

採 蓮

Siren

第二〇号

No.20

目次

Contents

採蓮のいわれ	4
The Implication of "Siren"	5

油彩画家・椿貞雄	7
藁科英也	7

補遺 岸田劉生による雑誌『新しき村』の装画について	藁科英也	57
---------------------------	------	----

Tsubaki Sadao, Oil Painter		
Appendices: Kishida Ryusei's Cover Illustrations for the <i>Atarashi-ki-mura</i> (<i>New Village</i>)	Warashina Hideya (Trancelated by Barbara Cross)	69

チェコにおけるジャポニズムに関する研究調査報告	西山純子	70
Report on Investigations of Japonism in the Czech Republic (Abstract)	Nishiyama Junko (Trancelated by Barbara Cross)	85

平成二八（二〇一六）年度 千葉市美術館の活動	86
------------------------	----

平成二八年度 市民ギャラリー・いなげ 企画展および施設の利用者	107
---------------------------------	-----

採蓮総目次 創刊号―第二〇号	113
----------------	-----

Volunteer Activities at Chiba City Museum of Art 2003-2017	Yamane Kana (Trancelated by Barbara Cross)	16
千葉市美術館のボランティア活動 2003-2017	山根佳奈	1

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（はずいけ）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 *music* 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

油彩画家・椿 貞雄

藁科英也

……西田幾多郎さんの『善の研究』を愛読し、多少刺戟をうけていた倉田は、もう少し出歩ける程によくなっていた。それでその倉田に誘われ、丁度避寒のため京都から鎌倉へ来ておられた先生の寓居を訪ね、久闊を叙したが、その時西田さんが哲学も深いものになる程民族的なものになる。それが本当の意味で普遍的にもなることなのだ、と言われたことは、普通の常識からは逆説的で印象にのこった。

長與善郎『わが心の遍歴』(註1)

はじめに

千葉市美術館では「椿貞雄 歿後六〇年記念 師・劉生、そして家族とともに」を二〇一七(平成二九)年六月七日から七月三〇日にかけて開催した。

本展は椿貞雄(一八九六―一九五七)の生涯にわたる制作活動を、彼の作品を中心として彼を導いた岸田劉生(一八九一―一九二九)の油彩・素描・日本画(文人画)や次女・夏子(一九二六―二〇〇四)の型絵染による作品などを交えて紹介した。展覧会そのものは椿の御遺族をはじめ、椿や劉生の作品を所蔵する全国の美術館、画廊そして個人の方々の御理解と御協力によって無事開催することができた。本稿は、同展覧会の図録に寄せた報告を基にその後調査した事項

を併せた。また、展覧会終了後も引き続き調査した岸田劉生に関する資料については補遺として別稿に纏めた。

*

大正期から昭和戦後期にかけて油彩画を制作した椿貞雄は、岸田劉生が中心となつて結成された草土社の有力な同人だった。草土社の中で画家としての経験を積み、劉生の死後も引き続き彼が発見した東洋の絵画にみられる写実を油彩によつて追求した。

椿の作品は出発から劉生の影響が圧倒的であり、劉生の活動をたどらなければ制作の根拠が分からない部分が多い。このため彼の制作は、劉生と共に歩んだ前期(一九一五―一九二九)と劉生歿後の後期(一九三〇―一九五七)に大別できる。画家としての椿にとつて劉生は文字通り自らの半身だった。

本稿では椿の油彩画の制作について、劉生の活動および同時代の動向を参照しながら紹介したい(文中敬称略)。

自画像

椿貞雄は四男四女の三男として一八九六(明治二九年)二月一〇日、山形県米沢市に生まれた。父・英夫(一八六四―一九三九)は土木請負業(土建業)だった。

つけて、田中喜作さんがやつてゐられた田中屋で初めて岸田さんのオリジナルを見た。其頃岸田さんの絵は、クラシックの感化を強く受けてゐる時で、三人の水浴する子供とか、奥さんの肖像とかの絵が陳べてあつた時だ。其時僕は強く心を打たれた。岸田さんの事は、「ヒュウザン」とか「創造」とか「現代の洋畫」とかで、感想を読んだり、写真版で絵を見たりしてよく知つてはゐた。僕が上京して二三日過ぎ散歩に出たら、寄寓してゐる伯母の家と同じ通りで一町半ばかり隔れてゐる処に岸田劉生と言ふ門標を見つけてドキンとした事を覚えてゐる。今にして思へば何かの起因があつたもので、単に偶然のみとは考へられぬ気がする。

（椿貞雄「草土社時代断片」^{（註6）}）

雑誌『現代の洋畫』は一九一二（明治四五）年四月に創刊され、一四年七月までに二八冊刊行された。『ヒュウザン（フユウザン）』は一二年一月から翌年六月までの間に六冊刊行されている。これは、椿が山形県立米沢中学校で水彩画を描いていた時期と重なる。彼の他の回想には「田舎の中学生であつた僕が、フユウザン会の目録を送つて貰ひ」^{（註7）}、「その頃最も新しい美術運動であつたこの会の、セザンヌ、ゴッホ、マチス等の感化をうけた作品をその目録で見て、自分も血を湧した」^{（註8）}などあり、彼は上京するまで劉生をポスト印象派の画家と認識していたと考えられる。

椿を取り巻く環境が兄の死と自らの留年、そして上京というように短期間のうちに大きく変わつていたところ、劉生の制作は、粗い筆致と強い色彩によるポスト印象派的なものから、『黒き帽子の自画像』（一九一四年三月）のような再現的な描写による作品に向かつていた。石井柏亭（一八八二―一九五八）が語るところの「出直し」^{（註9）}であり、木村莊八（一八九三―一九五八）によれば「絵の仕事が、そのモチーフを一先づ形而下から形而上へ沈重に置き換へた」、「必

ずしも畫面効果は求めずして美を求める方法を苦慮」^{（註10）}した作風である。

椿が初めて劉生の作品を見た展覧会である「岸田劉生作品展覧会」に展示されていた作品は、後に劉生が椿に贈つた自画像（一九一四年五月八日、東京都現代美術館蔵、千葉市美術館展覧会図録 cat.no.4、以下の図版番号も全て）をはじめとする数々の自画像、大作『水浴童児（水浴する三人の子供）』（一九一四年、現存せず）、そしてアルブレヒト・デューラー（一四七二―一五二八）など北方ルネサンスへの関心をうかがわせる『南瓜を持ちて立てる女』（一九一四年七月、石橋財団ブリヂストン美術館蔵）に代表される単なる写真ではない宗教ないし寓意的な「理想畫的方面」^{（註11）}（柏亭）^{（註12）}の絵画であることが判つている。「出直し」は「クラシックの感化」^{（註13）}（劉生）という方向性がより明確に示された。

誰一人いない個展の会場に並ぶ作品の厳肅さに息が詰まるような思いをした椿は「張り切つた力に圧され」、「長く会場に止どまる事が出来ず逃げる様に外へ出た」が、心の中で「これだ、これだ」と叫んでいたという^{（註14）}。この展覧会を見た後、年末に椿は劉生に宛てて手紙を送り、面会を申し込んだ。一九一五（大正四）年一月二日から九日にかけて、彼は劉生に見てもらふための『自画像』（千葉県立美術館蔵、cat.no.10）を制作し、同じ月の一日、この作品と『道』（山形美術館蔵）を持参して劉生を訪ねた。

現在、椿が一九一四年九月に上京して劉生を訪問するまでの約五ヶ月の間に制作した油彩画は、他にもう一点、『落日（代々木附近）』（山形美術館蔵、cat.no.11）が知られている。これは強い筆致で夕陽を描いた作品で、彼が米沢で雑誌を見て知つたフユウザン会の画家たちによるポスト印象派の影響下にあり、劉生と言うよりは萬鐵五郎（一八八五―一九二七）の作品に近い。この作品について椿や劉生の資料を多くまとめた東珠樹（一九二二―二〇〇〇）は、椿が油彩を用いて初めて描いた作品ではないかと推定している^{（註15）}。『道』は一旦完成後に加筆されたとのことで、最初の段階は不明ながら、現在の画面には『落日

《代々木附近》と同じ太陽を見ることができると注15。

《落日(代々木附近)》と《自画像》を比較すると、後者は一見細密描写のように見えるが、着物のしわなどは前者に描かれていたフユウザン会風の畠の描かれ方などとあまり変わっていない。これが気にならない理由は、描かれた椿の顔と背景や着物の色の明度の違いによる。それは顔の陰影を抑えて明るくすることにより強調されている。このコントラストは同時期の劉生の自画像と比較しても強く、描き出された椿がこちらに向ける視線を強調し、見る側の意識を常に画面の中心に眼に向かうように働かせている。

上京前に水彩画を描いていたとはいえ、椿が油絵具を初めて使うようになった半年にも満たない間に、技術(テクニク)の修練と蓄積も充分ではないまま《落日(代々木附近)》から《自画像》へと画風を変化させたところに、彼が劉生の作品を見た体験の大きさがある。この技術の進展については今後具体的に考察する必要があるが、彼はなぜそれだけの影響を受けたのか。先に引用した回想にも記されているとおり、米沢で「感想を読んだり、写真版で絵を見たりして」既に劉生という画家を知っていた椿は、「田中屋で初めて岸田さんのオリジナル」に出会った。それはポスト印象派一辺倒だった椿にとって、柏亭のような反応を示しても不思議ではない内容の作品で、単に初めて見た傾向の作品というだけでは、彼がなぜ「心を強く打たれた」かについては理解できない。

ヴァルター・ベンヤミン(一八九二—一九四〇)は「複製技術の時代における芸術作品」(一九三六年)のなかで、複製とオリジナルの違いについて、前者は「どれほど精巧につくられた複製のばあいでも、それが『いま』『ここに』しかないという芸術作品特有の一回性は、完全に失われてしまっている」(注16)と指摘している。「しかし、芸術作品が存在するかぎりまぬがれえない作品の歴史は、まさしくこの存在の場と結びついた一回性においてのみかたちづくられて

きたのである」(ベンヤミン)(注17)。彼はその失われるものを「アウラ」と形容したが、多木浩二によればそれは一回性にのみ許された「事物の権威、事物に伝えられている重み」で、「われわれが芸術文化にたいして抱く一種の共同幻想」(注18)だという。

椿がひそかに画家を志して米沢を離れた時、どれだけ割り引いて考えても目的の地が定まらないままの旅立ちだった。その体験が東京の画廊で劉生のオリジナルを見たという感動を増幅させる。彼の感動はそのまま生(ライフ)の充足であり、想像でしかなかった世界を目の当たりにした喜びと理解してもよい。しかも、そこで出会った絵画は宗教的な作品を含む、それまでに見たこともなかったであろう作品群だった。劇的と呼べるほどの体験だったのではないか。この時、彼は劉生の作品にベンヤミンが指摘するアウラを確実なものとして体験したと考えることができる。それはまた、彼が複製の影響によって描いた《落日(代々木附近)》を反省し、田中屋で劉生のオリジナルを見た体験を追うように自らの画風を変化させた理由ともなる。

*

岸田劉生は、一九一五(大正四)年一月に初対面の椿貞雄が持参した二点の作品のうち、《自画像》を褒めた。椿が劉生との出会いに感激したように、劉生も年下の友人の出現を喜んだ。翌日には彼が椿を自宅に呼んで木村莊八を紹介し、後には雑誌『白樺』の武者小路實篤(一八八五—一九七六)を紹介した。劉生はこの雑誌の同人ではなかったが、有力な仲間だった。早逝した兄が愛読していた雑誌の中心人物である實篤は、同人の長與善郎(一八八八—一九六二)を椿に紹介した。長與はのちに椿の義兄となる人物である。上京間もない椿は、劉生を通じて『白樺』同人たちと知り合うことになり、彼らの影響を受けるようになった。

それだけではなく、劉生は椿に自ら審査員に加わっていた同年三月に開催さ

れる異画会第一五回美術展覧会への出品を勧めた。椿は《自画像》ほか計四点を出品し、《自画像》は中川一政（一八九三—一九九一）の作品と共に二等賞（一等賞は該当なし）を受賞した。この受賞によって、椿は叔母に父を説得してもらい、五月に正則中学を退学して画家の道に進んだ。九月には劉生、莊八、北山清太郎（一八八八—一九四五）の三人が発起人となつて椿の画会が起された。異画会が開催された翌四月に劉生と椿は揃つて転居しているが、彼らが住むことになった家は共に椿の叔母の持ち家だった。同月五日付の劉生が記した横堀角次郎宛の書簡には、「僕は三日に椿君のとなりにこしました」^{〔註19〕}とある。転居のいきさつなどについては詳しく伝わっていないが、神経質な面を持つ劉生が出会ったばかりの椿だけでなく彼の親族まで信用するところとに、二人の熱気を推測することができる。

椿が東京に住んで画家の道を歩きはじめたと言っても、年譜その他によると彼は時々米沢に戻っている。彼が故郷である米沢と東京の距離についてどのように感じていたかについては、彼が一九一九（大正八）年から翌年にかけて『白樺』に三回にわたつて連載した小説「或家の出来事」が参考になる^{〔註20〕}。東珠樹によればこの小説は自伝的小説であり^{〔註21〕}、登場人物も弟（茂雄）や妹（八重子）の名前をそのまま用いるなど、あくまで小説ではありながら主人公の姿に椿と重なる点は多い。

その主人公の独白。

……俺は太陽のある処へ、其蒼空を仰ぐ為めに、土壤を踏む為めに、この忌はしい土地をのがれる事にした。俺はどう考へても、自分を犠牲にする事は考へられない事だ。俺はいつたいが、これからの人間で、今迄の世の中の人間ではない。俺には希望の火が燃えてゐる。俺は、やりたい事をうんと持つてゐる。おゝ、東京、俺に精神を与へ、俺の魂を開いてくれた東京。俺に真事の事を知

らしめた土地、俺の知恵を育て、くれし土地。俺に希望を与へ、俺に本當の勇氣を与へてくれた土地、俺に力を湧かさせ、俺を偉大にしてくれる土地。俺に始めて光明を与へてくれた土地、俺は美くしい彼女に恋し、失恋した土地、おゝ、よき先輩よ、よき友よ、彼等の住んでゐる土地。あゝ、あの素晴らしい音楽。素晴しき絵の写真版。全ては彼地にある。煮つまつた空氣。そして、あの土地にはいつも太陽が輝いてゐる。俺は太陽の輝いてゐる土地へ行くんだ。そして太陽の光を満面にあびるんだ。

（椿貞雄「或家の出来事 一九一」^{〔註22〕}）

東京での生活は決して楽ではなかったが、一九一五（大正四）年一月に劉生をはじめとする先輩や友人たちとの出会いによつて開かれた世界は、この独白——小説を執筆中の椿の思いがそのまま記されていると考えられる——と重なる。

一九一五年一〇月、北山清太郎によつて現代の美術社主催美術展覧会が開催され、劉生はフユウザン会以来の友人である木村莊八などの他に椿、高須光治（一八九七—一九九〇）、中川一政、正則中学校で椿と知り合つた横堀角次郎（一八九七—一九七八）たちと共に参加した。展覧会の開催直前、劉生によつて「此展覧会は次回に開く時から草土社展覧会と称ぶ事にいたしました」という「謹告」が目録に刷り込まれ^{〔註23〕}、公募展は急遽彼を中心とした同人組織となつた。この展覧会に劉生は《椿君の肖像》（一九一五年二月二七日、横浜美術館蔵、cat.no.11）を出品した。

……岸田は非常に熟達した、やや骨の折れそうな労作を畫いています。彼はますますドイツ的になつていきます。彼の追隨者の突然の増加は、意外な現象です。

（柳宗悦、バーナード・リーチ宛書簡、一九一五年二月八、一九、二四日付）^{註24}

草土社の展覧会活動は一九一五（大正四）年から二二年の七年間に及んだ。この間、劉生は一六年七月に肺結核と診断され、療養のために椿の叔母の持ち家を離れている。この診断は、戸外での制作を止められた彼が静物画に取り組みきつかけとなった。

「岸田劉生」という空間

椿貞雄は一九一四（大正三）年に岸田劉生の作品の「オリジナル」に初めて接し、自らの画風を大きく変化させた。ところが対照的に岸田劉生の場合、白馬会系の外光派による作品以後、ポスト印象派から「クラシックの感化」へと至る変化は常に「複製」が媒介となっていた。彼は一一（明治四四）年の秋、『白樺』が主催する泰西版畫展覧会を見た経験について後年次のように記している。

……清宮（彬）がその前から柳（宗悦）と知り合ひだったので僕たち三人はよくその展覧会（白樺主催の版畫の展覧会）へ行つた。そしてはじめて見る版のいゝ西洋の新らしい美術の複製に肝をうばはれた。今でこそ写真の版畫もさ程めづらしくはないが、十年前の僕たちには、実に尊いめづらしいものだつた。そこに出てゐる、ゴッホには全く感心した、妙な事に、何にでも感心した。パロットンなども素敵な天才なのだと思ひ込んでゐた。あのパロットンの裸体の女が寝台の上から白猫にからかつてゐる、ブラック アンド ホワイートの版畫には全く感心してゐたものだ。清宮の紹介で柳の家へはじめて行き、又此処で沢山

のゴッホやセザンヌや、ゴーガン、マチス等に驚いた。全くその時分は只々驚嘆の時代だつた。絵を見て、ウン／＼云つて興奮した。涙ぐむ程興奮し合つたものだ。畫も全く、後印象派の感化といふより、模倣に近い程變つた。露骨にゴッホ風な描き方をしたものだ、……

（岸田劉生「思ひ出及今度の展覧会に際して」 白樺の十周年に際して」 カッコ内は引用者による）^{註25}

複製を前にした劉生は、何に對して「涙ぐむ程興奮し合つた」のだろうか。日本では写真や印刷による複製といえども、「舶来」という本来存在しない意味が価値あるものとして文化的な衝撃を与えていたことは知られているとおりである。それを大きな前提として、ここでは彼が白馬会の研究所で学んだ外光派という様式がアカデミズムと印象派の折衷であり、「形以外に多少のインプレシヨンの含まれたもので無くツては駄目」（黒田清輝、傍点引用者）^{註26}というものであつたことに注意したい。彼は複製の画像によつて自分の思考や心情というものを外光派の描き方以上に率直に視覚（絵画）化することが可能なことを知つたのであり、椿の体験とは根本的に異なっている。

油彩画というものが輸入された技術（文化）であることを念頭に置いて劉生と同時代、あるいは近代の日本の（洋）画家たち全体まで括げて見た場合、オリジナルが有するアウラを知覚することがないままに活動をおわつた者がいる可能性はあるし、この体験の有無は日本において画家を評価する上で、ものさしとはもちろんならない。だがここで椿と比較する上で劉生の作品について考える場合、彼の造形の展開がこの欠如によつて成立していることは重要だろう（劉生は幼年時代、銀座にあつた実家近くの勤工場に油絵を見に通つた体験はあつたが）。彼の「クラシックの感化」は、ヨーロッパ芸術の複製（作品ではない）相互の關係を、「写実を追求して無形の神秘的幽明境に達するのが自分の道」

という主張に基いて編集した結果だった。後に言及することになる、彼が一九二三(大正一二)年発表は翌年に執筆した「東西の美術を論じて宋元の写生畫に及ぶ」^{註27}では、アウラに気づかないかのようにオリジナルと複製を見た経験が同等に扱われている。

改めて、ペンヤミンの論考を引用する。

……ひとつの芸術作品が「ほんもの」であるということには、実質的な古さをはじめとして歴史的な証言力に至るまで、作品の起源からひとびとに伝承する一切の意味がふくまれている。ところが歴史的な証言力は実質的な古さを基礎としており、したがって、実質的な古さが人間にとって無意味なものとなってしまう複製においては、ひとつの作品のもつ歴史的証言力などはぐらかざるをえない。もちろんここでぐらかすのは、歴史的証言力だけであるとはいえず、それにつれて作品のもつ権威そのものがゆらぎはめるのである。^(註28)

ある文化圏で作られた写真や印刷技術によって均一化された複製は、オリジナルと照合することができない他の文化圏に持ち込まれた時、多くの場合それを位置づける情報やコード(規則あるいは習慣)というものを持たない。劉生や『白樺』同人たちは、ヨーロッパ芸術の複製に作品そのものとは何ら関係のない「舶来」という価値を見、そして本来のアウラが不在であるために彼らの主張を充填することができた。日本に流入した複製は、実態とは異なった意味付け(または権威付け)が二重に行われていた。

劉生のオリジナルに感激した樗もそこから解き放たれたわけではなかった。むしろ劉生たちとの交流によって複製を恣意的に理解するようになった可能性もある。前項で引用した樗の小説「或る家の出来事」では、主人公は「素晴しき絵の写真版」を希望や勇気を具現化したようなモノとして位置づけている。

*

樗貞雄が初めて「オリジナル」を見た岸田劉生の「クラシックの感化」による作品群のうち、『南瓜を持ちて立てる女』をはじめとする宗教的作品の制作はしばらくすると頭打ちの状態となり、二人が出会った一九一五(大正四)年末にはほぼ中断している。それらは劉生が二〇年に自らの作品集『劉生畫集及芸術觀』(聚英閣)を編んだ際には、「そこに生きた、本當の芸術的独立的な想像の美があるのではなく、只クラシックによつて教へられた、或る感じを主にして製作」(傍点引用者)^(註29)されたものとして除外している。

劉生の宗教的作品制作に対する志向は、現存する作品ではポスト印象派的な作風を制作していた一九一三(大正二年春)の、フユウザン会第二回展會場の装飾画(公益財団法人日動美術財団蔵)から認められる。彼と宗教との関わりは、父・吟香(一八三三—一九〇五)の死によって始まった生家の没落を契機とするキリスト教への接近に始まり、三度の見神体験を基に宗教について論じた綱島梁川(本名・栄一郎 一八七三—一九〇七)の影響を受けている^{註30}。

明治精神史において梁川の思想は北村透谷(一八六八—一九四)が一八九三(明治二六)年に発表した「内部生命論」の延長線上にある。劉生は一九〇六(明治三九)年に数寄屋橋協会の田村直臣(一八五八—一九三四)の教えによつてキリスト教を信仰するが、田村は一八八八(明治二二)年に北村透谷に洗礼を授けている。劉生が田村経由で透谷についての知識を得ていたとするには、透谷が自殺しているということや劉生が教会に通つた時期などから考えて難しい。しかしながら田村の教えや梁川の思想に接することで内部生命をめぐる明治思想の潮流——それは大正期に入り「生命主義」として広がることになる——に接した。劉生はこのような実存に対する不安や神についての思索といった思想遍歴を経て、一九一一年秋頃に『白樺』の創立同人である武者小路實篤と出会い、彼の主張する自我の肯定を受け入れた。自らが言うところの「第二の誕

生」である(この言葉は近藤経一が一九一八年から翌年にかけて『白樺』連載した小説「第二の誕生」に由来する)^{註31)}。

このような経験を持つ劉生が神と自分(あるいは総体としての人類)の関係を直截に描きたいと願った場合、ポスト印象派以前の宗教画に関心が向くのは当然だった。彼はベンヤミンが記すとおり、その絵画が制作された時代や「もの」としてのサイズの違いなどにも顧慮すること無く、主観的あるいは恣意的にヨーロッパの絵画を受容した。それは、絵画の中でキリストや使徒たちが描かれる際の基礎的な知識、図像の生成とその図像がどのような構成で描かれているかという必然性について無知のままであるという危険性をはらんでいる。

劉生の宗教的作品は描かれた図以上の意味を伝達することができなかったし、椿は劉生の《南瓜を持ち立てる女》などが纏う雰囲気感動はしても、宗教を主題とするヨーロッパの古典絵画を見た経験が乏しかった(あるいは、全く無かったか)。劉生がウィリアム・ブレイク(一七五七—一八二七)の作品やミケランジェロ(一四七五—一五六四)の《最後の審判》(二五三六—四一)の影響の下に制作を構想した《人類の意志(人類の肖像)》(一九一四年頃、cat. nos.8,9)^{註32)}は素描(cat.no.8)によれば旧約聖書に記された人間の創生——墮落が軸となり、その周囲にいくつもの人間の罪が描かれているが、全てが旧約聖書に基いて描かれているわけではない。部分によっては典拠が不明であり、ヨーロッパの古典絵画を下敷としながら画家の想像によって補われている。椿はどこまでこの絵を「読む」ことができたのだろうか。作者の説明がないままに作品を見ても、その意味を類推することすら困難だったに違いない。

このような劉生の試みは、一九一五(大正四)年一〇月に開催された現代の美術社主催第一回美術展覧会(草土社の実質的な第一回展となった)のための装飾画(公益財団法人日動美術財団蔵)も同じ傾向のものとして見るができるが、実際に会場で用いられたか否かは不明で、未完のままであることは象徴的

である。すでにこの時期、椿は劉生の自宅をひんぱんに訪れていたが、彼が作品を制作する上で宗教的なテーマに対して劉生と同じように積極的に取り組んだ形跡は見られない^{註33)}。劉生や椿は草土社に参加した河野通勢(一八九五—一九五〇)と比較すればキリスト教(通勢の場合はロシア正教)における絵画について知識が欠けていた。

その一方で劉生の作品は宗教的作品の制作を経ることで、内容において質的な変化を遂げた。「存在の進化は、神の進化」^{註34)}であると考えようになった劉生にとって、細密描写によるリアリズムは単なる対象の存在感を追求する手段として要請されただけに止まっていはいない。草土社時代の劉生の作品を代表する「確かに自然の質量そのものにぶつかってみたい要求」^{註35)}によって制作された風景画や、「内の美」「実在の神秘」^{註36)}を追求した静物画において、描く対象の「其処に在るてふ事の不思議さ」^{註37)}、存在そのものの追求は同時に自己が存在することの確認であり、ひいては彼を支えているであろう神の存在を信じる作業にもなった。彼は神の似姿を描くことはできなかったが画家と対象との関係を細密描写によって迫ることで、造物主にまで言及できる可能性を見出した。

劉生は一九一七(大正六)年から二〇年にかけて、自作の複製を頒布する会(色刷会)を行っている(生活の資を得るためにも複製の頒布について積極的に取り組まなければならなかったのだが、それ以上にベンヤミンの複製芸術論を想起させる)。彼はその会報で静物画の意義について記している。

静物をやり度いと思ひつゝいゝ構図を造るのがむづかしくて弱つてゐます。静物の構図を造るといふ事はそれを描くといふよりむづかしい気がします。立派な厳然とした審美を内に持つてゐなくては立派な構図は生れない気がします。静物の構図に独自の美が出せればもうその人は立派な独立した畫家だと云

へると思ひます。かういふ意味で、近代殊にこれからは静物といふ畫因は一層重んぜられる可きだと思ひます。丁度、昔の聖書中の事蹟や神話の役目を、近代に於ては卓や林檎や器物がする訳になります。

(岸田劉生「色刷会報より(雑稿) 静物の構図」(註38))

絵画は社会の変化と共に主題が変化する。劉生の文章はヨーロッパにおいて教会が中心の時代は宗教画であり、近代の市民社会はそれが静物画になったという変化を述べているだけに過ぎない記述のようでありながら、彼自身が描く宗教的絵画から静物画への変容は外見上に過ぎず、本質(テーマ)は変わっていないことを記している。これは彼の制作の軌跡が近代から遡行していたことを思い出せばよい。

一九一七(大正六)年ごろから二一年あたりにかけて制作された劉生の静物画や風景画、そして麗子像などには、擬古的な「劉」の飾文字によるサインが画面中央上部に記されている作例がある。サインと描かれたモチーフの関係は、前者を頂点とした三角形の構図となり、彼が多く眼にしたであろうヨーロッパの古典絵画に見られる神と僕たる人間達との関係を援用している。彼は画面中に記される文字について「主題と同じ創作的の意味のあるもの」(註39)と主張しており、画面上で構図の一端を担うサインは、抽象化されているが絵画空間の中に織り込まれた画家自身に他ならない。描かれた対象と絵画の空間は画家によって発見された存在であり、同時に彼の存在は対象によって保証されるという関係にある。それを明瞭なものとするためにサインは画面中央上部に位置している。画家が対象の「内なる美」をカンバス上に以前の自作に較べてよりよく再現することができれば、サインは画家の存在もまた深いものとなる。この意味で一九一七年二月一二日に制作された《春日遊戯図(屏風図案)》(岡山県立美術館蔵、cat.no.21)は、作品名が示す単なる図案意匠ではない。現代の美術

社主催第一回美術展覧会のための裝飾画を引き継いだ理想の小天地(ユートピア)が描かれており、サインと描かれたものとの関係から、未完に終わった宗教的作品とその後の風景画や静物画を結ぶ位置にある(劉生のその後の制作において宗教的作品を制作した経験が及ぼした影響については「補遺」を参照)。

日露戦争(一九〇四―〇五)を経て明治国家の完成期を迎え、第二次桂内閣(一九〇八―一)によって発布された戊申詔書(一九〇八)のねらいのひとつとして、教育勅語(一八九〇)を再確認・国民教化を徹底させることがあった。大逆事件が起こった一九一〇(明治四三)年に創刊された『白樺』は、この国家の方針とは思想的に対立する自我の肯定、個人の自由を前提として人道主義や理想主義を唱えた。『白樺』は同時代の阿部次郎(一八八三―一九五九)や和辻哲郎(一八八九―一九六〇)、倉田百三(一八九一―一九四三)などの大正教養派と共に若者を中心とした多くの読者たちに受け入れられた。

劉生の絵画は、大正期においてこのような『白樺』の思想を視覚化したものとして同時代の青少年たちに強くアピールした。彼は文章の寄稿はもとより、一九一八(大正七)年から二三年にかけて表紙絵を提供し、劉生『草土社が『白樺』と同じ思想を共有していることを内外に向けて示している。その表紙絵の中には《春日遊戯図(屏風図案)》と似通ったイメージが見られるものが存在する(註40)。

『白樺』の刊行が継続されるにしたがい、『白樺』「衛星誌」と呼ばれる同人誌が相次いで刊行され、『白樺』は単に同人やその周辺にいた者たちの主張の場という性格を超えた独自の言語空間、文化圏を形成した。旧来の漢文脈に拠らない、理解しやすい口語体で自らの心情や情景描写を綴るスタイルは、同人的みならず読者たちにも共有された。若い読者の中には、『白樺』を媒介として海外の文学作品や思想、芸術を知ることによって自己の思想形成を果たす者も現れるようになった。

この『白樺』の同人と読者たちの関係を、劉生を中心とした草土社の活動、さらには同時代に細密描写をこころみたる若い画家たちに重ねることができる。特に草土社という集団はその発足の段階で劉生自らが同人を選んだ、いわば私党だったことにもよるが、劉生が見る静物や風景に対する、あるいはヨーロッパの古典絵画などの美術に向けたまなざしを同人たちも共有し、同人の一人である中川一政などを除けば大勢が劉生と同じように、彼が自らの絵画を制作する上で「クラシックの感化」によって到達した細密描写で描いた。その中でも劉生に近い存在が椿だった。彼は一九一五（大正四年）の出会いから二三年の関東大震災の間まで、中断の時期をはさみながら劉生の最も忠実な伴走者として彼から学び続けた。

*

一九一五（大正四年）年五月に正則中学を退学した椿貞雄は、叔母の持ち家の一軒で同じく劉生を慕う高須光治、加藤久（生歿年不詳）と共に、一年ほどの間共同生活を行いながら制作中心の生活をはじめた。地方から上京してきた椿のような草土社の同人たちの中には、在籍期間の長短はあるにせよ白馬会葵橋洋画研究所（高須光治、中島正貴）や日本水彩画研究所（飛田角一郎）などに入所した経験を持つ者もいたが、椿は学費が捻出できなかったためか、研究所には通わなかった（註41）。彼は独学を進める一方、劉生が制作している現場で、実地にテクニクを学んだ。一五年から翌年前半まで椿が劉生の野外の写生に同行したことはその典型的な例である。

ただし、劉生自身が白馬会葵橋洋画研究所で数年ほど学んだのみで、制作の基盤は彼の生来の才能だった外面の再現描写に依存していた。そのため、彼が椿に対してある程度の指導はできたとしても、それ以上の体系的な教育は望めなかっただろう。端的な例として、二人の作品にしばしば見ることができると肖像画・人物像のポーズの生硬さや風景画における纏まりを欠いた遠近（法）構成

がある。これは、共に基礎的な訓練が充分ではないままに自己の作品を発表し続けなければならなかったためであると考えられる。

ここで劉生の《道路と土手と堀（切通しの写生）》（一九一五年一月一日、東京国立近代美術館蔵、重要文化財）と椿の《風景（道）》（一九一五年頃、米沢市上杉博物館蔵、cat.no.17）を比較すると、劉生の作品に見られる堀と道路の消失点の不一致（生来の描写のくせ）とポスト印象派の影響と考えられるが、椿の作品では増幅している。これは後者が遠近法や画面構成について体系的に学ぶ機会に恵まれず、もっぱら外的な模倣によって学んだ結果である（近世における南蛮絵画や洋風画の描写がプリミティブなものとなる原因と同じ）。

草土社参加後の椿の作品に対しては劉生の真似だという声があり、経済的な不安と重なって彼は全く制作ができないまで追い込まれていたという。花田美穂はその期間を《八重子像（酸漿を持てる少女の肖像）》（一九一八年八月末、千葉県立美術館蔵、cat.no.26）の裏に彼が後年記した覚書や劉生の書簡などから一九一六（大正五年）年から翌年ころまでとしている（註42）。一七年一月に劉生が椿を励ますために書き送った手紙には「君の畫は決して失望どころでなく進歩をどん／＼して居る時の氣がします」（註43）と記されている。風景画などは同じ場所でカンバスを並べて描けば同じ内容になるのは当然のことだろう。それよりもこの時期における椿の作品の問題は、人物を描いた作品から、劉生を初めて訪ねた際に持参した自画像に見ることができるとような潑刺とした生氣が急速に失われ、生硬さが画面を覆っていることではないか。これは何例かを除けば、三二（昭和七年）年に彼がヨーロッパに渡るころまで続いている。この理由は、彼が参照しようとした劉生やヨーロッパの古典絵画のような他者の作品のスタイルを学ぶことに意識が向いていたためと考えられる。

劉生が伴走者である椿や他の追隨者の作品をどのように評価していたかについては一九二一（大正一〇）年の「椿の畫に就て其他」に詳しい。彼は、印象派

をはじめとする「特別な法式」で世界を把握することを止め、「本来の人間の眼」、「素人の様な眼」で見えた通りに物を見直すことで「其処にはじめて自分の心に響く、美といふものを見出し、像の形に逢ふそれを追求した、これが余の道であつた」(傍点引用者)と応えている。「特別な法式」ではないため、他の連中が描いても同じような絵になるのだ、と註4。

かくてその外面に於ては、別に奇がないから、心を素直にして、見へた様に自然を描いた畫なら、大ていとは一通りは余の畫の外面と類似してゐる訳である、地面は地面の色をし、草は草の形をしてゐる所に美を認めそれ等を別にわざとらしく変へたりしないで描くのだから視覚が万人類似してゐる以上、その表面的な處で、余の様な態度をとる人の畫面が似て来るのはあたり前の事である。

(岸田劉生「椿の畫に就て其他」 傍点引用者) (註45)

しかし、劉生が対象に向けるまなざしや細密描写、描かれる対象となつた崖や坂道というものは、あくまで彼自らが求め・発見した「余の道」であつて、他の同人達(および当時の画家たち)はそれに共鳴したという関係にとどまる。それがいつまでも変わらなければ、「個」を尊重した『白樺』の思想と背離することになる。作品の「表面的な處」の近似で留まり続ける以上、椿のような追隨者たちは「岸田劉生」という空間に存在する点景に過ぎない。

草土社時代の椿の作品を見ると、一九一九(大正八)年から劉生のように漢字で作品にサインをするようになってゐる。それはさきに記した劉生の作品のように、サインに画面構成を担うまでの性格は与えられていない。この画面構成は劉生のアイデアであるため、むしろ同じである方がおかしいかもしれないが、彼の画面構成の意味について椿が考察した形跡は作品や残された資料から

認めることができない。これは劉生に倣つた細密描写を行う椿が、対象と画家(の内面との関係性の根底にある問題——自我の確立——を劉生に預けてしまつてゐることを示している。

おそらく、当時の椿の作品を彼自身のものとして支えていたものは、初めて劉生作品のオリジナルを見た時の感激ではなかつたか。

故郷 I

鶴沼は僕の好きな場所の一つです、殊に海岸の入日を毎日毎日見に出て、富士の上にかゝる雲の色を見つめた時を忘れられないでゐます、色彩の研究に対する興味の起つたのも鶴沼の夕方でした。

(柳宗悦、阿部次郎宛書簡、一九一四年五月八日付) (註46)

岸田劉生は一九一七(大正六)年二月、結核の療養を効果あるものとするため、温暖な地である神奈川県鶴沼海岸に転居した。東京府下に住んでいた椿貞雄も三年後の二〇年二月、同様に鶴沼に転居した。

鶴沼転居後、劉生は病氣療養のために中止していた野外での風景画制作を再開した。東京に住んでいたころとは違つて細密描写ではなく、静物画と比較すればそれは油彩によるスケッチといったような気分がある。屋外での制作を再開した後も、制作の中心は室内で静物や娘たちをモチーフとした作品だった。

鶴沼に移り住んだ椿の風景画を見ると、道に照り返す陽光が印象的な『鶴沼の或る道』(一九二二年七月一九日、宮城県美術館蔵)をはじめ、室内での制作に比べて劉生同様やはり筆致の違いが目立っており、彼らはこの室内と室外の二傾向に分かれた描き方を統合しようとはしていない。ただし、二人が描いた

鵠沼の風景は印象が異なっている。椿の風景画は、目の前の光景を一気に捉えたような劉生の作品と較べると鈍重な印象を受ける。この理由について『鵠沼の或る道』で見れば、その原因は材料の変質を考慮に入れても鮮やかさを欠いた空の描写のためである。彼が描いた空は、道に反射する光とのバランスを欠いている。東珠樹は鵠沼転居前、原宿附近の同じ場所を描いた劉生の『冬枯れの道路(原宿附近写生)』、『陽の当った赤土と草』(一九一六年一月一七日、新潟県立近代美術館・万代島美術館蔵)と椿の『冬枯の道』(同年一月六日、東京国立近代美術館蔵、G.10.10)を比較して両者の色感の相違を指摘し、「劉生の明るいコバルトブルーに対して、椿の暗いプルシャンブルーに、私は両者を育んだ風土の違いを思わないわけにいかないのである。銀座に生れ銀座に育った劉生の都会的明るさと、雪国に育った椿の北国的暗さとの相違であろう」と記している。東によればこの差異は椿が劉生と「同じキャンバス、同じ筆、そして同じ絵具」で制作した結果現れているという^{註49}。彼の見解に従えば、鵠沼の陽光の捉え方も育った風土の違いによつて左右されたことになる。しかし、東が色感の相違として挙げているコバルトブルーの方がプルシャンブルーよりも絵具の価格として二、三倍高いということや、昭和期(船橋転居後)に制作された風景画が時代が下るにしたがつて明るさを増していることなどを考えれば、大正期の椿は経済的な制約のために油絵具を充分に揃えることができず、劉生のように鮮やかな空を描きたくても描けなかったと理解する方が妥当ではないか^{註48}。この問題が鵠沼転居前の作品にあまり感じられない理由は、画面に大きく捉えた重量感のある大地が帯びている色との関係のためであると思われる。経済的な困難は後に彼が教師となる大正末ころまで続いた。

*

椿貞雄は一九一八(大正七)年の日本美術院再興第五回展覧会に『八重子像(酸漿を持てる少女の肖像)』が入選して以後、二〇年まで同展に出品を続け

た。同展は故郷米沢での展覧会を除けば椿が岸田劉生の知友とは異なる画家たちと一緒にした初めてのものであり、後に彼が二二(大正一二年)に結成された春陽会に参加した際、日本美術院から離れて参加した画家たちとも出身を超えて交流できる素地となった。

この時期から、劉生と椿は自らの目を東洋の美術に向けはじめている。

劉生は一九一九(大正八)年五月、白樺十周年記念主催岸田劉生作品個人展覧会を東京に続き京都府立図書館で開催し、展覧会の前に奈良まで足を伸ばした。ちょうど鵠沼で家族ぐるみの交流もあつた和辻哲郎から同じ月に刊行された『古寺巡礼』を贈られた劉生^{註49}は、翌六月に改めて柳宗悦(一八八九—一九六二)や木村荘八たちと共に奈良を訪れ、考古学者である濱田青陵(本名・耕作一八八一—一九三八)の仲介により奈良の帝室博物館で薬師寺の吉祥天図と秋篠寺の技藝天などを見学した^{註50}。

劉生は見学の感想を「色刷会」の会報に記している。

この間二度京都奈良方面に行き色々古美術を見て来ました、東洋の芸術に今は随分引かれてゐます、内に眠つてゐた東洋の美の伝統が目覚めさせられた気もしてゐます。今日は之れで。(註51)

劉生の文章と呼応するかのように、柳はこの年七月の『白樺』の挿絵を初めて日本美術特輯とし、正倉院御物の鴈織屏風、菩薩像、樹下美人図屏風、法隆寺金堂壁画の一部(阿彌陀の説法の印を結ぶ手)、鳥羽僧正の鳥獸戯画を紹介している。この図版掲載は奈良を訪問する前から企画されていたと考えられるが、彼は「自分は久しい前から新しい意味で東洋の芸術を省み、又吾々の思想や生活に味はゝれたそれ等の作品を紹介したい望みがあつた」けれども、同じような関心を共有しない同人への遠慮と、『白樺』が「特に西洋の芸術に対す

る新しい紹介者の位置に立つてゐる」(註52)ためにこれまで紹介を見合わせていたという。彼は一九一四(大正三)年に浅川伯教(一八八四—一九六四)から贈られた李朝秋草面取壺に魅せられたことから朝鮮半島の美術に強い関心を寄せるようになっていた。彼が一九一六年三月に記したバーナード・リーチ(一八八七—一九七九)宛の書簡では自らが東洋の思想や芸術に惹かれてゐることを記しており(註53)、早い時期から意識的に東洋へ眼を向けていた『白樺』同人だった。

然し東洋芸術の真価に対する自分の意識や感情が漸次純になり又深まるにつれて、自分はそれを主張してもいゝと云ふ自信を抱く様になつた。且又東洋芸術を新しい意味に於て紹介すると云ふ事が『白樺』の仕事として却て応はしいと云ふ自覚を明瞭に意識する様になつた。……

(柳宗悦「今度の挿絵に就て」(註54))

柳によれば、従来『白樺』に挿絵として掲載されたヨーロッパの芸術は「吾々の生長への必要な糧」であり、「云ひ換えれば挿絵に於ても吾々自身の心を表現しようとしたのである。それは客観的な吾々を離れたものではなかつた。吾々を離れてはあり得ない意味があつた」(註55)という。ここで彼は、かつて劉生が制作の上で自らの内なる要請からポスト印象派から離れ北方ルネサンスを参照した理由と同じことを記している。劉生の「内に眠つてゐた東洋の美術の伝統が目覚めさせられた氣もして」いるという述懐は、柳のような「東洋芸術の真価に対する自分の意識や感情が漸次純になり又深まる」ほどではなかつたにせよ、確実に彼と同じ方向に向かつて歩きはじめてゐる。

次に引用する柳の文章は、東洋の芸術を彼がどのように発見したか、その軌跡は自らの成熟という内発性を強調するかたちで記されている。

……嘗て吾々は思想に於ても芸術に於ても在来の伝習から先づ離脱する必要があつた。自由な新たな出発に対しては反抗がとるべき態度であつた。かゝる反抗によつて甦らうとした者には必然西洋の宗教、芸術、思想は新しい刺激であり糧であつた。吾々は今迄経験せず意識しなかつた多くの真理の豊饒な倉庫をそこに見出した。吾々は飢える様にその中に喰ひ込むでいつた。……(中略)……純に東洋の伝習を忘れて海外に真理を尋ねた事は吾々には意味のある必然な経路であり態度であつた。然し今日充分に伝習を破り得た吾々は再び余裕を以て東洋を見る機会に逢つた。吾々は今迄の漢学者や僧侶や畫家が示した様な宗教と芸術と、道德とには殆ど関りのない、より偉大な真理が吾々の故郷にあるのを発見した。吾々は今外来の思想に育ち、再び自己の故郷に活きる必然な運命の歓喜を得た。否、吾々は東西とすら分ち得ない永遠の真理の発見者である自覚をひそかに感じてきた。今迄何人も見なかつた東西の美と真とを新しい目によつて共に見る喜びを味ひ始めた。吾々は全然新たな要求からして西洋を見たのと同じ様に、今迄何人も持たなかつた目によつて東洋を見る事を始め出した。……

(柳宗悦 同)(註56)

和辻が劉生に贈つた『古寺巡礼』は柳の文章よりも湿り気のある文章で「故郷」への帰還を綴つてゐる。彼は冒頭近く、自らの父の「お前の今やつてゐることは道のためにどれだけ役にたつたのだ、退廃した世道人心を救うのにどれだけ貢献することが出来るのだ」という問いに対し、「五、六年前の僕ならイキナリ反撥したかも知れない。しかし今は、親爺の言葉の内容が何であろうとその心持に対して頭を下げないではいられなかつた」(註57)と記す。父の問いは、古寺巡礼という行為に対してだけではなく、和辻が学んでいた哲学に対する問いでもあつた。父の問いに反撥せず、頭を下げた息子は故郷ではない(和辻は

兵庫県仁豊野生れ)にもかかわらず「しみじみ奈良をなつかしいと思」い(註58)、「東西とすら分ち得ない永遠の真理の発見者」(柳)というグローバルな視点によって奈良の古美術に接した。

和辻の奈良行は一九一八(大正七)年のことだった。「五、六年前」であれば「イキナリ反撥」しただろうという述懐は、この間にあった彼のプライベートな出来事以上に、第一次世界大戦(一九一四—一八)を読者に思い出させる。「外来の思想」によって日本の状況を批判した者にとつて、その思想が生まれた地で起こった戦争は、和辻や柳たちにとつて彼らの基盤を危うくするほどの危機だった。彼らは、明治の国家を建設した父たちをはじめとする先達による、自分たちの存在意義への問いに対しては直接回答することなく「故郷」に帰還し、「外来の思想」で東洋の「偉大な真理」を見出すという作業によって危機からの回避を図ろうとしたと考えることができる。

この問題については、柳が一九一五(大正四)年から一八年にかけてリーチや同じくイギリス人スコットに宛てた書簡類(未投函のものを含む)がより直截に心情を伝えている(註59)。この時期、彼はブレイクの研究からキリスト教神秘主義、さらにはアジアの神秘思想へと関心を拡げている。これは個人的関心からだった、ヨーロッパにおける戦争とそれに連動した日本の大陸進出は、彼の関心をよりアジアに向けさせた。

……僕の現在の最大の抱負は、東洋と西洋の一般思想、及び特に両者の遭遇の問題に解釈を施すことです。ご承知の通り、僕はこれまで西洋思想の方をより多く研究してまいりましたが、最近、自分はやはり東洋の嫡子なのだと感じます。だから僕もこのような問題に取組む資格がないわけではないと思うのです。……

(柳宗悦、バーナード・リーチ宛書簡、一九一六年三月二四日付)(註60)

*

あくまで偶然だったが、この時期、和辻哲郎や柳宗悦たちの自らの思想的根拠を問う動向と、岸田劉生と椿貞雄が我が身の置き場所を求める気分が嘯み合っている。

油彩画を学んだ劉生は、草土社の活動の半ばまでこの国の伝統とは無縁のままに自らの制作を続けていた。彼が公私にわたって記した文章には同時代の政治状況や戦争に関する直接的な記述を見ることは稀である。それに対し、彼の日記には親族の死や病のたびに生家の没落によって離れ離れとなった岸田家のひとびとの不幸を悲嘆する記述が多い。故郷の喪失である。

とりわけ一九二〇(大正九)年四月の日記は印象深い。劉生はこの月京都の個展に際して前年に引き続き奈良に行き、六日に初めて法隆寺の金堂壁画を拝観した。彼は「二度とも見そこなつた壁画をいよ／＼今日は見る事が出来た」が、翌日京都の旅館で二代吟香(本名・艾生^{かいせい} 一八八五—一九二〇)危篤の電報を受取り、あわてて東京に向かった。兄の死の床を見舞った際、彼は幼いころの兄の写真を見付けたが、その一葉の裏には「自分は小さい時の様にもう一度無邪気に面白く暮して見たい」といった意味の言葉が書きつけられていたという(註61)。彼が制作の再検討と生活上の慰藉として、柳が記す「故郷」に自らを包み込むであろう役割を期待していたとしてもおかしくはない。

家庭の事情は異なりながらも、劉生と似たような気分は椿にもあった。一九一五(大正四)年に異画会第一五回美術展覧会で二等賞を受賞したことによって父から画家を目指すことを許されてはいた。しかし、画家として活動しようとする彼の前に、機会があれば実家そして故郷が現実を突きつけていた。今泉篤男は椿と同郷の画家で後に同じ美術団体である国画会に参加した土田文雄(一九〇一—七三)について記した文章の中で、椿が故郷に戻ったおりの姿に言及している。

……とにかく土田文雄は中学を出ると同時に画家としてスタートしたのである。今からは想像も出来ないようなことだが、当時の米沢の普通の家庭では、油絵画家になることなど、よほど当人の堅い決心がなければ許して貰えないことだった。それは全く異端視されている職業だった。将来の生活の保証のない油絵画家になることを、親が許すというようなことは、息子を断崖から突き落とすに等しいような感さえ当時はあったらしいのである。土田さんの家庭は私のところと同じように機屋だったから、両親が息子のそういう希望にどんなに強く反対したか、私にはよく解る。それを押し切つて、土田文雄は上京し、川端画学校に入つて油絵を勉強することになった。大正八年のことである。私たち後輩の絵の好きな連中は、土田さんのそういう強い意志を尊敬し、ともかく息子のそういう志望を許して東京に出した土田さんの家庭環境を羨んだ。土田文雄の以前に、米沢出身の油絵画家として椿貞雄さんがいたが、椿さんもしろいろ親の強い反対に遭つて米沢中学を中途で飛び出し、画家になつた人である。その頃、土田さんと椿さんとの間には、特別に個人的な深い接触は何もなかったようである。椿貞雄も意志の強いことでは誰にも負けないような人だったが、当時の油絵画家はちよつと世間に名前が出たぐらいでは、ほとんど最低の生活の保証もないような状態であつた。若い椿さんも米沢の実家に帰ると、私たち後輩の前では意気軒昂たるものがあつたが、家庭では「放蕩息子」の帰宅」というような観さえあつた。……

(今泉篤男「土田文雄の人と作品」)^(註22)

今泉が記す椿の姿は、正則中学を退学した一九一五(大正四)年から一、二年といった短い期間ではなく、もつと長い間にわたつていたのだらう。椿を「放蕩息子」に喩える今泉の回想は、美術史家としてではなく、ひとりの米沢人が見た記憶という性格が強い(だからこそ貴重であるのだが)。

新約聖書で語られている放蕩息子は帰宅したことで父に祝福されたが、椿がそうではなかったことは、草土社の活動も軌道に乗つた一九一九(大正八)年から翌年にかけて、さきにその一節を引用した小説「或家の出来事」を『白樺』に寄稿していたことから推測が可能となっている。この小説は米沢とおぼしき「偉大なる山脈に囲まれた」Y市^(註23)の大火を発端として、東京で叔母の家に下宿していた主人公SとY市に住む家族——横暴な父、不幸な母と弟や妹たち——の「恐ろしい悪夢」についての長い物語だが、Y市での生活は主人公だけではなく父を除いた家族たちにも「閉じ込められた洞穴」^(註24)と言わしめるものだった。小説に従うならば、椿の故郷に対する思いはアンビバレンツ(愛情と憎悪の入り混じつた)なものである。その気分が、小説で故郷と対比されていた東京ではなく、おだやかで寛ぎのある理想的な「故郷」を求める力として作用していたと考えられる。

一九二〇(大正九)年、椿は劉生の住む鶴沼に転居した。経済的な不如意は相変わらずだったが、劉生との交流は再び親密なものとなり、劉生の日記には椿の名がひんばんに記されている。

……椿の処へ行く。椿に到れば、昨日急に長野より来信にて長与へ行き、結婚の話も少し進み長与の妻君が長野に行つてくれる事になり、余に仲人をたのみたしとの事、余も喜ばしく思ふ。椿の新しい静物段々とよくなる。……

(岸田劉生、日記、一九二〇年三月一日)^(註25)

翌二一年三月、椿は劉生夫妻の媒酌によつて長與善郎夫人の妹である市川隆子(一九〇一—八九)と結婚した。内輪の式ではあつたが米沢から父も出席した。全面的ではなかったにせよ、このころにはお互いが歩み寄るようになっていたのだらうか。関係はないが、劉生の日記に記されている椿の父の姿から

は、志賀直哉（一八八三—一九七二）が一七年一〇月、『黒潮』に発表した小説「和解」が思い出される。

拝啓 春暖之候益々御精進奉賀ひ 御令息貞雄君之御婚儀もめでたく相済み御祝福申上候 その節はいろ／＼失礼のみ致しし事と存じいも何卒御容謝被下度ひ

又先日は結構なる品御届け下され難有拝受仕候

先は右御礼かた／＼後れなが御祝ひ迄 匆々

四月廿七日

相州鵠沼 岸田劉生

椿英夫様（註66）

故郷Ⅱ

岸田劉生の「内に眠つてゐた東洋の美の伝統」は当初、前項でみた和辻哲郎や柳宗悦が記していた、東西が共有するであろう美意識の発見から始まっている。

一九一九（大正八）年の年末、劉生はヤン・ファン・エイク（一三九五—一四四一頃）の複製画二点を入手すると共に、人を介して京都の日本画家・榊原紫峰（二八八七—一九七二）が所蔵する明時代の画家・呂紀（一四二九—一五〇五）が描いた鷺の絵を借りた（註67）。ファン・エイクの複製画のうち一点、《アルノルフィーニ夫妻像》（一四三四年、ナショナル・ギャラリー、ロンドン蔵）からは、毎日刺激を受けていた。劉生自身の作品にはこの作品の持つ「ホロリとした美しくしさしぶい、ライトレットの様な感じの美しくしさ」に加え、「あのエチプト彫刻の持つ（今頭にコナをひく女等をおいてゐる）、深い単純な、やはりも

ろいほろりとしたあたゝかい感じ」が欲しいと記し、次のようにまとめている。

しぶい、あたゝかい美、静かで単純で簡素で、ミスチックな味、原始又は創始（民族的に）の芸術のみ持つあの簡素な神秘な味が今余の胸の中にある。……（註68）

年が明け、一九二〇年一月三〇日の日記。

……昨日仕立上つた新らしい鄙びた美のある銘せんを麗子に着せ、村娘の例の赤い羽織をきせ畫室に坐らして見たら、その美しくさに驚く。重く、しかもほつこりと暖く、木彫の坐像の如く、エジプトの彫刻の味と不思議な東洋との味とに色彩の神秘を加へ生々しく、全く驚く。椿もともに見て感嘆す。……（註69）

劉生は翌日水彩を試みるが、この時期の作品を今日見ると彼が記すような意図は理解し難い。作品の評価は別としてここで重要な点は、彼が自らの制作の現場で「美」の性格やありかに東洋的なものの要素を見出し、彼の言葉によつて言語化しており、それを椿貞雄も共有していることである。

四月二二日、劉生は家族（妻・秦と妹の照）と共に東京帝室博物館（表慶館）で開催されていた醍醐寺宝物特別展覧会を見学した。「惜しい事に皆顔に深い魅力が足りない。……（中略）……個性芸術でない伝統芸術の持つ共通の欠点はこれだ」（註70）と批判しながら、一〇日後依頼された『水野仙子集』の表紙原画を制作した際には「先日の表慶館で見た素描単彩の味を参考にした」（註71）と記している。表慶館で展示されていた作品には彼の琴線に触れるものがあつた。

続いて五月三日。

……仕事の後秦の希望にて、屏風のため唐紙に麗子と村娘の立像をかく。毛筆の濃墨の素描に、古代朱を単彩し、他に極少し二三の色を加へし、重に白黒朱の単純な色調のものなり。美しく出来た。これは先日見た表慶館の仏畫の素描からうけた色や線を生かしたものだ。この屏風は我家に所蔵する為作りしもの也。……(註72)

ここで劉生は氣に入った仏畫のエッセンス、特に線の表情を自作に取り入れようとしている。それは前年彼が読んだであろう和辻の『古寺巡礼』に記されていた法隆寺金堂壁畫の線についての言及を思い出させ、また同時に彼が以前からデューラーの素描に関心を持っていたことにも繋がる。材料(素材)と画家が意図した制作上の課題の両面から考えて、発表を意図せずに制作したこの屏風が後に続く「日本畫」制作のはじまりだった(註73)。

劉生の東洋美術への関心は彼ひとりのみで行われたものではなかった。それはすでにみたように、動機は異なっていたものの柳宗悦や和辻哲郎たちの動向と連動している。他にも、一九一五(大正四)年から翌年にかけて北京に滞在したバーナード・リーチの体験は劉生にとって早すぎるものの、一九年に劉生たちと奈良を訪れた木村莊八は翌年中国大陸に渡り、木下李太郎(一八八五—一九四五)と共に雲崗石窟を見学している。

莊八の行動は関心の域を出なかったかも知れないが、劉生や椿が最初に見出した東洋的要素がエジプト彫刻を包含した、あるいは同一のものであったことを併せて考えると(註68、69参照)、劉生たちはヨーロッパ文明が成立する以前の東西の美術(主に彫刻)に共通するものを西洋美術から東洋美術への回路としていたことは想像に難くない。それは、かつて本多秋五が指摘したような「西洋から東洋へ」という「跨ぎ」(註74)ではなく、「クラシックの感化」同様、「原始又は創始(民族的に)の芸術のみ持つあの簡素な神秘な味」(劉生)を求め、美術史

を遡行するという彼らなりの手続きを経ている(註75)。

その具体例を作品上で確認するならば、昭和戦前期に大久保泰(一九〇五—八九)がギリシャ彫や古い仏教彫刻についての印象を「古式の笑」という言葉で纏めたアルカイック・スマイルであり、造形の古拙さである。

私達は屢々希臘のアルカイック少女像、近くは大同府雲崗の石佛及び我が推古佛等に古式の笑^{アルカイックスマイル}を見る。それ等は言ひ合せたやうに唇の両端をやゝ上方へ半月形に彎曲して、恰も微笑を湛へてゐるかの如くに見える。それは口邊に出来る影次第で、微笑にも苦笑にも變る眞に不思議な表情である。昔から人々はこの神秘に随分と悩まされて來たものである。

(大久保泰「古式の笑」^{アルカイックスマイル}) (註76)

劉生の水彩《麗子裸像》(一九二〇年八月三二日)はエジプト彫刻《書記座像》(紀元前二六〇〇—二三五〇年、ルーヴル美術館蔵)などと呼応するものだろうし、水彩の翌年に制作された《童女像(麗子花持てる)》(一九二一年九月二六日)や《麗子微笑(青果持テル)》(一九二二年一〇月二五日、東京国立博物館蔵、重要文化財)に見られる麗子の表情は明らかに大久保が記す「古式の笑」となっている。椿が描く人物が劉生の作品に見られるような表情を獲得するのは数年遅れており、姪の菊子(本名・喜久子)を描いた《菊子座像》(一九二二年一月二〇日、平塚市美術館蔵)や《菊子遊戲之図》(一九二二年三月二二日、山形大学附属博物館蔵)などから確認できる。

ただし、この表情の描写は一九二二年当時の椿の技倆では難しい課題だった。同じ年に制作された《洋装せる菊子立像》(米沢市上杉博物館蔵、cat. no.45)を見ると、以前からの生硬な人物描写と表情に盛り込みたい新しい美的感覚が乖離したままとなっており、モデルとなった菊子の表情や眼を「人形の

ような」という形容がそのままではまる、無機質に近いものにしてしまっている(これは『菊子遊戯之図』にも認められる)。椿がこの問題を克服し、無理なく再現するまでには更に数年を要しており、『童子像(男の子の首)』(一九二四年一月二〇日、下関市立美術館蔵、cat.no.48)の制作あたりで彼の「古式の笑」はようやく技術的解決がなされたものと考えられる^{註77}。

見落とされがちではあるが、劉生と椿がこのように東洋美術に接近する上で『白樺』同人として強い影響を与えた人物は長與善郎ではなかったか。椿の義兄となつた長與は後年、劉生のことを「最も氣楽につきあえる畏友」^{註78}と評している。彼は他の『白樺』同人たちのようにヨーロッパの芸術に接する一方で、「父祖以来のおのずからな環境と薰陶とによつてか、子供の時からシナの陶淵明、東坡などの文人墨客風の文物」^{註79}に親しんでいた。この点、柳などとは対照的である。長與は一九一九(大正八)年七月下旬から四年間ほど鎌倉・由比ヶ浜に住んでおり、このころの劉生の日記に頻出する「鎌倉へ行く」という記述は、ほとんど長與宅を訪れることを指している。二〇年一月に刊行された『劉生畫集及芸術觀』は、實篤と長與に対して「自分の思想と芸術は両兄との特別な友情にはぐくまれる所が多かつた」^{註80}と感謝の言葉を添えて捧げられている。

劉生の日記には長與から東洋の美術について触発されたような記述は見られないが、劉生と椿は日々の交流の中で長與から「文人墨客風の文物」に関する情報を吸収していたのではないかと想像される^{註81}。たとえば、一九二〇年七月二日の日記には次のような記述がある。

○椿は長与と昨日審美書院に行き、宋畫の花鳥蓮と鷺呂紀のもの其他仏畫など買つて来てゐた。^(註82)

*

同じ時期、岸田劉生たち『白樺』文化圏の外でも、美術品の移動というできごとによつて東洋の古美術への関心が高まっていた。

茶人の高橋箒庵(本名・義雄 一八六一—一九三七)は『近世道具移動史』(一九二九年)の中で明治・大正期における美術品の移動について、第一期…明治維新から日清戦争の終局まで(一八六八—一九五、第二期…日清戦争直後から明治時代の終わりまで(一八九六—一九二二)、第三期…大正時代(一九二二—二六)と三期に分け、更に第三期について「内国政治経済上の推移若くは欧州大戦争の影響又は関東大震災等の事変に依り道具社会に現はれた変化状態が自然に分割した四段の時期」として、「準備時期」(一九二二—一六)、「成金時期」(一九二六—二〇)、「頓挫時期」(一九二〇—二三)、「震災時期」(一九二三—二六)の四期に分けている^{註83}。このうち、本項と関わる時期は「成金時期」が該当する。

「成金時期」は第一次世界大戦による空前の好景気を背景として急激に富裕となつた「成金」層の出現が命名の由来であり、箒庵はこのはじまりを一九一六(大正五)年五月一六日に東京美術倶楽部で行われた旧仙台藩主・伊達伯爵家の入札としている。これは家名を表に出さず従来肉々に処分されていた旧大名家の美術品等が入札会というかたちで公開の場で扱われた社会的事件であり、この入札以後次々と旧大名家の所蔵品売立が行われるようになった。

……明治二十五年頃から折々出現した道具入札会にも大名家の出品は至つて稀で、此間大名道具の移動したのは大抵個人取引に過ぎなかつた、然るに仙台伊達家の如き国持大名中一二の大名家が、大ビラに名乗つて道具入札会を開いた大胆極まつた処置は、他の大名家を動かして伊達家すら既に斯くの如し、我等も決して遠慮するに及ばぬと云ふ觀念を起さしめ、此時より諸大名家が続々道具を入札売却に附する事と為つたので、恰も好し成金連中の道具慾求に投じ、

茲に売手と買手の顔が揃つて、道具大移動の時期を出現するに至つたのである。

(高橋義雄「道具移動第三期」)^(註84)

伊達家の入札は関係者の関心を集めただけではなかつた。箒庵は入札会前の日記に「入札会開闢以来の出来事」として、

……今度伊達家の入札は来観者余りに多数ならん事を虞れ、目録一萬二千冊を刷り、一冊に就き入場券一枚を封入して入場券持参者の外入場を許さぬ事と爲したれば、入場券附目録は或る地方にて一部二圓五十錢位に売買せらるゝに至りたる由、見せぬと云へば見たくなるが人情にて、其見物人を限りたるが却て大に人氣を引立つるやとも知れずとなり。……

(高橋義雄、日記、一九一六年五月六日)^(註85)

と記している。当然のことながら、当時最大のメディアであつた新聞に報道されることになつた。

時事新報の美術記者太田某來訪、伊達家入札道具中最も有名なる者の説明を乞ふ。因て岩城文琳、梁階普化、老女香炉、寸松庵色紙、継色紙、辻堂香合等に就き所見を述べ、今度伊達家の入札は明治二十五、六年頃東京に於て徳田太助が河村傳衛氏及び渡邊驥氏の所蔵品を現今行はるゝ方法に依りて入札に附したる以来、御家柄と云ひ道具筋と云ひ共に未曾有の入札会なれば、世に謂ふ成金家が見点の高札を試みて道具価格に一新紀元を開くべきやも知れずなど物語れり。

(高橋義雄、日記、一九一六年五月九日)^(註86)

箒庵の新時代到来の予感の後日、「総売上金高百五萬圓にて古今未曾有なり」^(註87)という結果として現れ、同じ年の七月五日に第二回の入札が行われた。箒庵が新聞記者に語つた伊達家入札の主要な作品は、明治以降新たに勃興した財界人を中心とする数寄者たちの評価の基礎がどこにあつたかを明確に物語っている。それは室町以来の茶(華)、香、道と一体となつた中で定まつた価値基準に基づいた眼の記憶であり、伝統そのものだった。

この伊達家入札の翌年、前項に記した通り『白樺』で初めて東洋美術が紹介されたが、そこでは柳宗悦が「吾々は今迄の漢学者や僧侶や畫家が示した様な宗教と芸術と、道德とは殆ど関りのない」ものとして東洋の美術を見出したと主張していた点に注意したい。現実の社会(状況)と『白樺』の関係は前者に對峙することで後者が成立していることを考えると、伊達家の売立からはじまる古美術熱(道具大移動の時期)と『白樺』の編輯は無関係ではありえない。

柳や和辻哲郎たちの東洋への回帰。それは先行する世代、比喻を用いるならまさしく「父たちの世代」との和解を果たさないままの「故郷」への帰還だったことが、箒庵と柳を対比することで理解できる。つまり、『白樺』同人たちをはじめとする若い世代の東洋美術との関わりは、箒庵などの世代までに蓄積された眼の記憶を意図的に受け継がない「回帰」——古来から価値ある「モノ」は受け継ぎつつその評価の軸を変更したり、逆に評価のフレームはそのままだに新たな「モノ」を見出す作業。それは古典を新しい「眼」で見、自分たちの言葉で語るといふ、清新な作業ではあつたのだが——だった。このことは、後年柳を中心に始まつた民藝運動によく見ることができ^(註88)、劉生による宋元画の評価も同じである。

劉生は一九二〇(大正九)年一月二六日、原三溪(本名・富太郎 一八六八—一九三九)の長男・善一郎(一八九二—一九三七)の招待で三溪園に招かれ、原家のコレクションを和辻と共に見学した(『古寺巡礼』の冒頭に記されている

「Z君」は善一郎。

……三人でいろいろ見る。宋の前、ゲン時代の風景畫、上図の如きもの（引用者註 図は略）はいゝものだと思つた。毛益の猫はさすがに刺戟うけた。小さなもので猫などは小さく描かれてあるが、深い儼然とした感じがこもつて、色も筆も美しい。へんに生きてゐる。……（註⁹⁰）

この翌年から劉生はいよいよ自ら中国の繪画や浮世繪（肉筆、版画）など「オリジナル」の美術品収集を行うようになった。その中には宋元画も含まれており、一九二二年一月九日には三溪旧蔵の《鳩図》を入手するという幸運に恵まれた（註⁹⁰）。ついには、

私は今、宋元を一番尊敬し、又おそろしいと思つてゐます。西洋の古典も尊敬しますがしかし、心から恐ろしいとは思ひません、自分がもし宋元に至れたらどんなにうれしうせう。私の新しい目標は宋元にあります。これから又うんと勉強しやうと思つてゐます。

（岸田劉生「出品畫について」）（註⁹¹）

と公表するまでになった。この傾倒が、関東大震災直前の「東西の美術を論じて宋元の寫生畫に及ぶ」執筆に結実した。

劉生は「東西の美術を論じて宋元の寫生畫に及ぶ」の冒頭で、「まだ充分に一般的になつてゐないこの宋元寫生畫の眞価」、「この宋元寫生畫とて、一部の[・]本[・]当[・]に[・]理[・]解[・]ある[・]鑑[・]賞[・]家[・]なり[・]芸[・]術[・]家[・]なり[・]によりて[・]充分に[・]鑑[・]賞[・]され[・]その[・]眞[・]価[・]を[・]認[・]め[・]られて[・]は[・]ゐ[・]る[・]」（傍点引用者）（註⁹²）などと記している。一九二四年一月の『改造』に掲載されたこの宋元画論は、もともと『白樺』のために執筆されていた註

⁹³。そのため、この見解は不特定多数に向けられたものではなく、彼の仲間（『白樺』の読者を含む）に向けてのものだった。これは、今泉篤男の回想からもうかがうことができる。

……椿さんという方は家が土建屋さんで、それでそのお父さんに絵かきになるといつていわば勘当されて、上京したような境遇と承つていました。白樺派の岸田劉生その他に非常に心酔して、劉生ばりの絵をかいて居られたことを、私どもは小さい時から拝見しておぼえて居ります。それで自宅にあそびに参りますと、「君たちはこういう絵はわかるまい」とおつしやつて、その時示された絵が、徽宗皇帝の「桃鳩の図」なんですね。みんな油絵に夢中になっていた時ですから、そんな中国の院体画なんてのは、どんな名画でもそんなにみんな興味がない時ですから、こういう絵が良いのかなあと思つて居りましたけれども、椿大先生がおつしやることなら間違い無いだろうと思つて、こういうものに多少注目するようになりました。それは中学も、かなり三年ぐらいの時じやなかつたかと思ひます。

（今泉篤男「美術随想」）（註⁹⁴）

今泉は一九一五（大正四）年に米沢中学校に入学した。彼が回想する「三年ぐらいの時」だとすると一七年となり、これは時期が早すぎる。彼は二三年に東京帝国大学文学部美学美術史学科に入学しているため、このエピソードは二一、二年ころのことだと考えられる（ただし、今泉は一九二〇年に山形高等学校理科甲類に入学している。「中学」は旧制高等学校の記憶違いか）。

今泉の「みんな油絵に夢中になっていた時ですから、そんな中国の院体画なんてのは、どんな名画でもそんなにみんな興味がない時」という回想は、さきに引用した劉生の宋元画への傾倒の公表を、欧米の芸術の紹介に偏重していた

従来の『白樺』を基礎教養とした彼の支持者たちがどのように受け取ったかを考える上で参考となる。確かに、『白樺』の圏内に限って見るならば、宋元画とその重要性は劉生や椿貞雄といったごく限られた人物によって「発見」された^{註95)}。

しかし、『白樺』文化圏の外では、簞庵が一九一八(大正七)年三月の「東都茶会記」に「支那絵画の最も進歩したる宋の徽宗皇帝時代」^{註96)}と記しているように、数寄者たち——劉生がコレクションを見学した三溪もその中で重要な位置を占めていた——は宋元の写生画に対して室町時代の東山御物から続く敬意を払っており、宋元画は日本(人)の伝統的な中国美術評価のポイントとなっていた。見ようによつては、劉生は当時古美術に関心を持つ者ならごく当たり前だった認識をあたかも自らの発見であるかのように記していることになり、それは今泉たちに宋元画の重要性を説いた椿も同じである。劉生たちは数寄者の理解について、後に柳が茶人たちを批判したように、彼らはただ箱書(伝来)をありがたがっているだけで、作品の真価は理解していないのだと言いたかったのだろうか。

劉生が原家でコレクションを見学した際、主に善一郎が案内をしており、当主の三溪は劉生を下村観山(一八七三—一九三〇)や横山大観(一八六八—一九五八)をはじめとする日本美術院の画家たちのようには遇さなかったと思われる^{註97)}。

*

一九二三(大正一二)年九月一日の関東大震災以後鶴沼を離れて転居した京都で二年以上滞在する間に岸田劉生の宋元画への関心は後退し、初期肉筆浮世絵の顔唐とした世界にのめり込むようになり、生活も変化した。木村荘八は劉生のこの変化について、「最後に初期浮世絵風の屏風の人物達は、岸田劉生そのひとを遂に屏風の山へ引入れて了つて、彼に絵をかゝせるよりも、酒をのませ

る生活が始まつた」^{註98)}と簡潔に記している。

このころ、関西では辛亥革命(一九一一)の影響によって日本に流入した中国絵画を収集するコレクターたちがいた。彼らは内藤湖南(本名・虎次郎 一八六六—一九三四)をはじめとする学者たちの協力を得、文人画の再評価を背景として明清の文人画や従来日本では見られなかった北宋の山水画を積極的に収集していた^{註99)}。京都滞在中の劉生はこのネットワークと接触していない。彼が山水画に対して花や野菜、果物などを描いた絵画ほどには関心を示さなかったとか、仲介者が存在しなかったからと結論付けてしまえばそれまでだが、コレクターたちの蔵は余所者の劉生の前に開かれることはなかった。

別離

記述が前後するが、一九二三(大正一二)年一月、草土社第九回美術展覧会が開催された。草土社は翌年の震災によつて会そのものが立ち消えになったため、これが最後の展覧会となった。展覧会終了後、椿貞雄は東京府下の上戸塚伊勢原(現在の高田馬場)に転居した。

岸田劉生は草土社の後期に当たる一九二二(大正一〇)年から翌年にかけて重要な人物画を数多く制作している。彼は娘・麗子をモチーフとして、前項に記した「古式の笑」が印象的な《童女像(麗子花持てる)》、《麗子微笑(青果持テル)》などを半年ほどの間に次々と制作した後、伝顔輝の寒山図に範を得た《野童女》(一九二三年五月二〇日)を描いた。これらの作品はモデルが同じであることから、画家の関心、自らが考える新たな写実のありようを追求するために、東洋の美術様式の参照が重要視されていることがよく理解できるし、確かに描かれた一点一点を見ればその試みは画布に収斂されている。ただし各作品

の完成度は高い反面、それらを総体として見れば相互の関係はポスト印象派から「クラシックの感化」に向かつていた頃のような、見ているこちら側を息苦しくさせるような求心力は感じられない。二一年から翌年にかけて描かれた一群の麗子像はキリスト教的な「神」という存在を自らの芸術の支えとしていたかつての制作とくらべれば、画家は具体的な目標のありかを見失い収拾がつかなくなっているようでもあり、立脚点はいまいになつてゐる。描かれた世界の静寂さは、画家の目指そうとする世界が茫漠としたものであることを感じさせる（「補遺」参照）。

椿の作品はどうか。この時期、作品の性格は姪の菊子（本名・喜久子）を描いた一連の作品と《武者小路實篤氏像》（一九二二年五月三〇日、大阪市立美術館蔵、cat.no.41）とを比較することで明らかになる。前者では特に劉生の《麗子微笑（青果持テル）》に描かれていた肩掛をそのまま借りて描いた《童女像（毛糸の肩掛をした菊子）》（一九二一年、米沢市上杉博物館蔵、cat.no.38）が端的に物語るように、劉生の後に椿が従つてゐるような印象をぬぐうことができない。劉生一人だけではなく、《洋装せる菊子立像》に見られる、中景を欠落させたまま描かれた異国的な遠景（註⑩）は同時期の河野通勢が描いていた作品を想起させる（註⑪）。このような肩掛や背景という一見してわかりやすい箇所に見れたことだけに加え、前項において指摘した通り、一九二一年から翌年にかけての菊子像は当時の彼の技術では再現できない古典世界的美感を作品に盛り込むうとしており、作品の完成度は不安定で、ばらつきが見られる。対して實篤像はそれまで彼が培つた技術を基に制作した率直な写真であり、菊子像との違いが明らかである。ここで同時期に制作されている《横堀角次郎兄像》（一九二一年九月、千葉県立美術館蔵、cat.no.35）と《画家自像》（一九二二年九月三日、西宮市大谷記念美術館蔵、cat.no.44）を見ると、この二点の描写はちょうど菊子像と實篤像の間に位置している。

實篤像は当時宮崎にあつた新しき村まで椿が出向いて描いた作品であり、自画像などは鶴沼で制作されている。椿が劉生から離れた場所で描いた前者はことさらに記された飾文字に驚かされるものの（この文字と人物の関係は高僧を描いた頂相を意識しているのかもしれない）、写真には銜いがない。鶴沼で制作した作品は意識的であれ無意識的であれ、劉生の作品に引きずられてゐる（特に菊子像）か、自らの写真が劉生に引きずられないよう椿がカンバスの上で踏み留まろうとしてゐる（自画像）ようだ。一九一八（大正七）年の妹・八重子を描いた作品（cat.no.23, 24）や同時期の自画像なども菊子像と似たような生硬な印象であつたことに思ひ至るが、これは椿が劉生という空間の中で、劉生の作品を外側（カンバスの表層）から学び続ける上で避けられない問題だった。人物像の描き方のばらつきは、椿が制作の上で自らと劉生との関係について考えはじめたことを示している。

椿は一九二二（大正一一）年一月、梅原龍三郎に誘われて劉生、木村莊八、川一政と共に春陽会の結成に客員として参加した（翌年末に客員制が廃され、会員となる）。春陽会の創立会員には日本美術院を離れた森田恒友（一八八一—一九三三）、小杉放庵（本名・国太郎、別号・未醒 一八八一—一九六四）、山本鼎（一八八二—一九四六）、他の客員には萬鐵五郎や石井鶴三（一八八七—一九七三）などがいた。

椿は一九二二（大正一一）年七月から家族を伴い、米沢に帰省してゐた。九月一日、関東大震災が起つた後はしばらく故郷に留まることを決め、震災直後の自宅から作品を持ち帰り、一〇月には米沢で初めて個展を開催している。翌月、大阪毎日新聞社が主催する日本美術展覧会に出品した《風景》によつて銀牌と賞金千円を受けた。この審査員には劉生が加わつてゐた。二四年秋、椿は故郷での生活を切り上げ、家族とともに上京して下落合に落ち着いたが、翌年暮には園池公致（一八八六—一九七四）宅の留守を預かる名目で鎌倉に移り、そ

の後も借家を見付けてそのまま鎌倉に住んだ。

売間信男は一九二三大正二二年から翌年ころの事として、相変わらず経済的に安定しない椿の様子を書き留めている。

油絵ではとても飯が食えぬと、日本画に転向しようとした。婦人雑誌の口絵を描き、また日本画を描いた。そのころ私に、「漸く米を買うことが出来るようになった」と笑顔で語ったことがある。ところが、これを見た武者小路実篤先生が、椿を叱った。「君はいくら苦しくとも、油絵を勉強しろ、絶対脇見をしてはいかん」と言われた。と云うことを、私に話したことがある。その着て居た洋服を見せて、「僕は洋服も買えぬので、武者小路先生の古洋服を貰って来た」と笑って居たのであった。

(売間信男「椿貞雄伝」(註102))

売間が記した時期と一、二年ほどのずれがあるが、椿が紙本に向かった初期の制作として現在確認できる作品は震災後、一九二五(大正一四)年のものからである(cat.no.54,55)。米沢滞在中に画材などの不足から紙本に向かったことを想像してもよいが、それにしても同じ素材を用いた劉生の制作は二〇年から始まっており、椿ははるかに遅い。現在見ることで二五年の作例は、椿の花や果実などが描かれている。紙本に墨で描き着色されているが、用いられている画材は日本画の顔料ではなく水彩絵具と考えられる。以後制作された同種の作例の多くがそうであり、たとえば椿が後年制作した《冬瓜図》(一九四五年一〇月、船橋市蔵、cat.no.103)は一見して劉生の《冬瓜茄子図》(一九二六年七月、個人蔵、cat.no.93)を連想させるが、劉生のように絹本に岩彩で描いたものではなく、やはり和紙に水彩絵具と墨で描かれている。本作品は物資不足の折に制作されたためとも考えられるだろうが、その後の作例を見ても用いて

いる画材はそれほど変わっておらず、要するに椿は自らの技術の矩を踰えてまで劉生の世界に近づいてはいない(註103)。

椿が一九二七(昭和二二年)の船橋転居後に同地で知り合い、有力な後援者となつた清川家のコレクションだった紙本作品《春夏秋冬》(一九三四年初秋、船橋市蔵、cat.no.93)の箱の蓋裏には、椿の筆で「昭和九年初秋於清川氏宅 始めて長き紙に描く／其意味にて面白きもの也」(註104)とあり、初めて向かった縦長の紙本には上から下まで遠近なしに四季おりおりの野菜が描かれている。この後も彼が縦長の紙本に描く場合はこの作品のように絵画空間の奥行きや距離がみられない作品が目立つ。劉生の場合も同じような作例が見られ、彼らは東洋画の文法ともいふべき三遠の法(高遠、深遠、平遠)を知っていたとしても使いこなせなかったのではないか。

現在確認できる作例の制作時期、画材や技術などからみれば、売間が記すように、椿が一九二三(大正一二)年ころ「日本画に転向」することには根本的な無理がある。それでも二五年に椿が紙本による制作をころもっている事実から、二四年秋から翌年までの間に、武者小路実篤の忠告はあったのだろう。売間は、忠告を受けた椿は「それから一段と油絵に精進した」(註105)と記している。なお、「雑誌の口絵」については情報が乏しく不明。とは言え、こちらもそれほど収入に結びついたとは思われない(註106)。

売間は経済的な面から椿が「日本画」に関心を持ったように記しているが、一九二三(大正一二)年という時期を考えると春陽会への参加によって椿が劉生以外の会員たちから何らかの刺激を受けたということが考えられる。

*

岸田劉生は一九二五(大正一四)年四月、春陽会の運営をめぐって旧院展系の会員たちと衝突し、脱会した。梅原龍三郎も責任を取り会から身を引いた騒動の中、椿貞雄は会に残った。以後も劉生と椿はお互いに信頼し合う関係だった

ことはこれまで多くの証言が残されている。だが、お互いの方向は違ったものとなっていた。劉生が宋元画からしだいに離れ初期浮世絵の世界に入っていたことに對して、椿は宋元画への関心が持続しており、劉生が春陽会を脱会した半月後、小杉放庵に中国大陸で伝統的な絵画を研究できないか相談している^(註10)。

一九二三(大正一二)年に劉生と椿が花(椿、菊、牡丹など)をモチーフに描いた静物画では共に、花の種類とそれらが活けられているやきものや中国風の竹籠によつて東洋風な雰囲気が強調されている。竹籠に盛られた花という題材は宋元画に作例があるが、劉生は前年に発表した「写実の欠除の考察」^(註11)に基づくため、あるいはより具体的に宋元画に倣った紙本や絹本を支持体とする清浄な空間への関心からか筆致はおさえ気味である。椿は従来通りの細密描写のままであり、題材に気分を求めている。

劉生の静物画は一九二五(大正一四)年あたりから、文人画の効果や初期肉筆浮世絵の味を求めたため筆致に変化が起こっている。劉生の歿後に編まれた『アトリエ』の岸田劉生追悼記念号(一九三〇年二月)に彼の二六年の作品として『蕪図』が掲載されたが、実はこの作品は椿が同じ年に制作した作品(egg on wood)だった。これは劉生が二五年から翌年にかけて制作した同じモチーフの作品と構図や描き方などが見分けがつかなかったために起こった^(註12)。劉生すなわち細密描写と思われていたため見分けがつかなかったのだろう。この追悼号は椿がかなりの部分協力しているため、椿本人が間違えた可能性が高い。二人が描いた蕪を実際に見較べると、椿のほうが堅実で緻密な描写である。この時期あたりを境として劉生の筆致は粗くなっており、椿の描写とは異なっている。

椿と劉生の違いは、一九二六(大正一五)年五月、椿が『改造』に寄稿した「東西絵畫の相違及び現代油絵の東洋化と自分の仕事に就て」からも判る。こ

の題は劉生が二年前同誌に寄せた宋元画論を連想させるが、内容はまるで違ふ。劉生の論考は、自らがフエウザン会のポスト印象派から「クラシックの感化」を経て宋元画を「発見」するに至った経緯と必然性を記している。本人は自分の思索とその深まりを示したかったのだろうが、文章は観念的な記述が目立ち、従来の論に宋元画という新たな要素が加わっただけの印象を与える。これはその後、彼が春陽会を脱会した二五年に刊行した『初期肉筆浮世絵』も同様で、伝統的な浮世絵の世界を近代の日本語で再構築する作業によつて美的価値を提示している反面、宋元画論の続きを読んでいるような気分になる。

椿の論考は、劉生の文章ではほとんど言及されていない。今迄稽古しただけ手馴れてゐる。よけいな技法上の苦勞をする必要もない。ことに自分はリアルリストで物を写すには油絵だと自由^(註13)だから用いるのだという。たとえ自分には似合わなくとも和服よりも洋服の方が着慣れているから着続けているのだということであり、逆に紙本墨彩や淡彩などの方が彼にとって「手馴れて」いなかったことになる。

椿は「芸術境の最深」にあるとする北画(ここでは宋元画)のリアリズムについて、「重さの内に軽さがある。どつしりしてゐて、一方にさらりとしてゐる」とその精神を評しているが、自らの作品に実現できる可能性は「油絵の材料の生かし方一つ」であると言いつけている^(註14)。後述するように彼は死に至るまで、特に静物画のジャンルでこの課題を転換することなく制作を続けており、本論考は重要な意味を持つている。文章は肝心な箇所で妙に力んでしまい精神論めいた書き方になってしまっているが、物質(画材)に対する精神の優位性などは主張していない。あくまでフィジカルな技術の研鑽が彼にとつての課題として表明されている。

また、椿の文章では宋元画のリアリズム——彼の考える「精神的な深さ」——の重要性の他に、先人を継ぐことの意義を説いている。

近來油絵に東洋畫の精髓を生かさんとし、又現に生かして來てゐるのは、日本人として、西洋人の油絵では満足出來なくなつて來て居る為めだ。西洋の模倣及び西洋人に近づかんとする事の空虚を感じて來たからで、日本人がそれを望むのは自然な事である。日本人は日本人特有の畫境を生かす欲求を感じるのはあたり前の事である。そして、日本人として支那、(東洋精神の代表者)を模倣し、教へを受けるのは又自然な事であり、それによつて、日本人は日本人の眞の繪畫を生まんとするのも自然な事である。人々は模倣を輕蔑するが、模倣なくして現在なく、未來なしだ。人々は「形」を輕蔑するが、先輩が、その道を極めるに一番いゝ道(形)を残していつてくれたのは、直截にその形によつて精神を會得するのは一番利巧なやり方である。それを足場としないのは馬鹿くゝしい事だ。「形」を受け、模倣し、そして心を會得すればよいのだ。で、日本人が、支那人を先生にするのは尤もした事である。(句読点ママ)

(椿貞雄「東西繪畫の相違及び現代油絵の東洋化と自分の仕事に就て」(註112))

このことは、繰り返し強調されている。

(形を倣ふ事を人々は否難^{ミヤ}するが。或る精神の深さに到達するに一番いゝ道成形の上で示してくれた昔人を倣ふ事、形を借りて其の道を極めんとする事は先に言つたが、形骸のみきり見れぬ人は形に止まり、形のみしか見る事が出来ぬ。この事は作者にも觀者にも言へやう。)(句読点ママ)

(同)(註113)

これは宋元画だけではなく、彼が劉生に倣つて絵画の制作を開始した経験が反映されていると考えてよい。

それでは、牡丹を盛った花籠を細密描写で描くような外形的類似に止まらず、宋元画のリアリズムそのものに立脚した油彩画を制作するという志向はいづごろ椿の裡に根付いたのか。売間信男の回想には次のような記述がある。

椿が油絵を描き始めたころ、

「君はどんな目的で洋画を描くのか」と聞いたら、

「僕は洋画など描かん」と憤然とした。

「では何を描くのか」

「油絵の具を使つて日本精神を描く。」

と自信ありげに答えた。

その後、私は椿の絵を洋画と言わぬことにした。椿はその言の如く、一本の筋金を通し、日本精神に徹して、油絵を描き通したのである。

(売間信男「椿貞雄伝」(註114))

椿の「油絵の具を使つて日本精神を描く」という発言はそのまま「東西繪畫の相違及び現代油絵の東洋化と自分の仕事に就て」のライトモチーフになつている。売間の回想にある「椿が油絵を描き始めたころ」、つまり一九一四(大正三)年ころの会話の中で、彼が自らの繪画制作の動機について「日本精神」という語彙を用いるということは、当時の状況や小説「或家の出来事」などを読む限り考えられない。椿の作品から手掛かりを求めるとすれば、二二年三月に椿が制作した《菊子遊戲之図》には、それまで見られなかった「日本画家椿貞雄正筆」というサインが画面に記されており、このサインと売野の回想を結びつけて考えることはそれほど無理ではない。売野が記していた二人の会話は、

「大正十二年ころ」椿が経済的に苦しみ、「二年程足を滑らした」ために彼が武者小路實篤から忠告を受け、改めて油彩に対して真摯に取り組みはじめた時期の発言であったとすることが妥当なものとなる。そのように考えるならば、論考に記された椿の宋元画への傾倒は、劉生に由来したものでありながら文章が発表された二六年の時点で、彼自身の課題、特に画材の面からの考察を読む限りにおいてすでに血肉化していると評価できる。だからこそ、彼は今後の自らの課題を「油絵の材料の生し方一つ」にあると自覚することもできたのだ。ここで、二〇世紀のモダニズムにおける古典の発見と再評価、そして継承という精神の運動に引き寄せて考えるとすれば、「クラシックの感化」以後の劉生と彼に従った椿は、対象の存在を写真によって捉えようとした過程において宋元画という世界を自分たちの「古典」として彼らなりに発見したこと——本人たちの意識とは無関係ではあっても——内発的なモダニズムの端緒を開いていたと位置づけることも可能となる^{註15}。

加えて、向目的な文章で記されているために見落としがちだが、椿は本論考で中国絵画における陰影法について「未醒老人」すなわち放庵の言葉を紹介^{註16}しておりながら、宋元画を称揚していた最も身近な存在である劉生については言及しておらず、浮世絵に関する話題はあえて避けられている。それに関する興味深い記述は、油彩の南画（文人画）的表現について、「しかし水墨の味には未だ遠いと思ふ。線と云ひ色と云ひどうも甘く油絵の材料そのものが適当でない気がする。思ひ切つて水墨を採つた方がいゝと言ふ気がする」^{註17}という箇所、これは劉生作品に対しての批判とも読むことができる。

劉生が衝突した旧院展系のメンバーは彼よりも皆年長者であり、放庵や恒友は劉生とは違う経路（端的には渡欧経験）を経て「油彩画の日本的表現」を目指し、文人画を制作していた画家たちだった。旧院展系ではなかった萬鐵五郎も彼らと同じ制作傾向にあった。ここで、劉生が紙本に向かった一九二〇（大正

九）年に椿は同調しなかったこと（これまで自分が描く油彩画が劉生の真似だと批判されていた椿にとって、描く画題や内容はともかく、劉生が紙本に向かったからといって自らが紙本に向かうことへのためらいもあつたと想像される）、春陽会に参加した二三年以後に「日本画に転向」しようとしたという売間信男の回想は重なり合う。なぜこの時期になって椿が紙本に向かうようになったのか。彼は放庵たちと同じ会で交流することによって、ひとり劉生が見出していたと思つていた課題が、実は同時代の草土社Ⅱ『白樺』文化圏とは関係のない画家たちも共有していたものであることを知ったからだろう。具体的には、近代日本の油彩画家が紙本に向う必然性であり、外来の技術の土着化である。椿の文章に放庵の言葉が紹介され、劉生の名前が見られないことも同様の理由による。それはこの文章が執筆された時期、椿がこれまで自らの導き手であつた劉生を周囲の画家たちとの関係の中で理解するようになっていくこともある。

椿の論考によれば、彼の油彩技法は絵具を「いつたん殺して生すやり方」であり、仕上がり段階で金属的な光沢が出ないよう、油彩を溶く際に揮発性のテレピンを用いるという^{註18}。これは「ボツツリして西洋人程油つくくない」^{註19}日本人好みの画面を作るためだろう。彼がこの文章を発表したほぼ同じ時期、一九二五（大正一四）年ころの作品から劉生は筆運びの抵抗感を減らし、あたかも筆と和紙で制作するかのような気分を先行させるために、いわゆる「おつゆ」と呼ばれる状態にまで絵具を溶き、技法の破綻を招いている。椿はこのような劉生の制作について後年、「彼はこの頃から北画風から段々南画風に変つて来ている」として、「僕はこの傾向をあまり好まなかった」という彼にしては珍しい作品評を記している^{註20}。これは彼が「東西絵畫の相違及び現代油絵の東洋化と自分の仕事に就て」の中で油彩の南画的表現について否定的に記していたことと一致する。椿の《童子像（男の子の首）》の技術を分析し

岡本正康は彼の制作について「着実な職人的技術」であり、「理念的なものは、提唱者である岸田自身の作品よりも、その随伴者であつた椿貞雄のような人の作品において忠実に実現されているのではないかと考えさせる」と評している(註2)。「いつたん殺して生ず」という椿の言葉は、劉生とは異なり油絵具という物質が自分のコンセプトにどこまで耐えられるのか、強度や許容範囲といったものを見極めながら制作を進めようとする自らの姿勢を的確に言い表している。また、椿の油彩作品には時期は下るが一九三〇年代後半の梅原のように、油彩と岩彩の併用などが認められないこともここに付け加えておきたい。

それでは、劉生が途中で方向を転換し、椿が自らの目標に定めた、油彩によつて宋元画のエッセンスを再現することは可能なのか。結論から記してしまえば、これは否である。浅野徹が梅原と劉生の作品を比較した論考を引用する。

……いうまでもなく浮世絵もしくは日本の伝統的絵画は基本的には平面的色面と抽象的な線とで成り立っている。中国宋元の写生画にしろ、個々の対象には克明な写実描写があつても、ルネサンス以降の西洋画のモデリングとそれらを視覚的に合理的な空間関係のうちにとらえる表現法とはまったく異なる。したがつて、劉生が宋元画や浮世絵に見る美を油絵で再現しようとすればするほど、彼が本能的といつてよいほど執着した「質の美観」——彼の写実様式の一つの基盤となつていた質感表現との異和感が表面化してこざるをえなかつたであろう。つまりは、宋元の絵画や浮世絵などへの深まる傾倒が、結果として代々木や駒沢の時代に確立し、その後の彼の芸術展開を支えた写実様式を突き崩すように働いた、と見えるのである。

(浅野徹「日本的油絵の形成——岸田劉生と梅原龍三郎——」(註2))

浅野は梅原が一九三〇年代中期以後に彼独自の「日本的油絵」を形成できた

理由について、梅原が獲得した絵画構造というものが、「ある段階でそれと類縁関係を持つ日本の伝統的絵画を融合できるものになつていた」からであるという。具体的には梅原がバリで学んだポスト印象派に基づいて築いた「色面と観念的な輪郭線」が浮世絵の造形構造とマチスのそれに近いものであつたと指摘している(註3)。浅野の考察に沿えば、椿が目指そうとする絵画は劉生のように油彩技法に無理強いをしてもしなくても成立しないことになる。この問題について椿がどのように向き合つたかについては、後に改めて触れてみたい。

*

岸田劉生は一九二六(大正一五)年三月、京都を引き上げて鎌倉の長谷に転居した。同月末、椿貞雄は春陽会で知り合つた山本鼎の紹介を得、船橋尋常高等小学校の図画教員(当初は代用教員)に採用され、翌年六月千葉県の船橋に転居した。船橋に移つた同じ月、彼は草土社以来の知り合いである河野通勢から紹介されて慶應義塾幼稚舎の図画教員を兼任することになった。幼稚舎に我が子を通わせる父兄の中から後援者も現れ、彼は一四年に上京して以来、ようやく画家としての活動を続ける経済的基盤を得ることができ、家族を養う上で金銭の心配から解放された。

売間信男はこのころの椿の制作風景を回想の中に記している。

その頃私が船橋市の貸家に住んでいた椿を訪ねた。「こんどは飯も食べるし、洋服も買えるようになった。」と顔を綻ばして話した。話しながら時々空の色を見、時計を見て、「描く時間になつた」と云つてアトリエに入り、静物を描きながら話を続けた。「幼稚舎の先生をして居ると、舎生の家に来て教えてくれ、と言われると実に堂々たる邸宅である、そこで子供に教えると云うことは楽しいものだ。」口ではそう話しながら、炯々と眼を光らせ、果物を睨むよう

に見て描いて居る。皮を通し、肉を通し、種子までも見詰めて居るようだ。果物のあと、少女をモデルにして、肖像を描いた。これも、骸骨を見透して、いわゆる日本精神を見出そうとしているようであつた。幼稚舎生の父兄が後に椿の画の愛好者になり、後援者になったことを、彼は何度も、有がたいことだと感謝していた。……

(売間信男「椿貞雄伝」)^(註12)

この間、椿は武者小路實篤が提唱する大調和美術展覧会に参加するため、一九二七(昭和二年)九月に春陽会を退会した。實篤の組織した展覧会は翌年までの間に二回開催されただけに終わった(他に劉生や椿たち審査員による展覧会が開催されている)。二八年七月、椿は梅原龍三郎に誘われ、国画会の結成に河野通勢と共に加わり、九月に船橋の小学校を依願退職した^(註13)。慶応義塾幼稚舎の職は四五年三月まで続けているため、これまでの椿であれば東京や鎌倉などに転居しただろうが、亡くなるまで船橋に住み続けた。もともと、船橋での環境が落ち着いたものになるのは三七年に市内に自宅を新築して以後のことになる。

椿が国画会という活動の場を得て一年以上が過ぎた一九二九(昭和四年)年二月二〇日、劉生が満洲旅行からの帰途山口県の徳山で客死した。

椿は劉生の葬儀での司会、複数の雑誌での追悼号への寄稿や協力、遺作展開催などを次々に行った。中でも一九三〇(昭和五年)の『アトリエ』二月号(岸田劉生追悼記念号)では自ら執筆するだけでなく木村莊八と共に編輯に協力し、作品展開の整理を行った。これは今日まで続く劉生研究の基礎となっている。彼はまた、「完全な遺作展」開催のために作品の所在についての情報を船橋の椿宅に寄せるよう誌上で呼びかけているが^(註14)、この活動は劉生だけではなく自らの歩みを振り返ることに直結した。

劉生歿後の後始末に追われた一九三〇(昭和五年)年前半が過ぎ、この年後半と翌年は椿の制作活動はあまりふるわなかった^(註15)。それは傍で見ても判ったようで、彼は周囲のすすめもあつて三二年四月渡欧した。主な滞在地はパリで、そこからオランダ、スペインなどにも足を伸ばし、イタリアを経由して一月下旬に帰国した。

椿が滞在先のパリから妻に送った手紙から。

五月十四日、小雨のしよぼしよぼ降る中を斎藤君と猛郎さんと僕と三人でルーブル美術館を見に行く、さすがに世界一流の大家の作品故、実に感心した。ことにブーサンのもので一点、ゴヤの小品、ドラクロアの大作、ルーベンスのメヂチの諸作、小品の肖像、ボッチチェリの壁画、ルネサンス以前の宗教画、ダビンのモナリザ、時間がなくなつて彫刻や他の絵は見る事が出来なかつたが、エジプトの古代彫刻やギリシャは実に、実に素晴らしいものだ。本物を・見・なく・ては・実・際・わ・か・ら・ない。とにかくその力と大きさと輝かしさに驚く。毎日見に行こうと思つている。ゆつくり見たらまだいいものが沢山あると思う。実に楽しんだ。今日ルーブルを見て本当に来てよかったと思つている、得る処実に多かつた。……

(傍点引用者)^(註16)

椿はパリで日本から持ち込んだ作品や現地で雇つたモデルを描いた作品を日本人のグループ展や個展で発表している。売上などの成果は充分ではなかつたが、そのことよりもヨーロッパを訪れて、複製で知つていた作品のオリジナルに接したことが大きな刺激であり収穫となつた。彼は再びパリを訪れることを考えていたようだが^(註17)、その希望は叶わなかつた。

この渡欧は椿が自らの内なる劉生の姿を客観的に見つめる機会となつた。美

術史家として早い時期に劉生作品の研究を上梓した土方定二（一九〇四—八〇）は、椿からヨーロッパ行の思い出を直接聞き、感想を記している。

椿貞雄氏は草土社の同人のうちで、岸田劉生の弟子であったと心から素直に
いえる一人であろうとぼくは思っている。この椿貞雄氏があるとき、もちろ
ん、岸田劉生の死後であるが、「イタリアに行つて最初に見たものはダ・ヴィ
ンチの作品であつたが、私はその前に立つたとき、驚愕のあまり頭髮が、総毛
立つて一瞬にして白髪になる思いがした」と話されたことがあつた。

これは、ある意味で大変な比較であり大変な批判である。だが、このことに
よつて岸田劉生を冒瀆したと考えたり、椿貞雄氏の劉生への畏敬と愛情とを疑
う人は、あまり人間を知らなすぎるようである。

（土方定二「劉生と四人の友人 三、位置について」^{註130}）

この文章は日本の近代美術史を切り拓いた土方らしい、いい回想になってい
る。若い史家に向かつて自らの心情を率直に話す椿の真摯な姿だけではなく、
短い文章の中に劉生と椿が結んだ精神の紐帯や、椿という画家の立脚点といつ
たものに対して土方が十分な理解を持っていたことが示されている。

昭和 I

岸田劉生が京都滞在中の一九二四（大正一三）年からのめり込んだ初期肉筆浮
世絵の世界に、椿は紙本による絵画制作同様ただちに追隨はしなかった。劉生
から彼が収集した作品を見せられれば素直に感心し、自らも購入したりするの
だが、その下卑た味は二八（昭和三）年ごろまで自作に反映させていない^{註131}。

彼は二八年ごろから三二年にかけて、《春夏秋冬図屏風》（一九二八—二九年、
福岡市美術館蔵）、同題の《春夏秋冬図屏風（春）》（一九三二年三月、千葉県立
美術館蔵、cat.no.67）、そして《髪すき図》（同年十二月、東京国立近代美術館
蔵、cat.no.68）という三点の油彩作品を制作している。これらが、劉生の初期
肉筆浮世絵好みと対応する椿の代表的な作例である。

特に一九二八（昭和三）年から翌年にかけて制作された《春夏秋冬図屏風》に
は、少女たちの四季を描きながら、少女や女たちの表情に劉生のいわゆる
「生々しい、デレリとした、へんにしつこい味」^{註132}がある。椿が少女たちの春
夏秋冬を描いた作品は、他にも先にあげた千葉県立美術館所蔵の油彩作品や紙
本による作品など多数が知られている。それらの中で、少女たちの四季を描き
ながら浮蕩にも似た雰囲気漂わせている作品は福岡市美術館が所蔵するもの
の他は未見で、本作品は劉生に連れられて行つた茶屋の体験に根ざしていると
推測される^{註133}。

《髪すき図》は江戸期の浮世絵にも見られる画題に取り組んだ作品で、東珠
樹によれば劉生の生前から制作がはじめられていたという^{註134}。劉生に《童女
飾髪之図》（一九二一年初秋、碧南市藤井達吉現代美術館蔵、cat.no.36）や《二
人麗子図（童女飾髪図）》（一九二三年三月二日、泉屋博古館蔵）があるが、制
作時期からみれば梅原龍三郎が一九二八（昭和三）年ごろ集中的に取り組んでい
たテーマである「裸婦結髪」との関連が考えられる。ただし、梅原の作品は椿
とは異なり、太い線で人体が捉えられ、色は鮮やかで平面的である^{註135}。偶然
ながら椿が《髪すき図》を制作した年は小林古径（一八八三—一九五七）が同じ
題材である《髪》（一九三二年、永青文庫蔵）を再興第一八回日本美術院展覧会
に発表した年でもある。

《髪すき図》はひとつの（絵画）空間に配されている風呂桶、手桶、しゃがむ
女、髪をすく女の位置関係がちぐはぐになっている。これを初期肉筆浮世絵に

も通じる稚拙さと理解することも可能だろうが、梅原の作品と比較した場合、椿が草土社参加当時から遠近の再現などが不得手だったことを思い出させる。

千葉県立美術館が所蔵する作品は、パリの個展で発表されて以後、現在は「春」のみが知られている。福岡市美術館が所蔵する同題の作品および《髪すき図》などとは違い背景は明るく、人物の表情はアクの強さはるかに抑えられている。姉妹らしき人物と犬が描かれ、年長者の髪型は禿のそれに似ている。この少女と描かれている犬は、劉生が『初期肉筆浮世絵』に掲載し、自ら模写(cat.no.40)した『骨董集』上編著者・山東京伝、一八一四年刊、cat.no.51)所載の「犬を連れた禿図」(一二四—四四年頃、千葉市美術館蔵、cat.no.50)が下敷にされている。

劉生の死の前後に制作されたこれらの作品は、前項でみた椿が求める「リアリズム」とは異なる。それは「もの」の存在ではなく、どうしても「世態人事」^{註136}、「こと」の味わいに重きが置かれるためだろう。やはり、初期肉筆浮世絵の世界は彼に馴染めないものだった。彼がパリから妻に宛てた手紙には、「こつちへ来た時までは浮世絵に少しコウデいし過ぎた。こんどは思い切つて、それ等の考えを振りすててやつて見ようと思つてゐる。もつと本能的になる必要を感じてゐる。一方の写実の方はこのままグングン押して行けばいいと思つてゐるが」(傍点引用者)^{註137}とある。

以後、少女たちの春夏秋冬を描くという画題は油彩ではなく、紙本による作品に複数の作例が存在する。椿の紙本による作品群は、文人画的なものと写実的なものに大別することができるが、少女たちを描いた作品は前者に属し、劉生が宗教画的作品を描いた後に制作した装飾画などに見られる理想の小天地と一見似たような世界^{註138}の中で、四季おりおりの少女たちの姿が描かれている(cat.no.84, 86, 87)。

*

椿貞雄は第二次世界大戦前までに一男三女(長男・朱明、長女・朝子、次女・夏子、三女・晴子)の子供たちがおり、戦後は彼の生前に三人の孫が生まれた。彼が自分の子供を描いた作品を出品記録からたどると、一九二二(大正一一)年に米沢の美術団体・光原社が開催した展覧会に賛助出品した《幼児の像》(現在所在不明)が最初の作例ではないかと考えられる。子供たちを描いた作品が増えるのは昭和期に入ってからで、娘の像が多い。

椿の制作の展開と子供たちの成長の関係で、劉生にとつての麗子のように、自らのコンセプトを注ぐ器として我が子を題材とした作品は少ない。これが娘たちの前にモデルとしていた、姪の菊子を描いた作品とは違う。一九二七(昭和二年)三月の《朝子像》(平塚市美術館蔵、cat.no.138)は前述の劉生の初期肉筆浮世絵の影響を受けた作品を制作する直前のもので、二八—二九年の《春夏秋冬図屏風》に近い描写——「夏夏祭行支度図」に描かれている、鏡を持った幼女は朝子だと思われる——になる可能性もあった。だが、劉生と椿では子供に向けるまなざしは違っている。

《朝子像》の顔は丸く、目はつぶらで、頬には赤みがある。顔から生気がはちぎれんばかりで、おとなしくモデルをさせるには大変だったのではないかと思われるほどである。椿が子供や孫たちを描く基本的なパターン(この場合、テーマでもある)は既に本作品で確立されている。この作品から、椿が初期肉筆浮世絵の世界から脱した経緯は彼がヨーロッパに行つただけではなかったことが判る。結局、劉生が入り込んだ世界は我が子とは相容れないものだった。いくら作品のためとは言え、椿は一九二八—二九年の《春夏秋冬図屏風》のような世界に我が子を捧げることが生理的に耐えられなかったのだ。三〇年に椿が子供たちの周囲を劉生調の枠や飾文字などであしらつた素描が残っているが、子供たちは劉生という空間の中で大人しくはしておらず、勝手気ままにふるまい、もはや劉生調の装飾はパロディのようになってゐる(cat.no.139-141)。椿の

子供たちが彼を救ったとも形容できる。

しかしながら、子供たちを描いた作品に見られるパターン化された顔の造形には、対象とは別に画家がカンバスに向かう前から、何らかの意図が用意されている。これは劉生が麗子を描く際に宋元画や初期肉筆浮世絵を念頭（もしくは傍ら）に置くことと本質的には変わりが無い。それが椿の場合、子や孫たちの健やかな成長という親（あるいは祖父）のねがいであることは疑う余地がない。プライベートでありながら同時に普遍的なこの制作意図は、画面上の構成などに個々の造形的な課題はあるものの、彼が劉生から学び、受け継いだ宋元画に由来するリアリズムを指すこととは次元を異にする。

子供と孫を描いた作品を比較してみると、孫を描いた方がより写実的になっている。画家の作品ではあるが、一般の祖父同様、孫をカメラで撮影するような気分の方が勝っている。

*

一九三二（昭和七）年の渡欧後、初期肉筆浮世絵の世界を脱した椿貞雄の作品の変化は、風景画によく見ることができ。それまでの彼の作品で風景といえ、劉生以前には誰も描かなかった道や崖であり、または鶴沼などの田畑や人家などが主だった。帰国後、椿は風景画の題材として富士山を選んでゐる。富士山は彼が第二次世界大戦の疎開中に取り組んだ妙義山、最晩年の桜島などとは異なり、三〇年代半ばから晩年に至るまで継続して取り上げられている。油彩に限らず、紙本による作品をも含めると、彼が富士山を描いた作品の全点数を確認することは今日不可能である。

富士山という画題は月並みさゆえに作品を求める側にも好まれたかと思われる。それ以外に意図があるとすれば、極めて日本的な画題、日本の象徴としてだろう。前項に記した、一九二六（大正一五）年に椿が発表した「東西絵畫の相違及び現代油絵の東洋化と自分の仕事に就て」や売野正男の回想などに見られ

る通り、彼は「大正末あたりから『日本』、『日本人』という言葉にこだわっている。その傾向はヨーロッパ滞在中に一層強まっていることが妻宛の手紙からもうかがわれる^(註19)。

とはいえ、椿の四年ほど後に渡欧した小説家の横光利一（一八九八—一九四七）のように、彼が「日本的なるもの」に急激に傾斜しなかった理由も、両者の渡欧時期による政情の違いはあるにせよ、ヨーロッパでの体験が椿を押しとどめていたからだ。彼が自らの絵画を描く材料として選んだ油彩とその技法が、ヨーロッパの文明に根ざしたものであることをよく理解していたからであり、蓄積された技術（油彩の歴史）の差というものを目の当たりにした経験に基づいている。

椿が描いた油彩による富士山にはさまざまな視点から捉えた作例がある。多くが月並みな、誰もがどこかで見たような富士山を描いた絵である。その中で制作上の問題が顕著に現れている作例は、画家が見晴らしの良い場所に位置し、遠景に富士山を配したもののだろう（cat.nos.175,176）。富士山を配した画面の上が遠く、下に向うほど手前（画家の足元）になるという構図で、これを梅原龍三郎の作品と比較すると、椿の場合は対象が雄大であることを意識し過ぎてゐる。富士山という量塊を強調したいためなのか近景の捉え方がことさらに細かく、開けた視界によつて得ることができる空間という、もうひとつの量塊が見えにくい^(註20)。

同様の問題は最晩年に制作された桜島を描いた作品（cat.nos.184,185）などにも見られる。この場合も梅原の作例と比較が可能だが、椿は錦江湾の対岸からの視点を強調するあまり、画面の中央を分断してしまうほど大きく海を描いている場合がある。富士山や桜島をテーマとした作品に見られる椿のこの躰きは、名所旧跡をものにしようと肩肘を張ってしまったためと考えられる。これは抜きがたいものとしてあつたようで、亡くなる直前、彼が晩年好んで風景を描

いた長崎に住む知人に宛てた手紙には「風景画はどうしても南画風になります」^{註四}という嘆息のような言葉が記されている。これは南画(文人画)という形式に問題があるのではなく、ともすれば風景を前に気分が高揚し、空間の把握がおろそかになってしまう彼の自戒だろう。彼は本質的に画室で制作を追求するタイプの画家ではなかったか。

例外的に、椿が一九四五(昭和二〇)年に疎開先で目にした妙義山を描いた作品(cat.no.160)に力みは感じられない。彼は太平洋戦争末期の四五年三月、長く勤めた慶應義塾幼稚舎を辞職して碓氷に疎開し、翌年三月まで同地に滞在した。妙義山は谷文晁(一七六三—一八四〇)の『名山図譜』(一八〇四年刊)に取り上げられ、椿に近い時期では富岡鉄斎(一八三七—一九二四)の《妙義山図・瀨八丁図》(一九〇六年、布施美術館蔵)が有名である。椿によってデフォルメされた山のかたちは文人画を彷彿とさせるが、彼が先達たちの作品に接した眼の記憶と対象が画面上で無理なくひとつになっている。もともと、彼があまりにも文人画的なデフォルメを反省したためか、妙義山をテーマとした制作はこの時期のみに止まっていることが惜しまれる。妙義山を描いた作品以外にも、疎開先で出会った何気ない風景を描いた作品には、佳品がある。

昭和Ⅱ

一九三二(昭和七)年、渡欧中の椿貞雄が滞在先のパリから妻に宛てた手紙には、岸田劉生の影響による浮世絵のような世界への接近は止め、「一方の写実の方」は進めたいと記されていた。作品の上で二人の分岐点となっているのが、冬瓜をモチーフとした静物画である。

劉生が冬瓜を描いたのは、確認される限りにおいて関東大震災の直前、一九

二三(大正一二)年八月三〇日付の日記に「昼頃から、日本畫をかく。絹の小点に冬瓜とぶどうをかく。けいこのつもり也」とあるのが恐らく最初だろう^{註五}。本格的に冬瓜と向き合ったのはそのちょうど一年後、京都滞在中の二四年九月一日、妻・藁が静物のモチーフとして錦小路で買い求めたことから始まっている^{註六}。劉生夫妻は冬瓜についてどんなものか知っていたが、米沢生れの椿は知らなかったという。彼が冬瓜を描くのは翌二五年からである。

彼は不思議な題材をよく発見する。僕は北国生れで冬瓜というものを知らなかったもので、それに八百屋の店先を注意して見るということをしなかったのだ、この絵を見たとき、こんな不思議なものがこの世にあるのかと思い、それを取上げてその不思議な美を实によく表現しているのに驚き、一方自分のうかつさを心から恥じたのであった。

(椿貞雄「劉生の作品について 冬瓜葡萄図」)^{註四}

椿は劉生が選んだ題材である以上に、冬瓜が自らの記憶にない存在^{註七} オブジェであるというところに魅せられた。彼が冬瓜を描いた初期の《冬瓜図(支那籠)》(一九二五年一〇月二日、豊橋市美術館蔵)などでは、劉生が描くことがなかった果肉やワタまでが再現されている。

椿が描く冬瓜は、劉生のそれに比べて色が濃く、深い。劉生の油彩作品が岩彩で制作された《冬瓜茄子図》(一九二六年春、三重県立美術館蔵、cat.no.92)や《冬瓜茄子図》(同年七月、cat.no.93)などと同じように冬瓜のたたずまいを重視した制作だったとすれば、椿の場合、《冬瓜図(支那籠)》を見る限り最初から形状全体が生み出す量(塊)感と白い粉をふく表面の「かるみ」を持った質感という、相反する要素をどのように画面上に再現するかがねらいとなっている。彼にとっては冬瓜そのものが宋元画の「重さの内に軽さがある。ど

つしりしてゐて、一方にさりとてある「リアリズムを体现した存在となつた。

冬瓜は浮世ばなれした感じだ。禅味をおびている。机の上のころがして見ていると、いくら見ても飽きない。どつかと梔子でも動かぬ重量感。それは唐時代の鼎を連想させる。薄緑の肌に白い粉をふいている質感の不思議な魅力。図のデッサンは雪山を想わしめる。見つめていると、フウと息をすると思ふのだ。

(同) (註145)

椿は一九二〇年代中期以降、静物画の題材として冬瓜の他にも白菜や蜜柑など、周辺の野菜や果物を多く用いている。彼が四五(昭和二〇)年ころまでにこれらを描いた作品には、落ち着きのある、静かな画面のものが多く、基本的に描こうとする対象を画面の正面に据え、水平かやや斜め上から見る構図である。場所は室内で、ほとんどの作品において静物が置かれた卓と背後の壁は薄暗い色調でまとめられている。モチーフにあまり陰影を施さない手法は、静物そのものがぼつかりと画面に浮かび上がることを考えてのものだった。彼の静物画に見られる対象への光の当て方は、現存する作品や記録写真などで確認すると、二〇年代中期までは主に薄明の中から対象が浮かび上がるような光で、三〇年代になると横方向から光が当てられている(画面左側からの作例が多い)。どちらにも、絵を見る者の意識をモチーフにのみ向かわせるため、壁や卓に当たる光はつとめて再現を避けている。その光は制作をする上で重要な要素であるが、それ以上ではない。二〇年代初期の作品に見られた陰鬱さや重苦しさとも感じさせる雰囲気は制作年が下るにつれて薄らいでおり、これは画家の年齢に応じた技術の積み重ねによるものだろう。

……油絵は物を描写するには持つて来いだ。自分はリアリストであるから物それ自身を愛す、その物自身の持味を愛す。対照物その物をそっくり写すには持つて来いである。(その物の持つ質の味、實在の神秘)例へば僕は、対照物(果実人物)に影を造らない様にする。投影も少なくする。物に影を造ると物それ自身の質感をかくす事になる。バックを一色の暗色で塗る方法も、宋元画の花鳥畫等に倣つたものだ。リアルをより明瞭に描写したいが為めと、ジンとした深さを生む為だ。……

(椿貞雄「東西絵畫の相違及び現代油絵の東洋化と自分の仕事に就て」(註146))

*

椿貞雄の静物画の制作に変化が起こるのは、第二次世界大戦中、一九四三(昭和一八)年ころからのことであるが、具体的にどのような方向を目指そうとしたかについては、四五年九月に制作された《瓜図》(米沢市上杉博物館蔵、cat.no.102)と翌月の《冬瓜図》(船橋市蔵、cat.no.103)という二点の紙を支持体とした水彩画によって示されている。現在この二点は所蔵先が異なり、前者が額装、後者が軸装であるために判りにくいだが、落款と印章が点対称の位置にあり(《瓜図》が画面右下、《冬瓜図》が左上)、大きく捉えた冬瓜の緑系統の色は薄く、やや小さい瓜を濃く捉えるなど、画家は当初から対になることを想定して制作した可能性がある。

描写の技法(テクニク)も対照的で、それぞれ支持体となつた紙に輪郭線を用いず(《瓜図》には一部認められる)描かれた対象は、前者は滲みによって、後者は白系統の絵具が全体を暈すように包む——冬瓜の表面にまとわりつく粉と、光のように——ことで捉えられている。瓜に見られる滲みだけを見れば画面上の効果(つまり、劉生が求めた「気分」)をねらつてのことであると考えられるものの、紙の上に白で冬瓜の表面を捉えた作品と併せて見れば、この二点の作品に見られる画面上の効果は、モノと空間のあいまいさによって周囲

の余白(紙本そのもの)も描かれた対象と等質の存在、絵画のみが持つ空間であるという画家の認識があつたことを理解することができる(註14)。

椿は水彩によって掴んだこの対象と周囲の空間の関係を、油彩においてどのように実現しようとしたのか。

椿は一九四三年、李朝白磁の《白磁大壺に柘榴》(一九四三―四四年)(註148)と、中国の黒釉壺をモチーフとした《壺(黒い壺に南天)》(一九四三年一月二〇日―四八年、千葉市美術館蔵、cat.no.112)の制作に着手した。

椿の趣味らしい趣味と言えば関東震災のおりに滞在していた郷里で覚えた鮎釣りだった。船橋で暮してからは、千葉県下の川をほとんど廻つたと自ら語っている(註149)。凝り性という点では、やはり劉生と同じだったのかもしれない。劉生にとつての古画に近い存在は、椿の場合やきものだった。彼がいつごろからやきものの収集をはじめたかについては不明だが、公刊されている文章などを基に推測すれば、一九三二(昭和七)年にヨーロッパから帰国して以後のことになる。三八年ころになると彼が戦利品を手に入れたと家族たちが「また古物?」と訊く――(註150)彼の文章にはそのように記されているので、点数は多かったようだ。写生材料としても欲しいと彼は記しているが、現在確認できる彼の静物画にさまざまなやきものが主題として描かれるようになるのは四〇年代中期以後の作品からで、《白磁大壺に柘榴》と《壺(黒い壺に南天)》は初期の作例となっている。

この二点にはそれまでの椿の静物画には見られない特徴が見られる。

《白磁大壺に柘榴》は従来通り室内の卓に置かれた静物というセッティングながら、画面全体が以前よりも明るく感じられる。背後の壁と卓は光によって分けられている。本作品は上からの人為的・人工的な照明であり、壁と卓の違いはあるが、どちらも色面としての処理に近い。その中で、全体につるりとしいながら各部が不均質であるという特徴を持った李朝白磁が存在している。

壺は光と、これまでの作品よりも見下ろすように対象を捉えている視点のため、下部は影に覆われている。「陰影を描く事はゲビラせる。俗にする。描写の緊密を欠く即ち晝境を甘くする」(註151)として、宋元画(および劉生)に倣つて影を積極的に描かなかつたこれまでの椿とは異なる。このため白い球体としての壺と、色面となつた壁と卓との対比が、壺の存在感を際立たせている。また、壺が卓に落とす影と、その前に配された二顆の柘榴の影の違いも対象の質について考えさせることに働いている。光の方向と対象を見る視線が重なり合い、結果として《白磁大壺に柘榴》での光は画家の意識そのものになつたようだ。椿は本作品の制作に着手する前年、《夜のチューリップ》(一九四二年)(註152)という油彩を制作し、以後も《夜の静物》(一九四六年、個人蔵、cat.no.106)や《夜の自画像》(一九四九年頃、米沢市上杉博物館蔵、cat.no.114)などを制作している。これらの作品で対象を照らし出す光線も人為的、意識的なものであるが、白磁大壺のような単純な構造を持つモチーフではないため作者の意図は一見わかりにくい。

《壺(黒い壺に南天)》に描かれた壺は《白磁大壺に柘榴》とは対照的に窓際に置かれており、バックは明るい(註153)。逆光の中で画面に大きく描かれた壺は黒一色では描かれてはおらず、白や青、茶系統の色彩を用いて光によって変化する各部分のさせた感じや釉薬が剥がれた表面が描かれている。それらの質感がひとつの壺というかたちに総合され、全体の存在感に転化している。その確かさにもかかわらず、机に落ちた影は薄いために対象がカンバス上に再現されているのではなく、絵画という空間の中に壺がただ存在しているように見える。ここには、劉生が紙本や絹本で行ないながら、油彩では実現できなかった空間と類似のものが表出されている。

窓辺や縁側に置かれた壺という画題は《春雪》(一九四二年)や《窓辺早春》(一九四九年、個人蔵、cat.no.113)も同様で、後者には《壺(黒い壺に南天)》

と同じ壺が描かれている。前者は未確認であるが(作品写真を見る限りこの作品が逆光の最初の作例か)、後者に見られる壺の影は薄いものの、磨かれた縁側に置かれているという状況によって、不自然さはやや薄らいでいる。ただし、これらの作品において壺は作品の主題ではないため性格が異なる。

《白磁大壺に柘榴》と《壺(黒い壺に南天)》は、画家が画面に描かれているものの(表面)と光の関係に着目している点が共通している。従来の椿の静物画では、描こうとする対象を細密描写ではつきりと再現するために光が必要だったが、この二点の作品で間接的に描かれた光は画面上に描かれている(ここでは「構築されている」と形容した方がより適切だろうか)もの、そのものの存在にとって不可分な要素となっている。同じ時期に《壺(白磁大壺に椿)》(一九四七年、米沢市上杉博物館蔵、cat.no.107)や《黒壺に梅一輪》(一九四八年・五一年加筆、千葉県立美術館蔵、cat.no.111)が制作されている。どちらの作品も《白磁大壺に柘榴》のような作為性は抑えられているが制作の方針は同じである(後者の視点の設定や影の描き方は《白磁大壺に柘榴》に近い)。

椿が一点の作品を描くために粘り強くカンバスに向かう姿は後の語り草となっている(註154)が、一旦筆を置いても文字通り自らが納得の行くまで加筆を行っていたようで、特に昭和期に入ってから制作された椿の作品の年記にはしばしば加筆を行った旨が記されている。彼にとって加筆は油彩の剥落などの補修や気になった箇所を補う程度のような補助的な営為ではなかった(註155)。《壺(黒い壺に南天)》は一九四八(昭和二三)年に完成したと考えられる作品で、カンバス裏には「昭和十八年描き始め／其后気のむいた時に／度々加筆す」と記されており、制作が天候や季節の変化によって中断される風景画などとは違い、画家が長く画室で温めていた作品だった。

《壺(黒い壺に南天)》の制作が続けられている間、画家が描く冬瓜は従来の写実のスタイルを突き詰めた《冬瓜南瓜図》(一九四六年二月二日―四七

年、島根県立石見美術館、cat.no.104)のような傾向から、《冬瓜図》(一九四七年、個人蔵、cat.no.108)に見られる、対象の表面に光がまとわりついたかに見える描き方へと変化している。《冬瓜南瓜図》でも背景となった壁と冬瓜との境目部分は卓と冬瓜の関係よりも曖昧な描かれ方になっており、対象とその周囲の空間の関係について椿が意識していたことが認められる。ただし、この作品ではあくまでも描かれた冬瓜と南瓜の「質」の対比に主眼が置かれている。対して《冬瓜図》の筆致は丁寧でありながら、冬瓜と周囲の空間は曖昧に、暈されたように描かれており、画面上で一体化したものとして存在感が表出されている。これを、椿が一九四五年に疎開先で描いていた水彩《冬瓜図》の空間が油彩によって実現されたものと理解することは誤りではないだろう。

《壺(黒い壺に南天)》と向き合った椿の時間について考える時、油絵具を入手したばかりの若い彼がポスト印象派の影響下にある《落日(代々木附近)》を制作した直後、劉生のオリジナルの絵画に接し、たちどころに細密描写に影響されて《自画像》を制作したことが思い出される。《壺(黒い壺に南天)》について費やされた時間の長さとその間に制作された作品などを併せて考えれば、この作品は画家にとって自らの思索を深めるための足場となっている。当然、そこには劉生から学んだ絵画観なり造形思考の再検討なども含まれていただろうが、それは入り口にすぎない。そこを過ぎれば、終始自分自身との対話——ちょうど、椿より歳下の島海青児(一九〇二―七二)が《夜のノートル・ダーム》(平塚市美術館蔵)でころもみていたように——が続けられた。先に引用した浅野徹による岸田劉生と梅原龍三郎の比較に従えば、椿は水彩の制作において絵画空間における光の役割について考え、その結果、東洋画の制作と自らの油彩画の間を結びつける可能性を見出していたのではないだろうか(註156)。

ここで椿が油彩によって描いた冬瓜の暈しについて、第二次世界大戦中および直後の彼を取り巻く状況について見ると、矢代幸雄(一八九〇―一九七五)が

のちに『水墨画』（岩波新書、一九六九年）に再録した論考「滲じみの感覚」および「水墨画の心理」を一九四六年から翌年にかけて、椿に親しい旧『白樺』同人が関わる雑誌に相次いで発表していることが注目される。

「滲じみの感覚」は一九四六年、『座右寶』第三号および第四・五号に分載された。「日本美の探求」という副題が附せられている通り、滲み（そして暈し）という現象が「東洋美術、特に日本美術の諸相に於て如何に効果的に利用されて居るか」（註157）について概観したものだ。矢代は「滲じみを真に利用し、その特殊感覚と技法とを育て上げたものは、水墨画であつた」（註158）と指摘しているが、その水墨画の特質について翌年『世界』一月号に発表した「水墨画の心理」において次のように要約している。

偕て水墨畫は繪畫の三要素（色彩、線、及び明暗の調子）のうち極めて重要な色彩を欠くが故に、甚だ特殊なる趣致を示さざるを得なかつた。その特殊なる趣致とは何かと言へば、それは文字通り皮相を去つて内面的に注意を集中する觀照即ち是れである。而してこの内面的といふことは、先づ繪畫の最初の任務たる自然の事物を描寫するに當つて、形似に捕はれず、表面の華やかさに迷はされず、實在の本質を擲むことを意味し、更に進んでは、そこに宿る精神的意義を感得し、端的に之を表はさんとすることを意味する。即ち描寫表現何れの面に於ても截然と精神的傾向を帯びることであつて、これこそ水墨畫が他に比類なき藝術形式を組成する所以である。

（矢代幸雄「水墨畫の心理」 ルビ・傍点・カッコ内は引用者による）（註159）

水墨画についての矢代の考察は、技法としての滲じみが「強く粘着性なる」油絵具には不向きで、「潤沢に水を用ゆる水絵具に於てのみ可能」（註160）としている。しかし椿が経験によつて会得した、油絵具の特性を「いつたん殺して生

す」手法は、画面上では水墨画と似た効果の再現を可能なものとした（註161）。そのため、矢代の水墨画に関する考察は、椿の制作を理論面から保証するものになり得ている（註162）。

そして、対象を暈すように描くということは、写実を追求していた椿の従来の制作とは異なることになる。矢代の考察に沿つて改めて対象（とその質）の再現性が重視された《冬瓜南瓜図》以後に制作された《冬瓜図》に見られる光の描写の変化を見ると、椿はこの間現実とは異なる絵画という空間のなかで存在するもの（これが矢代の記す「實在の本質」で、そこには光も含まれると考えられる）について考えていたと結論付けられる。このような、絵画が現実の写像ではないという椿の姿勢がモチーフの面から理解されるのが一九四九年から五一年にかけて制作された《冬瓜図》（個人蔵、cat.no.121）であり、また本作品では《壺（黒い壺に南天）》の「加筆」の意味するところが明らかになっている。

……僕は毎年毎年冬瓜を五ツ六ツ買い集めては写生する。そして毎年々々かく度にむずかしい。二月になると、机の上で冬瓜はデロデロに腐敗して水が流れ出す。そして感慨無量な気持ちになる。

（椿貞雄「劉生の作品について 冬瓜葡萄図」）（註163）

何年にもわたつて描き続けられる冬瓜は、同じ冬瓜ではない。画家が描いている冬瓜は目の前にある対象の写像ではなく、絵画の中にのみ存在する冬瓜である。

この時期に椿が制作した人物画《村童図》（一九四七年、多摩信用金庫蔵）（註164）、そして制作時期がやや遅れる《渡邊義一君像（水彩画家）》（一九五三年、千葉県立美術館蔵、cat.no.174）などは草土社時代を彷彿とさせる題名と図像の構えで

ありながら、これまでに見た静物画と共通した光の意識が認められる。他にも、『少年(野口敦弘君像)』(一九四五年、米沢市上杉博物館蔵、cat.no.161)のような、古いフレスコ画を思わせる淡く、薄い色彩によって光がかたちとなったかのように軽やかに仕上げられた人物像も、同じころみの範疇にある。

椿の作品に見られるこのような描写の変化は、本稿に記した作品のみによってもたらされたものではない。『壺黒い壺に南天』¹⁵⁵は自分の造形思考を確認するため、たまたま実験室になったのであり、彼の第二次世界大戦期以後の作品、特に静物を扱った作品群は全体としてそれまでとは違った造形思考が顕著である。彼は静物画において新しいカンバスに向かうたびごとに自らの方法論の確認作業を行い、彼の考える写実を追求している。

草土社結成前から、劉生はカンバス上に対象を見たまに再現しようとしていた。椿はそれに従っていたわけだが、劉生は写実の先にあるものを求め、『写実の欠除の考察』(一九三三年)を経て初期肉筆浮世絵の世界を発見した。しかしそれはカンバスの外側(こちら側)での主知的な操作が先行していたと評価せざるを得ない性格を多分に帯びていた。対象を忠実に再現しようとした細密描写とは異なる椿の『写実』は、画家の視点が対象だけではなく、対象と周囲の空間との関係に向けられ、冬瓜や壺と周囲の境を漠とすることによって絵画という空間と、そしてそこに実在するものの創造に向かった。それは彼の論理に従えば、描く対象の存在をカンバス上に再現するということと、油彩によって東洋の美を実現しようとするふたつの課題が止揚される具体的な糸口でもあった。

昭和期に椿が制作した一連の静物画のうち出来上りのよい作品は、見る者を落ち着きのある空間に誘い、共に時間を過ごすことができる。

*

椿貞雄は一九二八(昭和三)年に結成された国画会絵画部に創立メンバーとし

て参加して以後、終生同会の会員として活動した。その中で、彼を会に誘った梅原龍三郎の影響と考えられる作品がいくつか認められる。それらを列挙すると、すでに記した三一年の『髪すき図』という画題であり、『西横野村秋景』(一九四五―四八年)¹⁵⁶に見られる色彩の布置、風景画における富士山や桜島という画題と構図である。あるいは『少年(野口敦弘君像)』は梅原が早い時期から自らの制作との関連でポンペイの壁画に代表される古いフレスコ画に関心があつたことを思い出させる¹⁵⁶。また、水彩『呉州赤絵皿に果物』制作年不詳、船橋市蔵、cat.no.110)の場合、その筆致は梅原が四〇年代に制作していた岩彩を併用した油彩画の存在を抜きにしては考えられないだろうし、呉須赤絵皿というモチーフ自体が——つつましかではあるが——梅原の趣味に呼応する。

国画会会員だった椿の作品を考える上で、梅原との関係のみが考察の対象ではない。椿よりも若い世代と比較・検討することもできる。本項でみた『白磁大壺に柘榴』や『静物(冬瓜と包丁)』(一九五三年、米沢市上杉博物館蔵、cat.no.124)に見られる人工的な光線と単純な色面に近づけられた背景や卓の描写は、香月泰男(一九一―七四)のような一九五〇年代に国画会の中堅として活動していた画家の作品に近似したものとなっている(香月は一九四〇年同人推挙、六二年退会)。椿が第二次世界大戦以後新たな静物画の空間を創造することになった間接的な影響として、新しい世代による作品の刺激について考える必要がある。なるほど劉生の死によって生きている椿そのものまで過去に封印された観があり、周囲も時としてそのように画家に接してしまった¹⁵⁷。しかし椿自身は劉生を通して学んだ造形論を自らが生きる時代の中で考え続けていた。香月(をはじめとする後進たち)の作品との近似は、その姿勢が決して閉じたものではなかったことを示している。これは、今後椿の絵画制作について考える上で注意すべき点だろう(註158)。

椿は一九四九(昭和二四)年に千葉県美術会結成に尽力し、常任委員に就任した。展覧会(県展)では作品本位の姿勢を貫いて選考を行ったが、主要な出品者については所属する美術団体にこだわらず過去の作品もよく記憶していたようだ^(註189)。その千葉県美術会をめぐる座談会で、展覧会はレクリエーションの場かと問われた際、椿は「あくまで道場だ」と言い切っている^(註190)。彼にとつては国画会も同じように道場だったのであり、梅原のような年上だけでなく、年下の画家たちのころみから学ぶことはあり得たにちがいない。草土社以来、彼にとつて美術団体とは何よりもまず絵を学ぶ場であつたのだから。

椿は一九五四(昭和二九)年に長崎で国画会展を開催する準備のために同地を訪問し、亡くなる五七年までに五回訪れた。五二年に八丈島、五六年には鹿児島に写生旅行を行っている。房総も同じ陽光の地ではあるが遠隔の地での制作は、気分もまた違ったものだったのだろう。五七年一〇月に長崎から戻った後に発病し、一二月二九日に亡くなった。

おわりに

本稿に記した通り椿貞雄が描いた紙本墨彩・淡彩は、文人画的傾向と写実の二つに大別できる。文人画的傾向は四季折々に遊ぶ少女たちを油彩で描くことをしなくなった後も描き続けたことから明らかのように、自らの油彩の技術では描けないテーマのための受け皿や避難場所のような役割も担っている。そして写実による作品には、油彩による静物画を展開させるための、確認作業としての性格が認められる。

一九五一(昭和二六)年に椿が執筆した文章には、

……私自身日本画を描いている時もまた油絵を描いている時同様真剣で全力を尽す。だから日本画をやっている時は油絵が描けなくなり油絵をやりに出せば日本画が描けなくなってしまう。片手間に描くわけにはいかない。

(椿貞雄「日本画と洋画」)^(註191)

また、

……洋画家が日本画を描き日本画家が油絵を描く、そして自己の画境を深め高めて行くことを当然過ぎることである。我輩は日本画家で御座るの油絵画家で御座るのと狭い根性では心細い。

(同)^(註192)

などと記されている。この主張は五五年、岸田劉生の作品《茄子図》(一九二四年、個人蔵)について記した文章でも繰り返されている。

日本人はある年配になると水墨をやりたくなるものらしい。紙と墨はわれわれと切つても切れぬものがあるようだ。長い伝統がそういう心を我々の奥深く植えたのかもしれない。

(椿貞雄「劉生の作品について 茄子」)^(註193)

劉生が亡くなって四半世紀以上の時が過ぎ、還暦を目前にした椿は劉生が生きることでできなかった時間を費して「長い伝統」と向き合った自らの心情を、紋切形ではあるけれどもこれ以外の言葉では綴ることができなかったに違いない。ところがこの文章の末尾は、

日本では油絵画家、日本画家とはつきり区別しているが、これもまことにおかしいもので、単に使う材料の違いに過ぎない。油絵で表現する方が適切なら油をやり、水墨でやつた方がいい場合は水墨でやるがいいので、そんな窮屈な考えをすてていい。

(同) (註174)

と、しめくくられている。これでは、椿が語る「長い伝統」は油彩には不向きであるということになり、「水墨でやつた方がいい」仕事を「油絵で表現」しようとしていた彼の制作活動と矛盾する。

劉生の場合、この矛盾は画面上に技法の破綻としてそのまま現れた。前項で見たとおり、椿はこれを回避するために墨の量しや滲みと近似した効果を油彩で再現するようになった。かつて彼は「東西絵畫の相違及び現代油絵の東洋化と自分の仕事に就て」の中で油彩の南画(文人画)的表現について、「しかし水墨の味には未だ遠いと思ふ」と記していたが、晩年の「水墨でやつた方がいい場合は水墨でやるがいい」という発言は、彼の同時期の油彩制作が未だ到達点ではなく、途半ばのころみであるということをも本人が意識していたことを示している。

引用した文章にはいずれも椿という人物の真面目さがよく表れているが、売問信男は『油絵に精出している間に、日本画を描くのは、心の休息である。羊羹を食って玉露を飲む気持ちである』とにこにこして話したことがあった(註175)という、文章とは異なった画家の表情を書き留めている。この発言は油彩画家の森田恒友が文人画に求めた「寛ぎ」そのものであり(註176)、彫刻家の高村光太郎(一八八三—一九五六)が自作の木彫について「……自分の好きな小さな生き物を作り出し、又其を眺めながら玉露をすすする」ひとときを「まったく恍惚の時間」(註177)と呼んだことと同じである。そうでありながら、生前の椿は展覧会

で紙本墨彩・淡彩の発表をそれほど積極的には行っていない。やはり彼はあくまで自らを「稽古しただけ手馴れてゐる」油彩を用いる画家と規定していたのであり、劉生を通して学んだ宋元画の写実を油彩によつてどのように実現させるかが草土社参加以後の大きな課題となっていた。

椿は画家として出発した時点で制作上のコンセプトと技術の両面においてほとんど劉生の活動に依拠していたことから、狭路の中で展開を模索しなければならなかった。一九三〇年代に「日本的油絵」のありかを求める動向は彼の課題そのものだったし、彼の理解者である梅原龍三郎はその中心的存在として制作していた。椿が同時代のこの動向に呼応するように自らの課題を克服し、作品の内容を転換させるのは四〇年代中期以降にまでずれ込んでいる。これは何よりも彼にとつて劉生の存在が大きかったためだった(註178)。

*

椿貞雄が彼独自の油彩画を制作していた一九五五(昭和三十〇)年、美術雑誌では画家たちがものの存在について語り合っているが、彼らの討論の中に椿はおろか岸田劉生の名前すら言及されていないのは、二人の仕事が現代美術のアクチュアルな問題とは無縁であると思われていたためだろうか(註179)。

我々は我々の足で立つ事を誇りにしやう。

(椿貞雄「舜擧の牡丹図その他」)(註180)

註 劉生や椿の文章のうち、千葉市美術館の展覧会図録に再録したものについては当該頁を（＊）内に記した。

1 長與善郎『わが心の遍歴』筑摩書房、一九五九年、二二三頁
文中の「倉田」は倉田百三。

はじめに

2 椿貞雄『岸田劉生と僕』東珠樹（編）『近代画家研究資料 岸田劉生Ⅰ 木村莊八・椿貞雄』東出版、一九七六年、二〇四頁（初出『ふさ』第一巻第三号、一九五五年五月）（＊一三頁）

3 売間信男『椿貞雄伝』『米沢文化』第三号、一九六八年九月、四五頁（刊行月は奥付に基づく）

4 上杉熊松は米沢藩二代藩主斉憲（一八二〇―一八九）の子（最後の藩主である茂憲の異母弟）。工部美術学校に在籍し、堀江正章（一八五八―一九三三）や曾山幸彦（一八六〇―一九二）たちと共に一八八〇（明治一三）年に来日したイタリア人のサン・ジョバンニから絵画を学んだ。明治学院の図画教師となり、同校では和田英作（一八七四―一九五九）を指導している。その後、米沢中学校に転じた。剣術にも優れ、父と同じ心形刀流を学んだ。

今泉篤男は上杉について「……旧藩主上杉家の分家の出の方で、横山大観と同級の東京美術学校の第一回卒業生ということだった」と記しているが、記憶違いか。

今泉篤男『土田文雄の人と作品』『今泉篤男著作集Ⅰ 洋画論 現代日本』求龍堂、一九七九年、二八〇―二八二頁（初出『土田文雄画集』山形美術博物館、一九七四年）

磯崎康彦、吉田千鶴子『第一編 明治期の東京美術学校 第四章 明治二二年東京美術学校開校』『東京美術学校の歴史』日本文教出版、一九七七年、四八―五一頁

売間信男『椿貞雄伝』註3と同、四五―四八頁

5 椿貞雄『草土社時代断片』註2と同、一六六頁（初出『畫學生の頃』アトリエ社、一九三〇年）

7 椿貞雄『岸田劉生と僕』註2と同、二〇三頁（＊一三頁）
8 椿貞雄『岸田劉生をめぐって』註2と同、一九七頁（初出『みづる』第五九三号、一九五五年一月）

＊ このことについては、椿の自筆文獻「静物畫に就いて」に詳しく記されている。

私が静物畫を見て、初めて、真に強く心を打たれたのは、後期印象派の畫家、ルヌアール、ゴッホ、セザンヌ等の描いた静物畫を見た時であった。（勿論写真版か色刷を見たに過ぎないのであるが）殊にセザンヌの静物畫には実に驚歎した。どつしりさ、量とか実在のもの神秘感や、莊重、永遠とか、その畫事に、畫境から教はるゝ処甚大であった。果実や草花や器具をモチーフにする美術境を發見し、かくの如く強く深く、それ等を美化し、權威を与へた事を讚美し驚歎し畏敬した。セザンヌこそ静物畫の創造者、真に生命を植へ

つけた第一人者であると共に時強く感じた。セザンヌの描いた静物畫は、雄（マ）に昔の偉い畫家達の描いた、コンポジションや人物畫に匹敵するものであり、それ以前なかつた美境の發見であり、美術の創造である。

椿貞雄『静物畫に就いて』北原義雄（編）『油絵の研究』アトリエ社、一九三一年、一一三―一四頁

9 石井柏亭はポスト印象派の影響から離れた岸田劉生、木村莊八の作品について彼なりの評価をしていた。

今二氏が粗より精に入つたのは此後期印象派の影響が時代にあつて多少の異趣を呈する。二氏の作はフューザン会頃のものより此頃のもの、方が余程善くなつて居る。それは進歩と曰ひ得きものかも知れない。けれども私には「出直し」と云ふことの尚適切なを覚える。二氏は今迄の道の誤れるを知つて出直したものだといはれても立腹するには及ぶまい。二氏は後期印象派の影響から脱れて自然の懷に入り、表面に浮動する美よりも、もつとエッセンシャルな核心を捕へようとすることに一致して来た。これは大変結構なことであると思ふ。

石井は、フューザン会時代の二人の言説が「……いつも大方断定的で、如何にも確信を有つてはれて居る様」であつたために、「出直し」以前の作品と言説は「若気の至り」だつたと論じている。

石井柏亭『岸田木村両氏の作品』東珠樹（編）『近代画家研究資料 岸田劉生Ⅱ』東出版、一九七七年、一〇―一一頁（初出『卓上』第五号、一九一四年二月）

10 木村莊八『岸田の行路』註2と同、一七頁（初出『アトリエ』第七巻第二号、一九三〇年二月）

11 石井柏亭『岸田木村両氏の作品』註9と同、一二頁

12 岸田劉生『自分の踏んできた道（千九百十九年個人展覧会に際して）』『岸田劉生全集 第二巻』岩波書店、一九七九年、五二二頁（初出『白樺』第二〇年四月号、一九一九年四月／再録『劉生畫集及藝術觀』聚英閣、一九二〇年）

13 椿貞雄『岸田劉生と僕』註2と同、二〇四―二〇五頁（初出『ふさ』第一巻第三号、一九五五年五月）（＊一三頁）

なお、初出では心の中で「呼んで」と記されている。

14 東珠樹（兄の感化と画家志向「画道一筋 椿貞雄の生涯と芸術」椿貞雄遺族会（私家版）、一九九二年、二九頁

15 月本寿彦（『道』解説）花田美穂、月本（編）『没後五〇年 愛情の画家 椿貞雄』米沢市上杉博物館、山形美術館、二〇〇八年、七頁

ヴァルター・ベンヤミン（著）高木久雄・高原宏平（訳）『複製技術の時代における芸術作品』『ヴァルター・ベンヤミン著作集2 複製技術時代の芸術』晶文社、一九七〇年、一二頁（註18、一三九頁を併せて参照のこと）

17 註16と同。

18 多木浩二「4 アウラの消える日」『ペンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』岩波現代文庫、二〇〇〇年、四六一四七頁

19 東珠樹が編纂した椿の年譜によれば、転居先は劉生が代々木北山谷一二九、椿が代々木北山谷一四六である。

20 岸田劉生「横堀角次郎宛書簡、一九一五年四月五日付」『岸田劉生全集 第十卷』岩波書店、一九八〇年、二〇三頁(書簡no.8)

21 東珠樹(編)『椿貞雄年譜』生誕一〇〇年記念椿貞雄展実行委員会編・発行)『生誕一〇〇年記念椿貞雄展』図録』一九九六年、一五二頁

22 椿貞雄の「或家の出来事」は『白樺』に次の通り連載された。

一「一四章、『白樺』第一〇一年一〇月号、一九一九年一〇月、一一一八頁

二「一五章、『白樺』第一〇一年一〇月号、一九一九年一〇月、一一一八頁

三「一六章、『白樺』第一〇一年一〇月号、一九一九年一〇月、一一一八頁

四「一七章、『白樺』第一〇一年一〇月号、一九一九年一〇月、一一一八頁

五「一八章、『白樺』第一〇一年一〇月号、一九一九年一〇月、一一一八頁

六「一九章、『白樺』第一〇一年一〇月号、一九一九年一〇月、一一一八頁

七「二〇章、『白樺』第一〇一年一〇月号、一九一九年一〇月、一一一八頁

八「二一章、『白樺』第一〇一年一〇月号、一九一九年一〇月、一一一八頁

九「二二章、『白樺』第一〇一年一〇月号、一九一九年一〇月、一一一八頁

一〇「二三章、『白樺』第一〇一年一〇月号、一九一九年一〇月、一一一八頁

一一「二四章、『白樺』第一〇一年一〇月号、一九一九年一〇月、一一一八頁

一二「二五章、『白樺』第一〇一年一〇月号、一九一九年一〇月、一一一八頁

一三「二六章、『白樺』第一〇一年一〇月号、一九一九年一〇月、一一一八頁

一四「二七章、『白樺』第一〇一年一〇月号、一九一九年一〇月、一一一八頁

一五「二八章、『白樺』第一〇一年一〇月号、一九一九年一〇月、一一一八頁

23 柳宗悦「バーナード・リーチ宛書簡、一九一五年二月八、一九二四日付」『柳宗悦全集著作篇第二十一巻上』筑摩書房、一九八九年、二〇九、六六一頁(書簡no.二四七)

24 岸田劉生「思ひ出及今度の展覧会に際して」白樺の十周年に際して、註12と同、二三四—二三五頁(初出、『白樺』第一〇一年四月号、一九一九年四月)

25 黒田清輝「日本現今の油畫に就て」『絵畫の将来』中央公論美術出版、一九八三年、三九頁(初出、『美術新報』第一巻二三号、一九〇三年二月二〇日)

26 岸田劉生「東西の美術を論じて宋元の写生畫に及ぶ」『岸田劉生全集 第三巻』岩波書店、一九七九年、三四八—三八三頁(初出、『改造』第六卷第一号、一九二四年一月)(*二二—二二二頁)

27 ペンヤミン「複製技術の時代における芸術作品」註16と同、一四頁(註18、一四一頁を併せて参照のこと)

28 ペンヤミンの「複製技術の時代における芸術作品」によって白樺派の複製技術を通したヨーロッパ芸術受容の性格を捉える論考は多数あるが、本稿に関連したものとしては次を参照のこと。

29 岸田劉生「自分の踏んで来た道(千九百十九年個人展覧会に際して)」註12と同、五二二頁併せて次を参照のこと。

30 岸田劉生「年代作品総目録及それに関する附言」註12と同、五八三—五八四、五八六—五八七頁(初出、『劉生畫集及藝術觀』聚英閣、一九二〇年)

31 劉生のメモ(一九一六年二月三日付)に基づく。

……その眼は初め彼に開いてもらつた。もつと初めは十三三の時につまらない泥の金の犬黒様を信じる事によつて、これは可笑な話だけれど自分はそれを信じて、自己の運命の狂ひを恐れる恐れを慰め、又、他人に不親切にする事を、バツを恐れる事によつて恐れ、少しづつ、愛を知つたのだつた。次は基督教によつてそれから梁川氏によつて。しかしこれ等のものも彼によつて眼を開かれなければよし開いたにしてももつとずつと後れなければならぬものであつた。そうして、悪く考へれば、それは彼に会はないなら或は途中で死んで居たかも知れなかつたのである。(かく思ふ事は少し淋し過ぎる。(彼の生長しかたにくらべて))

劉生のメモに記されている「彼」は、武者小路實篤のことと思われる。綱島梁川が自らの見神体験を記した「予が見神の実験」が収録された『病間録』は劉生が實篤と出会う以前、一九〇五(明治三八)年に刊行されている。

岸田劉生「雑纂 ノート その三 ○公言(彼と自分に就て)」註19と同、一九八〇年、五四—五四頁

岸田劉生「思ひ出及今度の展覧会に際して」白樺の十周年に際して、註25と同、二三—三五頁劉生が生前に公表した断想(一九一五年一月二三日付)に「自分は一生の中にどうかして、人類の肖像を描きたい、肖像といつても、一人の顔ではないかも知れない。人類を描きたいのだ」として、構想が記されている。

この製作に対する抽象的な空想を云ふならば、畫幅は可なり大きなものだ。小さくとも二間に三間程のものだ。そうして、其処には、あらゆる、自分の経験した内心の感じを、人間の顔や肉体によつて抽象し、中央には深き、そうして、強き、善美を欲する人類の意志を、描く、同じく、偉大な人間によつて、抽象するその人類をとりまく他の凡ての人間は皆善と美を欲して、うごめいて居る。そうして凡て現世の醜惡の爲めに、押し合ふ様にうごめいて居る。そうして、段々と二人一人、高き処へ上らうとして居る。やがて、終に、自由なる透徹した美の世界に飛躍して行く。一方には、偉大な先聖が奏する、美と善と真の、鼓舞の音が聞へる。そうして……

しかし、これは今の自分にまだ到底描き切れない。今でもこのコンポジションは時々少しづつ、試みては居る。しかしこれは一生の仕事だ。もつとく深い経験と実感を得なくては駄目だ。そうしてまだく、大きなエナヂーがなくては。

実際一人々々の人間だつて、なみ大抵な実感を持つて居たつて出来やしない。しかし、追々には出来て行くだらう。出来て行くに従つて、コンポーズも変つて来るだ

らう。意匠も変つて来るであらう。今の処は只概略なものしかないのだから、だん／＼、
微細に深い処へ行つて行く心算だ。
しかし、まだ実に大変だ。

岸田劉生「断片」岸田劉生全集 第一巻 岩波書店、一九七九年、四九三―四九五頁(初
出『多都美』第九卷第三号、一九一五年三月)

劉生が「断片」に記すイメージがミケランジェロの『最後の審判』(二五三六―四一)に
近いものであったことは、ほぼ同時期に公表された次の文章で判る。

ミケランジェロの最後の裁判に表はされた人間を見よ、そこに表された世界と人生を
思へ、苦痛も醜も悪も滅亡も又は喜も美も善も甦生も皆言につきる程深く強く味はれて居
るのだ。そして只あく迄強い意志の力と又、現世の美以上の深き美と善に統合せられて
あるのだ。

この力にくらべられる美はない。この世界に現はされた醜と悪とは、も早人を汚さな
い。のみならず心ある人を生かす力を持つのだ。それは最早既に醜ではなく誠の美である
からだ。

岸田劉生「感想及び詩」同、四七四頁(初出『エゴ』第三巻第一号、一九一五年一月)

このような劉生によるクラシックへの週行は単純に自らの制作上の問題ばかりではな
かっただろう。それは同時に實篤に代表される雑誌『白樺』が主張した、「人類」史上の
「天才」を称揚する劉生流の実践だったとも考えられるし、その實篤や劉生の態度には
「……年代順とかその他の順序とかがあるのではなく」、「……すべての偉人の中で誰が最
も偉大なる者」であるかをケーベル(二八四八―一九三三)にたずねた学生と共通する気分
が感じられる。

ラファエル・フォン・ケーベル(著) 久保勉(訳編)『ケーベル博士隨筆集』岩波文庫、一
九五七年、一頁

現在作品名しが判明していないが、椿は一九一八年の草土社第六回美術展覧会に(「キリス
ト埋葬」、翌年の第七回展に『釈迦誕生』)を出品している。後者と同年に描かれた雑誌
『我等』のための挿画は現在確認出来る数少ない宗教画的雰囲気を持つ作例である。

註19と同、一九九六年、一四四頁(catalog 136)、一六三―一六四頁

劉生のメモ(一九一五年三月二日付)より。

岸田劉生「雑纂」ノート その二 註19と同、一九八〇年、五四五頁

岸田劉生「自分の踏んで来た道(千九百十九年個人展覧会に際して)」註12と同、五二三頁
岸田劉生「自分の踏んで来た道(千九百十九年個人展覧会に際して)」註12と同、五二五頁
芝川照吉旧蔵の油彩『詩句ある静物』(一九一八年八月三〇日、現存せず)に記された詩句
より。

市川政憲「油彩作品目録」東京国立近代美術館(監修)『岸田劉生画集 目録・解説』岩波
書店、一九八〇年、一三七頁(参考 四二)

岸田劉生「色刷会報より(雑稿) 静物の構図」註12と同、四九九頁(初出「色刷会報
二」一九一八年六月二日/再録『劉生畫集及藝術觀』聚英閣、一九二〇年)

岸田劉生「裝飾文字に就て児島氏に」註12と同、九五頁(初出『読売新聞』一九一五年一
二月二二日・日曜附録)
一九一九(大正八)年の第一〇年一、三、五、六月号の表紙、四月号(十週年紀念号)の中扉
および二〇年の第一一年一、六月号裏表紙。

井伏鱒二(二八八―一九九三)は裕伊之助(二八九五―一九七七)について記した文章の中
で、一九一五(大正四)年ころのことを次のように記している。

……(引用者註)裕が胸を悪くして鶴沼の別荘で療養生活に入つた。ここには岸田劉生が
よく遊びに来た。この別荘番の福さんといふ人と劉生はよく将棋をさした。福さんは三
度に一度ぐらゐわざと負けて、「おお、しもうた」と顔に手をやつて劉生の機嫌を損ねぬ
術を心得てゐた。福さんは劉生のお気に入りであつた。この頃は、椿貞雄、木村莊八とは
研究所で顔を合はせるくらゐで、それほど親密にはなつてゐなかつた。この別荘から、い
つたんだ向島の自宅に帰つて、それから我孫子へ移つた。

この文章は井伏の実見談ではなく、裕からの聞き書きであると思われる。「研究所」が
具体的にどこを指しているかは不明であり、椿本人による回想にも類似的記述は確認され
ない。

井伏鱒二「裕伊之助さんのこと――序にかえて――」『裕伊之助作品集』溪水社、一九七
七年、七頁のち、「裕伊之助の絵付」と改題され『焼物雑記』文化出版局、一九八五年に再
録)

花田美穂「椿貞雄のオリジナリティ――岸田劉生とのかかわりを中心に――」註15と同、
一一頁

椿が『八重子像(酸漿を持てる少女の肖像)』のキャンバスの裏面に記した覚書は次の通
り。

千九百十八年八月月末に故郷米澤の生家に於て妹八重子を描きしものなり／ま
る一ヶ月を要す色の点で自分の思出の作なり／當時自分は絶望／しており画筆／を
なげうつか画家／として立つたかのわかれ道の坂上／にいたり／この作は院展に出／品した
ことあり／千九百廿一年十月書く／椿貞雄

「出品目録」註19と同、一九九六年、一七八頁

また、書簡は劉生が一九一七大正六)年一月二九日および同年二月二六日付で椿に宛て
たもの。

岸田劉生「椿貞雄宛書簡」註19と同、一九八〇年、二二四―二二七頁(書簡 nos. 二九、三

- 43 岸田劉生「椿貞雄宛書簡、一九一七年二月二九日付」註19と同、一九八〇年、二二五頁（書簡no.二九）
44 岸田劉生「椿の畫に就て其他」註27と同、一九七九年、二三頁初出『現代之美術』第四卷第五号、一九二一年七月
45 註44と同。

*
劉生が『劉生畫集及藝術觀』のために書き下ろした「写実論」は「椿の畫に就て其他」で記したことを彼の構想する造形思考の体系の一分野として普遍的に論じており、「此一篇を畫友椿貞雄兄に捧ぐ。」という献辞がある。

岸田劉生「写実論」註12と同、四一五—四三三頁初出『劉生畫集及藝術觀』聚英閣、一九二〇年

故郷 I

柳宗悦「阿部次郎宛書簡、一九一四年五月八日付」註24と同、一七六頁（書簡no.二二〇）
47 東珠樹「草土社時代（一）」註14と同、四〇、四三—四四頁

油絵具の価格の違いについては渡邊郁夫氏の御教示による。氏によれば、現在でもブルシヤンブルーとコバルトブルーでは価格に二、三倍ほど違いがあるという。参考として示された文房堂の一九一四（大正三）年版カタログでは、徳用チューブの「ブラッシアンプリユー」が三五銭に対して「コバルトプリユー」は一四一〇銭となっている。

また、椿が劉生と同じ色を用いたとしても、彼が低廉で質の悪い油絵具を求めたとも考えられる。『油絵の研究』に掲載されている彼が記した「色の変色不変色に就いて」の中で、

要するに色彩を主にした行き方の人にとつて色の変色は恐る可きである。色が変色し褪色すれば、その絵の生命はそれで終りをつける。しかし色彩を主にせず、線描や描写を主にしたものの、無形の色（氣韻）を主にしたのは、色によつて、ひどい打撃は受けずにすむ。

と、読みようによつては絵具の変色については最初から諦めているような書き方をしてい

椿貞雄「色の変色不変色に就いて」註8と同、一九三二年、一五〇頁

*

経済的な点では代々木時代（一九一三—一六年）の劉生も生活が苦しく、画材を満足に購入できなかった。彼が不満を感じることなく制作が可能となった背景には芝川照吉（一八七—一九二三、*citius 36 32 31*）のような後援者の存在があった。渋谷区立松濤美術館の『幻想のコレクション』展（二〇〇五）図録所載の年表によれば芝川をはじめてとする後援者たちは岸田劉生後援会（岸田会）をつくり、一九一五（大正四）年から一九九年にかけて九回

の展覧会を行ったが、「毎回三〇〇円くらいの赤字となり芝川等が補填」したという。このため劉生が一九一七年二月一六日付の椿宛書簡で「甚だ失礼ですが僕の処には今金があまつて居」るので送金するから絵具を購入しよう椿に勧めているのは、先輩としての虚勢などではないだろう。そしてこの劉生と彼の後援者たちの背景には、一五年後半から始まった第一次世界大戦による日本の好景気があった。

長興善郎『わが心の遍歴』註1と同、一九一頁

東珠樹「日本画と水彩画」岸田劉生——椿貞雄の回想から——『雪華社』一九六一年、一六四—一六七頁

岸田劉生「椿貞雄宛書簡、一九一七年二月一六日付」註19と同、一九八〇年、二二七頁（書簡no.三〇）

佐々木静一「幻想の蒐集家——洋画の初期収集家・芝川照吉」『日本洋画商協同組合（編）『日本洋画商史』美術出版社、一九八五年、二四九—二五八頁

瀬尾典昭「芝川照吉の生涯と美術家たち」（無署名）『芝川照吉および関連事項年表』渋谷区立松濤美術館（編）『幻想のコレクション』芝川照吉、劉生、達吉、柏亭らを支えたもう一つの美術史』渋谷区立松濤美術館、二〇〇五年、一四六—一七二頁

劉生が一九一九（大正八）年五月三〇日付で和辻に宛てた二通の葉書を参照のこと。

岸田劉生「和辻哲郎宛書簡」註19と同、一九八〇年、二八二—二八三頁（書簡no.一六

一、一六二）

劉生が一九一九（大正八）年六月七、九、一〇、一一日付で妻・秦に宛てた五通の葉書を参照のこと。尚、「二日付の葉書に「法隆寺の金堂の壁画を見る事は都合好く許可になった」とあるが、結局この時は拝観できなかったと思われる（註61参照）。

岸田劉生「岸田泰宛書簡」註19と同、一九八〇年、二八四—二八六頁（書簡nos.一六五、一六七、一六八、一六九、一七二）

岸田劉生「色刷会報 第二輯之二」註12と同、二七〇—二七一頁（初出 一九一九年六月二八日）

柳宗悦「今度の挿絵に就て」柳宗悦全集著作篇第一卷『筑摩書房、一九八一年、五八六頁（初出「白樺」第一〇年七月号、一九一九年七月）

柳宗悦「バーナード・リーチ宛書簡、一九一六年三月二四日付」註24と同、二二二—二二三、六五九—六六〇頁（書簡nos.二五〇）

註52と同、

註52と同、五八七頁

和辻哲郎「二 哀愁のころ」『初版 古寺巡礼』ちくま学芸文庫、二〇一二年、二二頁（初版 一九一九年）

和辻哲郎「五 ホテルの食堂」註57と同、三八頁

柳が一九一五（大正四）年から一八年にかけて記したバーナード・リーチ宛書簡（一九一五年五月五日付、八月一八日付、十一月八、一九二四日付、一九二三年三月二四日付、七月二八日付、十二月三日付、一八年八月二三日付）および未投函のスコット宛書簡草稿（一九

- 一六年二月二日付)を参照のこと。
- 61 柳宗悦『書簡 大正五年／一九一六年』註24と同、一八五一―一八六、一九八、二〇〇―二一〇、二二一―二二四、二二九―二二六、六四四―六五三、六五八―六七三、六七八―六七九頁書簡 nos. 二二六、二四三、二四七、二五〇、二五九、二六〇、二六四
- 60 柳宗悦『バーナード・リーチ宛書簡、一九一六年三月二四日付』註24と同、二二二、六五九頁(書簡 no. 二五〇)
- 61 劉生の一九二〇(大正九年)四月六、七、一二、一三、一五、一七日付の日記を参照のこと。
- 岸田劉生『日記、一九二〇年四月』『岸田劉生全集 第五卷』岩波書店、一九七九年、二九七―二九九、三〇一―三〇七頁
- 62 今泉篤男『土田文雄の人と作品』註4と同、一九七九年、二八一―二八二頁
- 63 椿貞雄『或家の出来事』『白樺』第一〇一年一〇月号、一九一九年一〇月、一頁
- 64 椿貞雄『或家の出来事』三〇『白樺』第一一年一月号、一九二〇年一月、二六頁
- 65 岸田劉生『日記、一九二〇年三月一日』註61と同、二六七頁
- 文中、「長野」とあるのは、長野県の市川家を指すと思われる。
- 66 岸田劉生『椿英夫宛書簡、一九二二年四月二七日付』註19と同、一九八〇年、三四〇頁(書簡 no. 二八九)
- 故郷 II
- 67 岸田劉生『日記、一九一九年二月二日』註61と同、二〇二頁
- 68 註67と同、二〇一頁
- 69 岸田劉生『日記、一九二〇年一月三〇日』註61と同、二二六―二二七頁
- 70 岸田劉生『日記、一九二〇年四月二日』註61と同、三二〇頁
- 71 岸田劉生『日記、一九二〇年五月一日』註61と同、三一九頁
- 72 岸田劉生『日記、一九二〇年五月三日』註61と同、三二〇―三二二頁
- 73 劉生本人が日記に自らの制作を「日本畫」と記すようになるのは二ヶ月ほど後のこととなる。
- 岸田劉生『日記、一九二〇年七月七日』註61と同、三八〇―三八一頁
- 74 岸田劉生『日記、一九二〇年七月七日』註61と同、三八〇―三八一頁
- 75 本多秋五『五 後期印象派』『白樺』派の文学』講談社、一九五四年、五五―五八頁
- 76 当時の劉生や椿たちが世界美術史についての程度の認識があったかについて考える際、木村莊八が児童向けに著した書籍に記された記述については基礎的なものとして理解していたと考えて良いだろう。
- 77 木村莊八『少年藝術史 ニール河の草』洛陽堂、一九一九年改版 新生堂、一九二四年) 大久保泰『古式の笑アルカイック・スマイル』みづゑ 第四二二号、一九三九年二月、三六(六九〇)頁
- 岡本正康『質の美』と「模倣」——岸田劉生の「内なる美」発現の経路にあるもの」青木加苗 宮本久宣(編)『動き出す! 絵画 パール北山の夢』和歌山県立近代美術館、東京ステーションギャラリー、下関市立美術館、読売新聞社、美術館連絡協議会、二〇一六年、
- 78 二四九―二五〇頁
- 79 長與善郎『わが心の遍歴』註1と同、二二六頁
- 80 長與善郎『わが心の遍歴』註1と同、一九三頁
- 81 岸田劉生『序文(劉生畫集及芸術觀)』註12と同、三四七頁(初出『劉生畫集及芸術觀』聚英閣、一九二〇年)
- 併せて同書「三四四」頁を参照のこと。
- 82 長與宅で彼が奈良旅行から持ち帰った「奈良美術館の孔雀明王の図」に劉生が感動した記述などは例外に属するだろう。
- 83 岸田劉生『日記、一九二〇年五月二日』註61と同、三二〇頁
- 84 長與善郎以外に東洋美術に向う劉生や椿の支えとなった『白樺』同人は、木下利玄(一八八六―一九二五)ではなかった。
- 85 現在の岡山県に位置する足守藩の藩主だった木下家を嗣いだ利玄は一九一六(大正五年)年から一八八まで東京を離れ、一九年から鎌倉に住んだものの二年春に肺結核になったため、劉生たちとの交流は長與に比べれば淡いものだった。しかし利玄の日記には代々家藏する近世絵画についての言及の他に、「恐らくは顔輝の寒山から教はつた、麗子さんの一寸グロテスクな微笑と自分で云つてゐるもの、下書」と思われる素描を評価したり(一九二三年五月七、八日)、「人見少華の菖蒲の絵」を劉生がほめる(同年七月二四日)という記述などがある。
- 86 利玄と劉生、椿の交流については既に嶋田華子による論考があるが、今後も精しい調査が必要となつていく。
- 87 木下利玄『定本木下利玄全集 散文篇』臨川書店、一九七七年
- 88 嶋田華子『日記に見る『白樺』同人の交遊と創作の背景——岸田劉生と木下利玄の牡丹を巡つて——』読売新聞大阪本社文化事業部ほか(編)『白樺』生誕一〇〇年 白樺派の愛した美術』読売新聞大阪本社、二〇〇九年、一六九―一七二頁
- 89 岸田劉生『日記、一九二〇年七月二日』註61と同、三七七頁
- 90 高橋義雄『道具移動第三期』近世道具移動史』慶文堂書店、一九二九年、一六二―一六三頁
- 91 註83と同、一八四―一八五頁
- 92 高橋義雄『日記、一九一六年五月六日』萬象録 高橋帯庵日記 卷四』思文閣出版、一九八八年、一五二頁
- 93 高橋義雄『日記、一九一六年五月九日』註85と同、一五五頁
- 94 高橋義雄『日記、一九一六年五月一七日』註85と同、一六七頁
- 95 藁科英也『ふたつの茶会——棟方志功の「実験茶会」と柳宗悦の茶会——』『河井寛次郎と棟方志功 日本民藝館所蔵品を中心に』千葉市美術館、二〇一六年、二四〇―二六六頁
- 96 岸田劉生『日記、一九二〇年一月二六日』註61と同、四九二頁
- 97 岸田劉生『日記、一九二二年一月九日』『岸田劉生全集 第七卷』岩波書店、一九七九年、三九七―三九八頁

なお、同年一〇月一五日(三六二頁)および一月二三日(四一七頁)を併せて参照のこと。

91 岸田劉生「出品畫について」註27と同、三一頁(初出『みづる』第三二〇号、一九三三年六月)

92 岸田劉生「東西の美術を論じて宋元の写生畫に及ぶ」註27と同、三四八—三四九頁(*二二頁)

93 「後記」註27と同、六四四—六四五頁

94 今泉篤男「美術隨想『米沢文化』第二号、一九八二年六月、三三頁

95 今井信雄は「創作」物語」の中で、『白樺』の休庵」刊が一九一九年四月の『白樺』第十周年紀念号」を境に同誌の「凋落」が顯著になつていく過程を丹念たどっている。『白樺』は関東大震災で自然消滅してしまつたかと思われがちだが、今井の報告は同人間の対立や意識の違い、社会の状況とずれていく雑誌のありさまを明らかにしており、『白樺』の休刊はむしろ遅すぎるほどであつたと思わせる。

今井は「終焉の原因の一つに、同人の『東洋への回帰』がよく問題にされる」としてゐるが、「ひたぶるに『東洋への回帰』の途を急」いだ柳や劉生そして椿たちに対して、『白樺』に西洋芸術の紹介者であることを期待していた地方の読者たち——例えば註94の今泉篤男のような——の中には幻滅し、離れていった者がいたことは考えられる。

今井信雄「創作」物語」新訂『白樺』の周辺——信州教育との交流について——『信濃教育会出版部、一九八六年、二三〇—三〇四頁

高橋箴庵(義雄) 熊倉功夫・原田茂弘(校注)『曜変天目 三』東都茶会記 四』淡文社、一九八九年、四一二頁

ここで思い出される二つのエピソードがある。

ひとつは、一九三八(昭和一三)年に棟方志功(一九〇三—一九七五)が河井寛次郎(一八九〇—一九六六)に伴われて岡山の大原家を初めて訪問した時のことである。大原孫三郎(一八八〇—一九四三)は「息子(總一郎)が棟方さんのことを大好き」であり、茶を知りたいと願っていた棟方のために所有していた名物で一席設けた(これは河井からの依頼による)。その時、床には「女一人舞の肉筆の浮世絵」が飾られた。

もうひとつは、木村莊八が「岸田劉生の日本畫」の中で、『白樺』同人の犬養健(一八九六—一九六〇)の父であり中国絵画のコレクターとして知られる毅(一八五五—一九三三)が劉生の文人画的作品について評した言葉。

故人もこれは破顔してゐたエピソードであるが、岸田は殆ど例外なくその作品の上に文字を題して、少々怪しい漢文なども誌し入れる好みがあつた。犬養毅氏が一度これについて、岸田君の畫もいゝが、文字が題してないといふと云つた話が伝はつたことがあつた。

……
劉生や棟方は、当時の代表的な美術コレクターの息子たちに受け入れられたわけだが、劉生が原三溪から棟方に対する大原孫三郎のような接し方をされたかについては彼の日記

からはわかり難い(実際二人が会つたのは一九三二年一月三三日と翌年の七月三〇日のみか)。鶴沼時代の劉生の後援者である西郷健雄(一八八五—一九六七)は三溪の長女・春子の夫であるため、椿が回想するように劉生は「原氏一家がパトロン」となつていたと思われがちである。しかしながら犬養毅による劉生作品の作品評と同様、当主の三溪は劉生に対していわば「条件付き」で接していた可能性がある。

棟方志功「大原氏親王」『わだばゴッホになる』日本経済新聞社、一九七五年、九四—九五頁
木村莊八「岸田劉生の日本畫」註2と同、一二二頁(初出『畫論』第四号、一九四一年二月)

98 椿貞雄「岸田劉生と僕」註2と同、二〇九頁(初出『ふぎ』第一巻第五・六号、一九五五年八月)(*一五頁)

99 木村莊八「岸田劉生の日本畫」註2と同、一二六頁(初出『畫論』第四号、一九四一年二月)

次を参照のこと。
曾布川寛(監修) 関西中国書画コレクション研究会(編)『中国書画探訪 関西の収蔵家とその名品』二文社、二〇一一年

別離
椿が一九一四年九月の上京直後に目にした東京大正博覧会の光景と伝えられるが、この博覧会は同年七月までの開催だった。

米沢市上杉博物館(編)『開館一五周年記念企画展「生誕二〇〇年 椿貞雄展——椿貞雄と岸田劉生——」米沢市上杉博物館、二〇一六年、三一頁(catalogue)』

100 例えば『虞美人化粧之図』(一九二二年、個人蔵)だろう。この油彩作品は長與善郎の戯曲「項羽と劉邦」(新潮社、一九二二年改訂版)の挿絵を河野が担当したことから描かれた。

101 土方明司、江尻潔、瀬尾典昭、木内真由美(編)『大正の鬼才河野通勢新発見作品を中心に』展図録』美術館連絡協議会、二〇〇八年、六七、一四〇—一四三頁(catalogue, 11—22, 114—115)

102 売問信男「椿貞雄伝」註3と同、四一頁

103 東洋絵画で用いられる岩絵具などの顔料について、木村莊八は劉生も「使い訓れるには至らなかつた」と証言している。彼は劉生が「……まだ自由自在といふまでマスターするに至らなかつた中に倒れたのと、元元をして岩絵具を要求する畫境に行つてゐない」ことをその理由としている。そのため、「……膠など完全でなく、そのまゝ落ちた岩が十分有る」という。

内呂博之は『狗をひく童女』(一九二四年、ボラ美術館蔵)の解説の中で、画面上の効果の見事さを指摘しながら、木村の回想を踏まえ、劉生は東洋絵画の技術を「……独学で、古画の鑑賞を通して会得しており、それゆゑ技術的には完全ではな」いと記している。

木村莊八「岸田劉生の日本畫 後記」註2と同、一三三頁(初出『東京の風俗』毎日新聞

- 社、一九四九年)
- 内呂博之「劉生の日本画『美術の窓』第二八巻第五号、二〇〇九年五月、二二—二三頁
箱書は一九三六(昭和一一)年三月八日箱書の解説には同僚の松尾知子氏の協力を得た」。
- 105 104 売間信男「椿貞雄伝」註3と同、四一頁
- 現在公表されている椿の日記中、一九二五(大正一四)年の記述に「自分は建築的な行方より出来な性質の人間だ。しかし一方水墨でもう一方の自己を生し切りたいたいと願つてある」(一月二七日)、「午后水墨画を描く。水墨画は遊びなり。遊びの境地をつき進めて行く事」(四月一五日)というような記述が見られる。売間の回想と結びつけば、椿はこの日記の時点であくまで自らを油彩画家と規定していたことになる。
- 月本寿彦「大正末期から昭和初期における、ある画家の視点——椿貞雄の日記より」註15と同、一六頁
- 一九二六(大正一五)年から翌年にかけて、椿が長與善郎や武者小路實篤たちの単行本の装幀を複数担当しているが、これは長與たちが椿の経済的な問題を少しでも救うために考慮したためだったのかもしれない。
- 106 東珠樹(編)「椿貞雄年譜」註19と同、一九九六年、一五五、一六三頁
- 椿が中国大陸に渡ることを計画していたことについて、公刊されている資料では木下利玄(註81参照)の一九二四年二月八日付の日記が最も早いものと思われる。この日、利玄の自宅を訪れた園池公致の話として、椿が「今大連の学校の先生山脇信徳氏の後へ行かうとして交渉中だとの事だ」と記している(山脇は一九二二年に渡満し、奉天中学や奉天高等女学校などの教諭を務めていた。ただし園池が語る「大連の学校」は不明)。
- 木下利玄「名越日記」註81と同、一九七七年、七二九頁
- 岸田劉生「写実の欠除の考察」註27と同、一二—一三八頁(初出『改造』第四巻第五号、一九二二年五月)
- 107 花田美穂「《無にくわい》解説」註15と同、二七頁
- 椿貞雄「東西絵畫の相違及び現代油絵の東洋化と自分の仕事に就て」『改造』第八巻第五号、一九二六年五月、三三頁(*二三五頁)
- 註110と同、三四頁(*二三五頁)
- 註110と同、三二頁(*二三四頁)
- 註110と同、三四頁(*二三五頁)
- 110 109 売間信男「椿貞雄伝」註3と同、四〇頁
- この問題については、劉生と椿の二人の油彩作品に野島康三(一八八九—一九六四)の写真作品を対置すると理解しやすい。野島の写真作品における草土社の影響が認められる芸術写真からモダンズムへの展開はなぜ可能だったのか。それぞれのパーソナリティやコンセプトの違いではなく、彼らが用いた油彩と写真という「もの」媒体に蓄積された歴史の差だったという視点で考えることが出来るならば、劉生や椿の造形思考に内発的なモダンズムの萌芽を認めることは可能であると思われる。
- これについて考える上で、谷崎潤一郎(一八八六—一九六五)や宇野浩二(一九二七—一九九六)、川端康成(一八九九—一九七二)たちによる文学におけるモダンズムの展開を付
- 116 け加えてもよい(椿の場合、銀座に生まれた劉生が一九二二年の『小品畫集 黒猫』に記したような享樂的な都市文化をくぐり抜けた体験を持たなかったが)。
- 註110と同、三一頁(*二三四頁)
- 118 117 椿と小杉放庵との交流の深さは、椿が中国大陸に渡る相談を放庵にしていることからもうかがわれる。他にも時期はやや後になるが『昼寝』(一九二八年五月、船橋市蔵、蔵三〇)のような森田恒友風の作例が目立つ。放庵や恒友など日本美術院洋画部を脱退して春陽会の創立会員となった画家たちは、会の運営をめぐる劉生とは異なる態度をとっており、それが劉生と梅原龍三郎が会を脱退する原因となっている。
- 丹尾安典「晴れてよりき」『放庵日記』に見る春陽会の創立——春陽会七〇年史刊行委員会(編)『春陽会七〇年史』春陽会、一九九四年、九九—一二〇頁
- 119 118 117 註110と同、三三頁(*二三五頁)
- 註110と同、三五頁(*二三五—二三六頁)
- 註110と同、二八頁(*二三三頁)
- 椿貞雄「岸田劉生と僕」註2と同、一二三頁(初出『ふさ』仲秋号、一九五五年一〇月)(*一六頁)
- 椿の元の文章では劉生の油彩画の描き方の変化か、紙本を用いた作品のスタイルの変化なのか判り難いが、椿の紙本も考え併せ、前者と理解した。
- 岡本正康「質の美」と「模倣」——岸田劉生の「内なる美」発現の経路にあるもの」註77と同。
- 121 浅野徹「日本的油絵の形成——岸田劉生と梅原龍三郎——」東京国立近代美術館、京都国立近代美術館(編)『梅原龍三郎遺作展』朝日新聞社、一九八八年、二六頁
- 註122と同、二六—二七頁
- 122 121 売間信男「椿貞雄伝」註3と同、四一頁
- 三浦拓郎「千葉県船橋尋常高等小学校時代の椿貞雄」註19と同、一九九六年、一四三—一四五頁
- 123 122 椿貞雄「草土社時代の岸田氏 附記『アトリエ』第七巻第二号(岸田劉生追悼記念号)、一九三〇年二月、五五頁
- 124 123 椿貞雄は劉生が亡くなった直後に執筆を求められた追悼文の冒頭、「あつちこつち駆け廻つて忙がしくてゐた時は未だよかつたが、こうして一人ぼっちになると耐れなくなる。時が経てば経つ程この念が強くなりはいないかと恐れる」と記している。
- 125 124 123 椿貞雄「岸田さんの死」註2と同、一四五頁(初出『美術新論』第五巻第二号、一九三〇年二月)
- 126 椿貞雄「バリ通信(妻隆子に宛てて 一九三二年五月—十月) 第二信」『画道精進』光風社書店、一九六九年、一五七頁
- 文中の「斎藤君」については本稿末尾の追記を参照のこと。
- 127 椿貞雄「バリ通信(妻隆子に宛てて 一九三二年五月—十月) 第十六信」註128と同、二五三—二五四頁
- 128 127 文中的「斎藤君」については本稿末尾の追記を参照のこと。
- 129 椿貞雄「バリ通信(妻隆子に宛てて 一九三二年五月—十月) 第十六信」註128と同、二五三—二五四頁

130 椿貞雄「バリ行」壺 第八号、一九三四年七月、四、九頁
土方定一「劉生と四人の友人 三、位置について」『岸田劉生』日動出版部、一九八六年
(改訂新版)、一四五頁

131 昭和 I
椿と同郷の美術関係者に金子孚水(本名・清次 一八九七—一九七八)と木村東介(一九〇一—一九二二)がいる。関東大震災後、木村は椿に働きかけ、米沢の若い画家たちのグループ展を発足させた。これが一九二六(大正一五)昭和元年二月に第一回展が開催された七涉会で、椿は劉生を会の顧問に迎え、会場は以前から木村と知り合いだった金子の孚水画房だった。木村の年表によれば「展覧会の会場には上杉伯爵をはじめ米沢出身の知名士」が数多く来場したという。金子は浮世絵商の酒井好古堂で働いた後に独立し、震災後の二四年肉筆浮世絵を扱う孚水画房を開いた(命名は小杉放庵による)。白崎秀雄は孚水画房をしきりに訪れた画家として放庵や劉生と共に椿の名を記しているが、その関心がどれほどのものであったのか、不明。

なお、椿の晩年、一九五四(昭和二九)年と五六年に松坂屋上野店で開催された個展は木村によつて開催されている。
白崎秀雄「ある北斎狂の一生——肉筆浮世絵に憑かれた金子孚水——」『藝術新潮』第二九卷第一〇号、一九七八年一〇月、一七六—一七七頁
木村品子、荒井織枝、木村京子、山崎利達、木村泰子(編)「年表 木村東介と羽黒洞」『ラ・カイ屋東介の眼』羽黒洞木村東介、二〇〇〇年、一九四、二〇〇頁
岸田劉生「二、浮世絵の審美的本質(初期肉筆浮世絵)」『岸田劉生全集 第四卷』岩波書店、一九七九年、一五四頁(初出『初期肉筆浮世絵』岩波書店、一九二六年)

132 本書の成立については同書の「後記(六三—一六三七頁)」を参照のこと。
「冬」の画面右側で長煙管を持つ女性、祖母というような少女の家族ではなく置屋の女将であり、少女は芸を仕込まれている最中ではないか。
東珠樹「一〇 ヨーロッパ遊学」註14と同、八七頁
本作品については椿隆子による回想が遺されている。

133 ある時、本町通りを主人と歩いていますと、森田屋という呉服屋の前を通る時、主人が、いい浴衣(ゆかた)が出ていないかと言って、自分からお店へ入って行ってその浴衣を買ったことにしました。それは長唄の中の「初しぐれ」という名がつけられたものでしたが、なんと岸田劉生図案とあり、大へんびっくりしました。
その浴衣を着た私をモデルにして描いたのが『髪すき図』(現在東京国立近代美術館所蔵)です。裸の女性は、梅原龍三郎さんに紹介していただいたモデルさんです。浴衣は、洗いざらしになって棄ててしまいました。色あせてもとっておけばよかった、と今では後悔しています。

134 椿隆子「椿貞雄と船橋の思い出」『椿貞雄展実行委員会(編)『椿貞雄展』西武美術館、一九

八七年
椿には正座して髪を整えられている裸婦を描いた一九三二(昭和六)年ころの素描『化粧図』が現存するが、ポーズ以外にも人体の輪郭線を太くするなど梅原の作品と比較できる点がある。

135 註19と同、一九九六年、一一七頁(catalo.136)
岸田劉生「二、錦絵と初期肉筆畫(初期肉筆浮世絵)」註132と同、一一一頁
椿貞雄「バリ通信(妻隆子に宛てて 一九三二年五月—十月)」第十二信 註128と同、二二—二二三頁

136 劉生の《春日遊戯図(屏風図案)》と白樺の装画に描かれた世界は同種のものであり、現実の場所を連想させないことで、それが理想郷、つまり東洋画における「胸中の山水」にも通じる世界であることを示していた。そのため、《春日遊戯図(屏風図案)》に描かれている二人の少女は劉生が東洋美術への傾斜を深めると「二人麗子」(catalo.36)になり、さらには寒山拾得(catalo.36)へと変容することになる。

137 椿の場合、《春夏秋冬極楽図》(一九三六年、当館蔵、catalo.86)で明らかだが、遠景に富士山が描かれているために描かれている少女たちは船橋に暮らす画家の子供たちであることがわかる。この絵画の空間は伝統的な絵画のイメージと現実の暮らしの二つがどちらに傾斜するでもなく、お互いが重ね合わせになることで成立しており、劉生作品世界とは異なっている。

138 椿貞雄「バリ通信(妻隆子に宛てて 一九三二年五月—十月)」第十七信 註128と同、二六三頁
椿の《富士図(二の宮)》(一九五四年、米沢市上杉博物館、catalo.13)に見られる簡略化された富士山は《絹本着色富士曼荼羅図》(室町期、富士山本宮浅間大社蔵、重要文化財)を思い出させることから、本稿に記した遠景と近景の関係は、椿が近世の富士信仰によつて描かれた曼荼羅などを意識したと理解することも可能であるが、彼は本文中に記したように草土社の頃から遠近の再現(あるいは画面上の構成)が不得手だったため、梅原龍三郎の作例と比較すれば先に破綻が目立つものとなっている。

139 小林敏夫「椿先生の手紙と私の日記から」『椿貞雄遺作展目録』浜屋、一九六〇年、一五頁

140 昭和 II
岸田劉生「日記、一九三三年八月三〇日」『岸田劉生全集 第八卷』岩波書店、一九七九年、二七一頁
同書巻末の「大正十二年製作日録(日記)」に「日本畫小点水・瓜と葡萄絹本」(四四九頁)とあるのは劉生の誤記と思われる。

141 岸田劉生「(日記、一九二四年九月一日)」『岸田劉生全集 第九卷』岩波書店、一九七九年、二七七頁
椿貞雄「劉生作品について 冬瓜葡萄図」註128と同、一四五一—一四六頁(初出『産業經濟新聞』一九五五年四月一日・夕刊)

142 椿貞雄「劉生作品について 冬瓜葡萄図」註128と同、一四五一—一四六頁(初出『産業經濟新聞』一九五五年四月一日・夕刊)

本文中の引用は初出に拠る。

145 註144と同、一四六頁

文中、「図のデッサン」は何を指すか不明。

146 椿貞雄「東西絵畫の相違及び現代油絵の東洋化と自分の仕事に就て」註110と同、三四頁

(※二三五頁)

椿は《冬瓜図》を描く以前、一九四一年六月に劉生の岩彩による《冬瓜茄子図》(一九二六年七月、cat. no. 93)の箱書を記している。題材だけを見れば、椿が和紙に水彩で描いた

——日本画調の——作品に劉生作品の余響を見ることは容易である。

しかし劉生は椿とは異なり、冬瓜の表面を丁寧に描きながら、その外周については墨の輪郭線とその内側を縁取るように白い絵具(恐らく胡粉)を施すことで対象全体を一挙に平面的なものとし、抽象化している。この作業によって冬瓜の存在そのものが表出、描写されているように理解される。それはまさに「……永遠の間に、夢の様にふつと浮かんでゐる」と呼んでも差し支えない。彼が油彩で描こうとした世界はおそらくこのようなものである。はなかつたかとも考えられるが、油彩の場合その描かれたモノと周囲の空間が等価であるという関係を読み取ることが難しい。

岸田劉生「描きすぎるといふ事」註12と同、五三四頁(初出『劉生畫集及藝術觀』聚英閣、一九二〇年)

東野芳明「岸田劉生『美の本体』を読んで」岸田劉生『美の本体』講談社學術文庫、一九八五年、三二五—三二九頁

註19と同、一九九六年、七四頁(cat. no. 73)

亮間信雄「椿貞雄伝」註3と同、四一頁

椿貞雄「東西絵畫の相違及び現代油絵の東洋化と自分の仕事に就て」註110と同、三一頁

(※二三四頁)

東珠樹(編集監修)『生誕百年記念 ふるさとの椿貞雄特別展』米沢市教育委員会、一九九六年(cat. no. 40)

《壺黒い壺に南天》以前に対象となったモチーフが置かれた部屋全体を明るくした作例として、第二回新文展(一九三八年)に出品した《牡丹図》があるが、逆光ではない(《牡丹図》については実作を未確認のため、詳細不明)。

日展史編集委員会(編)『日展史 13 新文展編一』日展、一九八四年、三〇六頁

郡司幹雄、渡辺阿以湖、浅見喜舟、種谷扇舟、大須賀力、峯岸義一、山谷鉄一、富取風堂、千代倉桜舟、長谷川昂、青木滋芳、土肥満、中地昭夫、福田真州(司会)「第四章 座談会 県展を支えた人々」千葉県展三十年史編集委員会(編)『千葉県展三十年史』千葉県美術会、一九七八年、一八二—一八三頁

加筆した旨の書き込みは、昭和期以前、一九二五(大正一四)年に描かれた《牡丹花籠図》(山形美術館蔵、cat. no. 5)などにも見られる。

155 本稿を展覧会図録に掲載した際は、「加筆の多くは自作を手放す際に油彩の剥落などの補修や気になった箇所を補う程度のものであったと思われる(二六〇頁)」としていたが、こ

れは誤り。

156 《冬瓜南瓜図》はモチーフの配置から渡辺淳(一八九七—一九九〇)の写真作品《果実》(一九二七)を連想させるが、対象を量す手法によって描き出された《冬瓜図》は「芸術写真」の中でも註115で椿たちと比較した野島康三がプロムオイル・プリントによって「全体を統一された絵画空間」(ジェフリー・ギルバート)とした《仏手柑》(一九三〇)のような作品と同じではない。

椿と野島は劉生の生前から知り合いであり、共に大正期は春陽会、昭和期は国画会に参加していたが(野島は評議員、椿の《冬瓜図》は野島の写真作品から一〇年以上後の制作であり、直接の関係は認められない。椿はあくまで自己の制作の積み重ねによって野島の写真作品に近似した絵画を制作している。

ジェフリー・ギルバート、河本信治(訳)『野島康三序論』河本、光田由里(編)『野島康三とその周辺』京都国立近代美術館、渋谷区立松濤美術館、一九九一年、一五頁

金子隆一「芸術写真の成立とモダニティ」堀宜雄、久慈伸一(編)『作家略歴 渡辺淳』堀、久慈(編)『光のノスタルジア—小関庄太郎と日本の芸術写真』福島県立美術館、二〇〇一年、六一、九二、一七〇頁

矢代幸雄「滲じみの感覚 日本美の探求 下」『座右寶』第四・五号、一九四六年九月、五頁

矢代幸雄「滲じみの感覚 日本美の探求 上」『座右寶』第三号、一九四六年六月、一九頁

矢代幸雄「水墨畫の心理」『世界』第一三三、一九四七年一月、七三頁

後に本論者が改稿・再録された岩波新書巻末の初出データは誤り。

註158と同、18頁

この手法は椿じりものものではない。同時期の須田國太郎(一八九一—一九六二)の作品の方が、椿のものよりも視覚的な効果の点で成功している。

雑誌『座右寶』は志賀直哉が一九二六(大正一五)年に編集・刊行した古美術図録の名に由来する通り、座右宝刊行会を引き継いだ後藤貞太郎(一八九四—一九五四)によって四六年から四八年にかけて刊行された雑誌(一九号まで全一五冊)であり、志賀をはじめ武者小路實篤や長與善郎も寄稿している。この雑誌の他、座右宝刊行会は同じ時期に志賀の『革文函』、『豊年蟲』共に一九四六年、實篤の『若き日の思ひ出』、『牧谿と梁楷』共に一九四六年、『藝に生きる人々』(一九四八年)を刊行する、終戦直後の旧「白樺」同人にとって重要な出版社だった。

一方、岩波書店が一九四六年一月に創刊した雑誌『世界』は、当初安部能成(一八八三—一九六〇)や和辻哲郎たちが中心となり、創刊号には志賀の「灰色の月」が掲載された。『世界』の編集方針が左翼的傾向に向かうのは四七年以降であるが、矢代の論者が掲載された頃まではまだ創刊時の雰囲気は保たれており、同じ号から志賀の「蝕まれた友情」の連載が始まっている(一〜四月号)。

この当時、椿が矢代幸雄の水墨画をめぐる論考を読んだという記録は確認されていない。しかし占領下と物資不足の中、教養雑誌の存在——しかも、かつての『白樺』同人が寄稿する——は貴重であり、椿がこれらの雑誌を手に入れた可能性を想像すること

は許されるだろう。

阿川弘之「大東亜戦争」、「熱海隠棲」志賀直哉 下 岩波書店、一九九四年、一一一一

一三、二〇九—二一〇頁

椿貞雄「劉生の作品について 冬瓜葡萄園」註144と同、一四六一—一四七頁

註19と同、一九九六年、八四頁 (cat. no. 84)

註19と同、一九九六年、七七頁 (cat. no. 82)

梅原の古代フレスコ画への関心は、最初に渡欧（一九〇八—一九一三）した際、一九一二明治

四五／大正元年秋のイタリア旅行でボンベいの壁面を自由模写して以来続いていた。

梅原龍三郎「ナポリの思ひ出」美術 第13巻第2号（伊太利美術研究号）、一九三八年二

月、二二—二三頁

岡崎恭一「非礼を詫げる——椿貞雄さんの思い出——」註19と同、一九九六年、一三四頁

椿が第三回新文展（一九三九年）に出品した《晴子像》（一九三八年、府中市美術館蔵）は

現在背景の暗い空間をスクラッチによって鮮やかな赤系統の下地をむき出しにするとい

う、彼としては珍しい手法が用いられている。これは「日展史 13 新文展編一」に掲載

されている作品写真では確認できない。この展覧会に国画会奨励賞を受賞したばかりの香

月泰男は同じ手法を効果的に用いた《兎》を出品して特選を受賞している。今後椿と香月

との作品を比較する場合、この時期を起点とすべきと思われる。

註153と同、七七、四六三頁

椿貞雄、田岡春徑、浅見喜舟、杉本郁太郎、大須賀力、信田洋、林勇雄「座談会 泉展六

年」『房総展望』第九巻第一号、一九五五年一月、三〇—三三頁

註169と同、三〇頁

おわりに

椿貞雄「日本画と洋画」註128と同、一九九

註171と同、二〇頁

椿貞雄「劉生の作品について 茄子」註128と同、一四九頁（初出『産業経済新聞』一九五

五年四月一七日・夕刊）

本文中の引用は初出に拠る。初出および再録ともに本作品を水墨画と表記しているが、

紙本彩色。

註173と同、一五〇頁

売間信男「椿貞雄伝」註3と同、四九頁

森田恒友「畫談片々」恒友畫談 古今書院、一九三四年、一〇七頁（初出『ホトトギス』

第二三巻第五号、一九二〇年二月）

高村光太郎「工房よりⅣ」高村光太郎全集第九巻（増補版）筑摩書房、一九九五年、一

二〇頁（初出『明星』第六巻第一号、一九二五年一月）

* 光太郎や註176の恒友の「気分」は、作り手たちのものばかりではない。たとえばやきも

の手にした同時代の文学者たちなどの発言とも共通する。

178

柏木麻里「出光コレクションの古唐津——やきものは日本人の心にどのように寄り添う

か」、柏木「見いだされた安らかさ——やきものを（読む）言葉」公益財団法人出光美術

館（編）『開館五〇周年記念 古唐津——大いなるやきもの時代』公益財団法人出光美術

館、二〇一七年、六一—一三、一六〇—一六五頁

志賀直哉に師事した尾崎一雄（一八九九—一九八三）は二〇代半ばで志賀が一九一三年に発

表した『大津順吉』を読んで以来彼の文学に心酔して直接師事するに至ったが、志賀の影

響の強さや大正末期に大きくなった自らの文学とは異なるプロレタリア文学の流行などに

よって執筆が停滞する時期が長く続いた。特に前者は小説家である尾崎にとって本質的な

問題となった。その軋から解き放たれたのは、

「松や銀杏のやうな樹もある。この小さな庭の隅に生えた南天や、ついで、のやうな木もある。

それぞれの木が、それぞれの延び方生き方をしてゐる。彼らは、皆、自分らしい生き方を

してゐる。それぞれの木として、せいじつばいの生き方をすれば、それでいいのだ。——

多賀正義（引用者註…志賀直哉を指す）は、きつと松なのだらう。そして俺は——やつでぐ

らみか」

（尾崎一雄『芳兵衛物語』）

と、思い定めたことによる。

椿が劉生の世界から離れて自らの絵画を目指す決意は一九三二（昭和七）年に滞在先のパ

リから妻に宛てた手紙の中に記されていたが、四〇年代に入って『壺（黒い壺に南天）』を

はじめとする静物画の制作によってようやくその端緒を開いた。劉生のオリジナルに初め

て接した時から視覚的な再現性を重視した写実を脱するまでの彼の長い歩みは、絵画と文

学という違いはあるが尾崎と共通する。

尾崎一雄『芳兵衛物語』池田書店、一九五三年、二一〇—二一一頁

阿川弘之「門下戦後」註162と同、三一七—三一八頁

椿貞雄「バリ通信 妻隆子に宛てて 一九三二年五月—十月」第十七信 註128と同、二六

三頁

一九五三（昭和二八）年から翌年にかけて国立近代美術館で開催された「抽象と幻想…非写

実絵画をどう理解するか」をめぐる画家たちの討議から、駒井哲郎（二九〇—一七六）、鶴

岡政男（二九〇—一七九）、斎藤義重（一九〇四—二〇〇一）の発言を参照のこと。ただし、

出席者のひとりである斎藤は、劉生の「あるてふこと不思議さ」について関心を持って

いた。

小山田二郎、鶴岡政男、斎藤義重、駒井哲郎、杉全直（座談会「事」ではなく「物」を

描くということ」美術批評 第二六号、一九五四年二月、一七一—一八頁

莫科英也「反対称」について 斎藤義重展実行委員会編『斎藤義重展図録』斎藤義重展

実行委員会、二〇〇三年、二二七—二二八、二二九—二三五頁

莫科英也「斎藤義重氏をめぐる思い出」『ロ（千葉市美術館ニュース）』第六三号、二〇一

二年七月、一七頁

179

〔附記〕

本稿を記すに当たり木本文平（碧南市藤井達古現代美術館）、花田美穂（米沢市上杉博物館）両氏から貴重な御助言と御意見を、大槻倫子（滋賀県立陶芸の森陶芸館）、谷新、鄭銀珍（大阪市立東洋陶磁美術館）、森孝一（日本陶磁協会）、山田論（京都市美術館）、渡邊郁夫（修復研究所）の各氏から御意見・御協力はじめ資料と情報のお提供を賜りました。また、椿貞雄の事蹟については東珠樹、売間信男両氏の著作から多くを学びました。末筆ながらここに記し、心より御礼申し上げます。

（二〇一七年四月二一日 資料記／一〇月二五日改稿）

千葉市美術館の展覧会以後に開催され、現在巡回中の「求道の画家 岸田劉生と椿貞雄」展（宮城県美術館ほか）では、『鶴沼の或る道』（宮城県美術館蔵）の制作年を従来の一九二〇年から二二年としており、本稿でもそれに従った。また、同展図録では本稿で引用した滞欧中の椿の書簡に記されている「斎藤君」について、高村光太郎と関わりがある木彫家・斎藤芳也（一九四―一九七〇）ではないかとするなど、新たな調査に基づく知見が記されている。

（二〇一八年二月二一日追記）

補遺 岸田劉生による雑誌『新しき村』の装画について

藁科英也

はじめに

「椿貞雄 歿後六〇年記念 師・劉生、そして家族とともに」の準備に際しては、椿だけではなく劉生の作品や資料にも当たった。その中に、武者小路實篤（一八八五—一九七六）が刊行した雑誌『新しき村』のために劉生が提供した表紙絵をはじめとする装画がある。本稿ではこの装画について、特に一九二〇（大正九）年の表紙絵を通して劉生の造形思考の変化についてたどる（本稿は内容上、「油彩画家・椿貞雄」の記述と重複した箇所がある）。

雑誌『新しき村』と岸田劉生

一九一六（大正五）年暮、武者小路實篤は東京から我孫子に転居した。彼が志賀直哉（一八八三—一九七二）や柳宗悦（一八八九—一九六二）たちと一〇年に創刊した雑誌『白樺』は、誌上で同人たちが讃仰するポスト印象派やロダンをはじめとする西洋の芸術作品や思想を紹介するだけでなく美術展や音楽会の開催を着実に重ね、青年層を中心に大きな影響を与えるようになっていた。實篤は同誌の一七年一〇月号に「美術館をつくる計畫に就て（並びに同志の人の寄附をつくる）」^{〔註一〕}を発表し、美術品の収集と恒常的な施設の建設を広く呼びかけた。

美術館建設の運動は結実することはなかったが、實篤はこの計画を公表して半年後の一九一八（大正七）年四月から七月にかけて、理想主義的を共有する同志たちによる理想社会すなわち「新しき村」建設に関する対話形式の文章を『白樺』および『大阪毎日新聞』に発表した^{〔註二〕}。

実現に向けての動きは早かった。六月一五日に東京で村を創設するための最初の会合が行われ、この翌月には早くも村の精神と活動を広く知らせ、かつ運営資金を獲得するために雑誌『新しき村』が創刊された^{〔註三〕}。同じ年の一月一四日、宮崎県児湯郡木城村（現・木城町）の土地を獲得する目処がつき、實篤は翌月我孫子を離れ宮崎に入った。

『新しき村』の判型は『白樺』同様菊判で、ページ数は数十頁足らずのものが多く、創刊から終刊まで岸田劉生が装画を担当している。

装画は次の通り。

① 一九一八年七月～十二月 第一年七月号～二月号（図一）

* 創刊号に劉生の記載はないが、八月号から目次に表紙装幀の記載あり。

② 一九一九年一月～二月 第二年一月号～二月号（図二）

* 一二月は休刊。

③ 一九二〇年一月～六月 第三年一月号～六月号(図3)

*この年の三月号まで『白樺』を印刷していた三秀舎が雑誌の制作を行っていたが、四月号から有志たちが東京で設立した曠野社によって行われるようになった(このため、雑誌の出来は以前に比べ劣る)。

曠野社は新しき村の出版部(曠野社は村の一部で、新しき村の第一工場)として『新しき村』や『新しき村叢書』、實篤の著作などを刊行した他、野菜や花卉の生育・販売を行った(註4)。

④ 同 七月～十二月 第三年七月号～十二月号(図4)

*裏表紙も描く(図5)。表紙・裏表紙共に二色(黒・赤)刷。

⑤ 一九二一年一月～一〇月 第四年一月号～一〇月号(図6)

*裏表紙も描く(図7)。また、第一年の表紙絵が中扉に用いられる。表紙は二色(黒・赤)・裏表紙は一色(赤)。

⑥ 同 一月～二月 第四年一月号～二月号(図8)

*中扉、裏表紙は⑤と同。

⑦ 一九二二年一月～二月 第五年一月号～二月号

*一月は休刊。目次頁のカット(図9)以外は表紙、裏表紙とも⑥と同。

⑧ 一九二三年一月～二月 第六年一月号～一・一二月号(図10)

*九月は休刊。三・四月、一・一二月はそれぞれ合併号。表紙は二色刷(黒・赤)。裏表紙は「第一新しき村実測畧図」。

これらの全てを劉生がいつ描いたかについて正確に確認することはできないが、彼の日記にみられるいくつかの記述から考え、それぞれ一ヶ月から一ヶ月半ほど前に制作されたものと推測される(註5)。

劉生は一九一六(大正五)年七月、肺結核と診断されて療養のために代々木山谷から荏原郡駒沢村に転居し、更に翌年二月、陽光の地を求めて鶴沼海岸に移った。以後、二三年九月の関東大震災による京都移住まで同地に暮らした。

一九二一(明治四四)年、劉生は『白樺』同人たちと出会ったことにより、彼ら(主に實篤)が標榜していた自己に対する信頼、そして自らを高めようとする意志を知ったことで自らの思想的彷徨(註6)を救われ、また彼らを通じてポスト印象派の画家たち、更にはヨーロッパの古典絵画について詳しく知ることになった。後に劉生自らも『白樺』によって育まれたことに対する感謝を記しているが、彼の「鶴沼時代」は彼と『白樺』の関係がより緊密なものとなり、それが対外的にも示された時期だった。

『新しき村』が創刊された一九一八(大正七)年七月、『白樺』は通巻百号を数えた。劉生はこの号から二三年五月(号)まで表紙をはじめとする同誌の装画を担当している。『白樺』の装画は一〇(明治四三)年四月に創刊した際に表紙絵を描いた児島喜久雄(二八八七―一九五〇)から、劉生の後に実質的な終刊号となった二三年八月まで装画を提供した富本憲吉(一八八六―一九六三)まで、同人および同人と関係する造形作家による表紙絵と、レンブラントやゴッダ、セザンヌなどの作品が表紙を飾った。その中でも、劉生が装画を担当した期間が最も長い。一九年には白樺十周年記念主催岸田劉生作品個人展覧会が東京と京都で開催され、翌年一〇月には『白樺』で劉生の特輯が編まれた。軌を一にして實篤の単行本などの装幀も劉生が手がけたものが増えている(註7)。

装画の内容について

岸田劉生による『新しき村』の装画は一九一八(大正七)年七月の『白樺』一〇〇号に見られるような硬質な枠で囲まれた飾文字を大きく扱った第一年、第二年(図1・2)からはじまっている。第一年にも線描で小さな人物像が描かれているが、まとまった表紙絵が描かれることになるのは第三年に当たる二〇年からになる。

第三年は二種類の表紙絵が存在する。

一月号(六月号(図3))は壁龕状の枠の中に、上から太陽とそれに向かって咲き誇るような巨大な花、茎の下に炎と「劉」のサイン、その真下に新しく大地から新たな芽が生えている。芽の左右には少女が配されており、右の少女は種蒔きをしているように見え、左は大地にひざまずいて巨大な花に向かって手を合わせている。炎は「劉」から発せられている炎であり、それが太陽に向かう巨大な花の養分となっている。

太陽から大地の新芽までの垂直な要素の配置には、劉生が一九一四(大正三)年頃にキリスト教に由来する、普遍的な神と人類の関係という宗教的なテーマに基づいた大作《人類の意志(人類の肖像)》を制作する上で援用しようとしたウィリアム・ブレイク(一七五七—一八二七)の影響を認めることができる(第

一年の線描による人体像もこの流れにある)。結局、《人類の意志(人類の肖像)》は構想のみで未完に終わった。劉生の制作史においてブレイクの影響は油彩の場合一四年ごろの一時期のみに過ぎず、五年後に自ら制作の歩みについて記した文章では言及すらされていない(註8)。しかし装画まで含めると、宗教画的な作品の制作を断念した後の一七年に彼が手掛けた武者小路實篤『カチカチ山と花咲爺』(阿蘭陀書房)のための装画に色濃く反映しており、それがこの後も続いていることになる。

この表紙絵には彼の絵画がどのような世界観や原理に拠って制作されているのかを絵解きするように、彼が認識する世界とその上位に位置するであろう次元が異なる世界という二層がまとめて描かれている。太陽と花の意味を考えると、前者は神(創造主)であり、後者は制作を重ねることで神に向かって(または、神に祝福された)生長する劉生の芸術ないし存在そのものと考えられるし、茎の根元で燃え上がる炎は「劉」の生命である。

そして、下部に描かれた「劉」を頂点とした大地の新たな芽と二人の少女による三角形の構図は、やはりブレイクが描いていた楽園のイメージを劉生なりに受容したものと考えられる《春日遊戯図(屏風図案)》(一九一七年二月二日、岡山県立美術館蔵)を思い出させる(註9)。この自らのサインを頂点とした三角形のこの構図は一九一七年ごろから二二年あたりにかけて制作していた静

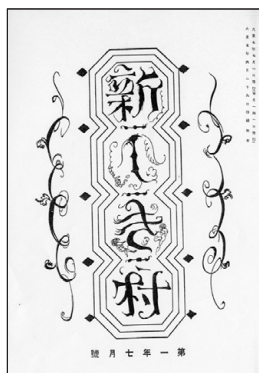


図1



図2



図3



図4

物画や風景画、そして麗子像などにしばしば見ることができ。当時、彼は写

実について、描かれる対象は彼が認識することによってその存在が保証されるものであり、その認識を深める(具体的には描写によって対象に迫る)ことができれば自己の存在はより確かなものとなり、自らを生み出した神の存在を強く信ずることという思考があつた^(註10)。画面中央上部に(ことさらに)記されたサインと描かれたものの関係は、彼の思考を端的に物語っている^(註11)。

この構図の共通性は、自らの裡に広がるものか外部であるかという違いがありながら、劉生が「見た(＝描いた)」世界であることに変わりはないことを示している。これは彼が一九一八(大正七)年に発表した造形論「内なる美」が「……只の線、形、色の美、即ち装飾の美」、「写実の美」そして「……自然の形を記憶し想像し又は観念、心理等無形のものゝ形に想像して、それを自由に意のまゝに案配し、使駆して内なる美を活かす、即ち『想像の美』の三つに分類されていることと無縁ではない^(註12)。静物画のように可視の世界を描いた作品は「写実の美」であり、『春日遊戯図(屏風図案)』などは「想像の美」に該当するわけだが、彼はどちらにも中断した《人類の意志(人類の肖像)》の構想を反映させ、「私」と「神」の関係について語ろうとしていたのだった。

劉生の神に対する信仰は一九一四(大正三)年に公表した次のメモの中に端的に記されているが、その信仰は『新しき村』の表紙絵を描いた一九年の末頃まで(根幹は)変わっていないかつと考えられる。それは、『人類の意志(人類の肖像)』の制作が未完に終わっても彼がブレイク的な世界を放棄していなかったことにもなる^(註13)。

○自分は神を信ずる

自分は自我を信じて居る。しかし、神を信じないで自分は自我を信じ得ない。しかし又、自分は自我を信じ得る自分になつてはじめて神を知り神を信じ

て来たのだ。 一九一四、三、一八

……(中略)……

○

神を信ずるといふ事が神の存在を信ずるといふ事でなしに、神が自己を守り給ひみちびき給ふといふ事を信用し切る事でありたい。

天才にのみこの事はゆるさるのである。 一九一四、四、二一

(岸田劉生「雑感」)^(註14)

このような図像を個人の作品としてではなく雑誌の表紙絵とすることは一見奇妙である。そして本来のキリスト教であれば「劉」のサインが位置する場所には画家ではなく神の御子であるイエスが描かれるべきではないか。これは劉生が一〇代半ばで接近したキリスト教についての理解の不熟さとも、ヨーロッパの伝統的宗教絵画に対する理解の浅さとも評することができる。その問題がありながらも、彼は自我の確立とそれにとまなう生長こそが神に近づく道であることを實篤から学んだため、描かれた図像は實篤の言語空間(『新しき村』だけではなく、当然『白樺』なども含まれる)において、むしろふざわしい^(註15)。

*

一方、一九二〇(大正九)年七月号〜一二月号の表紙絵(図4)においてまず注目される点は、それが明らかに東洋風の様式(スタイル)によって描かれている事である。

それまでの岸田劉生は「自分は日本畫といふものが人類の仕事といふ意味でその本統^{マタ}の芸術でない様な気がする」^(註16)という言葉に示される通り、かねてより同時代の日本画に批判的であり自らが日本画などに向かうことはほとんどなかった^(註17)。それが変化した理由は、この年の四月から五月にかけての体験が反映している。



図 5



図 6



図 7



図 8

四月二日、劉生は東京帝室博物館で醍醐寺宝物特別展覧会を見学後、五月に入り『水野仙子集』の表紙原画を「先日表慶館で見た素描淡彩の味を参考」に描き（一日）、その二日後には妻・秦に依頼された自宅用の屏風のために麗子と村娘（於松）を「先日見た表慶館の仏畫の素描からうけた色や線を生かし」て描いている（三日）^{註18}。現在確認できる彼の日記には前年から「東洋の美」と自らの制作の関係について言及した記述が見られるが、描線のような絵画の根本的な要素にまで東洋風を意識したのはこの時が初めてだった。彼は自らが描いた麗子と於松の屏風をかなり気に入ったらしく、同時期に制作した『白樺』七月号からの新しい表紙にも似たような麗子と於松の姿を描き（七日）、『白樺十周年紀念集』（新潮社）の見返しは「一枚村娘麗子の背に一面の花や艸かいたものを作ったが思はしくないので、先日かいた屏風の様なものをかきなほ」している（二〇日）^{註19}。『新しき村』の表紙原画はこれらの制作に続いて六月九日以降に描かれたと推測され^{註20}、麗子や於松の描写は前月に描いた『白樺』の装画などに比べると手慣れたように見える。

新しい表紙には大きな花の下に麗子と於松と思われる二人の少女が茎を持つて立ち、傍らには花を付けた木が描かれている。表紙絵に描かれた少女たちが劉生にとって身近な存在——麗子と於松——であること（前述の《春日遊戯図

〔屏風図案〕と関連付けて考えると、両者が制作された時期の間隔はそのまま愛娘が画家のモデルとなるまでの時間となっている」で、描かれている空間が彼の内面であることが強く打ち出されている。それは何よりも彼が主張した「内なる美」における「想像の美」そのものである。

……この場合（引用者註…「想像の美」を指す）は自然物の形そのもの、美を見出すのではない。自然の形の中、内なる美しき装飾の美を表はすにふさはしい形、線、色を借りてつかふのである。自然物の形はだから記憶で沢山なのである。自由におのが心のまゝにその形を変へていゝのである。自然の現象として有り得ない様な事でもさしつかえないのである。（傍点引用者）^{註21}

「自然の現象として有り得ない様な」イメージは、一九二二（大正一〇）年一月から翌年にかけての表紙（図8）と雑誌の最終巻となった二三年の表紙（図10）にも見られる。後者は雑誌だけではなく村そのものの経済状態を物語るように表紙絵が占めるスペースは全体の半分にも満たなくなり人物も戯画じみているが、花と人物の逆転した大きさは同じである。小さく描かれたのは麗子や於松のような少女たちばかりではない。二二年から翌年にかけて裏表紙に用い

られた労働する男性のカット(図7)は劉生の制作の中でも珍しいが、これも人物が花や昆虫に比して小さく描かれている。實篤が中心となつて建設されつつある村が、劉生の理想郷と同じものであるか、そうあつてほしいという願いからだろう(註22)。

似たような世界が描かれた作例として、他にも實篤が一九一八(大正七)年に刊行した単行本『我孫子より』(我孫子刊行会)や二〇年から二四年にかけて刊行された『新しき村叢書』のために劉生が描いた装画(図11、12)、あるいは二一年四月に曠野社から新たに創刊された『新しき村』の兄弟誌とも呼ぶべき『生長する星の群』などに見られる。『我孫子より』は《春日遊戯図(屏風図案)》と同じ内容で、他は東洋的な雰囲気である。自然に囲まれた小さな人間たちの世界というイメージの由来については、二〇年上半年期の表紙絵同様、妖精を幻視したというブレイク(註23)に倣つたものと考えられるし、描かれている空間全体を見れば六月号までの表紙絵の下部に該当する。

おわりに——神の喪失——

前項に記したように、岸田劉生が一九二〇(大正九年)の『新しき村』のため

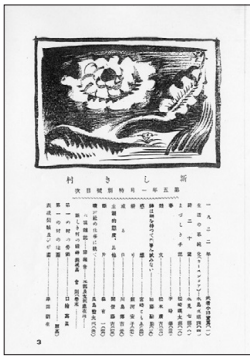


図9



図10



図11 武者小路実篤『新しき村叢書(第二篇)新しき村の信仰』(曠野社、1920年9月)表紙



図12 同 裏表紙

に描いた二種類の表紙絵の変化は、様式(描かれ方)において当時の彼の油彩や水彩の制作が一四年の「クラシックの感化」から本格的なものとなっていた写真、あるいは(細密描写の追求が東洋の美へと向かったことを物語っている。これは大きな変化だが、むしろ様式が明らかに異なりながら表紙絵に描かれた世界(の意味内容)に変化がなく、それらが共に彼がかつて油彩の制作において援用しようとしたブレイクに由来することに注目する必要がある。世界(観)が変わらなかつたからこそ、彼は描き方(線描の質を変えろという技術的対応のみで転換が可能だった。

このことを裏付けるように、同じ年に刊行された雑誌『国粹』一月号に寄稿した「想像と装飾の美」では今後従来の日本画は形式として廃れるとした上で、画材とその効果(「質料の持つ型にならない美術品的要素」)のみが残り、それらによつて前項に引いた「想像の美」、言い換えれば「精神を以てこの世界を飾る」ブレイクやシヤバンヌのような絵画世界を描く可能性について言及されている(註24)。確かに、二〇年以降に制作された劉生の日本画を見ると、特に初期の線に見られる質あるいは表情は『新しき村』の表紙絵と同じであるし、花と人物の比率などが近似したものもある(註25)。彼の東洋の美への接近は驚くほど穏やかに——この後、一九二五年頃の「おつゆ描き」による油彩技法の破綻などと比較すれば——行われたかのように見える。

しかし、一九二一(大正一〇)年一月号から用いられた『新しき村』の表紙絵(図8)は前年と同じ世界が描かれておりながら、そこに描かれている太陽は描かれている世界の存在を保証する象徴²⁸神ではなく、武者小路實篤たちが築きつつある村の所在地である「日向」という地名の判じ絵となつている(上部の飾り枠に「向」の文字が組み込まれている)。この頃には油彩画や水彩画において「劉」のサインを頂点とする構図による作例が見られなくなつており、劉生は前年の表紙絵に描いていたような、自らと神の關係に基づく絵画制作を止めたものと推測される²⁹。この傍証として彼が二二年一月に記した「一工人としての生活の中に」という文章をあげることができる。この文中に見られる、

……私は仕事上の自己を生かして行けばまあ安心立命が得られるので、そしてそれ以外に今私に本当に「生死」の事を超える道はないのだが、そんな訳で、思想としての宗教の方の事には実際上の交渉がない。

……(中略)……

私はもう宗教上の方面には、左程御厄介にならずともすむだけのものにはなつてゐるつもりである。私の思想なり、仕事なり生活なりには或る宗教も含まれてゐる。(傍点引用者)²⁷

などという記述は、自ら「……内に或る神を求めなくては落ち著けな」い(才能及び技巧と内容に就て)²⁸とした、かつての彼から明らかにかけ離れてゐる。「左程御厄介にならずともすむ」という一節には、軽侮とも、門を叩く者を軽くあしらうような態度とも受け取ることができる気分が漂う²⁹。

この変化に、関東大震災以後の劉生の制作が混乱した原因の一端を求めることは可能だろう³⁰。

*

『新しき村』は同じ曠野社で刊行されていた『生長する星の群』と合併するため、一九二三(大正一二)年一一・一二月合併号で終刊した。翌年一月、新たに『人間生活』が創刊されたが岸田劉生はこの装画を担当しておらず、この雑誌は同年の一〇・一一月合併号で廃刊した³¹。

そして武者小路實篤は一九二四年二月、村の経済を外部から支えるなどの理由によつて七年間過ごした日向の村を離れ、大晦日に転居先である奈良に入つた³²。

1 註

左記の執筆者は「同人」となつてゐるが、同誌の「編輯室にて」には「無車」の名で「美術館に就て」と云ふ一文は志賀と柳に見せて注意してもらふ處は注意してもらつたとある。

同人「美術館をつくる計畫に就て(並びに同志の人の寄附をつくる)」『白樺』第八年一〇月号、一九一七年一〇月、一四六―一四八頁

2

この文章は左記の三篇。これらは纏められ、同じ年の八月、『新しき村の生活(新潮社)』として刊行された。

「新らしき生活に入る道」『白樺』第九年五月号、一九一八年五月、二九―五三頁

「新らしき生活に入る道」『白樺』第九年六月号、一九一八年六月、八八―一〇七頁

「ある国」『大阪毎日新聞(夕刊)』一九一八年七月二日―二日(うち九回連載)

『新しき村の生活』成立については左記を参照。

大津山国夫「新しき村の提唱」武者小路實篤研究——実篤と新しき村——明治書院、一九九七年、一三―一四頁

3

『新しき村』の発行所は新しき村社(一九一八年七月号―九月号)、新しき村本部(一九一八年一〇月号―一九一三年二月号)、新しき村東京支部(一九一三年三月号―一九一三年八月号)、新しき村出版部(一九一三年一〇月号および一一・一二合併号)と変わつてゐる。途中、「本部」が「支部」に変わつてゐるのは、日向の新しき村(日向国児湯郡木城局区内)を本部としたため。

4

左記を参照のこと。

長島豊太郎「印刷所に就て」『新しき村』第三年三月号、一九二〇年三月、一六―一八頁

豊太郎「曠野社より」『新しき村』第三年一二月号、一九二〇年一二月、三四―三六頁

(……新しき村の第一工場)という形容が見られる)

劉生の日記から拾うと、「白樺」の表紙と裏紙、新しき村雑誌、武者の『土地』等の表紙、裏紙、扉紙などかく(一九二〇年一二月九日)、「如是経の箱の装畫と背とを忘れてゐたので、朝一寸かきついでに新しい村と星の群の表紙もかいてみる。二つとも在來のが気に入つてゐなかつたので(一九二一年九月一二日)という記述があり、それぞれ⑤、⑥に該当する。

この他に、「……新しき村叢書の表紙裏絵、ニウスのカットなど描く」（一九二〇年五月一日）という記述もある。後者は新しき村の『ニウス』だと思われるが、不明。

岸田劉生「日記、一九二〇年五月一日、同（二月九日）」『岸田劉生全集 第五卷』岩波書店、一九七九年、三一九、五〇二頁

岸田劉生「日記、一九二二年二月九日」『岸田劉生全集 第六卷』岩波書店、一九七九年、二五八頁

武者小路実篤と白樺美術展編集委員会（編）『生誕百年 武者小路実篤と白樺美術展』西武美術館、一九八四年、五〇頁

今井信雄「新しき村」余録——中村亮平伝——『新訂「白樺」の周辺——信州教育との交流について——』信濃教育会出版部、一九八六年、三五六—三七三頁

これについて劉生はしばしば回想しているが、本稿との関わりでは左記の文章を参照のこと。

岸田劉生「才能及び技巧と内容に就て」『岸田劉生全集 第一卷』岩波書店、一九七九年、五三四—五四六頁

参考までに劉生が一九一八年までに装画を担当した単行本を東珠樹氏の調査を基に次に掲げる。

一九一四（大正）三年 クエスネ・ヴァン・ゴオホ『多胡淳一訳』

『追想のゴオホ』日本洋画協会

一九一六（大正）五年 武者小路実篤『小きき世界』（新潮社）

一九一七（大正）六年 武者小路実篤『不幸な男（我孫子刊行会）』

一九一八（大正）七年 武者小路実篤『カチカチ山と花咲爺（阿蘭陀書房）』

長與善郎『我孫子より（我孫子刊行会）』

長與善郎『生活の花』（新潮社）

武者小路実篤『新しき村の生活』（新潮社）

長與善郎『新しい部屋』（春陽堂）

武者小路実篤『自己を生かす為に』（新潮社）

白樺同人『白樺脚本集（白樺同人脚本集）』（新潮社）

武者小路実篤『第二の母（聚英閣）』

武者小路実篤『幸福者』（叢文閣）

東珠樹（編）『岸田劉生装幀画集』東出版、一九七五年、一五三頁

岸田劉生「自分の踏んで来た道（千九百十九年四月個人展覧会に際して）」『岸田劉生全集 第二卷』岩波書店、一九七九年、五二—五三頁（初出『白樺』第一〇年四月号、一九一九年四月／再録『劉生畫集及芸術観』聚英閣、一九二〇年）

ただし、『春日遊戯図（屏風図案）』の三角形の構図の頂点は「劉」のサインではなく、『古屋君の肖像』章持てる男の肖像（『東京国立近代美術館蔵、一九六九年九月一〇』同様、羽根に「R」のサイン）。

葛科英也「油彩画家・椿貞雄」本紀要一五頁

劉生がなぜ画面中央上部に「R」や「劉」の飾文字やサインを入れたかについては先行する考察に乏しい。註9にも記した『春日遊戯図（屏風図案）』の場合、描かれている空間の天頂部（画面中央上部）以外にも画面右側に「春日／遊戯／図／劉生（羽根に「R」のサイン）」と記されており、天頂部のサインは単に作者を示すための「外的なる添加物」で

はなく明らかに「創作的の意味があるもの」（劉生）として存在している。その意味するところについての私見は本文に記した通り。

試案として同様の作例を別表に纏めた。作例は静物画、風景画、人物画を問わないが、人物画の場合は麗子を描いたものに偏重している点が興味を引く。他者の存在というものを明確に認めなければならぬ成人を描いた作品には画面中央上部に殆どサインが見られないわけで、ブレイクのな世界にあこがれながらも自らの制作では主として可視の空間を自己の内面において把握する（『カンパスに定着させる』ことを自我の確立としての劉生流の造形思考では、自分とは異なる意思を持った成人を描くことは自己と他者の違いを確認することはできても（初期の「首狩り」がこれに当たる）、自己の内面を見つめるには適さなかったため）。

岸田劉生「装飾文字に就て児島氏に」註8と同、九五頁（初出『読売新聞』一九一五年二月一日・日曜附録）

岸田劉生「内なる美」註8と同、三六六—三七七頁（初出『白樺』第九年三月号、一九一八年三月／再録1『白樺の林』聚英閣、一九一九年／再録2『劉生畫集及芸術観』聚英閣、一九二〇年）

この後、一九二三年の日記に「……先日来た北川といふ青年畫を持つて来訪。ブレイクの畫など見る。ブレイクには今更感心する。この美は特別だ（二月二三日）という一節が見られる。劉生がブレイクに対して素直な讃嘆を記したのとしてはこの記述がおそらく最後のものと思われる。

その後のブレイクに対する劉生の見解は同人誌『太陽花』に寄せた文章に記されている。

岸田劉生「日記、一九三二年二月一三日」『岸田劉生全集 第七卷』岩波書店、一九七九年、五八頁

岸田劉生「ブレイク」『岸田劉生全集 第十卷』岩波書店、一九八〇年、七六八—七六九頁（初出『太陽花』第一〇号、一九二七年九月）

劉生の思想において「神」というものがどのような変遷を辿ったかについては拙稿「油彩画家・椿貞雄」でも触れたが、彼が實篤と出会った一九二一（明治四十四）年から『劉生畫集及芸術観』が刊行された二〇（大正十九）年頃まではここに引用したメモのような、かつてのキリスト教経験に人道主義が接ぎ木された信仰を基盤として彼の造形論が組み立てられている。むしろ、「内なる美」をはじめとする独特かつ精緻な造形論の展開はこの基盤があったからこそ可能だったのだろう。

なお、やはり劉生が公表した一九一五年三月二八日付のメモには「自分は自分の太陽である事をたづき自分で知りた。／太陽である事を欲するばかりでなく（後略）」とある。このメモに従えば「新しき村」の表紙絵の太陽と「劉」のサインは同じものとなり、上部と下部は同じ内容が反覆して描かれていることになるが、メモに記された太陽が「神」ではなく「自我」の比喩であると考えれば、これは前年に記していたメモの変奏である。

岸田劉生「雑感」註6と同、四一六、四二四頁（初出『エゴ』第二卷第五号、一九一四年五月）

岸田劉生「いろ／＼の事 太陽である事を」註8と同、四七〇—四七一頁（初出『劉生畫集及芸術観』聚英閣、一九二〇年）

14

13

12

11 10

9

8

7

6

15 薬科英也「油彩画家・椿貞雄」註10と同、一三一四、四七一四八頁
この表紙画が初めて用いられた『新しき村』一九二〇年一月号には日向で村を建設中の
佐々木秀元が寄せた「新しい家にはブレイクの畫がかざりたい。今ブレイクのマスクがほ
しい。それからゴオホも。だんぐ」といふ畫がかざつてゆきたい。今は色々空想でいつば
いだ」(雑誌)という文章が掲載されている。当時の劉生や佐々木がブレイクに対して寄
せる思いには共通のものがあつたと推測される。

また、信州で刊行された『白樺』衛星誌のひとつ「兄弟」の表紙は劉生のこの表紙絵を
模倣している。ただし模倣である以上当然のことだろうが「劉」のサインまでは画面に記
されていない。
佐々木秀元「雑誌『新しき村』第三年一月号、一九二〇年一月、三九頁
註5と同、一九八四年、四四頁

16 岸田劉生「日本畫に就いて」註13と同、一九八〇年、六三四頁初出『邦画』第二卷、一
九一四年二月

17 劉生は一九一五(大正四)年に「岸田劉生半切畫展覽會」(異画会本部、二月一五—一九日)
を開催しているが、半切に墨で描いたというのみで日本(東洋)画への関心は乏しい。
本人も「厭で厭でならぬのを我慢しつゝ描いた」、「これは打ち開ければ額縁への負債を早
く返したい為めと其他いろいろの日常の入用とを得たい為めとであつたのだ」と弁明して
いる。

岸田劉生「自分の半切畫展覽會に就て」註6と同、四九八—五〇四頁初出『読売新聞』
一九一五年三月三、四日

18 岸田劉生「日記 一九二〇年四月二日、同五月一日、同五月二日」註5と同、三〇
九—三二〇、三二九—三三二頁

劉生が妻の依頼によつて描いた屏風に關しては左記を参照のこと。
『東京国立近代美術館所蔵作品 岸田劉生 作品と資料』東京国立近代美術館、一九九六
年、四一頁—四三頁

19 劉生は「白樺十周年記念集」の「屏畫」と記している。
岸田劉生「日記、一九二〇年五月七日、同五月一〇日」註5と同、一九七九年、三二
四、三二七頁

20 六月九日の日記に「……原田彦太郎来る。新らしき村の雑誌や本の表紙の事たのまれる」
と記されているが、いつ制作したかについての記述はない。

22 21 岸田劉生「日記、一九二〇年六月九日」註5と同、一九七九年、三五七頁
註12と同、三七三頁

本稿に取り上げた『新しき村』の裝画は『白樺』同様劉生の無償協力だつたと思われる
が、劉生は木村莊太(二八八九—一九五〇)や莊十二(一九〇三—三八八)をはじめとする木村
家の兄弟たちのように村の活動に直接は関わっていない理由は不明だが健康上の理由か
ら東京を離れて鶴沼に移り住んでいたことが大きかつたと思われる。

金銭的な援助についてみれば、『新しき村』誌上の會計報告で劉生名による寄附が記さ
れているものは左記の通り。当時の村の会則では寄附を一口五十銭と定めているので口数
から換算した(寄附の期間が不明のものはそのままとした)。

一九一九年 八月号 三円

九月号 五円(七月一六日〜八月一五)
一〇月号 五円(八月一六日〜九月一五)

一九二〇年 同 五円
九月号 同 五円(七月三日〜八月一〇日)

一九二二年 同 一〇円
一〇月号 同 一〇円(八月一〇日〜九月一〇日)

一九二二年 同 三〇円(四月二六日〜五月一〇日)
一〇月号 六〇円(八月一日〜九月一〇日)

一九二三年 同 二五円(二月二六日〜三月二五)

一九二〇(大正九)年から一回あたりの寄附金の額が増えている理由は、劉生が新しき村
の經濟狀況が厳しいことを知つたためだつた。彼は二〇年八月四日の日記に「内藤琪士か
ら村の經濟について金があるので樺の畫會断つて来る。困つた事と思ふ。しかしやな氣
はしなかつた」と記し、七日には「……村の雑誌送つて来て今更村の經濟の事心配にな
る。よく行く事を祈り度い。武者から小泉に云つて来たとかで白樺同人その他で一先づ十
円づつでも助けたらと思ふ。畫會でも起きうかとも思ふ」と記している。

劉生は新しき村のための畫會を起すことについてすぐ實篤に知らせた。實篤が『新し
き村』の九月号に寄せた八月一五付の文章には「……志實は多くは出来ないが困つたら
知らせてくれと云つてくれた。岸田は村の爲に畫會を起させてもらひたいと云つてくれ
た。(之は今の処安心だからあとでまたたのむかも知れないがと返事した。)」とある。

畫會は新しき村の電化の目的で『白樺』一〇月号に會費六〇円(毎月五円づつ一年間払
込)、會員六名限りとして告知され、その月の内に定員に達した。劉生は新しき村の會計
宛に、二月二日付で三〇円を畫會の入會者の名を添えて送金している。これを裏付ける
ように「新しき村」の一九二一年一月号と六月号の寄附報告には畫會によることが明記さ
れている。ただし畫會は順調ではなかつたやうで、二一年一月一八日付の實篤宛宛てた
手紙の中では會費の集まりが悪く、送金が充分にできないことを詫びている。

また、劉生は金銭の寄附以外にも「手の出でゐる静物」(一九一八年一月号)、「村娘之
図及白樺表紙原畫」(一九二一年一〇月号)を新しき村に贈つてゐる。「手の出でゐる静物」は
《静物(手を描き入れし静物)》(一九一八年五月八日、現・個人蔵であり、他は不明。

武者小路實篤「第一新しき村より『新しき村』第三年九月号、一九二〇年九月、三三頁
岸田劉生「日記 一九二〇年八月四日、同八月七日、同八月一八日、同八月一八日、同八月一八日、
同八月一八日」註5と同、一九七九年、四〇三、四〇六、四一四、四一七、四一八頁

岸田劉生「武者小路實篤宛書簡 一九二〇年八月八日、同八月一八日・本書の年次は
推定、同八月二八日、同八月一六日、同八月一四日、同八月二六日、一九二一年一〇
月二〇日、同八月一八日、同八月二九日」(『新しき村會計報告書簡 一九二一年一〇
月二〇日』、『岸田劉生新しき村の爲の小品素畫會』註13と同、一九八〇年、三二—三三
二二(書簡nos.二五〇、二五二、二五三)、三三四—三三六書簡nos.二五九、二六〇、二六
二)、三四六—三四八(書簡nos.三〇八、三二〇、三五〇—三五五(書簡no.三二八)、七〇五
頁(初出『白樺』第一一年一月号、一九二〇年一月)

一九二〇年五月八日、劉生は日向から上京した實篤と鶴沼で久しぶりに会つた。この

時、實篤を見送る気分について「昨年武者を九州に藤沢で送った時は涙がこぼれて仕様がなかったが、今日も涙ぐましい気がした。山本（引用者註・貞次郎。劉生の後援者・収集家であり、前記の画会にも参加）は浜松迄一緒、武者は京都大阪へ寄つて九州へ帰る由。余も来年あたり彼を訪ねたく思ふ。本当に武者は余にとつて兄の如く、なつかしく、したはしき男也」と記している。椿貞雄は一九二二年五月に實篤の肖像画を描くために日向まで赴いたが、劉生は新しき村を訪問することになった。

岸田劉生（日記 一九二〇年五月八日）註5と同、一九七九年、三三五頁
柳宗悦はブレイクの幼少期の体験について次のように記している。

恰も天はその預言を充たす為に再び地にブレイクを送つた様にさへ思へる。霊界の秘事を地に承ぐ為にステデンボルクの後を追つたのは実に幼い此ブレイクであつた。神秘の世界が彼に開け、異常な性情が外に発露したのは彼がまだ幼い頃であつた。窓のきわに神の幻影を見て驚き叫んだのは彼が僅か四歳の折だつたと云はれてゐる。野に遊んでベツカム・ライ（Bessie）から家に帰つて来た途中、彼は木の間に多くの天使がゐて、彼等の羽が星の様に光つてゐるのを見た。又時として草を乾す人の中に天使が歩いてゐるのを見たと云ふ。又或夏野に遊んだ時木の下に預言者エゼキエルの姿を見た。僅か八歳のブレイクが此異常な経験を親に告げた時、彼は偽る者と見做されて厳しい譴りを受けたと云はれてゐる。……（中略）……幼い時から此暗知と幻像との力に生ひ立つた彼が、生涯如何なる経験を味つたか、又如何なる仕事を成し得たかは寧ろ明かである。彼は幻像の教へに信仰を持つ両親（引用者註・柳はブレイクの父親・ジェームスがスウェーデンボルクの信奉者であつたことを記している）の血を受け、幻像の宗教にその想像力を育まれ、自ら幻像の性情を以て生れてきたのである。彼の芸術、彼の思想、彼の一生が驚くべき奇蹟に充ちてゐる事は彼にとつて寧ろ自然である。

柳宗悦「キリアム・ブレイク」『柳宗悦全集著作篇第四卷』筑摩書房、一九八一年、二七、三九八、六三三頁（初出「キリアム・ブレイク 彼の生涯と製作及びその思想」洛陽堂一九一四年）

岸田劉生「想像（イマヂネーション）と装飾の美 それを持つ特殊の個性によつて生かざる可し」註8と同、三〇七—三〇九頁（初出「国粹」第二号、一九二〇年一月）
岸田劉生の日本画については油彩などに比べると詳細な紹介が乏しいが、『新しき村』の装画と比較できるものとして『春日麗々麗子喜々』（一九二〇年頃、個人蔵）などが該当する。

愛知県美術館、神奈川県立近代美術館、笠間日動美術館、東京新聞（編）『生誕一一〇年 岸田劉生展』東京新聞、二〇〇一年、一六頁（作品no. 一〇〇）

*

また、劉生の日本画には『児童遊戯（麗子曼荼羅）』（一九二二年五月七日、個人蔵）のように縦長の画面の上から下まで遠近にまるで変化のない作例をしばしば見かける。私は椿貞雄についで報告の中でも椿と劉生が「東洋画の文法ともいへば三遠の法（高遠、深遠、平遠）を知つてゐたとしても使いこなせなかつたのではないか」としたが、『児童遊戯（麗子曼荼羅）』のような作品の場合、椿の作品とは異なり、子供たちと花の大きさの比率が

現実離れしているものがある。

東京国立近代美術館編『没後五〇年記念 岸田劉生展図録』朝日新聞社、一九七九年、一七六、二六四頁（作品no. 一五九）

葺科英也「油彩画家・椿貞雄」註10と同、二九頁

「在来のが氣に入つてゐなか（註5参照）つたために劉生が新たに描いたこの表紙原画の質的な変化を、当時の受け手は感じ取つてゐなかつたようだ。編輯を担当していた長島豊太郎の文章を次に引用する。

岸田劉生氏から新しい装幀を送つて下さつた。同氏の御厚意には実に感謝する。製版の都合で十一月号からでなくては使へないが、その美しさは驚くべきもので、僕は今迄で一番いゝやうに思つてゐる。本當に感謝する。

（曠野社より） 豊太郎「曠野社より」『新しき村』第四年一〇月号、一九二二年一〇月、四三頁

岸田劉生「工人としての生活の中に」『岸田劉生全集 第三卷』岩波書店、一九七九年、二七八—二七九頁（初出『女性改造』第五卷第一号、一九三三年二月）
註6と同、五三九頁

この変化の背景として、劉生じしんの経済状態が関係してゐたと思われる。

一九〇五明治三八年の父・吟香（一八三三生）の死によつて始まつた生家の没落、小林藁（一八二一—一九六四）との結婚（一九一三）による生家との（時的な）義絶などによつて劉生は画家として活動する上で絶えず経済的な問題に直面してゐた。

この苦境の中で劉生の活動を支えた代表的な後援者として芝川照吉（一八七一—一九二二）が居る。二人の交流は、一九一四年から芝川の死の年まで続いた。初期の劉生を支えていた後援者たちは芝川のような企業経営者や地方の素封家を中心で、原善一郎（一八九二—一九三七）をはじめとする財閥当主の子や親族たちと交流することになるのは一七年からである。この間、第一次世界大戦による好況（一九一五—一九二〇）とその後の反動不況が重なつてゐるが、劉生は原のような新たな後援者たちと知り合つたことによつて不況の影響を受けにくい基盤を獲得した。椿貞雄はのちに「……彼が代々木に住んでゐた貧乏時代に芝川照吉氏や山本貞次郎氏と言ふよきパトロンがあり、苦悶時代を切り抜ける事が出来、油の乗つた鵲沼時代に原善一郎氏があつて、悠々と落付いて仕事が出来た」と回想している。

後援者たちの存在だけではなく、一九一七（大正六）年の第四回二科展に出品した『初夏の小路』（一九一七年五月一〇日、下関市立美術館蔵）が最高賞である二科賞となり作品が売れただけで二九千五百円を得た他、劉生自らが同じ一七年から二〇年にかけて行つた複製会の頒布会（色刷会）なども併せてみると、一七年頃から二三年の関東大震災によつて生活が一変するまでの間というものは彼の生涯の中で経済的に最も安定していた時期ではなかつたか。この時期、鵲沼に転居する理由だつた健康も恢復しており、その中で貧しかった頃に抱いてゐた「……金が無ければ金以上のものを求める。身体が弱ければ肉体以上のものを求める。不滅なものを求める。ひたすらに真実を求めた（椿貞雄）思考が変質したと考えられる。

椿貞雄「岸田劉生の仕事と藝術」『新美術』第一五号、一九四二年一〇月、三七頁

椿貞雄「岸田劉生をめぐって『みづゑ』第五九三号、一九五五年一月、五〇頁
劉生の制作をたどると、浮世絵の大首絵を思わせる油彩画《鯉坊主》（一九二二年一月一
六日、豊田市美術館蔵）が描かれた二ヶ月後に「仿元人舜拳意」と記された紙本彩色によ
る《酸漿図》（一九二三年一月一七日）が制作されている。この二点の作品について考える
ならば、彼の関東大震災以後に見られる制作の混乱は、本稿に記した生活の安定によって
世界観や宗教観が変化したことと軌を一にするように、「東洋」というものに関心を向け
た時、既に予告されていたのかも知れない。

なお、一九二六（大正一五／昭和元）年、劉生が徽宗の《麝香猫図》に倣って岩彩で描い
た《猫図》（笠間日動美術館蔵）には猫の真上に「隱世造宝」の朱文方印が捺されており、
かつて画面中央上部に記されていたサインを思い出させる。しかし類例が見当たらず、こ
の作品の構造が過去の作品と同一線上にあるものなのかについて、本稿では判断を保留し
たい。

『人間生活』の廃刊後、一九二六年四月に村内の出版部で『ひ新しき村』が創刊（一九二
九年八月まで）され、一九二九年一月には新しき村東京支部の編輯によって『新しき村』が
復刊している。

大津山国夫「離村の前後」註2と同、一一八―一四〇頁

〔附記〕

掲載した図版のうち、『新しき村』については確認したオリジナルが状態の良いものが少な
かったため、不二出版社による復刻版（一九八八年）を用いた。

末筆ながらここに記し、掲載許可を賜った同社に心より御礼申し上げます。

（二〇一七年二月二日 藁科記）

画面中央上部にサインが記された作例

制作年(①:②)	制作月日	①	②	作品名	素材	所蔵
1916年(9:56)	5月29日		34	縄飛びする子供	インク、紙	
	10月29日		49	古家君の顔	鉛筆、紙	
1917年(14:75)	2月12日		2	春日遊戯図(屏風図案)	水彩、紙	岡山県立美術館
	4月		21	林檎を持てる麗子	インク・水彩、紙	
	11月12日		57	林檎と茶碗	墨、紙	
	12月13日		68	霽れたる冬の日	油彩、カンバス	千葉県立美術館
1918年(8:42)	2月8日	108	5	卓上林檎葡萄之図	油彩、板	豊橋市美術博物館
	4月12日	110	9	雲雀鳴日	油彩、カンバス	
	4月12日	109	10	静物(白き花瓶と台皿と林檎四個)	油彩、カンバス	福島県立美術館
	4月30日	111	13	晩春之草道	油彩、カンバス	
	5月16日	113	15	五月の砂道	油彩、カンバス	群馬県立近代美術館
	10月8日	114	29	麗子五歳之像	油彩、カンバス	東京国立近代美術館
1919年(6:43)	8月23日	118	34	麗子坐像	油彩、カンバス	ポーラ美術館
	9月23日	—	—	静物(林檎と葡萄)	油彩、板	笠間日動美術館*
	11月27日		37	鶴沼風景	油彩、板	
1920年(11:80)	1月4日		2	麗子七歳坐像	木炭・淡彩、紙	
	1月8-9日		3	麗子	水彩、紙	
	1月21-22日		6	照子画像	水彩、紙	
	1月23-26日		8	照子画像(照子支那之像)一	水彩、紙	郡山市立美術館
	1月9-27日	121	9	二階窓外之冬	油彩、カンバス	
	1月28日		10	麗子坐像(人形を持つ麗子坐像)	水彩、紙	ブリヂストン美術館
	1月31日-2月3日		14	麗子坐像	水彩、紙	
	2月3-4日		15	二人麗子之図	水彩、紙	
	2月17-18日		20	麗子微笑	木炭・水彩、紙	
	2月29日-3月1日		24	麗子之像	水彩、紙	
	3月13-14日		29	村娘座像	水彩、紙	
	2月17日-3月16日	122	32	麦二三寸	油彩、カンバス	三重県立美術館
	1919年12月11日-3月27日	123	33	静物(赤林檎三個、茶碗、ブリキ罐、匙)	油彩、カンバス	大原美術館
	3月10-27日	124	34	早春之一日	油彩、カンバス	
	5月11-17日	125	41	路傍初夏	油彩、カンバス	埼玉県立近代美術館
	5月29日-6月1日	127	47	六月風景	油彩、カンバス	
	6月6日		48	村嬢於松之像(河野通勢宛て葉書)	水彩、紙	
	8月29-31日		57	麗子裸像	水彩、紙	
	10月15日-11月10日	131	72	毛糸肩掛せる麗子肖像	油彩、カンバス	ウッドワン美術館
	12月1-2日		74	麗子	水彩、紙	
1921年(12:59)	1920年12月21日-3月14日	132	7	静物	油彩、カンバス	
	7月25日	—	—	村童図	木炭、紙	笠間日動美術館**
	10月1日		41	麗子	水彩、紙	
	10月5日		43	二階窓外之景(秋景)	水彩、紙	

*『求道の画家 岸田劉生と椿貞雄』宮城県美術館ほか、2017年(図録no.31)

**『画家 岸田劉生の軌跡』天童市美術館ほか、2014年(図録no.23)

表は主に下記の資料に基づき作成し、検索のためそれぞれの整理ナンバーを記した。

① 市川政憲「油彩作品目録」『岸田劉生画集 目録・解説』岩波書店、1980年、[89]-140頁

② 郡山市立美術館(編)「岸信夫作成『岸田劉生の作品に関する私ノート』1915-1929」『郡山市立美術館研究紀要』第三号、2003年、3-141頁。

資料①と②に記載されている各年の作品点数については制作年の欄に記した(ただし、①の「参考」は含まない)

Tsubaki Sadao, Oil Painter

Appendices: Kishida Ryusei's Cover Illustrations for the *Atarashiki-mura* (New Village)

Warashina Hideya

The exhibition, “Life as Painter: The Art of Tsubaki Sadao and his Family, and Mentor, Kishida Ryusei” was held at the Chiba City Museum of Art from June to July 2017. Tsubaki Sadao (1896–1957) lived in Funabashi City, Chiba Prefecture from 1927, and is known as the artist to have established Chiba's flourishing artistic culture. This report is based on the piece that appeared in the exhibition catalog, with the addition of latest research results.

Tsubaki was born in Yonezawa City, Yamagata Prefecture. He vowed to become an artist, inspired by an older brother who had met an early death. From 1914 Tsubaki began a life in Tokyo, where, upon seeing a solo exhibition by Kishida Ryusei (1891–1929), was determined to learn painting from him. The next year Tsubaki met Kishida, who agreed to take him on. For this reason he never experienced a specialist education at art school.

Kishida was acquainted with the work of the post-impressionists, such as van Gogh and Cézanne, through reproductions, acquiring a reputation as the budding young artist in their stead. Unsatisfied with this mold, however, he looked towards the Realism of the Northern Renaissance: artists such as Albrecht Dürer and Jan van Eyck, and the religious paintings of William Blake. He came to appreciate the beauty of a thing-in-itself, and seemed to hail a realism that was at odds with the times in which he lived. To help define his image, Kishida gathered together his followers to create the Sodo-sha. The Sodo-sha's activities lasted from 1915 until 1922, and greatly influenced not just contemporary oil painting, but also the work of young students of *nihonga*, traditional Japanese-style painting. (It operated alongside the journal *Shirakaba* run by young literary scholars close to Kishida). As an intimate of Kishida, Tsubaki also participated in this group, and was the most loyal to Kishida's particular artistic philosophy.

From 1919 to 1920, Kishida redefined his own image, turning his attention to the traditional Chinese painting styles of S'ung and Yuan painting, early painted *ukiyo-e*, and Japanese *nanga*-style ink-painting. For him, Eastern art of bygone eras was a new discovery, and the literary scholars of *Shirakaba* were soon to shift their interests along with him. Behind this was the frustration of a youth who, since the Meiji Period, had learnt in detail about European culture, and was all too used to criticizing the current state of Japan. There was also the economic prosperity in Japan achieved by the war that created a thriving market for antique art. Kishida did not consider deeply the differences in technique and nature of painting materials, and endeavored to portray the world of traditional Chinese painting using oil paint. He died at the age of 38, however, without being able to overcome the disparity brought about by the materials. Tsubaki very much grieved Kishida's death. He continued in the style of S'ung and Yuan painting, his particular interest from among the Chinese classics he had studied under his mentor, and from the mid-1920s until his own death, devoted himself to expressing the esthetic of traditional Chinese painting in oils. Tsubaki also sought hard for a solution to coping with different painting materials. We can acknowledge that he was, to a certain extent, successful in his aim.

As supplementary research we traced the transformations in the cover illustrations that Kishida drew for the *Atarashiki-mura* (New Village), a journal for the humanist social movement led by Mushanokōji Saneatsu (1885–1976), a fellow *Shirakaba* member. This helped us to understand how Kishida found his way into the world of traditional Chinese painting using influence from William Blake.

(Translated by Barbara Cross)

チエコにおけるジャポニズムに関する研究調査報告

西山純子

千葉市美術館は、日本の近世から近代にかけての版画・版本を収集・展示の重要な柱とし、多くの企画展や所蔵品展を開催してきた。そのなかで実感してきたことのひとつが、日本の美意識と西洋の美意識がまるでキャッチボールのごとく交流する、版画ならではの普及力がもたらしたダイナミックな影響関係の面白さであった。こうした動きはジャポニズム(*)に代表されるが、実は影

響関係は必ずしも一方方向ではなく、日本美術の影響を受けた欧米の版画を日本の作家が模倣するという逆輸入現象も存在し、双方向の流れを展覧会という形で検証したいとの思いを長年抱いていた。またジャポニズム研究も近年では対象が広がり、フランスを中心にイギリスやオーストリア、ドイツ、アメリカに至る従来の地域から、中欧の他の国々や北欧、ロシアなどに及んでいることにも啓発されてきた。そうしたなかで、二〇一四年にプラハ国立美術館で開催された展覧会「チエコにおけるジャポニズム展」は注目すべき企画であった(図1)。企画者のマルケータ・ハーノヴァー氏は、チエコにおける日本美術の主要な展覧会やコレクターたちの動向、日本に関する著作の出版状況を軸に、それらが同地の視覚芸術にもたらした多彩な影響を、豊富な具体例とともに実証してみせた。ジャンルは版画だけでなく工芸や絵画、デザイン、彫刻、ファッション、建築など多岐にわたるが、作例の多くは日本にとって未知の、そして極めて新鮮な表現であることから、同展を日本展として再編し、日本人作家による作例を加えて開催したいと発想するに至った*。チエコには、プラハ出

身のドイツ人画家で、来日して浮世絵風の木版画を制作したエミール・オルリクがいることから、その仕事と、オルリクが日本に招来した自画石版画や蔵書票といった表現手段とを、ジャポニズムとその環流として紹介できることも意義深いと考えた。

幸い当館は、今年度、高久国際奨学財団より「版画を通じた東西交流の研究」をテーマとする研究助成を受ける機会に恵まれた。これにより、チエコにおけるジャポニズムについての二回(二〇一七年九月および二〇一八年一〜二月)の調査が可能となった。詳細は後述するが、ジャポニズムを認め得る多くの作例や、オルリクによる彫しい作品——浮世絵に倣った木版画、東京の小柴印刷所で制作し、後年日本の版画界に少なからぬ影響を与えた石版画、日本の風物に取材したエッチングなど——を確認したほか、明治期に来日したグローブロッターたちの足跡や、日本美術コレクターあるいは浮世絵研究者の収集品や著作にふれ、さらにはフランスやオーストリア、ドイツを経由した複雑なジャポニズム受容や、一九二〇年代になって改めて勃興する日本趣味など、チエコならではの背景も知ることができた。以下本稿では、二回の調査の概要を報告する。なお、調査をともにしたメンバーは、マルケータ・ハーノヴァー氏(プラハ国立美術館東洋美術部長)、ヤナ・リンドヴァー氏(同学芸員)、井上芳子氏(和歌山県立近代美術館学芸課長)、青木加苗氏(同学芸員、第二回調査のみ参加)、石原耕太氏(共同通信社文化事業室長)の五名であった(図2)。



図1 展覧会「チェコにおけるジャポニズム」
関連刊物



図2 左より井上氏、筆者、ハーノヴァー氏、リンドヴァー氏、青木氏、石原氏

報告に先立ち、調査メンバー、とりわけ各所蔵先との調整を含む詳細な調査日程を組み立ててくださったハーノヴァー氏とリンドヴァー氏に、またチェコの近代美術について多くの示唆を賜った小川里枝氏、小野尚子氏、古田浩俊氏にお礼申しあげたい。そして、このような実り多き調査が実現できたことに対し、一般財団法人高久国際奨学財団には改めて心からの謝意を表したい。

第一回調査(二〇一七年九月)

■九月一二日(火) プラハ国立美術館東洋美術部、同版画素描室(プラハ)
調査の概要

調査の場は、一八世紀中葉に建てられ、現在はプラハ国立美術館の一部門(東洋美術部／アジア・アフリカ美術部)として使用されている壮麗なキンスキー宮殿である(図3)。想定される展覧会のコンセプトとそれに向けた準備につ



図3 旧市街広場に面したキンスキー宮殿外観

いて、及び今回の調査について、ハーノヴァー、リンドヴァー両氏と打ち合わせを行った後、調査を開始した。まずは国立美術館が所蔵する版画と素描である。主な作家はエミール・オルリク(Emil Orlik 1870-1932)、ヴォイチェフ・プライシグ(Vojtěch Preisig 1873-1944)、フランティšek・シモン(František Šimon 1877-1942)の三名。点数は約九〇に及んだ。オルリクは、フランスやイギリスでジャポニズムにふれて日本への憧れを募らせ、一九〇〇年から翌年にかけてと一九一二年に来日している。一度目の滞日期に浮世絵の彫りと摺りを学んでみずから多色摺の木版画を制作し(図4)、帰国後にそれらをプラハやウィーン、ベルリンで展覧して多くの作家に影響を与えた、本研究において非常に重要な作家である。プライシグは一八九七年にプラハからパリに移り住み、アルフォンス・マリア・ミュシヤ(Alfons Maria Mucha 1860-1939)(*)とともに仕事をしながらこの地でジャポニズムの洗礼を受け、以来日本美術の影響が色濃いグラフィック作品を多数手がけている(図5)。シモンは、若い頃から世界中を旅するなかで一九二〇年代に日本を訪れ、浮世絵の技法に触発された多色摺の銅版画を開拓、日本に取材した夥しい作品を残している(図6)。

いずれもチェコのジャポニズムを代表する作家であり、三名の作品は展覧会の中核をなすものとなるだろう。

午後も同所にて、オルリクおよびヨエ・ホロウハ (Joe Hloucha 1881-1957) の旧蔵品(図7)を中心に、錦絵や版本の調査を行った。ホロウハは、作家にして大旅行家、コレクターでもあった人物。一九〇六年と二六年に来日して大量の美術品を収集、またブラハの中心部に喫茶店「ヨコハマ」を出店し、日本に取材した『嵐の中の桜』というセンチメンタルな小説で一世を風靡するなど、チェコのジャポニズム／ジャポネズリーにおいて重要な役割を果たした。彼らの所蔵品は展覧され、日本美術のファンや日本美術に影響された作り手を増や



図5 ヴォイチェフ・プライシグ《満開の木》
1905年 カラー・エッチング



図6 フランティシェク・シモン
《日本の若い女性》 1928年頃
ドライポイント



図4 エミール・オルリク
《二人の日本人》1900年 木版

すことにも貢献した。とはいえ、この日調査した旧蔵品には保存状態の良くないものも多く、来歴の確かな資料以外の展示は難しいと感じた。

■九月一三日(水) プラハ国立美術館近現代美術部門、同版画素描室(プラハ)調査の概要

一九二〇年代に建設された巨大な機能主義建築を前身とし(今の建物は大火災の後一九九五年に再建されたもの)、現在はプラハ国立美術館の近現代美術部門が置かれているヴェレトルジュニー宮殿(トレードフェア・パレス)(図8)の収蔵庫で調査を行った。明治期の輸出用有田焼の大壺に始まり、型紙や油彩画、水彩画、版画、立体など多彩な内容であった。このうち特に重要な作品をあげると、まずはヴォイチェフ・ヒナイス (Vojtěch Hynais 1854-1925) の《カロリナ・フルシユコヴァー夫人と娘達》がある(図9)。刺繍によるとおぼしき花鳥図屏風や日本製(あるいは中国製)の陶磁器が置かれた室内を、温雅な筆致で描く肖像画である。一八九〇年代の中流家庭の異国趣味をよく表す作例だが、縦が二・五メートル近い大型の作品のため、輸送には特別な梱包が求められるだろう。またヴァーツラフ・フィアラ (Václav Fiala 1896-1980) の《父鳥》は、一九二〇年の末から翌年にかけて小笠原の父島を訪れた際に描かれた作

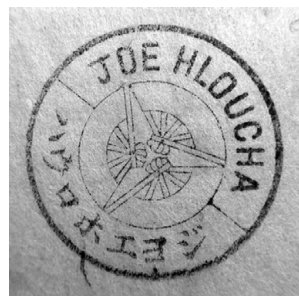


図7 ヨエ・ホロウハの所蔵印



図8 ヴェレトルジュニー宮殿外観



図9 ヴォイチェフ・ヒナイス《カロリナ・フルシュコヴァー夫人と娘達》油彩 1897年

品。フィアラは一九二〇年に来日し、ロシア未来派のリーダー、ダヴィド・ブルリュークと行動をともにして展覧会を開催するなど、日本の前衛作家たちにも少なからぬ影響を与えた画家。造形的には未来派の様式を示すが、フィアラは帰国後木版挿絵を満載した『小笠原』を出版するなど日本についての著作も多く、展覧会のエピソードとしての紹介を検討したい。そして、チェコ近代を代表する前衛芸術家ボフミル・クビシュタ(Bohumil Kubišta 1884-1918)の《水浴する女たち(春)》は、喜多川歌麿《鮎取り》からのポーズの引用が指摘されている作品。《鮎取り》は一九世紀末から二〇世紀初頭にかけてドイツやチェコで刊行された日本美術に関する書籍や雑誌に写真が掲載されており、また後述するズデンカ・ブラウネロヴァーがビングの店で見たと推定される摺りをスケッチブックに模写していることでも知られる。従って同作はクビシュタの傑作としてだけでなく、日本美術の受容ルートをも示す重要な作品といえるだろう。調査の後半は、前日と同じく版画素描室での調査であった。シモンやプライシグ、オルリクなど内容も重なるものであったが、なかでは北斎作品からの感化が指摘されるフランティシェク・クプカ(František Kupka 1871-1957)の

《波》や、オルリクが一九〇〇年に日本からプラハの知人に送った軽妙なイラスト入りの絵葉書が印象的であった(図10)。

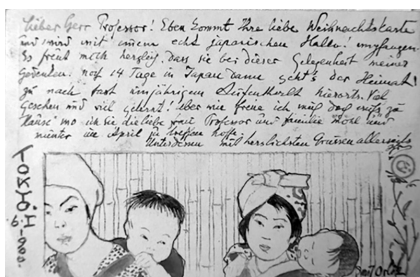


図10 エミール・オルリクの絵葉書 1900年

■九月一日(木) プラハ国立美術工芸博物館(プラハ) 調査の概要

ユニークな外観を持つ、美術工芸博物館の新収蔵庫にて調査を行った(図11)。前半はポスターを、後半はガラスや陶芸作品を調査したが、いずれも質量ともに豊かなコレクションであった。ポスターでは、初期の日本趣味——メゾン・スタニエクやヴラーズの写真展に関連する作例のほか、ミュシャやオルリク、アルノシュト・ホフバウエル(Arnost Hofbauer 1869-1944)らによる作品を見ることができた。ホフバウエルはプラハに学び、一八九七年に訪れたウィーンでアール・ヌーヴォーにふれ、その影響下に有機的・装飾的なグラフィック作品を多数制作した。後年、美術雑誌『ヴォルネ・スニェリ Vohne Sniery』に「日本の美術」を寄稿した点も重要である。ジャポニズムに関わる作品は多

いが、なかでも《マーネス美術家協会第二回展ポスター》は、葛飾北斎『富嶽三十六景 神奈川沖浪裏』との類似からチエコに限らず広くジャポニズムの文脈でしばしばとりあげられるものであり、出品がかなえば展覧会全体を象徴するものとなるだろう(図12)。またミュシャの《アイリス》は、琳派が継承してきた燕子花の図様の引用が指摘されているもの。そしてオルリックのポスター《喧騒と紫煙》は、日本から帰国した直後の作品。能面との関係が論じられている点については再考を要するが、平面的な構成や東洋的な雰囲気、日本の造形からの影響を認め得るとの印象を持った。

ガラスや陶芸では、概して、アール・ヌーヴォースタイルに渾然となった日本美術のエッセンスを観察することができた。ボヘミアガラスはチエコを代表する美術の一分野であり、一八九〇年代以降はアール・ヌーヴォーの影響と技術の発達により、華麗で自在な形態をもつ傑作の数々が生まれている。複数の作品を群として見せることで、展示のハイライトを形成することになるだろう。陶芸作家のなかでは、とりわけアンナ・ボウドヴァーニスハルドヴァー

(Anna Boudová-Suchardová 1870-1940)の諸作が印象に残った(図13)。日本で



図11 プラハ国立美術工芸博物館収蔵庫外観



図12 アルノシュト・ホフパウエル《マーネス美術家協会第2回展ポスター》1898年 カラー・リトグラフ

はほとんど知られていない作家だが、琳派への傾倒を明らかに示す、おおらかに優美な造形は実に魅力的で、展覧会でぜひ紹介したいとの思いを抱いた。この日の調査では、チエコ近代のグラフィックと工芸におけるジャポニズムの爛漫たる開花を目のあたりにすることができ、収穫であった。



図13 アンナ・ボウドヴァーニスハルドヴァー《アイリス模様のマジョリカ陶器》1900年頃

■九月一日(金) ナーブルステク博物館(プラハ) 調査の概要

ヴォイチェフ・ナーブルステクの収集品を核とし、現在は国立博物館の一部門となっているナーブルステク博物館にて、ヨセフ・コジエンスキー(Josef Kořenský 1847-1938)とジギスムント・ボウシュカ(Sigmund Bouška 1867-1942)の関係資料を中心に調査を行った。コジエンスキーは教育者にして旅行家、収集家。一八九三年に世界一周旅行をした際、日本にひと月あまり滞在し、旅行記も著した。ボウシュカは修道士にして詩人、収集家。ユリウス・クルトとの親交から質の高い浮世絵コレクションを作りあげ、一九一三年にはプラハとブルノで大々的な日本美術展を企画開催している。特に印象的だったのはボウシュカの浮世絵研究ノートである。初期から江戸後期までの作例を時代順に並べて写し、適宜覚え書きを加えており、視覚的にも美しいものであった

(図14)。記された当時の、浮世絵研究の蓄積や成熟も感じさせた。ほかにもコジェンスキー旧蔵の貴重な型紙が多数あり、展示に反映させたく思った。さらに、郊外の収蔵庫に移動して能面や刺繍による輸出用の花鳥屏風、扇などを調査したが、日本側から見ると美術作品としては物足りないものが多く、来歴が確かでなければ展示は難しいと判断した。



図14 ジギスムント・ボウシュカの浮世絵研究ノートより

■九月一七日(日) クラトフィ・グラスパヴィリオン(クラトフィ) 調査の概要

休日を利用して、クラトフィにあるグラスパヴィリオン(通称PASK)を訪問した。ここはレッツ工房(Locet's)のガラス製品数百点を常設展示している施設である(図15)。レッツ工房の製品はアール・ヌーヴオー期のボヘミアガラスを代表し、植物に取材した動的で有機的な形態にはジャポニズムの影響も指摘されている。展覧会の出品作とは無関係の調査であったが、草創期からアール・ヌーヴオー期を経てアール・デコ期に至るレッツ製品の造形の流れを概観する



図15 クラトフィ・グラスパヴィリオンの内部

ことができ、またアール・ヌーヴオー様式に渾然とした日本的な表現を観察することも出来ない、有意義であった。

■九月一八日(月) プラハ民族文学博物館(プラハ) 調査の概要

ストラホフ修道院内にある民族文学博物館にて、既出のボウシュカやスハルドヴァーのほか、ソビエスラフ・イポリット・ピンカス(Soběslav Hypolit Pinkeš 1827-1901)、カレル・フラバーチェク(Karel Hlaváček 1874-98)、オタカル・シュターフル(Otakar Štáfl 1884-1945)らの作品調査を行った。ピンカスは油彩画家、風刺画家としても知られる。プラハとミュンヘンで学び、一八五四年から六五年にかけてパリに滞在した。ジャポニズムの作例は多くないが、一八六八年頃に制作された日本の花鳥図からの影響が顕著な陶磁器皿の図案は、チェコにおけるジャポニズムの初期の作例として貴重である(図16)。フラバーチェクは、天折した象徴主義の詩人・画家。日本の型紙に触発された図

案や、浮世絵の人体表現に学んだ『ヴォルネ・スミエリ』の表紙下絵など、いくつかの重要な作例を残している。シュターフルはイラストレーター。ハイタトラスを描いた山の画家としても著名である。歌川国貞の美人画を模した、あるいは家紋のデザインを応用した挿絵(図17)があり、二〇世紀初頭のチェコの出版界において、浮世絵がしばしばインスピレーション源となった事実を伝える。またボウシユカの作品にも、日本の版本の一面面を写したと思しきイラストが見いだされた。この日の調査対象は概して日本美術の直接的な模倣例が多く、型紙や家紋など、チェコの作家たちが惹かれ、参考にした日本の意匠がどのようなものであるかが伝わり、有意義であった。

図16 ソビエスラフ・イボリット・ビンカスによる図案 一八六八年頃



図17 オタカル・シュターフルによる挿絵 一九三三年



■九月一九日(火) 中央ボヘミア博物館(ロストキー) 調査の概要

中央ボヘミア博物館は、先史時代以来の中央ボヘミアの歴史とともに、ロストキーに長く暮らした画家ズデンカ・ブラウネロヴァー(Zdenka Braunerová 1858-1934)の生涯と作品を展示のテーマとしている。ブラウネロヴァーは政治家の娘として生まれ、パリで絵を学ぶ。この地で多くの文化人と親しみ、ま

さにジャポニズムの全盛期にあつて、浮世絵の魅力にも開眼した。ロダンとも交流があり、一九〇二年という早い時期にプラハでロダン展を開催してチェコの作家たちに甚大なインパクトを与えるなど、フランスの最新の美術や流行を自国に伝えて大きな影響力のあつた人物である。この日の調査は、スケッチブックと保存されているアトリエ(図18)を中心とするものであつた。スケッチブックには、パリでふれたと思しき浮世絵の写しが数多く収められていた(図19)。また資料として、着物をまとつたブラウネロヴァーの写真も調査することができた。一九〇三〜〇四年に小麦小屋を改造して建てられたアトリエには、生前の様子を再現しつつ大量の作品が展示されており、日本の文物をモチーフとする蔵書票も見いだされた。ブラウネロヴァー自身は穏やかな風景画を得意としたバルビゾン派であり、日本美術の影響は限定的と考えられるが、フランスを経由した日本美術の受容はチェコのジャポニズムにおける重要な要素であり、展覧会ではその役割をぜひ紹介したいと感じた。

調査の後プラハに戻り、国立美術館で会議を行つた。想定される展覧会のコンセプトや出品点数、会期、今後の作業の進め方などについて検討し、内容面



図18 ズデンカ・ブラウネロヴァーのアトリエ



図19 ブラウネロヴァーのスケッチブックより
(喜多川歌麿《鮑取り》の一部)
1890年頃

ではおおむね共通理解を得たが、経費面については大幅な調整が必要であることが明らかになった。

■九月二〇日(水) モラヴィアン・ギャラリー(ブルノ) 調査の概要

チェコ第二の都市ブルノにあるモラヴィアン・ギャラリーは、年代・分野ともに幅広いコレクションを誇る、国立美術館に次ぎチェコ第二の規模を有する美術館であり、特に近・現代美術の収集・展示で知られる。この日はガラスとグラフィック作品を中心に調査を行った。まずは五〇〇〇点を超えるというガラスのコレクションから、主にレッツ工房の製品を調査した。なかでも一九〇九―一一年にレッツのデザイン主任であったアドルフ・ベッケルト(Adolf Beckett 1884-1929)による花器《波》は、葛飾北斎『富嶽三十六景 神奈川沖浪裏』への傾倒を明らかに示し、チェコのジャポニズムにおいて非常に重要な作例といえる(図20)。また、金属的な輝きを放つ虹彩ガラスの一群は、アーノ・ヌーヴォー期のボヘミアガラスを代表する作例といえ、葛紋や流水紋といった日本的な意匠との共通点もあり、ぜひとも展覧会で紹介したいとの感想を抱いた。グラフィック作品では、日本的な題材からの直接的な引用が見られる



図20 アドルフ・ベッケルト《波》
1909年

ホロウハの著書の装幀があり、ルディエク・マロルド、ヴィクトール・オリヴァ、ホフバウエル、ミュシヤらによる浮世絵や日本の工芸との関連を想像させるポスターも調査し得た。さらに、コジェンスキーの著書『ジャポニスコ』やフィアラの著書『小笠原』を豊富な挿絵を確認しながら撮影することもでき、収穫の多い調査であった。

■九月二一日(木) 西ボヘミア博物館(ブルゼニ) 調査の概要

ブルゼニ(ドイツ語ではビルゼン)はボヘミア西部に位置するチェコ有数の工業都市。西ボヘミア博物館は一九世紀末から二〇世紀初頭にかけて建設され、ネオ・ルネサンス様式の優雅な外観を持つ、チェコでも屈指の規模を誇る博物館である(図21)。ユニークな一四―一七世紀の武器コレクションやアール・ヌーヴォースタイルの図書室でも知られる。まずは一九世紀末にコペツキー・アンド・スヴァーテク社で製造されたステンドグラスの見本と下絵を調査した。梅花や鶴、鬼面といった日本的なモチーフが描かれるが、中国の文物も明らかに混在しており、またステンドグラスは厚さが三ミリと極めて薄く輸送が困難であることから、展示には慎重な検討が必要と思われた。なお調査は改装中の展示室で行われ、建設当初のままという洗練された展示空間や古風ながら現役のガラスケースにも感銘を受けたが(図22)、展示品のなかにはレッツ工房のガラス製品が数多くあり、それについて副館長のヤン・メルグル氏から話を聞く機会を得た。氏によれば、レッツの虹彩ガラスについてはルイス・コンフォート・ティファニー(Louis Comfort Tiffany 1848-1933)からの影響をまず考えるべきだという。チェコはガラス製造の技術が他に抜kindんで高く、万博などで話題になった作品を容易に模倣できたとも話された。氏の指摘は尊重すべきだが、周知のとおりティファニーの作品にもかねてよりジャポニズムは指摘さ

図21 西ボヘミア博物館外観



図22 西ボヘミア博物館の展示室



れており、線引きは難しいとの感触を抱いた。午後は図書室に移動し、チエコの作家たちのインスピレーション源となった明治期の浮世絵画帖や図案集を調査した。多くは英語やローマ字が併記された輸出用の商品であることが注目された。こうした資料は易々と、大量に海を渡り、チエコのジャポニズムにも少なからぬ影響を与えたと考えられるが、その全体像はいまだ明らかではなく、日本での詳細な調査の必要性を感じた。

第二回調査(二〇一八年一月～二月)

■一月二四日(水) フルディム地方美術館(フルディム)
調査の概要

フルディムはプラハから東へ約一一〇km、中世期の建築やケルト人の足跡にまでさかのぼる遺構が数多く残り、東ボヘミアのアテネと呼ばれる小都市である。中央広場にはネオ・ゴシック様式の聖母マリア大聖堂がそびえ、今なお街

のシンボルとして機能している。フルディム地方美術館は広場からほど近くにあり、ネオ・ルネサンス様式の美しい外観を呈する(図23)。もとは一八九二年に東ボヘミア産業博物館として設立された建物であるが、その起源はさらに古く、一八六五年に博物館協会が組織され、以来博物館建設への準備を行うとともに教育や産業工芸の発展に寄与してきたというから、一五〇年を超える長い歴史を有することになる。現在来館者を迎えるのは、二〇一三年にリニューアルされたミュシャ作品の展示室(図24)と歴史部門の展示室である。余談になるが、歴史部門の展示室は映画を専攻する大学生が会場構成に参加したといい、セットを思わせるユニークなものであった。

この美術館は、ミュシャのポスターを主とするコレクション四三点を収蔵している。一八九七年にプラハの出版社が企画した絵画、スケッチ、ポスターからなるミュシャ初の展覧会が、おそらくは建築家ヤン・コウラの尽力によりフルディムに巡回しており、その際に学芸員がリトグラフ作品の購入を決めたのが始まりである。展覧会は大盛況のうちに閉幕し翌年も開かれ、作品収集も継



図23 フルディム地方美術館外観

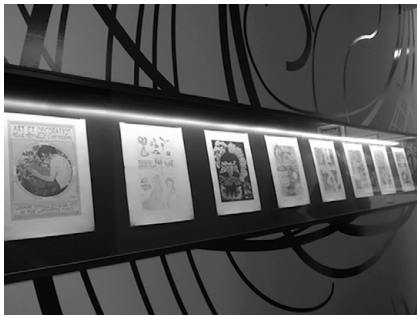


図24 フルディム地方美術館展示室。ミュシャのモティーフが会場装飾としてデザインされている

続された。その後の評価の凋落から一九七〇年代の再評価を経て、建物は一九九〇年代に改装されるが、一九九七年の再開を記念する最初の展覧会もミュシャのポスター展であった。

コレクション四三点のうち三九点がポスターであり、来歴の確かな、また制作された当時の収集品を数多く含む貴重な一群である。ミュシャの妻マルシユカ・ヒティロヴァの一族がフルデウム出身だったことからミュシャは同地を幾度も訪れており（一九三三年に絵画や素描、習作による個展が開かれた際にはオープンングにも出席している）、それが良質なコレクションの形成に寄与したといえる。館長のクラウラ・ハバルトヴァー氏に館内を案内していただきながら、ポスターの調査および意見交換を行った（図25）。作品はいずれも保存状態が非常によく、また発色が鮮やかでインクの乗りが厚い印象を得た。一般的に知られているイメージとは色味の異なる作品も少なからず見受けられた。ハバルトヴァー氏によれば、刷られた時期の早さがその理由であるという。ポスターの印刷の時期については通常議論の対象にならないが、初刷であるか否かや作家の監督下にあったか否かが仕上りを左右すると考えられ、さらなる研究の必要性を痛感した。調査した作品のなから、チェコのジャポニズムという



図25 フルデウム地方美術館の展示室において調査と意見交換を行う

テーマにおいて重要と思われるものを以下にあげておくと、モチーフや構図に日本的な要素の見られる作品として、シリーズ『四季』、シリーズ『宝石』、『モナコ・モンテカルロ』、『シャンプノワ印刷十出版社』がある。またジャポニズムの環流というべき、日本美術への影響を考えるならば、雑誌『明星』に図版が掲載された『雑誌『ラ・プリュム』サラ・ベルナル特集号』と『サロン・デ・サン・A・ミュシャ展』を特筆すべきであろう。

■一月二五日(木) アドルフ・ヘイドウク記念館(ピーセック) 調査の概要

アドルフ・ヘイドウク(Adolf Heyduk 1835-1923)は、ヤン・ネルダとの交友やドヴォルザーク「我が母の教えたまいし歌」の作詞で知られる、チェコの国民的な詩人である。人生の大半を、デッサンの教師としてプラハの南約一〇〇kmに位置する街・ピーセックに過ごしている。アドルフ・ヘイドウク記念館(図26)は、ヘイドウクの没後ピーセックに寄贈された自宅を、生前のありようそのままに展示室としたもの。一九〇〇年に完成した建物は外観・内装ともに濃厚なアール・ヌーヴォー様式を示し、全体が一個の芸術品といえ、アール・ヌーヴォーに深く融合したジャポニズムの見地からも興味深い施設であった。ヘイドウクはボウシユカから浮世絵を学ぶなど日本美術を好み、日本的な装飾のどこにされた家具や日用品を愛用したほか(図27)、自らの詩集の装幀にも日本的なモチーフを取り入れている(図28)。館長のイジー・プラーシエク氏に館内をご案内いただいたが、とりわけヘイドウクが早くに収集したという、刺繍による日本製の花鳥図屏風(図29)が印象的であった。一般的にイメージされる日本の屏風とは仕様が異なるが、一〇年前に修復された際、表具に使用された明治二一年の日本の新聞が見いだされ、明治期の輸出向け製品であることが明らかになった。またヘイドウクが本屏風を入手したプラハの店も判明すること

から、輸出入美術工芸品の流通を知るうえで、さらにはこういった調度品が愛好され、エキゾチックな日本の造形として受容されていたかを考えるうえで、貴重な一例といえるだろう。

■一月二六日(金) オストラヴァ美術ギャラリー(オストラヴァ) 調査の概要

オストラヴァはプラハから東へ特急で約三時間、ポーランドとの国境に近い、シレジア地方の工業都市である。オストラヴァ美術ギャラリーは一九二二年に創設され、一九二六年に機能主義建築の傑作として知られる現在の建物に移設された、ウィーン分離派やチエコ近代美術などの優れたコレクションを有する美術館である(図30)。展示施設とは別の場所にある事務棟で、レジストラーからオルリクの油彩画《楽園》および版画、クプカの油彩画《波》、ヨゼフ・ヴァーハル(Josef Vachal 1884-1969)の一群の版画を見せていただいた。オルリクの《楽園》は、間近に海を臨む岩場と小道を辿るふたりの人物を高い視点から描いた大型の油彩画。歌川広重《六十余州名所図絵 甲斐さるはし》との



図26 アドルフ・ヘイドック記念館外観

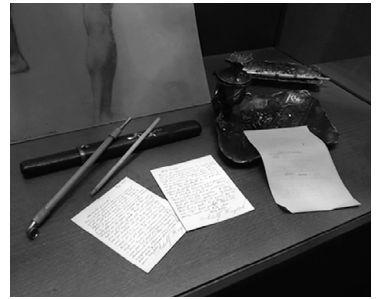


図27 ヘイドックが愛用した机上の品々



図28 ヘイドックの詩集にほどこされた装幀



図29 ヘイドック旧蔵屏風

構図上の類似が指摘されている。実見するとまずその神秘的な雰囲気、圧倒されるが、垂直性が強調された樹木と切り立った岩を左右に配した閉鎖的、かつ平面的な構図には、浮世絵の空間処理との共通性が確かに感じられた。波打ち際に踞る女性を描くクプカの《波》も、しづみや波紋の装飾的な表現に北斎の造形からの影響が指摘されてきた。なるほど波紋を類型化し、模様のように描くスタイルは浮世絵の表現作法に近いが、同時に、ジャポニズムを通過して独自の造形に至った人たち、たとえばジョルジュ・ラコンブ(Georges Lacombe



図30 オストラヴァ美術ギャラリー外観

1883-1916)の筆致も想起させ、間接的な影響を考慮することもある必要であろう。そしてヴァーハルの版画作品には、浮世絵に触発された木版という技法、とりわけ鮮明な色面を摺り重ねる多色摺の工程が、彼の一時期の作風に決定的な影響を与えたことが看取され、非常に興味深く思われた。

■一月二七日(土) チェコ国立図書館(プラハ) 調査の概要

プラハの中心地、クレメンティナム内にあるチェコ国立図書館で、終日調査を行った(図31)。調査対象は、チェコの近代美術を牽引したグループ、マーネス美術家協会が刊行した美術雑誌『ヴォルネ・スミェリ』である。直訳すると「自由な方向へ」と名づけられた本誌は一八九六年に創刊された月刊誌。国内外の新しい芸術や、フランスやドイツにおける最新の美術史研究などを紹介した、チェコのジャポニズムを考えるうえでも重要な雑誌である。チェコ語によるため記事のタイトルや作家・作品名を拾うにとどまり、モニターでの閲覧でもあったが、創刊時から一九一〇年頃までの各巻・各号を通覧することができた。膨大な頁を繰ること、当時評価されていた、あるいは再評価がなされた



図31 チェコ国立図書館外観

作家の顔ぶれや、一九〇〇年前後からグラフィック・デザインや工芸、建築を絵画や彫刻と同等に扱い、庇護奨励する動きがあった事実を確認し得た。また一九〇八年の一二巻一〇・一一・一二合併号には、ジャポニズムの作家でもあるホフバウエルが執筆した「日本の美術」が豊富な写真図版とともに七七頁にわたり掲載され、特に注目された。近世までの日本美術の流れを概観したもので、図版はジャポニズムの空気を反映して多くの浮世絵を含んでいる。そのなかには前述した喜多川歌麿《鮑取り》もあり、本研究における『ヴォルネ・スミェリ』の重要性とさらなる読み込みの必要性を感じさせた。

■一月二九日(月) プラハ国立美術館版画素描室(プラハ) 調査の概要

国立美術館版画素描室のコレクション調査を終日行った。作品数は約一五〇、主な作家はブライシグ、オルリク、シモン、ヴァルター・クレム(Walter Krenn 1883-1957)、カール・ティーマン(Carl Thiemann 1881-1966)の五名。いずれもジャポニズムとの深い関連が指摘されている作家である。とりわけクレムとティーマンに未見の、また興味深い作品が数多く見いだされた。ふたりとともにカルロヴィー・ヴァリに生まれ、クレムはウィーンで、ティーマンはプラハで学んだのち、一九〇四年からはプラハの共同アトリエで、一九〇八年以降はドイツ・ダッハウの芸術家村で行動をともしながら、浮世絵にルーツを持つ多色摺の木版画を制作した。この技法を選ぶにあたっては一九〇〇年から翌年にかけて来日し、ふたりに先駆けて木版画を試みたオルリクの影響があったとされ、本研究においては非常に重要な作家といえる。オルリクの作品が主版十色版という浮世絵の版構成に忠実であるのに対し、ふたりはそれぞれに独自の解釈を加え、たとえばクレムは建築物を画面いっぱいにとらえて補色の効果を利用した鮮烈な構成に(図32)、ティーマンは樹木や大地を極限まで簡略化

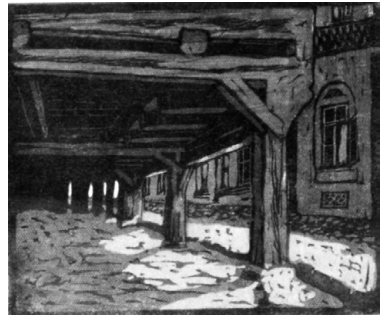


図32 ヴァルター・クレム《リベレッツの古街より》
1906年 木版



図33 カール・ティーマン《白樺》 1906年
木版

した大胆な構成に(図33)、新鮮な造形を開拓している点も注目される。ふたりの履歴や作品は残念ながら日本ではほとんど知られておらず、展覧会という形でぜひ紹介したいとの思いを新たにさせる調査であった。

■一月三〇日(火) プラハ国立美術館版画素描室、同近現代美術部門(プラハ)調査の概要

午前中は前日に引き続きキンスキー宮殿でプラハ国立美術館版画素描室のコレクション調査を行い、斎藤清および棟方志功の作品数点を調査したほか、本研究に直接関わるものとして『宋紫石画譜』(地／巻之中)を閲覧した。この版本には「A Monsieur E. Orlik / souvenir affectueux / de T. Fujishima / Tokyo, 1901」との献詞があり(図34)、マルケータ氏は「T. Fujishima」を藤島武二と推定している。受け手であるオルリクは確かに一九〇〇年四月から翌年二月まで日本において、藤島も参加していた白馬会の第五回展(一九〇〇年九月〜一〇月)に水彩画やパステル画、石版画、銅版画を一六点出品している。また藤島が装幀・挿画を手がけた雑誌『明星』において一九〇〇年から翌年にかけて四度紹

介されており、ふたりに親交があった可能性は高い。断定するにはさらなる調査が必要だが、少なくともオルリクが日本で入手した版本であることは確かであり、また所蔵印からその後ホロウハの手に渡ったと判明することから、プラハのジャポニザンたちの交流も示唆する貴重な資料といえる。

午後は、プラハ国立美術館の近現代部門が置かれているヴェレトルジュニー宮殿の収蔵庫で調査を行った。作家は既出のホフパウエル、ブライシグ、クビシュタ、フィアラ及びアントニン・フデチェク(Antonín Hudeček 1872-1941)の五名。作品はいずれも油彩画であった。フィアラの《釜を運ぶ》は昨年調査した《父島》と同様、一九二〇年の末から翌年にかけて小笠原の父島を訪れた際に描かれた作品。裏面に残された出品番号とタイトルの記された貼り紙から、日本で展観された可能性が考えられ、興味深い。フデチェクはチェコの印象派として知られる風景画家。数点の作例から、フデチェクが国外の印象派を紹介して高い視点や林立する樹木といったジャポニズムの語彙を吸収した状況を確認することができた。ほかにもブライシグの作例は、ジャポニズムの傾向が

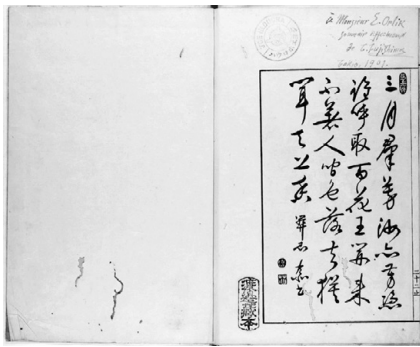


図34 エミール・オルリク旧蔵の『宋紫石画譜』

顕著な自身のグラフィック作品との造形上の共通項がある点や、日本の印章のスタイルを模したサインが注目された。なおクビシュタについては、一九一〇年前後の優れた風景画を数点調査したが、ジャポニズムというテーマでの展示は難しいとの結論に至った。

■一月三十一日(水) プラハ国立美術館東洋美術部(プラハ) 調査の概要

この日は終日、展覧会に向けた会議に費やされた。午前中は実務面を議題とし、想定される作業―撮影や額装、修復、保険付保、輸送、展示、図録の編集など―を立項してそれぞれの分担を検討し、必要経費についても話し合いを行った。午後は内容面を議題とし、昨年より二度にわたって実施した調査をいかに反映させて二〇一四年の展覧会「チェコにおけるジャポニズム」を再編成するかについて議論を重ねた。実務面・内容面ともに問題点や見解の相違も明らかになったが、展覧会のアウトラインを鮮明にする、実り多い会議となった。

■二月一日(木) プラハ民族文学博物館(プラハ) 調査の概要

民族文学博物館にて、午前中は版画や素描、図案の調査を行った。主な作家はブライシグ、スハルドヴァー、フラバーチェクの三名。ブライシグについてはすでにプラハ国立美術館で多くの作品を調査しているが、摺色の異なる、あるいは構図が変更された版画や、未見の壁紙デザインなどがあり、その実験的かつ多彩な作品世界を再認識させる内容であった。フラバーチェクにはミシヤのスタイルを想起させる装飾的なポスター原画が数点あり、ぜひ展覧会に組み入りたいと思わせるものであった。最も興味深かったのはスハルドヴァーの図案である。その陶芸作品についてはすでに国立美術館や美術工芸博物館など



図35 プラハ民族文学博物館における調査風景

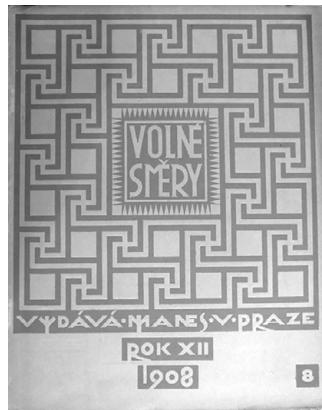


図36 『ヴォルネ・スミエリ』12巻8号表紙
一九〇八年

で多数調査しているが、平面作品をまとめて見るのは初めてであった。植物に取材した甘美でダイナミックな図案はアール・ヌーヴォーを介した日本的な造形法の受容を示し、スハルドヴァーが本研究において重要な作家であることが改めて実感された。午後は、引き続き同館にて、一月二七日にチェコ国立図書館でモニター閲覧した美術雑誌『ヴォルネ・スミエリ』のオリジナルを調査する機会に恵まれた(図35)。閲覧したのは一八九七年から一九一五年に刊行された約二〇〇冊。モニターでは確認できなかった日本的なデザインの表紙(図36)や挿図の色、摺りの調子を実見することができ、貴重な調査であった。

■二月二日(金) プラハ国立美術館東洋美術部(プラハ) 調査の概要

最終日は、展覧会に向けた出品リストの検討を行った(図37)。リストについては、すでに昨年末よりやりとりがなされていたが、第二回調査の内容を受けて、改めてリストの加除を行ったものである。チェコの美術に対して不案内な

日本の鑑賞者を想定した章構成や、展覧会のハイライトを考慮しながら調整を進め、またハーノヴァー氏から新たに提案されたヴァーハルやミュシャの作品も組み入れつつ、現時点での仮リストをまとめるに至った。リストを検討するなかで、ジャポニズムという、あいまいな要素が多く、定義の困難な、時に危険ですらあるテーマについて、議論を深められたことは大きな収穫であった。さらに、今後の作業内容やその進め方を確認し、全日程を終えた。

*後述する展覧会「Japonisme in Czech Art」の日本語版ガイドブックの表記に倣い、本稿では「ジャポニズム」に統一する。

*この展覧会の情報及び日本展の構想については、和歌山県立近代美術館の井上芳子氏に多くを負う。

*「ミュシャ」はフランスでの発音であり、チェコでは「ムハ」と発音するが、日本では「ミュシャ」が慣例となっており、ここでもそれに倣う。

なお、本稿で使用了作品図版の出典は以下のとおりである。ここに記して謝意を表したい。

Volné směry art magazine, No. 8, Prague 1908 — 図 36

Markéta Háňová, Japonisme in Czech Art, National Gallery in Prague, 2014 — 図 4、5、9、

12、13、14、16、17、19、20、34

Markéta Háňová, Japonisme in Czech Art, National Gallery in Prague, 2014(ガイドブック) — 図 6

Eva Bendová (ed.), Klemm & Thiemann, Moderner Holzschnitt in Prague, National Gallery in Prague, 2016 — 図 32、33

Markéta Háňová, Emil Orlik: Aus Japan, in: Journal of Japonisme, Brill 2018 — 図 10



図37 最終日の会議の様子

Report on Investigations of Japonism in the Czech Republic (Abstract)

Nishiyama Junko

The Chiba City Museum of Art has become renowned for its collecting and display of prints and printed books from the Japanese pre-modern to modern era, hosting many planned exhibitions as well as exhibitions from the Collection. Involved in these activities as I am, I have a real sense of the fascinating, dynamic influential relationship - a game of inspirational catch between artists of Japan and the West - brought about by the disseminating power of Japanese prints. This movement is represented by Japonism, yet the influential relationship was in no way one-directional. We see a phenomenon of reimportation whereby Japanese artists imitate Western prints that were inspired by Japanese art, and it has long been my wish to examine this bi-directional movement through the form of an exhibition. Japonism research has also expanded its focus in recent years, revealing that it reached as far as the countries of Central Europe, Scandinavia and Russia, and was not just confined to the West with France at its core. Our attention was drawn to this fact by the exhibition “Japonisme in Czech Art” held at the National Gallery in Prague in 2014. Its organizer, Markéta Hánová, demonstrated with abundant examples the diverse influence on visual art in the Czech Republic, focusing on the directions taken by exhibitions and collectors of Japanese art there, and the publication of works related to Japan. Not just prints; genres were wide-ranging and included craft and oil painting, design, sculpture, fashion, and architecture. Many of the art-works were unknown in Japan and expressed in extremely novel ways, and so I had the idea of holding the exhibition, reorganizing it for an audience in Japan with the addition of works by Japanese artists. The Czech Republic boasts Emil Orlik (1870-1932), an artist from Prague of German descent, who visited Japan and produced Ukiyo-e-style woodblock prints. I consider it deeply significant that his activities, and the method of expression in the autolithography and bookplates that Orlik brought to Japan, can be introduced as examples of Japonism and its circulating influence.

Our museum was fortunate enough to receive a research grant for this year from the Takaku Foundation to pursue the theme “Research of East-West Exchange Found in Prints”. Thanks to this, it was possible to carry out investigations of Japonism in the Czech Republic on two occasions. Through these investigations, I was able to confirm many examples of Japonism, including by Orlik, as well as finding the traces of globe-trotters who visited Japan in the Meiji period, the activities of Japanese art collectors and Ukiyo-e scholars. I also learnt of the Czech Republic’s unique backdrop of a complex absorption of Japonism via France, Austria and Germany, and the renewed Japonaiserie during the 1920s. This paper is a report summarizing these investigations.

(Translated by Barbara Cross)

平成二八(二〇一六)年度 千葉市美術館の活動

一 展覧会

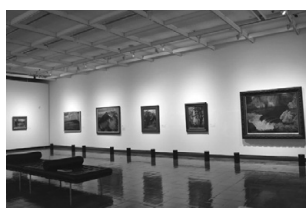
(一) 企画展(七件)

① 二〇一六年四月九日(土)～五月二二日(日) 七階第五～七展示室・八階展示室
「生誕一四〇年 吉田博展」

* 明治から昭和にかけて風景画の第一人者として活躍した吉田博(一八七六～一九五〇)の、生誕一四〇年を記念した回顧展。豊富な在外経験のなかで日本人の洋画を模索し続けた軌跡をたどり、水彩・油彩・木版その他資料を含む約三〇〇点を展観した。
(四二日間／入場者一五、九七一人)



チラシ



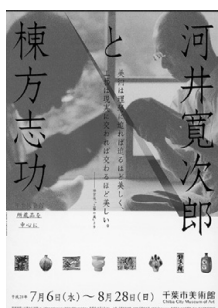
「生誕一四〇年 吉田博展」会場

② 七月六日(水)～八月二八日(日) 七階第六～八展示室・八階展示室

「河井寛次郎と棟方志功 日本民藝館所蔵品を中心に」

* 陶芸家・河井寛次郎(一八九〇～一九六六)と版画家・棟方志功(一九〇三～七五)の二人は、民芸運動を初期から支えた作家である。本展では二人とゆかりが深い日本民藝館の所蔵品を中心に、現代にも生き続ける近代日本の美意識を紹介した。

(五三日間／入場者二一、一四〇人)



チラシ



「河井寛次郎と棟方志功 日本民藝館所蔵品を中心に」展会場

③ 九月七日(水)～一〇月三〇日(日) 八階展示室

「小川信治―あなた以外の世界のすべて」

* 小川信治(一九五九年生)はレオナルド・ダ・ヴィンチ、フェルメール、ゴッホの名画、誰もが知っている観光名所など、見慣れたイメージを極めて精緻な筆致で描き直す。しかしそれらは、本来あるはずの人や物が消されていたり、逆にあるはずのないものが描き加えられており、見るものは不思議な感覚におそわれる。本展は首都圏の美術館では初の個展で、作者の代表作を紹介するとともに、教育普及的視点を取り入れて開催した。

(五二日間／五、八六二人)



チラシ



「小川信治—あなた以外の世界のすべて」展会場

④ 九月七日(水)～一〇月三〇日(日) 七階展示室

「見立ての手法—岡崎和郎のWho's Who」

* 岡崎和郎(一九三〇年生)は、一九六〇年代に詩人・美術批評家の瀧口修造に見出され、オブジェの発表を開始した。本展は彼のライフワークであり、代表作でもある「Who's Who」のシリーズを展覧する展覧会。六〇年代から現在まで続くこのシリーズは、デュシャン、瀧口修造、ジョーンズ、モンドリアンから、河原温、葛飾北斎、樋口一葉にいたるまで、岡崎が交流した作家、敬愛する作家の作品に着想を得てつくられた一群のオブジェである。本展では、元となった作家の作品もあわせて展示した。

(五二日間／入場者五、六五一人)



チラシ



「見立ての手法—岡崎和郎のWho's Who」展会場

⑤ 十一月一日(木)～十二月一八日(日) 七階第五～七展示室・八階展示室

「文人として生きる—浦上玉堂と春琴・秋琴父子の芸術」

* 浦上玉堂(一七四五～一八二〇)は江戸時代後期を代表する文人画家・琴士である。その子春琴(一七七九～一八四六)は当時の京都で指折りの人気画家であったが、近代以降は父の影に隠れてしまった。次子秋琴(一七八五～一八七〇)も音楽家として活躍している。本展は、知友との豊かな交流のあとを全国にたどり、文人としての矜持を高く保った父子の生涯とその芸術を総合的に展覧した。特に浦上春琴に関しては初めての大规模な回顧展となった。

(三六日間／入場者九、〇〇四人)



チラシ



「文人として生きる—浦上玉堂と春琴・秋琴父子の芸術」展会場

⑥ 二〇一七年一月四日(水)～二月二六日(日) 七階第七～八展示室・八階展示室

「BIB 50周年 ブラティスラヴァ世界絵本原画展—絵本の50年 これまでとこれから—」

* 二年に一度スロヴァキア共和国の首都で開催される「ブラティスラヴァ世界絵本原画展(BIB)」。本展では二五回目の開催(二〇一五年秋)を機にBIBへの歴代参加作品の中から日本の絵本の歴史五〇年を振り返った。その始まりから現在までBIBと日本の関係は深く、展示は現代に生きる人間と絵本との関わりを示すものとなった。展示後半部分では、グランプリをはじめとする第二五回BIBの受賞作品及び日本からの出品作品を中心に紹介した。

(五二日間／入場者一〇、四九九人)



チラシ



「ブラティスラヴァ世界絵本原画展」
会場

⑦ 三月四日(土)～二四日(金) 一階さや堂ホール、七・八階展示室、九階市民ギャラリー、一一階講堂

「第四八回千葉市民美術展覧会」

* 第四六回千葉市民芸術祭の一環として、千葉市美術協会会員及び公募入選作品約千点を七部門に分けて展示した。

(二〇日間／入場者一四、六七七人)

(二) 所蔵品を中心としたテーマ展 (五件)

① 二〇一六年四月九日(土)～五月二二日(日) 七階第八展示室

「四季のうつろい・時のうつろい」

* 常に自然のうつろいに美意識を感じてきた日本ならではの表現に焦点を当て、近世から近代の日本絵画および版画で小品展を構成した。

(四二日間／入場者一六、〇二六人)

② 六月一日(水)～二六日(日) 七・八階展示室

「ふたつの柱―江戸絵画／現代美術をめぐる」

* 展示室を全室使用し、当館が所蔵する代表的な江戸時代の絵画と現代美術を紹介した。

(二五日間／入場者四、七三七人)



「四季のうつろい・時のうつろい」
展会場



チラシ



「ふたつの柱―江戸絵画／現代絵画
をめぐる」展会場

③ 七月六日(水)～八月二八日(日) 七階第五展示室

「河井・棟方の周辺―所蔵作品の現代美術に見る―」

* 「河井寛次郎と棟方志功」展にあわせ、勅使河原蒼風をはじめとする現代美術作品を展示した。

(五三日間／入場者二一、一〇九人)

④ 十一月一日(水)～十二月一日(日) 七階第八展示室

「父子の芸術ものがたり―所蔵江戸時代の美術より」

* 「文人として生きる―浦上玉堂と春琴・秋琴父子の芸術」展にあわせ、当館所蔵・寄託の江戸時代の美術(絵画)より、岡田米山人・半江、鈴木其一・守一など父子の芸術について、その人と作品を紹介した。

(三六日間／入場者九、〇四七人)

⑤ 二〇一七年一月四日(水)～二月二六日(日) 七階第五～七展示室

「春を寿ぐ 所蔵浮世絵名品展」

* 「プラティスラヴァ世界絵本原画展」にあわせ、世界で一番美しい絵本とも評されている喜多川歌麿の絵本を中心に当館が所蔵する浮世絵版画を展示した。
(五二日間／入場者一一、四五一人)



チラシ



「春を寿ぐ 所蔵浮世絵名品展」会場

二 展覧会関連講演会およびイベント等(二三件)

〈吉田博展〉

① 二〇一六年四月九日(土) 一一階講堂 (参加者一三四人)

記念講演会「吉田博・その人と芸術」

講師 安永幸一(元福岡市美術館副館長)

② 五月三日(火・祝) 一一階講堂 (参加者一五七人)

講演会「吉田博の自然観と木版世界」

講師 吉田司(版画家・吉田博令孫)

③ 五月一日(日) 一一階講堂 (参加者一三一人)

講演会「吉田博のアメリカ開拓精神」

講師 吉田亜世美(アーティスト・吉田博令孫)

〈河井寛次郎と棟方志功〉

④ 七月二三日(土) 一〇階会議室 (参加者三〇人)

記念茶話会「寛次郎の器で楽しむお茶」

講師 鷺珠江(河井寛次郎記念館学芸員・河井寛次郎令孫)

⑤ 七月二四日(日) 一一階講堂 (参加者一四〇人)

記念講演会「歓喜の二人～歓の巻・河井寛次郎」

講師 鷺珠江(河井寛次郎記念館学芸員・河井寛次郎令孫)

⑥ 八月二〇日(土) 一一階講堂 (参加者一三五人)

記念講演会「歓喜の二人～喜の巻・棟方志功」

講師 石井頼子(棟方志功研究家・棟方志功令孫)

⑦ 八月二二日(日) 一〇階会議室 (参加者二〇人)

記念茶話会「棟方志功流 お茶の楽しみ」

講師 石井頼子(棟方志功研究家・棟方志功令孫)

⑧ 八月二二日(日) 一階さや堂ホール (参加者六一七人)
特別企画「美術館で縁日気分!!」

参加・協力団体 花輪茶之介(飴細工師)、武藤亜希子(美術家)、千葉市埋蔵文化財センター、千葉市科学館ボランティア、WICANプロジェクト、千葉大学総合安全衛生管理機構、千葉薬品、当館ボランティア他

〈小川信治〉

⑨ 九月二四日(土) 一一階講堂 (参加者六五人)

対談「小川信治のグランドツアー、その思考と制作」

講師 小川信治(アーティスト)、平芳幸浩(京都工芸繊維大学美術工芸資料館准教授)

進行 畑井恵(本館学芸員)

*千葉市美術館研究紀要『採蓮』第一九号に掲載。

〈岡崎和郎のWho's Who〉

⑩ 一〇月一日(土) 一一階講堂 (参加者五七人)

講演会「Who's Whoの岡崎和郎―オブジェ・ダダ・シュルレアリスム」

講師 巖谷國士(明治学院大学名誉教授)

⑪ 一〇月一五日(土) 一一階講堂 (参加者三〇人)

講演会「岡崎和郎オブジェの時代」

講師 加治屋健司(東京大学大学院総合文化研究科准教授)

〈小川信治／岡崎和郎のWho's Who関連〉

⑫ 一〇月一五日(土)／三〇日(日) 一階さや堂ホール (参加者二、一九八人)
「植松琢磨 星のみかた」

⑬ 一〇月三〇日(日) 一階さや堂ホール (参加者二〇人)
アーティスト・トーク

講師 植松琢磨(アーティスト)

⑭ 一〇月三〇日(日) 一階プロジェクトルーム (参加者二一人)

対談「アートと宇宙」

講師 植松琢磨(アーティスト)、羽村太雅(国立天文台広報普及員、柏の葉サイエンスエデュケーションラボ会長)

進行 畑井恵(本館学芸員)

〈浦上玉堂と春琴・秋琴父子の芸術〉

⑮ 一一月一二日(土) 一一階講堂 (参加者二二人)

オープニングトーク・講演会「浦上玉堂、春琴・秋琴父子の芸術」

講師 守安收(岡山県立美術館館長)

⑯ 一一月二七日(土) 一一階講堂 (参加者一五八人)

講演会・映像上映とトークセッション「川端康成と浦上玉堂、そして国宝『凍雲飾雪図』」

講師 川端香男里(川端康成記念会代表理事、ロシア文学者、東京大学名誉教授)、吉増剛造(詩人、文化功労者、日本藝術院会員)

* 吉増剛造映像作品 gozoCine 「浦上玉堂の魂の手ノ血が点々と」上映。

⑰ 二月三日(土) 一階講堂 (参加者一四七人)

七絃琴コンサート「玉堂―その琴―の世界に誘う」

演奏 坂田進一(琴士、作編曲家、東西古典音楽研究家)

⑱ 二月一七日(土) 一階さや堂ホール (参加者一〇五人)

さや堂ナイトプログラム「usagingenの映像と音楽のライブショー」

出演者 usagingen (平井伸一・平井絵美パフォーマンユニット)

出店協力 豆NAKANO×WICANプロジェクト、HELLO GARDEN、西千葉工

作室、Moonlight Bookstore、コロターク、東ノハテノ国、呼吸

〈ブラティスラヴァ世界絵本原画展〉

⑲ 二〇一七年一月四日(水) 八階展示室入口

新春の獅子舞

出演 登渡神社登戸神楽囃子連

⑳ 二月二日(土) 一階プロジェクトルーム(参加者二〇四人)

出品作家によるライブペインティング

出演 ミロコマチコ(絵本作家／BIB2015金のりんご賞受賞)、小林武文(打楽器奏者)

㉑ 二月四日(土) 一階講堂 (参加者一三八人)

「BIB五〇周年記念絵本フォーラム」

登壇者 田島征三(BIB1969金のりんご賞他)、村上康成(BIB1991金牌)、ミロコマチコ(BIB2015金のりんご賞)

〈春を寿ぐ〉

㉒ 一月四日(水)～二月二六日(日) 七階所蔵作品展会場他 (参加者一、〇四六人)

外国人を対象とした多言語化等のICT実証実験

* 一般社団法人おもてなしITC協議会の事業への協力。

㉓ 一月一六日(月) 七階所蔵作品展会場他(参加者七〇人)

国際会議(第二回アジア南太平洋設計自動化会議)VIP参加者を対象とした特別開館および展示解説

* ユニークベニュー活用による美術館来館誘致として公益財団法人千葉観光コンベンションビューローと共に実施。

三 市民美術講座(二〇回)

① 二〇一六年五月七日(土) 一階講堂 (参加者一二二人)

「古田博一残された資料が語ること」講師 西山純子(当館主任学芸員)

② 六月一日(土) 一階講堂 (参加者五三人)

『ふたつの柱』のむこうがわ」講師 畑井恵(当館学芸員)、松岡まり江(当館学芸員)

③ 七月三〇日(土) 一階講堂 (参加者六九人)

「河井と棟方、その広大な世界」講師 藁科英也(当館学芸課長代理)

④ 八月一三日(土) 一一階講堂 (参加者四四人)

「昭和三〇年のアヴァンギャルド―実験工房と実験茶会―」 講師 藁科英也
(当館学芸課長代理)

⑤ 九月一七日(土) 一一階講堂 (参加者一八人)

「岡崎和郎入門」 講師 水沼啓和(当館主任学芸員)

⑥ 一〇月二二日(土) 一一階講堂 (参加者二六人)

「小川信治が描く世界」 講師 畑井恵(当館学芸員)

⑦ 十一月一九日(土) 一一階講堂 (参加者七一人)

「日本文人画と玉堂」 講師 河合正朝(当館館長)

⑧ 十二月一日(日) 一一階講堂 (参加者六五人)

「浦上春琴の魅力と玉堂」 講師 松尾知子(当館学芸係長)

⑨ 二〇一六年一月一四日(日) 一一階講堂 (参加者四五人)

「春を寿ぐ―所蔵浮世絵名品展」 講師 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)

⑩ 二月一日(土) 一一階講堂 (参加者一六人)

「BIB2015を振り返る」 講師 山根佳奈(当館学芸員)

四 講師の派遣による講座等 (二五件)

① 二〇一六年四〜九月(期間中一五回) 千葉大学 (参加者約五〇人)

普遍教育科目「博物館資料論C」

講師 水沼啓和(当館主任学芸員)

② 二〇一六年四〜一五年一月(期間中二五回) 学習院大学 (参加者一三人)

学芸員実習 講師 山根佳奈(当館学芸員)

③ 四月九日(土) 千葉市生涯学習センター (参加者七六人)

生涯学習アカデミーちば第三期「日本美術鑑賞の一つの在り方」(主催 千葉

市生涯学習センター)

講師 河合正朝(当館館長)

④ 六月一八日(土) 海の博物館(三重県羽鳥市) (参加者五〇人)

「浮世絵に描かれた海女」

講師 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)

⑤ 七月一七日(日) 栗東歴史民俗博物館 (参加者二四人)

草津市・栗東市連携展示「KURITA BLUE ―名産青花と青花紙のある風景―」

講演会「浮世絵の色―江戸ッ子の愛した青花の色」

講師 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)

⑥ 七月二二日(金) 印西市役所(印西市教育委員会)

印西市文化財審議会

委員 西山純子(当館主任学芸員)

⑦ 八月二日(火) 国立新美術館 (参加者九〇人)

「平成二八年度 美術館を活用した鑑賞教育の充実のための指導者研修 事例発表」(主催 独立行政法人国立美術館)

講師 山根佳奈(当館学芸員)

⑧ 八月六日(土) 千葉市稲毛図書館 (参加者三四人)

「美術講座 近代日本の美意識〜河井寛次郎と棟方志功〜」(主催 千葉市稲毛

図書館)

講師 藁科英也(当館学芸課長代理)

⑨ 九月二日(金) 千葉市立千葉高等学校

スーパーサイエンスハイスクール(千葉市立千葉高等学校) 平成二八年度第一

回評価委員会

委員 小倉俊博(当館事務長)

⑩ 九月四日(日) 白井市文化センター (参加者五四人)

「浮世絵の魅力 描かれた主題と歴史」

講師 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)

⑪ 九月二四日(土) 岡山県立美術館 (参加者一二〇人)

「経営学者・父ビーター・F・ドラッカーが愛した日本と日本美術」

語り手 セシリー・A・ドラッカー(ドラッカー氏次女)

聞き手 松尾知子(当館学芸係長)

⑫ 九月二五日(日) 岡山県立美術館 (参加者八〇人)

シンポジウム「文人―中国、日本、玉堂父子の例から考える」

パネラー 松尾知子(当館学芸係長)

⑬ 一〇月四、七日(火、金) 千葉市文化センター

第二二回千葉市障害者作品展審査および表彰式への出席

審査員(四日) 西山純子(当館主任学芸員)

表彰式出席(七日) 小倉俊博(当館事務長)

⑭ 一〇月二二日(土) 千葉市生涯学習センター (参加者二〇六人)

「千葉市史研究講座「千葉市の歴史を学ぶ」 浮世絵を通して考える江戸と房

州」(主催 千葉市立郷土博物館)

講師 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)

⑮ 一一月二一日(金) 東京都江戸東京博物館

平成二八年度第一回東京都江戸東京博物館資料収蔵委員会資料評価部会(美術

部会)

委員 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)

⑯ 一一月二三日(水・祝) 千葉大学 (参加者一三一人)

千葉大学市民講座「浮世絵 あらわる! ―房州・江戸・ヨーロッパ」房州か

ら江戸へー浮世絵の始祖菱川師宣と初期浮世絵の展開」

講師 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)

⑰ 一二月六日(火) 市川市中央公民館 (参加者五〇人)

市川中央老壮塾「浮世絵の歴史と魅力」

講師 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)

⑱ 一月二七～二九日(金～日) 東京国立博物館

ミュージアム日本美術専門家連携・交流事業専門家会議・国際シンポジウム「日本美術をみせるーリニユーアルトリノペーシヨーン」

出席者 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)

⑲ 二月一七、二一～二三日(金、火、木) 城西国際大学 (参加者 一人)

「ミュージアムと教育」

講師 山根佳奈(当館学芸員)

*二二日は千葉市美術館にて実施。

⑳ 二月一八日(土) 東京国立博物館 (参加者 四五人)

美術品梱包輸送技能認定試験(主催 公益財団法人日本博物館協会)

審査員 藁科英也(当館学芸課長代理)

㉑ 二月二五日(土) きぼーる (参加者 三〇人)

「千葉市を元気にするミニシンポジウム 千葉を売り込む! チバ魅力発見伝」

(主催 千葉市民活動支援センター)

講師 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)

㉒ 二月二六日(日) イルフ童画館(長野県岡谷市) (参加者 六二人)

「版画について」

講師 西山純子(当館主任学芸員)

㉓ 三月四日(土) 久留米市美術館 (参加者 一二〇人)

「生誕一四〇年 吉田博展」美術講座「吉田博の木版画」

講師 西山純子(当館主任学芸員)

㉔ 三月一四日(火) 印西市役所(印西市教育委員会)

印西市文化財審議会

委員 西山純子(当館主任学芸員)

㉕ 三月二二日(火) 東京国立博物館(国立文化財機構)

独立行政法人国立文化財機構における施設の長選考委員会

委員 河合正朝(当館館長)

五 外部機関誌等への執筆(八件)

① 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)「研究ノート 銚子市浄国寺蔵 河原道樹・西村重長筆「海上郡浄国寺事実」」、「展覧会後記 千葉市美術館「初期浮世絵展」版の力・筆の力」展を終えて『浮世絵芸術』一七二号、二〇一六年七月、三二―四五、五七頁

② 松尾知子(当館学芸係長)「在外日本美術品による展覧会の開催とサイテスの問題」『月刊文化財』六三七号(特集 環境保全国際条約と文化財)、二〇一六年一〇月、三七―四〇頁

③ 西山純子(当館主任学芸員)「反骨の洋画家・吉田博のこと」『國華清話会』

会報』第二八号、二〇一六年二月、一〇―一二頁

④ 西山純子(当館主任学芸員)「創作版画と錦絵―恩地孝四郎《今代婦人八態》を例に」『美術フォーラム21』第三四号(特集 浮世絵研究の現在と未来)、二〇一六年二月、一二―一二六頁

⑤ 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)「北斎芸術のエッセンス③ 北斎らしいユーモア」『北斎漫画』より『美術手帖』第六八巻通巻一〇四七号(増刊号)(特集 葛飾北斎 江戸、粋なポップ・カルチャーを描いた画狂)、二〇一六年二月、七六―七七頁

⑥ 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)「歌麿の世界」『別冊太陽 日本のこころ二四五 歌麿決定版』二〇一六年二月、五八―八七頁

⑦ 畑井恵(当館学芸員)「よその」たちの試み―KOTOBUKIクリエイティブアクションの事例から『民族藝術』三三三号、二〇一七年三月、二二八―二二九頁

⑧ 田辺昌子(当館副館長兼学芸課長)『鈴木春信 江戸の面影を愛おしむ』東京美術(ToBi selection) 二〇一七年三月

六 ワークショップ等

〈吉田博展〉

① 二〇一六年四月二三日(土) 一一階講堂 (参加者一五人)

「春の色をかさねる―オリジナルブックカバーづくり」
講師 田口由佳(当館嘱託員)、当館ボランティア(八人)

② 四月二十九日(金・祝) 千葉市内 (参加者一九人)
「からだを変えろ・風景が変わる」
講師 ペピン結構設計(演劇集団)

〈ふたつの柱〉

③ 六月四、一八日(土) 七・八階展示室 (参加者一六人)
「鑑賞ワークショップ」いつしよに見ると楽しいね」
講師 山根佳奈・畑井恵(当館学芸員)、田口由佳(当館嘱託員)

〈河井寛次郎と棟方志功〉

④ 七月二二、二三日(金、土) 七・八階展示室 (参加者のべ四七人)
「中学生のためのギャラリークルーズ」¹⁶
講師 鑑賞リーダー(美術館ボランティア)、山根佳奈・畑井恵(当館学芸員)、田口由佳(当館嘱託員)

⑤ 八月一四日(日) 一一階講堂 (参加者一六人)
「ファミリー・プログラム」こんな顔みつけ！木の粘土でお面をつくろう」
講師 田口由佳(当館嘱託員)

⑥ 八月二一日(日) 一一階講堂 (参加者五四人)
「高校生プログラム二〇一六」なくしもの屋」
講師 武藤亜希子(美術家)

七 学芸員によるギャラリー・トーク(各一回)

〈小川信治／岡崎和郎のWho's Who〉

⑦ 一〇月二日(日) 一一階講堂 (参加者二人)

「お・か・しなオブジェ」

講師 畑井恵(当館学芸員)、田口由佳(当館嘱託員)

〈浦上玉堂と春琴・秋琴父子の芸術〉

⑧ 十一月二六日(土) 一一階講堂 (参加者一七人)

「玉堂に倣うー模写で知る浦上玉堂の魅力」

講師 山下和也(日本・東洋絵画修復、東洋絵画古典技法研究)

⑨ 十二月一〇日(土) 一一階講堂 (参加者一四人)

「ことば×おと×かたち」

講師 栗津裕介(音楽家)

〈プラティスラヴァ世界絵本原画展〉

⑩ 二〇一七年二月五日(日) 一一階講堂 (参加者一五人)

講師 みやこしあきこ(絵本作家)

⑪ 二月一九日(日) 一一階講堂 (参加者二三人)

「和綴じ く昔ながらの本を手作り」

講師 田口由佳(当館嘱託員)

「吉田博展」 (参加者六九人)

「ふたつの柱」 (参加者四九人)

「河井寛次郎と棟方志功」 (参加者七七人)

「小川信治／岡崎和郎のWho's Who」 (参加者四五人)

「浦上玉堂と春琴・秋琴父子の芸術」 (参加者四〇人)

「プラティスラヴァ世界絵本原画展」 (参加者五九人)

八 学校との連携授業

(一) 学校団体の受け入れ

① 「小中特別支援学校鑑賞教育推進事業」 (合計二三校、一、〇八一)

* 遠隔校等の来館を促進するため、美術館が送迎バスを用意し鑑賞プログラムを提供。

「吉田博展」 (一校、三八人)

「ふたつの柱」 (五校、三六〇人)

「河井寛次郎と棟方志功」 (一校、参加者八〇人)

「小川信治／岡崎和郎のWho's Who」 (五校、参加者一九三人)

「浦上玉堂と春琴・秋琴父子の芸術」 (二校、参加者一四八人)

「プラティスラヴァ世界絵本原画展」 (九校、参加者二六二人)

② 右記以外の方法で来館する児童・生徒の団体受け入れ(小中特別支援学校一校五五五人／高等学校二校二八人)

*うち九校、四八二人に①と同様のプログラムを提供。

「吉田博展」(二校、参加者六〇人)

「河井寛次郎と棟方志功」(八校、参加者二四三人)

「小川信治／岡崎和郎のWho's Who」(二校、参加者二〇七人)

「浦上玉堂、春琴・秋琴父子の芸術世界」(二校、参加者一六人)

「ブラティスラヴァ世界絵本原画展」(二校、参加者五七人)

(二)職場体験学習の受け入れ(一八校四一人)

(三)「千葉市図工・美術科担当等教職員鑑賞一日研修」八月一八日(木)実施
(参加者二一人)

講師 永山智子(佐倉市立美術館学芸員)

(四)千葉市教育研究会中学校造形部会美術館活用グループとの連携

① 中学校美術部合同鑑賞会の実施 七月二五、二六日(月、火) (参加者五校のべ八六人)

*二五日、準備会。二六日、鑑賞会。

② 中学校職員との意見交換会 八月一七日(水)(参加者二四人)

(五)高等学校の利用促進

① 「高校生美術館体験プログラム」

五月一八日(水)実施(二校二二人)、一二月二四日(水)実施(二校、一六人)

講師 武藤亜希子(美術家)

② 企画展、所蔵作品展の高校生観覧料無料化(利用者四二四人)

(六)千葉大学との連携

「千葉大学普遍教育教養展開課目『博物館実習B』企画展示」(参加者一三人)
(講義)六月一〇日(金)、一一、一八、二五日(土)、七月八、九(金、土)、一五日(金)

(展示)八月五、六日(金、土)

(実施)八月八日(月)～一三日(土)「カンカク」わたし」はどこにいる」 九階市民ギャラリー(入場者数三〇七人)

九 アウトリーチプログラム

*千葉大学や教育機関、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(WiCAN)」の活動。

① 小学校×美術館×大学による「浦上玉堂と春琴・秋琴父子の芸術」鑑賞教育プログラムの実施(協力校一校)
(千葉市立西小中台小学校)

二〇一六年一二月二日(金)事前授業 千葉市立西小中台小学校

一二月八日(木)展覧会鑑賞

一二月一二日(月)事後授業 千葉市立西小中台小学校

②二〇一七年二月一八日(土) 一一階講堂 (参加者三五人)

「日常の感度を問う」く千葉を撮ってみたものワークショップ&上映会」
講師 杉田協士(映画監督)

一〇 県内外の美術館・博物館等との連携

(一) 近隣美術館連絡会加盟館(千葉市美術館、千葉県立美術館、DIC川村記念美術館、佐倉市立美術館、成田山書道美術館)の活動

① 連絡会議の開催 四月一四日(木)、五月一〇日(火)

② 「千葉北総地域的美術館を中心とした観光振興連携事業」を平成二九(二〇一七)年度に実施するためのワーキング会合を開催し、「千葉近隣美術館連携事業実行委員会」を組織。

(二) 千葉市科学館との相互割引(利用者一八人)

一一 その他の提携事業

〈河井寛次郎と棟方志功〉

二〇一六年八月五日(金) そごう千葉店 (参加者二〇人)

イベント「デコ(缶)バッチをつくろう」

* イベント参加者に配布したスタンブカードの提示で、展覧会の観覧料割引を実施。

〈ブラティスラヴァ世界絵本原画展〉

二〇一七年二月一日(水)く二六日(日) 三省堂書店そごう千葉店
開催記念ブックフェアを開催。

〈その他〉

千葉市観光協会、千葉市商工会議所との情報共有を強化し、今後の連携事業に関する検討を行った。

一二 ボランティア活動

(一) ギャラリートーク(合計 定例三三回、自主二二回/参加者七九七人
(定例四六九人、自主三三八人))

* 会期中毎週水曜日の定例ギャラリートークのほか、各ボランティアが自主的に行った不定期のギャラリートークについて記載。

「吉田博展」(定例五回、自主五回/参加者一六八人)

「ふたつの柱」(定例三回/参加者三七人)

「河井寛次郎と棟方志功」(定例七回、自主四回/参加者一九九人)

「岡崎和郎のWho's Who」、「小川信治」(定例七回、自主五回/参加者九九人)

「浦上玉堂と春琴・秋琴父子の芸術」(定例四回、自主五回/参加者一九七人)
「ブラティスラヴァ世界絵本原画展」(定例七回、自主二回/参加者九七人)

(二) 鑑賞リーダー(のべ三八回二五四人)

*「小中特別支援学校鑑賞教育推進事業」等児童・生徒の団体受け入れ（七）（二）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に対応する。鑑賞リーダーとして対応したボランティアのべ人数を記録。

「吉田博展」(二回一三人)

「ふたつの柱」(八回五六人)

「河井寛次郎と棟方志功」(七回五五人)

*「中学生のためのギャラリークルーズ」¹⁶(六)④を含む。

「小川信治／岡崎和郎のWho's Who」(九回五八人)

「浦上玉堂と春琴・秋琴父子の芸術」(三回二一人)

「ブラティスラヴァ世界絵本原画展」(九回五一人)

(三)ワークショップの企画・実施

①二〇一六年七月一九日(火)他(全二二回) 展示室 (参加者二三五人)

「おしえて！はてな先生」

②八月二一日(日) 一階さや堂ホール

特別企画「美術館で縁日気分!!」(二)⑧ 関連ワークショップ各種

③一一月五、一三日(土、日) 九階講座室 (参加者二二人)

「年賀状を多色摺木版画でつくろう」

④一二月六日(火) 千葉市生涯学習センター (参加者一二三人)

まなびフェスタ2016「木版画多色摺ワークショップ」

⑤二〇一七年一月一五、二九日(日)、二月一八日(土) 七階ロビー (参加者のべ六九人)

「えほんのじかん」

⑥一月二二日(日) 一階プロジェクトルーム (参加者一二三人)

「木版画多色摺ワークショップ」

一三 出版活動

(一) 展覧会図録等(六冊)および主な掲載論文等(編集あるいは発行が千葉市美術館によるもの)

①『生誕二四〇年 吉田博展』編集 西山純子(千葉市美術館)、藍畑啓二(毎日新聞社)／翻訳 まい子・ベア／発行 毎日新聞社

安永幸一「近代風景画の巨匠 吉田博 ―その生涯と芸術―」

滝澤正幸「山と近代美学と吉田博」



田中有沙子「吉田博の水彩画にみる芸術観」

稲富景子「吉田博《精華》について」

西山純子「吉田博の木版画―ホイットスラーから見たひとつのあらすじ」

「吉田博年譜」

古家満葉(編)「参考文献」

②『河井寛次郎と棟方志功 日本民藝館所蔵品を中心に』 編集 千葉市美術館学芸課／発行 千葉市美術館／協力 高久国際奨学財団

杉山享司「柳宗悦の邂逅―河井寛次郎と棟方志功をめぐる」

河井寛次郎「棟方君」(再録)

鷺珠江「河井家にとつての「ムナカタさん」」

棟方志功「河井寛次郎先生」(再録)

石井頼子「詞ことばの人・河井寛次郎 言霊ことだまの人・棟方志功」

諸山正則「陶芸家・河井寛次郎」

藁科英也「ふたつの茶会―棟方志功の「実験茶会」と柳宗悦の茶会―」

千葉市美術館学芸課(編)「年譜抄」

千葉市美術館学芸課「参考文献抄」



③『小川信治―あなた以外の世界のすべて』 編集 畑井恵(千葉市美術館)／

英訳 Christopher Stephens／発行 千葉市美術館

平芳幸浩「ではここで、凍った世界を捻って割ってみましょう」

畑井恵(インタビュアー)「感染する謎 小川信治インタビュー」

「年譜」

「文献目録」



④『見立ての手法―岡崎和郎の Who's Who』 企画・編集 那須孝幸・清田幸

枝(北九州市立美術館)、水沼啓和(千葉市美術館)／翻訳 南平妙子／発行 読

売新聞社、美術館連絡協議会

巖谷國士「岡崎和郎―オブジェの不思議な世界」

那須孝行「見立ての手法 Who's Who 考」

水沼啓和「岡崎和郎と瀧口修造―オブジェ流通の問題を中心に」

那須孝幸、清田幸枝、廣川咲弥(編)「資料編」

* 「バイオグラフィー」、「パブリックコレクション」、「展覧会歴」、「主要文献」、「掲載作品リスト」

⑤『文人として生きる―浦上玉堂と春琴・秋琴父子の芸術』編集 守安收・

中村麻里子(岡山県立美術館)、松尾知子・松岡まり江(千葉市美術館)／翻訳

Martha M. McClintok／発行 岡山県立美術館、千葉市美術館

守安收「浦上玉堂、春琴・秋琴父子の生涯と芸術」

松尾知子「コラム」李楚白水水帖」と玉堂・春琴父子」

守安收「コラム」上田堂山と玉堂・春琴父子」

中村麻里子「コラム」春琴の中国画学習」

松尾知子「コラム」春琴の交遊録―京都・究理堂をめぐる―

松尾知子「コラム」魚蝦果蔬画をめぐる春琴の仕事」

尾島治「コラム」団欒―咲(笑) 自成我家」

川延安直「コラム」浦上秋琴というひと」

尾島治、川延安直、中村麻里子、古川文子、松島千穂、守安收、松岡まり江、

松尾知子「作品解説」

守安收、松尾知子「章扉解説」

松尾知子「コーナー解説」

「資料編 玉堂父子を中心とした近世浦上家系図」

「資料編 出品作品データ補遺／参考図版」



「資料編 落款印章」

守安收「資料編 玉堂の印章について」

守安收「資料編 春琴・秋琴の印章について」

松尾知子(編)「玉堂父子をめぐる一〇〇人」

松尾知子(編)「浦上玉堂・春琴・秋琴 年譜」

松尾知子、松岡まり江(編)「浦上玉堂・春琴・秋琴 関係文献」

⑥『BIB 50周年 プラティスラヴァ世界絵本原画展―絵本の50年 これまで

とこれから―』編集 山根佳奈(千葉市美術館)、福島直(足利市立美術館)、

松原知子・山田志麻子(うらわ美術館)、濱淵真弓(岩手県立美術館)、安部沙耶

香(平塚市美術館)、広松由希子／発行 読売新聞社、美術館連絡協議会

板東悠美子「BIB 50周年と日本国内巡回展」

Viera Anuškinová、吉本万哉(訳)「プラティスラヴァ世界絵本原画展の50年」

松居直「20世紀の絵本文化に果たしたBIBの役割」(再録)

広松由希子「評価するまなざし BIB2015国際審査を通して」

Dusan Roll「BIBのはじまり」

Betina Hurlmann「BIB草創期の思ひ出」



山根佳奈「BBB—日本からの参加と国内巡回展のこれから」

山根佳奈(編)、濱淵真弓・広松由希子(翻訳・編)「出品作家アンケート」

福島直、安部沙耶香(編)「絵本の50年 年表(BBBの活動を中心に)」

「BBB歴代シンポジウムテーマ一覧」

(一) 展覧会の出品目録

* 企画展・所蔵作品展ごとに発行。

(二) 定期刊行物

① 美術館ニュース『Cn』第七八〜八一号(四回)

② 千葉市美術館研究紀要『採蓮』第一九号 ※掲載論文等は左記の通り

小川信治、平芳幸浩、畑井恵(司会進行)「対談「小川信治のグラウンド・ツアー、その思考と制作」

「オーバリン大学・アレンメモリアル美術館所蔵 メアリー・エインズワース・コレクション 浮世絵版画目録(調査報告)」

③ 千葉アートネットワークプロジェクト二〇一五ドキュメント(発行:千葉アートネットワーク・プロジェクト)

一四 作品の収集

(一) 購入(四件)

椿貞雄《壺(黒い壺に南天)》

小川信治《鞠と男女1》、同《鞠と男女2》

* 右記三点はふるさと納税(寄付)による購入。

(無款) 菱川師宣『歌仙枕』

(二) 寄贈(一九件)

小林猶治郎《田園春趣》、同《土器静物》、同《勝山岩井袋》、同《景物保田》、同《がらくた》(以上、小林敬氏寄贈)

小林猶治郎(図案)《手ぬぐい》(富田華子氏寄贈)

船崎光治郎《菜の花》等全六八点、金子周次《(犬吠埼)》(以上、版画を作る会寄贈)

川崎千虎・小虎旧蔵粉本等資料一式(川崎鈴彦氏寄贈)

菱川師宣『伽羅枕』(セバスチャン・イザード氏寄贈)

(無款)「枕絵図巻」断簡(セバスチャン・イザード氏、田島充氏寄贈)

藤井麟堂『織紋図鑑』、森雄山『日本古代模様』(以上、守田伸枝氏寄贈)

小川信治《ストラスブル》、同《重なりの庭1》、同《重なりの庭2》(以上、作者寄贈)

杉本博司《U. A. Rivoli, New York》(河合正朝寄贈)

村上友晴《十字架4》(作者寄贈)

頼山陽、篠崎小竹他『頼山陽及諸名家尺牘』(横山綾子氏寄贈)

(三)寄託(六一件)

山口雪溪《寒山拾得図》他

一五 所蔵作品の修復・保存等

(一)修復(二件)

(二)所蔵作品のマット装(二五点)

(三)写真撮影(七六点)

一六 所蔵作品の貸出、特別利用

(一)作品の貸出(二七件二二五点)

*平成二八年度開催展(以後の巡回展も含む)について記載

①「杉本博司 趣味と芸術―味占郷」(細見美術館、二〇一六年四月―六月)
須田悦弘《朝顔》一点

*本展覧会は千葉市美術館より巡回(二〇一五年一〇―十二月開催)

②「生誕三〇〇年記念 若冲展」(東京都美術館、二〇一六年四月―五月)
伊藤若冲《月夜白梅図》一点(寄託作品)

③「二日間だけの 清長と相撲浮世絵展」(回向院念仏堂、二〇一六年五月)
初期鳥居派《足柄山金太郎と熊図》一点(寄託作品)

④「柏市民ギャラリー新装開館記念 滴水軒記念文化振興財団コレクション
展」(柏市民ギャラリー、二〇一六年五月―六月)
無銘(岩佐派)《染物師図》他三八点(寄託作品)

⑤「生誕一四〇年 吉田博展」(郡山市立美術館、二〇一六年六月―七月/久留
米市美術館、二〇一七年二月―三月)
吉田博《無題》他七〇点(郡山)
吉田博《槍ヶ岳 日本アルプス十二題》他一点(久留米)

*本展覧会は千葉市美術館より巡回(二―一―①参照)。

⑥「第六八回毎日書道展企画展示『今こそ臨書』 今日の日展を築いた先人
の書」(国立新美術館、二〇一六年七月)
種谷扇舟《臨雁塔聖教序》一点

⑦「東山魁夷 自然と人、そして町」(九州国立博物館、二〇一六年七月―八
月/広島県立美術館、九月―一〇月)
東山魁夷《自然と形象 雪の谷間》(寄託作品) 他二点(ともに寄託作品)

⑧「福井移住四〇〇年記念 岩佐又兵衛展」(福井県立美術館、二〇一六年七月
―八月)
岩佐又兵衛《弄玉仙図》(寄託作品)一点

⑨「あいちトリエンナーレ二〇一六特別連携事業 特別企画展「人が大地と出会うとき」(愛知県陶磁美術館、二〇一六年九月―一〇月)
イサム・ノグチ《かぶと》(寄託作品) 他二点(ともに寄託作品)

⑩「鈴木其一 江戸琳派の旗手」(サントリー美術館、二〇一六年九月―一〇月)
姫路市立美術館、一二月―一二月)

鈴木其一《桜町中納言図》 他三点

⑪「徳川の平和―二五〇年の美と叡智―」(静岡県立美術館、二〇一六年九月―一二月)
英一蝶《四条河原納涼図》 他七点(うち寄託作品五点)

⑫「美術と音楽」(群馬県立近代美術館、二〇一六年九月―一二月)

恩地孝四郎《音楽による抒情No.2 ボロディン「スケルツォ」》 他五点

⑬「文人として生きる―浦上玉堂、春琴・秋琴父子の芸術世界」(岡山県立美術館、二〇一六年九月―一〇月)

浦上玉堂《雨褪臙脂図》 他一点

*本展覧会は千葉市美術館より巡回(一)―(二)―⑤参照。

⑭「日本におけるキュビスム―ピカソ・インバクト」(鳥取県立博物館、二〇一六年一〇月―一二月)
埼玉県立近代美術館、二〇一六年一二月―二〇一七年一月
高知県立美術館、二〇一七年二月―三月)

恩地幸四郎《詩と版画社第一回版画展覧会ポスター》 他五点

⑮「Art Between the Pacific and the Atlantic, 1945-1965」(Haus der Kunst, München、二〇一六年一〇月―二〇一七年三月)
河原温《考える男》一点

⑯「特別展 秋野不矩を育てた師 石井林響と西山翠嶂」(浜松市秋野不矩美術館、二〇一六年一〇月―一二月)

石井林響《霊泉ノ図》 他三点

⑰「月―夜を彩る清けき光」(渋谷区立松濤美術館、二〇一六年一〇月―一二月)
喜多川歌麿《浮絵近江八景 石山秋ノ月》 他三点(寄託作品)

⑱「描かれた名古屋城、写された名古屋城」(名古屋城天守閣、二〇一六年一〇月―一二月)
無款《駿府城下行列図》一点

⑲「色の博物誌 江戸の色材を視る・読む」(目黒区美術館、二〇一六年一〇月―一二月)

鈴木春信《三十六歌仙 紀友則》 他一三点

⑳「香取市合併一〇周年記念特別展 伊能忠敬没後二〇〇年ブレ企画 地図とアートの境界―伊能図とパノラマ風景画の二〇〇年―」(伊能忠敬記念館、二〇一六年一〇月―一二月)
川原慶賀《長崎港図》 他二点

㉑「世界が妙だ! 立石大河亞十横山裕一の漫画と絵画」(広島市現代美術館、

二〇一六年一〇月―二〇一七年一月)
立石紘一《ハン》 他三点

②② 「世界に挑んだ7年 小田野直武と秋田蘭画」(サントリー美術館、二〇一六年一月―二〇一七年一月)

黒川亀玉《海棠白頭図》 他四点

②③ 「動き出す! 絵画―モネ、ゴッホ、ピカソらと大正の若き洋画家たち」(和歌山県立近代美術館、二〇一六年一月―二〇一七年一月)
バーナード・リーチ《His Plot of Land, Hakone》 一点

②④ 「endless 山田正亮の絵画」(東京国立近代美術館、二〇一六年二月―二〇一七年一月/京都国立近代美術館、二〇一七年三月―四月)
山田正亮《Work B.169》 他一〇点

②⑤ 「開館一〇周年記念 野田宇太郎 散歩の愉しみ―(パンの会)から文学散歩まで」(町田市民文学館ことばらんど、二〇一七年一月―三月)
山本鼎、石井柏亭ほか『方寸』 他六点

②⑥ 「見立ての手法―岡崎和郎のWho's Who」(岡山県立美術館、二〇一六年九月―一〇月)

瀧口修造/岡崎和郎《検眼図》 一点

*本展覧会は千葉市美術館より巡回(一)―(二)―④参照。

②⑦ 「絵本はここから始まった ウォルター・クレインの本の仕事」(滋賀県立近

代美術館、二〇一七年二月―三月)

葛飾北斎『伝神開手北斎漫画』 他三点

*本展覧会は千葉市美術館へ巡回(二〇一七年四月―五月)

②⑧ 「パロディ、二重の声」(東京ステーションギャラリー、二〇一七年二月―四月)
鈴木慶則《高橋由一風鮭》 他一点

②⑦ 「草間彌生 わが永遠の魂」(国立新美術館、二〇一七年二月―五月)
草間彌生《No. B white》 他三点

(二)写真の貸出、撮影等(特別利用)(七七件一七四点)

菱川師宣《衝立のかげ》 他

一七 友の会運営事業

(二)会員数(二〇一七年三月三十一日現在)

① 個人会員 一、四六四人

② 法人会員 三件

(二)友の会日帰りバスツアー

「江戸を訪ねて 浮世絵に描かれた東京名所巡り」

二〇一六年二月七日(水)(参加者四〇人)

(三)その他のイベント

『浦上玉堂と春琴・秋琴父子の芸術』特別鑑賞会及び館長を囲む食事会」

二〇一六年十一月二日(月) 一一階レストラン(参加者一九人)

一八 博物館実習(実習生二三校一三人)

二〇一六年九月一三日(火)～一六、二〇、二一日(金、火、水)(延べ六日間)

一九 図書室の運営

公開日数 三四六日

利用人数 九七一人

二〇 施設の利用(利用日数)

市民ギャラリー 二三五日 (二九団体二九、九八四人)

講堂 四九九コマ

講座室 四五六コマ

さや堂ホール 三九六コマ

* 講堂、講座室、さや堂ホールは、一日三コマ(一〇～一三時、一三～一七時、一七～二二時)

二一 他施設利用者

ミュージアムショップ売上件数 一七、三四二件

二二 美術館ふれあい会議

二〇一七年二月二三日(木) 一〇会議室 (参加者一〇人)

「千葉市美術館における教育普及事業のあり方」

* 美術館における地域連携事業の取り組みについて、事例をふまえ協議した。

平成二八年度 市民ギャラリー・いなげ 企画展および施設の利用者

(一)企画展(八件)

①二〇一六年七月五日(火)～一八日(月祝)

「観光地・いなげ展」千葉市立郷土博物館連携事業」

*千葉市立郷土博物館所蔵の稲毛に関する資料を中心に、稲毛区民が所蔵する資料も併せて展示した。

(二日間／入場者一、三三二人)

②八月二日(火)～七日(日)

「世界児童画展千葉展」

*「世界児童画展」の優秀作品と千葉県の入選以上の作品約四〇〇〇点を展示。市内の小学校一六校、中学校二校が入選。

(六日間／入場者七四二人)

③八月九日(火)～二一日(日)

「創造海岸いなげ展」

*千葉市にゆかりのある若手作家、菊地良太(写真)、橋本桐子(木工)、水谷真弥子(油彩)三氏の合同展。

(二日間／入場者七三七人)



「創造海岸いなげ展」会場(菊地良太)



「創造海岸いなげ展」会場(水谷真弥子)

④八月九日(火)～二一日(日)

「千葉市中学校美術部展」

*市内中学校二校の美術部合同展。約二〇〇点を展示。
(二日間／入場者八三二人)

⑤二月二〇日(火)～二〇一七年一月八日(日)

「写真展 向かいあう」

*千葉大学との連携事業「普遍教育教養展開科目「アーティストと展示をつくる」の一環として開催。講師・白井綾(写真家)。
(二日間／入場者四九二人)



「写真展 向かいあう」授業風景

⑥ 一月四日(水)～一五日(日)

「ギャラリー・いなげ新春展」

* 市民ギャラリー・いなげで講習会等の指導を行う地域の作家一七人による小品展。
(一日間／入場者七八五人)

⑦ 一月四日(水)～一五日(日)

「藤澤保子 漆芸の展開Ⅲ」

* 漆芸の研究家(元千葉大学講師で、斬新なデザインと古典的な技法で制作を続ける作家)の個展。

(一日間／入場者八五五人)

⑧ 一月一八日(水)～二月五日(日)

「牧田愛 Moving」

* 千葉市芸術文化新人賞奨励賞受賞者による個展。
(二七日間／入場者六九八人)



「牧田愛 Moving」展会場

(二) イベント、ワークショップ等の開催(一二件)

① 二〇一六年四月三〇日(土)

「春のスケッチ会」(参加者四三人)

講師 神尾吉夫(行動美術協会会員、NARAMIX(版画家)

② 六月一日(土)

「山口マオ版画ワークショップ」(参加者二三人)

講師 山口マオ(イラストレーター)

③ 六月一八日(土)～一二月一〇日(土) (全一〇回)

「千葉市伝統文化和装マナー親子教室」(参加者一〇組二二人)

* 「文化庁伝統文化親子教室事業」の一環として実施。

④ 七月一六日(土)

茶道に親しむ会「親子お茶会」(参加者二〇人)

講師 堤美智子(表千家教授)／助手 高橋節子、小倉成美子、村城裕美

⑤ 七月二六日(火)

「教職員を対象とした画材研修会」(参加者二五人)

講師 大塚義孝(元べんてる株式会社開発課長)

⑥ 七月二七、二八日(水、木)

「教職員実技講座」(参加者四七人)

講師 為我井直子(千葉市立稲毛第二小学校教諭)、水野祥江(千葉市立磯辺小

学校講師)

⑦ 七月三〇、三十一日(土、日)

「夏休み子ども美術講座「タネでアート」」(参加者三九人)

講師 為我井直子(千葉市立稲毛第二小学校教諭)、水野祥江(千葉市立磯辺小学校講師)

⑧ 九月二十四日、十一月十九日(土)

「写真撮影講座」(参加者二五人)

講師 白井綾(写真家)、佐藤華連(写真家)

⑨ 一〇月一、一五、二二日、十一月二二日(土)

創造海岸美術講座(参加者四九人)

講師 藤澤保子(漆芸家/ワークショップ担当)、NAMIKI(画家・デザイン/ワークショップ担当)、林哲生(市民ギャラリー・いなげ所長/稲毛あかり祭「夜灯」の灯ろう制作指導)



「創造海岸美術講座」(ワークショップ)



「創造海岸美術講座」(灯ろう制作)

⑩ 一〇月八、九日(土、日)

「秋休み子ども美術講座」(参加者二八人)

講師 林哲生(市民ギャラリー・いなげ所長)

⑪ 十一月五日(土)

「秋のスケッチ会」(参加者二五人)

講師 NARAI(版画家)、佐藤央育(千葉県立幕張総合高等学校教諭)

⑫ 二〇一七年一月八日(日)

「作者が語る漆の魅力」(二)⑦の関連企画(参加者二七人)

講師 藤澤保子(漆芸家)

(三)ミニ企画展(ロビーを整備・活用した展覧会)(二二件)

① 二〇一六年三月二十九日(火)～四月三〇日(土)

「西岡美千代展」

* 四街道在住の鍍金作家による小品展。(二九日間)

② 五月六日(金)～六月五日(日)

「春のスケッチ展」

* 「春のスケッチ会」(二)①の作品展示。(二七日間)

③ 六月七日(火)～七月二日(土)

「山口マオミニ作品展」

* 山口マオ(絵本作家)による新作を含む原画展。(二三日間)

④ 七月二〇日(水)～三一日(日)

「Warli インドの民族絵画」

* 市内在住のマグダ・ドンガレ(ファッションデザイナー)による絵画展。(二二日間)

⑤ 八月二三日(火)～九月二一日(水)

「水谷真弥子作品展」

* 「創造海岸いなげ展」(二)③の出品作家による小品展。(二六日間)

⑥ 一〇月八日(土)～一二月一〇日(木)

「ギャラリーいなげ秋の成果展」

* 九～一〇月に開催したワークショップ(二)⑦・⑧の成果を発表。(二九日間)

⑦ 一二月二二日(土)～一二月二一日(木)

「秋のスケッチ展」

* 「秋のスケッチ会」(二)⑪の作品展示。(二七日間)

⑧ 一二月三日(土)～二二日(水)

埋蔵文化財ロビー巡回展「千葉市の中世遺跡」

* 千葉市埋蔵文化財調査センターとの連携事業。(二六日間)

⑨ 二〇一七年一月四日(水)～一五(日)

「ちよつと面白い木工刃物」

* 「藤澤保子 漆芸の展開Ⅲ」(二)⑦の関連企画。藤澤英昭(千葉大学教育学部名誉教授)氏のコレクション展。(二二日間)

⑩ 一月二四日(火)～二五(日)

「二〇一七早春美術小品展」

* 千葉市内で美術・図工教育に携わった作家三〇人の小品展。(二二日間)

⑪ 三月一日(水)～一九(日)

「ヨシミツ素材への挑戦」

* 市内在住のヨシミツ(造形作家)による作品展。(二七日間)

⑫ 三月二二日(水)～四月二二(日)

「幕張総合高校授業成果展」

* 千葉県立幕張総合高等学校の授業研究の成果展。(二二日間)

(四) その他(地域連携・等)

① 「稲毛お散歩マップ」の作成

* 関連施設や商店街等と連携し、周辺散策マップを作成することで周辺施設の利用促進に努めた。

② 地元商店街主催行事への参加。

* アートを通じた街興し事業「アートむすび市」(二〇一六年九月二四日)の他、「街ゼミ」(同九月二四日、一〇月二二日)に参加。また、「いなげ逸品」運動と連携し、参加者に旧神谷伝兵衛稲毛別荘の解説を行った。

③ 六月一八日(土)

千葉大学カレッジリンクプログラムへの協力(参加者一七人)

* 千葉大学の学生と地域的一般参加者が共に学ぶ授業への協力を行った。

④ 七月九日、一二月三日(土)
稲毛お話し会(参加者延べ三七人)

⑤ 八月一三、一四日(土、日)

「カフェ kaiki」(参加者一四九人)

* 千葉大学や教育機関、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(WiCAN)」の活動。



「カフェ kaiki」

⑥ 二月一九、二〇日(土、日)

第二回稲毛あかり祭「夜灯」^{よとほし} 特別夜間公開 (参加者二、六七四人)

* 「夜灯」に会場として参加し、打瀬船のオブジェと、「創造海岸美術講座」や地域小学校(稲毛第一、磯辺、美浜打瀬)が授業で制作した灯ろうを展示した。

⑦ 二〇一七年三月七日(火)

「千葉市民ギャラリー・いなげ利用者懇談会」(参加者八人)

* 地域の小中学校関係者、地元商店街、地域NPO関係者、ギャラリー利用者代表、学識経験者、指定管理者による意見交換会。

(五) 職場体験学習の受け入れ(五校二〇人)

(六) 施設の利用者

展示室(三〇八日/一七、二二五人)

制作室(三〇八日/二〇、四五一人)

(七) 旧神谷伝兵衛稲毛別荘の公開(三〇八日/一三、三〇八人)

① 団体利用者に対する解説(五七団体二三三回)

* 学芸担当と所長が解説を行った。

② 市内小学校の見学(一一校)

③ 広報誌の発行

『海気通信』第九、一一号、号外四、五号(五回)

		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	吉田博展	6,001	9,970											15,971
	河井寛次郎と棟方志功				5,712	6,428								12,140
	小川信治						2,163	3,699						5,862
	岡崎和郎のWho's Who						2,042	3,609						5,651
	浦上玉堂、春琴・秋琴父子の芸術世界								4,397	4,607				9,004
	ブラティスラヴァ世界絵本原画展										4,151	6,348		10,499
	第四八回千葉市民美術展覧会												14,677	14,677
	四季のうつろい・時のうつろい	6,026	10,000											16,026
	ふたつの柱			4,737										4,737
	河井、棟方の周辺				5,699	6,410								12,109
	父子の芸術ものがたり								4,424	4,623				9,047
	春を寿ぐ										4,703	6,748		11,451
展覧会観覧者 計		12,027	19,970	4,737	11,411	12,838	4,205	7,308	8,821	9,230	8,854	13,096	14,677	127,174
貸出施設利用者	市民ギャラリー	380	2,144	1,632	1,202	366	1,466	990	845	813	20,146			29,984
	講座室	341	460	351	421	301	422	465	403	458	359	171	458	4,610
	講堂	77	380	249	212	742	274	413	342	245	130	222	120	3,406
	さや堂ホール	152	490	30	342	248	273	30	807	310	193	400	9	3,284
貸出施設利用者 計		950	3,474	2,262	2,177	1,657	2,435	1,898	2,397	1,826	20,828	793	587	41,284
その他利用者	図書室	53	94	90	141	158	72	56	56	68	42	77	64	971
	講座・講演会等	203	410	102	316	199	128	2,352	390	212	769	800		5,881
	コンサート・ワークショップ等	34		16		633		12	17	119	168	100		1,099
	学校プログラム・実習等	86		360	374	108	180	239	105	16	174	168		1,810
その他利用者 計		376	504	568	831	1,098	380	2,659	568	415	1,153	1,145	64	9,761
	ミュージアムショップ売上件数	2,532	4,308	779	1,528	1,568	462	811	1,122	1,204	1,205	1,602	221	17,342
	レストラン来客数	1,073	1,652	954	1,099	1,214	562	663	1,001	863	785	1,154	1,761	12,781
他施設利用者 計		3,605	5,960	1,733	2,627	2,782	1,024	1,474	2,123	2,067	1,990	2,756	1,982	30,123
美術館 利用者総計		16,958	29,908	9,300	17,046	18,375	8,044	13,339	13,909	13,538	32,825	17,790	17,310	208,342
市民ギャラリーいなか	観光地・いなか展				1,322									1,322
	世界児童画展千葉展					742								742
	創造海岸いなか展					737								737
	千葉市中学校美術部展					832								832
	写真展 向かいあう									212	280			492
	ギャラリー・いなか新春展										785			785
	藤澤保子 漆芸の展開Ⅲ										855			855
	牧田愛 Moving										492	206		698
	ワークショップ、イベント等参加者	43		62	200	149	56	103	2,742	34	27		8	3,424
	展示室利用者	543	1,252	957	2,216	1,997	1,138	1,399	1,516	1,131	2,337	1,362	1,367	17,215
	制作室利用者	1,648	2,662	1,428	1,840	2,079	1,678	1,570	1,564	1,119	1,155	1,323	2,385	20,451
	旧神谷伝兵衛稲毛別荘	1,100	1,123	646	766	1,127	649	743	3,530	554	659	576	1,835	13,308
市民ギャラリーいなか 利用者総数		3,334	5,037	3,093	6,344	7,663	3,521	3,815	9,352	3,050	6,590	3,467	5,595	60,861

(空欄は該当なし・利用不能を示す。)

採蓮総目次 創刊号—第二〇号

創刊号(一九九七年三月)

『採蓮』発刊のことば	辻惟雄	10
On the Occasion of the First Issue of <i>Siren</i>	Tsujii Nobuo	11
北斎の肉筆画の印章について	浅野秀剛	13
Concerning the Seals on Hokusai's Paintings	Asano Shūgo (Translated by Timothy Clark)	35
講演記録「日本美術の芸術的想像力」	シャーマン・E・リー(講師)(通訳 小林宏光)	37
Artistic Imagination of Japanese Art	Dr. Sherman E. Lee (要約 松尾知子)	49
鈴木鷺湖研究(一)	伊藤紫織	51
A Study of Suzuki Gako (一)	Ito Shiori (Translated by Patricia Fister)	62
桑山忠明との対話	桑山忠明 多木浩二(聞き手)	63
A Dialogue with Kuwayama Tadaaki	Kuwayama Tadaaki Interviewer: Taki Kōji (Translated by Patricia Fister)	87
《図版》		
葛飾北斎《道成寺図》		
鈴木鷺湖《西園雅集図》		
桑山忠明《千葉プロジェクト》[Room 1]		

第二号(一九九九年三月)

採蓮のいわれ	4
The implication of "Siren"	5
* 以後、各号に掲載。	
「木曾義仲合戦図屏風」をめぐる	松尾知子 7
Screens of the Battles Kiso Yoshinaka (Fister)	Matsuo Tomoko (Translated by Patricia Fister) 26
ジョセフ・コースとアド・ラインハート ブチュアル・アートと絵画に関する一考察	一九六〇年代後期におけるコンセ 水沼啓和 27
Joseph Kosuth and Ad Reinhardt: A Study of Conceptual Art and Painting in the Late 1960s	Mizumuna Hirokazu 46
講演記録(抄録)「チベットの仏教美術」 村知子、松尾知子	マリリン・M・リー(講師)(通訳 迫 村知子、松尾知子) 47
Buddhist Art of Tibet	Summary of a Transcription of a Lecture by Marilyn M. Rhee 58
講演記録「奇想の画家 国芳」	鈴木重三(講師) 59
The Fantastic Painter Kuniyoshi (Translated by Patricia Fister)	Transcription of a Lecture by Suzuki Juzō
シンポジウム「表面と構造」 ラー) 谷新(司会進行)	土谷武 村岡三郎 福嶋敬恭 小清水漸(パネ 97
近況	村岡三郎 120

リアルな瞬間 福嶋敬恭 121

「制作」をめぐる言葉から——コンセプトと作品をつなぐ境界領域 谷新 122

Symposium: "Surface and Construction" Panelists: Tsuchitani Takeshi
Muraoka Saburō Fukushima Noriyasu Koshimizu Susumu Chair: Tami Arata
(Translated by Patricia Fister) 126

第三号(二〇〇〇年三月)

菱川師宣「隅田川・上野風俗図屏風」について 田辺昌子 7

Regarding Hishikawa Moronobu's *Genre Scenes of the Sumida River and Ueno*
Tanabe Masako (Translated by Carol Morland) 20

曾我蕭白「群仙図屏風」をめぐる一考察 伊藤紫織 21

A Consideration of the Soga Shōhaku's *A Gathering of Daoist Immortals*
Shiori (Translated by Carol Morland) 42

鈴木治《春ノ魚》・山田光《銀泥横に延びるパイプ》——収蔵作品の紹介 藁
科英也 45

Introducing Suzuki Osamu's *Haru no Uo* and Yamada Hikaru's *Pipe Extending*
Horizontally: Silver-glazed Warashina Hideya (Translated by Carol Morland)
53

第四号(二〇〇一年三月)

版画屋 中島重太郎 西山純子 7

The Business of Selling Prints: Nakajima Jūtaro Nishiyama Junko (Translated
by Carol Morland) 29

シンポジウム 七仏薬師と妙見菩薩——千葉氏発生の謎について—— 浜名徳
順 31

Symposium "Shichibutsu Yakushi and Myōken Bosatsu—Mysteries Surrounding the
Rise of the Chiba Clan" Hamana Tokujun (Translated by Carol Morland) 42
鼎談「高松次郎を発見する」 中原佑介 峯村敏明 建畠哲(パネラー) 藁
科英也(司会進行) 43

Symposium: "Rediscovering Takamatsu Jirō" Panelists: Nakahara Yūsuke
Minemura Toshitaki Tatehata Akira Chair: Warashina Hideya (Translated by
Carol Morland) 82

第五号(二〇〇一年三月)

狂歌摺物の金字塔 ロジャー・キーズ(訳 加藤陽介) 7

An Osaka Print Collector and his Circle Roger S. Keyes 59

菱川派の版画・版本の制作と流通 浅野秀剛 61

The Production and Distribution of the Illustrated Books and Prints of the
Hishikawa School Asano Shūgō (Translated by Amy Reigle Newland) 74

第六号(二〇〇三年三月)

鈴木春信と娘評判 田辺昌子 7

Suzuki Harunobu and the Popularity of Wholesome Beauties Tanabe Masako
(Translated by Carol Morland) 16

春信画の版元 浅野秀剛 17

Publishers of the Prints of Suzuki Harunobu Asano Shūgō (Translated by Carol
Morland) 24

聖なる現代芸術の可能性 半田滋男 26

The Possibility of Contemporary Sacred Art Handa Shigeo (Translated by Carol
Morland) 32

第七号(二〇〇四年三月)

華麗島の創作版画——一九三〇年代・台湾—— 西山純子 7

The *Sōsaku Hanga* Creative Prints of Karejima: 1930s Taiwan Nishiyama
Junko (Translated by Martha McClintock) 20

シンポジウム「斎藤義重、その造形を求めて」 中原佑介 峯村敏明 建畠
哲(パネラー) 藁科英也(司会進行) 21

Symposium: "Saito Yoshishige, Seeking his Creative Forms" Panelists:
 Nakahara Yūsuke Minemura Toshiaki Tatehata Akira Chair: Warashina
 Hideya (Translated by Martha McClintock) 41
 所蔵品紹介 西川祐信「四季風俗図巻」について 田辺昌子 42
 Introduction of a Work in the Collection: Regarding Nishikawa Sukenobu's
 Handscroll of *Four Seasons of Genre Scenes* Tanabe Masako (Martha
 McClintock) 47
 平成十五年度千葉市美術館の活動 49

第八号(二〇〇五年三月)

ダン・グレアムの《連結する三つのキューブ／ヴィデオ上映スペースのための
 インテリアデザイン》についてーコンテクストへの介入からコンテクストの仲
 介へ 水沼啓和 7
 Dan Graham's *Three Linked Cubes/Interior Design for Space Showing Video*: In
 the Transition from "Intervention" to "Intermediation" Mizunuma Hirokazu
 (Translated by Martha McClintock) 28
 学校との連携事業に関する考察ー千葉市美術館での実践をふまえて 山根佳
 奈 29

A study on museum activities in collaboration with schools Yamane Kana
 (Translated by Martha McClintock) 42
 平成十六年度千葉市美術館の活動 43

第九号(二〇〇六年三月)

リアルワールドー現実世界 スイス現代美術展 水沼啓和 11
 Talking about the Real World: Contemporary Swiss Art Mizunuma Hirokazu
 (Translated by Martha J. McClintock) 20
 橋本正司の彫刻作品ー本館所蔵作品の紹介 藁科英也 21
 Hashimoto Shoji Sculptures in the Chiba City Museum of Art Collection
 Warashina Hideya (Translated by Martha McClintock) 37

寄託作品紹介 《椿図屏風》について 松尾知子 38
 Introducing Camellia Screens on Deposit at the Chiba City Museum of Art
 Matsuo Tomoko (Translated by Martha McClintock) 50
 平成十七年度 千葉市美術館の活動 51
 平成十七年度利用者数 66

《図版》

橋本正司《トルソ》／《かたち》／《作品》
 《椿図屏風》

シャリヤー・ナシャット《隠蔽と探索》
 ウーゴ・ロンディエーネ《スリープ》

シルヴィー・フルーリ《フレーム》／《283シェビー》／《383モーパール・スペシャル・
 ポリス(ダッジ)》／《400ボンティアック》／《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》フレデリック・モーゼル & フィリップ・シュヴ
 インガー《抑留区域》
 ファブリス・シージ《大テント》／《エアバッグ》／《トラックス》／《グレーの
 モノクローム》

第十号(二〇〇七年三月)

絵画としての死絵ー涅槃図仕立ての死絵を中心に 伊藤紫織 11
 Shinie-Death Prints as Pictures: Focusing on Death Prints in the Style of *Nehan*
 Images Ito Shiori (Translated by Martha McClintock) 36
 西川祐信と絵本・往来物ー十八世紀前半期の学問史との関係から 山本ゆ
 かり 37

Nishikawa Sukenobu and Ehon Illustrated Volumes-*Orimono* Copybooks: In
 terms of their connection with the history of scholarship during the first half of
 the 18th century Yamamoto Yukari (Translated by Martha McClintock) 55

平成十八年度 千葉市美術館の活動 56
平成十八年度利用者数 72

《図版》

《市川団十良涅槃像図(八代目市川団十郎の死絵)》／《八代目市川団十郎の死絵》三点

西川祐信《伊耶那岐・伊耶那美図》／《墨磨り美人図》／《宮詣図》

窪田つる・西川祐信『女今川姫鏡』

第十一号(二〇〇八年三月)

鳥居清長——描かれた芸者風俗と出版事情 田辺昌子 7

Torii Kiyonaga: Depicted Geisha Customs and Publishing Circumstances
Tanabe Masako (Translated by Martha J. McClintock) 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 Hishiya Magobei
Ito Shiori 30

シンポジウム「一九七〇年代・高松次郎以後」 中原佑介 峯村敏明 建畠哲(パネラー) 葭科英也(司会進行) 31

Symposium: "The 1970s: After Takamatsu Jirō" Panelists: Nakahara Yūsuke
Minemura Toshiaki Tatehata Akira Chair: Warashina Hideya (Translated by
Martha J. McClintock) 46

平成十九年度 千葉市美術館の活動 47

平成十九年度利用者数 64

第十二号(二〇〇九年三月)

鳥居清長作品絵目録、補遺 浅野秀嗣 9

Catalogue Raisonné of the Works of Torii Kiyonaga, An Addendum Asano

Shūgō (Translated by Martha J. McClintock) 60

高松次郎の「塾」——一九七一年度の活動—— 葭科英也 61

Takamatsu Jirō's "juku" in 1971 Warashina Hideya (Translated by Martha J. McClintock) 79

平成二〇年度 千葉市美術館の活動 81

平成二〇年度利用者数 98

《図版》

鳥居清長《三代目市川八百蔵の助六・尾上松助の意休・中山富三郎の揚巻》／《藤間芳名開き披露公演摺物》

第十三号(二〇一〇年三月)

江戸時代中期京都の「唐絵」 伊藤紫織 11

Karae (Chinese-style Painting) in Mid-Edo Period Kyoto Ito Shiori
(Translated by Martha J. McClintock) 22

ダン・フレイヴィン・コンセプトゥアル・アート 水沼啓和 23

Dan Flavin and Conceptual Art Mizunuma Hirokazu (Translated by Martha J. McClintock) 36

平成二一年度 千葉市美術館の活動 37

平成二一年度利用者数 51

《図版》

円山応挙《雪景山水図》障壁画(部分)／《秋月雪峽図屏風》

松村景文《春秋唐人物図》

第十四号(二〇一一年三月)

文政六年の酒井抱一と雨華庵 松尾知子 7

Sakai Hoitsu and the Ugean in the Year Bunsai 6(1823) Matsuo Tomoko

(Translated by Martha J. McClintock) 15

一木会とその周辺 西山純子 17

The Ichimokukai Society and Its Cohorts Nishiyama Junko (Translated by Martha J. McClintock) 26

平成二二年度 千葉市美術館の活動 27

平成二二年度利用者数 45

第十五号(二〇二二年七月)

溪斎英泉の画業展開について 田辺昌子 7

The Development of Keisai Eisen the Artist Tanabe Masako (Translated by Martha J. McClintock) 22

事業報告 所蔵品データベースを使った鑑賞授業の試み 山根佳奈 23

Project Report: An Experiment in Teaching Visual Appreciation through the Use of an Art Museum's Collection Database Yamane Kana (Translated by Martha J. McClintock) 34

平成二二年度 千葉市美術館の活動 35

平成二二年度利用者数 50

第十六号(二〇二三年九月)

増上寺蔵・一信筆「五百羅漢図」への出会いとその後 河合正朝 7

“The Five Hundred Arhats” by Kazunobu in the Zōjōji Temple Collection: a first encounter and later developments Kawai Masatomo (Translated by Barbara Cross) 18

流光斎肉筆役者絵『狂言尽図巻』考 北川博子 19

The Painting of Kabuki Actors Kyōgen zukushi zukan by Ryūkōsai Jōkei Kiagawa Hiroko (Translated by Barbara Cross) 29

田中抱二の「画史」―酒井抱一の晩年の弟子が伝えたもの― 松尾知子 31

Tanaka Hōji's “History of painting”: what is taught us by Sakai Hōitsū's last pupil Matsuo Tomoko (Translated by Barbara Cross) 50

平成二四年度 千葉市美術館の活動 51

平成二四年度 市民ギャラリーいなげ 企画展及び施設の利用者 66

平成二四年度利用者数 67

第十七号(二〇一四年二月)

無縁寺心澄 年譜と資料 藁科英也 7

A Chronological Record of Muenji Shinchō and His Writings Warashina Hideya (Translated by Barbara Cross) 40

江戸の南蘋派末流 岡本秋暉 伊藤紫織 41

Okamoto Shūki: Descendant of the Nanpin School in Edo Ito Shiori (Translated by Barbara Cross) 51

平成二五(二〇一三)年度 千葉市美術館の活動 52

平成二五年度 市民ギャラリーいなげ 企画展及び施設の利用者 67

平成二五年度利用者数 69

第十八号(二〇一六年三月)

開館二〇周年記念 歴代館長によるシンポジウム 歴代館長よもやま話 河野元昭(司会) 熊谷俊人(挨拶) 辻惟雄 小林忠 河合正朝(パネラー) 7

Tales from the Museum of Art Directors, Past and Present Chair: Kōno Motoaki Introductory greeting: Kunagai Toshitō Panelists: Tsuji Nobuo Kobayashi Tadashi Kawai Masatomo (Translated by Barbara Cross) 25

『桃源詩画』について―画僧・月僊の桃源郷 松岡まり江 26

“Tōgen Shiga” by Gessen: Artist-monk Gessen's Utopia Matsuoka Marie (Translated by Barbara Cross) 36

平成二六(二〇一四)年度 千葉市美術館の活動 37

平成二六年度 市民ギャラリー・いなげ 企画展および施設の利用者 53

平成二六年度利用者数 56

第十九号(二〇一七年三月)

対談「小川信治のグランド・ツアー、その思考と制作」 小川信治 平芳幸
 浩 畑井恵(司会進行) 7

A Discussion: "Ogawa Shinji's Grand Tour: Thoughts and Production"
 Speakers: Ogawa Shinji Hirayoshi Yukihito Chair: Hatai Megumi (Translated
 by Barbara Cross) 24

オーバリン大学・アレンメモリアル美術館所蔵 メアリー・エインズワース・
 コレクション浮世絵版画目録(調査報告) 25

Allen Memorial Art Museum Collection, Oberlin University A Catalogue of The
 Mary Ainsworth Collection of Ukiyo-e Prints: Result of Research (Translated
 by Barbara Cross) 81

平成二七(二〇一五)年度 千葉市美術館の活動 83

平成二七年度 市民ギャラリー・いなげ 企画展および施設の利用者 102

平成二七年度利用者数 106

第二〇号(二〇一八年三月)

油彩画家・椿貞雄 藁科英也 7

補遺 岸田劉生による雑誌『新しき村』の装画について 藁科英也 57

Tsubaki Sadao, Oil Painter

Appendices: Kishida Ryusei's Cover Illustrations for the *Atarashiki-mura* (*New
 Village*) Warashina Hideya (Translated by Barbara Cross) 69

チェコにおける「ジャポニズム」に関する研究調査報告 西山純子 70

Report on Investigations of Japonism in the Czech Republic (Abstract)
 Nishiyama Junko (Translated by Barbara Cross) 88

平成二八(二〇一六)年度 千葉市美術館の活動 86

平成二八年度 市民ギャラリー・いなげ 企画展および施設の利用者 107

採連 総目次 創刊号―第二〇号 113

Volunteer Activities at Chiba City Museum of Art 2003-2017 Yamane Kana
 (Translated by Barbara Cross) 16
 千葉市美術館のボランティア活動 2003-2017 山根佳奈 1

千葉市美術館研究紀要
採蓮 第二〇号

二〇一八年三月三〇日発行

編集・発行―財団法人千葉市教育振興財団
千葉市美術館

〒〇一八七三 千葉市中央区中央三―一〇―八
電話 〇四三―二二二―二二二一(代)

翻訳協力―バーバラ・クロス

制作―印象社

本紀要は、一般財団法人高久国際奨学財団の出版助成を得て
制作しました。

Bulletin of Chiba City Museum of Art
Siren No.20

March 30, 2018

Edited and Published by

Chiba City Museum of Art

3-10-8 Chuo, Chuo-ku, Chiba 260-8733 JAPAN

Phone. 043-221-2311

Translated by

Barbara Cross

Produced by

Insho-sha

Subsidized by

Takaku Foundation

ISSN 1343-148X

Volunteer Activities at Chiba City Museum of Art 2003-2017

Yamane Kana

Museum volunteers have been active at the Chiba City Museum of Art since 2003. From 2018, with the addition of phase-5 members, we expect to be a force of over 40 people running activities. This paper reflects on the last 15 years, and reports on the history to date - and future development - of the three areas of activity: gallery talks, leading art appreciation and workshops that are at the core of the Museum's volunteer activities today.

Volunteers initiated the first ever activities that were gallery talks. Then, on the request of the Museum, which had begun admitting school groups (art appreciation programs for primary and junior high school pupils), they took up a new role in leading art appreciation, which gradually became a major part of their activities. Also, workshops on color woodblock prints were held that made use of the talents of individual members. As these coincided with the Museum's activity objectives and were well received by participants, they have continued to run long-term. These standard activities led to volunteers' own proposals and experiments from which programs emerged that had more specific focuses.

Questionnaires reveal that the Museum volunteer activities bring change to the every-day lives of its own volunteers, and in this way can be seen as a type of learning. Hopefully this paper allows us to consider the significance and possibilities of volunteer activities in the Museum, where visitors can gain new perspectives and values, and nurture themselves, by coming face to face with works of art.

(Translated by Barbara Cross)

広く社会をみることができるようになった(視野が広がる)。(1期)					
家庭・地域活動などへの影響はあまり感じないが、美術館活動が美術への日常的な関心を持続することにいい刺激を与えているのではと思う。多くの人を知りえたことは大きな収穫。(2期)					
年数を経る中で、自分のボランティア活動を縮小してきた。また、続けていく中で、自分の体調不良、親の問題など出てきたが、自分の出来る範囲で活動することができ、今日に至ることができた。(2期)					
日本美術に興味を持てたこと。7～8年前から年間100館以上の他館の美術館を巡った。結果として、トーク、リーダー、ワークショップに反映できたと思う。 活動を通して、いろんな人に出会えたこと。仲間と勉強し、支え合うことの楽しさも増したと思う。(2期)					
プラスの面としては、仕事以外の何か、日常と地続きの非日常という遊び場。マイナス面としては、家庭・仕事・ボランティア活動の板挟み、葛藤。(2期)					
生きがいを見つけた。(2期)					
家族で千葉市美術館の展覧会を観に来るようになった。 ワークショップに子供と一緒に参加した。鑑賞教育当日に穴を開けられないので、体調管理が必要になった。(3期)					
モチベーションは変わっていないが、このところ体調がまだら模様で、ギャラリートークが思うに任せず、鑑賞教育中心の活動になっているのが残念。忸怩たる思い。(3期)					
定期的に自分に興味のない展覧会も行くようになった。(4期)					
家族がボランティアの活動を具体的に知ったことで、展覧会に興味を持ち、美術館のトークを聴きに来たり、ワークショップに参加したり、美術展への興味が深まった。 美術館でのボランティアをしている妻や母親に対して、尊敬の念を持ってくれ、活動を積極的に応援してくれた。 自分としては、日常に張りが出て、楽しくて、緊張感のある生活が送れていると思う。(4期)					
マイナスは特にありません。 動物園でボランティア活動をしている妻と、来館者、来園者との対応について意見交換しながら改善点などを話し合っています。始めてから、近所の子どもたちと自然な対応ができるようになったように思えます。 展覧会ポスターをお願いしている近隣のお店や医院では、美術館へ行った方の話を聞くことができるようになりました。(4期)					
活動を始めた当初と家庭環境が変わったため、時間のやりくりが大変になって、充分な下調べができなくなっています。(4期)					

資料3 美術館ボランティア アンケート 2017

31名(1期=11名、2期=10名、3期=2名、4期=8名 アンケート回答数20(1期=7名、2期=6名、3期=2名、4期=5名)						
		1期	2期	3期	4期	全体
あなたにとって中心となる活動は？ (複数回答可)	ギャラリートーク	6	5	1	1	13
	鑑賞リーダー	5	3	2	5	15
	ワークショップ	3	6	0	1	10
あなたが美術館でのボランティア活動 をしようと考えた理由・モチベーシ ョンは何ですか？ (複数回答可)	「ボランティア活動」への興味・関心	2	0	0	1	3
	美術・美術鑑賞が好きだから	3	3	1	2	9
	美術館・博物館活動への興味	1	1	0	1	3
	好きなことを学びながら他人の役に立ちたい	3	1	0	3	7
	地域のために役立ちたい(地域社会への還元活動)・社会参加	1	1	1	1	4
	退職後の時間の使い方として	2	2	0	1	5
	子どもたちのための活動をしたい	0	1	1	2	4
	その他(集団活動の活性化への興味1、ボケ対策1、ワークショッ プへの興味1)	0	2	0	1	3
モチベーションは、活動を始めた当初 と今では変わりましたか？	変わらない	7	3	2	3	15
	変わった	0	3	0	2	5
→どのように変わりましたか？	活動を通して、普段接する機会のない人と関わり得られる刺激と洞 察は、様々な場面での発想・判断に影響を与えていると思う。(2期) ←美術への関心、集団活動への関心					
	鑑賞リーダー、ギャラリートークは、4期・5期のボランティアの皆さ んの、新しい見方・表現方法に期待し、穴のあいた部分をうめたい。 老害にならぬように自戒。(2期)←美術館活動への興味、退職後の 地域貢献					
	来館者の喜びが楽しい(2期)←鑑賞の力をつけたい					
	現代美術について興味を持ち始めた(4期)←学んだことを活用した い、美術館活動への関心					
	人に伝えることの難しさがわかるようになってきた。子どもたちの意 見の汲み上げ方への関心。(4期)←美術への関心					
ボランティア活動をしていることで、自 分の日常に変化・影響はありますか？	ある	7	5	2	4	18
	ない	0	1	0	1	2
→影響・変化	自分で勉強をする時間・実際に活動に要する時間が必要になった。 忙しくなったし、時々ストレスになるが、学び活動する中で、年齢とと もに変化成長できたことも多い。辛いときもあったが、やめずに続け ているし、やりがいもある。(1期)					
	たまたまボランティアが美術館でしたので、大変美術分野からの視 点でものが見えてきたこと。 公共施設としての千葉市美術館の在りよう、そこでボランティアがど う働かねばならぬか幾分は理解できました。千葉市美術館の人的 物的資源、資産も少しは分かり、これらをいかすのに協力するのが ボランティアの務めだということも自覚しました。(1期)					
	ものの見方や考え方が広く深くなり、日々の生活や人生が楽しくなっ ている。読書が早くできるようになり、話すことも書くことも苦痛でな くなった。座談の中でアイデアに満ちた連想や発想ができるようにな った。会話に満足できない人との交流を歓迎しないようになった。 (1期)					
	日常の生活が活動とともに充実したものでした。利害関係のない仲 間に年を重ねてから出会え、励まし合えたことは宝と思います。(1 期)					
	たくさんの素晴らしい人々に出会うことができ、自分も視野が広が っていったと思う。思いが共有できない場合のストレスが少しきつい ことがある。(1期)					
	(展覧会、図書を見るなど)美術に積極的に目を向けるようになった。 トーク、鑑賞リーダーを通してさまざまな世代の来館の方々や接する (会話する)場と機会を持つことができた。活動する中で、自主的集団 (グループ)活動を学ぶ場となった。(1期)					

心残りに思っていることがあれば、ご記入ください。

- ・ボランティアの活動がギャラリートーク中心になってしまったこと。研修当初は、ワークショップやアウトリーチプログラムなど、多様な活動も想定されていたように思うが。
- ・コミュニケーションの取り方が難しく、なかなか意図が伝わらない。
- ・展示ごとに燃焼まで時間がかかる。素早くギャラリートークへ進めない。知識が蓄積されていない、断片的で系統だっていないところ。
- ・ギャラリートークは同じ展示中でも毎回自分自身で異なるので、一つの展示についてもっと回数を経験した方が良かったかと思う(一つの展示で2、3回を目安にしていた)。お客様次第というところもあるが。
- ・鑑賞教育(児童向け)で、口の重い子が、おずおずたずねた質問の意味が短い時間に正確にとらえられず、相手に納得のいく回答(会話)ができなかったこと。
- ・全展覧会のトーク実施を目標に続けて来たが、「画人たちと千葉」「写楽・歌麿と黄金期の浮世絵」「幕末明治の浮世絵」のトークができなかったこと。
- ・ギャラリートークの回数をあまり増やせなかったこと。理由は、1に自分の準備不足、2に自分の都合。
- ・仕事をしていたため、参加できないことが多かったが、これからは少し時間の都合がつくので、積極的に参加したい。
- ・定例日のギャラリートークが、曜日の関係上機会がとりにくく、参加できなかったことが、自分が責任を果たしていないようで心苦しく思っている。
- ・定例会、レクチャー他、ほとんど参加できなかったこと。ただし、資料や報告にて確認すべきことは行なった。
- ・心残りの分は、今後の活動で取り戻してゆきたい。
- ・なし

いちばん印象に残っていることは、何ですか？

- ・すべてのギャラリートークが自分にとっては宝物。トークの間のお客様の表情や質問、終了後のお礼やほめ言葉に励まされながら、今まで活動を続けてこられたと思う。
- ・ギャラリートークの中で、お客様と心のふれあう会話ができたこと。お客様から教えていただくこともあり、自分の勉強不足を恥じるとともに、次への糧にしたいと思いながらも、なかなか思うように努力できなかった自分がいて、自信を失ってしまうこともあった。
- ・浮世絵展で、お気に入りを見つけ、図柄等を和服に取り入れているお客様の楽しみ方に触れたこと。
- ・つたないトークを仲立ちにして、お客様と共に作品を楽しく鑑賞できたとき。
- ・浮世絵のギャラリートークで、偶然生まれた一団が、一時を共に楽しみ、別れ際には互いに離れたいものを感じる、ということが何回もあった。観客とトーカーが、観客同士が言葉を交わす。何人もの人が感想を述べあう。一体感のある交流があると、人と人とのふれあいが、趣味を一にする喜びをさらに深める。観客は「今日は楽しかった」といい、自分は「今日はお客さんに恵まれた」とエールの交換をする。
- ・最初のトーク「ホノルル展」。北斎の《神奈川沖浪裏》、広重の《東海道五拾三次之内 庄野》など、初めて見て感動した。ペロ藍とか、一文字ボカシとか、版面にまつわる用語も調べて、緊張の中で、無事、最初のトークを終えたこと。観客と心を通わせてトークができたことが、次へつながってきていると思う。
- ・自分のギャラリートークを聞いて、次の展覧会にも聞きに来てくれた人がいたこと。
- ・ギャラリートークはお客様とのコミュニケーションが大切。
- ・鑑賞リーダーで、子どもたちの感嘆の声を聞いたり、目が輝いている感じ。
- ・うずまきの公開展示。作家、観客、ボランティアなど、皆で会場をつくりあげることは、とても新鮮でおいしい体験だった。
- ・ワークショップで作家の熱い気持ちが聞けたこと。
- ・作品倉庫で間近に作品を見ることができたこと。現代美術など、今まで全く興味がなかった作品でも、レクチャーや講座などの指導で作品の見方が変わったこと。それを一般の方と話し合いながらギャラリートークしたこと。
- ・実施面で、なんとか皆の力で貢献できているのではということ。立派な仲間に敬意を表したい。

資料2 美術館ボランティア アンケート 2005

対象：1期メンバー19人、回答13人

2005年10月15日実施、12月13日集計

質問項目

1. あなた自身のこれまでの活動について、ご回答ください。

- 1) 定例会への参加状況
- 2) ギャラリートーク活動状況
- 3) 鑑賞リーダー活動状況
- 4) その他(イベント、ワークショップ等の運営補助)活動状況
- 5) レクチャー、市民講座等、研修機会への参加状況
- 6) 上記以外で積極的に行なった活動があれば、ご記入ください。
- 7) いちばん積極的に取り組んだことは、何ですか？（上記項目との重複、複数回答可）
- 8) 心残りに思っていることがあれば、ご記入ください。
- 9) いちばん印象に残っていることは、何ですか？
- 10) 「美術館を楽しもう」のサブタイトル(あなた自身の活動テーマ)を教えてください。
- 11) ボランティア活動が続けてきたのは(続けてこられたのは)、なぜですか？

2. 今後について、ご回答ください。(現時点での状況、気持ちでお答えください。)

- 1) 来年度以降(さしあたって2年間)もボランティアとして活動を続けますか？
- 2) 来年度以降、積極的に取り組みたいことがあれば、ご記入ください。(既出項目からの選択、重複回答可)
- 3) 活動を続けていく上で、改善したいこと(自分が、会全体が、館が、など)があれば、ご記入ください。

3. その他、書きたいことがあれば、どうぞ。

満足／どちらかというと満足／どちらかというと不満／不満／その他 から選択
他、自由記述式

以下、質問1-7～9の回答のみ抜粋

いちばん積極的に取り組んだことは、何ですか？

- ・ ギャラリートーク 全5件
- ・ あまり深く掘り下げた知識は不必要と思い、自身が「ぼーっ」と思うような事柄や、おもしろかったり意外だったりすることを入れながら気軽に進めたつもり。
- ・ 鑑賞リーダー
- ・ 子どもたちとふれあえる機会を持ちたいと思い、鑑賞リーダーとしての活動の機会を多く持つよう努力した。
- ・ 上記項目、できる範囲内で平均的に取り組んだつもり。
- ・ 観客が期待するギャラリートークのあり方について、自分なりに工夫してきた。
- ・ 「手伝い仕事」(大変な「説明」ではなくて)
- ・ レクチャーや市民講座への参加(自分の知識の拡充が先決問題だったから)
- ・ トークのためのレクチャーは、興味がわき、勉強になり、楽しい時間だった。トークに関して費やした活動の7割といった感じだ。

2012年	27(12・15)	1期12(4・8)、2期11(5・6)、3期4(3・1)	52	31	37	238	○ワークショップ ●木版画多色摺りワークショップ: 「江戸を摺る!」(「溪斎英泉」展 関連)、「年賀状とクリスマスカード」 (「まなびフェスタ」参加)、「ヤ ングフェスティバル」参加、総合 展会期中の開催、「木版画年賀 状講座」 ●その他: 「美術館までナビゲート(美ナビ)」	
2013年	25(10・15)	1期12(4・8)、2期11(5・6)、3期2(1・1)	47	33	41	256	○ワークショップ ●木版画多色摺りワークショップ: 「散華をつくろう」(「仏像半島」展 関連)、「まなびフェスタ」参加、 総合展会期中の開催、「木版画 年賀状講座」	自主的なワークショップは もくもく会一色に。しばらく ワークショップは鑑賞系 (リーダーが参加)に偏重
2014年	36(14・22)	1期12(4・8)、2期11(5・6)、3期2(1・1)、4期11(5・6)	59	34	43	295	○ワークショップ ●木版画多色摺りワークショップ: 「まなびフェスタ」参加、総合展会 期中の開催、「暑中見舞いを書こ う」(「美術館で緑日気分!!」関 連)、「教職員向け研修への協力、 「木版画年賀状講座」 ●その他: 「えほん屋台」読みきかせイベント (「プラティスラヴァ世界絵本原画 展」関連)、「江戸の子どもの遊び」 (「美術館で緑日気分!!」関連)	さや堂ホールでのイベント 「美術館で緑日気分!!」始 まる
2015年	35(13・22)	1期12(4・8)、2期10(4・6)、3期2(1・1)、4期11(4・7)	53	34	60	297	○ワークショップ ●木版画多色摺りワークショップ: 「まなびフェスタ」参加、総合展会 期中の開催、「暑中見舞いを書こ う」(「美術館で緑日気分!!」関 連)、「木版画年賀状講座」 ●その他: 「えほん屋台」読みきかせイベント (「プラティスラヴァ世界絵本原画 展」関連)、「江戸の子どもの遊び」 (「美術館で緑日気分!!」関連) ○その他 「はてな先生」	
2016年	32(12・20)	1期11(4・7)、2期10(4・6)、3期2(1・1)、4期9(3・6)	54	33	65	354	○ワークショップ 「春の色をかきねるーオリジナルブ ックカバーづくり」(「吉田博」展 関連)**、「お・か・しな オブジェ」 (「岡崎和郎のWho's Who」展関 連)、「玉堂に倣うー 模写で知る 浦上玉堂の魅力」(「ことば × おと × かたち」(「浦上玉堂と春琴・秋 琴一父子の芸術」展関連)、「和綴 じ〜昔ながらの本を手作り」(「所 蔵浮世絵名品展」関連)** ●木版画多色摺りワークショップ: 「木版画年賀状を作ろう」、「暑中 見舞いを書こう」(「美術館で緑日 気分!!」関連)、「まなびフェスタ」 参加、総合展会期中の開催 ●その他: 「えほんのじかん」(「プラティスラ ヴァ世界絵本原画展」関連) ○その他: 「はてな先生」	ワークショップ担当職員が 着任し、ボランティアをファ シリテーターとして巻き込 んだワークショップを実施 するようになる

**ともに「もくもく会」協力による

2008年	30(9・21)	1期15(4・11)、2期15(5・10)	144	32	23	118	○ワークショップ 「親子でつくる夏休みの絵本」(「プラティスラヴァ世界絵本原画展」関連) ○ワークショップ(自主企画) 「インドネシアの香りを楽しむ」(「インドネシア更紗のすべて」展開連)、「自分のしるしー蔵書票づくり」(「読書まつり」参加)、「八犬士キーホルダーをつくろう」(「八犬伝の世界」展開連)、「多色摺木版画体験：クリスマスカードをつくる」(「まなびフェスタ」参加)、「写楽・夢二を摺ろう!ー多色摺木版画ワークショップ」(新収蔵作品展関連)、「木版画年賀状を作ろう」 ○その他 「パティック試着会」(「インドネシア更紗のすべて」展開連)、「えほんのじかん」(中学生のためのギャラリークルーズ)、「プラティスラヴァ世界絵本原画展」関連)「伝統の駿河風作り」(「八犬伝の世界」展開連)	「彫りの会・摺の会」発足
2009年	28(9・19)	1期14(4・10)、2期14(5・9)	81	18	15	67	○ワークショップ ファミリープログラム「生きている線、魔法の線」(「パウル・クレー展」関連) ○ワークショップ等(自主企画) 「多色摺り木版画教室：夏の思い出」(「読書まつり」参加)、「美術館ボランティアによる多色摺り木版画体験コーナー」(「まなびフェスタ」参加)、「木版画年賀状を作ろう」 ○その他 「中学生のためのギャラリークルーズ」	「彫りの会・摺の会」改め「もくもく会」に
2010年	24(9・15)	1期13(4・9)、2期11(5・6)	67	29	35(以降、クルーズや他のリーダー活動も含む)	207	○ワークショップ ●木版画多色摺り体験： 「多色摺木版画でお面を摺ろう!」(「MASKS一仮の面」展開連)、「まなびフェスタ」参加、「ヤングフェスティバル」参加、「総合展」*会期中の開催 ●その他： 「美術館までナビゲート(美ナビ)」、「美術館で作ろう おしゃれな花でストラップ」(近代日本美術の百花」展開連)、「プラ板で作る私だけのお守りーマスク・ストラップ」(「MASKS一仮の面」展開連)、「木版画年賀状を作ろう」	この年より、クルーズを鑑賞リーダー活動にカウントするようになる。 「美術館への道」活動開始
2011年	28(12・16)	1期13(4・9)、2期11(5・6)、3期4(3・1)	62	31	33	225	○ワークショップ ●木版画多色摺り体験： 「江戸を摺る!」、「まなびフェスタ」参加、「ヤングフェスティバル」参加、「総合展」会期中の開催 ●その他： 「美術館までナビゲート(美ナビ)」、「『江戸を遊ぶ』〜プラ板でつくる浮世絵ストラップ」(「読書まつり」参加)	東日本大震災により、3/11から4/30まで臨時休館

*市教育委員会主催による小中学生の作品展

資料1 ボランティア活動の実績

	ボランティア登録者数()内は男女別	登録更新状況	ギャラリートーク実施回数(合計)	ギャラリートーク実施回数(定例)	鑑賞リーダー活動回数	鑑賞リーダー活動者のべ数	ワークショップ等への協力(2006年以降は、ボランティアが主体的に企画・運営するものも含む)	できごと
2003年	19(5・14)		175	—	8	43	○ワークショップ 「線をつくる」(所蔵作品展「2003年アートの旅」関連)	トークは全て自主(告知なし)。日に2回(11時・14時)実施した日もある。所蔵品展でも実施。
2004年	19(5・14)		241	—	20	85	○ワークショップ 「にわかしばり」「藍の生葉染」(「太陽と精霊の布」展関連)、 「鑑賞と造形あそびのプログラム『円をつくる・円をつくる デコラージュ』」(「おわりははじまり」展関連)、「美術館ツアーby太陽号」(WiCANプロジェクト) ○その他 《渦》(新井淳一)の公開展示作業、 「遠藤健郎絵画展」「深沢幸雄銅版画展」図録制作、展示・撤去作業	
2005年	17(4・13)		69	—	12	62	○ワークショップ 「糸あやつり人形とおはなしによる『赤ずきん』」、「なが〜いもの、な〜んだ?」(「ブラティスラヴァ世界絵本原画展」関連) ○その他 「絵本を楽しむひととき」(「ブラティスラヴァ世界絵本原画展」関連)	
2006年	32(9・23)	1期 15(4・11)、2期 17(5・12)	157	64	21	112	○ワークショップ 「どこまで読んだ?マープリングでつくる私のしおり」(「イギリスの美しい本」展関連) ○ワークショップ(自主企画) 「本をつくらう」(「イギリスの美しい本」展関連)、「気持ちを出していつてみませんか?みんなの感動の詰まった人を作ろう」(「特集展示: 草間彌生・荒川修作・篠原有司男」関連)、「皆とや絵草紙店 夢二を摺る!」(「竹久夢二展」関連)、地域連携事業「千葉銀座・菜の花ロード」プレ・イベント ○その他 「中学生のためのギャラリークルーズ」、「美術館ボランティアが選ぶ千葉市美術館コレクション展」(所蔵作品展の企画・展示作業)、「リッケン・コレクション」作品整理作業への協力	水曜14時を定例化(チラシで告知) 定例＝水14時、同時開催展は15時から。自主＝水11時、その他平日11時と14時
2007年	32(9・23)	1期 15(4・11)、2期 17(5・12)	161	33	22	132	○ワークショップ 「私と私の好きな動物でつくる物語」(「シャガール展」関連) ○ワークショップ(自主企画) 地域連携事業「千葉銀座・菜の花ロード」、「木版画多色摺体験コーナー」(「まなびフェスタ」参加)、「蔵書票を作ろう一本好きのための小さな世界を摺る」(「日本の版画 1941-1950」展関連)、「集まれ!キッズ・リポーター 本日創刊。△△新聞」(「芳年・芳幾の錦絵新聞」展関連) ○その他 「中学生のためのギャラリークルーズ」「ふあみ★くる〜ず」(「都市のフランス 自然のイギリス」展関連)、「市民のための美術コレクション展」「リッケン・コレクション」作品整理作業への協力	美術館への道、浮世絵勉強会、近代版画勉強会、鑑賞リーダー学習会、木版画年賀状をつくる会を自主的に組織し、研修活動を行った。

になった時期といえる。

- 15 2010年2月にボランティアより美術館副館長あてに提出された。
- 16 2年に一度開催される絵本原画展では、ボランティアによる絵本の読み聞かせを行っている。一般的な読み聞かせの枠を越え、読み手の工夫が見られる企画だが、展覧会担当者の呼びかけに応じた実施である。
- 17 資料3未掲載部分(問6「今後：ボランティアとして取り組んでみたいことなどあれば教えてください。」＝自由記述)
- 18 資料3の項目「ボランティア活動をしていることで、自分の日常に変化・影響はありますか?→影響・変化」を参照。

き、美術館の講座として実施した。少人数のグループに講師が付き、アシスタントとしてボランティアが入る。多色摺木版画のワークショップを通して、版画制作に必要な図案化から彫り・摺りまでの一連の行程を自ら経験したボランティアによる細やかな配慮と適切なサポートは、講師からの信頼も厚い。企画・運営の中心をボランティアが担い、自分たちの横のつながりから講座を実現させたといえるだろう。美術館ボランティア一人一人の背景、特技やネットワークを生かすことで、活動の幅が広がっていくことの好例と考える。

おわりに

本稿をまとめるにあたり、現在の美術館ボランティア31人全員にアンケートを依頼し、20人から回答を得た【資料3】。モチベーションについては、活動開始時期ごとの偏りは見られず、「美術・美術鑑賞が好きだから」=9、「好きなことを学びながら他人の役に立ちたい」=7が上位を占めた。活動開始当初からモチベーションに変化があったのは20人中5人である。これに対して、ボランティア活動が自らの日常に与える変化・影響については、20人中18人が何らかの変化・影響を感じていると答えた。発足以来、生涯学習ボランティアという位置付けで活動してきた美術館ボランティアだが、彼らが活動を通して、また活動のために獲得した学びは、思いの外多岐にわたる。それは美術についての知識やトークのスキル、コミュニケーション能力にとどまらず、彼らの日常に少なからぬ変化や影響を与え、成長というべきものをもたらしていることが、アンケート結果からうかがえる¹⁸。こうした学びの循環は、美術館ボランティア導入がもたらす一方の成果といえるだろう。新年度、新しいメンバーが加わることで余裕が生まれるならば、活動内容にもその幅にも変化が現れるのではないか。今後は、現在の活動を充実させていくことに加え、新しい活動や美術館を含めた地域の課題等についても、異なる視点からアイデアを出し合い、ともに取り組んでいくことができればと考えている。

- 1 美術館、生涯学習センター、図書館、加曽利貝塚博物館等の市の教育施設で活動する施設ボランティアは、各施設で募集した後、養成研修のうち前半の基礎講座(4日間、6コマ)を合同で行う。基礎講座では、ボランティア活動を生涯学習活動の一つととらえている。講座開催の趣旨は次のとおり。
ボランティア活動は、市民相互の学習をすすめるとともに、市

民の意見や希望を施設の運営に反映させ、事業の充実化、活性化に大きく寄与する等、重要な役割を担います。

また、ボランティア活動は、自己啓発・自己実現につながる学習の場であり、学習成果を活かした活動、ボランティア相互の学び合いが、学習をより活性化するものとして重要です。

この講座では、ボランティア活動を行う前の基礎講座として、生涯学習、社会教育に関する基礎的知識を得るとともに、生涯学習施設におけるボランティア活動の意義と役割について学び、今後のボランティア活動の基盤をつくります。

基礎講座終了後は、各施設で専門研修を行う。美術館では、施設の役割からコレクション概要までを学び、2期以降の募集では、美術館ボランティア活動の内容や教育プログラムについてもレクチャーを行っている。

- 2 研修会の記録については次の報告書を参照した。『全国美術館会議 第22回学芸員研修会報告書「ボランティアの現状と理念」』全国美術館会議、2008年
- 3 鈴木真理「社会教育施設(特に博物館・美術館)におけるボランティア活動の現状と課題」前掲書pp.11-31
- 4 以下、ボランティアとして登録し活動を始めた年を示す。前年度に実施する半年あまりの研修期間は含まない。
- 5 この年には、東京国立近代美術館ガイドスタッフが活動を開始し、翌年には国立西洋美術館ボランティア制度がスタートしている。
- 6 定例・自主の分化以降も、2008年度までは100回を超える自主トークが行われていたが、徐々に実施回数が減り、2011年を境に自主トークの実施回数は定例トークのそれを下回るようになる。
- 7 当館の鑑賞ボランティアの呼称は最初から決まっていたわけではなく、先行事例となる世田谷美術館の鑑賞ボランティアにならったものである。2005年11月には研修として活動の様子を見学させていただいた。
- 8 「遠藤健郎絵画展 一戦後は終わった」「深沢幸雄銅版画展」(会期2005年1月29日(土)～2月27日(日))。所蔵作品展示の枠の中で同時開催された二つの展覧会について、図録制作から展示撤去作業まで、ボランティア有志が参加した。
- 9 会期2006年10月17日(火)～12月3日(日)。作品選定から展示、解説までを学芸員のサポートを受けながらボランティアが担当したコレクション展示。
- 10 資料2を参照
- 11 2006年、ギャラリートークは、担当学芸員が行う初回を除く毎週水曜日の14時からに定例化され、展覧会チラシ等に告知が掲載されるようになる。一方、送迎バスを使った鑑賞教育推進事業が軌道に乗り、自主来館も含めて毎年20～30校程度の学校団体の来館が恒例となっており、鑑賞リーダーの活動機会が確保された。
- 12 企画展会期は2007年1月20日(土)～2月25日(日)。夢二の作品からアイデアを得た図柄をボランティアが1～3版の版木に起こし、参加者に携ってもらうワークショップを1月28日(日)・2月4日(日)・11日(日)の計3回行い、当日立ち寄り式で441人が参加した。
- 13 企画展会期は2008年9月13日(土)～10月26日(日)。ワークショップ「八犬士キーホルダーをつくろう」では、オリジナルの八犬士キャラクターのイラストから、好きなものを参加者が選んで工作用プラスチック板に描き写し、色を塗り、切り抜いてトースターで焼いて成型し、キーホルダーを作った。
- 14 「美術館への道」の活動については、ボランティア自身の言葉により、水島治郎・吉永明弘編『千葉市のまちづくりを語ろう』(千葉日報社、2012年)の中で詳細が紹介されている。2009年度後半は、美術館が改修工事のため半年間休館したこともあり、ボランティアにとっても美術館を取り巻く状況をあらためて見直す機会となった。マップ作りは千葉大学の学生も巻き込んで調査・検証作業が行われ、ボランティア活動が美術館の外(周辺地域との関わり)にも積極的に関わるよう

学校教員経験者の再任用)の2名で担当していた教育普及事業は大きく幅を広げていく。美術館主導のワークショップには、外部講師を招くものと職員が講師を務めるものがあるが、これらの企画数が大幅に増えたことに伴い、運営サポート役としてのボランティアの活動も増加した。ワークショップの運営サポート活動は、内容によっては当日の作業だけでなく事前準備段階から職員とともに手を動かすこともある。ワークショップへの関心は1〜4期全体に見られ、美術館主導のワークショップへの参加により、ある程度の満足が得られていることが、今回行ったアンケートにも現れている¹⁷【資料3】。

一方で、これにより、ボランティア発案による新規のワークショップ・自主プログラムが生まれる時間的・精神的な余力が無くなってしまったようにも思われる。もちろん、活動は常に新しいものを生み出さなければいけないというわけではない。現在の活動を少しずつ深め、個人としても集団としても経験を重ね、より良い形にバージョンアップしていくことは、単発イベントではなく長いスパンで取り組むことができる美術館ボランティアの活動ならではの豊かさとする。その上で、美術館がボランティアの導入に対して利用者目線の獲得を期待するならば、組織の運営上工夫の余地があるともいえるだろう。

すでに述べたように、鑑賞プログラムのファシリテーターとしてのリーダー活動は15年、木版画多色摺ワークショップの活動は12年目となった。どちらの活動も、長く続けていくなかで興味深い変化が起きている。次章では、核となる活動からの展開を見ていきたい。

2. 活動内容の展開(変化)

① 鑑賞リーダー：利用者に必要なサポートを考えて

鑑賞リーダーから派生した活動に、2006年度から続く「中学生のためのギャラリークルーズ」がある。学校連携事業が軌道に乗り始めた頃、団体来館の無い長期休暇(夏休み)になると、展覧会鑑賞の宿題を生徒に課す中学校が美術館近隣に増えてきた。宿題を手、勝手のわからない展示室をウロウロする中学生たちの様子を見かねたボランティアたちの提案で始まったのが、この鑑賞プログラムである。夏休み期間中に2日間程度、展示室入口でリーダーが待ち受け、個人や友だち同士で来館した中学生を対象に、展示室を案内して

いる。授業での来館時よりも滞在時間が長く自由に使うことができることから、少人数で参加者の興味に従って作品を見ていく本プログラムは、リーダーにとっても、中学生の関心や鑑賞の様子を知ることができる貴重な機会となっており、そこでの経験は、その後団体で来館する中学生への対応にも生かされている。

さらに、ギャラリークルーズから派生した活動として「はてな先生」を挙げたい。2015年夏にボランティア有志が不定期に試行を始めた「はてな先生」は、ギャラリークルーズの無い平日に展示室入口にブースを構えて鑑賞リーダーが待ち受け、子どもたちの疑問や質問を受ける活動である。クルーズとは異なり、「はてな先生」は原則として展示室外で対応し、対象も中学生に限らず高校生以下として広く対応している。2年目には試行を踏まえて実施体制を整え、3年目にあたる今年は、実施日を決めての開催が可能となり展覧会チラシやウェブでの事前広報に踏み切った。

② ギャラリートーク

ギャラリートークは、美術館とねらいやテーマなどを共有した上で取り組む鑑賞リーダー活動に対して、個々のボランティアの自由度が高い活動といえるだろう。美術館との取り決めは、実施は平日の14時から1時間以内とし、水曜日は定例トークとして事前告知を行うことと、担当学芸員のレクチャーを受け趣旨を理解した上で、嘘は話さない、ということくらいである。展覧会を自分なりに咀嚼し、それぞれ工夫を凝らして来館者の鑑賞をサポートするギャラリートークだが、もともとの自由度が高いからか、あまり大きな展開は見られない。来館者層の変化に応じて特定対象向けのギャラリートークを考える声も挙がっているが、なかなか実現しない。その理由はどこにあるのだろうか。鑑賞教育やワークショップと異なり個人ペースの活動ゆえの難しさもあるのかもしれない。

③ ワークショップ：もくもく会からの展開、その可能性

「もくもく会」による木版画多色摺のワークショップは、版画関連の展覧会にあわせて実施することから始まった。摺りの体験から展開し、木版画の全行程を初心者でも体験することができる年賀状講座の開催は、その2年後の2008年からである。もくもく会の中心となるメンバーが、自らの木版画制作仲間を館外から講師に招

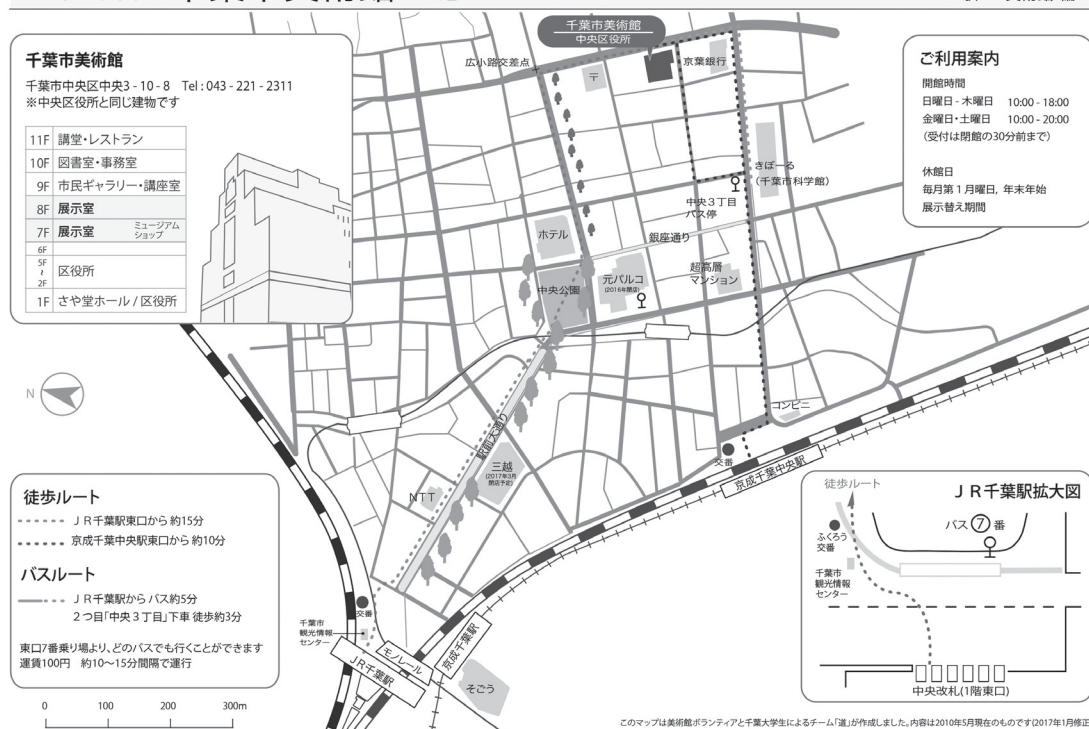


図1

え、そこに活動の機会を見出し、実施方法について何度も美術館と意見をすり合わせながら形にしてゆく過程は、自律したボランティアのあり方といえるのではないだろうか。一方で、このような活動をその後美術館が十分にサポートしていくことができなかった理由も考えなければならない。

④ 3期メンバー(2011年～)、4期メンバー(2014年～)：鑑賞リーダー活動の充実

3期以降のメンバーは、ギャラリートーカーもしくは鑑賞リーダーいずれかの活動を選び、そこから取り組むことを前提に募集している。最初に選んだ活動に慣れたからは、それぞれの関心に従って他の活動にも参加していくことが期待された。ギャラリートークと鑑賞教育は、すでに美術館での活動として定着しており、美術館利用者や学校からの期待も大きい。そのような背景から、活動の骨格がある程度固定化された状態でもあり、新規メンバー募集にあたっては、現在の活動を円滑に進めるための増員という意識が第一にあった。ギャラリートーカーや鑑賞リーダーの活動は枠組みが出来上がっているとはいえるものの、それぞれの充実

とともに新たな展開も見られた。ボランティア2人でのリレートークや、待ち受け型鑑賞サポート活動「はてな先生」(2015年～)は、定例活動の中から生まれたものである。詳細は2章で述べたい。

2013年以降、自主的なワークショップは木版画多色摺体験のみとなる¹⁶。「もくもく会」のワークショップは、多色摺木版画作品への理解(学び)と制作の楽しみが短時間で提供されることから好評を得て、市の関連施設など美術館外からも声がかかるようになった。その結果、活動が過度の負担となり、やがて美術館を中心とした活動へと帰属した。他方、鑑賞リーダー活動については、自主的に発足した学習会の充実、相互研修の仕組みづくり、担当学芸員によるねらいの共有の強化などに力が注がれていくことになる。

⑤ ワorkshop担当職員の着任と、美術館主導のワークショップへの参加

2015年度より、教育普及チームは学芸員2人体制になり、翌2016年度にはさらに、ワークショップの企画運営経験のあるスタッフが非常勤嘱託員として1名加わった。これにより、それまで学芸員と非常勤嘱託員(小中

そこから得るものの大きさをうかがい知ることができる。また、自分たちがこれまで取り組んできたことを振り返りながら、これからどのような活動をしていきたいか、真剣に考えていたことも読み取ることができる¹⁰。

② 2期メンバー(2006年～)：ギャラリートーク・鑑賞教育以外の活動の模索

ギャラリートークと鑑賞リーダーの二つが活動の軸として確立された頃、2期メンバーが募集された¹¹。この時の募集メンバーには、これら二つの鑑賞サポート活動への参加に加えて、活動の幅を広げるため、自主プログラムの企画・運営が期待された。自主プログラムは、ボランティアが「この指止まれ方式」でアイデアを出し、美術館と実施概要のすり合わせを行い、月1回の定例会議でボランティア全体の合意形成を図りながら、企画・運営に当たった。2006、2007年度には、このようなボランティア発の企画がそれぞれ4件、2008年度には6件実現した。

また、浮世絵勉強会、近代版画勉強会、鑑賞リーダーのための勉強会、美術館へのアクセスを考える会が発足し、木版画で年賀状をつくる会が組織された。自主プログラムの内容は様々で、展覧会に関連したワークショップもあれば、地域連携事業の一環として地元商店街を舞台に大掛かりなイベントを開催したこともある。来館者との交流、地域社会の中での美術館の役割を自分たちなりに追究しようと模索した結果といえるだろう。

現在、ボランティアによるワークショップとして定番化したものに、木版画多色摺りの体験があるが、その最初の取り組みは2006年度末に開催された企画展「竹久夢二展―描くことが生きること」関連として実施した「皆とや絵草紙店 夢二を摺る!」である¹²。2期メンバーの中に木版画制作経験者がいたことから、その技術的な支えを得て、役割を分担しながらボランティア有志が企画・運営にあたったのが始まりである。来館者が当館のコレクションの核となる浮世絵版画・近代版画への理解を深めるために、子どもから大人まで気軽に立ち寄って楽しめる、多色摺木版画の摺り体験の機会を用意したいという気持ちから生まれた。木版画のワークショップは、運営を担うボランティア自身が手を動かすことを楽しみながら、参加者からも直接的な反応(摺り上がった紙をめくる瞬間の驚きと笑顔など)が

得られ、かつ、美術館の活動内容にもわかりやすく合致したものといえる。ボランティアの会の中に、「もくもく会」というグループが世話役・指導役を担う有志を中心にゆるく組織され、皆が経験を積むことで定番化し、応用されて現在に至る。

もう一つ、2008年から実施されてきたワークショップとして、プラ板工作が挙げられる。企画展「八犬伝の世界」会期中を初回に、その後2014年まで度々開催された¹³。こちらも木版画多色摺体験同様、立ち寄り式で誰もが気軽に参加できることと、できあがりの過程を参加者・ボランティアが共に楽しめることが魅力といえるだろう。

③ つくらないワークショップ：「美術館への道」の活動と「美ナビ」

10年ほど前は、千葉市美術館は駅からの道がわかりにくくてなかなかたどり着けない、といったお叱りを受けることが今以上に多かった。美術館の抱える課題を利用者目線で考える活動を模索する中で、ボランティア有志により、2006年、美術館への交通を考えるグループ「美術館への道」が生まれる¹⁴。アクセスや館内外の使い勝手にも目を向けるようになったこの活動は、中断を経て、2010年にはマップ「わかりやすい 千葉市美術館への道」(裏面は周辺ランチマップ)【図1】が作られ、道案内プロジェクトが始動した。最寄りのJR千葉駅から美術館ボランティアが美術館までを案内する「美術館までナビゲート(美ナビ)」は、この年多くの来館者を迎えた「田中一村展」等4本の展覧会で実施された。美術館までボランティアと一緒に歩いた参加者81人(全5日実施)だけでなく、さらに多くの人々にマップを配布し、駅前での道案内を行っている。「美ナビ」は2012年まで実施された。「わかりやすい地図」は美術館公式地図とともにホームページに掲載されている。「美術館への道」による調査活動は美術館への提案書『ボランティアからの提案 千葉市美術館内外の動線および環境の改善について¹⁵』としてまとめられ、やがて公式地図が歩く人目線のものにリニューアルされ、大通りには美術館へと誘導するバナーが整備された。

自主的なワークショップが木版画多色摺体験とプラ板工作に集約されていく中で、「美ナビ」はものを作らないワークショップとして興味深い事例である。学習ボランティアの枠を超え、来館者のニーズを自分たちで考

はじめに

千葉市美術館では、2003年度から美術館ボランティアが活動している。彼らは市の公共施設で活動する生涯学習ボランティアの一つとして位置付けられている¹。5期メンバーが研修を終え、新年度からさらに活動の幅を広げようとしている今、15年間の活動を振り返りながら整理し、美術館ボランティア活動のこれからについて考える手がかりとしたい。美術館ボランティア発足から活動が定型化するまでの最初の数年間は、当館以外でも様々な文化ボランティア事業が活動のあり方を模索していた時期といえるだろう。2007年3月に行われた全国美術館会議の第22回学芸員研修会は、「ボランティアの現状と理念」をテーマに開催された²。報告書には、鈴木眞理氏が前年(2006年8月～9月)に全国634の博物館を対象に行ったアンケートの分析が、基調講演の記録とともに収録されている³。

1. ボランティア活動のこれまで

① 1期メンバー(2003年度～⁴)：ボランティア活動をつくる。ゼロからのスタート

2003年4月⁵より活動を始めた「千葉市美術館ボランティアの会」だが、美術館には2017年度現在31名のボランティア・スタッフが登録されている。2002年度に最初の募集・研修を行い、2008年、2010年、2013年にそれぞれ追加募集をした。新年度に5期メンバーが加われば、40人を超える大所帯となる。活動の幅を広げることと十分なコミュニケーションがとれる人数の間で悩みながら、少しずつ規模を拡大してきた。2003年から2016年度までの活動実績については、適宜、資料1の表を参照していただきたい。

発足時の人数は19名(女性14名、男性5名／養成講座受講は20名)で、ギャラリートークとワークショップの運営補助を主な活動内容と定め、初年度には全員がギャラリートーカーとして活動できるようになることを目標とした。当時は、常設展示ではなく短期間に内容の変わる企画展を対象としたボランティアによるギャラリートークは、全国的にもまだ珍しかったと記憶している。トーク実施日については定例化されておらず、時間のみ11時もしくは14時からと決めていた。その後、ボランティアによるギャラリートークが定着するにつれ、そ

れを楽しみに来館する観覧者と、静かな環境での鑑賞を望む観覧者双方への配慮から、2006年には毎週水曜日(担当学芸員がトークを行う会期初回の水曜日を除く)の14時が定例化され、事前に展覧会チラシへの記載などを通して告知するようになった。ただし、水曜日のみでは実施回数に限りがあるため、他の平日に限り14時から自主的なトークも行うこととした。初年度のトーク実施回数は、所蔵作品によるテーマ展示も含めると175回を数える。この数字は、2016年度の定例・自主を合わせた実施回数54回と比べると相当な数といえるだろう⁶。

これに対して、現在ギャラリートークと並んで活動の大きな柱となっている鑑賞リーダー⁷については、初年度半ばに、美術館側の「必要に迫られて」試験的に導入されたという事情がある。美術館では、ボランティアの導入と前後して、学校団体の受け入れが始まった。当初は鑑賞対象となる展覧会の担当者を中心に、学芸員数名が子どもたちを10数人のグループに分けて、解説をしながら展示室を案内していた。向き不向きもあるが、この方法ではうまくいかない。グループあたりの人数が多いため全員で同じ作品を観ることもできず、当たり前だが大人向けの解説を子どもたちにしたところで興味を持つわけもなく、グループが崩壊する場面を目にすることとなった。これは、子どもたちだけでなく、居合わせた一般来館者にとっても残念な状況である。そこで、受け入れ事業開始から間もなくしてボランティアに助けを求めることとなった。他館の事例に学びつつ、少人数のグループで、子どもたちの反応や関心を確かめながら、作品について言葉でのやりとりを通して鑑賞を深めていく現在のかたちができあがっていき、結果としてボランティア活動のもう一つの柱となった。

展示室での鑑賞サポート活動に加え、1期メンバーは、美術館からの提案に応じて様々な活動に取り組んでいる。2003年にアウトリーチ事業の一環として、千葉大学等との連携によりスタートした「千葉アートネットワーク・プロジェクト(WiCAN)」の活動や、展覧会に関連するワークショップやイベントの運営補助、地域ゆかりの作家の展覧会作りにも学芸員とともに参加した⁸。この時の経験が、翌2006年の「美術館ボランティアが選ぶ千葉市美術館コレクション展⁹」につながっていく。

2期メンバーの加入を前にした2005年度末に実施したアンケートからは、特にギャラリートークの難しさと、

千葉県美術館のボランティア活動
2003－2017

山根佳奈