



福島県立美術館

研究紀要

第 6 号



2021

Bulletin of Fukushima Prefectural Museum of Art

Bulletin of Fukushima Prefectural Museum of Art



福島県立美術館

研究紀要

第 6 号



2021



図8 関根正二《三星》1919年
カンヴァス、油彩 60.5×45.5cm
東京国立近代美術館蔵



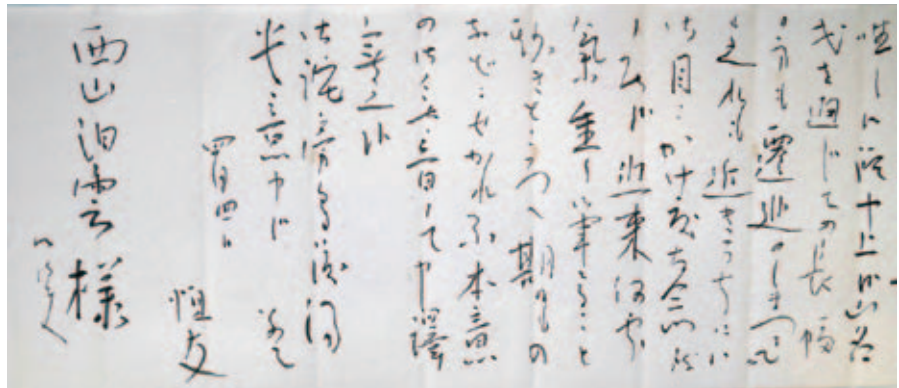
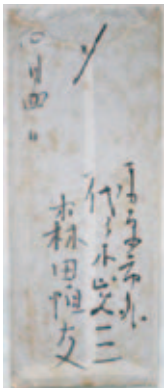
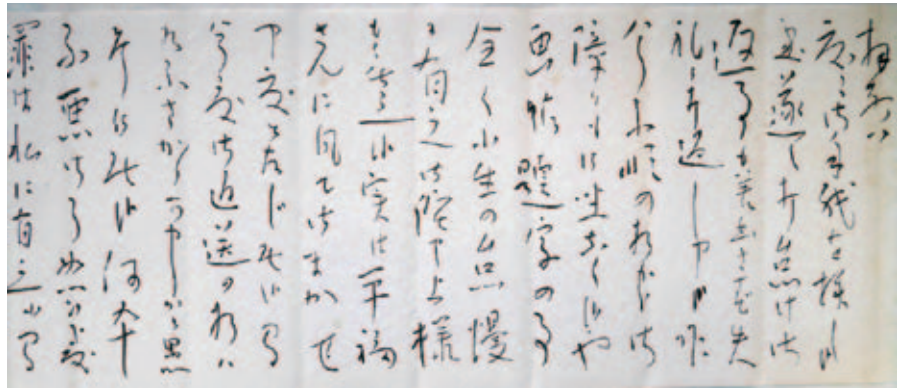
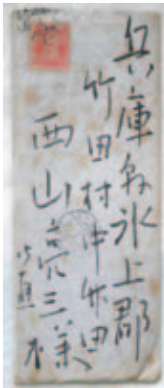
図4 関根正二《姉弟》1918年
カンヴァス、油彩 80.5×60.5cm
福島県立美術館蔵



図30 関根正二《慰められつゝ悩む》1919年
絵はがき



図25 関根正二《子供》1919年
カンヴァス、油彩 60.9×45.7cm
石橋財団アーティゾン美術館蔵



口絵1 森田恒友書簡 西山亮三(泊雲)宛 大正9年4月4日



口絵4 森田恒友書簡 西山泊雲宛 大正10年7月27日



口絵3 森田恒友書簡 西山亮三(泊雲)宛 大正9年11月7日



口絵2 森田恒友書簡 西山泊雲宛 大正9年11月4日



図2 《常磐》 1950-60年代
カンヴァス、油彩
福島県立美術館蔵



図6 《見世物の女》 1965年頃
カンヴァス、油彩
福島県立美術館蔵



図12 《TORSO》 1999年
石膏、蜜蝋、油彩
周南市美術博物館蔵



図13 《花咲く大地》 2004年
合板、麻布、ミクストメディア
神奈川県立近代美術館蔵
山本糾撮影

目次

関根正二 最後の一年	伊藤 匡
森田恒友 西山泊雲宛書簡 翻刻(一)	増渕 鏡子
論文要旨	(38)
ジョルジュ・ルオー作《超人》について	
——ルオーとウォルター・パッチ、ジョン・クインの書簡の分析を中心に	坂本 篤史
報告…コレクション・トークイベント	
「宮崎進の作品を語る」	荒木 康子 編
報告…視覚障害者との美術鑑賞事業	
——「触って話して見て楽しむ美術鑑賞ワークショップ」の実践	橋本 恵里

関根正二 最後の一年

伊藤 匡

はじめに

福島県立美術館は、開館以来関根正二（一八九九〜一九一九）の展覧会を四回開催している（註¹）。展覧会ごとに、行方不明や知られていなかった作品、画稿類、書簡等が見つかり、展示することができた。その中には、本画との密接な関連を窺わせる画稿、書簡もあり、関根の作画の動機やその展開を推察する手がかりになる。本稿では、関根が最も個性を発揮したと言われる一九一八年以降の作品を中心に、その主題と意味を考察する。

最後の一年間の重要性

関根正二の歿後に編纂された『信仰の悲み 関根正二遺作展覧會』目録（本稿では以下『遺作展覧會目録』と略記。）の略伝には、関根は一四歳の「大正二年二月 初めて絵筆を執り」（註²）、一九一五（大正四）年の第二回二科展に『死を思う日』が初入選、以後毎年二科展に入選するなど、写実を土台にした作品を制作する。だが、一九一九（大正八）年六月に、二〇歳と二か月でその生涯を終えた。

関根の画業は最大に見積もってもわずか七年間に過ぎず、その一年一年が重要であるが、生涯の最後の一年間にその画風が驚くべき変化を遂

げた。一九一八年五月一日の日記に、関根はこう書いている。

「真実に違（偉）大な力を感じた人間が生まれた。天才が生まれる時、多くの人間はそれを恐れる。真（信）じて居た友人までもが恐れる。狂者かなにかと思つて恐れる。ことに日本人はさうだ。なさけなくなる」（註³）。

関根の友人たち、作家久米正雄や日本画家伊東深水も、関根作品が一变したのは一九一八年春に、蓄膿症の手術をしてから後のことと断言している。伊東深水は、

「君の芸術が全く何等妥協を許さない併も真に生命づけられたるのは君が鼻の療治をしてからだと思ふ。否実にそれ以後のことである。君が極端な熱情に支配されたのも矢張りその頃からであつた。久米正雄氏が舞台監督となつて国民座が有楽座で『圓光』を上演した時、実はその『圓光』の背景になる舞台面の油絵の額を描いた。私は君に伴はれてその舞台を見に行ったが私は戦慄を覚える程その作品に威嚇された。実にその時からの君の芸術は日本人とは思へぬ程美しい色彩と、しかも時代を超越したその作構は全く日本の天才であることを痛切に感じしめるほど強く思はれた」（註⁴）。

国民座による『圓光』の舞台が開催されたのは、一九一八年五月二九、

三〇日である。関根の日記の日付と照合すれば、関根らしい作品が描かれたのは一九一八年五月頃からのこととなる。関根の絵が強い個性を發揮したのは、この時から亡くなる一九一九年六月までの約一年であった。

《子守する少女》から《姉弟》へ

舞台『圓光』の背景画を別にすれば、関根がいわば〈覚醒〉した後に最初に関心を持ったモチーフは、〈子守する女〉であった。それは、友人村岡黒影宛の一九一八年五月二〇日付書簡（福島県立美術館蔵 図1）に登場する（註5）。

山並みを背景に、横向きの少女が全身像で描かれ、その背中に子どもが描かれている。比較的細部まで描きこまれているのは少女の顔の部分のみで、他は数本の線描で輪郭を取っているに過ぎない。背負われている子どもの頭の周りにもう一本線が引かれ、円光のようにも見える。

《子守する女と横顔》（図2）の鉛筆素描には、書簡に描かれた少女の横顔の一部と、子守する女の正面向きのポーズが描かれている。この素描の裏面には、《少年》（図3）が描かれている。この正面を向いた顔は、背負われた子どものスケッチの可能性が高い。

書簡の挿図は、《姉弟》（福島県立美術館蔵 図4、口絵3頁）へと展開する。両図で大きく異なるのは、背景である。書簡では遠くに山並みが描かれているが、油彩画では画面ほぼ中央に水平線が描かれ、緑の草原になっている。手前にはひまわりとも見える花が一面に咲いている。さらに《姉弟》では背負われている子どもの円光が消えている。

《姉弟》について、その最初の段階では、「魔気人に迫るものがあつた。」と久米正雄が回想している。関根が二科展に出品するために手を入れた

のだが、友人たちは却って表現が弱まったと見ている（註6）。手を入れたとすれば、手前の花だろうか。現在の作品を見る限り、魔気迫るという印象ではなく、むしろ関根自身が姉に背負われて育った幼い頃への思いや、其の頃育った故郷白河への思いを感じさせる。

この絵のモデルについて、新聞や雑誌の取材に関根自身は「自分の主観を現さうとしてモデル無しに描いたもの」（註7）と言い、父親の政吉は「『姉弟』は近所の子供を描いたので、小さい子は歳の割に、ませた顔をしてゐますが、那の通りです」と証言している。スケッチが遺されていることから、部分的には近所の子どもか誰かをモデルに写生しながら、絵全体は関根の頭の中にある原像を表現した構想画と考えられる。背景が、遠くに山並みが見える景色から、野原に変わったことは何を意味するのか。どこかの実景と断定はできないが、関根の故郷である白河など具体的な場所から、関根の頭の中にある世界が舞台になったことを意味するのだろうか。

《病める者》

関根の村岡黒影宛一九一八年七月三日消印の葉書（註8）には、「病める者」と題のついたペン素描が描かれている（福島県立美術館蔵 図5）。草原に一人の人物が立っている。首から足先までを覆う長衣を身にまとい、両手を腹の前に合わせている。手には果実のような丸い物を持っている。両胸がふくらんでいるようにも見える。顔の周りは包帯が巻かれ、耳を覆っている。背景には円が描かれているが、月のようにも、または聖なる者を表す円光のように見える。関根は一九一八年四月頃蓄膿症の手術のために帝大病院に入院し、そこで知り合った田口

真咲という女性を親身になって介護したものの、結局失恋したと伝えられている。この《病める者》には、その女性への思いが投影されているのだろう。

関根の女性単身立像には、《女》(『文章世界』一三卷六号 一九一八年六月号)がある(図6)。ここでは、腹の前に合わせた両手で何かを持っている姿勢を取っているが、頭に包帯は巻いていない。また背景には太陽らしき赤い円と光線が描かれている。この二点は、対のように見える。《女》が昼の世界に住む健康的な存在であるのに対して、《病める者》は夜の世界の病に冒された存在である。制作時期は近接しているが、《女》の方が若干早いと考えられるから、始めに《女》を構想し、対比的な《病める者》のイメージが浮かんだのであろう。

この《病める者》のモチーフは、『文章世界』一三卷一十一号(一九一八年十一月号)の挿図に引き継がれている(図7)。比較すると、人物の胸のふくらみや腰の括れが明確に描かれていることから、この人物が女性であることがはっきりする。背景の月または円光は消え、人物の立つ地面には植物が描かれている。

《病める者》から《三星》へ

頭に包帯を巻いた人物のモチーフは、その後《三星》(東京国立近代美術館蔵 図8、口絵3頁)に再現される。包帯を巻いた中央の人物には乳房が描かれていたことが、X線の透視で明らかになっているのだが、中央の人物は関根正二自身とされている。女性から男性それも関根自身へと変更されたことになる。

関根は、蓄膿症の持病があった。その影響からか耳の痛みにも悩まされ

れていた。「耳が激しく痛むので、何んにも出来ない」(一九一七年七月三日の日記)。したがって、治療のため耳を包帯で巻くことも実際にあったかもしれない。しかし、この包帯に自らをゴッホになぞらえ、その天才性と狂気を包帯を巻いた姿で象徴したのではないか、という見方もある(註9)。「病める者」が頭部に巻く包帯のようなものについては、蓄膿症などの身体的な病気との関連よりも、むしろ精神の病(「狂気」との関連で捉えるべきもの」という指摘である。

《天才》と《狂気》は、ゴッホに心を寄せた関根の願望でもある。関根にとつて《狂気》と《天才》と《孤独》は同一のもの異なる側面である。ゴッホは耳を切った《自画像》(図9)を描き、そこでは耳を覆って顔の周りに白い包帯が巻かれている(註10)。「三星」中央の頭部に包帯を巻いた自画像において、関根は自らをゴッホになぞらえた《天才》として描いている。

ただし、この時期の関根にとつては精神の病だけではなく、身体の病も同様に重要と考えられる。この《病める者》のイメージが最初に描かれた前記の葉書に「僕は外に出られないのです」と病床にあることを記している。身体的な病気が契機となり、病気にかかっている病める者を美化するイメージが、最初にあつたと見られる。

《病める者》は始め女性像として描かれていた。その時点では、《病める者》は思慕または救済の対象であつたはずである。それが関根自身の自画像になったことは、制作意図が大幅に変更されたことを意味する。《病める者》から《三星》への制作意図の変更は、人物が三人になっていることに現れている。三人の立像は他に《無題》(『文章世界』一四卷

三号表紙 一九一九年三月号)がある(図10)。「三星」との共通点は、

中央の人物が赤いマフラーらしきものを首に巻いていることであるが、頭に包帯は巻いていない。両脇の人物は、略画的な筆致のため男性とも女性とも決められない。この画の下絵と考えられる《文章世界表紙下絵》(図11)では、三人の人物が同一方向を向いて近接して立っている。両図を比較すると、《三星》の両脇の人物が、中央の人物に半身が隠れるほど密着した姿勢であることが際立つ。《包帯の男》がスケッチブック(三重県立美術館蔵)に描かれているが、その段階では単身像である(図12)。包帯を巻き病身の関根の両脇に、二人の女性が寄り添って、三人一体のように描かれていることを重視するべきだろう。この作品で、中央の人物はゴッホになぞらえた包帯を巻いた天才という強い自己主張と、同時に両脇の女性たち、肉親や恋人たちに支えられ救われたいという願望が渾然となった、両義的な存在として描かれている。中央の人物を、美術史家土方定一らが女性と認識していたのに対して、関根の友人たちは関根自身と見ていたということは、中央の人物の両義性を象徴しているように思われる。(モデルの問題は後述する。)

なお、三人の手前には速筆で花が描かれている。この花は、現実世界ではない別の世界であることを象徴していると考えられる。これは《信仰の悲しみ》《姉弟》《慰められつ、悩む》に描かれた花も同様で、その最初は《天平美人》に遡る(註11)。

病氣と死因

関根の心身の状態と制作との間には、強い連関が見出せる。そこで、一九一八年から一九九年にかけて、関根の心身の状態を、友人に宛てた手紙や友人の回想、当時の新聞記事等から時系列順に並べてみる。

(一) 一九一八年四月頃 蓄膿症の手術をする。

関根は長年患っていた蓄膿症の手術をしている。これについては、久米正雄や今東光が小説にしている。正確な日付は不明ながら、友人村岡黒影宛の一九一八年五月二〇日消印の書簡で、「鼻の手術」に触れているから、それ以前である。

(二) 六月上旬 酔って暴れ、警察署に一晚留置されたことが新聞記事で

「発狂した」と伝えられる(時事新報一九一八年六月二一日)(註12)。

「心配をかけてすみませんでした ほんとに皆様に心配をかけた落着いた気分になって居る」(村岡黒影宛葉書一九一八年六月二二日消印)(註13)。ここでの「心配」は、そのことを指しているであろう。

なお、この葉書は差出人住所が銚子になっており、体力的には問題なく銚子に出かけられる状態だった。

(三) 六月〜七月 肋膜炎にかかると。

「此度は身が本当に悪くなり医者云ふ通り床につき一歩も外へ出ません。ロクマクハイエンとか云ふのです」(村岡黒影宛葉書一九一八年六月二八日消印)(註14)。

「僕は外へ出られないのです」(村岡黒影宛葉書一九一八年七月三日消印)(註15)。

肋膜炎は胸膜炎のこと、結核、肺炎、リウマチ、外傷および癌の転移などで起こる。

(四) 一二月頃〜一九一九年一月頃 肺炎にかかると。

『遺作展覧會目録』の年譜には、「大正七年十一月 流行性感冒に罹り病臥、以来健康勝れず」とある(註16)。ここでいう流行性感冒とは、スペイン・インフルエンザ(ス

ペイン風邪)であろう。

「病気の為め三十日から床について居る とても一週間位は出られない 絵も描かねばならないのに実に閉口です」(村岡黒影宛葉書一九一八年一月三日消印) (註17)。

「僕は十二月二十七日から肺炎で寝て居ます 一時は心配しました 現在もまだ外出は出来ません」(村岡黒影宛葉書一九一九年一月二五日消印) (註18)。

(五) 一九一九年六月 病床に就く。

「新進画家関根正二氏は、頃日来腸を患いたるが病革まり十六日午後一時半長逝せり」(万朝報一九一九年六月一七日付) (註19)。

関根正二の死因は、正確には伝わっていない。医師である加藤稔は「一月、流行性感冒にかかる。これがこじれて、さらに翌年一月、肺炎となる。その間にも肺結核は進行し、病臥する日も多くなっていた。」そして「肺結核のため、二〇歳という短い生涯を閉じたのは大正八年六月であった。」(註20)という診断を下している。

スペイン・インフルエンザは一九一八年から一九二〇年にかけて世界的に蔓延し、世界中で二千万から四千万人もの人が亡くなったといわれている。日本の患者数は、『内務省衛生局「流行性感冒」』によれば感染者数二一七万人、死亡者数三万八千人を数え、死者四五万三二五二人という試算もある人類が被った最大のパンデミックである。「もしスペイン・インフルエンザがこの時に日本に襲来しなかったら、死亡せずに済んだ結核患者、肺炎・気管支炎等の呼吸器系の患者が数多存在し、それがインフルエンザによって命を絶たれる結果となった」と考え、これらの人々の死を、スペイン・インフルエンザによる死亡と見な

す」(註21)という定義に従えば、流行性感冒と肺炎の症状を呈した関根もまた、スペイン・インフルエンザ(スペイン風邪)による死と見なすべきであろう。

病のロマン化

「肋膜になってからも肺病は天才病だといって大いに気焰を吐いたり、人は片一方の肋膜でへこたれているが、僕などは両方だからこの通り、ピンピンだと威張っていたものだ」(註22)。

この友人たちの証言からは、関根が肺病にある種の憧れを抱いていたことを伺わせる。これは「若く美しい者が蒼白く死ぬといったものから、才能ある者が夭折するといったものまで一種独特の甘美なイメージ」であり、肺病のロマン化と呼ばれる(註23)。こうしたロマンティックな肺病のイメージの成立、攪拌の過程で重要な役割を果たしたのが、樋口一葉(一八七二〜九六)の生涯である。一葉の死を報じた新聞や雑誌の記事には、彼女が天才であることとその死因が肺病であることが記された(註24)。

関根は一九一七年に山形の村岡黒影の実家に旅した。そこで描いた《天平美人》(大阪中之島美術館蔵 図13)の画中に、関根は樋口一葉の歌を書き込んでいる。

朝な朝な対ふ鏡の影にだにはづかしきまでやつれぬるかな 一葉作
この歌は恋しいを歌ったものとされている。なぜ一葉の歌を書き入れたのか。一葉と関根の接点、そして関根が自作にこの歌を書き入れた意味は、まだ詳らかにしない(註25)。一葉は肺病を患い、若くして世を去った天才と見なされていた。関根が肺病を天才病としてある種の憧れを抱

いていたこと、関根の周囲には、肺病のため二四歳で死去した作家素木しづ（一八九五―一九一八）がいる。素木は生前から（一葉以来の）という評言を受けていた（註26）。同じように肺病で夭折した女性の作家であり、より神格化されていた樋口一葉への崇敬の念が、関根の心に生じたのかもしれない。

《信仰の悲しみ》

関根正二は、恋に焦がれていた。日記や書簡には、片想いを含めて彼の恋人たちの名前が記されている。《信仰の悲しみ》（大原美術館蔵 図14）を描いた頃には、田口真咲という女性に失恋している。

「端書を銚子からよこして以来、帰京しても誰にも逢はずに黙々として描き出したのが彼の『信仰の悲み』といふ大作であった」と、友人は語っている（註27）。

《信仰の悲しみ》について、関根は新聞や雑誌の取材に対して、「朝夕孤独の淋さに何物かに祀る心地になる時 あした女が三人又五人私の目の前に現れる」などと、自分が見た幻影を描いたということを行っている（註28）。

また関根の父親も、新聞の取材に、

「暫く床に就てゐる中夢の如く眼に浮んだと云ふのが今度入賞した『信仰の悲しみ』と云ふのださうです、私は屋根職人で何も解りませんが寝てながらこれだ／＼急に下図を描き出したので又気がおかしくなったのかと心配しました」（註29）と答えている。

病床で描いたかもしれない一枚の下絵が、遺されている（図15）。あたかも自分の頭に浮かんだ原イメージを、忘れないために急いで紙に書

き留めたという態の下絵だが、パステルで着色されているため、当初の関根の構想が伺える。三番目の女性の頭には、花嫁が被る白いベールのようなものが描かれている。

この絵について、関根自身も取材に答えて幻影のことを語り、また友人たちも関根が語ったさまざまな幻影を伝えている。その中では、久米正雄が伝える以下の証言が、この下絵の説明として頷けるものがある。「帝劇の前で非常に美しい女に出会って一緒に日比谷公園を歩いて居る間に兩人は何時の間にか新婚式を挙げて居るやうに思はれ、其の嫁入の行列が美々しく自分の眼の前を練って歩くやうに見えた事もあつたさうだ」（註30）。

久米は《信仰の悲しみ》という画題についても証言を遺している。「有名になった『信仰の悲み』は最初『樂しき国土』といふ題で、関根君自身の考へでは、木の果など捧げてゆく女によって豊かな樂しい国土を現したつもりだったところ、伊東深水君か誰かが、楽しいところは少しも出てゐないといったので、『信仰の悲み』と変更したものださうである」（註31）。

《信仰の悲しみ》では、五人の女性のうち、中央の朱色の着物を身にまとった女性のみ黄色の果実らしき丸いものを二つ手に持ち、他の四人の白衣の女性たちは、いずれも葉を伴った赤い花を持っている。

この作品で、女たちが歩む大地には金色の絵具が塗られている。二科展出品当時の批評でも、評論家森口多里は「金箔の地面」と記している（註32）。金色の大地に当初の《樂しき国土》という画題から推測すれば、関根の意図は豊かな樂しい場面を描こうとしたとみてよいだろう。一連の証言によって、《信仰の悲しみ》は比較的短期間に描かれ、本人とし

ては未完の状態で二科展に出品されたと考えられる(註33)。

女性像

関根は新聞の取材に対して、『信仰の悲しみ』で表そうとした原像がまだ完全には表現できていない、と答えている。未完の理由を身体の調子が悪かったためとも言っているし、また別の記事では「絵具が充分に買へなかつたので、五十人の画面の端などは塗り残してある」(註34)と、画材不足もあった。

表現しきれなかつた原像を追求した作品、言い換えれば『信仰の悲しみ』の続編と思われる女性像が『神の祈り』(福島県立美術館蔵 図16)とみられる。こちらは『信仰の悲しみ』と同じような風景の中を、やはり長衣を身にまとった女性が二人描かれている。前を行く女性は地面または花を指さし、赤い果実を手にした後ろの女性の頭部には円光が描かれている。何らかの意味で聖性をもっていることを表しているのであろう。それが宗教的な聖人なのか、別世界つまり死後の世界の住人なのか、あるいは関根にとって特別な存在という意味なのか、簡単には判断できない。

この作品が『信仰の悲しみ』の習作ではなく続編と考えられるのは、本人や父親の証言から『信仰の悲しみ』は構想から制作までの時間が短く、身体の不調や絵具不足などがあつたと推測されるのに対して、この作品は塗り残しなどがなく、むしろ関根としては厚塗り(ただしカンヴァスは新しいものではなく、別の作品の流用)なことで、短期間の制作とはみえないからである(註35)。

『神の祈り』の後ろの女性とよく似たポーズの女性の下絵が、『信仰』

と『祈り』(ともに福島県立美術館蔵 図17、図18)である。ただし、両図とも前の女性の替わりに二人の人物が正面向きに立ち、三人の人物像となっている。

三人像

関根が構想したもう一つのタイプの三人像に、中央に女性が立ち、その両脇に子どもが一人ずついるモチーフがある。パステルの『女と子供』や、『遺作展覧會目錄』に図版が掲載されている『無題』(図19)などである。

なかでも『裸婦群像』(長野県信濃美術館蔵 図20)という素描には、関根の世界観が示されており、興味深い。画面は上下に区切られている。下段では、草原に三人の人物が立っている。中央の大きな女性は右を向き、その左右に子どもが一人ずつ正面を向いている。二人は口を大きく開け、歌っているようにも見える。そして左側の子どもは頭に包帯を巻いているように見える。上段では、やはり三人の人物が描かれている。中央の女性は両手を広げ、両足をX字形に交叉している。左側の人物は、左を向いて片手を頭の上に延ばしている。右側の人物は、横向きになつて屈伸運動のようなポーズをとる。三人のポーズは、踊りを表現しているように見える。そして三人の頭の周りには、光輪のような円が描かれている。下段と上段は地上界と天上界、あるいはこの世とあの世で、あの世の住人たちが楽しく踊っている情景と解釈できる(註36)。

前記の『無題』や『女と子供』、あるいは、『三人(野原)』(三重県立美術館蔵 図21)は、『裸婦群像』上段の天上界のヴァリエーションであろう。スケッチブックの中にも、中央の人物を研究した『脚を交叉し

た人》(三重県立美術館蔵)が見られる。また《三人の女と日輪》(おかしき世界子ども美術博物館蔵)や《走る女と表紙下絵》(三重県立美術館蔵 図22)に見られる《走る女》も、上段の三人の人物のポーズを研究しているものと見られる。

『獄中記』の影響

関根の作品世界には宗教、とくにキリスト教的な宗教的雰囲気を感じられる(註37)。彼の日記にも、《神》という語がしばしば記されている。しかし、彼が聖書を読んでいたとか教会に通ったという事実は、彼自身の記録からも友人たちの証言からも見つかっていない。

関根の日記には多くの書物の名が登場するが、なかでも彼が明白に影響を受けているのは、オスカー・ワイルドの『獄中記』である。ワイルドは、世紀末デカダンスの象徴的存在で、奇行や快樂主義的言動が知られる。『獄中記』の内容は、《悲哀》の美と、キリストが芸術家であることを主張する。悲哀こそ人生の真実であり、人間最高の情緒であるという。

関根の日記や書簡には『獄中記』からの引用が見られる。とりわけ、「世に悲哀に比ぶべき真理はない。否な時としては、悲哀のみ唯一の真理と思はれる事さへ有る。〔中略〕この世は悲哀から造られた物で小児一人生るも、星一つ出るにもそこに苦痛の伴ふ事を忘れてはなりません。」という一節を抜き書きし、また恋人への手紙にも書いている(註38)。

この関根が好んだ一節を絵画化したとも思えるのが《天使(断片)》(三重県立美術館蔵 図23)と呼ばれている作品である(註39)。この作品では、ほぼ正面を向いた女性が両手で青い小さな壺を持っている。その壺から

は煙が立ち上り、その先に子どもの上半身が描かれている。この女性には明白に円光が描かれていることから、聖なるものということになる。女性の両脇には、子どもが左右に一人ずつ描かれている。三人の立像に加えて、もう一人の子どもが宙に浮かんでいるという構図である。子どもがこの世に生まれる瞬間を表現していると考えられる。

壺が描かれた作品には《女の立像》(長野県信濃美術館蔵 図24)があるが、こちらでは壺は女性の足元に置かれ、女性の手は腹の前にあるものの、何も持っていない。画面に壺が描かれた女性像としては、《天平美人》が最も早い例と考えられる。この壺は、どこから来たのか。関根が壺を描いた意味は、まだわかっていない(註40)。

〈家族〉

関根正二には、二人の姉がいた。五つ上の長姉クラと、二つ違いのフサである。《姉弟》制作当時、クラは千葉県銚子に、フサは東京向島に住んでいた。彼は九人兄弟姉妹の四番目だった。上には兄弥助と姉クラとフサの二人。下にはキク、コト、繁の三人の妹と、秀男、武男の二人の弟があった。

関根の日記には、友人、恋人などとの交友だけではなく、家族のこともしばしば登場する。その一部を抜粋してみよう(註41)。

「今日はなき妹の七年忌にあたるので、家の者、親籍(戚)集る。」

一九一七年七月一日

「兄の仕事を手つだう。」同年七月二日

「午後から母がすぐの姉(フサ)の家へ、遊びに行く。俺れの、るす番だ。〔中略〕弟の秀男が外出して二時余りになるが帰らぬので心

配だから外へさがしに行く。弟暫くで帰る。」同年七月一日

「銚子へ早く行きたい。姉(クラ)が早くくれば好いがな、一緒に行くのだ。元徳様の縁日だ。」同年七月二日

「夜、長野へ行くので文房堂で絵具を求め帰り、姉の処で金二円を貰ふ。小使(遣)と云つて。」同年八月四日

「弟武男をつれて、上野山の所へ行く。十二時迄遊ぶ。伊東に遭つて帰る。」同年九月三日

「早やく金を取つて親、伯父等に安心をさせたい。」同年九月一六日

「午前二時と云(ふ)と電気消へ水出る。一三十分間に二尺を出る。風益(々)強し、人間の悲鳴聞ゆ。材木流る。一時間(の)中に五尺に益す。子供、秀男、悲(避)なんす。暫くで母出る、俺母をせをふ、父床をあげる」同年一〇月一日

「今日はちちのかわりに車を引いて六ツ目迄で行き、疲れて帰る。」一九一八年日付なし

「父が足を悪くしたので不安でならない。好くなつてくれ、ばよいが。」同年日付なし

「今夜は兄の家で酒を飲み、頭が離れて居る。兄は兄たるべし。俺れに語た。俺れも心から吾が兄弟たるを感ずる。涙を流さざるを得ない。」同年日付なし

日記から窺えるように、関根家は家族間の交流が密接であり、関根は家族思いであった。このことは、彼の作品のモデルにも、またテーマを推測する上でも重視すべき点と思われる。

ここで、人物のモデルについて考えてみよう。

関根の末弟武男の証言によれば、『信仰の悲しみ』の中央の三人の女

性の顔は、関根の妹キク、姉フサとクラであるという。《姉弟》は、近所の子どもを描いたものという関根の証言がある。《子供》は、近所の子どもを描いたとも、関根の弟武男がモデルとも言われている(註42)。《三星》の左側の女性については、関根の長姉クラという関根武男説と、関根の恋人という友人池谷与一郎説が伝わる。

一方、関根自身はモデルに関して何も語っていない。前述のように子どもを描いた作品は複数あり、子どもたちの顔立ちも異なっている。また、顔や手のスケッチがあることから、姉妹や弟、近所の子どもたちをモデルに細部やポーズなどをスケッチしているものの、全体の構図や表情等は関根の頭にあるものを表現したため、関根としてはモデルを基に描いたという認識はなかったと考えられる。

〈子ども像〉

関根の小学校時代からの友人太田鶴三郎は、関根の最後の作品について、次のように証言している。

「最後の作は二十五号の自画像と二科への出品の五十号《慰められつ、悩む》と十二号の赤い着物を着た小児とです。小児のは実に短時間で成された物で家人が外出して私と留守居してゐる間に近所の小児を呼んで画いたものです」(註43)。

二十五号の《自画像》と《慰められつ、悩む》は現在行方不明、十二号の赤い着物を着た小児は石橋財団アーティゾン美術館蔵の《子供》(図25、口絵3頁)であろう。

前記の証言からは、関根がたまたま子どもの像を描いたような印象も受けるが、実際にはそうではない。というのは、関根は他にも《小供》(図

26) や二人の女性像の上に少年の顔を描いた《三人の顔》(ポーラ美術館蔵 図27) など、顔立ちが異なる子どもを何人も描いているからである。このことは、関根が《子ども》のモチーフに関心を持っていたことを示している。さらに、X線調査の結果、この《子供》は別の作品を切り取り、絵具を塗った上に描かれていることが判っている(註44)。関根は画材も十分には買えなかったから、使える画布が使い古しのものしかなかったのかもしれない。そうであったとしても、この頃の関根にとって、子どもは非常に重要なモチーフであった。

子どもを描いた素描も多い。中でも《手を合わせる少年》(図28)と《少年座像》(図29)と仮題のついている素描では、腹の前で組んだ両手の組み方に関心を向けている(註45)。顔立ちから、この二点は別のモデルのようであり、関根は何度も正面向きの子どもの像を描いている。『遺作展覧會目録』には、《小供》という題の作品が七点出品されている。いずれも一九一八年または一九九年の制作である。子どもの姿は、絶筆となった《慰められつ、悩む》にも登場している。

繰り返し描かれた子どもは、弟や近所の子どもの肖像に留まっていない。関根は子ども、それも少年像に何かを託している。現在の姿を描いた自画像に対応した、純粹無垢な存在として理想化された幼い頃の自分の自身の肖像的な意味があるのではないだろうか。

慰められつ、悩むのは誰か

《慰められつ、悩む》(図30、口絵3頁)は、絶筆となった作品である。「死の境地が見へ出してから急いで描いた、それも最後まで筆の届かぬうちに死なねばならなかった」(註46)。

画面には四人の人物が描かれている。そのうち、右から二人目の人物が左手に一個の黄色い丸いものを握り、右手も何かを掌に載せているような姿勢をとっている。この人物には円光が描かれている。また、左端の子どもが左手で赤い丸いものを一個持っている。関根のスケッチブックの中には、《合掌する男》(図31)や《顔》(図32)など、この作品に関連すると思われるスケッチがある。

モデルに関しては、関根の次姉フサが「私と姉と女の弟子の三人がモデルで、横向きに立って、他の余分なものはないありません。小さな子どもが脇におりますが、その子もいませんでしたし、向きもちがっております」(註47)と述べている。また、関根の母親の証言も記録されている。

「涙ながらに母君は語られました。

あの絵「二科展に出品すべき」の花は体がすつきり、いけなくなつてから、いつの間にか描き併へました。あの絵は御覧の通り署名することが出来ませんでした。病床には、いつも自分の画を置いて、見詰めておりました」(註48)。

「死は自身にもよくわかつたのだろう、絵の整理をして大部分は焼ひてしまし、死んでから通知する知人の住所書きを集めて一包みにしたりした」(註49)。

関根自身も死期を自覚したのだろう。『遺作展覧會目録』には、《死(慰められつ、悩むの続き)》という題名のバステル画が目録に載っている(図33)。題名のみで図版もないため確かめようもないが、関根の構想では《慰められつ、悩む》に続く物語があり、それは《死》という題であった。家族に見守られ慰められつ、死への旅に向かわなければならな

かったのは、関根自身であった。だが、彼の物語は死で終わるのではないだろう。続く場面があったはずだ。それは、『遺作展覧會目録』の表紙になった《無題》(図19)にみられる女神と子ども像か、《裸婦群像》(図20)の上段のような楽園の情景かもしれない。

(いとう きょう／専門員)

註

- (1) 『関根正二とその時代展』三重県立美術館 一九八六年九月六日～一〇月五日 福島県立美術館／一〇月一〇日～十一月九日
『生誕一〇〇年 関根正二展』神奈川県立近代美術館 一九九九年七月一日～八月二日／福島県立美術館 九月四日～一〇月一七日 愛知県美術館 一〇月二十九日～十一月二日
『gallery E コレクション再発見 ミッシングリンク 関根正二の新発見と未発見』福島県立美術館 二〇一七年一月二日～二月二日
『生誕二〇〇年没後一〇〇年関根正二展』福島県立美術館 二〇一九年九月一日～十一月一〇日／三重県立美術館 十一月二三日～二〇二〇年一月一日／神奈川県立近代美術館鎌倉別館 二月一日～三月二二日
なお、各展覧会の図録を、本稿では以下『一九八六年図録』『一九九九年図録』『二〇一七年図録』『二〇一九年図録』と記す。
酒井忠康編『関根正二遺稿・追想』中央公論美術出版 一九八五年所収。本稿では以下『遺稿・追想』と記す。
(2) 『遺稿・追想』一〇二頁
(3) 伊東深水の証言は、「天分豊かな関根君の芸術」『みづゑ』第一七八号 一九一九年二月『遺稿・追想』一七二頁
『圓光』の舞台背景画は見つかっていない。この下絵の可能性がある作品が《女の顔》(神奈川県立近代美術館蔵 図34)である。ほぼ正面をむいた女性の胸像で、特徴は円光が描かれていることである。この円光はこの後の

関根作品にしばしば登場する。

また、久米正雄は、

「あの人が本当に天才を發揮したと思はれたのは恰度去年の春鼻の療治をしてからの事で、その時描いた二枚のもの(去年二科へ出品した「姉弟」といふのも其の中の一枚であるが)からで、今迄の関根君とは非常に違って居るのに驚かされた。「中略」実際あの時からの氏の画には天才の閃きが見えたかの如く感ぜられた位であった」

と語っている。久米正雄「関根正二君を憶ふ」読売新聞一九一九年六月

一九日『遺稿・追想』一五七頁

(5) この書簡の本文は、

「暫くお逢いしませんでしたね、僕も変たが君も変た事と思ふ 僕が鼻を手術してからの出来事は上野山から聞いた事と思ふ 種々の事があつた 女の事があつた 總て僕の餘りに軽率な為め失敗した 僕の現在はその事にまつて居られない 製作も多く出来る どうしても描かねば居られぬ 頭は実に好い 黒と白の差がある そして真んとうに考へられる 「略」自分は現在の日本の洋画界日本画彫塑の總を自覚さす それがけつして自惚でない 自分は今油繪と彫塑をやつて居る 直接石にあつた「て」居る 油は今迄で見へなかつた色が実に多く目に入る 不思議だ 東洋の文藝復興期「ルビでルネサンス」が来た 今、暫くにして行は、る」

と書かれ、関根は心身の調子がよく意気軒昂であることが伺える。

(6) 「其頃の絵は当時二三点僕の家置いてあつたが、非常に凄いものだった。夕方など薄れてゆく光で見ると魔氣人に迫るものがあつた。それからのち、それらの絵を二科へ出すのだと云つて手を入れたが、それはもう昔日の凄氣を失つてゐた。『姉弟』の原画などは実に凄いものであつた。」久米正雄「陋巷に輝く芸術(関根正二君の死)」『中央美術』五一七 一九一九年七月『遺稿・追想』二二二頁

(7) 「『姉弟』の方は、余り突つき過ぎて、始めて出てゐた表現をずっと弱いものにしてしまつた。」三浦末松「関根君と靈感其他」『遺稿・追想』二二二頁
「本年四月鼻の著腫を手術して以来、急に今迄見えなかつた色彩が見える様になり、次いで激しい神経衰弱に罹つて、一度は日比谷公園で倒れ発狂した様に伝へられた程でした、今年出品した内『信仰の悲み』はあの様な幻影を

- 見て描いたもの、『姉妹』の方は自分の主観を現さうとしてモデル無しに描いたもの、今後も今の傾向でグングン進む積りです」読売新聞一九一八年九月一六日『遺稿・追想』一四四頁
- (8) 『二〇一九年図録』一五五頁
- (9) 岡部幹彦「悲哀の聖地へ―関根の女性像モチーフの誕生とその展開―」(『一九八六年図録』)
- (10) 『現代の洋畫』第一七号(一九二三年八月一日発行)にゴッホの《自画像 耳を繻帯せる》の図版が掲載されており、関根が眼にする可能性はあった。
- (11) 『三星』という題名の意味については、これまでオリオン座の中心をなす三つの星であり、福島地方では「三だいしさま」とか「三でいしさま」と呼び、三大師という宗教的意味を与えられているという説が唱えられている。しかし、白河で育った石井重衛は、白河周辺での三大星については聞いたことがないという。石井重衛「青春を駆け抜けた男 夭折の画家関根正二評伝」三七頁。筆者も、福島県内の民俗学の研究者や福島県立博物館の民俗担当学芸員に聞いてみたが、やはり「三だいしさま」の信仰は聞いたことがないという返事で、この説を裏づける根拠は見つかっていない。
- (12) 『遺稿・追想』一四〇頁
- (13) 『二〇一九年図録』XIV頁
- (14) 『二〇一九年図録』XIV頁
- (15) 『二〇一九年図録』XV頁
- (16) 『遺稿・追想』一三七頁
- (17) 『二〇一九年図録』XVI頁
- (18) 『二〇一九年図録』XVI頁
- (19) 『遺稿・追想』一五九頁
- (20) 加藤稔「関根正二と幻視」『精神医学』一七巻七号 一九七五年七月 七二頁
- (21) 速水融「日本を襲ったスペイン・インフルエンザ―人類とウィルスの第一次世界戦争―」二〇〇六年 藤原書店 二三八頁
- (22) 『審美』七―一〇 一九一八年一〇月『遺稿・追想』一四七頁
- (23) 福田真人「結核の文化史」名古屋大学出版会 一九九五年 一一四頁
- (24) 福田真人 前掲書

- (25) 村田真宏「関根正二作『天平美人』屏風について」『福島県立美術館研究紀要』第3号 一九八八年
- (26) 山田昭夫「素木しづ白描」『素木しづ作品集』北書房 一九七〇年 二二六頁
- (27) 三浦末松「関根君と靈感其他」『遺稿・追想』一一二頁
- (28) 関根が『信仰の悲しみ』に関して新聞や雑誌に答えた回答は、以下のようなものがある。
- 「私は先日来極度の神経衰弱になりそれは狂人とまで云はれる様な物でした 併し私はけつして狂人でないのです 真実色々な暗示また幻影が目前に現れるのです 朝夕孤独の淋さに何物かに祀る心地になる時 あした女が三人又五人私の目の前に現れるのです それが今尚ほ目前に現はれるのです あれば未だ完全に表現出来ないのです 身の都合で中ばで中止したのです」『みづゑ』第一六四号 一九一八年一〇月『遺稿・追想』一三九頁
- 「信仰の悲しみ」と云ふのは、私が蓄膿症で一時極度の神経衰弱に罹った時に見た幻影描いた物で、今迄の作とは趣きを異にして居ますが、是を第一歩として将来斯した傾向に進んで行き度いと自分では思つて居ります」時事新報一九一八年九月二六日付『遺稿・追想』一四二頁
- (29) 報知新聞一九一八年九月二六日『遺稿・追想』一四二頁
- (30) 読売新聞一九一九年六月一九日『遺稿・追想』一五九頁
- (31) 久米正雄「陋巷に輝く芸術(関根正二君の死)」『中央美術』五十七 一九一九年七月『遺稿・追想』一六三頁
- (32) 森口多里「二科会の画」都新聞一九一八年九月三日『遺稿・追想』一五一頁
- 最近の研究で、この金色の顔料が真鍮であることが明らかになった。塚本貴之、東京理科大学中井研究室、木下浩司「関根正二『信仰の悲しみ』の光学調査―金色顔料と下層絵の存在―」『二〇一九年図録』六八頁
- (33) この幻影について医学的に考察した加藤稔「関根正二と幻視」によれば、「鼻の手術が誘因となることがあっても、単にそれによって精神病を来たした例を、耳鼻科医もわれわれも経験したことがない。『略』この手術から発病までの期間、症状、経過からすると、術後合併症とは考えられない。『略』また心因反応とは考えられない。『略』また梅毒性のものという説もあるが、

症状や経過から考えて、これはもう問題とするにあたらない。「略」慢性酒
精中毒も否定される。「略」結局、心身にわたる種々の負荷が重なり、それ
がひきがねとなって発症に至った内因性精神病と考えられる。「略」分裂病
特有の症状は何も確かめられないこと。幻覚にしても、それが幻聴ではなく
て幻視に限られており、しかもかなり鮮やかなものであること。経過が急性
で、後に少なくとも目だつた欠陥状態を残していない。このことから分裂病
とは思えない。「略」次に躁病であるが、幻視を来したことからこれも考え
にくい。「略」種々の角度から考えて、結局内因性非定型精神病、ことに
Leonhardの不安・至福精神病の恍惚性靈感精神病と思われる。「略」夢幻様
状態やもうろう状態とするのは不適當であり、同時に夢幻様精神病やてんか
んとするにも無理がある。「略」関根正二は大正七年五月から、少なくとも
九月まで精神病であった。一ヶ月余り、気分の昂揚、宗教的恍惚、異常行動
が目立ち、ついで不安、銷沈、幻視が数ヶ月続いた。

代表作〈信仰の悲み〉は病気の幻像をモチーフとしている。その幻像の
源は関根個人の幼児体験から、さらに神話的、アニマの原型にまでさかのぼ
ることができる。関根の特異な創造は、不安・至福精神病を通じてもたらさ
れたものである。」と結論づけている。

加藤稔「関根正二と幻視」『精神医学』一七巻七号 一九七五年七月 七
六頁

34) 『審美』七十一〇 一九一八年一〇月『遺稿・追想』一四七頁

なお『神の祈り』という題名が最初に確認できるのは、一九六〇年に開催さ
れた「関根正二 村山槐多二人展」であり、関根本人の命名ではない可能性
が高い。「神の祈り 作品解説」及び「関根正二歿後の展覧会出品リスト一覽」
『一九九九年図録』参照。

36) この素描の重要性は村田真宏前掲論文で指摘されている。

関根の友人たちの中で、作品の題名に言及しているのは久米正雄である。「一
体君は学校なんかへ余り行かなかつたに拘らず『信仰の悲み』とか『慰めら
れつ、悩む』とか、少し生意義なやうなところもあるが、い、題をつけた」
「陋巷に輝く芸術〈関根正二君の死〉」『中央美術』五十七 一九一九年七月
『遺稿・追想』一六三頁

38) 一九一五年一月二七日の日記。一九一七年五月頃の恋人あての手紙。いず

れも『遺稿・追想』。なお、関根が見た訳書は、本間久雄訳『獄中記』新潮
社 一九一二年と推測される。

39) この作品の現状、題名の由来等については、『二〇一九年図録』八〇頁に詳
述がある。

40) 壺を持った女の図像は、木村莊八の《壺を持つ女》(愛知県美術館蔵)が知
られる。一九一五年に描かれたこの作品は、第三回草土社展(一九一六年一
一月一日〜一月十七日 赤坂溜池三會堂)に出品されている。関根が同
展を見たという記録はないものの、その可能性はある。

41) これらの日記の引用は、いずれも『遺稿・追想』から。

42) 太田鶴三郎「思ひ出するまゝに」『遺稿・追想』二二五頁。一方、関根の末
弟武男氏は自分がこの絵のモデルと話したことを、土方定一が紹介してい
る。「関根正二、遺聞」『土方定一著作集 近代日本の画家論Ⅱ』一九七六年
一月 平凡社 一八一頁。なお、『子供』のモデルについては、酒井忠康
は「わたしは氏の面立ちをうかがっていて、もしかしたら、あのブリジスト
ン美術館の『子供』(大正八年)の絵のモデルではないか、と思った。いま
では絵葉書で想像するほかない『慰められつ、悩む』の、画面左側の少年も、
どことなく井上さんに似ているような気がしたが、この点については、何事
もおっしゃらなかった。」(『遺稿・追想』二六四頁 新装普及版「あとがき」
と記している。文中「井上さん」とは、関根正二と親交があつた井上正恕で
ある。関根の日記には、「井上」正恕君が水泳場へ入つたと嬉ぶ。「中略」
三時頃、正恕、たか子連れて泳ぎに行く。初めての泳ぎだ。水が汚いので
不快でもあつた。」(一九一七年六月三〇日付)などの記述がある。筆者も面
会した際に、同様の印象を受けた。調査した一九八六年当時同氏は齢八〇に
近かつたが、その顔立ちが『子供』像を彷彿させるのに驚き、調査に同行し
た二人と顔を見合わせた記憶がある。ただし、井上家は一九一七年一〇月一
日の暴風による水害を機に多摩に移住したため、以後は「近所の子供」では
なくなっている。

43) 太田鶴三郎「思出するまゝに」『遺稿・追想』二二五頁

44) 《子供》(図25)と《三人の顔》(図27)が、もとは一枚のカンヴァスを切断し、
以前の絵を塗りつぶして描いたことなどについては、原舞子「中断された絵
画―関根正二作品の図像をめぐって―」『二〇一九年図録』一四五頁に簡潔

にまとめられている。

- (45) この二点の素描は、いずれも久米正雄旧蔵である。関根の日記中に「自分は急に悲しくなつた。それは、素描の氣に入たのを七枚、自分の病氣の時、三星氏に取りられた事だ。それが、自分が、あづけて居たのを、預からないと云ふにある。何と悲しい事であらふ。」(一九一八年二月一日『遺稿・追想』一〇五頁)とある。文中の三星氏は、久米正雄の俳号である三汀のことと考えられる。現在遺っている関根の日記は、本人の自筆ではなく、複数の手になる筆写であり、筆写の際の誤記と推察される。なお、関根の日記出版の事情については、『遺稿・追想』の編者酒井忠康「あとがき」に詳しい。
- (46) 村岡黒影「関根正二君を憶ふ」『みづゑ』第一七八号 一九一九年二月『遺稿・追想』一八五頁
- (47) 関根フサの証言は、酒井忠康「関根正二異聞」『青春の画像』美術公論社 一九八二年 一九九頁
- (48) 赤司尚道「関根正二兄の死を悼む」『信仰の悲み 関根正二遺作展覧會』『遺稿・追想』二二二頁
- (49) 佐々木猛「関根君」『信仰の悲み 関根正二遺作展覧會』『遺稿・追想』二二二頁

○頁



図3 《少年》
個人蔵



図2 《子守する女と横顔》
個人蔵



図1 村岡黒影宛書簡 1918年5月20日
福島県立美術館蔵



図7 《病める者》
『文章世界』13巻11号



図5 村岡黒影宛葉書
1918年7月3日
福島県立美術館蔵



図6 《女》
『文章世界』13巻6号



図4 《姉弟》
福島県立美術館蔵



図8 《三星》
東京国立近代美術館蔵



図12 《スケッチブック 包帯の男》
三重県立美術館蔵



図9 ゴッホ
《自画像 耳を繙帯せる》
『現代の洋畫』17号 白黒図版



図13《天平美人》
大阪中之島美術館蔵



図10《無題》
『文章世界』14巻3号表紙



図11《文章世界表紙下絵》
三重県立美術館蔵



図15《信仰の悲しみ》下絵



図14《信仰の悲しみ》
大原美術館蔵



図18《折り》
福島県立美術館蔵



図17《信仰》
福島県立美術館蔵



図16《神の折り》
福島県立美術館蔵



図21 《三人（野原）》
三重県立美術館蔵



図20 《裸婦群像》
長野県信濃美術館蔵



図19 《無題》



図24 《女の立像》
長野県信濃美術館蔵



図23 《天使（断片）》
三重県立美術館蔵



図22 《走る女と表紙下絵》
三重県立美術館蔵



図26 《小供》
個人蔵



図25 《子供》
石橋財団アーティゾン美術館蔵



図29 《少年座像》
個人蔵



図28 《手を合わせる少年》
個人蔵



図27 《三人の顔》
ポーラ美術館蔵



図32 《スケッチブック 顔》
三重県立美術館蔵



図31 《スケッチブック 合掌する男》
三重県立美術館蔵



図30 《慰められつゝ悩む》
(絵はがき)



図34 《女の顔》
神奈川県立近代美術館蔵

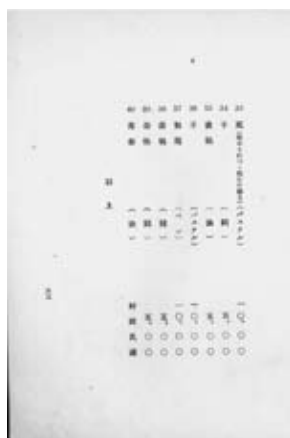


図33 『信仰の悲み 関根正二遺作展目録』 右 表紙 左 出品目録

森田恒友 西山泊雲宛書簡 翻刻(一)

増 測 鏡 子

大正八年六月十九日消印

兵庫県水上郡竹田村中竹田 西山亮三様

東京市外代々木山谷一一一 森田恒友

拝啓 過日御手紙を頂き候に遂々御返事を怠り失礼致居所 今日再び御書簡を拝し恐縮に奉存候 昨今霜雨連日の折からご清適の趣奉賀候 過般御拝芝の後迂生あちこち山野をうろつき廻り□居にて 一向に落ちつきて筆採り候日も無之打過し申候 年々首夏の候はなんとなし日を送り候事 多く 汗顔の至りに不堪候 さて過日御手紙を拝し候のち実は未だ山名氏に面晤の機なく打過し存申候も先般来福岡の方に出張忙殺され居る由 承り居り最早近く帰京をさるべく会晤を得ること、存居申候御預かり相成居画帖補遺の儀、遅延失礼に御坐候 愚作百穂氏の「稍練」の傍らに差出で候事甚だ僭越の感深く候も何れ相認め可申 何分遅延御仁恕奉願候 七月初旬には御来京の趣 其頃は迂生も大抵在宅可居筈に存じて お立ち寄り被下べし呈上候 先日取急ぎ御返事傍伺貴意度乱筆御無礼仕候 拝具 六月十八日 恒友 西山泊雲様 玉案下

大正八年十一月三十日消印

兵庫県水上郡竹田村中竹田 西山亮三様

東京市外代々木字山谷一一一 森田恒友

拝啓 先般中は度々御手紙を頂き有難奉存候 過日御来京の折御拝眉得られ候事と相楽しみ居候ところ急に御帰西の由あとより山名氏より伝参遺憾至極に存候 愚作画帖ご依頼の儀愚筆御了恕被下度 平福さんの分如何御返事哉 又序文も定り候はゞ御満足被下候はゞ 嬉しく奉存候 本日山名氏を通じ拝承いたし居候より遅延いたし居り申し障無之近きうちご覧を願ひ度考慮いたし居候 御くれぐれ悪しからず御宥し被下御様奉願候御詫旁伺貴意候 勿々不一 十一月二十九日 恒友 西山泊雲様 御机下

大正八年十二月九日消印

兵庫県水上郡竹田村中竹田 西山亮三様 御直

東京市外代々木山谷一一一 森田恒友

御手紙拝見仕候昨日鳥渡平福さんに面晤御手紙の件 小生より相願申候「何とか相考置可申何れ御面晤の折相運び可申由」申居られ候就ては此次御来京の折御持参被下度 題字の方小生には一向注文は無之 内藤先生も□□先生も亦芋銭氏も結構に有之 之も平福さんに御面晤の折御相談被下ば結構に存じ申候 誠に甚しき愚画の為に諸先輩を煩はし御事喜

悦に不憶候も亦恐縮千万の事に御坐候。さて御地の御尊承り居り参遊の意ありながらなかなか意に任せず若葉の頃にも一度山陰一带を見度とも存じ居申候。小生の如き野人は都よりは山野がよろしく候も何処も冬の寒さには御籠居の外無之候。先は御返事傍得貴意候。敬具。十二月七日。西山泊雲様。玉机下。

大正八年十二月二十六日消印

兵庫県水上郡竹田村中竹田 西山亮三様 御直使

東京市外代々木山谷一一一 森田恒友

拝啓 今年も余日なくお忙しき御事と奉存案候。さて過日は御珍らしき黒豆御恵送に預り奉拝謝候。過般御手紙の御様子にて年内或は御来京御拝眉の事かと存じ遂々御札打怠け遅延失礼仕候。小生春は十日頃まで不在に仕べく候へども其後は大抵在宅の筈に有之候間御立寄奉願候。不取御礼のみ如斯御坐候。敬具。十二月二十六日。恒友。西山泊雲様。御机下。

大正九年一月六日消印（はがき）

兵庫県水上郡竹田村中竹田 西山泊雲様

東京市外代々木山谷一一一 森田恒友

賀正 大正九年元旦

大正九年四月四日消印（口絵）

兵庫県水上郡竹田村中竹田 西山亮三様 御直

東京市外代々木山谷一一一 森田恒友

拝啓 度々御手紙を拝し候処遂々打怠け御返事も差出さず失礼に打過し申候。昨今不順の折から御障りも御坐なく候や画帖題字の事全く小生の怠慢に有之御詫申上様も無之候。実は平福さんに凡て御ませ申度と存じ居候間今度御返送の折は打ふさかり可申かと愚考仕居候。何卒不悪御了恕被下度。罪は私に有之候間唯々御詫申上候。山名氏を通じての長幅の方も遷延のしまつにても之れも近きうちには御目にかけて度念致し居候。近來何やら氣重く筆とること少なきところへ期日ものなどにせかれ不本意の御無音にて申訳之無候。御詫傍間度得貴意申候。草々。四月四日。恒友。西山泊雲様。御侍史。

大正九年七月一日消印

兵庫県水上郡竹田村中竹田 西山泊雲様

東京代々木山谷一一一 森田恒友

拝啓 大阪よりの御手紙只今拝見大に恐縮に感じ申候。小生奈良附近に彫刻など見るべく二十三日に奈良参り月末にはぜひ帰宅せねばならぬこと有之為に二十七日に帰宅仕候。尤も電報を頂く様の手順に相分り居り候へばもう一日止り其上にて一日にても二日にても御邪魔に参上すべかりし筈と打悔み申候。態々奈良へ御越し被下候事何とも恐縮に存候。二六日に山名氏より電報を得ざりし為打あきらめ候事にも一つはもう少し早く家を出で仕らば独りにても御邪魔致さん考えも候へしが。目伊者（奈良だけ）の都合にて延引いたし居候にて候。何分此度のところ不悪御ゆるし被下度。必らず参上の機を得度楽しみ居申候。此度残念にも機を失し候間。今次参上は成るべくゆるりと致さば。時候慮申度存じ念いたし居申候。いろいろ申上度候も不取御詫申上候御宥察奉

願候 敬具 七月一日 恒友 西山泊雲様 御机下

拝啓 御令室御病氣其後如何に候哉 御尋申上候 さて二十六日に奈良を立ち候あとに西山氏態々奈良へ御立かけ被下候とのこと 今日御報に接し唯々恐縮千万の事に存じ もう少し早く家を出で仕らば独りにても十二日御邪魔せんかとも考居り候へしが 何分此度は機を失し残念に候 何れお目にかかり万謝申上候 小生六十七日頃まで在宅の筈に候 御令室御大切に御遊度念上候 七月一日 恒 山名一二様 (西山宛書簡に同封されていたもの)

大正九年八月二十二日消印 (はがき)

兵庫県水上郡竹田村中竹田 西山泊雲様

東京代々木一一一 森田恒友

拝啓 残暑きびしく候処御清適賀申上候 先日は態々御手紙にて反つて恐縮し存上候 愚画粗扇御使用を得ば幸甚に存候 展覧会も毎年定まり仕るは不自由の点も有之候へども 責任も感じこれにて遂に御無音不悪奉願候 草々 八月二十二日 山名氏目今帰郷のことと存候

大正九年十月四日消印

兵庫県水上郡竹田村中竹田 西山泊雲殿

拝啓 小生共感ずる處ありて此度日本美術院を辞退致候茲に従来美術院洋画部に対する御高誼を謝するに臨み各位の御多祥を祈り申度右御挨拶迄 敬具 大正九年十月一日 小杉未醒 倉田白羊 長谷川昇 森田恒友 山本鼎 足立源一郎 西山泊雲殿 (印刷)

大正九年十月二十五日消印 (はがき)

兵庫県水上郡竹田村中竹田 西山亮三様

東京代々木一一一 森田恒友

拝啓 漸々秋深相成申候 さて今月三十日頃山名氏同伴此度はぜひ御邪魔申上度 実は二四五日の御約束に候処どうも例の延引のもの持来せねば心苦しく為に遅延のしまつに有之候 参上の折は必らず持参仕候 御笑被下度候 近々御拝眉万謝申仕候 不一 十月二十五日

大正九年十一月五日消印 (はがき) (口絵2)

丹波水上郡竹田村中竹田 西山泊雲様

丹後久美浜古谷にて 三人

丹後にて 恒 九年十一月四日 (水彩画)

大正九年十一月八日消印 (はがき) (口絵3)

丹波水上郡竹田村中竹田 西山亮三様

恒

今日山名氏に分れ竹野に止り申候 幸に好晴につき一枚出来そうに有之候 九日夕五時竹田着にて再び拝眉致度存居候 竹野旅舎にて 十一月七日 竹野川 恒 (水彩画)

大正九年十一月十七日消印

兵庫県水上郡竹田村中竹田 西山泊雲様

東京代々木一一一 森田恒友

この度の拝参御所用中御邪魔申上且つ種々御厚情に接し誠に嬉しく御礼申

上候 殊に里山に去来する雲煙の景は小生の始めて目撃せしところにて
自分の進路に一つのを加へ候様相覚え嬉び申候 小生昨日午後着宅
いたし小屋の縁に日南ぼっこしつゝ、めつきり東京の寒く相成りしことを
感じ申候 奈良の秋も存外によろしく 春日裏山のあたりすゝきの穂白
くなく、画意動き候為め 二日を巡り手帳スケッチを試みて参り候
一日は秋篠唐招提寺の辺をうろつき申候 天平初期の彫像は小生の脚を
奈良に運ばせる最大のものに御座候 あゝの渾然として大なる温かき芸術
は何故彼期以後消滅せしものによ 毎日想ふことに御座候 扱て
先日御約束申上候愚作横物 今朝書齋をかきまわし候ところ出で参り申
候 今更あまり進まぬことに候も御約束にもあり 先日申上し通り画稿
同様の意味にて兎も角御目にかけて可申而三日中發送申上べく候 来年は
ぜび、晩春初夏の候に頼し申度候 御邪魔も申度 又一人黙然と山に
向ふ快も楽しみにいたし候 末乍御令室様にも宜しく御鶴声御下度願入
候 敬具十一月十五日 恒友 西山泊雲様 御机下

大正九年十一月二十二日消印(はがき)

兵庫県水上郡竹田村中竹田 西山亮三様

拝啓 昨日閑庭御贈申上候 御笑覧願上候 小生帰来病父看病等に日を
送り居り落ちつき不申失礼致居候 今日御手紙拝見致し未だ其後山名氏
に面晤不仕候 十一月二十一日 東京代々木 森田

大正九年十二月十四日消印

兵庫県水上郡竹田村中竹田 西山亮三様

東京市外代々木山谷一一一 森田恒友

拝啓 急にお寒く相成り当地にも過日八寸ほど積雪庭の外未だ解けやら
ず候 小豆御恵送難有拜手仕候 毎度御懇情奉謝候 漸々押しつまり昨
今なんや彼ややらねばならぬもの堆積すればするほど手をつけることお
つくうに御坐候 過般三丹の印象ホトトギス新年号うめ草稿出来候
画十枚、下に小文を附し申候が山名氏に相談致せしところ竹田を御訪ね
せし翌日からは小生一人にてうろつき候事にして下らぬ小文を附し申候
間御了恕被下度願上候(あの当時のご都合もありし事と存候間)取り急
ぎ鳥渡御礼旁々得貴意申候 十二月十二日 恒友 西山泊雲様 御机下

大正九年十二月十五日消印

兵庫県水上郡竹田村中竹田 西山亮三様

東京市外代々木一一一 森田恒友

御手紙拜手仕候又御状中の百金もたしかに入手申上候 之れは絵巻の分
との御事 毎も愚作遅れ仕り汗顔に存じ居候際 前金頂き候事甚だ心苦
しき事に有之候も兎も角御預り申上置候 実は長さも未だ成案無之 何
卒もう少し御有免なし被下度奉願候 今年も漸く押しつまり御忙しき事
と察上候 よき御越年御遊度希上候 日の過ぐる事誠に早く小生も年末
中何かと筆とらねばならぬもの堆積閉口いたし居候 先日信州の旅四日
程に候へしも島木赤彦氏と二日蓼科の湯にくらし参り申候 今度はじめ
て信州のよき方面親しき方面に接し申候 前便申上候事御高念 何分願
奉り候 とりあへず御返事迄申上候 十二月十五日 恒友 西山泊雲様

大正十年一月六日消印(はがき)

兵庫県水上郡竹田村中竹田 西山泊雲様

東京代々木一一一 森田恒友

賀正 十年第五日 御手紙拝見仕候 昨秋は大へん御厄介失礼仕候 帖
のこと拝承 其内何か御目にかけ申し度候

大正十年二月七日消印

兵庫県水上郡竹田村中竹田 西山泊雲様

東京市外代々木山谷一一一 森田恒友

拝啓 其後御無音申上失礼仕候 さて昨日酒粕御恵送に預り拝手申上候
毎度御厚情歓喜の至りに奉存候 過般竹田の景御写生文面白く拝読 小
生には殊に思出深く存じホトトギス中央美術等の新年号愚文は大に御迷
惑なりし御事と恐察いたし申候 画人には言論は無くとももの事につき成
るべく遠ざかり仕候も折々責めふさぎをいたし愧入申候 一昨当方も雪
に相成七八寸に至り申し寒さきびしく相成申候 今年は寒明けが反つて
きびしき事かと存候 冬季は小生殆んど病人様にいぢけ正月来何も致さ
ず誠に困り申候 木の芽の頃とも相成候へば御参遊仕上度候 御礼のみ
如斯御坐候 敬具 二月六日 恒友 西山泊雲様 御吏

大正十年三月十五日消印

兵庫県水上郡竹田村中竹田 西山泊雲様 御直申

東京市外代々木山谷一一一 森田恒友

拝啓 過日は御手紙難有拜手候 春寒尚料梢御清適の御事と存上候 房
総帖は全く小生の怠慢、御詫申上候 近きうち御送り出来るよう可仕何
分不恵奉願候 出来候へば三丹帖を先へ御目にかけ可申かとも愚考いた
し居候、何分とも御了察祈上候 五月頃御来東の由山名氏より伝聞いた

し居候待上度候 昨今関東の村に梅満開漸く春の訪れし感有之候 敬具

三月十五日 恒友 西山泊雲様 御侍吏

大正十年消印不明(はがき)(口絵4)

兵庫県水上郡竹田村中竹田 西山泊雲様

東京代々木一一一 森田恒友

拝啓 過般は失礼仕候 暑中御障りも御坐なく候や 小生今夏は引籠り
秋出勤の心得に候 暑中御自愛祈奉候 七月二十七日
十年 猛夏 恒友(水彩画)

大正十年九月九日消印

兵庫県水上郡竹田村中竹田 西山泊雲様

東京市外代々木山谷一一一 森田恒友

御手紙拝見仕候 やうやく新涼を覚候折から御清適賀上候 久しく御消
息に接せず候ところご健勝とき、安んじ申候 今秋御地方巡りのこと山
名氏よりもすすめられ居候 成るべく実行いたし度と存居候もいつごろ
発運いたし得られ候や 今のところ決しかね居るしまつに候 昨今当方
も何かと賑はひ居り院展も相当多数出品揃ひ居申候 今のところ小生ど
もは骨休めに楽々見物くに相成居申候 御書中山名氏の会の分誠に愚作
汗顔に存じ御了願入候 取あへず御返事迄 勿々 九月九日 恒友
西山泊雲様 御几下

大正十年十月十五日消印

兵庫県水上郡竹田村中竹田 西山泊雲様 御侍吏

東京市外代々木山谷一一 森田恒友

拝啓 愈々秋も深くなり行き申候処 御障りもなき御事と存上候 本月
来の霧雨漸く晴れいで御間 之れより心地よき野山を見んと楽しみに
いたし候へしが 兎角何かと気がかりのことつかひ居り遂、旅心をにぶら
し申候 今秋九州より御地方面再遊の企ては断念いたし申候 尤も冬に
でも相成実行いたすやも知れず候も 差し当り延期のことに仕候九州山
陰を廻り候へば月余の旅と相成(その位日が無くては面白からず候) 只
今のところ長く家を空け候事困る事情有之にて候 依つて今秋は関東の
小旅行にてあきらめ可申と存候 毎も御すすめ下さるに申訳なき心地に
候も御了察願上候 山名氏の会のものも未だ少しのこり居り之れも近く
相済むよういたし度候 目今関東の野 もなか／＼よろしく候 近く四
五日出かけ申度候 鳥渡御詫旁得貴意申候 草々 十月七日 恒友 西
山泊雲様 御几下

大正十年十月二十二日消印

兵庫県水上郡竹田村中竹田 西山泊雲様 御直

東京市外代々木山谷一一 森田恒友

御手紙拝見仕候 御待下され御事と誠に恐縮に存候 前便申上候ように
今秋関西に旅立ち候はばぜひ月余の日数を欲し居り候為め 何かと心に
かかり候ことをのこしてはよふ結構し得ず 少し延引の楽しみにいたし
をき申度 何卒御了察願上候 昨秋の今頃も思ひいでられお目にかかり
度万しに候も何分にもご寛恕願上候 毎度御訊ねに預ります病人の方早
急にどうと申すことは無之模様につき 御安慮被下度唯々毎度の手術を
見ること少しづらき義に御坐候 申遅候 松茸多分に御恵送被下難有存

じ大好物連日賞味厚く御礼申上候 又御手紙に御封中の百金入手申上候

兎も角御うけ申上置候 愚作遅延致し重命に感じ申候 万謝申上候
取急ぎ 御礼旁御返事のみ申上候 敬具 恒友 西山泊雲様 十月二十
二日

大正十一年一月四日消印(はがき)

兵庫県水上郡竹田村中竹田 西山泊雲様

東京市外代々木一一 森田恒友

賀正 大正十一年 元旦

大正十一年五月二日消印

兵庫県水上郡竹田村中竹田 西山泊雲様

東京市外代々木山谷一一 森田恒友

拝啓 若葉の候と相成申候 参遊の御約束ありしこと思ひつつ日を過し
居申候 山名氏の談に近く御来東あるやに聞及び申候何卒御いで被下度
久し御話し致し度ことも有之 此度はちとゆる／＼お目にかかり度事
と存じ申候 何日頃に候やお漏らし被下候は幸甚に御坐候 鳥渡訪貴意
申候 草々 五月二日 恒友 西山泊雲 様御坐下

大正十一年十二月三十一日消印

兵庫県水上郡竹田村中竹田 西山泊雲様

東京市府下中野上ノ原八〇五 森田恒友

新春御目出度存候 昨冬は御手紙頂き御返事忘り失礼申上候 又御封中
の金百もたしかに拝手 責任御重ね候感にて汗顔に存候 黒豆も拝手

毎も御芳情唯々御厚礼申上候 小生昨夏画室を作り候も何処落ちつかず
日を過し候 今年は少し元氣を加へ居り何かお目にかけて得べく候 敬具
大正十二年第一日 恒友 西山泊雲様

大正十二年一月九日消印

兵庫県水上郡竹田村中竹田 西山泊雲様

東京市中野上ノ原八〇五 森田恒友

拝呈 つまらぬ小画御送り申上 御懇書御丁寧の御言葉に接し唯々汗顔
に存候 実はず昨年頃より平素極く御懇情を願ふ二三の方へ唯其当時の作
風を記念する意味にて(表現の風を記念する意にて)お目にかけて置く気
になりたるにて他意なき作に候 極くく軽き御心にて御笑覧願上候
昨秋度々御懇書を拝しながら御返事怠け申訳なきことに候 昨一年は特
に五月頃よりは移転やら不健康やらにて仕事も致さず怠け居り 御無音
も重ね候しまつにて 慚愧の至りにて候 今年は少し元氣もいで候間昨
年のうめ合せいたし度存念に候 加へて春陽会と申す会、昨春の成立、
小生も発起者の一人として責任も感じ居り油絵も作るべく存候 此の月
末か二月の中久々にて一度御地へ参り度き意も候 尤も万一都合出来ぬ
折は五六月には必らず御地にて拝眉を得たく候 都合に候 成るべくは
雪のうち御地に一度接して見度くも存候 今冬寒気殊更のように感ぜら
れ候ご自愛祈上候 敬具 一月九日 恒友 西山泊雲様 御坐下

大正十二年二月十七日消印

兵庫県水上郡竹田村中竹田 西山泊雲様

東京市外野上ノ原八〇五 森田恒友

拝啓 多忙去り難き折からお障りも御坐なく候や さて二月になれば参
遊出来可申かと前便申上置候に又々都合悪しくなど申上ては申訳もなく
残念にも存候も何分何処気忙き心地に打過し 遠方旅もう暫らく取払ひ
度何卒事情を了察御恕候被下候よう奉願候 五月か六月にはどうでも大
阪へ参ること相成べく候 其折は必らず拝眉相楽しみ申候 さて愚作
一葉先般小展覧会へ出品せしもの山名氏の方へ御送り方托し申候 小生
参上の代りに愚作御用聞のような意味にて 相存候申上候 妙な申分な
がら御気安く御需め奉願候 山名氏の方の会の分 鋭意勉強致候 執筆
ずみに相成候 御手元へはどんなものとなり候や愚作のみにつき心もと
なく候も唯々 御了察乞上候 遂々手紙差上ることおつくうに致し失礼
に相過候 時下御自愛聞 一々折上候 草々 二月十七日 恒友 西山
泊雲様 御坐下

大正十二年四月十一日消印

兵庫県水上郡竹田村中竹田 西山亮三様

東京市外中野町上ノ原八〇五 森田恒友

拝啓 小菊の花を御恵送に預り難有御礼申上ます 先年御地であちこち
に可憐な花を見、熱望して居りました さっそく御礼申上る筈の処あち
こち写生にうろつき居り両三日前帰宅のしまつにて延引不悪願上ます
二三株ちとあやしく候が五六株は生き返りました、幸にあかと白と黄と
が勢よくなつてくれるとよいと存じます。花は可憐なるを小生愛深く存
じます。寒菊も結構に御待して居ります。花をおねだりする心を御笑ひ
下さい。勝手ながら遠方よりのおねだりにつきどうか苔で充分に根をお
包み下さるよう願申上ます 次に山名氏は未だ御地滞在に候や伺上候

実は其後ちつとも見へませんからどうしたことかと案じて居ります
とりあへず御礼旁得貴意申上ます 勿々 四月十二日 恒友 西山泊雲
様 御坐下

大正十二年五月五日消印（はがき）

兵庫県氷上郡竹田村中竹田 西山泊雲様

東京中野上ノ原八〇五 森田恒友

御手紙拝見仕候 春陽会も昨日漸く招待日、今日開会第一日に運び申候
今月二十七日までを東京、来月中旬大阪開会と決定いたし候、小生も来
月は大阪へ参り申候 其折はぜひ拝眉の心得に候、とりあへず御返事の
み申上候 まだ両三日多忙にて乍失礼右要用御返事のみ申上し候 不一、
泊雲様

大正十二年六月十九日消印（はがき）

兵庫県氷上郡竹田村中竹田 西山亮三様

大阪大川町西照庵にて 森田恒友

先日は失礼申上候 二十日か二十一日には参上の筈を急用事出来仕候間
二十三四日に参上のよう可仕と存じ何卒不意願上候 何れ決定の上も一
度申上候 勿々 六月十九日

大正十二年六月二十一日消印（はがき）

兵庫県氷上郡竹田村中竹田 西山泊雲様

二十四日に参上出来そうに候 今夕京トに参り二日を費し可申候 拝眉
の上万し 二十一日

大阪東区大川町西照庵 森田恒友

大正十二年十二月二十一日消印

兵庫県氷上郡竹田村中竹田 西山泊雲様

東京市外中野上原八〇五 森田恒友

御手紙と御封中の兌換券と拝手申上候 貴下には画債を負ふことになり
お目にかけてべき愚作は遅延のみ、汗顔のことに候 御心易しで兎も角拝
手申上置候 最早年末に迫りて何とも致し方なくことに御坐候も 今秋
参遊の中止になりしは殊に残念に存居候 小生山陰の風光を静かに
賞して見度念願 必らず相果し可申し候 震災の影響は出遊を妨げ候
のみならず何かと身辺に俗事ありて閉口の事に候 早々大正十二年を送
り至りものに候 よき御越年念上候 草々 師走二十二日 恒友 西山
泊雲様

大正十三年一月四日消印（はがき）

兵庫県氷上郡竹田村中竹田 西山泊雲様

東京中野上原八〇五 森田恒友

年頭御慶

御手紙拝手申上ました、会の方何卒御継続願度 又御心持のほどよく了
解いたしました何れ方々 十三年一月元日

大正十三年一月十九日消印（はがき）

兵庫県氷上郡竹田村中竹田 西山泊雲様

東京府中野上原八〇五 森田恒友

拝復 度々の地震におびやかされ候も此度は被害も僅少 乍憚御安慮願
上候 地震も最早大い打ち切りなるべく、御同様今年は幸多き年にい

たし度候 寒中御□□祈上候

大正十三年三月九日消印（はがき）

兵庫県氷上郡竹田村中竹田 西山泊雲様

東京府中野上原八〇五 森田恒友

御手紙及び御封中のもの たしかに拝手いたし候 只今寸閑なく失礼いたし候 小閑次第いろく申上候 とりあへず 勿々 三月九日

大正十三年三月二十二日消印

兵庫県氷上郡竹田村中竹田 西山泊雲様 御直

東京府下中野町上原八〇五 森田恒友

拝啓 先日は御手紙及御封中の会費たしかに入手申上候 其の折多忙の日を過し申訳なき失礼御了恕願入候 今年の春陽会は震災後の状態、程々手造りの事多く 未だ目録もお送り出来ぬしまつに候 明後日東京閉会

三十一日より京トに十日間 其後大阪に開会の筈に候 さて御言葉有

之候の出品は御愧かしきしまつ ながなが今年は墨画素描小品のみと相成一点の水墨有之候のみ、実はもう一点の水墨作間に合はず候間 大阪陳列の際出陳の心得に候 就てはそれを貴下へと存候 京トまでは余日なく候間 大阪開会の折何卒後一見被下度候 小生も成るべく下阪仕る心得に候 委細は拝眉の折万縷可仕候も 大阪は四月下旬大毎社楼上と相成るかも知れず 会場未定のしまつに候 近々確定御報申上候 展覧会も何かと心づかひの事多く平素閑々なる小生閉口のこと多く候 其後御病状如何に候や御案申上候 例の旧作画帖も近きうち何とか事運ぶよう仕度存候 とりあへず 勿々 三月二十二日 恒友 西山泊雲様 御

几下

大正十三年四月十五日消印

兵庫県氷上郡竹田村中竹田 西山泊雲様 御直

東京府下中野町上ノ原八〇五 森田恒友

拝啓 先日は御手紙難有存じました、病人のこと御心配被下御礼申上ます、実は義父又例の病氣再発小宅にて療養（三ヶ月来）幸に経過はよろしいのですが、何分病人を抱へて居りまして仕事思ふよう出来ず、其ために春陽会への出品も、漸く素描のみのしまつでして、先便貴下への分を大阪展へぜひ出品し度申上ましたところ、右様のしまつで、一向落ちつかぬものですからとうく今日まで出来ずにしまひました、私は十六日の夜行で大阪へ参り、（大阪は十九日招待日、二十日初日）、何や彼やと心忙しく、御言葉に甘へて誠に汗顔に存じますが、右様のしまつにつき何分とも御仁恕仰ぎ度存じます、幸に大阪で拝眉出来ましたら万縷申上度存じます、十八、十九は大毎へつめかけます、（会場は大毎楼上です）宿は、元の大毎社前、大川町、西照庵といふ小さな宿屋です。二十一日に京トへでもご同行一日ゆっくり御清談の上、御別れ出来れば嬉しく存じます、参上出来ればお宅へ参りますが（病人の都合で一日も早く帰宅の心づもりです）委細は拝眉之上申直度 其折御託申上度存じます 取り急ぎ 四月十四日夕 恒友 西山泊雲様

大正十三年四月十九日消印（はがき）

兵庫県氷上郡竹田村中竹田 西山泊雲様

大阪東区大川町西照庵方 森田恒友

拝啓 小生昨日大阪へ参り申候 此度は家の事情にて一日早く帰宅のことに仕度乍残念御伺いもしかね申候 大阪の用事の都合にて二十二日まで滞在のことと相成候 二十一日 京卜にて□□□御拝眉し度存じへし
が右様の都合に相成失礼仕度く滞阪すること相成申候

大正十三年四月三十日消印

兵庫県氷上郡竹田村中竹田 西山泊雲様 御侍史

東京市外中野町上ノ原八〇五 森田恒友

拝啓 此間は久々にて拝眉嬉しく存候 唯々ゆるく御清談もなし不得事残念に存候何分とも展覧会事務員としての際不悪御仁願入候 翌夜御舎弟に再び拝姿数時御懇談いたし候 お耳に入れ候淀川帖(新緑帖となり居候)は自慢云々のほどのものに無く候も 年代記念の意味にて御懇情も願ふ貴下の有と願ふつもり候 お送り候途中不安につき御来東を仕上申候 これより薄暑の好季に向ひ候来月あたり如何に候や 御心配被下候小宅病人も幸に異状なく快き方に有之候 実は小生帰宅早々少し腹をいため引籠り遂々御消息を怠り申候 とりあへず 草々 四月二十九日 恒友 西山泊雲様 御坐下

大正十三年六月十日消印(はがき)

兵庫県氷上郡竹田村中竹田 西山泊雲様

東京市外中野町上ノ原八〇五 森田恒友

御手紙拝しながら少々不沙汰いたし御返事延引失礼申上候 アララギ只今外へ参り居るもの多く且つ小生手元のものも切り抜きなどいたし居り揃ひ得るだけとり集めて見申べく候 とりあえず御返事のみ、御上京御

待申居候 六月九日 ハガキにて失礼御免ひて存候可れゆるく

大正十三年十月十二日消印

兵庫県氷上郡竹田村中竹田 西山泊雲様

東京市外中野町上ノ原八〇五 森田恒友

拝啓 其後御無沙汰致候 秋雨の鬱陶しき折から御障りもなく大慶に存じ上候 秋の拝眉を楽しみ居りました處 段々遅延にて汗顔に存じます事情を申上て御了察を願上ます 例の愚父の病氣も何分此處一ヶ月位が危険らしき医師の言により 遠く旅することに不安を感じて過般来出しぶつて居ります 度々斯かることをお耳に入れともなく遂ひく御無沙汰致候 申上て恐縮に存じますがか何分愚情御寛察を仰ぎます 経過次第によりては冬に入りても一度ぜひ参遊し度存じます 私も近來いろく事情にしばらく旅行もせず従つて画作の遅々たるのを遺憾に存じて居りますが近く拜上出来れば何かせめて愚作を見て頂くことにし度く存じます 先日の御手紙 花の帖のことも心にか、つて居りますとりあへず お詫を申上ます 御躰をお大切に願上ます 草々 十月十一日 恒友 西山泊雲様 御机下

大正十三年十月二十一日消印(はがき)

兵庫県氷上郡竹田村中竹田 西山泊雲様

東京市外中野町上ノ原八〇五 森田恒友

御手紙拝見申上候 来月初旬御来京の由にて拝眉楽しみ居候 御待申居候 小生事情に追はれ不本意に過し居候 汗顔に存候 拝姿の上申居候 十月二十一日 昨今涼気身に沁み申候 御躰御大切に願上候

大正十三年十月二十三日消印

兵庫県水上郡竹田村中竹田 西山泊雲様

東京府下中野町上ノ原八〇五 森田恒友

拝啓 今日松茸拝手申候 難有御礼申上候 今年は特に貴く賞味いたし
申候 来月御来京ぜひ御待申候 此度御尋ね被下候愚父幸に目下少
しく安静 乍憚御休意被下度候 委細拜眉万縷致候 とりあえず 御礼
迄 勿々 十月二十二日 恒友 西山泊雲様 御机下

大正十三年十一月十二日消印（はがき）

兵庫県水上郡竹田村中竹田 西山泊雲様

東京府下中野町上ノ原八〇五 森田恒友

拝啓 先日は誠に御粗末失礼申上候 あの翌日御来事あるかと心待ちい
たし居候へしが、残念に存候 実は其の一日後久しぶり芋銭氏来訪あり
候も生憎国元へ病父見舞に参り居り面晤を得ずしまつ 重ね々残念に
存候 日増向寒の折から御自愛祈上候 草々

大正十三年十一月十三日消印

兵庫県水上郡竹田村中竹田 西山泊雲様

東京府下中野町上ノ原八〇五 森田恒友

先日は御粗末にて汗顔に存候 御願申上候 十便十宜写真早速御送りを
得 嬉しく存じます 大形のよさも得られ候はば至妙には候へども あ
れだけでも結構にて厚く御礼申上ます 猶大雅印刷一枚も難有落手 あ
れはちと骨ばき方の大雅と存ぜられ候が 名手の風格、好参考に御坐候
十便十宜帖の二名家の対比は誠に後世の吾々に示教多きものにて候 先

日は久し拝眉に係らず下らぬ御話など申上しようにて汗顔に存じます

ほほづき図遂ひ差し出しはせしもの、何やら自信なき点あり後日再考
の事に願って置きます とりあへず御詫旁々御礼迄 草々 十一月十三
日 恒友 西山泊雲様 御坐下

大正十三年十二月十九日消印（はがき）

兵庫県水上郡竹田村中竹田 西山泊雲様

東京府下中野町上ノ原八〇五 森田恒友

拝啓 昨日黒豆ありがたく拝手申上候 御礼申上候 歳末御察忙中御厚
情多謝に至り上候 よき年御迎へ被遊度念上候 草々 師走十九日

解題

森田恒友（二八八一—一九三三）の有力な支援者として、芝川照吉（一
八七一—一九二二）、鹿島龍蔵（二八八〇—一九五四）、田代与三久（一
八七一—一九五四）らと並び、西山泊雲（本名・亮三 一八七七—一九
四四）が上げられる。兵庫県丹波の酒造業を営む西山は、『ホトトギス』
に寄稿する俳人でもあった（註し）。

西山家には西山泊雲宛恒友書簡が百八十九通所蔵されており、二人の
交遊がそれによって詳しく辿れる。二〇一九年開催の『森田恒友展』図
録（註②）にそのうち六通を掲載しているが、他の書簡も、恒友と同時代
の画家研究のために貴重な記録であるため、本紀要に分載してそのすべ
てを翻刻することとしたい。本稿はその初回として、大正八（一九一九）
年から十三（一九二四）年にかけて恒友から西山に送られた書簡を紹介

するものである。

大正八年六月から十二月の書簡においては、平福百穂と恒友による共同の画帖を西山が依頼する内容である。西山と美術家たちとの交流は、大正四年の高浜虚子による子規輪読会で百穂と親しくなったことがきっかけであったこととされている(註3)。その後西山はとりわけ小川芋銭と深い親交を結び、この際の百穂・恒友画帖の題字を依頼する候補者の中に、芋銭の名前も見える。すでに西山と恒友が、俳句を介して共通する人脈を持つ関係であったことが分かる。

大正九年十月、恒友は小杉未醒、倉田白羊、長谷川昇、山本鼎、足立源一郎とともに日本美術院を脱退する。そのときに一同で印刷したと思われる挨拶葉書も西山に届けられている(図1)。

図1 院雲脱退通知



図2 泊雲居



この十月末に恒友は初めて丹波竹田の西山宅を訪れる。泊雲居と名付けられた家は、西山の酒造場に隣接し、平福百穂、小川芋銭、小川千穂、石井柏亭なども訪れた瀟洒な庵である(図2)。恒友はその後北近畿地方を巡ったようで、十一月五日には丹後久美浜、八日には竹野で描いた絵葉書を西山に宛てて送っている(口絵3)。九日には竹田の西山宅に戻ったと思われる。この際の旅行の様子は、『ホトトギス』の翌年正月号に「三丹の印象」として挿絵付きで紹介された(註4)。行程をそれによって補うと、丹波竹田から大江山の麓を歩き、日本海側の宮津へ向かう。天橋立に宿を取った後、乗り合い自動車を使って蕪村の住んだ与謝郡を周り、野中を経由して城崎温泉に宿泊。切濱、竹野に数日を過ごし、竹田の泊雲居に戻る、というものであった。丹波から丹後、但馬をめぐる大旅行となった。なおこの旅行には、俳句関係者と思われる山名一二ともう一人が同行している。またその帰途には奈良に旅行、秋篠寺と唐招提寺付近を散策したという。およそ半月後の十一月十四日に東京の自宅に戻っている。

次いで恒友は十一月二十一日に《閑庭》を西山に送付、十二月十五日には代金を受け取っている。この年五月の聖徳太子記念美術展覧会に水彩《湖畔閑庭》を出品しており(註5)、その作品の可能性もあろう。その後も度々西山が恒友に作品を依頼し、買い上げる様子が登場する。

大正十年から十一年にかけては恒友の体調が思わしくなく、また十一年夏には画室を新築、代々木上原から中野上ノ原に転居するなど多忙で、西山とは書簡のやりとりだけであった。《房総帖》《三丹帖》という画帖の構想についても記されているが、完成したか定かでない。この間、黒豆、小豆、松茸といった丹波名産や、西山の家業ならではの酒粕を贈られたのに対する礼状も含まれる。

十一年一月には恒友は院展を脱退した仲間とともに春陽会を結成しているが、西山に報告したのは大正十二年一月であった。この際と、翌月に小品を一点ずつ送付している。

春陽会は、毎年五月に東京で展覧会を行った後、大阪にも巡回している。恒友が大阪展の実務者として毎年訪れるようになったことで、西山と会う機会が増えたようである。大正十二年の六月、大阪の展覧会場に恒友を西山が訪れたと思われ、その後恒友は滞在先の西照庵から西山に宛てて、京都を経由して丹波を訪れたいという手紙を送っている。しかしそれはかなわなかったと思われる。秋にも再訪が予定されたが、関東大震災のために中止になった。

十三年四月にも恒友は春陽会大阪展に赴き、出品する水墨作品が東京展には間に合わず、大阪展に出す予定でそれを西山に贈る旨伝えている。いまだ震災の混乱が収まらず、目録の完成も遅れていることも記す。結局この水墨は完成できなかったが、大阪展会場に西山が駆けつけたよう

で、会って《淀川帖(新緑帖)》を見せ、西山に譲るとしている。

秋十一月には西山が東京の恒友を訪ねたが、折悪しく埼玉の実家に義父の見舞いで留守にしており、会うことが出来なかった。その翌日は芋銭も恒友を訪ねたがこれも会えなかったと報じている。

この年には、恒友の所蔵する『アララギ』を西山に貸したり、また西山の所蔵する《十便十宜図》の写真図版を恒友が借用するなどもしている。恒友が丹波を訪れたことをきっかけに、画家と支援者というのみならず、絵や文学について語り合う友人として親交が深まっていったことを感じさせる。

(ますぶち きょうこ)／専門学芸員

註

- (1) 恒友の支援者の概要については、増渕鏡子「森田恒友の支援者たち―会津と丹波を中心に」『森田恒友展』図録 埼玉県立近代美術館 福島県立美術館 二〇一九年 一六二―一九頁 に報告している。
- (2) 前掲(1)図録、一八〇―二頁 に六通 翻刻掲載。
- (3) 北畠健編『芋銭・泊雲 来往書簡集』西山裕三 二〇一八年
- (4) 森田恒友「三丹の印象」『ホトトギス』第二十四巻四号 一九二二年一月 一四五―一五四頁
- (5) 「展覧会月評」『中央美術』第六巻 第六号 一九二〇年六月 一一〇頁

本稿の執筆にあたり、西山裕三氏、森田恒之氏のご高配をいただきました。記して御礼申し上げます。

福島県立美術館研究紀要 第6号

2021年3月24日発行

編集・発行 福島県立美術館
〒960-8003 福島市森合字西養山1番地

印刷 陽光社印刷株式会社
〒960-0112 福島市南矢野日字萩ノ目裏1-1

報告：視覚障害者との美術鑑賞事業 —「触って話して見て楽しむ美術鑑賞ワークショップ」の実践

橋 本 恵 里

はじめに

国内の美術館や博物館ではほとんどの場合、鑑賞の際「展示品には触れてはいけない」、「大きな声での会話は控える」といったマナーを利用者にお願いしている。それは、作品保存の観点のため、また他の利用者の鑑賞の妨げにならないよう静かな環境を保つためという理由による。しかし、視覚障害者を含め様々な利用者のニーズにできるだけ応え、また晴眼者でもより充実した鑑賞体験の獲得を模索するため、「視覚」以外の身体感覚を用いる鑑賞やグループディスカッションを取り入れた鑑賞ワークショップを実施する動きが近年高まっている。利用者の来館を促し、満足度の高い鑑賞の機会を提供する開かれた場として、このような事業が各地で取り入れられつつある。これらの視覚のみに依存するのではない、触覚や会話という要素を含む新たな鑑賞方法を通じることで、作品への理解が一層高まることが期待できると考えられる。視覚障害者は、介助者がいる場合、その介助者に作品の表現を言葉で説明してもらう鑑賞方法が通常主なものであろう。それが例えば触覚を駆使して展示作品に触れられるようになれば、鑑賞を自ら能動的に味わうことができる。また、晴眼者の場合でも、作品に直に触れるということは能動的な体験であり、視覚のみでは見落としていた部分に気付く可能性がある。展示品を全部見ることが目的となり、足早に作品を見た気になりがちな状況下では目に入らなかった部分を、作品一点一点時間をかけて丁寧に鑑賞することで、新たな魅力の発見に繋がると期待できるだろう。

当館で例年1回行っている視覚障害者との美術鑑賞ワークショップでは、近年、主に触覚と会話に焦点を当てて実施している。触覚を用いる側面としては、彫刻など作品そのものや、触

図など作品を題材にした鑑賞教材、作家が作品制作過程で用いる道具類に直接触れるという触覚による鑑賞法を取り入れている。そうすることで、作品の表現を味わい、制作過程について理解を深めることを目的としている。会話については、学芸員から作家がどのような人物であったかに関する紹介を行うことで、作品に対する参加者の興味関心を促し、また、鑑賞中およびワークショップの最後に参加者同士で感想を出し合うことを通じて、自分では気付かなかった新たな視点や発見が得られることをねらいとしている。

ここからは、令和2年度喜多方市美術館での移動美術館展の際に実施した本事業「触って話して見て楽しむ美術鑑賞ワークショップ」の報告を中心とし、成果と課題を検討する。報告の順は以下の通りである。

1. 実施概要と具体的な鑑賞プログラムの紹介
2. 触察中の参加者の反応
3. 参加者による本事業の感想
4. 本事業の成果と今後の課題

※本事業は、NPO法人 福島県立美術館協会の協力を得て実施したものである。

1. 実施概要と具体的な鑑賞プログラムの紹介

令和2年度については、当館が施設の改修工事により休館期間であったため、喜多方市美術館で開催された移動美術館展の関連事業として以下の通り実施した（図1）。

〔企画名〕 福島県立美術館移動美術館 世界の名作展関連事業「触って話して見て楽しむ美術鑑賞ワークショップ」

〔日 時〕 令和2年11月3日（火・祝） 午前の部10：30～12：00 午後の部14：00～15：30



図1：移動美術館展外観（喜多方市美術館）

〔場 所〕 喜多方蔵の里、喜多方市美術館展示室
 ※喜多方蔵の里は、蔵の郷土資料を展示する施設で、喜多方市美術館と隣接している。

〔講 師〕 伊藤匡、橋本恵里（福島県立美術館本移動美術館展担当学芸員）

〔参加者〕 午前の部12名（視覚障害者7名、介助者5名）、午後の部3名（視覚障害者2名、介助者1名）

〔概 要〕 オーギュスト・ロダンの彫刻2点、ヘンリー・ムーアの彫刻1点を視覚障害者、晴眼者がともに鑑賞する。ワークショップのねらいとしては、「作家についてよく知る・素材を知る・触る・話す」といった複数の鑑賞アプローチを通じて作品への理解を深めること、他の参加者と感想を共有して感じ方の多様性に気付くというような、美術館で可能となる鑑賞の醍醐味を味わうことの2点とした。また、少ない作品点数で丁寧に見ていくことで鑑賞行為そのものの面白さと、作品一点から得られる豊かな情報を感じ取ることも目標として据えた。



図2：オーギュスト・ロダン《「影」の頭部》
 制作年不詳（1995年鑄造）福島県立美術館蔵



図3：オーギュスト・ロダン《柱上のフナイユ夫人の胸像》
 （部分）1898-1900年（1996年鑄造）福島県立美術館蔵

なお、今回取り上げたロダンの作品情報は以下の通りである。

○オーギュスト・ロダン

(1) 《「影」の頭部》制作年不詳（1995年鑄造）、
 66.3×38×35cm（図2）

(2) 《柱上のフナイユ夫人の胸像》1898-1900年
 （1996年鑄造）、162.5×51×36.5cm（図3）

○ヘンリー・ムーア《母と子：腕》1980年、64
 ×79.7×46.8cm

以上3点、すべて福島県立美術館蔵

参加者を募集する際には、美術館ホームページや定期発行のニュースに告知を記載しているが、例年福島県点字図書館の高橋肅子氏のご厚意により、利用者への声かけのご協力を頂いている。ほぼ毎年参加されるような常連の視覚障害者も点字図書館の利用者が多い。

ワークショップ当日は、以下の流れの進行内容で実施した。

I. はじめに（喜多方蔵の里 10分間）

※本ワークショップでは、触察中の参加者同士での感想交換を重要な要素のひとつとしていたため、参加者には2～3組で一つのグループとなってもらい進行した。

A. まず今回の移動美術館展では、当館のフランス美術やアメリカ美術などの海外コレクションが主な展示内容であることについて紹介し、本ワークショップはその移動美術館展の関連事業である旨について説明を行った。次に本ワークショップは当館が継続的に取り

組んできた事業であることと本事業のねらいを説明した。

B. 次に、スタッフおよび参加者全員が自己紹介を行う時間を設けた。そしてこれから以下で示していくが、ワークショップの流れについて簡単に説明を行った。

II. 講義と触察前の事前体験（喜多方蔵の里 20分間）

A. はじめにロダンとムーアについて、作家の人生と作品の特徴、ブロンズの制作方法について学芸員が解説を行った。（10分間）

B. その後、制作方法の解説で説明したブロンズの質感を体感するという時間を設けた。参加者にアートキューブを一人一つずつ渡し、各種の彫刻素材の違いを触って確認した。（5分間）

ここで活用したアートキューブだが、これは2005年に当館と郡山市立美術館によって開発された鑑賞用補助教材である。手に収まるサイズの12種の立方体に、作品の素材や造形要素、作品から得られる印象の想像を促すような各テーマがそれぞれ割り振られ、それらに触ることやツールの一つとして鑑賞者同士で会話することで、美術に対する興味関心の向上と、作品に親しむという鑑賞の一助となることが期待できる（図4）。どこの美術館でも気軽に使用できる汎用性や簡便性、美術に対する興味・関心を喚起する遊戯性があり、開発以来、主に子供達向けの鑑賞会などで活躍してきた。素材と制作工程の意外性に驚く気持ちなどが、奥ゆきのある作品鑑賞へと繋がっている。



図4：鑑賞用補助教材アートキューブ

本ワークショップでは、彫刻素材の違いを触って確認できる素材キューブを使用した（図5）。ガラス、鉄、陶など、彫刻や工芸で利用されることが多い素材で出来た小さな立方体の中にあり、今回はその中から、ブロンズ、石膏、大理石、檜の4種をピックアップして使用した。参加者には、重さや冷たさ、質感について違いを感じられるかどうか問いかけを行った。この彫刻素材の触察を取り入れたのは、作品鑑賞前のウォーミングアップの意図もあるが、ブロンズの塊を実際に持って重さを感じるというアートキューブならではの触察体験ができる点にある。事前に素材の質感を理解し慣れておくことで、以降の触察では造形の把握と鑑賞により集中することができると思われる。

C. そして、展示室での鑑賞の流れについて具体的に事前説明を行った。（5分間）

参加者に伝えたポイントは主に以下の2点である。

- 最初に作品に触るのはなるべく一人ずつとし、大まかな全体像を一人一人感じ取った後に、作品の細部を全員で触って確認していくという流れとした。これは、視覚障害者が触覚を用いて対象を認識する際には、最初に物の輪郭を捉えて全体像を把握し、その後に細部の情報を獲得していくという順序のポイントを考慮してのことである。また、ロダンの2作品は同じ作家であっても、男性像と女性像とで表現が大きく異なるので、その違いも注目できる点であるということを先に伝えた。

- 第2点目は、介助者の参加の仕方について



図5：アートキューブを使用した彫刻素材の触察の様子

である。鑑賞中の当事者への接し方だが、当事者の手を引いて、いま触れているのがどの部位であるか最初から情報をどんどん与えていくのではなく、当事者が触った時にどう感じたかという感想を引き出すような形での接し方を意識してほしいと伝えた。普段の美術鑑賞の場では、介助者が「見える」情報を視覚障害者に言葉で描写して伝えるという方法が主であろう。本ワークショップではそうではなく、当事者が触った時の感想や疑問を最初の出発点として、それに受け応えるような形での会話と鑑賞への参加を介助者にはお願いした。また、介助者も当事者と同じ受講生の立場で、触れる鑑賞と一緒に是非参加してほしいというように促した。このように介助者も作品に触れることで、当事者と同じ触察体験を共有することになり、会話と議論がより活発になる可能性が期待できる。

Ⅲ. 彫刻の触察 (40分間)

喜多方市美術館展示室に移動後、1グループ一人ずつスタッフがついて一緒にまわり、1作品10分程度を目安に順繰りに鑑賞を行った。スタッフは鑑賞中寄せられた質問への回答と全体のフォローアップの役目を担当した。

Ⅳ. 終わりに (20分間)

喜多方蔵の里に移動後、介助者も含めて一人ずつ、ワークショップ参加の感想を自由に発表し合う時間をとった。全員終えたところで本ワークショップ終了とした。

2. 触察中の参加者の反応

以上が当日の鑑賞プログラムであったが、次に触察中の参加者の反応を紹介する。はじめに、アートキューブで彫刻素材に触察中の感想、次に、展示室で作品鑑賞中に聞かれた感想の一部を以下に挙げていく。

- ① 作品鑑賞前に行った彫刻素材（ブロンズ、石膏、大理石、檜）の触察中の感想
 - 重さがそれぞれ全然違う。石膏や檜は軽くて、ブロンズがとても重い。
 - 冷たさが違う。大理石は冷たくて、キッチンの天板等で使われている例を思い出した。
 - ブロンズは少しざらっとしていて、大理石はツルツルしている。

このように、重さと各素材の温度の違い、そして特にブロンズの重みに注目する声が多く聞かれ、質感の違いについて指摘する感想もあった。作品を実際に触る前に、作品を構成する素材本来の重量感を体感できるというのは、以降の触察で頭の中にイメージを思い描く際、作品の重量感にも結びつくものがあるだろうと期待できる。ブロンズ作品がずっしりと重みのあるものという認識は、この素材キューブを触ることによく実感できると考えられる。

② 触察による作品鑑賞中の感想

- (1) オーギュスト・ロダン 《「影」の頭部》
 - 頭の突起部分が最初分かりづらかった。
 - 顔自体大きいのが、顔のパーツもはっきりしている。
 - 楽しい感情を表してはいないことが分かる。

[疑問]

 - 目を閉じているのか、または開けているのか。
 - どうして首をここまで曲げているのか。何を表現しようとしているのか。
- (2) オーギュスト・ロダン 《柱上のフナイユ夫人の胸像》
 - 髪をまとめて結い上げているのが分かる。
 - 顔が小さくてツルツルしている。
 - 後ろの背中側を触って、布を斜めにかけているような衣服なのだろうと思った。
 - 斜め下に首をかしげている薄目で視線を落としているように思う。
 - モデルの女性が作家のパトロンの妻だと聞いて、美しく表現されていることに納得した。
 - 優雅な感じが伝わってくる。
- (3) ヘンリー・ムーア 《母と子：腕》
 - 母親の頭がこんなに薄く表現されているのが不思議でもあり面白くも思った。鳥のような頭の形に感じた。
 - 子供は頭が球体で表情がないが、母親は目が表されている違いがある。
 - 開いた両足の間にたわむスカートの表現がなるほどと思った。
 - 母親は指も表現されている。細かく表現されている部分とそうでない部分がある。

- ・母親と子供との間に流れている愛情、子供に対する母親の慈愛が感じられる。

[疑問]

- ・子供は大体何歳ぐらいなのだろう。たぶんまだ小さい年だろう。
- ・どうして母親の頭の形をこのように表現したのだろうか。

ロダンについては、顔・髪・衣服など各造形要素が一体となっている表現上の特徴がある。参加者の様子では、2作品とも髪型を把握する際、時間をかけて形をイメージしようと努める姿が多く見られた(図6、7)。頭部のボリューム感を強調する作家の表現上の特徴によるものだろう。また、瞳の開閉の状態や、《柱上のフナイユ夫人の胸像》では衣服の具体的な形状や着方など、視覚だけの鑑賞ではあまり気に留めないであろう箇所にも関心が注がれたが、これは触察を用いる鑑賞ならではのことと思われる。作品が表すイメージについても意見が出され、《「影」の頭部》については、首を曲げるポーズや表情がどういうイメージを表そうとして意図されたものなのかという点を指摘する声が多く聞かれた。この男性像は《地獄の門》という巨大な作品を構成する裸体像の一部の習作であり人間の「苦悩」を表現していると、スタッフから補足説明があった際には、参加者から納得するような反応が得られ、再度それを確かめるように触察を楽しむ様子が見受けられた。《柱上のフナイユ夫人の胸像》についても、造形表現から優美な女性像という印象を感じ取ることができやすかったようである。モデルはロダン



図6：ロダンの作品を触察中の様子

のパトロンの妻であることを説明によって知った際には、作家が美しい表現で仕上げたことに対して納得する反応が多く見られた。

ムーアの《母と子：腕》は、ロダンの具象的な表現とは異なり、人体造形は細部が省略され半抽象的な形となっている。そのため、作品イメージを想像するのが困難ではないかという懸念がスタッフ側にはあったが、触察を開始してみると参加者は形体をスムーズに把握していたようであった(図8)。造形表現に対する気づきとしては、抽象化された人体であっても母親は指や目が彫られていて具象的な部分もあること、母親には目があるのに対して子供は表情の要素が省略されていること、母子の頭部の形状が球体と薄い形とで異なっていることなど、抽象と具象、形状の差異など二項の「違い」についての感想が多くあがった。そして、作品から得られたイメージとしては、母子間の愛情、子供を慈しむ母親の温かな眼差しが感じられるとの声が聞かれた。この点は、視覚のみでの鑑賞以上に触察を用いてこそ実感を深められるイメージであると考えられる。「目で見る」だけでの鑑賞では、客観的に対象を眺めることにより鑑賞者と作品との間に一定の距離が生じるが、触察を通じることでその対象と直接的な繋がりを持つことができる。本作について言えば、母子間の交流の中に自分も第三者として能動的に関わることが触察によって可能となる。子を向かい合って母親が抱き上げる像をイメージしていく中で、自分が思い描く親子間の愛情というものより具体的に投影しやすくなるのであろう。また、印象的だったのが、鑑賞中参加者が母親の像を「お母さん」、子供のほうを「お子さん、子供さん」というように敬称で言い表していたことである。このことも、作品に直接触れることで、親子像をより身近に感じ取ったためにみられた側面ではないかと考える。

3. 参加者による本事業の感想

作品鑑賞を終えた最後には、参加者に本ワークショップの感想を自由に述べてもらう時間を設けた。そこで出された感想の一部を要約して以下に記載する。

[視覚障害者からの感想]

- (弱視の参加者) ブロンズは最初冷たそうな印象があったが、触ってみると丸みがあって温かみを感じた。
- ロダンの男性像は、作家の内面を見せられたような感じがした。
- ムーアの作品は、無理がなくゆったりとしているように思えた。子供を見て、お母さん自身が楽しんでいる感じがした。
- ムーアの像を触って、私も昔こういうように子供を抱いたなと思い出した。全体的に柔らかい感じがした。親子の繋がりを感ぜられた。

[介助者からの感想]

- 美術館に対する要望として、音声ガイド設置をさらに充実して頂けると有り難い。普段は、私達介助者が当事者の方の「目」になって、作品から分かることを説明しているが、それがどういう意味で表されているのかなど内容についてはよく分からなく、自分の考えが合っているのか自信が持てない。そういう点について音声ガイドで知識を補えたら助かるといつも思っている。
- 写實的でない作品でも、自分の感性で想像して楽しめることが分かった。触れて見て感想を聞いて、触れることの大切さを感じた。
- 触って話している様子を見てみると、同じ物を触っていても、頭の中で思い描いているのはそれぞれの感性で想像したものなんだろうなと感じた。

以上のように、造形だけでなく作品が表すイ

メージ内容にも思いを馳せられたことに言及する感想が多く寄せられた。介助者の感想にもあるとおり、それはそれぞれの感性で思い描いた像であり、触るということを通じて、鑑賞者にとってより親しみを感じられるオリジナルな作品イメージが心の中に浮かび上がるのだといえる。

4. 本事業の成果と今後の課題

上記に記載した参加者の感想やプログラム進行中の反応を総合的にみて、事業実施のねらい通り、触察および会話というプロセスを経ることで作品の理解を深めるという様子が確認できた。

美術館に寄せられた要望としては、上述で紹介したとおり、ある介助者からは音声ガイド設置の普及を望む声があがった。当館では、音声ガイドは大型の企画展で設置することはあるが、大半の展覧会や常設展について現状では音声ガイドの設置は行っていない。展示替えが定期的に生じるという都合や、対応できる体制作りの検討など、すぐに常時設置するのは中々容易いことではないのが現実だが、実現の難易度を考えるより前に、まずはそのようなニーズがあるという事実を知ることが美術館側には求められているだろう。

また、活動の最中に弱視の参加者からは、普段の鑑賞を行うコツとして、キャプションの情報を見る際にスマートフォンやタブレットの拡大鏡ツールを使っているとの話を教えて頂いた。当館も含めて、展示室内で携帯端末の使用は不可としている館が多いだろうが、このよう



図7：ロダンの作品を触察中の様子



図8：ムーアの作品を触察中の様子

な使用事例があることを認識し、目が見えにくい利用者にも便利な形で情報を取り入れやすいキャプションのあり方を考えることは意義があるだろう。幅広い利用者が、美術館にどういう設備やサービスを求めているかについて、ニーズの聞き取りを積極的に行っていくというのは公共施設として重要な役割の一つである。

今年度は鑑賞の対象として、西洋のブロンズ彫刻を取り上げて触察を行ったが、過去の開催では、版画家齋藤清の代表作《会津の冬》シリーズについて触図を用いて鑑賞を試みたり、彫刻家佐藤玄々の木彫作品を触察によって鑑賞したりというように、平面作品・立体作品のジャンルにこだわらずその都度、鑑賞の方法に工夫を凝らして実施してきた。今後も触覚と会話をキーワードにした鑑賞方法を実践していくとともに、例えば嗅覚や聴覚などほかの身体感覚の要素もアプローチに取り入れることで、新たな作品イメージの展開の可能性にも期待できるのではと考えている。

本事業を実施するごとに、視覚障害者の感想から、晴眼者である私たち美術館スタッフが新たに気付ける学びは数多くある。「見える」私たちは、視覚情報にとらわれてしまって作者が表しているイメージの奥深さにまでじっくり眼を向けられているだろうか、時間をかけて鑑賞を行うことで作品1点からいかに豊穡なイメージが得られうるかなど、本事業は鑑賞行為の本質を再考する機会ともなっている。「見える・見えない」の垣根を越えて、密度の濃い鑑賞体験と美術鑑賞の面白さを利用者伝えるとともに、ワークショップから得られた参加者の声を聞いて今後の鑑賞方法に活かしていく、このように美術館側と参加者の双方によって発展が期待できる本事業は、今後も継続して行っていく意義があるといえるだろう。

(はしもと えり／学芸員)

*当館でのこれまでの本事業の実施について、NPO法人 福島県立美術館協力会各位、半田こづえ氏、真下弥生氏、高橋肅子氏には多大なるご協力を頂きました。また、本事業に携わって頂きました喜多方市美術館はじめ関係各位に記して謝意を表します。

報告：コレクション・トークイベント「宮崎進の作品を語る」

荒木 康子 編

日時：2020年2月9日(日) 14：00～15：30

場所：福島県立美術館常設展示室B

講師：宮崎とみゑ氏（作家ご遺族）

赤松祐樹氏（多摩美術大学美術学部非常勤講師）

黒川創氏（作家）

司会：荒木康子（福島県立美術館学芸課長）

荒木：時間になりましたので、トークイベントを始めます。

本日はお寒い中お集まりいただき有難うございました。当館は2018年度、美術家・宮崎進さんのご遺志により19点の作品のご寄贈を受けました（註1）。常設展示室でこれらの新収蔵作品をご紹介しますのに合わせ、今日は「宮崎進の作品を語る」ということで、ゆかりの方々にお越しいただきました。宮崎進とはどのような作家で、どのような作品を私たちに残してくれたのか、皆様にお話をお聞きしていきたいと思います。私は司会をさせていただきます、福島県立美術館学芸員の荒木康子と申します。よろしく願いいたします。

それではまず、お三方のご紹介をさせていただきます。

私の左にいらっしゃいますのは赤松祐樹さんです。多摩美術大学美術学部の非常勤講師をされています。以前、宮崎さんご出身の地、山口県周南市の美術博物館の学芸員をしていらっしゃった時に宮崎進展をご担当され（註2）、その後千葉の川村記念美術館を経て、昨年現職に就かれました。また、宮崎さんの作品や資料の整理にも携わっておられます。

赤松さんの左側は、宮崎進さんのご遺族でいらっしゃる宮崎とみゑさんです。今日は貴重なお話をお伺いしたいと思います。よろしく願いいたします。

そしてその左は、作家の黒川創さんです。黒川さんは作家として現在ご活躍でいらっしゃいますが、晩年の宮崎さんとも親交があり、画集などに文章をお寄せになっていらっしゃいます。そして宮崎さんをモデルにした人物が登場する小説が、この2月にご出版予定だと伺っております（註3）。

また私たちの美術館は、震災後、黒川さんにいろいろお世話になって参りました。震災直後にご講演いただいたり（註4）、黒川さんが主宰されている編集グループSUREという出版社では『福島の美術館で何が起こっていたのか』という本を出して下さいました（註5）。

今日は、このように宮崎さんとの関りが深い方々にお集まりいただき、宮崎さんの作品について深めていきたいと思っております。福島では、宮崎進といってもピンとこない方が多いかもしれませんが、実は宮崎さんの作品の中には、戦後間もない東北を描いたものがあります。福島にも来られていて、福島の風景も作品になっています。そのようなことから、宮崎さんが2018年に亡くなる直前にご自分の作品を福島に残したいとおっしゃって下さいました。今回のトークイベントが、福島の方に広く宮崎進とはどういう作家だったのかを知っていただく機会となればと思います。

それではまず最初に、宮崎進さんの画業

について、赤松さんに画像を使いながらお話をいただきます。よろしく願いいたします。

赤松：赤松と申します。

まずは宮崎進という芸術家がどういう活動をしてきたのかということ、だいたい15分くらいで説明させていただきます。宮崎さんは1922年に山口県の徳山に生まれました。山口県のどちらかというとも東側にあたりまして、周防の国の南の方ということで、現在は市町村合併で周南市という名前になっています。徳山は、当時は海軍の燃料基地があり、瀬戸内海に面した港町、現在は石油コンビナートが海岸沿いに連なっています。そこで生まれ、小学生の時、絵が上手だということで担任の先生から特別に指導を受けたり、地元の画家の知遇を得るといような環境の下で成長していきます（註6）。その後上京して日本美術学校に入学しました。戦争の時代でしたので、絵画を勉強しますが、繰り上げ卒業して応召する（註7）。そして1943年に広島部隊に入隊します（註8）。宮崎はそこから外地への勤務を希望し、ソ連と満州の国境の守備隊に配属されることとなります。戦争という状況の中で、一兵士として困難な状況に遭遇したということが、彼の後々の作品に大きな影響を与えていると思います。終戦直前にソビエトが対日参戦し国境を越えて侵入し、部隊は全滅してしま

いますが、彼は伝令のために部隊を離れたため九死に一生を得ます（註9）。しかし部隊から離れて、ただもう動物のように、生きるためだけの存在として、荒野で食べ物を探し求めてゆくような状態になってしまう（註10）。後年お話を伺うと、その時が一番辛かった、苦しかったとおっしゃっていました。その後、シベリアへ抑留されます。最初、コムソモリスタ付近の収容所に入り、以降4年という長い期間、労働などに従事することになります。しかし、ソ連側の担当者からいろいろな絵の模写を頼まれたりしたこともあったそうで、極限的な状況、仲間がどんどん亡くなっていく状況ではありながら、一方で人間がものを創る、絵を描くということをあらためて見つめなおした時期でもあったそうです（註11）。1949年12月にシベリアから舞鶴に帰ってきて、翌50年1月に一旦故郷の徳山に戻るわけですが、1951年に上京して、生活のためにカットやデザインの仕事に携わったりし、そういう状況の中から徐々に作品を発表していきます（註12）。50年代後半になりますと、光風会や日展に出品するようになります（註13）、この時期の作品が今回展示されています。正面の右の方から初期の作品です（図1）。この時期の50年代から60年代後半の作品の特徴は、非常に厚塗りであること。物



図1 展示風景



図2 《常磐》1950-60年代
カンヴァス、油彩 福島県立美術館蔵

質感が強く、触覚的で手触りを感じさせるような作品、色が抑えられ重苦しい感じの作品になります(図2、口絵p.5)。日本に帰ってきて、彼はシベリアを簡単には言い表せない、作品にも表現できない。そうした体験を自分の中でどう捉えればよいのか、いろいろ悩んだと思います。その時期に東北や北海道を放浪する。あるいは東京の中でも墨東という隅田川の東の方、どちらかというところから外れた場所、東京の華々しい場所に対して光の当たらない地域に心を寄せていく。その中で制作されていったのが、こうした初期作品になります。こちらは1951年の《灰色の街、釧路》(図3)、1952年の《暗い春の頃》(図4)、《さいはて》。こうした作品が生み出されていきます。更に60年代に入っていきますと、旅芸人を

テーマにした作品が制作されるようになります。1965年の《祭りの夜》、1966年の《見世物芸人》(図5)。この《見世物芸人》によって1967年に第10回安井曾太郎記念賞を受賞しました。

安井賞は、当時画壇の芥川賞といわれるような具象絵画の権威ある賞であったわけですが、こうした旅芸人をテーマにした作品によって画家として認められ、さらには当時絵画ブームということもあり、注文が殺到するという状況にもなります。この時期の作品は、空間表現や形態の描写などにおいて絵画的な技巧を駆使して描かれている。初期の作品は色彩が抑えられているのですが、この時期になると土着的なイメージではありますが画面が鮮やかになり、市松模様や唐草模様、さらには幕の表現にみられるような



図3 《灰色の街、釧路》1951年
板、油彩 周南市美術博物館蔵



図4 《暗い春の頃》1952年頃
カンヴァス、板、油彩 周南市美術博物館蔵



図5 《見世物芸人》1966年
カンヴァス、油彩 東京国立近代美術館蔵



図6 《見世物の女》1965年頃
カンヴァス、油彩 福島県立美術館蔵



図7 《道》1974年
カンヴァス、油彩
周南市美術博物館蔵



図8 《瀬戸の光》1991年
板、麻布、綿布、油彩
周南市美術博物館蔵



図9 《孤独な人》1993年
板、麻布、綿布、紙テープ、油彩
周南市美術博物館蔵

装飾的で平面的な部分と室内の空間とが調和した、豊かな絵画世界が展開されるようになります(図6、口絵p.5)。しかし、一躍人気作家になるのですが、戦争やシベリアの過酷な体験は依然彼のなかでは非常に重く、これでいいのかと自問するようになる。脚光を浴びる一方で、違和感もつっていったそうです。そして、1972年フランスに渡り、いわゆる画壇から距離を取り、パリであらためて自分の表現を見つめなおしていきます(註14)。

パリではどちらかというと下町の方に居を構え、サーカスや見世物芸人などの姿を描くのですが、表現としては以前の旅芸人のシリーズの時のようなものから徐々に人物のテーマが純粹化されていく。人間の身体をあらためて捉えなおすような作品に変化していきます。1974年の《道》(図7)は、身体が溶けてしまったような表現になっていますが、人間の存在の不確かさを見据える作家の冷徹な視線を感じ取ることができます。パリ時代は、画壇あるいは日本の状況から一旦離れて、あらためて自身を見つめなおす重要な時期であったといえます。

さらにそこから徐々に抽象的な表現が生まれてくる。光自体を探求するような方向に向かっていきます。これは90年代

入ってすぐの《瀬戸の光》(図8)という作品です。対象として旅芸人の姿を描くということから、パリで絵画に直に向き合うことによって、人間の形態や、存在自体の追及へ向かうようになる。更には光自体の探究も試みられ、表現は純化していきます。

戦争やシベリアでの体験は、とてつもない体験であり、容易に作品化できなかったわけですが、数十年経った90年代に入り、表現の深まりとともにようやく精神的に作品化されるようになります。94-95年に下関市立美術館、平塚市美術館など全国巡回した「宮崎進展」で、今まで制作してきたシベリアをテーマにした作品が、初めてまとまったかたちで公開されます(註15)。長い時間をかけて彼自身の考え方や、絵画表現が深まり、それらを経てようやくシベリアに直接向かうことが可能になり、90年代以降になって全生命をかけたような作品が爆発的に制作されていきます。

例えば93年の《孤独な人》(図9)という作品があります。板の上にドンゴロスという麻布、いろいろなものを入れる非常に目の粗い麻布袋ですが、それを画面に貼り付けていく。あるいは絵具を非常に激しい筆づかいで塗り付けていく。こ



図10 《黒の風景（鎮魂）》1993年
合板、ミクストメディア
新潟市美術館蔵



図11 《不安な顔》2000年
合板、麻布、油彩、ミクストメディア
横浜美術館蔵



図12 《TORSO》1999年
石膏、蜜蝋、油彩
周南市美術博物館蔵

ういった部分は麻布を貼り付けてあってその上に絵の具が載っているような状態です。

今回展示されている美術館に収蔵された作品は、そこに至る以前の初期作品なのですが、前半期に絵画として深められ、洗練された表現を確立しておきながら、その後絵画という枠を超えるような根源的な制作へ向かっていったというのは、日本の芸術家の中では稀有なのではないかと思います。《黒の風景（鎮魂）》（図10）といった93年の作品も麻布、ドンゴロスが画面に貼り付けられた作品で、対象を描くというより、彼の感覚や体験が全体的に展開されたものになっています。麻布はシベリアや、それ以前の戦争体験の中で身近にあった素材だったそうです。例えば麻布袋を使って雨露をしのいだりして、彼にとっては密接な素材だった（註16）。それを全面的に使うようになっていきます。それから、彼の作品の中で重要なのは「顔」というテーマです。旅芸人の時期の作品にも独特な「顔」の表現が見られますが、特にシベリアを扱った作品の「顔」は、何か訴えるような、こちら側が応答を迫られるような「顔」になっています。戦死していった、シベリアの地で死んでいった

人たちの顔が、それを見る者に、何故おまえは生きているのか、人間が生きてはどのようなことなのかと問いかけてくる。これは《不安な顔》（図11）という2000年の作品です。こちらは《TORSO》（図12、口絵p.6）という1999年の作品。トルソとは首や手足がない人体で、発掘された古代彫刻にもあるものです。シベリアをテーマとした作品には優れた立体作品も多く、トルソは平面と立体双方にみられます。また、更にこういった激しい表現から、人間の根源的な力を肯定するようなどころへたどり着きます。彼自身シベリアあるいは戦争の体験の中で絶望という状況にあったのですが、その絶



図13 《花咲く大地》2004年
合板、麻布、ミクストメディア
神奈川県立近代美術館蔵 山本糾撮影

望という状況から、生死を越えた人間の根源的な力を見出していったわけです。それが彼にとっての制作の力となっていったと後に書いています。《精霊の踊り》という2001年の作品には生命の力を肯定していくような表現が見られます。これは2004年の作品《花咲く大地》(図13、口絵p.6)です(註17)。シベリアでは春が来るといっせいに花が咲くそうです。そういった生命力の根源的な部分をテーマにするような作品が2000年代半ば以降に制作されていきました。2004年制作の《しずく》(図14)は、水のしずくなのですが、生命ですらない水のしずくにまで、生命の生き死にを越えた根本的な力を見出し、また、その力自体が画面の中に込められている。生命観や自然観の深まりが示された作品です。もう一つ「鳥」というテーマも繰り返し制作されています。当初は囚われの身から見た自由の象徴として、遠くを飛ぶ姿として描かれていたのですが、徐々に変化していきます。この《鳥》(図15)は、一見すると何が描かれているのだろうかという作品ですが、画面と一体化した中に鳥の形体が見て取れます。先ほども触れましたが、シベリアの絶望の中から人間の根源的な力を見出していった。そして



図14 《しずく》2004年
和紙、ミクストメディア

さらにそこから、大地の自然や生命全体が一つの力として画面に繰り広げられていくようなところにまで晩年にたどり着く。生命の尊厳の根本的なところに触れるような非常に力強い表現で、作品が、我々見る者がその力を直接感じることができるような場になっている。それは、人間が芸術によって到達することができる極限的な境地を示しているようにも思えます。

ざっと駆け足になりましたが、2018年に96歳で亡くなった宮崎進という画家の生涯をご紹介します。

全体から見ると、今回展示されている作品は彼自身の出発点を示している。あるいは出発点における直接的な表現が絵画として成熟していく過程を示した非常に重要な作品群ではないかといえます。以上で終わりにいたします。

荒木：有難うございました。シベリアというのが宮崎さんにとって非常に大きいテーマで、今ご紹介いただいた晩年のドンゴロスが貼られた作品をご存知の方も多いかと思います。しかしそれよりも前に、東北や北海道に来ていらっしゃるのですね。

宮崎：北海道は釧路だとか根室や網走、石狩など、いろいろ歩いています。



図15 《鳥》2000年
合板、麻布、ミクストメディア
東京ステーションギャラリー蔵

荒木：この時代の作品は、制作年が特定できていないものもあるし、まだわからないところがたくさんあると思います。どのあたりを旅して周られたのか、もう少しいろいろなことを、とみゑさんは宮崎さんご自身からお聞きになっていらっしゃるのでしょうか。常磐とありますから、福島には来られている。

宮崎：常磐炭鉱のスケッチブックもありますし描いていますね。あとは裏日本です。山形、秋田、青森、竜飛岬、あの辺りをずっと歩いている。スケッチもあります。まだ動力がない時代、浜辺で漁師が馬などを使って舟を引っぱっている絵なども随分描いています。それらはほとんど色のない褐色の世界。描いているのは夏ではなくて、全部冬景色です。枯れた木が風で斜めになり、人は手ぬぐいを被って、本当に厳しい中で生きている人間の姿や状況を描いた油絵がたくさんあります。周南市美術博物館にも随分あります。ほとんどが裏日本の風景でしょう。そういうメモが残っていますし、写真も撮っています。

荒木：旅行に行かれるのは冬なんですね。

宮崎：冬しか興味なかったみたい。暑いのは大嫌いでした（註18）。

荒木：でも宮崎さんは南の方のご出身ですね。

宮崎：周南は風光明媚で温暖でいいところです。シベリアから舞鶴港に上陸するわけですが、その時にどんな気持ちだったのか、嬉しかったのか聞いたことがあります。しかし、何にも嬉しくなかった、またこういう盆栽みたいな国に帰って来るのか、と思ったと言っていました。舞鶴湾に船が入っていくと、小さな島が点々としている。ああまたこういう国に帰ってきた。あまりにも多くの人間の死にぶつかってきたから、後ろめたさもあったのか、嬉しさはなかったと言っていました。

荒木：しかしどうして東北だったのだらうと思います。

宮崎：やはりシベリアや満州のような荒涼とし



図16 《北の祭》1964年
カンヴァス、油彩 福島県立美術館蔵

た風景に自分の身をまた置きたかったのでしょうか。しかしそこで出会った人々が本当に生き生きと生きている。こういう子どもたちもそうです。それにしてもこれらの絵を展示室で見ると、うちで見ていた時よりすごく生き生きしていることに驚いています（図16）。

荒木：そうですね。

宮崎：そう。子どもたちが持っている生命力、働く人間の生活力、命とか、厳しい環境でも生き抜く人間の姿を見て、自分がどうやって生きていくかという根源を問い直した旅だったと思います。そういう時間は必要だったし、その経験がこれらの絵になっている。生きることの根源を東北の人々と厳しい環境の中に見たのだと思います。

荒木：宮崎さんは一人旅だったのですね。

宮崎：一人です。ポケットにカメラを入れ、写真を撮りながらの旅。

荒木：写真も結構残されているのですか。スケッチなども。

宮崎：あります。

荒木：何故東北なのかということについて、いろいろ考えられるところはあると思います。実は展示室の反対側の壁に展示している作品は、若松光一郎という福島のいわき市出身の作家の作品です（註19）。この画家も戦後、常磐炭鉱を描いていま

す。あの端あたりに展示されている作品は、宮崎さんの常磐とあまり変わらない時期に描かれています。若松たちが何故常磐を描いたのかということですが、戦後「リアリズム論争」が展開され（註20）、若松たちもまた福島にいて、こうした動向と無縁ではない一時期を過ごした画家の一人でした。そして福島の洋画家・吉井忠、彫刻家の佐藤忠良、女性では日本画家・朝倉摂などが常磐に取材にやってきます。朝倉摂は後に舞台美術の第一人者となる人ですが、新制作協会、自由美術協会の作家を中心に、新しいリアリズムを目指して日本各地を歩き描いている（註21）。その中で常磐炭鉱が一つのテーマとなっていたようで、若松は東京から来た吉井たちの案内役として炭鉱を訪れ、同じようにスケッチをしています（図17）。そういうことが実はあったのですが、若松は画業半ばから後半、展示をご覧になっておわかりのように次第に抽象絵画に移っていきます。けれども戦後間もない時期、リアリズムとは何なのだろう、何をどう描いたらいいのかという問題意識は、多くの画家たちに共有されていた。その中で常磐炭鉱を選んだ人たちがいた。それから吉井忠もそうですが、東北をたくさん歩いている中で、日本の原点とは何なのだろうということを考えるようになり、京都のわび、さび、雅の文化も日本文化だとは思いますが、縄文

文化を根っこにした東北の土臭い文化がもう一つの日本の原点であるということを書いて東北に足を向ける作家たちもいる（註22）。そういう動向が時代背景としてあって、いろいろな作家たちが東北に目を向けて描いた時期でした。その中に宮崎さんもいる。そういう時代背景と重なる部分もあるのだけれど、宮崎さんには宮崎さんの東北というのがあるのだらうと思います。そのあたりのことはもう少し考えてみたいところです。

黒川：今、荒木さんがおっしゃったリアリズム論争、具象と抽象ということで言うと、宮崎さんは一筋縄ではいかない画家で、何が具体で何が抽象かという問題があると思うのです。赤松さんが紹介して下さったように、ドンゴロスを使うとか、あるいは丸太で人体を作った。そして、人体がものすごく巨大化していく。実物をみると、色が鮮やかであったり、マチエールが面白かったり。これだって、青はものすごく鮮やかですよ（図18）。ピンクとか赤が生き生きしているものもある。こういうのも、抑留中に触れた現地の自然をテーマにしているのだと思います。春になったら、シベリアでも雪が解けてくる。その雪面を蜜蠟を使って表現していたりする。蜜蠟は、蜂のお腹から分泌する。だから、エロチックな感触のある素材ですよ。雪が解けかけ、雪面にき



図17 若松光一郎《炭鉱風景》1956年
和紙、コンテ、パステル 福島県立美術館蔵



図18 《漂う鳥》1994年
板、麻布、綿布、紙テープ、油彩 周南市美術館蔵



図19 《泥土》2004年
合板、麻布、ミクストメディア 神奈川県立近代美術館蔵
山本糾撮影



図20 《冬の旅 シベリア 1945》2004年
合板、麻布、ミクストメディア 神奈川県立近代美術館蔵
山本糾撮影

らきら水が光ったりする。こういうものを蜜蝋に絵の具を混ぜて作る。それはものすごく生物的で、光が生きてきたりする。

あるいは《泥土》(図19)、つまり泥というタイトルの作品があるのですが、それはドンゴロスを真っ黒に染めて、大きなタブローにしつこく重ねて貼っている。一見、抽象表現のように見えるのですが、実は、シベリア抑留のさいに自分が歩いた泥の道に肉薄することで、作品化している。あるいは《冬の旅 シベリア 1945》(図20)でしたか、土気色したドンゴロスは何枚も貼り重ねて大きなタブローを作っている。それらは、兵隊、敗残兵として貨車に詰め込まれた自分たちの服装、ぼろぼろの服を着た兵士たちを、写真で言えば接写している状態ですね。これらは抽象しようとして抽象になっているのではなく、自分が見た目の前の具体的な泥、自分が着ていた衣服、そういう具体的なものに肉薄していくと抽象に抜ける、というような作品化の仕方だと思います。だから、いわゆるリアリズムか抽象表現かというように二元化されているのではなくて、その両者が絡み合っているのが、この画家の独特なところのように思えます。

宮崎さんが80歳になるとき、シベリアをモチーフとする巨大な作品ばかりで横浜

美術館で開いた展覧会に、「よろこびの歌を唄いたい」とタイトルを付けた(註23)。普通、日本で語られるシベリア抑留は、いかに悲惨か、いかに苦労したかということが焦点となるので、「よろこびの歌」なんてタイトルは付けない。なのに、宮崎さんは、どうしてそのような題をつけたのか、これが一つの謎になる。つまり、この画家にとってのシベリアの経験は、ただ死にゆく経験というより、日本人のほかにもドイツ人、ロシア人、コーカサス人など、いろいろな民族の囚徒たちが、過酷な中でもどうにか工夫をして生きていく。そのエネルギーに圧倒された、という経験でもあった。春になると自然が変化して、新しい生命が芽生えてくる、ということもあったでしょう。先ほど話が出たように、この人は満州で捕虜になる。国境地帯で、ソ連軍が進攻を開始して部隊が全滅してしまうという局面で、たまたま後方の町に伝令で行かされていて、命拾いした数少ない兵士なんです(註24)。虎頭要塞が全滅してしまう時に。もともと、彼は広島の部隊に所属していたのですが、一人、志願の手を挙げて大陸に渡り、満州の部隊に加えられた。広島の部隊は、その後、原爆で全滅してしまう。だから、二重の命拾いです。ただ、それからソ連軍に投降して抑留されるまでのあいだに、ひと月ばかり、満

州の山中を敗走している期間がある。わずか数名から十名ほどでかたまって。その時が一番つらかった。なぜかという、日本軍は満州で恨みを買っている。土地を奪ったり、人を殺したり、残忍なことをいろいろしてきたから。だから、日本軍がもう力がなくなって、自身が敗残兵になった時には、現地の農民たちから銃口を向けられたり、敵意の中を生き抜かなければならない。昼間は動けないので、森陰などに身を隠している。何も食べ物がない、中国人の家畜を密かに殺して血まで飲むというような惨めな思いをしながらの敗走です。

逆に言えば、ソ連の捕虜になるということは、労働力として連れていかれるわけだから、わざと殺されることはないわけです。病気で死ぬことはあっても。つまり、シベリアの抑留地に行ったら、生命の世界に見えたという側面がある。そこに、展覧会を「よろこびの歌を唄いたい」というタイトルにした理由に通じるものがあると思います。もちろん、栄養不足に陥ったり怪我をした仲間は死んでいくし、あるいは発狂して死んでいく人間もいる。そうやって仲間たちが死んでいく世界でたまたま自分が生きていることへのうしろめたさなど、いろいろなニュアンスがあった。この人のシベリア経験は、そういう多面体になっている。だからこそ、うまく文章にはできないようなことを、こうしてオブジェにしたり、タブローにしたりする。多義的な世界像なんですよ。

戦後、帰国してから、日本の東北を巡り歩いた50年代というのは、この人のミッシングリンク、謎の時代です。まだ結婚する前。この時代の若者たちは、非常に若くして心が朽ちる経験をした。宮崎さん自身、4年間抑留されて日本に帰ってきて、まだ27歳です。今でいったら大学生にちょっと毛が生えたくらい。シベリア抑留という経験は、まず抑留されて苦

労をした上に、帰国後の日本社会では、「あいつはソ連帰りだからアカの思想に染まっている」とのことで、非常に警戒される。警察がずっと監視するし、まだ占領中なのでGHQによる聞き込みなどもなされる。宮崎さんも、それで故郷にいられなくなって東京に出てくるわけですね^(註25)。そして、東京でなんとか稼ぎはじめるのだけれど、その傍ら、東北、北海道を放浪する。これによって、今日ここに展示されているような作品を描く。ただし、もう一方では、ひそかにシベリアでの経験に立つ絵も相当な数を描いている。油彩もスケッチもあります。ドライポイントの版画でもたくさん描いています。でも、これらは発表しなかった。つまり、東北を歩いて制作した絵と、公開はしないのだけれど自分が描かずにはおれないシベリア経験の絵、この二つが照応している。東北や北海道を放浪しながら自分のシベリア経験を顧みる、また、シベリア経験を描きながら東北、北海道を歩いたという一体性があると思います。

ただ、この時代の宮崎さんは、独身だったこともあって、記録があまりはっきりした形で残っていない。でも、これからそれらが美術館で収蔵されることによって、当時の事績との照合などを通して、この人の後の作品の意味がはっきり出てくるだろうと、僕は思っています。この人の創作にとって、もう一つの根をなす時代なのではないか。

荒木：さっき黒川さんがおっしゃっていたように、宮崎さんは東北を描いている時代に発表はされていませんがシベリアのことも描いていらっしゃる。それが初めて出てきたのが94-95年に開催された巡回展です。それまで、そのようなものを描いていたことは公には知られていませんでした。描いてはいたがまだ表に出せないというようなものだったのでしょう。自分の中でも葛藤を抱えながら、一方で東



図21 《虚空に叫ぶ（母の名を呼ぶ）》1960年頃
紙、ドライポイント 周南市美術博物館蔵

北をテーマにあのような表現がなされていた。東北のもう片方にそういうものがあるということは頭に入れておかななくてはならないと思います。

ところで、私が面白いと思ったのはドライポイントの作品です。私は画集でしか拝見していないのですが、いい作品だと思います。実物を見てはいないのですが、あの刻むような線には響いてくるものが感じられます（図21）^{（註26）}。引っかく線というのが気になっています。よく見ると、この辺の作品も引っかいている（図22、細部）。引っかき傷があります。もしかしたら同じような背景がこの作品にもあるのではないかと思います。引っかくという行為に何か意味があったのかもしれませんが。特に銅版画というのは、版を物質的に引っかくわけです。イメージを表面に乘せるのではなくて、削り取るという側面があります。油絵の具でイメージを描くだけではなくて、物質として傷を残すということに何かあるような気がします。

黒川：表現としてはナイーブというか、わざと稚拙さを帯びたようなものにもなる。シベリアでは、大工仕事でもなんでも自分でやるわけですね。そういう痕跡にもつながっていくのではないかな。

ある意味では、安井賞を受けた旅芸人のシリーズや芝居小屋のシリーズは、宮崎

さんの作品の中で数年間の特異な時代だと思います。そこにある一連の具象画は、すごくわかりやすい作品群です。これらが、どこからもたらされてきたかを考える余地がありますね。

この人は、素材をたたいたり、絵具を木の上におっかけたり、そういう向こうからぼんやりと現れてくる世界に、繰り返し、立ち返っていく。死んだ仲間たちの記憶が、ぼんやりとした顔で、黒い土やドンゴロスの布の向こうから現れる。そちらのほうこそ、この人の世界の在り方なんだ、という気がします。とみえさんはこれについてどうですか？

宮崎：彼はいろいろなものを使っていました。大工さんが使う墨をピッとやって線を落とすとか。大工さんが柱に鉋をかける時に、なんか落とすんですよ。あんなもので絵にパキッと線を落とす。いろんなことをしています。石膏、蜜蝋、いろんな材料を使っていました。

荒木：どうしたらあるものを表現できるのか、その方法を模索されていたのでしょうか。

宮崎：多分。表面的にあるものに似ている、うまく表現できたというような感覚とは違うと思います。自分の求めるイメージをどうやって作るか。それがひっかきに



図22 細部

図22 《女》1958-63年
板、油彩 福島県立美術館蔵

なった。とにかくいろんな道具を持っていました。普通の絵かきが使わないような素材も使っているでしょう。木に直接セメントを塗って、描いていた人ですから(註27)。

荒木：そういう意味で旅芸人の時代というのは、特殊なのではないかというように黒川さんがおっしゃっていました。旅芸人の時代は薄塗りですね。

赤松：そうですね。初期の厚塗りの作品に比べると薄いですね。

荒木：物質感が東北のものともかなり違いますね。

宮崎：そう。ちょっと時間差があります(註28)。

荒木：そういう意味でこれらの作品は少し特殊なところがあるのかもしれない。

宮崎：ここで描こうとしていたのは人間が生きるといことなのだと思います。旅芸人のしたたかさ。

荒木：実は宮崎さんが周南にいた時にもこういう人たちと一緒に旅をしていたそうですね。

赤松：小さいころから身近ではあったようです。地方巡業の旅役者が周南で出し物を出すとき、宮崎さんは看板を描いたりすることで関わっていた。小さいころに画材を持って歩いて、看板を描くことが嬉しかったという話もあります。旅芸人という存在に対しては小さなころから密接であったと思います。ただ、旅芸人に同情するとか、親近感を感じていたというよりは、少し突き放した部分があるように見えます。旅芸人の世界の中での彼らは人間としてしたたかでもあり、生命力にあふれるとともに人生の哀歎も漂わす人間の姿自体を、表も裏も含めて客観的に見つめているような気がします(註29)。

宮崎：これらの人物は本当に生き生きとしていて、暗さもない。まさに子どもたちからエネルギーをもらったのだと思います。

荒木：ここに描かれている人物はお面を被っていますが、子どもなんですね(図23)。

宮崎：子どもだと思っています。



図23 《夜》1965年頃
カンヴァス、油彩 福島県立美術館蔵

荒木：みんな狐のお面を被っている。

宮崎：そうですね。これは安井賞の作品に通じる世界でもあると思います。

これは祭りの子どもたち。福島の子どもたちです。この祭りの絵は全部福島です。宮崎にどこで描いたのかと聞いたら、福島だと言っていました。この世界は全部福島なんですよ。

荒木：常磐なのか、福島なのか、いずれにせよそういう祭りの情景を見ていたわけですね。

宮崎：ただ常磐を描いた作品とは時間の差があると思います。祭りの方は60年代に入ってからです。

荒木：この時代、子どもたちの他に女性像も描かれていますね。あちらには親子像(図24)。旅芸人の中にも女性像がたくさん



図24 《母と子》1950-60年代
カンヴァス、油彩 福島県立美術館蔵

あります。宮崎さんはあるところで、女を描くということは、実は自分の中の女を表現すること、私自身に他ならないとおっしゃっています(註30)。それも少しひっかかる言葉です。自分の中の女。それは宮崎さんにとってどういう意味だったのでしょうか。

宮崎：ただきれいな人は描いていない。この時代は生活する、生きるということがテーマになっていますね。女が持っているエネルギーを感じ取ったんだと思います。見世物小屋なんかに行くと、だいたいみんな女。彼女たちはしたたかです。陰で男の人が操っているのかもしれませんが。儂くもあり、雑草のようでもある。

黒川：安井賞を経てからパリに渡りますが、パリではどういうモチーフを好んで描いていたのですか？

宮崎：描くというより、自分の美術について考えていましたね。

黒川：考えているというだけでなく、スケッチしたりもするわけでしょう？

宮崎：ヨーロッパという場所にいたから、一つの展覧会を見るためにだけイタリアのミラノやドイツのボンに行ったりしていました。軍事訓練でまともに美術学校で学べない時代を経験していたから、学び直しというか、見て歩く時間はすごく多かった。何かを描くというより、考えることに時間を費やしていました。

黒川：ヨーロッパで2年間を過ごして帰ってきて、とみゑさんからご覧になって、宮崎さんの表現で何が一番変わったと思いますか？

宮崎：パリ時代の宮崎さんと奥様の手紙のやり取りが残されています。奥様が、帰ってきたら日展なんかやめちゃいなさいというような手紙を書いている。やめたって田村一男さん(註31)や新道繁さん(註32)とかの付き合いはきちんとできるでしょう、ああいう会はやめた方がいいわよ、というように書いている。宮崎さんも複雑な日本の画壇から一步離れたかった

し、もっと自分について考えたい時間だったのだと思います。宮崎さんが日本にいた時の日記もあります。そこでも団体展のことをめったくたに書いている。要するにいろいろな問題が自分の中にあって、考える時間が欲しかったのではないかしら。戦後今まで、生きるために突っ走ってきているわけ。その実感が欲しかったのだと思います。

赤松さんも、手紙も日記も読んでいらっしやいますね。

赤松：安井賞受賞の時期、ヨーロッパに行く直前、宮崎さんは画壇の中で認められています。旅芸人の姿を描き、絵画の形式の点で完成されてはいるのですが、しかしそれだけではないという思いが宮崎さんの中に非常に強くあって、パリに行ったということだと思います。いわゆる画壇、団体展の中で高く評価されていくのですが、自身の中に戦争やシベリアといった根本的な問題を抱えていて、日本から離れて自分自身を見つめ直していく。見世物芸人の時代の作品は、それはそれで絵画として優れた成熟したものであったのですが、パリに行つてあらためて人間の姿を描いてゆく作品には、なんだか身体が溶けていってしまうような、背景や室内と同化してしまうような表現も見られます。人間の存在自体をその不安定さや不安感も含めて見つめなおしているように感じられます。一方で構図の探究を執拗に行つていて、線と面で画面を構成する意識が深まってゆく様子が見取れます。黒川さんが先ほどおっしゃったように、一言で抽象とは言えないのですが、ただものを描くというのではなくて、人間の存在自体に直に触れるような彼独自のある種抽象的な表現に一步踏み出すようなきっかけにパリはなったのではないかと思います。そして資料を読んでみると、日本の団体に飽き足らない部分があったと書いてあったりしますし、非常に勉強しているといます

か、当時のヨーロッパ、アメリカの新しい表現に関心を持ち、そうした芸術家の画集がたくさん彼の蔵書として残されています。ヨーロッパで直にそういう表現に触れることによって次の展開として、シベリアのテーマへと全面的に向かってゆく、あるいはドンゴロスを貼り付けた抽象的な作品が生み出されていく重要な転換点がパリであったと思います。

荒木：やはりヨーロッパというのは大きな転機となった。ただ黒川さんが宮崎さんに「転機はいつですか」とお聞きしたら、「安井賞だ」とおっしゃっていますね。ヨーロッパ行きは、そこから繋がっていたと思います。おそらく安井賞あたりで自分の中に違和感のようなものが少しずつ出てきたからヨーロッパに行くということになっていったのでしょうか。そもそも戦後まずは光風会に所属されますね。すごく不思議です。

黒川：光風会って、どういうグループなんですか？

荒木：黒田清輝の流れを汲む、日本の画壇の中ではアカデミックな美術団体です。穏健で写実的な作風を特徴としています。宮崎さんは日展にも出品されています。後の宮崎さんの作風からすると、すごく不思議に思います。

宮崎：日記には、そういう団体への批判はあからさまに書かれています。

黒川：なぜ、宮崎さんは最初に光風会を選んだのでしょうか？

宮崎：それは寺内萬治郎がいたから（註33）。

荒木：この団体に入って自分の表現が全面的に発揮できるというより、画家として立つ、そのきっかけの一つだったと思います。しかし書いたものを見ると、やっぱりあれはだめだ、自分自身が本当に活動できる場ではないのではないかと考えていたようです。団体展の中で活動しある程度認められていく。しかし常に自分自身の根っこにある表現は何なのかを問いつける。更に安井賞を取った後も、これ

だけではないのではないかと常に考え、根本的なものに向かって表現していく。立ち向かっていく。そこがすごい芸術家だと思います。安井賞を取ったにもかかわらずパリに行ってしまう。パリの時代の画風から更にドンゴロスを貼り付けたシベリアの作品に辿り着く。彼がそういう考えを常に根っこに持っていたからこそ、そこに辿り着けたのではないかと思います。

荒木：自分が持っているものを捨てることは本来怖いはずなのですが、宮崎さんは捨てることに執着しない、厭わないということなのでしょうか。

赤松：そうですね。戦争の体験、シベリアの体験においては絶望が出発点。そこから人間の根源的な力というものを考えていくことになったと書いています。そういう体験があったということも、捨てるあるいは乗り越えることにつながったのではないのでしょうか。

宮崎：満足できなかったのね。自分の体験、傷の深さ、いろいろなものを持った人間として、こんなもんじゃない、こんなもんじゃないと思いつけていたという感じがします。

黒川：先ほど安井賞の時期は特殊だと言ったのは、安井賞の時期の作品群、旅芸人などのシリーズはノスタルジックな作風なんですよ。それが受けた。高度経済成長を通して、ここに描かれるような世界が急速に失われていく時代でしたから。当時の絵画ブームの中で、おかげで金銭的にも潤った時期みたいで、どんどん描かれたと思うのですが、考えてみたら宮崎さんの作品は、その時期に描かれたもの以外はあまりノスタルジックではないですね。

徳山の出身ですが、この町は空襲ですっかり焼かれていて、日本の古くからの町並みの風情は、特にこの人が育った中心部には何にも残されていない。というのは、ここは海軍の給油基地で、戦艦大和

が沖縄特攻に向けて出港する時にも給油した。だから、大変な爆撃に繰り返しあって、町なかはすっかり焼かれた。でも、失われた故郷の面影に帰りたいという郷愁が、この人の作品にはあまりない。宮崎さんの人生のいちばんの転機はいつでしたか、と質問した。シベリア抑留とおっしゃるか、あるいは満州での敗戦とおっしゃるかと思っていた。ところが、安井賞だという。安井賞は、宮崎さんが40代半ばのときですね。これで、画家として一気に売れっ子になった。でも、同じ画風の絵を描いているのもいやになって、ヨーロッパにスピニアウトしていく。そういう画家としての疾風怒濤の時期だったということだと思う。

この人の故郷とはなんだったのかなと思う時があります。東北や北海道を歩いているのですが、べつに、そこの風光を懐かしむ描き方でもない。むしろ、異郷の風景として描いている。戦争経験は、20歳から、抑留を併せても27歳まで。当時、大陸に行きたいって、軍隊の中で志願して手を挙げるといのは、やはり変なんですよ。もう日本には制海権もありませんでした。つまり、大陸に行く前に潜水艦に沈められるかもしれないから、他の兵隊は誰も行きたいなんて手を挙げない。なのに、なぜ手を挙げたのですかと聞いたら、「私は画家志望だったし、どうせ兵隊にとられるなら大陸の風景を見ておきたいと思った」と答えられた。それはそうなのでしょう。家族持ちでもないし、若気の至りで、いわば冒険心から北満の最前線まで兵士として出ていく。こうした若い宮崎さんの中での戦争経験と、同じシベリア抑留を経験した香月泰男さん(註34)のそれでは、全然違います。香月さんは妻子がいたから、やはり故郷の妻子に宛てた絵手紙みたいなものに象徴されるシベリア抑留経験です。香月さんのほうには、シベリアの画題の裏にも郷愁があるんですね。

そういう意味でも、宮崎さんの画家人生というのは、普通の日本人と少し違う歩き方を示している。けれど95歳まで生きて、最後はパーキンソン病を患われて、これには苦勞しながらも、ずっと絵のことを考えていた。

荒木：黒川さんがおっしゃるように、いろいろ複雑なものを抱えていらっしやっただろうと思います。私たちがまだ知らないたくさんいろいろなことが、今後もう少しずつわかっていくでしょうし、私たちも考え続けながらも一度宮崎さんの作品を見ていきたい。それによって宮崎さんが何を残したいと思ったのか、伝えきれないけれども伝えなければならないと宮崎さんはあるところで書かれていますけれど、私たちは宮崎さんの作品から何を受け取らなければならないのかということを考えていきたいと思います。

黒川：調べたらこの祭りはわかりそうですね。

荒木：もう少し調べてみなければと思います。

宮崎：狐のお面とかどこでもあるんじゃないでしょうか。

荒木：そんな特殊なものではないかもしれないですね。今日お話を聞きながら、もう少し調べて宮崎さんのことが少しでもわかるといいかなと思います。

今日は長い時間有難うございました。これが出発点なのかなと思います。これらの作品を私たちに託して下さったのですから、宮崎さんにはいろいろな側面があって、まだ言えていない部分がたくさんあると思うので、そういうところを私たちの力で解きほぐすことができると思います。また皆様と一緒に考えていきたいと思います。

(あらかし やすこ／副館長兼学芸課長)

註

- (1) 《[祭の風景]》1950-60年代 板、油彩 72.5×126.5cm
《山塊》1950-60年代 カンヴァス、油彩

145.5×112.0cm

《[小屋]》1950-60年代 カンヴァス、油彩
112.0×145.5cm

《常磐》1950-60年代 カンヴァス、油彩
112.0×145.5cm

《母と子》1950-60年代 カンヴァス、油彩
91.0×72.0cm

《女》1958-63年 板、油彩 95.0×55.0cm

《北の祭》1964年 カンヴァス、油彩 163.0×
163.0cm

《幕のむこう》1966年 カンヴァス、油彩
62.5×80.3cm

《見世物の女》1965年頃 カンヴァス、油彩
130.0×162.0cm

《祭の夜》1965年頃 板、油彩 91.0×116.7cm

《祭の夜》1965年頃 カンヴァス、油彩 162.0×
130.0cm

《[生きるもの] または [祭り]》1965年頃 カン
ヴァス、油彩 112.0×145.4cm

《冬》1965年頃 カンヴァス、油彩 80.3×
100.0cm

《夜》1965年頃 カンヴァス、油彩 112.0×
162.0cm

《手品師》1967年 カンヴァス、油彩 72.7×
91.0cm

《牛乳瓶のある静物》1967年頃 板、油彩
38.0×45.4cm

《軍艦旗》1967年頃 カンヴァスボード、油彩
63.0×45.6cm

《面》1968年頃 カンヴァス、油彩 33.3×
24.2cm

《女》1970年頃 カンヴァス、油彩 22.7×
15.8cm

- (2) 「宮崎進展 生きる意味を求めて」周南市美術博物館 2005年8月12日～9月25日
- (3) 黒川創『暗い林を抜けて』新潮社 2020年2月27日
- (4) 「ベン・シャーン クロスメディア・アーティスト展」の会期中、2012年7月8日に「持続する問いの人、ベン・シャーン」という演題でご講演いただいた。
- (5) 黒川創編『福島の美術館で何が起っていたのか—震災、原発事故、ベン・シャーンのこと—』

編集グループSURE 2012年11月15日

- (6) 小学校5年の頃、担任の数学教師・田中金一は宮崎の絵の素質を見出し、水彩画家・河上大二(1893-1949)に引き合わせた。河上は『貧乏物語』を著したマルクス経済学者・河上肇のいところで、東京美術学校西洋画科を卒業したが体を壊し、当時、生まれ故郷の山口県岩国に近い徳山に住んでいた。宮崎は後に、河上から画帳をもらったことが嬉しかったとみゑ氏に語っている。

また小学校高等科に進むと、田中は宮崎の両親に話して、地元の洋画家・前田麦二(1891-1974)から絵を習えるように計らってくれた。前田は町の芝居小屋の書き割りなども描いており、宮崎も手伝ったという。芝居の巡業に従い、よその町まで泊りがけで出かけたり、大道具や小道具の製作にも携わった。こうして宮崎は幼少の頃から旅芸人たちの姿を近くで見ていた。ちなみに前田は徳山洋画協会を率い、岸田劉生(1891-1929)が最期に徳山に身を寄せた時に付き添った一人である。宮崎は前田のアトリエで劉生や椿貞雄(1896-1957)の作品にも接していた。

参考：黒川創「まだ見えていない風景の側へ 宮崎進画伯のこと」『冬の旅 Winterreise』新潮社 2014年4月5日 pp.16-29.

- (7) 1939年、日本美術学校油絵科に入学し、1942年に繰り上げ卒業。
- (8) 1942年12月応召。年明けて1月、広島西部第2部隊に入隊する。この部隊は1945年に原爆により全滅している。
- (9) 1945年8月8日にロシアが対日宣戦を布告し満州に侵入。その時ソ満国境守備隊に所属していた宮崎はたまたま後方への伝令の指示を得て部隊を離れていた。宮崎は生き残ったが、部隊は全滅した。そして東北満州の五道溝、鏡泊湖付近で野営中に終戦を迎える。
- (10) 敗戦を知った後、中国国内をいつ殺されるか恐怖に慄きながら一か月ほど敗走。9月、牡丹江付近の東京城でソ連軍に投降する。中国東北部、蘭崗の飛行場に日本兵捕虜が集められており、そこに数か月滞在した後、12月にシベリア鉄道でコムソモリスク付近の205分所に収容さ

- れる。その後各地の収容所を転々とする。
- (11) 1947年頃から収容所内に大きな部屋が与えられ、材料も町から取り寄せてくれるようになり、肖像画から壁面にいたるまで美術に関する様々な仕事をするようになる。近代ロシアの写実主義の画家イリヤ・レーピン（1844-1930）や風景画家・イヴァン・シーシキン（1832-1898）のなどの絵画の模写を注文され、作品と引き換えに黒パンやバター、砂糖、きざみたばこなどを受け取ったという。またとみゑ氏には、日本人の捕虜たちは作品が出来上がっていく過程を見ることで、元気になる、帰れるという希望のようなものが湧いてくるのだと言っていた。
参考：宮崎進「〈あの頃〉冬の光」『繪』243号 1984年5月号 日動画廊 pp.32-33.
- (12) シベリアで一緒だった菅野梅三郎が当時のことを以下に記している。
菅野梅三郎「作家登場 宮崎進」『みづゑ』775号 1969年8月号 美術出版社 pp.36-47.
- (13) 1957年の第43回光風会展に《静物》、第13回日展に《静物》を出品。その後72年に渡仏するまではほぼ毎年、光風会展と日展、新日展に出品している。
- (14) 1972年7月に渡仏し、パリのマレ地区に住む。同地で旅芸人などを描くほか、74年に帰国するまで、オーストリア、スイス、ドイツ、イタリア、スペイン、ポルトガルなどヨーロッパの多くの国を旅行した。
- (15) 「宮崎進展」下関市立美術館 1994年7月1日～8月7日／笠間日動美術館 8月20日～9月11日／平塚市美術館 10月29日～12月4日／三重県立美術館 1995年1月4日～2月5日／新潟市美術館 2月17日～3月26日
本展において、《ヤプロノイ》（1951年 カンヴァス、油彩）、《狂った捕虜》（同）、《哀史》（同）、《虜（とりこ）》（同）、《俘虜》（1955年 板、布、油彩）、《俘虜》（同）、《捕らわれた男》（同）、《捕虜》（同）の8点のシベリアを描いた作品を発表した。
- (16) シベリアの収容所でも、ドンゴロスを継ぎ足し、砥粉を塗ってその上に絵を描いていた。
参考：木村絵里子編「略年譜」『よろこびの歌を唄いたい—宮崎進展』（図録）横浜美術館 2002年 pp.124-135.
- (17) 《花咲く大地》（図13）は、《泥土》（図19）などとともに、第26回サンパウロ・ビエンナーレの日本代表として開催された個展「シベリアの声」で展示された。（コミッション：水沢勉 チッキーロ・マタラツォ・バビリオン 2004年9月25日～12月19日）
- (18) 宮崎は、もし南方戦線に送られていたら生きて帰っては来られなかっただろう、ととみゑ氏に話していたという。
- (19) 若松光一郎（1914-1995） 福島県いわき市に生まれる。1933年東京美術学校西洋画科に入学。在学中の37年に第2回新制作派協会展に初入選。以後出品を続ける。38年卒業後、44年に応召。広島にて被爆、終戦を迎える。帰郷し、以後福島県の高校や高等専門学校等で美術を教えながら制作を続けた。初期の写実的な作風から展開し、コラージュなどの技法を用いた抽象画を追求した。
- (20) 戦後1946年から49年にかけて、美術批評家の林文雄、土方定一、植松鷹千代らの間で交わされたリアリズムの定義と方法、芸術の在り方に関する論争。社会的な主題を描くことを重視した社会主義リアリズムを唱えた林、自己の内部に現実感を持って感じ取られるものを表出するのがリアリズムだとする土方、さらにシュルレアリズムや抽象絵画など前衛芸術まで含めて新しいリアリズムとする植松。戦後間もなく、美術を再建するにあたって多くの美術家たちが関心を寄せた議論であった。
参考：中村義一『日本近代美術論争史』求龍堂 1981年4月25日 pp.263-292.
- (21) 1956年、『新しいリアリズム』（アトリエ臨時増刊号 1956年8月1日 アトリエ出版社）が発行された。朝倉撰（1922-2014）、森芳雄（1908-1997）、中谷泰（1909-1993）、西常雄（1911-2011）、佐藤忠良（1912-2011）、竹谷富士雄（1907-1984）、鳥居敏文（1908-2006）、吉井忠（1908-1999）による共同執筆。主に自由美術家協会、新制作協会の作家たちだが、いわき市立美術館の杉浦友二氏によれば、彼らが集まったのは52年に創設された「平和のための美術展」の会合がきっかけだった可能性があると

いう。同書の中で「19世紀的な写実主義や自然主義、印象派とはちがう新しいリアリズムをあくまでも『今日の現実』の中から樹立しよう」と語られ、そのために「現代に生きる人間としての欲望や、抑圧感や、いかりが、日頃もややと頭の中にあって、それをどのように具体的に、しかももっと現実的に表現するか」が問題だという。方法として炭鉱や紡績工場、漁港などに実際出向いてむき出しの現実を捕まえることの重要性を指摘。「そこには安易なヒューマニズムや、センチメンタリズムではとうてい表現する事の出来ない大まかな楽天性と人間の強固さがよこたわっている」という。同書には、1956年初夏の常磐炭鉱へのスケッチ旅行の様子も併せてレポートされている。ここに地元の若松光一郎と鈴木新夫（1915-1980）が案内役として同行していた。リアリズム論争も含めて、宮崎の50年代を考える時の時代背景のひとつとして視野に入れておきたい。

参考：『炭鉱（ヤマ）へのまなざし—常磐炭田と美術一展』（図録）いわき市立美術館 2004年

22 吉井忠「土民派の美学」『美術ジャーナル』復刊8号 1973年6月号 美術ジャーナル発行所 pp.38-53.

23 「よろこびの歌を唄いたい—宮崎進展」横浜美術館 2002年4月27日～7月7日

24 とみゑ氏談。

「軍曹が宮崎に伝令として手紙を持たせ、後方へ送り出したのは『お前は生きろ』ということ。軍曹には前線にこれから起こることの何かかわかっていたんだ、と話していました。」

25 参考：座談会：宮崎進、野田正彰、米原万理、佐藤清、司会・岡崎満義「『人間としての尊厳』を描きたい シベリア体験と日本人」『宮崎進画集 私のシベリア 森と大地の記憶』文藝春秋 1998年11月2日 pp.188-198.

26 宮崎は1950年代末頃からドライポイントを制作している。

27 とみゑ氏談。

「自分が体験したこと、それをうまく描けたとしても嘘になる。自分の美術としての表現について、思考を重ねるといふか七転八倒。明けても暮れても。

かつて経験した満州やシベリアでのことは、何をもってしても表現しえたとはいっていないでしょうし、表現できたと本人が納得した時、第三者は『訳、わからん』ということになる。それでも本人はそれが見えてくると喜んでいるというところはあります。

立ち現れる何かを待つ。そのために仕事をする。その仕事のために、大工さんが使うような墨壺、匏、セメント、蜜蝋、麻布などは、身近な道具であり、材料です。

見たことのないものを見たい。自分はシーシュポスであるかのように…。」

28 とみゑ氏談。

「旅芸人の世界は原色。それ自体が造られた情景。強烈な色彩には、マチエールなど必要ないのではないのでしょうか。土俗性、日本の色について、外地にいる時よく考えたと話していました。」

29 旅芸人を描いた作品では、芸を披露するようないわば表の姿より、楽屋や生活の場面といった裏の姿が多く描かれている。

30 宮崎進『旅芸人の手帖』岩波書店 2009年2月10日 p.55.

31 田村一男（1904-1997）東京都に生まれる。本郷絵画研究所で学び、1928年の第9回帝展に初入選。31年には第18回光風会展に初入選し、同展で活躍する一方、戦後は日展に出品し、理事、顧問を勤めた。92年には文化功労者となる。

32 新藤繁（1907-1981）福井県に生まれる。東京府工芸学校を卒業後、1925年の第6回帝展に初入選。光風会でも作品を発表する。戦後は日展、光風会で活躍。日展常任理事、光風会理事長を勤め、77年に日本芸術院会員となる。

33 寺内萬治郎（1890-1964）大阪府に生まれる。東京美術学校西洋画科で学んだ後、帝展や光風会展で活躍する。近代児童文学を支えた雑誌『金の星』の表紙絵なども手掛けた。60年に日本芸術院会員、日展理事となる。

寺内萬次郎との関係について、とみゑ氏談。

「戦後、上京してカット、デザイン、版下、映画の看板などで生計を立てていた時期のことです。ある時中村錦之助主演の『織田信長』の映画の看板を描いたのをみた友人が、宮崎を寺内萬次郎さんのところに連れて行ったそうです。

そのことが後に光風会との縁ができるきっかけだったと話しています。ですから自分の意思ではないようです。その後、田村一男先生、新道繁先生との繋がりが生まれたのだと思います。」
参考：宮崎進、聞き手・一井建二「特集 宮崎進 イメージの実在感」『美術の窓』135号 1984年3月号 生活の友社 pp.2-23.

- ③4 香月泰男（1911-1974）山口県大津郡に生まれる。1931年に東京美術学校西洋画科に入学。在学中の34年に第9回国画会展に初入選した。卒業後は北海道の中学校図画教諭となる。38年、山口県の高専女学校に転任し結婚。43年、応召。終戦後はシベリヤのクラノヤルスクに抑留され、47年に復員する。その後亡くなるまで郷里山口で制作を続ける。香月は49年の《埋葬》から約20年に渡って45点あまりのいわゆる〈シベリア・シリーズ〉を制作したことで知られる。69年、第1回日本芸術大賞を受賞。
宮崎は69年に香月のアトリエを訪ねている。香月は「オレは2年、オマエは4年（抑留期間）なのだから、シベリアはオマエのやる仕事だ。」と言って宮崎の背中を押したという。
参考：「特集 宮崎進 イメージの実在感」前掲書／酒井忠康「宮崎進 崩壊を宿し、再生する夢」『冬の旅 Winterreise』前掲書 pp.117-147.

後記

2018年度、当館は作家の遺志により作品19点の寄贈を受けた。常設展での紹介展示に合わせ、2020年2月9日、ご遺族・宮崎とみゑ氏、研究者の赤松祐樹氏、晩年に交流のあった作家・黒川創氏を招いてトークイベントを開催したが、本稿はその報告である。

それぞれの立場から興味深いご意見をいただき、有意義な機会となった。当館にご寄贈いただいた東北・北海道への旅や旅芸人を描いた1950-60年代の作品には、まだわからないことも多い。しかしこの時期一方で、中国戦線やシベリア抑留での体験をもとにした作品を公開することなくひそかに描いていたことは重要で、これら二つのテーマ、東北・旅芸人／シベリア・

戦争が並走し、宮崎の奥底で複雑に絡まり合い、後のシベリア作品へと成熟していったのだろうと指摘された。そういう視点に立つと、初期作品の重要性が見えてくる。同時代の美術動向もまた視野に入れながら1950-60年代の作品を丁寧に検証していくことで、宮崎が我々に何を伝えたかったのがより明らかになっていくのではないかと。今後の調査研究につながる有意義なトークイベントとなった。

*

最後に、本稿をまとめるにあたり、宮崎とみゑ氏をはじめ赤松祐樹氏、黒川創氏、そして画像掲載にご協力いただきました周南市美術博物館、神奈川県立近代美術館、東京国立近代美術館、東京ステーションギャラリー、新潟市美術館、横浜美術館、また若松光一郎ご遺族の中川英明・素直ご夫妻に心より御礼申し上げます。ここに記して謝意を表します。

ジョルジュ・ルオー作《超人》について — ルオーとウォルター・パッチ、ジョン・クインの書簡の分析を中心に

坂本篤史

はじめに

フランスの画家ジョルジュ・ルオー（1871–1958）の《超人》（図1）は、福島県立美術館がサザビーズ社の斡旋を受け2009年度に購入したものである。画中には右を向いた男性の全身像が描かれており、彼は大きな立襟が特徴的な衣服を身にまとっている。本作品は紙に油彩で描かれ、支持体の紙は板で裏打ちされている。作品のサイズは縦横104.3×74センチであり、画面左上の署名と年紀（G. Rouault 1916）から、1916年の制作であることが分かる。

収蔵当時、来歴については不明な点が少なからずあったが、本作品が2007年5月から6月までニューヨークの画廊ミッチェル＝イネス＆ナッシュにて開催された「ジョルジュ・ルオー：裁判官、道化師、娼婦」展に出品されたことは、額の裏蓋に貼付された出品票から疑う余地はない。

同展図録が指摘しているとおり、《超人》はアメリカの美術コレクター、ジョン・クイン（1870–1924）の旧蔵品であった（註1）。本作品はクインの死後も複数の個人コレクターのもとに渡ったためか（註2）、展覧会等で公開される

機会も少なく、管見の限りでは、本作品の個別研究はないように思われる。そこで論者は作品の基本情報を収集するため、ルオーとクイン、そして二人の共通の友人であったウォルター・パッチ（1883–1958）による未刊行の書簡などを探ったところ、そこには本作や関連作品に関する言及が見られた。本稿では、そうした文字資料から、クインが《超人》を取得するまでの経緯や関連作品、初期の出品歴を明らかにし、最後に作品の主題解釈についても若干の考察を試みる。さらに本稿の末尾には、3人の書簡から《超人》とその関連作品に関する記述を抄録する。

1 《超人》とその対作品《冬》

考察の前に、まず1910年代のアメリカ国内における美術動向のなかで、パッチとクインの活動を概観したい。アメリカ美術史において、1910年代はヨーロッパからモダニズム芸術が本格的に流入し、以後の前衛美術の展開に大きな影響を及ぼした重要な時期にあたる。その直接の契機となったのが、アメリカ画家・彫刻家協会によって1913年にニューヨークで開催された「国際近代美術展」、通称アーモリー・ショーであった。展覧会には同時代のアメリカ美術と並んで、キュビズムやフォーヴィスムなど、フランスを中心とするヨーロッパの最新の美術が紹介された。このとき同展の開催に深く関与したのが、パッチとクインであった。

パッチはアーモリー・ショーの実務者のひとりとして、ヨーロッパ美術を担当し、パリに滞在して作家や画廊のもとを訪ね、出品作品の選定を行った。パッチの最も大きな功績のひとつは、同展においてヨーロッパの前衛美術をアメリカに紹介した点にある（註3）。彼はほかにも画家、美術批評家、美術史家として幅広く活動

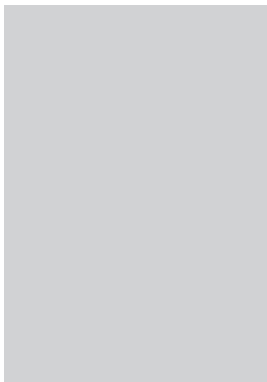


図1 ジョルジュ・ルオー《超人》1916年
福島県立美術館蔵

し、米仏での人脈を生かして、コレクターと画廊、作家の仲介役も務め、ときにはコレクターに助言を与えることもあった。

一方、ニューヨークの弁護士であったジョン・クインは、美術コレクターとして知られ、アメリカ画家・彫刻家協会の名誉会員として、アーモリー・ショーに77点を出品したほか、同展の開催に財政的な支援も行ったという(註4)。彼のコレクションには、たとえばアンリ・マティスの《青い裸婦》(アーモリー・ショー出品作、ボルティモア美術館蔵)、パブロ・ピカソの《老いたギター弾き》やアンリ・ルソーの《眠るジプシー女》(ともにニューヨーク近代美術館蔵)など、フランス近代美術を代表する作品が多く含まれており、アメリカで最も重要なフランス近代美術のコレクターのひとりに数えられる。クインは1924年に死去する直前までパッチと書簡のやり取りを行っており、フランス語の翻訳や作品購入についての助言を彼に求めていた。クインがルオーに宛てた1916年1月17日付の書簡では、パッチを「共通の友人」と記している(註5)。

ルオー、パッチ、クインの書簡にはいまだ未調査のものも多く含まれているが、現時点において判明したところによれば、《超人》の制作の様子はルオーがパッチに宛てた一連の書簡(ワシントン、アメリカ美術文書館蔵)から知ることができる(註6)。まず1915年6月1日の消印を持つ書簡において、ルオーは「1. 超人」、「2. 風景『冬』」(本稿では以後《冬》とする)という「二つの大きな作品を制作中」とし、「その大きさは0.79×1.05メートル」であると記している(註7)。作品サイズは福島県立美術館所蔵の《超人》とほぼ一致する。

書簡で言及されている二作品は制作時期やサイズが共通することから、相互に関連を持つ対作品のように思われた。そのため論者はまずイザベル・ルオーによるルオーのカタログ・レゾネにおいて、「1910年代の風景画」に分類された作品群を参照したが、該当しうるものは見つけられなかった(註8)。結論からいえば、《冬》は別の作品名でその後美術市場に出ることになるが、作品同定については第4章で行うこととする。

前述の書簡が送られてから約7か月後の1916年1月15日の消印を持つパッチ宛ての書簡では、ルオーは二つの作品名について以下のように述べている。

「風景」もしくは「冬」と、そして「[特定の]超人」あるいは「グロテスク」、または「超人」と名付けてください。作品名が漠然としたものであればあるほど、それはますますわたしの主題と合致します。言葉が「物事と」合致して意味を持ち、あるいはまた、ある絵画作品に対してそれが何かを指し示すものとなりうるのであれば(註9)。

つまり作家自身にとって、二作品は特定の風景や人物を表したものというよりはむしろ、漠然とした何らかの主題を表したものであったと推測される。後述するように、おそらくそれは複数のイメージが混然一体に融合したものであったと思われる。なお「グロテスク」とは誇張や歪曲により奇怪な姿をしたカリカチュアを指すだろう。

このほか同書簡では、「もしわたしの大作品[《超人》と《冬》]が売却されるのであれば、[額に]ガラスと隔てを入れることを推奨します」(註10)と記しており、《超人》と《冬》は商品として市場に出る可能性が示唆されている。

さて、それから一週間後の1月22日の消印を持つパッチ宛ての書簡では、大作品はすでに完成し、ルオーは「自ら輸送品をポティエのもとに運び込んだ」(註11)と記している。このポティエなる人物はクインがルオーに宛てた1918年4月付(日付なし)の書簡に登場するシャルル・ポティエのことであろう。1918年の書簡において、ポティエの住所は「パリ、ゲイヨン通り14番地」(註12)と記載されているが、この事業者名と住所は『アメリカン・アート・ニュース』1921年2月12日号の広告欄にも見られ、そこには「梱包輸送代理業者」(註13)と記載されている。かくしてこれらの作品はニューヨークのパッチのもとへ届けられた。

2 《超人》と《冬》の制作の目的と最初期の出品歴

すでに述べたように、1916年1月15日消印のルオーの書簡には、《超人》と《冬》が商品として市場に出ることをうかがわせる記述があるものの、これらが誰のために、あるいは何のために制作されたのかについては言明されていない。しかし、16年4月1日とかなり判読できる消印を持つ、パッチ宛てのルオーの書簡には、この点について示唆に富む記述がある。ここでルオーはパッチに対して「目録と、《超人》の図版を掲載したあなたの批評」(註14)を受け取ったと記している。ルオーがこのとき収受したのは、消印の日付から2日後の4月3日から29日まで、ニューヨーク五番街のブルジョワ画廊にて開催される展覧会の目録と、『ハーバース・ウィークリー』1916年4月29日号に掲載されるパッチの批評「今日の近代美術」に関するものであったろう(註15)。

この展覧会はアメリカとヨーロッパの同時代の作家たちによる美術品81点で構成され、その中にはルオーの《超人》と《冬》(目録では《風景》)も含まれている(註16)。またパッチの「今日の近代美術」はまさにこの展覧会を批評したものであり、ルオーが述べたように、《超人》の挿絵が見られる(図2)。ルオーがパッチに宛てた一連の書簡には制作の進捗状況や納期に関する言及が散見され、かつブルジョワ画廊での展覧会はパッチが企画から関与していたことから(註17)、ルオーはパッチの依頼を受け、ブルジョワ画廊での展覧会に出品することを目的

に、納期に追われながら《超人》と《冬》を制作したと思われる。

ところで『ハーバース・ウィークリー』の展覧会評は、パッチがクインに宛てた1916年5月15日付の書簡でも言及されている。そこには以下のように記されている。

今あなたの所有になっているルオーの《超人》の図版は、近代美術について述べたわたしのとても短い記事の挿絵のひとつとして、ハーバース・ウィークリーに載っています(註18)。

つまりこの時点で《超人》はクインが取得していた。本作品の支払いについて直接言及した書簡は現時点では見つけられなかったが、以下に詳述するように、クインはブルジョワ画廊から作品を購入したと考えられる。

クインがブルジョワ画廊の経営者ステファン・ブルジョワに宛てた1916年6月22日付の書簡には、次のように記されている。

[レイモン・デュシャン=] ヴィヨンの彫刻はたしかに届きました。ルオーの《超人》の絵も、デュフィの《黄色い帽子》も、[ジョセフ・]ステラの水彩画もまたしかり。ルオーの風景画の代わりにスーラの作品が送られてきました。わたしはオブ(註19)の使用人を呼び寄せ、誤ってわたしのもつに送られてきた作品を戻してルオーの風景画を取得するよう彼に命じました(註20)。

これはブルジョワがクインに宛てた前日21日付の書簡に対する返信であった。21日付の書簡はブルジョワ画廊の展覧会とフィラデルフィアのマックリーズ画廊で開催された展覧会へのクインの協力に対する、ブルジョワの礼状であったことが指摘されている(註21)。そこで論者はマックリーズ画廊での展覧会「フィラデルフィア初の先進的な近代美術展」の目録を確認したところ、《超人》を含め、ここで引用された作家や作品は、二点を除いてすべて同展に出品されたことが判明した(註22)。つまりクインの所

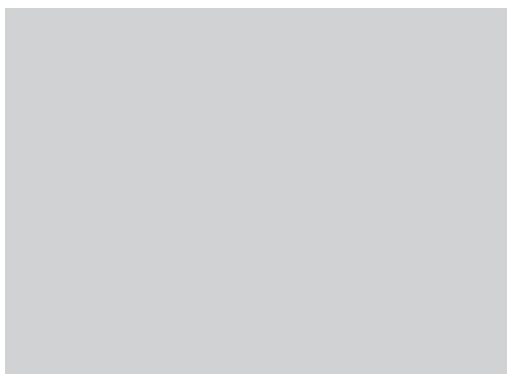


図2 『ハーバース・ウィークリー』1916年4月29日号

蔵品の一部は、おそらくブルジョワ画廊での展覧会終了後、フィラデルフィアへ直接輸送され、マックリーズ画廊での展覧会に出品されたと推測される。

一方、ルオーの風景画とスーラの作品については、フィラデルフィアの展覧会目録には登場しないが、それらに該当しうる作品はブルジョワ画廊での展覧会目録において確認できる。論者の推測では、これらはフィラデルフィアの展覧会が終了するまで、ブルジョワ画廊にしばらく留め置かれたのだろう。そしてフィラデルフィアでの展覧会終了後、出品作品は一度ブルジョワ画廊に戻され、留め置き作品とともに所蔵者の元に返却されることになっていたが、その途中で作品の取り違えが起こったのだろう。この推測が正しければ、ブルジョワ宛ての前述の書簡で言及された「ルオーの風景画」とは《冬》を指すはずである。

さらに同書簡には、クインがブルジョワ画廊から《超人》と《冬》を購入したことを示唆する記述がある。クインによれば、当初ブルジョワ画廊はデュフィの《黄色い帽子》に600ドルの値を付けていたが、「ほかの作品群」も購入することを条件に、500ドルに値引いてくれるとブルジョワが話したという(註23)。「ほかの作品」にルオーの作品も含まれるとすれば、クインはブルジョワ画廊からルオーの《超人》と《冬》を購入したことになる。

3 《超人》と《冬》の関連作品

ルオーがパッチに宛てた一連の書簡では《超人》と《冬》のほかに、これらに関連すると思われる別の作品が登場する。1916年1月15日消印の書簡を要約すれば、ルオーは《超人》の裏打ち用の厚紙の中に80センチの紙作品を忍び込ませた。それは片面に風景が、もう片面に「グロテスク」が表されていて、パッチへの贈物であるという(註24)。以後、ルオーはパッチ宛ての書簡において、これを「あなたの一枚物の紙作品」あるいは「小作品」と、また《超人》および《冬》を「大作品」と記して両者を明確に区別している。すでに述べたように、ルオーは《超人》の別名として《グロテスク》を提案し

ていたことを想起すれば、二点の大作品と一枚物の紙作品は主題が一致する。

さらに同年1月22日消印の書簡において、ルオーは「今度の二点の大作品はあなたの一枚物の紙作品に劣らぬ出来映えと信じています」と述べる一方で、「大作品が二点の小作品の様式や色彩を有していないことにわたしは内心怒り、自嘲していました」(註25)と記している。こうした記述から、一枚物の紙作品と二点の大作品の主題が一致するのは単なる偶然ではなく、これらはさらに密接な関係性を有していたように思われる。

ルオーは一枚物の紙作品について「二つの主題が合わないことは十分承知していますが」(註26)と述べてはいるものの、ルオー自身にとって《超人》と《冬》、およびパッチに贈った紙作品の表裏はそれぞれ対の関係にあるとともに、大作品と紙作品もまた対応関係にあったように思われる。

4 《超人》の対および関連作品の同定

クインが没した1924年時点においても《超人》は売却されなかった。彼の死から2年後の1926年1月にはニューヨーク・アート・センターにおいて、彼のコレクションを一堂に会した展覧会が開催され(註27)、それを契機に『ジョン・クイン 1879-1925 [原文ママ] 絵画、水彩画、素描、彫刻コレクション』が刊行された(註28)。この書籍は彼のコレクションのリストとともに、巻末にモノクロ図版を収めている。ルオーの作品は計26件あり、その中には「29×41インチ [約74×約104センチ]」の《超人》も確認できる。

ここでふたたび同書に《冬》を探ってみたが、同名の作品はおろか、風景画さえ記載されていなかった。一方《超人》の直後には、これと同サイズの《ユビュ王の宮殿》なる作品が列記され(註29)、さらに作品のモノクロ図版も掲載されている(図3)。ここにはイスラム教のモスクもしくはロシア正教会の聖堂を思わせる半球形のドームを冠した塔を中央に配し、その両側に低い建造物が連なっている。また屋根や手前の地面には、雪が降り積もっており、冬の風景

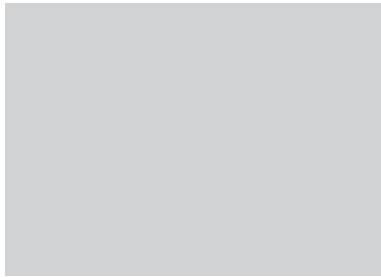


図3 ジョルジュ・ルオー《冬》1916年

が描かれていることは一見して明らかである。

この作品は《ユビュ王の宮殿Ⅰ》として、またクイン旧蔵品として、2018年6月21日にロンドン・クリスティーズ社の競売に掛けられた(註30)。画面右下には《超人》とまったく同一の署名と年紀(G. Rouault 1916)を確認することができる。したがって、これが《超人》とともにルオーの書簡に登場する《冬》に同定できるだろう。なおユビュ王とは、のちに考察するように、アルフレッド・ジャリの同名の戯曲の主人公である(註31)。

次に、片面に風景を表し、もう片面にグロテスクを描いたパッチへの贈物の同定を行いたい。《冬》の図様が明らかになることで、この両面作品は比較的容易に同定することができる。それは現在ニューヨークのメトロポリタン美術館に所蔵される《ドイツ士官の肖像》と《ユビュ王の宮殿》(図4、5)であっただろう。同館の収蔵品データベースによれば、紙の両面にガッシュで描かれた本作品は、1916年の年紀を持ち、ルオーがパッチに贈ったものであった

という(註32)。作品サイズは76.2×58.1センチで、ルオーの書簡の記述(80センチ)ともほぼ一致する。表面には帽子のようなものをかぶり、大きな立襟が特徴的な衣服を着た男性の正面像が、裏面には半球形のドームを冠した塔を背景に収めた風景が描かれている。前者に見られる大きな立襟は《超人》のそれと共通し、かつ後者の塔は《冬》にもほぼ同様の建造物が見られる。したがって、この両面作品は主題においても、図像においても《超人》および《冬》と密接な関係を有していたことが確認できる。とはいえ各図像は相違点も見られることから、これらは下絵と本画の関係にあったというよりは、ある種のヴァリエントと考えるのが適切かもしれない。

5 《超人》の主題解釈

ここで問題となるのはメトロポリタン美術館の両面作品の作品名である。同館の収蔵品データベースによれば、本作品はパッチ存命中の1945年にニューヨークのピエール・マティス画廊で開催されたルオーの個展に出品され、その際表面は《頭部(Head)》という作品名が付けられていたという。

一方イザベル・ルオーのカタログ・レゾネにおいて、これは「ドイツの軍人、1914-1918」に分類され、《フォンX》(註33)という慣用の作品名が付されている。すでに述べたようにルオーは当初表面の作品名を《グロテスク》としていたが、ここではひとつの例としてフランス

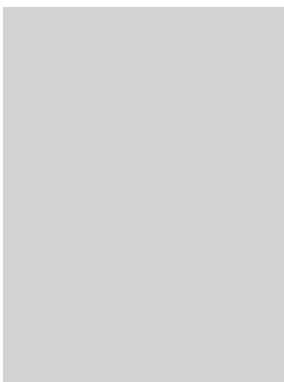


図4 ジョルジュ・ルオー《ドイツ士官の肖像》1916年
ニューヨーク・メトロポリタン美術館蔵(図5の表面)

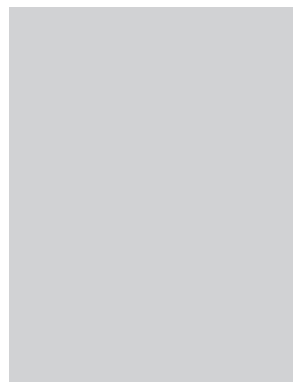


図5 ジョルジュ・ルオー《ユビュ王の宮殿》1916年
ニューヨーク・メトロポリタン美術館蔵(図4の裏面)

の日刊紙『エクセルシオール』1915年1月23日付の誌面に見られるドイツ陸軍参謀総長エーリッヒ・フォン・ファルケンハインの肖像写真(図6)(註34)とこの作品を比較したい。すると、両者は大きな立襟が類似しており、画中の男性はたしかにドイツ将校を想起させる。この作品が描かれた時期は第一次世界大戦とちょうど重なっており、フランスはドイツの侵攻を受けていた。そうした事情を加味すれば、パッチ旧蔵の紙作品の表面には、そしておそらくは《超人》にも、ドイツ人将校の姿が重ね合わされていたのだろう。実際《超人》では、人物は真横を向き、右腕を曲げて前に出しているが、このポーズは3点の《ドイツ士官》(註35)とも共通する。

一方裏面について、ルオーはパッチ宛ての書簡において当初《風景》と記したが、パッチ存命中の1937年にピエール・マティス画廊で開催された展覧会では《ユビュ王の宮殿》にタイトルが変更されている。同様にクイン旧蔵の《冬》については、所蔵者の死から二年後の1926年に開催された展覧会において《ユビュ王の宮殿》という作品名で出品されている(註36)。作品名の変更がいつ、誰によって、そしていかなる理由で行われたのかという謎は現時点では明らかにできない。しかし、マティス画廊の展覧会がパッチの存命中に開催されたことは強調してよいだろう。というのも、作品名の変更は少なく

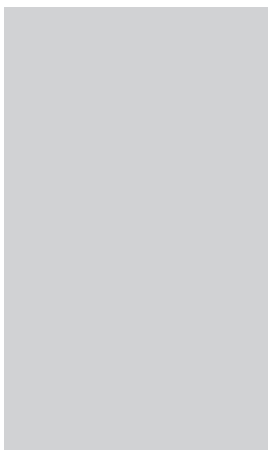


図6 ドイツ陸軍参謀総長エーリッヒ・フォン・ファルケンハインの肖像写真 (Excelsior: journal illustré quotidien, January 23, 1915より)
Source gallica.bnf.fr / BnF

とも所蔵者の同意を得て行われたと考えるのが自然だからである。とりわけパッチのように近代美術に造詣が深く、さらには画家から直接取得した作品のタイトルが所蔵者の知らぬところで変更されたとは考えにくい。

では、これらの風景作品とジャリの戯曲「ユビュ王」のあいだに関連性は見出せるのだろうか。「ユビュ王」のあらすじは下劣なユビュがポーランド王を暗殺して王位を奪い、その後は貴族や役人や百姓を次々と殺していくというものであった(註37)。したがって画中にはユビュがポーランド王から奪い取った王宮が描かれているのかもしれない。ただしジャリはユビュ王の宮殿の外観について記してはいない。ジャリが設定した舞台は「何処にもない場所」(註38)であり、その条件にかなったのが、フランスから遠く離れた、伝説的で分割されたポーランドであった。一方季節についていえば、たとえば第四幕第五場では、リトアニアの洞窟へと舞台が変わっているが、そこは「雪が降っている」(註39)と記されており、クイン旧蔵の《冬》と季節が一致する。

同時代の人々に大きな衝撃を与えた「ユビュ王」はジャリの死後、アンブロワーズ・ヴォラールがその版権を買い取り、1916年以降続編を次々と発表する。ヴォラールはルオーの才能を見いだした画商として知られるが、彼はユビュの続編の挿絵をルオーに依頼し、その交換条件として『ミセレーレと戦争』の出版を彼に約束した。ヴォラールの続編は最終的に『ユビュおやじの再生』として1932年に出版され、ひとつの完成を見る(註40)。

すでに指摘されているように、パッチ旧蔵の両面作品に見られる「ドイツ将校」と「ユビュ王」の主題は密接に結びついていたかもしれない(註41)。すでに述べたように、これらが描かれた時期は第一次世界大戦の最中であり、フランスはドイツ軍による侵攻を受けていた。一方、ユビュは不当な言いがかりをつけてポーランド王を暗殺し、自ら王位について暴虐の限りを尽くした。最終的にユビュは王位を剥奪され、ポーランドを追放されることになるが、彼は終始横柄であり、つねに人を罵倒する不条理

な存在として描かれている。ルオーの眼にはユビュの姿はフランスに侵攻するドイツ軍と重ね合わされていたのかもしれない。

ユビュ王との関連性は《超人》にも見出される。巨大な鷲鼻や大きく見開いた目、でっぷりとした体形は、すでに指摘されているように、たしかに《ユビュ王》の姿とも重なる(註42)。このほかにもクインがのちの1919年4月にルオーから購入したアルバム『ボシ(Bochie:ドイツの蔑称)』を構成していた《放蕩息子…II》(註43)や、《うぬぼれ男》(註44)のような同時期のカリカチュア作品群には《超人》と類似した作品が多く見られる(註45)。あるいは《超人》という作品名は、ドイツの哲学者ニーチェが提唱した超人思想と関連性を持つのかもしれない(註46)。右腕を曲げて天を指差した《超人》のポーズは《不幸な預言者》(註47)とも共通し、どこか宗教的な雰囲気さえ醸し出している。

すでに述べたように、《超人》についてルオー自身は作品名が漠然としていることを望んでいた。これはすなわち多様な要素が複雑に絡み合い、一言では語り尽くせない作品が《超人》であったように論者には思われる。そしてまた論者の仮説のとおり《冬》が《超人》の対作品であったとするならば、《冬》はユビュとの関連性を示唆するとともに、戦争下の陰鬱なルオーの心境を表していたのかもしれない。

結論

ジョン・クイン・コレクションは彼の死後競売に付され、各地に分蔵された。《超人》は1926年10月に開催されたパリのオークション会社オテル・ドゥルオの競売にて20,500フランで落札されたのち(註48)、長らく市場に出ることはなかったと思われる。本作品がふたたび市場に出た2007年、《超人》はようやくルオー研究の俎上に載ったといえるだろう。先行研究においてはパッチ旧蔵作品と《超人》はユビュとの関わりの中で論じられてきたが、これらの作品の関連性は本稿で考察したルオーの書簡によって改めて確認された。

ルオーは《超人》の完成からまもなくして、本格的にユビュの挿絵に取り組むことになる。

また本論では取り上げられなかったが、《超人》や《冬》は、ルオーの代表作である銅版画集《ミセレーレ》の《心気高ければ、首筋強張らず》や《我がうるわしの国、今いずこ》にも通じる要素を有している。したがって《超人》はこうした版画作品の最初期の構想を伝える貴重な作品のひとつに位置づけられるだろう。

(さかもと あつし/主任学芸員)

註

本稿では以下の省略記号を用いる。

- AAA-WPP: Archives of American Art, Walter Pach Papers
 - NYPL-MAD-JQP: New York Public Library, Manuscripts and Archives Division, John Quinn Papers.
- (1) *Georges Rouault: Judges, Clowns and Whores*, exhibition catalogue (May 2–June 9, 2007, Mitchell-Innes & Nash, New York), New York, 2007, cat. no. 20, p. 55.
 - (2) 《超人》は2007年2月、つまりミッチェル＝イネス&ナッシュでの展覧会開幕の3か月前に、ロンドン・クリスティーズ社の競売に掛けられたと思われる。同社のデータベースによれば、それはパリの画商アレックス・マギィからフランスの個人コレクターに渡ったものだという。*Impressionist and Modern Art Day Sale*, sale no. 7355, Christie's, London, February 7, 2007, lot no. 350. <https://www.christies.com/lot/lot-georges-rouault-le-superhomme-4857150/?from=searchresults&intObjectID=4857150>
 - (3) McCarthy, Laurette E., *Walter Pach (1883–1958): The Armory Show and the Untold Story of Modern Art in America*, Pennsylvania, 2011, p. vii.
 - (4) Nadan, Tal, “John Quinn and the 1913 Armory Show,” in <https://www.nypl.org/blog/2013/12/05/john-quinn-1913-armory-show> (Published on December 5, 2013) このほかクインについては以下を参照。Zilcher, Judith, “The Noble Buyer”: *John Quinn, Patron of the Avant-Garde*, Washington, D.C., 1978.
 - (5) NYPL-MAD-JQP, *Letterbooks*, vol. 11, p. 590 [発信者:クイン、受信者:ルオー、1916年1月17日付、タイプ打ち書簡(写し)] <http://archives.nypl.org/mss/2513#detailed>

- (6) パッチがルオーに宛てた書簡の有無について、2017年6月に論者はパリのジョルジュ・ルオー財団に照会を行ったところ、アンヌ＝マリー・アギュロン氏より1930年の書簡2通の画像を提供いただいた。同氏によれば、財団にはこのほかにパッチの書簡は所蔵していないとのことであった。
- (7) AAA-WPP, Series 2, Box 2, Folder 51. [発信者:ルオー、受信者:パッチ、1915年6月1日消印、自筆書簡] <https://www.aaa.si.edu/collections/walter-pach-papers-16128/subseries-2-2> 書簡原文は抄録【書簡1】を参照。
- (8) ベルナル・ドリヴァル、イザベル・ルオー『ルオー全絵画』柳宗玄、高野禎子訳、岩波書店、1990年、作品番号771-831。
- (9) AAA-WPP, Series 2, Box 2, Folder 51. [発信者:ルオー、受信者:パッチ、1916年1月15日消印、自筆書簡]【書簡2】を参照。
- (10) 【書簡2】を参照。
- (11) 22日消印の書簡では「先週の月曜 [1月15日]、ポティエまで絵を運ぶには、ある種の勇敢さがわたしには必要だった」ともルオーは述べており、一週間前の15日にはすでに作品は完成していたことが分かる。ルオーはこのとき作品の運び出しを試みたが、おそらく作品が重量もしくは大型であったため、試みは失敗に終わったのだろう。AAA-WPP, Series 2, Box 2, Folder 51. [発信者:ルオー、受信者:パッチ、1916年1月22日消印、自筆書簡]【書簡3】を参照。
- (12) NYPL-MAD-JQP, *Letterbooks*, vol. 18, p. 717. [発信者:クイン、受信者:ルオー、1918年4月(日付なし)、タイプ打ち書簡(写し)]
- (13) *American Art News*, vol. 19, no. 18, February 12, 1921, p. 5.
- (14) AAA-WPP, Series 2, Box 2, Folder 51. [発信者:ルオー、受信者:パッチ、1916年4月1日消印、自筆書簡]【書簡4】を参照。
- (15) *Exhibition of Modern Art: Arranged by a Group of European and American Artists in New York*, exhibition catalogue (April 3-29, [1916], Bourgeois Galleries, [New York]) n.p., n.d. in AAA-WPP, Series 2, Box 6, Folder 8 [<https://www.aaa.si.edu/collections/walter-pach-papers-16128/subseries-6-1/box-6-folder-8>]; Pach, Walter, "Modern Art Today," in *Harper's Weekly*, April 29, 1916, pp. 470-471.
- (16) "ROUAULT, GEORGES. [?] 32. Superman. [?] 33. Landscape." *Exhibition of Modern Art*, cit., p. 10. なお、『アメリカン・アート・ニュース』1916年4月8日号には匿名記者による展覧会評があり、そこには「ジョルジュ・ルオーは驚くほど醜い頭部の《超人》と風景画を送っている」と記されている。*American Art News*, vol. 14, no. 27, April 8, 1916, p. 3.
- (17) McCarthy, *op. cit.*, pp. 73-74.
- (18) Perlman, Bennard B.(ed.), *American Artists, Authors, and Collectors: The Walter Pach Letters, 1906-1958*, New York, 2002, pp. 274-276. 【書簡5】を参照。またこれに対するクインの応答は【書簡6】を参照。
- (19) ジョージ・オブのこと。彼は画家として活動していたが、クインの注文を受けて額縁なども制作していた。クインがオブに宛てた1916年6月30日付の書簡では、ルオーの《超人》《冬》ほか11作品のキャプション・プレートをオブに発注している。NYPL-MAD-JQP, *Letterbooks*, vol. 12, pp. 926-927. [タイプ打ち書簡(写し)]
- (20) NYPL-MAD-JQP, *Letterbooks*, vol. 12, p. 892. [発信者:クイン、受信者:ブルジョワ、1916年6月22日付、タイプ打ち書簡(写し)]【書簡7】を参照。
- (21) Zilczer, *op. cit.*, p. 66, n. 37.
- (22) *Phiradelphia's First Exhibition of Advanced Modern Art*, exhibition catalogue (May 17-June 15, 1916, McClees Galleries, Philadelphia), Philadelphia, 1916, in AAA-WPP, Series 2, Box 6, Folder 8.
- (23) "I called up your secretary and told her that there was a mistake in the Dufy picture "The Yellow Hat". Your price to me for this was \$500. I recall quite distinctly your saying that the gallery price was \$600, but in view of my taking it and the others you would make it \$500." NYPL-MAD-JQP, *Letterbooks*, vol. 12, p. 892. 書簡の基本情報については、註20を参照。
- (24) 【書簡2】を参照。
- (25) 二つの引用文は【書簡3】を参照。
- (26) 【書簡2】を参照。

- (27) *Memorial Exhibition of Representative Works Selected from the John Quinn Collection*, exhibition catalogue (January 7–30, 1926, Art Center, New York), New York, 1926. 同展に出品されたルオーの作品は1点のみであり、それは《ユビュの宮殿》という作品名が付けられている。これは後述するように《冬》に同定される。
- (28) *John Quin: 1870–1925: Collection of Paintings, Water Colors, Drawings & Sculpture*, Huntington, 1926.
- (29) ““Superman,” 29 x 41 in. [I] “The Palace of Ubu Roi,” 29 x 41 in.” *Ibid.*, pp. 14, 111 with fig.
- (30) *Impressionist and Modern Art Day Sale*, sale no. 15484, Christie’s, London, June 21, 2018, lot no. 431. <https://www.christies.com/lot/lot-georges-rouault-1871-1958-le-palais-dubu-roi-6152656/>
- (31) アルフレッド・ジャリ『ユビュ王』竹内健訳、現代思潮社、1976年。
- (32) <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486748>
- (33) ドリヴァル&ルオー、前掲書、作品番号679。
- (34) *Excelsior: journal illustré quotidien*, January 23, 1915.
- (35) ドリヴァル&ルオー、前掲書、作品番号685–687。
- (36) 註27を参照。
- (37) ジャリ、前掲書、8頁。
- (38) 同上、7頁。
- (39) 同上、90頁。
- (40) 後藤新治監修『ルオー財団秘蔵 ユビュ 知られざるルオーの素顔』展図録、パナソニック電工 汐留ミュージアム、2010年。
- (41) Schlosser, Stephen, “1902–1920: the Hard Metier of Unmasking,” in *Mystic Masque: Semblance and Reality in Georges Rouault, 1871–1958*, exhibition catalogue (August 30–December 7, 2008, McMullen Museum of Art, Boston), Boston, 2008, pp. 97–98.
- (42) *Ibid.*, pp. 96–97.
- (43) ドリヴァル&ルオー、前掲書、作品番号644。《放蕩息子…Ⅱ》はクイン・コレクションの書籍の図版に掲載されている。その図版には、作品右上の余白にPour Bochieと記されているのが確認できる。*John Quin: 1870–1925*, cit., p. 116 with fig. 同様にSur Bochieの文言は同書118頁の図版（ドリヴァル&ルオー、前掲書、作品番号 680）にも見られる。一方同書117、119頁の図版には同じく右上の余白にPour “Noir et Blanc” le Père Ubu aux Coloniesと記されており、後二点はヴォーラルの『植民地のユビュ』に関わるものであったことが分かる。なお、これらはイザベル・ルオーのカタログ・レゾネではそれぞれ作品番号758、726に対応する。
- これら4点は1919年にクインがルオーから購入したアルバム『ユビュ』と『ボシ』を構成していたものであろう。NYPL-MAD-JQP, *Letterbooks*, vol. 18, pp. 276–277. [発信者：クイン、受信者：ルオー、1919年4月29日付、タイプ打ち書簡（写し）]
- (44) ドリヴァル&ルオー、前掲書、作品番号624。この作品には《超人》という別の作品名が付けられている。イザベル・ルオーによれば、この別名はルオーが生前に承認したものであるという。
- (45) こうした一連のカリカチュア作品がヴォーラルの目に留まり、ユビュ・シリーズの挿絵がルオーに託されたという指摘もある。『ルオー財団秘蔵ユビュ 知られざるルオーの素顔』前掲書、58頁。
- (46) ニーチェ『ツアラトウストラ I』手塚富雄訳、中央公論新社、2002年。
- (47) ドリヴァル&ルオー、前掲書、作品番号609。
- (48) *Catalogue des tableaux modernes, aquarelles, gouaches, dessins [...] provenant de la collection John Quinn*, auction catalogue (October 28, 1926, Hôtel Drouot), Paris, 1926; Lang, L.-Maurice, *La cote des tableaux ou annuaire des ventes de tableaux, dessins, aquarelles, pastels, gouaches, miniatures*, vol. 9 (October 1926–July 1927), Paris, n.d., pp. 17, 19 with fig., 136.

抄録

凡例

- ジョルジュ・ルオー、ウォルター・パッチ、ジョン・クインの書簡の中から《超人》とその関連作品についての記述を抜粋した。
- 下線部は論者による。さらに下線部の冒頭には註番号を付け、当該箇所について言及した本文の註と対応させた。
- [] は論者の補註もしくは論者が言葉を補った箇所を示す。また、読みやすさを重視して、適宜改行した。
- 各書簡の末尾には典拠を示した。

【書簡 1】

発信者：ジョルジュ・ルオー、受信者：ウォルター・パッチ、1915年6月1日消印、自筆書簡

Cher monsieur Pach.

Vous voudrez bien me dire la dernière limite pour envoyer.

〔註7〕 1° J'ai deux grandes choses en train.

1° Surhomme

2° Paysage "Hiver"

Cela fait 0.79 x 1m 05

Je ne parle que de la toile. Il y a 70° de cadre seulement.

Si vous n'en êtes pas à quelques centimètres près vous aurez le mon "tout dernier effort" [...]

AAA-WPP, Series 2, Box 2, Folder 51

【書簡 2】

発信者：ジョルジュ・ルオー、受信者：ウォルター・パッチ、1916年1月15日消印、自筆書簡

[...] C'est à propos d'un petit cadeau de jour de l'an que je vous dois depuis si longtemps.

Vous aurez bien 1° Surhomme, 2° Paysage: 〔註9〕 Appelez le "Paysage" ou "Hiver" "le Surhomme" "Grotesque", ou "Surhomme". Plus le terme est général et plus il correspond à mon sujet dans la mesure où un mot peut correspondre et avoir une signification ou être une indication quelconque pour une peinture. [...]

Pour en revenir à mon envoi, 〔註24〕 je glisse dans la feuille de carton que servira de fond au "Surhomme" une feuille

de 0^m 80° sur la quelle il y aura un paysage et de l'autre un grotesque. C'est à votre intention M. Pach que cela a été fait. [...]

J'étais pour passer un ton sur le paysage et vous envoyer le grotesque mais j'ai réfléchi qu'il était inconséquent de le faire moi même et une fois le paysage repris. On se demanderait s'il ne fallait pas effacer le grotesque, vous verrez vous même. Un amateur de Bordeaux a de moi un sujet peint des deux côtés. [...]

〔註26〕 Je sais bien que les deux sujets ne sont pas ensemble, enfin vous êtes le propriétaire de l'envoi et libre de faire ce qui vous conviendra. [...]

〔註10〕 Je conseille si mes grandes pièces étaient vendu[e] s de mettre un verre et isolateur. [...]

AAA-WPP, Series 2, Box 2, Folder 51

【書簡 3】

発信者：ジョルジュ・ルオー、受信者：ウォルター・パッチ、1916年1月22日消印、自筆書簡

[...] Je vous préviens tout de même. 〔註11〕 J'ai apporté moi même mon envoi chez Pottier. Il m'ait dit que j'avais parfaitement bien fait. Ils n'avaient pu m'envoyer personne. C'est bien heureux que j'ai encore une dizaine de jours à moi. Je viens d'échanger mon envoi contre un autre identique. 1° Surhomme (dans le double carton la feuille volante que vous est destinée. 2° Paysage.

〔註25〕 Je crois que cette fois les deux grandes pièces ne sont pas inférieures à votre feuille volante. Lundi [January 24] je vais confronter le tout chez Pottier.

〔註25〕 Je rageais et pestais intérieurement que les grandes pièces n'aient pas le style et la couleur des deux petites. [...]

Je vais à peu près en ce moment, mais 〔註11〕 lundi dernier [January 15], il m'a fallu certain héroïsme pour porter les tableaux chez Pottier. Il est surtout nécessaire que je ne me bouscule pas, à cette condition je repends des forces. [...]

AAA-WPP, Series 2, Box 2, Folder 51

【書簡 4】

発信者：ジョルジュ・ルオー、受信者：ウォルター・パッチ、1916年4月1日消印、自筆書簡

Cher Monsieur et ami. 〔註14〕 J'ai bien reçu et le catalogue et votre revue où mon "surhomme" est reproduit mais j'ai été encore si éprouvé tous ces temps qu'il m'a été

impossible de vous écrire et que j'avoue à ma honte je n'ai pas encore fait traduire. [...]

AAA-WPP, Series 2, Box 2, Folder 51

【書簡5】

発信者：ウォルター・パッチ、受信者：ジョン・クイン、1916年5月15日付

[...] ^[註18] I just happened to think that Rouault's "Superman" of which you are now the owner is reproduced in Harper's Weekly as one of the illustrations to my very short article on modern art. Did you say had not seen it? If so I will send you a copy. [...]

Perlman, Bennard B., *American Artists, Authors, and Collectors: the Walter Pach Letters, 1906-1958*, New York, 2002, p. 276

【書簡6】

発信者：ジョン・クイン、受信者：ウォルター・パッチ、1916年5月19日付、タイプ打ち書簡（写し）

[...] I did not know that the Rouault "Superman" had been reproduced in Harper's Weekly. If you will kindly let me know the date I will get two or three copies of it. You need not bother to send me a copy. [...]

NYPL-MAD-JQP, *Letterbooks*, vol. 12, p. 590;
Perlman 2002, p. 276

【書簡7】

発信者：ジョン・クイン、受信者：ステファン・ブルジョワ、1916年6月22日付、タイプ打ち書簡（写し）

Dear Mr. Bourgeois:

I received yours of June 21st at my apartment.

^[註20] The Villon sculpture came all right; also the one painting by Roualut "Superman", "The Yellow Hat" by Dufy, and the water color by Stella. In place of the Rouault landscape there was sent the Seurat. I sent for Of's man and instructed him to return the one sent to me by mistake and get the Rouault landscape. [...]

NYPL-MAD-JQP, *Letterbooks*, vol. 12, p. 892

論文要旨

報告：視覚障害者との美術鑑賞事業―「触って話して見て楽しむ美術鑑賞ワークショップ」の実践

橋本 恵里 (学芸員)

美術館での鑑賞というと、視覚に依拠して「作品を見る」ことが一般的であるが、近年ではそれだけではない新たな鑑賞方法を模索・提示する美術館が増えている。それは、障害の有無に関わらず全員が鑑賞を楽しめる場の実現を目指して、設備やサービスの充実を図る動きと同様に進められてきている取り組みの一つであるといえる。福島県立美術館では、2012年から毎年1回、視覚障害者と当館所蔵品を鑑賞するという事業を継続して行ってきた。本稿は本年度行った本事業の報告を通して、美術館における鑑賞方法の可能性について再考するものである。

Report : Art appreciation for the visually impaired; A “Touch, Talk, See” Workshop

Hashimoto Eri (Curator, Fukushima Prefectural Museum of Art)

In the museum context, when it comes to art appreciation, we commonly rely on our vision to “see the work.” But in recent years, more and more museums have begun exploring new, alternative methods of appreciating art and offering them to visitors. This can be viewed as part and parcel of the movement to enhance museum facilities and services so as to realize a space where everyone can enjoy art regardless of any physical disability. Since 2012, the Fukushima Prefectural Museum of Art has been conducting a program once a year that brings visitors with visual impairment into the museum to interact with items in its collections. Through a report on how the project was conducted this year, this paper reconsiders the possibilities of art appreciation methods in museums.

2018年度、当館は作家の遺志により作品19点の寄贈を受けた。常設展での紹介展示に合わせ、2020年2月9日、ご遺族・宮崎とみゑ氏、研究者の赤松祐樹氏、晩年に交流のあった作家・黒川創氏を招いてトークイベントを開催したが、本稿はその報告である。

まず赤松氏による画業紹介のあと、当館で収蔵した1950-60年代の作品を中心に参加者の意見が交わされた。シベリア抑留から復員して間もなく、福島を含め東北や北海道を旅しながら描いた1950年代、1967年の第10回安井曾太郎記念賞受賞前後の旅芸人たちを描いた時代、宮崎は画壇で次第に認められるようになるが、一方で、中国戦線やシベリア抑留の体験に基づく作品をひそかに描いていた。しかし当時それらは発表されず、初めて公けにされるのは1994-95年の「宮崎進展」。以降戦争、シベリア体験を自身の表現として追及した作品が堰を切ったように制作される。50-60年代の初期作品にはいまだわからないことが多いが、北への旅とシベリア、これら二つのテーマが宮崎の中に胚胎していたことは重要で、90年代以降の作品の意味を問い直すためにも、今後の調査が待たれると語られた。当時の美術界の動向の中に置きなおすことも含め、多面的に考察することで宮崎の全体像、宮崎が我々に何を伝えたかったのかがより明らかに見えてくるだろう。

Art Discussion Report: “The Art of Miyazaki Shin”

Araki Yasuko (Vice Director and Chief Curator, Fukushima Prefectural Museum of Art)

In 2018, Fukushima Prefectural Museum of Art received a bequest of 19 works from the artist Miyazaki Shin following his death. On February 9, 2020, in conjunction with an exhibition introducing his works as part of the museum’s permanent collection, the artist’s widow, Miyazaki Tomie, the art historian Akamatsu Yuki, and the writer Kurokawa So, who came to know Miyazaki during his later years, were invited to the museum for a public discussion of the artist’s work. This paper is a report of that event.

Following general introductory remarks about Miyazaki’s art by Akamatsu, the participants took turns exchanging views, mainly about those works in the museum’s collection from the 1950s and ’60s. This was the period beginning with Miyazaki’s return home after WWII when he traveled extensively in northern Japan, including Fukushima and Hokkaido, painting. He was gradually accepted by the Japanese art establishment, including being awarded the 10th Yasui Sotaro Memorial Award in 1967.

Though Miyazaki became known during this period for painting traveling entertainers, in private he also began painting works based on his personal experiences as a soldier on the warfront in China and as a prisoner of war in Siberia. When these latter works were finally exhibited publicly for the first time in 1994-95 as part of a solo exhibition, it seemed to unleash a flood of works examining his experiences of the war and internment in Siberia as his own unique form of personal expression. Though much is still unknown about this early period of Miyazaki’s career, it became clear from the discussion that these two major themes of his early work—his wartime experiences and postwar travels in northern Japan—arose in parallel and that more research into them is needed to reexamine the meaning of his works from the 1990s onward. A more multifaceted consideration, including a repositioning of Miyazaki within the art movement of the time, will no doubt give us a clearer picture of his entire oeuvre and what he wanted to convey to us through his art.

ジョルジュ・ルオー作《超人》について

— ルオーとウォルター・パッチ、ジョン・クインの書簡の分析を中心に

坂本 篤史 (主任学芸員)

フランスの画家ジョルジュ・ルオーの《超人》は、福島県立美術館がサザビーズ社の斡旋を受け2009年度に購入したものである。画中には右を向いた男性の全身像が描かれており、彼は大きな立襟が特徴的な衣服を身にまとっている。本作品は紙に油彩で描かれ、支持体の紙は板で裏打ちされている。作品のサイズは縦横104.3×74センチであり、画面左上の署名と年記 (G. Rouault 1916) から、1916年の制作であることが分かる。すでに指摘されているとおり、《超人》はアメリカ人弁護士ジョン・クイン (1870-1924) の旧蔵品であった。

本稿ではルオーとクイン、そして二人の共通の友人であったウォルター・パッチ (1883-1958) による未刊行の書簡の分析を通して、《超人》が最初の所有者クインに渡るまでの経緯を明らかにするとともに、本作品の初期の出品歴と関連作品を明らかにする。関連作品として浮上するのは、対作品であったと思われる《ユビュ王の宮殿 I》(所在不明) と、おそらくこれらのヴァリエントであった《ドイツ士官》ともうひとつの《ユビュ王の宮殿》(表裏作品、ニューヨーク、メトロポリタン美術館蔵) である。最後に《超人》の主題解釈についても若干の考察を試みる。なお本稿の末尾には、3人の書簡から《超人》に関する記述を抄録する。

A Study of *Surhomme* by Georges Rouault through an Analysis of Letters by Rouault, Walter Pach, and John Quinn

Sakamoto Atsushi (Curator, Fukushima Prefectural Museum of Art)

Surhomme by French artist Georges Rouault (oil on paper laid down on board; 104.3×73 cm; signed and dated in the upper left corner: G. Rouault 1916) was purchased by Fukushima Prefectural Museum of Art in 2009 through the intermediary of Sotheby's. The artwork depicts the almost full-body profile of a male in outerwear with a prominent high collar. It has already been noted elsewhere that *Surhomme* was formerly part of the collection of American lawyer John Quinn (1870-1924). This paper aims to reconstruct the chronological sequence leading up to *Surhomme*'s acquisition by Quinn, its first owner, through an analysis of unpublished letters by Rouault, Quinn, and their common friend Walter Pach (1883-1958). In the process, the author will also clarify the early exhibition records of *Surhomme* and discuss a related artwork, *The Palace of King Ubu I* (location unknown), thought to be a pendant, and a possible variant on the pair, *German Officer (recto)*; *The Palace of King Ubu (verso)* (The Metropolitan Museum of Art, New York). Furthermore, the author will also consider the subject and interpretation of *Surhomme*. An appendix to the paper includes excerpts related to *Surhomme* from the original texts of the letters.

兵庫県丹波で酒造業を営んだ西山泊雲 (本名・亮三 1877-1944) は、画家・森田恒友 (1881-1933) の有力な支援者であった。本稿では、恒友から西山に宛てた189通の書簡を翻刻して掲載し、その交遊について紹介する。第一回目は1919年6月から1924年12月にかけての47通である。

1919年6月の書簡によれば、西山は平福百穂や俳句の関係者を通じて恒友と知り合ったようである。画帖の依頼などのやりとりを経て、1920年10月末には恒友が丹波の西山宅を訪ねる。このとき恒友は丹後地方、天橋立、城之崎温泉にも旅行する。11月には《閑庭》を西山に買い上げられる。

この間、恒友は小杉未醒、倉田白羊らとともに日本美術院を脱退、1922年には新しい洋画団体、春陽会を結成する。1923年6月の春陽会展から、恒友は実務者として毎年大阪に赴く。二人は1923、1924年には、大阪の展覧会場で会い、交友が深まる。

Morita Tsunetomo: Transcription of Letters to Nishiyama Haku'un (1)

Masubuchi Kyoko (Curator, Fukushima Prefectural Museum of Art)

Nishiyama Haku'un (1877-1944) was the penname of Nishiyama Ryozo, a sake brewer and haiku poet in Tanba, Hyogo Prefecture who was a major patron of the painter Morita Tsunetomo (1881-1933). This publication, the first in a series transcribing 189 handwritten letters that Tsunetomo wrote to Haku'un, presents 47 letters covering the period from June 1919 to December 1924 and explores the two men's artistic and personal relationship.

According to a letter from June 1919, Haku'un seems to have been introduced to Tsunetomo through the painter and poet Hirafuku Hyakusui and other haiku figures of the time. At the end of October 1920, Tsunetomo visited Haku'un's house in Tanba following an exchange of letters about a painting commission. On the same trip, Tsunetomo also traveled to the Tango region, visiting the Amanohashidate Sandbar and Kinosaki Hot Springs. In November, Haku'un purchased the painting *Kantei* (*Quiet Garden*) from Tsunetomo. During this time, Tsunetomo left the Nihon Bijutsuin Japanese-style painting society along with Kosugi Misei, Kurata Hakuyo, and several other artists. In 1922 they formed a Western-style painting society, the Shun'yokai. Starting with the first Shun'yokai exhibition in June 1923, Tsunetomo travelled to Osaka every year. There, in 1923 and 1924, he met Haku'un and the two men deepened their friendship.

大正時代の洋画家関根正二 (1899-1919) は、スペイン風邪 (スペイン・インフルエンザ) に罹り、肺結核を発症し、わずか20歳でこの世を去った。1918年4月頃に蓄膿症の手術をした後、関根の作品は画風とモチーフを大きく変換する。色彩的になり、人物画が多くなる。これ以降、19年6月に亡くなるまでの約一年間に、関根は《信仰の悲しみ》《姉弟》《三星》《子供》《慰められつゝ悩む》などの代表作を描いた。

本論考では、「子守する少女」、「病める者」、「家族」、「子ども」などをキーワードとして、作品の断片、素描、画稿、書簡や日記などを材料に、関根が最後の一年間に描いた作品群について考察する。

Sekine Shoji: His Final Year

Ito Kyo (Curator, Fukushima Prefectural Museum of Art)

Sekine Shoji (1899-1919) was a Japanese Western-style painter active during the Taisho era (1912-1926) who died at the age of 20 from pulmonary tuberculosis after contracting the Spanish flu. His work underwent a dramatic shift after he was operated on for empyema in April 1918, and from then until his death in June 1919, he produced mainly figure paintings in bright colors. This final year of his life saw the creation of many of his best-known works, including *Sorrow of Belief*, *Sister and Brother*, *Three Stars*, *A Child*, and *Solace and Worry*. Through an analysis of Sekine's drawings, sketches, letters, and diaries, this paper considers a group of his final works, focusing on themes such as illness, family, children, and childcare.

BULLETIN OF FUKUSHIMA PREFECTURAL
MUSEUM OF ART

No.6 2021

Contents

Ito Kyo

Sekine Shoji: His Final Year 9

Masubuchi Kyoko

Morita Tsunetomo: Transcription of Letters to Nishiyama Haku'un (1) 27

Sakamoto Atsushi

A Study of *Surhomme* by Georges Rouault through an Analysis of Letters by Rouault, Walter Pach, and John Quinn (27)

Araki Yasuko

Art Discussion Report: "The Art of Miyazaki Shin" (8)

Hashimoto Eri

Report: Art appreciation for the visually impaired; A "Touch, Talk, See" Workshop (1)