

採
Siren
蓮

第四号

No.4

目次

Contents

採蓮のいわれ 4
the immitation of Siren 5

版画屋 中島重太郎 西山純子 7
the Business of seldine Prints:Kakajima Jutarō Ninomiya Junko 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 3
Symposium Shichibuji Yakushi and Myōken Basajū―Mysteries Surrounding the Rise of the Chiba Clan― Tamana Tokunori 42

鼎談「高松次郎を発見する」 中原佑介 峯村敏明 建高哲 薬科英也 43
Symposium: rediscovering Tasamizu Jiro Fuchino, Nakahara Yosuke, Minemura Toshiki, Tadefusa Akira, Washima Hideya 62

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 the 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 beautiaes 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

採蓮のいわれ

蓮は古来の画題でありそれを描いた名画は多い。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。普通する蓮は美声をして船乗りを誘惑し難破させるギリシヤ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

版画屋 中島重太郎

西山純子

はじめに

版画家関野準一郎は、本格的な修業のために生地青森から東京に移り住むはるか前、早くも中学生の頃から中島重太郎なる人物を介して版画作品を手に入れ、道具や画材を整えていた。その彼が一九二〇年代はじめを回想した文章に、次のようなくだりがある。

「郷里残留組の版画研究会『夢人社』によって、相変わらず同人版画誌を作り、時々、版画展覧会を開催した。同人の下手な版画では見せ物にならないので、郷里の先輩、棟方志功、下沢木鉢郎、鷹山宇一等の賛助出品をお願いし、中島重太郎の応援を求めた。中島は前川千帆の帝展入選作『屋上展望』や川上澄生の『兵隊』や新東京百景の内の何点かを陳列して、売約に応じた。(中略)中島重太郎は酒はたしなまないらしく、懇親の座談会では、少し弁げ上がった額に目をぎよろつかせて、アイスクリームをなめていた。あまり売れもしないのに、わざわざ青森くんだりまで来て頂いたのは如何に商売とはいえ、彼も初期版

画を普及した大切な恩人であった(註1)

本稿は、近代版画の「大切な恩人」中島重太郎(なかじまじゅうたろう 一八八七・九七四)の足跡をたどろうと試みるものである(図1)。中島重太郎といえは、日本の近代版画を通視すれば必ず出会う人物であり、とりわけ一九一八年に始まる連作版画(新東京百景)を頒布した「創作版画倶楽部」の主人として知られる。ほかにも雑誌『版画(C.I.M.)』や『版画集』(きつつき)といった重要な仕事を残している。彼は、小野忠重氏によると案えある最も古い創作版画商なのである(註2)、その業績がまとまった形で語られることは極めて少なく(註3)、また創作版画倶楽部を版元としながらそれと明記されずに紹介・展示される作品も数多い。

近代版画の場合、額縁に収まり単独の作品として扱われながら、実はある店が発行した連作の一点であったり背後に頒布会が存在したりすることが少なくない。かつて恵まれない境遇にあった版画たちが、自立した芸術作品として鑑賞されるのは喜ばしいが、芸術性を強調するあまり、版元や刊行の意図、摺数



図1 中島重太郎六〇代の頃、深大寺にて(中島重太郎氏の「記憶」による)

価格などの情報が抜け落ちてしまつてよいわけはない。さらに「自画自刻自摺」を旗印としたいわけゆる創作版画に、他摺あるいは他刻他摺の普及品が多く存在することは、そうした情報があつてはじめて確認できるのである。近代版画という分野において基礎的な調査は未だ充分ではない。幸い本稿準備中、中島重太郎の三女喜久子氏からお話をうかがう貴重な機会を得た(註4)。喜久子氏の談話とこれまでの知見をもとに、忘れられたひとりの版画屋の輪郭をたどつてみたい。

しかしながら実際、わからないことは多い。とりわけ中島が版画に関わりはじめた大正期については極めて情報が少なく、青果堂や日本風景版画会設立の経緯は明らかでない。また彼は「青果堂」「日本風景版画会」「創作版画倶楽部」といったいくつかの屋号を用いているが、それらは年代順に整然と並べうるものではなく、消えたかと思うとまた現れる不可解を示す。作家たちの文章に手がかりを求めても、版画界の裏方に向けられた言葉は決して多くない。不備を承知のうえで知り得た情報を整理することにするが、夥しい刊行作品の詳細は、記録上のみ現れるものも含め、後ろのリストにまとめた。

【一】青果堂

中島重太郎は一八八七(明治二〇)年九月二七日、

訪れ、大阪の文芸誌に寄稿などもしているから不自然ではない。

ところで(「十二景」)に関わつた三店はふつう「版元」とされるが、これは正確ではない(註7)。というのも柏亭は自伝のなかで琅玕洞を「発行所」とし、紙のサイズや質、摺数を自ら決めたと述べているからである(註8)。光太郎にしても柏亭には好い顔をしたようだが、南薫苑宛書簡で「あれは無茶苦茶に職人が刷つたのです」と投げやりなものをいしている(註9)。これでは版元とはいえない。柳屋と青果堂の場合も事情は同じで、版元は誰かと問うならば、柏亭本人であらう(註10)。

版元ではなかったにしても中島が版画を扱つた最初の作品と思しき(東京十二景)であるが、ここで問題となるのは彼が本作に関わりはじめた時期である。青果堂の開業はいつなのであろうか。一九一四年の刊行再開にあたり、柳屋書店は「みづる」や「現代の洋画」、そして店の目録を兼ねた機関誌「美術と文芸」に広告を出した(註11)。けれども青果堂に関しては、同年の記事や広告を稿者は未だ確認していない。伊上凡骨伝を書いた祖田浩一氏によれば(「十二景」の彫版を手伝つた平塚運一から、一九一五年作「下谷」の奥付として「発行元は大阪の「青果堂」で、中島重太郎」「中島の住所は、「大阪市東区東雲町一丁目四番地」との情報を得たという(註12)。ただし祖田のいう「下

大阪市東区東雲町一丁目四番地に生まれた。青年の頃から絵や音楽、芝居を愛したというが、長じて三和銀行の前身である二十四銀行に入る。畦地梅太郎によると行員時代すでに、「平福(百穂)」「森田(恒友)、石井兄弟(柏亭・鶴三)、その当時としては無名であった日本画、洋画の変わり種を見出し、色紙短冊の小ものをさかんに集めていたので有名」だったという(一内は筆者・註5)。後述する(日本風景版画)の描き手たちに、早くから注目していたらしい。そして大正期はじめ、銀行勤めをしながら青果堂という店を開く。この青果堂から発行した石井柏亭作(東京十二景)(図2)により、中島は版画史上に姿を現すのである。青果堂時代については喜久子氏も詳しくはご存じなかった。ただ中島は真山青果を敬愛し、俳号を「青果」といったから、店名はそれにちなむものだろうという。店舗を構えたわけではなく自宅での商いであり、また経済的には裕福な実家の援助があつたものとも推測されている(註6)。

石井柏亭の(東京十二景)は彫師に伊上凡骨を迎えて一九一〇年に発行、はじめ高村光太郎が神田淡路町に開いた画廊琅玕洞で売られた。二作が成つたところで柏亭渡欧のため中断、帰国後一九一四年に再開されて柳屋書店と青果堂を發行所とするも、一九一七年の九作目で刊行を終えている。柳屋・青果堂ともに大阪の店であるが、当時柏亭は頻りに京阪を

奔へは再刊第一作すなわち一九一四年刊が正しく、あるいはこのやりとりは、当時すでに青果堂が存在したことを示唆するのかもしれない。編者が知る限り、青果堂を示す最も古い資料は一九一五年八月のものである(註13)。いずれにしても青果堂は一九一四年か遅くとも翌年には開業していたのであるが、開業の時期や(「十二景」)を扱いはじめた時期の確実なところは明らかでない。

いつからどのように(「東京十二景」)を扱つたにせよ、作者の石井柏亭が中島重太郎にとって決定的な意味を持つたことは確かである。青果堂に続く屋号である「日本風景版画会」は柏亭+凡骨という同じコンビによる(日本風景版画 第一集 北陸之部)ではじまるし、(日本風景版画)全一〇集の描き手は、弟の鶴三をのぞいていずれも、柏亭が理論的な指導者をつとめた雑誌「方寸」の同人であった。また中島自身「木版画の年賀状に就て」という小文のなかで柏亭にふれている。一介の版商であり、主宰誌においてさへ口数少なかつた彼の、貴重な肉声といえる同文には次のような一節がある。

「石井鶴三氏と知遇を得たのは田端に居らるる頃、たしか大正六年頃であつた、その翌の正月に貰つた年賀状が自刻自摺版画であつた。その時既に柏亭氏は自刻版画「木場」を発表されていたので、鶴三さんも自分で刻られたのかと思つたと同時に、これが刀



図2 石井柏亭(東京十二景)より「下谷」一九一四年、木版多色摺
※本稿中の図版はすべて千葉市美術館所蔵作品



図3 石井柏亭(木場)一九一四年、木版多色摺

画かと思つた(註14)(図3)

「刀画」とはいうまでもなく、創作版画最初期、筆によらぬ刀の画の誕生を力強く宣言した際の言葉である。後年中島は創作版画倶楽部を興し、あまたの清新な創作版画を世に送ることになるのだが、その原点には柏亭がいたのである。かの「柏亭自伝」がもし柏亭の死で中断しなかったならば、青果堂から日本風景版画会にかけての中島がおそらく登場したであろう。そして彼の、より立体的な像が今日に伝えられていたであろうと思うと残念でならない。

さて、青果堂が(「十二景」)に続いて手がけたのは北野恒富筆(廊の春秋)全四作である。一九一四年一月頃の(秋南地湯上り)にはじまり、春新町稽古の間(夏堀江の夕)と続いて最後が冬新地鏡の前、一九一八年七月には完成している(註15)(図4)。一九一七年一月の青果堂目録(浮世録)三〇号付録、註16)によれば、「現代浪花の各廊に於ける風俗の情趣を版画を通じて伝うべく」刊行されたもの。四枚を収めた袋には「青果堂板」との文字がある。

本作刊行中、青果堂は東京に移転している。既述した一九一五年八月の記事には「大阪東区東雲町一ノ四青果堂」とあるのに対し、やはり既出の一九一七年一月の目録では「東京府代々木一三四中島青果堂」となっている。喜久子氏によれば引越しは一九一六年頃、理由は勤務先の銀行が京橋に支店を設けるこ

となり、それに伴う転勤なのだという。この「東京府代々木二三四」(あるいは「東京府代々木山谷二三四」)に居を定め、中島重太郎は日本風景版画会や創作版画倶楽部を主宰、後に「代々木グループ」と呼ばれる版画村の一角を構成することになる。

青果堂としての三番目の仕事に山村耕花筆(五節句遊び)がある。一九一七年一月頃の発刊(註17)、彫りは伊上凡骨による。五枚一組で、柱絵(長絵)の復活を自論んだものだという。第一作の(若菜)は世に出たが、あとの四点については確認できていない。青果堂という名称はここでいったん消え、おそらく長い空白を経て一九三三年の佐藤春夫著・畠伊之助画「絵入みよこ」へとつながってゆく。そして中島は、一九一七年はじめから日本風景版画会主宰者としての活動をすではじめている。

〔二〕日本風景版画会

中島重太郎のふたつめの屋号である日本風景版画会は一九一七年一月、すでに述べたように連作(日本風景版画)をもつてはじまる。ここから「北陸」「会津」「東北」「下総」「天草」「筑紫」「琉球」「朝鮮」「東京近郊」「日本アルプス」を主題とする瑞々しい版画集が一点刊行された。いずれも台紙付きの作品五点を厚紙たとうに収める体裁で、たとうにもタイトルの刻まれた小さな版画が貼り込まれている(図5)。広告によ

中島は一九二九年に創作版画倶楽部を興すにあたり、山本鼎と石井鶴三を顧問的存在と考えていたふしがある。というのも(新東京百景)の推薦文を鼎に依頼し、摺り上がった作品のすべてを献じているし(註19)「版画CLUB」寄稿者のなかで鶴三を別格扱いしているのである(註20)。(日本風景版画)刊行中に(柏亭と)鶴三を紹介した創作版画との出会いは、「版画王」山本鼎(註21)、さらには後述する卓上社メンバーへと中島を結びつけたのではないだろうか。

《日本風景版画》は当初隔月での発行を予定していたが、一九一七年こそ五集が世に出たものの、その後刊行は遅れ、一〇集が完成した時には一九二〇年になっていた。この後約八年間、一九二九年はじめて日本風景版画会を発行元とする作品を編者は確認していない。すでに創作版画倶楽部が発足した後、《新東京百景》開始とほぼ同じ一九二九年二月頃になって、《日本風景版画会御大典記念出版 塔端十二景》が日本風景版画会から刊行される(柏亭・鶴三・鼎・恒友ら参加)。ついで川上澄生(日本新八景版画 第一輯 華嚴之滝及日光之部)、前川千帆(日本風景版画 軽井沢之部)(図6)、坂本繁二郎(日本風景版画 阿蘇之部)へと続いてゆく(註22)。ちなみに、いま述べた空白の八年のどこかで中島は銀行を辞めている。ともに大阪から転勤した京橋支店長が賄賂の絡んだ事件を起して辞職、支店長に可愛がられていた中島も、

れば、かつて北斎や広重、清親がそうしたように。現在の日本が有する多種多様な自然を木版画に残そうと企図されたシリーズである。描き手は柏亭および森田恒友、平福百穂、坂本繁二郎、小杉未醒、石井鶴三の全六名。これも先にふれたが、鶴三以外の五名は旧「方寸」同人である。柏亭が一・四・八集を担当、いずれも彫りは伊上凡骨であることを考えあわせると、柏亭が親しい画家と名手凡骨に声をかけ、中島のところに持ち込んだ企画と推測される。各たとうの奥付には、「発行者 中島重太郎」の文字が見える。

この《日本風景版画》は各画人の個性的な筆致を殺さず、それでいて木版ならではの硬質な美を存分にみせる優品なのであるが、中島重太郎その人にとっても重要な足がかりとなったと思われる。いうまでもなく《日本風景版画》は「白刻自摺」を旨とする創作版画ではないが、彼は本作刊行中に創作版画との出会いを果たしている。すでに述べたとおり石井鶴三の「刀画」を見たのがおそらく一九一八年の正月、白刻自摺作品を手にしたはじめである(註23)。そして翌年から次の年にかけての《日本風景版画》最後の二集は鶴三が手がけることになる。創作版画の普及という後年の構想と、実作者たちの輪へと中島を導いた最初のきっかけは、この時期の鶴三との接触をおいてほかにない。

関与はなかったものの離職したらしい。喜久子氏は昭和のはじめ頃と推測されるが、詳しいことはわからない。この頃中島は、職場のいざこざに対処しながら、版画屋として立つ構想を練っていたようである。辞職は創作版画倶楽部設立の直前かもしれない。以上見てきた日本風景版画会での活動はしかし、後年の活動に比して、どこまで中島が版元として動いたのかわからない。小野忠重が「作家自刊」とするよう(註23)、石井柏亭を中心とする作家主導の企画であったとすべきであろう。そして一九二〇年代末、いよいよ中島重太郎の、創作版画の伝道師としての本格的な活動がはじまる。

〔三〕創作版画倶楽部

中島重太郎が創作版画倶楽部を興したのは一九二九年一月であった。重太郎は戦後に至るまで断続的ながらも版画の刊行に関わり続けたようだが、彼の年賀状に印刷された差出元を見ると、創作版画倶楽部の名称は一九三三年までしか使われていない(註24)。五年に満たない短い期間ということになるが、この五年が版画屋中島重太郎の最も幸福な時代であった。創作版画倶楽部主人として雑誌『版画CLUB』や版画集『きつつき』を発行したほか(《新東京百景》をはじめとするさまざまな作品を頒布している。代表的なものに恩地孝四郎作《今代婦人八態》、棟方志功作《星座の



図4 北野恒富(彫の春秋)より 冬 新地鏡の前 一九一八年、木版多色摺



図5 石井柏亭(日本風景版画 第四集 下総之部)たとう一九一七年、木版多色摺



図6 前川千帆(日本風景版画 軽井沢之部)たとう一九一九年、木版多色摺

花嫁》、谷中安規作《方寸版画集 幻想集》などがある。正確にいうと創作版画倶楽部は《新東京百景》の頒布会とともに「版画C.I.B.」はその会報をも兼ねた印刷物であった。従って創作版画倶楽部設立の経緯については《百景》、さらには同作の描き手集団である卓上社にまで遡らねばならない。

卓上社の結成は一九二八年の一月である。構成員は恩地孝四郎、川上澄生、諏訪兼紀、平塚運一、深沢索一、藤森静雄、逸見亨、前川千帆の八名。彼らは同年同月の卓上社第一回展に、「東京風景を共通テーマに一作ずつを摺り上げ、持ち寄った。この八点が《百景》の発端である(図7)。頒布会の発案者は深沢索一。前川千帆と小野忠重の言葉を引こう。

「確か昭和三年の秋、卓上社の第一回展覧会に同人共同出品として、新東京百景を一枚ずつ陳列した時に、百景の頒布会をやらうじゃないかと云うので、中島版画氏の肝煎りで始めてもう五年になる。五年間の仕事と云うものは忙しい今日世の中では可なり大きい仕事だ。同人八人の連帯責任であり、中島版画氏の努力で遂に最後迄来たが、一個人の仕事ではなかなか出来にくい大仕事だ(前川千帆「新東京百景の終りに近づきて」)(註25)

「平塚さんの稿にあるように、この直前の卓上社展が好成績で一杯も二杯も酒がはいった折りに、深沢索一の、芸術、芸術とお高くとまっていなくて「住ん太郎(千駄ヶ谷原宿)と「版画・代々木グループ」をなしていた。下山木鉢郎が版画に眼をむけた棟方志功を連れて、平塚運一を訪ねたのもその頃であった」(註29)

倶楽部の事務所は硝子張の建物で、「温室」と呼ばれていた。なかには桐の箒笥があり、版画がぎっしり取められていたこと、箒笥をこっそり開いて(日本風景版画)などを見たことを、喜久子氏は記憶されている。この場所に、卓上社をはじめとする版画家の面々が足繁く通ったのである。やはり喜久子氏によれば、家の門の横には倶楽部の活動を知らせる掲示板があったという。やや下るが一九三三年五月に中島家の隣に越してきた富本憲吉が、子供連れで外出する時など、この掲示板を上げしげと眺めていたそうである。

創作版画倶楽部時代の中島を知るには、機関誌『版画C.I.B.』が最も有効である。本誌は一九二九年四月、別摺版画を挿み込んだ八頁の冊子として創刊された。一年一号の「創刊にあたり」には「美術界に新しい分野を拓いた創作版画は漸く世の注目する所となりました。此時に当って、一層其価値を示すと共に、人々にそれを頌ち所蔵に供えるために当倶楽部が起りました。『新東京百景』はその第一歩です」とある。頁数を徐々に増やし最大二四頁となるも、二年二号(一九三〇年二月)が出たところで経営難のた

でいるこの東京の空気の匂いや人の息づかいを、つ後世に残しておこうじゃないか」にはじまった。創作版画倶楽部の名で、小さな版画集を出していた中島重太郎が販売を受けもち、五十点限定で発足した(小野忠重「若き日の平塚運一」)(註26)

「中島版画氏」の大仕事のはじまりである。それは卓上社とはいかなる集団なのかという点、その源は「詩と版画」あたりに求めることができる。本誌は「版画」を後継し、大正期末を代表する重要な版画誌であるが、九輯(一九二五年一月)の時点で卓上社の六人までを同人に迎えている(前川千帆と諏訪兼紀を除く)。「詩と版画」は二三輯で休刊、実質的に「港」「風」へと引き継がれて「風」三号(一九二八年三月)で正式に合流するのだが、「風」にも卓上社の五名が参加、「再刊風」一号(一九二九年四月)になるとまさに卓上社の八名のみが作品を寄せるという事態になる(註27)。「卓上社」という名にしても、「詩と版画」の雑誌欄「卓上果」をまず思い起こさせる。一九二二年創刊の「版画」から「詩と版画」「港」「風」「再刊風」に至る版画誌の連なりは、大正から昭和のはじめにかけての版画誌群のなかでも中央の、日本創作版画協会にも縁深いメイン・ストリームといえるものである。その流れから生まれた卓上社が、「百景」頒布にあたり中島に協力を求め、ついに創作版画倶楽部誕生となったわけである。卓上社イコール創作版画倶楽部ではないが

め休刊となる。翌年八月、卓上社の八人を「同人」と明記して復刊。別摺作品は消えて八頁に戻るが、一九三二年四月の四年三号まで存続、計一六冊が世に出た。はじめは《百景》の会報の色合いが濃かったものの、次第に触手を広げ、記事の内容は多岐にわたった。たとえば展覧会合評録、版画芸術論、版画界回顧、技法研究、道具や画材の紹介、投稿作品批評、同人の新作披露、新人作家紹介、版画家のアトリエ訪問記、版画家たちの消息、版画に関する各種イベントの告知など――まさに創作版画の総合情報誌といった趣である。中島は「版画C.I.B.」が「広吉雑誌」にならないよう努めたという(註30)。もちろん愉快な読み物あり、自刊作品の広告もあるが、当時これほどの情報を集めた版画雑誌はほかにない。「日本唯一の版画雑誌」との自負も(註31)、あながち大げさではないのである。

「版画C.I.B.」には中島のさまざまな姿が記録されている。本人はほとんど語っていない。座談会でも司会進行あるいは書記に徹しており、口数は少ない。けれども誌面のそこそこに、彼の人となりが出ている。先にあげた内容の多彩さは編集者としての才覚を示すものだが、時代の先端風俗を写そうとする、優れた版元としての眼も現れている。山口源作《モダンタイプ》や恩地孝四郎作《現代婦人八態》(図8)はそうした中島の視線を感じさせる作品であるが、

(註28)、中島は当時「旬」の創作版画家たちと手を組むことになった。そして一九三二年までに、《新東京百景》百作を完成させるという偉業を成す。

《百景》頒布と同時に日本風景版画会が復活することは既に述べた。おそらくは当時、創作版画倶楽部を興しさまざまな計画を練るなかで、版画熱が大いに刺激された結果なのであろう。あるいは《百景》よりも世間の理解を得やすい穏やかな作品を売って創作版画倶楽部の活動資金を調達しようとしたのかもれない。「版画C.I.B.」一年四号(一九二九年八月)には川上澄生作《日本新八景版画 第一集 華藏瀧及日光之部》の広告が掲載され、「此輯と並んで往年発行した『日本風景版画』もその姉妹編として続刊する予定」と添えられている。生まれたばかりの創作版画倶楽部に、かつての日本風景版画会が吸収されたかたちである。いずれにしても中島は一九二九年から、創作版画倶楽部主人として卓上社の面々、またさらに若い作家たちと組んで多彩な活動をはじめた。そして「代々木グループ」と呼ばれる版画家の大切な一員となってゆくのである。

「昭和六年頃の日本版画協会目録名簿を見ると、東京市外代々木山谷一三四の中島重太郎方版画倶楽部を囲んで、前川千帆(代々木中山谷)、平塚運一(代々木上原)、前田政雄(代々木上原)、柿原俊男(代々木富ヶ谷)、村山観光(代々木富ヶ谷)、畦地梅



図7 前川千帆(新東京百景より「渋谷軒店」・一九二九年、木版多色摺)



図8 恩地孝四郎(現代婦人八態より「鏡」・一九二九年、木版多色摺)

恩地は(八態)について「創版倶楽部主人は、余録座に

於て幸四郎ならぬ孝四郎丈をして「現代婦人八態」を
扮せしめて、華々しく登場せしめた」と語り、このテ
ーマが中島の依頼によることを明らかにしている(註
32)。(百景)で取り上げる場所についても彼がしばしば
提案し、時には作家を連れだしてともに現地で構図
を決めたことが同人たちの言葉からわかる。新作の
仕掛け人としては、版画集「きつつき」を取り上げた
い。一九三〇年七月、「版画CLUB」休刊中に創刊され
た同集は、卓上社同人を顧問的位置にすえて各号一
〇点のオリジナル版画を収録、情報誌「版画CLUB」
の補完役ともいべき存在であった。「きつつき」は毎
号ひとつのテーマを設定し、作家たちにそれぞれの
創意を競わせるスタイルを取っているが、同集発行
には中島が今後のテーマとすべく温めていた「課題」
があげられている。そこには「夜の東京」「橋梁」「現代
風俗」「キネマ」「活動女優」「京阪の建物」などが並び、
いかに彼が新鮮な「時代性」と創作版画との接点を模
索していたかがわかる。そして新たな版画作家の発
掘も忘れてはいない。「きつつき」二号が藤牧義夫の投
稿作品「朝霧」を掲載したことはよく知られているが
(選者は藤森静雄)、ほかにも前田政雄、畦地梅太郎、
山口進、川西英、稲垣知雄、野村俊彦、徳力富吉郎、
前田藤四郎、棟方志功、武田新太郎、春村たゞをら
の作品を収録、若手作家や関西の作家に発表の舞台

を与えている。
中島にはまた、興行師としての顔もある。「版画
CLUB」「きつつき」ほかの資料から、創作版画倶楽部
主催のイベントを拾ってみると次のようになる。
一九一九年八月 創作版画倶楽部 回覧展(百景) 軽井沢アル
一九二〇年二月 版画研究懇談会(八日) 上野園松亭
一九二〇年六月 創作版画研究機関「きつつき」設立
一九二二年六月 新創版画展覧会(二、三、四、五、六日) 新宿三越
一九二二年七月 版画講習会(八日) 神田文房堂
一九二二年八月 大分版画講習会(三日、五日) 大分師範学校
一九二二年八月 新創版画展覧会(大分市) 大分市師範学校
一九二二年九月 版画講習会(八日) 読売新聞社講堂
一九二二年十月 第二回版画研究会(八日) 上野園松亭
一九二三年一月 創作版画講習会(五日、九日) 神田文房堂
一九二三年秋 新創版画展覧会開催(新宿三越)
はじめにあげた軽井沢での展覧会は、山口源が
「倶楽部主中島氏は、総数一〇九点の逸品を帯びて出
動し、それを主裁(ママ)した」と語るものであるが、
中島は本展の会期にあわせ、その目玉として前川千
帆の新作を仕上げるというアイデアを見せている
(註33)。二三年の新創版画展覧会では前田政雄、武
藤六郎とともに、かの谷中安規が受賞しているのだ
が、この縁から中島は「版画CLUB」四年二号(一九三
二年三月)の「新人紹介」でも谷中を取り上げている

即ち創作版画発祥時代の貴重な山本鼎氏の作品十
点近くを網羅、甚だ見るべく、石井氏、前川氏、逸
見氏、平塚氏、藤森氏、山口進氏等諸作家の尤作と
小生の旧作二三。各々諸家の特長を比較し、甚だ得
る所あるものであった(註36)
「突然倶楽部主人がある夕、ぐるぐる無造作にまい
た汚らしい紙を握って来た。見ろというのだ。その
巻いた一方はぼろぼろになっている。何をかついで
来たんだと思ってあけてみたら、それが十年脳裡
に明滅していた「哥路」であった(註37)
(「哥路」とは、山本鼎が愛犬哥路と夫人とを刻んだ
大型の木版画である。摺数が少なかったものか極め
て稀少で、「幻の作品」ともいわれる。このような中島
の初期創作版画、とりわけ鼎の作品に寄せる熱は創
作版画倶楽部の原動力にもなり、再刊なった「版画
CLUB」を「昔の「方寸」のようにしたい念願です」とい
わせ(註38)。さらには「版画CLUB」最終号で「山本鼎氏版
画会」を告知することにもつながったのだろう(註39)。
鼎の自由画運動や農民美術運動にも彼は協力を惜し
まなかった。大正期はじめ以来の中島の足跡を振り
返ると、石井柏亭、石井鶴三、山本鼎という、「平旦」
や「方寸」に砕身した創作版画の開拓者たちから多く
の財産を受け継いでいることがわかる。鼎たちが蒔
いた種が、二〇年あまりを経て確実に実を結んでい
るのを見る気がする。

ここまで見てきたとおり中島重太郎は、創作版画
倶楽部主人として、版画を広めるべく多彩な事業を
展開した。しかしながら「きつつき」は一九三一年一
月の四号(公園号)あたりでとだえ、「版画CLUB」も
二三年四月号が最後となった。作品頒布も三三年以
降めっきり減っている。三五年あたりまでは少なく
とも新作の計画があったようだが(註40)、「昭和八年正
月」と印刷された年賀状には「小生も版画業務に従事
以来二十幾年を闘み申候近來の創作版画も少教限定
頒布よりもや、多数制作に転換すべきにあらずやと
存候」とあり(註41)、版画屋としての軌道修正を迫られ
ている感がある。事実、青果堂刊の「絵入みよこ」を
除き、中島の仕事は廉価で簡単な大衆的版画へと向
かう。三二年刊行のシリーズ(時の人版画)や(十銭版
画)は、実に(文字どおり)十銭という値段である。版
画の普及において廉価ということは決してマイナス
ばかりではないが、やはり造形的にも見所の少ない、
手軽な版行になったのは否めない。彼の視線はある
いは、(武運長久版画)など戦時色濃い作品へも向か
う。何よりも時代が自由な活動を許さず、その波に
一版画という大衆的なメディアの使い手であったか
らか一呑み込まれてしまったのだろう。「版画CLUB」
最終号巻頭の深沢素一の言葉は、それを予告してい
るかのようである。
「今時、こんとんたる社会情勢は、行くところまで、

「今時、こんとんたる社会情勢は、行くところまで、

し、「方寸」版画集)の創刊号である(幻想集)を依頼して
三三年に刊行している(図9)。ちなみに谷中は後に、
戦後まもない時期の中島を伝える貴重な手紙を書く
ことになる。実演をふくむ版画講習会も中島は何度
か開催している。三一年大分での会については、武
田由平が「私が中央へ版画を出品する様になったのは
昭和六年からでありましてこの歳、版画倶楽部の中
島重太郎氏が大分で版画の講習をされ講師は平塚さ
んでしたが、平塚さんによって私の版画は正しい軌
道に乗ることが出来たと云えましよう」と回想する(註
34)。イベントのいくつかは構想のみに終わったか
もしれず、実現したとしてどこまで有意義なものであ
ったかはわからない。展覧会や研究会にしても当然
版画家たちの助言があったのだろうし、中島重太郎
ひとりの仕事に掃すべきでないこともろんである。
けれども版画普及への熱を、ひとつひとつ形にして
いった行動力は高く買われてよいだろう。

中島のいまひとつ重要な顔は、コレクターとして
のそれである。大内青圃は一九二九年一〇月の銀座
で、「ドラクロアの石版画をかかえこんだ中島氏」に
呼び止められたと記している(註35)。恩地孝四郎にも、
重太郎の版画コレクションに関するふたつの証言が
ある。

「版画講習会(一稿者)倶楽部主人蔵する所の版画
二十数点を壁間に掲げて之を会員の研鑽に供した



図9 谷中安規「方寸」版画 創刊号「幻想集」より
木版多色摺

ゆかねばおさまらず。芸道また然りである。世相百般往昔の観なく、刻々逼迫の気を深くする、誠に愁情をおぼゆるありと云うべし。(中略)美術の一分科版画芸術は、多量生産の可能な点、従って安価なる、購買力に応じ得ると云う点、その意味で、鑑賞層の大量獲得が可能だけ、極言すれば大衆的である丈、他の美術より幾分の余脈を保ち得るが、それとも、自重を要するは言をまたず[註42]

「四」戦後に至るあしあと

小野忠重氏は中島重太郎について「三七年、シナ事変に「便乗」した武運長久「守護の虎」が発禁となるあたりで、消息は失われる」と書いているが[註43]、彼の版画屋としてのあしあととは断続的ながらも戦後までたどることができる。一九二四年頃から屋号を「版画倶楽部」と改め、名前は「時期」中島重太」となる。また「昭和十年新春」と印刷された年賀状には「本年の事業としてさし多協会とその図書館」とあり[註44]、この頃創作版画普及とは別の、挿絵を扱う事業に乗り出したことがわかる。やや下るが「日本版画協会々報」一巻(一九三六年六月)の「消息」にも「挿絵倶楽部創立 協会々員石井恩地、河野、棟方諸氏参加、中島重太郎氏主事就任の由」とあるから[註45]、挿絵画家を集める具体的な動きがあったのは確かであろう。料治熊太が編集した谷中安規の年譜には「挿絵倶楽部

山口源らが版画協会名簿をたよりに会員の消息を確かめていた頃のものの。谷中は生きていたらしいがどうしているかと皆で案じていたら手紙が来たという。その後恩地から金を託された関野が谷中に会いにゆくが、甲斐なく彼は死ぬのである[註49]。前述した谷中の年譜には「一九四五年」一月、中島重兵衛から「版画東京」の仕事のたのまれる」とあるから[註50]、中島がたずねたのは前年の秋、投函されるまでに時間が経ったのであろう。

料治熊太のいう「版画東京」は、当時中島が畦地梅太郎に送った手紙にも登場する[註51]。中島を知るには誠に貴重なこの手紙には、彼が焼け跡で考えた版画の新事業が満載されている。すなわち、進駐将兵相手の店を開く準備をしていること、駐屯地をテーマに「版画東京」(「版画横浜」)(「版画京都」)ほかを刊行すること、将兵の上産用に「駐屯軍記念版画集」や郷土玩具の新作を考えていること、店の名は「匿名組合版画倶楽部」であること一などである。「進駐」「駐屯」という文字の類出にとまどうが、敗戦の傷を、世界に誇るべき版画でいやせようとする気持ちの伝わる手紙である。その冒頭、「小生敗戦以来何ももの手につきませんでした」に続いて記されるのが「版画東京」なのである。谷中安規に依頼したテーマは「壕生活」、ほかに石井柏亭、小泉癸巳男、畦地、下沢木鉢郎、恩地孝四郎、大内青圃、平塚運一、石井了介に声を

を解消し、日本挿絵画家協会設立。安規、その客員となる」とあり[註46]、同じグループかとも思うが現時点では明らかでない。喜久子氏は、新聞挿絵を切り取って大量に集めていた重太郎の姿を記憶されているが、関連があるものかどうか不明である。「三六年になると屋号は「スタンブ協会」となる。やはり年賀状の印刷文に重太郎の動向を求めると、版画頒布業から離れたらしいこと、中古郵券を扱っていたらしいことがわかる[註47]。けれども版画との縁が完全に切れたわけではなく、一九二九年には小川芋銭作『草画帖』第一集を青果堂からだしている。また、一九四三年になってシリーズ「詩と版画軍艦献金作品集」大東亜の花「ごよみ」を刊行している。恩地孝四郎による「こまくさ」と熊谷守一による「山百合花」を認したが、彫・摺を職人にまかせた簡単なものである。奥付に記されるのは「中島重兵衛」と「版画倶楽部」。かつての創作版画倶楽部から「創作」が消え、名も変わって「詩と版画」に「軍艦」が結びつくとは――「東を失うばかりである。

喜久子氏によれば、母と長兄が病に倒れたため、一九三〇年代半ば頃から重太郎は大阪に帰ることが多かった。戦争も激しくなって、版画どころではなくなつたようである。もともと売れない版画がますます売れなくなり、都立高校の事務員をしていた時期もあつたらしい。重太郎から重兵衛への改名につ

かけたという。喜久子氏は、戦後魂の抜けたようになつた中島にやや氣力の戻つた時、彼が「銀座の焼けビルを買って版画の商売をしたい」と語つたことを記憶されている。版画屋としての財産すべてを失つてもなお、版画の刊行にこだわり続けていたのである。けれども残念ながら、これらの事業は立ち消えになつてしまつた。

この手紙を終生捨てなかつた畦地梅太郎は代々木グループのひとりであり、中島とはとても親しかった。版画家のなかで最も多く中島を語っているのはこの人であろう。畦地は繰り返し、貧しい時代に仕事を回し、未熟な自分を励ました恩人として中島を回想しているが、一九七六年の文章では次のように記す。

「金銭を度外視して版画の普及に尽された中島氏は、自分でも版画が好きでたまらなかつた人であつた。(中略)版画に尽された中島氏も、つい先年長寿を全うされて、他界された」[註52]

中島重太郎は一九七四年八月九日、八七歳で世を去つた。戦後は病気がちで、俳句と切手の収集に熱中するほかは、ただ日々を暮らすというふうだったという。自叙伝を記していたともいうが、所在はわからない。

いては、病床の母が言いつけたものだといふ。以後彼は、重兵衛として生涯を送っている。

一九四五年五月、代々木山谷の中島家は戦災に遭つた。「温室」は、版画と版木もろともすつかり焼けた。中島が大阪と東京の行き来に忙しくなかつたら、作品を疎開させる話にもなつただろうに、喜久子氏は悔やむ。版画屋としての仕事のすべてを焼いたことに對し、彼はたつたの一度も泣き言をもらさなかつたそうである。家をなくした中島家は現在の相模原市すすきの町に転居、「中島重兵衛」は晩年をそこで過すことになる。

そして戦後まもなく、中島は現在の東京都北区谷中安規が暮らす堀立小屋に姿を現す。以下に引くのは谷中が恩地孝四郎に宛てた一九四六年四月日付の手紙の一節である。

「かくて、冬もどうやら峠をこしてこゝえ死にもしませなんだ。いつだったか中島重さん(版画出版版画倶楽部主人)がヒョッコリとこの牛小屋をおとづれて、いろいろのはなし、先生の御無事のこと、千帆さまは故里へそかいのおもむきなどそれぞれうけたまはり候、先生には戦禍をまぬかれなされしをむきをしりよろこびをります(中略)小泉夫人がそかい先で私の住所をしりなかつたのは中島さんが知らせたのであらうと思ひます」[註48]

関野準一郎によればこの手紙は、戦後関野や恩地、

おわりに

中島重太郎が版画、とりわけ木版画に興味を抱いたのは明治の末であつた。先にも引いた小文「木版画の年賀状に就て」によれば、中島は「四十二年の正月から菅橋彦氏に依頼して木版の年賀状を造る様」になり、東京に移つてからは菅の絵を「例の伊上凡骨氏」に彫らせたという。木版賀状の世界では古株だと腕を張るような文面である。ちなみに、一九二八年から千支ひとまわりぶんは、石井鶴三の手になる[註53]。本稿でしばしば参照した賀状には、鶴三による趣深い動物たちが摺られていたわけである。そして中島は大正期はじめから、年賀状ではなく版画を扱うようになる。青果堂・日本風景版画会を経て、創作版画倶楽部主人となつた。数々の版画家と交わり、数々の作品を世に出した。小川龍彦によればあだ名は「ギョロさん(巨眼)」[註54]、大内青圃によれば「海に住む美しい妖精のような眼」のひと[註55]。目のひとときわ印象的なひとだったと見える。

これだけの仕事を残しながら中島にほとんど光が当たらないのは、彼がひとりの裏方にすぎず、それも「版画屋」だったからであろう。出版人であれば、その名と作品とが離れ離れになることもなく、もう少し情報が蓄積されていたのではなからうか。中島のような創作版画の版元にはほかに神戸版画の家の山口久吉や日本版画社の長谷川常生がいるが、頒布

の規模において彼ほどの人はいないと思われ、時代を活写するテーマの選択や新人の発掘という点でも高い評価を受けるべき人物であると考えられる。

本稿では中島の履歴を追うことに終始し、資料に現れる作品が現実に出たかどうか、また何よりも、重要な自摺・他摺の問題についてあまり考察できなかった。「自画自刻自摺」を旗印とした創作版画であるが、中島の周辺を調べると、頒布作品の場合他摺がむしろあたりまえで、「特別に」わずかな自摺品が作られることがわかる。摺りを担当した版画家の卵たちが、やがて次代を担う作家になってゆくというからくりがあったのである。

「中島重太郎氏企画の『新東京百景』は、(中略)恩地先生のもので、山口源氏とわたしが、平塚先生のは二度ほどわたしが、川上先生のは一度だけわたしが、こうした協力の上で、『新東京百景』は完成した。わたしは、『新東京百景』の刷りの手伝いで、いくらか生活の上にも、うるおいがあった。それにもまして刷りの勉強になったのは大きかった(畦地梅太郎「恩地先生の思い出」(註56))

今日残された情報と作品群のそれぞれについて具体的な検討を重ね、版画屋中島重太郎をめぐる版画界の全貌に少しでも近づくと、それが今後の課題である。

画デッサン論」を寄稿するが、同号の「倶楽部だより」には「石井鶴二氏の『版画とデッサン』を頂けた事を大なる誇とします」との記述がある。

② 『版画CUBI』四年三三(一九三三年三月)には「山本鼎氏版画会」の告知が見られる。『版画CUBI』は本号をもって終刊となり、この版画会が実現されたかどうか定かでないが、その源文句に「わく」(版画王の流刺たる新作)。

③ 『塚本十二景』と『阿蘇之部』の二作は稿者未見。『版画CUBI』一年四号(一九一九年八月)で前川千帆(日本新八景 別府)と深沢索(日本風景版画 奈良)の続刊を予告しているが、この二作も稿者未見。また『華厳之滝及日光之部』(軽井沢之部)は(日本風景版画)と団体裁の作品だが、実は創作版画倶楽部刊である。それまでと異なり自刻作品だから創作版画倶楽部としたのだろうか。ついでに「えび細かい」ことだが、中島は一九〇年代に「振替三六九九」(青果堂)「振替三三三五六」(日本風景版画会)というふたつの振替番号を有しているが、青果堂の「三六九九」が後年創作版画倶楽部に継承され、なぜか日本風景版画会の「三三五六」が一九三二年に「絵入みよこ」で再登場する青果堂に継承されるという奇妙な現象が起きている。

④ (註3)に同じ。

⑤ 一九三〇年、三一年、三二年、三四年、三五年、三六年、三七年の賀状の情報を、岩切信、郎氏よりご提供いただいた差出元は三年までは「創作版画倶楽部 中島重太郎」、三四年は「版画倶楽部 中島重太郎」、三五年が「版画クラブ 中島重太郎」、三六年は「スタンプ協会 中島重太郎」、三七年は「中島重太郎」のみとなっている。

⑥ 『版画CUBI』四年二二(一九三二年二月)

⑦ 『平塚運一版画集』、講談社、一九七八年、一九〇頁

⑧ 『平塚さんの稿』とは、平塚運一「懐かしや新東京百景」(毎日グラフ別冊 版画で見る懐かしき東京)、註「参照」を指す。

⑨ 各雑誌の刊行時期は以下のとおり

『版画』(版画社)：一巻一號(一九二一年一月)～一巻三號(一九二二年四月)

『詩と版画』(日本創作版画協会+合資会社アルス)：詩と版画社)：一輯(一九二三年九月)～二輯(一九二五年八月)

(1) 関野準一郎「新東京百景の八人」(毎日グラフ別冊 版画で見る懐かしき東京)、毎日新聞社、一九七六年六月。ちなみに中島は「酒をたしなまない」わけではなかった。『版画CUBI』一年三三(一九一九年五月)の「卓上話片」に自身の飲酒に関する文章があるし、三女の喜久子氏によれば、中島は晩酌を欠かしたことがなかったという。また喜久子氏は「アイスタリムをなめていた」との記述も怪しいと指摘する。中島重太郎は生涯、暑い盛りであっても、冷たいものは、切口にしなければならぬとされている。

(2) 小野忠重「近代日本の版画」、三彩社、一九七一年、九四頁

(3) 右記文献のほか、岩切信、郎「創作版画倶楽部の主宰者 中島重太郎」(二二)五号、書棚同人発行、二〇〇一年一月)がある。

(4) 中島重太郎 はま夫妻は、男三女に恵まれた。今回お目にかかった喜久子氏は末子にあたる。氏は創作版画倶楽部時代の中島重太郎と作家たちとの交流を、幼いながらも興味津々に眺めておられたという。卓上話片のほか、畦地梅太郎、石井柏亭、大内青圃、坂本繁二郎、谷中安規、高木憲吉、棟方志功らの姿をご記憶である。棟方志功は中島家の門をくぐるなり、例の大声で「中島さん!」と叫んだという。

(5) 畦地梅太郎から小野忠重に宛てた一九七〇年八月一日日付の手紙より。小野忠重は「版画の青春」を執筆する際に版画家たちに質問状を送っており、この手紙はその返信である。本資料の存在は、和南城愛理氏を通じて小野忠重版画館よりご教示いただいた。

(6) 喜久子氏によると重太郎の長兄は大阪の大地主で、重太郎は親子ほど年が違った。重太郎の就職や売れない版画屋としての生活に、長兄は何かと世話を焼いてくれたらしい。

(7) かきう稿者もかつて三店を「版元」と記してしまつた『日本の版画I』一九〇〇―一九一〇・版のかたち百相『日本の版画II』一九一〇―一九二〇 刻まれた「個」の要覧(展覧会図録、一九二七年および一九九九年)、「ここに訂正したい」

(8) 『東京十二景』は彫版印刷を伊上凡骨に頼み、ちようと高村光太郎が淡路町に店を開かせたばかりの珪珩洞を発行所とご教示いただいた。

【港】(港社)：一號、一九二六年二月、五号(一九二七年七月)『風』(風發行所)：一號(一九二七年一月)～四号(一九二八年七月)

【再刊版】(風發行所)：一號(一九二九年四月)～四号(同年九月)

⑧ 『版画CUBI』一年五号(一九一九年九月)の「編輯後記」に「十月には当部と因縁深い卓上社の第二回展があります」との記述がある(傍点省略)。

⑨ 関野準一郎「畦地梅太郎」(わが版画家たち「近代日本版画家伝」)、講談社、一九八二年、二〇一頁

⑩ 『版画CUBI』一年五号、一九一九年九月の「編輯後記」に、編輯助手が本号に「(軽井沢之部)の批評を収めようとしたところ(倶楽部主人中々補充難れがいて、広告雑誌じみるからよせと云)つた、との記事がある

⑪ 無署名「年頭辞」(『版画CUBI』一年一號、一九三〇年一月)

⑫ 恩地孝四郎「近代婦人八態」の弁(『版画CUBI』一年二號、一九三一年五月)

⑬ 山口源「軽井沢に於ける創作版画展覧会」(『版画CUBI』一年五号、一九一九年九月)

⑭ 武田由平「私の生い立ち」(「エッチング」、日本エッチング研究所、一九四〇年一月号)

⑮ 大内青圃「卓上社展記憶」(『版画CUBI』一年六号、一九一九年一月)

⑯ 恩地孝四郎「版画講演会を終えて」(『版画CUBI』四年一號、一九三二年一月)

⑰ 『編輯後記』(『版画CUBI』一年一號、一九三二年八月)

⑱ 前述したようにこの版画会が実現したか否かは不明であるが、山本鼎氏創作版画会趣意書(滝沢基司氏のご教示による)によれば大鐘判の木版色摺全六枚を予定、価格は一枚十円、限定、〇〇部であった。同書に寄せた山本鼎の文章には、自由教育や農民美術に熱中して一五年ほど制作から遠ざかっていたが今回「翻然復帰」、中島の勧めにより版画の頒布会を試みる、とある。また中島も、文を寄せ、「沈滞せる版画界に新生命を開拓され度旨懇願して以来三月月」、ようやく版画王を口説き落とすと書く。さらに「版画の頒布会も聊か食傷の

した(中略)私は判を美濃判、用紙を奉書にし、色版の度数は十数度を越えないことにした(略)出来上つたのを高村に示したら、思ったより上品でいいと彼は言い、それを早速店頭に出した(石井柏亭「柏亭自伝」、中央公論美術出版、二七七頁)

(9) 高村光太郎は自画自刻自摺による最初期の創作版画に深い理解を寄せ、珪珩洞で南斎造の木版画を多く扱った。その南作品を讀み、店に置く際の価格について問いかけながら次のように書いている。石井君の東京十二景は一枚五錢づ、ですがあれは無茶苦茶に職人が刷つたのですから比較にはなりません(一九二一年六月日南斎造への書簡、『高村光太郎全集』第一巻、筑摩書房、一九九六年)

(10) 柳屋書店が発行した「美術と文芸」(二二)号より「柳屋」と改題の「目録」には「東京十二景」が長期にわたって一九二三年頃まで掲載されているが、柳屋が版元であることをうかがわせる記述は見られない。

(11) 広告の初出は「みづゑ」は一〇八号(一九二四年二月)、「現代の洋画」は二六号(一九二四年五月)、「美術と文芸」は二二号(一九二四年七月)である。

(12) 「匠の肖像」、朝日新聞社、一九八八年、八九頁

(13) 『浮世絵』三三号(浮世絵社、一九一五年八月)の「よもやま」に、後述する「春の春」の発行所として「大阪東区東雲町一ノ四青果堂也」とある。

(14) 中島重太郎「木版画の年賀状に就て」(『版画CUBI』一年一號、一九三〇年一月)

(15) 『浮世絵』三八号(浮世絵社、一九一八年七月)に「春の春」が「四枚完成」との記事がある

(16) 本資料は岩切信、郎氏よりご提供いただいた。

(17) 「美術と文芸」二〇号(柳屋書店、一九二七年一月)に写真付きで広告が掲載されている。

(18) (註14)に同じ

(19) 『新東京百景』推薦文は「アトリエ」六巻二二(一九一九年二月)に転載されたものを参照した。また『版画CUBI』一年三三(一九一九年五月)の「読者及会員だより」に「(新東京百景)の各作品を「生みの親として山本さんへ呈上する」という記述がある。

② 『版画CUBI』四年二二(一九三二年二月)に石井鶴三は「版

気味がありますので当倶楽部の頒布会もこの会を以て了りとしたのであります」と続け、創作版画倶楽部の活動が下火になりつつあることをおわせている

(40) (註24)に同じ

(41) (註24)に同じ

(42) 深沢索「僕の一画展」(『版画CUBI』四年三三、一九三二年一月)

(43) 小野忠重「近代日本の版画」、三彩社、一九七一年、九五頁「武運長久「守護の虎」を稿者は確認していない。創作版画倶楽部から大内青圃の「武運長久版」シリーズが出ているが、一九三二年の刊行を知らせる記事しか確認できなかった。

(44) (註24)に同じ

(45) 『日本版画協会会報』一號、日本版画協会、一九三六年六月

(46) (年譜)「料理熊太編」鬼才の画人 谷中安規、アポロン社、一九七二年

(47) (註24)に同じ

(48) 関野準一郎「版画を築いた人々」、美術出版社、一九七三年、九九―一〇〇頁から引用した。

(49) 関野準一郎「わが版画家たち―近代日本版画家伝」、講談社、一九八三年、八〇頁

(50) (註46)に同じ

(51) この手紙は畦地家旧蔵、町田市立国際版画美術館に寄贈されたものである。封筒はなく、書かれた正確な時期はわからない。

(52) 畦地梅太郎「彫りも刷りも遠い版画の道」(『版画芸術』一四号、一九七六年七月)

(53) (註14)に同じ。なお昭和十五年正月と記された賀状(小野忠重版画館蔵)によれば、この時から「石井鶴二氏のおとを引つぎ大内青圃氏の摺摺版画を十二年間の連作としてスタンプしてきている

(54) 小川龍彦「思い出の断片」(『版画協会五十周年系譜』、日本版画協会、一九七二年)本文で小川は、一九三二年から三三二年にかけての在京時代を懐かしみ、親交のあった三人の名を短い形容とともに記している。そのなかに「唯」の版画家―版画倶楽部の中島氏はキョロさん(巨眼)とある

54 (註5)に同じ
 55 畦地梅太郎「恩地先生の思い出」(とほとほ六十年) 講談社、(一九八五年)

本稿を成すにあたっては畦地美江子氏、畦地康恵氏、井上芳子氏、岩切信一郎氏、小野近士氏、小野智子氏、河野実氏、滝沢恭司氏、中島喜久子氏、山田俊幸氏、和南城愛理氏よりご協力を賜った。ここに記して感謝申し上げます。なかでも畦地康恵氏からは、中島重太郎のご遺族に関する情報をいただいた。岩切信一郎氏からは、「浮世絵」付録の青果堂目録や、中島重太郎による葉書七点などの資料を見せいただいた。また和南城愛理氏からは、畦地家田蔵資料などの情報をご教示いただいた。そして最後に、中島喜久子氏からは往時の空気を匂わせる、生き生きとした貴重なお話を聞かせていただいた。重ねて心よりお礼申し上げます。

「中島重太郎刊行作品リスト」

※管見の範囲での刊行作品リストである。おおよそ年代順であるが、シリーズについては時期にこだわらずまとめた。版式はすべて木版である。(新東京百景)の集、号数については「版画CUB」にあたったほか「東京都現代美術館収蔵作品目録Ⅱ」(東京都現代美術館、一九九八年)を参照させていただいた。

シリーズタイトル	タイトル	発行元	刊行時期	画者	彫師	摺師	価格	備考
東京十一景	芳町	青果堂	一九四四年(再版)	石井柏亭	伊上凡骨	中村三太郎?	二五銭	初版は一九〇〇年、発行元は泉汗洞。平塚達一によれば摺は中村三太郎。初版は一九〇〇年、発行元は泉汗洞。
東京十一景	柳橋	青果堂	一九四四年(再版)	石井柏亭	伊上凡骨	中村三太郎?	二五銭	
東京十一景	下谷	青果堂	一九四四年	石井柏亭	伊上凡骨	中村三太郎?	二五銭	
東京十一景	日本橋	青果堂	一九四一、一七	石井柏亭	伊上凡骨	中村三太郎?	二五銭	
東京十一景	浅草	青果堂	一九四一、一七	石井柏亭	伊上凡骨	中村三太郎?	二五銭	
東京十一景	新橋	青果堂	一九四一、一七	石井柏亭	伊上凡骨	中村三太郎?	二五銭	
東京十一景	向島	青果堂	一九四一、一七	石井柏亭	伊上凡骨	中村三太郎?	二五銭	
東京十一景	芝浦	青果堂	一九四一、一七	石井柏亭	伊上凡骨	中村三太郎?	二五銭	
東京十一景	赤坂	青果堂	一九四一、一七	石井柏亭	伊上凡骨	中村三太郎?	二五銭	赤坂の後へ深川へ神田へ牛込への続刊を予定していたが結局九点で終わった。
邸の春秋	秋 南地湯あかり	青果堂	九四四年	北野恒富	伊上凡骨	中村三太郎?	四枚、組二五銭	限定五〇〇部
邸の春秋	春 新町橋占の間	青果堂	九四五年	北野恒富	伊上凡骨	中村三太郎?	四枚、組二五銭	限定五〇〇部
邸の春秋	夏 扇江の夕	青果堂	九四六年	北野恒富	伊上凡骨	中村三太郎?	四枚、組二五銭	限定五〇〇部
邸の春秋	冬 新地鏡の前	青果堂	九四八年	北野恒富	伊上凡骨	中村三太郎?	四枚、組二五銭	限定五〇〇部
五節句遊び	若菜	青果堂	九四七年	山村耕花	伊上凡骨	中村三太郎?	七五銭	柱絵版 菊の節句×桃の節句×端午×七夕への続刊が予定されたが未確認
日本風景版画	第一集 北陸之部	日本風景版画会	一九一七年 月	石井柏亭	伊上凡骨	中村三太郎?	一円	
日本風景版画	第二集 会津之部	日本風景版画会	一九一七年 二月	石井柏亭	伊上凡骨	中村三太郎?	一円	
日本風景版画	第三集 東北之部	日本風景版画会	一九一七年 八月	石井柏亭	伊上凡骨	中村三太郎?	一円	
日本風景版画	第四集 下総之部	日本風景版画会	一九一七年 十月	石井柏亭	伊上凡骨	中村三太郎?	一円	
日本風景版画	第五集 天皇之部	日本風景版画会	一九一七年 二月	森田恒友	伊上凡骨	中村三太郎?	一円	
日本風景版画	第六集 筑紫之部	日本風景版画会	一九一八年 五月	坂本繁二郎	伊上凡骨	中村三太郎?	一円	
日本風景版画	第七集 琉球之部	日本風景版画会	一九一八年 一月	小杉未醒	伊上凡骨	中村三太郎?	一円	
日本風景版画	第八集 朝鮮之部	日本風景版画会	一九一八年 二月	石井柏亭	伊上凡骨	中村三太郎?	一円	
日本風景版画	第九集 東京近郊之部	日本風景版画会	一九一九年 二月	石井柏亭	伊上凡骨	中村三太郎?	一円	
日本風景版画	第十集 日本アルプス之部	日本風景版画会	一九二〇年 四月	石井柏亭	伊上凡骨	中村三太郎?	一円	
新東京百景	九ノ内禁日	創作版画倶楽部	一九一九年	川上澄生	川上澄生	川上澄生?	一円	限定五〇〇部 一集一号
新東京百景	渋谷百軒店	創作版画倶楽部	一九一九年	前川千帆	前川千帆	前川千帆?	一円	限定五〇〇部 一集一号

新東京百景	日本橋	創作版画倶楽部	一九一九年	平塚運一	平塚運一	限定五〇部	一集三号
新東京百景	二重橋	創作版画倶楽部	一九一九年	恩地孝四郎	恩地孝四郎?	限定五〇部	一集四号
新東京百景	愛宕山放送局	創作版画倶楽部	一九一九年	藤森静雄	藤森静雄?	限定五〇部	一集五号
新東京百景	植物園	創作版画倶楽部	一九一九年	逸見亨	逸見亨?	限定五〇部	一集六号
新東京百景	上野公園	創作版画倶楽部	一九一九年	平塚運一	平塚運一?	限定五〇部	一集七号
新東京百景	芝増上寺	創作版画倶楽部	一九一九年	深沢索一	深沢索一?	限定五〇部	一集八号
新東京百景	新橋演舞場	創作版画倶楽部	一九一九年	諏訪兼紀	諏訪兼紀?	限定五〇部	一集九号
新東京百景	大学赤門	創作版画倶楽部	一九一九年	藤森静雄		限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	青山墓地	創作版画倶楽部	一九一九年	川上澄生		限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	工場地帯(本所)	創作版画倶楽部	一九一九年	前川千帆		限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	明治神宮	創作版画倶楽部	一九一九年	恩地孝四郎		限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	牛込見付	創作版画倶楽部	一九一九年	逸見亨		限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	向島	創作版画倶楽部	一九一九年	諏訪兼紀		限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	中央气象台	創作版画倶楽部	一九一九年	藤森静雄		限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	柳橋夜景	創作版画倶楽部	一九一九年	深沢索一		限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	銀座	創作版画倶楽部	一九一九年	川上澄生		限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	品川八ツ山	創作版画倶楽部	一九一九年	前川千帆		限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	上野動物園	創作版画倶楽部	一九一九年	恩地孝四郎		限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	赤坂御所	創作版画倶楽部	一九一九年	平塚運一		限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	神楽坂	創作版画倶楽部	一九一九年	逸見亨		限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	築地	創作版画倶楽部	一九一九年	深沢索一		限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	日比谷公園	創作版画倶楽部	一九一九年	諏訪兼紀		限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	ニコライ遠望	創作版画倶楽部	一九一九年	藤森静雄		限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	月島	創作版画倶楽部	一九一九年	藤森静雄		限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	浜町公園	創作版画倶楽部	一九一九年	深沢索一		限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	英国大使館前	創作版画倶楽部	一九一九年	恩地孝四郎		限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	弁慶橋	創作版画倶楽部	一九一九年	平塚運一		限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	西の市	創作版画倶楽部	一九一九年	前川千帆		限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	丸之内仲通	創作版画倶楽部	一九一九年	諏訪兼紀		限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	観兵式	創作版画倶楽部	一九一九年	川上澄生		限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	神宮絵画館	創作版画倶楽部	一九一九年	逸見亨		限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	邦楽座内景	創作版画倶楽部	一九一九年	恩地孝四郎		限定五〇部	一集九号

新東京百景	表慶館春雪	創作版画倶楽部	一九三〇年	藤森静雄	藤森静雄	限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	桜田門	創作版画倶楽部	一九三〇年	諏訪兼紀	諏訪兼紀	限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	清洲橋	創作版画倶楽部	一九三〇年	深沢索一	深沢索一	限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	聖橋	創作版画倶楽部	一九三〇年	逸見亨	逸見亨	限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	雪の不忍池	創作版画倶楽部	一九三〇年	平塚運一	平塚運一	限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	神田青物市場	創作版画倶楽部	一九三〇年	前川千帆	前川千帆	限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	デパートの内部	創作版画倶楽部	一九三〇年	川上澄生	川上澄生	限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	靈南坂	創作版画倶楽部	一九三〇年	逸見亨	逸見亨	限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	ダンスホール	創作版画倶楽部	一九三〇年	恩地孝四郎	恩地孝四郎	限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	浅草六区	創作版画倶楽部	一九三〇年	諏訪兼紀	諏訪兼紀	限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	言問橋	創作版画倶楽部	一九三〇年	深沢索一	深沢索一	限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	早稲田大学大隈記念大講堂	創作版画倶楽部	一九三〇年	川上澄生	川上澄生	限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	歌舞伎座夜景	創作版画倶楽部	一九三〇年	藤森静雄	藤森静雄	限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	カフェー	創作版画倶楽部	一九三〇年	恩地孝四郎	恩地孝四郎	限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	深川木場	創作版画倶楽部	一九三〇年	前川千帆	前川千帆	限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	浅草仲見世	創作版画倶楽部	一九三〇年	平塚運一	平塚運一	限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	浅草公園カジノファミリー	創作版画倶楽部	一九三〇年	川上澄生	川上澄生	限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	新荒川	創作版画倶楽部	一九三〇年	深沢索一	深沢索一	限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	四谷見附の雨景	創作版画倶楽部	一九三〇年	逸見亨	逸見亨	限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	二重橋広場	創作版画倶楽部	一九三〇年	恩地孝四郎	恩地孝四郎	限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	江戸橋	創作版画倶楽部	一九三〇年	諏訪兼紀	諏訪兼紀	限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	黒門田華族会館	創作版画倶楽部	一九三〇年	平塚運一	平塚運一	限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	水上公園(二台場)	創作版画倶楽部	一九三〇年	前川千帆	前川千帆	限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	丸の内一景	創作版画倶楽部	一九三〇年	川上澄生	川上澄生	限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	帝大講堂	創作版画倶楽部	一九三〇年	藤森静雄	藤森静雄	限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	帝國ホテル	創作版画倶楽部	一九三〇年	逸見亨	逸見亨	限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	教習所橋	創作版画倶楽部	一九三〇年	平塚運一	平塚運一	限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	新宿カフェー街	創作版画倶楽部	一九三〇年	深沢索一	深沢索一	限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	明治座	創作版画倶楽部	一九三〇年	前川千帆	前川千帆	限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	日比谷音楽堂	創作版画倶楽部	一九三〇年	恩地孝四郎	恩地孝四郎	限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	深川麩芥焼却場	創作版画倶楽部	一九三〇年	諏訪兼紀	諏訪兼紀	限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	永代橋	創作版画倶楽部	一九三〇年	藤森静雄	藤森静雄	限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	日比谷公園菊花大会	創作版画倶楽部	一九三〇年	川上澄生	川上澄生	限定五〇部	一集一〇号
新東京百景	靖国神社	創作版画倶楽部	一九三〇年	藤森静雄	藤森静雄	限定五〇部	一集一〇号

新東京百景	東京府美術館	創作版画倶楽部	一九三二年	逸見享	逸見享	都築徳三郎	二円	限定五〇部	三集一九号
新東京百景	昭通	創作版画倶楽部	一九三二年	深沢索一	深沢索一	川上澄生	二円	限定五〇部	二集二〇号
新東京百景	新橋	創作版画倶楽部	一九三二年	平塚達一	平塚達一	川上澄生	二円	限定五〇部	二集二一号
新東京百景	地下鉄	創作版画倶楽部	一九三二年	前川千帆	前川千帆	川上澄生	二円	限定五〇部	二集二二号
新東京百景	東京駅	創作版画倶楽部	一九三二年	恩地孝四郎	恩地孝四郎	川上澄生	二円	限定五〇部	二集二三号
新東京百景	行幸道路	創作版画倶楽部	一九三二年	諏訪兼紀	諏訪兼紀	川上澄生	二円	限定五〇部	二集二四号
新東京百景	本郷元町展望公園	創作版画倶楽部	一九三二年	逸見享	逸見享	川上澄生	二円	限定五〇部	二集二五号
新東京百景	新宿夜景	創作版画倶楽部	一九三二年	前川千帆	前川千帆	川上澄生	二円	限定五〇部	四集一七号
新東京百景	坂下門	創作版画倶楽部	一九三二年	深沢索一	深沢索一	川上澄生	二円	限定五〇部	四集一八号
新東京百景	新上野駅	創作版画倶楽部	一九三二年	藤森静雄	藤森静雄	川上澄生	二円	限定五〇部	四集一九号
新東京百景	江戸川公園	創作版画倶楽部	一九三二年	平塚達一	平塚達一	川上澄生	二円	限定五〇部	四集二〇号
新東京百景	井之頭公園	創作版画倶楽部	一九三二年	恩地孝四郎	恩地孝四郎	川上澄生	二円	限定五〇部	四集二一號
新東京百景	市公盆堂	創作版画倶楽部	一九三二年	諏訪兼紀	諏訪兼紀	川上澄生	二円	限定五〇部	四集二二号
新東京百景	魚河岸	創作版画倶楽部	一九三二年	川上澄生	川上澄生	川上澄生	二円	限定五〇部	四集二三号
新東京百景	震災記念堂	創作版画倶楽部	一九三二年	藤森静雄	藤森静雄	川上澄生	二円	限定五〇部	四集二四号
新東京百景	ベビーゴルフ	創作版画倶楽部	一九三二年	平塚達一	平塚達一	川上澄生	二円	限定五〇部	四集二五号
新東京百景	芝浦ハネ橋	創作版画倶楽部	一九三二年	逸見享	逸見享	川上澄生	二円	限定五〇部	四集二六号
新東京百景	戸山ヶ原	創作版画倶楽部	一九三二年	諏訪兼紀	諏訪兼紀	川上澄生	二円	限定五〇部	四集二七号
新東京百景	代々木ヶ原	創作版画倶楽部	一九三二年	平塚達一	平塚達一	川上澄生	二円	限定五〇部	四集二八号
新東京百景	三越附近遠望	創作版画倶楽部	一九三二年	藤森静雄	藤森静雄	川上澄生	二円	限定五〇部	四集二九号
新東京百景	神宮球場草履戦	創作版画倶楽部	一九三二年	深沢索一	深沢索一	川上澄生	二円	限定五〇部	四集三〇号
新東京百景	浜離宮	創作版画倶楽部	一九三二年	川上澄生	川上澄生	川上澄生	二円	限定五〇部	四集三一号
新東京百景	東劇科陽	創作版画倶楽部	一九三二年	恩地孝四郎	恩地孝四郎	川上澄生	二円	限定五〇部	四集三二号
新東京百景	明治神宮表参道	創作版画倶楽部	一九三二年	逸見享	逸見享	川上澄生	二円	限定五〇部	四集三三号
新東京百景	東京駅八重洲口	創作版画倶楽部	一九三二年	平塚達一	平塚達一	川上澄生	二円	限定五〇部	四集三四号
新東京百景	帝國議事堂	創作版画倶楽部	一九三二年	諏訪兼紀	諏訪兼紀	川上澄生	二円	限定五〇部	四集三五号
新東京百景	五反田駅	創作版画倶楽部	一九三二年	前川千帆	前川千帆	川上澄生	二円	限定五〇部	四集三六号
新東京百景	千住大橋	創作版画倶楽部	一九三二年	深沢索一	深沢索一	川上澄生	二円	限定五〇部	四集三七号
新東京百景	麻布三聯隊	創作版画倶楽部	一九三二年	川上澄生	川上澄生	川上澄生	二円	限定五〇部	四集三八号
新東京百景	竹橋残雪	創作版画倶楽部	一九三二年	恩地孝四郎	恩地孝四郎	川上澄生	二円	限定五〇部	四集三九号
新東京百景	錦糸公園	創作版画倶楽部	一九三二年	逸見享	逸見享	川上澄生	二円	限定五〇部	四集四〇号
新東京百景	京橋	創作版画倶楽部	一九三二年	深沢索一	深沢索一	川上澄生	二円	限定五〇部	四集四一五号

滝端十景	赤坂離宮	日本風景版画会	一九三九年	山下新太郎	久保井市太郎	都築徳三郎	二円	「日本風景版画会御大典記念出版」赤坂離宮以外 の作品は未確認	
日本風景版画	軽井沢之部	創作版画倶楽部	一九三九年八月	前川千帆	前川千帆	川上澄生	二円	「日本風景版画会御大典記念出版」赤坂離宮以外 の作品は未確認	
日本新八景版画	第一集 華厳蔵及日光之部	創作版画倶楽部	一九三九年	川上澄生	川上澄生	都築徳三郎	二円	「日本風景版画会御大典記念出版」赤坂離宮以外 の作品は未確認	
【版画】UBI	一年一号〜四年三号	創作版画倶楽部	一九三九〜三二年	川上澄生	川上澄生	都築徳三郎	二円	「日本風景版画会御大典記念出版」赤坂離宮以外 の作品は未確認	
今代婦人八態	鏡	創作版画倶楽部	一九三九年	恩地孝四郎	恩地孝四郎	川上澄生	二円	「日本風景版画会御大典記念出版」赤坂離宮以外 の作品は未確認	
今代婦人八態	珈琲	創作版画倶楽部	一九三九年	恩地孝四郎	恩地孝四郎	川上澄生	二円	「日本風景版画会御大典記念出版」赤坂離宮以外 の作品は未確認	
今代婦人八態	湯上がり	創作版画倶楽部	一九三九年	恩地孝四郎	恩地孝四郎	川上澄生	二円	「日本風景版画会御大典記念出版」赤坂離宮以外 の作品は未確認	
今代婦人八態	新聞	創作版画倶楽部	一九三五年	恩地孝四郎	恩地孝四郎	川上澄生	二円	「日本風景版画会御大典記念出版」赤坂離宮以外 の作品は未確認	
モダンタイプ	山口源	創作版画倶楽部	一九三九年	山口源	山口源	川上澄生	二円	「日本風景版画会御大典記念出版」赤坂離宮以外 の作品は未確認	
邪珠蛮土 巻巻	一 眼のお正月 二 決心 三 絵入りなげ節 四 新版うんすん	創作版画倶楽部	一九三九年	前川千帆 川上澄生 深沢索一 諏訪兼紀	前川千帆 川上澄生 深沢索一 諏訪兼紀	川上澄生	四枚一組 二五銭	各タイトルは「花」へ「タバコ」へ「香水」へ「酒」へ「かるた」 へ「メイカッ」へ 未確認	
創作版画年賀絵葉書	千両 白馬 海辺の巖	創作版画倶楽部	一九三九年	石井了介 石井了介 下山水鉢郎	石井了介 石井了介 下山水鉢郎	川上澄生	三枚一組 二五銭		
創作版画年賀絵葉書	朝海	創作版画倶楽部	一九三九年	稲垣知雄 棟方志功 前田政雄	稲垣知雄 棟方志功 前田政雄	川上澄生	五枚一組 五〇銭		
創作版画年賀絵葉書	鷗	創作版画倶楽部	一九三九年	稲垣知雄 石井了介 山口進	稲垣知雄 石井了介 山口進	川上澄生	五枚一組 五〇銭		
創作版画年賀絵葉書	元旦の三重橋	創作版画倶楽部	一九三九年	山口進	山口進	川上澄生	五枚一組 五〇銭		
創作版画年賀絵葉書	初夢	創作版画倶楽部	一九三九年	畦地梅太郎	畦地梅太郎	川上澄生	五枚一組 五〇銭		
創作版画年賀絵葉書	第一集 豊島園	創作版画倶楽部	一九三九年	稲垣知雄	稲垣知雄	川上澄生	五枚一組 五〇銭		
創作版画年賀絵葉書	第二集 熱海の部	創作版画倶楽部	一九三〇年	稲垣知雄	稲垣知雄	川上澄生	五枚一組 五〇銭		
創作版画年賀絵葉書	第三集 秋田雪五題	創作版画倶楽部	一九三〇年?	中西義男 勝平得之	中西義男 勝平得之	川上澄生	五枚一組 五〇銭		袋入り 勝平得之作「第三集 雪の秋田風俗」近刊 とあるが未確認

The Business of Selling Prints: Nakajima Jūtarō

Nishiyama Junko

This essay traces the activities of one man in the print business. Nakajima Jūtarō (1887-1974) Nakajima is best known as the leader of the Sōsaku-Hanga Club (Creative Print Association) that put out the famous *Shin Tokyo Hyakkei* (*One Hundred Views of New Tokyo*), a set of prints to which different artists contributed. Although his legacy included a number of other important publications, including the *Hanga CLUB* (*Print Club*) magazine and the print collection *Kitsutsuki* (*Woodpecker*), his achievements have not been properly recognized. Given the lack of basic research in the field of modern prints – the gathering of information on publishers, publication designs, printing, prices, and the like – I came to believe that looking “behind-the-scenes” would yield useful results. For this reason, I have chosen the career of Nakajima Jūtarō as my subject of study.

Nakajima was born on September 27, 1887 in Osaka. By the end of the Meiji period he had developed a deep interest in woodblock prints, and when, in early Taishō he started working at a bank, he also established the print shop Seikadō. He began his print-selling business with the publication of *Tokyo Jūnikkei* (*Twelve Views of Tokyo*) by Ishii Hakutei. Hakutei not only collaborated with Nakajima in bringing high-quality works of art to public attention, but also introduced him to the world of *sōsaku-hanga*, creative prints based on the idea of the artist’s “own design, own carving, own printing”. Around 1916 Nakajima moved to Tokyo, settling down in Yoyogi San’ya. Here he conducted his print business, before suffering extensive war damage.

Nakajima opened his shop under the new name of Nihon Fūkei Hangaikai in January of 1917. As one would expect from the name, the first publication was the beautiful *Nihon Fūkei Hanga* (*Scenes of Japan*), a series done by a group of artists led by Ishii Hakutei. While this project was underway, Nakajima met Hakutei’s younger brother Ishii Tsuruzō. Tsuruzō had an important influence on Nakajima, guiding him towards the idea of promoting *sōsaku-hanga* and possibly introducing him to the artist known as the “father of *sōsaku-hanga*”, Yamamoto Kanae, and the members of the Takujō-sha. Up until this time, Nakajima had followed the artists’ lead in deciding what and how to print their designs, and was thus somewhat different from a true publisher. His role as a genuine promoter of *sōsaku-hanga* dated from the end of the 1920s.

Nakajima started the Sōsaku-hanga Club in January of 1929. The five short years that he acted as head of the association were the happiest of his life. He put out a variety of woodblock prints by up-and-coming artists, beginning with the eight members of the Takujō-sha who undertook the *Shin Tokyo Hyakkei* series – Onchi Kōshirō, Kawakami Sumio, Hiratsuka Un’ichi, Fukazawa Sakuichi, Fujimori Shizuo, Henmi Takashi, and Maekawa Senpan. Also at this time he became an important member of what was known as the “Yoyogi Group”. While working behind the scenes to see prints into production, Nakajima played a number of different roles as publisher of *sōsaku-hanga*, including that of shrewd editor, skilled publisher of avant-garde scene prints, enabler for new projects, discoverer of new print artists, and promoter supervising the teaching of printing; he also collected *sōsaku-hanga* himself. From the middle of the 1930s, however, his activities began to decline. The intensification of the war meant that he was obliged to produce prints cheaply, and the prints he did publish were imbued with the patriotic mood of wartime. Even then the prints did not sell, and he was finally forced to close his business. In May of 1945, Nakajima’s house suffered severe damage from the war, and all his prints and the wood blocks used for printing were burned: he had lived through the shock of Japan’s defeat only to have his entire printing business destroyed. Even though he held onto his dream of producing new prints, it proved impossible, and consequently he was forgotten in the print and publishing world. One wonders what sort of original, daring, and interest-filled works we might have now if times had been different. Nakajima passed away on August 9, 1974 at the age of 87. From the end of the war until his death, he was prey to numerous illnesses, and while he enthusiastically pursued such activities as writing haiku and collecting stamps, he went about his daily life in an abstracted, dazed way.

No other publisher of prints living in Nakajima’s time equaled him in terms of the quantity or quality of his work. His discovery of new artists and his choice of themes that vividly reflect the age also make him an extremely valuable figure. My plans for further research include looking at whether works



図10 山口進（帝都）二十五景より「水代橋」一九二〇年、木版多色摺



図11 稲垣知雄（帝都復興木版絵葉書）ポスター 一九二〇年？ 木版多色摺



図12 稲垣知雄（明治神宮鎮座十年祭記念版画葉書）ポスター 一九三〇年？ 木版多色摺

シリーズタイトル	タイトル	発行元	刊行時期	画者	彫師	摺師	価格	備考
武蔵野三十八景版画集	第一集	版画倶楽部	九二四年	石井了介			二円	限定五〇部 未確認
草画帖	こまくさ	青果堂	一九三九年一月	小川芋銭			二円五〇銭	限定千部 第四集まで印刷されるが未確認
詩と版画重慶今作品集成		版画倶楽部	一九四三年五月	恩地孝四郎	久保井市太郎	中村三次郎	五〇銭	詩・尾崎喜八
大東亜の花（よみ）		版画倶楽部	一九四三年七月	熊谷守	久保井市太郎？	中村三次郎？	五〇銭	詩・佐藤一英

appearing in catalogues and books actually sold, and studying the cases in which artists printed their own designs as opposed to those in which the designs were printed by others. I believe that such topics will serve to further illuminate the entire world of printmaking in which Nakajima lived and worked

(Translated by Carol Morland)

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

「房総の神と仏展」企画実行委員

「1」シンポジウム開催の経緯

このシンポジウムは、「房総の神と仏展」の関連企画として平成十二年十一月十三日午後二時より午後六時まで、様々な議論がある東光院千葉市平山町所在の「伝七星七仏薬師像」(以下東光院像)をめぐる行われたものである。東光院像については彫刻史でも、制作年代について、七尊が、具であるか、あるいは当初から七仏薬師像であるか否か等様々なレベルの問題があり、歴史学の面からも平忠常等の両総平氏との関係や、千葉氏の妙見信仰との関わりなどをめぐって議論が交わされていた。こうした問題は東光院像が房総の木彫仏の初源期を代表する大作であること、あるいは平忠常やその流れを汲む千葉氏が平安中期から中世に掛けて房総に君臨した大家族であること、によって重要性を増し、東光院像は正に「房総仏教美術史最大の謎」と言うべき存在となっていたのである。

幸い、東光院の格別の配慮によって秘仏であるところの東光院像が展示会に出品されることとなり、

また、小松寺の諸尊や、松虫寺の七仏薬師像、東庄町東氏所蔵の妙見菩薩像など、参考となる像も数多く出品された。更に東光院論争の最前線に立たれている研究者がいずれもこの展示会の関係者であることから、いささかマニアックなテーマではあったが、やはり東光院像の解釈をめぐるシンポジウムを開催することを提案した。

そのような経緯もあって依頼した3人のパネラーは、正に「最強の布陣」と言うべきか、いずれもこの問題を専門とする研究者で、予想に違わず内実ある真剣な議論が展開された。あまりに専門的なテーマでもあり、パネラー選定に当たり知名度や話題性には全く配慮することがなかったため、市民の反応が若干危惧される部分だったが、企画が公表されるや否や聴講希望者が殺到し、当日も超満員の盛況となった。改めて千葉市民、あるいは千葉県民の千葉氏に対する関心の高さを実感した。

シンポジウムの具体的な構成だが、まず三人のパネラーがそれぞれ二十五分ほどの基調公演を行い、



十五分休憩の後、時間ほどパネラー同士が討論を行うという形式で行われた。通常この手のシンポジウムの討論は聴衆からも質問を受け付けて行われるが、今回は論点がはっきりしているもので、司会者の問題提起に従ってパネラー同士で質疑応答する形とした。シンポジウムの全体を再現することは紙数の関係で不可能なので、以下、シンポジウムのコーディネーターであった白分が各パネラーの了解の下に内容を要約して報告したい。最後に議論についての感想を二、三付け加えさせて頂きたいと思う。

「一」シンポジウムの要約

まず、林氏は「日本における星信仰と妙見菩薩」をテーマにシンポジウム全体の「前提」となるような内容を話した。



温(文化庁)

日本で星信仰がはつきりと確認できるのは飛鳥時代以降で、四天王寺、法隆寺等の七星剣等の遺品や、『日本書紀』推古十年などの諸記録にも窺うことが出来る。これは百済国等朝鮮半島を経出して日本にも

たらされたものと思われるが、基本的には陰陽五行説による中国の天体観を元にしている。陰陽五行説を要約すると陰と陽が宇宙を司る2大元素で、それぞれは月と太陽に代表される。この二つの気が混ざりながら火・水・木・金・土の五行を生み出し、これらが更にお互いを引き付け合い、反発し合いながら様々な物質現象を生み出している。五行にもそれぞれ代表する五星が存在することから、日月と併せて天体の運行を観察することによって世界の動きを知ることが出来る。そのような考えから暦も発達したと云える。

もう一つ中国には北辰を中心とする天体観がある。これは天空の運動の中心にある北辰(北極星)を天の支配者(天帝)と見る考えで、これを指し示す北斗七星も同様に重視される。国の皇帝は北辰(天帝)から選ばれて地上の支配権を委ねられた者と考えられるなど、北辰もしくは北斗を重視した天体観が発展してゆく。この北辰星に対する信仰が日本に伝来して妙見信仰となる。

また、中国にはインド起源の仏教的な星信仰もあつて、これは道教の天文学である陰陽道に対して、宿曜道(すくようどう)と呼ばれる。陰陽道では北斗・北辰と二十八宿が中心となるが、宿曜道では九曜星信仰が中心となる。北斗曼荼羅を見るとこの両方が合体している。このように中国の星信仰は複雑

な構造を持っている、それが導入された日本の星信仰も、妙見信仰を含めて道教的な要素と仏教的な要素が絡み合つて、極めて複雑な様相を見せる。

そこで日本における妙見信仰の実例を見てみると、景戒(きょうかい)の『日本書紀異記』に具体的な記述があるが、水難を救われる、あるいは失われたものが妙見の加護で再び発見されるなど極めて現世利益的な色彩が濃い。一方で、中国に倣った政治的信仰も皇室にあつて、天皇が北辰に燈明を捧げる「御燈」(ごとう)と云う儀礼も年中行事として行われていた記録がある。

妙見菩薩の像容について日本での実例を見るとこれも極めて複雑である。その理由として、正統密教の規範となる空海伝の両界曼荼羅に含まれていない階格であることが一つ挙げられる。まず、『十巻抄』等種々の密教書に吉祥天に似た妙見像が報告されている、場合によっては現在吉祥天像、あるいは像容的に類同する雨宝童子(うぼうどうじ)像とされるものの中に当初は妙見像として制作されたものがあるのではないか。例えば平安期のもだが三重県金剛証寺の雨宝童子像などは伊勢信仰と妙見信仰との関係もあつて、当初は妙見像として作られた可能性を指摘出来る。

また、諸図像集には菩薩形の妙見像も掲載されている。これは数少ないが大分県などに平安期の実例可能性が高い。そこで鎌倉後期の千葉氏を考えると、千葉介の継承をめぐって本家争いが激化して、双方が護持僧を使つて呪詛し合う状況すらあつたことが金沢文庫文書等から知られるが、この下総・九州に分かれた千葉両家の本家争いの過程の中で、正統権を主張するためのシンボルとして新像容の成立があつたとするのも魅力的な仮説と思われる。またその時代には宋版一切経に施財記録を残す千葉寺了行がいて、千葉氏が中央を通さずに直接中国の情報を入れたことも可能であつたと思われる。

さて、真武神形の妙見の成立をこのように考えるが、それ以前、例えば平安期の千葉の妙見像はどのようなものであつたのかについても自分の考えを述べておきたい。妙見像は正倉院文書など諸記録から奈良時代には制作されていたことが分かり、最古の遺品としては天平時代のもので奈良の春日山石窟の線刻像が上げられる。これは菩薩形だが、頭上に北斗七星が描かれていることよつて妙見像と判断される。その他、吉祥天に類同するもの、井寺系の尊星土像など、林氏も述べられたように様々な像容がある。千葉では七星七仏薬師像と伝承される東光院像が妙見信仰関連したものと考えられる。

東光院像は等身を上回る薬師如来形の中尊に、ほぼ等身の六体の菩薩形の脇尊が付随する群像で、いずれも木造り、腹部と脚部の矧ぎ付け面が丸太状

が現存している。三井寺や法輪寺には龍上に片足立ちする四臂の妙見像が伝えられ、尊星王(そんじょうおう)像とも呼ばれている。

千葉にあるような革鎧を着用し、玄武(げんぶ)を踏まえた童子形の妙見像は鎌倉時代後期以降のもので、これには中国西夏時代に成立した北方の守護神真武神像が影響を与えたものと考えられる。その他にもやはり中世以降のものとして道教の鎮宅靈符神像や天帝像を源流とするものがあり、画像が数点知られている。このように妙見の像容は多種に渡りその信仰も複雑な展開を見せる。七仏薬師や観音との関係を今回のシンポジウムでは取り沙汰しているが、妙見信仰の本拠地の一つである九州八代の妙見寺の本尊は危に乗った阿弥陀仏であつて、本地仏の問題も複雑な様相を呈しているように思う。

津田徹英氏は2台のスライド映写機を駆使し、具体例を元に千葉妙見の成立と東光院像に大胆な解釈を展開した。



津田 徹英
(東京国立文化財研究所)

今日一般に「千葉妙見」と云われる、革鎧を身に付けて玄武を踏まえ童子形の妙見菩薩像は、中国にお

ける道教の尊格で、11世紀初頭頃に成立した真武神の影響を受けて生まれたものと思われる。現存の作例を探せば東庄町東氏所蔵の妙見菩薩立像(以下東庄像)が初源と考えられ、これは作風から鎌倉後期13世紀後半頃の制作と推定される。真武神像は四神の内北方守護神である玄武を元とし、それに北斗七星の第六星である武曲星(ぶきよくせい)の性格を盛り込んで新たに神将形で具現化されたものである。像容の特徴は玄武(危)を踏まえる点と、もう一つ撫で付けの髪を長く伸ばす「披髮」(ひはつ)と呼ばれ髪型である。東庄像等の千葉妙見はそれまでの日本の神仏にほとんど見られない、この二つの図像的特徴を備えている。更に『源平闘争録』等の説話に見られる千葉氏の伝承では妙見菩薩が弓箭神として描かれていて、平安以前の妙見信仰とは性格を異にしているが、これは天帝の命を受け下界に下つて悪霊を退治するという真武神の性格を受けたものと考えられる。もちろん童子形を取る点、あるいは玄武では無く危に乗り、蛇を手にする点など真武神の像容とは相違する部分もあるが、これは見慣れぬ像容を導入する際して、類同する水天像や、神が童の姿を取つて現れるという日本中世の童子信仰と習合した結果と考えられることが出来る。

千葉に真武神形の妙見の古像が集中する現状から、この新像容を成立させたのは千葉氏の関係者である

の曲線を示すなど、作風・構造に共通点が多く、見複雑に見える脇尊の手勢も後補部分を除いて考えれば各像に相関関係があつて、七体・只で平安中期に七仏薬師像として制作されたものと推定される。通常、七仏薬師は松虫寺像のように薬師如来を七体並べるものか、もしくは新薬師寺像のように中尊の光背に小さな如来像を六体（もしくは七体）付ける形であつて、如来形・体と菩薩形六体で構成される東光院像は異例と言わざるを得ないが、平安中期以後は密教家の「意楽」（いぎょう）による自由な造像が盛行した時期でもある。例えば、如来と六菩薩を組み合わせた群像としては良言宗小野流の忍海によつて発案された六字経曼荼羅の金輪釈迦と六観音の組み合わせが思い浮かぶが、当時金輪釈迦と妙見釈迦と薬師、妙見と観音等を同体視する考えもある。これで胎蔵界曼荼羅中の星宿像など星信仰の様々な図像を組み合わせて東光院像が妙見信仰の本体仏として創案された可能性を指摘出来る。

また、後世の資料でしか確認できないが、東光院はかつて平山寺と呼ばれ、平忠常らの信仰を集めた両総平氏の氏寺であつたという伝承が残っている。実際に東光院の裏山からは布目瓦や平安古陶磁の出土があり、あるいは七仏薬師像以外にも、続く時代の二天像があつて、当時房総屈指の大寺院であつたことは疑う余地がない。更に忠常の手の中に覚算と

いう僧がいたという記録もあるが、六字経曼荼羅を創案した忍海の弟子の中にも天台僧覚算があつて六字経曼荼羅の影響を強く感じさせながら天台系の尊格七仏薬師である東光院像と符合している。

ここまでの一致があつて、更に妙見菩薩は北斗七星であるとする説が「小野六帳」等にあり、また千葉妙見寺（現千葉神社）の諸記録をまとめた『千学集抄』にも妙見菩薩の本地は七仏薬師であると明言されているならば、東光院像は両総平氏、いわばブレ千葉氏の妙見信仰の所産とするのが素直な見方ではないだろうか。

最後に丸井敬司氏は歴史学の立場から、諸文献を比較検討しながら千葉氏の妙見説話を両総平氏の武士団形成との関わりの中で理解しようとする論理を展開させた。



丸井 敬司
千葉市立郷土博物館館長

千葉氏の系図には数種あるが、多くは『千葉氏大系図』（以下『大系図』）に依拠するもので、これまでの研究もほとんどがこれを典拠としていた。しかし最近『大系図』とは様々な相違点を持ち、しかも鎌倉以前の千葉氏の状況について多くの伝承を持つ神代本

の『源平闘争録』である。千葉氏が始祖と仰ぐ平良文が将門とともに妙見に救われる話、あるいは常胤の孫成胤が結城浜の合戦で妙見の加護を得て千田親政を破る話は『千葉妙見大縁起絵巻』等有名だが、こうした妙見説話は『源平闘争録』に初めて現れるものである。師胤の名を出すなど神代本系図と種々の点で一致する部分を持つ『源平闘争録』は古系図が九州に渡る前、即ち頼胤が九州に下向する弘安年間以前と考へねばならず、ここに妙見が「長髪の子」でしかも軍神（いくさがみ）として描かれているとすれば、先程来問題となつていた貞武神形の妙見像の成立や千葉妙見の説話の成立も自ずからこの直前頃に比定出来るだろう。それでは何ゆえにこの時期に千葉氏は妙見説話を創案したのだろうか、それはまたどのような目的を持ったものだったのだろうか？この問題を考えるにあたり千葉氏の発生と展開の概略をおさえて置きたい。

千葉氏の源流である良文系平氏の房総進出は良文の相馬領の獲得に端を発するものと思われる。期的には将門の乱の後頃、相馬領とは現在の柏市辺りから茨城県南部にかけてだろう。両総および安房をまきこむ大反乱を起こしたことで知られる忠常は良文の孫に当たる。忠常の頃には良文系平氏は房総全土に勢力を広げ、両総平氏とも呼ぶべき武士団を形成し得ていたものと考えられる。忠常の乱の後に

房総は一時期疲弊するが、忠常の子孫常将や常長がこれを復興する。やがて六つの武士団に分裂したのと思われ、その中で上総地域に多くの所領を持ち、相馬領も継承した常晴の一族が最大の勢力を持ち正に両総平氏の統領的な地位を占める。ちなみにこの子孫が上総介広常（上総氏）である。

一方、当初臼井、白井町あたりを領有し、やがて現在の千葉市上気町辺りを領土とした大権氏が常兼、常重の代に千葉郷を開拓して今日の我々が呼ぶ千葉氏が成立したものと考えられる。当初千葉氏は両総平氏の中でさほど大きな勢力を持っていた訳ではなく、その領土は現在の千葉市の区域とほぼ重なる程度だったが、頼朝の鎌倉幕府設立に常胤が貢献したことにより俄に勢力を広げ、滅亡した上総介広常派の領土も併合して、ほぼ房総全土を支配することとなる。

常胤の後、その領土は子孫が分割して相続するが、その中で最大の勢力となったのが田広常領を中心にした常胤の孫常秀である。この勢力を我々は上総系千葉氏と呼んでいる。一方、千葉郷など千葉氏旧領を継いだのが常秀の兄弟である成胤で、この勢力は下総系千葉氏と呼ばれる。千葉氏に二つの大きな勢力がある中で、上総系千葉氏は三浦氏とともに室治合戦（一二四七年）に連座して滅亡してしまい、両総、あるいは全国に広がった千葉一族に動揺が起

くまじろぼん）系の系図（神代本千葉系図」「鍋島文庫本千葉系図」「平朝臣徳島系図」「徳島本千葉系図」等に注目が集まっている。これは九州千葉氏に伝わった系図だが、九州と下総に異なつた系図が伝来した理由として、鎌倉後期に千葉氏本家が九州と下総に分裂したことが上げられる。蒙古襲来に際して本家の総領である頼胤が九州に下向して早死し、その長子宗胤も九州に留まつたことから千葉本家は下総と九州に分裂し、やがて両家は本領の相続めぐつて相争うこととなる。神代本系図は千葉本家の証として、総領である頼胤と共に九州にもたらされたものを原型としたと考えられる。

さて、神代本系の系図で我々が注目するのは常胤の第二子を相馬師胤、子武石胤成としている点で、これはそれぞれ師常、胤盛と書かれる『大系図』と大きく異なっている部分である。実は『吾妻鏡』にも文治四年（一一八八）には師胤という名前が見られる【北条本『吾妻鏡』には治承四年（一一八〇）に胤成という名前も見られる。師胤に関して言えば文治四年以降は『吾妻鏡』では師常に変わっているので、何らかの理由で名前を変えたものと思われる。そうした考えに立てば師胤と記す神代本系図はその年以前に書かれたものが九州に持参されたと考えるべきだろう。さて、千葉氏の妙見説話を考える上で最も重要な

ころ。更に、元寇に際して総領の頼胤が九州への下向を余儀なくされることとなって、一族の危機を乗り越えるため、現在の下総系こそが千葉の正統であることを強調して、同族の結束を再度強固なものとしようとしたのが『源平闘争録』にある妙見説話と自分分は考えている。

妙見説話の成立を下総系の正統性を主張するためのもつと見る理由として、『源平闘争録』に良文を甥の将門の養子とする奇妙な説話があることが上げられる。そして守護神である妙見は将門から養子の良文に受け継がれたとされている。妙見信仰の依拠する經典である『妙見菩薩神呪経』には、王がふさわしからざる者である場合には、妙見が有能な者を王に擁立するという思想が盛り込まれているように自分は思うが、成胤も『源平闘争録』や『千学集抄』では養子とされているので、直系血族では無くても千葉氏の正統を継ぐことが出来ることを妙見説話によって正当化しようとしたのではないか？実際、妙見説話が最も重視しているのは結城浜の合戦の際の妙見に加護された成胤の活躍である。

最後にそうした妙見説話以前の千葉氏の妙見信仰については現在の千葉神社、かつての妙見宮の別当寺である、尊光院金剛授寺が江戸期に発行した護符に二種類あることが参考になる。一つは玄武を踏まえる童子形のいわゆる千葉妙見型だが、もう一つは

諸図像集にあるような菩薩形である。また、『千学集抜替』の記述には妙見宮の別当寺が平安末に遡ることを窺わせる部分があるので、現在は焼失してしまったかも知れないが、平安に遡る菩薩形の妙見像が江戸期まで千葉神社に存在した可能性があるものと思う。とすれば記録の上でさして深い結びつきがあるとは思えない東光院像を両総平氏の妙見信仰の根本本尊と考えるのは如何なものかと思う。

質疑応答

【七仏薬師とは】

浜…東光院の七仏薬師像が問題となっているが、ここで七仏薬師とはどんな仏なのか確かめておきたい。林…典拠となる経典は義浄訳の『薬師琉璃光如来七仏本願功德経』で、ここには東方に薬師如来を始めとして七人の如来がいることが説かれている。古い作例としては中国敦煌の第二一〇窟に七体の如来像を並べた初唐時代の画像がある。日本の古例は天平末～平安初期の新薬師寺像あたりで、これは中央に大きな薬師如来像があり、他の六体は光背に化仏のように取り付けられているスタイルである。松虫寺像のように七体の如来を並べるものが最も正統な姿と言える。ここで問題になっている東光院像のように、如来と六菩薩を組み合わせたものは自分は知らない。

の中心であった靈藏寺も北山にあって、しかも天台系の寺だった。
浜…七仏薬師はどんな功德を期待して信仰されたのか、天空制御や怨霊鎮め等の意味もあったのでは？
津…率直に病氣平癒、それから飢饉の時には定額寺等に薬師の修法が命じられた記録がある。佐渡国分寺には九末十世紀頃の薬師像が現存するが、国家の災難、人々の苦しみを癒す仏として信仰されたというのが主たる部分じゃないか…。

【東光院像は七仏薬師か】

浜…東光院像は本当に七仏薬師か 違う見方もあるのでは？
林…正直なところ脇尊に比べて中尊が造形的に弱い印象があり 一具かどうか疑問が拭えない。またたとえ一具であるにしても薬師と六観音と見ることもある。実際法成寺等では七仏薬師と六観音が同時に造像された記録もある。六観音も元々天台系の信仰である。津田氏の六字経曼荼羅を用いた解釈は確かに魅力的だが、何故に本来の釈迦金輪を中尊に用いずに古態な薬師としたのか釈然としない。しかも天台では六字法は聖観音法を用いるとある。
津…現在の表面的な形だけで年代視を判断してはいけない。発表でも話したように玉眼を嵌入するなど中尊は後世に改変を受けている。後世の改変によっ

い。

七仏薬師の信仰は何時頃からかはっきり分からないが、記録の上で多く現れて来るのは平安後期のようと思う。例えば藤原道長の法成寺や白河法皇の法勝寺等には大規模な七仏薬師像が、五大明王像や六観音像等とともに祀られていた。

浜…伝教大師が七仏薬師の信仰を持っていた記録があるし、比叡山の根本中堂にも祀られていたので、平安初期には流行していた信仰と思うが？

津…『叡山大師伝』や『叡岳要記』『四帖秘決』等によって、平安初期の天台に七仏薬師が盛行していたことは明らかだと思う。但し、真言系には余り見られない信仰である。真言系で明らかなものとしては最近仁和寺で発見された小さな像がある。これも中尊と光背の化仏の組み合わせによるもので、七体分化した像はほぼ天台系に限られるような気がする。

浜…七仏薬師法が七の倍数による献燈を重視しているのがこれが妙見との習合の接点になった可能性は？
林…大いにありうる。妙見信仰でも平安期の皇室が「御燈」といって春と秋に献燈を行っていた記録もある。七という数でも妙見は北極星もしくは北斗七星の神格化なので、七仏薬師と団体視される要素は充分にある。また比叡山を考えると都の北に位置することも重要ではないか。実際、八部院という堂に妙見が祀られていた記録もあるし、平安期に妙見信仰

て印象が一変してしまう例は枚挙に暇が無い。そこで変わらない構造部分に注目すれば、一木造りの体幹部と脚部を短ぎつけるのに、体部に九太のような曲線を残すやり方は、平安中期の東国に盛行する特殊なもので、類同する例として千葉市内大聖寺の不動明王坐像等がある。これを鎌倉時代になって踏襲したとはとても考えられない。

また、中尊と脇尊で作風が違うとの指摘も受けたが、例えば松虫寺像の中尊と脇尊も衣文線が全く異なっていて、一具のものでも中尊と脇尊で作風が異なることは珍しくない。

妙見の本地仏は十一面それとも七仏薬師

浜…東光院像については美術史の世界でも、これを具の七仏薬師とする見方とそうじゃないだろうとする見方と両方が存在するというのが現状ではないかと思う。この辺で話を本地仏の問題に移したい。妙見菩薩の本地仏が七仏薬師とする説と、十一面観音とする説とあるがそもそも本地仏とはどんなものか？

林…神仏習合の本地垂迹説に基づくもので、そもそも日本固有の神もその本体は仏なのだが、人々を救うために神の姿で化現している。例えば春日神社で言えば四つの神が祀られているが、それぞれ本体は地藏菩薩だとか釈迦如来だとか言われている、これ



が本地仏。そうした考えの基礎となったのは づは密教で、胎藏界曼荼羅を例に取れば数百の尊が描かれているが、これは皆中心の大日如来が時と場合に応じて化身したものとされる。つまり極論すれば全ての仏は大日如来の垂迹ということになる。

本地仏とは極めて曖昧な考えで、ここでいう妙見菩薩に対して七仏薬師や十一面観音等複数の本地が想定されても不思議では無い。こうした本地関係が細かく言われるようになるのは平安末から鎌倉時代で、その背景には天台本覚論という、これも極めてフアジーな思想の盛行があったと思う。

浜…これまで七仏薬師の問題が話されてきたが、本地十一面派の代表である丸井さんは何を元にそう考えるのか？

丸…『源平闘争録』にはっきり妙見の本地が十一面だと書かれている。千葉氏の妙見信仰に関する最古の資料なので重視すべきだと思う。それからもう一つ、十五世紀の千葉氏の分裂の時にこんな事実もある。本家統領の胤直と叔父の馬加康胤が争うのだが、胤直は十一面観音を篤く信仰していて、乱の直前に妙見宮の別当寺である尊光院の支院の土地を十一面観音を祀る銚子の円福寺に施入し、それを尊光院が訴えるという事件が起こっている。本家と別当寺の争いという妙な話である。やがて康胤方が勝利した後、その支院が復興されるに当たり七仏薬師に近い如意

輪観音が本尊とされるなど、どうも本家と分家との争いが本地十一面説と七仏薬師説という宗教論争も伴っていた可能性が高い。

そうした論争は江戸期にも受け継がれていた様子があり、妙見を北斗七星の化身と書かれていたものをわざわざ北極星と書き直した資料も見つかった。七仏薬師と妙見菩薩が本地関係をもちうることは否定しないが、当初千葉嫡家では妙見の本地を十一面としていたと自分は思う。その後七仏薬師派の康胤系が千葉の主流となったので、本地仏もそう変えられたのでは無い。

【源平闘争録】成立の時期

浜・丸井十一面説の基盤をなす『源平闘争録』をここで検証したいが？

津 『源平闘争録』を妙見説話の創作と関連付けて考えるなら、頼胤代の成胤流の常秀流に対する正統性の主張よりも、むしろもう少し時代の下がった九州・下総の本家争いの時期を考えるべきではないか。その根拠として真武神形の初源である東庄像の年代観がある。鎌倉中期の密教書にはこの図像に対する言及が無い。しかも真武神の姿そのものでなく、水天など他の像の形を参考にして造像しているとするならば、東庄像は真武神形の導入直後の制作と推定される。『源平闘争録』に「かむろなる童」と描かれる妙

見の姿は、真武神形の導入・即ち東庄像を見てからでなければ成立し得ない。すると『源平闘争録』は頼胤の代よりも少し後と考えた方が良さ。

また、中国から真武神形を導入出来得る人物千葉寺了行の入宋の時期や、護持僧が双方を呪詛し合う様子から考えても、宗胤・胤宗代、あるいは胤貞胤宗代に自分の正統性を主張するために、妙見説話を創作したと考えるべきじゃないか？

浜・論争されているようでありながら『源平闘争録』の成立を鎌倉後期13世紀後半とする点では基本的に二人の意見は一致しているのでは？

津・自分は13世紀後半を考えている。

丸・違う。宗胤・胤貞ならもう14世紀近くになる自分は『源平闘争録』の妙見説話は頼胤の九州下向以前に成立していると言っている。先程話したように『源平闘争録』には系図が九州に行く前と有り得ない表現があり、そうすれば2人の意見には30、40年の違いがある。

浜・この問題ばかり話している訳には行かないので美術史家の目と歴史家の目で見たい『源平闘争録』には年代観に若干の齟齬があるということにして、別の問題に移りたい。先程の丸井さんは当初本家筋の妙見の本地仏は十一面だったが、別に妙見・七仏薬師のグループもいて、内紛に七仏派が勝利して本地も変わったのではないか、そんな仮説を立てられた。

平山寺なる寺が全然古記録に出てこないのに両絵平氏の氏寺云々の話をするのはどうかと言っている。そんな重要な寺ならば確実な資料である『神代本系図』や『源平闘争録』に出て来るはずだ。

津・東国の歴史を研究する上で文字資料が少ないのは宿命である。そんな時には物をして語らしめるという手法を取るしかない。そんな中で自分はあれほどの群像は千葉市内には皆無だし、房総でも有数のものだけに、東光院像は当時最大の勢力、つまり忠常と関連付けるべきと考えている。

浜・天台系の平山寺から真言系の金剛授寺に氏寺が変わった、それで本地の交代があったという津田さんの考えは？

丸・『千字集抜粹』に妙見宮別当である北斗山尊光院（金剛授寺）に山王社云々の話が出て来るし、『千葉妙見大縁起繪巻』にも尊光院境内に山王社が描かれている。山王権現を真言系の寺で祀ることは有り得ないから、自分は金剛授寺もある時期まで天台系だと思ふ。特に常胤の子に日胤という三井寺の僧がいる記録が『吾妻鏡』にあるので、天台寺門派を考えたら良いかと思ふ。そんな訳で天台系七仏薬師から真言系十一面という流れは有り得ないのではないか。

【妙光寺の妙見像】

浜・本地仏問題と東光院像はこれくらいにして、も

本地仏の問題が本家争いにも複雑に絡んでいる可能性があるとそんな話だが、林さん、本地仏が交代するという実例があるのか、そんなことが争いの原因となることがあるのか

本地仏交代の問題

林・この場合、本地仏の違いが原因で騒動が起きるということじゃ無いと思う。そうじゃなくて、先にそれぞれに十一面や七仏薬師の信仰がある、そこで妙見信仰と本地云々の関係が出来ると、そんな違いが紛争の時に表面化するということだろうと思う。

本地が変わった例としては先程も話した春日大社にあって、そもそも春日一宮の本地は不空罽索観音（ふくうけんじやくかんのん）だったのが、平安末に解脱房貞慶という興福寺の僧が一宮の本地は釈迦如来だと喧伝したので何時の間にかそう変わってしまった。面白いのは春日垂迹曼荼羅の中には一宮だけ本地に不空罽索と釈迦如来と2体を描いたものがあること。本地・垂迹とはそんな風に異なった解釈を受ける曖昧さを本来持っている。

浜・歴史家の立場として丸井さんは東光院像の制作当時はまだ千葉郷に両絵平氏が入っていない。そんな所になぜ根本本尊を置いたのかと疑問も提示されているが、津田さんは丸井さんの本地十一面説をどう思うか？

う・一つ房総の妙見像で重要なものに多古の妙光寺の像がある。東庄像のようないわゆる千葉妙見とは像容も異なるし、それをどう考えるのか聞いてみたい？これまでは冑を着けた姿の写真が流布していたが、あの冑は享保の銘がある後補で、津田さんの言う披髮の姿だが、林さんから林・自分は冑書き上めたことも言えないが、何れにせよ鎌倉後期以降。やや煩瑣な感じがあるので、東庄像よりは後、鎌倉末、南北朝頃を考えた方が良さいかも知れない。

丸・自分は専門では無いので、何とも言えないが力強い像という印象がある。伊勢の常明寺に伝来した読光ランドの像と刀印等共通する部分があるので同じ頃、あるいは正安年間の銘があるので、鎌倉末頃を考えたらどうか。

津・正直、写真よりは新しく感じた。同じ形では成東町の懸仏の方が古いと思う。古くても林さんの言った南北朝ぐらい、ちゃんと調査しなければならぬが、場合によっては江戸の可能性もある。それだから価値が下がるのではなく、千田庄に伝来した像容的にも山緒正しい像で、中山法華経寺や日蓮などもつながってくる像なのだと思います。

浜・県内の室町・江戸の像と比較してあんな像を江戸に入って作るだろうか？日蓮宗の造像としては江戸期に法華経寺の教線で妙見像が盛んに造られるが、

丸・別に鄙びたところと言っているのではなくて、

津・丸井さん考えては両絵平氏の本拠地はもつと北の今の利根川寄り、当時東光院のある千葉市平山町はまだ開拓されていなかった、そんなところに大寺が建つわけが無いということだと思ふが、東光院はかつては平山寺と呼ばれていた。そこで山寺（さんじ）というものの伝統を考える必要がある。例えば、奈良時代に自然智宗の本山で比蘇山寺（ひそさんじ）があったし、平安期でも、比叡山寺（延暦寺）や高雄山寺（神護寺）とか、むしろ人里離れた所にある種の寺院が建立されている。まして、東光院からは布目瓦等が出土し、あれだけの古像もあるのだから、忠常の介在を考えるのが素直な見方ではないか。

浜・両絵平氏の本貫の地から離れていても、そこに祈願寺が建立され、しかも根本本尊が造立されてもおかしくないということですね？

津・そう。それから七仏薬師というのは基本的に天台系の仏で、平山寺もかつては天台だったと思うが、平安の房総は天台の勢力が強いから両絵平氏もそんな文化圏にいたと推定することも可能だ。それが鎌倉期に入って真言系の北斗山金剛授寺の力が千葉氏の中で段々大きくなっていった。それで七仏薬師から十一面へと本地の考えも変わったとも言える。実際、平安の古例としては房総は十一面より薬師の方が多い。

〔二〕シンポジウムの議論への感想

それとは像容も違うし、法華経寺系の像は小さい。妙見以外の像でも、「これが法華経寺の本尊か」と不思議に思える程小さい。その辺の違いを津田さんはどう説明するのか？

津…千葉妙見の像はどれも小さい。念持仏的というか、法華経寺も私的な持仏堂からスタートしている。妙光寺像は大きいということがむしろ正統な妙見像から外れる要素でもある。確か、家督相続に当たって系図と像を差し出したという記録が何かにあつて、千葉妙見は小さいという特徴があるんじゃないか？丸…その話は「葉隠」だと思うが、像と系図じゃなくて、画像と刀だ。小さいという話は何処にも出てこない。

浜…論争はまだまだ尽きないが、時間をはるかにオーバーしたのでこの辺で本日のシンポジウムを終わりにしたい。この展覧会、あるいはこのシンポジウムによって房総仏教史、あるいは仏教美術史と云うテーマが始めて表立って語られたのではないか。学問は議論することによって進歩するので、今後とも各先生には研究を進められることをお願いし、また今回を引き継ぐような展覧会、シンポジウムが開催されることを期待したい。本当に各先生有難う。

されるのではないか。しかも妙光寺は九州千葉氏の房総における本拠地千田庄に所在する名刹である。妙光寺像はもつと詳しく調査して、年代観等を明らかにしなければならぬと思う。

以上蛇足ながら今回のシンポジウムの感想を付け加えさせて頂いた。

① 妙見信仰自体を考える

今回は妙見菩薩と葉師如来、あるいは十一面観音との関係が重視されていたので、今一つ妙見菩薩そのものに対する議論が少なかつたように思う。「続日本記」等の諸記録からも窺える群馬妙見寺や秩父の妙見信仰など奈良・平安期の関東に広まっていた妙見信仰の性格を把握し、その中から千葉県の妙見信仰を考えて行きたい。また、朝鮮半島から妙見信仰がもたらされたと言われるならば、朝鮮半島での妙見信仰についても、その遺品など検討して行きたい部分である。

② 東光院像について

菩薩形の七仏薬師像がありうるか否かに議論が集中していたように思うが、「阿沙縛抄」には、西国に伝教大師制作と称する菩薩形の七仏薬師像があることが報告されている。筆者小川承澄は大きさが「観山大師伝」と異なり、また菩薩形を呈するものなので、大師作のものでは無かろうと推定しているが、伝教大師作云々は別に、あるいは当初何像として制作されたかも不明だが、少なくとも鎌倉時代に菩薩形の七仏薬師像があつたことは間違いない事実である。実際、太秦広隆寺にも吉祥天の姿をした平安初期

の薬師如来像が存在しており、東光院像が異形の七仏薬師である可能性は充分あるものと考えられる。但し、それが平忠常に関連したものでどうかは別問題だろう、たとえ瓦の出土があり、平安期に東光院が存在したことが確認されても、津田氏の説く平氏との関係は仮説の域を出るものではない。

③ 妙光寺像について

妙光寺の妙見菩薩像については、今回は年代観に終始してしまつたが、東庄像と共に千葉氏の妙見信仰を考える上で重要な像だと思ふ。大將軍像との像容の一致をしばしば指摘されて来たが、青が後補で、当初は津田氏の云う披髪のお姿であつたことが今回の展覧会ではつきりし、妙見像であることは疑いを容れなくなつた。東庄像が水天の像容の影響を受けているとするならば、こちらは大將軍像の影響を受けたものと考えられ、貞武神像を導入するに当たり、まだ像容が定まらない時期に2種の姿が并存した可能性を指摘出来る。しかも、大將軍は天の大將軍であり、太白星、つまり金星の神格化であつて、同じ星の信仰ということで妙見とのつながりを持つている。

九州・下総両千葉氏の対立の中で妙見の新像容が導入されたとの仮説の上に立つならば、それぞれが若干相違する二つの像容を持つたと思ふことも許

Symposium "Shichibutsu Yakushi and Myōken Bosatsu—Mysteries Surrounding the Rise of the Chiba Clan"

On November 3, 1999, a symposium entitled "Shichibutsu Yakushi and Myōken Bosatsu—Mysteries Surrounding the Rise of the Chiba Clan" was held in conjunction with the fall exhibition "Gods and Buddhas of Bōsō" at the Chiba City Museum of Art. The three panelists were Hayashi On (Agency for Cultural Affairs), Tsuda Tetsuei (Tokyo National Cultural Properties Research Institute), and Marui Keiji (Chiba City Museum); Hamana Tokujun (Shibayama Kannonkyō-ji) oversaw the planning of the exhibition and chaired the panel.

Taking as its theme the worship of Myōken Bosatsu by the powerful Chiba clan, rulers of Bōsō in the Kamakura and Muromachi periods, the symposium focused on the possible connection between Myōken belief and the statue traditionally identified as Shichibutsu Yakushi belonging to Tōkō-in in Chiba city—the major image in the exhibition. In his paper opening the symposium, Mr. Hayashi explained that Myōken belief was based on the deification of a certain group of stars, and that the Japanese version consisted of a complex mix of native traditions and Indian beliefs with Chinese star worship. He used slides to show the various types of Myōken images in Japan which reflect these disparate sources of influence.

Mr. Tsuda conjectured that the Myōken statue depicted in the tales of Myōken belonging to the Chiba clan likely came into being during the latter part of the Kamakura period and was based on the Chinese Daoist god Zhenwu. In the late Kamakura, a dispute arose between two branches of the Chiba family, one living in Kyūshū and the other in Shimofusa, over which was the legitimate heir to the fiefdom. It was as a way of asserting their claim that the Shimofusa branch established a new image of Myōken. Myōken belief practiced by the Chiba clan before that time is somewhat problematic, due to the lack of images of the bosatsu in Chiba prefecture made before the latter part of the Kamakura period. However, various stories connect the Chiba clan to Tōkō-in's Shichibutsu Yakushi (dating to the mid-Heian period), raising the strong possibility that this statue was the main Buddhist image (honjibutsu) on which the clan's worship of Myōken was focused.

Mr. Marui had a different theory. Taking note of the fact that the genealogical chart of the Chiba family, a document handed down only in the Kyūshū branch, is consistent with information in the Gempei tōsōroku, where the Chiba Myōken tales first appear, he surmised that the tales date to before the transport of the genealogical chart to Kyūshū. He concluded that the statue was made in Yoritane's time to strengthen the sovereignty of the Chiba clan, which had been severely shaken by the destruction of the Kazusa branch of the family in the Hōji war.

The second half of the symposium was given over to questions and answers. In response to problems raised by Mr. Hamana, the three panelists discussed various issues. These included an examination of the basic character of Shichibutsu Yakushi as a Buddha; the question of whether the image in the T_k_in is indeed Shichibutsu Yakushi; whether the true Buddha manifestation (honjibutsu) of Myōken is Shichibutsu Yakushi or Jūichi-men Kannon; the determination of the date the Gempei tōsōroku was written; the problem of the honjibutsu changing, and the proper interpretation of the image of Myōken at Myōkō-ji in Takomachi, a work somewhat different in form from the Chiba Myōken.

At the end of the symposium, the coordinator added his impressions. He thought, for example, that Myōken belief itself needed further investigation and discussion; that while a good argument could be made for the Tōkō-in image being Shichibutsu Yakushi, the relationship of that image with the Taira family of both Shimofusa and Kazusa was a separate problem, and that more importance should be given to the statue of Myōken in the Myōkō-ji.

(Translated by Carol Morland)

鼎談「高松次郎を発見する」

―鼎談に入る前に、本日ご出席いただいた方々に、お一人ずつ、高松次郎（一九二六―一九八）との出会いについて簡単にお話いただければと思います。

中原 高松君と最初に会ったのが何時だったかは余りはっきりしません。一九五〇年代のおしまいごろから読売新聞社主催のアンデパンダン展に出品していたので、その会場だったかな。たぶん、そうだと思うんですが、何回目の展覧会だったかということとははっきりしません。

高松君は東京藝術大学で油絵を専攻して、一九五八年に卒業しています。たまたまぼくが五七年に、たしか吉本隆明さんと一緒だったと思うんですけども、藝大で講演を頼まれたことがあります。後に高松君から「ぼくがまだ学生の時、中原さんの講演を聴きました」と言っていたので、彼の方がぼくと会ったのが早かったのかなあ。中西夏之（一九三五生）君も同級でした。

卒業してから作品の発表を始めるわけですが、何年とどこで会ったのが一番早かったのか、とういうことは憶えていません。早い時期のことではっきり憶えて

いるのはハイレッド・センターの時。あの時は「ぜひ提灯を持ってくれ」って言うんで、発会に際して小さな文章を書いて応援をしました（註）。その頃はもう、たびたび会っていたような気がします。

蓬村 私も何時会ったかは全然憶えがないんですね。もともと、中原さんと高松次郎との関わり合いと比べると、私の方は非常に希薄なんで、憶えがないのも当然かと思うんですが、今、くつきりと、非常に強いイメージで思い出すのは、一九六八年のヴェネツィア・ビエンナーレに彼が参加した時のことです。その時の高松次郎は、今の若いみなさんには想像もできないぐらい、ものすごいスターだったんですね。輝ける現代美術界のプリンスという具合で、何か、アウラを発しているような感じがした。

この時のビエンナーレには、三木宮雄（一九三七―七八）も参加していた。彼は高松よりもちょっと若いんですけども、非常に対照的な作風です。他には、パリに居た菅井汲（一九一九―一九六）さんとか、当時ライト・アートをやっていた山口勝弘（一九二八生）さんが一緒に参加していたけれども、古参の彼らに較べ

て高松と三木は非常に輝いて見えました。ふたりは気負い込んでいました。あの頃のことを考えてみると、彼らの気負いはもつともなんです。それまでのように、年功序列の順番で海外の展覧会に出して貰ったわけではなかったのだから。まだ弱輩なんだけれども、日本の現代美術界で余りにも輝いているんで出ざるを得なかった。

このふたりが、食事の間にもさやの当てっこをしているのが、じつに面白かった。つまり、いかに自分がヨーロッパやアメリカのコレクターなどから引き合いが来ているかということをチェック、チェックと見せ合いながら情報交換をやっている。微笑ましい光景でした。

この一九六八年というのは、あとで話が出るかも知れませんが、高松の作風が視覚的操作といった要素が非常に強かった時期ですね。遠近法、あるいは逆遠近法にも見ることができるとような視覚の構造と、物体のありようとかみ合わせることの可能性（または不可能さ）の問題に取り組んでいた。これは、言葉は悪いんですが「高松がトリッキーな作風になった時

中原佑介（美術評論家・京都精華大学教授）
峯村敏明（美術評論家・多摩美術大学教授）
建畠 哲（美術評論家・多摩美術大学教授）
薬科英也（司会進行／本館学芸員）

代」とよく言われます。このことは私もたびたび言っておりま。しかし、「トリッキー」ということは彼の場合悪いことではない。私は、彼のこの時期の作品に対して批判的な言辞としてこの言葉を用いることに興味がありません。

ヴェネツィアで会った印象が非常に強いんですけど、その後たびたび会って一緒に酒などを呑んだこともありましたが、「まっすぐな人」ですね。卑しさがまったくない。ノーブルと言って良いような：まあ、顔写真をご覧になっていただければお判りになるんじゃないでしょうか。それから、他人を貶めるとか押しつけるといった気配の感じられない人でした。自分の抱えている問題をまっすぐに出して、他人を引っ掛けたり、成り上がるために手練手管を弄するようなところがなかった。ですから、さきほどの「トリッキー」ということもつばら彼が早い時期から抱懐していた、視覚と実在そのものとの関係をまっすぐに出してた結果です。他人を引っ掛けることによって自分の地位を良い方に持って行く、そのような含み」はまるでないですね。

初めての出会いの話から走り過ぎたかも知れませんが、「まっすぐな人」という印象が強いものですから言い添えました。

建島 私の場合、高松さんの仕事を批評的に支えておられた中原さんや、高松さんと同い年の峯村さん

んはどのように考えておられますか。
中原 ぼくは第六回のドクメンタに行っていないんです。そのため、想像はできますけれども、具体的に印象の違いを申し上げられません。

へ錆びた大地」の前のできごじになります、峯村君も言及していた Perceptive Dimension Part (一九六七) を発表した一九六八年のヴェネツィア・ビエンナーレの前年にバリ青年ビエンナーレがあり、ぼくがコミッションナーを依頼され、高松君はじめ二本宮雄の「耳」など他に何人かの作品をバリに持って行きました。そこでさっきの建島君の話、作品の国際的な評価ということになります。高松の出品作は遠近法のテーブル(一九六七)でした。

高松君はどんな作品のスタイル、形式が変わっていった美術家で、一九六〇年代のおし頃は「影」の絵をやめて、遠近法に取り組んでいたんです。それで、その作品をバリに持って行ったわけですから、つけ加えますと、彼は初めて外国に行ったのがこの展覧会でした。バリ、それからニューヨークと、ひと月以上ほとんど一緒にぼくと同じホテルに泊まって珍道中をやりました。

その、九六七年にバリに行った時、バリでも何人かの画家が「影を描いた作品を発表していたわけです。考え方が必ずしも同じではないんですけど、絵として影が描かれていた。で、高松君に「影を

とは違います。峯村さんが言われたように、一九六〇年代の高松さんは今の時代では考えられないような圧倒的なスーパースターでした。ちようと私は学生の頃だったんですが、作家として鑑賞したという感じですね。作品の展開や彼の言説、それから中原さんの高松さんに関するさまざまなテキストを文字通り受験参考書のようにして線を引ながら学んだ。そんな記憶があります。そういう存在は、時代が変わってしまったので今はたぶんないし、彼が単なるスーパースターだったのではないでしょう。そんな学生時代を過ごしました。

私が勤務していた国立国際美術館にたまたま、カッセルのドクメンタに出品された「錆びた大地」(一九七七)が当時、常設展示されたんです。それはちょうど学芸員室の前の中庭に置いてあって、毎日それを目にしてた。また、あの美術館では、高松さんと元永定正さんの展覧会を、九八〇年に開催しました。これはぼくが担当ではなかったんですが、側面から手伝って燦然たるスーパースターの人柄に触れることができました。それほど長いおつき合いがあったわけではないけれども、非常に真面目で誠実な方で、オープニングの際のパフォーマンスや展覧会に出品された再制作について、駆け出しの学芸員の素人臭い質問にもいろいろ丁寧に答えてくれました。

描いている絵描きに会ってみようか」と言うと、「ぜひ会いたい」とのことだった。彼らのアトリエまで行って高松君と見たことがあります
ですから、あの時のビエンナーレに高松君の「影」の絵をもし出品していれば、ちよつと評価が違って、あるいはもう少し反響が大きかったかな、という気がしないわけではありません。バリでは三木の「耳」の方が関心が高かったものですから

へ錆びた大地」と直接関係がありませんが、もう少し話を続けます。
荒川修作(一九三六生)は高松君とほとんど同世代で、いち早く彼はニューヨークで制作していました。あの人も、高松君とは違うけれどもその影を描いたりしていた。荒川君が渡米する前、もちろんあたりは交流があったので、ぼくと高松君がニューヨークに行った時、彼と荒川君のアトリエに行きました。ぼくはちよつと離れてウイスキーか何か呑んでいたんですが、そこで彼らがしきりと芸術論をやりだした。ちらちら聞いていると、非常にお互いが相手の作品を(大体、どんな作品かは知っていますが)気にしているわけです。で、どんな話になったか、荒川君が高松君に「君は二〇世紀の絵描きで誰に興味がある？」なんてこの探りを入れている。そうすると彼が「いや、ぼくはデ・キリコに非常に関心がある」と答えたわけです。荒川は「デ・キリコ。俺もそうなん

それと並行して私が感じていたのは、日本のスターが国際的な地位を勝ち得ないというもどかしさでした。

高松さんとか、やはり大きな存在で今もいい仕事を続けていらつしやる、同世代の彫刻家の若林喬(一九三六生)さん、そういう方がドクメンタとかヴェニスなどに出品されるけれども、なかなか国際的な評価が定着しないんですね。それがあ意味でもどかしい。我々にとつてはこれだけ刺激的な仕事がない海外に持って行った時に反応が無いのかということ
これは、私ぐらいの世代の学芸員のひとたちが一九七〇年代にさかんに話し合っていたことです。それが、高松さんに対する印象と違い出ですね。一ありがとうございました。

これから、皆さんにお話ししていただくきっかけとして、へ錆びた大地」から話を始めたいと思うんですが、この作品は建島さんのお話にもあったように、一九七七年に第六回のドクメンタ、八〇年には国立国際美術館での展覧会に出品されています。

かつての展覧会で実際に作品をご覧になって、今回千葉で再び作品に接した方々の反応は異口同音に、以前の展覧会では作品がかなり弱く見えただけでも美術館の展示室で改めて見ると強い、というものでした。

その感想、ないしは印象の違いについて、中原さんだ」ということで、その後一時間ぐらいデ・キリコ論をやっていました。高松は彼のマネキンの絵はそんなに興味なくて、ピスケットの絵、あれは本当にふしぎな絵だと、うんです。何であんなものを描いたのか。荒川もそうだ、と。その話を思い出して高松君のあのころの「影」の絵を見ると、どこか(ごくわずかな部分かも知れませんが)荒川君と、絵画は何を描くか、ということに関して共通したところがあったのではないかな。
まあ、高松次郎について、いくばくかでも知っていたらだけばと思つて話をしました。

峯村 へ錆びた大地」、私はドクメンタで見えております。
私は当時現代美術の紹介ということでテレビ番組を作っていたものだから、ずいぶんいろんな作品を撮影したんですが、残念ながら「錆びた大地」を写して、作品についてきちんと語つたかどうか、あまり記憶がないんです。写して解説を話したとしても何となく当たり障りのないことをしゃべったんじゃないか。つまりそのくらい、私も現場で見てがつかりした一人なんです。高松次郎という人は、それなりに私にとつて大切なアーティストでしたから、そうとう期待してドクメンタを見に行つたんですが、がつかりしたというのはこれはもう否定のしようがない、

しかし、今回の展覧会で同じ作品を見ると、それなりのクオリティをちゃんと備えた作品なんですねですから。私も以前に見た印象と今回の違いについて考えました。高松次郎についてあまり早く決めつけることは良くないとは思いますが、やっぱり高松さんは良い意味でも悪い意味でもぜんぶひっくり返って「実験室の芸術家」だったのではないかと。

今、なんとなく現代美術の方向が街へ、あるいは実際の自然の環境に出て行って成り立つような仕事というものを高く評価するような傾向にあります。これはあまり大した問題ではないと私は思っています。実験室の中、芸術固有の問題であればアトリエですが、あるいは美術館や画廊の中できちんと成立する仕事も当然あつてしかるべきでしょう。

ただ、それにふさわしい仕事かどうかという問題もあります。実験室、アトリエの中でじっくり組み立てられる仕事は、初めから絵画や彫刻、特に絵画は自然的な世界と心切り離されたところで成立して、それを誰も怪しまなかつたし、それが別に悪いということでもなかつた。そのような絵画の固有の領域の中で、深く問題を抉って行くという方向で実験的な精神というものが鍛えられるのであれば、それは非常に意義のあることではないかと思うんです。中原さんの話を聞いていて面白いと思つたのは、高松さんがジョルジョ・デ・キリコに非常に関心を

示作品のひとつで、毎日目にしておりました。日常的な話をすれば、展示場所は屋外ですから、鳩の糞がかかるんですね。月に一回ぐらい作品にバケツで水をかけて洗っていたんです。今回、少し振りに展示会場で再会したんですけれども、ボツンと一か所だけ鳩の糞が残っていたのがおかしかったです。

この作品についてひとつ思い出があるのは、李禹煥（一九二六）さんが美術館に來られた時のことです（「錆びた大地」の前に立たれて「僕なら、この鉄板を無垢の塊にする」と言われた。それが非常に印象的なことでした。確かにこの作品は鉄板で開つた箱であつて、それは外側から見てもすぐ解るわけです。李さんのような立場ならば、彼は物質のリテラルなありようが重要なんですね。あるがままの「物質」が、そのまま「存在」としての強度を持っている。これは彼にとって作品を成立させるための要件だと思いますが、その意味で言うと、これは考え方の問題ですが、高松さんの場合は観念としての空間とか、構成です。私は、高松さんは資質としては構成主義的なところを持っていらっしゃる方だと思います。さつき、峯村さんが「実験室」とおっしゃったんですが、非常に知的でリファインされた、デリカシーのある作品ですね。だから、私もこの会場で見ていい作品だと思いましたが、それは周りにさまざまな事柄がある日常的な環境の中よりは、ビュアな彼の

持っていたということです。デ・キリコは口を極めて墮落した近代絵画を叩いて、絵画のすごい興行きをもう一度蘇らせようと身を挺した画家ですね。おかげで奇妙な現象も伴いましたけれど。

デ・キリコは、絵画をやり尽くすということでの生涯が済んだわけですが、高松次郎の場合、司代の全ての動向がそうだったのですが、「絵画ひと筋」で通すことが何か面白くないように思える、そんな時代の中で仕事をせざるを得なかつた。実際、彼には絵画を捨てて他に移つてしまつたと言つては済まされない積極的な精神のはたらかが あつたと思われ

ます。これは、後で繰り返すことになるかも知れませんが、彼はある対談で（中原さんが彼のこの発言を取り上げて論じていますけれど）、アクチュアリティとアリティという両方を大切に考えていると発言しています（註2）。彼の制作を見てみると時期によってはどちらかに傾いたことがあつても、しばらく経つとまた一方にゆり戻している。難しいようですが彼自身は解りやすく前者は「事実」のことであつて、後者は（人間の心に適うという意味だと私は思います）「真実」と言い直しています。彼は「事実」のままつづ走るということと「真実」とのどちらをも抱え込んでいたと思うんです。一九六〇年代全般、あるいは今開催されている七〇年代の作品も含めて、その設問

リファインされた問題が純粹結晶できるような空間の中でより良くその意味が伝わってくるんじゃないかという気もします。

そのような、空間と観念を、項対立ではなく不可分のままに登場させる、作品としては物体として存在しているんですが、そんなありようが…私は先程国際性云々という話をしましたが、あたかも国際的な文脈のように高松さんから学んできたんだけれども、ひよつとして、例えば近い言葉で言えばミニマリズムとかコンセプチュアリズムというのが欧米のモダニズムの系譜としてあるとしたら、一見似て見えるけれども、違つたゲームをしていたのかな、という気がしますね。これは、善し悪しの問題ではない。それが、我々の高松次郎の国際的な評価をなかなかかち得られないこちら側の残念な思いともどかしさでもあつたのかも知れないし、それが「錆びた大地」がこの会場で良く見えたということかも知れません。非常に難しい「いい方」だけれども、彼の知的な、シャープな造形はいわゆるフェティシズムなどというものとは関わり無いわけですが、では純粹にコンセプチュアルかと言うと、おぞましいまでのコンセプチュアリズムとは触れ合っていない。概念と空間、物体とを対立項として捉えないような、非常に柔らかな…微妙な言い方で、あえて誤解の多い「いい方」をしようとして、「フェティシズムなきアニメ

のどちらかに傾斜しながらそれぞれの時期の特徴というものがくつきりと出ていたのではないかと。

高松がもし、絵画をデ・キリコのように徹底してやり切つていると、どちらかと言えばリアリティの方で手堅くやつていると、ということが可能ではなかつたのかと思うんです。アクチュアリティならば額縁をはみ出し、画廊空間をはみ出し、台座をとり払つて普通の事物と境界が無いようなところにどんなに行つてしまふ。過激な非芸術的思考を受け入れることにならざるを得ないわけですから。高松次郎という人にも、そんな過激な側面があつたんですが、でもそちらのみでつづ走るということもできなかった。やっぱり、芸術とか、何らかの秩序というものに対する考察をすつと失わないでいた。

だから「錆びた大地」という作品もひとつの方向に徹底できなかった。どちらかと言うと、ある限界の中での思考実験という側面が大きい。野外で無作法な観客がどかどかと作品の上を歩いてしまつても構わないような環境で展示した時に、とうもそぐわなくなつてしまふ。でも、美術館という囲われた限定的な空間の中では実験室の精神がうまく生きるんじゃないか。

建島 私はもちろんドクメンタで「錆びた大地」を見ていないんですけど、先程申し上げたように、私の勤務していた国立国際美術館のことも初期の展覧会の中で、毎日目にしておりました。日常的な話をすれば、展示場所は屋外ですから、鳩の糞がかかるんですね。月に一回ぐらい作品にバケツで水をかけて洗っていたんです。今回、少し振りに展示会場で再会したんですけれども、ボツンと一か所だけ鳩の糞が残っていたのがおかしかったです。

この作品についてひとつ思い出があるのは、李禹煥（一九二六）さんが美術館に來られた時のことです（「錆びた大地」の前に立たれて「僕なら、この鉄板を無垢の塊にする」と言われた。それが非常に印象的なことでした。確かにこの作品は鉄板で開つた箱であつて、それは外側から見てもすぐ解るわけです。李さんのような立場ならば、彼は物質のリテラルなありようが重要なんですね。あるがままの「物質」が、そのまま「存在」としての強度を持っている。これは彼にとって作品を成立させるための要件だと思いますが、その意味で言うと、これは考え方の問題ですが、高松さんの場合は観念としての空間とか、構成です。私は、高松さんは資質としては構成主義的なところを持っていらっしゃる方だと思います。さつき、峯村さんが「実験室」とおっしゃったんですが、非常に知的でリファインされた、デリカシーのある作品ですね。だから、私もこの会場で見ていい作品だと思いましたが、それは周りにさまざまな事柄がある日常的な環境の中よりは、ビュアな彼の

持っていたということです。デ・キリコは口を極めて墮落した近代絵画を叩いて、絵画のすごい興行きをもう一度蘇らせようと身を挺した画家ですね。おかげで奇妙な現象も伴いましたけれど。

デ・キリコは、絵画をやり尽くすということでの生涯が済んだわけですが、高松次郎の場合、司代の全ての動向がそうだったのですが、「絵画ひと筋」で通すことが何か面白くないように思える、そんな時代の中で仕事をせざるを得なかつた。実際、彼には絵画を捨てて他に移つてしまつたと言つては済まされない積極的な精神のはたらかが あつたと思われ

ます。これは、後で繰り返すことになるかも知れませんが、彼はある対談で（中原さんが彼のこの発言を取り上げて論じていますけれど）、アクチュアリティとアリティという両方を大切に考えていると発言しています（註2）。彼の制作を見てみると時期によってはどちらかに傾いたことがあつても、しばらく経つとまた一方にゆり戻している。難しいようですが彼自身は解りやすく前者は「事実」のことであつて、後者は（人間の心に適うという意味だと私は思います）「真実」と言い直しています。彼は「事実」のままつづ走るということと「真実」とのどちらをも抱え込んでいたと思うんです。一九六〇年代全般、あるいは今開催されている七〇年代の作品も含めて、その設問

リファインされた問題が純粹結晶できるような空間の中でより良くその意味が伝わってくるんじゃないかという気もします。

そのような、空間と観念を、項対立ではなく不可分のままに登場させる、作品としては物体として存在しているんですが、そんなありようが…私は先程国際性云々という話をしましたが、あたかも国際的な文脈のように高松さんから学んできたんだけれども、ひよつとして、例えば近い言葉で言えばミニマリズムとかコンセプチュアリズムというのが欧米のモダニズムの系譜としてあるとしたら、一見似て見えるけれども、違つたゲームをしていたのかな、という気がしますね。これは、善し悪しの問題ではない。それが、我々の高松次郎の国際的な評価をなかなかかち得られないこちら側の残念な思いともどかしさでもあつたのかも知れないし、それが「錆びた大地」がこの会場で良く見えたということかも知れません。非常に難しい「いい方」だけれども、彼の知的な、シャープな造形はいわゆるフェティシズムなどというものとは関わり無いわけですが、では純粹にコンセプチュアルかと言うと、おぞましいまでのコンセプチュアリズムとは触れ合っていない。概念と空間、物体とを対立項として捉えないような、非常に柔らかな…微妙な言い方で、あえて誤解の多い「いい方」をしようとして、「フェティシズムなきアニメ

となつてしまい、立体性が消えてしまう。しかし、一枚の鉄板でやると性質の違う作品になるわけですから具合が悪いわけで、高松君の関心は鉄の箱をどうやって最小限の立体性を持つか、そこにあったと思います。

「錆びた大地」もそうですが、「複合体」の連作は大多数が斜めの部分を持っています。柱と空間もそう。垂直と水平ではなくて、一部分を必ず傾けている。立体が立体であるけれども本当は立体が壊れて最終的には平面とどうか、なくなってしまうことの暗示ではないか、ですから構成的ではあるんですが、建島さんがおっしゃったように彼が構成主義的な考えを持っていたとは思わない。むしろ構成を否定したということではなかったかと思えます。

「建島さんが国立国際美術館で十数年「錆びた大地」をご覧になって、他の野外彫刻にあるような彫刻としてのリアリティみたいなもの（これは先程の峯村さんの発言にあった言葉）を乱暴に用いています」が感じられましたか。

「建島 彫刻としてのリアリティ、ということをとどのように捉えるかになります。」

「単体」のシリーズで木やコンクリートを彫り出して、またその窪みかけらを埋め戻すという作品がありましたね。これは中原さんが「ふたつの媒体を含む」ところの単一の物体」と、非常に面白い言い方をさ

りますね。点の集合が線になるわけですが、この集合は無限です。また、その後の彼の作品に、多摩川の河原や銀座の街角の石にひとつづつ、小数点以下の数字を記した石と数字（一九六九）があります。小数点以下の数字は無限にあるわけですが、線をどこまでも延ばすことができることと同じように、この作品は無限定な自然や宇宙の拡がりに対応している。これは全く事実の世界と違って良いでしょう。その記された数字が全て小数点以下、つまり「1」までということが面白いと思う。全部それを集めたならば概念上は「1」になる筈です。それで、その後で「単体」というシリーズが始まります。これは、異質なものを組み合わせるはいないけれども、多摩川の右と同じで、全部最終的には「1」に戻るという関係を持っている。

中原さんの話が面白いと思ったのは、「複合体」の発展形態として制作された「柱と空間」が、立体としての自立を目指すという方向よりは、崩壊する方向、むしろ平面的なものへの志向があるようなニュアンスのことをおっしゃった。私はなるほどな、と思いました。そう言えば、「複合体」を制作している過程、あるいはその後で「複合体」の考えを平面に持ち込んだ「平面上の空間」という作品を制作している。あれはカンヴァスの物理的な単体性を活用していたんですね。

れています(註4)。逆説的ですね。ここには、まずひとつは峯村さんがおっしゃるようにトリッキーな操作が高松さんの中にあつたと思えます。そして、もうひとつには高松さん独特の物体概念があつた。これは「物質概念」と言うよりは「物体概念」だと思えます。例えば、セラが厚い鉄板を切断したり、傾けたり、おぞましいまでの存在のすごさを突出させるのに対して、高松さんは彼のように物体を捉えていなかった。非常に柔らかな、デリケートな感受性の中でニュアンスを捉えながらしかも知的でシャープな仕事をしていた。それが「錆びた大地」の背後にもあつたのではないか。中原さんがおっしゃったようにロープで、番端を傾けないと作品として成立しない訳ですが、あの傾け方でもセラのように我々の心身に不安を与えるような傾け方とは違って、やっぱり物体と世界に対する考え方の柔らかさみたいなものがあそこにはあると思われれます。

もう一つ、中原さんが高松さんが反「構成主義」だつたと指摘された点について。彼の立体が一見構成主義的に見えるけれども、空間構成の幾何学的な原理みたいなもので考えてはいないんだ、ということ。私もその通りだとは思いますが、高松さんが構成主義を自分の原理にしてはいなかったと思えますし、その意味ではむしろ反対の立場をとっていたのかも知れない。しかし、今回作品を見ても、あるいは絵

中原 高松君が中学とか高等学校の時に、数学にどれだけ関心があつたかということは、寡聞にして知りませんが、彼が点や線について言う時、実体はないんです。本当にユークリッド幾何学の概念と同じことで。要するに、線は長さしかない。上野公園で紐をずつとはわせた時（一九六三）も、「私の関心にあるのは「長さ」だ。別に紐でなくてもいい」と言っていたんですが、残念なことに我々が長さというものを知らないから紐を使つたんです。

さて、点も実際には見えない。数学で語られる点は位置があるだけで大きさが無いものを言うわけですから。大きさのないものは我々には見えない。絵は視覚に対応するわけだから、本当のところ高松君は「点」を描きたくなかったと思えますね。しかし、絵で点を表現すると描かなければならない。描くと大きさが出てきて、それでだんだん膨れて画面から手前にはみ出したような作品になった。それから、部分と全体。峯村さんも言われた「石と数字」になります。これはカントルの無限の問題…高松君はいつもそんな問題を考えていたような感じがします。今度のカタログにも彼の文章が再録されていますけれども、彼は部分と全体のどちらにも割り切らない(註5)。「一番解りやすいのは、「0」と「1」の間。これは無限であつて、全部の数字を記すことはでき

画の「神話」シリーズとか、線を中心とした作品を見ても、どこかに構成的な体質はあつたのではないかと気がするんです。それは反「構成主義」であつたということと、必ずしも背馳するものではない。高松さんの造形的な資質とし、潜在的にいつもあつたのではないか。「単体」のシリーズのようにあまりはつきり現れないこともあるけれども、それでも最終的には表現主義的なものとはかなり距離を置いた体質を持っていたと私は思います。私が構成主義、と言つてしまったのは誤解が多い言い方で、イズムとしての構成主義について高松さんがどのように考えていたのかは、このことで高松さんと話をしたことがなかったのではつきりとは判りませんが。

我々が「柱と空間」を一見して構成主義として受け取ってしまうことは、高松さんの物体と空間の観念というものを、一項目対立、あるいは対立項として弁別して捉えることをしない造形思考を誤解させてしまふ。構成主義であつた、ということとは前言を撤回しますけれども、それでもなおかつ私は彼の造形的な体質、「清潔さ」ということの中に広い意味での構成的な資質があつたように思います。

峯村 私ほめたに調停者になることはないんですが、両方を満足させる高松観というのが私にあります(笑)

高松の初期の作品に「点」と「線」の絵画や立体があ

ない。あるいは「複合体」シリーズの初期に制作された「万物の砕き（一九七〇—八〇）」、これは集合論。まあ彼が厳密に、いちいち数学と対応させていろいろな作品を考えていたとは思いませんけれども、どうも高松君は数学に相当関心があつたかな、という感じがします。

で、これは峯村君に反論しなければならぬんだけれども(笑)「単体」と「複合体」はやはりセットではないと思えます。全然違うと思うんですね。「単体」を制作していた際に彼は言語、言葉というものに関心するものと「言語」の関係を言っていたんです。

一九七〇年、ぼくがコミッションナーを務めた東京ビエンナーレの時、彼に依頼したら、あの杉の作品（「十六の杉の単体」(一九七〇)）を出品した。これは上だけを立方体などに削つて、下は皮がついたままの作品。この時、「単体」とは「一体何なの？」と彼に訊いたら、「いや、これは削つても皮が付いていても「杉」と言うんですね。同じ言葉で言うけれども、しかし違う」と言うので、ぼくが「じゃあ言葉(あるいは観念と言つたかも知れない)の問題か」と言った。

で、そのような発想が「複合体」にはないと思えます。ある意味でもっと造形的。これは峯村君の意見に同感なんです。が、「複合体」は平面の問題であつて、「言語」と「存在」の問題意識はなかったんではないか。

れるようになる人たちがいる。彼らは多かれ少なかれ、高松次郎が先頭を切っていた同時代のいろんなやり方を目撃し、高松を何とか克服しなければという魔心を燃やしながら同じ問題の場に連なつて考えていた。まあ、李禹煥はまた別の系統から出て来ているんですが、それとピッタリ重なりつつも批判できるだけの問題意識を持っていた。彼らによって六〇年代末の日本の美術は独特の転換点を迎えることになったのですが、その全てを考えた時に、高松次郎という人が不思議な、異星人みたいな感じで存在論的な問題を提示していたということは大変大きなことではなかったかと考えます。

―建島さんはその存在論的な問題についてどのような考えでしようか。

建島 本来の英語の語義に従って正しいかどうかは別として、さつき峯村さんがおっしゃったアクチュアリティを「事実」、リアリティを「真実」というようなことで実在の問題を考えますと、例えば「影」の作品は二項対立的なことと言うと、「影」と「実在」というペアになると思うんです。ところが、マグリットの作品では虚実、イメージの裏切りのような形で演出されている。高松次郎の場合は「影」というものが、影だけが描かれていてそれを裏切る物体というものはその提示されていたりすることはない。違反する関係は捉えられていない。

を展開していた。それは日本の文化風上の中での前衛的な闘いであった。私はこれまで作品の表出力などの点で正直に言えばマイナスに解釈していたところもありました。しかし今回の展覧会会場で作品を見て、ああいう風なかたちで作品を提示できるのは、西欧的な意味での表出力の強い美術作品、という概念から見れば確かに淡泊なところがあるかも知れないけれども「我々の文化」なんだな、という気がしました。抱えている問題は存在論的なところに通じるところがあるけれども、本当は違ったゲームをしていたんじゃないか。

中原 今の建島君の発言にあった文字のことですが、高松次郎という美術家は時々ものすごく分かり易い作品を発表していた。七つの文字があるから、「この七つの文字」。あるいは、0と1の間の数字を書くということも、それは無限に数字があるわけですが、無限に書く。

・THE STORY (一九七二)という作品があって、それから順番にタイプで打って行く訳です。すると、英語の単語になるものが時々出て来る。全然単語にならないアルファベットの繋がりもある。すると言語、言葉というものはこのようにやっていると偶然に単語になるものもある、と、必然と偶然というものをああいとかたかでやると、あまりにも分かりが良くて、ちょっと単純過ぎやしないか?という作品が

これは話が飛ぶかも知れませんが、そのようなトリックの問題だけではなくて、アンディ・ウォーホルがマリリン・モンローとかパンジーの花を描いた時には、そのフラットなリテラルなイメージというものもは実在としてのマリリン・モンローの遺産とか、パンジーという花のイメージの死を前提の上で、表出力の強いものになって来る。しかし、高松次郎の「影」は、藤枝(見雄)さんが批判的(その点私とは違うけれども)な意味で、「サバー・クラブの壁画であればいいようなものですね」という話をしているんです(註6)。実際に高松さんはそのようなサロンとか、外部に持ち出しています。私が勤務していた国立国際が所蔵していた「影」は展示室の中ではなくて、ロビーのようなどころにあったわけです。そこにあると、その作品は実体を裏切った影だけがそこにトリッキーに出現しているという、虚実の相互的な裏切りというイメージではなくて、その作品の前にいる人の影もカンヴァスに自然に溶け込めば、描かれた影と同居できるような、ゆるやかな存在のしかたをしている。

あるいは日本語の文字(一九七〇)という版画作品。これは、「この七つの文字」七文字で記述していますから、トートロジーとして捉えることができます。または同じような版画で「THESE THREE WORDS」と記された(英語の単語)(一九七〇)。これとよく似た

時々ありますね。そんな作品だけ見てみると、高松君はそんなに大した事を考えて制作していないんじゃないか、と思えたりもするのだけれど、彼は必然と偶然をどのようなかたちで視覚化するか、大変な問題意識でやっている。

「影」の作品も、しばしば「影と実体」と言われます。少なくとも、影は手で触ることができないけれど、あれは歴然たる物理現象なのであって、我々の目に見えるわけです。「実体」、モノも目に見えたり触ったりできる。「影と実体」を「存在しないもの/するもの」で語りがちだけれども、あれは両方共存しているんです。だから、あれは建島君が言及した虚実ではないと思います。

影を描いた絵はもう十七世紀頃からいっぱいあるわけです。ヨーロッパに行つて昔の美術館に行くと、時々レンガ壁に影が描いてある。そんなところから美術家が昔から影に関心を持っていたことが解りますが、それらの絵は必ず人が描かれていて、その向こうに影がある。絵の中で人間とその影が互いに関係を補っているためにイメージが自足する。

高松君の発想のすこいところは、ワックが画面から突き出ている、鍵や洋服のブラシだけが影しかない作品がある。あれだと、絵が自足していない。あそこに本当の鍵をぶら下げてあれば、鍵と影は完結してしまふ。だから、これらの絵は存在と非存在

例で、ジョゼフ コスス(一九四五)が赤いネオン管で NEON ELECTRIC LIGHT FNGISH GLASS LETTERS RED EIGHT と記述した「One and Eight-Destruction Red」(一九六五)という作品があります。

高松さんとコススの作品の違いをあえて言うと、コススの作品は記号としてのデータを考えれば、それはネオン管がプラスチックで出来ていようとインクで書かれていようとどうでもいい事なんです。「ガラス」をガラスで記述する。だからどうなんだ、「黄色」という文字を黄色で書こうと緑色で書こうと同じではないか―当然、そんな反論が出て来ます。しかし、「ガラス」という文字をガラスで記述すると、とくろを巻くような論理になってしまい、観念上、無理矢理強引に引き起こした事故のようなものが我々の現実認識を歪ませてしまふ。

ところが高松さんの場合は、そのようなことではなくて、もつと知的なゲームとして「この七つの文字」が存在する。コススのように我々を下ドロロした観念と実在の二項対立の悪循環に引きずり込まない。そんなところがある。だから私は先程「柔らかなアニミズム」という誤解の多い言い方をしたんですが。

私が今にして思えば、高松さんは実在論とか存在論の悪循環の中で観念的な事故を次々と引き起こして行くような、西欧的なコンセプチュアリズム、あるいは物量的なミニマリズムと無縁なところで仕事

の関係性ではない。描かれた影ですから絵なんです。が、別に不思議でも何でもないわけで、あれだけで絵は完結しない。「完結しないこと」だけが、我々が不思議に思うことなんです。

建島 中原さんの意見は全くその通りだと思います。

へ日本語の文字」はトートロジーであると言いましたけれど、これだけでは何の意味もないわけですね。「この七つの文字」、この漢字の「七」をひらがなで「な」に置き換えてしまふと八文字になってしまふわけで、言語学的には何の意味もない詭弁なんです。が、言語学的な整合性はこの作品の価値とは何も関係がないわけですから、これは我々に不思議な思考を迫る、いろいろな事を考えさせるひとつのゲームである。ただもちろん、作品をよく見るとですね、これは李禹煥さんも指摘していましたけれど、きれいなタイポグラフィで書いてあるのではなくて、この版画はあちこちにデリケートなシミのようなニュアンスがあって、作品としても美しい(註七)。単なるトートロジーの絵解きとして装置があるわけではない。総合的に成り立っていると思います。

もうひとつは、中原さんがおっしゃった、影だけがあってそれが自己完結していない、ということについて。もし、完結する絵画だったら人物があつて、影がある。マグリットなどだったらこちら側に馬が描かれていて影が人間のものになっている、とかそ

の中でトリッキーなゲームを展開するんでしょが
高松さんの場合は空間のありように対して開かれて
しまっている。そこで観念の事故を引き起こすよう
な強力な表象を提出するのではなくて、開かれてし
まっており、しかも「影」の絵というものは「影の絵」
なんですね。実際の影ではなくて顔料を使って描か
れたものですから、そのような絵が存在しても何の
不思議もないのだけれど、しかしそれを我々が見た
時にこちらにいる人物を想定したり、あるいは作品
の周囲に現実の影が存在しているような空間の中に
提示されることによって自己完結的な空間をなにが
しか柔らかく開く。融通無礙、と云ってはいけな
い。何かもうちよつと違います、高松さんの作品
は自己完結しない作品のありようというものを提示
している。

—では、建畠さんは現在展示している「複合体」や「柱
と空間」、これらの作品も完結していないと？

建畠 いや、中原さんの意見に引きずられて(笑)。
私は誤解も含めて構成主義的な完結性を持つてい
るんじゃないかと思っただけだけれども、中原さんの意
見を伺っていると、閉じられた造形作品として完結
しているとは言えない。試行錯誤的な性格も強いで
す。

私は同時代的に体験しているわけではないので当
時どのように見えたのかはコメントできませんが
す。そのうちに「反芸術はか否か」なんて討論会をや
ったりしていた。

けれどもたぶん、ぼくの記憶する限り、高松次郎
という人はほとんど「反芸術」という事を考えていな
かった。彼はやっぱり「芸術」という事を考えていな
かった。自分のやっている事は非常に突飛な事で、絵画や彫
刻という視点から見ると、まさに「反芸術」的だとい
うような意識を持たなかった美術家ですね。ハイレ
ッド・センターの中で「反芸術」の意識が非常に強か
ったのは赤瀬川原平君だと思います。中西夏之君も、
「反芸術」という言い方にそれほど関心がなかったと
思いますけれども、高松次郎よりは多少意識があっ
たんじやないか。だから三人二様で、とうしてあの
人が集まってグループを作ったのか時々解らない
「ともありましたけれども お互いに、あんまり
影響してないんですね。あれがなかなか面白かった。
ただ、ハブニングだけは一緒に山手線をグル
グル廻ってみたり、極め付きは東京都の清掃運動。
東京画廊の近くだったと思いますけれども、並木通
りの木の根本や鉄板、マンホールの蓋もやったか
な？ そんなパフォーマンスはグループとしてやっ
ていたけれど、例えば赤瀬川が中西の影響を受けた
とか、それぞれの制作した作品にはあまり相互の影
響がない。

人々の意識を混乱させる、という事は多少考えて

高松さんはハイレッド・センターのメンバーとして
他の赤瀬川原平(一九三七生)さんと中西夏之さんの
人と比較すると、ちよつと例外的なイメージがあ
るんです。

宮川淳さんがネオ・ダダからハイレッド・センタ
ーに至る反芸術を批判しています。彼らは確かに絵
画や彫刻の外に出た、しかし結果としてその横にハ
ブニングとかオブジェなどのひ弱な芸術が並び立っ
てしまう。で、反芸術の人たちは自分たちが作った
芸術の埒外での営為の中から「芸術」の影が亡霊のよ
うに立ち上がって来るのを見てどうしようもなかつ
た、と。そんな言い方をして宮川さんは反芸術の不
可能性を言った。「芸術は存在しないことの不可能性
によって存在している」という有名な言葉によって批
判するわけです(註)。

そのような中で高松さんは、宮川さんが批判した
意味での反芸術や、卑近な日常性への下降、芸術の
埒外に出る事を目指したか。さつき峯村さんが取り
上げられた、アクチュアリティ(事実)とリアリティ
(真実)の問題がありますね。前者はそのままで行け
ば卑近な日常性も関わって来ますが、この点から考
えれば、高松さん自身の言葉を入れ替えると「真実の
事実化」、「事実の真実化」みたいな交換可能な状態に
考えていて、必ずしも芸術の埒外へ出ようとする意
識とは違っていたのではないかと 私は運動の実体を

いたけれども、これも度合いがあつて、それを一番
はつきりと示したのは赤瀬川君の千円札を写真製版
した作品、(模型千円札)一九六三です。それで、
その次ぐらいに中西君が、実家の荒物屋で売ってい
たクリップを用いた「洗濯バサミは攪拌行動を主張
する」(一九六三)という作品。それに比べ、高松君に
も他の二人みたいに、人間の意識や認識をどうやっ
て動かせるかという問いはあつたでしょうが、攪乱
だとか度胆を抜くようなことはなかったと思います。
峯村 観念としては、ほら、あの頃流行っていた爆
弾事件の草加次郎。高松さんは、自分が次郎なもの
だから「草加次郎は私でもある」と言っていた。「私」と
いうのはハイレッド センターでもある、というよ
うな非常に危険な匂いを出していたでしょ。実験室
的にはそう言うんだけれど(笑)。

中原 いや、あの時は番号なんかかって言う二七千
円札も出回っていましたからね。それで赤瀬川原平
がああ犯人だろう、と嫌疑がかかって。高松君はそ
れに刺激されて「草加次郎は……」なんて(笑)。もちろ
ん冗談ですけども。

—峯村さん、ハイレッド センターの中で、瀧口修
造が文章をあまり寄せていない作家は高松さんでは
ないでしょうか。

峯村 確認したことはないけれども、たぶんそうじ
ゃないかと思えます。

目撃していないために断言することはできないので
すが。

高松さんは先鋭にロジカルな実験を行いながら、
どこか表現としては閉じられていない。対立的な思
考にこだわらない。いろんなものを受け入れるよう
な、開かれた仕事を展開していた。私が当時思っ
ていた理論家としての高松次郎、アヴァンギャルド
のチャンピオンとして刺激的な論理を展開し、それ
を中原さんなどの言説を通じて私が学んでいた高松
次郎のイメージとは違ったありようもあったのでは
ないか、そんな気がします。彼の純粹結晶的で、実
験室での実験を認めた上での、拡大解釈的な言い方
なんです。

中原 ぼくは、反芸術という言葉を書いたり使った
りしたことはそんなになんてですが、宮川君が反芸
術について文章を書いたのは建畠さんの言う通りで
す。あの言葉を一番最初に言い出したのは同業の東
野芳明です。東野君が、これも東京芸大在職中に早
く亡くなった上藤哲巳(一九三五—一九〇)の作品を論
ずるのに使った。

よく考えると「反芸術」は「芸術」ではないわけです
から、これは一種の矛盾した言い方で、「上藤哲巳の
作品は「反芸術」と言う名の「芸術」だ」となる。深読み
すると「東野何言つてんだ」ってことになりませんが、
宮川君の叩いているところもそこなんだと思うんで

高松次郎と評論家との縁は、嫌がるかも知れない
けれど、やっぱり中原さんなんです。中原さんが理
論物理学を修めた人だということもあるし、どこか
氣質が通じているところがあつたから、まあ、兄弟
みたいな関係だった。「関係」ということで言うと、
九六〇年代の終わり頃からいろんなかたちで美術界
に「関係」という事柄に対する関心があつて、世代的
には高松次郎の後である河口龍夫さんなどはそれを
はつきり持っていた。言葉では言わなくても、六〇
年代の終わり頃には多くの美術家たちにとって無視
のできないテーマになっていた。その時に… 中原
さんは大体が実体論者ではないんです。「実体」という
考え方を最も激しく捨てている人で、それが高松さ
んのことをいろいろ考える上で、身近に中原さんの
ような評論家がいことは重要でしょう。高松さん
自身で物理学の事を勉強したり、当然同じ事を考え
たりした筈なんです、ごく身近なところで美術界
で言葉を用いる存在、しかも人生の先輩として中原
佑介という人がいたという事は、非常に大きかった
と思います。人のことを勝手に言つて申し訳ないけ
れど、これは悪い意味も含んでのことです。

中原 たぶんそう言うだろうと思つていた。高松君
には申し訳ないことをしたかなあ、という気もする
んですが。

今日はこの会場に河口龍夫さんの他に李禹煥さん

もお見えになっていますが、李先生には「関係項」という作品のタイトルがある。「関係」という言葉を使ったのはもう一人、現在はドイツと日本を往復している植松幸三（一九四七生）君もそう。あの人は最初に肉体と空間の関係について始めて、それからだんだん作品が変わっていったんですが、あの頃はやはり「関係」だった。ほくは、当時講談社から出た『現代の美術』に「世界の関係像について」という文章を書いて（註9）、峯村君に軽くせせら笑われましたけれど（笑）。

峯村 そんな失礼なこととはしてないよ（笑）。
中原 「はあ？」なんて言われて、カッシーラーという哲学者が『実体概念と関係概念』という有名な本を書いていたんですね。ほくはその影響を受けたわけでは全然ないんですが、「関係」ということが非常に気になったのは事実で、それだけでは作品はできませんけれども、高松君とは「関係」について話し合ったことがあります。今回の展覧会カタログの拙文にも書きました。

宇宙には無数に色々なものが存在していて、その間に関係がある、と言えばみんなある。でも、全部無関係だとも言えるわけで、そうであれば美術はそれらの間に「関係」を作り出すことだ。仮に、「関係」があれば美術家はどうやってそれを潰して別の「関係」に置き換えるか、あるいは無「関係」にするか……確かに、彼は「関係」という事を考え続けていた。

それで、ちようど正反対な位置にある「複合体」の仕事で、ある種の危険、と……うか、すさまじいものに行く兆を感じさせたのが（万物の砕き）です。あれは組み立てるとか、「単体」の方に行くことがなくとも、様々なものをみんな壊して、そのバラバラなものがあそこにもありここにもある、そんなことで、向に構わない作品です。しかしあの作品はその後、そのままどこまでも行く、というような危険な方向を辿らなかつた。……種類の異質の金属を組み合わせて、しかもそれを錆びるといふ時間的な暴力性を介入させながらしかし色彩的には全体的に錯によって統一させることで、穏やかに収めているんです。

そのような仕事とは違ったことで、最後の絵画は線そのものは初めから方向を決めないで始めながら、そこからライブニッツの単子の性格を備えた「かたち」、分割することが意味のないような形態を生み出している。あるいは、生み出されて来るのを彼が受け入れているという感じがする。私は今でも、彼がこの仕事をあと二、三十年続けて、どのように展開したのか見たかった。

中原 巧いことを言うね。

先程訊かれた東京画廊の「複合体」の感想に戻りますが、私は「単体」と比較して随分変わったな、という気がしたんです。

それともう一つは、今峯村君が取り上げたカラフ

ーそれは最後までずっと続いていたんですか。中原 そうねえ、「複合体」がどうなるのかなあ。

峯村 これまで話題に出て来なかつた「形」シリーズですが、あれはさつき私が言つた「影」の絵とも、後の「平面上の空間」とも違うものだと思う。中原さんは先程、あれはペインティングだとおっしゃつたけれど、私はもう一つ別の興味を持っています。今中原さんが言つたことと全部関係があるんですが。

「関係」によって見る……〇世紀の事物観、これは否定したい思潮だと思ふんです。「実体」ということを考えることがもはや破産しているということも認めていいと思いますが、ただどうして人類が「実体」なんていう観念を持ちたくなつてなかなか手放せないのかということ、ちようど例えば人間とか生物を考える時に私たちが「たましい」という言葉をどうも捨てる時と共通しているところがあるように思う。我々の生命が肉体や様々な神経の集積体であることは認めて良いけれど、果たしてそれだけなのか、という感じがどうしても残つてしまふ。先程のライブニッツの話をすれば、様々な要素の集合体として考えて行くと、どこかで分解できるわけです。分けることができつてしまふ。生命体もまた「複合体」になつてしまふわけですけれど。

高松次郎は「複合体」的な事実世界に関心を持っていて、それを「関係」という概念で把握することをルな線の作品の前に制作されていた「平面上の空間」は、絵から色とか色彩をどのようにして取ろうするか、という意識がある。画面の端から端まで通っている線もありますが、どこかで線が途切れている。白っぽい空間が非常に大きい。ああいう「平面上の空間」の後で、波形の線で色が沢山ある作品が出て来たので、最初に見た時は変わったと思ひました。

高松君は絵本を何冊か描いていましたね。その中に波形のパターンで色を着けたものがあつた（註10）。「平面上の空間」もほくが『草月』に掲載した「レコード盤宇宙論」に寄せた絵が同じもので（註11）、その絵などを見てみると、「影」から繋いで云々……と、ほくも考えたけれど、そもそも彼は最初から線に関心の強かつた人だつた。彼は「シュールレアリストのアンドレ・マッソンにすごく興味があつたんです」と言っていました。マッソンは自動筆記、オートマティックで線を使って、線だけで絵を描いていた。高松君からそんな話を聞いていたので、そのために彼があれだけ線に興味を持っていたのか、ということと思ひ出しました。

そうすると、番最後の作品は昔の線、峯村君の「う」終りのない線」に対する関心がまた甦つて、やつぱり高松次郎の作品だな、と納得しようとする努力しているわけです。本当はまだ納得していないんですが。

色々やつていたと思ひます。言語、記号、数学あるいは視覚の問題。しかし、それをどこかで指向性として「単体」的な方を持つて行こうとする。最後のところで、私が言つたような徹底して「たましい」レヴェルの「単体」性にまで持ち込もうとしてるんですが、これは彼の体質としてできなかった。亡くなるまでこの基本的な性格は変わらないけれども、最後の「形」シリーズだけは作品の構造がちよつと違ふように思う。あれは実にたくさんの線が、時には入り乱れるように繰り出されていて、その線は初めから予定調和的に何かを生み出すとは見えない。実際には初めから彼の頭の中で構成されていて、実験室の中では十分に「測」されていたのかも知れません。しかし、少なくとも彼が見せたかつたのはそうではなくて、線というものが事実上無限定になつていて。とにかく、それぞれの線が画面に入るところと出るところが違つていて、どこに行つてしまふのか分からない無限定な空間の中に錯綜している。その線の集積に、人が描くという肉体と精神の全体的な働きで関わつて行く時、なぜかある形態が生まれて来る。高松が私に話したことがあるんですが、その形態は、彼にとつてどうしても否定できない何かある。一定の「かたち」が出て来てしまふ、と言つていました。これは、それまでの彼の仕事の中にはなかなか、なかつたことではないかと思ひます。

ー建畠さん、「影」の作品と、「平面上の空間」が一緒に並んだ展覧会は、一九八〇年、国立国際の時が初めてでしたね。

建畠 そうでしたかね。一九八九年、私が「ドロロイ」の現在」といふ展覧会をやつた時に、「アンドロメダ」といふ、やはり「形」シリーズに連なるドロロイの作品を出品したんです。アトリエで確認したわけではないけれども、その時に思つたのは、あの線は比較的ゆつくり引かれてるんじゃないか、ということでした。それが非常に興味があつて、なぜゆつくり引かれたのかを勝手に考えていたんです。ゆつくり引くうちに、線にいろんなものが参照される。身体的な記憶もあるでしょうし、自分の裡に備わつている「かたち」の祖型みたいなものも現れて来るかも知れない。峯村さんが先程ライブニッツの「単子」についておっしゃつたけれども、私も確かにそのようなものがあつたよう思ひます。即興的な線の中から意識下の線が現れるということもあるけれど、高松さんの場合は、ゆつくり線を引くことによつて「かたち」の祖型がおのずと立ち上がつて来たり、参照したりすることを期待していたのではないか。これは高松さんに訊いたら否定されたかも知れませんが、それが、生物のエイのような形とか、受け手にとつても何かを彷彿とさせるような「かたち」に結び付く場合もあるし、全然判らないものもある。あるいは、

画面を細かく分断する場合や、反対に全体を占めるようなものが現れたり、様々なのですが、それは構成的に作り出されたと言うよりは、ゆっくりと引く線の中から立ち上がりつつ来ている。「ゆっくりに引かれた線」と言っているのは、私の勝手な想像なんです。即興的にそんな実験をした人はいるけれど、あんな描法でそれと同じことをしたということでは、非常にユニークな世界を目指していたのではないかと思います。

—そろそろ締めくくりとして、もう一度中原さんから順番に、何か。

中原 「高松があと三十年あんな仕事をしていたら」という峯村君の発言ですけれど、あの作品を続けていないと思います。あれを三十年続けるのは苦痛だと思いますが、「形」シリーズは線ですから、また「影」を描いて、「遠近法」をやって… それでまた質の違う仕事をして、それからまた最後のシリーズに戻ったんじゃないか。何しろ高松君は生涯を駆け足で了えたようなところがありましたけれども、見ていると、よくあれほど次々と 彼は思い付きではなくて、色々考えて作品を制作した人なので、またやっぱ別の考えを基にしながら何らかの展開がまたあったように思います。

ともかくぼくは、どの作品、どのシリーズも同じ質だとは思いません。しかし、どのシリーズも今の本はあったかなあ。

高島 私には記憶はありません。割と最近アトリエにお伺いして、本棚を急いで見たことはあるんですけども。あと、「塾」の方でもライブニッツの言葉が出たかどうかは思い出せませんが、ライブニッツのことを中心にしゃべったことはなかったと思いますむしろ本棚を見てああそうか、と思ったのは老子・莊子ですね。まあ老子の方なんですけれど。それについて高松さんが何かお話になったことはありました。

—ありがとうございます。「塾」では斎藤義重（一九〇四生）さんを招いて老子を読む、というような研究会も行われていたようですね。

*
質問者 存在論的なことを高松次郎が考えていた、という事について。「影」のシリーズなどは「不在性」がテーマのように思うんですけど。高松さんは一九六三年の「不在の部屋展」という展覧会に出品されていましたが、その「不在性」とデ・キリコの形而上学的なところをもう少しお話いただけませんか。当時のジャスパー・ジョーンズの「旗」なども関係があるんでしょうか。

それと、「もの派」のアーティスト、李禹煥が高松さんについて「表象作業から出会いの世界へ」という作家論を書かれていたり(註12)、一人で対談なども行っ

美術の問題を引っ張り出そうと思えばそれがやれる内容を多く含んだ作品を作り続けた人だと思えます。峯村 私はさつき実験室的なアーティストだろうと言いました。これには両方の判断が出るだろうと思います。

つは悪い 高松さんがどうしても頭で考えてそれを作品として検証したり、具体的に見えるようにするために作品を作るような、そんな傾向がずっと続いた。最初の「点」のシリーズは頭でこしらえる以上に手と肉体が働いていて、作品としても肉体的性を持っていきますが。その意味では高松さんの物足りない傾向、と言うか元来が実験的な芸術である。しかし、実験室で何かやるということは、実験室自体で肉体を働かせて、そこで実在するモノと本当にぶつかり合うことをすれば、これはなまじ街に出て行ったりするよりはましだと思ふ。最近の実験室を出て、街で実験してしまおうという作品が多いんですが、あれは水爆実験を自国でやればいいものを南の島でやるようなもので、見る側にとってはた迷惑なことです。本当は芸術家の内的なアトリエみたいなところでキツチリやって貰いたいものだと思ふ。

その点が、高松さんの場合、番最初の水彩画から「点」あたりまでであったんですが、また最後になつて「形」という連作を生む作業の中で、良い意味での実験室的な性格が戻ったのではないか、という感じがどつちな感じだ。高松さんの主知主義のようなものではないかと。高松さんの主知主義のようなものではないかと。高松さんの主知主義のようなものではないかと。

中原 「不在の部屋展」でたまたま「不在」という言葉を使いましたけれど、これは形而下的なタイトルでした。あれは何人かの作品を新橋の内科画廊に陳べた行った展覧会です。そんなに難しい意図で行ったものではなくて、我々の日常生活で割合になじみのある、部屋に結び付いたものによる展示だった。ベッドに鳥の剥製があるものとか：「これは、この前まで三鷹の市民ギャラリーで個展をやっていた清水晃（一九二六生）君の作品でした。高松君は、テーブルと椅子に黒い紐がある作品。赤瀬川原平君は扇風機とラジオをハトロン紙で梱包していた。そんな訳で、基本にあつたのは家具なんです。家具なんだけれども、みんな一捻りも二捻りもして、いかにも部屋のように作品を展示してあるけれども実は部屋ではない、だから「不在の部屋展」という展覧会名にしたんです。

それから、「影」の絵について。これは不在とか非在は関係ないと思う。あの絵を見て不在も非在もない訳で、影が描かれている。ただ、「もの」がない。影があれば「もの」がある、という事について我々は普通の体験で知っているけれど、あの絵を見て「もの」

がします。

だから中原さんが言うように、彼はまた別な事もやったとは思いますが、でも最後の絵の取り組みはその前とちよつと性格が違うので、蝶が花を求めて飛ぶようなことではなく、あの制作にのめり込んだんだのではないか。これは、本人がじくなつていたので、残った者が勝手に想像するだけなんです。

建畠 今度の展覧会を今日だけではなく前にも見たんですが、へ椅子とレンガ（九七—八〇）という作品に非常に感動しました。これは見えていてジーンと来ましたね。高松次郎の代表作と言つて良いか判らないですよ。判らないけれど、私は久し振りに感動、と言うか日頭が熱くなった。場所も他の作品から離れていて。皆さん、ぜひもう一度ご覧になって下さい。

中原 ぼくも、代表作を言うとき、あの作品はあんまり材料費がかかってないけれど(笑)。今回のカタログにも書きましたが、代表作と言つて良いと思います。

実は、建畠君のような観客がいると思つてわざわざ目立つように展示したんです。ぼくは展示に立ち会いましたが、あれが一番最後の部屋にあつたのを、目立つようにした。建畠君が目頭を熱くしたので大成功でした(笑)。

高島(直之)君、高松のアトリエにライブニッツの「点」が、あれは影だけの絵。だから、あれは影だけの絵。

カタログにも「影」と「遠近法」との関係についてちよつと書いたんですが、高松君が制作した洋服ブラスの影の作品の实物を学生に見せたことがありまして。随分昔の話で十年以上前なんです、「この絵をどう思うか」と。その頃の学生は高松君の「元氣な頃です」から、彼の作品を知っている。その時学生が、「先生、この絵は遠近法がこちらに来てますね」と言つた。つまり、壁に写つた影ですから、向こう側がない訳。画面から絵が始まっているから、こちらにしかあの絵の空間は展開しない。こちら側の空間を絵の一部だと考えると、我々も絵の中に入るといふことになるから、不思議に思える。それを不在とか非在という言葉で説明しようと思えばできるけれども、あまり深入りすると、どうか。「そんなに絵というものは難しいものなんですか」といふことになりそうなので。「もの派」との関係は専門家がいますので、そちらにお譲りします。

峯村 中原さんが今、「影」の絵について不在性が関係ないように言われたけれど、そうかな。私は関係あると思うけれども。

デ・キリコについての高松の関心もただの様式の問題ではない。私も昔、と言つても「影」を描いた時期ではなくて、もっと後なんです、彼とデ・キリ

コについて話し合ったことがあります。彼はデ・キリコの描く影に徹底した関心を持っていました。何かモノがあるように影が描かれているのは当たり前なんですが、デ・キリコの絵には画面の中にものが見えなくて影だけが描かれている作品があって、それについて彼が特異な事として語っていたんです。その時の関心のありようは、「影」の時期の問題意識から整理されているのかも知れないけれど、やはり「モノがない」ということを通して、目に見えない何かについて考えるということが当然ながらあったのではないか。これは形而上的な思考の一端のようではありませんが、彼は形而上的な関心と言ってもそれを物理現象や視覚的な問題に具体的に置き換える傾向があった。精神的、霊的な問題として考えるのは好きではなかったと思います。だから、形而上的な関心と云って良いのか判らない。

中原さんのやった「不在の部屋展」は、あれは「影」を制作する少し前ですよ？ 私はこれが高松にとって何かヒントになったと思う。つまり、様式ではなくて、タイトルの「不在」という言葉にしろ、何かそこに孕まれている問題意識にしろ、目に見えない物だけしか見ようとしないう人に対して、「問題はそこではないだろう」と呼びかけるようなところがある。「影を描いたらどうだろう」と彼が考えたことは思い付きかも知れませんが、高松は「点」や「線」の頃から

ていた様々な造形原理のようなのは高松さんとはほとんど関心を持っていなかったのかも知れませんね。その意味でも「彫刻」という言葉を被せにくい。中原 ちょっと付け足しますと、高松は彫刻について考えていたと思うんです。なぜかと言くと、彼はブランクーシに非常に興味を持っていて、カタログにも再録されていますけれどブランクーシの彫刻について述べていて(註14)、彫刻というのがいかに現代において難しいジャンルになっているか、これも精神と物質の云々、という話ですけれども。そのことを考えると、彼は困難なシチュエーションにある彫刻というものを、どこかに手掛かりによって作ろうとは強く考えていなかったと思います。ただし、彫刻についてはよく考えていました。ただ、「彫刻的」と言うときも話題になった、上を削っている杉の「単体」。あの上の部分だけを見れば、木彫ですね。

*二〇〇六年六月二四日(土)
於千葉市美術館・一階講堂

我々が見ているものは「実在するモノ」とは違うというところが頭にありますから、あの展覧会がそれをもっと賑ませる、もっと違う角度から掘り下げようとする契機になっても不思議ではない。そのため、今の中原さんの発言がそうだ、とは思えない。で、「もの派」のところまで高松の存在論が、一つの基点になっている、と云ってしまおうと、はしるることになってしまおう。私は別にそれでも構わないと思つて発言したんですが、「もの派」は高松を批判することによって成立している。特に彼の初期作品ならばともかく、ちやうど一九六七、八年は視覚の操作がかなり目立つような作品の時期に当たっている。これは高松だけではなくて、当時はジャスパー・ジョーンズの影響とかマグリットに対する関心の風潮がすごく強かった。これは後に「もの派」と呼ばれるほどの人たちが何らかのかたちで視覚の操作について影響を受けている訳です。だけど彼らは、それはどうも突破できない問題をくつきりと認識して高松が最初に提起した視覚の問題や知覚と実在の関係を全部転倒させ、否定的媒介項として高松次郎的なものを裏返すようなかたちで踏み台にして前に進んだ際に「もの派」というものが成立した。

私は何かを否定する、何かを克服しようとして新しいものが出て来る関係が、日本の中で内発的に起こったということはものすごく重要なことだと思います。注

(1) 一九六三年二月に新宿第一画廊で開催された「第五次ミキサー計画」に際してチラシに掲載された文章を指す。この文章および展覧会については、赤瀬川原平「東京ミキサー計画ハイレッド・センター直接行動の記録」(PARCO出版一九八四年/ちくま文庫一九九四年)参照

(2) 李禹煥・高松次郎「連載対談5」『美術手帖』第三六九号一九七三年七月一八五頁
中原佑介「特集」高松次郎「知覚の統御」『みづゑ』第九〇二号一九八〇年五月一八一九頁

(3) 展覧会図録「〇六頁(カタログ番号3)9

(4) 中原前掲文「〇二〇頁

(5) 高松「(部分)展から」展覧会図録三九頁(初出一九七二年)

(6) 多木浩二「藤枝晃雄」特集「高松次郎」解体と創造 前衛主義を超えて『みづゑ』第九〇二号一九八〇年五月二八頁

(7) 李・高松前掲対談「一八九一

(8) 宮川淳「僕自身のための広告」宮川淳著作集2『美術出版社一九八〇年一八〇頁(初出一九六六年)

(9) 中原「世界の関係像にひびいて」『artnow 現代の美術 別巻 現代美術の思想』講談社一九七二年五九一六七頁

10 宮沢賢治著・C・W・ニコル 谷川雁訳『水仙月の四日』物語テーパー出版一九八二年

11 中原(文)・高松(画)『レコード盤字宙論』4月(第八八号一九七三年六月)11
一九七四年三月初出誌の抜刷を基に「秘冊 早狂」の第五番

ます。新しいことをやろうとする時、大体が外国から新しい様式を持って来て、ジャーナリズムもそれに飛びつくことが日本の、一般的なやり方だった。けれども、高松次郎にも間違いはあったにせよ、それを踏み台にして前進したのは日本において稀有な現象だった。

質問者 「彫刻」という言葉が本日、度も作品について語る時に出ていなかったように思うんですが。建畠 高松次郎は彫刻家の文脈において語られるとは皆無と云っていいと思うんですが、いくつか理由があると思います。

つは、出発点において中原さんが言ったカンディンスキーを思わせるような絵画を描き、最晩年はずっと取り組まれたのが比較的オーソドックスな絵画であった。そこから絵画というものが高松さんにとって一つの空間認識のバックボーンにあったんだろう、ということがあるんだろうと思います。

それから 九七〇年前後に現代美術の中で「彫刻」という言葉が使われなかった。「立体」、「平面」という言葉が用いられていた。その中で彫刻として語られることがなかったんでしょう。そして、今展示されている「錆びた大地」を李さんが見て「なぜ無垢の鉄板ではないのか」と疑問を呈した話をさつき申し上げました。確かに求心的な量塊性とか充実したマッサ重力に抗した構築性といった本来の近代彫刻が持つ

として刊行。

(12) 李「明日をひらく芸術家」10 高松次郎「表象作業から出会うの世界へ」『美術手帖』第三二〇号一九六九年二月一四〇一―一六五頁

13 李と高松による「連載対談」は、一九七三年の『美術手帖』に六回に亘って連載された。掲載は下記の通り。二月(第三六四号)・三月(第三六五号)・五月(第三六七号)・六月(第三六八号)・七月(第三六九号)註2参照・九月(第三七二号)

14 高松「物質性と存在感」展覧会図録「一九一―二〇頁(初出・一九七六年)

本冊は当美術館の展覧会「高松次郎一九七〇年代の立体を中心に」(二〇〇五年五月一六日―七月一六日)にあわせて開催された。

本誌掲載にあたって、筆耕ならびに註記は本館学芸員の薬科英也が行い、出席された各氏にご確認をお願いした。

Symposium: "Rediscovering Takamatsu Jirō"

Panelists: Nakahara Yusuke
Minemura Toshiaki
Tatehata Akira
Chair: Warashina Hideya
Date: June 24, 2000
Chiba City Museum of Art

This symposium was held in conjunction with the exhibition "Takamatsu Jirō: Three-dimensional Works of the 1970s" at Chiba City Museum of Art. The exhibition featured *Compound*, a series produced during the 1970s by the important post-war Japanese artist Takamatsu Jirō (1936-98). In displaying these works, the exhibition sought to determine the influence Takamatsu has had on three-dimensional art in Japan since the 1970s.

The three panelists, art critics Nakahara Yusuke, Minemura Toshiaki, and Tatehata Akira, had all crossed paths with Takamatsu in the world of art exhibitions and art criticism, and in examining Takamatsu's three-dimensional works of the 1970s, the symposium discussed the artist's *oeuvre* as a whole. His art can be divided into four parts: *Ten* ["Point"] and *Sen* ["Line"] dating from the 1950s through the first half of the 1960s; paintings and three-dimensional works on the themes *Kage* ["Shadow"] and *Enkinhō* ["Perspective"]; autonomous, three-dimensional works in metal from the 1970s (these can be compared to the "primary structures" being done in Europe and America at the same time), and paintings from the 1980s on. Within this body of work, the three-dimensional constructions of the 1970s have been the least examined.

Nakahara, who knew Takamatsu best, pointed out evidence of anti-constructivism in the artist's three-dimensional works of the 1970s. Tatehata was of the opinion that when Takamatsu's work is viewed as a whole, it is clear that he deliberately distanced himself from Expressionism. In response to Nakahara, Tatehata stated that one must recognize constructionist aspects in Takamatsu's work. The opinions of these two critics were not completely opposed, however. Tatehata believed that Takamatsu's works are different from Minimalist and Conceptualist art as understood and practiced in Europe and the United States, and both critics agreed that while Takamatsu's *oeuvre* may be constructionist in character, it stands apart from the type of Constructivism that was established in the 20th century. Minemura continued the discussion saying that he believed Takamatsu to be an artist who was aware of ontological questions, a rare phenomenon in the history of Japanese art. Takamatsu's thought contained similarities to Leibniz's idea of the "monade", which differed from the theory of duality of Descartes.

The symposium dealt only with Takamatsu as an individual and did not include the activities of Hered Center, a group he formed in the 1960s with Akasegawa Genpei (b. 1937) and Nakanishi Natsuyuki (b. 1935).

(Translated by Carol Morland)

Bulletin of Chiba City Museum of Art
Siren No.4
March 31,2001

Edited and Published by
Chiba City Museum of Art
3-10-8 Chuo, Chuo-ku, Chiba 260-8733 JAPAN
Phone. 04 3-221-2311

Produced by
Insho-sha

ISSN 1343-148X

千葉市美術館研究紀要
探遊 第四号
二〇〇一年三月三十一日発行
編集・発行 財団法人千葉市教育振興財団
千葉市美術館
〒六〇一八七三 千葉市中央区...
電話 〇四 一一一...
編集担当 半田滋男
制作 印象社