

news

THE MUSEUM OF MODERN ART, WAKAYAMA

2017 089+090



萬 鉄五郎《女の顔（ボアの女）》 1912（明治45／大正元） 岩手県立美術館

大正美術の支援者・日本アニメの創始者 北山清太郎

動き出す！ 絵画 ペール北山の夢 モネ、ゴッホ、ピカソらと大正の若き洋画家たち

2016(平成28)年11月19日(土)ー2017(平成29)年1月15日(日)

はじめに

2017(平成29)年1月15日まで開催した「動き出す！ 絵画」展では、和歌山市出身の北山清太郎が手がけた仕事を鍵にして、ヨーロッパと日本の美術作品を紹介しました。展覧会には数多くの日欧の名品が出品されていたため、裏方として地道に働いた北山の仕事にまで意識を向けていただくのは、少し難しかったかもしれません。北山の業績についての詳細は、ミュージアムショップで引き続き販売中の展覧会図録にまとめていますが、ここでは展覧会でとりあげた北山の仕事を、少し簡略にお伝えしたいと思います。

生い立ち

北山清太郎は、1888(明治21)年、和歌山市に生まれました。生家は住吉町2番地、現在は本町小学校があるあたりです。残念ながら北山家がなにを生業としていたかは、現在のところ分かっていません。北山は生家の至近にあった内町東尋常小学校に入学したと遺族には伝わっており、恐らく卒業後に大阪市の呉服商へ働きに出たと考えられます。そして、この大阪時代に美術に関心を深めるきっかけがあったのではないかと推測されます。

1901(明治34)年、大下藤次郎おおしたとうじろうが出版した水彩画の手引き書、『水彩画の栞』は、若者を中心に日本各地で数多くの水彩画愛好者を生みしました。大阪で働いていた北山も、その流行にのり、美術への興味を拓いた若者のひとりであったことが、この後の活動から推測されます。

みどり洋画会の結成

北山は18歳か19歳頃に大阪での仕事を離れ、和歌山市の自宅に戻ったようです。そして1908(明治41)年、20歳になる年に、1月1日付けで「みどり洋画会」という美術団体を横浜にて結成したことが、『みづゑ』という水彩画の専門雑誌に掲載されます。北山の美術に関わる事業としては、最も早い記録です。

北山が横浜に出ることが出来たのは、和歌山市で自宅至近に住み、北山家とつながりがあったと考えられる、島寅之助しまとらのすけという医師が横浜で開業していたため

した。北山は島を頼りに横浜に出て、医院の住所を「みどり洋画会」の事務所としても使わせてもらっていました。

「みどり洋画会」は、結成した年に横浜で1回、東京で1回、展覧会を開催しています。うち東京で開催した時に会場で撮った写真(図1)が残されています。また北山は会の機関誌として謄写版印刷による『みどり』という雑誌の発行も手がけたことが分かるのですが、現物は発見されていません。

『みづゑ』の編集部へ

「みどり洋画会」の活動は、1908(明治41)年以降確認できず、ほぼ1年で自然消滅したと考えられます。その要因は、中心人物である北山が翌年から2年ほど兵役についたためだと考えられます。

次に北山の美術に関わる仕事が明らかになるのは、1911(明治44)年のことです。同年3月、日本水彩画会大阪支部を結成し、代表幹事に就いたことが、雑誌『みづゑ』に掲載されます。日本水彩画会は、先述の大下が中心となり東京で結成した組織です。『みづゑ』も大下が中心となって発行していました。

さらに『みづゑ』によると、大阪支部結成すぐ後の5月、北山は上京し、日本水彩画会の研究生となるとともに、同会の会員に向けた絵画材料の通信販売事業を開始したことが分かります。しかし、同年10月、会や『みづゑ』発行の中心人物であった大下が急逝してしまいます。『み

づゑ』も一旦は廃刊と決まりますが、その続刊号の編集を手がけたのが北山でした。

日本洋画協会の設立と『現代の洋画』創刊

『みづゑ』の編集を引き受けた北山ですが、それは長続きしませんでした。1911(明治44)年末から翌年初めにかけての3号を担当したのち、北山は独立し、新たな組織と雑誌を立ち上げます。その組織が日本洋画協会(図2)、雑誌が『現代の洋画』です。

北山は、日本洋画協会でも絵画材料の通信販売は継続しつつ、美術雑誌の編集と発行を始めました。タイトル通り『現代の洋画』は、同時代の美術を紹介する内容です。特徴的だったのは、色刷りの図版を多数挿入しつつ、海外、特に西洋の近代美術を積極的に取り上げたことでした。英語の翻訳が出来た画家の木村莊八きむらしょうはちが、雑誌に共感を覚え、編集に加わってからは、海外美術の紹介はより盛んになっていきます。

フェウザン(ヒュウザン)会の結成

美術雑誌の発行を手がけるなかで、北山は画家たちとの交流も増えていったようです。特に自らと同世代の若い新進画家たちとのつながりが強まっていきました。

北山が『現代の洋画』を発行し始めて半年も経たない頃、ちょうど元号が明治から大正へと変わった1912年の8月頃に、彼らが合同して展覧会を開催しようとい



図1 「みどり洋画会」第2回展覧会 集合写真(前列向かって右が北山清太郎) 1908(明治41)年10月撮影



図2 北山清太郎と家族(自宅兼日本洋画協会事務所前にて) 1913(大正2)年頃

う話がまとまります。中心となったのは留学経験のある画家として、注目を集めていた斎藤与里^{さいとうより}でした。斎藤がまだ無名の岸田劉生^{きしだりゅうせい}らと話をする中で、これまでにない新しい作品を発表する機会を作ろうと興したのが「ヒュウザン会」でした。

ヒュウザンとは、フランス語で画材の木炭を意味する「Fusin」からとられています。斎藤は岸田等と図って多くの若い画家たちに声をかけ、自分たちの作品を発表する展覧会の機会を設けようとし、北山はその裏方として実施に尽力しました。

フュウザン会の解散と生活社

ヒュウザン会の展覧会では、ファン・ゴッホやゴーギャンといったいわゆるポスト印象派の画家たちから影響を受けた作品が数多く発表されました。それまで日本ではあまり見られなかった表現です。無名の画家たちが多い展覧会でしたが、新聞には新しい表現について賛否両論が数多く掲載されるなど、良くも悪くも評判となりました。北山は、運営面だけでなく、展覧会目録の編集と発行を手がけ、展覧会を支えました。また会の機関誌として、雑誌『ヒュウザン』の発行も実現させています。

華々しく世に出たヒュウザン会ですが、翌1913(大正2)年3月に「フュウザン」と表記を変えた2回目の展覧会を開催したのち、会員間の意見の相違から、5月に解散してしまいます。その後、北山は岸田や木村、同じく同会展の出品作家である高村光太郎^{たかむらこうたろう}らと行動をともにし、彼らが作った「生活社」というグループの展覧会の開催と目録の発行にも関わっていきま

巽画会から草土社へ

この間も『現代の洋画』の発行を続けていた北山ですが、1914(大正3)年には29冊まで発行したのち、誌名を『現代の美術』と改めます。ただし第一次世界大戦による物価高もあってか、運営面ではうまくいかなかったようで、北山は雑誌を一時休刊し、秋頃から巽画会^{たつみがかい}という日本画の団体が新たに組織した洋画部の幹事を引き受けることにしました。



図3 アニメーション原画作画中の北山清太郎(東京市麹町区の自宅にて) 1919(大正8)年頃

同会ではこれまでの経験を生かし、機関誌『多都美^{たつみ}』の刊行と会主催による公募展の洋画部門の実施を担当しました。機関誌では、西洋美術の情報も積極的に取り上げるよう内容を充実させ、展覧会には岸田や木村を審査員に迎えて、新進画家の発表を受け付ける場としています。

巽画会洋画部の運営を担当しながらも、北山は自らが主体となった活動を続けることは画策していたようで、5月には『現代の美術』を復刊させ、10月頃にはついに独立。『現代の美術』発行元の主催という形で、「現代の美術社主催第1回美術展覧会」という展覧会も立ち上げました。その展覧会には、引き続き岸田や木村が関わりを持っており、なかでも岸田の存在感は強く、開催直前か会期中に、展覧会の名称を「草土社^{そうどしや}」とすることが、その意見により決まります。

美術からアニメへ

1916(大正5)年1月から、北山は新たに組織した美術社を発行元として、美術雑誌である『美術雑誌』の発行を始め、新たな事業展開を考えていたようです。4月には草土社の2回目の展覧会が開催され、北山はその運営と目録の発行を手がけました。しかし、北山はちょうどその頃に新たに進むべき違う分野の仕事と

出会います。それが動く絵、アニメーションでした。

当時すでに輸入アニメーションの公開は行われており、劇場でそれを見た北山は、その製作を次の仕事と定めます。絵の知識はもちろんですが、カメラの知識も持ち合わせていたことが、北山をその製作へと向かわせたようです。日本活動写真株式会社(日活)にかけあって協力を仰ぎ、ついに翌1917(大正6)年5月に北山は第一作の公開へと漕ぎつけました。

日本人が手がけた最初のアニメーション作品は、その年の1月に発表されてはいましたが、北山は国産アニメーション元年といえる年に、作品を発表した3人のひとりとなります(図3)。最初のひとりではないものの、作画や撮影などの分業体制を築き、日本で初のアニメーションスタジオともいえる製作体制を整えたのは北山だけでした。

関東大震災の被災により、拠点を京都から大阪へと移しますが、北山はその後も映像分野の仕事を手がけました。亡くなったのは終戦間際の1945(昭和20)年2月。明治末から大正初期にかけての重要な美術動向に関わり、さらには国産アニメーションのパイオニアともなった北山は、故郷、和歌山市打越町の真光寺の墓で眠っています。(宮本久宣)

「動き出す！絵画」展 関連事業より

「動き出す！絵画 ペール北山の夢 モネ、ゴッホ、ピカソらと大正の若き洋画家たち」展では、展覧会の内容やその時代背景などをより深く知っていただくために、多方面にわたる講師や演者をお招きした関連事業を3つ開催しました。ここではそれぞれの内容をご報告します。(青木加苗)

対談講演会「動く私、動く自画像」 2016(平成28)年11月26日(土)

展覧会がオープンした翌週の土曜日、美術家の森村泰昌^{もりむら やすまさ}さんを講師に迎えて、当館館長の熊田司^{くまだ つかさ}が聞き手となった対談講演会、「動く私、動く自画像」を開催しました。森村さんは、2016(平成28)年春に大阪の国立国際美術館で大規模な個展「森村泰昌：自画像の美術史―「私」と「わたし」が会合するとき」が開催されるなど、日本はもちろん海外でも大きな注目を浴びる美術家です。これまで、主にファン・ゴッホやレンブラントなど、巨匠と呼ばれる画家の自画像を題材に、その人物に扮した写真作品を発表してこられました。また近年では、日本の近代絵画にも強い関心を示されており、今回の展覧会に出品された萬鉄五郎^{よろずてつごろう}の作品《雲のある自画像》(1912-13年、岩手県立美術館蔵)をモチーフに作品を発表されていきましたので、日本近代美術を専門とする当館館長との対談をお願いしました。

森村さんと館長には、2000(平成12)年秋に放映されたNHK新日曜美術館での共演歴があります。「裸体と自画像」がテーマであったこの放送回では、小出楢重の《帽子をかぶった自画像》(1924年、石橋財団ブリヂストン美術館蔵)を取り上げて話をされたそうですが、先の個展ではまさにこの作品を題材にした新作も発表されました。共演当時、熊田館長は、後に森村さんが日本近代美術を取りあげて作品を制作されるとは思いませんでした。

です。森村さんご自身の経験に立ち返ってみても、美術あるいは絵画と言えば、それは油絵や西洋画のことを指すものだったとのこと。中学校の美術部に入り、憧れていた油絵具を手にし、初めて描いた作品は印象派のモネ風の風景画であり、接してきた美術の先生たちはみな油絵を描いている。しかし大学に入ってみると、一方で迷いなく日本画を描いている日本画専攻の友人たちがいる。日本人でありながら、なぜ自分は欧米の美術に取り組んでいるのだろうか、しかもなぜ中学生だった自分は、すでに過去のものである印象派風の油彩画から始めたのだろうか、疑問を持つことになりました。しかしのちに、自分自身に染み付いてきた無自覚に欧化された感性に気がついたとき、抱いてきた疑問と明治から大正にかけての日本の画家たちの葛藤とが重なったそうです。

そういった森村さんの想いと今回の展覧会を重ねてみれば、会場に並ぶ作品は、日本人が西洋という大きな文化と出会って対峙した、ある種の戦いの結果だと言えます。もちろんこれら日本近代美術の作品に西洋からの影響を指摘し、西洋美術の受容として捉えることは確かに可能ですし、それが通例でもあります。しかし結果的に出来上がった岸田劉生^{きしだりゅうせい}や萬鉄五郎の作品は、西洋のみならず世界中どこを探しても、当然ながら同じような

ものが見つかりません。日本の近代美術は確かに西洋との出会いによって急速に「動き出す」こととなりましたが、それを西洋美術の影響が極東の地で表れた一例として片付けるのではなく、日本独自の表現の展開として考える為にまずは議論の俎上に載せること、そしてそのために現代の人間として取り組むことに、森村さんはある種の使命感のようなものを感じられたそうです。

森村さんが日本近代美術に対して持たれてきたこれらの考えを聞き、熊田館長が回想した、あるアメリカ人研究者の話が、今回の対談の舵を切ることになりました。日本近代美術を研究していたその人はこう言ったそうです。「留学をして直接ヨーロッパの歴史や伝統に触れた画家たちは、その伝統に取り込まれてしまい、逃れられなくなる。一方で、留学をしなかった岸田劉生^{あおきしげる}や萬鉄五郎、青木繁らは、西洋にあこがれを抱きながらも、せいぜい図版を通じてしか学ぶことができなかった。しかしそういった画家たちの方が、オリジナリティに溢れている」と。

この指摘は展覧会の核心部分を突く言葉でした。そして森村さんは、その言葉に自分の制作方法との更なる重なりを見いだします。森村さんは、題材とする作品を選ぶとき、画集などの複製図版を参考にされています。いくつも図版を集めて(印刷ですからすべて色が違っているということもあるのですが)、その中からこれだと思うものを選択して制作に取りかかるのだそうです。図版となった絵画作品を、自分の身体も含めた立体物と、自ら描く背景画など二次元の要素を組合せて、写真という一枚の平面に還元するその方法には、必ず「誤り」が入り込みます。描かれた洋服のテクスチャーは、絵具を塗って固めて作り出す、顔に落ちた影は光では表現できずに黒い絵具で再現するなど、元の作品に似せるために働かせた想像力は、その作品との間に大きなズレを生むのです。このズレこそが、森村さんの作品が持つ面白さのひとつでしょう。



対談する森村泰昌さん(左)と熊田司館長(右)

本展で紹介した大正時代の若い洋画家たちも、輸入された雑誌や画集の図版から必死に想像力を働かせて、ファン・ゴッホやゴーギャンといった画家の作風を学び、自らの作品に取り入れようとしてしました。そして当然そこには、勘違いや間違いも多分にありました。図版という限られた情報源を用いるほかなかったため、結果として彼らは誰も見たことのない新

しい表現を生み出したのです。「間違っ
て読み解く」こと、つまり「誤読」こそ、面白さが生まれるきっかけでもあるのだという森村さんの言葉は、大正時代の若き洋画家たちに対する、強い賛辞でもあったでしょう。

また今回の展示の時代を振り返り、森村さんは大正という時代の若々しさについても触れられました。次々と新しい表

現が来ても、それをなんとか受け入れようとする素直な心、西洋という世界に出会った大正の若者たちの感覚は、中学生だった自分の感覚と通じるところがある、と100年以上前の画家の姿勢を身近に感じられた上でのお話は、出品された作品をより魅力的に感じさせてくれるものでした。

手回しアニメフィルム上映・解説会 2016(平成28)年12月23日(金・祝)

会期半ばを過ぎた12月の後半には、「手回しアニメフィルム上映・解説会」を開催しました。講師には映像文化史研究家の松本夏樹さんをお招きし、戦前期の手回しフィルム上映機を使って、大正時代に作られたアニメーションなどを上映し、当時の映像文化についてもお話いただきました。このイベントは、展覧会のキーパーソンである北山清太郎が、1917(大正6)年に初めて国産アニメーションを発表した日本人3人のひとりであるということに関連しています。

講師の松本さんは、映像の発見や発明が人間とどのように関わってきたのかという歴史や文化に関心を持たれ、熱心に現物資料を発掘されながら研究を続けておられる方です。今回の展覧会では、美術に関わる仕事を終えた北山の活動として、北山の制作によるものを含めて3本のアニメーションをエピソードとして紹介しましたが、そのうちフィルムが現存する日本初の劇場アニメーションである幸内純一の「なまくら刀」(1917年)の全部と、北山清太郎による「浦島太郎」(1918年)の一部は、松本さんが発見されたものでした。

今回の上映・解説会では、松本さんはまず、北山らのアニメーションが登場する以前、日本人はどのように映像と接していたかを紹介されました。その出発点は江戸時代に輸入された「幻燈」です。手のひらほどの大きさのガラスに絵が描かれており、その後ろからろうそくの明かりを透過させ、暗い室内の壁に像を投影するという仕組みは、10数年前までよく使われていたスライド映写機を想像すれ

ば良いでしょう。しかし頭では理解していても、完全暗室にしたホールの壁に突然、ほのかな光で大きな像が結ばれると、会場から声があがりました。それと同時に、現代のプロジェクターや明るいモニター画面に慣れたわれわれの目には、実際に映し出される像の仄暗さや、ろうそくの炎の揺らめきによる像の揺らぎ(今回は電気を使ったのでその再現ですが)、またガラスの種板に描かれた図柄が、一般に思い浮かべる四角形ではなく円形であったことなど、ひとつひとつが驚きでした。100年と少し前の日本人が目にしてきた映像とは、今のそれよりもはるかに有機的で不思議なものとして受け止められていたに違いありません。この幻燈は、興行的な見せ物として人気を博し、明治時代には教育・啓蒙的な目的でも広まっていったそうです。

こういった公衆に向けた上映形態とは別に、個人で楽しむ家庭用の幻燈機も登場し、映像を楽しむ裾野は広がっていきます。そこに映画が輸入されるようにな

ると、映像文化のバリエーションはさらに豊かになり、大正時代には高価な子ども向けのおもちゃとして、家庭用にもフィルム上映機が出回るようになったそうです。映像とは光によって映し出された像のことですが、手では触れられないのに、確かにそこに見える像の不思議さ、さらにはそれが動くという驚きは、大人ももちろんながら、子どもには一層、興味をそそるものだったでしょう。また展覧会で上映した北山らのアニメーションには赤や黄色の色がついていましたが、それは劇場上映されたフィルムを切り売りして販売する際に、子どもたちが喜ぶために、あるいは他の業者が複製できないように、販売者が着色したのだそうです。今回はこの手回し上映機を使って、「なまくら刀」の複製フィルムなども実際に上演していただきました。蓄音機から流れるレコードの音楽、「ガチャガチャガチャガチャ」とクラックを回す大きな音、それらに弁士役の松本さんの声が重なって響きます。展示室で見ると同じア



解説をする松本夏樹さん

ニメーション映像ではあるはずですが、人間の手の動きに合わせてスピードを変えながら映し出される映像は、絵がつながることで動き出すという、アニメーションの原点を感じさせてくれました。

他にも、近年松本さんが発見された、北山らのアニメーションに10年ほど遡るフィルムをご紹介いただきました。これはカメラを使って絵を撮影するのではな

く、合羽版で直接フィルムに絵柄を刷るという幻燈機の種板を作る方法で作られているものです。劇場公開用のアニメーションではなく、家庭で楽しむためのものだったと考えられるこの35mmフィルムは、セーラー服の少年が「活動写真」と壁に文字を押し、振り返って被っていた帽子をちょっと上げて挨拶するという5秒にも満たない映像ですが、ループ状に

なっているため、クランクを回し続けられ繰り返され、少しぎこちない動きも相俟って、独特の面白さがありました。

100年前、絵が動くということがどのような驚きと感動を持っていたのかを実感できた今回の上映会。はじめて劇場で輸入アニメーションを見た北山が、美術の世界から映像の世界への転身を決めた思いも、追体験できたように感じました。

レクチャーコンサート「出会う！音楽」 2017(平成29)年1月8日(日)

最後の関連事業は、今回の展覧会が西洋の美術を受け止めた時代の日本の洋画に光を当てたことに関連して、音楽における西洋と日本、広くはアジアの関係についてご紹介しました。西洋音楽もまた、明治の開国をきっかけに新しい技術、文化として持ち込まれました。それによりそれまでの日本の音楽に大きな変化が芽生え、今私たちが慣れ親しんでいる音楽へとつながっています。今回はただ演奏で楽曲を紹介するだけでなく、時代背景などの解説を附すことでより理解が深まることを期待し、ピアニストでありながら、現在は和歌山大学大学院のシステム工学科で音や耳について科学的に研究されている松井淑恵さんまつい としえに、企画協力をお願いしました。そして演奏は、松井さんのピアノに加えて、クラシックからジャズ、ポップスまで、多方面でご活躍のヴァイオリニスト、日俣綾子さんひまた あやこにお願いしました。お二人は高校時代の同級生でもいらっやいます。

レクチャーの最初に松井さんは、日本の音楽が独自の道を拓いていくのは、美術よりも遅れていたことに触れられました。それは音楽の場合には、演奏技術の習得が美術以上に求められていたためです。絵画におけるオリジナリティや独自性といった意味を音楽に探せば、それは作曲ということになるでしょう。しかし音楽の場合は、すでにある曲を演奏することも、表現の一形態として重要だからです。開国後、西洋の音楽を取り入れる動きは1879(明治12)年、アメリカの音楽教育を参考に設置された「音楽取調掛」に始まりますが、それが1887(明治20)

年に日本初の官立音楽学校となる東京音楽学校へと発展的に解消された時点でも、まだ作曲科は設置されていません。演奏技術の向上が第一であった長い時代を経て、同校に作曲科が開設されるのは開校から40年余を過ぎた1931(昭和6)年を待たねばならないのでした。

とはいえ、正式な専門科目として設定はされていないものの、明治の半ばには日本人作曲家が登場しています。1901(明治34)年には、東京音楽学校に学び、《荒城の月》や《箱根八里》といった唱歌で知られる滝廉太郎たきれんたろう(1879-1903)が、作曲を専門とする初の留学生としてライブツィヒ音楽院に学びます。しかし病により翌年には帰国、23歳の若さで没しました。滝に遅れること9年、1910(明治43)年に山田耕筰やまだ こうさく(1886-1965)がベルリンへ留学しました。これは三菱財閥の第4代社長、岩崎小弥太いわまさ こやたの援助を受けてのことでした。ここで作曲の基礎をしっかりと学んだ山田は、日本人として初めて交響曲を作曲、そしてそれまで軍楽隊しかなかった日本に初めてオーケストラを創設します。山田は日本の作曲家のパイオニアとして79歳まで生き、童謡からオペラまで、幅広い楽曲を生み出しました。交流のあった版画家、恩地孝四郎おんち こうしろうは、山田の楽譜装丁を数多く手掛けています。

今回の演奏会では、最初に山田の作品より2曲演奏していただきました。山田はそれまでフィーリングで行われることが多かった歌の節付けを、日本語のイントネーションに基づいて行うことを提唱した作曲家です。1曲目の《からたちの花》はもともと歌曲であり、おそらく多くの

方が一度は耳にしたことがある曲ですが、言葉の響きと音のリズムが自然に組み合わせさったおだやかなメロディが心地よく響きました。2曲目に演奏していたのは、ヴァイオリニストのミッシャ・エルマン(1891-1967)が初来日した際に山田が作曲した《哀愁の日本》です。どこか翳りのあるメロディと、それを強調するような揺らぎがとても情緒的なこの曲は、一聴するとロマン派的ですが、所々に日本的な音の重なりが散りばめられています。それが大正時代の日本人によって作られたものだと考えると、その巧みに改めて驚きを感じました。

日本人たちが西洋の音楽を吸収していったのと同時に、西洋においても日本、そしてアジアへの関心が高まっていました。そのきっかけとなったのはヨーロッパ各地で開催された万国博覧会です。なかでもパリ万博は1855(安政2)年から1900(明治33)年までの間に5回開催され、ヨーロッパ諸国の植民地から文化や風俗が数多く紹介されました。特に1889(明治22)年の第4回パリ万博では、インドネシアの民族音楽「ガムラン」が紹介され、ヨーロッパの若い作曲家たちを大いに刺激します。クロード・ドビュッシー(1862-1918)もそのひとりで、銅鑼や鍵盤打楽器を用い、ヨーロッパのそれとは異なる音階を奏でるガムランに、強い啓示を受けたのでした。松井さんはその例として、アジアを想起させる五音音階を用いたドビュッシーのピアノ曲集『版画』より《塔》を演奏されました。「塔」という曲名は原題では「パゴダ」、つまり仏塔を意味しており、ドビュッシーがアジアから受けた



演奏する松井淑恵さん(左)と日俣綾子さん(右)

強い神秘的な印象が、タイトルとハーモニーの両方に表れています。

このドビュッシーらが発展させた複雑で緻密な和声体系を学びに、その後フランスに多くの日本人が留学することになります。そのひとりが、1930年代のパリに留学した平尾貴四男ひらお きちおです。今回演奏された平尾の《ヴァイオリン・ソナタ》第2楽章は、ドビュッシーの影響を受けた和声を基調としながらも、その上に日本の民謡風の旋律を重ねることに成功しており、「昔ばなしを思わせる」という松井さんの形容がぴったりの曲でした。

今回の演奏会は、日本が西洋音楽を受け入れ始めた時代を出発点にしながら、しかし一方ではなく互いに影響を受け合った文化を紹介するために、そのタイトルを「出会う！音楽」と題しました。演奏会の後半では、日本あるいはアジアと西洋という枠を超え、幅広い音楽文化の出会いによって生み出された例も紹介されました。ショパン以降、ポーランドを代表する作曲家として知られるカール・シマノフスキ(1882-1937)も多地域の音楽から影響を受け、自分の音楽語法を確立した作曲家です。シマノフスキは当初、ワーグナー、スクリャービンといった後期ロマン派のスタイルで作曲していましたが、次第にドビュッシーやストラヴィンスキーらに代表される印象主義に傾いて行きます。そして最後には自国、ポーランドの民族音楽であるマズルカなどに至るまで、生涯にわたり作風を変貌させました。その契機となったのは、ヨーロッパ各国、そしてアルジェやチュニスなど北アフリカへの歴訪でした。そこで古代ギリシャ、初期キリスト教、イ

スラムといったオリент文化を吸収して、自分自身の音楽スタイルに反映させていったのです。演奏された《夜想曲とタランテラ》は、1曲目の「夜想曲」が複雑なハーモニー、平行五度、複数の調性によりアラビアの雰囲気醸し出し、楽器を荒っぽく打楽器的に使った速いテンポの「タランテラ」は、土着的なイメージや躍動感が表されていました。

最後のコーナーでは、日本の音楽史において大きな位置を占める歌曲、唱歌についてご紹介いただきました。明治以降、日本人は西洋音楽を取り入れたものの、それが広く浸透したのは学校での音楽教育、特に「文部省唱歌」の果たした役割が大きかったと言えます。しかし一方で、子どもの教育向けに作られた唱歌は歌詞が難解であったり、教訓的であったりして、子どもたちにふさわしいとは言えないという批判が生まれてきます。そこでより子どもの感情に寄り添ったものを、なおかつ芸術性の高い音楽を目指そうと大正時代に興ったのが「童謡運動」でした。1曲目に演奏された《からたちの花》も、作詞は詩人、北原白秋きたはら はくしゅうによるものであり、山田と北原は歌曲とも呼べる叙情性を湛えた童謡を数多く残しています。

しかし同時に、大正から昭和の第二次世界大戦に至るまで、音楽も例に漏れ

ず、軍国主義に向かう力が働いていました。軍歌や軍国童謡など、体制に沿った音楽が求められ、童謡にもその波は大きく及びました。戦後になって改めて、子供向けの音楽が生まれてきますが、重要な役割を果たしたのが「うたのおばさん」(1949-1964)などのラジオ番組でした。中田喜直(1923-2000)は《ちいさい秋みつけた》、《めだかの学校》、《夏の思い出》を残し、山田耕筰の弟子であった團伊玖磨だん いくま(1924-2001)は《ぞうさん》や《やぎさんゆうびん》、また《ラジオ体操第2》を手掛けています。最後の2曲はこの二人の作品から、それぞれ演奏していただきました。中田喜直作曲、加藤周一かとう しゅういち作詞による『マチネ・ポエティク』による4つの歌曲より《さくら横ちょう》(1950年)は、太平洋戦争中の1942(昭和17)年、西洋の定型音韻詩を日本語で試みるために始まった文学運動「マチネ・ポエティク」の作詩法を用いて書かれており、その詩形について触れられることが多い曲です。しかし今回はヴァイオリンで演奏されたことで、桜が舞い散るようなピアノの分散和音や、余韻を残す変則的な小節周期など作曲の工夫が際立って聴こえました。團伊玖磨の『わがうた』(1946年)の中の1曲《ひぐらし》には、遠くに聴こえるひぐらしの鳴き声を模したフレーズが込められているのですが、日本の音楽において確かに育まれてきた季節や風土、自然の情景を歌い上げるという特徴を感じ取ることができました。

西洋音楽と出会った日本の作曲家が、独自の音楽語法を獲得していく流れ、また西洋音楽にとってもアジアとの接触が新しい音楽を拓いていったことを、演奏だけでも十分楽しめるプログラムでありながら、解説を付けて頂くことでより理解できた1時間半でした。

プログラム 山田 耕筰：からたちの花(1925年／1931年ピアノ・ヴァイオリン編曲)
山田 耕筰：哀愁の日本(1921年)
クロード・ドビュッシー：『版画』より 塔(1903年)
平尾 貴四男：ヴァイオリン・ソナタより 第2楽章(1947年)
カール・シマノフスキ：夜想曲とタランテラ(1915年)
中田 喜直：『マチネ・ポエティク』による4つの歌曲より さくら横ちょう(1950年)
團伊玖磨：『わがうた』より ひぐらし(1947年)

アンコール 山田 耕筰：野薔薇(1917年／1928年ピアノ・ヴァイオリン編曲)

大きな人はいいなと思うのです

泉茂 ハンサムな絵のつくりかた

2017(平成29)年1月27日(金)~3月26日(日)

作家自身がしばしば、およそ10年ごとに作風が変わると述べていた通り、泉茂(1922-1995)の画風は転換のたびに大きく変化します。私は、はじめ、その軽やかに見える足取りから、泉は器用で知の勝った作家だと思っていました。しかしその没後、アトリエが撤去され、画廊や学校からもあわせ、当館に運び込まれる作品と資料を撮影し、データを取り、記録していくうちに、それは違うなと感じるようになりました。

きわめて知的な作家であることは事実ですが、実際に大量の作品を手に行っているうちに、軽快な画風の転換にいたるそれぞれの「10年」の間に積み上げられていた制作の量と密度は大変なものだったと知ったからです。ひとつのテーマ、あるいはモチーフをどこまでも描きつくしてようやく次に進むのです。泉が私たちに見せていたのはそのごく一部でした。また、人気があり、高く評価された画風でも、自身が十分に描いたなら、次へ進みます。自身をつねに批評的に見ており、評価され、成功した経験に縛られなかったために、最後まで創造的な仕事のできた作家でした。

泉は、1922(大正11)年に大阪市に生まれました。大阪市立工芸学校で学び、大丸百貨店宣伝部装飾課に勤めながら、中之島洋画研究所で絵の勉強をしていました。20歳のときに兵役に服し、戦後もとの職場に戻りましたが、まもなく退職し、画家としての仕事を始めました。

大阪市内の喫茶店などへ「貸し絵」をして暮らしを立て、初めて作品を発表した

のは「汎美術家協会」という、関西の作家たちが、戦争で停滞した関西の美術を再生しようと会派を超えて集まったグループの展覧会でした。ここに出品した《孤屋》は、落ち着いた色彩が重ねられた重厚な画面が印象的です。

そこには信州で療養中だったところを訪ねていくほど敬愛していた、国画会の伊藤廉を思わせる雰囲気があります。汎美術家協会と一緒にいた前田藤四郎の勧めで出品した春陽会への出品作も共通した雰囲気を持っています。しかし、泉が公募展に出品したのはこれが最後となりました。2度目の春陽会で落選し、その理由が腑に落ちなかったからだそうです。泉は東京まで理由を尋ねに行きましたが、「今回落としておけば次は奮発するだろう」という説明に、ひとりの作家を会の雰囲気に取り込む仕組みを感じ取ったということです。

こうして既成公募団体から離れた泉は、戦前から村井正誠や長谷川三郎の新时代洋画展や自由美術家協会に加わっていた英九らとデモクラート美術家協会を創立しました。この集まりでは、そのなかでの一切のヒエラルキーをなくし、参加する者はすべて対等なメンバーとしていました。そして、ほかの団体の階層を持ち込まないためにも、メンバーは公募団体に属しないことを申し合わせにしていました。

デモクラート美術家協会への出品とあわせ、泉は個展と版画集の刊行で自身の制作を発表していきました。泉の初期の版画集は、銅版画によるもので、第3集まで刊行されました。もともと詩人にな

ろうかと考えたこともある泉にとって、英九とデモクラート美術家協会の支持者だった久保貞次郎から勧められた銅版画は、文学的、叙情的な表現を促したといえます。詩情に満ち、どこか皮肉な作風は詩人や俳人の共感も得て、瀧口修造、小野十三郎、山口誓子らとの詩画集・句画集の刊行も重ねました。

泉が描いた楽器や器械のかたち、花が擬人化されたものたちは、一般に私たちにとっても共感しやすい幻想でした。版画集の企画が提案され、サンパウロ・ビエンナーレ展への《深夜のセロ弾き》(図1)、《ドンファン》、《インディアン》(図2)などの出品にはじまり、国際展への進出も実現しました。そして、第1回東京国際版画ビエンナーレ展では《闘鶏》、《スワン》で新人奨励賞を受賞し、泉の仕事に光が当たっていきます。

この受賞がきっかけで、泉を頂点としたヒエラルキーができる恐れから、デモクラート美術家協会は解散することになりました。こののち泉は、評価された版画の仕事によって「版画家」の枠に入られることを嫌い、日本を離れ、ニューヨークへ渡ることになります。

ニューヨークでは絵は描けず、写真ばかり撮っていたという泉自身の言葉があります。そのためか、ニューヨークにいた頃の仕事は、のちにパリで認められる鮮烈な青と白のストロークによる油彩連作(図5)ほどには注目されていなかったかもしれません。しかし、ニューヨークで手がけた「鳥」の連作と、マックス・エルンストによるシュールレアリスムの作風を消化していく過程には、大きな価値があ



「泉茂展」展示風景より1980年代から90年代



図1 《深夜のセロ弾き》1954 (昭和29)

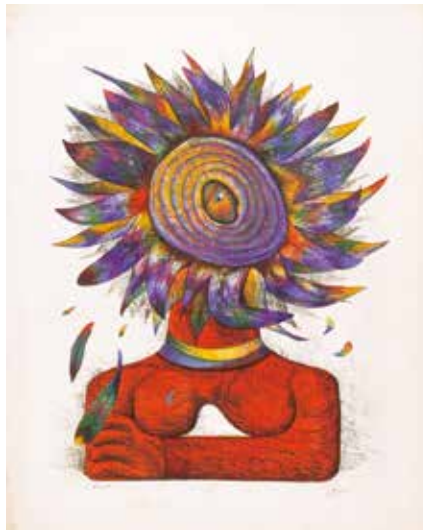


図2 《インディアン》1956 (昭和31)



図3 《しゃも》1957 (昭和32)

ります。

鳥は、泉が好きだったエルンストが繰り返し取り上げています。そして泉がデモクラート美術家協会の頃から描いていたモチーフでもあります。たとえば今回の泉茂展では《しゃも》(図3)や、第1回東京国際版画ビエンナーレへの出品作《闘鶏》を出品しましたが、それ以外にも多くの作例があります。はじめは画面のなかに、ただわかりやすい鳥のかたちが置かれているだけでしたが、ニューヨークへ行ってからは、描かれる鳥が鶏や軍鶏から孔雀にかわり、広げた尾羽が画面全体を覆うようになりました。

泉が滞在していた当時のニューヨークでは、1940年代後半から50年代にジャクソン・ポロック、マーク・ロスコ、パーネット・ニューマンらによる抽象表現主義の絵画が評価されていました。しかし、その中心にいたポロックはすでに1956年に自動車事故で亡くなっており、徐々に収束へと向かっていた頃でした。しかし、街には彼らが創造した様式に追従したような、キャンバスに画家の動きのままに絵の具が叩き付けられたような、あるいは日本の「書」を思わせるカリグラフィックな表現が溢れていました。

泉やその友人たちにとって、抽象表現主義とは、第二次世界大戦時にヨーロッパから逃れてきた非具象、シュールレアリスムや表現主義の作家たちの作品を源としているものでした。そこに、大恐慌時にニューディール制作の一環として美術家に仕事を与える目的で公共の建物に壁画を描く計画に参加した若い作家たちの、大画面全体を覆い尽くすように「オール・オーバー」に描くことを学んだ経験などが加わって生まれたものと認識されていました。

絵画には描くべきものがあり、絵の具の飛沫が偶然に重なったものではないと考える泉にとっては、たとえばポロックの床に広げた大きなキャンバスに絵の具を垂らして制作するドリッピングによる作品などでも、描かれているのは「群像」でした。

ニューヨークでの泉の仕事は、鳥、なかでも孔雀を中心に、多くのデッサン、繰り返し制作される石版画や銅版画によって深められていきました。はじめ、尾羽の目玉のような紋が実際の孔雀のかたちとわかるように配置されていた画面から、孔雀の姿が消え、画面の中央から周辺へ何かが向かうような勢いを持った、

あるいは周辺から中央へ向かうような動きが画面全体を覆っていくようになります。孔雀の美しい色彩を失ったモノクロの画面は、大胆なアクション・ペインティングにも似ていますが、よく見ると描線を重ね、修正を加えたきわめて繊細な表情を持っています。

当時のニューヨークで見られた抽象表現主義に、泉は全面的には共鳴しておらず、ときには「乱作」であるとさえ感じていたということです。泉の「孔雀」の連作は、彼が当時のニューヨークで見た多くの作品への「応え」でした。こののちも泉は描き尽くして抜け殻と感じられるようになるまで孔雀を描き続け、《流れる羽》などの版画や、画面を大きな筆触で覆うシリーズに至ります。

展覧会のポスターに取り上げた銅版画《層》(図4)は、孔雀を描いたものではありませんが、画面を覆う無数の描線が重ねられ、抽象表現主義の絵画に見られるオール・オーバーな表現を思わせます。しかし、重なるうちにうねりを生み、画面に広がる描線は、銅の板の上に一本一本が丁寧に引かれたもので、点々とかすられているように見える部分も、縦の短い線をつらね、ときに「×」のかたちを繰り返



展示風景より「孔雀(ピーコック)」の連作



図4 《層》1961(昭和36)



図5 《DF1005》1965(昭和40)

返し刻み込んでいます。銅版の防蝕剤を掻きとるニードルの先から伝わる、粘りのある手応えが想像できる丹念な描線の表情は、泉が同調できなかったという当時の抽象表現主義的な作品とは対極にあるものです。

「鳥」のシリーズと平行して制作されていたフロッターージュによる制作では、泉は板の木目や針金のハンガーなどを擦りだしたところに、デッサンを加えて新しいイメージを引き出しています。フロッターージュは、泉が若い頃から好きだったエルンストがしばしば用いた方法です。泉は、さらにフロッターージュする場所をト



図6 《FS2008》1967(昭和42)

リミングするように選び、角度を変え、擦りだしを重ねて画面を作っています。この方法で制作された数多くの石版画は、泉のマチエールに対する繊細な感覚と、偶然に得られるイメージを素早く捉える瞬発力を示し、それらを纏め上げたところから滲み出す詩情が魅力になっています。

そして、インクによるドローイングの一部分を選んで拡大し、青と白の絵の具だけで細かに筆を重ねて描写する方法は、こうした無数の試みの上に生まれました(図5)。この、大きなキャンパスに大胆に一息で描かれたように見える大きな「筆跡」には、図版ではわかりにくいのですが、近づいて見ると豊かなマチエールがあります。絵画の多様なマチエールに深い愛着を持つフランスの人たちに愛され、個展で発表され、各地で開かれる展覧会に出品されたこのシリーズも、泉は存分に描きつくして、その後画面から筆跡をなくす方向へ向かいました。

私は、オノ・ヨーコの通訳で、プラット・インスティテュートで版画を教えていた泉の姿を見ていません。また泉のいた50年代、60年代のニューヨークを知りません。晩年のごくわずかな間、お目にかかった

ことがあるだけです。しかし、泉がなくなって20年以上が経ったいま、泉を知らない世代が制作をはじめています。泉をよく知る世代と、知らない世代の間にある私は、かえてそのふたつの世代をつなぐことができるのではないかと思います。

展示では、当館が所蔵するもっとも新しい作品を展示の初めにおきました。泉は晩年、絵を描き始めた頃に好んでモチーフにしたトランプのハート、クラブ、スペード、ダイヤを、当時の叙情性をふたたび画面に呼び戻すために、意識的に画面にちりばめています。回顧展では、観客が作家の生涯に並走することができるように、時間の流れにそって作品を展示することが多いかと思いますが、今回は泉が望んだように、彼の生涯の制作が展示室のなかで大きな円環を描くことを願ってこのようにしました。

当館で、はじめて泉茂の仕事を紹介したのは、1983(昭和58)年の「関西の美術家シリーズ」の1回目で、回顧展でも3回目です。代々の学芸員が研究を重ね、今回は私が担当しましたが、泉は大きな人です。次の機会にはまた違った側面をご紹介することができるでしょう。大きな人はいいなと思うのです。(植野比佐見)



図7 《RF1001》1979(昭和54)



展示風景より最初のコーナー 右:《焦燥》1993(平成5) 左:《いぬ》1994(平成6)

飛翔する詩人の魂

——恩地孝四郎《『氷島』の著者（萩原朔太郎像）》

肖像画を描いてもらった本人が、その予想とは異なる仕上がりにショックを受けたり、描き直しを求めたりする話は、美術史上にしばしば登場する。明治期の有名な例としては、高橋由一の《花魁》(1872年)があり、描かれた彼女は自らの予想、あるいは理想の姿とはかけ離れた姿にひどく落胆するのだが、その真相はさておき、肖像画には作家の眼を通した相手のイメージが少なからず投影される。

1942(昭和17)年に亡くなった詩人萩原朔太郎を悼んで、版画家の恩地孝四郎(1891-1955)が翌年に制作した《『氷島』の著者(萩原朔太郎像)》(以下、《萩原朔太郎像》)も、完成作を目にした遺族には歓迎されなかった*¹。一見グロテスクなので、遺族の心境も理解できなくはないが、だからといって敬遠してはいけない。特に、作者自らが摺った東京国立近代美術館所蔵の《萩原朔太郎像》は、萩原への敬慕の念を余すことなく伝え、近代日本における肖像画の傑作に位置づけられている。ここで表される晩年の萩原は、妻との離婚などによって、苦悩に満ちた日々を送っていた*²。恩地は本作を「非定と肯定の争闘、絶対と憧憬の格闘とに、蒼浪として人生の巷を歩む彼の悲壮な晩年をかきたく思ったもの」*³と言っている。

二人の交友が始まった時期ははっきり

しないが、1915(大正4)年に、恩地から田中宛ての、萩原が自作の詩集へ田中恭吉の挿画の掲載を希望している旨を伝える書簡が確認でき、その翌年には初めての対面を果たしている。田中の没後も、1917(大正6)年の萩原の処女詩集『月に吠える』の装丁を恩地が手がけ、やがて前年に創刊された詩の雑誌『感情』を通じてともに活動するなど、互いの芸術に共感し合い交流した。ただ、意外にも直接会ったのは生涯で数回ほどだったようで、*⁴《萩原朔太郎像》の正確な制作時期は不明だが、萩原の生前からスケッチを行った上で、没後、彼の肖像写真(図1、『書窓』第6号、1935年9月に一部掲載)と、恩地の記憶を頼りに完成させたものとみられる*⁵。

昨年、東京国立近代美術館と当館で企画・開催した「恩地孝四郎展」では、『月に吠える』の初版本や『感情』を出品して、恩地と萩原の交友の様子を示すとともに、《萩原朔太郎像》の自摺(図2)と、関野準一郎による摺り(図3 以下、関野摺)、平井孝一による摺り(図4 以下、平井摺)、さらに6枚の版木が初めて一堂に会す機会となった。

《萩原朔太郎像》の制作背景や、自摺と他者による摺が作られた経緯等については、桑原規子氏の論考「心象」としての肖像画——《『氷島』の著者・萩原朔太郎像》(『日本の近代美術12 近代の版画』大月書店、1994年)や、「恩地孝四郎の《『氷島』の著者・萩原朔太郎像》をめぐる——占領期における欧米人コレクターと創作版画の国際的評価」(『筑波大学芸術学研究誌 藝叢』23号、2007年)、「戦時期の具象版画をめぐる 一九三八—一九四五年」(『恩地孝四郎研究 版画のモダニズム』せりか書房、2012年)に詳しいので、ぜひ参照されたい。

桑原氏によれば、《萩原朔太郎像》は恩地の自摺が戦前に2点と戦後に少なくとも6点、恩地が愛弟子の関野に摺らせた関野摺が20点、伝統木版の摺師平井による平井摺もいくつか制作されたという(前掲『藝叢』)。今回、会場で三者の摺りを比べてみると、恩地の摺りは歴史に名を残す詩人らしい威厳に満ちていた。恩

地の作品は摺りによって表情を変えるため、同じ図柄でも別人が摺ると全くの別物と思えるほどに違うことも少なくない。作家自らが三つの工程を手がける「自画・自刻・自摺」を前提に、新しい摺りの表現を追求した恩地は、「創作版画」のパイオニアと称されている。

恩地の摺りの特徴のひとつとしては、水気の多い彩色による大胆なにじみや色ムラが挙げられ、たいていの場合、均一な色面の塗り分けや繊細なぼかしで構成されることの多い浮世絵などとは対照的な仕上がりになる。本作において各摺りを比較してみても、まず彩色や濃淡の違いに気付かされる。恩地はモノタイプのような濃淡を生かすことで、戦後の現代美術に通じる版表現を開拓していった。また、摺りの違いは彩色や濃淡だけでなく、自摺には版木に彫られた形通りでない部分もある。

まず、肌の表現に注目してみよう。ベースとなる1版を摺り、顔の凹凸を表す版を4版重ねているが、驚くべきことに、そのうち3版は主に皺を表すための版である。恩地は萩原に初めて対面したときのことを「何て皺の深い人だらうと思った。きやしやな顔づくりのなかに刻まれたその深い皺と、彼の心の苦悩をよく現はして寂しい氣持をさせられた。初めてあつた喜びは、そうした哀感を伴はさせられたのだつた」*⁶と語るが、その印象を刻みつけるかのように、版木には大小さまざまな皺の線がうねりながら走り、関野摺や平井摺にもそれがくっきりと表れている。ところが、自摺になると、光に照らされた部分と対比させるためか、頬の皺は影に隠れてまるで目立たなくなっている。恩地の第一印象は版木に記されたものの、イメージを醇化する過程で一部はそぎ落とされたようだ。

皺と同じく、頭髮の線も蛇行し、もつれからみあう。泥酔した萩原の姿をみて「その額の毛の亂れも彼らしい」*⁷と感じた恩地の言葉通り、そのまま萩原の性質を象徴しているといってもよい。よくみると、たらずと垂れる前髪は、版木や他人による摺りでは頬の辺りまで来ているが、自摺ではまぶたの前で止めた上、同



図1 野村直太郎撮影「『文人映像2』萩原朔太郎氏」(『書窓』第6号、1935年9月に掲載)



図2 恩地孝四郎《『氷島』の著者（萩原朔太郎像）》
1943（昭和18）年
東京国立近代美術館蔵



図3 恩地孝四郎《『氷島』の著者（萩原朔太郎像）》
〔関野準一郎による摺り・1949（昭和24）年頃〕
萩原朔太郎記念 水と緑と詩のまち前橋文学館蔵



図4 恩地孝四郎《『氷島』の著者（萩原朔太郎像）》
〔平井孝一による摺り・1955（昭和30）年〕
府中市美術館蔵

じ版木を数ミリずらして摺って、髪の毛の線を増やしている。頭頂部の髪も自摺ではやや高さを作り、鋭角をなす。こめかみからもみあげの部分も整えられ、顔周りが随分すっきりみえる。恩地の摺りでは、髪型にも細かな配慮がなされている。

眉から鼻にかけてのラインも、恩地が摺ると実にシャープだ。版木や他人摺りの眉はゆるやかなカーブを描き濃く太いが、自摺の眉は細く直線的な「へ」の字形で、利発さを醸し出す。鼻にいたっては、色彩のコントラストによって直線的な鼻筋を強調するだけでなく、鼻先に僅かにグレーの1版を追加して、日本人離れした高さにみせている。そのことで鼻先の向きが変わり、顔の重心がやや右上へ持ち上げられている。ほんの少し顔を上げただけで、たちどころに意思の強さが表れる。

一文字に結ばれた自摺の口元は、版木をずらして口角に2本の濃い線を施すことにより、静かな微笑みをたたえている。恩地は萩原に「恐らく誰をも信じ、又信ぜずにゐられない、淋しがり、そして素直な、やさしい感情」*⁸を認めていた。この微笑が意味するところは、ニヒリスティックな諦観や自嘲か、はたまた、恩地のいう「底なしの善良さ」だろうか。

そして何より、恩地がみつめたのは萩原の「眼」だった。版木や自摺以外では丸みが強調される左眼のまぶたのラインを、恩地はやや直線的にする。眼の下のクマも版木や自摺以外では細かな皺の線を重ねて示すのに対し、自摺ではひととき濃い色を面的に塗って、彫りが深い眼元にしている。それから、最も摺りによって違いが顕著であり、恩地が苦心したと思われるのが、黒眼の配置だ。自摺では左右の黒眼の面積を増やし、視線が真下から少し右へ向くように変更することで、関野摺・平井摺のやや虚ろで自信なげな眼とは違い、思慮深く何かを見据えるような眼差しになっている。「そのきつぱりした眼はそして、清く純んでゐた。彼のものがどんな苦しさや、陰氣さを示してゐてもしかなほ清いものを感じさせたそれである。」*⁹と、恩地は純粹さをたたえた萩原の眼の美しさを殊更に賞讃している。自摺の静かに光る眼は、これを表現しようと意を尽くしたものに違いない。

自摺の顔つきに対し、首から身体にかけては、むしろ円みが強調される。喉の辺りににじみを作ったことで若干前屈みになっているほか、首の後ろの襟口も、版木や他人摺りでは鋭角だったのが、角

を落としている。そのためか、ただ者ではない存在感を示しつつも威圧的でなく、どこか侘しい雰囲気漂わせている。

このように、恩地はおそらく版の追加やマスキングなどにより、版木に足し算や引き算をするようにして、萩原の複雑な表情を作り上げている。一方、関野摺や平井摺ではかなり版木に忠実なので、そこが自摺かそうでないかを見極めるポイントになると考えられよう。

恩地が戦前に摺ったもう一つの自摺は現在所在不明で、当初は彼と交流が深かったアメリカ人コレクターのハートネットが所蔵していたとされる。ハートネットコレクションによる1948（昭和23）年の展覧会目録『現代日本版画展』の表紙に《萩原朔太郎像》がカラー図版で掲載されているが、ほぼ版木通りの摺りであるため、これを恩地の戦前の自摺とみなすのは、やや早計に思われる。また、今回調べたところ、東京国立近代美術館所蔵の自摺と、目線の向きや前髪、襟の形状などが一致する作品画像を、海外のオークションサイトの出品歴に確認でき*¹⁰、これがそのもう一つの自摺である可能性も想定できる。所蔵者が不明なため、残念ながら図版を紹介できないが、今後調査を進め、次の恩地の回顧展では複数の自摺を

ぜひ一緒に並べてみたいものだ。ちなみに、この摺りは、先述の自摺に限りなく近いものの、目尻と口元の影の表現にやや違いがあり、きょんとした表情に見える。双方を交互に見比べると、萩原が微笑む瞬間をみるような思いがする。恩地が微妙な変化によって表現を工夫したのも、このように僅かな摺り方の違いで表情を変化させて試行錯誤したかったからではないだろうか。版を何度も摺り重ねることで、萩原を眼の前に蘇らせ、故人を偲んだにちがいない。

恩地は多感な時期に兄妹を亡くした上、早くに盟友の田中恭吉^{たなか きょうきち}を失っており、親しい人々を幾度も弔ってきた。また、萩原と同年に没した北原白秋^{きたはら はくしゅう}へも追悼の意を込めて《『とんぼの眼玉』の著者(北原白秋像)》を制作し、《萩原朔太郎像》とともに1943(昭和18)年の第18回国画会^{まへだ}展で並べて展示した。さらに、白秋や前田夕暮^{ゆうぐれ}のデスマスクも恩地が取っており、夕暮の顔の型を外した際には、本人の顔貌がそのまま表れるはずが、似ておらず驚いたという興味深いエピソードを残している^{*11}。恩地が見馴れていた夕暮の特徴的な眼鏡や髪がないせいだと言うが、それは人となりを示すためには、ただ形を写し取ったのでは不十分ということの示唆にも思える。萩原の没後に完成した《萩原朔太郎像》についても、恩地は「寫真あいてに似る似ないをきめることになるともう分らない」^{*12}と語り、写真だけでは人物を十分に再現できないと考えていた。

恩地はおそらく、桑原氏も指摘するように、写真から版木へまず基本的な形を起こし、今回みたような摺りの工夫によって、自らの心の中にある萩原のイメージを投影してゆき、恩地の「心象像」を完成させたとみられる。夕暮の例に置き換えれば、版木を彫るまでがデスマスクを取るのと同じ行為であり、摺る作業は、恩地のよく知る眼鏡と髪型のある夕暮のイメージ、つまり恩地の「心象」を重ねる行為だったといえるのではないだろうか。

萩原本人が本作を目にしたら、どんな感想を抱いただろう。どうにも知るすべ

はないが、萩原は『書窓』の写真を見てショックを受け、「出来上がった寫真を見ると、すっかり爬虫類の顔であり、蛇、蜥蜴、ゐもり、山椒魚の質感がぬらついているので、自分ながら氣味が悪く變な氣がした」と、感想を残している。しかし、「僕の外貌に現れてる形象は、たいてい僕^{ぼく}の精神生活と一致して居る」と納得し、次のようにも語る。

人はしばしば、自分の姿をイメージの鏡に映して、自ら不思議に幻想することがあるものである。僕も時々自分の姿を、夢幻の空中に幻覺して見ることがある。さうしたイメージの僕の姿は、時としては鳥のやうに見え、時としては爬虫類のやうに見える。鳥のやうに見える時は、自分の気持ちが高翔して、心の翼がひろがつてゐる時であり、爬虫類のやうに見える時は、心が憂鬱に重く沈んで、地面を這ひ廻つてゐる時である。(略)爬虫類が鳥に化したといふ進化論は、僕にいつも不思議な夢のやうな感じをあたへる。(略)つまりこの事實は、原始からあつた生物の「意志」が、如何にしてそのアイデアを現實に可能にしたかといふこと、即ち低人が如何にして超人になり得たかといふことの、ニイチェ及びジョウペンハウエルの世界觀を示すのである。(略)鳥であるところの僕の姿は、實在の僕にとつて意志の映像かも知れないのだ。
(萩原朔太郎「自分の映像を見て」『廊下と室房』第一書房、1936年 ※萩原朔太郎研究会編『萩原朔太郎撮影写真集』上毛新聞社、1981年に再録)

本作の皺の質感はまさに爬虫類のようであり、一方でとさかのように尖り、垂れる髪や、鋭い鼻と口元、前屈みの姿勢は、鳥のように見えなくもない。鳥になりたいという萩原の願いは、彼が自ら抱いていた「心象像」と恩地の「心象像」とが重なり合うことで、聞き届けられたのではないだろうか。爬虫類にも、鳥類にも変化した萩原は、恩地という理解者の手により、紙の上にその姿を現した。展示室で照らし出された詩人の表情は、安らかにみえた。(藤本真名美)

^{*1} 恩地孝四郎「朔太郎残影」『現代日本文学全集月報』15号、1954年7月。

^{*2} 1929年8月6日付け萩原朔太郎室生犀星宛書簡(『萩原朔太郎全集 第13巻』筑摩書房、1977年2月に所収)など。

^{*3} 恩地孝四郎「『氷島』の著者」『美之国』2巻3号、1948年3月。

^{*4} 恩地孝四郎「顔」『四季』(第二次)第67号、1942年9月『恩地孝四郎版画芸術論集 抽象の表情』阿部出版、1992年に再録。

^{*5} 詩人牧野徑太郎氏の戦後における証言によって《萩原朔太郎像》が生前に完成した可能性が桑原氏により指摘されているが、前掲註3で、恩地は《萩原朔太郎像》が完成した後、「萩原はもうなくなつて了つたから、寫真あいてに似る似ないをきめることになるともう分らない」と語っているため、生前に完成作と実際の本人とを見比べる機会はなかったと思われる。

^{*6} 前掲註4。

^{*7} 前掲註4。

^{*8} 恩地孝四郎「眼」『萩原朔太郎全集月報』7号、1951年9月頃。

^{*9} 前掲註4。

^{*10} オークションサイト「artnet」のオークション落札結果のページ(<http://www.artnet.com/artists/koshiro-onchi/past-auction-results>)に掲載される画像のうち、「Portrait of the poet Sakutaro Hagiwara or the author of Ice Island」と題された作品のこと(2017年3月1日現在)。

^{*11} 恩地孝四郎「緑色の季節」『短歌研究』8巻5号、1951年6月。

^{*12} 前掲註3。

[各参考文献については桑原規子氏にご教示いただきました。ここに記して謝意を表します。]

「こども美術館部」ができるまで



当館での活動をきっかけに、2015（平成27）年の秋、和歌山大学に学生サークル「美術館部」が設立された。夏のシリーズ展「なつやすみの美術館」における鑑賞会が活動の中心になっており、折に触れて報告してきたので、ご記憶くださっている方も多いと思う。そして2016（平成28）年度の春、もうひとつ「美術館部」と名付けた新たな活動を開始した。その名も「こども美術館部」と言うのだが、これは小学生のみを対象とした隔月の鑑賞会である。まずはこの1年全6回を計画し、先日無事にそのすべてを終えることができたので、企画の意図や内容について報告しようと思う。だがその前に、少し遠回りにはなるが、その企画が立ち上がるまでの背景について書き留めておきたい。

当館での教育普及活動は、展覧会ごとにさまざまな事業をもちろん行っているが、その規模と計画性という点で言えば、夏期休暇を会期に含んだシリーズ展「なつやすみの美術館」が中心となっている。地域NPOと連携した作家を招いてのワークショップ、ちょっとした仕掛けを設けて大人も子どもと一緒に楽しむ「こどもギャラリートーク」、学校教員と連携した校種別ワークシート、そして先に触れた和歌山大学美術館部による鑑賞会「たまごせんせいとわくわくアートツアー」など、生まれて来た順に迎ればこのようなものだろうか。その全てが継続していることを、教育普及担当の学芸員として誇らしく思い、それと同時にいつも惜しみない協力をしてくださっている関係者には、心から感謝しなければならないとつくづく思う。しかし筆者の個人的な思いについて振り返れば、続けることが「当たり前」とは思えなくなったことが、一度ある。それは3年前の夏の終わり、つまり、学校教員との連携事業と、大学生たちとの活動を2年続けた2014（平成26）年のことである。

1年目は、とにかく必死で、少し無理をしてでもやり遂げようとする自分の気力が十分にあった。2年目になると、少しは客観的に見られるようになり、初年度の課題を改善しようと取り組んだ。しかしその2年目の活動を終えた時、疲れ

が溜まっていたこともあるのだろうが、翌年度の活動に「前回以上」を求められることへの限界を感じたのである。担当者が100%以上のエネルギーを注ぎ続け、旗を振り続けなければ、こういった「事業」が休止してしまうのではないかという不安も感じた。

その不安をどうすれば解消できるのか。自分なりに出した答えは、展覧会に関わる「イベント」と捉えられがちな教育普及事業を、美術館での継続的な活動として捉え直すことであった。大学生たちを美術館に集めて行う活動を、彼らの自主的なサークル活動「和歌山大学美術館部」に組み換えたのは、その一回答のつもりである。学校教員を中心に集ってもらい、夏のワークシート制作の場となっている「和歌山美術館教育研究会」もまた、参加者が「来年は何をしようか」と自発的に思える集まりとなるよう願って、動いている。

けれども歯がゆいもので、外面的あるいは行政的に求められるのは新規事業なのである。つまり一度実施したことをさらに改善し定着させるべく繰り返しても、活動資金を獲得するのは困難となる。現場で必要としているのは、なにより続けることであるのに、継続は単なる繰り返しと見なされるのが常なのだ。

そこで今度はこの逆境をどうにか逆手に取れないかとひねり出したのが、継続するための方法それ自体を研究課題として、研究助成に応募することであった。幸い、約1年の小さな個人研究ではあったが、「教員・学生が主体的に活動するための美術館教育活動とその実践的研究」と題した計画が採択され、実行に移すことができた（平成27年度笹川科学研究助成 実践研究部門（研究番号：27-825））。

この研究では、地域の広さや人口規模、運営形態も異なる4つの美術館と、それらに関わって活動する5つの学校や大学との関係を調査した。違いを明らかにしながら、各館が抱えている問題点と、それを乗り越えるためになされている工夫を、文字通り「根掘り葉掘り」尋ねて回ったのである。それぞれどのような仕組みを作って活動が続いているのか、ケーススタディとして検討するためであった。



調査報告書『つながり、つづける——連携活動を継続する「しくみ」を考えるために』

またこれまでの当館での活動を振り返り、行った調査を自館での活動に反映させるための土台作りもした。そして同じような課題を抱えている他地域の美術館と情報を共有することを目的に、研究期間の最後には報告書を発行した。『つながり、つづける——連携活動を継続する「しくみ」を考えるために』と題したその小冊子は、B5サイズで40頁あまりの小さなものではあったが、各調査先から集めた活動継続のためのヒントと、それぞれの担当者の生の声を集めて記したものだ。決して立派な調査報告ではないが、他館で教育普及を担当している複数の学芸員から、「励みになった」、「知りたかったことが詰まっていた」との言葉を得られ、同じ方向を向こうとしている仲間が多くいることに心強さを覚えたと同時に、続けることの難しさに向き合うための覚悟と自信をもたらしした。

こういった検討過程の中から次なる課題として生まれてきたのが、筆者ひとりでも実施出来る、頻度の高い何かを始めることであった。「なつやすみの美術館」展に関わるさまざまな活動は、それを支えてくれる人たちと、年単位でつながり続けていくことを目標としている。大変だが、だからこそ意義も大きい。しかし来館者にとって「また来年」というのは、どうにもスパンが長い。できれば1年のうちに何回か、来館者と継続して直接関わりを持てる仕組みが作れないものか。周りの人たちをあまり巻き込まなくても良い、できるだけ規模が小さな活動を始めることを目標とした。



学芸員室のプリンターで作ったスタンプ台紙



スタンプ台紙裏に記した展示室内での約束を確認する

ヒントとなったのは、先の調査で出向いた美術館のひとつ、徳島県立近代美術館で行われている活動である。同館では「こども鑑賞クラブ」という名で行われているその取り組みは、①展覧会ごとに設けた、②小学生向けの鑑賞会で、③年間スケジュールが組み立てられている。この3つの枠組みをそのまま拝借し、ここにその他の館の活動から学んだ工夫と、当館で行ってきた活動経験を詰め込めば、当館でも何かできると考えた。それが「こども美術館部」である。

徳島と同じく、当館でも対象を小学生のみに限定したのは、「なつやすみの美術館」展には宿題として中学生の来館が数多くある一方で、小学生との関わりは、ごく近隣の学校来館を除けば、比較的少ないと感じていたからである。また夏だ

けの来館ではなく、年間を通じて子どもたちが美術館に足を運ぶことが当たり前になる仕組みは作れないだろうかと考えると、学校のクラブ活動や塾で忙しい中高生よりも小学生の方が現実的だ。もちろん小学生の間に、美術館に慣れ親しんでもらい、その経験を持って中学校でも(夏の宿題としてだけでもまずは構わないので)来館を続けてくれないうかがという期待もある。年齢制限を設けるのは、参加者を減らしてしまうことにもなりかねないのだが、徳島の担当者に相談し、アドバイスをもらって、当館でも実施できるという確信を持つことができた。

なにより、小学生だけに許される美術館での特別な時間というもの、なんだかすてきなものではないかと思っている。保護者の見学は歓迎するが、活動は参加

する小学生のみに限定している。最初に必ず保護者に向けて「バイバイ」と手を振るお別れの儀式が、毎回の恒例になった。

徳島とは異なるところもある。当館では隔月に設定したが、それは子どもたちが続けて参加する楽しさと、休みたくなえる限定された回数と、連れて来る保護者の負担との折衷点を探りつつ、なによりまずは筆者が自力で1年行って、無理なく続けられるペースとしたためである。別の調査先で先輩学芸員からかけていただいた「がんばりすぎない」というアドバイスも胸に、始めた事業を続けていくことの難しさ、それにかけなければならぬ労力ときちんと向き合うことの大切さを噛み締めながら、1年を過ごした。

子どもたちが続けて来たいと感じてくれるような工夫も凝らした。そのひとつ

2016(平成28)年度 こども美術館部の活動

おんちさんとかたち探検 (恩地孝四郎展) 4月30日(土)

丸や波線、三角形などの形態を切り抜いた「モチーフ」を各自に配布。そのかたちが描かれた作品を探して回り、いくつもの作品に同じかたちが登場することを発見する。完成作を色別に分解し、透明のシートに印刷したものを、パズルとして組み立てる。木版の刷り重ね順によって、色の効果が異なることを知る。



ドロドロ!! ドローイング (特集展示 ドローイング) 6月11日(土)

目をつぶって描かれた関根勢之助の《絵画時間》の連作を鑑賞した子どもたちが、目隠しをしてドローイングを試みる。言葉のイメージをテーマに、どのくらい描けているのかを想像しながら手を動かす。



おぼえるってどんなこと (なつやすみの美術館 7 きろくときおく展) 8月6日(土)

太田三郎の戦後経過年数を切手の額面にしたシリーズ《Post War》を鑑賞。そこに写された被爆者や地蔵に宛てた手紙を書く。書き終えた手紙は、準備しておいた「Post War Post」に投函。



ひっくりかえして見てみよう (特集展示 薔薇色の鏡) 10月8日(土)

像が反転する銅版画作品を、鏡を使って鑑賞。トレーシングペーパーを使ってプリントした作品画像をなぞり、裏返して元の像を知る。ピカソの《泣く女》の表情の部分を白抜きにした用紙に、鏡を通して見た反転像を模写する。



くらべてみよう あの絵とこの絵 (動き出す! 絵画展) 12月3日(土)

展示を通して「はだか」の絵を探し、描かれる裸婦の表現を辿る。中村彝の《裸体》の前では、先に鑑賞したルノワールの《泉による女》との違いや類似点を、はじめは思い出ししながら、続いて原寸大のコピーを並べて観察する。



ぶぶんとぜんたい (泉茂展) 2月18日(土)

泉茂《森の唄》の雲形定規の部分をすべて白く抜いた用紙を配布。同じかたちを見つけて、種類別に色分けして塗る。一見すると似ているかたちだが、観察を通じて違いに気づく。タイトルを各自で考えて、理由とともに発表。



が、一昨年から当館受付職員の力を借りて実施しているスタンプラリーである。小学生時代、夏休みの間、毎朝、眠い目を擦りつつラジオ体操に参加しては、出席スタンプを集めた記憶がある。ラジオ体操が今でも各地域で行われているのかどうかは定かではないが、スタンプを押してもらい楽しみは共有できると考えた。しかも毎回デザインが異なるとなれば、集める楽しみは倍増するはずだ。一般来館者向けに配布しているスタンプ台紙を子どもたち向けにアレンジし、裏面には展示室での約束事をシンプルにまとめて記した。ケント紙にレーザープリンターで印刷しただけの台紙だが、一つひとつハサミで四隅を丸め、紐を通せる穴をあけ、年度途中で破れてしまわないよう穴の周りに補強シールを貼って傷みにくくした。美術館に行きたいと思う動機は、なんでも構わない。家庭での会話の中に、「明日は美術館に行く日だね」という言葉が入り込むだけでいい。たとえその真意が「スタンプ台紙を持っていかなきゃね」というものであっても、そう思ってくれる子どもたちがいると想像するだけで、筆者の心は大いに弾む。

子どもたちの参加意識を高めるためにも、途中参加可能とするのではなく、開始時間までに受付で参加登録を済ませてもらうことにした。多少の手間はかかるものの、初めて顔を合わせる子どもたち同士が交流するためには、互いの名前が分かった方がよい。子どもたちは名札代わりのシールに自分で名前を書き、胸に貼ってそわそわと開始時刻を待っている。

キャラクターも作った。展示室を飛び回って、作品という花の蜜を吸う蜂のイメージはどうだろうかと別の学芸員からもらったアイデアを元に、「わかBee(わかビー)」という蜂(Bee)のイラストを描いた。顔は先行する美術館部のキャラクター「たまごせんせい」を採用している。

そして実際の内容は、これまで筆者が担当してきた「こどもギャラリートーク」の方式を元にした。これは何か簡単な道具を用いて、普段とは少し違う見方を試み、作者の視点を追体験できる側面を組み込みながら、理解を深めようとするものだ。道具といっても新たに揃える予算はないので、館内の備品や消耗品、余っているものを再利用し、手作りしたものばかり

であるが、工夫すればなんとかなるもので、現時点ではあまり不自由もない。材料が限られているなら、参加する子ども同士が協力してくれれば良く、それもまた利点に変えていきたい。

さてこのように、コンパクトな規模で、たとえひとりでも細々と続けられれば良いと思って始めた「こども美術館部」。しかし6回を終え、ふと振り返れば手伝ってくれる人が増えている。いつか彼らの活動にも繋がっていけばと当初からはほんの少し期待もしていたのは和歌山大学美術館部の学生たちであるが、彼ら以外にも、広報周知に手を貸してくれる県庁の職員、活動に興味を持ち、見学から援助の側に回ってくれるようになった大学教員、記録写真をこまめに撮ってくれる同僚や、参加賞の缶バッジを製作してくれた美術館職員たち。そして一番の仲間は、「来年もあるよね?」と楽しみにしてくれている小学生たちだろう。最初はおろく、小さかった活動が、続けることでほんの少しずつ強く、固くなっていくことに、続ける喜びを見いだしている。(青木加苗)

Museum Calendar

開館／9時30分～17時00分(入場は16時30分まで)
休館／毎週月曜日(祝休日の場合は開館、翌平日休館)

現代版画の展開

4.8(土)―6.25(日)

現代美術の新しいジャンルとして日本の版画が国際的に注目されるようになった1950年代から現代にいたるまで、現代版画の話題作や名品を紹介します。



横尾忠則
《第6回東京国際版画ビエンナーレ展》1968

なつやすみの美術館7

すききらい、すき? きらい?

7.8(土)―9.18(月・祝)

夏休み中の子どもたちと大人と一緒に楽しむ展覧会の7回目。今回のテーマは「すききらい」。普段は大人に「ダメ」と言われる「すききらい」も、美術の世界ではあたりまえ。「すき」と「きらい」をキーワードに、時代やジャンルを超えて幅広い作品を紹介します。



間島領一
《日の丸弁当》
1997

特別展 アメリカへ渡った二人 国吉康雄と石垣栄太郎

10.7(土)―12.24(日)

戦前のアメリカへ移民として渡り、太平洋戦争という困難な時期をくりながら、画家として活躍し、親交のあった国吉康雄(岡山市出身 1889-1953)と石垣栄太郎(和歌山県太地町出身 1883-1958)の足跡を、福武コレクション、そして当館のコレクションを中心に辿ります。

特別展 明治150年記念

水彩画家・大下藤次郎展

2018.2.10(土)―3.25(日)

明治期に活躍した水彩画家・大下藤次郎(1870-1911)。日本全国に一大水彩画ブームを巻き起こした画家が、各地を旅しながら残した美しい明治の風景を、島根県立石見美術館コレクションにより紹介します。

―5.7(日)

コレクション展 2017-春 特集 群像-交錯する声

5.30(火)―9.10(日)

コレクション展 2017-夏 特集 おはなしのなかへ

6.14(水)―9.10(日)

鈴木久雄 彫刻の速度 和歌山展

9.20(水)―12.17(日)

コレクション展 2017-秋 特集 NANGA 俗を去り 自ら楽しむ

2018.1.4(木)―4.15(日) (予定)

コレクション展 2018-冬春 特集 はじまりの景色

第71回 和歌山県美術展覧会

第3回 和歌山県ジュニア美術展覧会

I 1.10(水)―1.14(日) 日本画・書・工芸

II 1.17(水)―1.21(日) 洋画・写真・彫塑

III 1.24(水)―1.28(日) ジュニア部門

メールマガジン Facebook twitter ご案内

メールマガジンでは展覧会の情報はもちろん、講演会、トーク、ワークショップなど当館に関連するタイムリーなトピックスを定期的にお届けしています。当館ホームページよりご登録いただけます。またFacebookやtwitterでも、最新の情報を発信しています。あわせてご利用ください。



友の会
会員特典いろいろ

1. 展覧会の無料観覧
2. 各種行事への参加(美術鑑賞ツアー、ミュージアムコンサートなど)
3. 展覧会のご案内、美術館ニュース、その他情報の配布
4. 版画の頒布会への参加
5. 当館ミュージアムショップでの割引
6. 館内レストランでの割引

入会のご案内

一般会員 6,000 円
学生会員 3,000 円

ミュージアムショップにてお手続きいただけます。会員証即日発行。郵便振替でもお申し込みいただけます。詳しくは友の会事務局まで。
Tel. 073-436-8690 担当: 中川

