目録』(鳥居清長―江戸のヴィーナス誕生)展図録の付録(千葉市美術館 二〇〇七年)によれば「慶雲堂」印以外の高津屋版では、天明後期の「真崎の渡し舟」を含め、役者絵を中心とした17点の大判錦絵作品と、中判では、「吾妻夏十景」と「江都夏十景」、小判の「浮世十種宝」の揃物を手掛けていることが確認できる。
- 12 高津氏には、他に、高津屋伊助が神田子栖町に分家していること、戒名は伊助が宝暦八年生(?)―寛政三年没で戒名は「通譽達禅信士」、妻村(後に勝)が明和元年生―天保六年没で戒名が「大安知道禅女」であることなどを資料としてご教示いただいた。記して感謝を申し上げます。西本周子「鳥居清長筆 駿河町越後屋正月風景図」(『国華』一一一四号 一九八八年)
- 13

Torii Kiyonaga: Depicted Geisha Customs and Publishing Circumstances

Masako Tanabe

The TORII-KIYONAGA — Venus in Edo exhibition (April 28 – June 10, 2007) held at the Chiba City Museum of Art was a major retrospective exhibition of the arts of Torii Kiyonaga (1752–1815) that provided an opportunity for a reconsideration of Kiyonaga's oeuvre.

The exhibition catalogue featured an essay entitled *Kiyonaga's Bijin-ga* by the author that examined Kiyonaga's selection of subjects, the positioning of *ôban* sized full-color prints, and their publishers. The essay used these factors to then consider what "product enhancements" were used to sell Kiyonaga's *ôban* prints. This article is based on the knowledge and materials gathered in that essay, as it considers the essay's topics on a more detailed and specific level.

Kiyonaga was active during the Tenmei era (1781–89), a time in which it was said that if one was even slightly better looking than average, one could become a geisha. Indeed, it was a period in which the geisha culture flourished in Japan. Kiyonaga actively sought out the geisha of the pleasure quarters popular during the period and made them the heroes of his works. He then divided his works by the customs of the geisha particular to each pleasure quarters area, whether that of Tachibana-chô or Fukagawa, etc. Kiyonaga set each geisha image against realistic elements of actual Edo scenery at the time, helping the works convey a vivid sense of the real Edo, elements which further heightened the fascination of his works.

This article refers to *Edo Geisha no kenkyû* [Research on the Edo geisha], a book by Mitamura Engyo (1870–1952), and the comic literary and poetic works of the period, along with the works of other ukiyo-e artists active at the time. Using these various tools the essay explores the geisha customs depicted by Kiyonaga, thus providing an all the more detailed interpretation of the works from an all the broader perspective.

The article goes on to consider the publishing circumstances of Kiyonaga's works, particularly surrounding the activities of Nishimuraya Yohachi, a publisher thought to have been actively involved in selling *ôban*-sized full-color woodblock prints, along with the newly prosperous publisher Takatsuya Isuke, whose seal "Keiundô" was impressed on Kiyonaga's early Tenmei era works.

(Translated by Martha J. McClintock)

画譜、絵本の出版をめぐる三つの事例——菱屋孫兵衛の活動に注目して——

伊藤紫織

はじめに

菱屋（藤井）孫兵衛は江戸時代中期から明治にかけて京都で活動した書肆で、画譜、絵本を多く出版した。書誌に留意して画譜、絵本をみていくとき、刊記でしばしば目にする名前である。開版もあるものの、求版による画譜、絵本の出版が目立ち、初版初摺やそれに近いもののみに価値を置く場合には、軽視されがちな書肆である。美術的な価値という点で、また製作者の意図が反映されているという点で、浮世絵版画の場合と同様、画譜、絵本においても初版初摺が最も重要であることは疑いない。しかし、初摺本だけが画譜、絵本ではない。後摺本もおむね同じように売買され、眺められ、使われた。後摺本にもまたそれ相応の意義がある。

現在、美術史においても、ようやく画譜、絵本が注目されるようになりつつある。しかし、その取り扱いについては依然としてさまざまな問題がある。例えば、書誌を軽視して、初摺本も後摺本も区別せず、それぞれの本の差異は気にとめず、同じタイトル

であれば同一のものとして取り扱う例が見られる。逆に、既に初版初摺として認められたものだけを対象として、それ以外のものを切り捨てるような扱いも見受ける。画譜、絵本を美術史の資料として用いる場合、摺りの早い遅い、部分的な版の違いにかかわらず使える部分もあるが、使える部分がどの部分かを知るためには異なる本を比較した上での書誌の検討が必要である。また初版初摺の特徴をよく知るためにも後摺との比較が効果的である。後摺本も初摺本と同じように画譜、絵本として流通していた。後摺は後摺なりに適切に位置づけて、検討に含めたいと思う。

千葉市美術館はロバート・ラヴィッツ氏が収集した、江戸時代から近代に至る日本の絵入版本のコレクション（ラヴィッツ・コレクション）を有する。所蔵作品を展示する中で画譜、絵本に接する機会が多く、出版について興味を持つようになった。館蔵本と同タイトルの本を他の所蔵先で調査することを心がけるうちに、菱屋孫兵衛の活動に関するいくつかの興味深い事例に気づいた。ここでは『蘭斎画譜』

『漢画独稽古』『欽慕画譜』の事例を紹介し、菱屋孫兵衛の活動の一端について考察してみたい。

『蘭斎画譜』

江戸時代中期に活動した南蘋派の画家、森蘭齋（一七四〇～一八〇一）の絵を画譜として出版した『蘭斎画譜』^{1）}についてその出版経緯、書誌の整理を試みたことがある^{2）}。重複するが、確認できている四種類の刊記をあげよう。

① 版元が六書肆であるもの

天明貳年壬寅七月発行／書林 江府 須原茂兵衛／京師 山本平左衛門／同 吉野屋為八／同 大和屋勘兵衛／同 林伊兵衛／浪華 大野木市兵衛

② 版元が七書肆であるもの。

天明貳年壬寅七月発行／書林 江府 須原茂兵衛／京師 山本平左衛門／同 吉野屋為八／同 大和屋勘兵衛／同 林伊兵衛／浪華 梁瀬傳兵衛／同 大野木市兵衛

③ア 版元が四書肆であるもの。

天明貳年壬寅七月発行／書林 京師 藤井孫兵衛／江府 須原茂兵衛／浪華 柳原喜兵衛／同大野木市兵衛

③イ 版元が四書肆であるもの。

天明貳年壬寅七月発行／書林 京師 藤井孫兵衛／江府 須原茂兵衛／浪華 松村九兵衛／同浅野弥兵衛(図1)

六書肆版が最も早いものであろうことは疑いない^{註2}。七書肆版は少なくとも二種あるように見えるが刊記では区別できない。早いほうを七書肆版A、遅いほうを七書肆版Bとする。四書肆版の前後関係は紙質や摺りの状態では判別しがたい^{註3}。③イ四書肆版に名前の見える藤屋(浅野)弥兵衛が、『蘭斎画譜』中にも詩文を寄せる細合半斎と関係が深く、混沌社メンバーの書物の刊行にも多く関わっていることも注目しておきたい^{註4}。

『享保以後大阪出版書籍目録』によると『蘭斎画譜』八冊は、画工森蘭斎、板元秋田屋市兵衛、出願安永八年九月とある。秋田屋市兵衛がすなわち大野木市兵衛である。三年後の天明二年(一七八二)に刊行された^{註5}。『大坂本屋仲間記録』中の寛政二年改正「板木総目録株帳」、文化九年改正「板木総目録株帳」に「秋市」とあり、文化九年(一八一二)までは板株を秋田屋市兵衛が一軒で所有していたこと

がわかるので、それ以前は七書肆版でも他の六書肆は売り弘めていただけである。大野木市兵衛の名が見えなくなる③イ四書肆版は早くとも文化九年以降の出版ということになる。

『蘭斎画譜』は菱屋孫兵衛の出版した本の巻末にある出版広告「皇都書肆五車楼蔵版略書目」に載る。千葉市美術館ラヴィッツ・コレクション中、三種の蔵版書目への掲載が確認できた。文政元年(一八一八)の刊記を伴う、『漢画指南』ではじまる五丁半の広告(A 図2・3)、嘉永三年(一八五〇)以降で、嘉永六年(一八五三)以降の可能性もある、『日本書記 小寺板』ではじまる十丁の広告^{註6}(B 図4・5)、同様に嘉永三年以降と思われる、嘉永六年以降の可能性もある、『日本書紀』ではじまる六丁の広告である(C 図6)^{註7}。

『近世後期書林蔵版書目集』に含まれる須原屋茂兵衛の蔵版目録にも『蘭斎画譜』が載る^{註8}。

出版の権利である板株は一軒で所有するだけでなく、権利を分け合う相版の場合も多い。相版の場合、それぞれの本屋が広告に載せることはありうる^{註9}。菱屋孫兵衛、須原屋茂兵衛の出版広告に同時に載っていたとしても差し支えない。秋田屋市兵衛が所持していた板株の権利が分割されて、いずれかの時点で菱屋孫兵衛、須原屋茂兵衛も権利を持った、と考えれば理解できる。しかし次の『漢画独稽

古』の事例では、板株を本屋仲間外の和歌山の本屋が持つとはいえず、恐らく菱屋孫兵衛は「売弘」の権利で出版広告に載せている。出版広告に載るからといって部分的にでも板株があるとは限らないようである^{註10}。

『漢画独稽古』

『漢画独稽古』は備中出身、大坂で活動した画家宮本君山の著作で、画論、画材、描法、画題等を図入りで説明し、乾坤二冊で文化四年(一八〇七)に刊行された。岡田米山人、岡田半江の署名を伴う二図以外は図も君山の手になるものである。君山の伝記を検証した高杉志緒氏の論考ですでに言及があり^{註11}、プルシアンブルーについての記述があることも最近注目されている^{註12}。諸芸について**独稽古と称する本が江戸時代中期以降何冊も出版されていた。

刊記は「紀藩 緒鞭館蔵版／文化四丁卯九月／双翁堂／南紀書林 和歌山新通三丁目 総田屋平右衛門／同二丁目 帯屋伊兵衛」で帯屋伊兵衛の朱印が「青霞堂記」であるもの(金沢美術工芸大学附属図書館本等)、「青霞堂」であるもの(筆者蔵本等)(図7)が確認できる^{註13}。緒鞭館、双翁堂については不明^{註14}。明治版として「紀藩 緒鞭館蔵版／文化四



挿図3 「皇都書肆五車樓蔵版略書目」A



挿図2 「皇都書肆五車樓蔵版略書目」A



挿図1 『蘭斎画譜』刊記 四書肆
(千葉市美術館 ラグビツ・コレクション)



挿図6 「皇都書肆五車樓蔵版略書目」C



挿図5 「皇都書肆五車樓蔵版略書目」B

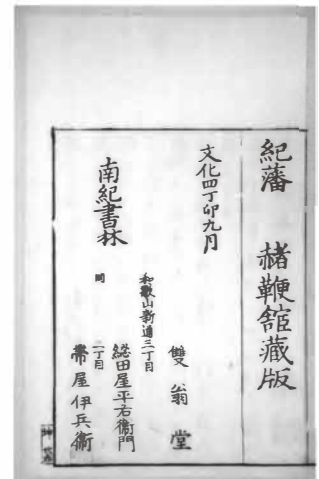


挿図4 「皇都書肆五車樓蔵版略書目」B

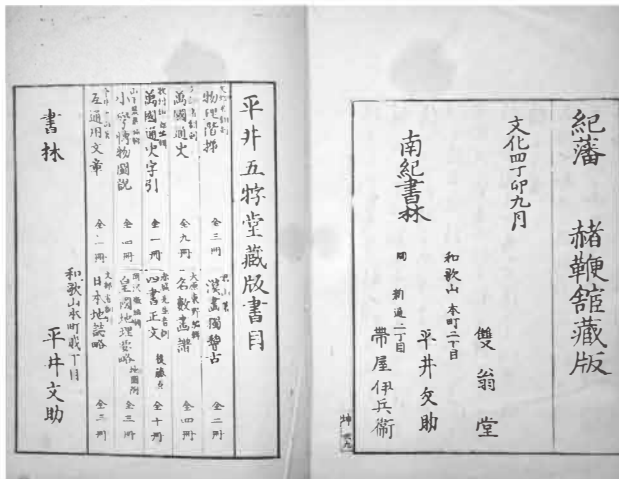
丁卯九月／双翁堂／南紀書林 和歌山本町二丁目
 平井文助／同新通二丁目 帶屋伊兵衛（「和歌山」
 「平井文助」「新通」は入れ木）としたもの（千葉市美術
 館ラヴィッツ・コレクション本等（図8）がある。
 千葉市美術館ラヴィッツ・コレクション本は半丁の
 「平井五特堂藏版書目」を伴う^{註15}。平井文助は帶
 屋文助と名乗った、帶屋伊兵衛の番頭という^{註16}。
 明治六年（一八七三）の「和歌山縣管内蔵板箇所取調
 書」にも「和歌山縣書林高市伊兵衛藏版」の記載が
 ある^{註17}。終始和歌山の書肆の藏版であった可能性
 が高い。帶伊書店に伝わった板木は現在和歌山市立
 博物館に寄託されている^{註18}。

さてこのように終始和歌山の書肆の藏版とみら
 れ、文化四年の刊記を持つ『漢画独稽古』ではある
 が、『板行御赦免書目』によると文化七年（一八一
 〇）、未刻として京都で板行願が出ている。『板行御
 赦免書目』はあくまでも板行を赦免された書の目録
 であり、未刻に終わったものも載ることは知られて
 いたが^{註19}、すでに刊行済と思われるものを未刻と
 して願い出る場合もあったことになる。また和歌山
 は地理的に近いことから漠然と大坂本屋仲間の支配
 下にあつたと考えられたりしたが^{註20}、京都で板行
 を願い出ていることにも注目したい。

江戸時代の出版においては板株の権利が保護さ
 れ、京・大坂・江戸三都（寛政末年以後は名古屋も含



挿図7 『漢画独稽古』刊記（筆者蔵）



挿図8 『漢画独稽古』明治版刊記と蔵版書目（千葉市美術館 ラヴィッツ・コレクション）

めた四都）の本屋仲間の嚴重な管理化にあつた^{註21}。
 和歌山など地方の本屋の出版物を全国で売るために
 は、本屋仲間の許可を必要とし、本屋仲間に所属す
 る書肆の名義で手続きを行う必要があつた。同じ帶
 屋伊兵衛が同文化四年に刊行した『紀伊国名所図
 会』は大坂の河内屋太助を支配人とし、刊記にも河
 内屋太助の名が見える。

しかし『漢画独稽古』の場合、刊記には四都の書
 肆の名は全く見えず、刊記からいって実際に刊行さ
 れてから板行願を提出したものであろうことが、興
 味深い。刊記には地方の本屋しか名が出ないのに、
 多くの部数が伝わり完成度の高いもの、例えば和歌
 山の書肆五軒が刊記にみえる『名数画譜』などもど
 こかで板行願を出しているのかもしれない。

『漢画独稽古』もまた『蘭斎画譜』と同様、菱屋
 孫兵衛の出版した本の巻末にある出版広告「皇都書
 肆五車楼藏版略書目」に載っており、同じく三種の
 藏版書目への掲載が確認できた。京都で板行願を出
 した書肆が菱屋孫兵衛の可能性もあるが、刊記等か
 らは全く関与がうかがえない。板株は終始和歌山の
 本屋が持っていたものだろう。高橋明彦氏のご教示
 によると、藏版とは別に「売弘」自体もそれなりの
 権利があつたらしい。菱屋孫兵衛は「売弘」の権利
 に基づき『漢画独稽古』を藏版書目に掲載している
 と考える。本屋仲間に入らない和歌山の本屋が板株

を持つていたことも関係するだろう。

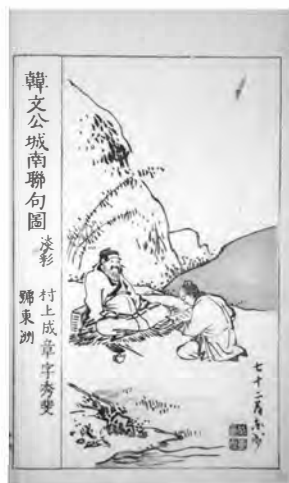
『欽慕画譜』

皆川淇園（一七三四～一八〇七）を偲んで出版された書画集。丹波亀山藩の家老を勤めた松平貞幹（一七七六～一八二四）の文化十年（一八一三）五月の序文を伴う（図9）。文化十年は淇園の七回忌にあたる。経緯は岡本豊彦所蔵の呉春画淇園題の作品に付して豊彦が書いた文章からもわかる。淇園が亀山藩に賓師の礼を持って招かれていたことから、藩主の血筋を引く家老で、本草学者でもあった貞幹が序を記すものであろう。淇園の書画（門人村上松堂縮模とある。村上松堂は画人としては岸駒の門人であるが、ここで「門人」と記すのは淇園とも何らかの関係があったものか）にはじまり、文化十年五月の時点ですでに没している呉春（一七五二～一八一二）、渡辺南岳（一七六七～一八一三 正月四日に没）、長沢芦雪（一七五四～一七九九）、円山応挙（一七三三～一七九五）の四人は物語者ながら淇園の「醇醪（じゅんろう、混じりけのない濃厚な濁り酒の意味）から、交際が深いという意味か」の友として掲載したとある。物語者掲載の経緯を記す伏見の采寅なる人物と文中で言及される佐野冠（済民、序文にも済民の名がある。『平安人物志』文化十年版医家の部

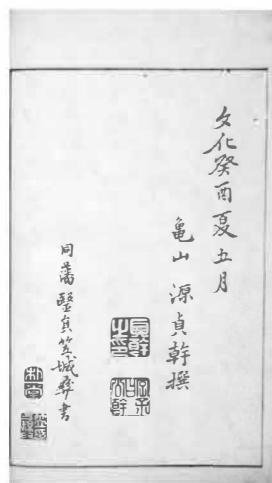
に載る）が実質的な編者か。続いて吉村蘭洲（一七三九～一八一六）の作品に七十六翁とある。蘭洲の七十六歳は文化十年にあたり、他の画家についても同様に文化十年時点の新作を載せると推定できる。以下月峯（一七六〇～一八三九）、山跡鶴嶺（生没年不詳）、円山応震（一七九〇～一八三八）、山口素絢（一七五九～一八一八）、岡本豊彦（一七七三～一八四五）、松村景文（一七七九～一八四三）、円山応瑞（一七六六～一八二九）、河村文鳳（生没年不詳）、奥文鳴（不詳～一八一三）、吉村孝敬（一七七〇～一八三六）、土岐瑛昌（生没年不詳）、河村瑞鳳（一七七八～一八五二）、東東寅（一七九三～一八五三）、長沢芦洲（一七八七～一八四七）、八田古秀（一七六〇～一八二二）、岸岱（一七八五～一八六五）、村上東洲（不詳～一八二〇、七十二翁とあるのが新作であれば生年は一七四三か）（図10）、佐久間草偃（不詳～一八二八）、佐々木大寿（生没年不詳）、東東洋（一七五五～一八三九）、村上松堂（一七七六～一八四二）、西村楠亭（一七五五～一八三四）、森嶋和敬（孟和、布袋庵、詳細不明）、木下応受（一七七七～一八一五）、岸駒（一七四九～一八三八、ただし署名は岸岱縮）、原在明（一七八一～一八四四）、上田耕夫（一七六〇～一八三三）、狩野永俊（一七六九～一八一六）が参加し、『平安人物志』文化十年版の画家の部をそのまま見るようである。



押図11 「皇都五車楼画譜類蔵版略書目」



押図10 『欽慕画譜』 村上東洲押図
（千葉市美術館 ラヴィッツ・コレクション）



押図9 『欽慕画譜』序
（千葉市美術館 ラヴィッツ・コレクション）

千葉市美術館ラヴィッツ・コレクション本の刊記は「天保十亥五月新刻／皇都書肆／寺町通五條上町／葛西市郎兵衛／西堀川通佛光寺下町／梶川七郎兵衛（半丁）、皇都五車楼画譜類蔵版略書目／（芥子園画伝）以下全十七タイトル（図11）／御幸町姉小路上ル町 皇都書肆 菱屋孫兵衛 蔵板（後表紙見返全面）。

天王寺屋（葛西）市郎兵衛の明和期の当主は学者葛応禎として『平安人物志』明和五年（一七八八）版・安永四年（一七七五）版・天明二年（一七八二）版に載る人物で、皆川淇園と同時代人であった。錢屋（梶川）七郎兵衛は『平安人物志』明和五年版・安永四年版・天明二年版の版元に名を連ねる書肆であり、偶然ではあるが『平安人物志』的な本書にふさわしい。

集めた作品は、文化十年時点での新作と思われるが、『板行御赦免書目』では文政二年（一八一九）に未刻とある。天保十年（一八三九）に出版されるまで、板行が許可されてから二十年もかかっている。

巻末の「皇都五車楼画譜類蔵版略書目」中の『融齋画譜』が弘化三年（一八四六）の序を持つであろうことから、千葉市美術館ラヴィッツ・コレクション本『欽慕画譜』は早くても弘化三年以降成立の後印本とみる。文政元年の刊記を伴う『漢画指南』ではじまる五丁半の「皇都書肆五車楼蔵版略書目」Aには含まれず、嘉永三年（一八五〇）以降と思われる、

『日本書記 小寺板』ではじまる十丁の広告Bに『欽慕画譜』が含まれることも年代的に合致する。『和漢独稽古』のように板株が本屋仲間外にあるという事情はないので、蔵版書目に掲載すること、すなわち板株の所持と考えると、弘化三年までに板株の権利を得たものであろう。

おわりに

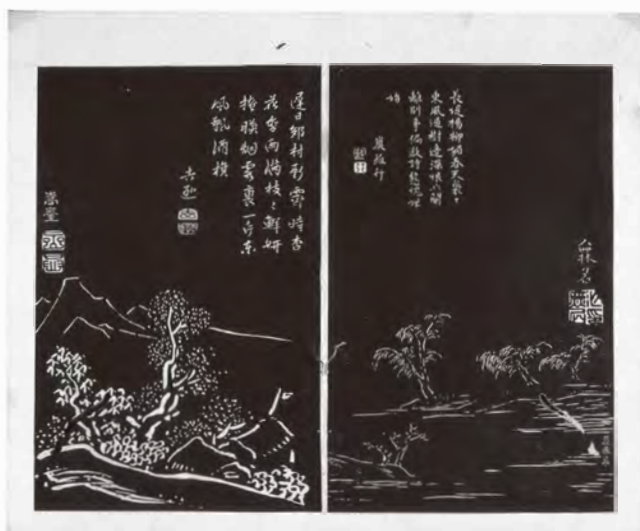
『蘭齋画譜』は大坂で秋田屋市兵衛が開版し、板株を所有していたが、菱屋孫兵衛は途中から刊記に名を連ね、蔵版書目にも載せる。『漢画独稽古』は紀州和歌山の本屋の開板で板株は和歌山の本屋が持った。菱屋孫兵衛は恐らく「売弘」の権利を持ち、蔵版目録にも載せた。『欽慕画譜』は計画から、実際の刊行までに長い時間を要した。菱屋孫兵衛は出版後の早い時点で参入し、板株を入手し蔵版書目にも載せる。

今回、後摺本の成立時期を絞り込むために蔵版書目を使用した。ここではたまたま館蔵本の巻末に附属する蔵版書目を使用したのだが、蔵版書目の改変に注目して成立年代を絞り込む手法での成果も報告されている^{註23}。蔵版書目に出てくる本について調査をすすめる、更に蔵版書目を活用して状況を明らかにしたい。菱屋孫兵衛は江戸時代中期から明治に



挿図12 『和漢衆画苑』（千葉市美術館ラヴィッツ・コレクション）巻末

かけて京都で画譜、絵本を多く出版した。求版による出版が多く、必然的に後摺ということになるが、後摺にもまたそれ相応の意義があり、適切に位置づけていきたい。求版による、画譜、絵本の出版については、よく似た傾向の画譜、絵本の板株をまとめて所持していれば類版のトラブルを避けられるので求版することもあったろうし、出版の権利は利殖のための売り買いでもある。しかし、類版のトラブル回避、利殖という以上に、菱屋孫兵衛は画譜、絵本の権利をまとめて所持し、売ることを戦略的に行っていたように見える^{註24}。『和漢衆画苑』の巻末に「和漢書画譜翻刻書物所／京都書肆 御幸町御池南／菱屋孫兵衛（図12）とあるのも画譜、絵本の販売への積極的な取り組みをうかがわせる。また『欽慕画譜』の巻末に載る、（芥子園画伝）や『十竹斎画譜』の翻刻も含めて画譜のみを集めた「皇都五車楼画譜類蔵版略書目」も、『欽慕画譜』の読者の



挿図13 『賞春芳帖』A 池大雅ほか挿図（千葉市美術館 ラヴィッツ・コレクション）



挿図14 『賞春芳帖』A 刊記（千葉市美術館 ラヴィッツ・コレクション）



挿図15 『賞春芳帖』B 刊記（千葉市美術館 ラヴィッツ・コレクション）

傾向を踏まえて、画譜を宣伝する営業活動である。

販売する画譜、絵本を増やす手段として、出版に
関与した私家版的な本を売品にすることもあったら
う。例えば「皇都 五車楼画譜類蔵版略書目」など
に載る恵美長敏編『賞春芳帖』(図13・図15)は、著
名な画人や文人以外に詩文や絵を寄せる岩垣龍溪主
催の詩社松蘿館関係者が金銭的にも関与して菱屋孫
兵衛から出版したものを後に売品にしたと考えられ
る³⁾。

菱屋孫兵衛は画譜、絵本を積極的に出版し売ろう
とした。その蔵版書目にあられる画譜、絵本に注
目した結果、三点の本についてその板株の異動や出
版経緯の一端を示すことができた。菱屋孫兵衛の蔵
版書目と画譜、絵本の出版活動について今後更に研
究を進めていきたい。

なお、書誌の重要性を十分認識し、力及ぶ範囲で
真摯に取り組むよう心がけているが、手探りの状態
であり、間違いや誤解も多々あるように思う。ご教
示をお願いするしだいである。

1 拙稿「森蘭齋について―支持者とのかかわりを中心に―」
『美術史』一五六、二〇〇四年三月。

2 大阪府立中之島図書館本(六書肆版)について、及び七書
肆版との前後関係については以下を参照。
『大阪府立図書館蔵稀書解題目録 和漢書の部』一九六三

3

年、一〇八〜一〇九頁。
なお六書肆版はこの一本しか確認できていない。

『蘭齋画譜』は「日本古典籍総合目録」データベースによ
り以下の所蔵が知られる。国会図書館・国会図書館伊藤文
庫(蘭部三 一冊・関西大学(三冊・関西大学図書館の書誌
によると、巻二・四の三冊で刊年等が不明ということとは
蘭部か)・京都大学・東京藝術大学・東北大学狩野文庫(蘭
部四 一冊・龍谷大学四冊・大阪府立中之島図書館・長
崎歴史文化博物館(蘭部一 一三 三冊・新潟県立図書館・
神宮文庫・山口大学棲息堂文庫(竹部四・蘭部一 一冊・
茨城大学菅文庫(竹部二・蘭部三 二冊・新潟大学佐野文
庫(蘭部 四冊・金沢市立図書館村松文庫(竹部一 一冊・
豊田市立図書館・京都大学大惣本・カリフォルニア大学ロ
サンゼルス校。

またコーニツキー版欧州所在日本古書総合目録により
スウェーデン東洋図書館(竹部二 一冊)の所蔵が知られ
る。

他に千葉市美術館(ラヴィッツ・コレクション)・神戸市
立博物館・滝沢定春氏・国会図書館所蔵相見香雨旧蔵本相
見本・永青文庫(熊本大学寄託)・佐賀県立図書館(蘭部四
冊)・ニューヨークパブリックライブラリー・国文学研究
資料館に所蔵される。

調査した範囲では大阪府立中之島図書館本が①六書肆
版、国会図書館本・新潟県立図書館本・滝沢定春氏蔵本が
②七書肆版A、欠落が多いが豊田市立図書館本も恐らく
②七書肆版A、東京藝術大学本・神戸市立博物館本・山口
大学附属図書館棲息堂文庫が③ア四書肆版、千葉市美術
館本が③イ四書肆版に相当する。また刊記の記載のある
目録、報告により京都大学大惣本、国文学研究資料館本、
ニューヨークパブリックライブラリー本が②七書肆版、
カリフォルニア大学ロサンゼルス校本が③イ四書肆版と
わかる。

相見本は七書肆の刊記だが、紙質、摺りの状態からい
って遅い時期のものとみられ、七書肆版Bということに
なる。蘭部卷三、十三丁裏の矢倉安の印がないのが顕
著な相違である(相見本に矢倉安の印がないことにつ

いては安永拓世氏のご教示による)。国会図書館伊藤文庫
本は蘭部卷三のみ、新潟大学図書館佐野文庫本は蘭部四
冊のみだが、紙や摺の高橋により七書肆版と推定する。

4

組合半斎と藤屋弥兵衛については、以下を参照。
山口恭子「組合半斎と書肆・藤屋弥兵衛―滝本流中興の
背景―」『日本文学誌要』六三、二〇〇一年。

5

刊行の経緯については注1拙稿、及び拙稿「大坂の『唐
画』と南蘋風 森蘭齋を中心に」(『美術フォーラム21』第
一七号、二〇〇八年五月刊行予定)でも述べた。出願から
刊行までに三年かかっているのは、沈南蘋の画法を紹介
する点で、既に刊行されていた建部凌俊の画譜『寒葉齋
画譜』や宋紫石の画譜『宋紫石画譜』(古今画数後八種・
安永九年(一七八〇)刊行の『古今画数後八種四体譜』と
の調整が生じたためかもしれない。なお、当時の江戸の
代表的な本屋、須原屋茂兵衛は『蘭齋画譜』にも、すべ
ての宋紫石の画譜にも名前を連ねている。

6

広告に含まれる『応挙画譜』の刊行が嘉永三年であるた
め、嘉永六年以降である可能性は、『融斎画譜』が嘉永六
年の序を持つものであるかもしれないため。『融斎画譜』
についてはラヴィッツ・コレクションを確認するだけで
も、天保二年(一八三二)序、天保十二年(一八四二)求版、
弘化三年六月発行の刊記、嘉永六年(一八五三)の新序を
持つ菱屋孫兵衛版二帖と、弘化三年十月の序を持ち、刊
記がない二帖の二種類があり、今後の検討を要する。蔵
版書目Bには「花鳥彩色 一帖」、蔵版書目Cには「花鳥
の部 一冊」とある。題材が花鳥、菱屋孫兵衛版という
条件には前者のほうが近いが、後者も決定的に異なると
はいえない。

7

千葉市美術館ラヴィッツ・コレクション本『和漢楽苑苑』
の巻末の蔵版書目は最初の二丁が欠落しているが、二丁
目以降を比較することにより、書誌研究会編『近世後期
書林蔵版書目集』(ゆまに書房、一九八四年)掲載の菱屋孫
兵衛蔵版書目と一致すると判断した。

8

註7、前掲書。なお『蘭齋画譜』の後に載る『五之画数』
『八之画数』は数が「數」の誤りで、冊数からいってそれ
ぞれ宋紫石『古今画数後八種四体譜』(五卷五冊)、宋紫石

- 『古今画數後八種』(八巻八冊)に対応すると考えたい。『後八種』『後八種四体譜』の刊記には当初から須原屋茂兵衛の名が見える。
- 書誌学としては基本事項なのかもしれないが、筆者は以下の記述を読むまでは認識していなかった。
- 橋口侯之介「統和本入門 江戸の本屋と本作り」(平凡社、二〇〇七年)一六六頁〜一六七頁。
- 鈴木淳氏の「ご教示によれば、『蘭斎画譜』の錯綜した出版事情は書肆が三都にまたがるためだろうとのこと。七書肆版は『蘭斎画譜 後編』と表紙の色、題箋の書体がよく似る。相見本『蘭斎画譜 後編』は巻末に須原屋茂兵衛の葉の広告を伴い、葉の売弘所として秋田屋市兵衛の名が見える。『蘭斎画譜』七書肆版Bは③イ四書肆版以降に『蘭斎画譜 後編』と合わせて須原屋茂兵衛が売り出した可能性を考えたい。
- 高杉志緒「宮本君山研究序論」(『下関短期大学紀要』二五、二〇〇七年)。
- 展覧会図録『西洋の青 ブルシアンブルーをめぐる』(神戸市立博物館、二〇〇七年)。
- なお、高杉志緒氏・岩佐伸一氏のご教示によれば、見返しを持つものもあり、体裁にばらつきがあるとのこと。今後調査を進めたい。
- 「紀藩 緒鑑館蔵版」は、文化七年刊大原東野編『名数画譜』の「紀藩 南嶺館蔵版」とよく似た蔵版表記である。
- 須山高明「近世紀州書肆出版物編年目録稿(上)」(和歌山県立博物館紀要 五、二〇〇〇年)によれば文化十一年刊森川竹窓『畫語録』に「紀藩 四以窩蔵版」の表記がある。この三件は和歌山書肆のみが刊記にあり、一見藩校や藩関係の蔵版と見まがうような表記には、本屋仲間からの追求に備える意図があるのかもしれない。しかし、文化十五年刊武部子芸『発泡打臘考』の「紀藩 普濟堂蔵版」など、刊記に本屋仲間の書肆が入る場合にも見られる表記ではある。双翁堂については不明。総田屋平右衛門、帯屋伊兵衛両者を指すものかと推測。
- 「平井五符堂蔵版書目」には明治時代の教科書に混じって、『名数画譜』がみえるのも興味深い。『名数画譜』は
- 紀藩 南嶺館蔵版として文化七年刊。坂本屋喜一郎／坂本屋大治郎／銭屋喜十郎／総田屋平右衛門／帯屋伊兵衛の五書肆が刊記にみえる。他に阪本屋喜一郎／阪本屋大二郎の二書肆版があり、平井文助が刊行した明治版もある。千葉市美術館ラヴィッツ・コレクション本明治版『名数画譜』も「平井五符堂蔵版書目」を伴う。明治六年(一八七三)の「和歌山縣管内蔵板箇所取調書」には和歌山縣書林野田大二郎・和歌山縣書林野田喜一郎・和歌山縣書林高市伊兵衛蔵版とあり、和歌山の書肆の間で板株の権利の移動があったことがうかがわれる。
- 内容面で『漢画独稽古』と直接は関連しない、今井元雄編『漢画独稽古 後編』を明治十三年(一八八〇)に平井文助が出版しており、明治版『漢画独稽古』と合わせて販売したものか。
- 大和博幸「和歌山の出版と書肆」(朝倉治彦・大和博幸編『近世地方出版の研究』東京堂出版、一九九三年、二一八頁)。
- 大和博幸「研究ノート 江戸時代若山の出版と書誌の基礎的考察補遺―『和歌山縣館内蔵板箇所取調書』考」(『出版研究』二二、一九九一年)。
- 高市績「青霞堂板木目録」(帯伊書店、一九九三年)。なお同書あとがきによれば、「幕末から明治の初期にかけて再版した板木は明治十八年に、本町七丁目と泉屋酒蔵にて消失し、現存の板木はその時の焼け残った板木を保存しているのです」とある。
- 宗政五十緒・若林正治編『近世京都出版資料』(日本古書通信社、一九六五年)、一九二頁。
- 蒔田稲城『京阪書籍商史』(『日本出版大観』上巻、タイムス社、一九九九年。改題複製本、臨川書店、一九八二年による)、三三七頁。
- 註9前掲書、七四頁、一五二〜一五九頁。
- 註9前掲書、七四頁、一六八頁。
- 松田泰代「近世商業出版における蔵版目録のあり方について 書肆須原屋市兵衛の事例より」(日本出版学会二〇〇七年度春季研究発表会における研究発表、二〇〇七年五月十九日)。なお内容を知りえたのは松田氏のご好意によるものである。記して謝意を表します。
- 『日本古典籍書誌学辞典』の長島弘明「菱屋孫兵衛」項目解説にも「求版本を含めた画本・画譜の類の出版が多く」との記述がある。
- 25 「賞春芳帖」については別稿を準備している。菱屋孫兵衛について、初代は岩垣松苗(龍溪の養子)の名だが、年代的には符号しない家の学僕をしていたが、のち同家の著書を譲りうけ出版したのが始まり、といわれており、岩垣家とのつながりもあつて「賞春芳帖」にかかわったのだろう。菱屋孫兵衛の出自については以下を参照。
- 京都書肆変遷編纂委員会編『京都書肆変遷史』(京都府書店商業組合、一九九四年)。

Three case studies of *Ehon* (Japanese picture book) publishing in the Edo period: A study of the activities of the Kyoto publisher and bookseller Hishiya Magobei

Itô Shiori

Hishiya Magobei published many picture books from the mid-Edo period through to the Meiji period, in Kyoto. In many cases, Hishiya Magobei acquired the original woodblocks following the first printing and printed many later editions as a new publisher and printed many later editions. It is true that the first edition of earlier impressions is the most important in the study of the *ehon* picture book. Notwithstanding the beauty of a first edition, later editions are equally as important. Later editions were bought and sold, seen and read, and used in the same way. They have their own significance to which we pay attention in our study. In this article, I present three examples, *Ransai Gafu*, *Kanga Hitori Geiko* and *Kinbo Gafu* in order to study the publications by Hishiya Magobei.

Ransai Gafu (Ransai Painting Album), is a picture book of paintings by Mori Ransai. Mori Ransai (1746–1801) was a Japanese painter who studied the Chinese painter, Shen Nanpin. Akitaya Ichibei originally published this book and owned the copyright to the work and all related woodblocks. In later editions, Hishiya Magobei's name also appears in publication notes at the end of the book. Hishiya Magobei listed this title amongst his own publications in his advertisements. However Suharaya Mohei also included this title in his publication advertisements. Copyright was subsequently divided after 1812, with at least two publishers sharing publication rights.

Kanga Hitori Geiko (Self Study Guide on Chinese Style Painting) was written by the painter Miyamoto Kunzan. He explained the theories, materials, manners and subjects for painting in text and illustrations. This book was published in 1807 by publishers in Wakayama. But in 1810 there was a formal request for permission to publish the work in Kyoto. According to the document *Hankou Goshamen Shomoku*, the blocks had not yet been carved for this book. In the Edo period, it was necessary to have permission from bookseller guilds in order to sell local books in other areas. “Local” meant outside of Kyoto, Osaka and Edo (and Nagoya in the 19th century). Only publishers belonging to the guild could make such formal requests. Likely after the initial publication, some Kyoto publisher made such a request. Hishiya Magobei included this title in his advertisement for his publications. However, the publishers of Wakayama always retained the original woodblocks with copyright. I think Hishiya Magobei only had sales rights for this work. Such “sales-only rights” were also permitted. This “sales-rights only” title can be found in advertisements for publications by Hishiya Magobei.

Kinbo Gafu was made in memory of the great scholar Minagawa Kien (1734–1807). This book's preface is dated 1813, and the pictures and texts were newly made for this book at that time. But according to the *Hankou Goshamen Shomoku* document, this book was not yet engraved by 1819. It was finally published in 1839. Twenty years passed between the time permission was granted until the book was finally published. In this case, Hishiya Magobei included this title in his advertisement for publications as owner of the copyright. From my study of advertisements, he acquired the copyright before 1846.

Hishiya Magobei tried to publish and sell a lot of picture books. From my study of some of the titles in his advertisement for publications, I have chosen the above three cases regarding formal requests to publish and copyright transfers. I hope to continue this study of Hishiya Magobei's publication of picture books through a further examination of historical advertisements for publications.

シンポジウム「一九七〇年代・高松次郎以後」

建畠 哲(美術評論家・国立国際美術館館長)

峯村敏明(美術評論家)

中原佑介(美術評論家・兵庫県立美術館館長)

薬科英也(司会進行/本館学芸係長)

——これから、「文承根十八木正 一九七三―八三の仕事」展に関するシンポジウムを行いたいと思います。

まず、建畠さんから文承根(一九四七―八二)と八木正(一九五六―八三)の作品、あるいは作家に関するお話を伺いたいと思います。

建畠 文承根は一九四七年生まれでしたから私と同じ年ということもあって比較的近しく感じられました。八木正は五六年生まれですから、私より若く、まだ京都市立芸術大学の学生だった。この二人は、今の関西アート・シーンのイメージのような、ポスト・モダン的なニュー・ウェーブとは違う。ニュー・ウェーブが登場する以前の七〇年代後半は、今から見れば何もなかったようにも見られかねないところがある。

一般的に言うのであれば、文の場合は日本で生まれ日本で育ったけれども国籍は異なっていました。作家活動の途中から「藤野登(ふじの のぼる)」を「文承根(ムン スングン)」と変えたことが示すように、アイデンティティに対する問いかけを、自分の根幹に納めていたのかも知れない。

これは中原(佑介)さんも書かれているけれども、当時の韓国に「エコール・ド・ソウル」という動向があった。これは「白派」とか「モノクローム派」とも呼ばれていますけれど、非常に禁欲的で一種ミニマリズム的な繰り返し返しの法則によつて描いていた。日本でも東京画廊での展覧会や中原さんの言説を中心に紹介されていた^(註1)。この動向に対する文の関心は今回展示されている文のラバーテックスを用いた水彩に良く現われている。どこかで意識しながら自分独自の非常に繊細でエレガントな……作品としてはエレガントだけど、本人はわりと存在感の強い、観念的な人でした。結構「重い」人でした。いつも考えていて、ボソボソと話していた。軽やかな人ではなかった。

《無窮詩》(一九七三)という作品があります。巻紙みたいな紙の上を、表面に活字がついている球を転がした作品。それを彼は尽きることのない詩、いくらでもできる詩ということで「無窮詩」と名付けた。もちろんそれは読んで解るものではないし、読ませることを前提とはしていない。文字による非常にインパクトのある世界。今私は詩集を出版していますが、その頃は美術館に勤めながら、発表の意図もなく、一人で詩を書いていた。詩と美術のかかわりのことを考えた時に、彼のある意味ではオートマティックな詩を産出する方法について、彼と意見が合った。文字性というようなこと、絵画と文字の境目、あるいは《無窮詩》を生み出す活字の球におけるオブジェと文字というようなことについて彼と話をした。彼は非常に強い問題意識を持っていたけれども、しかしその方向の仕事は《無窮詩》を生み出すだけだった。三十六才で亡くなってしまったためにその後の彼の展開を見ることができないのは残念ですけれど。

八木さんに対して箇条書きに言えば、ひとつはミ

ニマル・アートに最も近いところにいた。素材は全部木ですから「戸板のジャッド」と言いたくなってしまう。それと同時に一方では、これは誤解が多いかも知れないけれども、表面のありようとか素材の味の中にやはりどこか京都的な体質と言うか、クラフト的な感覚を持っているのではないか。これはもちろん八木一夫（一九一八―七九）さんの家で育ったということがあって、彼の直接的な教師が小清水漸（一九四四生）さんだったということもあるでしょう。

今思えば八木さんの仕事は、非常に知的で洗練された仕事ではあるけれども、木を使うということの中に、あるチープな感覚というものがある。これは若いひとたちにとっては、スーッと入って行くことができる世界なのかも知れませんが、彼がその頃チープなもの、プラスの意味でチープなものを目指していたということがどこか先駆的に、世代的にあったのではなかったか。当時は重厚長大な思考というものに対して批判的な風潮があったから。これは全くの誤解かも知れないけれど、今から見れば、そのように見えてしまうこともある。

——続いて峯村さん。

峯村 非常に困っております。と、言いますのはこの二人のアーティスト、東京でもそこそこ発表を行っていましたので、ある程度見ていた記憶はありま

すが、さほど強烈な印象を（私に）残しているわけではない。何か食い足りない感じですね。特に八木さんの場合は仕事が丁寧なだけに、作品の孕んでいる問題の種子みたいなものが、ちよつと酵母菌不足なのか、パン粉そのものの栄養が足りないのか：「不思議なところで仕事をしている人だな」という思いで作品を見ていた記憶があります。早く亡くなられてしまっているということもあって、ほとんど私の記憶からは落ちていました。

二人は、一九七〇年代という一種の冬の時代、谷間の時代のある典型、その中の非常に清潔な、美術家として非常に清潔な生き方を保ったな、という好ましい印象は持っていますけれども、自分でそれほど後追いついてみよう、というようなことがなかった。今回のカタログなどを見ましても、私は一遍もこの二人に対して言及したことがなかったですね。私の評論活動はだいたい七〇年代、六〇年代の終わりから始まっていますから、本来ならば七〇年代から八〇年代の初頭にかけてのアーティストですと、何か書いていてもよさそうですが、それが全くありません。

今回の鼎談は、以前高松次郎（一九三六―九八）、それから斎藤義重（一九〇四―二〇〇一）について行った同じ顔ぶれで、引き続きみたいなものでこちらの美術館で考えたらしいですが、私が出て来いい

ものかどうか、内心忸怩たるものがあります（註）。
先程昼食のおりの話で、この二人のアーティストは別に一組ということではなく、別々でもいいのですけれど、ここまで美術館でちゃんと所蔵して、持ちつ放しではなく研究をして、とにかく今度こういうかたちで展覧会を行うまで持続的に相手になるということは、この美術館の学芸員の情熱というか、不思議な情熱だと思うので、本当はこの席の一番端の葺科さんが私のところに坐って滔滔と彼らについて話をするのが筋なのではないかと思っています。

だから、私からこの各人について積極的な意見を申し述べる機会がないまま、今日まで参りました。こういう席を汚す者としてまずいことなのかもしれません。前回、前々回の高松さん、斎藤さんの時にはそこそこに想うところがあり、他の方がしゃべらなければ私から話さなければという思いがありました。今回、それに値する何を見出すべきかわからないまままで来ております。ですから話が進行する過程で、同時代を生きた批評家としてコメント程度はいくらでも申し上げます。

——それでは中原さん。

中原 私、文さんも八木君も生前面識がありました。文さんは一九八二年、八木さんはその翌年に亡くなった。しかも文さんは三十代前半に腎臓癌、八木さんは二十五才で急性白血病によって亡くなった

ものですから非常にショックを受けました。

私はずばらなところがあつて、それぞれ二人と最初にあつたのがいつだったかというような記録を全然残さないものですから、正確に何時どうだったかということは言えません。ただ八木君の場合、私は彼のお父さんである有名な陶芸家の八木一夫さんと個人的に親しかった。京都に行くと、八木（一夫）さんが夕方手ぐすね引いて待ち構えていて、「これから呑みに行こう」と。京都に行ったら必ず酒を呑んでいました。それで、八木一夫さんの息子が彫刻をやっていたことを知った。

これは峯村君も言われましたが、二人の作品に共通性があるかと言うと、それを云々することは難しいと思う。八木正の方は木を使った立体的な作品で、文承根はどちらかと言えば平面的な、水彩や写真を使った仕事で、作品の形態が違う。文さんは一九六八年、芦屋市展に出品して、この市展に具体美術協会のメンバーが関わっていたことから、具体に出品するようになります。八木さんは七七年、京展に出品したことが初めての対外的な発表で、二人の作品の発表活動が重なる時期は七七年から八二年、五年間だけだったわけです。その頃、私は関西にいませんでした。時々行つて、二人が出品している展覧会や個展にぶつかると、作品を見ていました。文さんに關して言いますと、六九年に京都で野外彫刻

展がありまして、鴨川の岸でやつておりました。たまたまその時に彼は立体作品を出品していた。それから、八木さんは生前そんなに個展をやつていたわけではなく、五回ぐらい。亡くなった八三年にすぐ、いい作家が若くして死んだということで私が京橋の伊奈ギヤラリー（現・INAXギヤラリー）で遺作展を企画しました^{註3}。

私が建畠君と峯村君の考えと違う点は、関西の一九七〇年代の美術は非常に活発だったということ。むしろ静かだったのは東京の方で。あの頃、関西は今でも仕事をしている連中が次々、ほとんど毎週のように展覧会をやつておりました。たとえば、今では有名な彫刻家になりましたけれども、現在この美術館でも作品が展示されている村岡三郎（一九二八生）さん、それから狗巻賢二（一九四三生）、野村仁（一九四五生）、福岡道雄（一九三六生）、柏原えつとむ（一九四一生）。沢居曜子（一九四九生）さんもそうですし、木下佳通代（一九三九—一九四）さんもそう。みんな七〇年代の前半から後半にかけて、関西のみならず東京でもよく展覧会をやりました。建畠君はそういうものを余り見ていなかったのではないか。しかも、今とは違つて菅木志雄（一九四四生）や彦坂尚嘉（一九四六生）なども、せっせと関西で個展をやりました。だから私は静かどころか非常に活気があつた一時期だったと思います。

美術の形式としては、だんだん絵画が表に出て、平面がどうだこうだという議論がありました。一九六〇年代はその時代の活発な動向がありましたが、私は日本の戦後美術における七〇年代はそれとは違つたかたちながら、それほど静かなものではなかつたと認識しています。そのような雰囲気の中で文さんも八木君も仕事をしていたと思います。

———ありがとうございます。

一九七三年から八三年と言うと、建畠さんは当時できたばかりの国立国際美術館で勤務しておられた。

建畠 美術館の開館は一九七七年ですが、一年前には準備室におりました。

今回の二人展とは関らないと思いますが、中原さんの指摘は認めざるを得なくて、私の知識は村岡さんとその周辺の作家たちに片寄っていました。

考えてみれば、私は当時も企画展をやつたり評論を書いたりしていた。なぜ「一九七〇年代は何もなかった」とうっかり言つてしまったか。いわゆるニュー・ウェーブ台頭の直前だったということで、本質的な部分は大きく展開されていた。それは、中央のジャーナリズムには紹介されていなかったと思うけれども、確かにあつたと思います。ただ、この二人が亡くなつてしまったという悲しい想いの中で、そんな幻想が湧いてしまつて。そこは訂正します。

先程名前が挙がった野村仁や狗巻賢二は、いい意味でも悪い意味でもマイナーなエキセントリシティ

みtainなものを抱えていて、非常に本質的なものはあつたけれども、孤立し、屹立する精神というものがあつたのかも知れない。確かに巷の話題などにはならず、村岡さんとはまた違った方向での密室の実験としてあつた。

文さんと八木さんの場合、彼らも密室の実験の影響は受けたかも知れないけれど、異端としてのマイノリティを潔しとしたありようとは違う。ミニマリズムであれ、「エコール・ド・ソウル」であれ、その時代の文脈に非常に近いところにいて、今見ると非常にユニークな個性を持っていると思うけれども、当時の状況の中で孤立するエキセントリズムとは違っていた。やはり、当時の時代性、時代のメジャーな流れとの関係で理解されるのではない。

——メジャーということでは、当時の高松次郎とかあるいは「もの派」と呼ばれた動向はやはり関東、と言うか東京のアーティストであると考えた方が良いでしょう。すると、関西に彼らの仕事が波及したと。

峯村 展覧会の二人についてはそうでしょうね。ぼくが密かに思ったのは、藁科君なんかはどうも高松に連なっているという思いが強いのではない。だから今回のシンポジウムのタイトルが「一九七〇年

代・高松次郎以後」です。やはり高松を入れたいんだなあ……それは解ります。

そこで本題に戻ります。今の、一九七〇年代に何もなかった、いや大いに充実していた、という話ですけれども、複雑な思いがあります。というのは、歴史をどのような観点から七〇年代という時代相を見るかによつて、同じ現象が全く違って見えるだろうと思います。「何も無い」と言うのはちよつと極端な言い方ですけれども。私は「谷間の季節」と言いました。つまり何か雌伏する、我慢する、冬の季節ですね。その時に家の中で何か紡いでいるわけで、春が来たらそれが発芽するだろう、それまで種を蒔いている時期。

実を言うと、東京の方もある意味でそのような季節だった。それは、もの派はかなり派手な、陽性の季節の最後を飾った。一九六〇年代的なアートではないのだけれど、六〇年代的なアートが崩壊現象に向かう中で、その崩壊を全部裏返しにして派手に見せる……いや、そんな風に言うと、もの派を莫迦にした言い方で、ただ見ただけではなくて根源的なものを出しているのだけれど、現われ方としては陽性ですね。じめじめしたような、もう何もできなくなつてしまつたから凄いという、というあり方では全然ない。非常に積極的に新しい時代を開いて行くという強い自負心を持っていた人たち。これが

ある意味で言うと、「田んぼをみんな荒らしてしまつた」というところが少しある。「荒らした」と言う言葉になりますが、やつていた人たちはごく自然にやつていたけれども、「もの」が作れなくなつてしまつた。つまり、一九六〇年代にもそんなところがあります。ものの派のところで、『もの』を作る』ということが後ろめたくなるような季節に入つてしまつた。私は実際に何人も意気銷沈してしまつた人たちの声を聞いているので、私がそう思う以上にその時期はそうだったのではないかと思います。

彦坂や堀浩哉（一九四七生）は学園紛争という特殊な事情があつたにせよ、必ずしも紛争みたいなことで特に強い社会的意識を持った人でなくとも、一九七〇年前後から多くの人が「もの」を作れなくなつてしまつた。しかし、自分が芸術家である、芸術が存在するというものについての疑いは、どんなに疑つてみてもそれで満足できなくて、やつぱり「何か始まるはずだ」「何かやらなければならない」という風に、谷間の季節の中でシコシコと種を蒔く、糸を紡ぐということをやつた。それが七〇年代いっぱい東京でも続いたと思います。彦坂たちの場合かなり社会的な発言が強かつたし、文章家でもあつたから、かなり賑やかなようだったけれど、実際にやつている仕事を見ると全く谷間の仕事を苦勞して、我

慢して続けているようなところがあった。

関西の方を見ると、私は中原さんの発言に反対はしない。その通りだと思います。一九六〇年代の終わり出て来た人ですけど、狗巻賢二のような大変

不思議な個性について、今でも私は深い印象を持っています。それと、彼とは同年輩で今日お二方から名前が出て来なかった北辻良央（一九四八生）。彼

は私が非常に注目した人で、それと野村仁。この三人はほぼ一緒の世代ですけど、七〇年頃の、それまでの派手な芸術に対する主張が中々でなくなっ

てしまつて、谷間に突入してしまつた時の代表ですね。谷間の世代を代表する人たち。しかしそれが、

種を蒔いて糸を紡いで、その後不思議なかたちで出て来る人と、必ずしも出て来ない人がいる。その点では東京と極めて似ています。その頃、彦坂尚嘉などはよく関西へ出向いていた。関西の人は東京を莫

迦にして、と言うかひねくれていて、出て来ない。けれども、京都でアンデパンダン展やビエンナーレが行われていたこともあつて、東京の人はよく向う

へ行つて交流もしました。彦坂君などは意識の持ち方として、今堪えて「芸術」がもう一度成り立つための道筋を付けなければいけない、といった考えに

対して共感する人を探しに行つていたようなところがあったと思う。一時的にせよ北辻良央の《作品》

（六枚組）（オリジナル 一九七二）などは、私も驚き

ましたが彦坂もあの作品に打たれた。冬の時代に堪える——彦坂は「プラクティス」という言い方をしましたが——ことに希望を持つことができると思得した。

野村仁さん、それから狗巻賢二などもその頃はものすごく輝いていましたが、ただ表れ方が少し違つていた。

狗巻という人はとても面白い作家だけれども、何と言いましようか、大変なひねくれ者でして。京都の、とても東京の人間にはあり得ないような不思議な人で。高い教養を持つているけれども、芸術なん

て言うものは偉そうな顔をしてやるには値せんわ、てな顔をして。でも、ちゃんと細々とやつている。

谷間の季節に糸を紡いで次の時期に機織りをするところまで、行つたのか、行かなかつたのか。彼はまだ、最近まで魅力のある作品を細々と作っている。これは不思議です。そうかと言って、そんなに派手

ではないですね。もう息も絶え絶えで、「あの人の止めてしまふのかな」と思っていると、またそのうちに何か作っている。

野村さんの場合は一時、映像をやつていたりしましたが、自分の位置というものを……大体、彫刻をやつていた人ですから、ものの存在ということを強く意識していた人ですが、ものの存在だけではなくてそれを観察する観者の位置を時間的にも空間的

にも大変シャープに考えていた。かなりしんどいのではないか、というところまで現象的なものを追いつめていた。あのまま行くと、実存主義的な自己閉塞に陥つてしまふのではないかと思つたら、長いこ

と苦勞して、眼を天空に向けた。毎晩、真夜中に月を見上げて写真を取るようになった。それを独特の不思議な仕掛けと結び付けて、自分の問題ではな

く、「月が見える」という現象を、ちよつと強引ですが音に変換してしまうとか、普通の美術が扱つた分野から離れても、誠実に月の観察を続けていた。おそらく当時彼の行く末、今日の野村さんというものを予見することは困難だつたと思う。後になつ

て、ますます彼の不思議な世界が現われてきた。極小的な、芸術家あるいは人間の実存的な存在のあり

方をじつと見つめるようなところがあつて。その対極みたいところに、この地球の成り立ちや人間の発生の始まり、宇宙の存在のあり方というところ

で、大きな射程を持つて彼の芸術の世界は拡がっていった。元々あつたのかも知れませんが、それを次々と表に出すようになった。

これは一九七〇年代の初めに見ると、谷間の時代にあつていくら活動的だと言つても……私も端くれですが、中原さんのように美術評論家として新しいことを一所懸命模索している人について共感を持つて見ていれば、それは「活発」ということになり

ますが、別の観点からすれば、作家があまり自分の問題に首を突っ込み、のめり込んで浮上できないようにも見える。やっぱり、谷間を必死になつて這っていたという姿だけが見える。

それと関連して、そんな芸術家は他にも沢山いるわけです。残念ながら野村君のように不思議なところに自分を開放した人ばかりではなく、紡いだ糸を錦にまで織り上げる暇がなかった人、あるいはそれまで力が及ばなかった人が沢山いるわけです。だから、時間がなかった文と八木の二人は、一九七〇年代のひとつの代表的な現れなのかと思つた。

中原 私、今の峯村君の谷間説にも反対です。要するに、自分が関心を持つているアーティストがいなかったというだけの事なので、それをアーティストの才能だとか持続する力が云々なんて…… 評論家だつて同じですよ。

峯村 ちょっと一言だけ。私、関心を持っていた人はいいます。今だから言っているであつて。東京の方でもそうですけれど、ものすごく関心を持つている人がいて……

中原 私は関西のことを言っているのであつて、東京のことはいいんです。延々と野村君のことを言つて、肝心の八木君のことを全然触れない。

私は峯村君と違って、野村君は「やる」と思いました。実際に。峯村君は触れなかったけれども、彼

はアメリカに行つてソーラー・カーで縦断したり、色々なことをやった。実存とか何とか、そんなことは全然関係ありません。あの人は何でも観察する、そんなタイプの人です。

峯村 ソーラー・カーはずいぶん後になつてからの作品でしょ。私が言っている実存的云々というのは早い時期の作品。

中原 何も月の写真を撮つたからといつて「実存的」だというようなことはありませんよ。要するにあれは五線紙に月の偶然の位置を置いたもので。音楽に変えてDVDで売っていますから、関心のある人はぜひ聴いて下さい。もうひとつ野村君に関して言えば、さつき文さんが一九六九年の鴨川の野外彫刻展に野村君も出品していました。私それを見て、すごい作家が出たと思ひ、彼に東京ビエンナーレへ出品してもらつた。

それから狗巻君。この人はチャランポランなどころがありますが。今回文さんの白い作品を展示していますが、白い作品は狗巻君の方が早い。一九七〇年代の早い時期に制作していた。それは別に文さんが真似したとかそういうことではなくて、色を白に限定した作品は日本だけではなくて洋の東西色あるわけで、狗巻君もそういう仕事を個展で発表しております。全体的に見て関西のアーティストが——「関西」と括るのは良くないと思ひます

が——なぜか知らないけれど禁欲的ですね。非常に考へて作品を作るという、そういう一般的な傾向があつて、文さんも八木君もそういう大きな流れの中にあると思ひます。

彦坂君は学園紛争のために多摩美術大学で籠城していますが、その籠城の最中、彼は教室で個展を行いました。もちろん大学の中には入れませんから、私たちは学生たちが籠城をしているところで一晩過ごし、翌日彦坂の展覧会を見ました。あの人は一生懸命片方で学園紛争をがんばっていましたけれど、やっぱり作品を発表することが自分の仕事だということ、ちゃんと考へていた。

峯村君がさつき触れましたけれども、京都アンデパンダンについて。東京で行われていた、例の読売新聞社のアンデパンダンは一九六三年に終わりましたが、京都では続きました。文さんも京都アンパンに出品していた。アンデパンダン展というのは力になるんです。北山善夫（二九四八生）君が京都アンパンに出品して、私は「これは面白い仕事をやっているな」と思ひましたし、河口龍夫（二九四〇生）君もそうです。無審査ですから自分のやりたい仕事をやるということ、京都アンパンは関西の美術家にとつて非常に良い発表場所だった。私は京都アンパンをもっと高く評価すべきだと思います。ただ、八木君は京都アンパンには出品しておりません。文さん

は確か二度か三度出品しています。

峯村 今カタログを見ると、文さんは一九七三年と七五年に出品していますね。

京都アンパンはもつと前から開催されていて、中原さんが色々見て狗巻や野村に着目したのは一九六八、九年ごろですね。私もその頃見ていた。非常にシャープでしたね。

私が知っている限りでは一九七六年に京都ビエンナーレがあった。この時は(ビエンナーレに)もう初期のシャープさはなくて。批評家がオーガナイズするようになったら、もうおしまいです。

中原 アンパンもビエンナーレも関係ないですが、私は建昌君が冒頭に言及した「五つのヒンセク〈白〉」という韓国の現代絵画展を一九七五年に企画しました。実は、韓国の現代絵画が積極的に展開されるようになったのは七五年で、しかも京都・大阪は東京に較べると半島系の人が多いからみんな歓迎してくれる。私は韓国の紙を使った展覧会の組織を頼まれて京都の美術館で開催したこともありま^{註4}す。韓国の絵画、この影響は多分非常に大きいものがあったと思います。

峯村 何に対する、どこへの影響？

中原 文さんです。

峯村 はいはい。それはよく解る。

文さんの白のマティエールだけで成り立っている

絵について、今回の展覧会図録で尾崎信一郎さんが根源的なところに立とうとした優れたものだとすることで大変評価しています。それをちよつと読みますと、

それらは水彩同様に表面のテクスチュアを強調した繊細きわまりない絵画であり、色調は白いモノクロームで統一されている。水彩にはなお残っていたストライプという禁欲的な構成要素も解消され^{……(註5)}

やつぱり、中原さんが言われていたようなところがありますね。で、

……画面は明らかに絵画の零度を志向している。私はこれらの絵画をイヴ・クライン、ロバート・ラウシェンバーグからロバート・ライマン、日本においては村上友晴から五十嵐彰雄にいたるモノクローム絵画の系譜の中で検証してみたいという誘惑に駆られる。^{……(註6)}

私はこれを読んでウーンと思いました。これはまあ尾崎さんには限らないけれども、日本の美術の展開をアメリカの美術、ここにはクラインも挙げられていますからアメリカの美術だけではないですけれ

ど、アメリカの文脈に引き寄せている。これは影響ではなくてあくまで比較参照すべきものとしているのですが、実際には日本あるいは韓国も含めた身近なところの文脈の中に、既にそのようなものが存在し、それは明らかに(文に対する)影響があると思われるものが視野に入らないということは、ちよつと手落ちではないか。だから、中原さんが今言ったことは全くその通りです。

中原さんが言った、「五つのヒンセク〈白〉」という展覧会は重要ですが、もともと関西には鄭相和(一九三二生)さんがいて、この方が細やかな、まあ白と言っても純白ではなくて少し温かい色調を帯びた絵画を制作し、稠密な展開を遂げていた。実際には解りませんが、それが縦と横の線によつてできたかのごとく細かな升目のようなもので画面が全部埋められている。ちよつと離れて見ると細かな四角が並んでいるようにも見え、縦と横の線が交差しているところからその四角が浮かび上がっているようにも見える。今回出品されている文さんの作品の作り方は違いますが、どこかそのへんところが意識されていたのではないか。それから、別に日本で紹介されなくてもエコール・ド・ソウルなどに集まった人たちは当時の韓国の若いアーティストで、非常に似た資質を持っていた。似たような絵を描いていた。そのところがおそらく影響関係と言います

か、それを抜きにしては考えられないでしょう。

建昌 文さんの話ですが、彼が活動していた時代が逼塞していたのか、それとも活発な時期だったのか。これは、ひとつの事の考え方の両面だという気がしてしまいます。文さんが意欲的に展開した作品を尾崎さんがミニマルな絵画に結びつけて高く評価したことに言え、彼は具体美術協会の、特に初期ペインティングの国際的な相互比較で、ある意味劇的に成功するんですね。ダダ集団としての具体、絵画空間としての具体のタブローの質の高さというものを評価する際、相互的な影響関係がなかったはずのアメリカ抽象表現主義の絵画と引き較べた。それと同じような意味で文さんとアメリカのミニマル絵画を比較しようとしたのだと思います。それはそれで興味深いにしても、もし比較をするのならそればかりではなく、直接的な影響関係があったと憶測されるエコール・ド・ソウル、韓国のモノクローム絵画を正當に参照すべきだったと思いますし、あるいは文よりわずかに先行していたはずの狗巻賢二の絵画などが参照されるべきだったと思います。狗巻との場合、相互的な影響関係があったかどうかは解りませんが、韓国の画家たちについては、かれの生い立ちから考えて影響関係はあったはずで、ただ、その流れだけで同質に評価すべきかと言うと……もし文さんのオリジナリティを取り上げ

るとするならば、もう少しコンセプチュアルだったと思います。やり方だとか、システムに対する考え方が。全体的にも《無窮詩》のようなコンセプチュアルな方法論がどこかに引き継がれて、システムの反復に關しても版の方法に近いものがあつたという気がします。

そして、これは全開しないで終わってしまったために憶測になりますが、彼には社会的な問題意識があつたと思います。在日として置かれた立場を前提とした上で、もちろん社会派でもなかったし、禁欲的に自分の世界に止まった人だけれども、その裏側に、おそらく鄭相和にも郭仁植（一九一九—八八）さんにも郭徳俊（一九三七生）さんにも、一世と二世の違い、半島から来たか日本で生まれたかの違いはあるにせよ、名前を変えるところを生涯のある時期に経験されている点で、重なるところがある。文さんの作品からは全く見えませんが、そのような問題意識がどこかにあつた。「コンセプチュアルな方法論」が《無窮詩》に結び付いているとすれば、何かメッセージ的なものをどこかに持っていたのではないか。ただ、自分の世界を確立した上で亡くなった作家ではない。三十代半ばというのは——人によつては全部成し遂げて死ぬ人もいるわけですが——往々にして可能性のある人は二十代に制作のコンセプトが現れている場合もあるけれど。

ど。文さんはやはり絵画空間そのものを尾崎さんの言うように探求した人ではなくて、もうちょっとコンセプチュアルな方法を持った人でした。その延長上に彼が置かれた在日という立場と美術の批評性みたいなものを融合したかったのではないかと、ぼくは思いたい。それは多少個人的な接触、接点があつたためにそう思うだけかも知れませんが。

——お話を伺つて展示を担当した者が言うのとはばかりがありますが、ちよつと申し上げたいのは、文承根の現存する作品に限つて見ると《活字球》とそれ以後の水彩や版画、油彩画との間にはどこか切れている部分があるのかなと思います。これは八木正にも関つてきますが、文さんなら平面、八木の場合であれば彫刻といったものをもう一度自分の手で建設し直そうというような感じがしたのですが。

峯村 それはねえ……今回思つたのは、やっぱり谷間の典型ですね。それはふたつの、前の時期のメンタリティとその後で出て来るかも知れない、それがどういうかたちで出て来るか判らないものと。建昌さんが言つた、一九八〇年代の関西に出て来た「イエス・アート」や「フジヤメイシヤ」とか、八二年ごろの兵庫県立近代美術館で開催された「アート・ナウ」などで派手に出て来た中西學（一九五九生）君とかね。東京で言つたらヨーロッパやアメリカに出て来たニュー・イメージ・ペインティングと

同調したようなもの。でも、それとは違うものもあります。私はそちらの方しか興味がなくて……

もの派からしばらく後の一九七〇年代の季節は「表現」というような言葉が成り立たなくなるくらいに芸術家自身の積極的な打ち出し方ができなくなった時期で、もの派独特の哲学的な言い方で芸術家が主体として表に出る事を禁じる、出なくていいんだと積極的に主張しました。その一翼を少し担った清水漸、これはもの派云々ではなくて彼の師匠だった斎藤義重さんに対する彼のコメントの中で、斎藤さんを尊敬しているけれど斎藤さんが「表現はしない」と言っただけでも自分はそうではなくて「表現をする」という方向で道を開きたいとはっきり言っている^{註1}。それは彼がもの派の時期を経ていながらかなり過剰なくらいの装飾性、技巧・技法を追求する方向に自分を変えて行っただけで、彫刻という概念もそれなりにもう一度呼び戻した。彼はそういうことでたくましく、その前も経験しているけれど、その後も彼なりの行く道というものを示したわけですよ。

八木さんというのは、これは私などの固定概念かも知れないけれども、清水さんの弟分、舎弟分という感じがします。清水水君のように想像力とか、あるいは物質そのものが命じる、新しい「創造され得る世界」をどんどん出すというわけには行かず、

かと言って前の時代のままで、もの派のように「もの」を「関係」の中に置いて提示するだけでは飽き足らず、やっぱり作っている。木の中に木を埋め込むというようなことをやる。まあちよつと工芸的な手法です。工芸的なまでに『もの』を作る』ということの自覚は清水水漸に近似したところがあって、ひよつとしたら清水水の方がものによれば影響を受けているのかと思いたくなる局面もあります。だけれども清水水のように派手な物質的想像力をポーンと前に出すことはやらなかった、やるにはちよつと時間が足りなかったのか、気質としてちよつとミナルな場に止まりたいという思いが強く、あえてしなかったのか。どちらにしても谷間であることにずっと耐えた感じがする。

文さんの場合、さっきの話だけでも、李禹煥（一九三六生）の展開がすごく大きなヒントになっているのではないかという気がします。一九七三年の《活字球》はそれ自体興味があつて面白いものだと思いますが、六〇年代の芸術家でも充分にできるようなコンセプトチュアルな仕事だと思います。その後は、あえて自分の身体的な連続性と言うか、一回性と連続性を兼ね備えたようなところで絵を作る、版画的な手法で絵を作ると言うことをやっている。それから、写真を用いた版画の場合、イメージをあえて否定しないでそれを絵の中に取り込むという点で

は、あれはどちらかと言えば吉田克朗（一九四三—一九九）さんの仕事にヒントとしてあるのではないかと。つまり、表現とかイメージの活用を一度遮断した人たちが自ら先に進み出ていた。吉田克朗などは七三年ごろにはもうそのような仕事を開始していた。李さんも七三年ごろから点を打つような絵を作っている。それが文さんの仕事に大きな力を添えたと思います。それが自分なりに充分やるにはちよつと力不足だったか、時間が足りなかったか。

建畠 今の話で納得できます。文さんの一九八二年の個展を見たのですが、亡くなる数週間前の個展^{註2}で、もう（体）力がなかった。必死になって描いていて、色を使ったストライプで、思うように線が引けていなかった。素晴らしい作品であつたかどうかについては、もう一度見てみないと判りませんが、それは明らかに李さんの方法の導入で、さっきミナル・コンセプトチュアルと言っただけでも絵画的な志向が強かった。それがもし彼の方向だったとすれば、逆にぼくが言った方向と同じであつて、李さんの絵画が動機だったかも知れない。

峯村 何点ぐらい出ていたの。

建畠 ギャラリー白ですからね、まあ五点とか六点とか。「もうフレームを打つ釘が打てない」と言っていて泣いていました。

——水彩が多いのもそのような理由によるのでしょ

うね。油絵具はどうしても体力が必要です。

峯村 自分で下地を塗るだけでも大変ですよ。

中原 彼、体力なかったね。顔色も悪かったし。

文さんもそうですし八木君もそうだけれども、今日は色々な作品の影響を論じる、最初からそういうことを取り上げて話をするわけではなかったけれど、特に文さんの場合は李禹煥さんの影響が非常に強かった、そんなことを言えば八木君の作品も李さんの影響が大きかったと思う。なぜかと言うと、この美術館で同時開催されている「一九七〇年代の美術」の入ったところに李さんが木を彫った作品がある。板に傷をつけた作品^{註9}。何をしているかと言うと、表面の面積を拡大しようとしているわけで、あれは傷を……その隣に孔を開けた作品があつて^{註10}、これは同じことですが、李さんは一貫して「表面」ということにこだわつて来た人なので、最近の作品もそうですけれども、今回並んでいる作品もみんなそうです。あの人は布であろうと板であろうと「表面」ということを重視する。八木君もそうです。非常に板の表面にこだわった人です。彼の作品は三次元の立体作品ですが、たとえば角材であれば四つある面をどうやって際立たせようかとして他の違った木を嵌め込んだりする。別に嵌め込んだ木のかたちがどうこうではなく、「表面」ということをどうやって見る人に意識させるか、という点では

李さんの作品とどこかで繋がっているとえば、そういうことも言える。文さんの写真を使った作品もそうですね。つまり面というものには一切奥行きを作る操作は不要だ、ということが彼の中にある。その証拠に、薬科君は《活字球》とその後の仕事は違ふと言つたがそうではない。あれは転がして、紙の上に字を印す。大事な点は「面」です。そこで、基本的な発想はその後の作品と変わっていない。

建畠 八木さんについてですが、確かに小清水さん、あるいはその当時実験的な、日本では厳密なミニマル・アーティストであつた福嶋敬恭（一九四〇生）さんという二人が身近にいたわけですから、木を使うということとミニマルな反復の方法は直接的にはその二人の影響があつたと思いますし、もちろん李さんの「表面」に関する意識も作用していたかも知れない。つまり、ヴォリュームとか量塊性ということよりも「表面」が彼にとつては大きな意識で、木にラッカーを塗つて木目と対比させるということも李さんとは違った意味での「表面」への関心の表明だと思っています。

ぼくは先程「チープ」と言いました。これは非常に難しい言い方で、それは当時「チープの美学」なんか全くないころでしたから、彼の世界についてマインズの言い方になつてしまふけれども、ぼくはやつぱり見た時に…… 作品に見られるラッカーが塗

られた幾何学的、ミニマルな反復と対比されている木目のパターンは違います。これは文字通りチープな材料で、大作家のように金属なんか使えなかったとか、加工の理由などがあつたのかも知れないけれども、ポジティヴに反復される全くのモノクロームのミニマルな面と、ある意味では我々にとつて色々な感情とか表情を喚起させる木目のようなものを導入したということは、厳密なミニマルの方法に対するある種の批評性があつたのかとも思います。その批評性を、あえて拡大して行くとすれば、木の持つ軽やかさとか薄さ、「表面」に還元される薄さも含めてその後のポスト・モダンに繋がる感覚があつたのかなあと。しかし、彼が活躍した時代、その予兆は関西では全くなかつたですから。全く独自に次の時代のアンテナみたいなものがあつたのか、という気はします。それからもうひとつ、薬科さんでしたか、若林奮（一九三九—二〇〇三）さんとの関係について触れたのは。確かに、木のブロックを別の木に埋め込む時に「表面」ではなくてある物質性に対する眼差もあつた。ただ、フェティシズムなどの方向に展開して行かないで、ミニマリズムにも触れながらそのミニマルに対する時代の予兆としての批評の眼差というものが……これは当たっているかも知れないし、当たっていないかも知れない。（亡くなつたのは二十六才だからね。

峯村「チープの美学」、いいことを言うけれど、もうちよつときれいな言葉で言つて欲しい。チープと
言うか……でも「チープ」はいい言葉ですね。私は
八木さんの作品を見ていて、いかにもきれい過ぎ
て変だな、と。これはどういふことかと言うと、こ
ういふ板を使った仕事の前に何をやっていたかとい
うことが全然見えて来ない。全くそういう資料が残
っていないからなのか、彼は本当に大学で彫刻のこ
とをやる時に初めからこのような仕事だったのか。
極めて不思議だと思ふんです。今の時代ですから大
学では首あるいは人体像を課題として出すことがな
かったのかも知れないけれども、その辺はどうでし
よう。

——記録に残っているものと言へば、他には大学の
課題ぐらいですね。最初から、今回の展覧会に出品
された作品から始まつていたようです。

峯村 建昌君が言つた「チープの美学」は実を言う
と、さつきから話に出していた狗巻賢二、この人が
非常に鋭いかたちで提示していたと思う。彼は京都
教育大学で普通の彫刻を勉強させられて、それが大
学在学中急速に、非常に論理的に展開して行く。外
国の影響から一足飛びにポーンと別のことをやる
というのではなく、彼はまず量塊をどのように抜く
か、脱^{II}量塊を論理的に展開するんですね。それで
球体みたいなものを作るけれど、その球体が視覚的

には球体でありながら中が抜けている。そのような
場数を踏んで、三、四年生のころ、中原さんが東京
ビエンナーレで選ぶころだったと記憶しています
が、糸だけで美術館の空間に立体性を仮想させた。
その後彼は、極小だけれどもその量塊性をちゃんと
把握しているような作品を制作している。今度の展
覧会のテキストの中で、中谷至宏さんが書いている
一文で狗巻が矩形のラワン材を継ぎ合せてレング
ブロックくらしいの大きさにしたものを七つ繋げた
という作品が写真入りで紹介されています(註1)。これ
は一九七六年の京都ビエンナーレの際、私が構成し
たコーナーで出品してもらつたもので、これが、変
な言い方になりますが、狗巻賢二にとってはもう晩
年です。早熟な芸術家で、この仕事に行く前にもう
これ以上やることがないだろうというくらいの極小
を目指して、自分のアトリエにたまたまあつた、と
言うよりも自分が勤めていた工場で使つていた粘土
をビエンナーレの会場の隅に押し付けて、それを
(隅から)少し離して置いた。リチャード・セラ(一九
三九生)の鉛のキャスティングという壮大な作品が
ありますけれどもそれを皮肉のような、チープな素
材で。素材と場との関係、「場所」という意識をそ
れなりに抱えた仕事だったと思います。そんなこと
をやっている内に、「もの」はやつぱり自立してい
ないと仕方がないと思つたらしく、場に規制されな

いで自立するようなものを、板を貼り合わせて立方
体でレング大の大きさでいくつかが作つた。図録に掲
載されている写真は、レング状のものを七つ繋げた
からおのずと切れ目が見えています。結果的には八
木さんの仕事にどこか非常に強く響くものだと思います。

私が思うには狗巻賢二という人は、アメリカのミ
ニマル・アートの展開ともうひとつ、その横にあつ
たブライマリー・ストラクチャーズをまさに同時代
に見て強い関心を持つていた。ブライマリー・スト
ラクチャーズを観察して、その先に行つて本当のミ
ニマル・アート、ほとんどコンセプチュアルに近い
ところまで見つめてしまつた人です。この人の「チ
ープな美学」、これはどこからか有難いところから
持つて来た美学ではなくて……ごめんなさい、京
都についてあまり知らないけれど、私の中では京都
のケチンボ精神、「つましさ」と言いますか、最小
で素晴らしい効果を得る、派手派手しいことは莫迦
にする、そんな古くからある伝統的なメンタリティ
を巧く動員しているような気がしていたんです。八
木さんも、お父さんからしてそうだけれども、根っ
からの京都人でしょう。おそらく狗巻を知らなかつ
たはずはない。注目して見ていたと思います。それ
と同時に深く共感するほどに、彼の京都的な「チ
ープの美学」が出て来たのではないかという気がする

のですが。

他にはそういう人はいるんですか、チープな……

建畠 京都ぐらいか……

——八木さんは立体ですけど、沢居曜子さんの仕事などはどうでしょう。

峯村 雰囲気としてそれをとて強く感じますね。

——沢居さんは立体もやっていましたけれど。

峯村 彼女は存在そのものが非常に魅力的だったもので。いや、これは変な意味で言っているわけではないです。自己抑制が利いた人。派手にパツと出た人ではなくて。それがちよつと、東京の自己主張の激しい人が向かうと恥ずかしくなるような。

中原 「チープ」と言うのは意味がありますか？

建畠 ぼくが言ったのは峯村さんがおっしゃったのと違っていて、もつと安手。安手と言ってしまうとますます悪い意味に聞こえてしまうのですが、若い人たちの間に流通している感覚で、八木さんの時代にはなかったものですが。だからこの時代に対する形容としてはマイナスに作用するかも知れません。福嶋さんのミニマル、金属のミニマルと八木さんの作品では八木さんの方が軽いですね。それを肯定的に作り直そうとするとそんな言葉が出てくるのではないかと思うたんですね。これは今の時代の若者のポジティブな感覚で、それを八木さんが共有していたとは思えませんから、むしろ正統的な解釈とし

ては、八木さんの作品がチープだとすれば狗巻さんの作品は共通性があるでしょうね。ぼくは中谷さんが挙げていた狗巻さんの作品は見えていないけれども、写真で見ると非常に近い感じですね。それは京都人の感覚かどうかは解りませんが、八木さんは少なくとも福嶋さんのミニマル・アートではなくて、寡少な物質を使うことに意味を感じていたのではないか。

峯村 狗巻は大阪の人です。ただ大学が京都教育大学だった。私は会ったのがほとんど京都で、まさにチープな呑み屋で会っていた。

語弊があるかも知れませんが贅肉というものがなく、肉体的にも精神的にも余計なものは一切身に付けたくないという生き方は、はつきりしていた。結構ものを読んでいたはずだけれども、人前に出ると気取って「わしゃ、そんなものは知らん」と言っている。実際に、身に付いた部分だけしか知らんと。外から持つて来た知識を丸呑みすることはゴメンだということを実践していた人です。あのころ、私はよく彼に会いましたけれど、周りに同じような人がいたかと言えばそうでもなかった。野村仁さんは素朴な人だけれども狗巻君とは仲が良く、狗巻も野村には一目置いていた。ただ、狗巻は生き様と言うか美学にまで自分を鍛えていた。

私は八木さんの作品について、昔見た時もそうで

したが、ものづくりの前向きな姿勢として強く感じるのは、小清水さんとの同質性です。非常に近いものを感じます。マイナス評価かも知れないけれども、ちよつと装飾的・工芸的な傾きが強いということも含めて。でも、板というものに取り組む姿勢の丁寧さ、ゆつくりとだけどきちつと前方を見つめて少しずつ突破している。建畠君が言ったことと同じになるのか、「チープの美学」と言いますか、今は流行らないけれど渋さとか。極小に「もの」を切り詰めているが故の不思議な色気みたいなものを八木さんに感じる。これは芸術そのものの発露と言うよりもむしろ、気質・体質的なものか、あるいは民族的な資質なのかとも思うのですが、それならば日本人ならば、あるいは京都の人だったらそれが良いかたちで出て来るとは言えないわけで。だから、この人が自ら開発したものなのかと。

で、それにつけてもこういうことをやる前に何を作っていたのか。いきなりだったのか。非常に不思議に思う。

——たぶん、いきなりだったような。二十六才で亡くなっていますし、生涯で「作品」と呼べるものは五十点を切る程度しか作っていない。他は学校の課題に類するものではない。

本日のシンポジウムのタイトルを「高松次郎以後」としたのも、文承根は高松次郎の影響を受け易

い世代だったと思いますが、八木正も現存する最初の作品である《WORK TRILOGY》(一九七八)の三点組のうちの一点が、一九七〇年代の高松の「複合体」を木に置き換えたかたちをしている。それを強調することはいいかどうか判りませんが。

峯村 それで、かねてから知っていたのですが、残された作品は八木の作品集が編纂される時に第三者が付けた作品名がほとんどではないかということに、薬科君が書いていますね。《WORK TRILOGY》はどうでしょう。

——これは第三者が付けたのだと思います。

峯村 《COMPLEX WORKS》(一九七九)はどうでしょう。

——それは多分本人でしょう。

峯村 これは今回展示されていませんが、《ONENESS》(一九七九)もありますね。

——これも本人でしょうか^(註12)。

峯村 すると、これはやはり高松次郎を意識していたということはつきり言えると思えます。高松の場合 ONENESS、単体に対して複合体は COMPLEX とは言わず、COMPOUND です。それは違うけれども、この人が高松の作品の英訳名を知らないままに複合体というのでそれを COMPLEX と表現したのかも知れない。

——そこまで今回は調べられなかったのですが、高

松次郎が関西で初めて、当時東京でもなかった最大規模の回顧展がちょうど建畠さんが勤務していた国立国際美術館で開催されていますね。

建畠 一九八〇年です。

——それを見たかどうかは別としても、東京に来て展覧会を見ている可能性は高いでしょう。井田彪(一九四五生)さんは八木がミニマリズムに対する関心が強かったと証言しておられますが、私は個人的に高松の一九七〇年代の「複合体」に対する関心も強かったのではないかと考えています。余り関西に限定して考える気はありませんが、当時の関西で八木以外に高松の影響が明らかな立体作品を制作していた作家はいたでしょうか。

中原 いらないでしょうね。

——そろそろ時間ですが、最後に一言ずつ、何か。

中原 やつぱり、一九七〇年代は谷間じゃなかったね。

文さんと八木君は非常に短命だったけれども、ちゃんとした仕事を残したと思います。

建畠 最初に申し上げたように、たまたま個人的に知っていたこともあって、なかなか言い難いのですが、夭折の美学は芸術の本質とは関係がないかも知れないけれども、受け手である我々の心理はどうしてもそのように見てしまうところがある。たぶん、今回の展覧会に展示されている作品のクオリティそ

のものとそれを作った作家の像というものがロマンティックに重なってしまつて、それを「おかしい」と言われたらどうしようもない。でも、そういう見方もいいんじゃないですか。

峯村 中原さんは「ちゃんとした仕事を残された」とおっしゃった。この時代としてはそうだと思います。

先程、その文章をくさしたようになって、本当は良い所も紹介しなければいけなかったのですが、尾崎信一郎さんが書いた長い文章には先程のように納得が行かない点がところどころにありました。それは仕方ありません。しかし、彼が冒頭に記した文章は実にきれいで、素晴らしかった。彼は文さんについて書いていますが、彼は《活字球》について「自動的に転写する版面の中でない交ぜにされた規則性と偶然性、一回性と反復性は一九七〇年代中盤の現代美術の気風をみごとに反映している」と冒頭で要約しています^(註13)。その規則性と偶然性、それよりも解るのは一回性と反復性をない交ぜにして持っていたのが七〇年代中盤の特徴だという指摘は私の認識でも共通しています。一回性は七〇年ごろのものの派の人たちの作品の著しい特徴です。その後、一回性ではないということも多く、若い芸術家たち、それからその派の中のアーティスト自身、李禹煥が典型ですが小清水漸が紙にクレヨンで描いた作

品などもそうです。反復性というものを取り戻そう

と意識的にやっていた。これは彼らの私への個人的な発言からとはつきりと記憶しています。一回性というものを強いかたちで表現に出した、それ自体もすごい造形だったのですが、それではそのままでは行けないだろう、ということで谷間の季節に反復ということをやっていた。その両面を文さんが持っているということを尾崎さんは指摘している。それでは八木さんはどうだったかと言えば、やはり一回性と反復性を両面に抱えている。文さんにしろ八木さんにしろ、もうひとつの問題はものの派の展開からその後八〇年代になって顕在化する、相矛盾する「表現しないこと」と「あえて表現すること」、表現性の有無です。それがこの二人のアーティストにモヤモヤとしたかたちでない交ぜとなっている。必死になつて表現の実体を把握しようとしたけれども、それが道半ばで終わった。では何もやらなかったかと言えばそんなことはなくて、かなり模索していた。

私は今日、二人の展覧会を見た後で八階の「一九七〇年代の美術」を見たのですが、そこでしみじみ思ったのは、少なくとも現在この美術館で展示されている作品に限って言えば、「日本の芸術家はある意味で言うとは仕方なくやっているような感じがあるな」と。つまり体の内、精神の内側から溢れ出して、どうしてもこれをやらなければならないという

ことを強く感じさせるのではなく、「こなしモード」なんです（註1）。いみじくもこの展覧会のタイトルは「仕事」と言っていますね。私は仕方がないこととして解るのですが、アートのありようとしてはかなり特異ではないか。日本の美術家はその面が強いのかも知れない。時代的に言えば、これはミニマル・アートのある時期までの特色だろうと思います。文さんの仕事のあり方にも見られるこの禁欲的な繰り返しについて、尾崎さんは本日会場に来ておられる林道郎さんの文章を引用しながらこのように書いています。

……一回的、直感的なアクション・ペインティングへの批判ともいえるこのような姿勢に林道郎はタスクという呼称を与えている。タスクとは自発的な仕事というよりも課された務めといったニュアンスをもち、あらかじめ仕事の総体が与えられ、その遂行は苦役に近い印象を与える。例えばルウィットのウォール・ドロ잉ングにおいては作品のサイズや引かれる線の長さや数があらかじめタイトルの中に明示され、条件を満たす線が全て引かれた時点で作品は完成する。……（註2）

大きな枠組で何を作るかと決定した後タスクをやらせるということは、ごく自然な解決だろうと思ひ

ますが、大きな枠組がよく解らないけれどもとりあえずタスクでやる、芸術家だから何かやらなければ、ということで作るということも当然あるわけで。私は別に一九七〇年代だけではないと思います。タスクということを通じて感じます。そう言うてしまふと私がやってきた批評というものも多分にタスクみたいなものかという気がしないでもない。日本の七〇年代というのは一番その側面が強かったように思う。六〇年代は弾けるように、何かを突破しよう、何か内側から突き上げて来るものを表出しよう、時代に対して挑みかかろうとした。七〇年代は外側に挑む対象が見えなくなっただけに、タスクが消極的なものとなった。これは「一九七〇年代の美術」展だけではなく、二人の展覧会においても感じざるを得なかった。

あまり景気のいい話ではないけれど。
——今、千葉のテレビでも盛んにコマースシャルを流している、京都伝統工芸大学の略称がT A S Kなんです。

二〇〇七年十月六日（土）
於千葉市美術館一階講堂

ここで言及されている展覧会は、東京画廊(東京)が開催した「五つのヒンセク(白) 韓国・五人の作家」展(一九七五年五月六―二十四日)を指す。本展は李東煥(一九四八生)、徐承元(一九四一生)、朴栖甫(一九三一生)、許楓(一九四六生)、権寧禹(一九二六生)の五人が出品(パンフレット記載順)。同展パンフレットには、次のふたつのテキストが収録されている。

・中原佑介「白」

・李逸 李禹煥(訳)「白色は考える」

なお一九七〇年代後半の日本における現代韓国美術の紹介について、参考となるいくつかの文献を次に掲げる。

・朴栖甫 沈文燮 高松次郎 菅木志雄 彦坂尚嘉 李禹煥(司会)(座談会)「展覧会から」『韓国・現代美術の断面展』現代絵画の色彩をめぐる『美術手帖』(第二九卷)第四二五号 一九七七年一〇月 一六八―一八九頁

・李慶成「韓国近代美術展に寄せて」『韓国現代美術展 七〇年代後半・ひとつの様相』韓国文化芸術振興院 一九八三年 八―九頁

当館で開催された高松次郎および斎藤義重に関するシンポジウムについては、次を参照のこと(出席者は今回と同)。

・鼎談「高松次郎を発見する」『千葉市美術館研究紀要 採蓮』第四号 二〇〇一年三月三十一日 四三―六二頁
・「シンポジウム『斎藤義重』その造形を求めて」『千葉市美術館研究紀要 採蓮』第七号 二〇〇四年三月三十一日 二一―四一頁

伊奈ギャラリー2 (東京) 開催された展覧会。

・「八木正遺作展 板の構成による CONSTRUCTION OF PLANK」(一九八三年七月―一九九日)

同展は出品作品を増やし、京都芸術短期大学 ギャラリー楽でも開催された。

・「八木正遺作展 木の表情―時間、空間、記憶、そして直感―」(一九八三年十一月二―四日)

この展覧会は「現代紙の造形―日本と韓国―」を指す。中原氏は日本側作家選考委員として参加。本展は一九八

二年に韓国の国立現代美術館(十二月十三―二十七日)で開催され、日本では翌八三年、京都市美術館(二月二日―三月六日)、埼玉県立近代美術館(四月二日―五月八日)、熊本県伝統工芸館(五月二六日―六月七日)を巡回した(本展については光田由里、後藤結美子両氏に御教示を頂きました。ここに感謝の意を記します)。

尾崎信一郎「文承根 あるいはシステムとプロセス」『文承根十八正 一九七三―八三の仕事』京都国立近代美術館 千葉市美術館 二〇〇七年 〇一四頁

註5と同。

恐らく次の発言を指す。

・清水水漸 菅木志雄 高橋雅之 二村裕子 本田真吾 守屋行彬 山下菊二 針生一郎(司会)(座談会)「座談会ゼロの基軸 斎藤義重を語る」『美術手帖』(第二五卷)第三七一号 一九七三年九月 一一頁

文承根は一九八二年四月一三日に歿した。生前最後の個展はギャラリー白(大阪)で開催された「文承根油彩画展」(三月二五日―四月三日)。

李禹煥《刻みより》(一九七二)

李禹煥《突きより》(一九七三)

中谷至宏「臨界の生―八木正」註5、〇三一―〇三二頁

八木正の作品名の決定、改名の経緯については不明な点が多い。シンポジウムで言及されている作品名も、歿後第三者による改名がされた可能性も未だに考え得る。

註5、〇一一頁

峯村氏によれば、仕事をとにかく処理する、という意味での「こなし」であり、これは「プリコラーージュに一寸通じうる」という。

註5、〇一六頁

本シンポジウムは当美術館の展覧会「文承根十八正 一九七三―八三の仕事」(二〇〇七年九月二十

三日―十一月四日)にあわせて開催された。

本誌掲載にあたって、筆耕ならびに註記は藁科が行い、出席された各氏にご確認をお願いした。

Symposium: “The 1970s: After Takamatsu Jirô”

Panelists: Nakahara Yusuke, Minemura Toshiaki, Tatehata Akira

Chair: Warashina Hideya

This symposium was held in conjunction with the *MOON Seung-Keun + YAGI Tadashi: Works on paper and sculptures 1973–83 from two collections* exhibition held at the Chiba City Museum of Art. The exhibition featured two artists active in Kyoto during the late 1970s and early 1980s, Moon Seung-Keun (1947–1982) and Yagi Tadashi (1956–1983), as it considered the age in which the two artists were active. With this goal in mind the exhibition also traveled to the National Museum of Modern Art, Kyoto.

The 1970s, particularly the late 1970s, stood between the late 1960s–early 1970s, when the Mono-ha movement of artists, now recognized overseas as well as in Japan, sought a reconsideration of the concept of “art,” and the 1980s and later periods with their affirmation of “art.” This symposium considering the 1970s ended with a split in opinion between those participants summed up by Minemura, who dubbed the time a “chasm” in the field of art and Nakahara, who considered it a period in which artists raised questions that are still relevant today.

In 1995, the Museum of Contemporary Art, Tokyo, held an inaugural exhibition entitled *Art in Japan Today (1985–1995)*. In the catalogue for that exhibition, Yaguchi Kunio, then Chief Curator of the museum, emphasized “growing international contacts and changing values,” while also making the following comment about the artists who began their creative activities in the 1980s.

“The new generation of artists who have emerged in the eighties and nineties want nothing to do with the Mono-ha. In fact, artists who actively resist being discussed in terms of Mono-ha or Post Mono-ha are becoming the majority.”

This is an absolute statement. Later Yaguchi noted that “international contacts and changing values” had become the standard form in the art world throughout Japan. However, the west considered such a stance “an irredeemable position” that raised the undeniable possibility that such denial of tradition and absorption of external stimulus was simply “a history of repeated negation and destruction, as suicide-bombing follows suicide-bombing” (Tono Yoshiaki)."

Unlike Takamatsu Jirô (1936–1998) and Saiô Yoshishige (1904–2001), two other artists whose works were the theme of a symposium held at the museum and who both considered the 1970s to be a specific period within their oeuvre history, the 1970s (including the beginning of the 1980s) themselves were the entire careers of Moon and Yagi, indeed, their very lives. During the 1970s Takamatsu was involved in the creation of a series of three-dimensional works best represented by his *Compound*. In this work Takamatsu considered the relationship between art work and artist, and in the end, he stopped production of those works. Moon and Yagi, on the other hand, had opened the genie's jar and discovered the potential of their own art works. Moon, whose creative activities coincided with his participation in the late Gutai movement, experimented with a variety of expressive forms, whether three-dimensional works, film, prints or watercolors. In particular, Tatehata has indicated that Moon's watercolors and print works can be understood within the context of Minimal Art, but we must also not overlook his connection with the works of the contemporary École de Seoul movement. Yagi's creative production, however, began later than Moon's, only starting in the late 1970s. Yagi met two sculptors at Kyoto Art University, Fukushima Noriyasu (b. 1940) whose sculpture is based on Minimalism, and Koshimizu Susumu (b. 1944) who was part of the Mono-ha movement and whose three-dimensional works reconsidered the relationship between art works and their materials. It was through his interactions with these two sculptors that Yagi began his own creation of wooden sculptures. In this regard, the works of Yagi and Moon, and indeed their creative stance overall, can be seen as “one of the omens that an internalized dialectical historical movement had begun in post-war art” (Tono).

(Translated by Martha J. McClintock)

平成十九年度 千葉市美術館の活動

一 展覧会

(一) 企画展 (八件)

二〇〇七年四月二十八日(土)ー六月十日(日)

七・八階展示室

「鳥居清長 江戸のヴィーナス誕生」

※天明期の美人画を中心に、役者絵を代々手掛ける鳥居派当主としての清長の活躍、初期の作品、肉筆画、版本など、国内外から選ばれた二六七点により構成された大規模な展覧会。

(四一日間／入場者二、三八〇六八)



チラシ

六月十六日(土)ー七月二十九日(日)

七階第五展示室・八階展示室

「シャガール展」

※《軽業師》をはじめとする油彩画二四点を含む一九八点により、マルク・シャガールの画業を紹介。

(四三日間／入場者二六、八五七八)



チラシ



「シャガール展」会場

六月二十六日(火)ー七月八日(日)

九階市民ギャラリー

「千葉市美術協会特別展『秀作展二〇〇七』(二日間／入場者一、七六八八)

八月七日(火)ー九月十七日(月)

八階展示室

「都市のフランス 自然のイギリス」十八・十九世紀絵画と挿絵本の世界」

※コンスタブル、ターナーの油彩画をはじめ、栃木県立美術館が所蔵する西洋絵画・版画・挿絵本四一四点を、「都市のフランス 自然のイギリス」というキーワードで概観。

(四〇日間／入場者九、九四一人)



チラシ



「都市のフランス 自然のイギリス」展会場

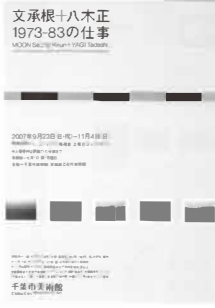
九月二十三日(日)―十一月四日(日)

七階展示室

「文承根十八木正 一九七三―八三の仕事」

※一九七〇年代から八〇年代初頭の京都で活動し、若くして世を去った文承根と八木正。京都国立近代美術館が所蔵する文の作品と千葉市美術館が所蔵する八木の作品を中心に五二点を展示。

(四二日間／入場者二、三八八人)



チラシ



「文承根十八木正」展会場

二〇〇八年一月八日(火)―一月二十日(日) 九階市民ギャラリー

「市民のための美術コレクションケア展 家庭でできる作品の管理」

※油彩画、日本画、彫刻、工芸作品を中心に、家庭でできるコレクションのケアの方法と、保存修復の専門家による修復工程写真や道具、作品の構造や技法の特徴を展示解説。ACP美術保存パートナーズとの共催事業。

(二三日間／入場者五六四人)

一月十二日(土)―三月二日(日)

七階展示室

「日本の版画 一九四一―一九五〇 ―『日本の版画』とは何か」

※一九七七年以来当館で開催しているシリーズ展「日本の版画」の第五弾。これまであまり顧みられることがなかった一九四〇年代の日本版画を、出品作約二五〇点により概観。

(五〇日間／入場者五、一九九人)



チラシ



「日本の版画 1941-1950」展会場

三月八日(土)―三月二十八日(金)

一階さや堂ホール、七・八階展示室、九

階市民ギャラリー、一一階講堂

「第三十九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二二〇〇点を、七部門に分けて展示。

(二日間／入場者一六六〇八人)

(二) 所蔵品を中心としたテーマ展(八件)

二〇〇七年四月一日(日)―四月二十二日(日) 七階展示室

「浮世絵黄金期への道」

※鳥居清長誕生までの浮世絵の流れをたどる、清長展の予告編ともいふべき展覧会。菱川師宣から、鈴木春信、勝川春章など、江戸時代前期の版画、肉筆画、版本一三〇点を展示。

(二日間／入場者一、七一六人)

四月一日(日)―四月二十二日(日) 八階展示室

「郷土の芸術家」

※房総の地で活躍してきた芸術家たちを紹介。書、陶芸、油彩画、素描など、さまざまなジャンルの作品六八点を出品。

(二日間／入場者一、七一六人)

六月十六日(土)―七月二十九日(日) 七階第六―八展示室

「寄贈作品による近代日本画展―楠原コレクション、島コレクションを中心に」

※楠原豊松氏より平成十八年度にご寄贈いただいたコレクションのなから、近・現代の日本画十三点を初めて紹介。これまで受贈した近代日本画の関連作品もあわせ、四〇点を展示。

(四三日間／入場者二六、九八三人)

八月七日(火)―九月十七日(月) 七階展示室

「若冲とその時代」

※江戸時代中期の京都で活躍した伊藤若冲。寄託品・所蔵品の若冲作品八点を中心に、若

冲の出現と関連する南蘋派の作品、同時代の曾我蕭白・円山応挙・長沢芦雪らの作品、岡本秋暉など若冲以後の花鳥画の作品、五九点を紹介。

(四一日間／入場者一〇、二八六人)



「寄贈作品による近代日本画展」会場



「若冲とその時代」会場

九月二十三日(日)―十一月四日(日) 八階展示室

「一九七〇年代の美術―文承根・八木正展理解のために」

※「文承根十八木正」展開催にあわせ、二人が活動した一九七〇年代の美術の動向について、当館の所蔵作品を中心に概観。李禹煥、福嶋敬泰、小清水漸らの作品三五点を展示。

(四二日間／入場者二、八〇七人)



「1970年代の美術」展会場

十一月十一日(日)―二〇〇八年一月六日(日) 八階展示室

「千葉市科学館開館記念協賛 星をさがして―宇宙とアートの意外な関係」

※宮島達男《地の天》、野村仁《ムーン・スコア》、トーマス・ルフ、草間彌生の作品など、星と宇宙に関連する現代アート三五点を展示。

(四九日間／入場者二、八二一人)



チラシ



「星をさがして」展会場

十二月十一日(日)―一月六日(日)

「逝きし芸術家を偲んで」 七階展示室

※当館が所蔵する現代美術の中から近年物故した作家の作品を展示し、併せてその業績を回顧。この四年間に逝去した柳原義達、土谷武、清水九兵衛、金山明、田中敦子ら十作家の作品三三点を展示。

(四九日間／入場者二、八二一人)

一月十二日(土)―三月二日(日) 八階展示室

「芳年・芳幾の錦絵新聞―東京日々新聞・郵便報知新聞全作品」

※東京日々新聞と郵便報知新聞の大判作品を一堂に展示し、二つの錦絵新聞を担当した浮世絵師、大蘇芳年と一恵斎芳幾の絵を比較検討する展覧会。リッケン・コレクションの寄

託品を中心に一七六点を出品。

(五〇日間／入場者四、五二四人)



チラシ

二 講演会等(一二件一八回)

※講師等の所属先はイベント開催時のものを記載。

「特別講演会…鳥居派の仕事」

二〇〇七年五月十九日(土) 一二階講堂 (参加者二〇人)

講師…鳥居清光(画家／鳥居派九代目)

「学芸員による清長日曜講座」 一一階講堂 (計二回／参加者 計二二八人)

五月六日(日) 「鳥居派当主として―清長役者絵の世界」

講師…浅野秀剛(当館学芸課長)

五月十三日(日) 「江戸のウィーナス―清長美人の誕生」

講師…田辺昌子(千葉市文化振興課学芸員)

「学芸員によるスライド&レクチャー…鳥居清長展の見どころ」

「鳥居清長」展会期中毎金曜日(六回実施)

九階講座室 (計六回／参加者 計三四人)

講師…田辺昌子 (千葉市文化振興課学芸員)／浅野秀剛 (当館学芸課長)

「シャガールとユダヤ神秘主義」

七月八日(日) 一一階講堂 (参加者二三人)

講師…有木宏二 (宇都宮美術館学芸員)

「シャガールの故郷にて」

七月二十一日(土) 一一階講堂 (参加者一〇二人)

講師…竹下都 (金沢工業大学FDI研究員)

「十九世紀のパリ、都市の自画像」

九月十五日(土) 一一階講堂 (参加者七三人)

講師…小倉孝誠 (慶應義塾大学教授)

「シンポジウム…一九七〇年代・高松次郎以後」

十月六日(土) 一一階講堂 (参加者一四人)

パネラー…中原佑介 (兵庫県立美術館館長)、峯村敏明 (美術評論家)

建畠哲 (国立国際美術館館長)

司会…蘆科英也 (当館学芸係長)

「一九七〇年代とは何か―思想的見地から」

十月七日(日) 一一階講堂 (参加者三〇人)

講師…千葉成夫 (中部大学教授)

「素材との対話―京都の作家たちの造形をめぐる」

十二月二日(日) 一一階講堂 (参加者一五人)

講師…外館和子 (茨城県つくば美術館主任学芸員)

「家庭でできる日本画と油彩画のコレクションケア」

二〇〇八年一月十二日(土) 一一階講堂 (参加者二八人)

講師…仲裕次郎 (二世保存修復研究所)／鈴木淳 (beacon art studio)

「家庭でできる彫刻と工芸作品のコレクションケア」

一月十三日(日) 一一階講堂 (参加者一八人)

講師…信太司 (彫刻修復家)／渡辺林太郎 (株式会社ウエイ)

「スペシャル講演会…近代日本の版画を考える」(共催…国際浮世絵学会)

二月九日(土) 一一階講堂 (参加者八〇人)

第一部「伝統版画の系譜をたずねて」

講師…岩切信一郎 (東京文化短期大学教授)

第二部「創作版画の展開をたどって」

講師…三木哲夫 (国立新美術館副館長)

三 市民美術講座・学芸員出前講座等

(一) コレクション理解のための市民美術講座(計一回)

第一回 二〇〇七年六月二十三日(土) 一一階講堂 (参加者七〇人)

「葛飾北斎」 講師：浅野秀剛(当館学芸員)

第二回 七月二十八日(土) 一一階講堂 (参加者四〇人)

「橋本関雪―南画への道程」 講師：松尾知子(当館学芸員)

第三回 八月二十五日(土) 一一階講堂 (参加者一五二人)

「伊藤若冲―若冲とその時代」 講師：伊藤紫織(当館学芸員)

第四回 九月二十九日(土) 一一階講堂 (参加者七二人)

「酒井抱一―二〇〇年前の展覧会」 講師：松尾知子(当館学芸員)

第五回 十月二十七日(土) 一一階講堂 (参加者二〇人)

「八木正一彫刻とは何か」 講師：藁科英也(当館学芸員)

第六回 十一月二十四日(土) 一一階講堂 (参加者一五五人)

「星をつくる／星をみる―宮島達男と野村仁にとつての宇宙」

講師：水沼啓和(当館学芸員)

第七回 十二月十五日(土) 一一階講堂 (参加者一五五人)

「清水九兵衛―戦後を生きる」 講師：藁科英也(当館学芸員)

第八回 二〇〇八年一月十九日(土) 一一階講堂 (参加者六三人)

「芳年と芳幾―錦絵新聞を中心に」 講師：浅野秀剛(当館学芸員)

第九回 二月十六日(土) 一一階講堂 (参加者四五人)

「恩地孝四郎―版に詩を刻むひと」 講師：西山純子(当館学芸員)

第一〇回 三月一日(土) 一一階講堂 (参加者一〇〇人)

「橋口五葉の素描と版画」 講師：小林忠(当館館長)

(二) 学芸員出前講座等

「千葉市民文化大学・マルク・シャガールの生涯と芸術」

(主催：千葉市文化振興財団)

二〇〇七年六月二十五日(月) 一一階講堂 (参加者三四人)

講師：水沼啓和(当館学芸員)

「『都市のフランス 自然のイギリス』展について」

(主催：千葉市ことぶき大学校)

九月四日(火) 九階講座室 (参加者三〇人)

講師：藁科英也(当館学芸員)

四 ワークショップ、その他イベント等(二〇件一四回)

※講師等の所属先はイベント開催時のものを記載。

「清長土曜寄席」 七階展示室 (計二回／参加者 計二五六人)

二〇〇七年五月十二日(土) 橘家圓蔵・橘家富蔵

五月十九日(土) 古今亭菊之丞

※「鳥居清長」展会場内に高座を設け行われた落語会。

「国際浮世絵学会 二〇〇七年度春季大会」

五月二十日(日) 一一階講堂 (参加者二二五人)

※美術館と国際浮世絵学会の共催事業。

「江戸の粋 人形浄瑠璃の世界」

六月二日(土) 一一階講堂 (参加者一四五人)

出演：吉田玉女(文案／人形遣)

※文案の歴史の解説と実演により、その魅力をわかりやすく紹介。「鳥居清長」展関連イベント。

「映画上映会：シャガールロシアとロバとその他のものに」

六月二十四日(日)、七月十五日(日)

一一階講堂 (計二回／参加者 計二七五人)

※シャガールの生涯を紹介するドキュメンタリー映画を上映。

「私と私の好きな動物でつくる物語」

七月二十八日(土) 九階講座室 (参加者二八人)

講師：濱田清(当館嘱託職員)

※シャガールの絵画を参考に、大好きな動物と一緒にやりたいことを絵に描く。小学校低学年の児童と保護者が対象。



「清長土曜寄席」



「江戸の粋 人形浄瑠璃の世界」

「変身・へんしん・ヘンシン！」

八月十八日(土)、十九日(日) 一一階講堂、他 (二日間連続／参加者 八人)

講師：森下真樹(ダンサー／振付家)

※目で見たもの、イメージしたものを、自分のからだを自由に使って表現する楽しさを体験。大人と子供が取り組むワークショップ。

「中学生のためのギャラリークルーズ 時間旅行ー革命から鉄道と万博の時代へ」

八月十二日(日)、二十六日(日) 八階展示室 (参加者 計六〇人)

※中学生だけの来館をサポート。小グループを組み、リーダーの案内で「都市のフランス自然のイギリス」展の会場をまわる。



「中学生のためのギャラリークルーズ」



「変身・へんしん・ヘンシヘン!」

渡辺林太郎（株式会社ウエイ）

※個人が所蔵する作品の状態を保存修復の専門家が診断。今後の保存・取り扱い方法をアドバイス。

「市民のための美術コレクションケア展 中学生のためのワークショップ」

一月十九日(土) 九階講座室、市民ギャラリー (参加者一九人)

講師：鈴木淳／鈴木久恵 (beacon art studio)

※絵ハガキあるいは同サイズの作品をマット装する。

五 コンサート(三件)

「邦楽コンサート：常磐津の世界」

二〇〇七年五月十二日(土) 一一階講堂 (参加者九〇人)

出演：常磐津初勢太夫／他

「東欧ユダヤ人音楽クレズマー・コンサート—シャガールが愛した故郷の旋律—」

七月一日(日) 一一階講堂 (参加者二二六人)

出演：オルケステル・ドレイデル 樋上千寿(クラリネット)／白石雅子

(アコーディオン)／高橋延吉(ドラム)

「東京フィル・フレンドシップミニコンサート—イギリスとフランスの作曲家達の夕べ」(主催：千葉市文化振興財団)

九月七日(金) 一階さや堂ホール (参加者二〇人)

出演：東京フィルハーモニー交響楽団 弦楽四重奏団

「ふあみ★くるくず 絵の中の森へビクニックに行こう」

八月十三日(月)、二十五日(土) 八階展示室 (計二回／参加者 計一六人)

※「都市のフランス 自然のイギリス」展に出品された油彩風景画の中から作品を選び、スタッフのサポートにより親子で鑑賞。小学校中学年の児童と保護者が対象。

「個人コレクション公開相談会」

二〇〇八年一月十四日(月) 一一階講堂 (参加者四七人)

相談員：浅野秀剛(当館学芸課長)

仲裕次郎／入江啓(二世保存修復研究所)

鈴木淳／鈴木久恵 (beacon art studio)

大島宏(愉楽古典彫刻研究所)／信太司／藤田尚樹(彫刻修復家)



「東欧ユダヤ人音楽 クレズマー・コンサート」

六 学芸員によるギャラリートーク（二六回）

- 「浮世絵黄金期への道」 二回
- 「郷土の芸術家」 二回
- 「シャガール展」 二回
- 「寄贈作品による近代日本画展」 二回
- 「都市のフランス 自然のイギリス」 二回
- 「若冲とその時代」 二回
- 「文承根十八木正 一九七三―八三の仕事」 三回
- 「一九七〇年代の美術」 三回
- 「星をさがして」 二回
- 「逝きし芸術家を偲んで」 二回

- 「日本の版画 一九四一―一九五〇」 三回
- 「芳年・芳幾の錦絵新聞」 一回

七 学校との連携事業

（一）学校団体の受け入れ

① 「小中学生鑑賞教育推進事業」

※遠隔校等の来館に対応するため、美術館が無料送迎バスを用意し鑑賞プログラムを提供。

- 「シャガール展」 一校 四七二人
- 「都市のフランス 自然のイギリス」 三校 二一八人
- 「星をさがして」 三校 一七九人
- 「日本の版画 一九四一―一九五〇」 五校 三二七人
- 合計 二二校 一、一九六人

② 教職員の団体鑑賞（研修、研究会による利用）

二件 四五人

（二）「職場体験」学習

一四校 四〇人

(三)「千葉市図工・美術科担当等教職員鑑賞一日研修」

二〇〇七年八月二十二日(水) (参加者五一人)

(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

※連携事例の調査研究を行い報告書を提出。次年度実施予定の鑑賞教育案を検討。

八 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(Wi-CAN)」を実施。詳細は報告書を参照。

「猫道のたどり方」(小山田徹・美術家)

ワークショップ…二〇〇七年十二月十五日(土)、十六日(日)

展示…二〇〇八年一月十九日(金)―二月一日(金)



「猫道のたどり方」

九 ボランティア活動

※今年度は三二人が活動を継続。

(一)ギャラリートーク

※会期中毎水曜日に行う定例ギャラリートークに加え、各ボランティアが自主的に行うギャラリートークも不定期に実施。

「浮世絵黄金期への道」 定例二回 自主七回

「鳥居清長」 定例五回 自主三四回

「シャガール展」 定例五回 自主一〇回

「寄贈作品による近代日本画展」 自主五回

「都市のフランス 自然のイギリス」 定例五回 自主九回

「若冲とその時代」 自主二五回

「文承根十八木正 一九七三―八三の仕事／一九七〇年代の美術」 定例四回

自主二回

「星をさがして」 定例六回 自主一回

「逝きし芸術家を偲んで」 自主一回

「日本の版画 一九四一―一九五〇」 定例六回 自主一九回

「芳年・芳幾の錦絵新聞」 自主一五回

合計 定例三三回 自主二八回

(二)鑑賞リーダー

※「小中学生鑑賞教育推進事業」(七―①)等への協力活動。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録。

「シャガール展」 十一校 五九人
「都市のフランス 自然のイギリス」 三校 二六人
「星をさがして」 三校 一二人
「日本の版画 一九四一―一九五〇」 五校 三五人
合計 二二校 一三二人

(三) ワークショップ等の運営補助

「私と私の好きな動物でつくる物語」 五人

(四) ボランティアの会企画によるワークショップ等

「地域提携事業 千葉銀座・菜の花ロード」

二〇〇七年四月三十日(月) 千葉銀座商店街 (参加者三五人)

「木版画多色摺体験コーナー(まなびフェスタ)」

十二月九日(日) 千葉市生涯学習センター (参加者九一人)

「蔵書票を作ろう―本好きのための小さな世界を摺る」

二〇〇八年二月二日(土)、三日(日)

一階エントランス奥 (計二回/参加者 計三四六人)

「生まれ!キッズ・リポーター 本日創刊。△△新聞」

二月十一日(月) 八階展示室、一一階講堂 (参加者五人)

(五) その他

※参加したボランティアのべ人数を記載

「中学生のためのギャラリークルーズ」のサポート (計一〇人)

「ふあみ★くるくず」のサポート (計二人)

「市民のための美術コレクション展」のサポート (計一九人)

「リッケン・コレクション」整理作業への協力



「蔵書票を作ろう」

十 出版活動

(一) 展覧会図録等(六冊)

『鳥居清長 江戸のヴィーナス誕生』

編集・発行：千葉市美術館



『シャガール展』

編集：宇都宮美術館

発行：谷口事務所



『都市のフランス 自然のイギリス—十八・十九世紀絵画と挿絵本の世界』
 編集：栃木県立美術館／群馬県立館林美術館 発行：川越市立美術館／
 千葉市美術館／群馬県立館林美術館／美術館連絡協議会



『文承根十八木正 一九七三—八三の仕事』

編集・発行：京都国立近代美術館／千葉市美術館



『日本の版画 一九四一―一九五〇―』日本の版画』とは何か』
編集・発行：千葉市美術館



『文明開化の錦絵新聞 東京日々新聞・郵便報知新聞全作品』
編集：千葉市美術館 発行：国書刊行会
※『芳年・芳幾の錦絵新聞』展関連刊行物。



(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」 第四二、四五号（四回発行）
- ② 千葉市美術館研究紀要『採蓮』第一号
- ③ 千葉アートネットワーク・プロジェクト二〇〇七ドキュメント

十一 ホームページの公開

訪問者総数 三〇〇、七〇〇

閲覧ページ総数 一、三二四、九八七

(二〇〇八年三月三十一日まで)

※サーバー入れ替えのための十一月の時期を除く。

十二 作品の収集

(一) 寄贈 七三件 一三一点

梅原龍三郎《はるのその》他 全二三点（楠原豊松氏寄贈）

土屋幸夫《群生》他 全三二点（土屋裕美氏寄贈）

田岡春径《秋晴》（大野由美子氏寄贈）

石井光楓《自画像》他 全六点（石井万里子氏寄贈）

山谷鏐一《隣組休息》他 全五点（山谷晴美氏寄贈）

船崎光治郎《車百合》他 全八点（版画を作る会寄贈）

種谷扇舟《感謝》他 全三点（種谷萬城氏寄贈）

吉田天行《案在人和》（吉田治郎氏寄贈）

雲松《四季山水図》（押火美奈子氏寄贈）

佐藤太清《静物》（斎藤好明氏寄贈）

高松次郎《PHOTOGRAPH》他 全四点（青木功一氏寄贈）

井田照一《Surface is Between Between Vertical and Horizon - "The Brook-A"》他 全五六点（イダシヨウイチスタジオ寄贈）

（一）寄託

鳥居清長《草摺曳図》他 計一六件

十三 所蔵作品の修復・保存等

（一）修復（七件）

沢居曜子《Line Work》他 一点 波打ち変形修復等

宮島達男《地の天》 電源ジョイント・配線交換等

諏訪直樹《無限連鎖する絵画 PART3》 パネルあく止め等

諏訪直樹《In Circle No.2》 パネルあく止め等

山本芳翠《花を抱く少女》 画面洗浄等

歌川広重《木曾街道六捨九次之内》 欠損部補填等

棟方志功《星座の花嫁》 スタンプ除去等

（二）所蔵作品のマット装

郭徳俊《フォードと郭》他 計六点

（三）写真撮影

立原杏所《秋郊牧牛図》他 計二一七カット

十四 所蔵作品の貸出、特別利用等

（一）作品の貸出（二七件一〇点）

※平成十九年度開催展について記載

- ①「織田一磨展 石版に描かれた都市風景」(武蔵野市立吉祥寺美術館、二〇〇七年四月―五月)
- 織田一磨《東京風景 愛宕山》他 三〇点
- ②「三国志をいろいろどる馬たち」(馬の博物館、四―六月)
- 堤等琳《三国志》一点
- ③「池大雅・徳山玉瀾」(フィラデルフィア美術館、四―七月)
- 池大雅《柳溪渡渉図》他 二点
- ④「勅使河原宏展 限りなき越境の軌跡」(埼玉県立近代美術館、七―十月)
- 勅使河原宏《サイレン島》(財団法人草月会寄託) 他 七点
- ⑤「西洋の青 プルシアンブルーをめぐる」(神戸市立博物館、七―九月)
- 葛飾北斎《富嶽三十六景 神奈川沖浪裏》他 四点
- ⑥「日展一〇〇年」(国立新美術館 他、七月―二〇〇八年五月)
- 恩地孝四郎《岩間》他 四点
- ⑦「描かれた武士(ヒーロー)たち―武者絵の世界展」(長野県信濃美術館、七―八月)
- 《平家物語図(木曾義仲合戦図屏風)》一点
- ⑧「水のかたち」(茨城県近代美術館、七月―九月)
- 杉本博司《Aegean Sea, Pilon》他 三点
- ⑨「磯辺行久展」(東京都現代美術館、七―九月)
- 磯辺行久《WORK65-60》一点
- ⑩「美術にみる火花―広重から現代まで」(いわき市立美術館、八―九月)
- 横尾芳月《線香花火》他 四点
- ⑪「谷文晁とその二門」(板橋区立美術館、九―十月)
- 鈴木鷲湖《救蟻図》他 三点(寄託作品を含む)
- ⑫「ねりまの美術二〇〇七―柳原義達・土谷武・江口週 彫刻三人展」(練馬区

- 立美術館、九―十月)
- 江口週《死者のふね》他 三点
- ⑬「秋田蘭画とその時代展」(秋田市立千秋美術館、九―十一月)
- 『芥子園画伝』他 三点
- ⑭「上村松園―近代と伝統」(福島県立美術館、十一―十二月)
- 菱川師宣《立美人図》一点
- ⑮「北斎研究所開設記念 秋季展」(財団法人北斎館、十一―十一月)
- 葛飾北斎《井手の玉川》四点
- ⑯「妙見信仰と羽衣伝承」(千葉市立郷土博物館、十一―十一月)
- 菱川師宣《天人採蓮図》一点
- ⑰「三都の女―東京・京都・大阪における近代女性表現の諸相」(笠岡市立竹喬美術館 他、九―十二月)
- 鏑木清方《薰風》他 二点
- ⑱「山を愛した風景画家―吉田博展」(黒部市美術館、九―十二月)
- 吉田博《富士十景 朝日》他 十二点
- ⑲「木版画東西対決 仏教版画から現代まで」(町田市立国際版画美術館、十一―十一月)
- 山本鼎《漁夫》他 五点
- ⑳「大名の旅―本陣と街道」(松戸市立博物館、十一―十二月)
- 《駿府城下行列図》一点
- ㉑「河口龍夫―見えないものと見えるもの」(兵庫県立美術館、十一―十二月)
- 河口龍夫《陸と海》一点
- ㉒「Yusaku Kuriによる湯浅譲二展」(郡山市立美術館、十一―十二月)
- 北代省三《メタル・フィッシュ》他 五点
- ㉓「心の風景 名所絵の世界」(静岡県立美術館、十一―十二月)

円山応挙《富士山三保松原図屏風》他 二点

②4 「あかり／光／アート」(松下電工汐留ミュージアム、十二月―二〇〇八年二月)

川西英《静物》(『HANGA』一六輯より)他 六点

②5 「北斎―ヨーロッパを魅了した江戸の絵師」(江戸東京博物館他、十二月―二〇〇八年五月)

葛飾北斎《生首図》(滴水軒記念文化振興財団寄託) 一点

②6 「川端康成と東山魁夷―響きあう美の世界」(京都文化博物館、一―二月)
東山魁夷《深秋》 一点

②7 「誌上のユートピア 近代日本の絵画と美術雑誌一八八九―一九一五」(神奈川県立近代美術館 葉山他、一月―七月)

『方寸』(創刊号)他 三点

(二) 写真の貸出、撮影等(所蔵作品の特別利用)

喜多川歌麿《江戸高名美人 木挽町新やしき 小伊勢家おちゑ》他
計七一件 一四四点

十五 友の会

会員 六四〇人(二〇〇八年三月三十一日現在)

十六 博物館実習

二〇〇七年八月二十日―二十四日、二十七日、二十八日
計一九大学二〇人

十七 図書室の運営

公開日数 三四七日
利用人数 二、七一五人

十八 施設の利用(利用日数)

市民ギャラリー 二八三日(三四団体、二四、〇六六人)
講堂 一四六日(一般七六日、市関係三二日、美術館四八日)
講座室 二八九日(一般二〇八日、市関係八日、美術館七三日)
さや堂ホール 一三〇日(一般七一日、市関係五六日、美術館三日)

十九 市民ギャラリー・いなげ

(一) 特別企画展

二〇〇七年十一月六日(火)―十八日(日)

「Chiba Art Flash '07」

※「極私的空間からの…」という副題のもと、若手現代作家の作品を展示。秋山保久、A S A D A、荒井恵子、伊藤みちよ、大場匠、白水ロコ、立花光朗、西澤利高、深井聡一郎、百田智行が参加。

(二日間／入場者八二〇人)

二〇〇八年二月五日(火)―十七日(日)

「千葉市美術館所蔵作品展 稲垣知雄」

※千葉市美術館で開催中の「日本の版画 一九四一―一九五〇」展に関連して、美術館が所蔵する版画家の稲垣知雄と関連作家の作品八四点を展示。

(二日間／入場者二六九人)

(二) 施設の利用者

展示室 一五、八九八人

制作室 四、九八八人

(三) 施設の公開(公開日数と見学者数)

「旧神谷伝兵衛稲毛別荘」 三〇八日 七、七九二人

「ゆかりの家・いなげ」 二八三日 六、四二七人

平成19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
展覧会観覧者	鳥居清長	788	8,039	4,979										13,806
	シャガール展			6,497	20,360									26,857
	都市のフランス 自然のイギリス					4,901	5,040							9,941
	文承根+八木正 1973-83の仕事						382	1,684	322					2,388
	日本の版画 1941-1950										1,414	3,186	599	5,199
	第39回千葉市民美術展												16,608	16,608
	浮世絵黄金への道/郷土の芸術家	1,716												1,716
	寄贈作品による 近代日本画展			6,557	20,426									26,983
	若冲とその時代					5,077	5,209							10,286
	1970年代の美術						459	1,987	361					2,807
	星をさがして/遊覧芸術家をめぐって								1,300	1,169	352			2,821
芳年・芳幾の錦絵新聞											1,252	2,715	557	4,524
展覧会観覧者 計		2,504	8,039	18,033	40,786	9,978	11,090	3,671	1,983	1,169	3,018	5,901	17,764	123,936
貸出施設 利用 者	市民ギャラリー	418	941	1,780	2,293	484	1,878	824	3,301	564	1,107	7,200	3,276	24,066
	講座室	196	354	412	223	235	428	242	339	334	165	98	253	3,279
	和講堂	394	791	1,170	1,401	702	759	420	301	136	122	3,825	1,846	11,867
	春や堂ホール	7,481	4	421	9,586	207	446	34	250	483	270	9,030	1,780	29,992
貸出施設利用者 計		8,489	2,090	3,783	13,503	1,628	3,511	1,520	4,191	1,517	1,664	20,153	7,155	69,204
その他利用者	図書室	168	336	253	346	318	260	215	142	119	184	214	160	2,715
	講座・講演会等		380	206	281	152	175	74	25	40	109	125	100	1,667
	コンサート・ワークショップ等	35	471	297	287	84	120			91	66	351		1,802
	学校プログラム・実習等		2	195	523	166	303	34	243	35	152	229		1,882
その他利用者 計		203	1,189	951	1,437	720	858	323	410	285	511	919	260	8,066
美術館 利用者総計		11,196	11,318	22,767	55,726	12,326	15,459	5,514	6,584	2,971	5,193	26,973	25,179	201,206
市民ギャラリーいなげ	Chiba Art Flash '07								820					820
	稲垣知雄											269		269
	展示室利用者	1,062	1,217	1,804	1,151	1,407	1,973	1,658	1,827	889	557	973	1,380	15,898
	制作室利用者	564	578	197	262	236	520	506	986	198	199	481	261	4,988
	旧神谷伝兵衛稲毛別荘	894	993	863	508	449	736	646	967	511	385	401	439	7,792
	ゆかりの家・いなげ	848	708	841	390	281	381	442	729	297	535	340	635	6,427
市民ギャラリーいなげ 利用者総計		3,368	3,496	3,705	2,311	2,373	3,610	3,252	5,329	1,895	1,676	2,464	2,715	36,194

千葉市美術館研究紀要
採蓮 第十一号

二〇〇八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―八七三 千葉市中央区中央三十一
八
電話〇四三―二二―二三一(代)

制作――印象社

Bulletin of Chiba City Museum of Art
Siren No.11

March 31, 2008

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