

館報 1992 41

# ANNUAL REPORT

BRIDGESTONE MUSEUM OF ART & ISHIBASHI MUSEUM OF ART

石 橋 財 団

ブリヂストン美術館

石 橋 美 術 館







石橋財団  
ブリヂストン美術館  
石 橋 美 術 館

# 館 報

第41号(1992年度)

ANNUAL REPORT  
No.41(1992)

BRIDGESTONE MUSEUM OF ART  
& ISHIBASHI MUSEUM OF ART  
Ishibashi Foundation



**Annual Report No.41 (1992)**

**Bridgestone Museum of Art  
& Ishibashi Museum of Art  
Ishibashi Foundation**

**Published by Ishibashi Museum of Art, Ishibashi Foundation  
1015, Nonaka-machi, Kurume, Fukuoka-ken 830, Japan  
November 1993**



## 目次 Contents

1	設立趣旨, 機構・運営	4
	Brief History, Organization & Management	5
2	主な記録	6
	ブリヂストン美術館	
	・特集展示他	6
	・土曜講座他	10
	石橋美術館	
	・特別展他	13
	・美術講座他	19
3	1992年度入場者数	20
4	新収蔵作品 New Acquisitions	21
5	修復記録他	24
6	研究報告	35
7	美術館案内 Guide to the Museums	60
8	石橋財団職員	61



# 設立趣旨

## ブリヂストン美術館

ブリヂストン美術館は、石橋正二郎(1889－1976)が多年にわたって蒐集愛蔵した内外の美術品を、社会公共のため、広く一般の鑑賞に供し、文化向上の一端に貢献したいとの趣旨に基づき、1952年(昭和27)1月8日、ブリヂストンビルディング竣工とともに同ビル内に開設されたものである。その後1956年(昭和31)4月に設立された財団法人石橋財団がその経営を継承し、1961年(昭和36)9月には同財団が石橋正二郎から所蔵美術品の寄贈を受けた。なお、1959年(昭和34)5月には面積が二倍に拡張されると共に、設備に大改良が加えられた。

## 石橋美術館

石橋美術館は、株式会社ブリヂストンの創業者・石橋正二郎が1956年(昭和31)4月26日、同社の創立25周年を記念して、社会公共の福祉と文化向上のために、郷土久留米市に寄贈した石橋文化センターの中心施設である。1977年(昭和52)、石橋正二郎の遺族の寄付により増改築が行われ、同年4月以降、久留米市の要請により、石橋財団がその経営に当たっている。

# 機構・運営

## 石橋財団

(1993年3月31日現在)

理事長	石橋幹一郎
理事	鳩山威一郎、盛田昭夫、有田一寿、真藤 恒、内田 宏、嘉門安雄、中川 洋、楠 晋次、大原 譲
監事	亀徳正之、唐澤高美、鶴澤昌和
評議員	石橋幹一郎、鶴澤 晋、石井公一郎、小林行雄、河北倫明、朝吹三吉、石橋 寛、真藤 恒、高碓芳郎、有田一寿、橋口 収、高階秀爾、友部 直、喜多村禎勇、徳永徳次郎、三木常正、富山秀男、嘉門安雄、中川 洋、大原 譲、朝比奈仙二

### 美術館運営委員会

委員長	石橋幹一郎
委員	河北倫明、朝吹三吉、脇田 和、高階秀爾、友部 直、谷口鉄雄、鈴木健二、石橋 寛、富山秀男、嘉門安雄、中川 洋

### 寄付助成選考委員会

委員長	有田一寿
委員	内田 宏、鶴澤昌和、友部 直、吉久勝美、加嶋昭男

### 常務理事

大原 譲

### 事務局

事務局長 朝比奈仙二

### ブリヂストン美術館

参与	久保貞次郎						
館長	嘉門安雄	事務部長代理	大崎新一	学芸部長(兼)	嘉門安雄	学芸課長	宮崎克己

### 石橋美術館

顧問	谷口鉄雄						
館長	中川 洋	事務部長	平井麟之輔	学芸課長	田内正宏	主任学芸員	橋富博喜



# BRIEF HISTORY

## BRIDGESTONE MUSEUM OF ART

On January 8, 1952, in celebration of the completion of the Bridgestone Building, Shôjirô Ishibashi(1889－1976), ever mindful of the promotion of cultural development in Japan, opened to the public an art gallery within the building, under the name of “Bridgestone Gallery.” Ishibashi's personal collection formed the nucleus of the exhibits of paintings, sculptures and other objects d’art. In April 1956 the management of the Gallery was taken over by the Ishibashi Foundation, and in September 1961 Shôjirô Ishibashi donated numerous art works of his collection to the Foundation. In May 1959 the Gallery was considerably enlarged and entirely renovated, and in January 1968 the English name was changed from “Bridgestone Gallery” to “Bridgestone Museum of Art.”

## ISHIBASHI MUSEUM OF ART

On April 26, 1956, in celebration of the 25th anniversary of the founding of Bridgestone Corporation, Shôjirô Ishibashi, the founder of the company, donated the Ishibashi Cultural Center to the city of Kurume, his native place, for the purpose of rendering services to the public and promoting cultural development. The Museum (originally called “Ishibashi Art Gallery”) is the main institution of the Center. In 1971, the English name was changed from “Ishibashi Art Gallery” to “Ishibashi Museum of Art.” In 1977, thanks to a contribution of the bereaved family of Shôjirô Ishibashi, the building of the Museum was reconstructed and extended, and in April of the same year the Ishibashi Foundation was entrusted with the management of the Museum by the city of Kurume.

# ORGANIZATION & MANAGEMENT

## Ishibashi Foundation (As of March 31,1993)

<b>President of the Board of Directors</b>	Kanichirô Ishibashi				
	<b>Directors</b>	Iichirô Hatoyama	Akio Morita	Kazuhisa Arita	Hisashi Shintô
		Hiroshi Uchida	Yasuo Kamon	Yô Nakagawa	Shinji Kusunoki
		Yuzuru Ohara			
<b>Auditors</b>	Masayuki Kitoku	Takami Karasawa	Masakazu Uzawa		
	<b>Councillors</b>	Kanichirô Ishibashi	Susumu Uzawa	Kôichirô Ishii	Yukio Kobayashi
Michiaki Kawakita		Sankichi Asabuki	Hiroshi Ishibashi	Hisashi Shintô	
Yoshirô Takasaki		Kazuhisa Arita	Osamu Hashiguchi	Shûji Takashina	
Naoshi Tomobe		Sadao Kitamura	Tokujiro Tokunaga	Tsunemasa Miki	
Hideo Tomiyama		Yasuo Kamon	Yô Nakagawa	Yuzuru Ohara	
Senji Asahina					

### Executive Committee of the Museums

<b>Chairman</b>	Kanichirô Ishibashi			
<b>Members</b>	Michiaki Kawakita	Sankichi Asabuki	Kazu Wakita	Shûji Takashina
	Naoshi Tomobe	Tetsuo Taniguchi	Kenji Suzuki	Hiroshi Ishibashi
	Hideo Tomiyama	Yasuo Kamon	Yô Nakagawa	

### Selection Committee of Contribution and Subsidy

<b>Chairman</b>	Kazuhisa Arita			
<b>Members</b>	Hiroshi Uchida	Masakazu Uzawa	Naoshi Tomobe	Katsumi Yoshihisa
	Akio Kashima			

**Managing Director** Yuzuru Ohara

### Administration

**Executive Secretary** Senji Asahina

### Bridgestone Museum of Art

<b>Councillor</b>	Sadajirô Kubo			
<b>Director</b>	Yasuo Kamon			
<b>Administrator</b>	Shinichi Ôsaki	<b>Chief Curator</b>	Yasuo Kamon(Director)	<b>Curator</b> Katsumi Miyazaki

### Ishibashi Museum of Art

<b>Adviser</b>	Tetsuo Taniguchi			
<b>Director</b>	Yô Nakagawa			
<b>Administrator</b>	Rinnosuke Hirai	<b>Chief Curator</b>	Masahiro Tauchi	<b>Curator</b> Hiroki Hashitomi

---

## 主な記録 プリヂストン美術館

### 《特集展示》

---

#### ピカソ

1992年3月31日－5月31日

出品内容：油彩8点 彫刻1点 版画33点 写真1点 計43点

---

#### 油彩

1. 《ブルゴーニュのマール瓶, グラス, 新聞紙》/1913年/油彩, 砂, 新聞紙・カンヴァス/46.3×38.2cm
2. 《生木と枯木のある風景》/1919年/油彩・カンヴァス/49.3×65.3cm
3. 《カップとスプーン》/1922年/油彩・カンヴァス/16.2×27.3cm
4. 《女の顔》/1923年/油彩, 砂・カンヴァス/46.0×38.0cm
5. 《腕を組んですわるサルタンバンク》/1923年/油彩・カンヴァス/130.6×97.7cm
6. 《馬》/1923年/油彩・カンヴァス/19.0×24.0cm
7. 《茄子》/1946年/油彩・紙/51.5×66.5cm
8. 《画家とモデル》/1963年/油彩・カンヴァス/89.0×116.0cm

#### 彫刻

9. 《道化師》/1905年/ブロンズ/高さ41.0cm

#### 版画

〈版画集『スウィート・ヴォラール』〉

10. 《花冠の裸婦》/1930年/エッチング
11. 《水浴》/1930年/エッチング
12. 《カーテンの前の裸婦》/1931年/エッチング
13. 《女をあらわにする男》/1931年/エッチング
14. 《二人のカタルーニア人》/1934年/エッチング
15. 《怪獣を見つめる四人の子供》/1934年/エッチング
16. 《雄牛, 馬と女》/1934年/エッチング
17. 《二人の男, ミノタウロスと鳥の彫刻》/1934年/アクアティント
18. 《蠟燭の火に照らされた女を見守る少年》/1934年/エッチング, アクアティント
19. 《すわる彫刻家, 横たわるモデル, 男の立像》/1933年/エッチング
20. 《頭部像の前の二人の女》/1933年/エッチング
21. 《すわる彫刻家と二つの頭部像》/1933年/エッチング
22. 《頭部像を見つめる彫刻家》/1933年/エッチング
23. 《雄牛と二人のバックアントの彫刻を見る彫刻家とモデル》/1933年/エッチング
24. 《休息する彫刻家, 横たわるモデルと彫刻》/1933年/エッチング
25. 《裸婦と馬の群像をすわってながめる女》/1933年/エッチング
26. 《窓辺の彫刻家とモデル》/1933年/エッチング
27. 《彫刻家とモデルの顔, 大またに歩く青年の彫刻》/1933年/エッチング
28. 《少女, 男の顔, 裸婦の背中》/1933年/エッチング
29. 《モデルとシュルレアリスム彫刻》/1933年/エッチング
30. 《裸婦の座像, 頭部像, 花瓶》/1933年/エッチング, アクアティント
31. 《胸像をながめる三人の仮装した人物》/1933年/ドライポイント
32. 《二人の裸婦》/1934年/エッチング
33. 《四人のモデルと頭部像》/1934年/エッチング, エングレーヴィング
34. 《ミノタウロス, 酒を飲む彫刻家と三人のモデル》/1933年/エッチング

〈版画集『詩とリトグラフ』〉 8点

#### 写真

マン・レイ 《アトリエのパブロ・ピカソ》/1921年頃

---



---

## ブリヂストン美術館の新収蔵作品 1980-92

1992年7月28日－9月27日

出品内容：油彩14点 水彩、パステル4点 リトグラフ1点 彫刻2点 建築装飾フリーズ部分1点 陶器1点 計23点

---

1. 《建築装飾フリーズ部分(泉に向かう二頭の馬)》/550-540B.C./彩色テラコッタ/48.5×50.7cm
  2. 《アッティカ黒絵式頸部アンフォラ》/520-510B.C./高さ35.2cm
  3. ジャン=オーギュスト=ドミニク・アングル 《若い女の頭部》/1810年頃/油彩・カンヴァス/40.5×32.5cm
  4. カミュー・コロ 《森の中の若い女》/1865年/油彩・板/54.7×38.8cm
  5. オノレ・ドーミエ 《山中のドン・キホーテ》/1850年頃/油彩・板/39.7×31.7cm
  6. オノレ・ドーミエ 《ラタボワール》/1850年頃/ブロンズ/高さ43.5cm
  7. ギュスターヴ・クールベ 《雪の中を駆ける鹿》/1856-57年頃/油彩・カンヴァス/93.5×148.8cm
  8. ウジェーヌ・ブーダン 《トルーヴィル近郊の浜》/1865年頃/油彩・板/35.7×57.7cm
  9. エドガー・ドガ 《レオポール・ルヴェールの肖像》/1874年頃/油彩・カンヴァス/65.0×54.0cm
  10. クロード・モネ 《雨のベリール》/1886年/油彩・カンヴァス/61.0×74.0cm
  11. ピエール=オーギュスト・ルノワール 《すわるジョルジェット・シャルパンティエ嬢》/1876年/油彩・カンヴァス/98.0×70.5cm
  12. ピエール=オーギュスト・ルノワール 《少女》/1887年/パステル・紙/61.5×46.0cm
  13. ポール・ゴーガン 《馬の頭部のある静物》/1886年頃/油彩・カンヴァス/49.0×38.3cm
  14. ジョルジュ・ド・フル 《悪の泉》/1894年/リトグラフ/34.8×25.1cm
  15. パブロ・ピカソ 《腕を組んですわるサルタンバンク》/1923年/油彩・カンヴァス/130.6×97.7cm
  16. パブロ・ピカソ 《ブルゴーニュのマール瓶, グラス, 新聞紙》/1913年/油彩, 砂, 新聞紙・カンヴァス/46.3×38.2cm
  17. ゲオルゲ・グロス 《プロムナード》/1926年/油彩・カンヴァス/100.0×126.0cm
  18. ヘンリー・ムア 《横たわる人体のための習作》/1949年/チョーク, 水彩・紙/40.0×56.4cm
  19. バーバラ・ヘップワース 《翼のある人物Ⅰ》/1957年/真鍮, 鉄線/高さ144.8cm
  20. 山下新太郎 《海棠》/1934年/油彩・カンヴァス/77.5×61.4cm
  21. 川上涼花 《麦秋》/1919年/油彩・カンヴァス/53.0×45.5cm
  22. 古賀春江 《自画像》/1916年/水彩・紙(はがき)/14.2×8.9cm
  23. 古賀春江 《美しき博覧会》/1926年/水彩・紙/38.5×57.0cm
- 

## 藤島武二

1992年12月1日－1993年2月7日

出品内容：油彩25点 パステル3点 鉛筆4点 水彩1点 写生帖3冊 挿絵本1冊 特別出品写真1点 計38点

---

1. 《天平の面影》/1902年/油彩・カンヴァス/197.5×94.0cm/石橋美術館
  2. 《スイス風景》/1908年/油彩・板/24.0×33.0cm
  3. 《ルツェルン》/1908年/油彩・カンヴァス/23.0×33.0cm
  4. 《チョチャラ》/1908-09年/油彩・カンヴァス/45.0×38.0cm
  5. 《黒扇》/1908-09年/油彩・カンヴァス/63.5×42.5cm
  6. 《糸杉(ヴィラ・ファルコニエリ)》/1908-09年/油彩・カンヴァス/40.0×37.0cm
  7. 《ボンベイ》/1908-09年/油彩・板/26.1×35.0cm
  8. 《ローマの郊外》/1908-09年/油彩・板/24.0×33.0cm
  9. 《ローマの寺院》/1908-09年/油彩・板/33.5×27.0cm
  10. 《ローマの遺跡》/1908-09年/油彩・板/34.9×26.0cm
  11. 《雲(ローマ)》/1908-09年/油彩・板/22.5×38.5cm
  12. 《半裸婦人像》/1908-09年/油彩・紙/30.5×28.5cm
-

- 
13. 《池畔の女》/1908-09年/油彩・紙/28.4×30.4cm/石橋美術館
  14. 《ナポリ湾》/1908-09年/油彩・カンヴァスボード/26.0×35.0cm
  15. 《唐様三部作》/1924年頃/左:水彩, 油彩・紙/77.0×29.5cm  
中央:鉛筆, グワッシュ, 油彩, パステル・紙/76.0×64.7cm  
右:水彩, 油彩・紙/77.0×29.2cm/石橋美術館
  16. 《朝鮮婦人》/1924年頃/油彩, パステル・紙/77.9×29.5cm/石橋美術館
  17. 《朝鮮婦人》/1924年頃/油彩・紙/78.2×29.0cm/石橋美術館
  18. 《淡路島遠望》/1929年/油彩・カンヴァス/53.4×73.0cm
  19. 《浪(大洗)》/1931年/油彩・カンヴァス/33.3×45.6cm
  20. 《潮岬海景》/1931年/油彩・板/14.5×22.5cm
  21. 《屋島よりの遠望》/1932年/油彩・カンヴァス/52.8×72.4cm
  22. 《東海旭光》/1932年/油彩・カンヴァス/65.2×91.0cm
  23. 《旭光(新高山)》/1935年/油彩・カンヴァス/38.0×46.0cm
  24. 《蒙古の日の出》/1937年/油彩・カンヴァス/40.9×53.0cm/石橋美術館
  25. 《港の朝陽》/1943年/油彩・板/18.6×24.0cm
  26. 《素描》/1906-07年/鉛筆・紙/31.0×24.0cm
  27. 《裸婦》/1906-07年/鉛筆・紙/31.0×24.0cm
  28. 《裸婦》/1906-07年/鉛筆・紙/31.0×24.0cm
  29. 《臥裸婦》/1906-07年/鉛筆・紙/24.0×31.0cm
  30. 《黄浦江》/1938年/水彩・紙/27.5×36.2cm
  31. 《朝の海》/パステル・紙/27.0×34.5cm
  32. 《日の出》/パステル・紙/26.5×35.0cm
  33. 《日の出》/パステル・紙/26.6×35.7cm
  34. 《縮図帖》
  35. 《縮図帖》
  36. 《画稿集》
  37. 『花』挿絵 《花菖蒲》/1901年/木版

写真特別出品

石橋幹一郎撮影《藤島武二肖像》

---

## 《コーナー展示》

---

### 世紀末の版画

1992年6月2日－7月26日

出品内容：17作家 27点

---

### ドーミエ

1992年9月29日－11月29日

出品内容：1作家 33点

---

### 近代の水彩・素描

1993年2月9日－4月11日

出品内容：19作家 24点

---



《土曜講座》

通算回数	月日	講座題目	講師
		《ピカソ再考》	
1614	1992年 4月4日	戦後のピカソ	瀬木慎一氏
1615	4月11日	ピカソと20世紀美術	木島俊介氏
1616	4月18日	ピカソのキュビズム	八重樫春樹氏
		《第18回ギリシャの文化と美術—その多様な世界》	
1617	4月25日	在日ギリシャ大使挨拶 ギリシャと私—ギリシャ医学の道	加藤静雄氏
1618	5月2日	アッティカの墓碑	中山典夫氏
1619	5月9日	アレクサンドロス大王の実像と虚像	金澤良樹氏
1620	5月16日	初期ミケーネ美術におけるクレタ「様式」の問題 —輸入か模倣か—	勝又俊雄氏
1621	5月23日	マグナ・グレキア美術—イタリアの古代ギリシャ美術	篠塚千恵子氏
1622	5月30日	ラフカディオ・ハーンのこと	小泉 凡氏
		《ジャポネズリー研究会連続講演会—日本の妖怪・西洋の妖怪》	
1623	6月20日	絵巻にみる恋の妖怪	千野香織氏
1624	6月27日	ヤヌスの図像学	西野嘉章氏
1625	7月4日	江戸の異形	奥平俊六氏
1626	7月11日	ゴヤの幻想	神吉敬三氏
1627	7月18日	河鍋曉斎の創った化け物たち	山口静一氏
1628	7月25日	ルドンの幻視と造形	栗津則雄氏
		《美術と女性》	
1629	9月12日	娼婦の図像学	大森達次氏
1630	9月19日	魔女の図像学	古城寺尚子
1631	9月26日	サロメから宿命の女へ <small>ファム・ファタール</small>	隠岐由紀子氏
1632	10月3日	アートと20世紀ファッション	深井晃子氏
1633	10月10日	ルノワールにおける男 vs. 女	宮崎克己
1634	10月17日	ピカソと女たち	太田泰人氏
1635	10月24日	男が女になる美術	篠原資明氏
		《地中海学会秋期連続講演会—地中海の壁画Ⅱ》	
1636	11月7日	イベリア半島のタイル絵	前田正明氏
1637	11月14日	東方イスラム世界のタイル装飾 —イラン、トルコを中心として—	杉村 棟氏
1638	11月21日	ゴヤ壁画の革新性	神吉敬三氏
1639	11月28日	ホシオス・ルーカス修道院クリプトのビザンティン壁画	辻 佐保子氏
1640	12月5日	エジプト新王国時代の墳墓の壁画装飾について	吉村作治氏
1641	12月12日	システリーナ礼拝堂壁画の宇宙	若桑みどり氏

---

<b>《藤島武二の世界》</b>			
1642	1993年	1月16日	藤島武二先生の思い出——————猪熊弦一郎氏
			聞き手 嘉門安雄
1643		1月23日	世紀末の面影——藤島武二とヨーロッパ美術——高階秀爾氏
1644		1月30日	藤島武二——日本の油彩画の形成——陰里鉄郎氏
<b>《絵画の解説》</b>			
1645		2月13日	図像学とは何か——————中森義宗氏
1646		2月20日	アントワーヌ・ヴァトーのこの世の夢 ——ジェルサンの看板をめぐって——大野芳材氏
1647		2月27日	チェザーレ・リーバと西洋17世紀の図像学——木村三郎氏
1648		3月6日	絵解きと絵語り—メモリンク《聖母の七つの喜び》について—幸福 輝氏
1649		3月13日	ヘラクレスの復権——海津忠雄氏
1650		3月20日	晩餐のドラマと表現—レオナルドを中心に——片桐頼継氏

《博物館実習生の受入れ》

学芸員資格取得のため博物館実習生を次のように受入れた。

期間：1992年 7 月21日より25日, 27日

7 月26日より31日

人数：11校 35名

実習内容：

	10:30－12:30	13:30－15:00	15:30－17:00
第 1 日	美術館の組織と運営	美術館内見学	展示デザイン
第 2 日	保存修復Ⅰ	保存修復Ⅱ	文献資料（西洋）
第 3 日	企画展Ⅰ	企画展Ⅱ	所蔵作品の台帳記録
第 4 日	他館自由見学	他館比較レポート	文献資料（日本近代）
第 5 日	普及教育	土曜講座聴講（16:00迄）	まとめ
第 6 日	展示替え見学	展示替え見学	

《1992年度新収図書》

	購入	寄贈	計
和書	44冊	122冊	166冊
洋書	107冊	76冊	183冊
計	151冊	198冊	349冊

（展覧会図録・逐次刊行物は含まない）



### 《特別展》

---

#### ハンガリー国立ブダペスト美術館所蔵

#### ヨーロッパ風景画の流れーラファエロからピサロまでー

1993年1月9日ー2月7日

主催：石橋財団石橋美術館/西日本新聞社/日本経済新聞社

後援：外務省/文化庁/ハンガリー大使館/久留米市教育委員会/テレビ西日本/ティー・エックス・エヌ九州

協賛：富士通株式会社

協力：ルフトハンザ・ドイツ航空

企画協力：(株)ホワイトP R

出品内容：油彩101点

入場者総数：10,362人

---

1. ラファエロ・サンティ 《エステルハージのマドンナ》/1508年/テンペラ、油彩・板/28.5×21.5cm
  2. 南ネーデルラント画派《鷹狩り》/油彩・板/50.2×81.8cm
  3. ロレンツォ・ロット 《眠るアポロとミューズたち》/1545-50年頃/油彩・カンヴァス/44.5×74.0cm
  4. スキアヴォーネ(アンドレア・メルドーラ) 《アベルを殺害するカイン》/1550年頃/油彩・板/31.0×78.5cm
  5. バルトロメウス・スプランヘル 《聖ゲオルギウスと竜》/1573年頃/油彩・板/26.7×39.5cm
  6. パオロ・フィアミンゴ 《ラケルの羊に水をやるヤコブ》/1582-85年頃/油彩・カンヴァス/76.6×156.8cm
  7. パオロ・フィアミンゴ 《ヤコブとラバンの和解》/1582-85年頃/油彩・カンヴァス/77.6×160.0cm
  8. パオロ・フィアミンゴ 《エジプトへの逃避》/1590年頃/油彩・カンヴァス/79.5×132.5cm
  9. ベルナルト・デ・ライケーレ 《ディアーナとアクタエオン》/1582年/油彩・板/48.0×70.5cm
  10. フレデリク・ファン・ファルケンボルフ 《聖パウロの改宗》/1605年頃/油彩・カンヴァス/70.5×91.0cm
  11. フレデリク・ファン・ファルケンボルフ 《嵐の風景》/1610年頃/油彩・カンヴァス/102.5×103.0cm
  12. ヤコブ・グリネル 《冬》/1577年頃/油彩・板/36.5×59.5cm
  13. ヤコブ・グリネル 《春》/1577年頃/油彩・板/35.5×60.0cm
  14. ヤコブ・グリネル 《夏》/1577年頃/油彩・板/35.8×59.8cm
  15. ヤコブ・グリネル 《秋》/1577年頃/油彩・板/36.0×60.0cm
  16. フランドルの画家 《バベルの塔》/1600年頃/油彩・板/45.0×69.5cm
  17. トビアス・フェルハーフト 《岩山の風景》/1615年頃/油彩・板/51.5×82.5cm
  18. ヤン・ブリューゲル(父) 《ノアの箱船》/1613-15年/油彩・板/61.0×90.2cm
  19. ヤン・ブリューゲル(父) 《エデンの園》/1620年頃/油彩・板/52.0×83.5cm
  20. ルーラント・サーフェライ 《岩山の風景》/1632年頃/油彩・カンヴァス/117.0×157.5cm
  21. ルーラント・サーフェライ 《風景と動物》/1628年/油彩・カンヴァス/97.5×135.0cm
  22. ヘンドリック・アーフエルカンブ 《凍る河、スケート遊び》/1620年以降/油彩・板/直径30.5cm
  23. ヤン・ファン・ホイエン 《氷上の遊び》/1630年/油彩・板/25.0×39.0cm
  24. ヤン・ファン・ホイエン 《旅人のいる村はずれ》/1630年/油彩・カンヴァス/120.0×168.0cm
  25. ピーテル・デ・ネイン 《砂丘の道》/1629-30年頃/油彩・板/35.0×63.3cm
  26. ヨハネス・デ・フォスⅡ 《ケルンの風景》/1640年代/油彩・板/34.0×63.5cm
  27. アントニー・ヤンス・ファン・デル・クロース 《ライン川の風景と漁夫たち》/1651年/油彩・カンヴァス/86.5×110.0cm
  28. ヤン・ウィルデンス 《田舎の沼地の風景》/1629年/油彩・カンヴァス/85.5×120.5cm
  29. アレクサンデル・ケイリンクス 《狩人のいる森の風景》/1645-50年頃/油彩・板/34.0×53.0cm
  30. ジャック・フーキエール 《旅人のいる森の風景》/1622-30年頃/油彩・カンヴァス/117.0×170.0cm
  31. クロード・ロラン 《カンバーニャ・ロマーナの別荘》/1646年頃/油彩・カンヴァス/68.8×91.0cm
  32. ガスパール・デュゲ 《イタリアの風景》/1664年頃/油彩・カンヴァス/48.5×63.5cm
  33. ヤン・フランス・ファン・ブルーメン 《三人物のいるイタリア風景》/1710年頃/油彩・カンヴァス/98.0×134.5cm
-

- 
34. ジャック・ダルトワ 《森の風景》/1650年代/油彩・カンヴァス/73.0×123.0cm
  35. アドリアーン・フランス・バウデヴァインス 《森の中の小道》/1670年代/油彩・カンヴァス/86.5×121.3cm
  36. ヨハン・ファン・ハーンズベルヘン 《エジプトへの逃避途上の休息》/1670年代/油彩・カンヴァス/40.0×47.5cm
  37. ダニエル・ヤンス・ティーファールト 《シルヴィオとドリンダ》/1635年以降/油彩・カンヴァス/43.0×54.5cm
  38. ヤコブ・ウィレムス・デ・ウェト(父) 《聖ペテロの召命》/1646-50年/油彩・カンヴァス/65.0×83.5cm
  39. ピーテル・デ・モライン 《ハガルの別れ》/1647年頃/油彩・板/直径78.0cm
  40. ヨハン・ヴィルヘルム・バウアー 《ヴィアーレ・デレ・チェント・フォンターネ, ティヴォリ》/1636-41年頃/油彩・板/42.0×65.0cm
  41. ヘンドリック・モンメルス 《ボポロ広場のローマの人びと》/1660年代/油彩・カンヴァス/104.0×150.0cm
  42. ヤン・バプティスト・ウェーニクス 《廃墟と港のある風景》/1648年頃/油彩・カンヴァス/79.0×66.5cm
  43. ホラティウス・デ・ホーホ 《想像のイタリア風景, ローマのサン・ジョヴァンニ・エ・パオロ教会堂を望む》/1652年頃/油彩・カンヴァス/67.0×80.0cm
  44. ニコラース・ベルヘム 《牧人のいる風景》/1646年/油彩・板/46.7×56.0cm
  45. フィリプス・ワウウェルマン 《岩山の風景》/1646-50年頃/油彩・板/45.5×61.0cm
  46. ヤン・ファン・オッセンベク 《廃墟と家畜の風景》/1650年代/油彩・カンヴァス/72.0×94.0cm
  47. ウィレム・ロメイネ 《家畜のいる風景》/1655-60年頃/油彩・カンヴァス/51.5×62.5cm
  48. ヨハン・ハインリヒ・ロース 《泉水のそばの家畜》/1672年以降/油彩・カンヴァス/75.5×92.0cm
  49. フレデリク・デ・ムシュロン 《森の風景》/1670年代/油彩・カンヴァス/111.0×141.0cm
  50. サロモン・ファン・ライスダール 《旅籠「白鳥」の前の旅人たち》/1662年/油彩・カンヴァス/79.0×110.5cm
  51. サロモン・ファン・ライスダール 《メイポールを飾る旅籠の前の旅人たち》/1664年/油彩・カンヴァス/80.5×111.0cm
  52. ヤコブ・ファン・ライスダール 《水辺の樫と茂み》/1646-49年頃/油彩・板/66.0×48.9cm
  53. ヤコブ・ファン・ライスダール 《ピンネナムステルの眺望, アムステルダム》/1660年頃/油彩・カンヴァス/52.5×43.5cm
  54. サロモン・ロンバウツ 《旅人のいる森の風景》/1670-74年頃/油彩・カンヴァス/64.0×52.0cm
  55. ルーロフ・ヤンス・デ・フリース 《川のある森の風景》/1660年代/油彩・板/51.0×44.5cm
  56. ヤン・ワイナント 《枯れ木のある森の風景》/1667年/油彩・カンヴァス/64.5×87.5cm
  57. ヤン・フェルメル・ファン・ハールレムⅡ 《オーフェルフェーンの砂丘からのハールレムの眺望》/1670年代/油彩・カンヴァス/77.5×101.0cm
  58. サルヴァートル・ローザ 《廃墟のみえる港》/1640年頃/油彩・カンヴァス/87.5×111.0cm
  59. マルコ・リッチ 《漁夫のいる風景》/1725年頃/油彩・カンヴァス/148.0×196.0cm
  60. ヤコブ・デ・フース 《漁師のいる川辺の風景》/1700年頃/油彩・カンヴァス/85.5×127.0cm
  61. ヤコブ・デ・フース 《漁師のいる河口の風景》/1700年頃/油彩・カンヴァス/86.0×127.5cm
  62. ジョン・ウートン 《廃墟のみえる古典的風景》/1740年頃/油彩・カンヴァス/103.0×127.5cm
  63. ヨハン・アレグザンダー・ティーレ 《シェンブルクの眺望》/1740年/油彩・カンヴァス/105.0×153.0cm
  64. ヤン・グリッフィア(父) 《ラインラントの風景》/1695年以降/油彩・板/50.0×64.0cm
  65. クリスチャン・ゲオルク・シュッツ 《石橋のある岩山の風景》/1770年代/油彩・銅板/43.6×57.6cm
  66. フランチェスコ・ズッカレルリ 《石橋のある風景》/1730年頃/油彩・カンヴァス/56.0×73.0cm
  67. フランチェスコ・ズッカレルリ 《城のある風景》/1730年頃/油彩・カンヴァス/55.5×73.0cm
  68. スキピオーネ・チニャロリ 《鹿狩り》/油彩・カンヴァス/96.5×129.5cm
  69. ヤコブ・フィリップ・ハッケルト 《ネミ湖》/1784年/油彩・カンヴァス/153.0×197.5cm
  70. ジャン・ルイ・ド・マルヌ 《浅瀬を渡る家畜》/1783年以降/油彩・カンヴァス/48.0×72.7cm
  71. フリードリッヒ・ガウアーマン 《井戸で水をのむ家畜》/1858年/油彩・カンヴァス/78.7×100.5cm
  72. カロリ・マルコ(父) 《カンバーニャ・ロマーナの風景》/1843年/油彩・カンヴァス/76.0×100.5cm
  73. アンタル・リゲティ 《カプリ島》/1855年頃/油彩・紙/44.5×113.5cm
  74. アンドレアス・アッヘンバハ 《滝, ノルウェーの風景》/1842年/油彩・カンヴァス/97.0×131.0cm
  75. オズヴァルト・アッヘンバハ 《エステ家の別荘》/1892年/油彩・カンヴァス/119.5×150.0cm
-

- 
76. カミーユ・コロー 《ガンドルフォ城付近のイタリア風景》/1826年頃/油彩・カンヴァス/36.3×28.3cm
  77. カロリー・テレピー 《ローマのカルト教団修道院》/1858年頃/油彩・カンヴァス/65.4×45.0cm
  78. カロリ・マルコ(父) 《井戸のあるハンガリーの大草原》/1853年/油彩・カンヴァス/41.0×53.0cm
  79. カミーユ・コロー 《クープロンの想い出》/1872年頃/油彩・カンヴァス/46.0×55.0cm
  80. ナルシス・ディアズ・ド・ラ・ペーニャ 《風景》/1860-70年頃/油彩・カンヴァス/32.0×44.5cm
  81. ジュール・デュプレ 《農家》/1850年頃/油彩・カンヴァス/36.5×57.5cm
  82. ギュスターヴ・クールベ 《もみの木のある風景, オートヴィル》/1868年頃/油彩・カンヴァス/81.5×101.5cm
  83. ギュスターヴ・クールベ 《岩山の風景, オルナン付近》/1872年頃/油彩・カンヴァス/73.0×92.0cm
  84. ラズロ・パール 《森の奥》/1877年/油彩・カンヴァス/101.0×71.0cm
  85. シャルル・ジャック 《牧草地の情景》/1875年頃/油彩・カンヴァス/81.0×65.0cm
  86. シャルル=フランソワ・ドービニー 《オアーズ川の岸辺》/1868年/油彩・カンヴァス/85.0×157.0cm
  87. エドゥアルト・シュライヒ(父) 《風景》/1870年頃/油彩・カンヴァス/68.0×127.5cm
  88. シャルル=フランソワ・ドービニー 《ヴィレルヴィルの海岸の日没の風景》/1873年/油彩・カンヴァス/99.0×169.0cm
  89. コンスタン・トロワイヨン 《牛飼いの少年》/1860年頃/油彩・カンヴァス/77.0×103.0cm
  90. ミハーリ・ムンカーチ 《川の風景》/1880年頃/油彩・カンヴァス/46.0×56.0cm
  91. ヨーゼフ・ヴェングライン 《秋》/1895年頃/油彩・カンヴァス/59.7×53.2cm
  92. ミハーリ・ムンカーチ 《ほこりっほい道》/1874年/油彩・板/77.0×117.5cm
  93. カミーユ・ピサロ 《ラ・ヴァレンヌ=サン=ティレール, シャンピニーより望む》/1863年頃/油彩・カンヴァス/49.6×74.0cm
  94. クロード・モネ 《トゥルーヴィルの突堤, 引き潮》/1870年/油彩・カンヴァス/54.0×65.7cm
  95. クロード・モネ 《花咲くプラムの木》/1879年/油彩・カンヴァス/64.3×81.0cm
  96. ポール・ゴーギャン 《雪の庭》/1879年/油彩・カンヴァス/60.2×81.0cm
  97. カミーユ・ピサロ 《ポン=ヌフ橋》/1902年/油彩・カンヴァス/55.0×46.5cm
  98. ゲザ・メスゾーリ 《村はずれ》/1875年/油彩・カンヴァス/40.0×78cm
  99. ゲザ・メスゾーリ 《リドの海岸》/1883年/油彩・板/23.8×47.8cm
  100. ラヨシュ・デアク=エブナー 《野の花の路》/1880年頃/油彩・カンヴァス/37.0×78.0cm
  101. パル・スチンニエイ・メルス 《秋の風景》/1900年/油彩・カンヴァス/70.5×91.5cm



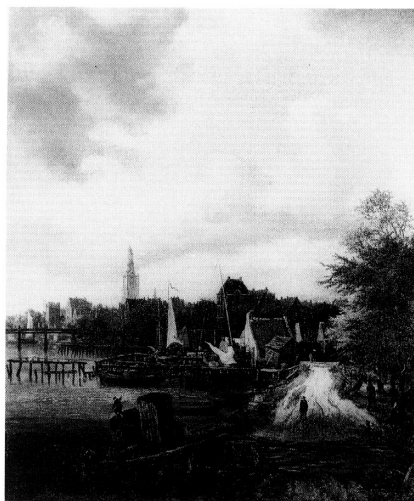
1



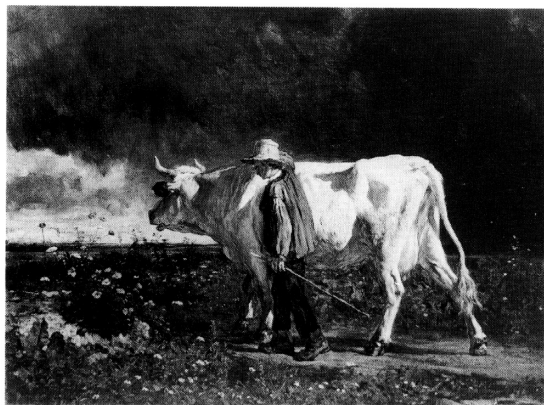
12



31



53



89



---

## 《特集展示》

---

### 藤島武二

1993年3月2日(火)－3月28日(日)

出品内容：油彩32点 パステル4点 鉛筆4点 水彩1点 写生帖3冊 挿絵本1冊 特別出品写真1点 計46点

入場者数：4,153人

---

1. 《天平の面影》/1902年/油彩・カンヴァス/197.5×94.0cm
2. 《自画像》/1903年/油彩・カンヴァス/46.0×33.4cm
3. 《ヴェルサイユ風景》/1906-07年/油彩・カンヴァス/72.4×91.0cm
4. 《スイス風景》/1908年/油彩・板/24.0×33.0cm/ブリヂストン美術館
5. 《ルツェルン》/1908年/油彩・カンヴァス/23.0×33.0cm/ブリヂストン美術館
6. 《チョコチャラ》/1908-09年/油彩・カンヴァス/45.0×38.0cm/ブリヂストン美術館
7. 《黒扇》/1908-09年/油彩・カンヴァス/63.5×42.5cm/ブリヂストン美術館
8. 《糸衫, ヴィラ・ファルコニエリ》/1908-09年/油彩・カンヴァス/40.0×37.0cm/ブリヂストン美術館
9. 《ボンベイ》/1908-09年/油彩・板/26.1×35.0cm/ブリヂストン美術館
10. 《ボンベイ遺跡》/1908-09年/油彩・カンヴァス/26.1×35.0cm/ブリヂストン美術館
11. 《ローマの郊外》/1908-09年/油彩・板/24.0×33.0cm/ブリヂストン美術館
12. 《ローマの寺院》/1908-09年/油彩・板/33.5×27.0cm/ブリヂストン美術館
13. 《ローマの遺跡》/1908-09年/油彩・板/34.9×26.0cm/ブリヂストン美術館
14. 《イタリアの海》/1908-09年/油彩・板/24.0×32.0cm/ブリヂストン美術館
15. 《雲(ローマ)》/1908-09年/油彩・カンヴァス/22.5×38.5cm/ブリヂストン美術館
16. 《半裸婦人像》/1908-09年/油彩・紙/30.5×28.5cm/ブリヂストン美術館
17. 《池畔の女》/1908-09年/油彩・紙/28.4×30.4cm
18. 《ナポリ湾》/1908-09年/油彩・カンヴァスボード/26.0×35.0cm/ブリヂストン美術館
19. 《唐様三部作》/1924年頃/  
    左　：水彩, 油彩・紙/77.0×29.5cm  
    中央：鉛筆, グワッシュ, 油彩, パステル・紙/76.0×64.7cm  
    右　：水彩, 油彩・紙/77.0×29.2cm
20. 《朝鮮婦人》/1924年頃/油彩, パステル・紙/77.9×29.5cm
21. 《朝鮮婦人》/1924年頃/油彩・紙/78.2×29.0cm
22. 《淡路島遠望》/1929年/油彩・カンヴァス/53.4×73.0cm/ブリヂストン美術館
23. 《浪(大洗)》/1931年/油彩・カンヴァス/33.3×45.6cm/ブリヂストン美術館
24. 《潮岬海景》/1931年/油彩・板/14.5×22.5cm/ブリヂストン美術館
25. 《五剣山の日の出》/1932年/油彩・カンヴァス/52.8×72.6cm
26. 《屋島よりの遠望》/1932年/油彩・カンヴァス/52.8×72.4cm/ブリヂストン美術館
27. 《東海旭光》/1932年/油彩・カンヴァス/65.2×91.0cm/ブリヂストン美術館
28. 《奈良風景》/1934年/油彩・カンヴァス/52.8×45.2cm
29. 《旭光(新高山)》/1935年/油彩・カンヴァス/38.0×46.0cm/ブリヂストン美術館

- 
30. 《海》/1935年頃/油彩・カンヴァス/38.0×45.5cm/ブリヂストン美術館
  31. 《蒙古の日の出》/1937年/油彩・カンヴァス/40.9×53.0cm
  32. 《港の朝陽(絶筆)》/1943年/油彩・板/18.6×24.0cm/ブリヂストン美術館
  33. 《素描》/1906-07年/鉛筆・紙/31.0×24.0cm/ブリヂストン美術館
  34. 《裸婦》/1906-07年/鉛筆・紙/31.0×24.0cm/ブリヂストン美術館
  35. 《裸婦》/1906-07年/鉛筆・紙/31.0×24.0cm/ブリヂストン美術館
  36. 《臥裸婦》/1906-07年/鉛筆・紙/24.0×31.0cm/ブリヂストン美術館
  37. 《琉球の女》/1936年/パステル・紙/38.3×28.0cm
  38. 《黄浦江》/1938年/水彩・紙/27.5×36.2cm/ブリヂストン美術館
  39. 《朝の海》/パステル・紙/27.0×34.5cm/ブリヂストン美術館
  40. 《日の出》/パステル・紙/26.5×35.0cm/ブリヂストン美術館
  41. 《日の出》/パステル・紙/26.6×35.7cm/ブリヂストン美術館
  42. 《縮図帖》/ブリヂストン美術館
  43. 《縮図帖》/ブリヂストン美術館
  44. 《画稿集》/ブリヂストン美術館
  45. 『花』挿絵《花菖蒲》/1901年/木版

写真特別出品

石橋幹一郎撮影《藤島武二肖像》

《美術講座》

	月日	講座題目	講師
		《西洋美術講座》	
1992年	7月4日	マネの世界	吉川節子氏
	7月11日	印象派の風景描写——都市と自然	大森達次氏
	7月18日	サロン官展と美術批評	荒屋鋪 透氏
	7月25日	“セザンヌ” 事始め	丹尾安典氏
		《近代美術講座》	
	9月5日	日本に在る印象派の作品	田内正宏
	9月12日	桐の葉一葉——《天平の面影》考	橋富博喜
	9月19日	黒田清輝の絵画観——西洋画と日本画——	植野健造
	9月26日	画家の文章	杉本秀子
		《東洋美術講座》	
	10月3日	禅宗美術について	谷口鉄雄
	10月10日	頂相の発生と展開について	谷口鉄雄
		《ヨーロッパ風景画の流れ展開催記念》	
1993年	1月16日	物語のある風景——ネーデルラントにおける風景画の展開	幸福 輝氏
	1月23日	ヨーロッパの風景画の技法	黒江光彦氏

《1992年度新収図書》

	購入	寄贈	計
和書	80冊	98冊	178冊
洋書	27冊	4冊	31冊
計	107冊	102冊	209冊

(展覧会図録・逐次刊行物は含まない)

## 1992年度入場者数

### ブリヂストン美術館

月	開館 日数	有 料					無 料	総 計	一日平均
		一 般	大・高生	中・小生	団 体	合 計			
4	26	5,514	995	351	479	7,339	132	7,471	287
5	28	8,958	1,961	692	901	12,512	163	12,675	453
6	25	4,685	814	444	627	6,570	105	6,675	267
7	27	5,052	1,149	505	634	7,340	75	7,415	275
8	26	8,113	2,081	1,931	529	12,654	122	12,776	491
9	26	5,594	1,129	203	516	7,442	98	7,540	290
10	27	4,155	707	158	786	5,806	108	5,914	219
11	25	4,051	710	241	526	5,528	135	5,663	227
12	20	4,207	592	41	250	5,090	67	5,157	258
1	24	6,383	760	137	371	7,651	85	7,736	322
2	24	5,670	901	152	373	7,096	110	7,206	300
3	26	4,970	1,070	265	178	6,483	101	6,584	253
合計	304	67,352	12,869	5,120	6,170	91,511	1,301	92,812	305

### 石橋美術館

月	開館 日数	有 料					無 料	総 計	一日平均
		一 般	大・高生	中・小生	団 体	合 計			
4	26	2,087	119	184	661	3,051	62	3,113	120
5	27	2,493	165	145	1,708	4,511	133	4,644	172
6	25	1,930	59	55	505	2,549	91	2,640	106
7	27	1,562	85	130	295	2,072	108	2,180	81
8	25	2,453	254	559	124	3,390	33	3,423	137
9	26	1,901	132	181	452	2,666	124	2,790	107
10	27	2,058	96	65	1,289	3,508	307	3,815	141
11	25	2,095	86	137	3,621	5,939	177	6,116	245
12	22	1,019	48	44	610	1,721	50	1,771	81
1	20	3,901	270	251	1,269	5,691	1,521	7,212	361
2	22	2,876	260	155	426	3,717	1,277	4,994	227
3	24	3,206	270	231	281	3,988	165	4,153	173
合計	296	27,581	1,844	2,137	11,241	42,803	4,048	46,851	158



## 新収蔵作品 New Acquisitions

古賀春江

KOGA Harue

1895—1933

### 自画像

1915—16年頃

水彩・紙, 34.0×25.0cm

裏面に鉛筆素描あり

### Self-Portrait

c.1915—16

Watercolor on paper, 34.0×25.0cm

Sketched on the reverse

来歴：寄贈

展覧会歴：1975 福岡県文化会館「古賀春江回顧展」no.22;  
1986 石橋美術館/ブリヂストン美術館「古賀春江——前衛画家の歩み」no.53.

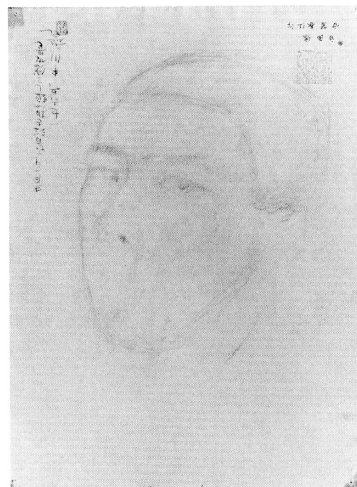
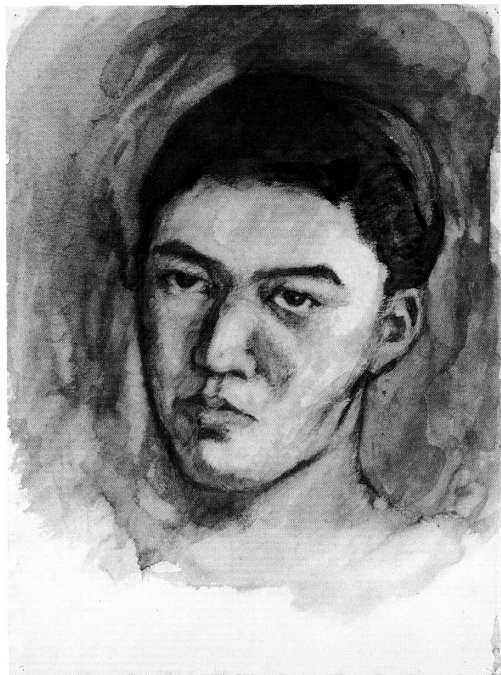
文献：1976 古川智次編『古賀春江(近代の美術36)』至文堂,  
p.28.

保管：石橋美術館(日洋-388)

Managed by the Ishibashi Museum of Art, Kurume

制作年は髪型から推測したものである。古賀春江がどれくらいの期間丸刈りにしていたのか定かではないが、僧籍に入った1915年(大正4)2月以降, 1916年6月以前との推測が可能である。1916年6月5日付絵はがき(ブリヂストン美術館蔵)には、やや長髪ぎみの古賀春江自身の姿が描かれているからである。また、1915年7月から12月にかけてのものと思われるスケッチブック(石橋美術館蔵)にも丸刈り頭の自画像が描かれている。

なお、この作品の裏面には、鉛筆による描きかけの顔とともに、中川紀元による「青年春江を想起して感無量、一九六五、中川紀元」との鑑定書が寄せられている。



---

林 孝彦

**HAYASHI Takahiko**

1961-

**91—風合瀬・4**

1991年

エッチング, 67.0×101.0cm

**91—Kasose・4**

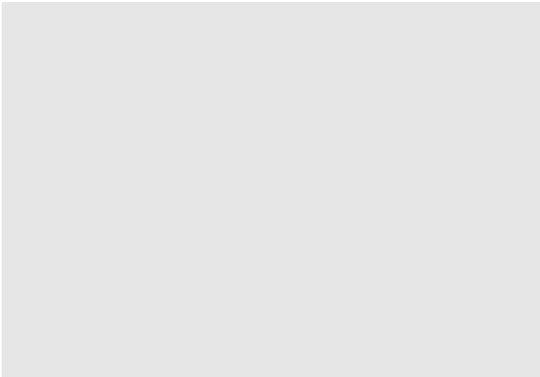
1991

Etching, 67.0×101.0cm

展覧会歴：1992 東京都美術館/京都市美術館/下関市立美術館「第21回現代日本美術展」ブリヂストン美術館賞受賞.

保管：ブリヂストン美術館(日版-62)

*Managed by the Bridgestone Museum of Art, Tokyo*



《美術品の現状変更，追加および所蔵番号の変更》

本年度の修復により，藤島武二《唐様三部作》左右両翼裏面の作品を分離し，額装した(修復記録，中田「研究報告」参照)。美術品名，所蔵番号は以下のとおりである。

美術品名	旧番号	新番号
《唐様三部作》	日洋45	日洋45－1
《朝鮮婦人》		日洋45－2
《朝鮮婦人》		日洋45－3

### 満谷国四郎《坐婦》1913年

油彩・麻布 65.0×54.5cm

#### 〔処置前の状態〕

全面に、わずかに、ほこりが付着している。

ワニス層はない。

絵具層は、目立った亀裂・剥落はなく地塗層との固着状態は良好である。チューリップ、果物、人物の衣の明部、持っている本の明部などは厚塗りで、他の部分はカンヴァス目が見えている。髪の毛部分に補彩が施されていて変色している。また、やや荒目の布に描かれているため絵具がかすれてのっていない部分もある。黒色部分はチョーキングを生じており、色味を失っている。

地塗層は油性、白色で薄く塗布してある。

支持体は亜麻布、平織り。織り糸数は1cm当たり、経糸14本、緯糸15本である。市販のカンヴァスではなく、手製である。裏面には、木炭で「一九一三 二月 チリップ」の裏書きがある。木枠に釘で張ってあるが、経年変化によるたるみが生じており、木枠と当たった跡、突傷などの変形を起こしている。

木枠は中棧が1本の杉材で楔はない。

〔施行処置〕

1. 写真撮影，状態調査。
2. 画面洗浄：水＋エタノールを用いた。  
旧補彩除去：ミネラルスピリット，キシレンを用いた。
3. 裏打ち：画面保護の表打ちをした後，亜麻布と強化ワックス（蜜蝋，ダンマル樹脂などを混合したもの）を用いて裏打ちを施し，楔付きの新しい木枠に取り付けた。
4. 充填整形：絵具層の欠損部に炭酸カルシウムと合成樹脂を練り合わせたものを充填し，周囲のマチエールに合わせて整形した。
5. 防黴処置：画面に防黴剤（チアベンダゾール）とダンマルワニスの混合液を塗布。
6. 補彩：溶剤型アクリル絵具を使用した。
7. ワニス塗布：ケトン樹脂のワニスを塗布。
8. 修復後の写真撮影：なお，修復中の工程毎にも必要に応じた写真撮影を行った。

（村松裕美・創形美術学校修復研究所）

吉田博《奔流》1936年

油彩・麻布 96.8×130.5cm

〔処置前の状態〕

ワニス層は黄化している。

絵具層には，黴によって生じた多数のしみが，画面下半分に目立っている。黴は絵具層の中にまで侵食している。虫糞の付着も見られる。絵具層の小さな剥落が数ヶ所ある。いずれも，地塗層との固着不良から生じたものと思われる。欠損部の周囲の絵具層は，浮き上がりをおこなっている。

地塗層は油性で白色顔料を塗布している，市販されているカンヴァスを使用している。平織りの亜麻布で，織り糸数は1cm当たり経糸19本，緯糸17本である。裏面にはワニスによる油性のしみが多数できている。

木枠には2本の中棧があり，楔穴はない。

〔施行処置〕

1. 写真撮影，状態調査。
2. 浮き上がり接着：接着剤は膠水を使用し，加温加圧し接着した。
3. ワニス除去：ミネラルスピリットを使用した。
4. 画面洗浄：希アンモニア水を使用した。
5. 支持体張り直し：麻布をBEVAシートで耳部分に接着し補強した後，新しい楔付の木枠に張り直しを行った。

6. 充填整形：絵具層の欠損部に炭酸カルシウムと合成樹脂を練り合わせたものを充填し，周囲のマチエールに合わせて整形した。
7. 防黴処置：画面に防黴剤（チアベンダゾール）とダンマルワニスの混合液を塗布した。
8. 補彩：溶剤型アクリル絵具を使用した。
9. ワニス塗布：ケトン樹脂のワニスを塗布。
10. 修復後の写真撮影：なお，修復中の工程毎にも必要に応じた写真撮影を行った。

（田中智恵子・創形美術学校修復研究所）

中沢弘光《思い出（下図）》1909年

油彩・麻布 69.2×35.1cm

〔処置前の状態〕

全面にわずかにほこりが付着している。

ワニス層はない。

絵具層は，左右に走る亀裂が全面にある。剥落や浮き上がりはなく地塗層との固着状態は良好である。観音像と人物像の周辺は，黴によるチョーキングを生じており，色味を失っている。鉛筆で升目が引かれている。

地塗層は油性，白色を薄く塗布してある。

支持体は亜麻布，平織り。織り糸数は1cm当たり，経糸19本，緯糸17本である。市販のカンヴァスである。裏面は，ほこりが付着しており，油性のしみがある。また，全面に黴が生じている。木枠に鉄釘で張ってある。経年変化と張りむらによるたわみが生じており，凹凸がある。木枠は，中棧1本の杉材で楔はない。

〔施行処置〕

1. 写真撮影，状態調査。
2. 画面洗浄：希アンモニア水を使用した。
3. 変形修正：裏面より，わずかに吸湿させて軽く加圧することにより修正した。
4. 裏打ち：画面保護の表打ちを和紙で施した後，麻布とBEVA（エチレン酢酸ビニル重合樹脂）を用いて裏打ちを施し，楔付きの新しい木枠に取り付けた。
5. 防黴処置：画面に防黴剤（チアベンダゾール）とダンマルワニスの混合液を塗布した。  
支持体はn-プロピルアルコールを使用した。
6. 補彩：黴によって色味を失った箇所に溶剤型アクリル絵具で補彩を施した。
7. ワニス塗布：ケトン樹脂のワニスを使用した。
8. 修復後の写真撮影：なお，修復中の工程毎にも必要に応じた写真撮影を行った。

（宮崎安章・創形美術学校修復研究所）



## 藤島武二《唐様三部作》1924年頃

### 《騎上の人》(仮称・中央)

水彩、油彩、パステル、木炭、チョーク・厚紙、積層ベニヤ板 75.6×64.2cm

#### 〔組成〕

作品の支持体は、ボード状の機械すきの厚紙に貼られて一体となった茶色い薄手の洋紙で、さらに3層からなる積層ベニヤ板に水性の糊で全面糊づけされている。作品全体の厚みは12mm。描画されている紙の表面は艶のないザラついた感じで、周辺は四辺とも刃物で切断されている。水の浸透性は良い。紙のPH値は6～7を示した。

#### 〔損傷〕

支持体の周辺部に、厚紙の欠損や、擦れによる表層の紙の破れが散在している。一部では捲れたり凹んだりしている。右下隅には支持体が折れたことによると思われる表層の紙の破れがあるが、そのままの状態に板に貼られている。描画されていない部分では埃などによる汚損や、やけによる支持体の黄色化がみられる。

#### 〔処置〕

1. 状態調査、写真記録。
2. 乾式洗浄。
3. 本紙をベニヤ板から分離。
4. ゴアテックスを使って湿りを与えながら表層の薄紙と厚紙の分離。この時、彩色された部分とそうでない部分で紙の緊張にアンバランスが生じ、一部に亀裂、欠損が生じた。裏面に残った厚紙の残りは再度裏面から湿りを与えて除去した。
5. フローティング法で水洗。この時、馬の部分に塗布されていた白色チョークが水で溶解し、薄くなってしまった。
6. 支持体の損傷部分を和紙と合成糊(メチルセルロース)を使って繕い。
7. 典具帖と生麩糊を使って一層目の裏打ち。
8. 美濃紙と生麩糊を使って二層目の裏打ち。
9. 美濃紙と生麩糊を使って三層目の裏打ち。
10. 仮張にかけ約1ヵ月間放置。
11. ウインザー&ニュートン社製水彩とパステルを使って補彩。
12. 修復後の写真記録。

### 《白い衣裳の女》(仮称・右翼) 1924年頃

水彩、油彩・厚紙 77.1×29.3cm

#### 〔組成〕

作品の支持体は、黄土色をしたパルプの機械すきの厚紙。厚みは1.24～1.31mm。表面はザラついた感じ。周辺は四辺とも刃物で切断されている。水の浸透性は良い。紙のPH値は6を示した。

#### 〔損傷〕

右上隅は大きく支持体が欠損している。その他の隅には、画鋏のようなもので画面側から空けられた穴が数箇所見られる。左下隅には支持体の裂けが見られる。画面全体に褐色斑点状の付着物が散在している。人物の足元には、横方向に黒い擦れ跡がはいっている。

#### 〔処置〕

1. 状態調査、写真記録。
2. 乾式洗浄。
3. ゴアテックスを使って湿りを与え、裏面の作品と分離。
4. 付着物等をアンモニア水を滴下した精製水、メス等を使って除去。
5. 先に除去した厚紙の屑を繊維状態にして、合成糊(メチルセルロース)を加え、サクシオンテーブル上で支持体の欠損部分を補修。
6. プレス。
7. ウインザー&ニュートン社製の水彩を使って補彩。
8. 処置後の写真記録。

### 《朝鮮婦人》(右翼裏面) 1924年頃

油彩・洋紙 78.2×29.0cm

#### 〔組成〕

作品の支持体は、茶色がかった白色の機械すきの洋紙。厚さは0.11～0.12mmで四辺とも刃物で切断されている。油彩を使って直接紙の上にラフに描かれている。絵具層は作者のタッチは見えるものの全体に薄塗りである。水の浸透性は良い。紙のPH値は4～5を示した。

#### 〔損傷〕

画面周辺部分に支持体の欠損が散在している。特に左上隅は裏側の支持体(《白い衣裳の女》)と対応して大きく欠損し、それに従って、上辺全体に支持体の裂けや欠けている箇所がある。下辺部の彩色されていない部分では、埃による汚損、表側の厚紙との接着不良による支持体の部分的な浮き等が見られる。下辺部分で余った支持体が画面側へ折り畳まれ、一部に破れが生じている。



〔処置〕

1. 状態調査，写真記録。
2. 乾式洗浄。
3. ゴアテックスを使って湿りを与え，表面の作品（《白い衣裳の女》）と分離。
4. フローティング法で水洗。精製水等を使って画面洗浄。
5. 支持体の損傷部分を和紙と合成糊（メチルセルロース）を使って繕い。
6. 典具帖と生麩糊を使って一層目の裏打ち。
7. 美濃紙と生麩糊を使って二層目の裏打ち。
8. 仮張にかけ約1ヵ月間放置。
9. ウインザー＆ニュートン社製水彩を使って補彩。
10. 修復後の写真記録。

《二人の立女》（仮称・左翼）1924年頃

水彩，油彩・厚紙 77.1×29.6cm

〔組成〕

作品の支持体は，黄土色をしたパルプの機械すきの厚紙。厚みは1.30mm。表面はザラついた感じ。周辺は四辺とも刃物で切断されている。水の浸透性は良い。紙のPH値は6～7を示した。

〔損傷〕

四隅に画鋸のようなもので画面側から空けられた穴が数箇所見られる。下辺部左側の人物足元には茶色い水染みが広がっている。

左右辺，及び右下隅には，裏面側に折れたために生じた支持体の裂けが見られる。空の部分に小さな褐色の付着物がある。

〔処置〕

1. 状態調査，写真記録。
2. 乾式洗浄。
3. ゴアテックスを使って湿りを与え，裏面の作品と分離。
4. 付着物等をアンモニア水を滴下した精製水，メス等を使って除去。
5. 先に除去した厚紙の屑を繊維状態にして，合成糊（メチルセルロース）を加え，支持体の欠損部分を補修。
6. プレス。
7. ウインザー＆ニュートン社製の水彩を使って補彩。
8. 処置後の写真記録。

《朝鮮婦人》（左翼裏面）1924年頃

油彩，パステル・洋紙 77.9×29.2cm

〔組成〕

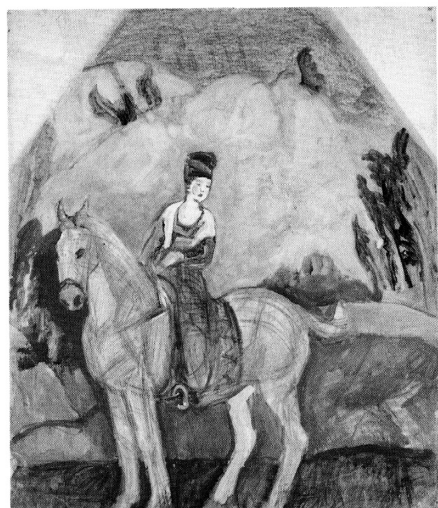
作品の支持体は，茶色がかった白色の機械すきの洋紙。厚さは0.10mmで，四辺とも刃物で切断されている。油彩を使って直接紙の上にラフに描かれている。絵具層は作者のタッチは見えるものの全体に薄塗りである。水の浸透性は良い。紙のPH値は4～5を示した。

〔損傷〕

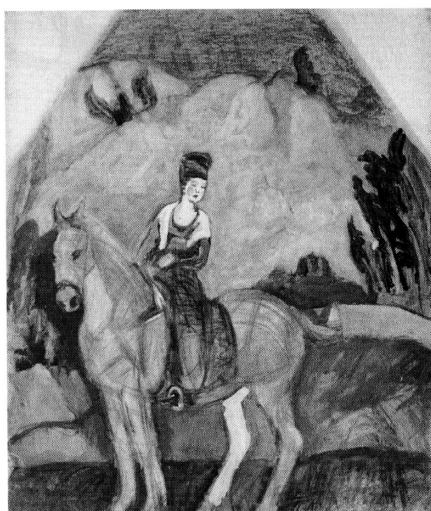
画面周辺部分に支持体の欠損や裂けが散在しており，特に四隅に集中している。人物の顔の近くに，かなり大きな欠損部がある。下辺部には，接着剤の染出しによると思われる茶色い染みが，縦方向に筋状に広がっている。その染みに沿って，表面からの支持体の浮きが見られる。

〔処置〕

1. 状態調査，写真記録。
2. 乾式洗浄。
3. ゴアテックスを使って湿りを与え，表面の作品（《二人の立女》）と分離。
4. フローティング法で水洗。精製水等を使って画面洗浄。
5. 支持体の損傷部分を和紙と合成糊（メチルセルロース）を使って繕い。
6. 典具帖と生麩糊を使って一層目の裏打ち。
7. 美濃紙と生麩糊を使って二層目の裏打ち。
8. 仮張にかけ約1ヵ月間放置。
9. ウインザー＆ニュートン社製水彩を使って補彩。
10. 修復後の写真記録。



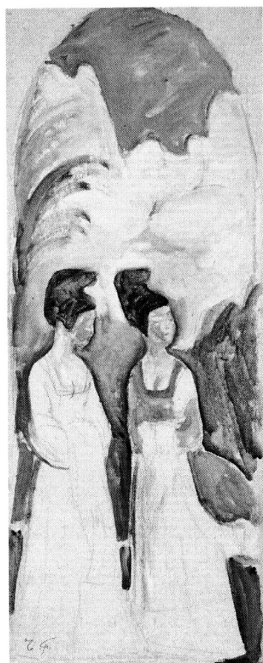
中央  
修復前



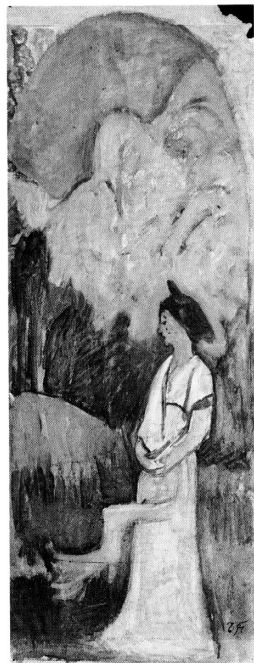
修復後



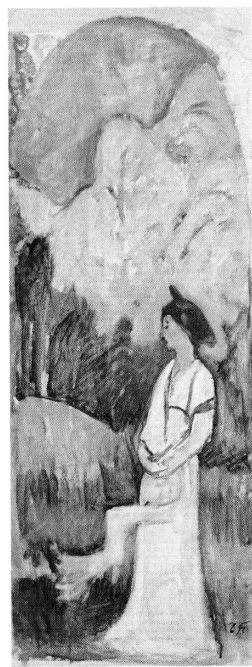
左翼  
修復前



修復後



右翼  
修復前



修復後



左翼裏面  
修復前



修復後



右翼裏面  
修復前



修復後

### 青木 繁《閻魔弥尼》1903年

油彩(一部鉛筆使用と思われる)・板 14.8×10.3cm

#### 〔組成〕

支持体は桎目の板である。

地塗り層は極めて薄く、灰色がかった白色である。

絵具層は油性で、全体に薄塗りである。全て筆が用いられて描かれている。金箔、及び一部の絵具層は若干の盛り上がりも見られる。

描画方法は板の地色を生かして描かれており、細い筆致の間や、薄い塗膜を透かして支持体の色が見える。また頭部・手などは絵具が塗布されず、下書きがそのまま生かされている。

ニス層は天然樹脂が塗布されている。

以前の修復処置は認められない。

#### 〔損傷〕

亀裂・浮き上がりを伴った絵具層の剥落が認められる(頭上、足、金箔の部分)。

#### 〔処置〕

1. 処置前の調査、写真記録。
2. 剥落周辺・亀裂・浮き上がり部分の接着強化(Beva371-合成樹脂系接着剤を使用)。
3. 洗浄(石油系溶剤を使用し、ニス表面の汚れを除去)。
4. 剥落部分の充填整形(石膏と膠水)。
5. 補彩(水彩絵具及び樹脂絵具)。
6. 補彩箇所の艶合わせ(B67-アクリル樹脂)。
7. 処置後の写真記録。

### 青木 繁《風景(扇面)》1904年

水彩・絹 左辺15.4×上辺59.6cm 右辺15.5×下辺30.0cm

#### 〔組成〕

作品の支持体は絹であり、織り目は粗く、その色はやや黄色を帯びた乳白色である。扇形に切断され、裏面は和紙で裏打ちされている。窓マットに直接、ヒンジで6ヵ所接着されている。描画部分は、鉛筆で画面枠を定めた後、水彩絵具で描かれている。顕微鏡観察によると、絵具は絹の織り目の隙間から裏打ち紙の上にも及んでいる。従って、裏打ち紙は分離されるべきではないと判断した。

#### 〔損傷〕

支持体の繊維は所々ほぐれ、脆弱化している。また手垢で茶色に汚れており、特に折れ部分が著しい。裏打ち紙

からの絹の浮き上がりが余白部分の各所で観察できる。

#### 〔処置〕

1. 状態調査、写真記録。
2. 窓マットから作品を分離。
3. 裏面のみ乾式洗浄。
4. 絹の余白部分のみ水で湿した綿棒でローリングによる洗浄。
5. 裏面からの水洗。
6. 支持体の浮き上がり部分の接着強化(糊は合成糊[メチルセルロース]を使用)。
7. プレス。
8. 処置後の写真記録。

### 中沢弘光《コロンボ》1922年

水彩・洋紙 24.8×34.9cm

#### 〔組成〕

作品の支持体は、乳白色機械すきの洋紙。厚みは0.31mm。表面は水彩紙特有のザラついた感じで、微妙な凹凸がみられる。台紙に和紙のヒンジ止めで固定してある。本紙の四辺は切り落としてある。水の浸透性は比較的良い。紙のPH値は3～4を示した。

#### 〔損傷〕

支持体の四辺部分に茶色の手垢による汚れが広がっている。紙全体に波打ちが広がっている。

#### 〔処置〕

1. 状態調査、写真記録。
2. 台紙と本紙を分離。
3. 乾式洗浄。
4. 水洗。
5. 水酸化カルシウム水溶液を使って、紙のPH値をややアルカリに傾ける。
6. 過酸化水素水とアンモニア水の混合溶液を使って、茶色の部分を漂白。
7. 4. 5. の処置の繰り返し。
8. プレス。
9. 処置後の写真記録。

### 中沢弘光《ピサ》1922年

水彩・洋紙 24.2×30.9cm

#### 〔組成〕

作品の支持体は、乳白色の機械すきの洋紙。厚みは0.29～0.31mm。表面に艶はなく、水彩紙特有の微妙な凹凸がみられる。上辺と下辺の2か所で台紙に糊付けされている。四辺は切り落としてある。水の浸透性は比較的良好。紙のPH値は4～5を示した。

#### 〔損傷〕

絵具層の薄い部分に茶色の斑点状の染みが広がっている。縦方向に紙の波打ちがでている。

#### 〔処置〕

1. 状態調査、写真記録。
2. 台紙と本紙を分離。
3. 乾式洗浄。
4. 水洗。
5. 水酸化カルシウム水溶液を使って、紙のPH値を弱アルカリに傾ける。
6. 過酸化水素水とアンモニア水の混合溶液を使って、褐色斑点の部分の漂白。
7. 4. 5. の処置の繰り返し。
8. プレス。
9. 処置後の写真記録

### 中沢弘光《ヴェネツィア》1922年

水彩、チョーク・洋紙 34.7×25.9cm

#### 〔組成〕

作品の支持体は、乳白色の機械すきの洋紙。厚みは0.33～0.35mm。表面は水彩紙特有のややザラついた感じ。周辺は四辺とも切り落としてある。水の浸透性は比較的良好。紙のPH値は4を示した。

#### 〔損傷〕

上部にフォクシングによる褐色斑点状の染みがみられる。全体に軽い波打ちがでている。裏面の周辺部分に紙片が付着している。

#### 〔処置〕

1. 状態調査、写真記録。
2. 乾式洗浄。
3. サクションテーブルを使って水洗。
4. 水酸化カルシウム水溶液を使って、紙のPH値をややアルカリに傾ける。
5. 過酸化水素水とアンモニア水の混合溶液を使って、褐色斑点の部分の漂白。
6. 3. の処置の繰り返し。
7. プレス。
8. 色鉛筆を使って補彩。
9. 処置後の写真記録。

### 中沢弘光《ナポリ》1922年

水彩、鉛筆・洋紙 25.4×34.5cm

#### 〔組成〕

作品の支持体は、乳白色の機械すきの洋紙。厚みは0.25～0.34mm。表面は水彩紙特有のザラついた感じ。作品は上辺と下辺部の左右2か所で台紙に糊付けされており、縦方向の波打ちがみられる。本紙は四辺とも切り落としてある。水の浸透性は比較的良好。紙のPH値は4を示した。

#### 〔損傷〕

画面の空の部分に茶色の斑点状の染みがみられる。本紙全体に縦方向の軽い波打ちがでている。

#### 〔処置〕

1. 状態調査、写真記録。
2. 乾式洗浄。
3. 水洗。
4. 水酸化カルシウム水溶液を使って、紙のPH値をややアルカリに傾ける。
5. 過酸化水素水とアンモニア水の混合溶液を使って、茶色の部分を漂白。
6. 4. 5. の処置の繰り返し。
7. プレス。
8. 色鉛筆を使って補彩。
9. 処置後の写真記録。

### 中沢弘光《ベルギー（ブルージュ）》1922年

水彩、鉛筆・洋紙 24.3×34.0cm

#### 〔組成〕

作品の支持体は、乳白色の機械すきの洋紙。厚みは0.29～0.32mm。表面は水彩紙特有のザラついた感じで、微妙な凹凸がみられる。本紙は上辺と下辺で台紙に糊付けされており、縦方向の波打ちがでている。周辺は四辺とも切り落としてある。水の浸透性は比較的良好。紙のPH値は4～5を示した。

#### 〔損傷〕

画面の空の部分に茶色の斑点状の染みがみられる。全体に縦方向の波打ちがでている。

#### 〔処置〕

1. 状態調査、写真記録。
2. 本紙を台紙から分離。
3. 乾式洗浄。
4. 水洗。
5. 水酸化カルシウム水溶液を使って、紙のPH値をややアルカリに傾ける。
6. 過酸化水素水とアンモニア水の混合溶液を使って、茶色い染みの部分を漂白。
7. 3. 4. の処置の繰り返し。
8. プレス。
9. 処置後の写真記録。

### 中沢弘光《ローマ》1922年

水彩、鉛筆・洋紙 24.2×19.7cm

#### 〔組成〕

作品の支持体は、乳白色の機械すきの洋紙。厚みは0.14mm。表面は水彩紙特有のザラついた感じ。台紙に上下辺を糊付けしてある。本紙はスケッチブックの一枚であったと思われる。水の浸透性は良好。

#### 〔損傷〕

画面の空の部分と下部に茶色の斑点状の染みが広がっている。台紙に糊付けされた部分に波打ちがでている。

#### 〔処置〕

1. 状態調査、写真記録。
2. 台紙と本紙を分離。
3. 乾式洗浄。
4. 水洗。

5. 水酸化カルシウム水溶液を使って、紙のPH値をややアルカリに傾ける。
6. 過酸化水素水とアンモニア水の混合溶液を使って、茶色の部分を漂白。
7. 4. 5. の処置の繰り返し。
8. プレス。
9. 色鉛筆を使って補彩。
10. 処置後の写真記録。

### 中沢弘光《ヴェネツィア、サンマルコ広場》1922年

水彩、チョーク、鉛筆・洋紙 24.0×19.8cm

#### 〔組成〕

作品の支持体は、灰色の機械すきの洋紙。厚みは0.15mm。表面は艶がなく平滑。本紙は上下辺と右辺の一部で台紙に糊付けされている。本紙はスケッチブックの一枚とみられる。水の浸透性は比較的良好。紙のPH値は4～5を示した。

#### 〔損傷〕

画面の空の部分に茶色の斑点状の染みが広がっている。本紙は横方向に波打ちがみられる。

#### 〔処置〕

1. 状態調査、写真記録。
2. 本紙と台紙の分離（台紙分離時に右辺部分を約3mmほど棄損。合成糊〔メチルセルロース〕を使って補修）。
3. 乾式洗浄。
4. 水洗。
5. 水酸化カルシウム水溶液を使って、紙のPH値をややアルカリに傾ける。
6. 過酸化水素水とアンモニア水の混合溶液を使って、茶色い染みの部分を漂白。
7. 4. の処置の繰り返し。
8. プレス。
9. 色鉛筆を使って補彩。
10. 処置後の写真記録。

---

## 中沢弘光《ミラノ》1922年

水彩、鉛筆・洋紙 24.4×19.7cm

### 〔組成〕

作品の支持体は、乳白色の機械すきの洋紙。厚みは0.29～0.32mm。表面は水彩紙特有のザラついた感じ。裏面全体に糊が付けられ台紙に固定されている。本紙はスケッチブックの一枚とみられる。水の浸透性は比較的良好だが、白色が塗られた部分は余り浸透しない。紙のPH値は4を示した。

### 〔損傷〕

画面の空の部分全体に茶色い斑点状の染みがみられる。

### 〔処置〕

1. 状態調査、写真記録。
2. 乾式洗浄。
3. 水洗。
4. 水酸化カルシウム水溶液を使って、紙のPH値をややアルカリに傾ける。
5. 過酸化水素水とアンモニア水の混合溶液を使って、茶色の部分を漂白。
6. 3. 4. の処置の繰り返し。
7. 和紙と合成糊（メチルセルロース）を使って裏面の薄くなった部分の繕い。
8. プレス。
9. 色鉛筆を使って補彩。
10. 処置後の写真記録。

（以上11件、山領絵画修復工房）

### \*訂正

『館報』第40号（1991年度）30頁、「ポール・セザンヌ《水辺の人物たち》1877年頃」は「ポール・セザンヌ《休息する水浴の男たち》c.1875-77」の誤り。



## 1929年以降の古賀春江

杉本秀子

古賀春江(1895-1933)の制作期を大きくふたつに分けるとすれば、1929年(昭和4)に区切りをおくのが一般的である。従来の彼の絵画とは組立て方が全く異なる2点の作品、《海》(東京国立近代美術館蔵 fig. 1)と《鳥籠》(石橋美術館蔵 fig. 2)がこの年の制作だからである。《海》も《鳥籠》も分断された複数の空間の寄せ集めからなるように見えて、実は断片の単なる集積ではなく、ひとつの統一ある画面を志向し再構成されたものであった<sup>1)</sup>。

ところが、《海》と《鳥籠》に始まる古賀春江の後半期の「シュルレアリスム風」絵画は、彼の生前には一体に不評で、前半期の、特に「クレー風」あるいは「童画風」と呼ばれる作品を懐かしむ声さえ聞かれたほどである<sup>2)</sup>。後半期に親交のあった川端康成や東郷青児でさえ、古賀の後半期の試みをひとまず評価しながらも、古賀の中で一貫して流れるものを「仏法のをさな歌」、あるいは「牧歌的な詩情」という言葉で表現し、その古賀生来のものが「クレー風」の絵画で花開いたと見なし、それ故その時期の作品に愛着を感じていた<sup>3)</sup>。

それでは、《海》や《鳥籠》以降の作品が当時あまり歓迎されなかったのは何故だろうか。当時の批評をもとにその理由を考えてみよう。同じ1929年の第16回二科展出品作の中では、この2点よりもむしろ他の3点《素朴な月夜》(石橋美術館蔵 fig. 3)、《題のない画》(下関市立美術館蔵)、《漁夫》(福岡県立美術館蔵)のほうが好感をもたれ、なかでも《素朴な月夜》と《題のない画》は、古賀本来のものが発揮されているという点からも好評だったようだ。それに対し、《海》と《鳥籠》は、説明的すぎる、画面に統一性がない、古賀の資質からかけ離れている、などの批判を浴びている<sup>4)</sup>。その後も古賀春江は二科会に作品を送りつづけるのであるが、その作品は、無視こそされなかったものの好意的に迎えられることはほとんどなかった<sup>5)</sup>。これはまた古賀の後半期の作品が常に問題を投げかけ、ある意味では注目されていたということの裏返しともたれよう。現代社会からの逃避であり、描かれている内容が空虚であり、「印刷ポスターめいて生きた感情は働いてゐない」などの批評も見られた<sup>6)</sup>。1929年以前の、すなわち《素朴な月夜》や《題のない画》以前の絵画は、「構図の美」あるいは「色彩の交錯による効果の美」という言葉で評される<sup>7)</sup>にふさわしく、そのために親しみやすく、しかるに《海》や《鳥籠》以降の絵画は、美を排除したところで展開しているように見え、乾いた冷たい印象を免れえなかったという点に、古賀春江の1929年以降の絵画が当時においてあまり評価されなかった

大きな理由があるように思える。

さて、それから約60年を経た現在の私たちの古賀春江に対する態度はどうであろうか。1929年以降の古賀春江の制作を、外山卯三郎が評したように単なる「一時的現象<sup>8)</sup>」と言い切れるだろうか。私たちが古賀春江を研究の対象とすると、1929年以降を取り上げることが多いのは否めない<sup>9)</sup>。1929年以前の絵画は、私たちに感覚的に理解できる面を持つのにに対し、1929年以降の絵画は、感覚的に見られることを拒み、古賀春江自身、絵画を「意識の構成」と言い、さらに「理智的計算」とまで言っている<sup>10)</sup> ことから明らかなように、論理的に分析されることを要求する性質のものであるように思える。古賀の後半期の絵画的試みは、絵画を論理的に組立てる方向へと向かうことになった。その絵画は、まさしく論理的性格をもつゆえに、当時においては欠陥ありと見なされ理解されにくく、今日では逆に研究テーマとなりやすいのかもしれない。ともあれ、1929年以降の古賀春江の絵画は、その時代の中からは生まれなかったものであり、もし古賀春江を時代的に位置づけることができるとすれば、当時では問題点が多いとされていたこの1929年以降の制作を抜きにはありえないのである。

女性像は、1929年以降の古賀春江の絵画を大きく特徴づけるものである。そのすべてに女性像が現われるというわけではないが、後半期の古賀の絵画は女性像を軸として展開しているように見える。その女性像には肉体の丸みをもつ具象的形態と単純化され変形させられた抽象的形態がある。女性像の現われ方を厳密に時代的に跡づけることは容易ではないとしても、少なくとも具象的形態から抽象的形態へと大きく変化すること、そしてその女性像は単独で描かれることはなく、必ず何らかの形態とともに描かれることだけは誰の眼にも明らかであろう。

古賀春江の制作全体を見渡すと、女性像と言えるものは、「クレー風」という空白期をはさみ、それ以前、すなわち1925年以前か、あるいは1929年以降に集中して現われる。その女性像ひとつを取って見ても、1925年以前と1929年以降との両者間の違いは明白である。以前は、たとえば1925年の所在不明の作品《肩掛けの女》(fig. 4)に見られるように、女性の形態をいくつかの面に分解すること、それによって画面全体を面の組合せとして緊密に仕上げることに関心が向けられていたように見えるのに対し、1929年以降の女性像はそういう造形的関心から生まれたものとは思えない。その女性像は、絵画に論理性を与え、何らかの意味を伝達する役割を担うものとなる。

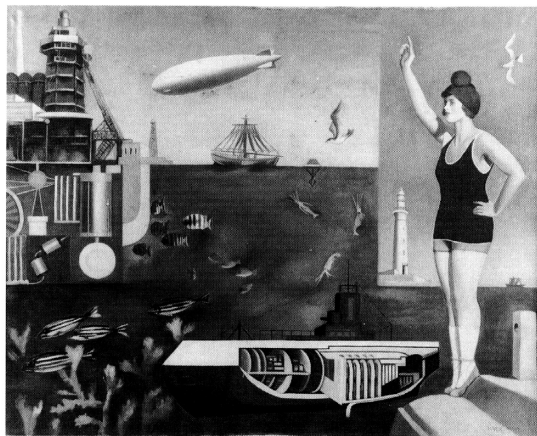


fig. 1

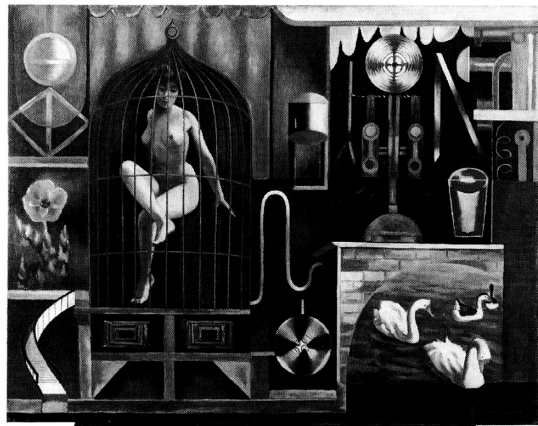


fig. 2



fig. 3

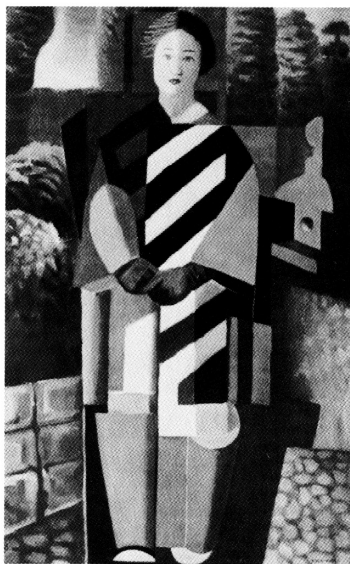


fig. 4

## I 具象的女性像 1929-31年

残された作品やその図版などを見る限り、具象的女性像が描かれる期間は、1929年から1931年の間にほぼ限定できるようだ。その間の作品に何らかの法則性を見つけるには、女性が全身像として描かれているか半身像として描かれているか、着衣像であるか裸体像であるか、あるいはまたそれら女性像に対応すべき形態はどのようなものであるかを考えてみなければならない。女性像以外の形態には、大きく分けて時代性を表わすものと時代性をもたない図的形態とがあるように思える。そのいずれかを厳密に見分けるのはむずかしいし、ひとつの画面にそのふたつの要素が混在している場合ももちろんあるにしても、時代性を表わす同時代的形態が主となる画面には女性は全身像で描かれ、没時代的図的形態からなる画面には半身像で描かれるという大まかな法則性をそれら作品に見出すことができるように思える<sup>11)</sup>。

### I-1 全身像と同時代的形態

女性全身像と同時代的形態の組合せは、1929年の《海》と《鳥籠》をはじめ、1930年の《窓外の化粧》(神奈川県立近代美術館蔵 fig. 5)、1931年の《現実線を切る主智的表情》(西日本新聞社蔵 fig. 6)、そして現在ではその図柄しか見ることのできない1930年の《女のまはり》(fig. 7)、および1931年の《醜ろなる時間の直線》(fig. 8)と《感傷の生理に就いて》(fig. 9)に現われている。女性が着衣であるか裸体であるかでその女性の担う意味も違ってくる。女性は衣装でおおわれることでその時代の空気をまとうことになる。いずれの作品でも、女性の表情、ポーズ、服装などが画面の印象を決定づける重要な要因となっていることに変わりはない。

女性像とともに描かれるのは、都市風景や都市風俗としてのスポーツ、高層建築、乗物など近代都市を象徴するものであり、しかも、新しい形態の美として当時注目を集めていたものばかりである<sup>12)</sup>。それらは近代的都会的雰囲気や画面に吹き込むものであるとともに、画面を幾何学的に明快に構成するものとして、あるいは画面に動感を与えるものとして重要な働きをしている。なかでも目につくのは、最新技術を駆使した乗物、工場を思わせる機械装置などに代表される機械の形態である。都市としての機能や人々の都市生活を支えるものであり、そもそも幾何学的形態を備えもち、それ自体動力をもつ機械の形態こそ、女性像と対置さるべき形態として最もふさわしいと言わなければならない。《窓外の化粧》の左下の機械装置とともに描かれた抽象化された人体は、機械のもつ生命力を暗示している

ようにも見えるし、その人体の右腕がその機械装置から飛び出すかのごとく力強く肉体の厚みをもって描写されているのも、機械のもつ動感を表現しているのかもしれない。

ところで、当時(1929-31年頃)の二科評を見ると、「メカニズム」という言葉をたびたび目にする。その言葉は、新しい美としての機械の形態、機械に対する夢などを描写した絵画に与えられた名称であるのはもちろんであるが、たとえば東郷青児や阿部金剛など、必ずしも機械そのものを描いたわけではない画家をも総称し、1929年以降の古賀春江の絵画のほとんどを包括するものでもあり、「メカニックな技法<sup>13)</sup>」あるいは「メカニックの構成<sup>14)</sup>」という表現もなされていることから、単なる機械の描写という意味だけでなくもっと広い意味で使われていたようである。古賀春江の作品にも見られるように、たとえ機械そのものでなくとも、抽象化された幾何学的形態に対しても、また画面の幾何学的組立てに対してもその言葉が用いられていたのではないと思われる。また、当時の二科会において最も先端を行く一派の画面が、多少とも何らかの形態の組合せからなるため、画家としてよりは職人的な能力が要求されるというむしろ否定的な意味もその言葉には含まれているように思える。古賀春江の女性像と機械の形態は、このような「メカニズム」の勢いの中で生まれてきたものである<sup>15)</sup>。

1929年以降の古賀春江は既製の図を組合せて画面を作った、と同郷の画家坂宗一は証言している<sup>16)</sup>が、なるほど、お互いの大きさの釣合いも実際の大きさの比例ではとらえられていないし、同じ画面の中に内部構造を露にした機械の断面図と明確な陰影をもつものが同時に描かれているのもこれでうなずけよう<sup>17)</sup>。

古賀春江が既製図から出発したと仮定しても、実際に画面に描かれた機械の形態のほとんどは、《海》の飛行船や《現実線を切る主智的表情》のロボットなどは別として、円形や方形、それらをつなぐパイプ状のものなど幾何学的要素のみが抽出されたかのような図形の連なりとなっており、想像ではあるが、もとの図との距離を感じさせる。古賀は既製図をそのまま画面に持ち込むことはほとんどなく、その過程で古賀春江の中に機械の形態の造形的役割をも考慮する画家としての意識が働いていたように思える。その図形化はしだいに強まっていったように見える。かと言って、それらはまだ機械の形態を失ってしまうほど分解され抽象化されているわけではない。

次にこの時期の女性像に目を向けてみよう。《海》に描かれた「女流水泳家<sup>18)</sup>」であれ、《窓外の化粧》の「ダンサー<sup>19)</sup>」であれ、あるいは《鳥籠》の「少女<sup>20)</sup>」であれ、《現実線を切る主智的表情》の「断髪に乗馬服のモガ<sup>21)</sup>」であれ、生きた人間としての息づかいが伝わってこないの

は何故だろう。彼女らはどこかマネキン人形のような外見をもつし、容貌から彼女らの国籍を読み取るのもむずかしい<sup>22)</sup>。機械の形態と同様、この場合も何らかの既製図の存在を考えなければならないだろう。たとえば、写真や雑誌のグラビアなどから写しとられたとするならば、彼女らが流行の衣装に身を包み、裸婦もまたみごとなプロポーションをもち、あまりにも昭和初期という時代の雰囲気や発散しているのも、また、たとえば、《海》の水着の女性や《窓外の化粧》のダンサーなどに典型的に見られるように、まるで一箇所から強く照明が当てられているかのように、彼女らの肉体が明るい光の当たった部分と暗い陰の部分に明確に分かれていることも説明がつくように思える。古賀の陰への並々ならぬ関心は、写真から得られたものであるかもしれない。大半の機械の形態の現われ方とは対照的に、女性たちは既製図からそのまま抜け出してきたかのように見える。彼女らは、たとえ既製図そのままでなくとも、少なくとも既製図を意識した描写となっているように見える。彼女らがその時代の女性たちであることは誰の眼にも明らかなのだ。

物体の陰に注目すると、《海》の飛行船ツェッペリン号や《窓外の化粧》の落下傘<sup>23)</sup>は、これもまた写真の類いから写しとられたとしか考えられないほどのくっきりとした陰をもつ。これらもまた、時代のひとつの姿として誰にでもすぐ理解されるものののだ。《海》と同じ飛行船は、阿部金剛が1929年に制作した《Rien No. 1》(福岡県立美術館蔵 fig.10)にも描かれているが、阿部金剛の描く飛行船が全く陰をもたず、形態も単純化されているのに対し、古賀春江の飛行船は、まるで写真をそのまま張り付けたような形態と陰をもっているのが対照的である。1929年という時代を象徴する同じ飛行船が画面に取り入れられているものの、両者の役割の違いは明らかである。古賀春江の飛行船は、むしろ意味的に重要で、時代の雰囲気を画面に持ち込むとともに、右側の女性像を左側の機械へと結びつけるもの、阿部金剛の飛行船の形をした物体は、造形的に重要で、画面上半分の空間を埋めるモダンな形態となっている。

女性と機械の形態を同時に描くことで古賀春江の画面には何が生まれるだろう。これらの絵画は、当時の批評にもあるように、「機械美に対する人間の感情を暗示した<sup>24)</sup>」ものなのか、「機械主義に対する幼稚なアレゴリーであり説明であるに過ぎない<sup>25)</sup>」ものであるのか、それとも「一般観衆を、唯単なる題材及び画題への好奇心のみで引留めようと<sup>26)</sup>」しただけなのか、「唯だ機械的形象を籍りて小市民生活の夢想を語らうといふに過ぎない<sup>27)</sup>」ものなのか、いやそれ以上の何かなのか、今ここで断じることは容易ではない。女性像はまさにその時代の象徴であり、機械の形態もまた、たとえばかなり幾何学的図形化が進んで

いるとは言えまだ文明を象徴するものであってみれば、その両者がともに描かれることで互いのぶつかり合いによって生じる力が、すなわちその時代のもつ力が表現されるという解釈も可能かもしれない<sup>28)</sup>。両者はともに描かれることで造形的にも意味的にも互いの力を強め合い、その力が古賀春江の画面を支えるものとなるはずである。女性像と、機械の形態を始めとする同時代的形態との関係如何が作品の密度を左右するのである。ところが、同じ時代の空気を吸っていた人々にとっては、如何せん、その女性像も機械の形態もし既製の図から出発していたのであればあまりに生の印象が強すぎ、そのため古賀の画面に生まれる運動を見逃してしまっていたのではないかと思える。ただし、1931年の《感傷の生理に就いて》に関し、「古賀氏の絵の一つに機械の上に女が横はってゐるのがある。併しこれだけでは絵にならない。ただ二つの材料である。これに相互交渉を起させる電流が必要だ。この電流を作家のエスプリーと呼ぶ。……<sup>29)</sup>」という批評を残した福沢一郎は、女性と機械によって古賀の画面に生じるはずの効果を認識していたとも言えよう。

女性と機械の組合せからなる絵画は、それぞれの形態がもともと既製のものであればなおさら、単調な型、福沢一郎の言葉を借りれば、女性と機械の間に「電流」が通わなくなる状態に陥りかねない面をもつにちがいない。古賀春江のそういう絵画のすべてにその危険性はすでに胚胎していると言えなくもない。この種の絵画を古賀春江が制作したのは1929年から31年までの短い期間にすぎないのも、古賀春江自身のあるいは社会全体の機械に対するとらえ方の変化が背景にあったからかもしれないが、組合せからなる絵画そのものの中に存在する限界のせいであるかもしれない。事実、《隴ろなる時間の直線》や《感傷の生理に就いて》は、現在所在不明のため図版や絵はがきなどの印刷物でしか見ることができないのだが、そのために実際より平板な印象を与えている可能性も考慮しなければならないが、その点を差し引いても、女性と機械の間に存在するはずの緊張を感じることができないように思える。いずれの女性も裸体であるため時代の雰囲気が伝わりにくいこと、《海》や《窓外の化粧》などと違って、女性と機械が画面の左右に配置されるでもなく、対角線をなすのでもなく、同位置に描かれているのも、通俗的な印象を与える一因となっているかもしれない。女性と機械ないし同時代的形態の組合せからなる古賀春江の絵画は、時代性に負うところ大であり、時代の産物であったとも言える。その意味では、これらの絵画は外山卯三郎の言うように確かに「一時的」なものでもあった。

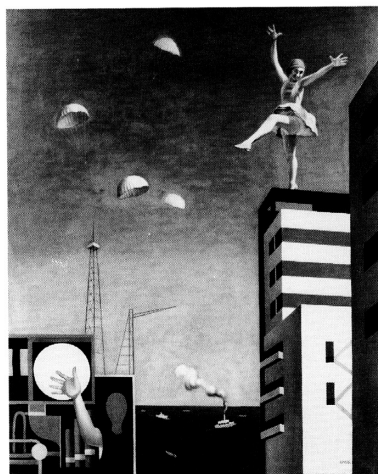


fig. 5

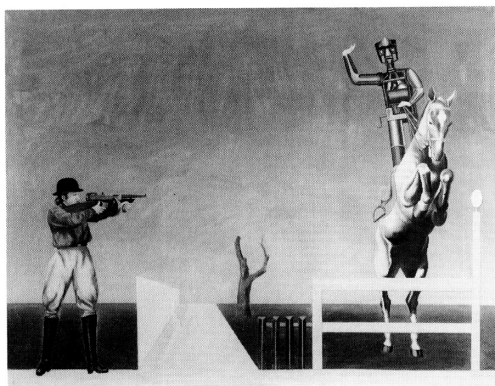


fig. 6



fig. 7

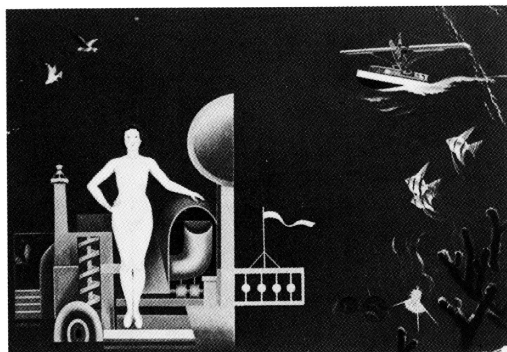


fig. 8



fig. 9

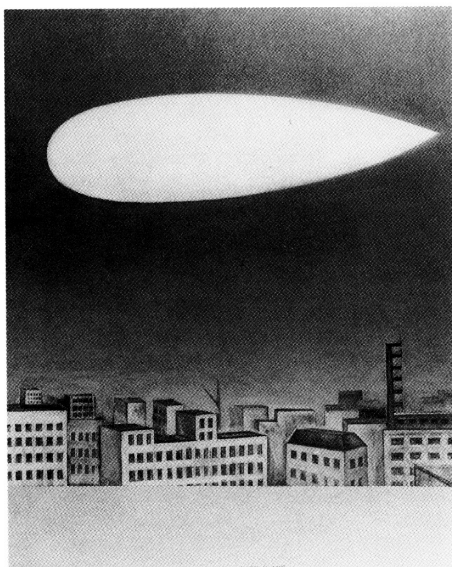


fig.10



## I-2 半身像と没時代的形態

機械の形態ないし同時代的形態は、たとえば1933年の《文化は人間を妨害する》(fig.11)の高層建築のように例外的に現われはするものの、1931年を最後に描かれることはほとんどない。その《文化は人間を妨害する》のビルディングにしても、これもまた絵はがきで図柄としてしか見ることができないのであるが、都市のイメージとしてよりは厚みを失った図的形態として画面に鋭さを加える造形的一要素としての性格が強い。女性像が肉体としての厚みと形態を失い、抽象的な形態へと変化するもの、これにも例外があるものの、ちょうど1931年を区切りとしている。具象的女性像と同時代的形態との強い相互関係を感じないわけにはいかない。

ところが、具象的女性像とは言え全身で描かれていない作品が数点残っている。それらの作品には時代性を表わす形態がほとんどと言ってよいほど現われてこない。1930年の《単純な哀話》、1931年の《感傷の静脈》と《厳しき伝統》(以上3点とも石橋美術館蔵 fig.12, 13, 14)は、この半身像と没時代的形態の組合せからなる絵画に含めることができよう。女性は着衣の半身像か頭部のない裸婦の形態で現われる。これら女性像からもまた、光線の具合や容貌などを見ると写真の類いから写しとられたという印象を強く受ける。とりわけ《感傷の静脈》の女性の背後に描かれた影は、この女性がたとえ写真にもとづき描かれたものでなくとも、スタジオでの撮影を強く意識して付けられたもののように思える。とは言え、彼女らは、半身像でその衣装がわずかしき見えないため、《海》や《窓外の化粧》の女性ほど時代性に包まれていない。古賀春江は《海》や《窓外の化粧》では既製のイメージをそのまま差し出していたのに対し、ここでは既製のイメージから離れようとしているように見える。一方、女性像に対応すべき近代のイメージがここには見あたらない。その代わり私たちにはほとんど未知の図形としての形態が彼女らを取り巻いている。画面構成もまた、《海》や《鳥籠》に見られたような複数空間の集積として多層をなすものではなく、奥行を遮断された平板な面空間となっている。空間に注目すると、多層をなす空間は早くも1930年に崩壊の兆しがあった。女性全身像と機械あるいは同時代的形態の絵画もまた、すべてが多層をなす空間をもつわけではなかった。

ここに描かれた女性像もやがて抽象化されるものであろうか。もうすでに1931年の《感傷の静脈》や《厳しき伝統》の肉体の一部で抽象化が始まっている。女性像以外の形態のほうでも、1930年の《単純な哀話》では平面的図的になってはいるものの、完全に抽象的記号的になっておらず、半分に切られたメロン、煙を吐く魚、木の芽の断面図を容易に

認識できていたのが、翌1931年には、円形、飛翔する物体、尾ひれ状のものがついたもの、放射状に広がっていくもの、長方形のものなど、単なる記号的物体と化し、抽象化が進んでいるのである。両者ともに抽象へと傾き始めた時、また新たな試みがなされなければならなかった。この女性半身像と図的形態は、たとえその図的形態が同時代的形態から派生したものとは限らないにしても、古賀春江における全く新しい絵画の誕生というより、全身像と同時代的形態の組合せから変化した過渡的段階にあるものと見るべきだろう。女性像を軸とするとき、これらの絵画もまた、1929年の《海》や《鳥籠》の延長線上にあるように思える。



fig.11



fig.12

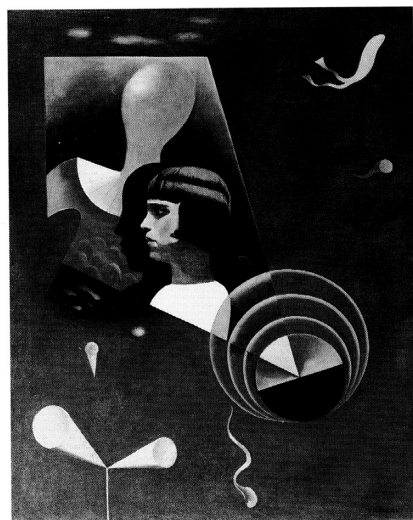


fig.13

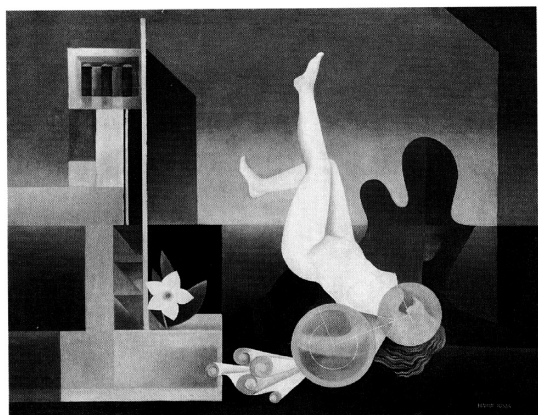


fig.14

## II 抽象的女性像 1932-33(あるいは1930-33)年

抽象化された人体ということであれば、すでに1930年の《窓外の化粧》の左下部分に見られた。同じく1930年の《涯しなき逃避》(石橋美術館蔵 fig.15)に描かれた人間の両脚や長い髪を思わせる形態を女性像と見なすのであれば、女性像の最初の抽象化への傾きは、早くも1930年に始まっていたと言えなくもない。この作品が精神分裂病患者の鉛筆デッサン(fig.16)を下敷きに描かれたものであることは周知の事実である<sup>30)</sup>。この作品もまた、1929年以降の古賀春江の絵画の例にもれず、既製のイメージから出発してい

るとは言え、そのイメージの利用の仕方が他の作品と異なるように思える。古賀春江は、この場合誰の眼にも明らかなイメージを得るために精神病患者のデッサンを取り込んだのではないだろう。彼の後半期の制作の軸となる女性像を、既製のイメージそのままとしてでなく、自分自身のイメージとして再構成する必要を感じていた過程でこのデッサンと出会ったと言ったほうがふさわしいように思える。抽象化された女性像が実際に彼の制作の核となるのは1932年以降のことであるが、少なくとも、古賀春江の中ではすでに1930年に抽象化への志向が働いていたということ、さらにこの作品が古賀の抽象化への傾きを大きく推し進める契機となったことはまちがいない<sup>31)</sup>。

1932年の《白い貝殻》(個人蔵 fig.17)、1933年の《深海の情景》(大原美術館蔵 fig.18)と《文化は人間を妨害する》などでは、抽象的女性像が画面の主導的要素となっている。しかし、そこで目をひくのは、まるで図鑑類から写されたかのような生き物たちの姿である。《白い貝殻》では2個の貝殻が、《深海の情景》では海の生き物が、《文化は人間を妨害する》では馬や魚などが画面の意味的役割を担っているように見える。古賀春江の内面世界がこれら生き物たちの姿となって表面化したとしか考えられない。女性像の抽象化が強まる一方で、それを取り巻くものが具体的形態を得ることになったのだろうか。ここでもまた古賀春江は、生き物たちに具体的形態を与えようとして既製のイメージにもたれかかる。しかし、これらの生き物は、もう時代性を表わすものではない。彼の絵画は時代との接点をなくしてしまっている。

古賀春江は、1929年に始まる後半期の絵画制作の過程で、外へと開かれた世界から内に閉ざされた世界へと向かいつつ時代性を失っていったように思える<sup>32)</sup>。古賀春江が時代との接点をもった時期があったとすれば、唯一1929年ないし翌1930年頃であったと言えよう。

その時代との接点が古賀春江にどのようにしてもたらされたか、もう一度、1929年の時点に戻り、古賀春江の制作の土台について考えてみよう。典拠を明らかにできていない現在、未だ推測の域を出ないけれども、古賀春江の絵画に現われる女性も同時代的形態にしても、目の前の対象としてとらえられたものではなく、一度カメラや他人の眼を通して見られ結ばれた実体のない像にすぎなかったのではないだろうか。古賀は流動する現実の中に題材を見つけることをやめ、一度定着されたものの影を利用する。時代の象徴として選ばれたものは、古賀春江自身が掬い取ったものではなく、すでにその時代の中にイメージとして定着していたものではなかったか。いや、既製のイメージとして取り込まれたものが結果として時代性をもつものであった



だけなのかもしれない。1929年を頂点とする古賀春江と時代との接点は、実は意識的に獲得されたものではなく、時代への関心から生まれたものでもなかったのではない。であるならば、古賀春江の絵画がどれほど時代と関わっているように見えても、彼の制作態度は、作品発表当時の批評にもあったように、現実直視の殻をかぶった現実逃避と言えなくもない。古賀春江にとっては、対象の奥深く入っていくことよりも、連続する事象へと突き進むことのほうが必須だったのかもしれない。ここに、対象をじっくり見つめることのできない眼、それを表現することのできない技術の未熟さ、さらに独創性のなさなど、古賀春江の欠点ともとれる性質を指摘することもできるだろう。

そもそも、古賀春江が対象を凝視し、その本質を見きわめようとしたことがかつてあったのだろうか。たとえば、静物や女性像や風景を描いた際にも、対象と向き合うことから出発はするが、えてして対象を分解し、形と形の組合せとしてとらえることに関心があったように思える。「クレール風」の絵画にしても、むしろ現実と向き合うことをやめた時に実現可能となったように思えてならない。1929年以降の古賀春江の制作態度もまた、彼の資質に根ざしたものであった。

古賀春江が既製のイメージに頼らざるをえなかったのは、現実によって曇らされていない明確なイメージを制作に必要とした結果であっただろう。1929年以降の古賀春江がめざした絵画世界とは、固定した明確なイメージとして見られる世界であり、その実現のために彼は、既製のイメージを利用し、以前の多彩な色彩のグラデーションによる描法を捨て、明確な輪郭とそれを可能にする油彩画の技法を選んだ<sup>33)</sup>。事実、1929年を境に古賀の制作の主体は油彩画に移ったようなのである。それでもなお、対象のもつ一瞬の表情やその時々之感興、流動するイメージをとらえることも捨てがたく、そのために水彩画も併せて制作しつづけたのではないだろうか。

たとえ古賀春江の絵画が既製のイメージからなり、そこに描かれているのは誰にでもわかる形態であるとは言え、その明確なはずのイメージによって構築された絵画世界は必ずしも誰にでも容易にわかるという種類のものではなかった。絵画が時代性に支えられているときはまだしも、既製のイメージを離れ、時代性を失うにつれ、いよいよわかりにくくなるのも当然であろう。「ポスターとしての軽薄な感じ」を与え、「表現ではなく描写であり図案」であるという外山卯三郎の批判<sup>34)</sup>は、厚みを失っていく平板な古賀の画面に向けられたものであっただろうが、既製のイメージそのままであれ、記号化された図形的形態であれ、それらを組合せて構築される古賀春江の1929年以降の絵画にあっては、ある意味でその本質を言い当てたものでも

あった。古賀春江の後半期の絵画がもつ論理的性格は、そういう「ポスター」的、「描写」的ないし「図案」的な要素と無関係ではなかった。古賀春江の後半期の絵画は、既製のイメージを組合せることから出発し、以前とは違って変わってにわかに何らかのメッセージを投げかけるものとなったように見える。そのメッセージは、「ポスター」としてあるいは「図案」として明確に伝えられるはずであった。

1929年の《海》や《鳥籠》以降の制作は、現実との対峙から生まれたものではなく、現実の投影である既製のイメージを足場として築かれたものだった。古賀春江は1929年の出発点ではその既製のイメージを画面にそのまま提示することに満足していたように見えるけれども、早くも翌1930年にはその既製のイメージから離れようとしはじめた。それが形態の変形、抽象化となって現われたのではない。古賀春江は一旦は既製のイメージという借りものの足場に自分を置いてみたものの、その後自分自身の確たる足場を探し始めたのではない。その探求の軸となったのはやはり女性像であった。翌1930年から少しずつ進行する抽象化への傾きは、彼自身の造形的な深まりというよりその足場探しだったのではない。そして彼はまた、最晩年になって結局は既製のイメージに頼らざるをえなくなるのである。《深海の情景》の海の生き物などは、まさにそういう既製のものであるにちがいない。さらに、数枚の絵はがきを組合せて作られた絶筆《サーカスの景》(神奈川県近代美術館蔵 fig.19)は、古賀春江が抱きかかっていたものを教えてくれる数少ない例である<sup>35)</sup>。川端康成は、ここに描かれた動物が「一向に虎や象らしくなく、おもちゃの童話のやうにおとなしい……」という感想を漏らしている<sup>36)</sup>が、この作品がそのような印象を与えるのもそのはず、絵はがきから写すという手段が選ばれているためであり、また古賀春江自身が「シーンとした感じと何となくぼんやりとした感じを描きました」と述べている<sup>37)</sup>ように、この絵画の表わす世界は、そもそも動物たちのもつ躍動感や生命感とは無縁の世界であるからである。絵はがきにもとづく制作は、その場でスケッチする体力も気力も古賀にはもう残っていなかったためにやむなく選ばれた手段にすぎないのかもしれない。しかし、古賀春江はやはり意識的に絵はがきによる制作を選び、そうすることで現実のほこりを払った明確なイメージを提供しようとしたように思える。1929年以降の古賀春江の絵画世界には、みずから選びとったはずの作りものの土台に安住できず、かと言って確かな土台を見つけようとしてもついに見つけることができなかった古賀春江自身の姿が映し出されているような気がしてならない。

(すぎもとひでこ 石橋美術館)

註

- 1) この2点の作品、特にその画面構成については、杉本秀子「1929年の古賀春江」(『デアルテ』5号、1989年3月)を参照。
- 2) たとえば矢野文夫は、1930年の古賀春江の二科展出品作を評し、「古賀春江氏の作品は所謂超現実派的傾向を追ひはじめてから、かへって面白くなかった。…二三年前迄のアラベスク風の、色彩だけでゆく装飾的童話的の作品の方が、はるかに地に合っている」と述べている(『二科印象』『美之國』6-10、1930年10月)。
- 3) 川端康成の「末期の眼」(『文藝』1-2、1933年12月)、および「古賀春江と私」(『藝術新潮』5-3、1954年3月)、東郷青児の「古賀春江追悼」(『古賀春江』、春鳥会、1934年)、および「古賀春江」(『美術手帖』21号、1949年9月)。
- 4) たとえば『海』や『鳥籠』に描かれたやうに機械美に対する人間の感情を暗示したところは、少しく説明に過ぎて響いてくるものが少いけれども、他の三作は此の人の本来の純情を盛ったもので、微笑ましい限りである。』という評(荒城季夫「二科に於ける近代性」『みづゑ』296号、1929年10月)や、「古賀君のメカニズムはどうも私に、はっきり響かない。区画的に集められた空間と空間に最も重要な必然性と融合性が欠けてある。……『海』又は『鳥籠』などは、古賀君自身の実生活から、どうも疎隔しすぎてゐる様な観が私には来るのである。』という評(東郷青児「二科会の諸作」『みづゑ』296号)、さらに「今年の新しい行き方よりも他の二作の方が、謂はゞ同氏にピッタリした表現として快く見られた。』という評(『二科を語る』『美之國』5-10、1929年10月)などを参照。
- 5) 横川三果「第十七回二科展を評す——尖端的傾向を主題として——」(『アトリエ』7-10、1930年10月)や堀田清治「二科展感想及び批評」(『美術新論』5-10、1930年10月)などのように、積極的に評価しているものもある。
- 6) 神原泰「二科評」(『アトリエ』7-10、1930年10月)、「二科・院展・青龍社に対する我等の批判」(『みづゑ』320号、1931年10月)、および荒城季夫「二科展印象」(『美之國』8-10、1932年10月)を参照。
- 7) 「二科を語る」『美之國』5-10(前掲註4)。
- 8) 外山卯三郎『日本洋画の新世紀』、四明社、1933年。
- 9) 最近の古賀春江研究については、古川智次氏の「古賀春江研究の現状と今後の課題」(『現代の眼』446号、1992年1月)を参照。
- 10) 古賀春江「超現実主義私感」『アトリエ』7-1、1930年1月。古川智次編『写実と空想』(中央公論美術出版、1984年)所収。
- 11) 1931年の《音楽》(古賀政男記念博物館蔵)は裸婦全身像と図的形態からなり、この図式にあてはまらない。
- 12) 『アトリエ』6-5(1929年5月)で「新形態美」の特集が組まれているのは、この表われであろう。
- 13) 矢野文夫「二科印象」『美之國』6-10(前掲註2)。
- 14) 福沢一郎「二科評」『アトリエ』8-10、1931年10月。
- 15) さらに古賀春江がフェルナン・レジェに強い関心をもっていたことは、東京国立近代美術館所蔵の古賀春江資料の中にレジェ作品の模写が数点含まれることから明らかである。
- 16) 坂宗一の証言とは次のとおりである。「これから始まる超現実主義の仕事に、私も脇役で手伝った、と云っても、ただ子供の化学という薄っぺらな雑誌を古本屋の店先で買い集めるのだが、その仕事が彼の仕事にどう役立つかは知らなかったが、古賀さんはこの中から関連なく写真や絵図を切り取って組み合わせることで、一枚の主張を持った作品を創った。……」(『サーカスの景』『古賀春江回顧展』カタログ、福岡県文化会館、1975年11月)。
- 17) 坂宗一の証言にある『子供の科学』(『子供の化学』と坂宗一が書いているのは彼の記憶違いであろうということである)を実際に調査された山梨俊夫氏の報告によると、古賀春江の絵画にそのまま引用された例はないが、古賀の絵画に現われるイメージとよく似た図版に出会ったということである。当時の雑誌などでは、先端技術を断面図で図解する方法もよく用いられていたらしい(山梨俊夫「詩と絵画の耕地——所蔵品を通してみた古賀春江」『1983年度神奈川県立近代美術館年報』1985年3月)。
- 18) 1929年8月30日付『時事新報』。
- 19) 神原泰「二科評」『アトリエ』7-10(前掲註6)。
- 20) 古賀春江自身による同題の解題詩に用いられている言葉。
- 21) 尾川多計「二科の九号室——現実遊離主義の作品」『アトリエ』8-10、1931年10月。
- 22) 《海》の水着の女性は明らかに外国の女性である。1929年8月30日付『時事新報』(前掲註18)に「女流水泳家を外国婦人にしたのは国際化の空気を示したもの……」という記事がある。
- 23) 山梨俊夫氏は、「窓外の化粧」に描かれた落下傘と類似する写真が『子供の科学』に掲載されていること、さらにその絵画と掲載写真との共通性を報告されている(前掲註17)。

- 
- 24) 1929年の《海》と《鳥籠》に対する評。荒城季夫「二科に於ける近代性」(前掲註4)。
- 25) 同じく《海》と《鳥籠》評。「二科を語る」(前掲註4)。
- 26) 1931年の《現実線を切る主智的表情》などへの評。尾川多計「二科の九号室——現実遊離主義の作品」(前掲註21)。
- 27) 1931年の二科会のメカニク的な作品への批評。「二科・院展・青龍社に対する我等の批判」(前掲註6)。
- 28) 女性と機械の対比にはさまざまな解釈が可能であろう。小林康夫氏は、「機械的なもの」と「女性」の対比を、「主知的な構成主義の立場に立つ画家の作業」と「その作業の究極的な目的である『純粹美』」、「プロレタリアート」と「その解放」、「現実的なもの」と「理念的なもの」、「論理的なもの」と「感覚的なもの」、「人工的なもの」と「自然的なもの」、「男性的なもの」と「女性的なもの」などの対立図式としてとらえ、両者の関係によって画面に生まれる特異な運動を読みとられている(『消滅の美学——古賀春江の《超現実主義》——』『比較文學研究』50号, 1986年10月)。
- 29) 福沢一郎「二科評」『アトリエ』8-10(前掲註14)。
- 30) 徳田良仁「古賀春江——夢幻と理知の詩——」『創造と苦悩の軌跡——東と西の世紀末芸術』, 金剛出版, 1982年2月。
- 31) 小泉淳一氏は、《涯しなき逃避》の特異性に注目し、女性像が古賀のイメージの中心に進み出てくる契機となった作品としてこの作品を位置づけられている(『涯しなき逃避——狂人のデッサンによる絵画とは』『美術手帖』566号, 1986年8月)。
- 32) 古賀春江の1929年以降の絵画を大きくふたつの傾向に分けるという考え方もあることをここで記しておきたい。山梨俊夫氏は「画家の内部に隠された精神の脈絡を映像に置き換えて可視的なものにしようとする傾向」と「画家の秘された精神の回路のおのずからな表白をみせる一方でもっと外側に向けて放たれる主張を宿している」もののふたつの系統を考えておられ、前者の例として、《素朴な月夜》、《感傷の静脈》、《深海の情景》など、後者の例として、《海》、《窓外の化粧》、《現実線を切る主智的表情》、《文化は人間を妨害する》などをあげておられる(『詩と絵画の耕地』前掲註17, 23)。小泉淳一氏は、《海》、《鳥籠》、《窓外の化粧》、《女のまはり》の4点を「彼自身の社会の見方、世界観を表現」する「フォト・コラージュ風」のものとし、《単純な哀話》、《厳しき伝統》、《白い貝殻》などを「内面世界へ向かう抒情的シュルレアリスム」と見なしておられる(『涯しなき逃避——狂人のデッサンによる絵画とは』前掲註31)。
- 33) 明確な輪郭は水彩によっても実現可能であるし、古賀春江は実際、1930年に、抽象化された裸婦と図的形態からなる水彩画《優美なる遠景》を制作している。
- 34) 外山卯三郎『日本洋画の新世紀』(前掲註8)。
- 35) 古川智次編『古賀春江(近代の美術36)』(至文堂, 1986年9月), および山梨俊夫「詩と絵画の耕地」(前掲註17, 23, 32)を参照。
- 36) 川端康成「古賀春江」『現代日本美術全集』第6巻, 角川書店, 1955年8月。
- 37) 古賀春江「サーカスの景」(自作解説)『みづゑ』343号, 1933年9月。
-



fig.15



fig.17

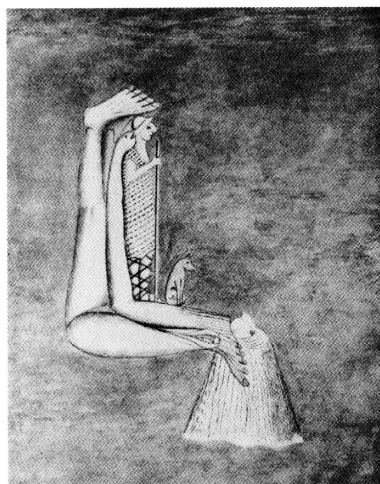


fig.16



fig.18



fig.19

## 藤島武二と「俑」と「中央アジア美術」 —《唐様三部作》を中心として

中田裕子

### はじめに

1949年石井柏亭の「藤島武二論」<sup>1)</sup>のなかにつぎのような記述がある。「藤島の畫室には前に赤星家の裝飾に充てられると聞いた、唐代土偶からヒントを得られたらしいパノーの大きな畫稿が置かれてゐたが、それは完成しなかったのであらう」と。この記述を根拠として、石橋美術館の《唐様三部作》(fig. 1)が赤星鐵馬邸の壁画の下絵であるとされてきた<sup>2)</sup>。また、制作年が1912年頃とされてきたが、それは赤星鐵馬邸の竣工が1912年であったからなのであらう。1910年1月、4年間に経る裝飾画研究のためのヨーロッパ留学から帰国した藤島は、翌1911年に赤星家赤坂邸食堂の裝飾画、すなわち壁画の制作を委嘱された<sup>3)</sup>。裝飾画制作への長年の想い<sup>4)</sup>やヨーロッパ留学の成果を示す絶好の機会に、藤島はようやく巡り会ったのである。藤島は依頼主や、建造物が何の入物かという、その機能等を象徴する図像による壁画裝飾を施そうと構想するはずである<sup>5)</sup>。それは何らかの物語を構成する、象徴的な人体や事物と背景としての風景によって構築される。《唐様三部作》の図像は1910年、約10年に及ぶアメリカ留学より帰国し、新婚の新進気鋭の実業家赤星鐵馬邸の食堂のために、何を象徴しているのだろうか。藤島が壁画の大きな素描下絵を持ってきたと、後年鐵馬夫人が述べている。その下絵は、「葡萄棚の下で、裸體の女が大勢遊んでいる構図<sup>6)</sup>」であり、西洋絵画の伝統に基づいた、食堂の裝飾画としてふさわしいと思える主題で、「収穫」などを象徴する図像であったと考えられる。この図像は「裸婦群像」ということで、赤星家より断られた。鐵馬夫人は、「唐代土偶からヒントを得られたらしいパノー」については何も語っていない。

《唐様三部作》は紙を支持体とする3点の作品により構成されている。中央に正方形に近い作品が置かれ、その左右にそれぞれ縦長で中央の作品の約1/2弱の大きさの作品が配置されており、これらは一つに額装されている。中央は山野の風景を背景として、横向きで、髪型が唐の時代に流行したという高い単髻で、唐服の短衣長裳の服を着、領巾を肩に掛け、そして馬に跨る女性が描かれている。両翼には山野の風景を背景にした婦人立像が描かれている。右翼は1人、左翼には2人の、髪は高い単髻で、短衣長裳の服を着、領巾を肩に掛け、拱手する女性が、山野の風景の中に描かれているが、左翼の二人の女

性の着衣が鉛筆による素描で終わっている。この騎馬婦人像や婦人像に、柏亭が指摘している「唐代土偶」<sup>7)</sup>の影響を見ることができるのである。両翼の裏面にはそれぞれ朝鮮婦人像が描かれている。左翼の《朝鮮婦人》(fig. 2)はチマチョゴリの女性像で、右翼(fig. 3)もチマチョゴリの女性像であり、足元に狍犬のような、置物のようなものが描かれている。この、両翼裏面の朝鮮婦人とも細長い領巾のようなものを肩に掛け、左胸あたりに箱状の物を抱えている。そして、片方の女性の視線は前面にあり、もう一方は首を傾げ、その視線は手元に落としている。両翼裏面の朝鮮婦人とも顔はほぼ同じように左方を向いており、対をなしているものとは見えないが、この裏面両翼の絵の存在を考えれば、《唐様三部作》は壁画の画稿というよりも、西洋の祭壇画<sup>8)</sup>形式の画稿とも考えられる。



fig. 1 《唐様三部作》石橋美術館



fig. 2 《朝鮮婦人》  
石橋美術館



fig. 3 《朝鮮婦人》  
石橋美術館

藤島が朝鮮の文物と初めて出会ったのは、1913年11月から翌1914年1月にかけての朝鮮旅行のときであった。藤島は朝鮮の風土や風俗に触発され、《朝鮮風景》(1913年)や、朝鮮の女性を描いた《花箋》(1914年、京都国立近代美術館蔵)、1914年の東京大正博覧会に出品された《花冠》等を制作している。また、1915年第9回文展に藤島は中国の風俗に想を得た《匂い》(東京国立近代美術館蔵)を出品した。この作品が藤島の中国の文物との出会いを示す最初の作品といえる。すなわち、少なくとも1915年以前に藤島が中国に主題を求めた《唐様三部作》を発想することは、先ず考えられない。《唐様三部作》が初めて出品された展覧会は、1943年東京都美術館で開催された藤島武二遺作展覧会であり、題名は《三部作》、制作年は1918年頃、所蔵者は石橋正二郎であった<sup>9)</sup>。藤島を含め日本近代洋画家が制作する壁画は壁面に直接描くものではなく、描かれたカンヴァスを壁に貼る方法で制作される。建造物の竣工後いつでも描かれたカンヴァスの貼付は可能であろう。1911年壁画制作を赤星より委嘱されたとき、藤島は「完成までに約3ヶ年を要すべし」<sup>10)</sup>と述べている。藤島が赤星家に壁画の画稿を示し、「裸婦群像」による、その画稿が断られ<sup>11)</sup>ても、壁画の制作の構想を捨てず、年を重ねることによって藤島の構想が変化したと考えられる<sup>12)</sup>。

ところで、1917年に赤星の父彌之助の収集した膨大な古美術のコレクションが3回に分けて売立てられている。この「空前の売立」が行われる<sup>13)</sup>ようになった理由のひとつに、赤星の経済的事情があったと想定できよう。その後、麻布鳥居坂にあった赤星家本邸跡に1928年岩崎小彌太郎が竣工しているの、赤星は1927年以前に鳥居坂邸を手放したはずである。赤星家の経済的事情が藤島の壁画制作にも影響を与えたとも考えられる。

1934年上梓された『藤島武二画集』のなかで柏亭は藤島芸術の源泉を幾つか指摘している。「波期のミニアチュールや、高勾麗墳墓の壁画や中央亜細亜の壁画なども皆感興の源になる。推敲を重ねて容易には発表に至らない先生の性質として止むを得ないが、私はこれ迄面白さうな画稿や下描きの数々を書室に眺めて其完成に至らぬことを惜しんだのである。」<sup>14)</sup> また、前述したように後年「唐代土偶」の影響をも指摘している<sup>15)</sup>。「唐代土偶」とは俑のことである。1930年代当時柏亭によって指摘された中央アジア仏教遺跡より将来された壁画等の発掘蒐集遺品や、俑から想を得たと思われるその作品が画稿、素描、水彩を含め、数多く散在する。俑もまた発掘品である。

昨年1992年に《唐様三部作》は修復され、その修復の過程で両翼の表と裏の作品が分離された<sup>16)</sup>。これまで裏

面にあり、見る機会が全くなかった《朝鮮婦人》を並べて展示できるようになった。そこで、あまり言及されることのなかった、《唐様三部作》など俑や中央アジアの仏教遺跡発掘蒐集将来品の影響を受けて制作されたと思われる藤島の作品について考察してみたい。

19世紀末、ロシアの領土拡大を意図した南下政策と、それに対抗する、インドを植民地に持つイギリスにより中央アジア探検が始まった。そして、1902年ハンプルクで開催された第13回東洋学会議におけるイギリスのオーレル・スタインの発表が契機となって、ドイツのアルベルト・グリュンヴェーデル、アルベルト・フォン・ル・コック、フランスのポール・ペリオやスタイン、そして大谷光瑞などにより中央アジア探検仏教遺跡の発掘調査が行われ<sup>17)</sup>、膨大な発掘遺品が齎された<sup>18)</sup>。探検紀行書、発掘蒐集将来品のカラー図版による大版の豪華な研究報告書等が出版され、その発表は当時の東洋学界のみならず美術の世界にとっても衝撃的な出来事であり、大きな影響を与えた。藤島もその影響を受けた画家の一人である。以下に記したのがその研究報告書の一部である。

\*1912, Albert Grünwedel, *Alt-Buddhistische Kultstätten in Chinesisch Turkistan*, 7 vols, Belrin.

\*1913, Albert von Le Coq, *Chotscho*, Berlin.

\*1922-33, Le Coq, *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien*, 7 vols, Berlin.

\*1921, Sir. M. Aurel Stein, *Serindia*, 4 vols, Oxford.

\*1921, Stein, *The Thousand Buddhas*, London.

\*1928, Stein, *Innermost Asia*, 4 vols, Oxford.

\*1921-24, Paul Pelliot, *Les Grottes de Touen-Houang*, 6 vols, Paris.

\*1916, 香川黙識編『西域考古図譜』国華社、上・下。

日本に齎された大谷ミッションによる中央アジア発掘蒐集遺品は、1910年京都帝室博物館において、初めて一般公開された<sup>18a)</sup>。1924年2月1日より1944年3月25日まで、恩賜京都博物館<sup>18b)</sup>に将来品の一部249点が寄託された<sup>19)</sup>。その寄託された一部が常設展示されていたようである。1910年1月留学より帰国した藤島は京都帝室博物館において公開された特別展示を見なかったと思われる<sup>20)</sup>。その後いつの頃からか不明であるが、中央アジアよりの発掘蒐集将来品を、藤島は興味深く見つめるようになり、柏亭が指摘しているように、中央アジアの壁画等に主題を求めた作品が1920年から1930年代にかけて制作されている。

1991年東京国立博物館等で開催されたドイツ・トゥル



ファン探検隊西域美術展において、ル・コックによる発掘蒐集将来品が展示された。出品作品の中に、『画稿集』に模写のある作品が数多くあった。藤島は『中央アジア仏教遺跡』(Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien)などの「研究報告書」の図版を模写したのであろう。《画稿集》にはル・コックの将来品の模写が断然多い。それは、『中央アジア仏教遺跡』が第1次世界大戦敗戦後のドイツのマルク暴落インフレ経済の影響により、日本でも比較的手に入れ易かったためと思われる<sup>21)</sup>。藤島は壁画、菩薩等の塑像、絹絵や、教典断簡等広範囲に模写をしている。《画稿集》で、藤島は単に図版の模写をただけではない。例えば、ル・コックの将来品で頭部が欠損している《交脚人物像》<sup>22)</sup>(fig. 4)の模写(fig. 5)が《画稿集》のなかにあるが、藤島は模写をするとき、その頭部を補っている。このような《画稿集》を見ると、50歳を過ぎた藤島の、並々ならぬその研鑽の跡を窺うことができる。スタインやペリオ将来品の模写も数は少ないがある。そこで次にこうした「唐代土偶」や中央アジア仏教遺跡将来品にヒントを得て着想されたと思われる「画稿や下描き」の類や習作を、もとになった図像ごとに分類して藤島の足跡を辿ってみることにする。

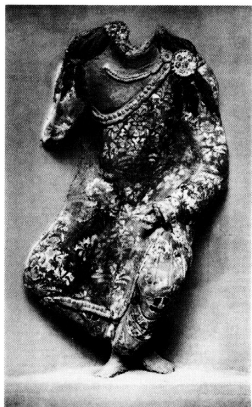


fig. 4 《交脚人物像》ベルリン国立インド美術館



fig. 5 《画稿集》ブリダストン美術館

## 1. 「俑」

藤島の「俑」の影響を物語っている作品として、『貴族の鷹狩図』<sup>23)</sup>という題名の水彩画(fig. 6)がある。山野の風景を背景に、帽子を被り、胡服を着て馬に乗る婦人、その婦人に並んで馬を走らせる鷹を手にし、胡服を着た男性、そしてその側に犬が描かれ、その後につながるように、足が太く短い馬に乗り、鷹を手にした胡服を着た男性、胡人の駱駝丁に駱駝や、髪を高い単髻に結上げ、唐服と思われる短衣長裳の服を着、領巾を肩に掛け、胸の前で拱手する女性などが描かれている。流行の胡服を着、シルクロードを経て齎されたアラブ系の駿馬に跨る、唐代の「貴族」の鷹狩の情景が描写されているようである。この作品は、騎馬婦人俑(fig. 7, 8)、騎馬人物俑、婦人俑(fig. 9)、胡人俑(fig. 10)、馬俑、駱駝俑(fig. 11)等よりヒントを得た群像を山野に配置したのである。風景の中に俑を配置したようで、狩場の喧噪さや躍動感はなく、静かな情景である。図版の俑は、藤島が実際に《貴族の鷹狩図》を描くために参考にした俑ではない<sup>24)</sup>が、これに似た俑の実物あるいは掲載図版を参考にしたものと思われる。《貴族の鷹狩図》のや、中央よりに描かれている犬と騎馬婦人の油彩による習作が3点ある。1点(fig. 12)<sup>25)</sup>は長島美術館所蔵で左下にイニシャル「T.F」が入っている。山野で白馬に跨り、黄色帽子を被り、白衿の赤い胡服を着た婦人の色鮮やかな習作である。もう1点(fig. 13)は左下にイニシャル「T」が入っている作品<sup>26)</sup>であり、3点目(fig. 14)<sup>27)</sup>は、1943年の藤島武二遺作展覧会に出品された作品である。3点とも全く同じ構図であるが、人物、犬や馬の描込み方が少しずつ違う。

ところで、『貴族の鷹狩図』には水彩の上に、より大きい作品に転写するためであろう、鉛筆で正方形の升目を形造る縦と横の線に斜線が引かれて、当時藤島は大画面の構想画を構築しようとしていたとも考えられる。《唐様三部作》も山野の風景の中に騎馬婦人俑と婦人俑(fig. 7)に想を得て制作された騎馬婦人像と婦人像が描かれている。また、大川美術館所蔵の素描《騎馬之女王》(fig. 15)もこの俑の影響を示す作品であろう。そしてさらに、藤島には《陶俑》(fig. 16)<sup>28)</sup>といわれている作品があるが、これには騎馬婦人俑と胸前に荷物を持つ婦人俑が描かれている。

恩賜京都博物館で大谷ミッシンによる将来品が常設展示されるようになったと思われる1924年の第5回帝展に、藤島は《アマゾース》(fig. 17)を出品している。《アマゾース》は、犬と馬に乗る胡服を着た唐代風俗の女性が描かれている(騎馬婦人像)を、波打ち際を走る黒い犬とサラブレッド系の大型馬に跨り、海水帽であろうか水色

の帽子を被った水着の女性という設定で、1920年代のモダンな風俗に置き換えたものである。ちなみに題名は古代ギリシャ神話に登場する女武者より成る民族「アマゾン」に由来している。《アマゾン》には作者自身による解説<sup>29)</sup>がある。「海水浴場で少女が馬に乗って散歩している図である。それは現実的な事実として、その光景を見た訳ではなく、(中略)度々いうように私は画面構成は如何に超現実的であってもいいと思っている。あの中にもし表現し得たものがあるとすれば、スポーツ精神とか、健康美とかいうものであらう」と。この解説でも分るように、《アマゾン》は写実をもとにした当時の現代を象徴するような図像である。

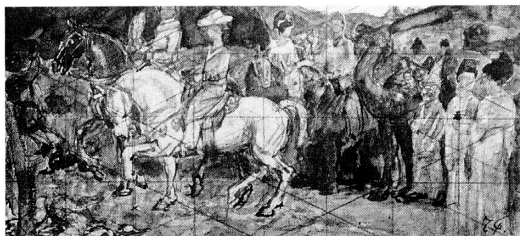


fig. 6 《貴族の鷹狩図》鉛筆、水彩・紙、17.0×34.0cm、個人蔵



fig. 7 《騎馬婦人俑》ニュー・デリー博物館

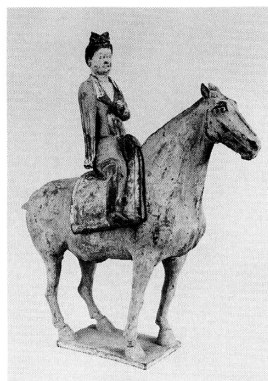


fig. 8 《騎馬の胡服婦人俑》大原美術館



fig. 9 《着彩の婦女置俑》、《着彩の婦女俑》大原美術館



fig.10《加彩胡人立俑》

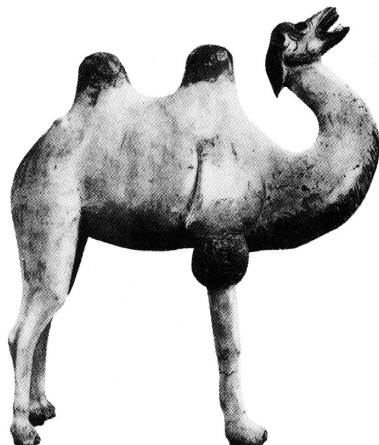


fig.11《駱駝俑》ニュー・デリー博物館



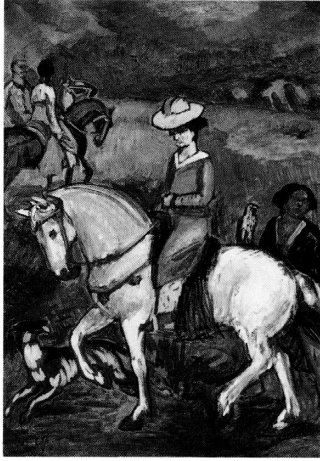


fig.12《騎馬婦人像》油彩・紙,  
65.0×45.5cm, 長島美術館



fig.13《騎馬婦人像》油彩・紙,  
49.8×35.2cm, 個人蔵

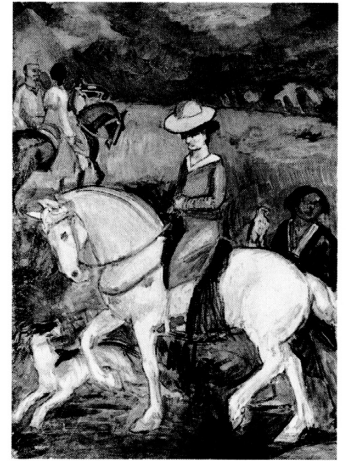


fig.14《騎馬婦人像》油彩, 所蔵者不明



fig.15《騎馬之王女》鉛筆・紙, 33.1×27.3cm, 大川美術館



fig.16《陶俑(?)》所蔵者不明

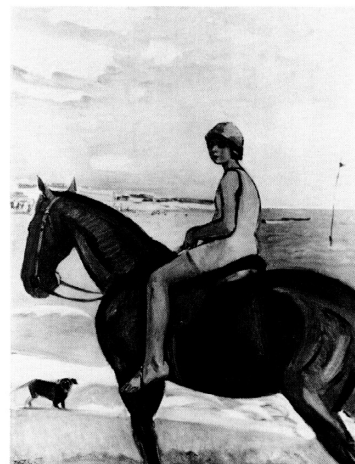


fig.17《アマゾース》1924年, 油彩・カンヴァス,  
126.5×93.7cm, 岩崎美術館

## 2. 「塑像」

前述のドイツ・トゥルフアン探検隊西域美術展に出品された菩薩などの頭部、豊満な胸の胸像や半身像の塑像の模写が《画稿集》(fig.18, 19, 20, 21)<sup>30)</sup>にある。大川美術館所蔵の水彩とデッサンの《婦人像》(fig.22, 23)はル・コック等の将来の《菩薩上半身像》等の「塑像」を手本に描かれたものと思われる。《真珠》(fig.24)<sup>31)</sup>という題名の油彩画は花が生けられた花瓶と真珠を抱く貝に、頭部像が描かれている。この頭部像は菩薩等「塑像」の頭部像の影響が窺える。そして、「塑像」の《菩薩上半身像》等に想を得て制作されたと思われる作品がある。豊満な胸に大きな頸飾りを懸け、俯く半裸の婦人立像《胸飾りの女》(fig.25)<sup>32)</sup>である。また、《画稿集》には中央アジア将来品の模写と同じところに、古代エジプト彫刻や、ミイラ形棺等の「顔」で、眉と目の縁に太く黒い縁取りをいれたマスクの模写 (fig.26) がある。《画稿集》に描かれているマスクの眉と目の太い縁取りは青で縁取られている。《面を持つ裸婦》(fig.27)<sup>33)</sup>という油彩画は、中央アジアの発掘将来品の塑像からヒントを得たと思われる人体の裸婦が眉と目に太い縁取りを入れた古代エジプト風のマスクを手立っている。さらに、1935年制作といわれる、胸像《台湾の舞姑》(fig.28)の舞姑の頭には、《胸飾りの女》と同じ頸飾りが懸けられている。《胸飾りの女》、また《面を持つ裸婦》と同じように《台湾の舞姑》も目を伏している。1935年制作の《台湾の舞姑》も、中央アジア将来の「塑像」の影響を指摘できるのであろうか。

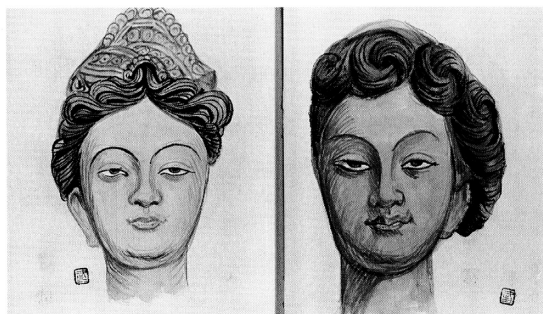


fig.18《画稿集》



fig.19《画稿集》



fig.20《画稿集》



fig.21《画稿集》



fig.22《婦人像》1929-35年頃, 水彩, 鉛筆・紙, 12.9×9.8cm, 大川美術館



fig.23《婦人像》1929-35年頃, クレヨン, 鉛筆・紙, 11.7×9.5cm, 大川美術館



fig.24《真珠》1929-35年頃, 油彩, 所蔵者不明

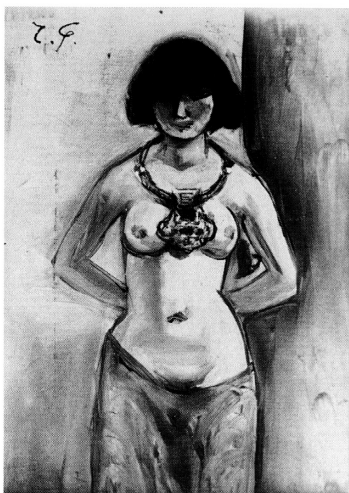


fig.25《胸飾りの女》1929-35年頃, 油彩, 所蔵者不明



fig.26《画稿集》



fig.27《面を持つ裸婦》1929-35年頃, 油彩, 所蔵者不明



fig.28《台湾の舞姑》1935年, 油彩・板, 17.7×12.8cm, 個人蔵

### 3. 「壁画」

藤島の、仏教遺跡よりの将来品の影響を端的に物語っているものとして、油彩で制作されたとされる仏画の制作がある。《仏画》(fig.29)<sup>34)</sup>という作品は、合掌する仏、菩薩あるいは天部の胸像であろう。ル・コック将来の壁画に描かれている天部など(fig.30)<sup>35)</sup>にヒントを得て制作されたとされる。また、「宋壁画観音菩薩像含梵武二謹模」と書込がある、蓮華の上に結跏趺坐し、胸前で、教典をその手に持つ《観音菩薩像》(fig.31)<sup>36)</sup>は、書込にあるように宋時代の壁画の模写であろう。この《観音菩薩像》は日本画といわれているようである<sup>36a)</sup>が、油彩で制作されたものと思われる。また、《画稿集》(fig.32)<sup>37)</sup>にもあり、壁画断片の素描《二人の唐美人》(fig.33)にも描かれているのは貴族の女性とその仕女の頭部像であろう。そして、《聖女像》(fig.34)という作品<sup>38)</sup>があるが、この《聖女像》は《日天》(fig.35)<sup>39)</sup>等、ル・コックにより将来された壁画にヒントを得て制作されたものと思われる。



fig.31《宋壁画観音菩薩像》1930年頃、油彩、所蔵者不明

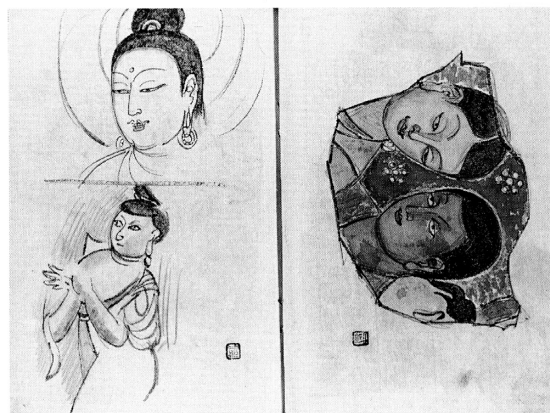


fig.32《画稿集》



fig.29《仏画》1930年頃、油彩、所蔵者不明



fig.30《画稿集》



fig.33《二人の唐美人》1929-37年頃、鉛筆・紙、10.0×13.4cm、大川美術館





fig.34《聖女像》1929-37年頃、油彩・カンヴァス、45.5×33.4cm、個人蔵



fig.35《画稿集》

#### 4. 「供養者像」

供養とは仏、菩薩、諸天などに香華、灯明、飲食等の供物を献じることであり、功德を積むための寄進、布施を施すということは大乗仏教徒にとって重要な行為である。中央アジア仏教遺跡よりの将来品のなかに「供養者像」が色々な図像で表出されている。紙、絹や壁画に描かれ、奉納された仏画の下層等に、その仏画を寄進した「供養者像」が描かれている。1929年藤島が大阪山中商会において模写した、敦煌千仏洞より持出された仏画の下層に描かれていた「女性供養者像」が《画稿集》にある。右頁の図に供養銘欄の写しと思われる書込がある。「敦煌千佛洞所出 乾徳六年銘 西暦九百二十四年 右方女子一署曰女小娘子持花一心供養記之右繪女子二聖像一署曰慈母娘子・氏一心供養一署曰女小娘子陰氏一心供養」と。また左頁の図には「曹夫人繪水月観音菩薩圖 一部下層右方 昭和四年六月十七日臨寫 於大阪市東区高麗

橋一丁目山中商会」とある。この模写はフリーア美術館所蔵の《水月観音菩薩像》(fig.36<sup>39a)</sup>)の下方に、供養銘欄を中心に左右に向合う形で描かれている、胸前に供物を持つ「女性供養者像」と供花を持つ「女性供養者像」の模写(fig.37)である。翌1930年開催された第2回聖徳太子奉賛美術展覧会に、藤島は「小娘子合掌一心供養庚午三月 武二繪」と書込のある《女人合掌》(fig.38)<sup>40)</sup>を出品した。《女人合掌》は「女性供養者像」より主題を求めて描かれたものである。大川美術館には、合掌する「女性供養者像」を描いた鉛筆の素描(fig.39)がある。

岩崎美術館に、ル・コック将来の壁画(fig.40<sup>41)</sup>)に描かれている「供養者」より想を得たと思われる《麻姑献寿》(fig.41<sup>42)</sup>)という作品がある。鉢に盛られた仙果(桃)を捧げ持っている。そして、1937年藤島が満州新京出張中のおりに見た芝居より着想され、制作されたといわれている《麻姑献寿》(fig.42)は清朝宮廷の衣装と豪華な旗髻をした若い女性が鉢に盛った仙果を捧げ持っている。麻姑は中国の伝説の仙女であり、鳥のような爪をしている。「孫の手」のことを「麻姑」あるいは「麻姑爪」ともいう。それは「神仙伝」の「麻姑手爪、不如人爪。形皆似鳥爪。蔡經心中私語、若背中大痒時、得此爪持爬背、当佳也<sup>43)</sup>」という記述からきている。清朝宮廷衣裳の「麻姑」には右に長い「孫の手」<sup>44)</sup>らしきピンクのきらびやかな棒状のものが描かれている。中国の伝説より主題を得、麻姑の持物として「孫の手」を、藤島は創造して、また、供物を献ずる「供養者像」より形を借りて描かれたものといえるであろう。清朝宮廷衣裳の《麻姑献寿》は藤島の最後の構想画といえるのではなかろうか。



fig.36《水月観音菩薩像》絹本着色、フリーア博物館、ワシントン



fig.37《画稿集》



fig.40《画稿集》



fig.38《女人合掌》1930年，油彩，所藏者不明



fig.41《麻姑献寿》1937年，油彩・板，  
45.5×37.3cm，岩崎美術館



fig.39《女人合掌》1930年頃，鉛筆・紙，  
13.9×10.4cm，大川美術館



fig.42《麻姑献寿》1937年，油彩・カンヴァス，  
45.6×33.6cm，個人蔵



fig.43《朝鮮婦人像》油彩，所蔵者不明

ところで《唐様三部作》の裏面両翼の《朝鮮婦人》(fig. 2, 3)も四角のものを胸前で捧げ持っている。《朝鮮婦人》の肩に掛けている領巾のようなものを、朝鮮では肩に掛ける習慣はないという。これは天衣を羽織り、供物を捧げる天部や、領巾を纏い、供物を捧げ持つ「供養者」等より着想され、短衣長裳の唐服を、短衣長裳のチマチョゴリに衣裳を換えて描かれたものとも考えられるが、実際のところはどのようなであろうか。藤島のアトリエには《朝鮮婦人》と同じような構図の大画面の作品(fig.43)があったようである<sup>45)</sup>。

## おわりに

1967年に上梓された隈元謙次郎著『藤島武二』による、《唐様三部作》が「赤星家赤坂邸食堂壁画の下絵」であるという記述により、その後、《唐様三部作》は、赤星家赤坂邸が竣工した1912年頃に制作されたのと考えられてきた。《唐様三部作》は中国唐代の騎馬婦人俑、婦人俑から想を得て制作された。藤島の中国の文物との、初めての出会いを示す作品は、1915年第9回文展に出品された《匂い》であり、1915年以前に、中国に主題を求めた《唐様三部作》が制作されたとは考えられない。《唐様三部作》の両翼の裏面には、《朝鮮婦人》が描かれている。この両翼裏面の《朝鮮婦人》の存在を考えると、《唐様三部

作》が壁画の画稿というよりは西洋の祭壇画形式の作品の画稿と考えられる。

1943年に開催された藤島武二遺作展覧会での《唐様三部作》の制作年は1918年頃であった。また、遺作展において、《唐様三部作》と同じように中国唐代の騎馬婦人俑からヒントを得て制作された《騎馬婦人像》の制作年も1918年頃であった。しかし、遺作展において、これらの作品が何を根拠として、1918年頃の制作とされたのか不明である。《匂い》が制作された後、展覧会出品等明らかに中国の影響を示す作品が制作されたのは、1924年第5回帝展に出品された《東洋振り》と、同じく第5回帝展に出品された、《騎馬婦人像》を今日的風俗に置換えて制作された《アマゾース》である。したがって、《唐様三部作》は、同じように騎馬婦人というモチーフの《アマゾース》と同じ頃に制作されたと考えられる。つまり、《唐様三部作》は1924年頃の制作と考えられる。

《アマゾース》と一緒に、1924年の第5回帝展に《東洋振り》(個人蔵、東京)が出品された。イタリア・ルネッサンスのプロフィールより想を得たという、中国服を着た日本女性のプロフィールである。藤島は「東洋の典型美」を描くという、その制作意図について明確に語っている<sup>46)</sup>。その後、1926年第1回聖徳太子奉賛記念美術展覧会に出品された《芳蕙》(個人蔵、東京)、《女の横顔》(1926年)、1927年第8回帝展に出品された《鉸剪眉》(少女のProfil)の中国服を纏った日本女性のプロフィールが制作された。藤島は俑、中央アジア仏教遺跡より将来された発掘蒐集品について、あるいはその影響を受けた作品についても何も語っていない。俑より着想された作品、中国服を纏った女性のプロフィール、そして、1937年制作の清朝宮廷衣装の《麻姑献寿》にまで見られるような俑や中央アジア美術に想を得た作品を何らかの繋がりあるものとみるならば、それはあるいは「東洋の典型美」ではないが日本を中心とする「東洋」というような世界観の表出に他ならないであろう。そのモチーフの追求は1920年代から1930年代後半まで、藤島の後半生約20年間に及び、おりにふれ続けられたものと思える。

素描、水彩、油彩と色々なかたちで制作されたこの一連の作品をみると、そこに何らかの構想画制作の意図があったように思える。壁画のような大構想画制作のために色々可能性を探索した過程が残存しているのかも知れない。またこの一連の作品が残ったことには、「東洋」という象徴的なテーマの表出をするために、あるいはその新しい図像を創造するために、西洋の油彩画の技法でいかに表現するかという、色々な可能性を藤島が模索し、「推敲を重ねて<sup>47)</sup>」も容易に本画の制作まで至らなかったことも考えられる。

また、岩崎美術館所蔵の《アマゾーン》、《麻姑献寿》は赤星家旧蔵作品である。柏亭がいう<sup>48)</sup>ように、この一連の作品のなかに赤星家の装飾画のための画稿が存在していたとも考えられるが、それを特定することは難しい。藤島が晩年まで赤星家の装飾画制作をあきらめていなかったとも考えられる。

(なかたひろこ プリヂストン美術館)

## 註

- 1) 1949年、石井柏亭「藤島武二論」『画壇是非一評傳と時論』青山書院、p.18.
- 2) 1967年、隈元謙次郎「藤島武二」日本経済新聞社、p.28.
- 3) 1991年、拙論「藤島武二《天平の面影》《諧音》そして《蝶》に表象された雅楽と西洋音楽(4)」『プリヂストン美術館 石橋美術館館報』no.39 (1990年度の記録)参照。
- 4) 藤島は装飾画、すなわち壁画を手掛けたいと希望し、1902年に《天平の面影》を制作してから、この赤星家赤坂邸の食堂の装飾画制作の依頼が初めてであった。
- 5) 拙論「前掲書」参照。
- 6) 1955年、矢代幸雄「藤島武二」『近代画家群』新潮社、p.21.
- 7) 1949年、石井「前掲書」.
- 8) 修復家山領まり氏の指摘。
- 9) 1943年「藤島武二遺作展覧會目録」藤島武二遺作展覧會事務所、no.東京57.
- 10) 1911年11月『美術新報』206号、p.41.
- 11) 矢代「前掲書」.
- 12) 隈元「前掲書」p.28.
- 13) 1979年、瀬木慎一「東京美術市場の歩み」『東京美術市場史』東京美術倶楽部、p.歴史編50/1988年、高橋箒庵『萬象録高橋箒庵日記卷5—大正6年』思文閣出版、p.99, 131-133, 152-154, 157-161, 203, 224-231.
- 14) 1934年、石井柏亭「藤島先生の畫業」『藤島武二畫集』東邦美術學院、p.3.
- 15) 1949年、石井「前掲書」.
- 16) 1993年、山領まり「修復報告」『プリヂストン美術館石橋美術館館報』no.41 (1992年度の記録)p.27-30参照。
- 17) 1971年、杉山二郎「大谷探検隊による西域調査の意義と成果」『東京国立博物館図版目録大谷探検隊将来品篇』東京国立博物館、p.12.
- 18 a) 1910年京都帝室博物館で展示される以前より、大谷光瑞六甲別邸二楽荘で公開されていたらしい。
- 18 b) 1924年に京都帝室博物館は京都市に下賜され、恩賜京都博物館に館名が改められた。
- 18) スタインによって齎された発掘遺品は大英博物館、大英図書館、ニュー・デリー博物館に分蔵されている。グリュンヴェーデル、ル・コックによって齎された発掘遺品は現在ベルリン国立インド美術館に、そのコレクションがある。また、ペリオによる発掘遺品は現在パリの国立図書館とギメ東洋美術館に分蔵されている。大谷ミッションによる将来品は現在、竜谷大学、大谷大学、東京国立博物館、ソウルの国立中央博物館、旅順博物館等に分蔵されている。
- 19) 杉山「前掲書」p.24-26, 30-31.
- 20) 『三田文學』創刊号(1910年5月)に掲載された木下李太郎「京阪見聞録」のなかに、京都帝室博物館における展示についての記事がある。この創刊号の表紙絵は、藤島が留学より帰国後、初めて手掛けたものである。藤島の手元に届けられたはずである。藤島は3月初めより「熱病に罹り、医師より外出を禁ぜられ今尚引籠り療養中なり」(『美術新報』1910年5月)とある。この年京都旅行などできなかったと思われる。
- 21) 杉山二郎氏に伺った。
- 22) 《交脚人物像》は次の書物に図版掲載されている。1922, Le Coq, *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasiien*, 1 vol, Berlin, taf.41.
- 23) 1977年「藤島武二展目録」日動画廊、p.34; 制作年が1918年となっているが、何に基づいて制作年を決めたか不明である。
- 24) fig. 7, 11はスタインの将来品で1928年刊行された *Innermost Asia* に図版掲載されたものであり、fig. 8は、1959年に京都国立博物館で開催された特別展『隋唐の美術』に出品された作品である。
- 25) 1989年『長島美術館図録』(財)長島美術館、カラー図版47, 所蔵目録日本美術 no. 8.
- 26) 隈元「前掲書」挿図 no.121;この図版はちょうどイニシャルの部分が切断されている。
- 27) 1943年「遺作展目録」no.東京56.
- 28) プリヂストン美術館所蔵の、岩佐新寄贈の藤島の作品の写真を集めたアルバムの中にある。これは、1943年「藤島武二遺作展」開催のため、『藤島武二画集』刊行のために集められたものである。
- 29) 藤島「足跡を辿りて」『藝術のエスプリ』中央公論美術出版、1983年、p.219.
- 30) 《画稿集》はそれぞれの下記の図版を模写したものである。fig.18: 1992, Le Coq, *op. cit.*, 1 teil,



- 
- tafs. 19b, 21b; fig.19: 1922, Le Coq, *op. cit.*, 1 teil, tafs.22c, 21c; fig.20: 1922, Le Coq, *op. cit.*, 1 teil, tafs.34c, 34a, 31a, 32a; fig.21: 1922, Le Coq, *op. cit.*, 1 teil, tafs. 35c, 35a, 35b.
- 31) 「藤島のアльバム」。
- 32) 「藤島のアльバム」。
- 33) 隈元『前掲書』挿図149.
- 34) 隈元『前掲書』挿図152.
- 35) 《画稿集》(fig.30): 1926, Le Coq, *op. cit.*, 5 teil, taf.23.
- 36) 1943年, 岩佐新, 長谷川仁編『藤島武二画集』藤島武二画集刊行会, 図版71(この画集では題名が《仏画》となっている。)
- 36 a) 隈元『前掲書』p.32.
- 37) 《画稿集》(fig.32): 1924, Le Coq, *op. cit.*, 4 teil, taf.13.
- 38) 1977年『藤島武二展目録』no.54.
- 39) 《画稿集》(fig.39): 1926, Le Coq, *op. cit.*, 5 teil taf.14.
- 39 a) 1929年『仏教美術』第20冊, 口絵(この図版の下に供養者像が描かれている。); 《水月観音菩薩像》は日本において買手がなく, アメリカに渡り, 現在フリーア美術館に所蔵されている。秋山光和氏より御教示いただいた。
- 40) 隈元『前掲書』挿図150.
- 41) 《画稿集》(fig.43): 1926, Le Coq, *op. cit.*, 5 teil, taf.18.
- 42) 1983年『岩崎美術館』(助岩崎美術館, no.43.
- 43) 1956年『故事ことわざ辞典』東京堂参照。
- 44) 1976年 酒井忠康他『日本の名画(6)藤島武二』中央公論社, no.44.
- 45) 「藤島のアльバム」。
- 46) 藤島『前掲書』p.218-219.
- 47) 1934年, 石井『前掲書』。
- 48) 1949年, 石井『前掲書』。

## 付記

調査に当り東京国立博物館 住広昭子氏の御世話になった。また, 秋山光和氏, 杉山二郎氏に御教示を賜った。記して御礼を申上げる。



---

## 美術館案内

### ブリヂストン美術館

**所在地** 東京都中央区京橋1-10-1(〒104)  
TEL.(03)3563-0241

**開館時間** 4月～10月 午前10時～午後6時  
11月～3月 午前10時～午後5時30分

**休館** 毎月曜日 年末年始(12月28日～1月4日)

**入場料** 個人：  
一般¥500 大・高生¥400 中・小生¥200  
団体(15名以上)：  
一般¥400 大・高生¥300 中・小生¥150  
なお、特別展の場合は変更することがある。

### 石橋美術館

**所在地** 福岡県久留米市野中町1015(〒830)  
TEL.(0942)39-1131

**開館時間** 午前9時30分～午後5時

**休館** 毎月曜日 年末年始(12月28日～1月4日)

**入場料** 個人：  
一般¥300 大・高生¥200 中・小生¥150  
団体(20名以上)：  
一般¥250 大・高生¥150 中・小生¥80  
なお、特別展の場合は変更することがある。

## Guide to the Museums

### Bridgestone Museum of Art

**Address** 10-1, Kyobashi 1-chome, Chuo-ku,  
Tokyo 104, Japan  
Phone:(03)3563-0241

**Museum Hours** Open daily except Monday  
10:00a.m.-6:00p.m.(from April  
through October)  
10:00a.m.-5:30p.m.(from November  
through March)  
Closed from December 28 to  
January 4

**Admission** Adults ¥500  
Students ¥400  
Children under 15 ¥200

### Ishibashi Museum of Art

**Address** 1015, Nonaka-machi, Kurume,  
Fukuoka-ken 830, Japan  
Phone :(0942)39-1131

**Museum Hours** Open daily except Monday from  
9.30a.m. to 5.00p.m.  
Closed from December 28 to  
January 4

**Admission** Adults ¥300  
Students ¥200  
Children under 15 ¥150

---

## 石橋財団職員

常務理事 大 原 譲

事務局 局 長 朝比奈仙二  
渡 辺 瞳  
押 本 仁 子  
小原田鶴子  
石 黒 経 子  
土 屋 益 子

## ブリヂストン美術館

館 長 嘉 門 安 雄  
事務部 事務部長(兼) 嘉 門 安 雄  
事務部長代理 大 崎 新 一  
中 村 邦 子  
柴 田 孝 三  
南山伊兵衛  
野 村 芳 雄  
渡 辺 清 美  
青 柳 真 子  
金 子 伸 子  
原 永 子  
学芸部 学芸部長(兼) 嘉 門 安 雄  
阿 部 信 雄  
学 芸 課 長 宮 崎 克 己  
中 田 裕 子  
古城寺尚子  
塚田美香子  
田 中 千 秋  
貝 塚 健  
中 村 節 子

## 石橋美術館

館 長 中 川 洋  
事務部 事 務 部 長 平井麟之輔  
野 田 朋 子  
富 松 弘 美  
原 朋 子  
学芸課 学 芸 課 長 田 内 正 宏  
主任学芸員 橋 富 博 喜  
杉 本 秀 子  
後 藤 純 子  
植 野 健 造

1993年 3 月 31 日現在



石橋財団  
ブリヂストン美術館  
石橋美術館  
**館 報** 第41号(1992年度)  
1993年11月発行

編集・発行  
石橋財団石橋美術館  
制作  
瞬報社写真印刷(株)



