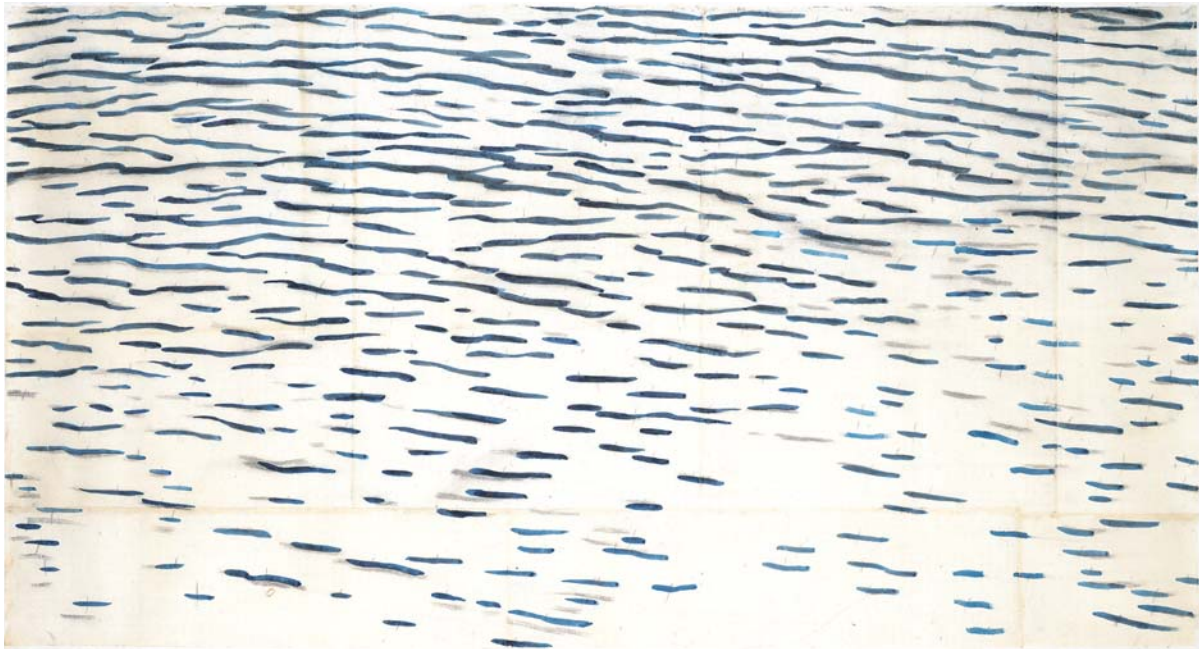


大分県立美術館 研究紀要 第2号

Bulletin of Oita Prefectural Art Museum No.2



1.
田能村竹田使用印(片岡辰市コレクション)
大分県立美術館



2.

福田平八郎

《漣》下絵

1932 (昭和7) 年

101.0 cm × 186.3 cm

大分県立美術館



3.
生野祥雲齋
《時代竹編盛籃 心華賦》
1943 (昭和18) 年
大分県立美術館



4.
村井正誠
《黄色》
1956年
大分県立美術館



5.
マルク・シャガール
《母と子》
1973年頃
大分県立美術館

目次

片岡辰市コレクションの田能村竹田関係資料②	古賀 道夫	9
福田平八郎の画業における六潮会の意義	宗像 晋作	19
明治後期以降の大分の竹工芸の展開(2) 昭和後期以降の展開 — 生野祥雲齋を中心に	友永 尚子	34
村井正誠 — 影のない絵、影のなかの絵— 大分県立美術館所蔵の三作品から	木藤 野絵	40
シャガール《母と子》(1)	梶原 麻奈未	51

片岡辰市コレクションの田能村竹田関係資料②

古賀 道夫

「片岡辰市コレクション」とは、山口県宇部市で活躍した実業家の片岡辰市氏（一九〇九〜一九八三）が一代で築きあげたコレクションのうち、平成二七年度に大分県立美術館に収蔵された、全一三八件の作品、資料をさす。その特長のひとつが、重要文化財を含む田能村竹田（一七七七〜一八三五）の絵画作品に加え、竹田研究の基礎となる関係資料が充実していることである。

『大分県立美術館研究紀要第一号』（平成二七年）に記した「片岡辰市コレクション」の田能村竹田関係資料①^①では、その中から五件の資料をとりあげ、それぞれの内容を紹介した。ここでは、前回に引き続き資料類のなかから、生前の片岡氏がとくに大事にしていたと伝え聞く「田能村竹田使用印」をとりあげる。

六. 田能村竹田使用印

まず、片岡辰一コレクションに伝来する全三三顆の印影と概要とを紹介する（それぞれの形状は口絵1、18頁の図参照）。順番は、田能村竹田がまとめた「印譜」（天保三年跋）に、竹田の長子・田能村如仙（一八〇八〜一八九六）らが追加、追記して整理した『竹田印譜』（安政六年刊）の収録順^{（註）}とし、その後、同書に収録されていない四顆をあげている。印影は原寸を基本とした。概要の部分では、印文、材質等（竹田印譜）に記載されている印材と鈕の形状、刻文（鑄文）の内容を記し、『竹田印譜』に掲載された竹田と如仙の記述（該当する印に関する部分のみ）を添えた（読点は筆者）。*印以降は、筆者による補足である。

①



印文「分陀利華」
材質等「凍石、獅鈕」
刻文「頑翁」
竹田記「芬陀利花出無量寿經、予作花卉多用此、原係雲華舍公所藏、崎人伯民刀」

*末広雲華（一七七三〜一八五〇）旧蔵の印。刻者は清水伯民（一七一二〜一七九三、長崎の篆刻家）。文政後期頃より花卉図に多く使用されている。竹田の《日記》、文政六年（一八二三）五月廿五日の箇所に、「夜訪舍公（雲華）公贈祝谷画水仙積帖伯民刻印一顆」と記されているのは、この印ではあるまいか。

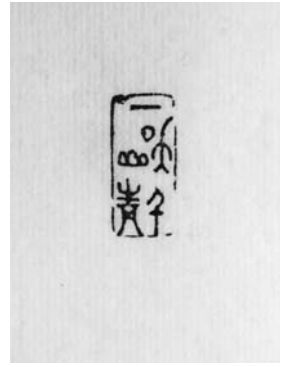
②



印文「神仙風度」
材質等「凍石」
刻文「源逸篆」
竹田記「余喜伯民之刀、在崎鎮日井愛鶴為購之、第十六橋上之古骨董、伯民号頑翁、書画俱工」

*刻者は清水伯民。文政九年（一八二六）から十年にかけての長崎旅行の折に入手したものと思われる。使用例は少ない。

③



印文「一咲千山青」

材質等「淡黄凍石」

竹田記「松本醉古藏清人某氏印十顆、此亦其一、予失記姓名、刀法奇峭、雖稍遠于古然可玩撫也、便面常用此」

*松本醉古(大坂の医家)旧蔵の印。文政末期頃より使用例がある。田能村竹田筆《竹田帖(亀齡軒集帖)》(天保三年)に「明清人所刻」として印影が紹介されている。

④



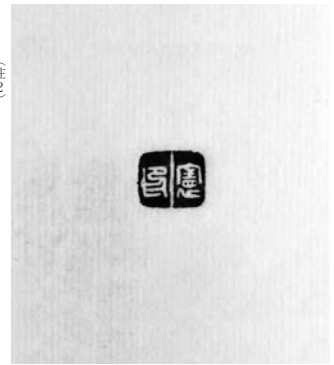
印文「九峰無戒衲子」

材質等「凍石、鈕玉蘭花」

竹田記「予游薩日、西村翁獲之敗簞内、以贈、塵煤点汚、字画暗昧、澡雪久之方現其真、一石完好無少欠損、予邑有九重峰、印云九峰無戒衲子、如唐山人、預知有載後、千里外、予生此僻邑、而鐫刻以待者、可謂一大奇也、西村云、琉球人游于唐山獲之、携到于薩、遂所留贈」

*文政十年(一八二七)に薩摩で得たものである。《竹田帖(亀齡軒集帖)》に「明清人所刻」として印影が紹介されている。

⑤



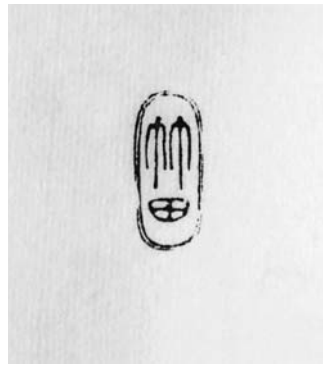
印文「憲印」

材質等「凍石、鈕天然石壁」

竹田記「予所藏尽係遊印、刻名者僅々乎、是一小石耳、亦黄鷺之刀」

*刻者は松本黄鷺(生没年不詳、江戸の篆刻家。長州生まれ)。文政初年頃より最晩年まで多く使用されている。

⑥



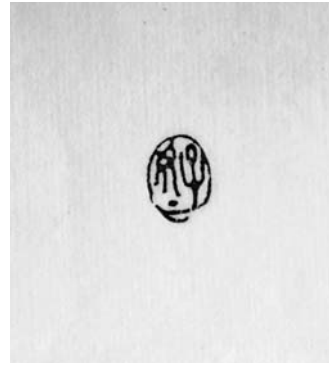
印文「竹田」

材質等「材略類紫檀、鈕蓮花」

竹田記「林谷山人、從荏土寄書素画附以木印二顆(中略)、此印藏後殆三十歳、每画必用朝夕手此、略無虚日、世人亦知之、無此印則不允至贗、余画亦多用之」

*刻者は細川林谷(一七八二〜一八四二、江戸の篆刻家。讃岐生まれ)。「此印藏後殆三十歳」の記述から、享和元年(一八〇一)から二年にかけての江戸滞在の折に林谷から贈られたことが想定できるが、多用されるのは文政初年頃からで、のち最晩年に至るまで幅広く使用されている。

⑦



印文「好々」

材質等「淡黒石」

刻文「林谷山人刻」

竹田記「二顆同林谷山人刀（中略）、

如好々二字、客春邂逅山人

於京師、山人刻贈」

*刻者は細川林谷。天保二年（一八三二）三月、竹田は林谷と京都で交流しているが、その頃に贈られたものか。小品に使用されることが比較的多い。

⑧



印文「酔月」

材質等「凍石」

刻文「新安胡燕」

竹田記「此印亦好々刻竣日、従山人

購得、有款曰、新安胡燕」

*⑦の印と同時期に入手したもの。使用例は少ない。《竹田帖（亀齡軒集帖）》に「明清人所刻」として印影が紹介されている。

⑨



印文「小白石翁」

材質等「凍石、鈕蓮葉」

刻文「頼襄為君彝兄」

竹田記「今茲壬辰元日、頼子成為子

手刻、托雲華含公転贈、子

成名高一世、每人宝其每人

宝其手翰、雖一筆半紙、亦

復貴重拱壁不啻也、況其筆

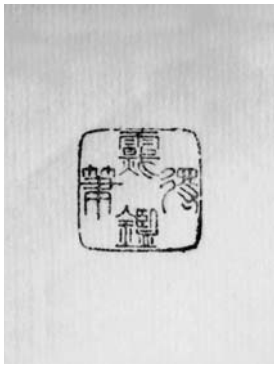
之鉄而紙之石乎、至勉余疎

慵以白石翁、則逡巡愧赧弗

止也」

*刻者は頼山陽（一七八〇～一八三二）。壬辰（天保三年（一八三二））。田能村竹田筆《亦復一楽帖》に対する札として山陽が竹田に贈ったものと思われる。以後、晩年まで使用される。《竹田帖（亀齡軒集帖）》にも所載され、同様の記述がなされている。なお、「白石翁」とは、中国明代の画人・沈周のこと。

⑩



印文「震得鑑筆」

材質等「凍石、獅鈕」

刻文「為竹田先生黃鶴」

*刻者は三浦黄鶴（一七六四～一八一九、豊後杵築藩の儒者。三浦梅園の子）。入手時期等については不明。使用例は少ない。

⑪



*刻者は三浦黄鶴。文政後期頃に使用例がある。

印文「一片秋月」

材質等「凍石」

刻文「黄雀篆」

⑫



*刻者は細川林谷。使用例は少ない。

印文「水色山光」

材質等「芳野山古桜樹」

竹田記「林谷山人、從荏土寄書索画

附以木印二顆、此其一也、

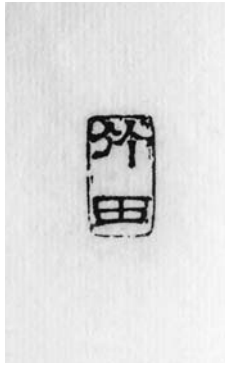
一用古桜樹為材、云芳野山

所出、刻水色山光四大字、

甚有風趣」

如仙記「林谷山人刀」

⑬



*刻者は三世浜村蔵六(註5)(一七九一〜一八四三、江戸の篆刻家)か。竹田の稿本等に使用例がある。

印文「竹田」

材質等「凍石」

如仙記「蔵六刻」

⑭



*詳細については不明。

印文「奇山異水」

材質等「凍石、螭鈕」

如仙記「清人刻」

⑮



*詳細については不明。

印文「致中和」

材質等「凍石、螭鈕」

如仙記「清人刻」

⑯



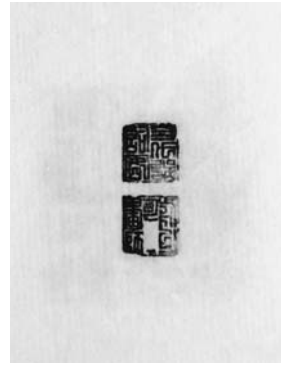
*刻者は阿部良山(一七七三〜一八二一、大坂の篆刻家。讃岐生まれ)。使用例は少ない。

印文「田憲」

材質等「銅、鈕連環」

如仙記「阿部良山刻」

⑰



印文「長誤詞客 前身可画師」
材質等「凍石」

刻文「偶写米山畢、余興未尽作此、
似竹田外史、丙寅冬至前一
日、平安玉泉彦」

如仙記「平安玉泉彦」

*刻者は玉泉（一七七三〜一八二二、伏見西養寺の僧）。丙寅（文化三年（二八〇六））。文化前期頃に使用例がある。

⑱



印文「竹田老圃」

材質等「凍石」

刻文「讚阿世良篆」

*刻者は阿部良山。文化五年（一八〇八）頃より文政後期頃まで、比較的長期間使用されている。

⑲



印文「華月春秋」

材質等「銅」

如仙記「阿部良山刀銅印一千顆之一」
「先人附之辺拈華」

*刻者は阿部良山。渡辺拈華（一七九九〜一八七二、豊後岡藩の画員。田能村竹田に師事）に譲られ、のち田近竹邨（一八六四〜一九二二、田能村竹田の孫弟子）に渡る。

⑳



印文「笑而不答」

材質等「銅、鈕荷葉」

如仙記「刻不詳」
「先人附之辺拈華」

*刻者不詳。渡辺蓬島（一七五二〜一八三四、直入郡竹田村の絵師、田能村竹田の師のひとり）の作品に使用例があり、あるいは蓬島から譲り受けたものか。のち渡辺拈華に譲られ、さらに田近竹邨に渡る。文化前期頃に多く使用されている。

㉑



印文「老画師」

材質等「凍石、鈕兔」

如仙記「廬峯刻」「先人没後附碩田」

*刻者は弘廬峰（生没年不詳、下関の篆刻家）。

竹田の没後、後藤碩田（一八〇五〜一八八二、大分郡乙津村生まれの国学者。田能村竹田に画を学ぶ）に譲られる。天保前期頃、比較的画帖類での使用例が多い。

②②



印文「僕本恨人」
材質等「凍石」
如仙記「失記刻名」

*刻者不詳。詳細については不明。

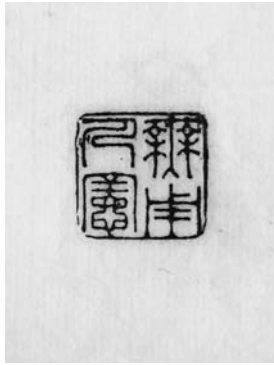
②③



印文「前身胡蝶」
材質等「凍石、鈕蓮」
如仙記「盧峰刀」

*刻者は弘廬峰。詳細については不明。

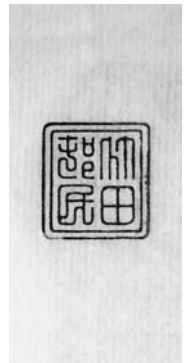
②④



印文「無用人憲」
材質等「凍石、鈕梅花」
如仙記「盧峰刀」

*刻者は弘廬峰。文政前期頃に使用例がある。

②⑤



印文「竹田郵民」
材質等「銅、鈕漁夫」
如仙記「刻不詳」

*刻者不詳。詳細については不明。

②⑥



印文「自娛」
材質等「凍石」
刻文「鉄筆拙陋如此、是亦所以自娛也、竹田」
如仙記「附先人自刻印二顆註 家蔵」

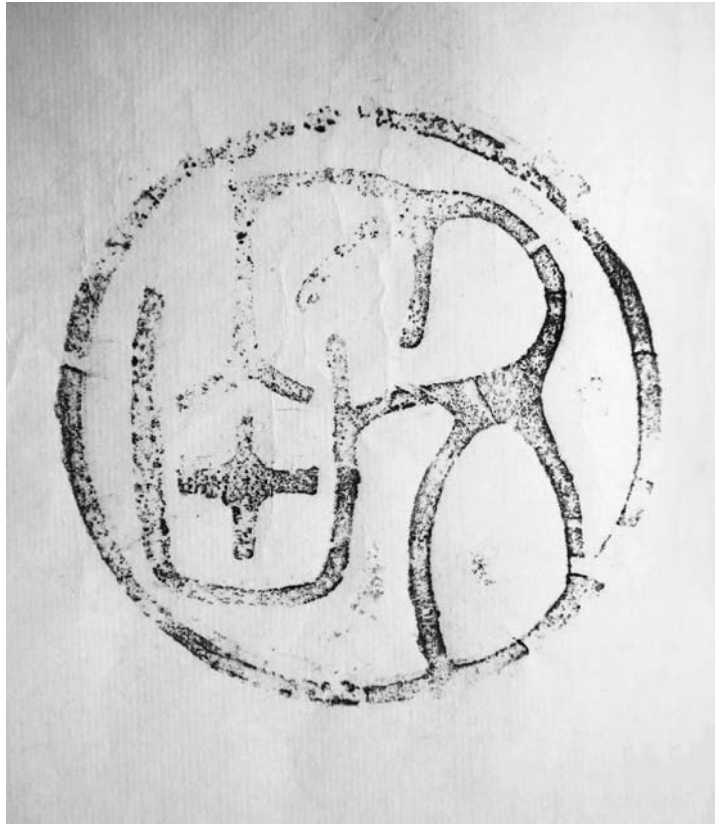
*田能村竹田の自刻印。

②⑦



印文「田耜躬耕」
材質等「凍石、獅鈕」
刻文「癸巳夏日鐫為竹田翁囑竜」
如仙記「時余在櫻園小石先生家塾、以此年将発京帰郷、臨別前数日、先生亦手刻一顆、附耜代臘、蓋先生意在酬先人之勞矣、今併附爾後、拳斎翁者先生之弟也 耜記」

*刻者は小石櫻園（一七八四～一八四九、京都の医家）。癸巳（天保四年（一八三三））。竹田に依頼された櫻園が、塾を去る如仙に贈ったものと思われる。



印 文「竹田」

材質等「銅、連環鈕」

鑄 文「圭齋製」

*刻者は大西圭齋（生没年不詳、豊前中津藩の絵師。江戸詰。谷文晁の門人）か。『竹田印譜』では、表紙見返し部分に捺されている。

以下は『竹田印譜』に未収録の印。

29



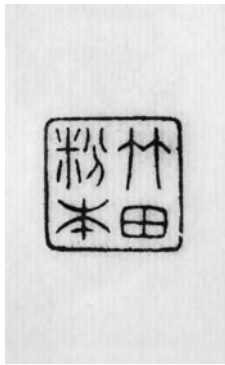
印 文「竹田居士」

材質等「凍石」

刻 文「張衡」

*詳細については不明。

30



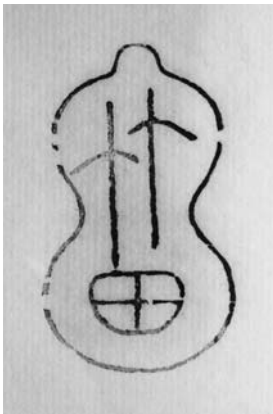
印 文「竹田粉本」

材質等「凍石」

刻 文「壬辰歳除前二日 秋水鏤刻」

*刻者は広江秋水（一七八五〜一八三四、下関の文人）。壬辰（天保三年（一八三二））。この時竹田は、下関に滞留していた。文化一三年（一八一六）に竹田が門人につくらせた粉本への使用例があるが、これは後日捺されたものと考えられる。

31



印 文「竹田」

材質等「桜木」

*詳細については不明。



印文「月白風清」
材質等「凍石」
刻文「竹田生」

* 田能村竹田の自刻印。この印を旧蔵していたと思われる田能村直入（二八一四～一九〇七、田能村竹田の弟子）の刻記「此印先師竹田居士所篆刻也 明治十二年己卯夏日觀於西京小櫻窩並記刀 後学直入山樵癡」がある。

『竹田印譜』には全部で四二顆の印が収録されているが、当時すでに如仙の手元から離れていたものも少なくない。片岡辰市コレクションに伝来するものでは、弟子等に譲られた⑱⑳㉑の三顆である。また、後に如仙らが家蔵の印として二五顆を収録してつくった『竹田遺印』（明治一六年如仙識）では、この三顆のほか㉒の印が除外され、新たに㉓の印が加えられている。さらに、『田能村竹田全集』（国書刊行会、大正五年）の印譜の項では、『竹田遺印』所載の印に⑳と㉑の印を加えた形で整理がなされている（表1）。『田能村竹田全集』が刊行された大正五年（一九一六）といえば、「片岡辰市コレクションの田能村竹田関係資料①」でふれたように、現状の三二顆のうち二八顆を収める専用の箱（口絵1、18頁の図）がしつらえられた時期と重なる。そして、この箱に収められているのが、『田能村竹田全集』所載の印に㉒の印を加えた二八顆にあたるのである。

その後は、前にふれたように、『雙軒庵美術集成図録』（大阪美術倶楽部、昭和八年）で田近竹邨旧蔵の⑲と⑳の印が加わり、これに後藤碩田旧蔵の

㉑の印と田能村直入旧蔵と思われる㉒の印が加わる形で、片岡辰市コレクションに伝来する三二顆が揃うこととなった。

田能村竹田の座右に在し、竹田との旅を共にしてきたこれらの印章が、片岡辰市氏の手で大事に伝えられてきたことは、前に紹介した資料も含め、竹田研究の大きな糧となることは間違いない。

註1 表紙見返し部分に捺されている「竹田」の銅印は二八番目に収録した。

註2 『竹田印譜』に収録された「人生行楽耳」印の箇所、松本黄鷲についての記述がある。

註3 他の一顆は㉒の印

註4 頼山陽《遊嵯峨詩》に「辛卯（天保二年）暮春十二日同雲華竹林谷三子遊嵯峨」とある。

註5 『竹田遺印』（明治一六年如仙識）には「宮本蔵六刻贈」との記述があるが詳細は不明。三世浜村蔵六は文政年間に関西で活動しており、頼山陽、篠崎小竹ら竹田と親しい人物の序文が入った印譜も刊行しているという。

註6 『竹田遺印』に収録された㉓の印についての記述に、「馬関弘廬峰刀」とある。

註7 他の自刻印は「桐陰」の印で、これは京都の医家・小石榿園の弟にあたる小関拳斎に贈られている。

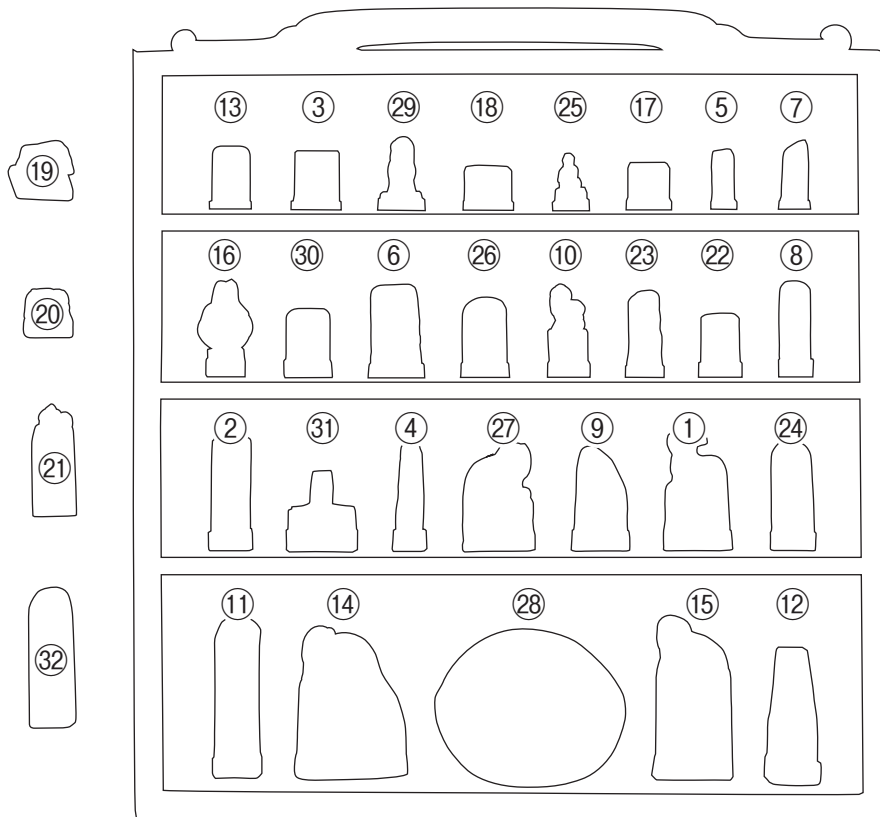
註8 これらの印影については、摸刻のものが用いられている。

註9 ㉒の印は、如仙自身の印として、あえて除外したと思われる。

註10 二五顆は全て、片岡辰市コレクションに含まれる。

表 1

	印 文	刻 者	『竹田印譜』 安政 6 年刊	『竹田遺印』 明治 16 年識	『田能村竹田全集』 大正 5 年刊
①	分陀利華	清水伯民	○	○	○
②	神仙風度	清水伯民	○	○	○
③	一咲千山青	刻者不詳(唐人)	○	○	○
④	九峰無戒衲子	刻者不詳(唐人)	○	○	○
⑤	憲印	松本黃鶯	○	○	○
⑥	竹田	細川林谷	○	○	○
⑦	好々	細川林谷	○	○	○
⑧	醉月	刻者不詳(唐人)	○	○	○
⑨	小白石翁	頼山陽	○	○	○
⑩	震得鑑筆	三浦黃鶴	○	○	○
⑪	一片秋月	三浦黃鶴	○	○	○
⑫	水色山光	細川林谷	○	○	○
⑬	竹田	三世浜村蔵六か	○	○	○
⑭	奇山異水	刻者不詳(唐人)	○	○	○
⑮	致中和	刻者不詳(唐人)	○	○	○
⑯	田憲	阿部良山	○	○	○
⑰	長誤詞客・ 前身可画師	玉泉	○	○	○
⑱	竹田老圃	阿部良山	○	○	○
⑲	華月春秋	阿部良山	○(摸刻)		
⑳	笑而不答	刻者不詳	○(摸刻)		
㉑	老画師	弘廬峰	○(摸刻)		
㉒	僕本恨人	刻者不詳	○	○	○
㉓	前身胡蝶	弘廬峰	○	○	○
㉔	無用人憲	弘廬峰	○	○	○
㉕	竹田邨民	刻者不詳	○	○	○
㉖	自娛	田能村竹田	○	○	○
㉗	田耜躬耕	小石襍園	○		
㉘	竹田	大西圭斎か	○	○	○
㉙	竹田居士	張衡(詳細不明)		○	○
㉚	竹田粉本	広江秋水			○
㉛	竹田	刻者不詳			○
㉜	月白風清	田能村竹田			



福田平八郎の画業における六潮会の意義

宗像 晋作

一、はじめに

二、六潮会という刺激

三、画風の転換

(i) 六潮会の結成以前

(ii) 六潮会の結成後 《漣》の成立

四、おわりに

一、はじめに

大分に生まれ、京都画壇で活躍した日本画家・福田平八郎（一八九二～一九七四）は、画法・描法等の様式や、画題、形式において伝統をもつ日本画の分野において、旧来のスタイルの踏襲に留まらず、色彩表現を重視したモダンな印象を与える新しい日本画を追求した画家の一人である。

福田が本格的に日本画を勉強するため、大分を離れたのは十八歳の時であった。一九一〇（明治四三年）、福田は京都へ上るが、受験しようとしていた京都市立美術工芸学校の入学試験が既に終わっていたことを知り、前年一九〇九（明治四二年）年に開校していた京都市立絵画専門学校（絵専）の別科に籍を置いた。そして翌年に美術工芸学校に入学、一九一五（大正四年）年に同高を卒業後、絵専に正式に入学。同校を一九一八（大正七年）に卒業している。

こうした経歴をみてわかるように、福田は特定の師匠について修行していくといった旧来の方法ではなく、絵画専門学校に入学し、複数の教師の指導と、多くの同級生との交わりの中で学んでいくという、近代的な画家養成システムの中で成長していった所謂「学校派」といわれた世代の初期の画家であった。同じような環境で育った画家には、例えば絵専第一期生として福田の先輩にあたる村上華岳や入江波光、榊原紫峰らがいる。

福田の絵画様式は、写実を基本として真に迫りながら、色彩表現と形体描写において西洋絵画にも通じるような大胆な単純化や抽象化を取り入れたモダンで斬新な日本画であるが、こうした伝統に固執しない福田の柔軟

な感性は、様々な価値観に触れながら、比較的に自由に成長していくことができた絵専時代の寛容な学習環境に因るところが大きいと考えられる。師風や流派のしがらみのない福田は、純粹に自分の表現したいものを、表現したいように描くことを当たり前のように目指していた。^(註1)

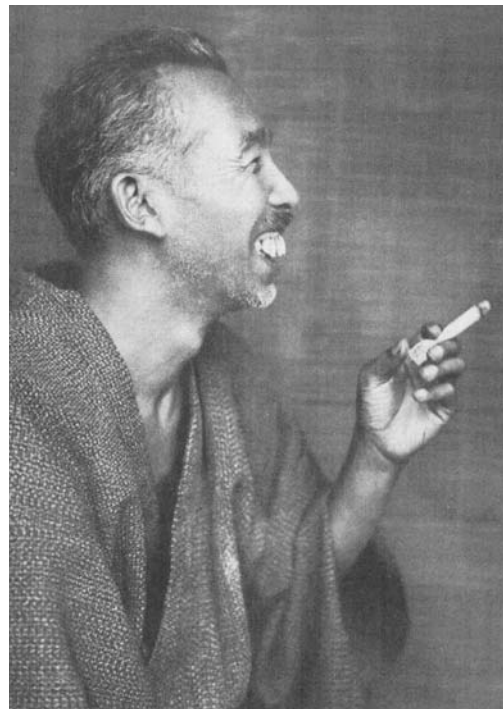
本稿では、そうした福田の画業が大きな転換をみせる昭和初期の動向を中心に、特に一九三〇(昭和五)年、福田もメンバーの一人として結成された超党派のグループの六潮会での交わりが、福田芸術にどんな意義をもたらしたのかを考えてみたい。

二、六潮会という刺激

一九三〇(昭和五)年の暮春、六潮会^{りくしやうかい}の前身である蛙声会^{あせいかい}(一九二八年結成)のメンバー、中川紀元(一八九二〜一九七二)、木村莊八(一八九三〜一九五八)、外狩素心庵(一八九三〜一九四四)、横川毅一郎(一八九五〜一九七三)らの会合において、自分たちと同輩で「四人がそれぞれ、尊敬し信頼し、そして曇りない友愛で、これから長く親交の出来る人達を誘って、愛と信と智との調和裡に、人我の執を脱した優雅な世界を、画壇の一角につくろう」という志のもと、会の拡大が話し合われていた。^(註2)

同年七月二三日、木村莊八が中村岳陵(一八九〇〜一九六九)を、横川毅一郎が福田平八郎(一八九二〜一九七四)を、外狩素心庵が山口蓬春(一八九三〜一九七二)を、そして中川紀元が牧野虎雄(一八九〇〜一九四六)を推挙し、築地の常盤で発会式がおこなわれ、会名は外狩素心庵の発案で六潮会と名付けられた。

素心庵は中外商業新報の学芸部記者であり、美術雑誌『中央美術』の編集長であった横川と同じく、美術評論家として第一線で活躍していた人物である。漢学にも造詣があり、文人画家・田能村竹田の研究でも知られた。



福田平八郎 肖像

会名の「六潮」は、「六潮一海に注ぐ」という中国故事によるが、八人のメンバーのうち、素心庵と横川を除いて作家が六名だったことよっている。結成時の八人の年齢は、三五歳〜四〇歳であり、例えば三八歳の福田平八郎が帝展の審査員を何度か経験していたように、いずれのメンバーも既に所属する各団体に頭角をあらわし、画壇をリードしていく立場にあった。いずれもがさらなる飛躍を目指して何か新しい刺激を必要としていたのであろう。日本画家、洋画家、美術評論家といった分野に拘らない超党派のグループであったが、各人ともこれを願ってもない好機ととらえて「美術諸般の研究を目的とする友好的研究団体^(註3)」として、この六潮会は結成された。福田以外の六潮会のメンバーは皆、関東を基盤に活躍していたが、関西からただ一人参加した福田平八郎にとって、この六潮会はあらゆる意味で

大きな刺激となった。福田が六潮会について言及した記録には、福田の六潮会への想いや、当時の時代精神が直截に読みとれる。既出資料であるが敢えて左にあげる。

「今度の上京で僕は随分と成長した。今までの生活の経験が如何に小さかったかということを経験したし、また、芸術や人生に対する考え方にも、随分と欠点のあることも分かった。殊に油絵を描く人達から教わったことや、聞かされた話は、僕にとつては大部分未知の事柄だったので、自分が今迄考え及ばなかった事物を知ったばかりでなく、自分の小さな世界だけで、完全だと思ひ込んで居たことが、飛んだ不完全なものだったことに気付いたし、また自分独りでは不安心に思つて居た事に確信が出来たりもした。兎に角、僕は今度六潮会の一人に加わつた為に随分成長したと感じたが、最初君が六潮会へ勧めて呉れた時、実際のところ僕は、一寸ばかり躊躇したが、その躊躇した理由らしいものを今考えて見ると、随分馬鹿げたことだったと思われて来た。

僕が以前よりも、ずっと成長したと感じたことは、単に絵かきという職業上のことだけではなかった。立派な絵かきとして立つ為に、必要な数々の事柄を、友愛によつて沢山に身に付けることが出来た。六潮会というものにこの儘縁がなく過ぎてしまつたとしたら、僕は畢竟、小さな人間に成り済まし、小さな欲びに浸つて、詰まらない事柄にこだわりながら、進展のない生活の中で、安易な気持ちを持ち続けて往つたに相違ない。僕にして見れば、六潮会へ加えて貰つたことは大きな倅せを抱え込んだようなもので、これは一生の運命にもかゝるわけだ。そして、これは少し俗情のように思われるかも知れないが、六潮会の人達が、うしろだてになつて呉れて居ると思うと、何事に当たつても、いつも気丈夫で居られることになり、従つて何事にも、今迄より積極的に出ることが出来るようになると思う。そして、この頼もしいうしろだての力というものが、美しい友愛に繋がっているだけに、その

積極的に動く動き方が、いつも浄化されることになるから、これが創作の方へ影響する力は大きいと思う。昨夜も会合が済んでから、牧野虎雄さんと一緒に四谷の「丸梅」という料理店へ往つて、そこで朝の四時近く迄話し込んでしまつたが、牧野さんは、物ごとに対するこだわりの多い、そしてまた、根源のよしあしを忘れて、末梢ばかりに心を浪費している僕達日本画家に共通する宿弊を、忌憚なくたしなめて呉れたが、これは僕に執つては大きな教訓だった。牧野さんの話は一々領けることばかりで、僕はその場で、これは随分勉強になつたナと思つたが、京都に居ては、こういう大切なことを、むき出しに、ずけずけと言つて呉れる人はないから、自分の小さな狭い世界の中で、独りよがりな生活を続けることになつてしまふ。」

(横川毅一郎著「福田平八郎」より抜粋)^(註七)

「聞き手」セクト主義の日本画壇で、「超党派的」なグループとして話題を呼んだ六潮会のことを…。

「私が六潮会のメンバーに加わつたのは昭和五年(三十九歳)でした。あの会で勉強したことは、私の生涯を通じて本当によかつたと思つています。六潮会は東京の中外商業新報で美術部長をしていた外狩素心庵さんが美術評論家の横川毅一郎さんとはかつてつくられた画家のグループです。美術だけでなく、漢学の面でも素養の深い外狩さんの発案で、作家六人を主体に「六潮一海に注ぐ」というところに会の精神があつた。つまり、その顔ぶれを見ても、日本画の山口蓬春、中村岳陵さんと私、油絵の中川紀元、牧野虎雄、木村莊八さんの六人は、蓬春さんが帝展の東京系作家だが、私は同じ帝展といつてもただ一人の京都系作家、岳陵さんは院展だから私達とは全然別だし、油絵の牧野さんは帝展だが、木村さんは春陽会、中川さんは二科会と皆所属が違つている。昭和五、六年頃といえは、画壇のセクト化は抗争対立が最も激しかったときです。この最中に、外狩、横川さんの構想で六人六党を一本にしたような六潮会が発足したのです。その少し前、横川さんから私のところに突

然手紙が来て「六潮会にはいれ」と言ってきました。実は、その頃私は堂本印象、中村岳麓さんらと組んで西山翠嶂先生を顧問にした新グループをつくる相談があったところなので、私は横川さんにその旨を伝え、入会をお断りした。するとつづいて横川さんから「どうしても入会してほしい。入らなければ君を葬る。」というはげしいたよりが来た。もつとも、こんなことが言えるほど、横川さんと私は親しい間柄だったが、このおだやかならぬ手紙を読んでびつくり仰天したことを覚えています。」

〔聞き手〕六潮会の第一回展は東京・三越でしたな。

「そうです。昭和七年二月でした。ところが、この展覧会に要する資金作りに私は六人で一冊の『六潮画集』を作り、これを十組作って売った。つまり、一人が十枚描かねばいけないのです。熱海や箱根、東京で泊まり込んで描いたものです。この集まりがまた楽しかった。仕事の合間にも、仕事を通じても各人各様の芸術観がとび出します。まして、私のような日本画の世界で育ったものには、当時の海外の新理論を取り入れて絵を描く油絵のメンバーから、実にいろんなものを吸収することができました。仕事だけでは足りない。人間的な交流も楽しいものだった。あれは熱海に泊まり込んで絵を描いていた頃のことだが、私たちはぶらりとみんなで熱海公園へ海を見に行ったことがあった。公園の片すみで岳麓さんと私が立小便しているのを目ざとく見つけた中川紀元さんが大きな声で「おい見ろ、見ろ。あそこにアスパラガスとくんせいと並んでおしっこしとるぞ。」とひやかした。岳麓さんはひよろりと背が高く、色白でアスパラガスにびしゃりである。私は全く対照的に背が低いところへ、夜中にばかり絵を描いているので、もたら黒い顔が一面しわだらけである。実は絵画専門学校で先生をしていたとき、私は少しも知らなかったが、学生の時つけた私のニックネームがその煙製だったのだから、中川さんの瞬時にして特徴をとらえるうまさには驚いた。そのことを話すとみんなで大笑いになったものです。昭和十年五月には、大阪・三越を会場に大阪六潮会展が開かれ、十五年の第九回展まで毎年続けられました。」

〔聞き手〕「私はこの会で人間的に成長したと思う」とおっしゃっていますが…。

「たしかに六潮会は、私の成長に役立ったと思います。ことに油絵を描く人たちから教わったことや聞かされた話は、私にとって今まで考え及ばなかったことが随分ありました。もつとも、油絵の人たちも逆に私達から未知の事柄を勉強したと思います。六潮会がなかったら、私の生涯は、あるいは進展のない生活で、安易な気持ちを持ち続けたかもしれない。そのころ牧野さんと朝の四時ごろまで話したことがあります。牧野さんは日本画家の落込みやすい点をずばり、ずばりと話してくれた。これは私にとって大きな教訓でした。京都においては、こうもむき出しに言うてくれる人はいなかっただけに、つい自分の狭い世界の中で、ひとりよがりな生活が続けてしまったかもしれない、と感謝しています。」

〔毎日新聞〕一九六八(昭和四十三)年二月三日より抜粋(註5)

以上の福田自身の六潮会への言及は、六潮会創立第一回展が開催された一九三二(昭和七)年、横川に述懐した言葉と、新聞記事のインタビューにこたえた晩年の回想であるが、この六潮会が、自身の精神的な面を含めて、画家としての成長に大きく寄与したことを一貫して語っている。特に、中川紀元、牧野虎雄、木村莊八といった、西洋画の理論や動向に詳しい油彩の画家たちからの刺激が大きかったと述べている。六潮会は、福田に大きな刺激を与え、その後の画業の展開に大きな成果をもたらすものと



図1 熱海の古屋旅館前 1930(昭和5)年
(左上から横川毅一郎、中川紀元、
牧野虎雄、福田平八郎、山口蓬春、
木村莊八、中村岳麓、外狩素心庵)

な^(註6)った。この点に関しては、次章であらためて検証したいと思うが、福田が語っているように、仕事だけではなく、人間的な交流の楽しさも、精神的に福田を豊かに成長させたことだろう(図1)。ここでは、そうした交流の一端を示す書画巻を紹介しておこう。

この書画巻は、巻末の牧野虎雄の跋から、六潮会結成四年目にあたる一九三四(昭和九)年の十月十九日、京都伏見区京橋町で開かれた会合での合作とわかる(図2)。表装の外題は、山口蓬春によって「六潮羅久可起」と書されている。巻頭には、福田平八郎の蝶の絵と、横川毅一郎の狂歌の合作がある。横川は「銀閣寺 慈照寺のふすまを見むと来しものを池野大雅はあれであはれなり」と詠んでいることから、おそらく京都慈照寺にある池大雅の襖絵を見学に行ったようである。横川に続いて、牧野虎雄の狂歌と中村岳陵の蓮に蛙の絵、黙堂の詩書(教育家・杉浦重剛の詠んだ「乃木將軍を挽す」の詩書)、牧野虎雄の草花図、外狩素心庵の詩書、中川紀元の人物風景図、山口蓬春の梟の絵がある。どうやらこの会には、木村莊八は参加していなかったようである。「黙堂」とは、大分県臼杵市出身の実業家である首藤定(一八九〇〜一九五九)の号である。大連で企業を興し、大連商工会議所会頭や関東州工業会会長などを歴任した。美術品の蒐集家としても知られ、同郷の福田平八郎とは親密な交流を続けており、おそらく日本に帰国中であつたので、この会合に参加できたのであろう。そして巻末に牧野による次のような跋がある。

「平八老 長吉羽柴ヨリ泰長老ニ移轉して禁煙のヨシ六潮同人別に不思議ソウニモノク竹田百年祭乃事ヲ言フ 於京橋巴^藍亭 昭和九年十月十九日 虎書 此ノ字 醉書ニあらず不眠」

ちょうどこの年の十月、福田平八郎は、今まで住んでいた伏見区桃山羽柴長吉十番地から、同じ伏見区の桃山泰長老に転居していた。つまり転居



図2-1 《六潮羅久可起》外題 山口蓬春 1934(昭和9)年 大分県立美術館 一巻 21.0×463.5cm

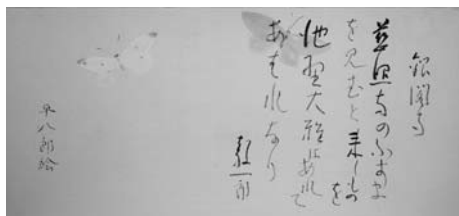


図2-2 「狂歌と蝶」(書)横川毅一郎 (絵)福田平八郎

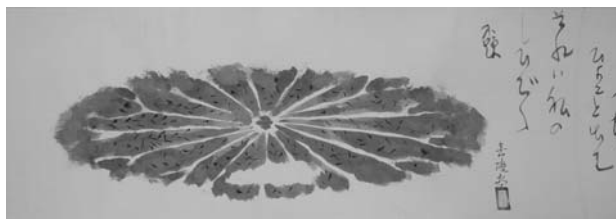


図2-3 「蓮に蛙」 中村岳陵

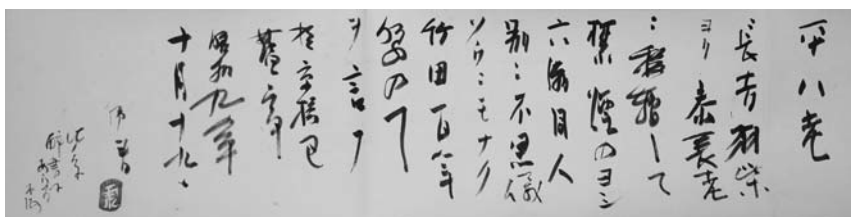


図2-4 「跋」 牧野虎雄

後、急に平八郎が禁煙したことを仲間たちは何とも思っていない(裏切りや抜けがけとは思っていない)、それは同郷の文人の大家・田能村竹田(一八三五年没)の百年祭がとり行われる大事な年にあたるから自粛するのは当然だろう、というような皮肉めいた戯言のように捉えられる。

こうした書画巻からは、六潮会の同人たちのエスプリの効いた軽妙なユーモアや優雅な雰囲気を感じ取れる。彼らの理想の中に、江戸後期に活躍した浦上玉堂や岡田米山人、青木木米、頼山陽、田能村竹田といった錚々たる文人たちの風流韻事への憧れがあったことは確かであろう。また福田平八郎が六潮会の仲間にあざわれていたであろうことも伝わってくる。こうした気が置けない仲間たちとの信頼関係と、その人間的な交流によって、福田平八郎の新たな日本画への意識は拓かれていった。

三、画風の転換——《漣》の成立

(一) 六潮会の結成以前

福田平八郎にとって、日本画家、洋画家、美術評論家を交えた超党派的なグループであった六潮会への参加は、前章で確認したように、大きな刺激になったと考えられる。福田の画業を振り返ってみると、この六潮会の結成を機に新しい傾向を見せはじめ、より新奇な表現への挑戦がみとれる。ここではそうした福田の画業が新たに転換していく様子を見ていきたい。

まずは六潮会結成以前の主な画業を振り返る。福田は、一九一八(大正七)年に京都市立絵画専門学校を卒業し、その年の第十二回文展に《緬羊》(図3)を出品する。福田は、卒業後に長崎の島原半島を旅行し、雲仙で目にした緬羊(家畜の羊)をスケッチしている(図4)。《緬羊》は落選となったが、迫真的な緬羊の描写は、実物にふれた入念な写生をもとにしたものであることがわかり、福田の作画が、写実を重視するものである

ことは明確である。^(註8)

また一九二二(大正一〇)年、第三回帝展で特選となった《鯉》(図5)は、水を描くことなく、微妙な色調の変化によって、鯉の水中における深

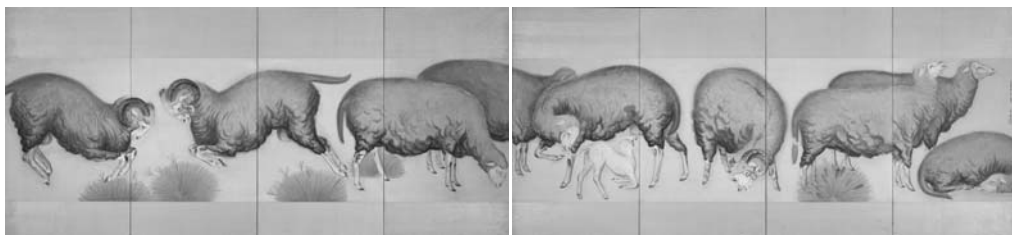


図3 《緬羊》 福田平八郎 1918(大正7)年 大分県立美術館
四曲一双屏風 (各)103.0×364.0cm



図4 《写生帖》(緬羊のスケッチ) 1918(大正7)年頃 福田平八郎 大分県立美術館
1帖 31.0×22.5cm

度をあらわしており、写生を繰り返して、写実を突き詰める中で生まれた表現といえる。こうした写実に基づく、緻密な描写力を前面に押し出した作風は、大正後期から昭和初頭の福田のスタイルとして定着していったようだ。一九二六年（大正十五）年の第七回帝展に出品された《朝顔》（図6）、そして一九二七（昭和二）年の第八回帝展に出品された《茄子》（図7）、一九二八（昭和三）年の第九回帝展に出品された《菊》（図8）、一九二九（昭和四）年の第十回帝展の《南蛮黍》（図9）などにみるように、いずれも日本画の伝統に沿った季節の情趣を踏まえながら、徹底した緻密な描写を基に置き、しかも各モチーフの姿態や構成に細かな配慮がなされた格調高い作品に仕上がっている。福田がこうしたスタイルを展開していた大正期から昭和初頭、画壇には様々な動きがあった。

この当時の京都画壇の重鎮に竹内栖鳳（一八六四〜一九四二）がいるが、



図5 《鯉》 福田平八郎 1921（大正10）年
宮内庁三の丸尚蔵館
第3回帝展 額装 164.0×232.0cm



図6 《朝顔》 福田平八郎 1926（大正15）年
大分県立美術館
第7回帝展 六曲一隻屏風 170.0×312.0cm



図7 《茄子》 福田平八郎 1927（昭和2）年
大分県立美術館
第8回帝展
二曲一隻屏風 172.8×224.8cm



図8 《菊》 福田平八郎 1928（昭和3）年
京都市美術館
第9回帝展
二曲一隻屏風 170.0×225.0cm

栖鳳は実際にヨーロッパに赴き、西洋絵画にみられる迫真的な写実を取り入れた日本画家の一人として知られる。栖鳳は、福田が学んだ京都市立絵画専門学校（絵専）の開設当初からの教授でもあり、文展、帝展の審査員もつとめた人物である。この栖鳳の薫陶を受けた絵専卒業生で、福田の先輩にあたる土田麦徳、村上華岳、榊原紫峰、小野竹喬、野長瀬晩花らは、文展の審査に不満を持ち、一九一八（大正七）年に、東洋と西洋の美術の融合、そして新しい日本画を目指す国画創作協会を立ち上げている。またこれに先立つ一九一四（大正三）年には、文展の閉鎖性等に不満をもつ二科会（洋画）と再興日本美術院が、在野の団体として旗あげしている。福田は後に、大正期の自分の作



図9 《南蛮黍》 福田平八郎
1929（昭和4）年
第10回帝展 二曲一隻屏風

品には、国展の影響があり、また院展系統の人々の作品に新味を感じ、今村紫紅の作品が好きであったことを語っている。福田の周囲では、竹内栖鳳らに端を発する、当時の日本画における時代的な志向性、特に日本画家たちの西洋絵画への関心などがあげられるが、今村紫紅、土田麦僊をはじめとした多くの画家たちが、西洋画の理知的な構成や、明瞭な色彩などを積極的に日本画に応用しようとしていた。

一方そうした中で、大正期から昭和初頭の福田は、そうした先輩たちの動きに直接的に追随することはなかったようだ。ただ例外をあげるとすれば、一九二〇（大正九）年の第二回帝展に入選した《安石榴》（図10）では、厚塗りの油彩画のようなタッチで奥行を出そうしており、西洋の油彩画への関心がうかがえる。しかしこうした表現は一時的であり、以後の福田は、むしろ丹念な写実に基づく、季節や自然情趣に繊細な目を向ける日本画に新しい可能性を見出そうと、肅々と自らの画業の道を進んでいたといえる。とはいえこの当時、福田は仔細に対象をみつめ、それを緻密に表現していく写実的な表現の限界のようなものにも突き当たっていたようだ。福田は、一九二八（昭和三）年、蘇州、杭州、上海などをめぐる二十三日間



図10
《安石榴》 福田平八郎
1920（大正9）年 大分県立美術館
第2回帝展 額装 210.0×107.0cm

及ぶ中国旅行に出ているが、その旅に赴く気持ちを書き記す中で、自身の自然の捉え方に関して、次のように書いている。

「私はある時代、人生のことがどんなことでも人間の力で解決できそうに思えた頃があった。そうしたときには、その解決の道順として、報告でもするように、自然物に対し一つ一つ仔細に点検していきたく、自然の隅から隅まで、できる限り微細に探究し分析していつて、そうした態度によってのみこの大自然は解決されると思われた。微細な部分を統合すれば、それが大きな自然の姿なのだ。大自然の姿そのものは、到底そのままに描き出すことはできない。ただ人間に許されている範囲は、微小な部分の把握とその表現のみなのだ。それを統合してみるよりほかに、人間は大自然の姿を覗き得ないのだ。

かつて私はそう思って、花にも向かい鳥をも眺めた。そう思って見た私には、花も鳥も、そのあらゆる極小な部分さえ微妙を尽くした美であった。その美は、限りなく私の心を捉えて放さなかった。極小な美の無限の連続、集積、それが私の見た自然だった。私はその美を丹念に探究した。が、勿論それに苦勞はいらなかった。その美は、至る所にあつたから――。

「余り一本調子に過ぎる。」それも私は言われた。

「余りに細か過ぎる。」そんなふうにも言われた。けれどもそのとき、そうでない道は私の前にはなかった。ただ一本より、私の前に道は通じていなかった。その道を歩むよりほか、私の行く道はなかったのだ。

この道を私は何年間か辿ってきた。もとよりほかの道を探しもしなかった。ただ真つ直ぐに行きさえすればいいと思って辿ってきた。ところが、私は突然歩みを止めさせられた。歩めなくなった。こうした歩み方が、重い憂鬱の鉄鎖に縛られた私を、進めてくれなくなっていた。誰が、いつの間に、どういふわけで、もとよりそんなことは知れないことであった。ただ私はじつと佇んで左右前後を見回しては

かりだった。目に見えぬ強い力の呪縛を感じ得ても、私にはどうすることもできなかった。

いらいらした私は、どうしたらこの呪縛の圈を脱出しようかと思ひ悩まされた。が、何故誰がしたのかが知れないものは、解きようのない謎だった。同じ道を幾度となくぐるぐると繰り返して行き来するばかりだった。そうすることは結局、疲れ悩んだ頭脳を尚更にいら立たせることだった。

「神経衰弱だ。」医師がそう言った。

私は私の心を見入った。じっと見入っていると、そこに何やらうごめいているものがあるような気がする。それは、そのうごめいているものは、花や鳥やを眺めていた私の見方だった。あらゆる部分に美を見付け得たと思っていた私の心、それらの部分の総合のみが大自然の姿を構成するのだと思っていた私の心、その私の心が動いているのだった。

「駄目だ。到底人間の力では、自然のあらゆる部分など見極め得るものではない。はしない。」そう動いているようでもある。

「ほんやりとした分らない部分もあるのが、それが本当の人間の見た自然のはずだ。すべて見えていると思いがつた僭越な態度を先ず改めなければいけない。」
「それも動いているようだ。」

「部分部分の克明な探究とその報告ではない。ある部分は朦朧としていてもいい。どこかに何か握られてやりたい。」「その何かというのは何か。」「それが大自然の呼吸とか、脈搏とかでなくてなんであるろう。それこそは自然の佛であり姿であるはずだ。」私はじっと見入った、私の心を。(以下省略)

(註10) 『美之國』『美の遍路 中国へ行く気持ち』より抜粋

この文章が執筆された一九二八(昭和三)年頃、写実的で緻密な作風が定着していた頃の福田の胸裡には、一心に写実を突き詰めていった上での、

悩みや葛藤が複雑に渦巻いていたようである。自身の表現がいかにあるべきかという点における、心の揺れ、迷い、といったものが生々しく吐露されている。こうした中で、日本とはスケールの異なる壮大な山水自然があり、山水画の悠久の歴史を生んだ中国大陸への旅を目前として、自然の呼吸や脈搏といった、より大きなものを見つめようとする視点を導入してみたい、という新たな心境の変化が訪れたのであろう。

一九三〇(昭和五)年四月、福田は京都市立絵画専門学校の派遣で、再度中国に渡っているが、その年の七月に六潮会を結成することになる。六潮会への参加は、ちようどこのような、何か新しいものを積極的に吸収して、再出発を期すかのような福田の心境に沿うものであったといえる。

(ii) 六潮会の結成後 《漣》の成立

一九三二(昭和七)年十月、六潮会創立の二年後、福田平八郎の《漣》(図11)が第十三回帝展に出品された。《漣》は、銀地に群青による線描のみで、空からの光を鏡面と化して反射する水面が、静かな微風に揺れ動く光景を表現した作品といえる。(註11)

《漣》は、当時の伝統的な日本画の文脈において、突如としてあらわれた斬新な作品であったといえ、発表当時の評価は賛否両論であった。下店静市の評に「福田平八郎氏の『漣』もまた、場中を代表する作品の一つで、やゝもすれば自らの技巧に安住する作家の多い帝展にあつて、果敢に新境地を打開していく、そのめざましい努力精進の態度は、洵に好ましいもの」と云はなければならぬ」とあるように、評価する人物もいれば、美術史家の田中一松の評に「京都の畫といへば、福田平八郎氏の『漣』も花鳥ではないが思ひ切った奇抜な点で衆目を引く。銀地の上になゞ群青の色片を配列したのみで他に一物もない。涼風に皺ばむ池面のあやに相違ないが此の

浴衣地の様な画面に福田氏何の考ふところありや。京洛の画人中では頭の人として一作毎に苦心を見せてゐた氏としてこれはいさゝか思案に過ぎず、愚にかへるものと云ひたい」と批判的に評する意見もあつた。^{註12}東洋美術史研究の第一人者であり、幅広い知見をもつ田中一松であつても、福田の《漣》はあまりに唐突な存在としてみえたのであろう。

それまでの福田の画風は、対象を明確にとらえる線描と緻密な描写、そして各モチーフの姿態や配置に細やかな工夫を凝らした画面構成に持ち味があつた。一九三〇（昭和五）年、第十一回帝展に出品された《緋鯉》（京都国立近代美術館）は六潮会結成直後の作品であるが、同じく水面をモチーフとしながらも繊細な雨粒の描写や、緻密な緋鯉の表現などに福田の定評ある画風が未だ継続されていた。こうした福田画業の流れにおいては、大胆で明快な色と形のみで成立した《漣》は、かなり大きな転換となる作品であつたことに相違はない。福田平八郎は、《漣》の制作について次のように語っている。



図11 《漣》 福田平八郎 1932（昭和7）年
重要文化財 大阪新美術館建設準備室
第13回帝展 額装 157.0×184.0 cm

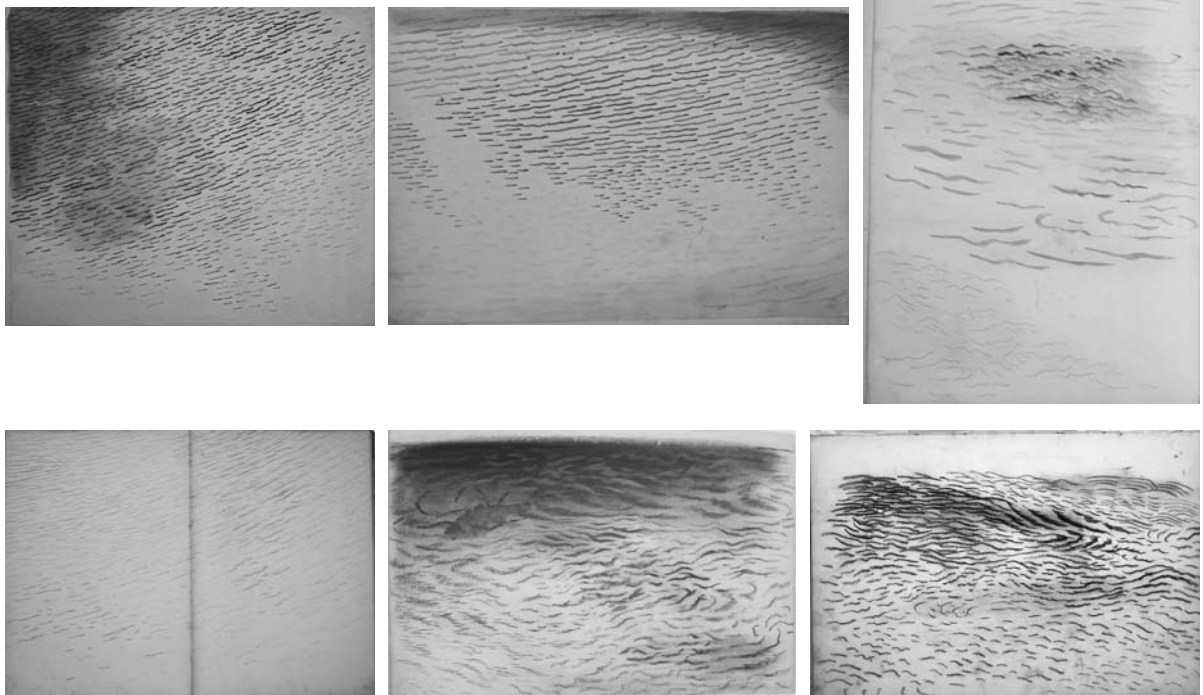


図12 《写生帖》（漣のスケッチ）福田平八郎 1932（昭和7）年 大分県立美術館 1帖 39.3×27.2 cm

「前略」『漣』を描いたのは九月の初め頃でした。湖北で釣をしていましたが、釣れないので、浮きをならむ目を水面に移したところ、肌にも感ぜぬ微風が美しい漣を作っている。瞬間、私は『これを絵にしてみよう。』と思った。波の形は瞬間の動きでなかなかつかみにくい。なんとしても、よく見ること以外に方法はないと一生懸命に考えた。そして縦一・六五メートル(約五尺)、横二・九七メートル(約九尺)という大きな画面いっぱいにも魚も雲も空も何一つ描かず、漣だけを描くことにしたのです。あの絵には後日談があつて、最初、私は銀箔の上に群青で波を描くつもりでしたが、どう勘違いしたのか、表具屋が金箔を貼り付けてきた。出品まで、もうやり直す時間もないし、ままと窮余の一策に、その上に銀を張ったのが、却つてよい効果を生んでくれました。(後略)〔註13〕

「よく見ること以外に方法はない」と語っているように、福田は漣の写生を何度も重ねている(図12、口絵2)。動き続ける漣をいかに描写することができなのか、福田の度重なるスケッチには、何気ない水の動き、しかし誰も取り上げてこなかった自然の刹那を捉えてみたい、という画家の一途な思いが見て取れる。また、こうした写生とともに、福田自身が別の対談の場で『漣』の制作に関して「写真も随分写しました。」(写真を)非常に応用しました。」と語っていることにも注目しておきたい。

近年、中川馨氏の著書『動物・植物写真と日本近代絵画』^(註14)において、京都の写真家・岡本東洋(一八九一―一九六九)が、京都画壇の日本画家たちに提供した写真が紹介され、それらと絵画制作との関連性が指摘されている。岡本東洋と福田平八郎は同じ下鴨に居住していたこともあり、一九二六(大正十五)年頃より親密な交流がはじまったようだが、岡本は他の画家たちから注文を受けていたように、福田からも琵琶湖の波の写真を撮影してくれるように、といった依頼を受けていたようである。^(註15)

中川馨氏が指摘するように、岡本東洋の『美術寫真大成秋・一』(平凡社、一九三六(昭和十一年)年)に、琵琶湖で撮影したという漣の写真が掲載されており(図13)、福田が『漣』の制作において応用した写真とは、おそらくこうした類の写真であったと推測される。福田の『漣』と、岡本の写真は、偶然にも湖面を俯瞰する角度がほぼ一致しているように感じ、それは湖畔に立つ人間が、湖面を見下ろした時のごく自然な視点のようである。

福田の『漣』は、銀地に群青の線描のみという、他の表現要素をいっさい省略した象徴的な表現をあえて採用することで、写真や映像、あるいは個々人が現実の水面を前に経験した視覚的な記憶の中にある漣のイメージを強く喚起させる。そこには形体を明示する従来の日本画の輪郭線はなく、情趣風情や物語をあらわす説明的なモチーフもない。しかしそれでいて見る者の記憶を喚起させ、銀地と群青の線描を、水面に立つさざ波の動きへと脳内で変換させるのである。

福田は『漣』の制作に関して「私の在来のは左の隅から右の隅迄見て何處も同じです。自分でも何とか脱けた所があるやうにと思つても中々やれん事なんで、脱けたやうな気持ちとか、強い感じとか云ふ風なものがか、強い感じとか云ふ風なものか私に足らんと云ふ事をずっと前から感じて居りました。…まだ自分の考へが装飾的かどうかと云ふことも用意がありませんでした。そしてあゝ云つたものは油絵でもやらんと出来ませぬ。結局出来るだけ強く現はしたいと云ふ気分を取扱つたものです。今度は色々な



図13 漣 岡本東洋撮影

ことに就て苦心して描かなかつた云ふ事は私今迄の自分を振返つて可なり思ひ切つたやうな気がします」とも語っている。^(註17)

つまり福田が「出来るだけ強く現はしたい」「色々なことに就て苦心して描かなかつた」「可なり思ひ切つた」というように、取り扱うモチーフを限り、主題を単純明快に定め、その表現も単純化して、色と形のみで観るものをあつと驚かすようなインパクトを重視して描いたということだろう。

《漣》の制作は、福田にとつてもかなり思い切つた、大胆な転換であつたといえる。これを契機として、福田の画業はさらなる広がりをもつようになっていった。一九三四年（昭和九）年の《花菖蒲》（京都国立近代美術館）は、緑青と藍の鮮やかな色彩対比が効果的に取り入れられている。同年の六潮会展に出品した《静》や、一九三五（昭和一〇）年の《初冬》も同様に油彩画のような明快な色彩表現や陰影表現を試みている。一九三八（昭和十三）年の《青柿》（京都市美術館、図14）には、青、緑、黄などの原色を強調した大胆な色彩が見て取れる。また一九四二（昭和十七）年の《竹》（京都国立近代美術館）では、「竹の緑青を」唯伝統だからと言って、無反省に踏襲していたのでは意味がない」と、経年によつ



図14 《青柿》 福田平八郎 1938（昭和13）年
京都市美術館
第2回新文展 額装 59.5×87.2cm

て変化する竹の複雑な色に注目しながら主観的に表現してみせた。以降も、一九五三（昭和二十八）年の《雨》（東京国立近代美術館）、その翌年の《鱈の鱗と甘鯛》（大分県立美術館）、一九五五（昭和三十〇）年の《水》（大分県立美術館寄託）、一九五八（昭和三十三年）の《水》（大分県立美術館、図15）など、福田の代表作が生み出されていった。

福田は、何気ない日常、自然の風景の中に見出され、興味を惹かれた題材を、斬新な色と形の構成に置き換えて表現することを追求していった。だが丹念な写実表現に抛る作品も同時に描いており、福田の絵画表現には晩年まで幅があつたが、それでも日本画の抒情性を意識的に抑えながら、自らの感性で捉えた対象を、明快な色と形で純粹な造形表現として描いていくことは、福田の生涯にわたる表現者としてのテーマであつたといえる。《漣》の発表の約八ヶ月前にあたる一九三二（昭和七）年三月に発行された雑誌『アトリエ』に掲載された六潮会展座談会の記録が残っている。その

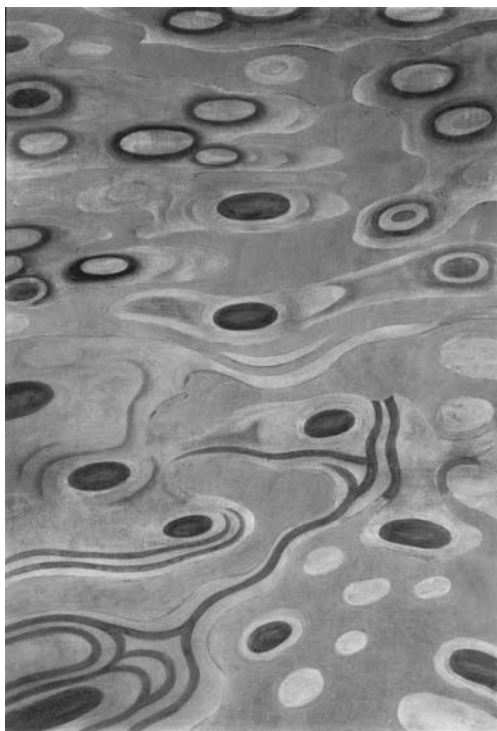


図15 《水》 福田平八郎
1958（昭和33）年
大分県立美術館
第1回新日展 額装 135.0×93.2cm

題目は「時代に対する認識と芸術の表現形式」というものであった。福田はこの座談会で「線でも、色でもこれは形式の一要素であるが、その時代の感覚に訴へなければならぬ。一つの画面に時代性を発露させるには、形式を構成する要素が夫々時代的な感覚を持たなければいけないという事が最近よく判って来た」と述べている。福田の発言の前に、山口蓬春は大和絵について「大和絵の根底に横はるものは僕は今でも真実なものだと思つてゐるが、その儘の形式を今日の感情なり思想なりと一致させる事は困難だと思ふ」と述べている。

二人とも、時代に適う、つまり現代の感覚に訴える表現を目指す上で、色や線といった表現形式は、当然ながら伝統に固執するものではなく、時代にあわせて変化するべきものであるというスタンスをもち、六潮会のメンバーたちは、こうした進取的な考え方を共有していた。

「学校派」といわれた福田は、元々柔軟な感性を持っていたが、六潮会における活動、交友が深まるにつれて、福田の画風には、明るい色彩表現における、清新な感覚が芽生えている。特に、福田画業のターニングポイントとなった《漣》の成立背景には、福田自身が「可なり思ひ切った」と語っていたように、因習を破るような、大きく踏み出す力が必要だったであろう。それは京都の画家として孤独に生活していたのでは得られない、六潮会という大きな刺激と、後ろ盾となる交友の中で育まれた力であったともいえる。

四、おわりに

本稿では、福田平八郎の画業が、福田の六潮会への参加を契機として大きく転換することに注目し、当時の文献資料や、絵画作品《漣》の表現についての考察を通して、福田画業の転換がいかなる背景のもとに進められ、

それがどんな特徴をもった転換であったのかをみてきた。

若き福田平八郎が、日本画家として様々なものを吸収しながら成長した大正期から昭和初頭という時代は、多種多様な芸術運動や思潮が西欧から一気に流れ込んだ時代である。特に明治末から大正初頭に日本へ波及しはじめたフォーヴィスム、シュルレアリスム、キュビスムといった海外の最新動向を、日本の洋画家たちは、積極的に取り入れようとし、さまざまな研究と実験がおこなわれていた。

六潮会のメンバー木村荘八は、一九一二(明治四五、大正元)年一〇月、第一回展を開催したフユウザン会に参集し、萬鉄五郎や岸田劉生らと後期印象派やマチスの作品に学んだ油彩画を発表した洋画家だった。学んだといっても当初はハインドの『後期印象派』(C. Lewis Hind, The Post Impressionists, London, 1911)などの美術書に掲載される複製図版を通じて直感的に学び取ったわけであるが、同じ六潮会メンバーの中川紀元にいたっては、一九一九(大正八)年から二年間、



図16-1 《虎の門付近》 木村荘八
1912(大正1)年
24.0×33.0cm



図16-2 《ロダンの家》 中川紀元
1920(大正9)年
72.7×90.9cm

実際にパリに留学し、マチスに直接師事している。中川は、マチスの人柄と印象、そしてその芸術について記し、一九二二(大正十一年)の『マチスの人と作』(日本美術学院)という著書を出版している。

こうした六潮会の洋画家たちは、一九〇〇年代初頭の西欧の前衛的な芸術運動を日本に導入した中心的な人物たちであり、こうした画家たちの著書、言動、実験的な作品(図16)に、日本画家の福田が受ける衝撃は大きかったであろう。福田のみならず、本稿では考察できなかった当時の他の日本画家たちが、西洋絵画、もしくは日本の洋画家たちの油彩画から、ジャンルを越えて何を学び取ろうとし、どのように受容しているのか、といった問題は、常に世界文化の余波を受けながら、その周縁として独自にそれらを吸収し、文化を展開させてきた日本における近代絵画史を、より立体的に重層的に捉え直す上で重要な問題と考えられるため、今後興味をもって考察を続けたい。

註1 「大正の初期から中期にかけて、京都画壇の諸先生の指導を得たが、画塾というものが、なんとなく私の気分には添わぬ感じがしたので、遂に入らなかつた。今日から見て、これが為に変遠い道を歩んで来たようにも思えるが、一面それ故に、私は私なりの好きな道を歩んで来たようにも思われる。(以下省略)」福田平八郎「大正の頃」『日本美術』第二巻、第五号(美之國社、一九四三(昭和十八)年)

註2 横川毅一郎『日本美術』五五号(日本美術新社、一九六九(昭和四十四)年三月)または同著『福田平八郎』(美術出版社、一九四九(昭和二十四)年)にも同様の経緯が記されている。

註3 六潮会の第一回展覧会図録の序文に次のようにある。「六潮會は美術諸般の研究を目的として昭和五年友好的研究團體として成立し、爾來會員相互の親睦裡に各般の研究を遂げて來たが、此研究の一端として昭和七年二月六日より十日まで東京日本橋三越ギャラリーに於いて第一回展覧會を開催し、最初の具體的成果を示した。(以下省略)」『六潮一海第一回展覧會録(六潮會、一九三二(昭和七年))

註4 横川毅一郎『福田平八郎』(美術出版社、一九四九(昭和二十四)年)

註5 (語り)福田平八郎(聞き手)亀田正雄「対談閑話 日本画に生きる(六)」『毎日新聞』(毎日新聞社、一九六八(昭和四十二年)二月三日)

註6 佐藤直司「六潮會」(『開館二〇周年記念 福田平八郎と六潮會展』(大分県立芸術會館、一九九七(平成九年)年)

註7 他の場面の狂歌等については、以下の通り訓読した。「牧野虎雄の狂歌」「はすの葉下たまりし水はしゃかのすかし ありがたや ……とこへ蛙がひよこ」と出てそれは私の……不題」。(首藤定の詩書「赤城熱血存餘瀝 松下遺風傳不語心事明明白々還 神州正氣頼君尊 默堂間人書」。(外狩素心庵の詩書)「對石思何事 時々只徘徊 天台雲石雲 十歩衣夜隈 素心菴詩書」。

註8 福田は『緬羊』の制作について次のように述懐している。「緬羊を見たのは初めてでした。日本に緬羊がいることは全く知らなかつたので、山頂の草原に遊ぶ素晴らしい大群を見た時の驚きと感激は、ちよつと言ひ表わせないものでした。そこで直ぐ写生を始め、毎日羊の群のコースを追いかけ、一日中一生懸命写生に没頭したのですが、丁度ミレーの絵に見る構図のような場面もあつて興味深く、その年の文展へは、この緬羊を主題に制作することをきめ、一通り必要な写生をまとめると、急いで京都へ戻り、制作の準備にかかつたのです。」(画人青春四 福田平八郎)『真珠二〇』一九六五(昭和四〇)年)

註9 「(前略)大正期の私の作品には、国展の影響があり、宋元風に浸みたりして、そうした殻を脱いだのは、極めて近年のことのように覚える。その頃の私は、ひたすら自然をありのままにつかむことに努める一面、展覧會は欠かさず見て歩いた。そして作品を描写したが、院展系統の人々の作品になんとか新味を感じたりしたものである。今村紫紅氏の作品など好きな一つであつた。(後略)」『日本美術』第二巻 第五号(美之國社、一九四三(昭和十八)年)

註10 福田平八郎「美の遍路 中国に行く気持ち」(『美之國』四卷、四号、一九二九(昭和三年)年)

註11 《漣》については、以下の論考も参照した。岡崎麻美「近代日本画史における「平

八郎様式」―福田平八郎筆《漣》を中心に―（『美学論究』十五、関西学院大学文学部美学研究室、二〇〇〇年）、田中修二「福田平八郎の「装飾画」」（『大分大学教育福祉科学部研究紀要』大分大学教育福祉科学部、二〇〇四年）

註12 下店静市「帝展日本画印象記」、田中一松「帝展の日本画寸感」（『美之国』第八卷十一号、一九三二（昭和七）年十一月）

註13 註5前掲記事

註14 川端龍子・川崎小虎・福田平八郎・大田耕治「帝展日本畫合評會」（『美術新論』七の十一、一九三二（昭和七）年十一月）

註15 中川馨『動物・植物写真と日本近代絵画』（思文閣出版、二〇一二年（平成二十四）年）

註16 岡本東洋が毎日新聞社のインタヴューに答えた記事に次のようにある。「：福田平八郎氏の有名な「さざなみ」の日展出品画にもこんな秘話がある。福田氏がびわ湖畔に波の写生にでかける時「岡本さん、あんたもびわ湖の波の写真を数枚撮影してきてください。勝手に出かけて、いろんな波をうつしてもらいたい」と頼まれ、よし来た、とカメラをかついで江州に出張におよんだ。そして数枚の収穫を焼きつけて差し出すと、はからずも北江州の某所でうつした波の写真が、福田氏のスケッチしたさざなみとよく似通っていたというようなこともあった。：」（「サンデー談話室」『毎日新聞夕刊』一九七八（昭和四十三）年一月二十一日）

註17 註14前掲書

註18 「初夏の写生」（『国画』二の九 一九四二（昭和十七）年九月）

註19 「六潮會座談會課題『時代に對する認識と藝術の表現形式』（『アトリエ』九卷三号、一九三二（昭和七）年三月）

※各図版の掲載に際しては各所蔵館にご協力を賜った。また左記の図版は既刊書より転載した。

【図版典拠】

図9 『福田平八郎』（京都国立近代美術館、二〇〇七（平成十九）年）

図13 『美術寫真大成 秋・一』（岡本東洋、平凡社、一九三六（昭和十一）年）

図16 『フォーヴィスムと日本近代洋画』（愛知県美術館、一九九二（平成四）年）

明治後期以降の大分の竹工芸の展開(2)

昭和後期以降の展開 — 生野祥雲齋を中心に

友永 尚子

大分県の代表的な工芸の一つである竹工芸は、明治期以降、別府温泉の観光土産品として振興が図られてきた別府竹細工を母体とし、1967年に竹工芸で最初の重要無形文化財保持者(人間国宝)に認定された生野祥雲齋(1904-1974)等の出現以降、美術工芸の分野でも多彩な制作活動が行われるようになり、大分県は別府市を中核とする国内随一の多様な竹工芸の生産地に発展を遂げた。

先に「大分県立芸術会館紀要 第4号」(2010年大分県立芸術会館発行)の「明治後期以降の大分の竹工芸の展開(1)別府竹細工の成立・発展」で、明治後期から昭和戦前期にかけての別府竹細工の展開について考察した。

本稿では、昭和後期以降の美術工芸の分野での展開を、その展開に大きな影響を及ぼした生野祥雲齋の足跡や業績、影響を中心に考察する。

生野祥雲齋

生野祥雲齋は、別府竹細工の勢いが盛んであった1923年、19歳の時、竹工芸の道に入り近代的な竹の造形表現を拡大し、1967年、62歳の時、最初の重要無形文化財「竹芸」保持者に認定された。その祥雲齋の足跡を概観する。

祥雲齋は本名秋平、1904年別府市内成に生まれた。画家や彫刻家を

望む気持があったが、病弱だったため美術学校進学をあきらめ、父の勧めや1921年に大分市で開催された九州沖繩八県連合共進会で見た唐物風の籃に感銘を受けたことなどを契機に、興隆期にあった別府竹細工に自らの道を求めた。当時低く見られていた「竹細工を『芸術』として認めさせてやろうとの大きな理想に燃え」竹工芸の道に進んだと、後年、書き記している。^{註1}

秋平は、当時、高級花籃の名手として知られた佐藤竹邑齋(本名千代馬、俗名智世太、1901-1929年)に入門。僅か3歳年上でしかない竹邑齋は、履歴書に「創業以来：中略：藝術的研究ヲ続ケ藝術ヲ以ッテ世ニ立ツ」と記し、1920年以来度々皇室への献上品を制作し、海外の万国博覧会で2回受賞するなど抜きん出た実績を誇り、秋平が感銘を受けた唐物風の籠の作者でもあった。師の下で秋平は通常の半分の2年で徒弟修業を終え、独立。入門2年目に実家で病氣療養中に制作し、独立のきっかけとなったと伝えられる「したたれ編仿古花籠」(1)は、秋平が短期間に高度な技倆を身につけたことをうかがわせる精巧な編みの籠であり、大連の博覧会で受賞したと伝えられる。^{註2}木箱の蓋表には「夢暗示乃志多、礼編 夢雀齋楽雲造」の墨書がある。「祥雲齋泰山」は1932年に妙心寺管長神月撤宗に授けられた齋号であり、初期の作品には「夢雀齋楽雲」や「雲祥庵」の銘が使われている。1929年に竹邑齋が早逝すると、師に次い

で翌年から度々皇室への献上品を制作していることは、この頃すでに祥雲齋の力量が広く認められていたことを示す。1935年に大分県から昭和天皇に献上された「六稜菱花紋盛籃」は、現存するかどうかも不明であるが、この時期の唐物風の代表作の1つに数えられる。

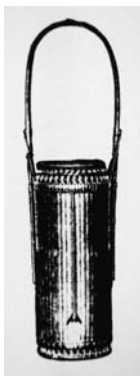
祥雲齋の昭和初期の現存作には、当時文人籃と呼ばれた唐物風の緻密な編みの籃と荒編みの和物籃とが見られる。兄弟子の後藤竹交齋（本名二生、1909―1946）や竹邑齋の妻である佐藤竹蘭（本名フミ、1900―1969）の作にも同趣の籃があり、また、「仿古投入華籃」（2）は竹邑齋の師である室澄小太郎（1878年―没年不詳）の農商務省第8回工芸展覧会出品作「長形寸胴投入花生」（3）と編組法や籐飾りに共通点が認め



1 「したたれ編仿古花籠」
生野祥雲齋
1925年
大分県立美術館蔵



2 「仿古投入華籃」
生野祥雲齋
1935年
大分県立美術館蔵



3 「長形寸胴投入花生」
室澄小太郎
1920年
農商務省第8回工芸展覧会



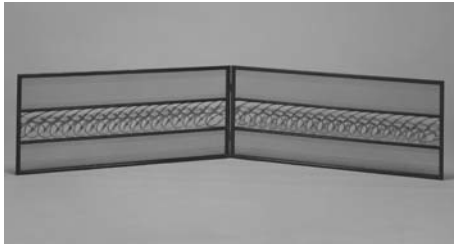
4 「八稜櫛目編盛籃」
生野祥雲齋
1940年
紀元2600年奉祝美術展覧会
大分県立美術館蔵

られることから、室澄の作風が竹邑齋門下に受け継がれたことが推測される。

1936年初夏、祥雲齋は湯布院に宿泊中の愛知県（註3）の工芸家藤井達吉を訪ね、自作を見てもらい「うますぎる。竹が死んでる。」などの厳しい評を受け、一大転機を迎える。さらに、同年秋、同郷の友人の洋画家宮崎豊が新文展に入選したのを契機に、祥雲齋も新文展入選を目指すようになる。そして、1938年から勤務するようになった大分県工業試験場別府工芸指導所（現大分県産業科学技術センターの前身）の所長の理解を得て、同年から出品作の制作に取り組み、3度の落選を経た後、1940年、36歳の時、その年の新文展にかわる紀元2600年奉祝美術展覧会に「八稜



5 「時代竹編盛籃 心華賦」
生野祥雲齋
1943年 第6回文展特選
大分県立美術館蔵



6 「竹組 波 風炉先屏風」 生野祥雲齋
1954年 第10回日展 大分県立美術館蔵



7 「花籃 炎」(特選、北斗賞)
生野祥雲齋
1957年
第13回日展特選、北斗賞
大分県立美術館寄託



8 「ホールのための置物 梟将」
生野祥雲齋
1962年
第5回日展
大分県立美術館蔵

櫛目編盛籃」(4)で初入選を果たす。1927年に帝展に工芸部が設けられて以来、大分からの竹工芸の入選はこれが初めてであった。この年の他の竹工芸入選者は東京の飯塚浪珩や大阪の二代田辺竹雲齋、名古屋の伊藤仁齋等10名であったが、東京や大阪、名古屋と異なり数寄や美術工芸の伝統の希薄な大分からの戦前期の入選は壮挙と言えるだろう。

この初入選作は古典的な唐物風の精緻な編組と祥雲齋が櫛目編と呼んだ新感覚の直線的な編組が格調高く融合した、従来の別府竹細工の高級花籃とは一線を画す作品である。翌々年の入選作「時代竹編盛籃 心華賦」(5)は、入選3回目の特選に選ばれた。卓越した技術で良質の煤竹を曲線的に構成した斬新な作品であり、近代竹工芸の代表作の1つでもある。

祥雲齋は櫛目編作品で同展に連続9回入選した後、1953年に櫛目編ではなく松葉編による「仿古盛籃」を出品し落選する。「二十八年の落選がなかったら今日の私はなかったかも知れない」と後年述べているが、古典に新たな方向を求めたものの挫折を余儀なくされたことが契機となって

古典を範としない次の大きな飛躍を生むことになった。

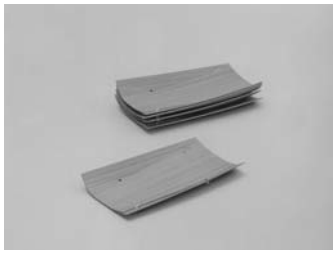
翌1954年の日展に祥雲齋は「竹組 波 風炉先屏風」(6)を出品し、引き続き「竹盛籃 うねり」、「竹花器 怒涛」と波を主題にした作品を3年連続して発表する。北斗賞を受賞した怒涛は竹花器の名称を冠せられているが、従来の花器の形態はとっておらず、祥雲齋はこの作品で初めて用の器としての制約を離れ、自己のイメージを大胆に力強く形象化した。引き続き日展で発表された1957年の「花籃(炎)」(特選、北斗賞)(7)と1958年の「花籃 陽炎」のいずれも「竹花器 怒涛」同様清明な白竹の細いひごを重層的に構築するという、櫛目編を発展的に用いた手法によってそれぞれの主題に基づく造形化が行われている。

続く1959年の日展出品作「虎園(ホールのための竹花器)」は打ってかわって幅広の竹を力強く組み上げた勇壮な大作である。続いて1962年の「ホールのための置物 梟将」(8)、1964年の「紫竹盛器 田里」など1960年代前半は幅広の竹を用いてそれまでの櫛目編による繊細な作

品とは別趣の骨太の作品を創造した。「梟将」は作品名から花器や盛器という器の名称が消え置物の名称が冠せられた唯一の作品であり、田里には抽象的な表現の進展が感じられる。

竹の彫刻的な造形表現を開拓したこの1950～1960年代、祥雲齋は台頭してきたクラフトにも関心を示しており、1955年、日本クラフトデザイナー協会（社団法人日本クラフトデザイナー協会の前身）の創立会員に名を連ね、同年大阪高島屋で開催された生前唯一の個展にはクラフト的デザインの小品が出品されている。祥雲齋とクラフトや産業工芸との関わりは早く、1938年2月から1946年1月まで勤務した大分県工業試験所別府工芸指導所で竹を素材とする産業工芸品の研究・開発に従事し、1940年代後半には此君亭工房を設け、簡素なデザインの日用の竹製品の開発・製作にいち早く取り組んだ。薄く広げた板状の竹を素材とする此君亭工房製の「四極盆」や「千鳥」(9)等の菓子盆や銘々皿等は、そのシンブルさが当時以上に現在の生活空間になじんでいるように思える。

祥雲齋は1965年の出品を最後に日展を離れ、翌年から日本工芸会に所属し、日本伝統工芸展に出品。そして、1967年、63歳の時、重要無形文化財「竹芸」保持者に認定された。以後、人間国宝新作展や青籐会



9 「千鳥」
此君亭工房
1960年代
大分県立美術館蔵



10 「白竹華入 くいな笛」
生野祥雲齋
1960年代
大分県立美術館蔵

巨匠展等に「白竹一重切華入 くいな笛」(10)、「紫竹まがき華籃」(11)もろこし編み白竹盛籃」等を出品した。50歳代の時に日展で発表された彫刻的な造形表現は見られなくなり、竹に固有の美を簡素に表現した用の器に再び重きが置かれた。厳しく選別した白竹や紫竹(黒竹の別称)の用材を着色することなくそのまま用い、単純な構成で竹自体の美しさを最大限生かすこの時期の造形表現は、同じく用の器を形成した昭和初期の技巧的な造形表現とは大きく異なる。

祥雲齋は、大分の地で別府竹細工の伝統を基盤に芸術性の高い竹の造形を志向し、彫刻的な表現の可能性を拡げた。重要無形文化財保持者の認定を受けて後、健康状態がすぐれない時が多く、入退院を繰り返していたが、秋に新作による個展を構想していた1974年1月、69歳の生涯を閉じた。

生野祥雲齋以後の大分の竹工芸

祥雲齋の制作は大分の竹工芸を産業工芸からの美術工芸に拡大させる契機となったが、祥雲齋生存中の全国公募の工芸展への県内からの出品は少ない。祥雲齋の弟子の1人である本田健次(号卿雲齋、1927～1998)と宮崎珠太郎(1932～)が日展に入選しているが、1967



11 「白竹の籠 洋」
生野徳三
1990年
第22回改組日展
大分県立美術館蔵



12 「煤竹硯箱」
二代渡辺竹清
1983年
第30回日本伝統工芸展
大分県立美術館蔵



13 「舟徳利」
宮崎珠太郎
1989年
世界デザイン博覧会
大分県立美術館蔵



14 産霊
川島茂雄
2012年
竹工芸の継承・革新
大分県立美術館蔵

年に大分県別府産業工芸試験所（現大分県産業科学技術センターの前身）に勤務することになった宮崎は、既に東京在住時から日展や日本クラフト展に出品していた。

祥雲齋が没した1974年以降、展覧会への出品が活発になり、造形表現に重きを置く日展には二代白石白雲齋（本名忠行、1918〜2012）や祥雲齋の一子生野徳三（1942〜）、祥雲齋の弟子の山口明（号龍雲、1940〜）が出品。無形文化財である伝統的な工芸技術の保護・育成を目的とする日本伝統工芸展には岩尾光雲齋（本名直、1901〜1992）一門の門田二篁（本名二郎、1907〜1994）や前野広洋（本名広治、1913〜1983）、梶原光峰（本名一路、1935〜）、市原華雲齋（本名寛、1916〜1995）、二代渡辺竹清（本名稔之、1932〜）、二代渡辺勝竹齋（本名昭雄、1927〜2014）、祥雲齋に師事した安倍基（号基楽、1942〜）等多数が出品した。大正・昭和前期に徒弟修業をし量産品の製作に携わり練達の技を身につけた門田等とともに、大分県立別府竹工芸訓練センター修了生も多数出品している。森上智（号仁、1955〜）、米澤二郎（1956〜）、佐藤治生（1961〜）、木崎

和寿（1976〜）は日展に、塩月寿籃（本名寿光、1948〜2016）、植松竹邑（本名次男、1947〜）、岐部篁芳（本名正芳、1951〜）、河野祥篁（本名博康、1957〜）、杉浦巧悦（1964〜）、中臣一（1974〜）等は日本伝統工芸に出品。

日本クラフト展には、大分県別府産業工芸試験所職員でクラフトの研究・指導に従事し、大分のクラフトを牽引した早野久雄（1927〜2013）や宮崎珠太郎が1960年代に出品を始め、大分県立竹工芸訓練センター修了後に早野や宮崎の指導・助言を受け1972年に別府クラフトを創始した杉本義雄（1949〜）・小野正勝（1944〜）、高見八州洋（1957〜）等が出品している。

地場産業として出発した別府竹細工は100年を越える年月を経て美術工芸やクラフト、現代アートにまで裾野を広げ、各種の公募展や個展、グループ展等で大分の竹工芸の層の厚さを示してきた。2000年頃からはアメリカやイギリス、フランスをはじめとする欧米で日本の竹工芸に対する関心が高まり、前述の日展や日本伝統工芸展出品作家の多くや油布昌孝（号昌伯、1941〜）、川島茂雄（1958〜）等の作品が個人や美術館

のコレクションに加えられ、個人の生活空間やギャラリー、美術館等に展示されるといふこれまでにない局面が拡がっている。

現在、後継者育成は、ほぼ消滅した徒弟制度にかわり大分県立竹工芸訓練センターが重要な役割を担っている。同センターの修了生は開設以来1500人を優に超え、大分県内だけでなく九州、四国、関西、中部、北陸、関東と全国各地で制作や指導に従事し、竹工芸の伝統を受け継ぎ、創造し、新たな伝統を次代に受け渡している。今後の高度な技術の伝承は困難が予想されるが、多くの竹の伝統の継承者によって新たな竹の造形が展開されていく可能性はこれまでになく拡がっていると想像される。

註1 「笛」大分合同新聞 1967年4月3日

註2 「したたれ編仿古花籠」を当時所持したカゴヤス主人池田保が「大連市勸業博覧会」(8/14～9/18、大連市電気遊園下)に「竹花籠」を出品し褒状を受賞しているが、同作かどうかは不明。

註3 『藤井達吉の生涯』山田光春 風媒社 1974年207～209頁
「父・生野祥雲齋とその技術」生野徳三「人間国宝シリーズ」34 生野祥雲齋』
講談社 1977年

註4 「大分県美術百年(30)」大分合同新聞 1967年8月21日

村井正誠 — 影のない絵、影のなかの絵 — 大分県立美術館所蔵の三作品から 木藤 野絵

はじめに

平成29年度のコレクション展第一回において、洋画の最終コーナー、展示室の出口の前に、村井正誠の《黄色》(1956)という作品を展示した。中央と下部の黄色を主に、茶、赤、青、緑などの鮮やかな色が自由な形を伴い、飛び交っている。散りばめられた色のなかに太い黒の線が配置されており、この色彩と黒を単純明快に用いる手法は村井正誠の代表的な作風として認められる。「響きあう色彩」をテーマにしたコレクション展のフィナーレにふさわしい作品であった。

この《黄色》の他に、当館では村井の作品を二点所蔵している。《軌道No.2》(1961)と《黒い線の人》(1962)である。どちらもほぼ黒一色に塗り尽くされた作品で、村井の生涯の画風の変遷において珍しいモノクロームの作品である。明るく朗らかな印象を与える作品と、暗く内省的な印象を与える作品。影のない、光に満ちた作品と、影のなかへ入り込むかのような作品。相対する二つの作風と出会い、村井正誠という作家に対してより一層興味を抱いた。

本論では、当館所蔵の村井正誠の作品三点について触れるとともに、村井の制作における発展や、その創造の源を、下記のセクションに分けて考察していきたい。

- (1) 生い立ちから渡仏
- (2) モンドリアンとの出会い
- (3) 純粹抽象の追究
- (4) 「人」の姿、影のない絵
- (5) 黒の時代、影のなかの絵

(1) 生い立ちから渡仏

村井正誠は1905年、現在の岐阜県大垣市に生まれ、少年時代を和歌山県新宮市で過ごす。新宮市において早くも油彩画を描いていた、後の文芸学院の創始者、西村伊作に影響を受け、小学生の頃から絵に親しみ、独学で絵の腕を磨いた。医師の父親の下、医学部を受験するが合格は叶わなかった。画家への志を捨てることなく、上京。川端画学校に一年在籍した後、1925年、文芸学院に新設された美術科に入学する。学生時代にはルノワールに傾倒し、ほとんど瓜二つの作品が描けるようになっていた。

1928年、文芸学院卒業と同時に渡仏し、パリを拠点に、ヨーロッパ美術の伝統と革新に触れる機会を得る。また、藤田嗣治らとの交友を通して多くの作家から薫陶を受ける。4年間の留学期間の多くはピカソ、レジェ、ブラックらの立体派の研究に費やしたという¹⁾。この時期の作品は、人や静物などの具体的なモチーフと色面構成の組み合わせに、マティスからの影響がうかがえる。例えば、《コリウールの窓》や、マティスがモロッ

コ滞在中に描いた連作に近いものを感じる。村井の抽象への旅はキュビズムやマティスからはじまったといえよう。



挿図1 《パンチュール No.3》
1929-34(昭和4-9)年
油彩、キャンバス
113.4×194.2cm
和歌山県立近代美術館

帰国後の1934年、ヨーロッパの成果を銀座の紀伊国屋ギャラリーで発表すると、多方面から反響が得られる。石井柏亭はその叙情的なスタイルに「美しい色彩の音楽的配置」を見出し、評価した。外山卯三郎は「これだけ新鮮な、デリカシテとシツクさを持つ画家は、それ程多くはない」と言い、若手画家のなかでも村井正誠は「近年稀にみる芸術的な輝きを持つものであると高く評価した¹⁾。しかし初期作品は、造形感覚や色の選択、タッチにおいてオリジナリティはそれほど強くは感じられない。

マティスへの憧憬は、20世紀初頭の新しい絵画の流れ全体に対する興味関心の萌芽であり、世阿弥の言葉にある「守破離」の「守」であったのではないだろうか。村井はマティスの色や構成、タッチといった「型」を参考

にしているように思える。さらに「破」あるいは「離」へと向かうための大いなるインスピレーションの源となったのは、おそらくモンドリアンやマレヴィッチら、純粹抽象を追究した北の画家たちであったのではないかと推測する。特に、モンドリアンからは多くを学んでいたようだ。

(2) モンドリアンとの出会い

村井がはじめてモンドリアンを目にしたのは、学生時代に美術雑誌『エスプリ・ヌーボー』を入手し、その誌面にモンドリアンの複製絵画が紹介されていたことがきっかけだった。当時は日本の障子やふすまのような垂直水平の絵というおぼろげな記憶でしかなかったそうだ。留学先のパリで、モンドリアンの絵画を実見する。キュビズムの評価もまだ確立していなかった当時、モンドリアンらのさらに新しい絵画は、テント小屋さながらのスペースを展示会場としていた。ほとんど訪れる人っていないその会場に村井は足しげく通い、モンドリアンの「清潔で簡素で明快な画面にひかれた²⁾と語る。

当時のヨーロッパのアートシーンは、キュビズムやデ・ステイルを経て、「抽象」が共通言語となっていく途上にあつた。1931年には、オーガスト・エルバン、ジョージ・ファントンゲルロー、テオ・ヴァン・ドゥーブルがパリを中心となつて、「アブストラクシオン・クレアシオン」グループをパリで創立し、これにより「抽象」の名の下に、さまざまなスタイルの画家たちのゆるやかな結束が促された。わずか数年の間、このグループは五巻の雑誌を発行し、展覧会を通して、「抽象」を国際的な造形言語とすべく、その普及をはかった。村井が「アブストラクシオン・クレアシオン」の展示を目にしたかどうかは定かではないが、パリ時代の回想から察するに、おそらくこれら絵画を少なからず目にする機会があつたのだろう。

村井の画風が次第に純粹抽象へと移行してゆく影響のひとつとして、村井の同志であり、日本の抽象絵画の開拓者である長谷川三郎の存在は無視できない。1933年、村井は長谷川三郎と出会う。長谷川は1929年から1931、2年まで欧米へ遊学していた。フランスで出会うことになった二人は、帰国後急速に親交を深める。遊学中にモンドリアンのアトリエを訪ねたことのある長谷川は、モンドリアンの精神を写し取ったかのような画家だった。「彼と話し合うたびにモンドリアンという名前が出てこないことはなかった」というほど、長谷川はモンドリアンを私淑していた⁴。長谷川を通して、村井はモンドリアンに対する知見を深めたことだろう。

インテリの長谷川が理論的にモンドリアンを分析していたのに対して、村井のモンドリアン観の核となったのは、何よりも画家の精神性であった。村井はモンドリアンについて「…形や色が印象的で、単純で深いレアリテを持っているし、その色自体も強力な発言体である。色自体が発言体であることの上に、さらに心のレアリテが加わることにより総合された大きな魅力が生まれる。」と語っている⁵。「心が形と色と一体となった絵画。即ち精神と造形を同時に封じ込めた絵画⁶。」村井自身、晩年に画業を振り返って自らの絵の在り方をこう記している。モンドリアンの絵画に、「造形と「心のレアリテ」の合一をみた村井が、モンドリアンの姿勢から生涯の指針を築いたことは想像に難くない。

(3) 純粹抽象の追究

村井正誠と長谷川三郎は、川端画学校時代からの盟友であった山口薫と矢橋六郎とともに、1934年、新時代洋画展を発足する。「フォーブとエコール・ド・パリの影響のうちに潜在していた抽象芸術への志向を着実

に深化する」という、日本における抽象を切り拓く明確な意図を持っていた。その後、新時代洋画展のメンバーが中心となって、日本で初めての抽象絵画にフォーカスした公募展、自由美術が誕生する。



挿図2 《URBAIN No. 1》
1937 (昭和12) 年
油彩、キャンバス
111.8×193.7cm
和歌山県立近代美術館

1937年、第一回自由美術展で、村井は8点の作品から成る《URBAIN》(ウルバン)を発表する。《URBAIN》シリーズは、矩形や楕円の囲いのようなもののなかに、小さな矩形やコの字型の形が描かれた絵である。《URBAIN No. 1》(1936年)(挿図2)では、青く澄み切った面に、城壁のような囲いがあり、その中に黒でコの字型や矩形の集合体が見られる。こうした作風から読み取れるのは、具体的な事物の描写によらず、「造形上の何らかの基本的な単位を意識し、それを組み合わせ、画面の枠組みの中で展開させることによって絵画を成立させる」という意志である⁷。自由美術の長谷川三郎や小野里利信の他、二科展から発展した九室会の吉原治良らも、単

位性、記号性を基軸にした抽象画によって、独自の造形言語を発展させようとしていた。

その後、第二回展では《百霊廟》シリーズ、第三回展では《CITÉ》シリーズと、一連の抽象画において、都市を連想させるタイトルが与えられる。これら一連の作品は、内モンゴル自治区の都市、百霊廟を俯瞰する航空写真がヒントとなっている⁸。百霊廟は寺院を中心として小さなコの字型の僧院がいくつも集まる街である。村井の絵画内の「都市」には、細かな単位とその周囲との関係の歪さや曖昧さがあり、また地の掠れた塗りや図形の輪郭の揺れが、航空写真や地図などの資料とは異なる有機的な印象を与える。

村井の一連の都市を主題にした作品には、20世紀絵画の発展における、都市と絵画空間の関わりを読み取るヒントがある。世界を横にみて、遠近法によって視覚再現的な絵画空間をつくる絵画から、世界を縦にみて、鳥瞰し、現実の新たな断面を見出した絵画へ時代が移っていた。万物を俯瞰する「鳥」の目、つまり飛行機というテクノロジージが生んだパノプティックな視点による、新たな世界の切り取り方の導入が絵画空間にも影響を及ぼした。例えば、マレヴィッチは著書『非対称の世界』（1927年）に航空写真を掲載した。モンドリアンのグリッド構造は、平滑な大地を整然と区切った合理的なオランダの都市計画そのものかもしれない⁹。

静物画や風景画から出発して抽象へ向かった村井が、自由美術を発表の場に、デ・ステイルやシュプレマティズムを土台にしながら新しい画風に取り組んでいたことが、30年代後半の作品から読み取ることができる。《Ile de la Cité》(挿図3)では、横長のキャンバスを中央で左右上下に区切る十字がある時期のモンドリアンを思わせなくもない。また、白をバックグラウンドに配置された赤、青、黄、黒の図形は、フィルモス・フサー

ルやバート・ファン・デル・レックなどデ・ステイルの画家を思い起こさせる。

《URBAIN》や《CITÉ》のシリーズは、純粹抽象を追究しつつも、流線型や楕円のフォルムや、筆遣いの微妙なニュアンスの違いなどに、西洋の完全な写しではない、村井独自の工夫があった。当時、画家の大沢昌助は、「モンドリアン風の純粹化に終始していない」村井の試みを高く評価した¹⁰。しかし、第四回の自由美術展で発表された《四つパンチュール》(挿図4)では、奥行きが抑制され、極度に切り詰めた矩形だけが残るようになる。作品はカジミール・マレヴィッチのシュプレマティズム絵画や、ハンス・リヒターのアブストラクトフィルムのようにもみえる。

戦後、当時を振り返って、村井は「完全なる純粹な抽象形態を取り、(色彩をきびしく)永遠性を強調した(つまり茶室のコンストルクシオン)これより十ヶ年間は、しだいに純度を益した作品を作りやがて単純な形は(純度をますますにしたかい)冷たい(コク)な感情をさへ現すにいたつた」と記す¹¹。「茶室のコンストルクシオン」はモンドリアンの純粹抽象を追究するあまり、安定した画面構成員を保つてはいても、作品から次第にオリジナリ



挿図3 《Ile de la Cité》
1939(昭和14)年
油彩、キャンバス
81.4×100.3cm
京都国立近代美術館



挿図4 《四つのパンチュール No.1》
1940(昭和15)年
油彩、キャンバス
60.5×73.0cm
世田谷美術館

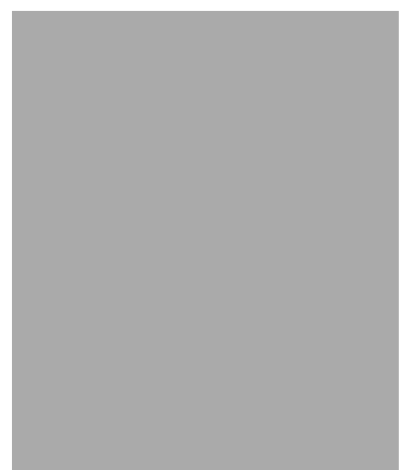
テイが消えていった。

さらに画家は当時をこう語る。「取り払って、単純にして、蒸留水にしたんですが、それをやっていると痩せ衰えて、何にもうまさがなくなっちゃうんですね。葉の元素みたいなことになるでしょう。それは重要かも知れないですが、楽しみがないんです、原理みたいなもんですから。その原理がある程度うまくいったんだから、今度はそれに着物を着せ、味をつけてやろうとね。」¹² 純粹抽象に一度区切りをつけ、村井はまた新たな局面へと進んでゆく。

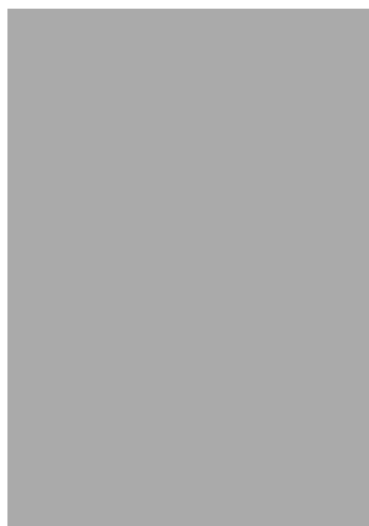
(4)「人」の姿、影のない絵

戦後、村井の絵に人の形が現れる。磔刑、天使、聖母子といったキリスト教的な人体のイメージから始まり、母と子、役者、料理人といった具体的な人の姿が描かれる。《母と子》(挿図5)では、優しい眼差しを子に向けおしめを替えているかのような母の頭が上に、母を見上げる子どもの小さな頭が下に描かれている。《料理人》(挿図6)では、コック帽をデフォルメしたような頭部、エプロンを着て調理に励む胴体らしき形が描かれている。鮮やかな色と力強い黒の線で描かれる一連の作品は、戦後復興へ向かう社会のたくましさ、人間存在の力強さなどの印象を与える。

戦前の《URBAIN》以降の作品にあった、奥行き喪失と平面化の圧力が、「人」をテーマにしたシリーズの開始によって解消され、再び絵の中に空間が回復された。これは村井にとって、それまでの純粹抽象からの大きな跳躍であった。「冷たい抽象」が雪解けし、あたたかな春の時代を迎えられたといってもよい。あるいは「破」ることのできなかつたマティスやモンドリアンのスタイルから解放されたようでもある。これまでは、色や形が厳粛に画面に配置されていたが、「人」シリーズではひとつひとつ



挿図5 《母と子》
1952(昭和27)年
油彩、キャンバス
162.1×130.2cm
和歌山県立近代美術館



挿図6 《料理人》
1954(昭和29)年
油彩、キャンバス
193.5×131.0cm
武蔵野美術大学美術資料図書館

の形に差異がもたらされ、色と形が画面を縦横無尽に漂っているようだ。ここからは当館所蔵の《黄色》(挿図7)をめぐって、色の効果、黒の役割、そしてコンポジションについて考えていきたい。

色の効果

村井は《黄色》とおおむね同時期描かれた《急ぐ人》を例に次のように語っている。「画面の中で黒い線より前へでつばる色もあれば、ひっこむ色も



挿図7 《黄色》
1956(昭和31)年
油彩、キャンバス
145.5×112.1cm
大分県立美術館

あるでしょう。つまり色面による空間ができるわけです。…色自体のもつ凹凸、それともう一つ、色と色との緊密なひっぱり合い、これらの効果を生かして、風景面に空間があるように、私の画面では色と形で空間をつくり出すんです。」^[15]

《急ぐ人》、《黄色》いずれの作品においても、登場する色に優先順位がつけられている。《黄色》では特に黄が広い面積を占めている一方で、茶や青など彩度の暗い色がその手前に重なってみえるように描かれている。オーカーや赤、緑は、黄と同じかより後ろ、画面左上にある茶の円は最背面に位置付けることもできる。使われる色の面積、また色の明度や彩度によって「色自体のもつ凹凸」、つまり色によるレイヤーが生み出されている。村井はあまり絵具を混ぜ合わせずに、チューブから出したそのままの発色を活かして塗るといふ。^[16] 純度を損なわずに組み合わせられる色が、相互のテンションによって、強弱や優劣の関係を生み出している。背景の白と色、色と色、そして色と黒は、一見、奥から手前へと塗り重ねられているように見えるが、よく見るとそれぞれの境目は塗り分けられている。有るか無

きかの隙間からは、ときおり支持体のキャンバス地がのぞいている。色相互には階層があるのではなく、「色と色との緊密なひっぱり合い」^[15]によって、絵画空間に視覚的なイリュージョンがつくり出されている。

黒の役割

色の配置だけでは空間は拡散していくようであるが、ここで、色をつなぎとめ、色が作り出す動的なボリュームをより引き立てているのが黒の「線」である。塗り方をつぶさに見ると、黒の「線」は、色の塗り方と異なり、重なりあう部分はどちらかの「線」が上に塗り重ねられ、どちらかが下にある。(挿図8)ブロックとブロックは知恵の輪のように前後関係がちぐはぐに絡まり合っている。このやや複雑なパズルのような黒の「線」は画面に求心的な力を与え、遠近に拡散する色の運動をキャンバスの中心へとまとめあげている。

黒の「線」は、それとなく頭部、胸部、腕や足を感じさせる、いくつかの一続きの輪状のブロックの組み合わせである。《黄色》を発表した第2回現代日本美術展に際して、村井は幼少の頃、医者である父親の手術室に忍び込み、壁にかかった人体解剖図を観察していたことを述懐している。



挿図8 《黄色》部分

神経や血管の管、そして胃や腸といった内臓が、骨の枠組みの中に事細かに描かれた解剖図の記憶が、人体像のインスピレーションとなっているかもしれない、と述べている。¹⁶

人体の解剖図が直接的なイメージであったとすれば、戦後の復興のなかで力強く存在しようとする人間像に見えたこの人型は、一方で混沌とした社会における肉体と精神の解体を示していると読み取ることもできる。また村井はこうも述べる。「色は半分はバックの色であり、同時に半分は主体の人間の持つ色でもある。ということはある程度、この社会のあり方のように混乱していることを意味しているつもりです。」¹⁷村井の黒と色彩の運用は、その朗らかな印象の一方で、人々の暮らしや精神状態の未整理な状態をも表しているといえよう。

コンポジション

村井の黒は「線」から「面」へと、次第に太くなり、画面における存在感を増してゆくが、その黒の変化を踏まえた上で、ここからは、コンポジションについて、ヴァルター・ベンヤミンのエッセイを参照しながら考えたい。ベンヤミンは、若かりし日のエッセイ『絵画芸術について、あるいはツァイヒエンとマール』(1917)において、絵画における線と色の役割について、興味深い論考を残している。グラフィック的な線の要素を「ツァイヒエン」といい、物質としての絵具、それが生み出す「微」や「斑」、あるいは媒質(メデイウム)の領域を「マール」とした上で、これらを対比させてベンヤミンは、次のように語る。

「絵がある何かに即して名づけられる、その何かへの関係づけ、すなわち、マールにとって超越的であるものへのこの関係づけを、コンポジションがもたらすのである。この関係づけとは、マールという媒質のうちへ

の、あるより高次の力(マハト)の入り込みなのであって、この力は、マールのうちにあつて中立性を保ち続けながら――すなわち、グラフィック芸術によってマールを破碎することは決してなく――、マールの内部にみずからの場を、マールを破碎することなく見出すのだ。∴絵はコンポジションに即して名づけられる。」¹⁸

やや難解で分かりづらい文章だが、ここで言う「名付け」、つまり絵画が自己表出するきっかけとして、コンポジションが不可欠であるという趣旨が解釈できる。同じエッセイのなかで、ベンヤミンは「名づけを要求しない絵画、絵であることをやめてマールという媒質自体のなかへ入り込むような絵画、そのような事態は想像し得ない」と語っているが、この「マール」という媒質自体のなかへ入り込むような絵画」を、偶然性によって図と地が綯い交ぜになり、メデイウム自体が前へ前へと表出する、抽象表現主義やアンフォルメル絵画とみることもできるだろう。

「ツァイヒエン」(線)と「マール」(絵具)の親和を見事に達成したパウルクレーを好み、その作品《新しき天使》を自らの思考の参照点としたベンヤミンは、キュビズムやデ・ステイルなどの当時の抽象をおそらく意識しつつ、このような論考によって、線と面のバランスを失わないコンポジションの重要性を説いているのだろう。村井正誠の《黄色》(1956)と同時期の日本の美術界では、54年に結成された具体美術協会が、ヨーロッパのアンフォルメルの論客、ミシェル・タピエと結束し、ベンヤミンが「想像し得な」かった(と語って実際に予測していた)画風の絵画が席卷していた。そのような時代にあつて、55年頃から58年頃の村井の作品には、具象と抽象、構成と脱構築の葛藤がみられる。《座っている人》(1958)という作品をみてみよう。(挿図9)黒い「線」は、膨らみを持った面になり、画面の背景であつた色と同じく、ひとつのフォルムとして際立つようにな

る。また、絵具は、それまでの人のシリーズよりも、かなり厚く塗られ、色面それぞれが立体感を伴っている。《黄色》もこの50年代後半の作品であるが、構成が明快な50年代前半の人の時代と比べて、どこか整理されていない印象を受ける。この、絵のなかのざわめきはその後にく、村井にとって特異な時代、黒の時代の幕開けであった。



挿図9 《座っている人》
1958 (昭和33) 年
油彩、キャンバス
161.9 × 130.5 cm
和歌山県立近代美術館

(5) 黒の時代、影のなかの絵

当館所蔵の「黒の時代」の二点、《軌道No.2》(挿図10)《黒い線の人》(挿図11)の二点について考えたい。いずれも画面がほぼ黒一色で塗り込められた作品である。《軌道No.2》は1961年のモダンアート展に、また1963年の第7回サンパウロ・ビエンナーレにも出品された「黒の時代」を代表する作品のひとつである。この二つの絵の前に立つと、眼前に広がるすべてを吸い尽くすような黒に驚き、いったいどのようなようにして、あの色と形の時代からこの漆黒の世界にいたったのだろうかと思う。



挿図11 《黒い線の人》
1962 (昭和37) 年
油彩、キャンバス
194.3 × 97.5 cm
大分県立美術館



挿図10 《軌道 No.2》
1961 (昭和36) 年
油彩、キャンバス
145.1 × 112.1 cm
大分県立美術館

《軌道No.2》は、左端中央から画面の中心にかけて、黒い突起した筋がある。それと交差して十字を成す縦の筋が左上から下へある。また右上から左下中央に向けて二本、および、右下4分の1あたりに十字に、同じ筋がのびている。同じ黒の隆起が《黒い線の人》にも描かれている。こちらはより黒の面積が広く、筋は中央に長くある一本の両側に、ちょうど「木」という文字を描くようなかっこうでのびている。タイトルが示すように、どこことなく棒人間のような、手足を感じさせる。あるいは象形文字のようにもみえる。この黒の「線」の出現について作家はこう語る。「私の作品はだんだんと黒い線が太くなって、そのうち線とはいえなくなってしまう。黒く広がった線、すなわち黒い面の上にさらにもうひとつの線が必要となり、それがそのままでは目に見えないので、困ったあげく高々ともり上げた。そんな具合で黒のなかに黒い線の画が作り上げられてしまったのである。¹⁹」試行錯誤のなかではあるが、あくまで「線」とそれによる構成を生み出すとする認識がある。

黒の面には無数の筆跡がある。大部分はランダムな方向に塗り重ねられており、筆を走らせる方向に規則性はほとんど見当たらない。絵具の上に、フォークか櫛のようなものを走らせて連続する溝を細かく入れていく部分もある。また《軌道No.2》では中央よりやや左上、《黒い線の人》では中央よりやや右下に、握りこぶし二個分ぐらいの大きさの、絵具の吹き溜まりのような箇所がある。絵筆に付いた絵具の量を調整するためにパレットの上で絵具をしごくかのように、だまだまと絵具が寄り集まっている。

(挿図12)

絵画全体が、不定形な塊、ひとつの得体の知れない「肉」のようなものとして現前している。「線」は、その肉をつなぎとめる骨のような存在である。²⁰「線」は、描かれたというよりも彫刻的に形成されている。おそら



挿図12 《軌道No.2》部分

くペインティングナイフによって絵具の断面が三角の山を成すように盛り上げられている。チューブから太く出した絵具の盛り上がりも両側から攻めるようにして山型にしたのではないかと思われる。それはまるで太い針金でも入っているかのように硬質に感じられる。(挿図13)

余白に目を向けてみよう。《軌道No.2》は、画面の左側およそ10cm幅と、左上と右下のわずかなエリアが白い絵具で塗られている。《黒い線の人》では、左上に三角形の何も塗られていないキャンバス地が露出した部分、そして左端中央に緑の矩形がある。両作品とも、塗り分けられ黒と白の間からうつすらと生のキャンバス地がのぞいている。《黒い線の人》の緑は黒の下にわずかにもぐりこみ、黒が重ねられている。オールブラックではなく、こうしたいくつかの仕掛けが、より一層黒の美しさを引き立て、画面を注視させる効果を担っている。

村井の黒の絵画は、一見、抽象表現主義やアンフォルメル絵画のような印象を与えるが、偶然性によらず、確固たる構成への意識をもって画面を築き上げようとしている。戦前の幾何学抽象、そして戦後の「人」を記号とした抽象において培われた、思慮深いコンポジションへの配慮が、特に隆起する線とその配置に表れている。ペンヤミンのいうところの「マー

ルという媒質自体のなかへ入り込むような絵画」に限りなく近づきながら、やはり、コンポジションによって線と面とを不可分のものとはせず、両者の均衡を保っている。

作家自身は黒のシリーズを振り返って「失敗のまわり道ということらしい」と述べている。だが、しかし「十年間の色彩のない禁欲的な修道院のような修練はまた何か別のものを心に得たかもしれない」とも語る。これまでヨーロッパの画家のスタイルを追いながら、自身の絵を模索し続けてきた村井が、「守」から、「破」を経て、「離」、つまり自身の造形言語を色と形に限定することなく、さらにその外へ独特性を見出そうとする地点に行き着いたのではないかと、私は思う。

おわりに

当館所蔵作品を中心に、村井正誠の初期から形成期、そして試行錯誤の時代をみてきた。人間的な抽象を明るい色彩とともに描いた「影のない絵」の時代、そして黒を主に用いて描いた「影のなかの絵」の時代。単純に時代区分ができるようであり、各作品のうちに、分化できない緩やかな変容と謎がある。時代も地域も異なる、ヴァルター・ベンヤミンを引いたのは、



挿図13 《軌道No.2》部分

いささか唐突ではあったかもしれないが、ベンヤミンエッセイは、村井の「影のない絵」と「影のなかの絵」に橋をかけるひとつの思考のヒントとなった。どの時期においても、一貫して構成のプラクティスを続けようとする作家の姿勢は変わらない。

黒の時代の後に、村井は再び色彩にあふれた画世界へ戻る。絵具をよりフラットに使い、色の重なりは単純に、黒の構成は明快で、絵全体がぐつと軽やかに変化する。マティスの切り絵を彷彿とさせるような、清明で、さらさらと流れる水のように澱みのない作風が展開する。この作家の深化の道のりは語り尽くせない。実際の作品を前に、資料をあたって知ることのできた作家のことは反芻しながら、ひとりの抽象画家のクリエイションの多様性や神秘を思った。

引用

- 【1】「村井正誠展カタログ」 1995年
編集 神奈川県立近代美術館、大原美術館、岐阜県美術館、富山県立近代美術館、和歌山県立近代美術館、東京新聞 183頁 自筆年譜
- 【2】「村井正誠展カタログ」(前傾書)
159頁 年譜 三木哲夫編
- 【3】世界の巨匠シリーズ モンドリアン 1971年 美術出版社
4頁 モンドリアンについて 画家 村井正誠
- 【4】世界の巨匠シリーズ(前傾書) モンドリアンについて 6頁
- 【5】世界の巨匠シリーズ(前傾書) モンドリアンについて 5頁
- 【6】「日本の抽象 村井正誠展 1965年以後 ヒューマニズムの色面構成」 1993年
編集 世田谷美術館 橋本善八
9頁 展覧会にむけての作家のことば
- 【7】「日本の抽象絵画 1910-1945」 図録 1992年
編集 板橋区立美術館、岡山県立美術館、姫路市立美術館、他
100頁 抽象の名のもとに 速水豊
- 【8】「村井正誠展カタログ」(前傾書) 20頁 《URBAN》について 堀元彰
- 【9】オランダの風土や都市計画とモンドリアンやデ・ステイルの作風を関連づける考
え方は大分県立美術館館長の新見隆に拠る。
- 【10】「村井正誠展カタログ」(前傾書) 160頁 年譜 三木哲夫編
- 【11】「村井正誠展カタログ」(前傾書) 183頁 自筆年譜
- 【12】【14】「村井正誠展」図録 編集 和歌山県立近代美術館 1979年
48頁-49頁 村井正誠の芸術世界 — 村井正誠氏に聞く — 聞き手 三木哲夫
- 【13】【15】美術手帖 1956年10月号 56頁
現代美術入門 抽象とは何か — 村井正誠氏に訊く
- 【16】美術手帖 1956年7月号 76頁 作品と作者のことば 「黄色」村井正誠
- 【17】美術手帖 1956年10月号 55頁
- 【18】ちくま学芸文庫 ベンヤミン・コレクション5 思考のスペクトル ヴァルター・
ベンヤミン
浅井健二郎 編訳 土合文夫、久保哲司、岡本和子訳 2010年
116頁「絵画芸術について、あるいはツァイヒェンとマール」(1917年成立、
原題「Über die Malerei oder Zeichen und Mal」)
- 【19】【21】美術手帖 1966年6月号 34頁 作品と作者のことば 「黄衣の人」村井
正誠
- 【20】ベンヤミンのエッセイ「絵画芸術について、あるいはツァイヒェンとマール」に
関連付けて、絵画の根源的在り方を「肉」や「織物」として捉える言説は、以下の
テキストによる。
66productions「A-things」106-107頁
林道郎「地上の星座—運動としての絵画」2014年

シャガール《母と子》(1)

梶原 麻奈未

序 問題提起

大分県立美術館が所蔵する南海コレクションとは、大分県佐伯市の南海医療センター(旧・健康保険南海病院)から大分県が購入した作品群のことである。同病院が作品を収集した目的は、来院者や患者の癒しだった。コレクションは、全体で六百点以上あったといわれるが、収蔵したのはその一部で、エコール・ド・パリや日本近代の画家たちによる作品五十点である。今回取り上げるマルク・シャガール(Marc Chagall, 一八八七—一九八五)《母と子》(図1)は、その中の一点である。

本作品は、来歴、制作年、制作の背景、描かれた内容等に不明な点の多い作品である。本解説文では、これらを明らかにし、シャガールが《母と子》によって伝えたかったことをシャガール独自の宗教的な考え方から説明する。

描かれた内容の問題点は、母子像の正体が不明であること、通常平らに描かれる土地に傾斜があること、宗教的な象徴が曖昧に描かれたことである。詳細は次のとおりである。

本作品は、その構図上、画面中央を占める女性と幼児が目立つ。赤い太陽の下、家屋よりも大きな女性が村の上で子供を腕に抱いて微笑んでいる。この母子像を観る者は、題名が《母と子》であること、及び西洋の芸術家が描いた作品であることに注意を払い、本作品が聖母子を下敷きに制作されたと考えるだろう。さらに女性像の髪が肩にかかる程度の長さであること、紫色のセーターのような服を着ていることに気づき、母子像のモデル

となった人間を思い浮かべよう。シャガールの生涯について知る人間であれば、その母子像が亡き妻ベラ(Bella Chagall, 生年不明—一九四四年)と長女イダ(Ida Meyer, 一九一六—没年不明)であると思うかもしれない。しかし描かれた女性と子供は、ベラとイダであることの十分な証拠を持たない。例えば、《彼女をめぐって》(一九四五年)(図2)のように画中の女性像の服装と髪型が生前のベラの写真(図3)と一致するならば、描かれた女性像がベラであると述べやすい。一方、《母と子》の女性像とベラの共通点は、髪の毛の長さが肩にかかることだけである。このため女性像がベラであると断言できず、女性が抱いている幼児も同様に長女イダであるとは証明し難い。

母子像がベラ、イダでないとするれば、それ以外の可能性として、シャガールの内縁の妻であったヴァージニア・ハガード(Virginia Haggard, 生年不明)とその長男であるダヴィド・マクニール(David McNeil, 一九四六—)が挙げられる。とはいえ、ベラ、イダと同様に、この二人も《母と子》のモデルであると言いつけるだけの証拠はない。

つまり作品の中心を占める女性と子供の像が、実際は誰なのか判断することができないのである。ということは、シャガールが聖母マリアと幼児イエス・キリストを讃えているのか、それとも死んだ家族を懐かしんでいるのか、一般的な母親を讃えているのか、あるいはこれらを全て考慮に入れているのか、作品制作の意図が分からないということである。

このような曖昧さは母子像だけではない。母子像が見下ろす村もそれが

どこにあるかを判断するのに時間がかかる。唯一の手がかりは、女性像の前にある家である。壁には窓が三枚あり、その横に扉と看板がある。この類型化された家は、故郷ヴィテプスクで母親が経営していた店^(註1)であり、シャガールの作品に時折登場する。例えば、自伝(一九三一年出版)の挿絵《私の両親》(図4)や《家の自画像の上の自画像》(一九七一年)(図5)にこの故郷の記号が描かれている。

これら《私の両親》、《家の自画像の上の自画像》、《母と子》の店を比べると、年月を経るにつれて店が決まり切った形になる傾向があることが分かる。さらに《母と子》を含めた後期作品では、看板に描かれた文字が不明瞭になるか、あるいは何も書かれない。

振り返れば、初期作品では、シャガールはヴィテプスクの通りの店の看板に文字を書き入れていた。例えば、《私の両親》では戸の上の看板に「食料雑貨(Garajca)」という言葉の一部を書き、《結婚》(一九一一年)(図6)では「店(JABKA)」と書いている。看板に文字がない場合であっても、《ヴィテプスク》(一九一四年頃)(図7)のように空にヴィテプスク(Витепск)と書いた作品もある。このような、キリル文字あるいはヘブライ文字による名づけによって、作品の場面が故郷であることをシャガールは強調していたのである。

一方、《家の自画像の上の自画像》では看板に何も書かれていない。また、《母と子》の看板では、文字がかすれて読めない。ラテン文字のVを崩したような形だけが見える。その横にはヘブライ文字のラメド(מ)を左右反転させたかのような形、あるいはキリル文字のゲー(Г)のような形がかすかに見えるに留まる。

このように看板に書かれた文字が粗雑であるため、《母と子》に描かれた家がシャガールの母親の店であるかどうかの判断は、文字以外に拠るこ

とになる。本作品の場合、戸、窓、看板、家の横の木戸が、《私の両親》や《家の自画像の上の自画像》と同様であることから、《母と子》の舞台がヴィテプスクであると判断できるのである。

ここで問題が浮上する。場面がヴィテプスクでありながら、地面が別の土地のものであるかのように見えることである。《母と子》では、土地は画面左から右に向かって丘のような登り坂になっている。一方、前景では道が水平に伸びる。両者の線が交わるのは、作品の外である。このような構図は、筆者が知る限り、シャガールが故郷ヴィテプスクを描いた初期作品では見られない。《結婚》のように、通常、ヴィテプスクは平地として描かれる。このため、《母と子》の場面はヴィテプスク以外の町ではないかと戸惑うのである。

《母と子》の舞台がヴィテプスクかどうか分かりにくい理由の三つ目は、ロシア正教の聖堂が不明瞭に描かれていることである。幼児の肩付近に聖堂の丸屋根が見えるが、その上部にあるはずの十字架が消えている。このような描き方は、初期作品ではほとんどなかったことである。ヴィテプスクはキリスト教徒とユダヤ教徒の両方が暮らしていた町である。代表作《私と村》(一九一一年)(図8)や《ロシアとロバとその他のものたちへ》(一九一一年)(図9)に見られるように、聖堂も十字架も明瞭に描かれていた。その意味で故郷の象徴ともいえる重要なモチーフだった。それが《母と子》では描かれていない。

《母と子》に描かれた宗教的な象徴について、もう一つ、曖昧さがある。トラーラーが消えかかるように表されているのである。トラーラーとは、ユダヤ教の聖典を構成する一番重要な部分である「律法」のヘブライ語名であり、旧約聖書の最初の5つの書である創世記、出エジプト記、レビ記、民数記、申命記を指す。

《母と子》では、店の隣の木戸は閉じられ、その上から男性が顔を出している。そして背中に人間の背丈ほどもある大きなトーラーを背負っている。このトーラーは、作品の現物を近くで見ない限り、その有無が分からない。太陽と女性の頬、服、店が赤い色で彩色されているのに対し、青の基調色の中に埋もれているからである。赤い色から外れているだけでなく、画面の中心を占める女性像の視線からも外れている。その結果、ユダヤ教徒にとつて、また、ユダヤ美術史において重要であるはずのトーラーが目立たないのである。

《母と子》以前に描かれた作品をたどると、一九四〇年代に描かれたシャガールの作品では、ユダヤ人男性がトーラーを抱きかかえて逃げるか、あるいは立ち上がってトーラーを開き、その文章を鑑賞者に指し示していた。その一例が《天使の墜落》(一九二二—二四七年)(図10)である。画面左下のユダヤ人男性は、聖書の教えを守らない人間に対して警告を発している。一方、《母と子》では、木戸の上から顔を出す男性に動きはなく、閉じられたトーラーを背負うだけである。この変化は何によるのか。

本解説文では、来歴、制作年、制作の背景に加えてこれらの問題について考察することで、シャガールが伝えたかったことを説明する。

第一節 来歴と原題、制作年

本作品の額の裏には4枚の小さな貼り紙が添付されている。そのうち、ウォルプ画廊株式会社と印字されたものによれば、本作品の出所はパリのマール・ギャラリー(Galerie Maeght)である。エーメ・マール(Aime Maeght, 一九〇六—八二)はフランスの画商かつ出版業者であり、一九五〇年代初期からシャガールの作品を扱い始めていた。^(註5) 大戦後、亡命先のアメリカからフランスに帰国した時代においてシャガールとの結びつ

きが強かった画商である。

このマール・ギャラリーの名が印字された貼り紙に本作品の制作者、題名、寸法、素材が手書きされている。この情報によれば、本作品の題名は、《村上の女性と子供(Femme et enfant au-dessus du village)》である。筆跡はシャガールのものではない。

この題名は、シャガールと親しい人間か、あるいはマール・ギャラリーがつけたと思われる。シャガールは、常に自分で作品の題名をつけていたわけではなかった。例えば、パリ留学時代にシャガールの主要な作品に題名をつけたのは、前衛詩人ブレイズ・サンドラール(Blaise Cendrars, 一八八七—一九六一)である。ラ・リュッシュに住んでいたサンドラールは、同じ建物に住むシャガールの部屋を訪れ、そこにある絵を高く評価した。^(註7) そして、《私と村》(一九二一年)や《ロシアとロバとその他のものたち》(一九二二—二三年)等の主要な作品に題名をつけていた。^(註8)

同様に、《村上の女性と子供》(《母と子》)も、その絵を見た何者かが名づけた可能性がある。最終的にシャガールが承認したのであれば、その題名を制作者が受け入れたということになる。

この題名は、日本に売却される段階で縮小されたようである。日動画廊の名が印字または手書きされた貼り紙二枚において、本作品の題名は《母と子》と日本語で書かれている。

さらにこの貼り紙には、一九七三年という制作年も書かれている。この年に近い時期に本作品が制作された可能性は十分にある。その根拠として、比較的類似する構図の作品が一九七〇年代に制作されている。例えば、一九七二年の《芸術家》(図11)では、《母と子》同様、シャガールの母親の店と大きな母子像が描かれている。このことから、《母と子》も一九七三年頃に制作されたと考えてよいと思われる。

第二節 制作の背景

本作品が制作されたのを仮に一九七三年前後とすると、制作の背景がより明確になる。この年にはシャガールはフランスで平和な生活を送っていた^(註9)。無名の時代の苦労は跡形もなく、国から公式に認められるほどの成功を収めていた。一九七一年・七二年にはニースの「マルク・シャガール聖書の言葉」国立美術館 (Musée national message biblique Marc-Chagall) におけるコンサート・ホールのステンドグラス《天地創造》(一九七一年・七二年) を制作し、寄贈している。同館は、翌一九七三年に開館した^(註10)。このような順風満帆な生活を送り、榮譽を担った時期に描かれたことを考えれば、《母と子》の場面が穏やかであることも納得がいく。

もう一つ、一九七三年の特筆すべき出来事として、シャガールは六月にソ連を二週間訪問し、モスクワとレニングラードを訪れている。一九二二年に亡命してから数十年の歳月を経て、初めて祖国に帰ったのである。亡命の理由は、ソ連で主流だった芸術の波に乗れなかったことと貧しい生活に苦しんだことだった。

亡命前にシャガールは、芸術上、マレーヴィチ (Казимир Северинович Малевич, 一八七八—一九三五)らが推し進めていた無対象芸術派に敗北していた。そして校長を務めていたヴィテプスク芸術学校 (Вытесское Художественное Училище) から追放されている。行き詰まりは芸術活動の分野ではなかった。ソ連全体で暮らし向きが極端に悪くなっていた。その中で、シャガールは、「ロシア帝国も、ソヴィエト・ロシアも私を必要としないのだ。私は彼らに理解されない異邦人なのだ」^(註12)(三輪・村上訳)と絶望して祖国を発ったのである。

それから一九七三年のソ連訪問までの間に五十年以上が経つ。アメリカとフランスで収めた成功、名誉、金銭的なゆとりにより、ソ連時代の傷は

多少は癒えていたはずである。機会があれば故郷ヴィテプスクへも足を運びそうなものである。実のところ、このソ連訪問時に、ヴィテプスクへの訪問もすめられていたが、シャガールはこの申し出を固辞した^(註13)。この時の心境をシャガールは後年、石版画の刷師であり、シャガールの親友でもあるシャルル・ソルリエ (Charles Sorlier, 生没年不明)に次のように語っている。

がっかりするのが怖かったのだと思う。ヴィテプスクは永遠に私の心の中にある。行かないでよかったのだよ。私にはもう泣くだけの体力がないのだから (石井訳)

《J'aurai eu trop peur d'être déçu. J'avais emporté, à tout jamais, Vitebsk dans mon cœur. C'est beaucoup mieux ainsi. Je n'ai plus la force de pleurer.》^(註14)

「がっかりするのが怖かった」理由は、ヴィテプスクが破壊されていたことである。シャガールの生家と敷地内の二軒の離れは、ナチスによるヴィテプスク占領のため生家の壁一枚しか残らなかった^(註15)。生まれ育ち、宗教的思想の土壌でもあった故郷は記憶どおりの町ではなくなっていた。故郷にいた親しい人間や故郷で出会った人間も他界していた。両親は、自伝発行の一九三一年には既に亡くなっており、ヴィテプスクで出会い、結婚した妻ベラは一九四四年に亡くなっていた^(註17)。

もはやシャガールにとってのヴィテプスクは、ソルリエに語ったとおり心の中だけにあった。《母と子》に描かれた生家は、世界のどこにもない、理想の故郷だったのである。同様に理想のヴィテプスクを描いた《芸術家》を、シャガールは、一九七三年、祖国の文化省に寄贈している^(註18)。祖国に敬意を払い、新たな関係を築こうとしたのではないか。

(第三節に続く)

凡例

引用した邦訳文の原文が必要と思われる箇所については、該当箇所を紹介した。

頻出文献一覧

Chagall 1931 = Marc Chagall, *Ma Vie*, traduit du russe par Bella Chagall, Paris: Librairie Stock, 1931. (邦訳 マルク・シャガール著、三輪福松、村上陽通・訳『シャガール わが回想』、朝日選書、1990年。)

Шараг 2005 = 『マルク・シャガール 祖国万歳!』展目録、トレチャコフ美術館・編、モスクワ、2005年。 *Марк Шагал - Зоравестуи, родина!*, ГТТ, Москва: Скандус, 2005.

Duchen 1998 = Monica Bohm-Duchen, *Chagall*, London: Phaidon Press Limited, 1998. (邦訳 モニカ・ボーム・デュムシエン著、高階絵里加・訳『シャガール』岩波書店、2001年。)

Haggard 1986 = Virginia Haggard, *My Life with Chagall*, New York: Donald I. Fine, 1986. (邦訳 ヴァージニア・ハガード著、黒田亮子・訳、中山公男・監訳『シャガールとの日々ー語られなかった七年間』西村書店、1990年。)

Sorlier 1989 = Charles Sorlier, *Chagall, le Patron*, Paris: Librairie Séguier, 1989. (邦訳 シャルル・ソルリエ著、石井啓子・訳『わが師シャガール』新潮社、1992年。)

- 註 1 この店は、シャガールの生家に付属していた。(ヤールコウ・ブルーク「ロシアーフランスーロシア 一八八七ー一九九二年」Шараг 2005, 24頁。Яков Брук, «Россия - Франция - Россия 1887-1922», Шараг 2005, стр. 24.)
- 註 2 Chagall 1931, p.46. (邦訳33頁。)
- 註 3 シャガールは、『結婚』において素朴な雰囲気を出すため、*важно* ДАФКАに綴りを違えて書いている。幼年時代のシャガールは、自宅ではイディッシュ語を話したが、外ではロシア語を話した(Duchen 1998, p.14. 邦訳14頁)書名1909年には詩も作った(Franz Meyer, Marc Chagall: *Leben und Werk*, Köln: M. DuMont Schauberg, 1961, S.82) のが ДАВКА のような簡単な綴りや間違えるとは考えにくく。
- 註 4 例えば、シャガールと同時代の芸術家マックス・ウェーバー(Max Weber)による『祈祷』(1919年)では、トローラーを抱きかかえる男性が描かれている(Avram Kampf, *Chagall to Kitaj - Jewish Experience in 20th Century Art*, London: Lund Humphries, 1990, p.142)。
- 註 5 貼紙によれば、ウォールブ画廊株式会社の住所はケープタウンである。
- 註 6 Duchon 1998, pp.335-336. (邦訳336-337頁。)
- 註 7 Chagall 1931, pp.164-165. (邦訳165-166頁。)
- 註 8 Haggard 1986, p.32 (邦訳39頁) 及び Sorlier 1989, p.59 (邦訳52頁)。
- 註 9 私生活では、1952年にハガードと別れたものの、同年に知人の紹介で知り合ったヴァレンティナ・ブロツカヤ(Valentina Brodskaya, 生没年不明)と結婚した(Haggard 1986, p.178. 邦訳301頁。)
- 註 10 Duchon 1998, p.341 (巻末年表)。(邦訳341頁。)
- 註 11 現在のサンクト・ペテルブルグである。
- 註 12 Chagall 1939, p.251. (邦訳249頁。)
- 註 13 Sorlier 1989, p.85. (邦訳88頁。)
- 註 14 同上
- 註 15 ヤールコウ・ブルーク「ロシアーフランスーロシア 一八八七ー一九九二年」Шараг 2005, 24頁。"Россия - Франция - Россия 1887-1922", Шараг 2005, стр.24. 復元された生家は、現在、博物館として機能している。
- 註 16 Chagall 1939, pp.214-215. (邦訳208-209頁。)
- 註 17 Duchon 1998, p.262. (邦訳263頁。)
- 註 18 Шараг 2005, стр. 351.



図1 マルク・シャガール
《母子》
制作年不詳
カンヴァス・油彩 63×46 cm
大分県立美術館蔵

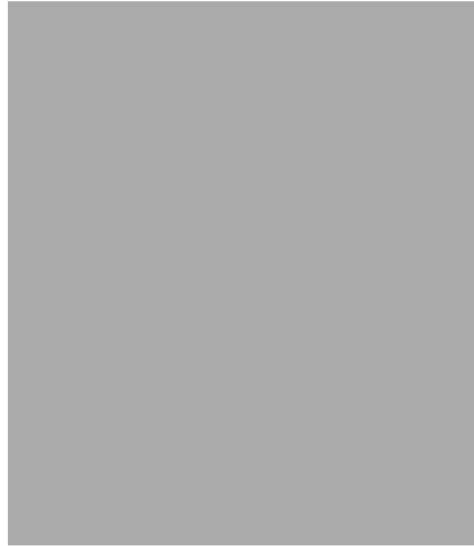


図2 マルク・シャガール
《彼女をめぐって》
1945年
カンヴァス・油彩 130.9×109.7 cm
ジョルジュ・ポンピドゥ・センター、
国立近代美術館蔵
Duchen 1998, p.269.



図3 《緑衣のベラ》を制作中のシャガールとベラ
1934年
シドニー・アレグザンダー著、加藤弘和・訳
『マルク・シャガール』
芸立出版、1993年、339頁。



図4 マルク・シャガール
自伝挿絵《私の両親》
Chagall 1931, p.46.



図5 マルク・シャガール
自伝図版17《家の自画像の上の自画像》
1971年
印刷された背景のある紙に墨、色鉛筆と
パステル
35.7×38.4cm
個人蔵
*Chagall devant le miroir: Autoportraits,
couples et apparitions*, Musée national
Marc Chagall, Paris: Réunion des
musées nationaux, 2013, p.101.



図6 マルク・シャガール
《結婚》
1911年
カンヴァス・油彩
99.5×188.5cm
ジョルジュ・ボンピドウ・センター、国立近代美術館蔵
Шаран 2005, кат.13.



図7 マルク・シャガール
《ヴィテプスク》
1914年頃
紙にグアッシュとインディアインク
24.8×19.2cm
個人蔵
*Jacob Baal-Teshuva, Marc Chagall
1887-1985*, New York: Taschen, 1998,
p.13.

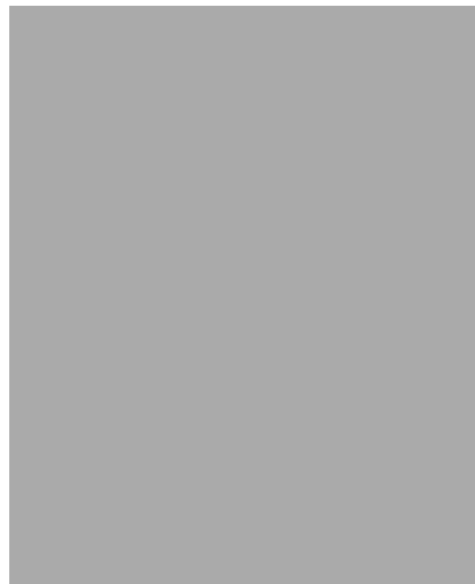


図8 マルク・シャガール
《私と村》
1911年
カンヴァス・油彩
192.1×151.4cm
ニューヨーク近代美術館蔵
後小路雅弘・編、池上忠治・監修
『日経ポケット・ギャラリー シャガール』
日本経済新聞社、1995年、33頁。



図9 マルク・シャガール
《ロシアとロバとその他のものたちへ》
1911-12年
カンヴァス・油彩
156×122 cm
ジョルジュ・ポンピドゥ・センター、
国立近代美術館蔵
後小路雅弘・編、池上忠治・監修
『日経ポケット・ギャラリー シャガール』
日本経済新聞社、1995年、37頁。



図10 マルク・シャガール
《天使の墜落》
1923-1947年
カンヴァス・油彩
148×265 cm
バーゼル市立美術館蔵
インゴ・F・ヴァルター、ライナー・メッツガー編、
はまみつお訳
『マルク・シャガールー詩としての絵画』
ベネディクト・タッシェン出版、1993年、74頁。

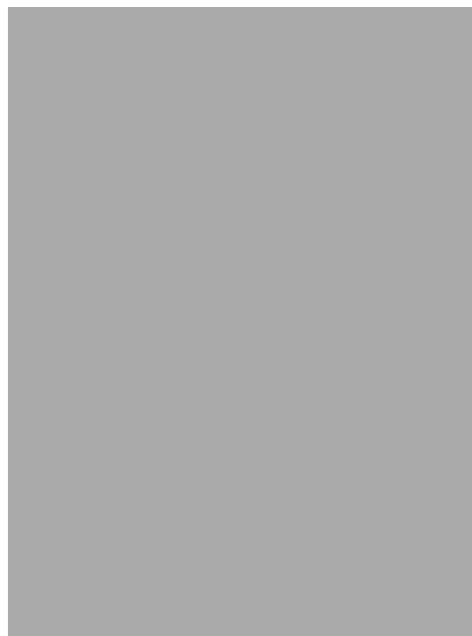


図11 マルク・シャガール
《芸術家》
1972年
紙にグアッシュ
69.2×50.7 cm
トレチャコフ美術館蔵
Шаран 2005, стр.351.

Chagall “Mother and Child”

Manami Kajiwara

Chagall “Mother and Child”

Manami Kajiwara

This report looks at the history, production year and background behind the work “Mother and Child” by Marc Chagall (1887 – 1985). It also raises questions regarding the content of his artwork.

This piece of art has passed through Galerie Maeght, Wolpe Gallery, Galerie Nichido and Nankai Hospital, and is currently owned by the Oita Prefectural Art Museum. An attached label indicated that the painting was produced in 1973, which is further supported from other relatively similar work having been produced in the 1970s.

In June of 1973, Chagall visited the Soviet Union. Several decades after fleeing the country in 1922, this was his first opportunity to return to his motherland. He did not return to Vitebsk, the town which he had drawn over and over again. This was because it was too hard seeing all of the destruction caused by the Nazis. The image of Vitebsk that he drew in “Mother and Child” is of a place that does not exist in the real world, but is simply an imaginary second home.

The problem that arises with this piece is that it is unclear who the woman and child in the center of the image represent. Also, the ground at Vitebsk that is usually drawn flat, in this image is drawn on a slant. The cross that is expected to be on the church is omitted, and the Torah in the closed state that should be of importance to Jewish people, is drawn very faintly. After careful exploration of these questions, my next report will look into what exactly Chagall had intended to depict through his artwork “Mother and Child”, explained from his unique Jewish mystical and Pietistic view of the world.

Murai Masanari – Pictures without shadows, pictures within shadows –

Three pieces of work from the Oita Prefectural Art Museum collection

Noe Kito

This report looks at Murai Masanari's three pieces of work held at the Oita Prefectural Art Museum, specifically focusing on his change of style between his formative (30s – 40s) and mature (50s – 60s) years, and his intentions behind each piece, all of which will be discussed along with other pieces held at the museum. In the collection are "Yellow" (1956), a piece that demonstrates Murai's typical style, and two that are a more unusual style of his, from the time of black paintings, "Railway No2" (1961) and "A Figure in Black Line" (1962).

Chapters 1 to 3 look will look back on the very beginning of Murai's artwork, from his childhood to the time in which he studied abroad in France. It will also explore the influence that Western art had at the time, with particular focus on Mondrian's work, and referring to Murai's pure abstraction as examples, will look at relationship with Saburo Hasegawa and Murai's admiration to Mondrian's spirit.

Chapter 4 will look at Murai's work "Yellow" (1956) and discuss the postwar period when he started incorporating the human body. By referring to the artists' own analysis on the works, I will explore the change in style during this time period. This section will also get inspiration from Walter Benjamin's 1917 essay on the relationship between color and form, and the use of black.

Chapter 5 will focus on the two artworks "Railway No2" (1961) and "A Figure in Black Line" (1962), continuously with the viewpoint of Walter Benjamin, and explain the structures, the brushworks and the texture. I conclude with a look at how Murai maintained consistency in his style of art even through trial and error.

The Development of Bamboo Crafts in Oita Since the Latter Half of the Meiji Period (2) Focusing on Shono Shounsai

Naoko Tomonaga

“The Development of Bamboo Crafts in Oita Since the Latter Half of the Meiji Period (1) The Formation and Development of Beppu Bamboo Works” in *Oita Prefectural Art Hall Bulletin Volume 4* (published 2010 by the Oita Prefectural Art Hall) investigates the development of Beppu bamboo works from the latter half of the Meiji Period to the first half of the Showa Period (1900–1940).

This manuscript will investigate the development of the field of artistic bamboo handicrafts in Oita since the latter half of the Showa Period (after 1940) by primarily examining the imprint, achievements, and influence of Shono Shounsai (1904–1974), who was the first person to be certified as a Preserver of Important Intangible Cultural Properties for bamboo work in 1967.

Shono Shounsai was born in Beppu City and later entered into an apprenticeship in Beppu in 1923 with a skilled artisan where he mastered the traditional bamboo works of Beppu from after the latter half of the Meiji Period. After the year 1940, he displayed his art at the Bunten and Nitten art exhibitions as well as exhibitions for traditional Japanese crafts, pioneered a new world of high quality bamboo crafts, and became an indicator of modern bamboo crafting. Meanwhile, in the period of time immediately following the war, Shono also pioneered the production of handicrafts with simple designs intended for use in new living spaces. Handicraft production began to flourish within Oita Prefecture after the 1960s, and submissions to nationwide fine arts exhibitions that allowed for public submissions thrived after the 1970s, after Shono's death.

By the Taisho Period (1912–1926), the bamboo crafting technique of Beppu bamboo works had already attained a high standard, and the technique was being handed down through traditional apprenticeships and the public education system. However, with the decline of apprenticeships, passing along diverse and high quality techniques became difficult, and production that freely used a variety of techniques and was possible during Shono's generation gradually became impossible. The effects of this change in technical skill have yet to be verified, but recently there has been a trend of increasing production of handicrafts and personal accessories while national fine art exhibitions that allow submissions from the public have seen a decline of submissions.

The significance of the Rikucho-kai in Fukuda Heihachiro's artwork

Shinsaku Munakata

Fukuda Heihachiro (1892 – 1974) was a Japanese-style painter born in Oita, who was an active part of the Kyoto art scene. Fukuda was an innovative painter that followed traditional Japanese-style painting and drawing techniques, subjects and style, whilst also incorporating modernity through his emphasis of color.

With the goal of studying the art of Japanese-style painting, Fukuda left Oita at the age of 18. In 1910 (Meiji 43), he moved up to Kyoto with the intention of taking the entrance exam for the Kyoto Prefectural School of Art and Crafts. However, once realizing that the date for this exam had already passed, Fukuda enrolled in the preparatory course at the Kyoto City Specialist School of Painting that had newly opened in 1909 (Meiji 42). The following year, Fukuda entered into the Kyoto Prefectural School of Art and Crafts, and after graduating in 1915 (Taisho 4), was able to fully commit as a student at the Kyoto City Specialist School of Painting, which he went on to graduate from in 1918 (Taisho 7).

As clear from his career history, Fukuda did not follow the traditional pattern of being trained by a specific teacher, but instead enrolled in a Painting College, was taught under several teachers and learnt amongst many other classmates. He was one of the first painters of his generation to be a part of such a group and to grow up in the modern painting educational system.

Fukuda's simple and abstract take on Japanese-style painting resulted in his modern and innovative style of painting, where his Realist style of art was depicted through expression of color and unique form, which even spread to Western paintings. Fukuda's flexible style of not sticking to tradition is thought to be largely due to his learning environment, in which he was able to grow relatively freely, whilst being exposed to a variety of senses of values. Not being tied down to a regimented teaching and schooling program, Fukuda was able to naturally express what he wanted to draw in a very genuine manner.

There was a big shift in Fukuda's style of work in the early Showa era, and particularly in 1930 (Showa 5). This report looks at what significance the bipartisan group Rikucho-kai, of which Fukuda established as one of its members, had on his art.

Materials Related to Tanomura Chikuden in the Tatsuichi Kataoka Collection ②

Michio Koga

The “Tatsuichi Kataoka Collection” is part of the collection built over a lifetime by Tatsuichi Kataoka (1909–1938), a businessman active in Ube City, Yamaguchi Prefecture. All 138 pieces in the collection were gathered in the Oita Prefectural Art Museum in the 2015 fiscal year and are now on display. One merit of this collection is that it not only displays paintings composed by Tanomura Chikuden, which include Important Cultural Properties, but is also replete with the related materials that form the basis of research surrounding Chikuden.

In “Materials Related to Tanomura Chikuden in the Tatsuichi Kataoka Collection ①” written in the *Oita Prefectural Art Museum Research Bulletin Volume 1*, five materials from the collection were introduced. In a continuation of that work, materials from the collection will be selected and expounded upon. On this occasion, “The Seal Tanomura Chikuden Used,” which Mr. Kataoka reportedly valued in particular during his lifetime, will be featured.

大分県立美術館 研究紀要 第2号

編集・発行：公益財団法人 大分県芸術文化スポーツ振興財団・大分県立美術館

発行日：平成30(2018)年3月31日

印刷：九州凸版印刷株式会社

© Oita Prefectural Art Museum, 2018 Printed in Japan