

兵庫県立美術館研究紀要

Bulletin of the Hyogo Prefectural Museum of Art

No.5



兵庫県立美術館研究紀要

Bulletin of the Hyogo Prefectural Museum of Art

No.5—2011

目次

Contents

金山平三の絵葉書コレクション調査報告
－滞欧期（1912～1915）の検討とともに
吉田朋子 ————— 4

A Survey of Kanayama Heizo's Postcard Collection and a
Consideration of the Artist's Residency in Europe (1912-1915)
YOSHIDA Tomoko

山本六三の作品について
岡本弘毅 ————— 20

The Work of Yamamoto Mutsumi
OKAMOTO Koki

西山翠嶂《短夜》について
飯尾由貴子 ————— 32

Nishiyama Suisho's "Tanya"
IIIO Yukiko

英文要旨 ————— 47
Abstracts

金山平三の絵葉書コレクション調査報告 －滞欧期(1912～1915)の検討とともに

吉田朋子



図1 金山平三(1883～1964)

洋画家・金山平三(1883～1964)（図1）に関して、当館のコレクションは遺族からの寄贈を中心に536点を数え、その画業展開をつぶさに追うことができる内容となっている。さらに関連資料の所蔵も多数にのぼり、その総目録作成が積年の課題であったが、当紀要第3号で写真アルバムとスケッチブックの内容が報告されたところである⁽¹⁾。これに統いて、本稿では、金山旧蔵の絵葉書コレクションについての調査を報告する。この約5400点におよぶ絵葉書はその大部分が、若き日の滞欧期(1912～1915)に収集されたものであるが⁽²⁾、これまでにその全容が紹介されたことはない。

以下ではまず、先行研究成果をもとに滞欧の概要について述べる。続いて、絵葉書コレクションを紹介するとともに、金山にとっての滞欧期の意味を考察したい。

滞欧の概要

金山平三研究の基本的な文献となるのは、飛松實氏による評伝⁽³⁾であるが、その第三章が「歐州留学時代」として滞欧期に割かれている。また、『金山平三画集』の詳細な年譜も、これと並んで重要な文献である⁽⁴⁾。これらの先行研究はかなり詳細に金山の足取りを明らかにしており、それをもとに【年譜】(P.14)を作成した。

1909(明治42)年に東京美術学校西洋画科を首席卒業した金山は、助手となって研究科に在籍していたが、1911(明治44)年に退学。神戸に帰り、翌1912(明治45)年1月20日、日本郵船平野丸で神戸港を出発した。時に28歳である。官費留学ではなく、私費留学であった。上海、コロンボ、カイロなど寄港のち、マルセイユに上陸して、3月7日にパリに入る。その後、パリでの生活と平行しながら、ブルターニュ地方とパリ近郊のヴェトゥイユを訪れている。

1913年からは一気に行動圏が広がる。春には南フランスを経て、スペインに旅行。5月にはイギリス、6月から7月はオランダ・ベルギー、8月から9月はドイツ各地とプラハ、ウィーン、ブダペスト等、10月からはイタリアを旅行している。

1914年は、年初からモンパルナスにアトリエを1年契約する。4月にパリ近郊のヴェトゥイユ、7月前半にスイス、7月下旬から8月にかけてブルターニュ地方を訪れる。ところが、7月28日に第1次世界大戦が勃発。疎開を余儀なくされ、リモージュ、リヨン近郊に滞在の後、11月初旬にパリに戻る。

1915年は、パリやパリ近郊のポワジーなどで制作する一方、5月から6月にかけてスペイン、8月初旬にブルターニュ地方を訪れる。そして、9月27日にパリを出発して帰路につき、10月3日にマルセイユを出帆、11月21日に神戸港へと帰着したのであった。

このように金山はパリを拠点として、相当の時間を旅に費やすという留学時代を送ったことになる。特定の師についた形跡はなく、モンパルナスの私立アカデミーに熱心に通っていたという証言はあるものの、その修行の様子はあまり明確ではない。

帰国後は体調も思わしくなく、神經衰弱気味になっていたようで、いわゆる「帰朝展」も開催していない。時あたかも二科会発足直後、激動の画壇を横目に考えあぐねていたらしい⁽⁵⁾。結局、帰国後最初の作品発表は翌1916年秋の第10回文部省美術展覧会となる。新作《夏の内海》、そして滞欧作《巴里の街》(図2)の2点を出品。前者は特選、後者は入選という結果であった。金山自身がより自信をもっていたのは、滞欧作であったのだが、期待した評価は得られなかったことになる。この後、40年後の『画業五十年展』(1956年)で《雨のプラス・ビガール》(図3)、《林檎の下(ブルターニュ)》(図4)、《コンカルノーの城壁》(図5)が展示されるまで、滞欧作が世に問われることはなかった。

当時の画家にとっての洋行の重さを考えても、この4年間の重要性は疑いないが、作品に関する言説が積み重ねられる機会があまりなかったこともある。具体的な様子はなかなか見えにくい。滞欧期の金山に言及する同時代の証言の中で、最も引用される島崎藤村『エトランゼエ』では、「…その時、表の店の方から二人の美術家仲間が立って入って来た。一人はダンフェール・ロシュルウの町に画室住居する柚木君、一人はモン・パルナスの方に住む金山君だ。(中略)誰を見ても旅に揉まれて居ない様子の人はそこに見えなかつた。旅行家の中の旅行家とも言ひたい金山君の日に焼けた顔…」⁽⁶⁾と、旅の達人として描かれており、これが金山の滞欧期のイメージの主調を形成している。

本人はどのように回顧しているのであろうか。1928年の談話には、「私はモネーが好きでしたからモネーが描いた画題の現場を尋ねてよく出掛けました、そしてモネーの絵と比較したものです。有名なブルターニュの景色などは、実際はコッテなどの描いた方が真に近い感じがしますが…」⁽⁷⁾とある。

1956年には、「むこうでは特に誰ということなく、いろいろ好きで感心したな。神様が一人でなかったからあかんのかな。梅原(竜(ママ)三郎)君にルノアールと誰やらとどちらがえらいと思うといわれたこともあったが。しかし四年いた間の二年半はあちこち旅行ばかりしてましたよ。いま思うと、田舎をぶらぶらしてお百姓なんかとつき合っていたのが一番楽しかったな。ちょうどいま大石田(岩手県)の人たちと何となくつき合っているようなものでねー」⁽⁸⁾と語っている。

また、野口明の伝えるところによると、金山は「僕は若い時の留学では、描くよりも見る方に専念した」と常に述懐し、「フランス、イギリス、ドイツ、スペイン、フランドルの近世画家の作品に対して広く観察してよく記憶していた」という⁽⁹⁾。やはり、「旅行」、しかも「見ること」を重視した時期であったと総括できるようだ。

パリに渡った戦前の画家は、おおまかに五つの世代に分けられるという。黒田清輝や久米桂一郎らの第一世代(1880年以前)、浅井忠や和田英作らの第二世代(1900年パリ万博前後)、安井や梅原に代表される第三世代(1910年前後)、渡航者が急増した第四世代(1920年代初頭)、世界恐慌よりも後の第五世代(1930年前後)である⁽¹⁰⁾。1912年にパリに渡った金山は第三世代と言えるだろう(滞欧期が重なる画家・彫刻家としては、石井柏亭、梅原龍三郎、川島理一郎、九里四郎、小柴錦侍、小杉未醒、小林萬吾、藤田嗣治、藤川勇造、正宗得三郎、満谷國四郎、水谷鍊也、森田恒友、安井曾太郎、山本鼎、柚木久太らがいる)。この第三世代は、「東京美術学校や関西美術院など日本の教育機関で基礎教育を受け、本場のパリで実践を深めた人々」であり、「ポスト印象派など前の世代とは異なる新しいスタイルの習得に努めたが、第一次世界大戦が勃発して、大多数が母国に帰国せざるを得ず、「数年間の滞在で、ポスト印象派やフォーヴィズムといった新しいスタイルの習得と、ヨー

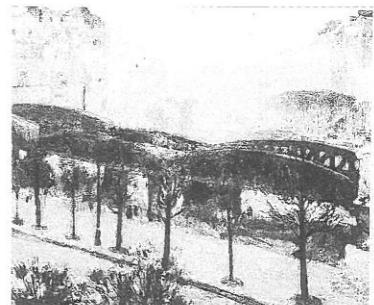


図2 金山平三《巴里の街》 所在不明

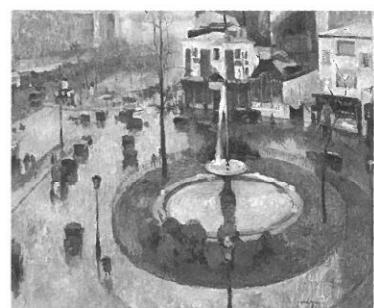


図3 金山平三《雨のプラス・ビガール》
兵庫県立美術館

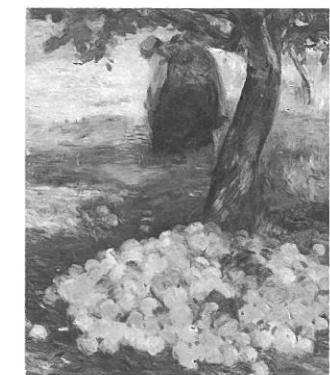


図4 金山平三《林檎の下(ブルターニュ)》
兵庫県立美術館

(5) 安井曾太郎の華々しい帰朝展(1915年、第2回二科展)の直後もある。安井とは滞欧時期も重なり、全く意識しなかったはずはないだろう。金山平三が1914年から15年にかけて親しく手紙のやりとりをしている留学仲間の福見尚文(後に東京天文台に奉職)は、安井曾太郎の親友である。

(6) 島崎藤村『エトランゼエ』春陽堂、1922年、pp.105-106。

(7) 金山平三(談話)「ジョンキンドとモネー」、『美術新論』、7巻1号、1928年9月号、pp.43-48。

(8) 竹林賢「ぶらり見参 金山平三」、『美術手帖』111号、1956年7月号、pp.130-131。

(9) 野口明「遊於芸=金山画伯の生涯」、『絵』7号、1964年9月号、ページ番号なし

(10) 林洋子「藤田嗣治 作品をひらく 旅・手仕事・日本」、名古屋大学出版会、p.277。

(1) 江上ゆか「金山平三の資料と作品」、『兵庫県立美術館研究紀要』第3号、2009年、pp.4-16。

(2) 金山は生涯に二度渡欧している。二度目の渡欧は、最晩年の1961年である。

(3) 飛松實「金山平三」、日動出版、1975年

(4) 大塚信雄編「金山平三年譜」、「金山平三画集」、日動出版、1976年



図5 金山平三《コンカルノーの城壁》
東京国立近代美術館

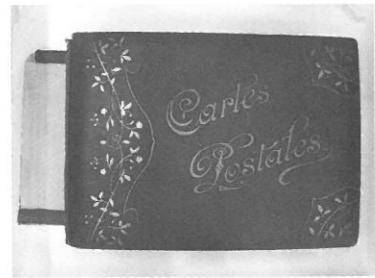


図6 外見の一例(アルバム大2)

ロッパ圏内のデッサン旅行に熱心」で、「基本的には日本での発表、販売に向けて制作していた」とされる⁽¹¹⁾。

金山の滞欧も、確かにこの大きな傾向に沿ったものであったのだろう。そして、「旅」とりわけ本人の言う「見ること」が重要な位置を占めていたのだろう。それでは、もう少し細やかにその内実に迫れないものであろうか。もちろん、最も重要なのは残された作品である⁽¹²⁾が、「何を制作したのか」だけでなく、「何を見たのか」という視点も、当時の金山を理解するには有効なのではないだろうか。

滞欧期について、当館には次のような資料が所蔵されている。

- ① 金山が受領した絵葉書・書簡
- ② 日記・手帳
- ③ 写真
- ④ パスポートなどの書類
- ⑤ 絵葉書コレクション
- ⑥ ホテルや美術館等の領収書
- ⑦ 地図やパンフレット、スクラップ類
- ⑧ その他

これらのうち、飛松氏の伝記執筆に活用された①のほか、④のパスポートやルーヴル美術館の模写許可証、③のパリで撮影された写真などは、常設展示で公開される機会もあり、②のうち渡航日記は、すでに編集されたものが紹介されている⁽¹³⁾。しかしながら、⑤の絵葉書は、「没後30年展」⁽¹⁴⁾においてその一端が紹介された他はあまり展示される機会もなく、飛松氏ですら全体を把握はされていなかったと考えられる⁽¹⁵⁾。この絵葉書は、おそらく他の画家の遺品と比べても注目すべき⁽¹⁶⁾物量である上、金山の滞欧期にとっての「旅」「見ること」の重要性を鑑みても、貴重な視覚的資料として詳しい検討に値すると思われる。

(11)林洋子、前掲書、p.278。

(12)当館には滞欧期のものと考えられる作品が91点所蔵されている。

(13)金山平三(泰井良編集)「渡航航海日記」、『金山平三』展図録、静岡県立美術館、2000年、pp.117-125。1912年1月20日から3月7日までは詳しく記録されているが、その後は忙しかったのか、3月22日と27日で終わっている。

(14)西田桐子「パリ」・「絵葉書」・「没後30年 金山平三」展図録、兵庫県立近代美術館、1994年、pp.88-95。

(15)飛松、前掲書、p.105。には「各地で求めたらしい夥しい絵葉書やパンフレットの類を整理すれば、これらの地(引用註: イタリア)のものも当然含まれているとは思うがまだ手が届かない」とある。

(16)『旅へのあこがれ 画家たちのグランド・ツアーア展図録、目黒区美術館、1997年を参照すると、金山の滞欧期資料は、1920年代に渡欧した画家たちの資料と似通ったラインナップである。しかし、絵葉書に注目するならば、同図録p.15で「これだけの分量に及ぶケースは例をみない」とされる例に匹敵している。

(17)アルバムに収納されておらず、他種の資料の間に混在している絵葉書もあるが、今回はアルバムに整理されているもの、台紙に収納されていなくても、少なくともアルバム内に挟まれているものを対象とした。

(18)金山は、1917年に満州、1918年に朝鮮・満州、1925年に満州、1936年に朝鮮、1941年に朝鮮を訪れている。絵葉書がいつ購入されたかは不明である。

絵葉書コレクション概要

絵葉書は、大小あわせて21冊のアルバムに収納されている⁽¹⁷⁾。このアルバムの劣化が激しく(図6)、綴じ糸が切れているものもあって、画家が繰り返しめぐって思い出を振り返ったことをしのばせる。台紙ももろくなつており、100年近くの時の流れを感じさせる。絵葉書自体については、写真が劣化したり、キャプションが読みにくくなっているものもあるが、アルバムほど傷んではない。

アルバムの全体像は【表①】(P.15)のとおりであり、主な内容、アルバムのサイズ、収納枚数をまとめた。大きさごとに分類のうえ、番号をついている。大アルバムは見開き8~12枚、中アルバムは4~6枚、小アルバムは2枚の絵葉書を収納する体裁である。

これらの絵葉書は、内容に着目すると、観光絵葉書的なもの、そして美術作品の絵葉書(建築を含む)の2種に大別できる。大きな傾向として、大サイズのアルバムと中サイズのアルバムに前者、小サイズのアルバムに後者が収納されている。また、前者が圧倒的多数(枚数にして80%以上)を占める。

観光絵葉書

アルバム大1~大4・中1~中7の11冊に収納された4546枚がこれに相当する。このうち中6・中7の2冊は、満州・朝鮮旅行⁽¹⁸⁾関連で、その他はすべて滞欧期のもの

と考えられる。ここでは、滞欧期のみを検討することにする。また、観光絵葉書を中心とするアルバムの中に、作品絵葉書が一緒に収納されている場合もあるが、圧倒的に少ないので、区別することなく整理した。

これらの絵葉書は、ほとんどが写真をもとに印刷されたものであり、イラスト・絵画を原画とするもの(図7)はごくわずかである。

主題内容は「風景や建物」「人物」「風俗・行事」「その他」に分けることができ、大部分を占めるのは「風景や建物」であるが、「人物」や「風俗・行事」も重要な価値を持っていたと思われる。

多くの場合、絵葉書の図柄面に地名などが一緒に印刷されているので、場所の特定は比較的容易である。たまに逆の宛名面に印刷されていることもあるが、必ずしも外して確認することができるとは限らなかった。アルバム台紙は切り込みに絵葉書を差し込んで固定する方式(図8)であり、台紙がかなり弱っているために、絵葉書を取り外すことができない場合もあったからである。とはいえ、ほとんどの場合には地名(少なくともより広い地域名)を知ることが出来た。

ほぼすべての絵葉書について地名を特定してみると、絵葉書は地域ごとに分けて整理されていることが分かった。しかも、単純に地域ごとの分類というわけではなく、大1~大4、中1~中2の6冊は、なんらかの時系列に沿っているらしいことが判明した。

たとえば、「アルバム大1」では、「パリとその近郊」に当たる絵葉書が、アルバムの1箇所にまとめられるのではなく、3箇所に登場する。このように、登場の順番 자체が何らかの意味を持つと思われた。そこで、大きな地域・国、ならびにその中の都市や町を初出順にまとめた。大まかな地域名しか分らないもの、不明なものは、まとめて最後に送った。中3には、スペインとブルターニュ地方がまとめて収納されており、中4~中5の2冊には、やや雑然と、入りきらなかったものを入れたような印象であった。アルバムごとの詳細な調査結果は【表②】(P.15~17)のとおりである。

このような検討の結果、絵葉書アルバムの収納順序は、先行研究によって明らかにされた金山の行程と一致しているらしいことが判明した。参考までに、【表②】(P.15~17)に当てはまると思われる年月を付記しておいた。

アルバム大1は、1912年から1913年春にかけて、最初のブルターニュ地方訪問、ヴェトウェイユ滞在、1913年春のスペイン旅行の他、パリに関する絵葉書を大量に収納する。アルバム大2は、1913年5月から9月のオランダ・ベルギー・ドイツを中心とする長期旅行とともに、パリに関する絵葉書を大量に収納する。アルバム大3は、1913年10月から11月のイタリア長期旅行、1914年7月の柚木久太とのスイス旅行が中心となっている。アルバム大4は、1914年7月から8月の2度目のブルターニュ地方訪問にはじまり、疎開先を転々とする同年秋、1915年4月のパリ近郊での活動、1915年5月から6月のスペイン旅行に相当する。アルバム中1は、1915年8月に小柴錦侍と行ったノルマンディー地方とブルターニュ地方であろう。アルバム中2は、引き続きブルターニュ地方から始まるが、日本への出港を控えてマルセイユに向かう1915年9月で締めくくられる。

当館に保管されているものが金山の絵葉書コレクションのすべてではなかっただろうし、絵葉書の存在は金山がその地を訪問した・あるいは作品を実見したことの証拠にはならない。また、絵葉書を整理したのは金山本人ではあろうが、それが何時行われたことかも分からぬ。こういった留保を常に念頭に置きつつではあるが、この絵葉書コレクションからどのような情報を読み取ることができるだろうか。

まず、どのような環境で金山が日々を送っていたのか、具体的な想像を可能にし

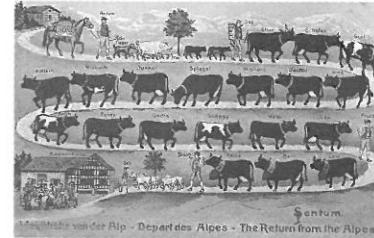


図7 アルプスからの帰還(アルバム大3)



図8 絵葉書の固定方法例



図9 パリ、フォリー・ベルジェール
(アルバム大2)

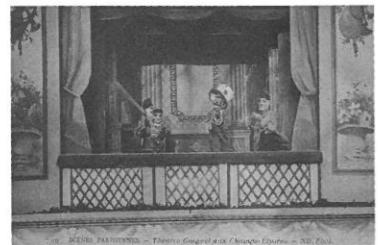


図10 パリ、シャンゼリゼの人形劇
(アルバム大2)

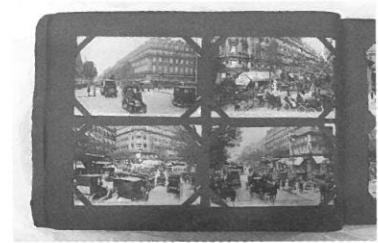


図11 パリ、キャブシーヌ通りなど
(アルバム大2)



図12 パリ、中央市場(アルバム大2)



図13 マルヌの戦い(1914年) (アルバム大4)

てくれることは確かであろう。投函しそこねたパリのフォリー・ベルジェール(図9)の絵葉書には「ここは我々がよく行く場所です」とある。パリの街角での人形劇(図10)は、芝居好きの金山らしい。自動車と馬車と一緒に走る街(図11)を通って、活気ある市場(図12)をのぞくこともあったかもしれない。第1次世界大戦時にヨーロッパに居たことを実感させる絵葉書(図13)も残っている。

では、絵葉書と滯欧作品に直接的な関連を発見することはできるのだろうか。確かに、作品とかなり密接な関係を感じさせる絵葉書は存在する。すでに、《雨のプラス・ピガール》(図3)や《パリ街景》(図2)に類似する絵葉書(図14・図15)があることは指摘されてきた。ただ、風景画と絵葉書の構図がある程度類似することは仕方のない側面もある上、必ずしも制作地の同定にはつながらない。たとえば、今回の調査では、水彩の《無題(城壁)》(図16)とかなり一致する例が見出されたが、よく似ている場所が二つあるのである(図17・図18)。

このように作品と絵葉書との直接的な関係は慎重に扱う必要があるとしても、絵葉書の収集方針に、金山にとって訪問地の意味が反映していると考えることはそれほど外れではないだろう。この点、「パリ」とその近郊である「セーヌ川流域」、「ブルターニュ」についてとりわけ細かく絵葉書が収集されていることが注目される。この他に、後述する「エヴォレーン(を中心とするスイス)」(1914年滞在)なども比較的狭い地域内で多くの絵葉書を収集している例である。

居住地でもあるパリは1都市だけで600枚以上を数え別格であるが、その近郊のセーヌ川流域も300枚以上を数える。金山はパリから見て上流のフォンテーヌブローの森から、下流のポワシーなどまで、何度もこの地域を訪れている。関連作品(図19)も残るヴェトイユ(図20)、先行研究により、滞在したことが知られるモレ＝シュル＝ロワン、ポワジー(図21)、ヴィレンヌ＝シュル＝セーヌのほかにも、かなり細かく(図22)絵葉書が収集されている。この細かさは、やはり作品制作のために集中的に通った結果であろうと思われる。

そしてパリとその近郊と並んで際立っているのが、ブルターニュの重要性である。4年のうちに3回、しかも長期間にわたって滞在したことからもこの土地が制作の場として特別な位置を占めていたことは容易に想像がつくが、絵葉書はそれを裏付ける。ブルターニュは、港、浜、岩など多彩な風景(図23)、点在する教会(図24)、独特の美しい民族衣装(図25)、宗教行事など多様な画題を提供してくれる土地であった。現在判明している金山の滞在先は、モエラン、コンカルノー、ブルガステル＝ダウラス、とすべてブルターニュの中でも西の果てであるフィニステール県の大西洋側である。そして、【表②】に現れる多くの地名が示す通り、フィニステール県を中心に非常に細かく様々な町・村の絵葉書が収集されているのである。実際にすべての土地を訪れたという保証はどこにもないが、ブルターニュの多彩さに魅せられていたことは確実だろう。

ここで金山は、風景画制作だけを意図していたわけではなく、人物画も制作しようとしていたようだ。「仕事は一寸出来悪い、ポーズをして呉れる女が、皆男の代りをして野に出ているから。こゝでモデルが見付からなかったら、もう巴里に帰る」(1915年8月15日付け、福見尚文宛書簡⁽¹⁹⁾)とあるように、モデルを探していた痕跡もある。絵葉書アルバムにも、70枚以上にわたってブルターニュの民族衣装を集中的に収納している部分(図26)があり、人物画の制作の参考にしようとしていたことが伺われる。実際、滯欧作品《無題(座す女)》(図27)や、帰国後の《祭りの女》(図28)には、どこのものか不明ではあるものの民族衣装的な衣服が描かれており、ブルターニュとの関連性を感じさせる。



図14 パリ、ビガール広場(アルバム大4)

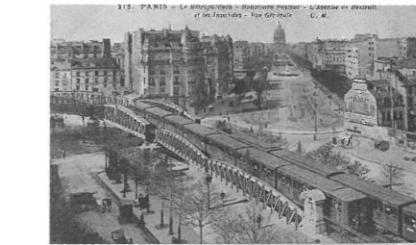


図15 パリ、バストゥール通り
(アルバム大2)



図16 《無題(城壁)》 兵庫県立美術館



図17 アッシジ(イタリア) (アルバム大3)



図18 シオン(スイス) (アルバム大3)



図19 無題(ヴェトウイユ) 兵庫県立美術館



図20 ヴェトイユ(アルバム大1)



図21 ポワジー(アルバム大4)



図22 サモワ＝シュル＝セーヌ
(アルバム大2)



図23 ブルターニュ、ペル＝イル＝アン＝メールなど
(アルバム大4)



図24 ブルターニュ、サン＝ポール＝ド＝レオン
(アルバム中1)



図25 民族衣装の例(カンペール)
(アルバム大1)



図26 民族衣装の絵葉書収集例
(アルバム中3)



図27 金山平三《無題(座す女)》
兵庫県立美術館



図28 金山平三《祭りの女》 1924年
兵庫県立美術館

(19) 大塚信雄編「金山平三年譜」、前掲書、pp.108-109. に引用されたものを参照した。



図29 ブルターニュのパルドン(サン=ジャン=ドユ=ドワ) (アルバム中1)



図30 エヴォレーンの道 (アルバム大3)



図31 エヴォレーン (アルバム大3)



図32 金山平三《エボレーンの女》
兵庫県立美術館

(20) 飛松實、前掲書、p.115.

(21) 飛松實、前掲書、p.116.

(22) 「東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第二巻」、ぎょうせい、1992年、p.286.

(23) 桑原実監修、磯崎康彦・吉田千鶴子著「東京美術学校の歴史」、日本文教出版株式会社、1977年、pp.218-219.

また、「幸にしてきょうはこゝのプロセツションに出くわした。始めてブリタニーらしい気持に接した」(前掲書簡)とも書いており、ブルターニュで盛大に祝われる宗教行事・パルドンを実見して喜んだことも分かっている。事実、絵葉書コレクションにもパルドン(図29)を主題にしたもののが多数残されており、風俗的な主題にも関心があったことを推測させる。

この人物画制作への意欲は、スイスのエヴォレーンについても感じられる。常に独行の金山が、珍しく柚木久太とともに1914年の夏に訪れた場所である。スイス人に教えられた「南から北へシンプロン越えをする前に、シオンの町から観光ルートを暫く離れてエボレーンという一寒村を訪れる」というルートで、「このわき路は、手荷物料金も郵便切手で納めるという古めかしい二頭立ての郵便馬車に便乗しなければならなかった⁽²⁰⁾」。確かに、絵葉書を見てもなかなか大変そうな場所(図30)である。この村についても、民族衣装の写真(図31)が収集されており、現在に伝わる作品《エボレーンの女》(図32)に見られる特徴的な衣裳を確認することができる。ちなみに、「一日ミネ山の彼方、フェルベックル谷の氷河を踏んだ経験など忘れ難い一スリルであった⁽²¹⁾」と柚木が証言している場所の絵葉書(図33)もアルバムに見出される。

スイスについては、金山がとりわけ関心を抱いていたことが想像される。というのも、絵葉書アルバム大3から読み取られるルートが正しいとするならば、1913年10月のイタリア旅行の際にもスイスを通過したと考えられ、すでに先行研究で指摘されている1914年夏と合わせて2回スイスを訪れていることになるのである。様々な観光絵葉書の他に、面白いことにインターラーケンのウィリアム・テル野外劇(図34)の絵葉書も保管されており、歴史的背景も含めてスイスに強い興味を持っていた可能性は高い。

さらに、前述のようにアルバムの収納順序と移動経路がもしも合っているとすれば、金山は様々な山岳風景に触れる機会に恵まれていたことになる。1913年春のスペイン旅行は、地中海側からピレネー山脈を越えてスペイン入りしたと思われ、その間には山間の地域(図35)を体験したはずである。1913年8月のドイツからオーストリア・ハンガリーの移動には、岩山で知られるゼヒジッシェ・シュヴァイツ(図36)を経て、現在のチェコ国境を越えプラハに入ったのであろうか。1913年10月に始まるイタリア旅行の際には、ルツェルンからゴッタルド峠トンネルを通過してイタリアに至る鉄道(Gotthard Express) (図37)に乗車するルートでスイスを経由した可能性がある。以上は推測に過ぎないが、少なくとも金山は絵葉書を所有する程度には、ヨーロッパの山岳風景に興味を持っていたのであり、それが視覚的記憶の一部となつたことは確かだといつてよいと思われる。

以上のような比較的作品制作と結びつく経験に対して、イタリアやドイツ、オーストリア、オランダ、ベルギーなどの諸都市の巡遊の様子からは、西洋美術史上重要な作品を実見しておこうという強い目的意識が感じられる。第1次世界大戦よりも前に留学した画家にはエリートが多かったといわれるが、金山も、東京美術学校を、しかも首席で卒業している。1905(明治38)年3月に改正された規則によると、東京美術学校の西洋画科の学生は、第1年で「西洋絵画史」、第2年で「西洋絵画史」と「西洋考古学」、第3年では「西洋彫刻史」と「風俗史」、第4年で「美学」を、それぞれ週2時間受けることになっている⁽²²⁾。金山が本科入学した1905年から卒業する1909年までの間は、人気教授の岩村透が「西洋絵画史」と「西洋彫刻史」、森田亀之助が「西洋絵画史」、水谷鍊也が「西洋彫刻史」、大村西崖が「西洋考古学」と「美学」、関保之助が「風俗史」を担当していた⁽²³⁾。また、東京美術学校の文庫には少なからず

複製絵画の掲載された洋書があり、『美術新報』などの雑誌には、啓蒙的な記事も掲載されていた。【表②】に現れる諸都市のラインナップからはそれなりの知識を持って「美術巡礼」に赴いた様子が見受けられるのである。そして、金山が幅広い興味を持っていたことは、続いて検討する作品絵葉書からも伺い知ることができる。

作品絵葉書

ヨーロッパ絵画に関する金山の発言としてやや一人歩きしている感があるのが、渡航日記の一節である。上陸地マルセイユではじめてのヨーロッパの美術館に入つての感想は、「彫刻は實に思[面]白く見られたれど絵画は例のビチュームを振り廻してあれば、此が名家と思へば實になきくなる程馬鹿らしく感ぜられ…ミレーもレンブランもテニールも、こうなつては少しも分らず」。その二日後のパリで、「美術家の連に入りてより八年、此間常に心離れざりき」リュクサンブル美術館に入つて、「とにかくもと絵画部のImpressionist派の画を見る。画は相[想]像とは大に趣きを異にしたれど、只云ふ、隨喜の涙を流してたまらぬと喜ぶのみ⁽²⁴⁾」。この落差だけを見ると、金山はガガチの印象派信奉者だったような印象を受けてしまうが、作品絵葉書のコレクションはそれを裏切る。

小さなサイズのアルバム10冊に収納された878枚は、大量に保存してきた観光絵葉書に比べるとかなり少ない。これがすべてであったとは考えない方が良いだろうが、それでも金山の関心を伺い知ることはできる。内容は、【表③】(P.18-19)のようにまとめられる。分類方法は、アルバムによって適宜決定したので、必ずしも統一されていない。以下、箇条書き的ではあるが、内容を補足説明したい。

小1は、建築写真ばかりを集めたものである。ほとんどがイタリアだが、金山が訪れたと言われていないアテネとコンスタンティノープルが含まれており、これらは譲り受けたものかもしれない。建築は「観光絵葉書」のアルバムにも相当収納され

(24) 金山平三(泰井良編集)「渡航航海日記」、『金山平三』展図録、静岡県立美術館、2000年、pp.123-124.



図33 エヴォレーン周辺の山々(右上がフェルベックル谷の氷河) (アルバム大3)



図34 インターラーケンでのウィリアム・テル野外劇(ゲスターの死の場面) (アルバム中4)

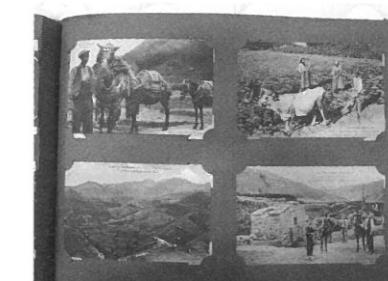


図35 ピレネー地域、アメリー＝レ＝パン (アルバム大1)

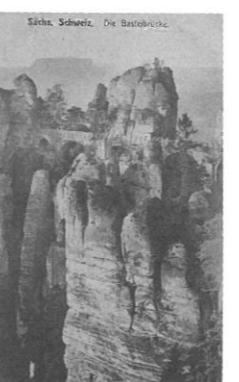


図36 ゼヒジッシェ・シュヴァイツ (アルバム大2)



図37 ゴッタルド急行 (アルバム大3)



図38 ルカ・デッラ・ロッピア サンタ・マリア・デル・フィオーレ合唱隊席より(アルバム小2)



図39 ミケランジェロ システィーナ礼拝堂天井画より(アルバム小4)



図40 フラ・アンジェリコ《受胎告知》サン・マルコ美術館(アルバム小4)

ていたのだが、それをわざわざ1冊にまとめたあたり、もともとは建築家になりたかったという金山を彷彿とさせる。

小2は彫刻とギリシア陶器に割かれている。中でも、フィレンツェのサンタ・マリア・デル・フィオーレ大聖堂の合唱隊席のためのルカ・デッラ・ロッピア(図38)とドナテッロの浮き彫りが何枚も集められている。

小3は古代彫刻が大部分だが、特にパルテノン神殿に関する写真が多い。所蔵先是大英博物館とともにアテネのアクロポリス美術館である。繰り返しになるが、これまで金山はアテネに行ったとは言われておらず、譲られたものかもしれない。

小4は、ルネサンスを中心にいわゆる巨匠の名画ばかりだが、特にミケランジェロ(図39)とフラ・アンジェリコ(図40)というある意味対照的な画家が特に多くを集められていることが注目される。

小5は、巨匠の名画中心だが、フーケの写本装飾、エル・エスコリアル所蔵(現在はプラド美術館に移されている作品もあるが、絵葉書の記載通りとした)、先に引用したヨーロッパ上陸直後の金山が言及しているマルセイユのロンシャン美術館の所蔵作品が含まれる。件のテニールス(図41)やレンブラント(に帰属)の作品絵葉書も保管されている。

小6は、ほとんどモントーバンのアングル美術館の素描(図42)ばかりである。1913年の春に南仏・スペインを訪れた際にモントーバンにも寄ったものと推察される。

小7は、ほとんどをルーヴル美術館の所蔵作品が占めている。あえて特徴をあげるとすれば、フラゴナルやシャルダンをはじめ18世紀の画家の作品が多く含まれていることであろう。

小8は、リュクサンブル美術館やパリ市立美術館(プティ・パレ)、そして少數ながらも「サロン」出品作品、さらにバーゼルやローザンヌの美術館の作品が収納されている。モネなどの印象派にとどまらず、ビエレ(図43)やヴェルティ(図44)といったスイスの画家、スウェーデンのアンデシュ・ソーン(図45)⁽²⁵⁾の作品が含まれていることが注目される。⁽²⁶⁾

以上は、ヨーロッパで入手したと考えられるが、これに対して残りの2冊(小9、小10)におさめられた絵葉書は日本で入手したものである。滞欧とは直接関係はないが、作家毎の点数をまとめた。小9は、二科展や帝展・文展、春陽会展などに出品された日本人作家の作品である。小10は、仏蘭西現代美術展などで招来されたフランス人画家・彫刻家の作品である。

伝わっている絵葉書がコレクションすべてということは言えないので、相対的な多寡を云々することは不可能である。ただ、現存している絵葉書には、人物画への関心の深さが現れている。ミケランジェロやアングルについて沢山の絵葉書を所有していたこと、特にアングル美術館の素描作品に関する収集がそれを象徴している。そして、様々な時代、地域、ジャンルの美術について、金山が広い関心を持っていたことが推測できるのである。

以上、金山の絵葉書コレクションを検討してきたが、これらの絵葉書は、いかに金山が多様な場所を訪れたかを示すと同時に、いかに多くの絵葉書が発行されていたかということを物語っている。ブルターニュの小さな村でも、セーヌ川流域の町でも、沢山の絵葉書が販売されていた。取りも直さず、それだけの需要があったということであり、観光的な視線があらゆる場所に浸透していたことの証左であろう。鉄道の発達とともに、ガイドブックや観光業などが展開し、ヨーロッパの旅行は飛躍的に容易になっていた。

たとえば日本人画家たちがこぞって参考にしたのが、ベデカーのガイドブックであった。当館の所蔵資料には見当たらないものの、金山もやはりベデカーを所有していたことが分かっている⁽²⁷⁾。ベデカーは、地域ごとの分冊であるから、お互いに貸し借りしあっていたかもしれない⁽²⁸⁾。また、トマス・クック社などの観光業に助けられることもあっただろう⁽²⁹⁾。

金山の旅行は観光インフラに支えられていたのであり、今回検討した絵葉書はまさに観光的な演出の産物である。もとより、実際に見るものと、絵葉書が提供する姿は決してイコールではなく、それは本人が一番良く分かっていたらう。しかし、「見る」ことは、現在では想像しにくいほど重かったはずである。そして時間的・経済的制約の中で、絵葉書は記録として大きな意味を持ったに違いない。そもそも、これだけ大量の絵葉書を整理し、アルバムの綴じ糸が切れるほど愛蔵したという事実そのものが、絵葉書に与えられた重要性を示していると言ってよい。金山が大切にしていた多種多様な絵葉書は、はじめて見る(そして、二度と訪れる機会はないかもしれない)ヨーロッパの記憶を、出来る限り日本に持ち帰りたいという切なる願いの表れであろう。

金山の滞欧期は、確かに「見ること」を真剣に行つた時期であった。それは作品に即座に反映されるような即効性のものではなかったかもしれないが、質・量ともに得難い視覚的経験を蓄積する重要な時期だったのである。そして、絵葉書コレクションはそれを今に伝える貴重な資料なのである。



図41 テニールス《衛兵たち》ロンシャン美術館(アルバム小5)



図42 アルバム小6より

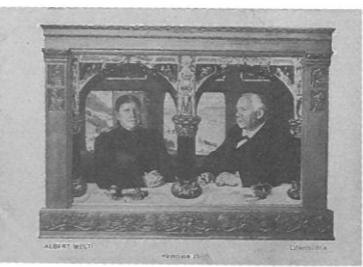


図43 アルベルト・ヴェルティ《両親の肖像》(アルバム小8)



図44 アンデシュ・ソーン《白夜のダンス》(アルバム小8)

(27) 飛松、前掲書、p.96. に引用されているように、1913年7月27日消印ロンドン発の太田喜二郎からの絵葉書に「ベデカーを拌借したよ」とある。

(28)もちろん、日本人仲間・画家仲間で交換される情報も重要であった。金山が長期滞在した場所の中には、日本人画家たちによって開拓されていた場所が散見される。オランダで宿したホテルは石井柏亭が使った所であり、ブルターニュ地方は、黒田清輝も訪れ、東京美術学校の教官である水谷説也が紀行文を発表していた場所である。スペインのアヴィラは、小柴と榎木から良かったと聞いたために訪れたようだ。

(29) ヨーロッパ到着直後の日記には「CookのGeorge」にマルセイユ見物案内を依頼したと書かれている。(金山平三・津井良編集)「渡航航海日記」、「金山平三」展図録、静岡県立美術館、2000年、p.123.)



図45 エルネスト・ビエレ《教会の前》(アルバム小8)

先 行 研 究 に よ る 動 静				
西暦	元号	月	年齢	
1912	明治45 大正元	1	28歳	1月20日 日本郵船平野丸にて神戸発 21日に門司、24日に上海、29日に香港に寄港。 2月5日にシンガポール、8日にペナン、14日にコロンボ、28日にエスエズ、29日にポート・サイードに寄港。 3月5日マルセイユ港到着、一泊後夜汽車に乗り、7日パリに入る。5区の Madame S. Bulot 方(21 Rue Pierre Nicole)に下宿。 4月中旬ルーヴルにて模写・研究を行う。
		2		
		3		
		4		
		5		
		6		6月下旬ブルターニュ地方に写生旅行に出かける（滞在先はフィニステール県・Moëlan 近くの Hôtel Kergoës）。 引き続きブルターニュ地方に滞在
		7		引き続きブルターニュ地方に滞在
		8		9月中旬パリにもどる。5区の Madame Simonet 方 (86 Boulevard de Port-Royal)、5区の Hôtel Soufflot (9 Rue Toullier)などに転住する。
		9		
		10		
		11		11月上旬ヴェトワイヤに旅行（滞在先は、Hôtel Mignard）。11月下旬パリにもどる。14区のモンパルナス駅近く Grand Hôtel des Ecoles (15 Rue Delambre)に住む。
		12		
1913	大正2	1	29歳	春に南仏からスペインに旅行をする。 パリに戻り、5月中旬、ヨーロッパ各地への長期旅行に出発。ディエップから英國船でイギリスのニュー・ヘブンに渡り、ロンドン。
		2		
		3		
		4		
		5		6月初旬、ドイツ船でベルギーのオステンドに渡る。ブルージュからガントに至り滞在する。ガントからオランダに入り、ヴェーレ（ミッセルブルグ近く）に滞在制作（滞在先は、Hôtel Roland）。下旬、再びガントに戻り、ブリュッセル、アントウェルペンを経由して再びオランダ入り。ロッテルダム、ハーグ、アムステルダムを訪れる。
		6		
		7		7月初旬からフォーレンダム（アムステルダム近く）に滞在し制作する（滞在先は、Hôtel Spaander）。
		8		8月上旬、ドイツに向かう。デュッセルドルフ、カッセル、イエナ、ライプツィヒ、ベルリン、ドレスデン等に転在。プラハ、ウィーン、ブダペストに至る。ウィーンに引き返してリンツから再びドイツ入り。ミュンヘン、バイエルンを訪れる。
		9		9月中旬、ニュールンベルクに滞在する（滞在先は、Viktoria-Hotel）。更にアンスバハ、ヴュルツブルク、フランクフルト、ダルムシュタット、ボン、ケルン、アーヘンを経てブリュッセルに戻る。ガント、リールを回って、9月下旬にパリに帰る。5区の Hôtel Soufflot (9 Rue Toullier)に滞在する。
		10		
		11		10月中旬、イタリア旅行に出かける。ヴェネツィア (Hotel Aurora に滞在)。フィレンツェ、ローマなどを旅行する。引き続きイタリア旅行。
		12		12月中旬パリに帰る。
1914	大正3	1	30歳	1月初旬からアトリエ (83 Boulevard du Montparnass) を一年契約で借り、移住する。
		2		
		3		
		4		4月中旬にヴェトワイヤに写生旅行に訪れる（滞在先は、Hôtel Cheval Blanc）。
		5		
		6		
		7		7月初旬 柚木久太とともに、スイスに旅行する。ジュネーブ、ローザンヌ、エボラーンなどに滞在。7月下旬、ブルターニュ地方に写生旅行。モルビアン県のギブロンに滞在する。【7月28日、第1次世界大戦勃発】
		8		8月初旬、フィニステール県のコンカルノーに滞在し制作（滞在先は、Grand Hôtel Le Clinche Fils）。パリのアトリエに戻るが、大使館により立ち退き命令が出たため、島崎藤村・柚木久太・正宗得三郎・足立源一郎とともに、8月下旬、藤村の下宿先である Madame Simonet の姉のいるリモージュに疎開（滞在先は、Hôtel Vienne）。8月末、パリに引き返してイギリスに渡ろうとするが船がなく、再び南下してリヨンに向かう。
		9		9月上旬 リヨン着。日本領事館の紹介で近郊のサン=シール=モン=ドールに滞在する（滞在先は、Hôtel de Mont d'Or）。制作を続けながらパリに戻る許可を待った。
		10		
		11		
		12		11月初旬、パリのアトリエに帰る。
1915	大正4	1	31歳	1月初旬、15区のアトリエ (14 Cité Falguière)に移る。
		2		
		3		3月中旬、9区・ピガール広場（滞在先は Marquid's Hôtel）に逗留して制作。3月末、パリ郊外に写生旅行に出かけ、ポアジーに滞在して制作（滞在先は、Hôtel Cœugnet）。
		4		4月初旬、パリに戻り、5区の Hôtel Beau-Voir (43 Avenue de l'Observatoire) に滞在。4月上旬、パリ郊外に写生旅行。モレ=シュル=ロワ（フォンテーヌブローの森の近く）などに滞在。4月中旬にパリに帰る。4月下旬に再びポワジーに行き、前回と同じく Hôtel Cœugnet に滞在して制作する。まもなくパリに帰る。4月下旬に、ヴィレニンヌ=シュル=セーズ（ボワジーよりセーズ下流）に滞在（滞在先は、Maison Élément）。
		5		5月上旬、パリに帰り、14区の Hôtel d'Odessa (Rue d'Odessa) に住む。5月下旬、スペインに写生旅行。イルン、ブルゴス、サラマンカなどを訪れる。
		6		引き続きスペイン旅行。6月初旬、アヴィラに滞在（滞在先は、Hotel Anglas）。6月上旬、マドリードに移って滞在。更にトレドも訪れる。6月中旬、パリに帰り、14区の Hôtel d'Odessa に滞在。
		7		
		8		8月初旬三度目のブルターニュ旅行。小柴錦侍が同行した。ノルマンディーのグランヴィルからモン・サン・ミッシェルを経て、ガング、サン・ポール・ド・レオンなどを訪れる。8月中旬、フィニステール県のブルーガステル=ダウラスに滞在。8月下旬、パリに帰り、14区の Hôtel d'Odessa に滞在。
		9		9月27日、パリを発つ。アルル、ニーム等を廻って、マルセイユに着き、エクス・アン・プロヴァンスなどを訪れる。
		10		10月3日マルセイユ港出帆。
		11		11月21日神戸港に到着する。

表①

アルバム番号	主な内容	収納枚数	大きさ(縦×横×厚み) cm
大1	寄航地・パリとその近郊・ブルターニュ地方・スペイン	976	27.5×37.5×12
大2	イギリス・ベルギー・オランダ・ドイツ・オーストリア＝ハンガリー・パリとその近郊	909	26.5×37.5×12
大3	スイス・イタリア・パリとその近郊	906	35×35×8
大4	ブルターニュ地方・疎開先・パリとその近郊・スペイン	476	34×34×5
中1	ノルマンディー地方・ブルターニュ地方	307	25×20×6.5
中2	ブルターニュ地方・シャルトル・プロヴァンス地方	304	34×19.5×4.5
中3	スペイン・ブルターニュ地方	202	26.5×21×5
中4	スイスなど混在	90	25×19×2.5
中5	フランス各地など混在	98	25×19×2.5
中6	満州	80	25×19×2.5
中7	朝鮮半島	198	24.5×19×5
小1	建築写真（古代ローマ遺跡・ゴシック建築など）	84	18×14.5×5
小2	彫刻（ルネサンス中心）・ギリシア陶器など	76	18×14.5×5
小3	彫刻（古代中心）	104	19×14×6
小4	絵画（ミケランジェロ、フラ・アンジェリコなど）	78	19×15×5
小5	絵画（エル・レスコリアル所蔵品など）	86	17.5×14×6
小6	アングルの素描など	83	17.5×15×4.5
小7	絵画（主にルーヴル美術館所蔵品）	84	17.5×14×5.5
小8	絵画（リュクサンブル美術館所蔵品など）	98	17.5×14×5.5
小9	日本人作家の展覧会出品作（二科展など）	89	20.5×15×5
小10	フランス人作家の日本招来作品	96	20.5×15×6
	(合計枚数)	5424	

表②

アルバム大1	地名(初出順、括弧内は枚数)	対応すると考えられる時期
寄港地(76)	上海(9)・不明(1)・香港(12)・中国(1)・Singapore (13)・Penang (4)・マレーシア(3)・Ceylon (2)・Colombo (1)・Port-Said (2)・エジプト(9)・Marseille (18)・Martigues (1)	1912年1月～3月
パリとその近郊(40)	Versailles (2)/Charenton (2)/Paris, Gobelins (5)/Meudon (10)/Val-Fleury (1)/Robinson (6)/Grez-sur-Loing (13)/Moret-sur-Loing (1)	
フランス・ブルターニュ地方(231)	Riec-sur-Bélon (5)/Moëlan (7)/Bélon (3)/Douelan (1)/Poulguin-Nevez (1)/Pont-Aven (28)/Auray (8)/Concarneau (38)/Huelgoat (2)/Saint-Anne d'Auray (17)/Guemene-sur-Scorff (1)/Vannes (1)/Locmariaquer (1)/Morbihan (3)/Saint-Anne-le-Palud (2)/Pontivy (3)/Lorient (1)/Douarnenez (2)/Elliant (1)/Menez-Horn (1)/Léon (1)/Quimperlé (18)/Beg-Meil (7)/Penmarc'h (6)/Plougastel-Daoulas (2)/Châteaulin (1)/Le Juch (1)/Quimper (11)/Rosporden (3)/Plouha (2)/Locronan (1)/Gouézec (1)/Brasparts (1)/Lampaul-Guimiliau (1)/Trégunc (1)/Landivisiau (1)/Tréguier (1)/Loctudy (1)/Plouay (1)/Goulien (1)/Saint-Jean-Trolimon (2)/Pont-l'Abbe (3)/Ploumanac'h (1)/Lannédern (1)/La Forest (1)/Le Jabadao (1)/Saint-Michel-en-Grève (1)/La Roche Maurice (1)/コート=デュ=ノール(1)/ブルターニュ(30)/不明(1)	1912年6月～9月
パリ近郊(29)	Vétheuil (8)/Moisson (1)/Haute-Isle (2)/La Roche-Guyon (3)/Giverny (4)/Vernon (7)/Limetz (1)/Bonneières-sur-Seine (1)/Mantes (2)	1912年11月
フランス各地(107)	Orléans (5)/Blois (9)/Beaune (1)/Tours (1)/Poitiers (11)/Bordeaux (21)/Carcassonne (20)/Perpignan (2)/Le Rossignon (1)/Amélie-les-Bains (16)/Cerdagne (1)/Prats-de-Molle (1)/Vallespin (1)/Cérét (1)/Palada (3)/Arles-sur-Tech (3)/ピレネー地方(10)	
スペイン(198)	Barcelona (2)/Valencia (16)/Sevilla (29)/Córdoba (5)/Granada (34)/Navarra (1)/Zamora (1)/Murcia (1)/Castellón (1)/Guadalajara (1)/Santander (1)/Madrid (28)/Cáceres (1)/Menorca (1)/Mallorea (2)/Málaga (3)/Andalucía (5)/La Albufera (2)/Toledo (30)/El Escorial (1)/Segovia (13)/San Sebastián (5)/Fuenterrabía (5)/不明(10)	1913年春
フランス各地(32)	Hendaye (2)/Béhobie (1)/Bayonne (2)/Lande (1)/La Corrèze (2)/Auvergne (12)/Clermont-Ferrand (3)/Montferrand (1)/Arche de Noé (1)/Château-Thierry (5)/不明(2)	
パリ近郊(13)	Saint-Germain-en-Laye (1)/Saint-Cloud (2)/Suresnes (1)/Versailles (3)/Longchamps (2)/Bois de Vincennes (1)/Auteuil (1)/Chevreuse (2)	
パリ(250)		

アルバム大2		
地域(括弧内は枚数)	地名(初出順、括弧内は枚数)	対応すると考えられる時期
フランス(11)	Rouen (10)/ノルマンディー(1)	1913年5月
イギリス(12)	London (10)/Windsor Castle (2)	1913年5月
ベルギー・オランダ(162)	Bruges (16)/Gand (4)/Terneuzen (2)/Zeeland (14)/Walchersche (5)/Middelburg (8)/Biggekerke (1)/Jerseke (1)/Oost-Souburg (1)/Zoutelande (3)/Vlissingen (1)/Zuid-Beveland (1)/Arnemuiden (3)/Veere (3)/Domburg (2)/West-Kappelle (1)/Zierikzee (4)/Bruxelles (19)/Antwerpen (11)/Dordrecht (9)/Rotterdam (8)/Den Haag (2)/Scheveningen (4)/Leiden (1)/Haarlem (2)/Zandvoort (1)/Amsterdam (5)/Volendam (12)/Afzender (1)/Monnikendam (2)/Marken (6)/フランドル(6)/不明(3)	1913年6月~7月
ドイツ(85)	Düsseldorf (3)/Cassel (9)/Löwensburg (1)/Wilhelmshöhe (3)/Hessen (3)/Eisenach (5)/Wartburg (1)/Türingen (1)/Weimar (4)/Jena (7)/Lepzig (5)/Berlin (12)/Potsdam (3)/Dresden (10)/Pirna (1)/Sächs Schweiz (16)/不明(1)	1913年8月
オーストリア=ハンガリー帝国(60)	Praha (6)/Wien (28)/Kahlenberg (1)/Budapest (19)/Salzburg (4)/ハンガリー? (2)	1913年8月
ドイツ(139)	Berchtesgaden (1)/Garmisch (1)/Chiemsee (1)/München (20)/Ammetsee (2)/Starnberg (1)/Innsbruck (1)/Zell am see (1)/Lindau (1)/Neuschwanstein (2)/Königssee (1)/Obersee (1)/Eibsee (1)/Nürnberg (36)/Germanisches Museum (2)/Rotenburg o.T. (19)/Shweiz. Landes Museum (5)/Frankfurt a.M. (9)/Darmstadt (13)/Mainz (1)/ライン川下りの名所(17)/Bonn (1)/Köln (2)	1913年9月
ベルギー(8)	Liège (8)	
フランス各地(16)	Lille (13), Lille 近辺? (3)	
パリ近郊(26)	Pavillons-sous-Bois (1)/Robinson (1)/Montigny-sur-Loing (1)/Samois-sur-Seine (10)/Fontainebleau (7)/Barbizon (3)/Melun (3)	
パリ(390)		
アルバム大3		
地域(括弧内は枚数)	地名(初出順、括弧内は枚数)	対応すると考えられる時期
スイス(53)	Basel (11)/Zurich (11)/Luzern (12)/Axenstraße (2)/Tellskapelle (2)/Weggis (1)/Flüelen (1)/Vierwaldstätter See (1)/Rütli (1)/Castagnola (1)/Unterwalden (1)/Kandersteg (1)/Lago Maggiore (2)/Inner Arosa (1)/Varenna (1)/Lago di Como (1)/Beckenried (1)/Gotthard-Express (1)/アルプス(1)	
イタリア(半島本土)(395)	Milano (28)/Verona (26)/Vicenza (12)/Venezia (55)/Torcello (2)/Padova (22)/Ferrara (3)/ Ravenna (17)/Bologna (19)/Fiesole (10)/Firenze (39)/Careggio (1)/Siena (22)/Perugia (23)/Assisi (35)/Napoli (37)/Pozzuoli (2)/Pompei (6)/Sorrento (5)/Isola d'Ischia (2)/Isola di Procida (1)/Vico Equense (1)/Capri (14)/Amalfi (6)/Positano (2)/Cetara (1)/Anacapri (1)/Vietri (1)/Ravello (1)/Scilla (1)	1913年10月~11月
イタリア(シチリア島)(89)	Messina (1)/Taormina (16)/Siracusa (27)/Calatafimi (1)/Solunto (1)/Girgenti (1)/Segesuta (2)/Selinunte (2)/Palermo (22)/Montreale (9)/シチリア(7)	1913年10月~11月
イタリア(半島本土)(129)	Roma (77)/Arccia (1)/Cave (1)/Nemi (1)/Castel Gandolfo (2)/Tivoli (11)/Anticoli Corrado (2)/Subiaco (2)/Pisa (9)/Genova (17)/Torino (6)	1913年10月~11月
フランス各地(3)	Haute-Tarentaise (1)/Modane-Fourneaux (1)/Lanslebourg (1)	
パリ近郊(53)	Haute-Isle (2)/Seine-et-Oise (1)/La Roche-Guyon (7)/Véteuil (4)/Mantes (5)/Lavacourt (1)/Enghien (10)/Rueil (5)/Monmorency (7)/Bellevue (2)/Saint-Cloud (6)/Sèvres (2)/不明(1)	1914年4月
スイス(181)	Genève (17)/Lausanne (4)/Ouchy (2)/Glion (1)/Montreux (1)/Les Avants (1)/Chillon (11)/Luzern (1)/Saint-Maurice (2)/Sion (15)/Savieze (5)/Valais (5)/Vallée d'Hérémence (2)/Useigne (1)/Haudères (5)/Vex (2)/Champery (2)/Grimetz (2)/Mayens de Sion (1)/Evolène (30)/Arolla (1)/Le Mont Collon (2)/Ferpecle (3)/Brigue (4)/Loetschental (2)/Ausserberg (1)/Hocken Horn (1)/Pont Jolitobel (1)/Frutigen (1)/Spiez (3)/Thun (1)/Faulensee (1)/Interlaken (4)/Tseltwald (1)/Brienz (6)/Ringgenberg (4)/Bernet Oberland (1)/Oberhofen (1)/Bern (16)/Diemtigen (1)/不明(16)	1914年7月
フランス各地(3)	Pontarlier (2)/Dijon (1)	
アルバム大4		
地域(括弧内は枚数)	地名(初出順、括弧内は枚数)	対応すると考えられる時期
フランス・ブルターニュ地方(98)	Vannes (17)/Pont-Aven (3)/Carnac (2)/Locmariaquer (2)/Auray (4)/Quiberon (15)/Belle-Ile (15)/Ile aux Moines (2)/Morbihan (1)/Josselin (1)/Portivy (1)/Quinperlé (4)/Concarneau (11)/Kériot (1)/Beg-Meil (4)/Ile de Sein (1)/Saint Pierre-de-Pennarach (1)/Galot (1)/Beuzec (1)/ブルターニュ(11)	1914年7月~8月
疎開先とその近辺(87)	Limoges (12)/Rochechouart (1)/Burgou (1)/Lyon (44)/St-Cyr-au-Mont-d'Or (16)/Saint-Rambert-l'Ile-Barbe (11)/Limonest (2)	1914年8月~11月
パリとその近郊(144)	Paris (3)/Palaiseau (7)/Vallée de Chevreuse (5)/Port-Royal (1)/Orsay (1)/Saint-Rémy-Les-Chevreuse (1)/Fontainebleau (1)/Moret-sur-Loing (20)/Grez-sur-Loing (2)/Moret-les-Sablons (1)/Montigny-sur-Loing (4)/Poissy (29)/Carrières-sous-Poissy (1)/Triel (1)/Villennes-sur-Seine (11)/Médan (5)/Vernouillet (3)/Orgeval (7)/Saint-Germain-en-Laye (10)/Marly-le-Roi (7)/La Celle-Saint-Cloud (3)/Port-Marly (2)/Bougival (16)/Louveciennes (3)	1915年4月
フランス各地(2)	Hendaye (2)	
スペイン(124)	Fuenterrabia (6)/Burgos (36)/Salamanca (50)/Avila (32)	1915年5月~6月
戦争に関連するもの(21)		

アルバム中1		
地域(括弧内は枚数)	地名(初出順、括弧内は枚数)	対応すると考えられる時期
マドリッド? (1)		
フランス・バス・ノルマンディー地方(103)	Saint-Pierre-Église (1)/Moulière (1)/Granville (18)/Iles Chausey (1)/Mont Saint-Michel (68)/ノルマンディー(7)/バス・ノルマンディー(6)/不明(1)	1915年8月
フランス・ブルターニュ地方(203)	Saint-Malo (24)/Saint-Servan (4)/Saint-Lunaire (1)/Dinard (3)/Cancale (2)/Rothéneuf (3)/Saint-Suliac (1)/Dinan (27)/Lamballe (6)/Saint-Brieuc (18)/Guignamp (22)/Paimpol (12)/Loguivy (1)/Ile de Bréhat (7)/Plouaret (3)/Lannion (18)/Pleumeur-Bodou (1)/Ploumanac'h (7)/Perros-Guirec (4)/Trestraou (2)/Trégastel (1)/Vallée du Guer (1)/Morlaix (26)/Saint-Pol-de-Léon (8)/Diben (1)	1915年8月
アルバム中2		
地域(括弧内は枚数)	地名(初出順、括弧内は枚数)	対応すると考えられる時期
フランス・ブルターニュ地方(115)	Saint-Pol-de-Léon (6)/Roscoff (11)/Ile de Batz (2)/Saint-Jean-du-Doigt (9)/Carantec (2)/Saint-Thégonnec (2)/Guimiliau (3)/Landerneau (5)/La Roche-Maurice (1)/Plougastel-Daoulas (53)/Scaër (1)/La Chapelle-Blanche (1)/Sainte-Anne-la-Palud (1)/Brest (7)/Carhaix (5)/Morgat (2)/ブルターニュ(3)/オランダ(Nierop-boot)が1枚混在している	1915年8月
シャルトル(86)	Chartres (86)	
プロヴァンス地方(103)	Avignon (3)/Orange (2)/Les Baux (2)/Arles (29)/Nîmes (28)/Pont du Gard (2)/Vantabren (1)/Aix en Provence (4)/Marseille (26)/プロヴァンス(6)	1915年9月
アルバム中3		
地域(括弧内は枚数)	地名(初出順、括弧内は枚数)	
スペイン(78)	Madrid (27)/El Escorial (23)/Toledo (18)/San Sebastian (10)	
パリ近郊(12)	Sèvres (2)/Versailles (10)	
フランス・ブルターニュ地方(112)	Lannion (2)/Pleyben (1)/Concarneau (2)/Pontivy (2)/Moncontour (1)/Morlaix (1)/Ile de Batz (1)/Pont-Croix (1)/Pennarach (2)/Léon (4)/Roscoff (2)/Loudéac (1)/Paimpol (3)/Pont-l'Abbé (4)/Lamballe (1)/Plounéour-Trez (1)/Antrain (2)/Château Neuf (1)/Commana (1)/Plougastel-Daoulas (2)/Sainte-Anne-d'Auray (1)/Bréhat (1)/Fouesnant (1)/Crozon (1)/Huelgoat (2)/Dol (1)/Gouézac (1)/Saint-Pol-de-Léon (5)/Chateaulin (1)/Baud (3)/Pont-Aven (1)/Guémené-sur-Scorff (3)/Pont-Callec (1)/Bourg-de-Batz (1)/Comfort (1)/Quimper (1)/Plougasnou et Saint-Jean-du-Doigt (1)/Plouarez (1)/Plounevez-Porz (1)/Ploubaizlanec (1)/Brignogan et Plouneour-Trez (3)/Callac (1)/Guimiliau (1)/Pleyben et Gouezec (1)/Quintin (1)/Pointe du Ratz (1)/Sainte-Anne-le-Palud (1)/Minihy-Tréguier (1)/Primel (1)/Le Folgoet (3)/Kériolet (1)/Saint-Michel-en-Grève (1)/モルビアン(1)/ブルターニュ(24)/不明(7)	
アルバム中4		
地域(括弧内は枚数)	地名(初出順、括弧内は枚数)	
フランス各地(11)	Tours (2)/Lacaune-les-Bains (1)/Pau (3)/Le Dauphiné (1)/Paris (1)/Chamonix (2)/アルザス地方(1)	
スイス(35)	Lauterbrunnen (1)/Bollingen (1)/Oberbalm (1)/Grand-Saint-Bernard (1)/Kleine Scheidegg (2)/Eismeer (3)/Eigergettschen (1)/Lauterbrunnen (1)/Montanvert (1)/Jungfrau (1)/Grindelwald (1)/Dents du Midi (1)/Interlaken (12)/スイス(5)/不明(3)	
スペイン(6)	スペイン(1)/マドリッド? (5)	
作品類(30)		
戦争に関連するもの(8)		
アルバム中5		
地域(括弧内は枚数)	地名(初出順、括弧内は枚数)	
不明(5)		
フランス各地(78)	Beauvais (1)/Mers-les-Bains (1)/Mesnil-Val (2)/Les Petites-Dalles (1)/Yport (1)/Fécamp (1)/Saint-Pierre-en-Pont (1)/Le Tréport (3)/Boulogne-sur-Mer (4)/Beaute (9)/Jouy (1)/Illiers (1)/Saint-Chéron (1)/Banyuls-sur-Mer (3)/Collioure (1)/Villenoy (1)/Douarnenez (2)/Saint Herbot (1)/Landivisiau (2)/Lanmeur (1)/Plouescat (1)/Plougasnou (1)/Argenton (1)/Noirlac (1)/Camaret (1)/Juch (1)/Treboul (2)/Bourge (1)/Le Folgoet (1)/Locmarianen (1)/Quimerc'h (1)/Trémel (1)/Bieuzy (1)/Plouha (1)/Gargilesse (1)/Pointe Saint-Mathieu (1)/Abbeville (2)/Albi (1)/Agen (1)/Bruère (1)/Bussang (1)/Mende (1)/Castres (1)/Arles (1)/Aigurs-Mortes (1)/Aix-les-Bains (1)/Loguivy (1)/Roscoff (2)/Saint-Pol-de-Léon (1)/Ile de Bréhat (3)/Montauban (2)/不明(3)	
スイス(1)	Martigny (1)	
寄港地(14)	エジプト(3)/Colombo (2)/Ceylon (2)/Singapore (4)/香港(2)/不明(1)	

表③

アルバム小1	
ジャンル	地名(括弧内は枚数)
建築	Taormina (4)/Palermo (7)/Monreale (9)/Siracusa (3)/Girgenti (1)/Segesta (1)/Perugia (2)/Subiaco (9)/Siena (3)/Ravenna (2)/Pisa (1)/Orvieto (2)/Assisi (4)/Tivoli (1)/Roma (9)/Firenze (2)/Pompeii (4)/Venezia (2)/Constantinople (2)/Athènes (14)/エジプト(1)/不明(1)
アルバム小2	
ジャンル	作者ないし所蔵館など(括弧内は枚数)
彫刻	カノーヴァ(4)/古代彫刻(8)/ベルニーニ(1)/ミケランジェロ(5)/アンマナーティ(1)/ルカ・デッラ・ロッピア(4)/ドナテッロ(7)/ドナテッロとミケロッソ(8)/アンドレア・ビサーノ(6)
建築装飾用石材	ドゥカーレ宮殿、サン・マルコなどヴェネツィア(14)
ギリシア陶器	ヴィラ・ジュリア国立博物館(1)/ニーム・メゾン・カレ美術館(4)/ブリュッセル・サンカントネール美術館(13)
アルバム小3	
ジャンル	所蔵館など(括弧内は枚数)
彫刻	大英博物館(17)/アテネ・アクロポリス美術館(13)/アテネ国立博物館(2)/ルーヴル美術館(18)/ナボリ国立考古学博物館(10)/ローマ国立博物館(3)/ローマ・テルメ美術館(11)/ヴァティカン美術館(7)/ヴィラ・ジュリア国立博物館(1)/コルシニ宮殿(1)/ボルゲーゼ美術館(1)/ベルリン帝室博物館(3)/アテネ(11)/不明(4)
その他	人物写真(2)
アルバム小4	
ジャンル	作者(括弧内は枚数)
絵画(壁画など含む)	ミケランジェロ(37)/ラファエロ(4)/ティツィアーノ(2)/フラ・アンジェリコ(20)/グイド・レーニ(2)/デューラー(2)/ホルバイン(子)(1)/ペノッソリ(2)/ボッティチエリ(2)/メロッソ・ダ・フォルリ(2)/タッティ・ガッディ(1)/フィリッピーノ・リッピ(1)/ジョット派(1)
素描	デューラー(1)
アルバム小5	
所蔵先	作者(括弧内は枚数、特記なき場合は油彩画または壁画)
日本で発行されたもの	ヘンリー・クラレンス・ウェイト(1)/ ウィリアム・ホルマン・ハント(1)
ミュンヘン・アルテ・ビナコ	ルーベンス(1)
テーク	
ルーヴル美術館	マンテニヤ(版画1)/彫刻家ピュジエ室(1)
ストラスブル美術館	レオナルド・ダ・ヴィンチ(素描3)
ウフィツィ美術館	レオナルド・ダ・ヴィンチ(素描1)
ミラノ・ポルディ=ペツツオ	ピエロ・デッラ・フランチェスカ(1)
リ美術館	
バーゼル美術館	ホルバイン(子)(素描1)
メトロポリタン美術館	ウインスロー・ホーマー(1)
ギメ美術館	インド彫刻(1)
ブリュッセル・サンカント	古代彫刻(1)
ネール美術館	
シャンティー・コンデ美術館	ジャン・フーケ(写本装飾12)
エル・エスコリアル	リベラ(1)/ティントレット(3)/ヒエロニムス・ボッス(3)/パティニール(1)/ティツィアーノ(2)/ロヒール・ファン・デル・ウェイデン(1)/ヨルダーンス(2)/グエルチーノ(1)/ヴァッカーロ(1)/ヴェロネーゼ(1)/エル・グレコ(1)/クラウディオ・コエーリョ(1)/ドイツの画家(1)
マルセイユ・ロンシャン美術館	オーギュスト・カルリ(彫刻2)/ピュジエ(彫刻3)/ジャン・トゥルカン(彫刻1)/イカール(彫刻1)/デュコマン(彫刻1)/ペルジーノ(1)/コロー(1)/レンブラントに帰属(1)/シャヴァンヌ(2)/テニールス(1)/ジョセフ・アヴィ(1)
リヨン美術館	ベルクハイデ(1)/ファンタン・ラ・トゥール(2)/クラナッハ派(1)/フィレンツェの画家(1)/アンリ・マルタン(1)/アルペール・ベナール(1)/ゴーギャン(1)/ペレ・デュ・ボワザ(1)/メッソニエ(1)/ボーダン(1)/ジェリコー(1)/リカール(1)/ドーミエ(1)/ヤン・ブリューゲル(子)(1)/ゴヤ(1)/シャヴァンヌ(5)
所蔵記載なし	フォイアーバッハ(素描1)/レンブラント(版画2)/クラナッハ(父)(2)
アルバム小6	
所蔵先	作者(括弧内は枚数)
モントーパン・アングル美術館	アングル(80)
上記以外	アングル(3)
アルバム小7	
所蔵先	作者(括弧内は枚数、特記なき場合は油彩画または壁画)
ルーヴル美術館	アングル(素描1、油彩4)/グルーズ(素描1、油彩1)/ルーベンス(素描2、油彩1)/ミケランジェロ(素描1)/ジャン=フランソワ・ミレー(5)/ドラクロワ(5)/シャルダン(4)/フェリックス・ジェム(1)/アレクサンドル=ガブリエル・ドゥカン(2)/ボッティチエリ(2)/メッソニエ(3)/コロー(5)/バトル(1)/ダヴィッド(1)/カルバッジョ(1)/ヤン・ステーン(2)/ジャン=バティスト・イレール(1)/ドービニー(1)/ヴェロネーゼ(1)/クラナッハ(父)(1)/ランクレ(2)/フラゴナール(4)/16世紀ケルンの画家(1)/トロワイヨン(2)/ブッサン(2)/ドーミエ(1)/フランシス(1)/レオン=オーギュスト=アドルフ・ベリー(1)/レンブラント(1)/ヴァトー(2)
大英博物館	ミケランジェロ(素描1)
トレド・サント・トメ教会	エル・グレコ(4)
ティト・ギャラリー	ロセッティ(1)

ダリッチ美術館	セバスティアン・ブルドンに帰属(1)/ヴェラスケス(1)
ワイン美術史美術館	ヴェラスケス(1)/カラヴァッジョ(1)
ブリュージュ美術館	ヘラルト・ダーフィット(1)
エル・エスコリアル	作者不明(1)
ミラノ(詳細不明)	ジャコモ・ファヴレット(1)
リール美術館	作者不明(彫刻1)
アムステルダム国立美術館	アルマ=タデマ(1)
ローザンヌ美術館	アンビアヌス(1)
リュクサンブル美術館	アルビニー(1)
装飾美術館	ドラクロワ(1)
所蔵記載なし	エル・グレコ(1)
アルバム小8	
所蔵先など	作者(括弧内は枚数、特記なき場合は油彩画)
ルーヴル美術館	ドーミエ(1)
パリ市立美術館	ファルギエール(1)/デジレ=ルカス(1)/ラールマンス(1)/ジャン・デルヴィル(1)/ドーミエ(2)/トーロー(1)/ロダン(彫刻1)
リュクサンブル美術館	ヴュイヤール(1)/ルノワール(2)/アルフレッド・ロル(1)/モネ(2)/ドガ(1)/ジャック=エミール・プランシュ(1)/ラファエリ(1)/アマン=ジャン(1)/コッテ(1)/ファンタン=ラトゥール(1)/ペレ(3)/ソローリヤ・イ・バステイダ(1)/ビサロ(2)/ギヨーマン(1)/ポール・ルヌアール(1)/カロ=デルヴァーエ(1)/トーロー(1)/ヨンキント(1)/デュルメール(1)/ペレ(1)/ステヴァンス(1)/セザンヌ(1)/ロダン(彫刻1)/アリストード・クロワジー(彫刻1)/ティソ(1)/フォード・マドックス・ブラウン(1)/J.M.L.ハミルトン(1)/P.S.クロイア(1)/ダニヤン=ブザレ(1)/ウィリアム・レイニー(1)/シャルル・ル・ル(1)/ポール・ギグー(1)/シスレー(1)/アルベル・ベナール(1)/バニー(1)/ルヌアール(版画2)/チャールズ・キーン(版画1)
装飾美術館	モネ(4)/シスレー(1)
1913年のサロン	作者不明(1)
1914年のサロン	ガストン・ラ・トゥッシュ(2)
ドリューのクレジットつき	モネ(1)/セザンヌ(1)/ロートレック(1)/ゴーギャン(5)/フリエス(1)/ロダン(彫刻2)/ロートレック(2)
絵葉書	アムステルダム国立美術館
	A.モーヴ(1)
サロン(年代不明)	A.ギヨーム(1)/不明(1)
カンペール美術館	ビュラン(1)
チューリヒ美術館	ヴェルティ(2)
ローザンヌ美術館	エルネスト・ビエレ(1)/ヴェルティ(1)
1910年のサロン	エルネスト・ビエレ(1)
バーゼル美術館	エルネスト・ビエレ(2)
所蔵記載なし	不明(3)/ゴーギャン(1)/ルシノル(1)/メネンデス・ピダル(1)/ロドリゲス・アコスタ(1)/レオン・ジエロム(1)/ヘンリー・グロ(彫刻1)/ロダン(彫刻2)/ムニエ(彫刻1)/アンデシュ・ゾーン(2)
アルバム小9	
所蔵記載なし	作者(五十音順、括弧内は枚数)
各展出品作品(文展・帝展・二科展・独立展・国画会・春陽会・光風会・一水会・新制作展・日本美術展覧会・新美術家協会展・個展・遺作展)	青山義雄(1)/安宅安五郎(1)/新井完(1)/石井柏亭(1)/猪熊弦一郎(1)/梅原龍三郎(3)/太田喜二郎(1)/岡田三郎助(1)/奥瀬英三(1)/柏原覺太郎(1)/九里四郎(1)/熊岡美彦(2)/小磯良平(2)/小出栄重(2)/児島善三郎(2)/小山敬三(1)/佐伯祐三(8)/清水刀根(2)/清水登之(1)/鈴木信太郎(1)/鈴木保徳(3)/高畠達四郎(1)/瀧川太郎(1)/田邊至(1)/田邊三重松(2)/辻愛造(1)/津田青楓(1)/中川紀元(1)/中澤弘光(1)/長谷川昇(1)/藤島武二(1)/藤田嗣治(6)/牧野虎雄(5)/正宗得三郎(3)/満谷国四郎(11)/南薰造(4)/宮本三郎(2)/安井曾太郎(5)/山下品藏(1)/袖木久太(2)/吉田苞(1)/和田三造(1)
アルバム小10	
所蔵記載なし	作者(五十音順、括弧内は枚数、特記なき場合は油彩画)
各展出品作品(文展・帝展・二科展・独立展・国画会・春陽会・光風会・一水会・新制作展・日本美術展覧会・新美術家協会展・個展・遺作展)	アスラン(1)/アボスース(1)/アンリー・マルタン(1)/ヴァン・ドンゲン(1)/ヴラマンク(2)/エンネル(1)/オットマン(2)/オルロフ(2)/カモアン(4)/クワルベー(1)/クビン(1)/クランドラン(1)/ゲラン(3)/ゴーギャン(1)/コラン(1)/コロー(3)/シスレー(2)/シモン(1)/シャヴァンヌ(1)/セザンヌ(2)/セルジエ(1)/ヂムミ(1)/デスピニア(1)/デスピュジョール(2)/デバリエール(1)/デュフィ(3)/ドービニー(1)/ドガ(2)/ドニ(4)/ドラン(1)/トルイユペール(1)/ドンゲン(1)/ピサロ(2)/ピッシエール(1)/ブウダン(1)/ブウルデル(1)/フリエス(2)/ブリカール(2)/フレミエ(2)/ベギュム(1)/ベナール(1)/マチス(3)/マネ(1)/マルケ(2)/ミレー(1)/モネ(1)/ユトリロ(1)/ラファエリ(1)/リュシアン(1)/ルオー(1)/ルグラン(1)/ルノワール(6)/ルバスク(5)/ロート(1)/ローランサン(1)/ロダン(彫刻2、素描2)/ワロキエ(2)

山本六三の作品について

岡本弘毅

はじめに



図1



図2

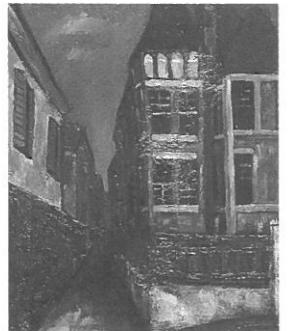


図3

神戸の長田に生まれた山本六三(やまもと・むつみ1940~2001年)は、幻想とエロスに彩られた独自の世界を主に銅版画と油彩画の分野で描いた作家である(図1)。東京に滞在した1960年代末と大阪の茨木に住んだ1972年から87年までの期間を除き、生涯の大部分を神戸市内で送っている。非常にローカルな活動をおこなったため、その名が一般の美術ファンに広く知られているわけではない。だがその一方で、独特の退廃美に満ちた世界を熱烈に愛好する人々も全国に一定数存在する。いわばマニアックな作家の典型であり、ひとえにそれは、既存の美術団体に属さず、画壇や時代の潮流に背を向け、自らの美意識のみに忠実に制作をおこなうという芸術家としての気質に由来している。

また、こうしたタイプの作家によく見られるように、山本は基本的に寡作であった。発表の機会も多いとはいはず、後半生から没後10年までに限ってみても民間のギャラリーで小規模な展覧会が数回開催されたにとどまる。しかも、そこで展示されたのは専ら1960年代末以降の作品であったため、山本のイメージは上記のようなマニアにとってさえも中後期の作品とりわけ後期のエロティックな女性像によって決定付けられてきた。社会の表舞台にほとんど出ることのなかった山本については、これまでに語られた言説も少なく、その実像はいわば神秘のヴェールに包まれていた。

そうした状況のなか、兵庫県立美術館では、2009(平成21)年12月15日から2010(平成22)年3月14日までの期間、コレクション展Ⅲに併設するかたちで「山本六三展—幻想とエロス」を開催した。これは、常設展示室の一室という限られた空間ではあるが、地元の公立美術館で山本六三の作品をある程度まとまった形で展示する最初の機会となった⁽¹⁾。さらに本展は、人気の高い後期作品のみならず、中期の代表作である銅版画群、さらには習作的な色合いの強い前期作品をも含む約90点を一堂に集め、不完全ながらもこの作家の生涯を概観する初めての回顧展となつた(図2)。

本稿の目的は、この展覧会の報告を兼ねつつ、山本の画業を改めて俯瞰することにある。これにあたっては、彼のキャリアを制作時期と技法によって、1. 初期油彩画(1950年代末から60年代前半まで)、2. 初期銅版画(1960年代後半)、3. 中期銅版画(1970年代前半)、4. 後期銅版画(1970年代後半および1990年代)、5. 後期油彩画(1980年代)の五つに便宜的に区分した。それらを年代ごとに見ていくことで、山本の作風の変遷を辿ろうと思う。

各時代の作品について

1 初期油彩画 1957~1962年頃

(1) 具象絵画

(1) 民間では2009年1月に渋谷のBunkamuraギャラリーでスパンアートギャラリー主催で開催された「山本六三 聖なるエロス」展が中後期の作品を数多く集めた展示をおこなっている。

山本六三は、1940年1月に神戸市長田区腕塚町の酒店の四男として生まれ、幼く

して父を亡くした後、菓子店に転業した母一人の手で育てられた。神戸市立神港高校に在学中、美術教師石川秀太郎の指導で美術の世界に興味を持ち始め、同氏が顧問を務める美術部に在籍した。1957年、2年生の時に兵庫県小・中・高校絵画展に《洋館》(図3)という油彩画を出品、福永金之輔ら美術部の友人3人とともに学校賞を受賞している。

また、この頃に神戸市社会教育課が主催する市民絵画教室(旧・関西学院大学チャペル、現・神戸文学館)に通い、小松益喜や奥村隼人らの指導を受けている。同じ時期、学校は違うが同じ歳の中田誠、1歳下の井上治幸(後のアルフォンス・井上)といったアーティストもこの教室に通っており、ともに研鑽を積んだという。

この頃の山本の作品には、伝統的な写実表現やフォーヴ的表現が認められる。例えば、最初期の作品と思われるもののひとつに、坊主頭に上半身裸の自画像(図4)が残されている。少年期独特の潔癖な眼差しが印象的なこの自画像は、極めて堅実な写実性を示している。また、上述の《洋館》など神戸や西宮の風景や建物を描いた一群の作品には、ルオーやヴァランクといったフォーヴィズムの画家たちの影響が色濃い。もちろん、未だ個性的な表現には至っておらず、先人の模倣に留まっているものの、構図や筆遣いの巧みさは美術に目覚めて間もない高校生の手によるものとは感じられず、教師たちの指導の良さとともに山本人の早熟な才能を見て取ることができる。

高校卒業後の山本は、進学も就職もせず、地元神戸に残って創作活動に専心する道を選ぶ。この頃、友人の福永金之輔、向井孟らと「主人公」、「Vie」という名の絵画サークルを結成し、三宮の京美堂や元町の喫茶店DONなどでグループ展や個展を開催するなど活発な活動を展開している。そこに出品されたと思しき作品が山本の夫人であった大月佐保子氏の自宅に数点残されている。刺々しい描線で描かれた第2の自画像(図5)や、《一日が始まる》(1960年)(図6)、《休…以下逸題》(図7)といった室内の人物を描いた作品、《壊れた舟》(1960年)(図8)など屋外に人物を配した作品などである。

この頃の山本は、エコール・ド・パリの画家たちに強い共感を抱いていたらしく、バスキンやキスリングがとりわけお気に入りだったという。赤いセーター姿の青年として自らを描いた自画像では、瞳のない目と長く引き伸ばされた首の表現にモディリアーニからの影響が感じられる。室内の人物を描いた2点の作品も、エコール・ド・パリの画家たちを思わせるペーストが漂う。

また、この時代の作品には、後年の幻想的な作風の萌芽がすでに認められる。例えば、《一日が始まる》は、洗濯する女性の姿を描いているが、その右に唐突に突き出た黒い手が一種ミステリアスな効果を挙げている。茫洋と広がる青空の下、椅子に腰掛けた二人の裸婦とその遠景に立つ一人の人物を描いた横長作品(図9)、人骨が散らばり不穏な気配を漂わせた海辺に鴉の群と二人の裸体の人物を置いた縦長作品(図10)、そのバリエーションと思しき《壊れた舟》など、一群の屋外の風景では、さらにシュルレアリスム的な幻想が強く打ち出されている。なかでも、《壊れた舟》は、荒々しいタッチによる抽象化への志向が興味深い作品である。ちなみにこの作品は、三宮の国際会館で開催された第8回コーベ・アンデパンダン展で第3位に選ばれている。

それらの作品の主題並びに様式上の幅広さを見れば、当時の山本が独自の表現を求めて模索を続けていたことが想像できる。特に、海辺の裸婦像に見られる妖しい雰囲気は、後年のエロティックな女性像を予告するものとして注目に値する。だが、山本の作風は直接そこには向かわず、いったん抽象絵画へと接近していく。



図4



図5



図6



図7



図8



図9



図10



図11



図12

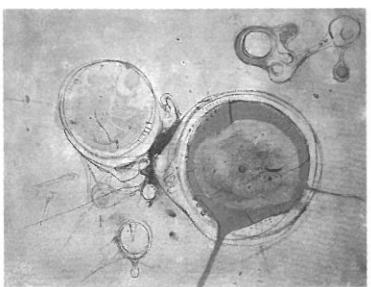


図13

(2)抽象絵画

現在、大月氏の手元には、これまで見た作品とは異質な抽象的作風の油彩画が10点近く保管されている。残念なことに、今日ではタイトルや正確な制作時期がわからないものがほとんどである。そうした中、どのような展覧会に出品されたかまでは不明ながら、作品裏に出品票が貼られたものが1点残されていた。《火の鳥》と題された作品(図11)がそれである。その出品票に1962年の年記が入っているので、一連の抽象絵画の制作年を考える基準となる。これと同様に、虚空中有機的な形態が浮かぶ別の作品(図12)も、モチーフの描き方や画面サイズおよび額装の類似性から同時期に描かれたものと推定できる。

これらの作品には、後述する1960年代後半以降の銅版画群を先駆する要素が認められる。例えば、習作と思われる1~2号サイズの小作品群(図13)や《破片》と題された作品(図14)には、後の銅版画に頻出する眼球に類似したモチーフがすでに登場している。これらに何らかの象徴的な意味があるかどうかは定かではないが、後の『眼球譚』連作にまで連なる前期作品の最重要モチーフであることは間違いない、今後考察を続ける必要があるだろう。

さらに、よりサイズが大きく抽象性が強い絵もいくつか存在する。アンフォルメル風の画面の中に画鉢やゼムクリップを付着させた《沙上D》(図15)などである。これらは、当時関西の現代美術界を牽引していた初期の「具体」などからの影響を感じさせる。山本は1962年および1963年に東京都美術館で開催された行動美術展に出品しているが、当時の会場写真に写っている作品と様式や画面サイズが似ていることから、近い時期の作品と見て間違いないだろう。ちなみに、山本が公募展に出品したのはこの時期だけであり、自らの芸術家としての生き方にそぐわないと感じたのか、すぐに離脱してしまう。

なお、大月氏宅には、これらとは別系統の、キュビズム風の人体を描いた半抽象ともいべき作品もいくつか残されている(図16)。これらの制作年は現時点では特定できない。そのうちのひとつ、海辺の風景を描いたと思しき作品(図17)は、先に見た《壊れた舟》のモチーフを更に抽象化したもののように見える。高校時代から行動展出品時代までの山本の作風は、しだいに抽象の度合いを強めていく傾向にあるので、《壊れた舟》と《火の鳥》の間、1961年頃の作品でないかと推測できるが、現時点では確たる証拠は見つかっていない。

2 初期銅版画 1965~70年頃

1965年頃からの数年間、山本は対外的に目立った活動をおこなっていない。同時に、彼の周囲では、1965年に友人の中田や井上が河口龍夫らとともに「グループ<位>」を結成したり、1966年に堀尾貞治が具体美術協会に参加したりするなど活況を呈していたとの対照的である。だが、この頃すでに次の段階への胎動が始まっていた。つまり、銅版画という領域への新たな挑戦である。

この時期の作品は、山本の生前に出版された唯一の作品集『エロス・タナトス山本六三画集』(1996年・審瀬都館)には全く掲載されていない。この画集の編集には山本自身が大きく関わっており、そこから抹消されているという事実から、後の作者本人から習作扱いされていたと推察できるが、山本の銅版画の出発点を示すものとして無視することはできない。今回の展覧会の準備調査で、こうした知られざる初期作品が大月氏宅に遺されたファイルから十数点見つかったのでここで報告しておきたい。

その多くは、まともな版画用紙ではなくスケッチブックの切れ端などに刷られ、

タイトルや制作年もしくは、文字通り習作の域を出ない(図18)。しかし、《震動発生 D》(1965年)(図19)、《変形の記憶》(1966年)(図20)、《飛行する眼球》(1966年)(図21)などの作品では、サインや年記などの体裁が整えられているのみならず、作品そのものの完成度も飛躍的に向上している。山本が驚くほど短期間のうちに基本的な銅版画技法を習得していったことが伺える。

《変形の記憶》は、後年の《変形する記憶》と似たタイトルを持ち、同じ主題を取り上げた作品と思われるが、様式はより抽象的であり、先に見た60年代前半の油彩画との連続性が強い。また、《飛行する眼球》は、先述の1~2号サイズの小作品群や《破片》を継承しつつ、1969年の同題作品や、さらには1970年代の『眼球譚』の挿絵版画を予告するモチーフである。当時の山本の念頭に同書の存在があったかどうかは定かでない。ただ、生田耕作が同書の邦訳を初めて河出書房から刊行したのが1967年であり、山本が原書などでこの物語に触れていた可能性は低いように思われる。

浮遊する眼球は、あるいは、ルドンのリトグラフ、例えば版画集『夢の中で』所収の《幻視》や版画集『エドガー・ポーに』所収の《目は奇妙な気球のように無限に向かう》といった作品から影響を受けて生み出されたモチーフとも見なしうる。大月氏の回想によれば、山本は早くからルドンの内的ヴィジョンに傾倒していたらしいので、現時点ではこの可能性が高い。

その後、山本は1969年に長年住み慣れた神戸を離れ、突如上京する。そして、名古屋出身の版画家・野村博の下で銅版画技法に磨きをかけ、集中的な制作活動を開始する。点数のみに注目すれば、寡作といってよい山本のキャリアにあって、他に例のない数の作品が生み出されたのがこの年である。

代表的なものとしては、《不在》(図22)、《変形する記憶》(図23)、《婚約・狂氣》(図24)、《未決な羽》(図25)、《標的A》(図26)、《標的B》(図27)、《飛行する眼球》(図

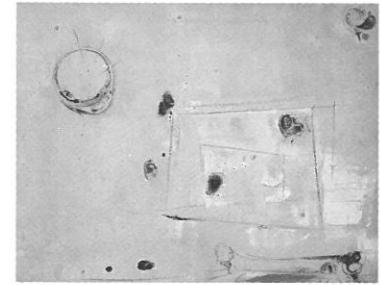


図14



図15



図16



図17

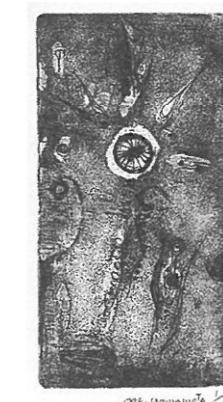


図18

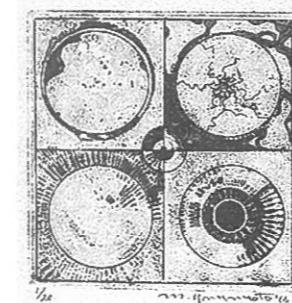


図19

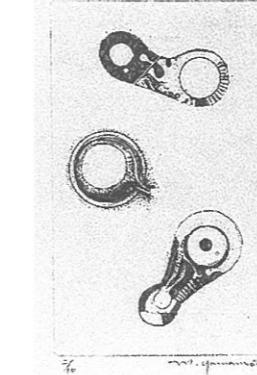


図20

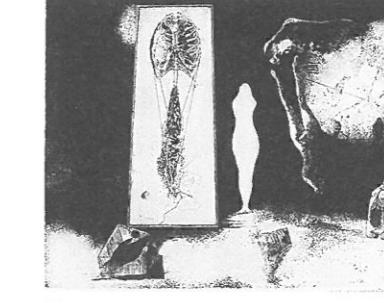


図21

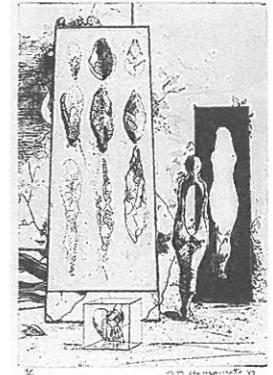


図22

図23

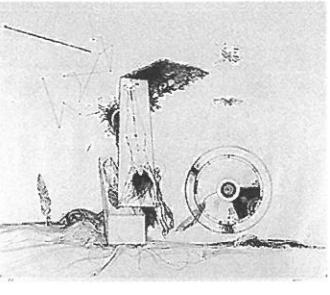


図24



図25

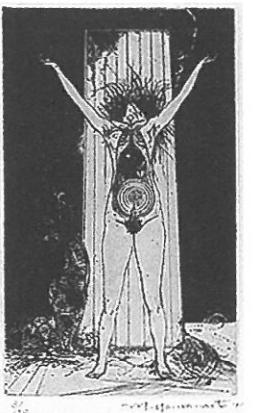


図26



図27

(2) 山本六三銅版画展リーフレット(1969年、養清堂画廊)

(3) 山本六三銅版画展案内状(1972年、京都書院)

28)など『エロス・タナトス山本六三画集』に掲載された作品を挙げることができる。さらに、近年の調査によって大月氏宅で再発見された《不在・化石した翼》(図29)、《空に埋葬した記憶》(図30)、《彼女達は未知の季節に彷徨う》(図31)、《仮面・素面(影の中の傾斜)》(図32)、《標的C》(図33)なども、これらと共に主題と様式を持つ作品に加えてよいだろう。

同年、山本は銀座の養清堂画廊で初の銅版画の個展を開いている。残念なことにその時の出品リストは現在では所在不明であり、リーフレットに図版掲載されている《不在》を除いてどの作品が出品されたかはわからない。だが、上述の作品が大部分を占めていたことはほぼ間違いないだろう。今後、何らかの記録が再発見されることを期待したい。

さて、これらの作品は、いずれもエッチングの細密描写というオーソドックスな銅版画技法によっており、《不在》、《標的A》といった作品では背景などにアクアチントを併用している。画面に登場するモチーフの種類は意外に限られており、特に頻繁に登場するものとしては、女性ヌードと頭蓋骨や胴体の断面などの人体の断片という、エロスとタナトスを強烈に連想させるものをはじめ、鳥の翼や羽根、標的あるいは眼球の瞳を思わせる同心円、棺を思わせる台形や長方形、星座のような折れ線図形、円錐などを挙げることができる。

これらの作品について、批評家の小倉忠夫は「具象と幾何学的フォルムとを統合して、個性的な詩的ヴィジョンを節度をもって定着しようと努めている」と評している⁽²⁾。実際、それらのモチーフを様々に組み合わせて構成された作品群は、いずれもシュルレアリズム的な雰囲気を色濃く漂わせており、ほとんど同一の主題(荒廃した廃墟のイメージ、あるいは不在の気配)を表現したもののように感じられる。この点においては、後年繰り返し描いたエロティックな女性像にも通じる特定の主題に対する偏愛や執着をすでに認めることができる。山本は、ここに至ってようやく模索期を脱して自らの方向性を見出したと見てよいだろう。

もちろん、ふたつの時代の作品群が醸し出す雰囲気は対照的である。平易な人物表現による後の作品群では一種透明な抒情が支配的であるのに対し、この頃の作品、とりわけアクアチントを使用したものは、曖昧模糊とした闇の中で不明瞭な自己の内面を探るが如き暗鬱さが感じられる。

3 中期銅版画 1970~1975年頃

(1)バタイユ『大天使のように』および『死者』

養清堂画廊での個展の頃、山本に注目し、以後彼の制作活動に大きな影響を与えた人物がいる。当時京都大学で教鞭をとっていた仏文学者の生田耕作である。山本の銅版画に感銘を受けた生田は、自らの翻訳したジョルジュ・バタイユ詩集『大天使のように』(1970年・思潮社)の装丁・口絵を山本に任せる。結果この本には、表紙絵(図34)をはじめ、山本の制作した5点の銅版画が使用されることになった。

これらの作品では、先に見た作品群とモチーフや様式上の共通性を認めることができる。例えば表紙絵には、《標的A》と似た同心円を腹部に持つ女性が描かれている。一方、出版の前年の年記が入った《無用者の化石した夢A》(図35)は、他のページと異なる紙質の紙に印刷され、本文中に独立的に挿入されている。5点のうちこの作品だけが1969年の制作であり、おそらくは先述の養清堂画廊での個展に出品されたものか、それに連なる作品であろう。

生田耕作は、この作品をバタイユの〈内的体験〉の世界を視覚化したものと評しつつ、バタイユとは関係なく制作したと作者本人が述べたことを伝えている⁽³⁾。いず

れにせよ、有機的な形態と幾何学的な形態が複雑に絡み合った画面構成を示すこの作品は、生田の賞賛どおり山本の初期銅版画の代表作のひとつといえるだろう。

また、『山本六三画集エロス・タナトス』には、この他に《マヌカン》(図36)と題された作品も同書の飾画として紹介されているが、実際に出版された書籍には掲載されていない。1970年の制作とされるが、モチーフや構図は表紙絵以上に《標的A》と類似しており、こちらも旧作を転用したものではないかと想像できる。

さて、1972年に私設出版社ともいべき奢瀧都館を立ち上げた生田は、バタイユの『死者』を第1号の出版物として出版した。その表紙と口絵には、山本が前年に制作した小さなエッチングがあしらわれることとなった(図37)(図38)。ここでは、それまでの複雑な構成を持つシュルレアリズム風の作品とは異なり、非常に簡潔な画面となっている。オリジナルデザインによる煽情的なワンピースをまとったセミヌードの少女をそれぞれ前後から描いたもので、後年のエロティックな女性像を预告している。

(2)バタイユ『眼球譚』

そして1977年、生田が奢瀧都館から刊行した『初稿 眼球譚』にも、山本のエッチングが使われた。これは、彼の版画作品の中でももっとも知名度の高い代表作といえるだろう。この連作の発端は1971年にまで遡り、以後長いスパンで徐々に描きためられていった。最終的に本に採用されたのは、次の11点である。

- ・箱絵《眼球》1973年(図39)
- ・口絵《横たわるシモーヌ》1973年(図40)
- ・P.21《パーティ》1973年(図41)
- ・P.31《マルセル》1974年(図42)
- ・P.41《シーツ》1973年(図43)
- ・P.51《自転車》1975年(図44)
- ・P.61《玉子あそび》1973年(図45)
- ・P.71《城》1973年(図46)
- ・P.89《闘牛場》1973年(図47)
- ・P.107《神父》1973年(または1970年)(図48)
- ・P.117《マルセルとシモーヌ》1971年(図49)

このうち、《横たわるシモーヌ》、《パーティ》、《マルセル》、《玉子あそび》、《闘牛場》には、それぞれ準備稿と思しき別ヴァージョンが存在する。《横たわるシモーヌ》の異稿(図50)は、山本には珍しくメゾチントで制作されている。また、《パーティ》は、構図やタッチを微妙に変更したヴァリエーションが数種類残されており(図51) (図52)、この主題に取り組むにあたっての作者の苦労や意気込みがしのばれる。

このシリーズの発端が生田からの依頼によるものか山本の自発的創作によるものかはわからない。このなかでは最初期に制作された1971年の《マルセルとシモーヌ》では、先行する《標的A》や『大天使のように』表紙絵などに登場した、女性ヌードと同心円を組み合わせた構図が用いられている。この作品のみ、物語の細部を逐語的に説明するイメージではなく、眼球=生殖器=玉子という連想イメージ『眼球譚』のライトモチーフそのものをシンボリックに提示するイメージとなっている。『大天使のように』の時と同じように、本来挿絵として制作されたものではない旧作を転用したのではないかと推測できる。

一方、表紙に使われた《眼球》では、中央に《マルセルとシモーヌ》と同じく眼球=生殖器=玉子の連想イメージに基づくモチーフが大きく置かれており、従来の様式

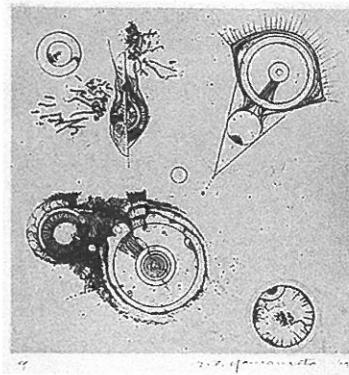


図28

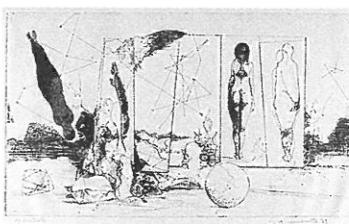


図29

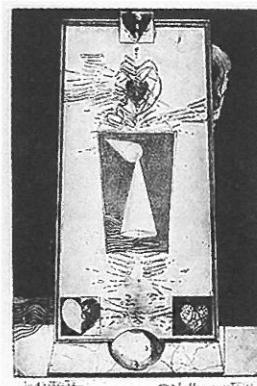


図30

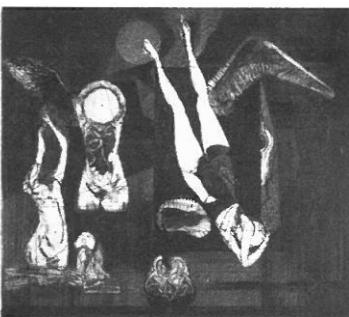


図31

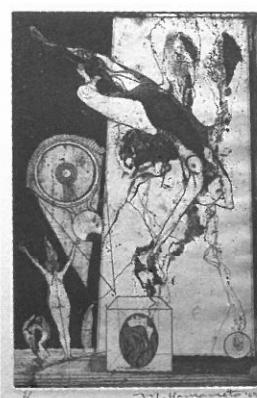


図32



図33

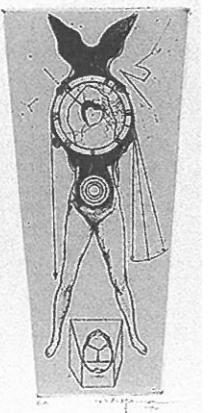


図34



図35



図36

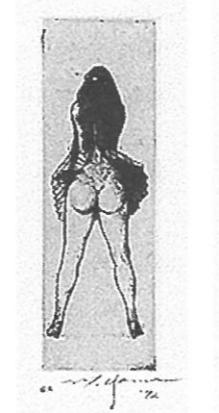


図37



図38



図39

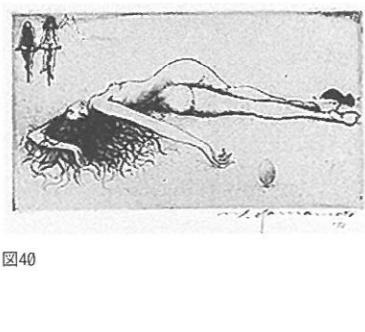


図40



図41

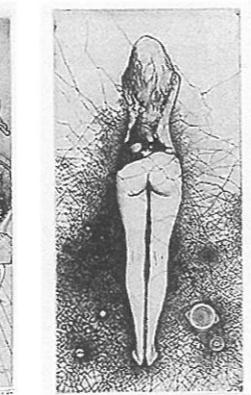


図42



図43

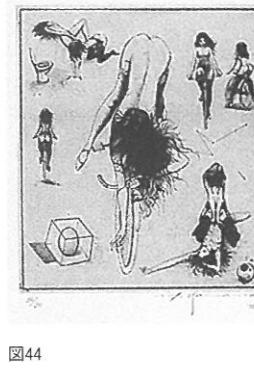


図44



図45



図46

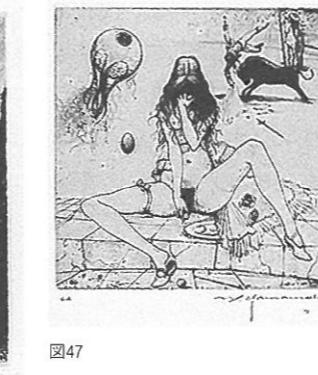


図47



図48

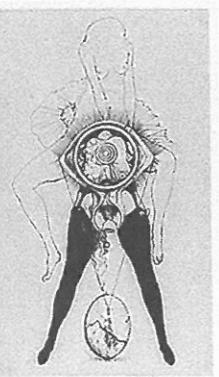


図49

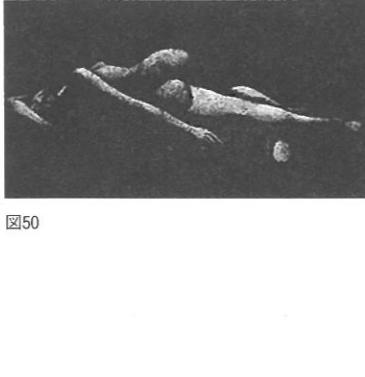


図50



図51



図52

が色濃く残っているように見えるが、周囲にはこの小説のいくつかの場面が配されている。また、それ以外の画面の多くは、テキストに書かれた各場面にほとんど忠実な描写がなされている。これらを見る限り、山本の銅版画様式が1972年頃を境に微妙な変化を遂げたのではないかと推測できる。ちなみに、この年に山本は住み慣れた神戸から大阪府茨木市に転居し、1987年に再度神戸に戻るまで、同地で絵画教室を経営することになる。このことが様式の変化にも微妙に影響した可能性もあるだろう。

さて、1970年代に入って生田耕作との共同作業に取り組んだ山本は、その後も書物や文学作品とリンクした制作活動を続けることとなる。コーベブックスから1975年に刊行された吉田一穂詩集『白鳥』のために提供した3点の銅版画(図53) (図54) (図55)はその一例である。ここでは、1969年の一連の作品のように、有機的な形態と幾何学的な図形を組み合わせたモチーフを描いているが、かつての暗鬱さよりは清澄さが勝っており、次に見る後期作品へつながる過渡的作品とみなすことができる。

4 後期銅版画 1975~1980年頃、1990年代

ここからは、1970年代中盤以降の作品を見ていこう。元々多作とは言い難い山本であるが、その後半生に作られた作品の数はますます少なくなっている、その分個々の作品の影跡に膨大な時間が注がれることとなった。

『眼球譚』や『白鳥』に取り組んでいた1970年代半ば以降、山本の銅版画の作風にひとつの転換点が訪れる。従来の晦渺なシュルレアリスム的傾向は影をひそめ、平明な人物表現に取って代わられるのである。それらは、主に女性ヌードをモチーフとしているが、題材として取り上げられたのは、レズビアンを思わせる女たちや、男性器を股間に備えた両性具有者といったエロティックなものであった。

前者の例としては、ヴェルレーヌの第二詩集『女友達』に想を得たと思しき『女友達』(1974年) (図56)を挙げることができる。この主題は、構図を替えて1976年と1979年にも手掛けられることとなった(図57) (図58)。後者の例では、1976年の『天使』(図59)や、1979年の『百合の花を持つヘルマフロディトゥス』(図60)などが挙げられる。

また、山本は、1974年頃から蔵書票の制作にも手をつけている。ここでも、モチーフとなったのは、蝙蝠とともに空を飛ぶ魔女(図61)、死神と踊る少女(図62)、あるいは一角獣と並んだ女(図63)など、ロマン主義や世紀末の芸術で使い古されたイメージがあえて採用されることとなった。これらの作品は、コーベブックスから1975年に刊行されたマルセル・シュオップ作『黄金仮面の王』とバルベ=ドルヴィイ作『レア』、さらに翌年の吉田一穂歌集『冷明集』の飾画としても使われている。

ただ、山本にとって蔵書票は小品を手掛けるための口実に過ぎず、ジャンルとして特に執着する意味のないものだったようだ。76年以降は79年の『死と女(クラウス・シュテーベリンク氏)』(図64)などごくわずかな作例が認められるのみであり、この領域において、今日に至るまで旺盛な制作を続けている友人のアルフォンス・井上とは対照的である。

いずれにせよ、山本が1970年代半ばから後半にかけて生み出した銅版画は、19世紀のロマン主義芸術や世紀末芸術を思わせるイメージにほぼ終始したといってよいだろう。かの瀧澤龍彦は、そのような山本を指して「銅版画のマニエリスト」と呼んでいる⁽⁴⁾。そのようにレッテルを貼られることは、山本人にとっては承服しかねるものであったらしいが、同時代人からの言葉がほとんど残されなかったこの作

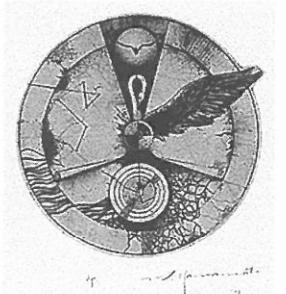


図53

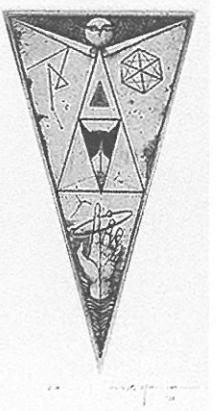


図54

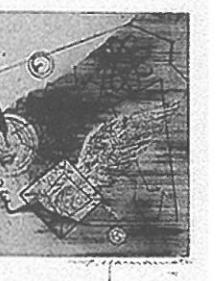


図55

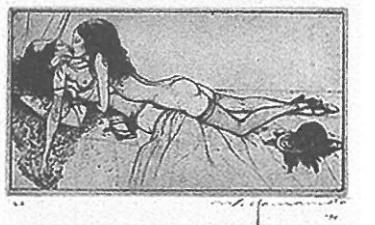


図56



図57

(4)瀧澤龍彦「銅版画のマニエリスト」(『芸術生活』6月号、1977年、芸術生活社)

家についての批評として極めて貴重である。

瀧澤の批評以降の山本の銅版画はますます洗練の度合いを深めていき、本人の思いとは裏腹に、瀧澤の言葉の正当性を裏付ける方向へと進んでいったように思われる。例えば、1978年の《ニンフの森》(図65)、《ペレアスとメリザンド》(図66)、1979年の《女とスフィンクス》(図67)、《城》(図68)などでは、描線の精緻さと画面の華麗さにおいてひとつの頂点に到達したといってよいだろう。この頃の作品では、かつてのようにアクアチントで暗い部分を表現するという手法が見られないことは注目に値する。当時の山本は、多分に偶然によって結果が左右されるアクアチントを「逃げの技法」であるとして嫌っていたという⁽⁵⁾。

例えば、『眼球譚』飾画に含まれる作品のリメイクである《城》を旧作と比べてみると、この時期の特徴が一層際立つ。両者の構図はよく似ているが、73年版がバタイユのテキストの持つ不穏な雰囲気をある程度残しているに対し、あまりにも均質に磨き上げられた79年版からはそのような印象はほとんど感じられない。時が静止したかのような画面は、まさに瀧澤の「表面だけで成り立っている繊細巧緻な世界⁽⁶⁾」という評言がより一層当てはまる。このように繊細巧緻な画面を作り出すにあたり、当時の山本は、切れのあるビュランの刻線を併用したという。

また、《ニンフの森》と《ペレアスとメリザンド》では、インクの色を部分的に赤や緑に変えたカラーヴァージョンも存在する。版画の領域では基本的にストイックなモノクロの効果を追求した山本としては例外的であるが、稠密な線の集合を生かした実験的な試みと考えられ、モノクロヴァージョンと比べて一層豪華な印象を醸し出している。

その後、1980年代に入ると、山本は油彩画の制作に没頭し、銅版画をほとんど発表しなくなる。1985年に京都のアスタルテ書房で銅版画の個展を開いてはいるが、出品されたのはほとんどが70年代の旧作ばかりであった。彼が次に銅版画に回帰したのは、晩年となった90年代であり、それも1992年の《ノスタルジイ》(図69)や1995年の《死の舞踏》(図70)などごく僅かな作例を数えるのみである。ヨーロッパ絵画の伝統的なメント・モリの図像表現に基づくこれらの作品では、70年代後半に到達した一種過剰ともいえる華麗な装飾性が減退し、抑制された描線による簡潔さを認めることができる。この主題と様式に、食道癌という死に至る病に襲われることを予見した晩年の諦念を見ようとするのは安易に過ぎるだろうか。

5 後期油彩画 1980~1990年頃

先述したように、山本が1970年代後半に銅版画で追及した耽美的で退廃的なテーマは、80年代に入ると、そのまま油彩画の領域にまで拡げられることになる。山本が油彩画に精力的に取り込むのは、1960年代前半以来二度のことである。その契機となったのは、1975年のヨーロッパ旅行であった。

この年に彼は、銅版画およびデッサンの個展をパリで開くために初めて渡欧する。大月氏の話によれば、その時に訪れたフランス、ベルギー、イタリアの美術館で過去の巨匠の作品、とりわけモロー、クノップフ、ベックリンといった象徴主義の画家たちの名作を目の当たりにし、大きな感銘を受けるとともに、それらへの挑戦心を掻き立てられたのだという。帰国後の彼は、銅版画の制作を続けながら、油彩画に再度挑戦する時期を窺っていたのであろう。70年代後半のいくつかの小品の制作を経て、80年以降、しだいに油彩画の大作に挑むこととなった。《砂の上のヘルマフロディトゥス》(1982年) (図71)、《スフィンクス》(1984年) (図72)、《豎琴—オルフェウスに捧げるレクイエム》(1987年) (図73)、《イカロスの夢》(1989年) (図

(5) 座談会「山本六三 人と作品」(2010年2月14日)でのアルフォンス・井上氏と戸田勝久氏の証言

(6) 瀧澤、前掲エッセイ



図58



図59



図60



図61



図62



図63



図64



図65



図66



図67

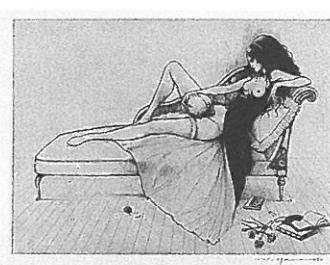


図68

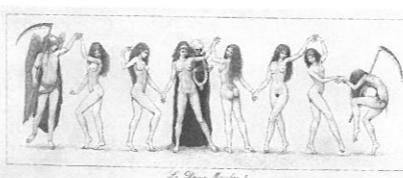


図69

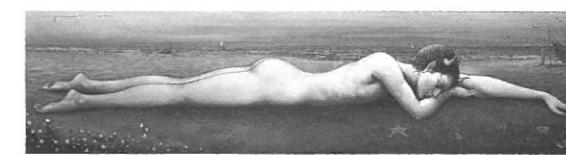


図70

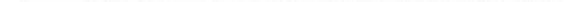


図71

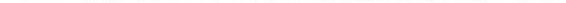


図72



図73



図74



図75



図76



図77

74)などギリシア神話に取材した一連の作品がそうである。

また、かつて銅版画で描いた主題・構図をそのまま拡大して油彩画に移し変える作例も多い。例えば、『女友達Ⅰ』に基づく同名作品(1980年) (図75)、『女友達Ⅱ』に基づく『無軌道な娘達』(1982年) (図76)、『天使』に基づく『天使・メランコリアⅠ』(1982年) (図77)などがそれにあたる。

これらの作品において山本は、現実の風景をスケッチすることなく、ほとんど想像力と過去の美術作品からの引用のみによって背景を描いたらしい。また、登場人物の造形についても、前半生から熱心に取り組んだデッサンの蓄積に拠るところが大きく、個々の作品を描くためにあらためてモデルを使うことは少なかったようだ。『無軌道な娘達』などに見られる極端に引き延ばされたプロポーションの人物を見れば、山本が写実を捨てて個人的な様式に従っているように感じられるが、一方で彼は、ある種の完全な均衡と調和に到達した『スフィンクス』のような作品を生み出すことにも成功している。

さて、この時代の山本は、こうした退廃的または神話的主題を伴う人物画に加え、静物画もいくつか描いている。1977年の『失われた手袋』(図78)や1985年の『ランプと本と砂時計』(図79)などである。当時経営していた絵画教室で生徒とともに描いたというこれらの作品では、これらは、人物画と違って実在のモチーフの写実的な描写に徹している。そして、人形作家・到津伸子の操り人形を中心に、頭蓋骨、オウムガイ、砂時計など自らが所有する様々なオブジェを自作の本棚に配置した様子を精緻に描いた1990年の『マリオネットの吊るされた棚』(図80)は、そうした静物画の系譜の頂点を示す作品である。

友人アルフォンス・井上や弟子である戸田勝久の回想によれば、山本はこの作品を完成させるのに約5年もの時間を費やし、丸一日かけて人形を吊るす糸一本を描くほどの細心さで作業を進めていったという。結果として、この作品は、バロック期のトロンプルイユ絵画の名作にも比すべき静謐さを獲得している。

このように、ジャンルによる制作過程の違いはあるが、1980年以降の油彩画は、いずれも他人に譲られることもなく、まるで完成を拒むかのようにアトリエでゆっくりと描き続けられたのであった。山本は、先にあげた瀧澤のエッセイのなかで「白痴美の画家」とも呼ばれたことに対し、非常な反感を持っていたとも伝えられるが、これは決して誇辞ではない。絵画の表層レヴェルでの完成度に異常なまでに固執する山本の制作態度を知れば、彼が日本の美術界において稀有な唯美主義の体現者であったことが窺い知れる。瀧澤の批評は銅版画についてと同様に的を射たものであったと言わざるをえない。

おわりに

以上、きわめて断片的ながら山本の画業の概略を辿ってみた。便宜的に区分した各時代の作風を見比べると、彼の目指した道がおのずと浮かび上がってくるようと思われる。すなわち、同時代の影響を強く受けた抽象絵画から、シュルレアリズムを経て、象徴主義や世紀末の芸術へと移行する作風の変化である。それはあたかも、同時代の美術が進化論的に歩んでいく方向にあえて踵を返し、西洋美術史における幻想絵画の系譜を逆行する道程であったようにも見受けられる。

もちろんこれは、恣意的な時代区分から演繹的に導かれたひとつの解釈に過ぎず、山本に從来与えられてきた反時代的で孤高の芸術家というレッテルについて屋上屋を架す以上の意味を持たないかもしれない。彼の画業に幾度かの方向転換をもたら

した内外の要因、世代や活動地域を共にする作家たちとの関係、あるいは特定の文化的サークルのなかでカリスマ的な名声を得るに至った経緯についてなど、さらに綿密な考察をおこなう必要があるだろう。また、記載内容の多くは近親者の記憶に頼ったため、正確性に欠ける箇所もあるかもしれない。今後の継続的な調査によって補足と訂正を適宜加えていきたい。とりあえず本稿が、これまでまとまつた論考がほとんどなされなかつたこの作家の今後の研究のためのささやかなきっかけとなれば幸いである。

最後に、本稿の執筆に当たって様々な情報をご提供いただいた大月佐保子、大月亜里、アルフォンス・井上、戸田勝久、中田誠、福永潤化、向井孟の各氏にこの場を借りてお礼申し上げる。



図78



図79



図80



図1 西山翠嶂《短夜》1917年 兵庫県立美術館蔵

1. はじめに

(1) 寄贈までの経緯と作品の状態

平成21年度に寄贈を受けた、西山翠嶂による作品《短夜》は1917(大正6)年の第11回文展で特選、第11席となった作品である(図1)⁽¹⁾。西山翠嶂は、京都市立美術工芸学校、京都市立絵画専門学校、京都市立美術大学等で長年教鞭をとり、1957(昭和32)年には、竹内栖鳳(1864-1942)、上村松園(1875-1949)に次ぎ京都の日本画家として3人目の文化勲章受章者ともなった作家で竹内栖鳳の後継者として長く京都画壇を主導した人物である。本作品は、六曲一双の大画面一面に船を配し、その船上に集う人々の様子を描いたもの。背景には長い屏が続き、その向こうには櫓あるいは天守とおぼしき建物のシルエットが見える。川面は、経年による退色のためなのか、意図的なものであるのか不明だが、陸地との境界がはっきりせず一面に霞がかかったように描かれている。人々の風俗は江戸時代後期のものであろう。船と背景の屏とが並行するような配置で描かれているために、画面全体の水平線が強調され、全体として静的で穏やかな印象を与えている。

この作品は、寄贈者の河津剛志氏宅に長く保管されていたものであるが、もともとは河津邸の元所有者が所蔵していたものであった。氏によると、元所有者が1918(大正7)年頃に家屋の棟上げを行った記録が残っており、おそらくその後購入か贈与かによって作品が所蔵されるに至ったのではないかとのことである。その後河津氏の先代が当該家屋と土地を購入、作品も共に受け継がれることとなった。家屋は阪神大震災で一部被災し、新家屋へと建て替えられたが、作品に損害はなかったという。作品は、1938(昭和13)年の阪神大水害の際にも、水の被害を受けたらしい。作品の画面下方が退色し、しみが多く発生しているのはそのためであろうか。しかし支持体の絹そのものは経年による劣化は見られるものの著しい損傷はない。表装にも目立った傷はなく、おそらく表装だけは水害の被害をうけた後新調したものかもしれない。⁽²⁾

屏風の箱には「短夜」という紙が貼られ、「西山筆」という墨書がある。この作品がどのような経緯で所蔵されることになったのかは今後調査を要する課題である。

(2) 作品の色彩

水害のため当初の色彩が失われたことは上述したが、では当時はどのような色彩であったのか、それを知る手がかりは少ない。『日展史』にはモノクロ写真が掲載されているのみである。これは同書編纂時に作品が発見されなかつたため、作品発表時の文展目録掲載の写真を転載したからであろう。またこの作品が掲載されている当時の文献を、現在のところ筆者は確認できていない。おそらく作品が発表されてから別の展覧会等で公開される機会がなく、長く作家の許にあったか、もしくは早々に個人の手に渡り今日に至つたためであろう。

この作品の色彩を知る手がかりとなったのが、筆者が古書店で入手した作品の絵はがきである(図2)。この絵はがき自体も当時の印刷技術によるものであり、また経年劣化のため細部の描写などは褪せて見えなくなってしまっているのだが、それでも色遣いの特徴を知ることができる。最初に気がつくのが、絵はがきでは左隻に描かれている4人の漕ぎ手のうち、3人の衣が群青になっているのに対し、作品ではその青の鮮やかさがみられない点。次に、右隻中央に描かれた後ろ向きの女性の衣と、船の苦にかけてある衣、舟中の積荷の中のいくつかが絵はがきでは緑色に着色されているのに対し、作品ではその色彩が褪せてしまっている点である。

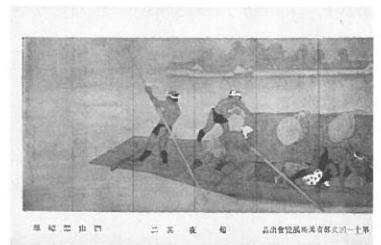
当時この作品に寄せられた石井柏亭による評を紹介しよう。石井は次のように述べている。「左半双に水棹を突張る三十石船の舟子の衣に於ける群青の強さは、周囲の寝ぼけた描線と淡い色調に対してあまりに横暴に振舞つて居る⁽³⁾。」この評によれば、当時の色合いとして、「舟子」つまり漕ぎ手の衣は目を惹く鮮やかな群青で塗られていたこと、そしてその色合いは周囲の淡い色彩に対して調和を欠くほど突出するものであったようだ。

《短夜》については、下図や素描など作品成立の過程を示す資料は今のところ見つかっていない。作品は翠嶂が3回連続して特選となった文展のうち2回目の特選を受賞した作品であり、翠嶂の画業の前半期において最も充実した時期の作品であるといつてよい。以下では、《短夜》について、その主題、成立過程など作品をめぐる諸要素について考察したい。

2. 翠嶂の画業

まず西山翠嶂の画業を簡単に記しておく⁽⁴⁾。西山翠嶂は1879(明治12)年、西村政次郎、母さとの三男として京都市伏見に生まれた。本名は卯三郎。家は袋物商を営む裕福な商家であり、父政次郎は漢学、絵画、書など多趣味であり、そのような環境のもと5人兄弟の末子ということもあり特別に愛されて育てられたという。その後父の仕事の都合で大阪の北久宝寺町へ転居、同地の渥美尋常小学校へ入学、次いで船場の第一高等小学校で学んだ。高等小学校卒業後、再び京都へ転居することになったが、このころから絵の道に進みたいと考えるようになり、そこで母親の実家と懇意であった幸野模嶺の勧めにより、当時新進の竹内栖鳳に入門することになった。文人画が隆盛していた時期であり、父政次郎も文人画爱好者であったため、画家になるのならば文人画家にしたかったようだが、翠嶂自身はもっと写生風のありのままの自然を描く流派を学びたいと希望したようだ。栖鳳塾では、師の描いた運筆の手本に習熟することと古画の模写(臨模)に重点がおかれた。

1895(明治28)年17歳の時、第4回国勧業博覧会に《平軍驚水禽》を出品し褒状を受ける。1902(明治35)年3月、栖鳳の薦めで京都市美術工芸学校助手となり、同年4月助教論となる。この頃、京都高等工芸学校(現在の京都工芸繊維大学)の教授と

図2 《短夜》絵葉書 発行年不詳
おそらく発表当時のもの

(3)『日展史5 文展編5』社団法人日展、1981年、p.139。

(4)主に参考とした文献は以下のとおり。
栗原山人「西山翠峰論」「都市と藝術」第258号 1936年3月。
栗原山人「西山翠峰伝」(一)「都市と藝術」第30卷第304号 1942年2月。
西山翠峰「太朴無法」大丸出版印刷、光琳社、1950年。
高木多喜夫「西山翠峰の人と画業に関する基礎調査(年譜私案)」「朱雀」京都文化博物館研究紀要第5集、京都府京都文化博物館、1992年。
『百年史』京都市立芸術大学、1981年。

して着任した浅井忠にデッサンを学んだ⁽⁵⁾。1909(明治42)年4月、京都市立絵画専門学校創立と同時に同校助教となる。1913(大正2)年、妻とみ子と死別し、1915(大正4)年に栖鳳の娘貞子と再婚、このころから栖鳳の後継者と名実ともに目されるようになった。1917(大正6)年同校助教授、1919(大正8)年同校教授となる。1933(昭和8)年から同校校長、1936(昭和11)年1月31日に辞任するまでその職を務めた。

この校長職の辞任については一騒動があった。この時、菊池契月、川村曼舟、西村五雲の3教授の退職も同時に発令されたのである。校長を含め4教授揃っての辞任という異常な事態は当然、その前年の松田文相による帝展改組と関係があるとの憶測を呼んだ。官展と在野の美術団体を統合し、既存の美術界の制度を再編しようとした松田改組が当時の画壇に大きな混乱をもたらしたことはよく知られている。竹内栖鳳は、混迷する状況について「新帝展に対する意見」(『報知新聞』1936(昭和11)年1月31日)を発表、文部省のやり方を批判したが、これに京都画壇全体が反応し、西山翠嶂、西村五雲、土田麦僊が不出品を表明、それが京都の六画塾⁽⁶⁾の塾生全員不出品へと波及した。翠嶂らの辞任は、この事態収拾のためであったことは、当事者たちは否定したものの、ほぼ間違いないだろう。そしてこれに反応した学生達のあいだに4教授の留任を望む声が高まり、約300名の学生が参集し学生大会が開かれるという事態となった。深更まで協議された結果は4画伯を名誉教授などの形式で学校に留任させる運動を市当局および文部当局に試みること、帝展出品制作を続行することで落着した。これは辞任4教授留任運動として京都市立芸術大学百年史にも記されている⁽⁷⁾。

さて画壇での業績については、上述した第4回内国勧業博覧会での褒状をはじめとして、京都美術協会主催の新古美術品展や京都後素協会主催の全国絵画共進会、日本絵画協会・日本美術院連合共進会などへ出品を重ね、1907(明治40)年開設の文展にも第1回展から入選し、3等賞を得ている。文展へはその後第2回、3回、6回、8回、9回と入選、第10回展からは3回連続して特選となった。1919(大正8)年から1928(昭和3)年まで連続して帝国美術院審査員、1934(昭和9)年の第15回展でも審査員を務めた。さらに松田改組後開催された改組第1回帝展でも審査員となったが当日の審査は欠席、同年の文展、1937(昭和12)年以降の新文展でも第1~3、5、7回展で審査員を務めた。1929(昭和4)年帝国美術院会員、1935(昭和10)年松田改組時の帝国美術院会員、1937(昭和12)年帝国芸術院会員(1947(昭和22)年より日本芸術院)、1944(昭和19)年帝室技芸員となり、戦後は日展で作品を発表、1957(昭和32)年には文化勲章を受章した。

これらの華々しい業績に加え、翠嶂の画業でもうひとつ重要な事項が、画塾青甲社の主宰である。1921(大正10)年1月14日に翠嶂によって創立された青甲社は、彼の死の直後、1958(昭和33)年6月19日の総会で解散が決定されるまで37年にわたり京都における最大の画塾として多くの画家を育てた⁽⁸⁾。青甲社の「青甲」とは翠嶂の言葉によれば、仏書に觀る「青甲の処女地を耕し、孟春陽氣萌動して、草木の甲草を戴き、地上に芽を出し、みどり滴る新鮮なる嫩葉の生長を意味す。また易經に、甲拆という文字あり、『雷雨作而百果草木皆甲拆』とあり、これを以て青甲の發祥の地とした⁽⁹⁾。」ということであり、塾生達が処女地に芽生えた若葉のようにすくすくと伸びて行き、花も咲き立派な実を結ぶことを祈念する意味が込められていた⁽¹⁰⁾。はじめ18名でスタートした塾は塾生を増やし、塾員録によれば1924(昭和3)年には55名、1946(昭和21)年には89名を数えるまでになった。青甲社は創立時から1923(大正12)年までは毎年春と秋の二度大研究会を開催した。1924(大正13)年には、岡崎第一勧業館で塾展第1回展が開催され、その後塾展は1934(昭和9)年から1937

(5) 西山翠嶂『太朴無法』大丸出版印刷、光琳社、1950年、pp.140-141。

(6) 西山翠嶂の青甲社、西村五雲の晨鳥社、土田麦僊の山南塾、堂本印象の東丘社、石崎光瑠、中村大三郎の各画塾。

(7) 「百年史」pp.307-308 この事態収束に対して西山翠嶂は次のようなコメントを出した。「昨日、生徒大会の席上で説明した私達の立場を生徒諸君がよく諒解してくれて新帝展の出品制作を続行することになりましたので大変よろこんでいます。出品後に再び運動を起すとかいふことも聞いていますがなるべく穩便にすませてほしいと思ひます」なお、翠嶂が名誉教授となつたのは1950年5月。

(8) 主な塾生は、堂本印象、福田恵一、森守明、小川翠邨、上村松菴、福田翠光、三谷十糸子、秋野不矩、広田多津、川上拙以、西山英雄、向井久万ら。帝展以後の特選作家の数も他の画塾を大きく上回っている。豊田豊「青甲社特選作家記」『西山画塾 青甲社』美術春秋社、1943年、pp.61-71。

(9) 西山翠嶂「寸言」『西山画塾 青甲社』、美術春秋社、1943年。

(10) 「西山画塾 青甲社座談会」前掲『西山画塾 青甲社』、p.35。

(昭和12)年まで、一時中断もあったが、1939(昭和14)年まで12回にわたって開催された⁽¹¹⁾。青甲社の活動、功績については先学の研究に詳しいのでここでは省略するが⁽¹²⁾、西山翠嶂が『西山画塾 青甲社』の巻頭における次の言葉、「古来絵を教へると云ふ事は悟りであり、自覺もある。総じて研究は、他より掣肘されることなく、思ふ存分にやってこそ、完遂し得るといへる。(中略)塾展にあっては一切鑑査を行はない。新進の作家は、思ふまま、信ずるまま、自由に驕足をのばし得る。そこに作品の巧拙は別として、真実なる域に精進の端緒が拓かれるのではからうか、私の塾展に意義を認めたのは、即ちこの辺に重点を置いて今日に至ったのである⁽¹³⁾。」から伺えるように、塾生の資質を尊重しそれを最大限伸ばすことに傾注した。その指導姿勢が多くの逸材を輩出することになったのであり、画家としてだけでなく指導者としての功績は看過することはできない。

3. 文献、資料

生前数々の栄誉に輝き、多くの後進を育てた画家西山翠嶂であるが、作品がまとまって紹介される機会は少ない。作品についても文展、帝展出品作の所在がわからないものも多く、従って今回のように個人宅に所蔵されていたケースは他にも考えられるであろう。文献資料も多くはない。今回主に参考とした生涯、画業に関するまとめた文献は以下のものである。特に高木多喜男氏の詳細な年譜は多くの美術雑誌を悉皆調査し編纂された、翠嶂の画業を網羅した最も詳しい資料と言うべきものである。

- ・ 楽濤山人「西山翠嶂論」『都市と藝術』第258号 1936年3月
- ・ 楽濤山人「西山翠嶂伝」(一)『都市と藝術』第30卷第304号 1942年2月
- ・ 『西山画塾 青甲社』美術春秋社、1943年
- ・ 西山翠嶂『太朴無法』大丸出版社、1950年
- ・ 喜寿を迎えた西山翠嶂特集『萌春』3-6、1955年6月
- ・ 西山翠嶂受章記念特集『萌春』52、1958年2月
- ・ 高木多喜男「西山翠嶂の人と画業に関する基礎調査(年譜私案)」『朱雀』京都文化博物館研究紀要 第5集、1992年
- ・ 田中修二「西山翠嶂と画塾・青甲社」『大分大学教育福祉科学部研究紀要』第24卷第1号、2002年

このほか、遺族から2002(平成14)年度に京都府へ寄贈された資料が京都府立総合資料館に保管されている。これは昭和初期から昭和30年代までの書簡221通と自筆原稿1通であり、私信であるため一般には公開されていない。内訳は画家、美術評論家等美術関係者、俳壇関係者、友人からなるものであり、書簡が遺されている画家の数は40名にのぼる⁽¹⁴⁾。

ただし上述したとおり、《短夜》の成立過程を示す素描や小下図、大下図といった絵画資料は今のところ見つかっていない。またこの作品に対する翠嶂自身の著述も見出せていない状態である。従って以下では、作品をめぐるある記述をもとに、作品の成立背景について考察を進めたいと思う。

4. 《短夜》について

(1) 主題

作品に描かれているのは画面中央後ろ向きの女性の髪型などからおそらく江戸時

(11) この中断は、1933(昭和8)年の京都市美術館落成に伴い、翌1934(昭和9)年に京都の全塾展を一丸として京都市展という名のもとに総合開催しようとする議がなされたことによる。青甲社は塾展を開催せず、この京都市展参加といふ決断をした。神崎憲一「西山画塾 青甲社」に就て「前掲『西山画塾 青甲社』p.59」。

(12) 青甲社の活動については、田中修二「西山翠峰と画塾・青甲社」(『大分大学教育福祉科学部研究紀要』第24卷第1号、2002年4月)に詳しく述べられている。

(13) 西山翠峰「寸言」前掲『西山画塾 青甲社』p.3。

(14) 鎌木清方、石崎光瑠、西村五雲、堂本印象、土田麦僊、福田平八郎、橋本関雪の書簡は数通~20通ほどが遺されている。他にも秋野不矩、荒木十畝、上村松園、梶原絢佐子、堅山南風、勝田哲、川合玉堂、児玉希望、小室翠雲、三谷十糸子、結城素明、横山大観らの名が見える。

代後期の風俗であろう。ではこれは具体的にどのような情景を描いたものであるのか。手がかりとなったのが、高木多喜男氏による年譜の中から見出された一文献、松本亦太郎による著作『現代の日本画』である。そこには《短夜》について次のように述べられている。

「自然式絵画中で人物を描いたものがあるが、其中で西山翠嶂氏の短夜と鎌木清方氏の黒髪とは特に注意すべきものである。翠嶂氏のは京都風の地味なる絵であり、清方氏のは東京風の意氣なる絵である。女の描き方でも翠嶂氏の方は身嗜みがあり、清方氏の方は嫋娜なる趣致がある。短夜には淀川を上って伏見に近づきつつある三十石乗合船の暁の気分が実によく表れ人物の多きに拘はらず夫々の群に意義があり、夫れが又短夜の経過より来る軽い眠むたい心持によく統一されて居る。淀城の長い堀は多少の目障になれどあれが無いと淀川三十石短夜の心持が出でない、堀をモー少し朦朧と描いてはとの考も起るが然かすれば船との調和が成立しない、アーベンふ遣方より外に仕方は無いのであらう。平和の風景に城を背景にすると云ふ事は似つきはよく無いのは自然の事であるが、短夜の場合には此城を避ける事が出来なかった。短夜の筆の洗練に至ては同類画中群を抜いて居る。藁包に添へたる躊躇の花や、伏見稻荷社に奉納すべき絵馬の梅の木などの軽妙なる描き方は隅々以て此作家の筆の垢抜けのして居る状を示して余りある⁽¹⁵⁾。」

松本亦太郎(1865-1943)は東京帝国大学、ライプツィヒ大学、イエール大学に学んだ心理学者。1906(明治39)年京都帝国大学教授となり心理学講座の新設にあたった。1909(明治43)年から1915(大正4)年まで京都市立絵画専門学校校長を務め、文展審査員も務めた⁽¹⁶⁾。本書執筆のきっかけは、「職責の関係と自己の嗜好との為め比較的多く日本画の作品と新進画家の考に昵近するを得て種々の観察をなし、明治、大正時代は邦画史上頗る重要な時期である事に想到し、此時期に出現した傑作につき稍委しき叙説、評論をなして置く事が極めて必要であると考へ、先づ文展出陳の作品を中心として之を試みた⁽¹⁷⁾。」ことであった。松本は同書の中で、同時代の日本画の背景となる日本絵画の諸要素を述べるとともに、第4回文展から第11回文展までの具体的な作品を取り上げ、それぞれの特質について丹念に記述し、評論している。《短夜》の記述がある1927(昭和2)年刊の本書は、大正4年の初版本の改訂版であり、文展第9回から第11回までの出陳画評、すなわち《短夜》の評は改訂に際して新たに加えられたものであった。

さて、この松本の評論に見られる一文「淀川を上って伏見に近づきつつある三十石乗合船の暁の気分」という記述に注目しよう。これは淀川を航行する三十石乗合船の情景であり、背景にみえる長い堀と城のような建造物、これは淀城であるという。作品をよく見ると右隻右端に水車が一基描かれているのに気づく。水車は淀城を特定する際の決め手となるモチーフである。城の西と北に2基設けられていたという水車は、直径約9間(約16メートル)もある大型のもので城内に水を汲み上げるために設けられ、淀の名所として「淀の川瀬の水車、だれを待つやらくるくる」という歌にも詠われていた。

淀城は、京都市の南西部、現在の京都市伏見区淀本町にあった城である。宇治川、桂川、さらに南から木津川が合流し淀川に流れ込む地点の川中島、現在の京阪電鉄淀駅北西に位置し、1623(元和9)年に二代将軍徳川秀忠により松平定綱が淀藩へ入ることを命ぜられたのち、幕府の援助によって築城された。城郭は1625(寛永2)年に完成し、その後、1756(宝暦6)年の落雷によって天守や建物の大半が焼失した。その後は天守、本丸御殿とも再建されず、淀藩の消滅に伴い廃城となった。今は石垣の一部が残されているのみである。

(15) 松本亦太郎「第十二 間なる文展及院展の日本画(大正六年)」「現代の日本画」、弘文館、1927年、p.482。

(16) 第4回、第5回は第2部(洋画)、第6回、第7回は第1部第2科(日本画)の審査員を務めた。

(17) 松本亦太郎「序」前掲「現代の日本画」p.3。

淀(与度津)はもともと諸国からの献納物や西日本から都に運ばれる物資を集積する商業地であり、また河内、摂津方面や大和から山城、京都へ入る要衝であった。淀川は大阪と京都とを結び、多くの物資や人が行き交うための交通経路として重要な役割を果たしており、物資や人を運ぶ過書船や伏見船、大名など身分の高い人々が乗るための御座船などが往来していた。松本の記述にある「三十石船」は三十石の積載量をもった船であり、淀川を運行する船の代名詞ともなっていた⁽¹⁸⁾。

名所、淀(淀城)は近世の絵画、資料にもしばしば登場する。絵画としてよく知られるのが円山応挙による《淀川両岸図巻》(1765(明和2)年 東京 アルカンシェール美術財団蔵)である(図3)。画稿は既に1763(宝暦13)年に描かれており、制作に2年の歳月を要したもので、京都の伏見から出発し、最後は朝日輝く大阪城の光景で終わる長さ約17メートルにも及ぶ大作である。川の中央から右岸と左岸を高い視点から眺め、それを一つに合成しているので左岸の眺めは倒立した形で描かれている。形式的には伝統的な絵図の構図を採用しているが、眼鏡絵を描いた経験にもとづき、実景を前に写実的描写を試みようとした応挙の姿勢が、広がりのある空間構成にあらわれている。この作品の、前からおよそ4分の1にあたる部分に淀城と水車が描かれている。淀城は左岸に位置するため、倒立した像で描かれているのだが、長い城壁、対岸に伸びる淀小橋、城の西側の1基の水車が描かれており、図巻を逆に見るとちょうど翠嶂作品における背景の構成と一致する。(図4)

また《淀橋本觀桜図》(江戸時代中期 大阪歴史博物館蔵)(図5)も淀周辺の景観を描いた絵画である。制作年は不詳だが、淀から橋本にかけての風景が展開し、花見を楽しむ風俗を中心に人々の営みが8曲1隻の屏風に色鮮やかに描かれている。画面左に淀小橋、淀城、そして2基の水車が描かれる。画面中央は橋本で花見を楽しむ人々、その後方にみえるのは男山の石清水八幡宮である。風俗描写に重点が置かれているためか、景物間の距離は圧縮され、現実とは異なる空間構成がみられるが、名所の特徴ははっきりと描かれている。水車を備えた城郭の風景はひとつの名所、ランドマークとして認識されていたことが伺える。

絵画作品ではないが、『淀川両岸一覽』(1861(文久元)年 大阪歴史博物館蔵)(図6)という書物にも淀城の絵が掲載されている。これは京都伏見から大阪八軒家までの、淀川を上り下りする船から両岸を眺めた光景をおさめたもので、「上り船の部」、「下り船の部」それぞれ上下、計4巻から成る。淀城の図版は「上り船の部」下巻に其一か

(18) 淀川の船運に関しては、展覧会「水都大阪と淀川」展(大阪歴史博物館)およびその図録を参考にした。



図3 円山応挙《淀川両岸図巻》部分 1765年 東京 アルカンシェール美術財団蔵



図4 円山応挙《淀川両岸図巻》部分(上下逆に見たもの) 1765年 東京 アルカンシェール美術財団蔵



図5 《淀橋本觀桜図》江戸時代中期 大阪歴史博物館蔵

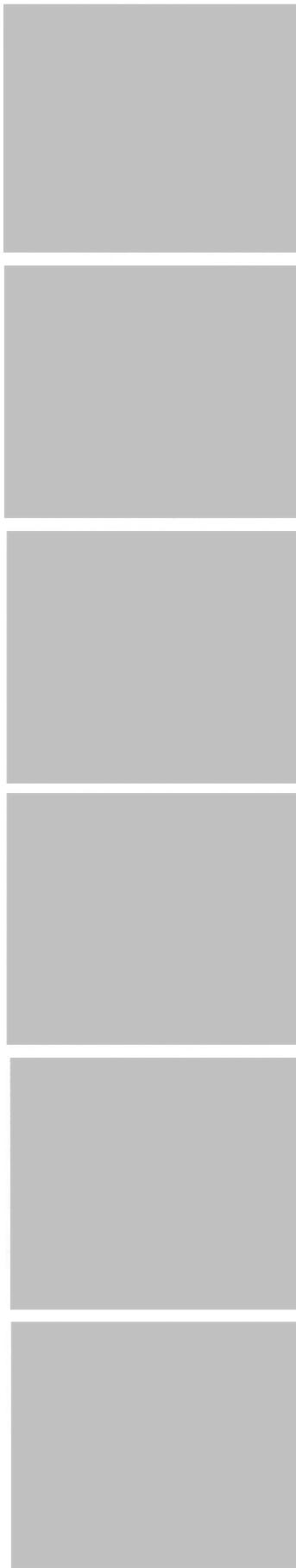


図6 「淀川両岸一覽」より「淀」其一～其六
1861年 大阪歴史博物館蔵

ら其六に亘って掲載され、其四に「水車」として淀城と水車が描かれている。画面下方には三十石船と思われる船も描かれている。

西山翠嶂の『短夜』は、このように古くから名所として描かれてきた淀城を背景とし、江戸時代後期、三十石船に乗り合う人々の様子を絵にしたものである。松本の記述に「暁の気分」とあるので、早朝の船上の光景なのであろう。船を漕ぐ船の姿勢や画面を斜めに走る竿の直線が動的な要素となっているものの、水平線を強調した構図は、全体として穏やかで静かな雰囲気を漂わせている。褪色しているとはいえ全体に煙るような色彩、けだるい人々の様子が「暁の気分」を醸し出していると松本は見たのであろう。

(2) 画題『短夜』

画題『短夜』とは文字通り夜の短い夏の夜のことである。江戸時代、淀川を往来していた三十石船は、大坂、天満橋南詰の八軒家浜から伏見の船着場まで約45kmほどの距離を、上りは約12時間、下りは約6時間で移動したという。下り船は夜伏見を発ち、翌朝大阪に到着する便、上りは朝、大阪を出て夜に伏見に着く便が運行されていた。上りは流れに逆らって航行するため、要所要所で船頭が船から降りて、陸から船を曳いた⁽¹⁹⁾。

翠嶂の作品は、淀城を対岸から眺めた風景であり、水車が右隻の右端に描かれていることから、画面向かって左が京都方面、右が大坂方面となる。上に引用した松本亦太郎の評にも書かれているように、描かれているのは、明け方に伏見に向かう船である。朝京都に着くためには、前日の夜に大坂を発たなければならないが、そのような船が運行されていたのかどうかは不明である。このあたりの状況設定は事実にもとづいたものなのか、翠嶂の創作なのかはわからない。事実とは別に翠嶂は、一つの絵画世界を作り上げるために、朝靄のたちこめる淀川を静かに京へ上ってゆく船の情景を想定したのかもしれない。

(3) 『都名所図会』

西山翠嶂がどのようなきっかけで本作品を描くことになったのか、その経緯は現在のところ不明である。前年の文展には《未笄の女》という、成人前の初々しい女性像を描き、それ以前の文展には農夫や農婦を写実的な視点から描いた作品を出品している翠嶂にとって、江戸風俗を描いた本作品は新たな試みといえよう。

本作の成立を考える上で、参考となったのが、『都名所図会』⁽²⁰⁾という書物である。本書は秋里籬島によって著され、竹原春朝斎が挿絵を担当した、1780(安永9)年刊のいわゆる名所案内である。6巻から成り、京都の神社仏閣や名所旧跡を、中心部(第1-2巻)、洛東(第3巻)、洛西(第4巻)、洛南(第5巻)、洛北(第6巻)の順に記したものである。それ以前の文字のみの名所案内とは異なり、鳥瞰図や風俗図などの挿絵入りで名所を紹介するものであったため、当時ベストセラーとなった。

この『都名所図会』の第5巻、洛南の名所を紹介した中に、「水車 夜舟図」という項目がある。この図には三十石船が淀城の水車の前をまさに通過しようとしているところが描かれている(図7)。頁の右上には「いつかに鳴て行らんほととぎす よど の渡りのまだ夜ふかきに 忠見」という歌、左上には「淀の水車はむかしよりありて耕作乃ためにと秀吉公の室淀殿これに住しむひしより城中乃用となす也」という詞書がある。また、それに続く文章には次のようにあり、大河淀川の悠々たる様が述べられている。「淀川は五畿内第一の大河にして六国の水はここに帰会す 山城 近江 河内 伊賀 丹波 摂津 河水はつねに溶々としづかにながれて難波津へゆき

かふ舟は夜とともにたへまもなく城郭の汀には水車ありて波に隨ひ翻々とめぐる領主の茶亭橋上のゆきし美景遙々として足らずといふ事なし」

ここには三十石船の他に、乗船している人々に食べ物を売る「くらわんか船」と呼ばれる船が描かれ、その上で2人の人物が三十石船上の人々に食べ物を売っている。

さてここで一見して気付くのは、翠嶂の作品が、この図会にみる図柄と酷似していることである。その類似点を挙げると以下のようなになる。(以下『都名所図会』の図版を「図会」と記す)

- ① 「図会」の船の右端に立つ船子と《短夜》の右端の船子。(図8-1、8-2)
- ② 「図会」右端奥の船子と《短夜》の画面中央付近の船子。(図9-1、9-2)
- ③ 「図会」左手前の船子と《短夜》の左から3人目あるいは左から2番目の船子。(図10-1、10-2)
- ④ 「図会」左奥の船子と《短夜》の左端の船子。(図11-1、11-2)
- ⑤ 「図会」の左端のキセルを吸う二人の客と《短夜》の左端の客。(図12-1、12-2)
- ⑥ 雨除けの苫の隙間から二人の人物が「名所」である水車を眺めているところ。「図会」では男性が右で女性が左にあるが、《短夜》では女性が右で男性が左に来ている。しかし双方とも水車の方を眺めている点では共通している。(図13-1、13-2)
- ⑦ 船全体の形状。中央の柱や右にある竈、苫の屋根にかけられた布や綱、巻かれた苫など細部の形状。(図14-1～4)
- ⑧ 苫の上に蓑傘が三ヶ所かけられている点。その数や重なり具合。(図15-1、15-2)

船子をはじめ乗船する人々の姿かたちだけでなく、船の形状や細部の描写が非常に似ている点が注目されよう。これらから推測されることは、翠嶂が『都名所図会』の図をもとに、作品を構想したのではないかということである。

『都名所図会』を参考にしたという仮定のもと、次に相違点を見てみたい。「図会」では船子が4人、《短夜》では5人となっているところや「くらわんか船」が描かれていませんなどに違いが認められるが、一番大きな違いは空間構成である。「図会」では船と水車がかなり近い距離で描かれているのに対し、《短夜》では水車は船のはるか遠方に描かれ、淀城の景観とともに左隻の左端には宇治川にかかる淀小橋という橋も併せて描かれている。淀川の右岸から左岸を眺めた光景である。また松本亦太郎が着目した細部、すなわち右隻中央付近に躊躇の花、左下には梅の花を描いた絵馬などが描き込まれている点には、画家の細部にまで行き届いた神経を感じられる(図16-1、16-2)。「図会」では水車を主人公としてそれを観る人々の風俗が近い視点から描かれているのに対し、《短夜》では、淀城を背景とした雄大な空間構成によって、人々の風俗をはじめ、ゆったりとした淀川の光景が細やかに描き出されている。

(4) 広重《京都名所之内淀川》

『都名所図会』の淀川の図をもとに制作されたとして知られるのが、歌川広重の《京都名所之内 淀川》(図17)である。成立は1834(天保5)年頃、広重の画風が円熟味を増してきた頃とされている。船全体の形状、細部、船のポーズ、乗船した人々の様子、「食らわんか船」が横付けして食べ物を売っている様に至るまで、『都名所図会』と酷似しており、これを参考としたことは明らかである⁽²¹⁾。広重の作品においては船の右端が断ち切られており、また水車も省略されているなど若干構図が変更されている。また広重作品の画面上方に飛ぶ鳥は、「図会」に添えられた上掲の歌、「い

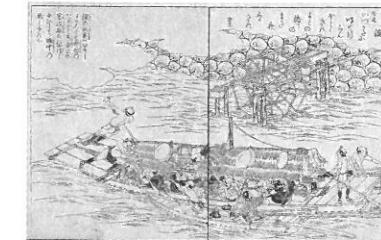


図7 「都名所図会」より第5巻 「水車 夜舟図」
1780年 図版提供(図8-15の部分図とも):国際日本文化研究センター

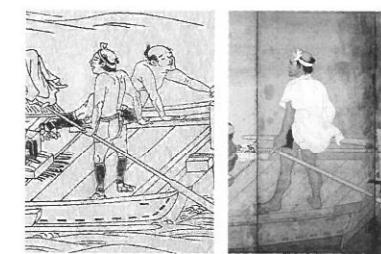


図8-1 「都名所図会」より第5巻
「水車 夜舟図」部分
図8-2 「短夜」部分

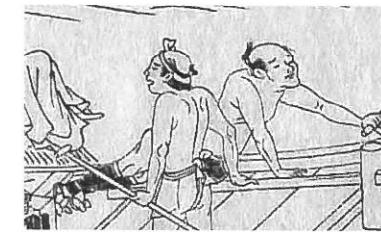


図9-1 「水車 夜舟図」部分



図9-2 「短夜」部分

(19) 淀川を運行する三十石船をはじめ淀川に関する資料、情報については、上記展覧会の企画者である大阪歴史博物館、大澤研一氏のご教示を賜った。

(20) 筆者が実見したのは1786(天明6)年再版のもの。(甲南女子大学附属図書館蔵)。巻末には画工春朝斎竹原信繁とある。

(21) 鈴木重三「廣重」、日本経済新聞社、1970年、p.41、104。



図10-1 「水車夜舟図」部分



図10-2 『短夜』部分

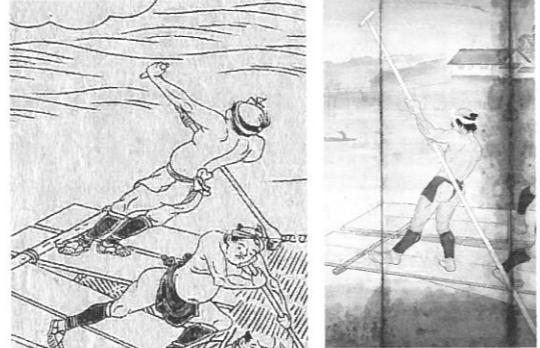


図11-1 「水車夜舟図」部分



図11-2 『短夜』部分



図12-1 「水車夜舟図」部分



図12-2 『短夜』部分



図13-1 「水車夜舟図」部分



図13-2 『短夜』部分

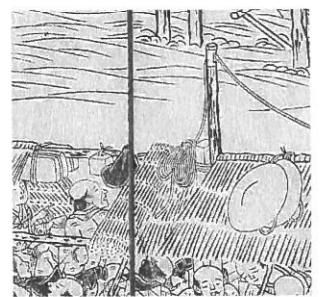


図14-1 「水車夜舟図」部分



図14-2 『短夜』部分



図14-3 「水車夜舟図」部分



図14-4 『短夜』部分

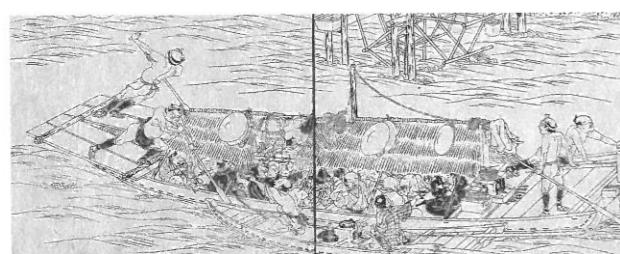


図15-1 「水車夜舟図」部分



図15-2 『短夜』部分

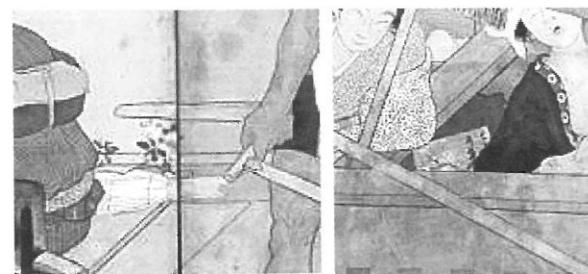


図16-1 蘭の花



図16-2 梅の花を描いた絵馬

図17 歌川広重《京都名所之内 淀川》

つかたに鳴て行らんほととぎす・・・」に依るところの時鳥であろう。

それではこの広重作品と《短夜》とはどのような関係にあるのだろうか。広重は『都名所団会』を参考にしているので、当然船や船子、船上の人々の様子は似通っている。注目すべきは、船上の人々の描写にいくつかの対応関係が見出せることである。広重作品の中でも赤ん坊を抱いている母親の姿は、「団会」にはみられないが、翠嶂の作品では右隻の赤ん坊とともに眠る女性として描かれている(図18-1、18-2)。また頬杖について眠る人物は翠嶂作品では腕枕をして眠る人物として繰り返される(図19、図18-2)。さらに苦の隙間から見える女性と老人は、顔の向きは異なるが翠嶂作品でも女性と年配の男性として描かれている(図20、図13-2)。

このように見てみると、翠嶂の作品は「団会」の図柄を直接は下敷きにしながら、部分的に広重作品の細部を採用して制作したものと解釈することができよう。あるいは、翠嶂が最初に出会ったのは広重作品で、そこからその元となった「団会」に遡っていたのかもしれない。細部の描写がそっくりそのままではないため、広重作品を目にしたのか否かは推測の域を出ないが、「団会」、「広重」に加えて翠嶂は背景に淀城を描いた。近代的な空間構成の中でこの名所を描出しようとしたのである。

以上の類似、対応関係から、《短夜》の成立には、淀をめぐる二つの図、『都名所団会』と《京都名所之内 淀川》とが大きく関わっていると考えたい。

5. 関連作品

(1) 淀城をめぐる作例

淀は以上のように、古から名所として親しまれてきた。おそらくは城郭そのものより、水車を備えているという特殊性と、川の合流地点に位置する交通の要衝であったという地理的な特徴が名所として知られるようになった理由であろう。

淀をめぐる景観は、翠嶂の同時代の画家によっても描かれている。富田溪仙(1879-1936)は中でも多く淀を描いた画家である。《宇治川之巻》(1915(大正4)年)(図21)で、多くの水車が設置された宇治川沿いの景観を描いたのを皮切りに、1917(大正6)年の第4回院展で《淀》(図22)、同年《淀城》(十二ヶ月図のうち一幅)(図23)、1930(昭和5)年《淀城》(図24)、1933(昭和8)年《淀の川瀬》など淀城を描いた作品を数多く残している。溪仙の談話をまとめた『溪仙八十一話』⁽²²⁾には、淀城をめぐる溪仙の以下のような談話が掲載されている。少し長いが以下引用する。

「淀と云へば、誰しもあの水車を思い起こすだらう。いまはその片影も止めない白亜の城郭と水車を思ひ起ことぬものはあるまい。

淀城はもと十二萬石であったと記憶するが極めて微禄を食むしかし著名な城郭であった。城主は某と云ふか実は知らない。

その微々たる十二萬石も、実は端数の二萬石は水車保護の為め、城主の実際の食禄は十萬石にすぎなかったのだと云ふ。水車は二つあった。何のためにそれが設けられたかと云ふと実用のため、その一は城中の田に、その二は城内の池に水を取るのに供せられていたのである。淀城は城壁の直下に淀城の水を見ながら城と水とのへだたりがあるために、あたら漫々たる大水を利用することができなかった。そこで、途方もなく大きな二つの水車を造り豊富な天然の恩恵に浴さんとしたものなのである。しかし淀城が城郭として、泰平うち続く徳川三百年の間何等の役目を果すことなく、却ってその附属として造られた水車が、当時幾多の人間の感情生活に寄与するところ勘くなかったと云ふことは、一面から見れば妙な皮肉でもあった。九州あたりの小僧に至る迄も、

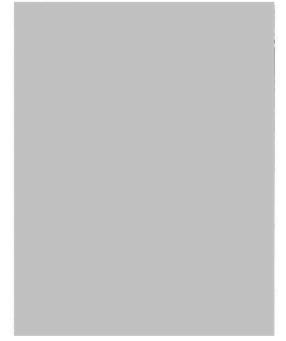


図18-1 歌川広重《京都名所之内 淀川》部分



図18-2 『短夜』部分



図19 歌川広重《京都名所之内 淀川》部分



図20 歌川広重《京都名所之内 淀川》部分

(22) 下店静市「溪仙八十一話」改造社、1925年、pp.261-268。

淀の川瀬のみづぐるま しかけよければ さっさとめぐれ
などと云って、手を繋ぎ合ひ水車のやうにまるく成つてぐるぐる廻り、真中に一人子供が突立ち心棒の如くして遊んだものである。(中略)

そのころ参勤交代にと、四国中国九州あたりから封建諸侯がのぼつて来て、淀に着いてあの水車が見えだしたときの彼等の心は、それに依つて如何に慰められたか知れなかつたのである。何故かと云へば、ここまで来ればもう京都に着いたやうなものであった。幾許もなくして京の町が見られると思ふと、ホッとして安堵の気持ちが起きる。然も水車は巨大で優美で活躍的だ。目に心に慰楽を与ふるのであった。(中略)

私はさう云ふ意味で此の淀を一度描いて見度いと考へた。しかしそれは現実にないのだから史実や伝説や多くの想像を加へて、亡びた名所を再現しやうと考へたのである。しかしどう云ふ場所に、どう云ふ状態にあった位のことは見たいと考へて、私は淀へ出かけて行った。私はまづ老いたる漁夫を備ふた。そして偏舟に棹さして水流に泛び出たのである。

水車が二つあったと云ふことは確かに解っていた。水車と水車との間は、どの位の距離があったかまづそれを知らなければ成らぬ。(中略)

漁翁は舟を止めて此のあたりだと云ふ。棹を水中に深く降して、コンコンと水底に残る水車の杭を突き当てて見せた。だが巨大な水車を造り置いた地域であるだけに流れは早く水は深い。棹の先端にあたる杭の音を聞いて私は裸体になった。そして私は水音たて激流の底にもぐり込んで見た。確に杭である。成る程ここにあつたのだなどと頷かれる。だが水中ではなかなか呑気にうなづいている訳にはゆかなかった。激流のことであるからすぐ浮びあがつて終ふ。ここで一つだけは漸く確めた。いま一つ残っている。それを突き止めれば両者の感覚が瞭らかと成る。そこで漁翁は舟をまはして棹さしてゆく。

漁翁は舟を止めてまたここだと云ふ。前のと約三十間位をへだてていた。再び棹で探つて見る。

矢張り古杭がたしかにあった。一と通り調べが終ると私はすぐ帰つて来た。それから以後は、屢々悠々として逍遙をこころみる日が多くなつた。(中略)



図21 富田溪仙《宇治川之巻》(伏見)部分 1915年 京都市美術館蔵



図22 富田溪仙《淀城》1917年 部分



図24 富田溪仙《淀城》1930年 西宮市大谷記念美術館蔵

水車は頗る上等の檜で造られたものであった。水車の円周には小さな水を汲む函が無数にぶらさがっていた。私はその水車の函の檜を得て、火鉢を造らせている。檜は蒼い水さびがついていて、落ちずに居る。水車はその高さ一丈五尺以上もあった。素敵で大きな奴がゆっくり、ゆっくり旋轉していたのだ。水車はその外周に下った函に淀川の水を汲んでは廻りつつ一つ一つ城内へと、架けられた樋へサブザブあけて居たのだ。頗る悠長な空想が徳川時代へとのびてゆく。」

溪仙のこの談話が何時行なわれたのかは定かではないが、水へ飛び込んで杭の所在とその間隔をつきとめ、水車の函を得て火鉢にしたという話が眞実であるならば、それは彼の淀に対する並々ならぬ関心の深さを物語っている。1917(大正6)年の院展出品作《淀》が、溪仙が淀城を描いた最初であったとすれば、翠嶂の《短夜》と同年の制作ということになり、京都在住で奇しくも生まれ年も同じこの二人の画家の間に何らかの交流があったかもしれないことも考えられる。

宇田荻邨(1896-1980)も淀を主題に描いた画家である。1926(大正15)年の《淀の水車》(図25)は荻邨の評価を確立した作品で、第7回帝展に出品された。水しぶきを上げて回る水車と白鷺、青々とした葦の葉を組み合わせ、鮮やかな色彩と端正な筆致で描いたものである。荻邨は同じ画題の作品を1929(昭和4)年頃にも制作している。(図26)

(2)舟遊び、舟を描いた作品

以上のように近代の日本画家によても名所としての淀、淀の水車は大正から昭和初期にかけて描かれていた。ただし溪仙、荻邨は風景としての淀を描いたのであって、往時の人々の風俗は描いていない。それに対して《短夜》は『都名所図会』を絵画的に展開させたものであり、人々の風俗描写が作品の中心をなしている。

六曲一双の大画面に船を描きそこに集う人々を描いた作品として、《短夜》と近いと思われるのが、鏑木清方(1878-1972)の《墨田河舟遊》(1914(大正3)年 第8回文展)(図27)である。本作品は、《短夜》の3年前の文展に出品され、清方の画風の方向性を固めた作品といわれる⁽²³⁾。右隻には屋形舟の中で人形舞を見る女性たち、左隻にはそれより小さい舟が行き交う様が描かれている。「江戸人の血にめぐる、この川への思慕愛惜が、そのまた奥に潜んでいた」⁽²⁴⁾ことが制作の動機であったといい、單なる懷古趣味からではなく、この光景は清方にとっては内面化された現実の一つであった。この作品は、松本亦太郎の『現代の日本画』の中でも、「数年以来文展に出た清方の製作中にて此舟遊の図は最も優れた者(マ)である。」と評されている⁽²⁵⁾。時代こそ違いはあれ、《墨田河舟遊》も《短夜》も江戸の風俗を描いていること、また舟を主題として六曲一双に構成しているところなど、共通点が多い。前者は後者の3年前に発表された作品であることもあり、翠嶂がここから着想を得たのではないかとも推測できる⁽²⁶⁾。

このほか、翠嶂と同世代の画家、橋本関雪(1883-1945)も清方作品と同じ文展に《南国》(図28)、第4回文展に《琵琶行》(1910(明治43)年) (図29)といった舟を描いた作品を発表している。ともに京都を拠点とした画家であり、何らかの影響関係を考えられるが、これについては今後の課題としたい⁽²⁷⁾。

5. おわりに 翠嶂の作品と評価

《短夜》は『都名所図会』、そして広重の《京都名所之内 淀川》も同時に参考として制作されたと考えられる。広重が名所案内でもある「図会」を、構図を変更したり月

図25 宇田荻邨《淀の水車》1926年 大倉集古館蔵

図26 宇田荻邨《淀の水車》1929年頃

(23)尾崎正明「鏑木清方 遙かなまなざし」、「鏑木清方展」図録、東京国立近代美術館、1999年、p.11。

(24)鏑木清方「自作自解」「画集 鏑木清方」毎日新聞社、1971年、p.142。

(25)松本亦太郎「明治大正の日本画界」前掲『現代の日本画』p.340。

(26)なお、鏑木清方は翠嶂の《短夜》について発表当時、読売新聞紙上で次のような辛口の評を述べた。

「常に佳作を示される菊池、西山、都路、小村、また木島氏などの例年に比して大分欠点の多いものを示された事」と京都派の不振について前置きした上で、「西山氏の『短夜』も畏敬する同氏の作としては失敗の作である。併し私はこの画を唯失敗と云ひ去ることは本意でない。曉近い淀の夜船の口に眠も結ばなかった乗合の人の様々な姿、その着眼は頗る同感するものであり、其表現も或点は最もよく現はし得たと思われるものの、人の形の醜さを如何にしても許し難い。この欠点を最も恨めしく思ふ。」『美術之日本』第9巻11号、1917年11月、審美書院、p.29に再録。

(27)翠嶂が第3回新文展に出品した《馬》(1939年) (図30)は、関雪の《意馬心猿》(1928(昭和3)年 第9回帝展) (図31)からの影響が指摘されている。(「第3回展日本画作品評」p.569『日展史』13)

や時鳥を加えて「絵画的」に描き出そうとしたのと同様、翠嶂も「図会」を「近代絵画」として再生しようとした。すなわち、背景となる淀城の櫓をシルエットで描き、霞むような淡い色彩で背景を処理し、いわゆる空気遠近法を用いて空間の広がりを六曲一双の大画面に表現しようとしたこと、写実的な人体表現がなされていることなどに、「図会」や廣重の世界とは一線を画す、近代絵画としての質を見出すことができる。

最後に西山翠嶂の画家としての評価、その中でどのようにこの作品が位置づけられるのかを考えて本論を終えたい。

上述したように翠嶂は生前、京都市立絵画専門学校長職を長く勤め、画塾青甲社を主宰して多くの逸材を育て、数々の賞に輝いた画家である。しかしそれにも拘わらず、まとまって画業が紹介される機会がなかったこともあり、文献、資料ともに潤沢ではなく、功績に比して現在の知名度や評価は十分とはいえない。翠嶂は1958(昭和33)年3月30日に没したが、その一ヶ月前に横山大観(1868-1958)が亡くなっている。この巨匠の死は当時当然大きく報じられたが、それに比して翠嶂の死の扱い方は地味であったという。このあたりの事情も翠嶂没後の評価に関係しているのかもしれない⁽²⁸⁾。竹内栖鳳の後継者として大正から昭和初期にかけて京都の日本画界を主導した西山翠嶂とはどのような画家であったのか、生前、没後に書かれたいくつかの評論をもとに考えてみたい。

まずは近代京都の日本画研究にとって重要な文献である『京都に於ける日本画史』(1929年 京都精版印刷社)を著した神崎憲一(1889-1954)。彼は翠嶂について同書の中で次のように述べている。「翠嶂の表現した藝術には、其取材の如何に拘はらず必ずそこに特質をなすものがあつて色付けていた。夫れは、処女の胸奥にでも深く潜んで居るかと許りナイーヴなリカルな情緒でそして其奥底には必ずそこはかとなく哀愁が流れ漂ふて居る。その哀愁は、賦與された人間の力では奈何ともする事の出来ない、人の世の遺る瀬ないうら悲しさである。ある時代の人は是を「もののあはれ」と言ひもした、それである。(中略)「翠嶂の作品には詩がある」と或時閑雪が評した。全く翠嶂は詩人だ。画家翠嶂は、其表現様式を絵画に籍りたが故に、画家の仲間に入れられているのではあるが、此心情には幾多古今東西の詩人をして止むに止み得て詠嘆せしめたのと、その儘に同じ詩情、同じ詩趣が流露してゐる⁽²⁹⁾。」

また翠嶂としばしば書簡も交わし、制作上の悩みなどを打ち明けていた土田麦僊(1887-1936)は次のように述べる。「西山さんの藝術は、栖鳳先生の最も古参なお弟子であるから栖鳳先生の本格的な技術を継承されていること勿論であるが、どこかに沈潜的な渋味を持っている。そして好んで描かれるモチーフに於いても多分の詩情をもっている。また一本の線にも背後に徹する味と力を持っている。(中略)かつて西山さんは私に醍醐の五大力明王の様な線の強い闘牛の図を描いてみたいと話していられた事があった。私は大賛成であり、またさう言ったものは西山さんに於いて、はじめて素晴らしいものが出来ると期待した。かうした大技術の持ち主である西山さんは、まだ本当の全部の力を投げ出した作品を世に問ふていないやうに思ふ七分どほりの力の作品を出していられるやうに私には思はれるのである⁽³⁰⁾。」

京都大学教授で美学者の井島勉(1908-1978)は翠嶂の文化勲章受章後の雑誌の寄稿文で次のように述べている。「どういうわけか、私は翠嶂さんというと、昭和七八年頃の帝展に出た「牛買ひ」が頭に浮ぶ。精確に考えれば必ずしも代表作といえるものではないのかも知れぬが、青甲社に話を行った頃の作品なので特に印象が強かったのである。その後の「洛北の秋」や「駿馬」なども想い浮ぶが、やはり「牛買ひ」が好もしかったようである。ともかくその絵に漂っていた抒情的なものは今もなお記

(28) 橋本喜三「西山翠嶂」『近代京都美術の創造者たち』紫紅社、1986年、p.78。

(29) 神崎憲一「西山翠嶂」『京都に於ける日本画史』pp.171-172。

(30) 土田麦僊「西山さんと私」『美之國』第11巻第1号(116号)、1925年1月、p.23。

(31) 井島勉「翠嶂さんに因む隨想」『萌春』52、1958年2月、p.15。

図27 鎌木清方《墨田河舟遊》1914年 東京国立近代美術館蔵

図28 橋本関雪《南国》1917年 姫路市立美術館蔵

図29 橋本関雪《琵琶行》1910年 川村記念美術館蔵

憶に鮮明である。けれどもよく考えてみると、そういうエスプリは、他の作品にもしばしば現われていたように思うが、大事なことは、それが他の多くの凡庸日本画家が逃げ込んできた雰囲気的な味とか氣分的な情緒というようなものではなくて、かなり深い詩的精神とも呼べるべきものだということである。それがどこから来るかといえば、その抒情的な味わいが栖鳳伝来の厳しいリアリズムと東洋的伝統の氣骨に支えられている点を指摘しなければならないと思う⁽³¹⁾。」

評論家竹田道太郎(1906-1997)による追悼文には次のようにある。「いま、西山さんの作品をふり返ると、ちょっと見には、言葉どころか、主張どころか、何らの意思表示も行わない、ありきたりな、伝統を素直にうけついだ、おだやかで変哲のない日本画に思えるのだが、実は、そうじゃないことに気つく。「落梅」にしても、「牛買ひ」や「秣」にしても、さらに「竹生島」にしてからが、すべて西山さんの作品には翠嶂の言葉があった。ある人はその言葉を詩と感じるかもしれないが、とにかく西山さんは、西山以外の誰もが語れない言葉を発言している。しかし、徒にどぎついばかりで、肩、ひじいからして四辺の騒音をぶち破らなくては通用しない戦後の今日の言葉と、西山さんの静ひつな言葉とは、まさに正反対であった。(中略)西山さんは、描く主体の内容を極度に大切にした。思想的なよりどころが朱子学であれ、何であれ、一つの思想によって、西山さんは観照し、把握した。そして把握したも

図30 西山翠嶂《馬》1939年

図31 橋本関雪《意馬心猿》1928年 京都国立近代美術館蔵

のを、なみなみならぬ愛情で包みながら、表面には露骨に現さなかった。だから、いつも、さり気なく、何でもない世界を描いているように見える。その何でもないところに、何でもなくないものがあるのだ。それが彼の言葉であった。(中略)だから忘れられもし、つまらながられもしたのであろう。それは、穏やかな世代に生きて、その世界にだけ通用する言葉であり、心境であった⁽³²⁾。」

以上の評論から共通していえることは、生前、そして没後も翠嶂は極めて稳健な作風をもつ画家として認識されていたということである。その作品は、静かな詩情を湛え、根底にはもののあはれとでもいうべき哀愁、諦念のようなものが流れているといった表現で語っていた。激しい筆触や色彩、造形によって画家の個性や内面を表現することが新しい絵画の在り方として見なされていた近代の風潮の中にあっては、翠嶂の作風はよく言えば、端正、典雅、稳健、悪く言えば地味で没個性的だとされた。対象の細部に美を見出そうとする翠嶂の美意識、人情の機微や陰翳を敏感に察知する纖細な感受性は、派手な筆致や色彩で人目を惹こうとする作品の中で埋もれてしまっていたのかもしれない。竹田道太郎の追悼文によれば、翠嶂の生存中に刊行された現代日本美術全集の中には、彼が育てた弟子の作品は採り上げられたが翠嶂自身は人選から外されていたという⁽³³⁾。竹田はその理由を、「西山さんは内容のない技巧を軽蔑し、門弟、後輩に対して、アルチザンになるなど厳にいましめていた。技巧のみに走って、人気とりに心胆を碎くのを極度にきらい、しぜん、ジャーナリストや画商を必要としない心境になり、ひいては不利になるのを百も承知で、それらの操縦をせず」にいたからだとしている⁽³⁴⁾。

翠嶂は自身の文章中で次のように述べている。「大切なことは、新しいものとは、どこか外国や自分の外にあるのではなくて、もっと身近に、すなはち自分自身の魂の中にのみ存する。個性のみが最も新しく、真実のみが何物にも増して新しいものだといふことだ。(中略)写生に於いて大切なことは、普通気づかれないで大切なものを見ることで、それは飽くまでも自己の教養を高めることである。最も欠けるのはこの余りにも分かり切ったことがおろそかになり、後まはしになる。技術本位になる⁽³⁵⁾。」翠嶂は新しいものに飛びついで表面的な模倣に走ることを戒めるとともに、ものの形の背後に潜む本質的なものを掴むことを重視した。対象の背後にある何かを表現すること、彼の言葉でいえば「作者の心にある表現の中心⁽³⁶⁾」をあらわすことが肝要だと考えていた。それが翠嶂の場合は詩であり、文学的情趣であったといえる。後期印象派、表現主義や未来派、キュビズムといった当時の日本の絵画界を賑わせたさまざまなイズムに特別傾倒することはなく、写生を基本とした端正な造形の中に、ある氣分、ある情趣、ある詩情を盛り込もうとしたのであり、それは同時代、後世の目には個性に乏しく、新しさのないものにも映ったのだろう。

再び《短夜》に戻ろう。着想の源となった『都名所図会』の右上には平安の歌人、壬生忠見による「いつかたに鳴て行らんほとぎす よどの渡りのまだ夜ふかきに」という歌が記されている。ほとぎすはどちらの方へ鳴いて行くのだろうか、淀の渡り(辺り)はまだ真っ暗であるのに、という意の、まさにこの歌の世界から展開するイメージを、翠嶂は絵画化しようとしたのではないだろうか。広重が、時鳥が飛ぶ夜の情景として歌に詠まれたとおりの情景を絵にしたのに対し、翠嶂は、光を受け淀城が輪郭を現し始め、人々が目覚めつつある夜明けの一情景として描き直した。《短夜》は江戸時代の風俗を扱っているという点で、翠嶂作品の中では珍しい作品だが、詩的世界を絵画表現の核に据えようとした翠嶂の意識がよく表れた一例であるともいえよう。この「忘れられた巨匠」を再評価する一つの契機となる作品ではないだろうか。

(32) 竹田道太郎「追悼 孤高の画家西山翠嶂」『三彩』100号、1958年5月、p.68。

(33) 『現代日本美術全集』1956年刊、座右宝刊行会。

(34) 竹田、前掲、p.67。

(35) 西山翠嶂「画道入門」「太朴無法」大丸出版印刷、光琳社、1950年、pp164-165。

(36) 西山翠嶂「画道入門」「太朴無法」大丸出版印刷、光琳社、1950年、p.142。

本稿の執筆にあたっては、寄贈者である河津剛志氏ならびに令夫人の談話を参考にさせていただいたほか、資料の閲覧等の事項に關し、大阪歴史博物館学芸員大澤研一氏、岩佐伸一氏、京都府立京都文化博物館学芸員市川彰氏のご教示を賜りました。ここに記して御礼申し上げます。

A b s t r a c t s

A Survey of Kanayama Heizo's Postcard Collection and a Consideration of the Artist's Residency in Europe (1912-1915)

YOSHIDA Tomoko

After graduating from the Tokyo School of Art at the top of his class, the European-style painter Kanayama Heizo (1883-1964) went to study in Paris from 1912 to 1915. While based in the French capital for nearly four years, he traveled extensively throughout Europe, created his own work, and studied art. Except for determining Kanayama's basic itinerary, not much research has been conducted on this period of the artist's life.

Thus, in addition to cataloguing some of the materials from Kanayama's archive that are now part of the museum collection, I decided to make use of the artist's store of picture postcards to reach a better understanding of his time in Europe. The collection, contained in some 21 albums, amounts to over 5,400 postcards, the great majority of which date to the European period.

The fact that Kanayama preserved the postcards with such tremendous care suggests how important it must have been for him to document the period. The postcards can be broadly divided into two categories: those decorated with photographs of sightseeing destinations and those showing works of art. The first group accounts for over 80 percent of the total and can for the most part be arranged according to the previously established travel itinerary. The fact that Kanayama was especially meticulous in collecting postcards from Paris and its suburbs, and the Brittany region, indicates the importance of these areas to him. And as the postcards represent not only paintings but many artistic genres, one can detect Kanayama's wide range of interests and assessment of a variety of trends.

Though they may not have had an immediate or direct impact on his work, Kanayama's postcards are documents that testify to the importance of his stay in Europe, an era in which he experienced and learned many different things.

The Work of Yamamoto Mutsumi

OKAMOTO Koki

Yamamoto Mutsumi (1940-2001) was an etcher and oil painter who was born in the Nagata district of Kobe. Although Yamamoto kept the art world at arm's-length and spent most of his life as a local artist in Kobe, with the exception of a stint in Tokyo at the end of the 1960s and one in Osaka from 1972 to 1987, he had a considerable following throughout the country made up of people who ardently loved his erotic, decadent depictions of women. These works, however, represent a style that the artist evolved in the latter half of his life, and the fact that he used a variety of other approaches earlier in his career is for the most part forgotten today.

The objective of this paper is to present an overview of Yamamoto's entire output as an artist. In order to do this, I have divided his career into five convenient categories based on the particular era and technique: 1. Early oil paintings (late '50s-early 60s); 2. Early etchings (late '60s); 3. Mid-period etchings (early '70s); 4. Late etchings (late '70s/'90s); and 5. Late oil paintings ('80s). In comparing the works of each period, the transition in Yamamoto's style seems to be a regression against the trends of Western modern art, moving from abstraction to Surrealism, and eventually reverting to fin de siècle Symbolism. While introducing the styles and themes of Yamamoto's most significant works and making reference to the conditions of each era, I have attempted to retrace the steps of his life as an anti-contemporary artist.

Nishiyama Suisho's "Tanya"

Ito Yukiko

In addition to succeeding Takeuchi Seiho (1864-1942) as a leader in the Kyoto art world from the 1910s to the 1930s, Nishiyama Suisho cultivated countless excellent Nihon-ga painters as the director of a private school called Shokosha. But today, due in part to the loss and dissipation of his work, Nishiyama is unjustly unknown.

"Tanya" (Short Night), a painting that was discovered at a residence in Kobe's Tarumi Ward last year and subsequently donated to the museum, was awarded a special prize at the Bunten exhibition in 1917. It is one of the artist's most significant early works. The painting depicts a group of people on a passenger boat passing in front of Yodo Castle at dawn. The castle, located at the point where the Uji, Katsura, and Kizu Rivers merged, and famous for mills that pumped water inside the compound, was the subject of many paintings over hundreds of years. As the composition of "Tanya" bears a close resemblance to a picture called "Yodo" in "A Guide to Famous Miyako Sites", a book that was published in 1780, it is very likely that Nishiyama referred to it in creating his own work. "Tanya" also shares some parallels with Utagawa Hiroshige's "Yodo River", part of his "Famous Places of Kyoto" series, which was also modeled on the work. Thus, one can assume that Nishiyama absorbed the influence of both pictures.

Largely unaware of the latest artistic trends, Nishiyama's pursued a quiet style of painting from life throughout his career. As many of his proponents have indicated, his interest lay in pictorializing a "poetic, literary realm." Inspired perhaps by a poem by Mibu no Tadami, which was also included in "A Guide to Famous Miyako Sites", "Tanya" is a prime example of Nishiyama Suisho's approach of capturing a poetic realm as the core of pictorial expression.

本号刊行までの経緯

2010年5月、14名の学芸員が平成22年度の各自の調査研究テーマを提出了。同年9月8日、13名の学芸員(1名海外研修のため欠席)による調査報告会を開催し、各調査研究テーマにもとづき、学芸員5名が口頭発表、その他の学芸員9名が報告書を提出した。各報告のタイトルは以下のとおり。

河崎晃一	「長谷川三郎と墨象」
速水豊	「三岸好太郎の芸術論」
田中千秋	「事例報告－作品資料にかかる館内のさまざまな振動について－」
飯尾由貴子	「西山翠峰『短夜』について」
小林公	「神戸ユダヤ協会の所在」
(以上、口頭発表)	
上羽真弓	「加納三楽作品の修復について」
江上ゆか	「大村コレクションの森村泰昌作品について」
岡本弘毅	「山本六三の後期作品について」
相良周作	「『国際港都 神戸風物展』について」
出原均	「白髪一雄のフト・ペインティングの時代的変化(1955-1964)」
西田桐子	「日本近代美術の中のバーナード・リーチと富本憲吉」
服部正	「パリの『日本のアール・ブリュット』展について」
遊矢寛子	「兵庫県立美術館の教育普及について」
吉田朋子	「金山平三滞欧資料整理作業報告」
(以上、報告書提出)	

各口頭発表の後に質疑応答を行った。また、報告書は学芸員全員に回覧され、各学芸員が意見を記入した。9月24日に編集担当の2名と学芸関連部門の課長で打ち合わせを行い、他の学芸員の意見も考慮しつつ紀要執筆者を決定、紀要執筆者3名は翌1月中旬までに原稿を執筆した。その他の調査研究も続行され、本研究紀要や他の刊行物へ掲載をはじめ、所蔵品データの蓄積、展覧会や関連行事において成果が公表される予定である。

兵庫県立美術館研究紀要

第5号

2011年3月31日発行

編集・発行 兵庫県立美術館
651-0073 神戸市中央区脇浜海岸通1-1-1
電話078-262-0901

翻訳 クリストファー・スティvens
表紙デザイン 高岡健太郎(株式会社エヌ・シー・ピー)
印刷 ウニスガ印刷株式会社

22教①1-042A4

Bulletin of the Hyogo Prefectural Museum of Art

No.5

March 31, 2011

Edited and published by: Hyogo Prefectural Museum of Art
1-1-1Wakinohamakaigan-dori, Chuo-ku, Kobe 651-0073 Japan
TEL 078-262-0901

Translation: Christopher Stephens
Cover design: Kentaro Takaoka(NCP Co., Ltd)
Printed by: Unisuga Printing Co.,Ltd.

©2011 Hyogo Prefectural Museum of Art

