

館報 1990 39

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39号(1990年度)

ANNUAL REPORT
No.39(1990)

BRIDGESTONE MUSEUM OF ART
& ISHIBASHI MUSEUM OF ART
Ishibashi Foundation

Annual Report No.39(1990)

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

**Published by Bridgestone Museum of Art, Ishibashi Foundation
10-1, Kyobashi 1-chome, Chuo-ku, Tokyo 104, Japan
February 1992**

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	
	・企画展他	6
	・土曜講座	16
	・その他	17
	石橋美術館	
	・特別展	18
	・美術講座他	28
3	1991年度入場者数	29
4	新収蔵作品 New Acquisitions	30
5	修復記録他	36
6	研究報告	44
7	美術品貸出の制限について	70
8	美術館案内 Guide to the Museums	74
9	石橋財団職員	75

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

(1991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
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、高崎芳郎、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、嘉門安雄、中川 洋、楠 晋次、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

常務理事 楠 晋次

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** 大崎新一 **学芸部長** 阿部信雄 **学芸課長** 宮崎克己

石橋美術館

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
顧問 谷口鉄雄

BRIEF HISTORY

BRIDGESTONE MUSEUM OF ART

On January 8, 1952, in celebration of the completion of the Bridgestone Building, Shōjirō 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 Shōjirō 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 Galley” 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, Shōjirō 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 Shōjirō 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, 1991)

President of the Board of Directors	Kanichirō Ishibashi			
Directors	Ichirō Hatoyama Hiroshi Uchida	Akio Morita Yasuo Kamon	Kazuhisa Arita Yō Nakagawa	Hisashi Shintō Shinji Kusunoki
Auditors	Masayuki Kitoku	Takami Karasawa	Masakazu Uzawa	
Councillors	Kanichirō Ishibashi Michiaki Kawakita Yoshirō Takasaki Naoshi Tomobe Yasuo Kamon	Susumu Uzawa Sankichi Asabuki Kazuhisa Arita Sadao Kitamura Yō Nakagawa	Kōichirō Ishii Hiroshi Ishibashi Osamu Hashiguchi Tokujirō Tokunaga Shinji Kusunoki	Yukio Kobayashi Hisashi Shintō Shūji Takashina Tsunemasa Miki Senji Asahina

Executive Committee of the Museums

Chairman	Kanichirō Ishibashi			
Members	Michiaki Kawakita Shūji Takashina Hiroshi Ishibashi	Sankichi Asabuki Naoshi Tomobe Hideo Tomiyama	Kazu Wakita Tetsuo Taniguchi Yasuo Kamon	Kenji Suzuki Yō Nakagawa

Managing Director Shinji Kusunoki

Administration

Executive Secretary Senji Asahina

Bridgestone Museum of Art

Councillor	Sadajirō Kubo				
Director	Yasuo Kamon				
Administrator	Shinichi Ōsaki	Chief Curator	Nobuo Abe	Curator	Katsumi Miyazaki

Ishibashi Museum of Art

Director	Yō Nakagawa				
Administrator	Rinnosuke Hirai	Chief Curator	Masahiro Tauchi	Curator	Hiroki Hashitomi
Adviser	Tetsuo Taniguchi				

主な記録 ブリヂストン美術館

《企画展》

メナード美術館名作展 ヨーロッパと日本近代の絵画と彫刻

1990年5月26日－7月8日

主催：石橋財団ブリヂストン美術館／メナード美術館／東京新聞

出品内容：西洋近代絵画17点 西洋近代彫刻7点 日本近代洋画63点 日本画19点 日本近代彫刻5点 計111点

入場者総数：28,299人

西洋近代絵画

1. ギュスターヴ・モロー 《サロメの踊り》/1876年頃/インク、水彩・紙/23.0×15.7cm
2. エドゥアール・マネ 《黒い帽子のマルタン夫人》/1881年/パステル・画布/55.5×46.3cm
3. オディロン・ルドン 《夢想》/1900-05年頃/パステル・紙/47.8×61.2cm
4. フィンセント・ファン・ゴッホ 《一日の終り(ミレーによる)》/1889年/油彩・画布/72.0×94.0cm
5. ジョルジュ・スーラ 《『サーカスの客寄せ』のための習作》/1887年/ペン、インク・紙/12.7×19.0cm
6. ヴァシリイ・カンディンスキー 《断片》/1929年/油彩・厚紙/48.8×35.0cm
7. アンリ・マティス 《ヴェールをかぶった女》/1942年/油彩・画布/55.2×46.0cm
8. コンスタンティン・ブランクーシ 《立っている子供》/テンペラ・紙/57.9×33.7cm
9. パウル・クレー 《帽子をかぶった婦人(青い目をした黄色の)》/1919年/水彩、油彩・紙/30.5×23.8cm
10. パウル・クレー 《植物記号》/1938年/水彩・石膏地塗りの黄麻布/36.0×48.5cm
11. パブロ・ピカソ 《オルガ・ピカソ》/1918年/油彩・画布/35.2×27.3cm
12. パブロ・ピカソ 《静物ーろうそく、パレット、牡牛の頭部》/1938年/油彩・画布/97.0×130.0cm
13. ジョルジュ・ブラック 《青いテーブルクロス》/1938年/油彩、砂・画布/88.8×107.1cm
14. ホアン・グリス 《厩番の若者》/1924年/油彩・画布/55.5×45.8cm
15. マルク・シャガール 《夏ー収穫と落穂拾い》/1975年/グワッシュ・紙/105.0×76.0cm
16. ジョルジョ・モランディ 《静物》/1953年/油彩・画布/21.8×33.1cm
17. ベン・ニコルソン 《セント・アイヴスの屋根, 1948年5月19日》/1948年/油彩、鉛筆・画布/46.0×71.0cm

西洋近代彫刻

18. オーギュスト・ロダン 《バルザック記念碑のための最終習作》/1897年/ブロンズ/高さ107.0cm
19. エミール＝アントワーヌ・ブールデル 《ぶどうを収穫する女》/1912年/ブロンズ/高さ88.0cm
20. アリストイド・マイヨール 《イール＝ド＝フランス》/1925年/ブロンズ/高さ85.0cm
21. アンリ・マティス 《肘かけ椅子の裸婦(小)》/1924年/ブロンズ/高さ24.0cm
22. アレキサンダー・アーケンボコ 《立像》/1922年/ブロンズ/高さ66.0cm
23. マリノ・マリーニ 《ヨハン・ウルリッヒ・ガッサーの肖像》/1945年/石膏、着彩/高さ28.0cm
24. マリノ・マリーニ 《騎手(街の守護天使)》/1949年/木、着彩/高さ180.0cm

日本近代洋画

25. 藤島武二 《西洋婦人像》/1906-07年/油彩・画布/38.2×36.1cm
26. 藤島武二 《台湾の女》/1933-35年/油彩・板/41.0×31.5cm
27. 藤島武二 《耕到天》/1938年/油彩・画布/68.5×85.0cm
28. 藤島武二 《暁の海》/油彩・画布/33.5×46.0cm
29. 岡田三郎助 《旧交詢社演芸室壁画のための習作》/1909年/油彩・画布/74.5×43.2cm
30. 岡田三郎助 《裸婦》/1921年/油彩・画布/80.0×53.0cm
31. 岡田三郎助 《裸婦立像》/1932年/油彩・絹貼厚紙/52.8×33.5cm
32. 熊谷守一 《斑猫》/1962年/油彩・板/31.5×40.8cm
32. 熊谷守一 《扶桑》/1964年/油彩・画布/41.0×32.0cm
34. 青木 繁 《布良の藻屑拾い》/1904年/油彩・板/12.0×16.5cm
35. 坂本繁二郎 《林間馬》/1938年/油彩・画布/50.0×60.7cm
36. 坂本繁二郎 《能面と謡本》/1947年/油彩・画布/45.5×53.2cm

37. 坂本繁二郎 《能面》/1949年/油彩・画布/45.5×53.2cm
38. 坂本繁二郎 《爐の月》/1967年/油彩・画布/38.0×45.5cm
39. 青山熊治 《九州帝国大学工学部本館会議室壁画下絵》/1930-32年頃/油彩・紙/30.0×60.0cm
40. 藤田嗣治 《花を持つ少女》/1952年/油彩・画布/65.0×54.0cm
41. 中村 彝 《少女像》/1913年頃/油彩・画布/44.5×37.5cm
42. 中村 彝 《婦人像》/1913年頃/油彩・画布/80.4×116.7cm
43. 中村 彝 《少女習作》/1914年頃/油彩・画布/45.5×38.0cm
44. 小出檜重 《裸女》/1925年/油彩・画布/46.7×67.4cm
45. 小出檜重 《裸婦》/1929年/グワッシュ・紙/25.0×29.0cm
46. 小出檜重 《立てる裸婦》/1930年/油彩・画布/84.0×53.2cm
47. 小出檜重 《人形の顔(フランス人形)》/1930年/油彩・画布/45.5×38.0cm
48. 小出檜重 《卓上の蔬菜》/1930年/油彩・ガラス/23.5×32.5cm
49. 小絲源太郎 《初空》/1971年頃/油彩・画布/45.5×53.0cm
50. 小絲源太郎 《春雪》/1974年/油彩・画布/45.5×53.2cm
51. 安井曾太郎 《薔薇図》/1934年/油彩・画布/66.0×50.2cm
52. 安井曾太郎 《水蜜桃》/1948年/油彩・画布/49.0×46.0cm
53. 安井曾太郎 《桃》/1950年/油彩・画布/55.0×46.2cm
54. 安井曾太郎 《腰かける裸女》/1952年/油彩・画布/72.8×60.7cm
55. 安井曾太郎 《楠の新芽》/1952年/油彩・画布/45.0×54.0cm
56. 安井曾太郎 《甘鯛》/1955年/油彩・画布/37.5×45.0cm
57. 梅原龍三郎 《裸婦鏡》/1930年/油彩・画布/82.5×57.0cm
58. 梅原龍三郎 《桜島の朝》/1935年/油彩・画布/82.0×65.6cm
59. 梅原龍三郎 《黒薔薇図》/1940年/油彩、墨・紙/59.1×49.8cm
60. 梅原龍三郎 《姑娘併座図》/1942年/油彩、デトランプ・紙/77.5×67.0cm
61. 梅原龍三郎 《玉鈴と三鈴》/1942年/油彩、デトランプ・画布/45.5×24.5cm
62. 梅原龍三郎 《浅間山》/1950年/油彩、デトランプ・紙/74.5×60.4cm
63. 梅原龍三郎 《浅間山花》/1971年/油彩・画布/60.5×50.0cm
64. 国吉康雄 《ピンクスリップの少女》/1932年/油彩・画布/102.3×76.7cm
65. 国吉康雄 《女は廃墟を歩く》/1946年/油彩・画布/110.5×76.6cm
66. 国吉康雄 《舞踏会へ》/1950年/油彩・画布/122.3×86.1cm
67. 岸田劉生 《道と電信柱》/1914年/油彩・画布/52.5×44.8cm
68. 岸田劉生 《林檎を持てる麗子》/1919年/水彩、鉛筆・紙/38.2×28.3cm
69. 岸田劉生 《信行之像》/1921年/油彩・画布/40.5×31.7cm
70. 岸田劉生 《麗子微笑之立像》/1921年/水彩、鉛筆・紙/50.5×34.2cm
71. 岸田劉生 《諸果含秋》/1922年/油彩・板/23.5×33.0cm
72. 長谷川利行 《少女(新宿にて)》/1936年/油彩・画布/33.0×24.0cm
73. 長谷川利行 《大島の海》/1937年/油彩・画布/37.6×45.5cm
74. 須田国太郎 《新緑》/1945年頃/油彩・画布/45.5×53.0cm
75. 須田国太郎 《池の畔の鳥》/油彩・画布/45.7×53.0cm
76. 児島善三郎 《溪流》/1937年/油彩・画布/73.0×99.5cm
77. 前田寛治 《家族》/1923年/油彩・画布/116.7×88.2cm
78. 佐伯祐三 《静物 パリ・ソワール》/1925年頃/油彩・画布/53.5×65.0cm
79. 佐伯祐三 《道と広告》/1927年/油彩・画布/72.1×60.0cm
80. 佐伯祐三 《パリの裏通り》/1927年/油彩・画布/61.0×72.6cm
81. 岡 鹿之助 《森の館》/1973年/油彩・画布/73.0×90.8cm

82. 鳥海青児 《ノートルダム》/1933年/油彩・板/24.0×33.0cm
83. 三岸好太郎 《白馬と道化(馬にのる道化)》/1932年/油彩・厚紙/40.8×27.5cm
84. 三岸好太郎 《北大風景》/1932年/油彩・画布/32.0×41.0cm
85. 海老原喜之助 《サーカス》/1927年/油彩・画布/99.5×72.7cm
86. 山口 薫 《火の鳥》/1953-54年頃/油彩・画布/65.3×52.7cm
87. 山口 薫 《鳥と娘と矢羽の譜》/1960年/油彩・画布/72.6×60.6cm
88. 香月泰男 《椿》/1950年/油彩・画布/33.5×53.0cm

日本画

89. 横山大観 《海に因む十題 黒潮》/1940年/紙本彩色・軸装/81.6×118.0cm
90. 小林古徑 《栗蠹螂》/1941年/紙本彩色・軸装/55.1×74.6cm
91. 小林古徑 《瓶花(八重山吹)》/1941年/紙本彩色・額装/102.6×60.0cm
92. 安田靉彦 《王昭君》/1959年/紙本彩色・額装/55.1×68.1cm
93. 安田靉彦 《富士晴るる(富士秋霽)》/1972年/紙本彩色・額装/60.5×49.8cm
94. 前田青邨 《出陣》/1940年頃/絹本彩色・額装/54.0×73.0cm
95. 前田青邨 《紅白梅》/1963年頃/紙本彩色・額装/88.0×66.5cm
96. 前田青邨 《激流》/1965年頃/紙本彩色・額装/52.0×70.4cm
97. 村上華岳 《寒岫松籟圖》/1934年/紙本彩色・軸装/120.0×30.4cm
98. 村上華岳 《菩提樹下静観之圖》/1935年/紙本彩色・軸装/117.4×31.4cm
99. 村上華岳 《牡丹之圖》/1938年/紙本墨画・軸装/27.0×59.5cm
100. 小野竹喬 《日本海》/1976年/紙本彩色・額装/38.1×55.3cm
101. 小茂田青樹 《春望》/1927年/絹本彩色・軸装/40.0×70.4cm
102. 福田平八郎 《筍》/1960年/紙本彩色・額装/79.5×55.0cm
103. 福田平八郎 《竹に雀》/1966年/紙本彩色・額装/40.0×51.6cm
104. 速水御舟 《朝露》/1927年/絹本彩色・軸装/128.2×41.8cm
105. 速水御舟 《牽牛花》/1933年/紙本彩色・軸装/46.6×61.7cm
106. 速水御舟 《芙蓉》/1934年/紙本彩色・軸装/46.5×61.2cm
107. 徳岡神泉 《栗》/1957年/紙本彩色・額装/77.8×53.2cm

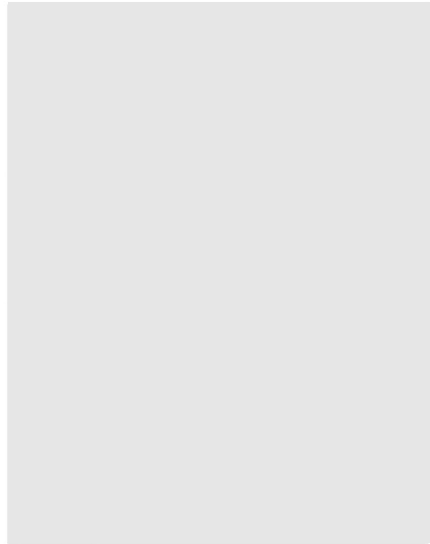
日本近代彫刻

108. 高田博厚 《美しきエミー I》/1962年/ブロンズ/高さ53.0cm
109. 佐藤忠良 《ふざけっこ》/1964年/ブロンズ/高さ99.0cm
110. 佐藤忠良 《帽子・冬》/1979年/ブロンズ/高さ111.5cm
111. 舟越保武 《極東の四季・春 エスキース》/1976年/ブロンズ/高さ114.0cm
112. 舟越保武 《S嬢》/1986年/大理石/高さ39.5cm

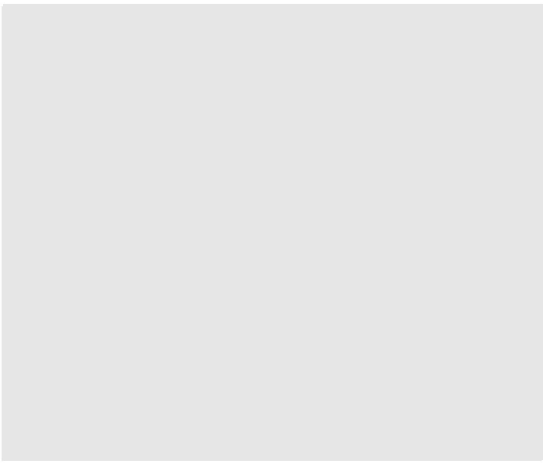
ただし、No.48作品は状態不良のため出品されなかった。



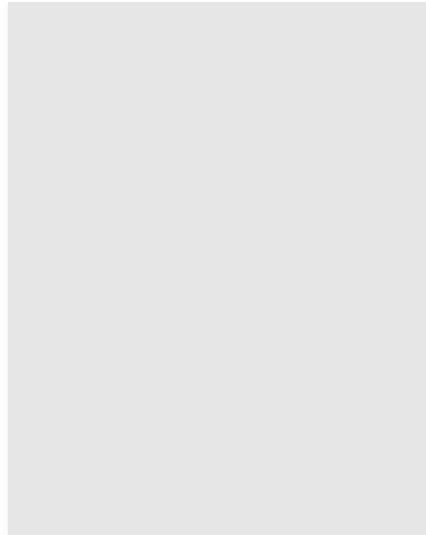
4



11



36



24



65

《特別展》

MASTERWORKS Paintings from the Bridgestone Museum of Art

1990年10月14日－1991年1月20日(開催期間：96日間)

会場：Tennessee State Museum, Nashville, U.S.A.

出品内容：油彩画60点

入場者総数：181,146人



1990年10月13日, 開会式にて。左より, N.マックウェルター・テネシー州知事, 石橋幹一郎理事長, 一人おいて江口禎而ブリヂストン・ファイアストーン社会長, 嘉門安雄館長, 楠晋次常務理事。

テネシー州は、(株)ブリヂストンの米国法人の本拠地である関係から、同州政府要人が来日の都度、当館を訪れるといった親しい関係にあり、かねてより歴代の知事から、日米文化交流促進のためブリヂストン美術館のコレクション展を同地で開催したいとの希望が熱心に寄せられていた。開催希望場所としてのナッシュビル市にあるテネシー州立博物館(Tennessee State Museum)の概況は1989年5月当館学芸部員田中千秋により予備調査を行い、一応の評価は済ませていた。この頃たまたま、ブリヂストンビル改修工事にもない、当館では1990年9月から1991年にかけて改修のため5ヵ月間閉館し、その間全所蔵作品を館外に搬出しなければならぬ事になった。そこでこの間を利用してなら3ヵ月程度の貸出の可能性が生まれたので1989年9月末石橋財団常務理事楠晋次が渡米した折、このことをテネシー州政府に伝えたところ、是非にとの意向であった。

10月17日当館運営委員会において本件推進につき基本的合意が得られたので、早速プロジェクトチームを作り概案策定の協力を開始した。10月末にテネシー側原案がもたらされたので、これに基づき詳細検討・摺り合わせを行い、11月30日当館としての貸出契約条件・作品明細等を提出した。一方、テネシー側は約80万ドル目標の募金計画を策定し鋭意運動を開始した。

1990年3月に至りようやく資金計画の目処も立ち、実行に移すべく同年4月、テネシー州司法長官チャールズ・パーソン氏および同州立博物館長ロイス・リギンズ・イゼル女史以下館員2名の一行が来日し、出品作品の最終リスト、貸出条件等詳細の詰めを行った。折衝の中で特に譲った点としては、アメリカでは普通とされる、できるだけグレーディングをしないで欲しいとの希望を容れ、作品保全上特に問題のあるものを除いては、より良い鑑賞上の配慮を行った。そして当館所蔵の主要作品60点の貸出を決定し、同月26日財団理事会の決議を経て、同日契約調印を行った。加えて、石橋財団は文化交流促進の見地からの援助として、展覧会のカタログ1万部を日本で制作し、送付、寄贈することを決定した。

8月、学芸課長宮崎克己が現地を訪問し、会場、準備日程等の詳細を確認。9月、州立博物館のマーティン・フレンチ氏が来日し、作品の状態を両館で確認した後、今回の長途の輸送の安全確保のために新しく用意した防湿性の木箱に、往復の輸送を依頼したヤマト運輸により梱包され、9月25日発の31点と翌26日発の29点の2便に分けて日本航空の貨物便によりニューヨークへ空輸され、そこからナッシュビル市へと陸送された。それぞれ、26、27日に州立博物館に到着後、同館のスタッフ、および作品に随行した学芸部員田中千秋、貝塚健によって解梱・点検され、約2週間におよぶ準備のうえで展示された。

テネシー州立博物館は地下に展示室がある珍しい構造で、主として地域的な考古・歴史・民俗資料を収集展示している博物館である。近代美術を専門とする学芸員、また、その保存修復の専門スタッフがいないため、今回の特別展のために企画段階において外部のコンサルタントを委嘱するなどして態勢を整えたのであるが、展覧会のカタログ編集が当館側にほぼ一任されたなど、作品選定から展示作業にいたるまで当館側が細かい指示をした。また、会期中の作品保全のため外部のコンサーヴァター2名に作品の状態点検を、同じく外部のコンサーヴァター1名に展示環境の管理を委託した。準備期間中に会場の漏水、空調設備の故障などの問題が出たが、外部スタッフの協力を得ながら対策を検討、解決する事ができ開会に漕ぎつけた。

10月13日の開会式は州を挙げての盛大なものになり、ネッド・マックウェルター知事の祝辞に始まり、日本側からは石橋財団理事長石橋幹一郎、常務理事楠晋次、ブリヂストン美術館長嘉門安雄、元ブリヂストンUSA社長石樽和夫氏が出席、また、ブリヂストン・ファイアストーン社会長江口禎而氏をはじめとする多数の米国駐在の方々の来賓も得た。

この展覧会の実施に当たり、展覧会の教育的な利用にかける州政府の熱意は並々ならぬもので、州中の全ての小中学生が観るよう呼びかけ、各地からナッシュビルへの無料バスを出すと言った熱の入れようであった。州立博物館の教育部門スタッフにより、鑑賞ガイドブックやカラーズライドを資料として用意して、州内の公立学校への見学のための先生の事前教育や広報が徹底され、特に平日の午前中は児童生徒の団体見学に割り当てられた。また、教育的見地を重視して、展示に当たってはキャプションや解説パネルなどは作品とのバランスは多少無視しても子供達にも分かりやすいように大きなサイズで掲げられた。また、200人余の多くのヴォランティアが会場整理や作品解説など積極的に参加奉仕している風景は日本では見られないものであった。

会場は出品点数の割にはやや狭いものだった。入場券は全て期日・時間指定としていたので大きな混乱もなく鑑賞でき好評であったが、余りの人気に切符が売り切れ、会期末の8日間は時間を1日4時間延長して約5千人を追加入場させるなどの措置をとった。

会期中は当初心配されたような空調などの支障もなく、予定通り1991年1月20日に会期を終了する事ができた。返却に当たっては、田中、貝塚学芸部員が州立博物館員と共に作品の点検、梱包を行い、往路と同様2便に分けて輸送し、それぞれ作品に随行した。折から起った湾岸戦争の影響もあって帰路の貨物便の予約が不定となるなどの心配もさせられたが2月6日、7日に成田到着の後、13日無事当館

に戻った作品60点は新しく改装なった展示室に復帰した。このような大規模な海外での貸出展示は、フランス文化省の要請に応じて1962年にパリの国立近代美術館において開催された石橋コレクション展以来のことでもあり、関係者一同展覧会の成功と作品の無事を祝った。

本展については、日本の各紙にも大きく国際親善の話題として取り上げられたが、米国での報道はテネシー州および近隣各州のローカル紙は言うにおよばず、米国の全国紙

にも好意的に報じられ、連日の新聞記事スクラップは枚挙に暇がないほど大変な量となった。一方、その後ひきもきらず、各地学校の生徒達からの感想文やお礼の言葉が多数よせられるなど、日米文化交流による親善の目的は十分に達し得たと言えるだろう。

尚、本展に対しての日本側の協力については、前記の石橋財団によるカタログ寄贈の他、安田火災海上保険よりの寄付および日本航空よりの協賛援助があった。



開会式後、会場にて。左より、石橋幹一郎理事長、N.マックウェルター・テネシー州知事、嘉門安雄館長。

1. カミーユ・コロー 《ヴィル・ダヴレー》/1835-40年/油彩・画布/51.0×48.0cm
2. カミーユ・コロー 《オンフルールのトゥータン農場》/1845年頃/油彩・画布/44.4×64.0cm
3. カミーユ・コロー 《森の中の若い女》/1865年/油彩・板/54.7×38.8cm
4. 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
5. シャルル＝フランソワ・ドービニー 《レ・サーブル＝ドロヌ》/油彩・板/39.1×67.1cm
6. ギュスターヴ・クールベ 《雪の中を駆ける鹿》/1856-57年頃/油彩・画布/93.5×148.8cm
7. アドルフ・モンティセリ 《庭園の貴婦人》/1870-80年/油彩・板/43.5×56.5cm
8. カミーユ・ピサロ 《ブーヅヴァルのセヌ河》/1870年/油彩・画布/51.3×82.2cm
9. カミーユ・ピサロ 《菜園》/1878年/油彩・画布/51.2×45.9cm
10. エドゥアール・マネ 《オペラ座の仮装舞踏会》/1873年/油彩・画布/47.0×38.5cm
11. エドゥアール・マネ 《自画像》/1878-79年/油彩・画布/95.6×63.6cm
12. エドガー・ドガ 《レオポール・ルヴェールの肖像》/1874年頃/油彩・画布/65.0×54.0cm
13. アルフレッド・シスレー 《森へ行く女たち》/1866年/油彩・画布/65.0×92.0cm
14. アルフレッド・シスレー 《サン＝メス六月の朝》/1884年/油彩・画布/54.4×73.2cm
15. ポール・セザンヌ 《静物(鉢と牛乳入れ)》/1873-77年/油彩・画布/20.0×18.0cm
16. ポール・セザンヌ 《帽子をかぶった自画像》/1890-94年/油彩・画布/60.2×50.1cm
17. ポール・セザンヌ 《サント＝ヴィクトワール山とシャトー・ノワール》/1904-06年/油彩・画布/66.1×82.1cm
18. クロード・モネ 《アルジャントウイユの洪水》/1872年/油彩・画布/54.2×73.4cm
19. クロード・モネ 《雨のベリール》/1886年/油彩・画布/61.0×74.0cm
20. クロード・モネ 《睡蓮》/1903年/油彩・画布/81.0×99.0cm
21. クロード・モネ 《睡蓮の池》/1907年/油彩・画布/100.5×73.4cm
22. クロード・モネ 《黄昏(ヴェニス)》/1908年/油彩・画布/74.0×93.0cm
23. オーギュスト・ルノワール 《座るジョルジェット・シャルパンティエ嬢》/1876年/油彩・画布/98.0×70.5cm
24. オーギュスト・ルノワール 《カーニユのテラス》/1905年/油彩・画布/46.0×55.0cm
25. オーギュスト・ルノワール 《坐る浴女》/1914年/油彩・画布/55.0×44.2cm
26. オーギュスト・ルノワール 《花のついた帽子の女》/1917年/油彩・画布/40.6×50.2cm
27. アンリ・ルソー 《イヴリー河岸》/1907年頃/油彩・画布/46.3×54.8cm
28. アンリ・ルソー 《牧場》/1910年/油彩・画布/47.0×55.0cm
29. ポール・ゴーガン 《馬の頭部のある静物》/1886年頃/油彩・画布/49.0×38.3cm
30. ポール・ゴーガン 《若い女の顔》/1886年/油彩・画布/46.0×38.2cm
31. ポール・ゴーガン 《ボン＝タヴェン付近の風景》/1888年/油彩・画布/73.0×92.0cm
32. ポール・ゴーガン 《乾草》/1889年/油彩・画布/55.3×46.1cm
33. フィンセント・ファン・ゴッホ 《モンマルトルの風車》/1886年/油彩・画布/46.5×38.0cm
34. ポール・シニャック 《コンカルノー港》/1925年/油彩・画布/73.0×54.0cm
35. ピエール・ボナール 《燈下》/1899年/油彩・紙貼板/44.0×52.0cm
36. ピエール・ボナール 《桃》/1920年/油彩・画布/36.2×38.2cm
37. ピエール・ボナール 《ヴェルノン付近の風景》/1929年/油彩・画布/63.5×62.0cm
38. アンリ・マティス 《画室の裸婦》/1899年/油彩・紙貼画布/66.2×50.5cm
39. アンリ・マティス 《縞ジャケット》/1914年/油彩・画布/123.5×68.3cm
40. アンリ・マティス 《横たわる裸婦》/1919年/油彩・画布/33.0×41.0cm
41. アンリ・マティス 《両腕をあげたオダリスク》/1921年/油彩・画布/45.5×37.5cm
42. アンリ・マティス 《ルー川のほとり》/1925年/油彩・画布/38.0×46.0cm
43. アンリ・マティス 《青い胴着の女》/1935年/油彩・画布/45.8×32.9cm
44. ジョルジュ・ルオー 《ピエロ》/1925年/油彩・紙貼画布/75.5×51.5cm
45. ラウル・デュフィ 《静物》/油彩・画布/38.0×46.0cm
46. ラウル・デュフィ 《オーケストラ》/1942年/油彩・画布/65.0×81.0cm

-
47. ケース・ヴァン・ドンゲン 《並木道》/油彩・画布/68.0×52.0cm
 48. パブロ・ピカソ 《生木と枯木のある風景》/1919年/油彩・画布/49.3×65.3cm
 49. パブロ・ピカソ 《カップとスプーン》/1922年/油彩・画布/16.2×27.3cm
 50. パブロ・ピカソ 《女の顔》/1923年/油彩、砂・画布/46.0×38.0cm
 51. 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・画布/130.6×97.7cm
 52. パブロ・ピカソ 《画家とモデル》/1963年/油彩・画布/89.0×116.0cm
 53. ジョルジュ・ブラック 《梨》/1924年/油彩・板/27.5×45.0cm
 54. モーリス・ユトリロ 《サン＝ドニ運河》/1906-08年/油彩・厚紙/54.0×75.5cm
 55. マリー・ローランサン 《二人の少女》/1923年/油彩・画布/65.5×54.5cm
 56. アメデオ・モディリアーニ 《若き農夫の肖像》/1918年頃/油彩・画布/73.5×50.0cm
 57. ジョルジョ・デ・キリコ 《吟遊詩人》/1916年頃/油彩・画布/61.8×49.3cm
 58. カイム・スーティン 《大きな樹のある南仏風景》/1924年/油彩・厚紙/50.0×61.0cm
 59. 国吉康雄 《夢》/1922年/油彩・画布/51.5×76.8cm
 60. 国吉康雄 《横たわる女》/1929年/油彩・画布/41.3×76.3cm
-

《巡回展》

ブリヂストン美術館名作展

1990年5月19日－6月17日

会場：宮崎県総合博物館

主催：石橋財団ブリヂストン美術館／宮崎県総合博物館／宮崎県／宮崎県教育委員会／宮崎日日新聞社

出品内容：油彩94点，テンペラ1点，パステル1点，水彩5点，彫刻16点

入場者総数：51,367人

ブリヂストン美術館名作展

1990年6月23日－7月22日

会場：佐賀県立美術館

主催：石橋財団ブリヂストン美術館／佐賀県立美術館／佐賀新聞社

出品内容：油彩94点，テンペラ1点，パステル1点，水彩5点，彫刻16点

入場者総数：36,259人

美術館改修工事

1990年9月17日より1991年2月15日まで閉館し展示室の改修を行った。

1) 建築工事

- ①第2室、第5室のショーケースを撤去し、展示壁を新設した。
- ②第3室のショーケースの南側のガラスを撤去し、一方を壁面とした。
- ③収蔵庫天井のアスベストの飛散対策をした。
- ④展示室の気密性を高めた。
- ⑤2階入口に受付とミュージアムショップを新設した。

2) 空調工事

- ①既設ダクトを一部改修し、展示スペース単独の空調系統とする事により展示スペースの外乱の削減を図った。
- ②展示室空調熱源の単独化を図り、24時間単独空調が可能なシステムとした。
- ③空調機の更新を行い、除湿再熱出来るシステムとした。
- ④大気汚染物質を除去するため化学吸着フィルターを設置した。
- ⑤空調機制御用と監視用温湿度センサーを更新し、集中監視室で記録出来るようにした。

3) 電気工事

- ①展示室、彫刻ロビーの照明器具を器具毎に調光出来るようにした。

《土曜講座》

通算回数	月日	講座題目	講師
《第17回ギリシャの文化と美術——ギリシャ世界の拡がり(III)——》			
1568	1990年	4月7日 在日ギリシャ大使挨拶 「ギリシャと私」	森本哲郎氏
1569	1990年	4月14日 フランス古典劇とギリシャ	戸張智雄氏
1570	1990年	4月21日 新古典主義の風景画	馬淵明子氏
1571	1990年	4月28日 ダヴィッド——革命と皇帝の画家	鈴木杜幾子氏
1572	1990年	5月12日 トルヴァルセン——新古典主義の彫刻家	穴沢一夫氏
1573	1990年	5月26日 シンケル——ドイツ新古典主義の建築家	杉本俊多氏
《メナード美術館名作展記念——画家たちの出会い》			
1574	1990年	6月9日 岸田劉生と木村荘八	浅野 徹氏
1575	1990年	6月16日 日本画家とヨーロッパ	田中日佐夫氏
1576	1990年	6月23日 梅原龍三郎とフランス	富山秀男氏
1577	1990年	6月30日 須田国太郎と日本の風土	下山 肇氏
1578	1990年	7月7日 国吉康雄とアメリカ美術	桑原住雄氏
《ジャポネズリー研究会連続講演会——世界の中の江戸・東京》			
1579	1990年	9月1日 芸術と技術の江戸	鈴木博之氏
1580	1990年	9月8日 東京の幻影——幕末・明治写真史とW.K.パルトン	岡部昌幸氏
1581	1990年	9月15日 江戸・東京を描いた画家たち	芳賀 徹氏

《博物館学実習生の受入れ》

学芸員資格取得のための博物館学実習生を次のように受入れた。

期間：1990年7月31日より8月5日

8月7日より8月12日

9月25日より9月30日

人数：9校 37名

実習内容：

	10：30-12：30	13：30-15：00	15：30-17：00
第1日(火)	美術館活動の概要	美術館内見学	
第2日(水)	図書資料の整理について	展覧会カタログについて	企画展について
第3日(木)	保存と展示	作品の現状調査	実習ノート整理
第4日(金)	他館自由見学	他館との比較レポート作成、実習ノート整理	
第5日(土)	普及・教育活動 について(VTR視聴)	作品台帳について、写真の管理	
第6日(日)		まとめ、実習ノート整理	

尚、9月25日～30日の博物館実習は、海外での特別展と改装工事の準備のため、当館の都合により作品の梱包、搬出作業等の見学に内容を変更した。

《1990年度新収図書》

	購 入	寄 贈	計
和書	44冊	130冊	174冊
洋書	*388冊	31冊	419冊
計	432冊	161冊	593冊

(展覧会図録・逐次刊行物は含まない)

*洋書購入388冊中320冊は、ニューヨーク近代美術館のカタログ・コレクション

《ニューヨーク近代美術館カタログ・コレクション内訳》

1929年開館当時の展覧会‘Paintings by Nineteen Living Americans’(1929.12.13-1930.1.12)から、近年開催‘Nicholas Nixon: Pictures of People’(1988.9.15-11.13)までの、ニューヨーク近代美術館刊行の展覧会図録、コレクション紹介、モノグラフ、シリーズなど320点から成るカタログ・コレクション。

	展覧会図録	モノグラフ	コレクション	bulletin	計
1930年代まで	34冊	3冊			37冊
1940年代	42冊	13冊	3冊	1冊	59冊
1950年代	34冊	15冊	2冊	11冊	62冊
1960年代	58冊	10冊	3冊		71冊
1970年代	43冊	5冊	5冊		53冊
1980年代	30冊	7冊	1冊		38冊
計	241冊	53冊	14冊	12冊	320冊

主な記録 石橋美術館

《特別展》

前田寛治展

1990年10月5日(金)－11月4日(日)

主催：石橋財団石橋美術館／久留米市／久留米市教育委員会

出品内容：油彩131点(内追加出品1点)

入場総数：6,477人

1. 《谷中の林》/油彩・画布/65.3×91.0cm/1917年/北条町立北条小学校
 2. 《山陰の家並》/油彩・板/23.9×33.0cm/1917年/個人蔵
 3. 《父の像》/油彩・板/33.0×23.5cm/1920年/個人蔵
 4. 《引田芳蔵氏像》/油彩・画布/61.0×45.5cm/1920年/鳥取県立博物館
 5. 《男の像》/油彩・板/33.0×24.0cm/1920年/倉吉博物館
 6. 《子供の顔》/油彩・画布/23.7×33.0cm/1920年/個人蔵
 7. 《子供》/油彩・板/33.0×23.6cm/1920年頃/個人蔵
 8. 《子供(子守)》/油彩・板/23.5×33.2cm/1920年/個人蔵
 9. 《麦わら帽の子》/油彩・板/23.7×33.2cm/1920年頃/個人蔵
 10. 《母と子》/油彩・画布/33.5×45.5cm/1920年頃/個人蔵
 11. 《風景》/油彩・板/23.8×32.8cm/1921年頃/個人蔵
 12. 《山の見える風景》/油彩・板/24.0×33.0cm/1921年頃/個人蔵
 13. 《畑》/油彩・板/23.3×33.0cm/1921年頃/個人蔵
 14. 《子供の像》/油彩・板/33.0×23.8cm/1921年/個人蔵
 15. 《自画像》/油彩・画布/72.8×60.6cm/1921年/東京藝術大学藝術資料館
 16. 《花(バラ)》/油彩・画布/33.0×45.5cm/1921年頃/個人蔵
 17. 《バラ》/油彩・板/33.0×23.8cm/1921年頃/個人蔵
 18. 《グリヤ》/油彩・画布/60.8×50.2cm/1921年/個人蔵
 19. 《竜巻》/油彩・画布/80.4×117.0cm/1921年/北条町立北条小学校
 20. 《花による子供》/油彩・画布/45.5×60.8cm/1921年/個人蔵
 21. 《子供》/油彩・画布/33.5×45.5cm/1921年/個人蔵
 22. 《花と子供等》/油彩・画布/80.5×117.0cm/1921年/鳥取県立博物館
 23. 《子供》/油彩・画布/44.5×59.5cm/1922年/倉吉博物館
 24. 《立てる子供》/油彩・画布/117.0×80.5cm/1922年/鳥取県立博物館
 25. 《橋津風景》/油彩・板/33.5×44.5cm/1922年頃/個人蔵
 26. 《着物の婦人像》/油彩・画布/52.5×71.5cm/1922年/個人蔵
 27. 《少女》/油彩・画布/65.5×46.0cm/1922年頃/個人蔵
 28. 《赤い服の少女》/油彩・画布/60.7×49.8cm/1923年/個人蔵
 29. 《静物》/油彩・画布/53.5×64.0cm/1923年/個人蔵
 30. 《ゴッホの墓》/油彩・画布/50.0×60.5cm/1923年/個人蔵
 31. 《家族》/油彩・画布/115.0×79.0cm/1923年/メナード美術館
 32. 《ポーランド人の姉妹》/油彩・画布/117.0×91.0cm/1923年/京都国立近代美術館
 33. 《静物》/油彩・画布/45.8×60.6cm/1923年/鳥取県立博物館
 34. 《裸婦》/油彩・画布/33.5×45.5cm/c.1923年/個人蔵
 35. 《二人の労働者》/油彩・画布/144.0×110.5cm/1923年/大原美術館
 36. 《男の像》/油彩・画布/115.5×91.0cm/1924年/鳥取県立博物館
 37. 《少女》/油彩・画布/44.5×33.0cm/1924年頃/鳥取県立博物館
 38. 《西洋婦人像》/油彩・画布/60.6×50.0cm/1924年/個人蔵
 39. 《風景》/油彩・画布/50.0×72.8cm/1924年頃/三重県立美術館
-

40. 《工場内部》/油彩・画布/53.0×80.3cm/1924年頃/鳥取県立博物館
41. 《工場》/油彩・画布/53.5×66.0cm/1924年/倉吉博物館
42. 《街の風景》/油彩・画布/112.2×145.5cm/1924年/富士カントリー(株)
43. 《工場内部》/油彩・画布/72.7×60.5cm/1924年/個人蔵
44. 《作品》/油彩・画布/45.5×33.4cm/1924年頃/東京国立近代美術館
45. 《労働者》/油彩・画布/53.0×45.5cm/1924年頃/個人蔵
46. 《メーカー》/油彩・画布/72.7×91.0cm/1924年/個人蔵
47. 《赤衣の女》/油彩・板/24.0×19.5cm/1924年/個人蔵
48. 《縋帯をした男》/油彩・画布/73.0×50.0cm/1924年頃/鳥取県立博物館
49. 《労働者》/油彩・画布/65.2×53.0cm/1924年頃/東京国立近代美術館
50. 《労働者》/油彩・画布/60.0×49.0cm/1924年頃/鳥取県立博物館
51. 《物を喰う男》/油彩・画布/116.7×91.0cm/1924年/鳥取県立博物館
52. 《労働者》/油彩・画布/117.0×91.0cm/1924年頃/個人蔵
53. 《立っている労働者》/油彩・画布/162.0×93.0cm/1924年頃/個人蔵
54. 《橋(セーヌ河畔)》/油彩・画布/60.7×72.8cm/1924年頃/鳥取県立倉吉東高等学校
55. 《パリ風景》/油彩・画布/45.5×60.6cm/1924年/個人蔵
56. 《男の横顔》/油彩・キャンヴァス・ボード/21.8×15.8cm/1925年/個人蔵
57. 《西洋婦人像》/油彩・キャンヴァス・ボード/23.7×18.7cm/1925年頃/倉吉博物館
58. 《女の顔》/油彩・キャンヴァス・ボード/24.0×19.0cm/1925年/個人蔵
59. 《アルジャントイユの農家》/油彩・画布/45.6×60.7cm/1925年/個人蔵
60. 《ムードンの丘》/油彩・画布/45.5×61.0cm/1925年/個人蔵
61. 《パリ郊外の早春》/油彩・画布/46.0×60.0cm/1925年/個人蔵
62. 《パリ風景》/油彩・画布/45.6×60.7cm/1925年/個人蔵
63. 《婦人像》/油彩・画布/45.7×38.4cm/1925年頃/個人蔵
64. 《赤えりセーターの男》/油彩・画布/45.5×38.0cm/1925年/個人蔵
65. 《赤い帽子の女》/油彩・画布/53.5×45.5cm/1925年/新潟県美術博物館
66. 《赤い帽子》/油彩・画布/116.7×80.4cm/1925年/ひろしま美術館
67. 《褐衣婦人像》/油彩・画布/91.0×73.0cm/1925年/愛知県文化会館美術館
68. 《黒衣婦人像》/油彩・画布/91.0×72.7cm/1925年/東京国立近代美術館
69. 《黒い服の婦人像》/油彩・画布/117.0×81.0cm/1925年/富山県立近代美術館
70. 《西洋婦人像》/油彩・画布/90.5×73.0cm/1925年頃/鳥取県立博物館
71. 《彫刻家の肖像》/油彩・画布/117.0×80.0cm/1925年/個人蔵
72. 《鳥打帽の男》/油彩・画布/51.5×45.5cm/1925年/個人蔵
73. 《裸婦》/油彩・画布/45.5×37.8cm/1925年/倉吉博物館
74. 《婦人像》/油彩・画布/65.0×53.0cm/1925年/茨城県近代美術館
75. 《プルターニュの女》/油彩・画布/166.0×101.0cm/1925年/個人蔵
76. 《裸婦》/油彩・画布/99.7×72.5cm/1925年/個人蔵
77. 《裸婦》/油彩・画布/45.5×37.9cm/1925年頃/個人蔵
78. 《肘をつく横臥裸婦》/油彩・画布/46.0×61.0cm/1925年/個人蔵
79. 《河の風景》/油彩・キャンヴァス・ボード/23.8×32.5cm/1926年頃/個人蔵
80. 《パリの風景》/油彩・キャンヴァス・ボード/24.0×33.0cm/1926年頃/個人蔵
81. 《雪景》/油彩・画布/65.5×80.5cm/1926年/個人蔵
82. 《赤い帽子の少女》/油彩・画布/90.9×72.8cm/1926年/兵庫県立近代美術館
83. 《裸婦》/油彩・画布/73.0×100.0cm/1926年頃/鳥取県立博物館
84. 《仰臥裸婦》/油彩・画布/112.0×145.0cm/1926年/鳥取県立博物館

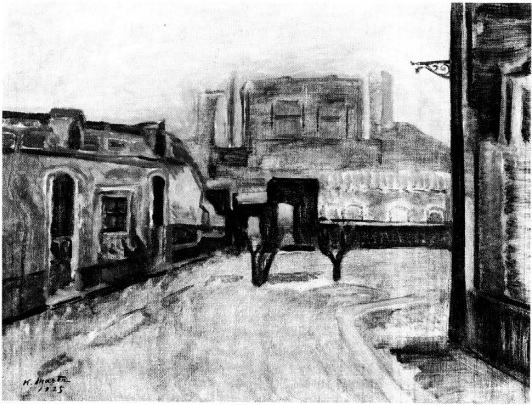
-
85. 《自画像》/油彩・画布/45.5×33.3cm/1926年頃/鳥取県立博物館
 86. 《裸婦》/油彩・画布/97.0×146.0cm/1926年/個人蔵
 87. 《C嬢》/油彩・画布/116.0×80.5cm/1926年/個人蔵
 88. 《福本和夫像(北条一雄)》/油彩・板/51.0×37.5cm/1927年/鳥取県立博物館
 89. 《裸体》/油彩・画布/141.0×109.0cm/1927年/米子市美術館
 90. 《赤い帽子の少女》/油彩・板/33.3×24.0cm/1927年頃/個人蔵
 91. 《赤帽の子》/油彩・カルトン/52.8×46.0cm/1927年頃/個人蔵
 92. 《赤衣》/油彩・画布/117.0×91.0cm/1927年/鳥取県立博物館
 93. 《姉妹》/油彩・画布/146.0×97.0cm/1927年/群馬県立近代美術館
 94. 《椅子にかける裸婦》/油彩・画布/53.5×41.0cm/1927年/個人蔵
 95. 《裸婦習作》/油彩・画布/51.0×73.5cm/1927年頃/鳥取県立博物館
 96. 《少女と子供》/油彩・画布/145.5×112.0cm/1927年/鳥取県立博物館
 97. 《大工》/油彩・画布/116.7×90.9cm/1927年/財団法人富山美術館
 98. 《福本和夫像》/油彩・画布/91.0×72.5cm/1927年/鳥取県立博物館
 99. 《赤い帽子の少女》/油彩・画布/116.7×90.9cm/1928年/三重県立美術館
 100. 《伏臥裸婦》/油彩・画布/50.0×60.6cm/1928年/個人蔵
 101. 《伏臥裸婦》/油彩・画布/113.0×146.0cm/1928年/鳥取県立博物館
 102. 《横臥裸婦》/油彩・画布/97.0×162.0cm/1928年/鳥取県立博物館
 103. 《白い服の少女》/油彩・画布/73.0×60.5cm/1928年/鳥取県立博物館
 104. 《母の像》/油彩・画布/53.2×45.3cm/1928年/個人蔵
 105. 《裸婦》/油彩・画布/45.5×53.0cm/1928年頃/個人蔵
 106. 《裸体》/油彩・画布/129.0×192.5cm/1928年/東京国立近代美術館
 107. 《赤い裸婦》/油彩・画布/50.4×60.0cm/1928年/個人蔵
 108. 《静物》/油彩・紙/45.0×38.0cm/1928年/個人蔵
 109. 《ベッドの裸婦》/油彩・画布/145.6×145.4cm/1928年頃/兵庫県立近代美術館
 110. 《裸婦》/油彩・画布/90.9×116.7cm/1928年/三重県立美術館
 111. 《裸婦》/油彩・キャンヴァス・ボード/38.5×46.5cm/1928年/個人蔵
 112. 《裸婦》/油彩・画布/110.0×144.0cm/1928年/神奈川県立近代美術館
 113. 《棟梁の家族》/油彩・画布/131.0×162.5cm/1928年/鳥取県立博物館
 114. 《花(芍薬)》/油彩・画布/46.0×38.0cm/1929年/個人蔵
 115. 《静物(花)》/油彩・画布/61.0×46.0cm/1929年/北条町立北条小学校
 116. 《花》/油彩・画布/45.5×38.0cm/1929年/個人蔵
 117. 《新緑風景》/油彩・画布/91.9×116.7cm/1929年/兵庫県立近代美術館
 118. 《風景》/油彩・画布/73.0×91.0cm/1929年頃/個人蔵
 119. 《裸婦》/油彩・画布/53.0×41.0cm/1929年/個人蔵
 120. 《海》/油彩・板/17.8×25.6cm/1929年/個人蔵
 121. 《海》/油彩・板/24.0×33.0cm/1929年/個人蔵
 122. 《病床一夜》/油彩・板/16.0×23.0cm/1929年/宮城県美術館
 123. 《ふたりの子供》/油彩・画布/23.8×33.0cm/1929年頃/個人蔵
 124. 《子供の顔》/油彩・板/22.6×15.6cm/1929年/個人蔵
 125. 《海》/油彩・画布/181.0×273.0cm/1929年/タイ国大使館
 126. 《童顔習作》/油彩・板/22.7×15.7cm/1930年/個人蔵
 127. 《子供の顔》/油彩・板/33.0×24.0cm/1930年/個人蔵
 128. 《花》/油彩・板/23.5×15.8cm/1930年/個人蔵
 129. 《海》/油彩・板/16.0×23.0cm/1930年頃/個人蔵
-



30



18



62



100



66

-
130. 《海(絶筆)》/油彩・画布/38.0×45.5cm/1930年/倉吉博物館
追加 《赤い帽子の少女》/油彩・ボード/1925年頃/個人蔵

《特別展》

ロセッティ展

1991年1月6日(日)－2月11日(月)

主催：石橋財団石橋美術館／久留米市／久留米市教育委員会／西日本新聞社

出品内容：油彩16点, 水彩20点, その他112点

入場総数：9,589人

1. 《自画像》/鉛筆/19.7×17.8cm/1847年/ナショナル・ポートレイト・ギャラリー
2. 《自画像：エリザベス・シダルのモデルになるロセッティ》/インク/10.8×16.6cm/1853年/バーミンガム市立美術館
3. 《自画像》/鉛筆/25.4×21.6cm/1861年/バーミンガム市立美術館
4. 《ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティの肖像(ハント作)》/油彩・板/29.2×21.5cm(楕円形)/1853年/バーミンガム市立美術館
5. 《チェイニー・ウォークの館の居間(ダン作)》/水彩/54.0×82.6cm/1882年/ナショナル・ポートレイト・ギャラリー
6. 《死せるロセッティ(シールズ作)》/クレヨン/25.2×20.0cm/1882年/デラウェア美術館
7. 《裏庭のダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ(ピアボウム作)》/水彩/20.1×31.3cm/1904年/バーミンガム市立美術館
8. 《瓶》/油彩・ボード/37.5×34.9cm/1848年/デラウェア美術館
9. 《実験室》/水彩/19.3×24.4cm/1849年/バーミンガム市立美術館
10. 《ロッソヴェスティタ(赤い服を着た女)》/水彩/24.4×13.5cm/1850年/バーミンガム市立美術館
11. 《リュートの官能的調べにのって》/インク/21.0×17.0cm/1850年/バーミンガム市立美術館
12. 《ボルジア》/水彩/23.3×24.8cm/1851年/タリー・ハウス美術館
13. 《しっ！と女王ケートがいった》/油彩・画布/32.2×59.0cm/1849-51年/イトン・カレッジ
14. 《ヘステルナ・ローザ》/水彩/27.3×37.5cm/1865年/デラウェア美術館
15. 《庭のあずまや》/水彩/35.6×24.7cm/1859年/個人蔵
16. 《見つかって：最初の習作》/油彩・板/41.9×47.0cm/1854-61年頃/タリー・ハウス美術館
17. 《見つかって：下絵》/インク/23.5×21.8cm/1855年頃/バーミンガム市立美術館
18. 《見つかって：女性頭部習作》/インク/17.8×19.7cm/1859-61年頃/バーミンガム市立美術館
19. 《エリザベス・シダル》/水彩/18.0×16.2cm/1854年/デラウェア美術館
20. 《パオロとフランチェスカ》/水彩/33.0×60.9cm/1862年/セシル・ヒギンズ美術館
21. 《思い出の門》/水彩/33.5×26.5cm/1857年/メーカーキング・コレクション
22. 《聖ヨハネの家のマリア》/水彩/38.0×31.8cm/1859年/テート・ギャラリー
23. 《廃墟の礼拝堂のギャラハッド卿》/水彩/29.1×34.5cm/1859年/バーミンガム市立美術館
24. 《美しきロザマンド：習作》/チョーク/32.0×25.5cm/1861年/セシル・ヒギンズ美術館
25. 《ジャンヌ・ダルク》/油彩・画布/61.0×53.5cm/1863年/ロバート・カブロン氏
26. 《エミリー・ハイマン》/油彩・ボード/24.5×20.0cm(楕円形)/1864年/個人蔵
27. 《ベアタ・ベアトリクス》/油彩・画布/86.8×68.3cm/1877年/バーミンガム市立美術館
28. 《〈ベアタ・ベアトリクス〉のためにポーズをとるエリザベス・シダル》/鉛筆/15.0×11.9cm/1854年?/ウィリアム・モリス美術館
29. 《オフィーリアの発狂》/水彩/39.4×29.2cm/1864年/オルダム美術館
30. 《慈悲なき乙女》/水彩/31.0×31.5cm/1865年/ロバートソン・コレクション
31. 《朝の音楽》/水彩/41.2×35.0cm/1867年/バーミンガム市立美術館
32. 《モンナ・ポモナ》/水彩/46.0×37.8cm/1864年/テート・ギャラリー
33. 《青い部屋》/油彩・画布/85.2×69.2cm/1865年/バーミンガム大学・バーバー美術館
34. 《青い部屋：習作》/鉛筆/40.0×28.0cm/1865年/バーミンガム市立美術館
35. 《最愛の人(花嫁)》/油彩・画布/82.6×76.2cm/1865-66年/テート・ギャラリー

36. 《最愛の人:女性頭部習作》/鉛筆/42.5×31.3cm/1865年/バーミンガム市立美術館
37. 《最愛の人:黒人少年習作》/チョーク,鉛筆/50.0×37.3cm/1864-65年/バーミンガム市立美術館
38. 《メドゥーサの首:習作》/チョーク/53.0×46.0cm/1867年/ブラッドフォード市立美術館
39. 《平和》/チョーク/41.9×34.3cm/1867年/ウィリアム・モリス美術館
40. 《シビルラ・パルミフェーラ》/油彩・画布/98.4×85.0cm/1866-70年/レディー・リーバー美術館
41. 《レディ・リリス》/油彩・画布/97.8×85.1cm/1864-68年/デラウェア美術館
42. 《レディ・リリス》/水彩/52.0×43.0cm/1867年/個人蔵
43. 《娼葉を飲むトリストラムとイズールト》/水彩/62.2×59.6cm/1867年/セシル・ヒギンズ美術館
44. 《愛の盃》/油彩・板/66.0×45.8cm/1867年/国立西洋美術館
45. 《愛の盃》/水彩/54.0×36.7cm/1867年/ウィリアム・モリス美術館
46. 《愛の盃:習作》/鉛筆/50.8×35.8cm/1867年頃/バーミンガム市立美術館
47. 《愛の盃:裸婦習作》/チョーク/75.0×60.0cm/1867年頃/ブレラファエライト・インコーポレイティッド
48. 《ラ・ピア・デ・トロメイ:習作》/チョーク/66.0×81.0cm/1868年/個人蔵
49. 《ペネロペ》/チョーク/90.0×71.0cm/1869年/個人蔵
50. 《肖像》/チョーク/84.0×65.0cm/1869年/個人蔵
51. 《マリアーナ》/油彩・画布/109.8×90.5cm/1870年/アバディーン美術館
52. 《パンドラ》/油彩・画布/128.0×77.5cm/1871年/バーミンガム市立美術館
53. 《水辺の柳:習作》/チョーク/34.0×27.2cm/1871年/バーミンガム市立美術館
54. 《ベアトリーチェに扮するジェーン・モリス》/水彩/49.0×40.0cm/1872年頃/インゴドウィ・トラスト
55. 《ファニー・コンフォース》/チョーク/50.0×34.0cm/1868年/バーミンガム市立美術館
56. 《扇を持った女(ファニー・コンフォース)》/チョーク/95.8×71.1cm/1870年/バーミンガム市立美術館
57. 《アレクサ・ワイルディング》/チョーク/53.3×43.0cm/1868年/プリストル美術館
58. 《アレクサ・ワイルディング》/チョーク/84.5×59.1cm/1872年/ウィリアム・モリス美術館
59. 《アレクサ・ワイルディング》/チョーク/72.0×60.0cm/1874年頃/個人蔵
60. 《マリア・ザンバコ》/チョーク/100.0×71.0cm/1870年/クレメンズ＝ゼルス美術館
61. 《男性頭部》/チョーク/47.0×47.0cm/1870年/ブラッドフォード美術館
62. 《フレデリック・リチャード・レイランド》/クレヨン/64.0×46.0cm/1879年/個人蔵
63. 《少女の頭部》/チョーク/67.7×54.0cm/1874年/バーミンガム市立美術館
64. 《クリスティーナ・ロセッティと母》/チョーク/42.5×48.3cm/1877年/ナショナル・ポートレイト・ギャラリー
65. 《ガブリエレ・ロセッティ夫人》/チョーク/40.0×31.0cm/1877年/バーミンガム市立美術館
66. 《マイケル・スコットの求婚》/チョーク/73.0×75.6cm/1870-71年頃/ウィリアム・モリス美術館
67. 《ベアトリーチェの死とダンテの夢》/チョーク,水彩/91.0×135.0cm/1880年以降?/個人蔵
68. 《ダンテの夢:ダンテ習作》/チョーク/88.0×33.0cm/1870年頃/個人蔵
69. 《ダンテの夢:ベアトリーチェ習作》/チョーク/57.0×51.0cm/1871年/ブラッドフォード市立美術館
70. 《ダンテの夢:侍者習作》/チョーク/68.3×73.5cm/1874年?/マンチェスター大学・ホイットワース美術館
71. 《ダンテの夢:侍者習作》/チョーク/111.8×80.0cm/1880年頃/ダンディー美術館
72. 《ダンテの夢:(私は安らいている)》/チョーク/55.5×46.5cm/1875年/個人蔵
73. 《あずまやのある牧場》/油彩・画布/85.1×67.3cm/1871-72年/マンチェスター市立美術館
74. 《あずまやのある牧場:習作》/チョーク/68.5×48.0cm/1872年/ブラッドフォード市立美術館
75. 《あずまやのある牧場:習作》/チョーク/50.5×53.0cm/1872年/バーミンガム市立美術館
76. 《海の精リゲーア》/チョーク/80.0×54.7cm/1873年/個人蔵
77. 《マリゴールド》/油彩・画布/114.0×73.5cm/1873-74年/カースル美術館
78. 《ローザ・トリブックス》/チョーク/52.0×69.0cm/1874年/ハーン・ファミリー・トラスト
79. 《ラ・ベルラ・マーノ(美しい手)》/チョーク/99.7×72.4cm/1876年/デラウェア美術館
80. 《祝福されし乙女:習作》/チョーク/53.5×56.0cm/1876年/マンチェスター市立美術館

81. 《祝福されし乙女:習作》/チョーク/44.0×39.0cm/1873-75年頃/ウィリアム・モリス美術館
82. 《祝福されし乙女:背景の習作》/鉛筆,チョーク/22.8×27.3cm/1876年頃/バーミンガム市立美術館
83. 《強いられた奏楽》/パステル/89.0×65.0cm/1877年/インゴドウィ・トラスト
84. 《マグラダのマリア》/油彩・画布/71.9×66.4cm/1877年/デラウェア美術館
85. 《アスタルテ・シリアカ(シリア人の女神アスタルテ)》/油彩・画布/185.0×109.0cm/1875-77年/マンチェスター市立美術館
86. 《アスタルテ・シリアカ:侍女(左側)の習作》/チョーク/61.9×45.6cm/1875-79年/サンダーランド美術館
87. 《アスタルテ・シリアカ:侍女(右側)の習作》/チョーク/62.1×47.3cm/1875-79年/サンダーランド美術館
88. 《窓辺の女》/油彩・画布/94.0×84.7cm/1881年/バーミンガム市立美術館
89. 《窓辺の女》/パステル/85.0×72.0cm/1870年/ブラッドフォード市立美術館
90. 《窓辺の女》/チョーク/83.9×71.2cm/1880年/個人蔵
91. 《プロセルピナ》/油彩・画布/77.2×37.5cm/1881-82年/バーミンガム市立美術館
- 92-96. 《聖ゲオルギウスと龍の物語(5点)》/ステンドグラス/各約95.0×70.0cm/1873年/バーミンガム市立美術館
97. 《アーサー王と王妃たちの嘆き》/インク/8.2×9.5cm/1857年/バーミンガム市立美術館
98. 《聖チェチーリア[カエキリア]》/インク/9.8×8.0cm/1857年/バーミンガム市立美術館
99. 《ラーンスロットの聖杯の夢:習作》/鉛筆,インク/25.2×32.0cm/1857年/バーミンガム市立美術館
100. 《ボテベルへ告げ口されたヨセフ》/インク/15.0×14.5cm/1860年/バーミンガム市立美術館
101. 《ソファーのためのデッサン》/鉛筆,インク/25.2×35.0cm/1861-62年/バーミンガム市立美術館
- 102-08. 《葡萄畑の寓話(7点)》/木炭,インク/各61.6×60.9cm/1861年/ウィリアム・モリス美術館
109. 《山上の垂訓》/インク/73.5×54.2cm/1861年/ウィリアム・モリス美術館
110. 《ヨシュア》/チョーク,インク/101.5×47.5cm/1862年頃/個人蔵
111. 《聖アルバン》/チョーク,インク/89.3×36.0cm/1862年頃/個人蔵
112. 《ルネ王のハネムーン(音楽)》/インク/42.5×33.6cm/1862年/ウィリアムソン美術館
113. 《脱殻:タイルのデッサン》/鉛筆,インク/24.0×11.5cm/1862年頃/個人蔵
114. 《ファウスト:グレートヒェンの部屋の前のメフィストフェレス》/インク/19.4×15.0cm/1846年/バーミンガム市立美術館
115. 《大がらす》/インク/23.0×21.5cm/1847年頃/ヴィクトリア&アルバート美術館
116. 《ベアトリーチェの一周忌(天使を描くダンテ)》/インク/39.8×32.0cm/1849年/バーミンガム市立美術館
117. 《ベネディックとベアトリーチェ》/鉛筆/28.0×35.6cm/1850年/ピーター・ナーフム氏
118. 《愛の鏡》/インク/9.3×17.5cm/1850-52年頃/バーミンガム市立美術館
119. 《祈りを捧げるハンガリーの聖エリザベス》/チョーク,水彩/69.3×49.0cm/1852年頃/バーミンガム市立美術館
120. 《聖家族の過越しの祭:習作》/チョーク,インク,水彩/24.6×23.2cm/1854年頃/ライオネル・ランボーン氏
121. 《フォード・マドックス・ブラウン》/鉛筆/17.1×11.4cm/1852年/ナショナル・ポートレイト・ギャラリー
122. 《エマ・ブラウン》/インク/12.5×10.0cm/1853年/バーミンガム市立美術館
123. 《トマス・ウールナー》/鉛筆/15.5×14.6cm/1852年/ナショナル・ポートレイト・ギャラリー
124. 《ウィリアム・ホルマン・ハント》/鉛筆/27.4×20.5cm/1853年/バーミンガム市立美術館
125. 《「モード」を読むテニソン》/インク/20.7×15.5cm/1855年/バーミンガム市立美術館
126. 《ティプルススの帰還:習作》/鉛筆,インク/41.0×32.2cm/1855年頃/バーミンガム市立美術館
127. 《ラケルとレア:習作》/鉛筆/32.0×16.6cm/1855年/バーミンガム市立美術館
128. 《王妃の部屋のラーンスロット卿》/インク/26.5×35.6cm/1857年/バーミンガム市立美術館
129. 《ジェーン・バーデンに指輪を贈るウィリアム・モリス》/インク/34.5×25.9cm/1857年/バーミンガム市立美術館
130. 《ジェーン・バーデン(ウィリアム・モリス夫人)》/インク/48.4×35.5cm/1858年/アイルランド国立美術館
131. 《〈ダビテの血統〉のための習作:ジェーン・モリス》/鉛筆,インク/35.8×29.4cm/1861年/ヴィクトリア&アルバート美術館
132. 《〈ダビテの血統〉のための習作:ウィリアム・モリス》/鉛筆/24.5×22.3cm/1861年頃/バーミンガム市立美術館



35



73



51



85



88

-
133. 《子鹿の習作》/鉛筆/24.2×32.0cm/1859年/バーミンガム市立美術館
 134. 《ダンテの夢》/インク/25.0×24.1cm/1860年頃/バーミンガム市立美術館
 135. 《カサンドラ:習作》/鉛筆,インク/31.0×17.4cm/1860年頃/ヴィクトリア&アルバート美術館
 136. 《ルース・ハーバート》/鉛筆/26.5×20.8cm/1858-59年頃/マンチェスター大学・ホイットワース美術館
 137. 《アニー・ミラー》/鉛筆/40.0×31.0cm/1860年頃/ピカデリー・ギャラリー
 138. 《髪を梳く女》/鉛筆/38.5×37.0cm/1864年/バーミンガム市立美術館
 139. 《チャールズ・オーガスタス・ハウエル夫人》/鉛筆/28.0×22.5cm/1865年/ヴィクトリア&アルバート美術館
 140. 《薔薇の枝葉》/鉛筆/39.0×35.2cm/1870年/カナダ・ナショナル・ギャラリー
 141. 《ラケシス》/鉛筆/24.5×21.0cm/1861年?/ニコラ・グリフィス夫人
 142. 《ジェーン・モリス》/鉛筆/51.0×35.3cm/1870年/シカゴ美術館
 143. 《ジェーン・モリス》/鉛筆/34.1×50.5cm/1870-73年頃/ウィリアム・モリス美術館
 144. 《スフィンクスの謎》/鉛筆/48.0×41.5cm/1875年/バーミンガム市立美術館
 145. 《マクベス夫人の死》/鉛筆/49.0×63.5cm/1875年頃/タリー・ハウス美術館
 146. 《デスデモナの死の歌》/チョーク/97.0×75.0cm/1879-81年頃/バーミンガム市立美術館
 - 147-153. 《ジェーン・モリスの肖像写真(7点)》/コロジオン・プリント/1865年/バーミンガム市立美術館

この内《しっ!と女王ケートがいった》(no.13),《青い部屋》(no.33),《シビルラ・バルミフェーラ》(no.40),《愛の盃》(no.44),《ジェーン・モリス》(no.142)の5点は久留米会場には出品されていない。

《美術講座》

月 日	題 目	講 師
1990年	《東洋美術講座》	
5月26日	東洋の芸術論 I	谷 口 鉄 雄
6月2日	東洋の芸術論 II	谷 口 鉄 雄
	《西洋美術講座》	
7月28日	18世紀イギリスの美術—理性とセンチメントの時代	潮 江 宏 三
8月4日	生活の造形—シャルダンと18世紀フランス絵画	島 本 浣
	《近代美術講座》	
9月1日	スーラの光と色	田 内 正 宏
9月8日	文展と二科会の創設	橋 富 博 喜
9月15日	青木繁と古代神話	植 野 健 造
9月22日	絵画に見る人間生活	杉 本 秀 子
	《「前田寛治展」開催記念美術講演会》	
10月20日	前田寛治の生涯と裸婦像について	橋 本 博 喜
10月27日	前田寛治の写実主義	富 山 秀 男
	《「ロセッティ展」開催記念美術講演会》	
1991年		
1月26日	D.G.ロセッティと宿命の女たちをめぐって	佐 渡 谷 重 信
2月2日	ロセッティの絵画と花のイメージ	谷 田 博 幸

《1990年度新収図書》

	購 入	寄 贈	計
和書	155冊	75冊	230冊
洋書	3冊	3冊	6冊
計	158冊	78冊	236冊

(ただし、展覧会図録と逐次刊行物を除く)

1990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	25	4,030	597	245	666	5,538	262	5,800	232
5	17	5,058	894	351	449	6,752	653	7,405	435
6	26	7,879	1,039	247	668	9,833	6,547	16,380	630
7	10	3,234	579	230	241	4,284	6,096	10,380	1,038
8	27	7,695	1,917	2,093	416	12,121	62	12,183	451
9	14	3,224	564	144	298	4,230	28	4,258	304
10	休館								
11	休館								
12	休館								
1	休館								
2	11	2,686	409	35	303	3,433	40	3,473	316
3	19	5,717	1,060	268	507	7,552	2,031	9,583	504
合計	149	39,523	7,059	3,613	3,548	53,743	15,719	69,462	466

9/17～2/15間美術館内改装工事のため休館

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	25	1,892	93	198	607	2,790	76	2,866	115
5	27	3,104	146	312	1,375	4,937	189	5,126	190
6	26	1,774	47	65	1,214	3,100	115	3,215	124
7	26	1,469	71	100	414	2,054	88	2,142	82
8	27	2,325	244	543	125	3,237	55	3,292	122
9	20	1,391	91	107	735	2,324	85	2,409	120
10	23	2,202	102	92	2,118	4,514	816	5,330	232
11	20	1,760	99	118	959	2,936	492	3,428	171
12	19	869	45	23	325	1,262	25	1,287	68
1	22	3,064	224	216	738	4,242	774	5,016	228
2	20	3,046	315	203	873	4,437	1,139	5,576	279
3	27	2,111	219	209	714	3,253	74	3,327	123
合計	282	25,007	1,696	2,186	10,197	39,086	3,928	43,014	153

新収蔵作品 New Acquisitions

アンリ・マティス

Henri MATISSE

1869-1954

『ジャズ』

パリ, テリアード社, 1947年
20葉のステンシル 42.2×65.5cm
限定100部の内99
扉に鉛筆による署名: H. Matisse

‘Jazz’

Paris, Tériade, 1947
20 color stencils 42.2×65.5cm
99/100
Signed in pencil on the front page: H. Matisse

- I 道化師
The Clown
- II サーカス
The Circus
- III ロワイヤル氏
Mr. Loyal
- IV 白象の悪夢
The Nightmare of the White Elephant
- V 馬, 曲馬師, 道化師
The Horse, the Rider, and the Clown
- VI 狼
The Wolf
- VII ハート
The Heart
- VIII イカルス
Icarus
- IX 形体
Forms
- X ピエロの葬式
Pierro's Funeral
- XI コドマ兄弟
The Codomas
- XII 水槽を泳ぐ女
The Swimmer in the Tank
- XIII 剣を呑み込む男
The Sword Swallower
- XIV カウボーイ
The Cowboy
- XV ナイフ投げの男
The Knife Thrower

- XVI 運命
Destiny
- XVII 潟
The Lagoon
- XVIII 潟
The Lagoon
- XIX 潟
The Lagoon
- XX 橇
The Toboggan

来歴 Prov.: 明治書房Meiji-Shobo Co., Ltd., 1953年図
書扱い石橋正二郎氏寄贈 (donated by Ishibashi Shō-
jirō), 1991年1月科目振替

文献 Bibl.: Claude Duthuit, *Henri Matisse, catalogue
raisonné des ouvrages illustrés*, Paris, 1988, no.22bis

保管:ブリヂストン美術館
Managed by the Bridgestone Museum of Art (Tokyo)

CET ALBUM CONTIENT LA SUITE DES
VINGT PLANCHES DU LIVRE MANUSCRIT
"JAZZ" DE HENRI MATISSE RÉALISÉ
PAR LES SOINS DE TÉRIADE POUR LES
ÉDITIONS VERVE. CES PLANCHES ONT
ÉTÉ ENCOLLÉES AU POCHOIR, D'APRÈS
LES COLLAGES ET SUR LES DÉCOUPAGES
DE HENRI MATISSE, PAR EDMOND VAREL
QUI A UTILISÉ LES MÊMES GOUACHES
DE L'ŒUVRE QUE L'ARTISTE. LA RÉALISATION
EN A ÉTÉ TERMINÉE LE 30 SEPTEMBRE 1947.
IL A ÉTÉ TIRÉ CENT EXEMPLAIRES SUR
VELEN D'ARCHES NUMÉROTÉS DE 1 À 100.
TOUS LES ALBUMS ONT ÉTÉ SIGNÉS PAR
L'ARTISTE.

ALBUM NUMÉRO 99

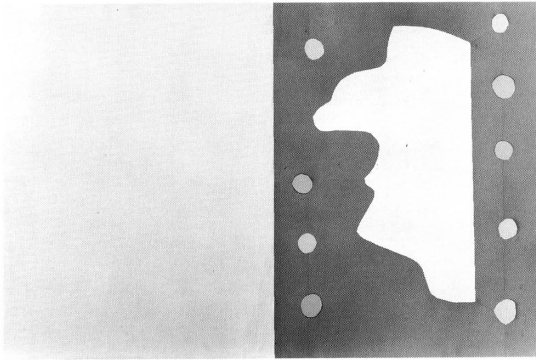
H. Matisse



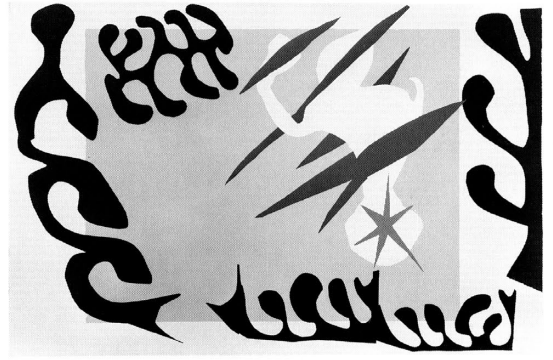
I



II



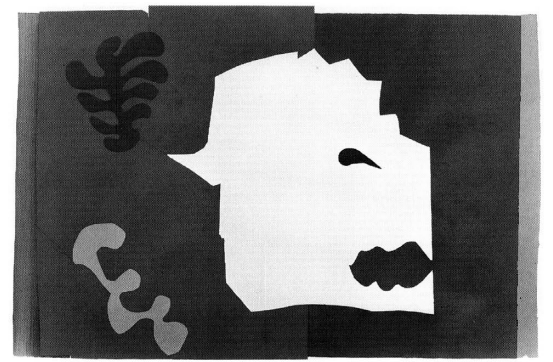
III



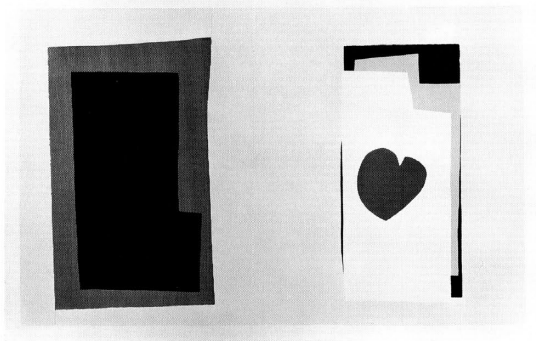
IV



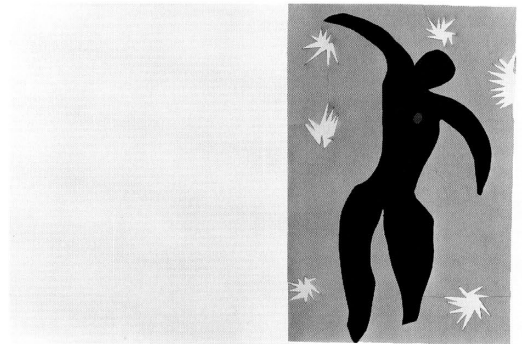
V



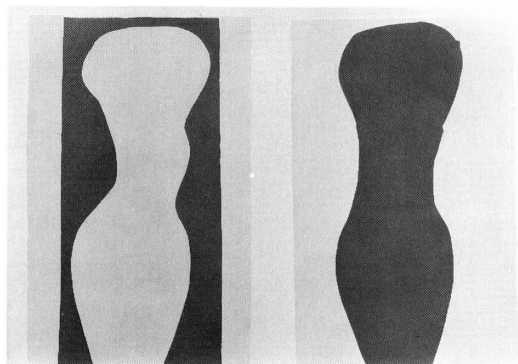
VI



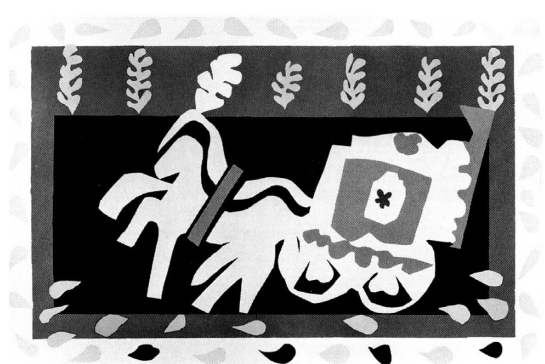
VII



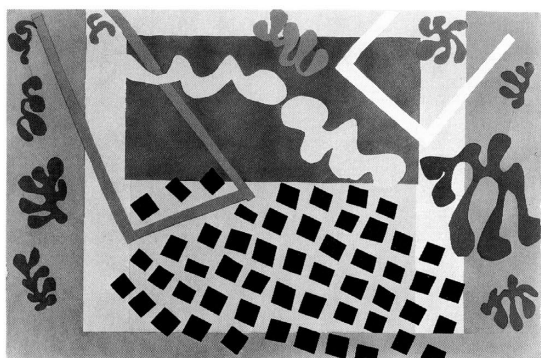
VIII



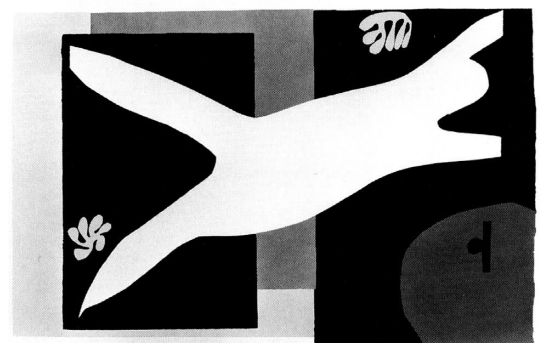
IX



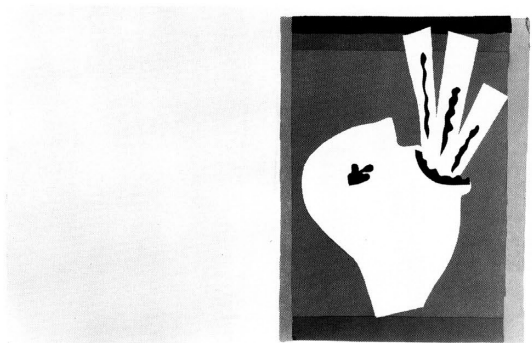
X



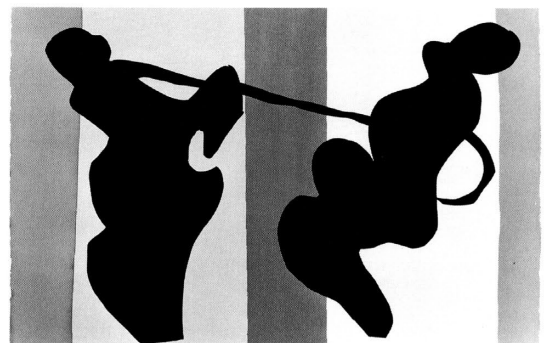
XI



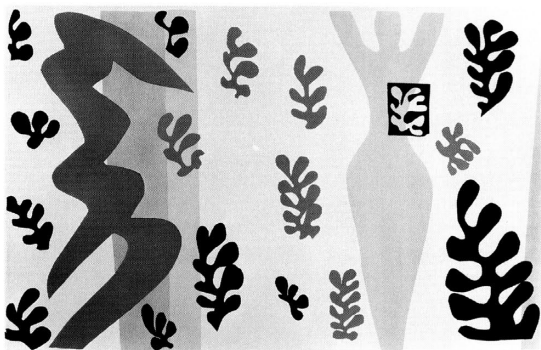
XII



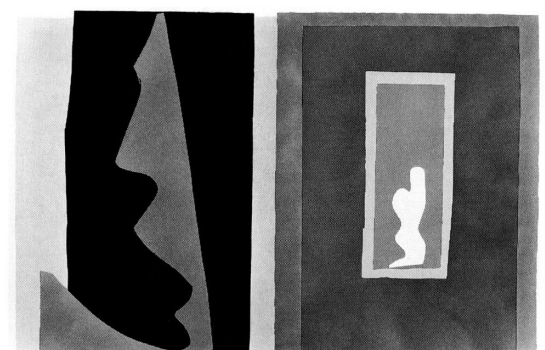
XIII



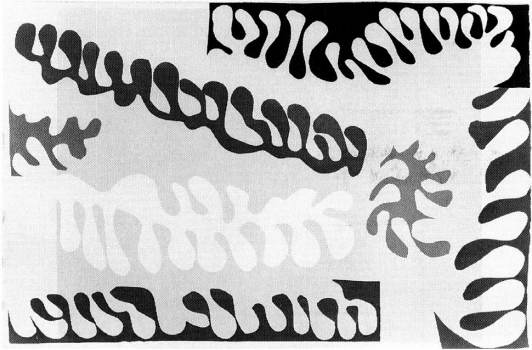
XIV



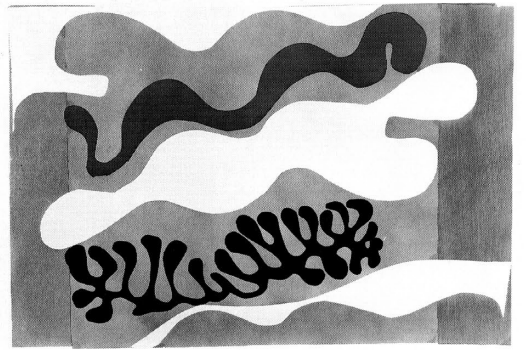
XV



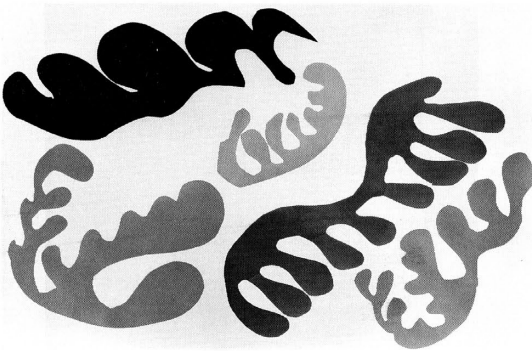
XVI



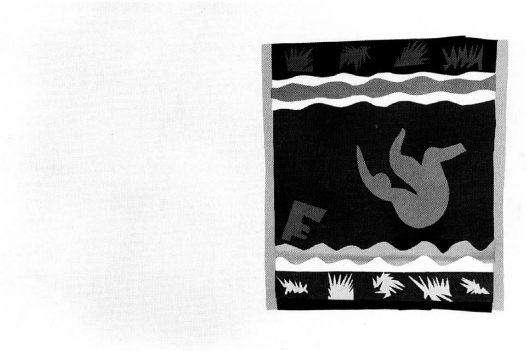
XVII



XVIII



XIX



XX

藤田 修

FUJITA, Osamu

1953-

BATH

1990年

フォト・エッチング, エッチング, アクワチント, メゾチント・和紙

BATH

1990

photo-eching, eching, aquatint, mezzotint on Japanese paper

展覧会 Exh.: 「第18回日本国際美術展」東京都美術館, 京都市美術館, 1990年

ブリヂストン美術館賞受賞

保管:ブリヂストン美術館

Managed by the Bridgestone Museum of Art (Tokyo)



DOOR

1989年

フォト・エッチング, エッチング, アクワチント, メゾチント・和紙

54.0×63.4cm

DOOR

1989

photo-eching, eching, aquatint, mezzotint on Japanese paper

保管:ブリヂストン美術館

Managed by the Bridgestone Museum of Art (Tokyo)



全 和風

ZEN, Wahō

1909-

坂本先生御夫婦の散策

1989年

油彩・画布, 129.5×193.5cm

右下に署名:全

Mr. and Mrs. Sakamoto on a Walk

1989

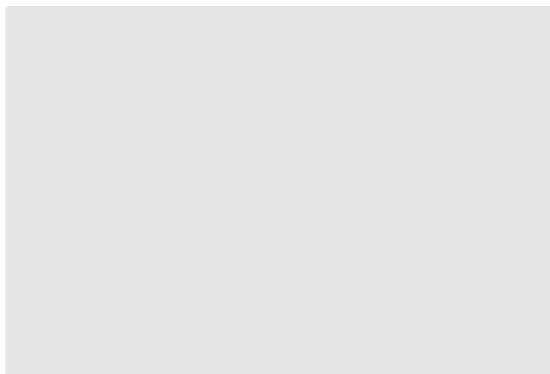
Oil on canvas, 129.5×193.5cm

Signed lower light

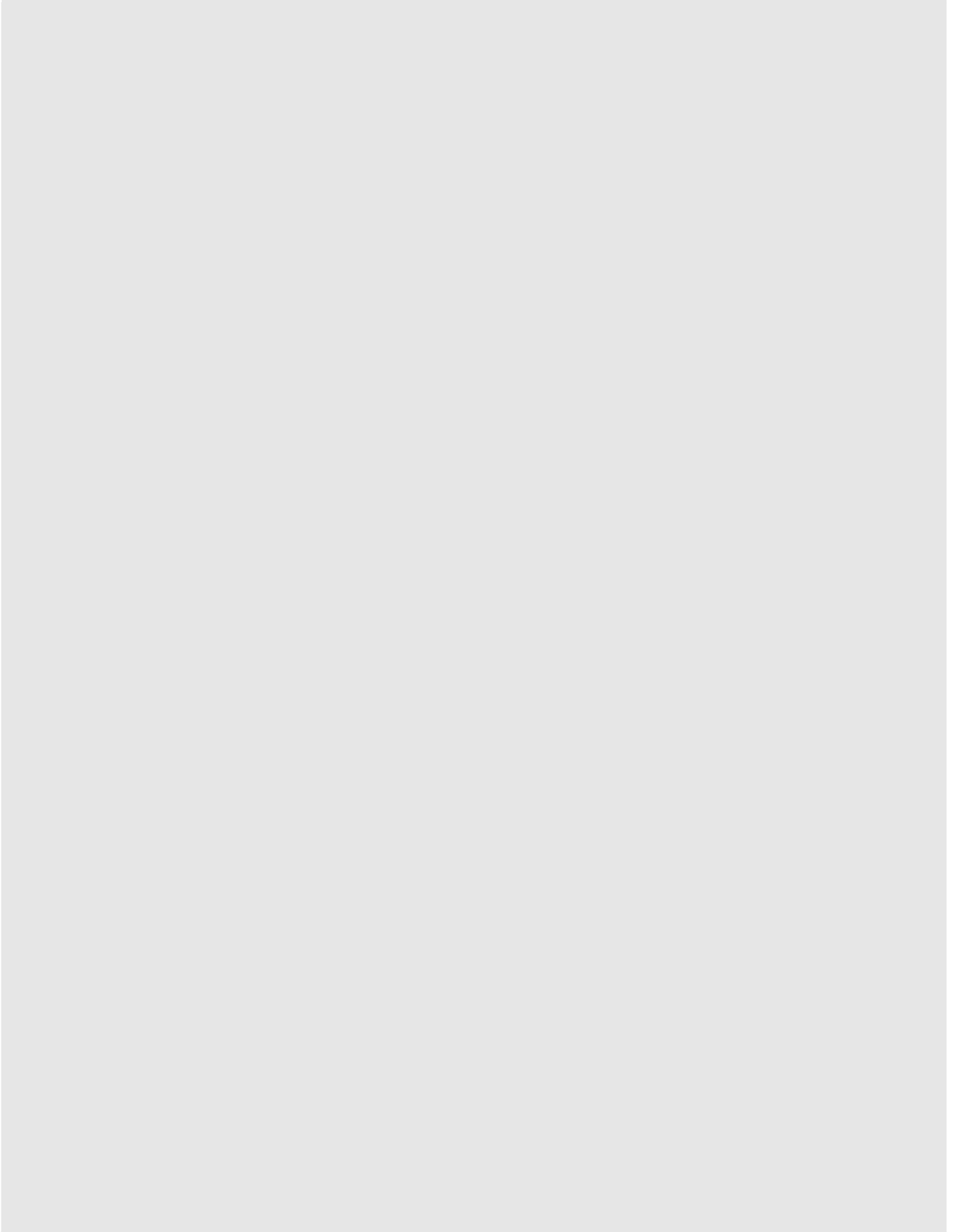
来歴 Prov. : 作者寄贈 (donated by the Artist)

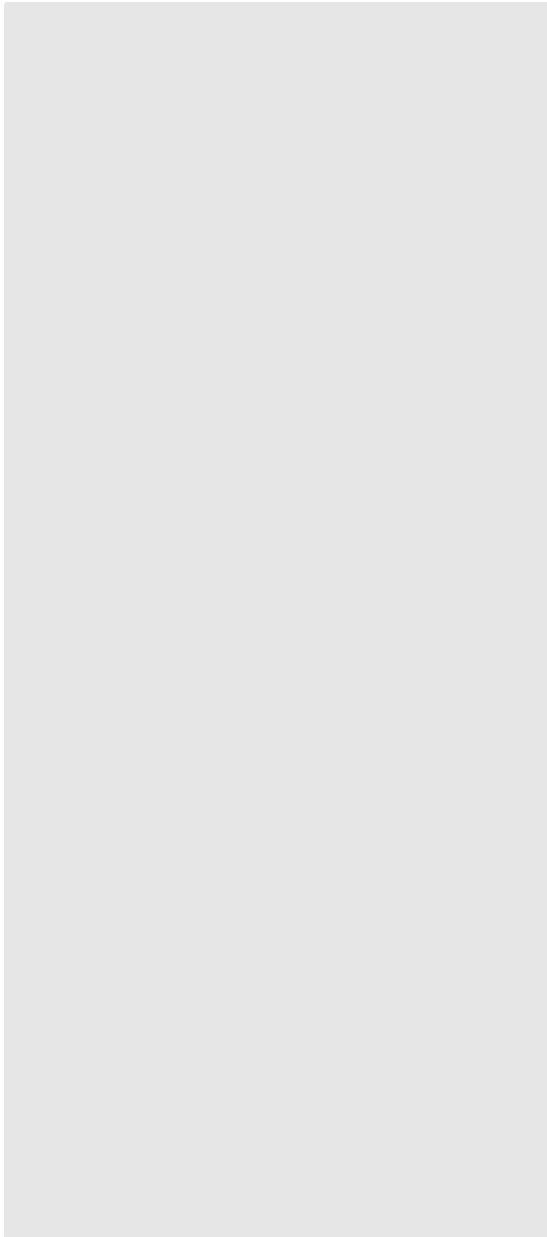
保管:石橋美術館

Managed by the Ishibashi Museum of Art (Kurume)



修復記録





アンリ・マティス《リュリュと犬》1931年
インク・洋紙 54.8×44.5cm

〔組成〕

作品支持体は機械漉きの白色の洋紙で、表面は細かい凹凸があり艶はない。画面は、油性の黒インクによるスケッチである。

〔状態〕

支持体は洋紙で裏打ちされており、マットに四辺を和紙で糊付けされていた。接着剤は膠で、かなり厚い層である。この厚い膠層が黄変し、画面側にむらとなって表れている。また、褐色斑点も発生している。支持体の左右辺には、それぞれしわが認められる。

〔処置〕

1. 状態調査、写真記録。
2. 乾式洗浄。
3. 裏打ち紙の除去。
4. 裏面の膠を除去。
5. 吸引台で洗浄。
6. 還元剤(水素化ホウ素ナトリウム)とクロラミンTで漂白。後、洗浄。
7. 裏打ちを2層施した。
8. 仮張り。
9. 補彩。
10. 写真記録。

藤田嗣治《少女像》1927年
鉛筆・洋紙 37.9×30.4cm

〔組成〕

作品支持体には機械漉きの乳白色の洋紙である。全辺は刃物で直線に切られている。支持体は裏打ちされており、和額仕立ての格子パネルにはり込まれている。画面は、鉛筆で輪郭を描き、頭髪や微妙な陰影は鉛筆を擦り込んで表している。

〔状態〕

支持体は全体に黄色化しており、酸性度はPH5を示す。また、支持体には多数の折れ跡が認められる。支持体及び裏打ち紙には、大小多数の赤褐色の斑点が生じている。さらに、支持体の周辺には黒っぽいしみが点在している。

〔処置〕

1. 状態調査、写真記録。
2. 作品とラベルをパネルから外し、乾式洗浄。
3. ゴアテックスを使い、裏打ち紙を除去。
4. 吸引台と水及びアンモニア水で洗浄。
5. 和紙と生ふ糊で裏打ち。
6. 仮張。
7. 水彩絵具で補彩。
8. 写真記録。

藤田嗣治《婦人像》1927年

鉛筆・洋紙 38.6×22.1cm (画面)

〔組成〕

作品支持体は機械漉きの乳白色の洋紙で、全辺は刃物で切られているが直線ではない。支持体は約0.09mmの厚さで、裏打ちを施されている。裏打ち紙の周囲にはさらに和紙が糊付けされ、和額仕立ての格子パネルにはり込まれている。

画面は、鉛筆で細く輪郭を描き、微妙な陰影は鉛筆を擦り込んで表している。

〔状態〕

支持体は全体にやや黄色化しており、酸性度はPH5を示した。左上角付近には裂けがあり、右上角付近には穴が2か所認められる。支持体の四隅にはそれぞれ折れが生じている。

汚れの吸着による黒い汚損があり、上辺付近を中心に褐色斑点が発生している。

〔処置〕

1. 状態調査、写真記録。
2. 作品とパネルを分離。
3. 裏打ち紙を除去。
4. 吸引台とアンモニア水で洗浄。
5. 部分的に和紙で繕う。
6. 和紙と生ふ糊で裏打ち。
7. 仮張。
8. 補彩。
9. 写真記録。

藤田嗣治《婦人像》

墨、淡彩・洋紙 40.5×32.2cm

〔組成〕

作品支持体は機械漉きの白色の洋紙で、全辺は刃物で直線に切られている。支持体は裏打ちを2層施されており、約3mm厚の厚紙に全面を糊付けされている。

画面は、墨で細く輪郭を描き、微妙な陰影は薄墨で表している。

頭髮、唇、爪は水性絵具で淡く着色されている。

〔状態〕

支持体は全体にやや黄色化しており、特に右左辺は著しい。酸性度はPH6を示した。

また、支持体の紙面は荒れたようになっており、多数の

繊維状の物質が観察できる。全面には褐色斑点が生じている。

〔処置〕

1. 状態調査、写真記録。
2. 作品と厚紙を分離。
3. ゴアテックスを使い、裏打ち紙を除去。
4. さらに、メスで裏打ち紙を除去。
5. アンモニア水で部分洗浄。
6. 部分的に和紙で繕う。
7. 和紙と生ふ糊で裏打ち。裏打ちは2層施した。
8. 仮張。
9. 補彩。
10. 写真記録。

藤田嗣治《婦人像》1932年

墨、淡彩・洋紙 43.4×33.0cm (画面)

〔組成〕

作品支持体は機械漉きの乳白色の洋紙で、全辺は刃物で切られているが直線ではない。厚さは約0.12mmで、表面はざらざらしている。支持体は裏打ちされ、和額仕立ての格子パネルに貼付されている。

画面は、墨で細く輪郭を描き、微妙な陰影は薄墨で表している。

頭髮、目、衣服は水性絵具で淡く着色されている。

〔状態〕

支持体は全体にやや黄色化しており、特に上下辺は著しい。

また、支持体には計3か所の穴があいている。更に、全面に多数の褐色斑点が生じている。

〔処置〕

1. 状態調査、写真記録。
2. 作品とパネルを分離。
3. 裏打ち紙を除去。
4. 乾式洗浄。
5. 水とアンモニア水で洗浄。
6. 還元剤で褐色斑点を漂白。後、洗浄。
7. 穴を和紙で繕う。
8. 和紙と生ふ糊で裏打ち。裏打ちは2層施した。
9. 仮張。
10. 補彩。
11. 写真記録。

藤田嗣治《猫》1934年

胡粉、墨、顔彩・和紙 24.5×33.9cm

〔組成〕

作品支持体は手漉きの乳白色の和紙である。非常に薄く、表面は滑らかで、張りがある。全辺は刃物で切られている。

作品支持体は、やや厚目の和紙で2層の裏打ちがされており、2mm厚の厚紙(242×543mm)に全面糊付けされていた。

画面は、面相筆による極めて細い墨線で描かれ、やや太い筆で調子付けがなされている。色数は少なく、濃淡の墨と、薄い赤、褐色等が用いられており白色部分は、最後にのせられている。

〔状態〕

支持体は全体に黄色化しており、脆弱化していると思われる。

猫の腹の部分に、引掻きによる裂けがある。

また、支持体全体に、多数の褐色斑点が生じている。また、周縁が汚損のために黒ずみ、黄変している。

〔処置〕

1. 状態調査、写真記録。
2. 作品と厚紙を分離。裏面から、台紙を削りとった。
3. 裏打ち紙を除去。
4. 吸引台と水及びアンモニア水で褐色斑点の除去。
5. 一部の褐色斑点を還元剤(水素化ホウ素ナトリウム)で漂白。
6. 破れの繕い。
7. やや厚手の和紙で、2層裏打ちを施した。
8. 仮張。
9. 写真記録。

藤田嗣治《女と猫》

墨、淡彩・洋紙 43.2×49.4cm

〔組成〕

作品支持体は機械漉きの白色の洋紙で、全辺は刃物で直線に切られている。

支持体の表面は、比較的平滑で光沢がない。裏打ちが施されており、和額仕立ての格子パネルにはり込んでいる。

画面は、墨で細く輪郭を描き、頭髮や、目、唇、爪等は水性絵具で淡く着彩されている。

〔状態〕

支持体は全体にやや暗色化しており、脆弱化している。下辺の左寄りには約20mmの裂けがあり、それに伴って3×10mm程の欠損部がある。その他、上辺中央から右側にかけて4か所の欠損部がある。

また、下辺の左寄りに1か所凸部があり、裏面からの衝撃によるものと思われる。パネルの裏面の破れが、丁度この位置と一致する。

画面全体が汚れており、小さな褐色斑点が多数発生している。

〔処置〕

1. 状態調査、写真記録。
2. 作品とパネルを分離。
3. 吸引台で洗浄。
4. 裏打ち紙の除去。
5. 裂けと欠損部を和紙で繕う。
6. 和紙と生ふ糊で裏打ち。
7. 仮張。
8. 補彩。
9. 写真記録。

藤田嗣治《人形を抱く子供》1948年

墨・洋紙 43.2×52.3cm

〔組成〕

作品支持体は機械漉きの白色の洋紙で、約0.10mmの厚さを持ち、表面はきめが細かく、光沢はほとんどない。全辺は刃物で直線に切られている。

支持体は裏打ちされており、和額仕立ての格子パネルにはり込まれている。画面は、極めて細い墨線で輪郭を描き、薄墨で陰影を施している。

〔状態〕

支持体はやや黄色化しており、特に周辺は著しく、約1cm幅の帯状となっている。また、パネルに張込む際のむらのために、支持体の四隅に波打ちが生じている。波打ちは四隅からそれぞれ中央に向かっていく。

支持体の周辺には、約2.5mm幅で紙が付着している。画面には複数の折れ跡が認められ、折れは横方向に走っている。下辺付近には、褐色斑点が生じている。

〔処置〕

1. 状態調査、写真記録。
2. 乾式洗浄。
3. ゴアテックスを使い、裏打ち紙及び周辺に付着して

いる紙を除去。

4. 吸引台で部分洗浄。
5. プレス。

藤田嗣治《裸婦》1949年
墨・洋紙 33.7×46.0cm

〔組成〕

作品支持体は機械漉きの乳白色の洋紙で、表面は滑らかである。全辺は刃物で直線に切られている。支持体の周囲に細長い和紙が貼付けられておりそれでガラスに固定されている。画面側がガラスにあたっている。画面は、墨で輪郭を描き、薄墨で陰影を施している。

〔状態〕

支持体は全体に黄色化しており、下辺付近は著しい。酸性度はPH6を示す。支持体の周囲のみに、オリジナルの色を残している。

左側にしわが認められる。

支持体には、白色及び褐色斑点が生じている。褐色斑点は比較的大きい。

〔処置〕

1. 状態調査、写真記録。
2. 作品とガラスを分離し、周囲に付着している紙を除去。
3. アンモニア水で褐色斑点を洗浄。
4. 水酸化カルシウムを裏面に塗布。
5. 和紙と生ふ糊で裏打ち。
6. 仮張。
7. 補彩。
8. 写真記録。

藤田嗣治《二人の裸婦》1927年
銅版・絹、パラフィン紙、厚紙 41.3×57.3cm (画面)

〔組成〕

作品支持体は生なりの絹地で、油性インクによる凹版形式で刷られている。エッチングと思われる。頭髪、爪、等には褐色、薄い赤を用いている。

裏面にパラフィン紙が貼られ、更に厚紙に全面糊付けされていた。

〔状態〕

支持体の縁は、糸がほつれており、特に上下辺は顕著である。また、画面外の余白部(上辺の左寄り付近)、及び

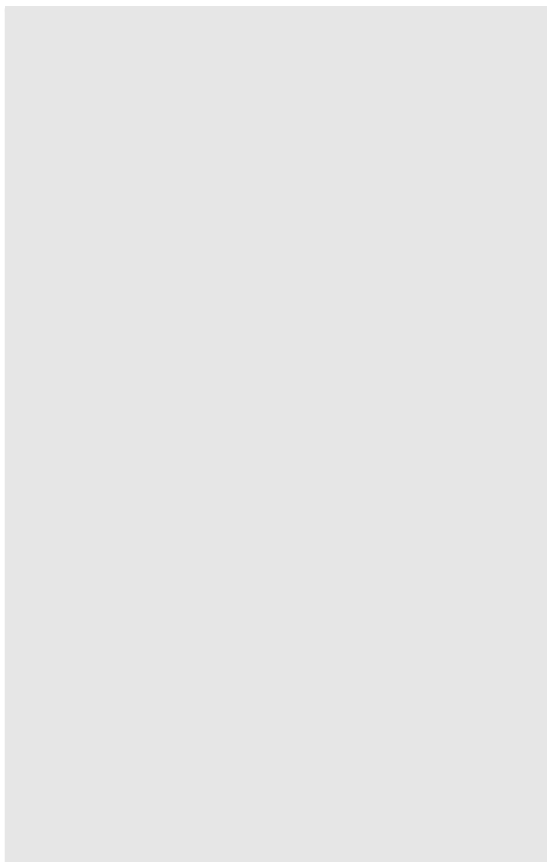
裸婦の胸部には、絹地が薄くなっている箇所があるが、その周辺は広範囲にわたって補彩がなされている。また、支持体の左側には、横方向に2か所、傷が認められる。

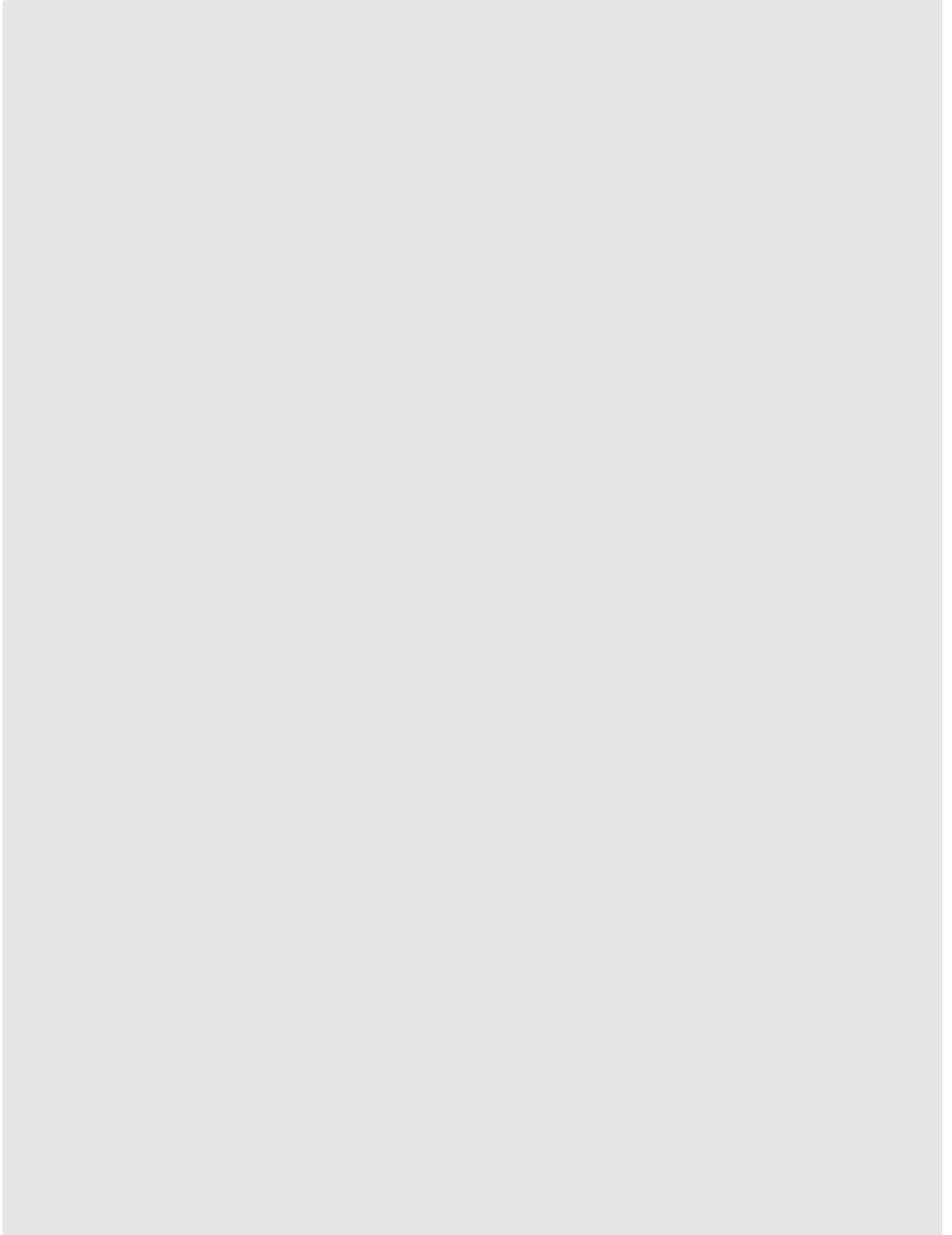
更に、窓マットが接触していた箇所は黄色化が生じている。

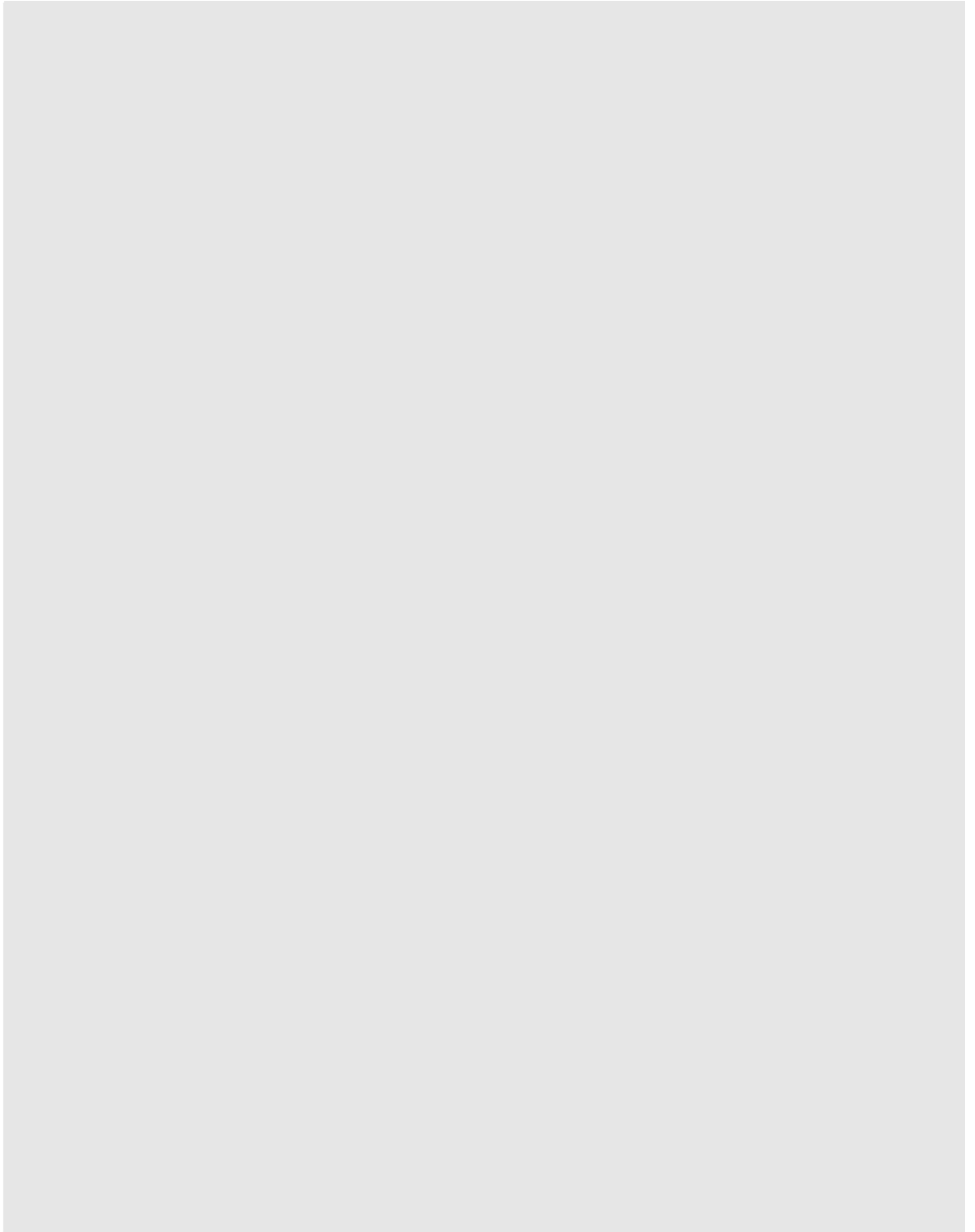
〔処置〕

1. 状態調査、写真記録。
2. ゴアテックスを使い、裏の台紙を除去。
3. 裏面に貼られたパラフィン紙を、軽く湿りを入れて除去。
4. 裏打ち処置は、半田九清堂に2層裏打ちを依頼した。
5. 写真記録。

(以上10点、鈴木菜穂子、牧野ヴェーラ、金志姫、山領まり、山領絵画修復工房)





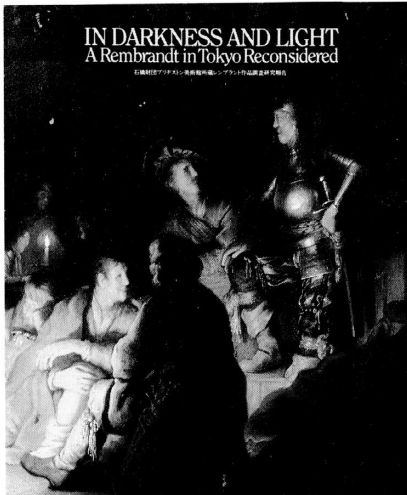


レンブラント作品の調査

1986年から3年をかけて行なわれたブリヂストン美術館所蔵のレンブラント作品（旧題名《ペテロの否認》、現題名《聖書あるいは物語に取材した夜の情景》）についての美術史的調査と科学的調査の結果を邦語、英語の二カ国語による報告書として上梓した。

報告書名 石橋財団ブリヂストン美術館所蔵レンブラント作品調査報告書
*IN DARKNESS AND LIGHT—
A Rembrandt in Tokyo Reconsidered*
A4変形160頁

また報告書の上梓を受け、エックス線透過写真、エミシオグラム、顕微鏡写真、使用されたとと思われる顔料のサンプルなどを第2展示室においてパネル展示した。



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)

——装飾画をめぐる

中田裕子

藤島武二の装飾画について、下記のような記述がある。「三十五年の白馬会展覧会に出品した『天平の面影』は氏が装飾方面の試みの第一歩であった。赤星家所蔵の『蝶』の如きは次になったものである(中略)油絵としては當事異なったものであったと記者は記憶している。」¹⁾ このようにヨーロッパ留学以前、藤島によって装飾の試みとして制作された油彩画は、1902年白馬会第7回展に出品された《天平の面影》「パンノー・デコラチーフ半雙」²⁾と、1904年白馬会第9回展に出品された《蝶》「装飾用」³⁾の2点である。白馬会の会場においてこれらの作品は異色を放った作品であったのだろう。フランス、イタリアにその装飾画の研究を目的とした給費留学のため1905年11月18日藤島は出発した。

1900年より藤島は雑誌『明星』等の装幀や挿絵また、ポスター等のグラフィック・デザインを手掛けている。しかし、満4年間の官命留学の研究目的であった装飾画とは、このようなグラフィック・デザインではない。『明星』の装幀や挿絵のついて、「頼まれた」からと回想している⁴⁾だけで、何の思い入れもない。『明星』の装幀や挿絵などの版画や原画は白馬会に出品されていない。1901年上梓された与謝野晶子著『みだれ髪』の装幀(fig.1)や挿絵も藤島の手になるものである。その装幀画は、オットー・ヴァーグナーの設計で、1899年に竣工したウィーンのリンケ・ウィーンレ街38番地集合住宅の外壁装飾、コロモン・モーザー作《金地のメダイオン》(fig.2)に非常によく似ている。ウィーン分離派に属していたエミリオ・オルリックが1900年春から1901年冬に掛けて版画制作のため日本に滞在し、1900年白馬会第5回展に日本で制作した版画を出品しており、藤島はオルリックと会っている⁵⁾。藤島が世紀末ウィーンの情報をオルリックから何か得た可能性は充分ある。ウィーンの建築装飾より想を得たかもしれない、当時評判だった『みだれ髪』の装幀画も白馬会に出品されてない。しかし、1902年白馬会第7回展には《天平の面影》と一緒に雑誌や本の挿絵の版画が出品されている。これは、藤島に意図とするとところのことがあってのことなのだろうか。それにしても藤島にとって、1902年という年は分岐点のような意味ある年であったに違いない。そして、《天平の面影》は白馬会に出品された、あたかも象徴的な意味合いが込められた油彩画による装飾画の初めての試みであったと同時に、い

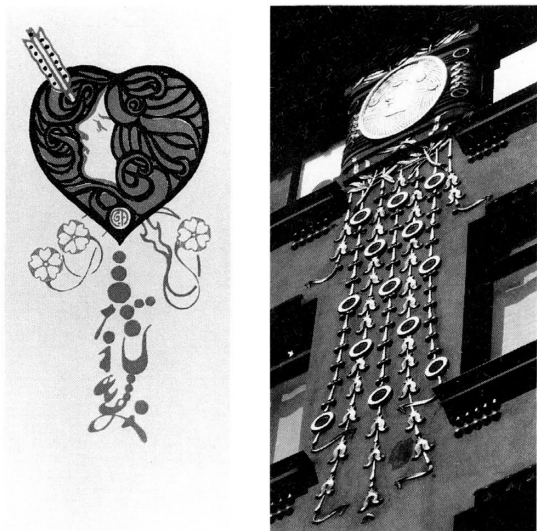


fig.1 与謝野晶子『みだれ髪』表紙

fig.2 リンケ・ウィーンレ街38番地集合住宅の外壁装飾 コロモン・モーザー作《金地のメダイオン》(田原圭一撮影『世紀末建築(4)分離派運動の転回』講談社より)

ば、白馬会に出品された油彩画による天平時代をテーマにした、初めての作品であったといえよう⁶⁾。白馬会第7回展に《天平の面影》と一緒に出品された風景画の当時掲載されたモノクロ⁷⁾の図版を見るかぎり、従来の白馬会風外光表現の穏やかな風景画である。《天平の面影》とはその趣を異している。藤島が《天平の面影》を構想した動因が何であったのか、いままで正倉院御物の復元模造された箏篋、阮咸などの楽器⁸⁾及び、姉崎正治の表象主義論の影響、すなわち、日本における1900年代のヴァグネルリズムやラファエル前派の受容⁹⁾との関連において考察してきた。最後に、藤島のいう装飾画について、そして装飾画として《天平の面影》や《蝶》を藤島はいかなる構想のもとに制作したのか、その動因は一体何であったのかを考察してみたい。

満4年間の留学を終え、1910年1月藤島は帰国した。帰国後留学の研究目的であった装飾画について下記のように語っている。「私は過去に於いても、将来に於いても、自分の遣らうと思ふ方面は、装飾風の畫である、それは私の初めからの希望であった。」¹⁰⁾ また、「装飾畫と云っても色や線だけではつまらぬ。それ以外に理想——意味を有たせたい。其題目の選み方は勿論其取扱に於いてもそうありたい。西洋には神話があつて、普ねく藝術の上に用ゐられて居るけれども、日本では神代以来の傳説などがあつても藝術の上には廣く用ゐられて居ない。それを今後洋畫に試みるに苦心と工夫を要する。同じ装飾畫にしても之を用ゆる

所に應じた意味を持たせなければならぬ例えば、西洋にては昔の宮殿などには人の意を引立たしめる様な装飾画がある。(中略)寺院の装飾画は簡素、沈静、の情を催ほすものが多い¹¹⁾と。つまり、「過去に於いても、将来に於いても、自分の遣らうと思ふ¹²⁾と藤島が語った装飾風の画とは建造物の壁面を装飾するもの、すなわち、壁画のことである。そして、装飾画の研究というフランス、イタリア留学の目的は、まず西洋におけるその伝統を粒々観ることであったはずである。とともに、将来日本において建造されるであろう建物の装飾を手掛たいと夢見つゝ藤島は壁画の登場人物のための人体把握の研究としての肖像画の制作と、背景描写研究としての風景画の制作を試みたのであった。すなわち、「風景画も肖像画もすべて装飾画の準備として畫居ているのである¹³⁾と。藤島はパリでフェルナン・コルモン、ローマでシャルル・E. A. カロリユス＝デュランの下で学んだ。カロリユス＝デュランは「肖像畫の専門でその方面では非常な大家であるから、肖像畫を描くことについて多少その感化を受けたいという希望」が藤島にあり、また、「自分の缺點と認める風景畫を留学中努めて研究する考へであった。」¹⁴⁾ 藤島の滞欧作品の肖像画や風景画は壁画制作を仮想しての習作であったのである。1910年、最後の白馬会の展覧会となった白馬会第13回展に滞欧作品が27点出品されたが、その滞欧作品には題名が付けられてなく、「滞欧記念スケッチ」として纏めて出品されている。この展覧会の翌年「現今の大家(十五)藤島武二氏」に《天平の面影》《蝶》と一緒に、滞欧作品が図版掲載されており、その滞欧作品にはそれぞれ題名が付けられている。藤島は上記のような意図があつて、白馬会には題名を付けずに出品したのだろうか。

ところで、その掲載された滞欧作品の図版の中には所蔵が赤星家となっている作品もある。また、先に引用したように「赤星家所蔵の『蝶』とある。この赤星家の当主は赤星鐵馬である。1901年赤星は、18歳でアメリカへ留学。藤島が留学より帰国した、同じ1910年に赤星も帰国している。一代で財を築いた赤星の父彌之助は1904年鬼籍に入っている。赤星は藤島と同じ薩摩出身で、赤星の母静子は黒田清輝の従兄弟、樺山愛輔の従兄弟に当る¹⁵⁾。1911年藤島は赤星家赤坂邸の食堂の装飾画の制作を委嘱された¹⁶⁾。赤星家本邸は麻布鳥居坂にあった。その跡は現在国際文化会館となっている¹⁷⁾。赤坂邸(赤坂区臺町2)はジョサイア・コンドルにより設計され、1912年竣工。帰国後間もなく結婚した赤星の新居として、1910年に設計を依頼したらしい¹⁸⁾。翌1911年赤星は藤島にこの赤坂邸の食堂の装飾画制作を委嘱した。「某家の宏荘なる建築の室内装飾を委嘱されし由なるが、之か完成までに約3ヶ年を要すべし¹⁹⁾と、藤島がそうとう張切っていたことが分かる。装飾画を描きたい

と望んで《天平の面影》を制作してから、初めての壁画制作の依頼であつた。赤星と藤島との出会いはこの赤坂邸の食堂の装飾画の委嘱を通してかもしれない。しかし、この壁画は構想下絵の段階で終り、実現しなかつた。その理由について鐵馬夫人は藤島の下絵が、葡萄棚の下で裸婦が大勢遊んでいる図であつたから、「当時赤星兄弟やらその他、年頃の青年が大勢居て²⁰⁾と語っている。しかし、前述したように麻布鳥居坂に本邸があり、赤星兄弟の母静子が住んでおり²¹⁾、当然弟は母親と同居してはいたはずである。実現できなかった理由は外に有つたのかもしれない。後年赤星は藤島にとってパトロンの存在になる²²⁾。

石橋美術館には赤星家の装飾画の下絵といわれている《唐様三部作》(1912年頃作)という作品がある²³⁾。この《唐様三部作》は、1912年頃の制作ではなく、そして赤星家赤坂邸の食堂の装飾画の下絵ではなく、岩崎美術館所蔵の《アマゾース》(1924年作)や《芳恵》(1927年作)のほうにより近い年代の制作であると思われる。

- 黒田清輝監督 小林萬吉制作
大阪北浜銀行本店
鈴木禎次設計 1903年竣工
2階食堂壁画 天井画²⁴⁾
- 黒田清輝監督 和田英作+東京美術学校制作
中央停車場(現東京駅)
辰野金吾設計 1914年竣工
皇室昇降口中央ホールの壁画《海の幸》《山の幸》²⁵⁾(fig. 3)

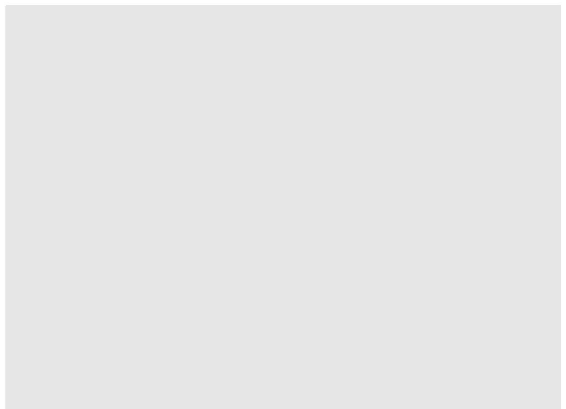


fig. 3 旧東京駅皇室昇降口中央ホール

- 中丸精十郎 住友家須磨別邸
野口孫市+日高胖設計 1903年竣工
1階のヴェランダのモザイク²⁶⁾

旧横浜正金銀行本店(現神奈川県立博物館)
 妻木頼黄設計 1903年竣工
 馬車道正面玄関広間の床のモザイク(?)²⁷⁾
 東京国立博物館 表慶館
 片山東熊設計 1909年竣工
 中央広間並びに階段室の床のモザイク²⁸⁾
 (fig. 4)
 旧大倉喜八郎向島別邸蔵春閣(現船橋ららぽ
 ーと長安殿²⁹⁾)
 大倉喜八郎+今村吉之助設計 1912年竣工
 2階廊下のモザイク³⁰⁾(fig. 5)
 大橋新太郎邸西洋館
 清水組設計室設計 1912年竣工
 玄関の土間のモザイク^{30a)}

岡田三郎助立案下絵 小林萬吾+東京美術学校学生制作
 上野凱旋門
 古宇田実設計 1905年竣工
 天井画³¹⁾
 岡田三郎助 旧交詢社改築
 横河民輔設計 1910年竣工
 演藝室壁画(正面)《九つのミューズ》1910
 年制作³²⁾
 旧帝国劇場
 横河民輔設計 1911年竣工
 貴賓休憩室の壁画³³⁾
 台湾総督府庁舎(現台湾政府庁舎)
 長野宇治平基本設計+台湾総督府営繕課設
 計 1919年竣工
 壁画《台湾神社》《殿下御上陸の図》(?)³⁴⁾
 和田英作 旧岩崎家高輪邸(現開東閣)
 ジョサイア・コンドル設計 1908年竣工
 2階舞踏室の壁画³⁵⁾(fig. 6)

旧交詢社改築
 横河民輔設計 1910年竣工
 演藝室の壁画(舞台上部)³⁶⁾
 旧帝国劇場
 横河民輔設計 1911年竣工
 劇場内の天井画 食堂の壁画³⁷⁾
 慶応義塾大学旧図書館(現存)
 曾禰中条建築事務所設計 1912年竣工
 油彩画による《ステインド・グラス原画》³⁸⁾
 (fig. 7)
 旧日光東照宮宝物館
 大江新太郎設計 1915年竣工
 壁画《百物千人行列の図》³⁹⁾(fig. 8)

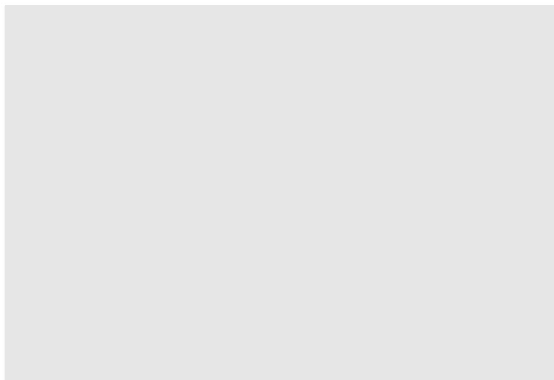


fig. 4 東京国立博物館表慶館 中央広間のモザイク床



fig. 5 旧大倉喜八郎向島別邸(現ららぽーと船橋 長安殿)2階廊下
 (宮本和義撮影『近代建築再見』(株)建築知識より)

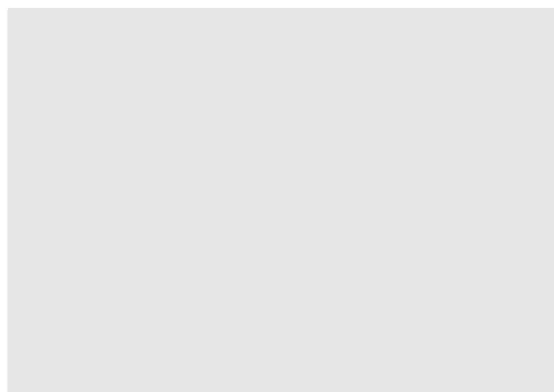


fig. 6 旧岩崎家高輪邸2階舞踏室 写真三菱地所㈱提供

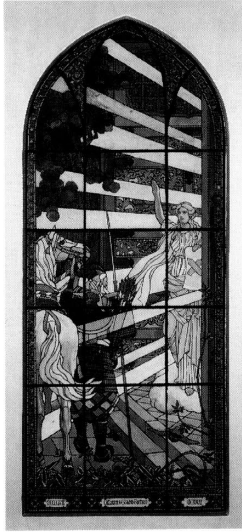


fig. 7 和田英作《慶応義塾大学旧
図書館ステインド・グラス原画》
1912年頃、油彩・画布、82.0×33.4cm、
慶応義塾大学図書館所蔵

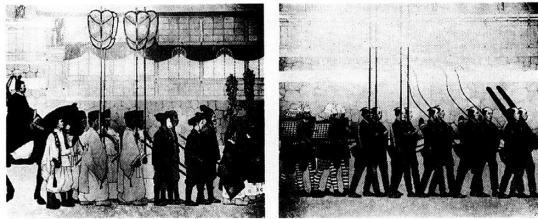


fig. 8 和田英作《日光東照宮宝物館の壁画 百物千人行列の図》

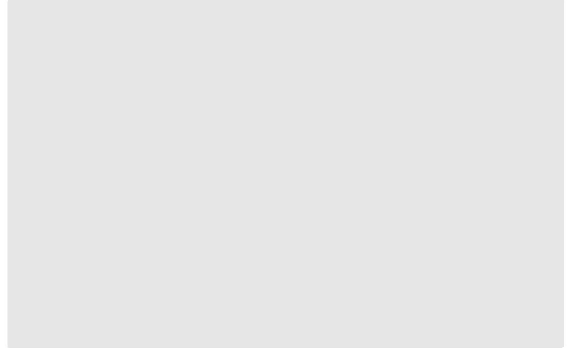


fig. 9 旧三井銀行京都支店2階貴賓室の天井

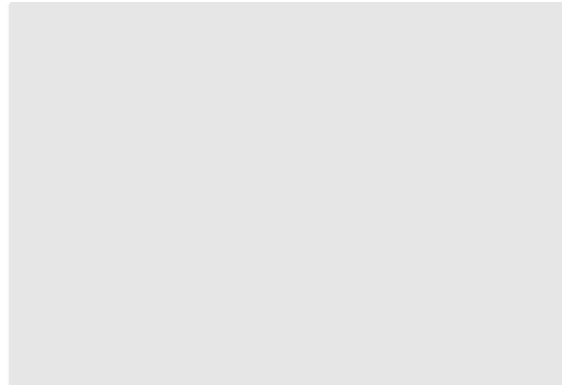


fig. 9a 旧松本健次郎邸(現西日本工業倶楽部)食堂

伊藤快實	大谷光瑞別邸二楽荘 鶴飼長三郎設計 1909年竣工 壁画 ^{39a)}	湯浅一郎	京成朝鮮鉄道ホテル ゲオルグ・デ・ラランデ設計 1915年竣工 壁画 ⁴⁵⁾
満谷国四郎	旧交詢社改築 横河民輔設計 1910年竣工 演藝室の壁画(舞台面して中央)《岩戸の神 楽》 ⁴⁰⁾	和田三造	旧松本健次郎邸(現西日本工業倶楽部) 辰野片山建築事務所設計 1910年竣工 洋館食堂の装飾画 1917-18年 洋館階段のステンドグラスの下絵 1917- 18年 タピストリー、南蛮更紗《海の幸》《山の幸》 1917-18年 ⁴⁶⁾
渡部審也	旧交詢社改築 横河民輔設計 1910年竣工 演藝室の壁画(満谷国四郎の壁画の左右) ⁴¹⁾	松岡壽	大阪中央公会堂 辰野片山建築事務所設計 1918年竣工 天井画壁画 ⁴⁸⁾ 1917年作
鹿子木孟郎	旧三井銀行京都支店 横河民輔+鈴木禎次設計 1914年竣工 2階貴賓室の天井画 ⁴²⁾ (fig. 9)	児島虎次郎	大原家大阪上本町別邸
澤部清五郎	日本郵船伏見丸 1914年 一等上方階段室の壁画《午の日詣で》 ⁴³⁾		
山下新太郎	京成朝鮮鉄道ホテル ゲオルグ・デ・ラランデ設計 1915年竣工 壁画 ⁴⁴⁾		

薬師寺主計設計 1922年末竣工⁴⁹⁾
 サロンの壁画《奈良公園》1924年作⁵⁰⁾
 八木彩霞 旧萬翠荘(現愛媛県立美術館分館)
 木子七郎設計 1922年竣工
 1階右側主室(主に食堂に使用)の壁画⁵¹⁾
 (fig.10)

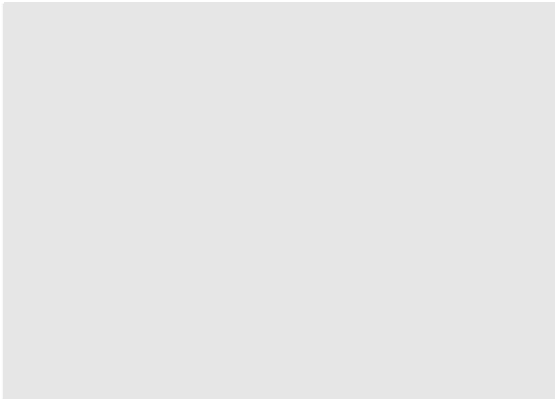


fig. 10 八木彩霞《旧萬翠荘1階右側主室扉上部の壁画》(現愛媛県立美術館分館)1922年,油彩・画布(壁に貼付),95×190cm
 写真愛媛県立美術館提供

小杉未醒(放庵) 東京帝国大学大講堂(安田講堂)
 内田祥三+岸日出刀設計 1925年竣工
 舞台の壁画《泉》並びに廊下の壁画《動意》《静意》⁵²⁾
 藤島武二 赤星家赤坂邸
 ジョサイア・コンドル設計 1912年竣工
 食堂の壁画 実現せず
 東京帝国大学大講堂(安田講堂)
 内田祥三+岸日出刀設計 1925年竣工
 2階便殿の壁画 実現せず⁵³⁾

上記は、明治から大正にかけて洋画家あるいは、洋画家出身者により制作された壁画などの建築装飾の一部である。藤島は構想のみで壁画を手掛けることができなかった。装飾画を制作した洋画家たちとその装飾画を合わせて考察することで、藤島の装飾画への想いを浮上らせることができるように思える。

藤島をはじめとする当時の洋画家たちが手掛けたいと望んだ建築装飾は障壁画のような、従来の日本建築の壁面を装飾するものではない。それは近代化、すなわち西洋化を目指す国家の意思を具現化する、官公庁、教育の場や、近代産業の入れ物としての洋風建造物の壁面を、あるいは宮廷洋風建造物の壁面を、近代国家の担い手となった富裕層

の格式や、来客用として、いわば個人の迎賓館として建造される洋風建築の壁面を自らの大画面の作品で装飾することなのである。

「畫布が欧州戦争の為に拂底で」と、和田英作は日光東照宮宝物館の壁画《百物千人行列の図》の制作苦心談を述べている⁵⁴⁾。ここに画布とあるように、当時の洋画家たちは膠に小麦粉を混ぜたものや、油絵具のジンクホワイト、シルバーホワイトなどを接着剤として油彩で描いた画布を壁面に貼る方法で壁画を制作した。すなわちパノール・デコラチーフなのである。「壁面へは昔は直接、フレスコ畫法と稱する壁畫を畫いたが、近来は壁畫と稱しても、畫布の上に畫いたものを、壁面に張りつけるやうになった」と山下新太郎も述べている⁵⁵⁾。藤島はイタリアに留学したが、フレスコ画の技法を習得していない。1928年に制作された喜多見教会堂の壁画が日本でフレスコによる初めての壁画であり、作者は長谷川路可であった⁵⁶⁾。

中央停車場(東京駅)の壁画が制作されていた頃であろうか、黒田清輝は1914、15年の『日記』のなかで「壁畫用の繪具」⁵⁷⁾、「壁畫用の顏料」⁵⁸⁾と記しているが、壁画を描くための特別な絵具があったということなのだろうか。

上記の洋画家たちによる建築装飾は、全て1903年以降に制作されている。洋画による最初の壁画の完成は大阪北浜銀行本店である⁵⁹⁾。ここに、藤島が装飾画を手掛けたいと望み、《天平の面影》を制作したその背景を窺見れるものが、何か隠されているのではないかと思われる。その背景として二つの大きな動因を呈示することができよう。まずその一つに、1902年中丸精十郎のフランス留学からの帰国が上げられよう。

中丸は工部美術学校で浅井忠らと一緒にあった中丸精十郎の長男兼一(戸籍名蓮一)である。東京美術学校に在席中、精十郎と改名した⁶⁰⁾。美術学校を中退し⁶¹⁾、パリへ留学⁶²⁾。黒田清輝より「絵が下手」と言われ、洋画修行の傍ら、パリである工房に入り、モザイクの技術を習得したのであった。その工房のモザイクの主任はイタリア人であったという⁶³⁾。

1901年1月パリ滞在中の黒田の『日記』を見ると、大理石屋との交渉があり、「St. DonisのGuilbert Martinの處へ行く モザイク一件これにて殆ど落着、翌日の日記に「今日より中丸サンドニに仕事に行く」⁶⁴⁾とある。黒田が頼まれた、当時日本で着工されていたどこかのモザイクなのであるか。住友家須磨別邸のモザイク床とも考えられる。あるいは表慶館のモザイク床か⁶⁵⁾。

帰国後の中丸は築地の東京府立工芸学校の隣にモザイク工場を設立した。工芸学校木材科モザイク別科の非常勤講師を勤めている。宮家や富豪の邸宅のモザイクを手掛け⁶⁶⁾、家具商杉田幸五郎と交遊があったようで、モザイクを嵌め

込んだ家具なども製作している⁶⁷⁾。しかし、その工場は長く続かなかったようである。

中丸は油彩画の滞欧作品とともにモザイクの滞欧作品《洗礼の天使》《花》の2点を1902年白馬会第7回展に出品している⁶⁸⁾。その内の1点で、後に東京美術学校が購入することになる⁶⁹⁾グラス・モザイク《洗礼の天使》(fig.11)の天使の衣の襞の線や、その縞模様の色使いが《天平の面影》(fig.12)に描かれている箆篋を抱えた天平時代の婦人の衣の縞模様の色使いや、襞の線と非常に似かよっているように思われる。また、《洗礼の天使》の背景は、藤島のそれと同じでアーチの下、金地で閉ざされている。これは偶然なのであろうか。世紀末のパリで工房に入り、建築装飾であるモザイクの技術を習得した中丸の帰国は、当時相当な評判であったのではなかろうか。白馬会開催以前に藤島が、《洗礼の天使》などの中丸の滞欧作品を見る機会があったと思われる。

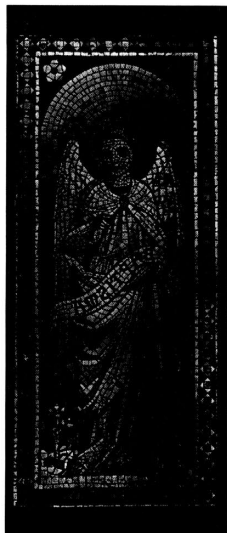


fig. 11 中丸精十郎《洗礼の天使》グラス・モザイク、75.2×32.7cm、東京藝術大学所蔵



fig. 12 藤島武二《天平の面影》石橋美術館

よくぞあの時代にネオ・バロック様式の、また、明治洋風建築の総決算といわれる、明治時代最大のモニュメントである東宮御所、現在の迎賓館が、この当時造営されていた。この東宮御所の造営が二つ目の、そして最も大きな動因ではないかと思われる。

明治絵画館の壁画、和田英作《憲法発布式》に描かれている明治宮殿の装飾は日本画家の手になるもので、洋画家は、この造営には一切関わりがなかった。明治宮殿が竣工

してから8年後、大正天皇の結婚を控え、東宮御所の造営が計画された。アメリカ、イギリス、フランス、オーストリアなど欧米各国の宮殿建築を調査し、帰国した片山東熊は、当時造営中であり、1908年に竣工したオーストリアの新王宮、フランス・バロック建築の代表作といわれるルーヴル宮東面や、フランス海軍省庁舎などを参考に御所の設計をした。外観はネオ・バロック様式を導入した。絶対主義国家を飾るにふさわしい室内装飾が施こされる設計になっていた。1899年着工、10余年の歳月を掛け、510万余円の巨費を投じ、1908年に竣工した。内部は華麗な室内装飾が施され、フランス18世紀末・19世紀初頭の様式を主に、各種の様式が完璧な緻密さで再現された。天井画ではあるが、油彩で描かれた画布が貼付けられている⁷⁰⁾。

1900年パリ万国博覧会のため、フランスへ出張した黒田清輝は、東宮御所御造営局より御所のための室内装飾の調査を委嘱された⁷¹⁾。華麗な宮殿の、古典主義的な壁画の調査も行ったことであろう。黒田がアール・ヌーヴォーの資料をフランスより持ち帰ったことは周知のことである⁷²⁾。東宮御所のための、このアール・ヌーヴォーとはあい対するような、華麗な宮殿の室内装飾資料も持ち帰ったはずである。しかし、黒田が東宮御所御造営局に何時、どのような報告を提出したのか分からない。1904年黒田は東宮御所御造営局に片山を尋ね「装飾畫ノ事ニ就キ色々話有リ、先ヅ謁見室壁掛織物下図ヲ依頼」され、その下絵を提出したが、採用されなかったようである⁷³⁾。

1905年5月1日東宮御所東二の間の壁掛織物を制作をする二代目川島甚兵衛の推薦により、浅井忠にその下絵の制作が、東宮御所御造営局より委嘱された⁷⁴⁾。これは、1904年に黒田に委嘱されたものなのであろうか。黒田の『日記』には、黒田が片山東熊と会い、謁見室の綴織りの下絵を委嘱されたとき「まず壁掛織物の下絵の制作を」とある。ということは、その下絵が完成したら、他にもという含みがあったように思える。なお、東二の間も謁見室である。1906年9月黒田清輝、岡田三郎助に「洋画製作の下命」があった。黒田には楕円形に風景画の、岡田には第三客室の装飾画、楕円形に草花図の制作の委嘱があった⁷⁵⁾。『岡田三郎助作品圖録』を見ると、1906年作という、草花図の天井画の下絵、1906年と年記のある草花図の習作と思われる作品の図版がある。年記からみて⁷⁶⁾、これは実現できたかどうか不明であるが東宮御所のための天井画の下絵や、習作だったのではなかろうか。また、和田英作にも東宮御所の装飾画制作の委嘱があったらしい⁷⁷⁾。東二の間のための《武士の山狩》完成後、浅井に天井画制作が委嘱された。天井画の下絵ができた段階で、浅井は鬼籍に入り、天井画は弟子渡部審也により制作された⁷⁸⁾。東宮御所造営の記録には、浅井忠の壁掛織物下絵の委嘱に対する報酬の記録があ

るが、黒田、岡田には装飾図案の制作の記録があるだけである⁷⁹⁾。《武士の山狩》以外、どの部屋の装飾か不明である。

東宮御所の壁画を手掛けたいと密かに望んで藤島が、パノ・デコラチフとして制作したのが《天平の面影》だったのではなかろうか。先に述べたように1904年白馬会第9回展に藤島は装飾用として《蝶》を出品している。

1905年の白馬会は、10周年を記念して記念室が設けられ、新作と一緒に画家自身の選択によるものであろう、旧作が展示された。藤島は新作として《天平の面影》と対幅になる、すなわち装飾画「天平時代の美人像」を出品しようと制作してらしい⁸⁰⁾。「豊機雲」という題で出品作品を制作中という雑誌の記事もある⁸¹⁾。しかし、藤島は「豊機雲」を完成することができなかったのだろう。旧作《天平の面影》のみの出品であった。

ところで、「現今の大家(十五)藤島武二氏」に掲載された《天平の面影》の図版は『美術新報』(1902年10月)に掲載された図版と同じ右下に署名のある図版(fig.13)である。また、同白馬会第7回展に出品された作品と思われる⁸²⁾《天平の面影の習作》(fig.14)の女性の頭部は『美術新報』掲載の署名のある図版の肩がやや吊上がった女性に似かよっている。モデルは同じであるが、石橋財団石橋美術館所蔵の《天平の面影》は旧赤星家所蔵である。つまり、「現今の大家(十五)藤島武二氏」では《蝶》や滞欧作品の一部は赤星家所蔵になっているが、《天平の面影》は赤星家の所蔵ではない。何時《天平の面影》が赤星家の所蔵になったか分からない。赤星家は赤坂邸の装飾のために、ある程度纏めて藤島



fig. 13 『美術新報』(1902年10月5日)掲載の《天平の面影》



fig. 14 藤島《天平の面影の習作》1902年、油彩・画布、45.1×37.2 cm、個人蔵、東京

の作品を手に入れたのではなかろうか。旧赤星家所蔵、現在石橋美術館所蔵の《天平の面影》は作者によるレプリカなのかもしれない。

10周年記念の展覧会に旧作《天平の面影》のみ出品ということは、この作品が、当時藤島にとって特別意味ある作品であったに違いない。しかし、藤島は回想記の中で、《天平の面影》や《蝶》などの作品についてまた、その作品を制作した時代についても、何も語っていない。なぜ語っていないのだろう。語りたくないわけでもあったのだろうか。

1905年9月20日白馬会開催中に、藤島の留学が決まった。黒田は、藤島の留学が遅れた理由について「岡田や和田の留学が先に決まり、助教授に適當な人がない為」遅くなったのだと述べている⁸³⁾。しかし岡田は1902年1月に帰国し、東京美術学校洋画科ではなく、図案科の教授になっている。また、和田の帰国も、翌1903年であった。岡田や和田の帰国直後に、藤島の留学が決まってもおかしくはない。それがなぜ、1905年の秋になってからなのだろうか。そして、帰国後の処遇もおかしい。

藤島がパノ・デコラチフとして《天平の面影》を制作していたころ、油彩画による壁画を設置する計画のあった洋風建造物は東宮御所のみであった。また、藤島がヨーロッパへ出発する以前に、洋画家の制作した油彩画を壁面に設置する計画、あるいは設置していた洋風建造物は東宮御所、北浜銀行本店と上野凱旋門だけであった。油彩画により東宮御所の壁面装飾が設計されてから以降、また、日清・日露戦争の勝利を機に、日本の資本主義経済の興隆に

よる富の蓄積に伴い、極く少数の個人の西洋館、そして地方の個人の西洋館の壁面にも、暫時洋画家による油彩画の壁画が設けられるようになった。それ以前は、例えば、明治宮殿や、辰野金吾設計の日本銀行本店(1898年竣工)の貴賓室のように、日本画家の手になる壁画であった。

留学中の藤島について、上田敏は「絵を描いていないという噂があると」と記している⁸⁴⁾。藤島に留学の目的をも忘れるほどの魅惑的な出会いがあったのか。あるいは何か心にわだかまる不満といったものがあってのことなのだろうか。東宮御所の装飾画の制作との絡みとみるのは穿ち過ぎであろうか。

藤島が留学より帰国した後も、和田英作などが東宮御所の壁画を制作していた。藤島にその委嘱はなかった。

藤島に宮内省より油彩画制作の、油彩画による壁画制作の委嘱があったのは、1926年昭和天皇の大礼を祝し、学問所を飾る油彩画の制作と、1931年吹上御苑内に建造された花陰亭の装飾パネル、すなわち壁画の制作であった。特に藤島は学問所を飾る油彩画にテーマを「日の出」と決め、その制作ため、10余年の月日を懸け、北は蔵王山から南は台湾、そして中国内モンゴまで、そのモチーフを探して求めて行脚したのであった。その油彩画《旭日照六合》を完成させたとき藤島は、71歳であった。相当な執念である。晩年、病床で藤島が内田巖に「繪は寫生ばかりではいけぬ、しかし結局自分なぞも寫生で終わってしまった」⁸⁵⁾と語ったという。藤島が手掛けた壁画は、明治絵画館と花陰亭であった。花陰亭の壁画は、「潮岬」とテーマの指定があり、風景画である。「過去に於いても、将来に於いても、自分の遣らうと思う方面は、装飾畫である」と望んだ装飾画を、藤島はついに手掛けることができなかったのである。

岡田三郎助の下絵による《上野凱旋門天井画》について、下記のような説明がある。「左方の中央には地球を掌上に載せたる名譽の女神を畫き、兩側に忠實親和の二神を現はし、忠實の神には犬を添ふ。右方の中央には勝利の女神月桂冠を手にして起ち、平和と融和の二神を従へ、平和の神は其手の果物を鳩の啄はまんとする所を示し、融和の神は喇叭を携へ、前後には人道と公正をしめせり。」⁸⁶⁾ この上野凱旋門がどのような建造物であったのか分からないが、《上野凱旋門天井画》の図像は西洋のギリシャ神話の図像にもとづいたもので、それぞれの神の持物も西洋の伝統にしたがって描かれたのだろう。また、岡田制作の旧交詢社演藝室の壁画《九つのミュージック》も西洋のミュージックの図像にもとづいて制作され、ミュージックの持物、背景も西洋のその伝統にしたがって描かれている。すなわち、それは凱旋門の天井画に、演藝室の壁画にふさわしいテーマであったろう。

慶応義塾大学旧図書館のステインド・グラスの図像について、和田英作は下記のように説明している。「泰西文明のシンボル女神が、塾章ペンを手に入ってくるところ、弓矢を持ったミリタリズムの表徴たる鎧武者が白馬をおりて迎えている。下方叢生しているのは笹や茨で、今後泰西文明によって開かれようとするカルチャーなき荒野のよう」⁸⁷⁾と。つまり、西洋近代文明に対して笹や茨で未開地日本を表徴しているのである。これは福沢諭吉の教育理念を、端的に図像化しているものと思われる。と同時にこれは明治国家の近代化への意志を表象たものでもある。

中央停車場皇室昇降口中央ホールの壁画は《海の幸》《山の幸》というテーマで、依頼は神代の人物で描くということであったようだが、黒田の提案により大正時代、当時の風俗でその図像を表した⁸⁸⁾。近代資本主義の産業によって生産されるであろう「幸」を図像化したものと解釈できるのである。

和田英作制作、旧岩崎家高輪邸舞踏室の壁画は風景画である。富士山、三保の松原の壁面装飾に鶴の天井画で日本的な縁起の良いテーマともいえる。

旧大倉喜八郎向島別邸蔵春閣2階のモザイクの廊下の意匠について中丸精十郎は「主人鶴彦翁の意匠で、言問の故事に因み、光琳風の波に都鳥の図按、これは純然日本化したものである」⁸⁹⁾と述べている。

上記のように当時の洋画家による、あるいは洋画家出身者による建築装飾は、その装飾する場所にふさわしい図像で、あるものは象徴的な意味を持たせている。先に引用したように、「意味を有たせたい。其題目の選み方は勿論其取扱に於いてもそうありたい。西洋には神話があった、普ねく藝術の上に用ゐられて居るけれども、日本では神代以来の傳説などがあつても藝術の上には廣く用ゐられて居ない。それを今後洋畫に試みるに苦心と工夫を要する。同じ装飾畫にしても之を用ゆる場所に應じた意味持たせなければなぬ例えば、西洋にては昔の宮殿などには人の意を引立たしめる様な装飾畫がある。」と藤島は述べている。藤島のいう壁画とは装飾する場所にふさわしい意味、すなわち、象徴的な思想を持たせた構想画であろう。そこで、《天平の面影》や《蝶》を藤島がいかなる構想の下に制作したのか、そして、いかなる象徴的な意味を添加できたのかを最後に考察してみたい。

1902年1月上梓された川上瀧爾、森廣著『はな』の装幀は藤島の手になるものであった。藤島による挿絵も3点挿入されている。この挿絵の版画⁹⁰⁾のうち《花菖蒲》(fig.14a)《菊、萩、撫子花》(fig.15)の2点が《天平の面影》と一緒に白馬会第7回展に出品されている。この『はな』は植物図鑑であるとともに、花言葉、その花に因んだ古今東西の詩歌や日本、西洋の神話が載せられている。例えば、菖蒲につ



fig. 14a 藤島《花菖蒲》1901年、版画、d.11.3cm



fig. 15 藤島《菊、萩、撫子花》1901年、版画、18.2×10.8cm

いて下記のような説明がある。「欧米の到るところ、一般に殿堂の装飾として種々に彫刻せらるるとか(中略)この花を見ん人々は、唯に其色香のみならで熟誠てふ意味を表す此花を賞する心を喚び起こしてよ」と。また、桜について下記のようにある。「敷島の和魂を標識するてふ此花」⁹¹⁾と。つまり、西洋伝統の花の意味を説明している。とともに、後年の暗いイメージと重なるが、日本特有の象徴的な意味を説明している。これは日本固有の象徴性の研究が、当時日本でなされていたことを示している。これが婦人雑誌『家庭雑誌』にも転載されている⁹²⁾。つまり、物に抽象的な意味があると説明した本に挿入された版画が《天平の面影》と一緒に白馬会に出品されたのである。「意味を持たせたい」という、その意味を説明した本の装幀を、藤島が手掛けている。

天皇の紋章である桐竹鳳凰文を念頭に制作されたのであ

ろるか、《天平の面影》は鳳凰の模様のある腰壁のもと、正倉院御物の模造の箜篌を持ち、桐の木の下に佇む女性が描かれている。その背景は「王」を象徴するのであろうか。金色に閉ざされている。これは明らかに「光明皇后」を描いたものに違いない。この《天平面影》と対幅で、白馬会第10回展に出品するため制作中であった「豊機雲」は、『万葉集』第1巻の額田王の「わだつみの豊機雲に入日さし今夜の月夜さや照りこそ」から想をえたものであり、「美人立琴を持して夕陽湖畔に立って豊機雲を見て物を思ふ様」であり、日本的テーマであるという⁹³⁾。「光明皇后」と「額田王」という古代日本を代表する女性二人をモチーフにして装飾画を構想していたのだから、装飾画としては華やいだものになったであろう。しかし、藤島は「豊機雲」を完成できなかったのか、白馬会第10回展には旧作《天平の面影》のみの出品であった。ところで、山の湖を背景に湖畔で、女性が等身大の箜篌の横に座す、ブリヂストン美術館旧蔵の《天平時代》⁹⁴⁾(fig.16)はこの「豊機雲」の習作ということになるだろうか。

《蝶》(fig.17)は、1904年白馬会第9回展に《夕》(fig.18)《朝》《婦人肖像》(fig.19)とともに出品されたものである。《蝶》のほか《夕》《婦人肖像》は『明星』に図版が掲載されているが、《朝》は不明である。石井柏亭が、「人物と朝顔と美しき調和を得たり」⁹⁵⁾とその展覧会評で述べており、1987年京都市美術館で開催された「藤島武二展」に出品された《婦人と朝顔》(fig.20)が《朝》ではなかろうか。モデルは他の3点と同じ女性である。この4点の図版を並べて見ると明らかにラファエル前派の影響を如実に物語っている。藤島がラファエル前派の影響を受けた作品を制作したのはこの年だけである。また、《蝶》にオディロン・ルドンの影響が指摘されている。その根拠は《蝶供養帖》にあるルドンの作品の模写である。《蝶供養帖》には藤島が模写したルドンの作品は2点⁹⁶⁾(fig.20a)あることが分かっている。その内の1点がパリのブチ・パレ美術館所蔵の《花と蝶》(fig.20b)で、その制作年は1910-14年頃となっている。もう1点の作品も同じような構図で蝶が描かれているもので、制作年は《花と蝶》と違わないはずである。藤島がルドンの作品を模写したのは《蝶》の制作後で、《蝶》にルドンの影響を指摘することはできないであろう。

この《蝶》は黄色の衣を纏っている横向きの少女が描かれ、少女の周りを21頭の蝶が群飛んでいる。少女は、蝶が蜜を吸っている黄色の花を摘み、唇に当ている。《天平の面影》と同様に平面的に描かれている。蝶は藤島による創造のものではなく、9頭の蝶がアラン・J.ハンクスによって同定されている⁹⁷⁾ように写実である。ツババニチョウ、リュウキュウコムラサキ、ナガサキアゲハ、カラスアゲハ、ヤマキチョウ、ジャコウアゲハ、ルリタテハ、クジャクチョウである。この同定された9種の蝶は、日本でも南



fig. 16 藤島《天平時代》1905年頃, 油彩・画布, 29.3×29.5cm, プリヂ
ストン美術館旧蔵, 現在所在不明



fig. 17 藤島《蝶》1904年, 油彩・画布, 44.5×44.5cm, 個人蔵, 東京



fig. 18 藤島《夕》1904年, 所在不明

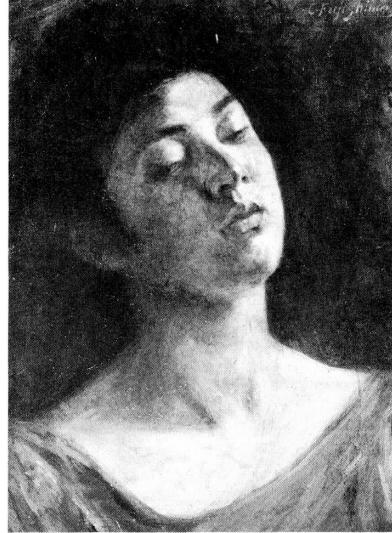


fig. 19 藤島《婦人肖像》1904年, 油彩・画布, 46.6×32.3cm, 個人蔵,
大阪

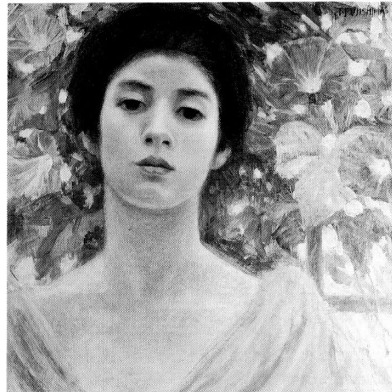


fig. 20 藤島《朝》(?) 油彩・画布, 46.0×45.6cm, 個人蔵



fig. 20a 藤島《蝶供養帖》個人蔵, 東京



fig. 20b オディロン・ルドン《花と蝶》1910-14年頃、水彩・板、22.5×15 cm、ブチ・パレ美術館、パリ所蔵

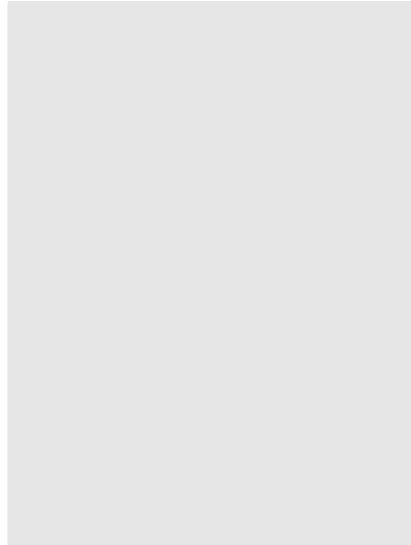


fig. 22 「胡蝶」

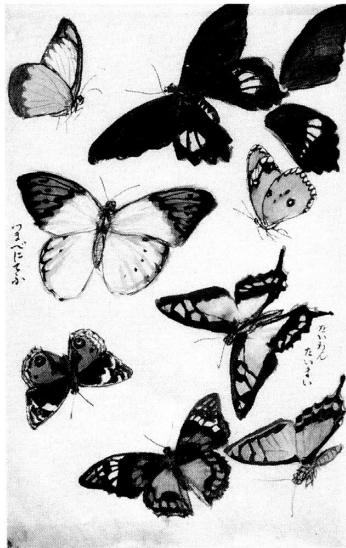


fig. 21 《蝶供養帖》

方に住み、関東地方では見ることができない。ツバベニチョウは藤島の出身地薩摩の蝶である⁹⁸⁾。「ツマベニチョウ」をツマベニチョウと、藤島は認識して描いたようである。(fig.21)

さて、《蝶》に描かれている横向きの少女が、唇に当てている黄色の花は山吹の花であろう、花を山吹とするとこの作品は絵解きできるのである。衣の襲ねの色目に山吹があ

り、山吹色はクチナシの黄色に通じるのである。つまり、少女は花の香を嗅いでいるのではない。そして、《蝶》は雅楽の曲〈胡蝶〉(fig.22)から想を得たものと思われる。少女が描かれているとするのは、この雅楽の曲〈胡蝶〉による。〈胡蝶〉は蝶の模様の衣裳を着け、背に蝶の羽を負い、頭に天冠を付け、その天冠に山吹の枝を差して、手に山吹の枝を持った童子4人による舞である⁹⁹⁾。天冠は童舞に用いる頭飾りである。山吹の花は蝶の象徴である。蝶の精である少女の回りに蝶が群飛び、少女は、その象徴である山吹を唇に翳し、山吹色の衣を纏っている。山吹は日本原産の固有の灌木である¹⁰⁰⁾、当時この山吹に、西洋の花言葉のような意味はなかったろう。もし藤島がこのような意味を託したのだとしたら、それは藤島の創造である。これは明らかに新しい日本的なテーマであるといえるのであろう。藤島の遺作展には、現在所在不明になっている舞楽〈蘭隆王〉を描いた作品、《舞楽図》(fig.23)が出品されている。また、《画稿集》には天冠、鶏婁鼓、一鼓、鞆鼓の桴等の舞楽の楽器や道具が描かれている。(fig.23a, 23b) 藤島は舞楽に一方ならぬ知識があったようである。〈胡蝶〉を知っていたに違いない。

余談であるが、《蝶供養帖》に陸治《群芳冊》(静嘉堂文庫所蔵)の中からの蝶の模写(fig.24)がある¹⁰¹⁾。これは、1931年岩崎家高輪邸で模写したものである。岩崎家高輪邸に、和田英作による壁画を施した舞踏室があることを、藤島は熟知していたはずである。どのような気持で、藤島はその模写を行ったのだろうか。



fig. 23 藤島《舞楽図》所在不明



fig. 24 《蝶供養帖》

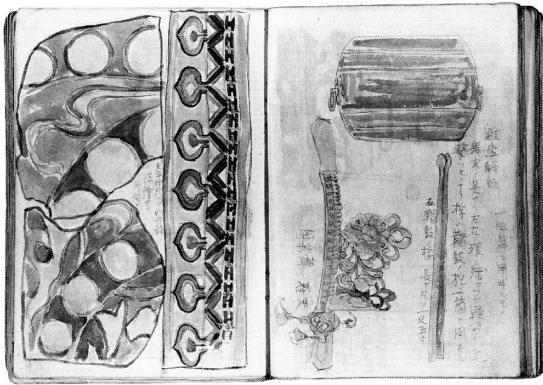


fig. 23a 《画稿集》ブリヂストン美術館

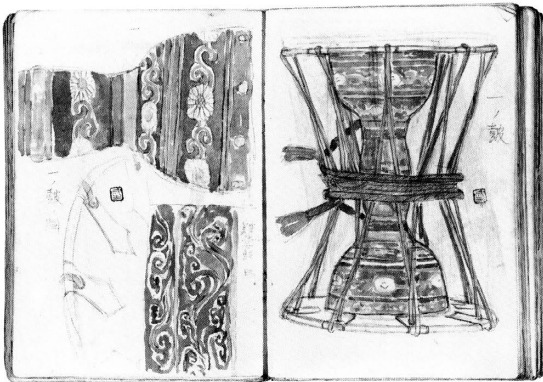


fig. 23b 《画稿集》

《天平の面影》《諧音》「豊機雲」や《蝶》には明らかに雅楽の影響が見られる。対幅となるはずであった《天平の面影》「豊機雲」や《諧音》は古代の雅楽の楽器が重要なモチーフになっている。藤島がモチーフに使用した古代の楽器は、平安時代の雅楽の楽制の改革で使用しなくなった楽器であり、箜篌は正倉院に2丁分の残欠しか残っていない。明治時代になって正倉院御物整理掛により復元、模造されたものを、藤島はモチーフとしたのであった。今日、その模造の箜篌は正倉院御物の箜篌残欠の参考品として展示されるだけであり、それを研究のテーマにすることはあるまい。正倉院御物整理掛の資料は全てなくなったという。その資料の発見を期待したい。それにより、藤島が《天平の面影》を構想した、その動機の一部が解明されるのではなかろうか。また、《蝶》は雅楽の曲《胡蝶》から想を得て制作されたものと思われる。これらは東宮御所を密かに想定し制作された装飾画といえるのではなかろうか。一子相伝の遠い過去から、明治の時代も現在においても、雅楽は天皇家の式楽である。「天皇制を標榜する近代国家日本にとって、宮廷建築を飾ることは、国家の表貌を飾る」ことであるという¹⁰²⁾。藤島の装飾画制作への意欲の根底には、このような国家主義を背景としたモニュメンタルな構想画を制作したいという意欲があったのではなかろうか。病床の藤島を尋ねた内田巖は「最後迄矢張りシャヴァンヌと會はなかつた事とは關なく装飾畫『精神思想の持つモニュメンタルな偉大な構想畫』作成の希望を捨てなかつたのだらう」と述べている¹⁰³⁾。藤島は西洋の正統なアカデミズムの作画法により、日本的なテーマで、その建造物にふさわしい表象性

をもたせた装飾画を制作したいと希望していたのではあろう。しかし、残念なことに、当時藤島のこのような構想による装飾画は実現できなかった。また、「日露戦争の勝利の証しとして、世界最大の天皇家の駅として宮城に向きあって構えられた国家の表玄関」東京駅の開口部のアーチを縁取るアル・ヌーヴォー風の崩しについて、「町の建築の作法であり、絶対主義国家の大礼服仕立て」¹⁰⁴⁾はないという指摘がある。藤島の『明星』の装幀に見られるような、世紀末芸術アル・ヌーヴォーの影響もグラフィック・デザインというところでのみ指摘できるのである。

青木繁の没後、遺作展開催を機に上梓された『青木繁畫集』に掲載された追悼文の中で、画家正宗得三郎は青木に「壁畫を描かせなかった事が最も遺憾であり、かつ日本の大なる損失である」と記している¹⁰⁵⁾。また、後年、明治絵画館の壁画を制作する画家の人選がなされていた頃、岸田劉生は『日記』に、黒田清輝より連絡があり、これは明治絵画館の壁画の件と、喜んで出掛けたが、別の用件であったのがっかりしたと記している¹⁰⁶⁾。画家にとって、大画面のモニュメンタルな構想画の制作は魅力ある仕事であったに違いない。先に述べたように洋画家による装飾画制作は大正天皇の東宮御所、現在の迎賓館の造営に深く関わっている。明治浪漫主義と言われる時代に造営されており、ある意味で、その根底をなしていたものと思われる。そして、日本近代美術の行く末を決定したものといえなくはない。ここであえて省いたが、昭和になってからも、大画面によるモニュメンタルに装飾画は制作されている。例えば、藤島武二、和田英作による皇居吹上御苑内にある花陰亭の壁画、岡田三郎助よる満州国政務庁舎の壁画、青山熊治による九州帝国大学工学部会議室の壁画、辻永による帝都高速度交通営団浅草駅の壁画など。国会議事堂にも壁画が施されている。藤田嗣治も壁画を制作している。坂本繁二郎は石橋正二郎の依頼により、石橋が建造し、寄贈した久留米工兵第十八大隊の三勇士記念館の壁画を手掛けた。装飾画制作も時代が下がるに連れ、芸術家の自由な発想によるものではなくなる。藤島は戦争画を描いていないという。しかし、昭和天皇の大礼記念として委嘱され、内蒙古の砂漠で想を得た《旭日照六合》は、藤島が意図したものであるか分らないが、日本の帝国主義による国土拡張政策を表象したものとなっている。また、朝鮮総督府庁舎、満州国政務庁舎、台湾総督庁舎に、それぞれ植民地政策を表象している壁画が施された。このようなモニュメンタルな構想画の延長線上に戦争画の制作を考察しなければならぬだろう。「明治美術においては、少し皮肉な言い方をすれば、芸術的課題と国家的課題とが実にもごに広延し合っている。明治美術のなかには、日本の近代における美術の有りとならぬ問題の根源が埋もれているようにさえ思

われる」¹⁰⁷⁾と、菊畑茂久馬が鋭く指摘している。

明治浪漫主義の時代の表層を華やかに彩ったものの一つに西洋の世紀末芸術、象徴主義の受容がある。

内田が、また、石井柏亭がピュヴィス・ド・シャヴァンヌの影響を指摘している。藤島はシャヴァンヌの手掛けた壁画の、画集からの敷写をしている。《天平の面影》、《蝶》はシャヴァンヌの手掛けた壁画のように平面的に描かれている。藤島は、シャヴァンヌやラファエル前派などの象徴主義の影響を少なからず受けている。フランス美術は別にして、象徴主義の受容で重要なことは、『太陽』や『帝国文学』に掲載された、姉崎正治により留学先のキール、ベルリン、ライプツィヒ、ロンドンより送られてきた論文である。リヒャルト・ヴァーグナーのオペラ、ラファエル前派を紹介し、それをとおして表象主義(象徴主義)を日本へ紹介したのだ。帰国後最初の東京帝国大学での講義が神秘主義であり、哲学の新傾向示した表象主義論『復活の曙光』を上梓。当時の音楽、文学、そして美術に大きな影響を与えている。《天平の面影》《諧音》《蝶》に見られる西洋音楽の影響や、《蝶》《夕》《朝》《女の肖像》に見られるラファエル前派の影響は、姉崎正治の表象主義論の影響とみられる。姉崎正治の全集は自選によるものである。姉崎の全集が出版され、再評価がなされることを期待したい。

註

- 1) 坂井犀水「現今の大家(十五)藤島武二氏」『美術新報』1911年7月、pp. 272-273
- 2) 『美術新報』1902年10月5日、p.5
- 3) 『明星』1904年11月、p.19
- 4) 藤島武二「思いで」『季刊美術』1942年12月(『藝術のエスプリ』中央公論美術出版、p.239)
- 5) 藤島武二《縮図帖》(ブリヂストン美術館蔵)の中に、オルリックが藤島に贈った版画が貼込まれており、その版画に鉛筆でM. Fujishimaと書込みがある。白馬会の主だった会員は、1900年パリ万国博覧会などに出張中で、日本にはいなかった。オルリックが日本で制作した版画を、「白馬会」で展示することを決めたのは藤島や長原孝太郎たちであったはずである。
- 6) 「天平の服装を用いた装飾パネルとしては、當時に於ては先驅的なものであったに違いない」(石井柏亭「藤島先生の畫業」『藤島武二画集』東邦美術学院、1934年、p.2)
- 7) 『白馬會畫集』(白馬會、1902年)に《雨後》《松》《泊舟》が掲載されている。
- 8) 『館報』no. 31

- 9) 『館報』no. 32-33
- 10) 「現今の大家(十五) 藤島武二氏」p.271
- 11) 「現今の大家(十五) 藤島武二氏」p.272
- 12) 「現今の大家(十五) 藤島武二氏」p.271
- 13) 「現今の大家(十五) 藤島武二氏」p.272
- 14) 「現今の大家(十五) 藤島武二氏」p.273
- 15) 河東義之編『ジョサイア・コンドル建築図面集 II』中央公論美術出版, 1981年, pp. 48-50(解説頁)
- 16) 矢代幸雄『近代画家群』新潮社, 1955年, p.21; 矢代は、食堂の装飾画制作を藤島の方から申出でたと記している。
- 17) 樺山愛輔次女, 白洲正子氏より伺った。
- 18) 『ジョサイア・コンドル建築図面集 II』pp. 69-71(解説頁)
- 19) 『美術新報』第206号, 1911年11月, p.41
- 20) 『近代画家群』p.21
- 21) 『報知新聞』1913年1月25日(『ジョサイア・コンドル建築図面集 II』p.71)
- 22) 赤星家には藤島の滞欧作品が2, 30点, 初期の名作と言われる作品もいろいろあったらしい。また、藤島は赤星より援助を受けていたらしい。(『近代画家群』pp. 21-22)
- 23) 隅元謙次郎『藤島武二』日本経済新聞社, 1967年, pp. 28, 30
- 24) 『美術新報』1903年5月5日, p.31(「新築の各室に洋式の壁画畫くことを決定、その揮毫を黒田清輝氏に依頼したる」); 『同』1903年5月20日, p.20(小林萬吾が壁画を制作することになった); 『同』1903年10月20日, pp. 126-27(「入口窓及び戸棚の据付場所等を除き畫面凡そ50坪」とあり, 四方の壁, 天井も壁画で覆われていた)
- 25) 和田英作「竣工したる中央停車場の壁画」『美術新報』1914年9月, pp. 426-428, 30; 「中央大停車場の内部装飾」『建築工藝叢誌』1913年9月, pp. 24
- 26) 『建築雑誌』1903年7月, pp. 369-70(「階下のベランダは大理石のモザイク中丸精十郎之を造る」); 「須磨の美術園」『美術新報』1905年7月5日, p.62(「一間半ばかりの廣さに引廻した廊下で總て五色の石を集めてモザイクを敷き詰めた」)
- 27) 『横浜正金銀行建築要覧』p.5(「正門階段上廣場 仏國産各種ノ石材ヲ混用シタル「モーゼック床」とある。これは現在神奈川県立博物館馬車道の入口である。ここに敷いてあった絨毯を、少し剥がして見せて頂いたが、モザイク床ではなく、古い大理石の床であった」)
- 28) 中丸精十郎「モザイク」『建築工藝叢誌』1912年7月, p. 32(「私の製作品中最も面積の廣いのは上野表慶館階下の敷石で50坪のモザイクは、希臘風」); 「表慶館建設概要」『建築雑誌』1909年1月, p.66(「中央廣堂及小圓塔階段室の部分には大理石と佛國産七色の大理石モゼックを以て之を飾」とあるが、その制作者の名前は記載されていない。)
- 29) 山口廣, 日大山口研究室「近代建築再見(11)」『建築知識』1984年5月, pp.45~51(『近代建築再見』(株)建築知識, 1988年, pp. 94-99)
- 30) 中丸「モザイク」p.32
- 30a) 中丸「モザイク」p.32(大橋新太郎は博文館社長で、博文館関係の建造物はすべて清水組が手掛けている。)
- 31) 「上野凱旋門の天井装飾」『美術新報』1905年12月20日, p.15
- 32) 『趣味』1911年3月巻頭図版, 『美術新報』1911年5月, p. 122; (『メナード美術館名作展カタログ』石橋財団ブリヂストン美術館, 1990年, pp. 133-34参照)
- 33) 岡田三郎助(談)「新たに成れる帝国劇場 貴賓休憩室の壁画」『美術新報』1911年3月, pp. 165-166
- 34) 辻永編『岡田三郎助作品圖録』(便利堂, 1930年)の年譜には1918年「臺灣總督府廳舎揮毫囑託せらる」とあり, no. 21, no. 22には台湾総督府庁舎の壁画下絵として《台湾神社》, 《殿下御上陸図》が図版掲載されている。
- 35) 加藤子柏堂「天井畫(二)」『建築工藝叢誌』1912年10月, P. 40(第二次世界大戦で内部に火が入り, 壁画は消失した。)
- 36) 『美術新報』1911年5月, p.122
- 37) 和田英作(談)「新たに成れる帝国劇場 天井及び食堂の装飾畫」『美術新報』1911年3月, pp. 161-166
- 38) 『慶應義塾大学図書館史』慶應義塾大学三田情報センター, 1972年, pp. 93-94
- 39) 和田英作「日光東照宮宝物館壁画」『建築工藝叢誌』1915年6月, pp. 6-8(宝物館が建替えられたのとき, この壁画だけ取外され, 新宝物館の壁に設置された。)
- 39a) 鶴飼長三郎「二楽荘工事概要」『建築工藝叢誌』1913年9月, pp. 2~6
- 40) 『美術新報』1911年5月, p.122
- 41) 『美術新報』1911年5月, p.122
- 42) 『京都の明治文化財第2編 美術・工芸』(財)京都府文化財保護基金, 1970年(1979年改訂版)pp. 178-181(この天井画は社屋が建て替えられたとき, 新築された社屋の貴賓室の天井に貼付けられた)
- 43) 奥山恒五郎「伏見丸公室の装飾」『建築工藝叢誌』1915年4月, pp. 18-19
- 44) 染谷滋「湯浅一郎—近代洋画史の証人—」『湯浅一郎展目録』群馬県立近代美術館, 1991年, p.14
- 45) 染谷「前掲書」
- 46) 『国指定重要文化財旧松本家住宅』(社)西日本工業倶楽

- 部(パンフレット)；「和田三造 絵画と色彩とデザインと」『和田三造とその偉業』、六藝書房、1984年、pp. 33-35(給費留学のためフランスに渡った和田は留学期間延長のため松本健次郎の援助を得た。帰国後、1910年に竣工した松本邸のため、その援助の礼に、和田は階段のステンドグラスの下絵、手書南蛮更紗の壁掛け、並びに食堂の出入口上部の装飾画を制作した)
- 47) 「和田三造 絵画と色彩とデザインと」pp. 37-39
- 48) 松岡壽『公會堂繪畫説明書』1918年
- 49) 大原美術館長藤田慎一郎氏より伺った。
- 50) 『児島虎次郎略伝』児島虎次郎伝記編纂室、1967年、p. 178(大原家大阪上本町別邸サロンの壁画は、児島虎次郎《奈良公園》と、児島を通して制作を依頼したアマン＝ジャン《ヴェニスの祭り》であった。藤田館長によれば、大原家はこの別邸を手放したとき、壁画を取外した。アマン＝ジャン《ヴェニスの祭り》は、現在倉敷観光ホテルのロビーに取付けられている。)
- 51) 写真、資料提供：愛媛県立美術館
- 52) 内田祥三(手記)「東京帝国大学大講堂建築概要」(東京大学所蔵内田祥三文書)；「東京帝国大学安田講堂<講堂寄付に関する記録>」(安田保善社史編纂室)(1913年2月19日、27日壁画に関するスル小委員会が開催され、壁画の制作を委嘱する洋画家の候補に小杉未醒、藤島武二、和田三造、中村不折などの名前が上がり、協議の結果講堂舞台、廊下3ヶ所を小杉に、便殿3ヶ所を藤島に依頼することを決めている。)
- 53) 『大講堂竣工記念の写真帖』の便殿の写真には、藤島が依頼された壁面に藤島制作中という貼紙が貼られており、また、「下絵が裸婦であったので断った」という記事も見られる。(『東京大学新聞』)そして、石井柏亭は、まだ完成していないと述べている。(石井「藤島先生の畫業」p.3)
- 54) 『建築工藝叢誌』1915年6月、p.1
- 55) 山下新太郎『繪の科學』錦城出版、1933年、p.76
- 56) 長谷川路可「フレスコの話」『ブリヂストン・ニュース』1965年5月、P.39
- 57) 『黒田精輝日記第三卷』p.940
- 58) 『黒田精輝日記第四卷』p.1022
- 59) 『美術新報』1903年10月20日；洋画家で、最初に壁画を描いたのは山本芳翠である。日本においてではなく、フランス留学中に制作している。「日本風の趣味で特った壁畫の類を外國人の注文で拵らへて居た」(「故芳翠逸事」『美術新報』1906年12月20日、p.147)
- 60) 守屋正彦「中丸精十郎資料」『中丸精十郎とその時代展目録』山梨県立美術館、1988年、pp. 143, 146
- 61) 東京藝術大学に、中丸精十郎の卒業の記録はない。
- 62) 山梨絵美子「鹿子木孟郎 滞欧書簡(一)」『美術研究』344、1989年3月、p.152(「中丸氏(自費留学)」)
- 63) 中丸精十郎「モザイクの話」『趣味』2-2、1907年10月、pp. 16-18
- 64) 『黒田精輝日記第二卷』p.565
- 65) 中丸が手掛けたモザイクうち、このとき着工していたのは住友家須磨の別邸だけである。献納博物館(現表慶館)は大正天皇の結婚を祝し、建設が計画され、1900年11月宮内省より許可がでた。1901年4月着工された。「仏國産七色の大理石モゼーク」なのでもしかしたら。
- 66) 『工芸学校80年史』築地工芸会、1987年、p.34
- 67) 俵元昭編『芝家具の百年史』東京都芝家具商工業協同組合、1966、p.415：杉田と中丸と一緒に日英博覧会へ出張した。また、『工芸学校80年史』に日英博覧会へ出張のためそのとき着工中であった宮家のモザイク床を工芸学校の生徒が引継いで製作したとあるが、この宮家は竹田宮あるいは北白河宮邸(現高輪プリンスホテル)であろう。『美術新報』1903年10月5日、p.112(白馬会第8回の展の会場入口の装飾について「中丸精十郎氏製作せるモザイク擬の勝利女神」とある。)；『美術新報』1904年10月20日、p.118(白馬会第9回展ではモザイク室が設けられ、中丸モザイク工場製作のテーブルなどの家具も展示された)
- 68) 『美術新報』1902年10月5日、p.110(「洗禮の神」「花」のモザイク二面は同氏獨得の技倆にて我國にてはと参すべきもの)
- 69) 『十三松堂日記第一卷』中央公論美術出版、1965年、p. 308(東京藝術大学所蔵の中丸制作モザイクの作品は、この《洗禮の天使》1点のみである)
- 70) 小野木重勝『明治洋風宮廷建築』相模書房、1983年、pp. 243-248
- 71) 『明治工業史 建築篇』工學舎、1927年、p.219
- 72) 芳賀徹『みだれ髪系の譜—詩と絵画の比較文学』東京美術、1981年、p.40
- 73) 『黒田日記第三卷』pp. 743, 760
- 74) 『明治工業史』p.219
- 75) 『東宮御所装飾洋畫』『美術新報』1906年11月5日、p.126
- 76) 『岡田三郎助作品目録』no. 36, 37, 39, 99, 113, 114
- 77) 『美術新報』1913年12月、p.94、1914年2月、p.178(東宮御所の壁画揮毫中)
- 78) 『浅井忠』京都新聞社、1986年、p.430；『明治工業史』p.220
- 79) 『明治工業史』p.220
- 80) 『美術新報』1905年8月20日、p.86、9月5日、p.94(白馬

- 会に藤島が新作「天平時代美人」を出品するという記事がある)
- 81) 「戦後の日本畫」『繪畫叢誌』1905年9月, p.7(堀元彰「私論・明治三十年代の洋画と日本画—藤島武二《天平の面影》をめぐって—」『三彩』1990年7月, p.81)
 - 82) 堀「前掲書」p.90
 - 83) 「現今の大家(十五)藤島武二氏」p.271
 - 84) 上田敏「漫遊雜感」『趣味』1908年12月, p.40(「通信も寄こさないし繪も餘り描いてゐないとかである方面には評判が好くはないとか伝った人」もあるという)
 - 85) 内田巖「畫家と作品」高桐書院, 1948年, p.73
 - 86) 『美術新報』1905年12月20日, p.15
 - 87) 『慶応義塾大学図書館史』pp. 93-94
 - 88) 「竣工したる中央停車場の壁畫」pp. 426-428, 430
 - 89) 中丸「モザイク」p.32
 - 90) 川上瀧爾, 森廣『はな』裳華房, 1902年; 『白馬會畫集』には石版画とあるが、『はな』では木版となっている。
 - 91) 『はな』pp. 40, 65
 - 92) 『家庭雜誌』1904年6月
 - 93) 堀元彰『前掲書』p.91
 - 94) 石橋正二郎は《天平時代》を1952年9月1日数寄屋橋画廊に売却した。以後所在不明である。
 - 95) 石井柏亭「白馬會畫評」『明星』1904年11月, p. 32
 - 96) 隅元「藤島武二」挿図 no. 43
 - 97) Alan J. Hanks, 'Butterflies and Moths on Stamps I', Trote Entomological Association, Occasional Publication 1-6, 1977
 - 98) 長澤純夫『図説昆虫切手の博物誌』築地書館, 1982年, p.154
 - 99) 今井彰『鎌倉蝶』築地書館, 1983年, p.94-95
 - 100) 山田宗睦『花の文化史』読売新聞社, 1977年, p.137
 - 101) 「特集藤島武二」『三彩』1971年7月, 図版
 - 102) 小野木重勝『日本の建築[明治大正昭和] 2 様式の礎』角川書店, 1979年, p.158
 - 103) 内田『前掲書』p.73
 - 104) 藤森照信『日本の建築[明治大正昭和] 3 国家のデザイン』p.111
 - 105) 正宗得三郎「追想記(その四)」『青木繁畫集』政教社, 1914年, p.104
 - 106) 岸田劉生『日記』『岸田劉生全集第八卷』岩波書店, 1979年, pp.66, 74)
 - 107) 菊畑茂久馬『天皇の美術 近代思想と戦争画』フィルムアート社, 1978, p.12

付

「藤島武二《天平の面影》《譜音》《蝶》に表象された雅楽と西洋音楽」(1-4)

『館報』no.31, 1982年度, pp.36-47;

『館報』no.32, 1983年度, pp.38-47;

『館報』no.33, 1984年度, pp.21-34;

『館報』no.39, 1991年度, pp.44-59.

以上、拙論の発表の機会を与えて下さった石橋財団ブリヂストン美術館に、また、本稿を成すにあたって、御世話になった方々、各機関に御礼申上げる。

ブリュゲルの球体世界をめぐる

吉城寺尚子

ピーテル・ブリュゲルの《人間嫌い》(ナポリ, カポディモンテ国立美術館) (fig.1) と呼ばれる作品は、円形の画面に平地の風景が広がり、その中を頭巾とマントで身を包んだ白髯の老人が左に向かって歩いてゆくところを描いている。ところが、その老人は紐で腰に下げた財布を透明球に包まれた奇妙な人物に切り取られようとしており、しかも老人の行く手には、その歩みを阻むように鋭い鉄菱がばらまかれている。この老人については、遁世しようとしながら服の下に財産を隠し持つ守銭奴あるいは偽善者であるという解釈、また、それに対し、世間の策謀を無視することができるという愚か者であるという反論がなされてきた。画面の下部には「この世が不実だから、私は喪に服す」Om dat de werelt is soe ongetru / Daer om gha ic in den ru という銘文が書き込まれている。この銘文は後の時代に書き加えられたものだが、作品の主題を端的に述べている²⁾。

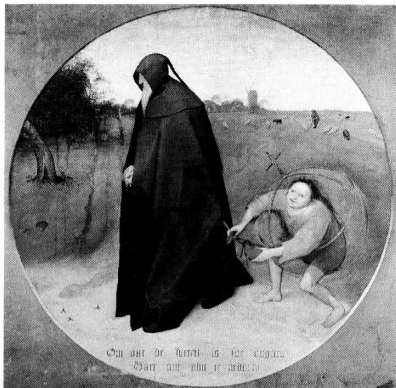


fig. 1 ピーテル・ブリュゲル《人間嫌い》1568年, ナポリ, カポディモンテ美術館

この《人間嫌い》とほぼ同じ構図の版画が、〈フランドルの12の諺〉という連作の一枚《浮世にしてやられた人間嫌い》としてヤン・ウィーリクスによる彫版で制作された。《人間嫌い》の老人は、ここでは頭巾ですっかり顔を隠して老人であるかどうかもわからない。この人物が透明球に包まれた「球体人間」に財布を盗られようとしているという図像は絵画作品の《人間嫌い》と同じだが、版画作品のほうは、鉄菱が消えたかわりに、背景に強盗に襲われる馬車と死体のぶら下がった絞首台が描かれ、世間を渡る困難さ

が一層あからさまに表現されている。この版画にも銘文が書き込まれており、画面の中にはフランス語で「私は喪服を着る、こんなに多くの欺瞞に満ちあふれる世界を見て」Je porte dueil voyant le monde,/ Qui en tant de fraudes abonde, 画面の周囲にはフランドル語で「世界が不実なので彼は喪服を着る、大抵の人々は訳も何もなくふるまう。今や生きるべきであるように生きるものはほとんどいない。人々は盗み、擱み、誰もが欺瞞だらけである。」De sulck draecht rou// om dat de weerelt is onghetrou, Die meeste ghebuijcken minst recnt en reden, Weijnich leefter nou// also hij leuen sou, Men rooft men treckt elck steeckt vol gheueijsde seden. とある³⁾。

《人間嫌い》の老人については、前述したようにさまざまに解釈されているが、一方「球体人間」の表しているものが、銘文の言葉を借りれば「不実なこの世」、すなわち悪意に満ちた世界であることははっきりしている。財布を盗もうとしている彼が身にまとっている透明球はT字型にバンドがかけられ、頂きには十字架が付いた十字架付き宝珠 Reichsapfel の形をしているからである。この形が「世界」の象徴であるという約束事には既に長い伝統があり、ブリュゲル自身も《ネーデルラントの諺》でしばしばそれを利用している。

《ネーデルラントの諺》には十字架付き宝珠が4か所に描かれている。前景の最も大きなものは《人間嫌い》のものと同じように透明球で、人間が上半身をその中に入れている (fig.2)。これは「出世しようとするなら、身をかがめねば



fig. 2 ピーテル・ブリュゲル《ネーデルラントの諺》(部分) 1559年, ベルリン, 国立美術館

ならぬ」Men moet zich krommen, Wil men door de wereld komen」という諺の図像化である⁹⁾。そのすぐそばでは貴族のような身なりをした若い男が「親指の上で世界をまわし」Hij laat de wereld op zijn duim draaien」ている。画面左側の家には十字架付き宝珠が逆さにとりつけられ、「倒錯した世界」De verkeerde wereldを表している。また、この球の上に開く小窓から男がお尻を突き出しており、「全世界を穢す」Hij beschiit de gehele wereld」という諺をも表している。親指の上で地球をまわしている男の少し奥では、僧服の男が玉座についたキリストに白いつけひげを付けている。これは「神に亜麻の髭をつける」Gode enen vlassenen baert maken」という諺を表している。ここでキリストが左手に持った十字架付き宝珠だけは、諺の意味を直接表すものではない。十字架付き宝珠を持ち、祝福の身振りをするキリストは救世主 Salvator mundi を表し、このキリスト像全体で諺の「神」という部分を表しているのである⁹⁾。

「世界」を球の形で表す伝統は古くより存在していた⁶⁾。円盤形の大地に半球形の天を被せた世界像は、バビロニアの宇宙観を受け継いだ古代ギリシャですでにヘシオドスの時代に見られたが、中心に「地球」がある完全な球形の世界スファイラ σφαῖρα は、ミレトス学派のアナクシマンドロス(紀元前610年頃—前546年頃)の学説に初めて現れた。また、紀元前6世紀末のイオニア哲学において、天は巨大な宇宙神で、その息は空気、血は水、皮膚は天空の穹窿であるというように、世界はマイクロコスモスである人間の身体に対応する部分を持つとされた⁷⁾。天の理想的な形としての球体に言及したのはギリシャの七賢人の一人タレス(紀元前580年頃活躍)とされている。ナポリの国立美術館には、球体を杖で指し示し、その形と意味を説明するタレスが他の賢人たちとともに描かれたモザイクが残されている⁸⁾。彼に寄せられた7つの質問と答えのうち二つは次のとおりである。誰が最も古いか?—神である。なぜなら神には始めも終わりもないからである。(それゆえ神は球体と考えられ、後にエンペドクレスによって、スファイロス σφαῖρος と名付けられた。)何が最も美しいか?—宇宙 κόσμος である。なぜならスファイラは最も完全で自明の形だからである⁹⁾。クニドスのエウドクソス(紀元前400年頃—前347年頃)は地球を中心とする同心天球の仮説を初めてたて、黄道十二獣帯、子午線を想定した。以上のように、世界が球形をしているという認識は、自然観察の結果であると同時に、完全無欠な形である球形は世界の形態にふさわしいという考え方が反映している。

「地球」が球形をしていることについてはすでにピタゴラス教団や前述のアナクシマンドロスが語っていた。しか

し、宇宙の中心に地球があり、それを同心球状の惑星天球が何重にも包み、最外殻には不動の天球が存在するという世界像は、アリストテレスによって一般的認識となった。アリストテレスの宇宙論は16、17世紀に打倒されるまで完全に支配的で、それと張り合う古代の宇宙論はサモスのアリストタルコス(紀元前310年頃—前230年頃)の唱えた太陽中心説のように知られていなかったか、デモクリトスの原子論のように論駁されるために言及されたに過ぎなかった¹⁰⁾。後世に大きな影響力を持つに至ったのは、アリストテレスと基本的に彼の哲学体系を受け継いだプトレマイオスによる地球中心説である。地球が球形であるという認識は、このように古代の学者や教養人にはあったのだが、一般の人々にとっての世界 orbis terrarum は、円盤状の大地を大洋が取り巻き、その上を天の穹窿が覆うというものだった¹¹⁾。

以上のような古代の世界像をふまえ、貨幣などに刻まれたローマ帝国の皇帝たちの肖像は、その力を示す様々なアトリビュートとともに世界支配の象徴としてのスファイラあるいは地球を表す球体を持っている。初期キリスト教時代になると、その球体に十字架が付けられるようになる。コンスタンティヌス大帝を表した銀製メダイオン(315年)では、皇帝は頭部にXとPのモノグラムを付け、球と十字架のある王笏を持っている(fig.3)。この球と十字架は後に球の上に十字架の付いた形となり、キリスト教皇帝の図像に受け継がれる。しかし、皇帝が球を持つのは、彼が地上での神の代理者であることを示しているのであって、宇宙 κόσμος の真の支配者はキリスト教の神であると考えられていた。



fig. 3 コンスタンティヌス大帝の銀製メダイオン, 315年, ミュンヘン, 国立貨幣コレクション

教父たちの時代になると、キリスト教徒たちはもはや古代ギリシャに由来する宇宙観を受け入れられなくなってい

た。彼らは再びドーム状の天が覆う円盤形の大地という世界を考えていたので、いわゆる対蹠地に人間が住んでいるというテーゼを習得できなかった。だが、たとえ論駁するためにせよ、ラクタンティウス(317年以降没)やアウグスティヌスが対蹠地問題をとり上げているということは、少なくともそれが議論の対象になっていたことを示している。また、中世科学史の立場から見れば、二、三の著しい例外¹²⁾にもかかわらず、アリストテレスの宇宙論はキリスト教の経典や神学とも両立しえた。クリストファー・コロンブスのアメリカ発見以前には、地球は平らであると考えられていたという、今日かなり流布している誤解とは反対に、なんらかの影響力を及ぼした地球平面説の信奉者はひとりとしてラテン西欧では知られていなかったのである¹³⁾。

図像の世界では、中世のこのような宇宙観を踏まえ、世界の表象は球としても円盤としても現れる。それが平面に描かれる場合はどちらも円形あるいは環で表されるので、中世にはどちらを意図したともつかない図像や相互に影響し合った図像が現れる。

世界を表す球体に十字架が付いたとき、それはキリスト教のモチーフとなり、同時に具体的な「宇宙の形」を離れて象徴としての意味が一層強まる。そしてこの十字架付き宝珠は、中世以来特にマエスタの神やキリスト、天地創造図の創造主とともに描かれる例が頻出する。この十字架付き宝珠の球にはT字型のバンドが締められていることが多い。これはもともと地上の世界がアジア、アフリカ、ヨーロッパの三大陸より構成されているという世界観から来ている¹⁴⁾。セビリャのイシドール(636年没)は世界を大洋に囲まれた円盤形の大地として考えていた。円盤の中は古代ローマの伝統に従って水の流れによって三つに分かれている。T字型の上の部分はアジア、左下はヨーロッパ、右下はアフリカで、アジアとヨーロッパはタナイスTanais(現在のドン川)、アジアとアフリカはニルNilと呼ばれる川で分かれている。13世紀フランスの写本聖書に描かれた創造主(fig.4)、12世紀マース派の写本のアウグストゥス帝¹⁵⁾などが持つ「世界」はこの古い世界観に基づき、T字型に三分割した円盤で表され、それぞれの区画にアジアAsia(Asiam)、アフリカAfrica(Affricam)、ヨーロッパEuropa(Europam)という書き込みがされている(13世紀の聖書の例では更に周囲に「天」Celumと書かれている)。世界の中心にはエルサレムが置かれ、東は最上の天の方角として上に位置し、従って北は左、南は右に位置していた。この図式は地図学の発達を追う形で変化してゆく。観察と測量により、帆船航海に役立つポルトラノと呼ばれる海図が13世紀に製作され、世紀後半にはキリスト教世界でもプトレマイオスの地図学が復興した。14世紀末、バドヴァ大聖



fig. 4 パリ国立図書館 Ms.lat.15, f.4(部分), 13世紀前半



fig. 5 ローマ、バチカン使徒図書館 Cod.Urb.Lat.1, f.7(部分), 1476-78年

堂の洗礼堂にジュスト・ディ・メナブオイにより描かれたフレスコ画には、現実の地形に近い世界地図が現れる。1476-78年に制作されたウルピノのフェデリコ・ダ・モンテフェルトロの聖書の写本挿絵(fig.5)において初めて、当代の地図学の認識に対応して北が上とされた。

ブリューゲルの球体人間の表すものは、以上のような図像の伝統を踏まえた「世界」には違いない。だが、それは中の人物の行為や画面に書き込まれた銘文から明らかなように、宇宙的な規模の世界ではなく、むしろ俗世とか世間という言葉で呼ぶうる地上的な世界を指している。確かに十字架付き宝珠は神やキリストとともに描かれるばかりでは

なかった。11世紀以来実物としても残されているこれらは、神聖ローマ皇帝や国王など世俗の君主に用いられ、現世を支配する世俗的権威の象徴という意味をも持たされてきた。だが、ブリューゲルに見られるような十字架付き宝珠の用法はむしろ「フラオ・ヴェルト」Frau Weltの流れを汲んでいるように思われる。フラオ・ヴェルトは悪徳に満ちた俗世の支配者としての女性の寓意像で、15世紀の例では彼女は鉤爪で球体をつかむ鳥の足の上に立ち、その足は蛇の頭に噛みつかれている¹⁶⁾。16世紀末のネーデルラントでは、フラオ・ヴェルトのアトリビュートとして十字架付き宝珠が使われた。「岐路に立つヘラクレス」は徳と愉楽の間でどちらを選ぶか決断を迫られるヘラクレスが主題だが、ピーテル・ボッテルの下絵によるP.ノルベ彫版の版画では、キリスト教的真実の敵対者である「世界」Wereltは飾り立てた髪にガラス球を載せている。この十字架付き宝珠は常に頭上に置かれ、しばしば傾いている¹⁷⁾。

《ネーデルラントの諺》に現れる四つの十字架付き宝珠のうちでも特に「出世しようとするなら、身をかがめねばならぬ」の球体は、中に人間が入っているという点でしばしば《人間嫌い》の球体と比較されるが、前者の表す「世界」はやはり地上的な人間世界である。「親指の上で世界を回す」「全世界を穢す」「倒錯した世界」の「世界」も同様であろう。特に「倒錯した世界」は《ネーデルラントの諺》全体の主題でもあると考えられる。ブリューゲルの《ネーデルラントの諺》をもとにして制作されたテオドール・ハレとヨアンネス・ハレによる版画《ネーデルラントの諺》にも十字架付き宝珠が描かれ、テオドール・ハレの版画の余白には「この絵は青いマントと名づけられる。しかし世の悪行と呼称した方がよいかもかもしれない」と書かれている。ヨアンネス・ハレの版画には、更に「倒錯した世界の真のポートレート」と書かれている¹⁸⁾。

「地上的人間世界」の悪い意味を担った十字架付き宝珠は、ブリューゲル以外にも16、17世紀の例をいくつも指摘できる。アンハルトのサルム＝サルム候爵のコレクションの1520年頃の絵画では、手に長い真っ直ぐな棒を持った若い男がTバンドと十字架の付いた透明球の中へ、背を丸めて頭を入れている(fig.6)。球体の中には絞首台と車輪のある刑場の風景が広がっている。右側では無事に球体から抜け出た男が笑っている。だが男の持つ棒は曲がり、すっかり短くなってしまっている。書き込みは「確かに私は出世するだろう」Met recht soudic gerne doer de werelt commen; 「私は成功するだろう。しかし私は身をかがめねばならない」Ic bender doer maar ic moet crommenとあり、ブリューゲルの《ネーデルラントの諺》の「出世しようとするなら、身をかがめねばならぬ」の先例となっている¹⁹⁾。従ってここでも十字架付き宝珠の意味は、出世を望

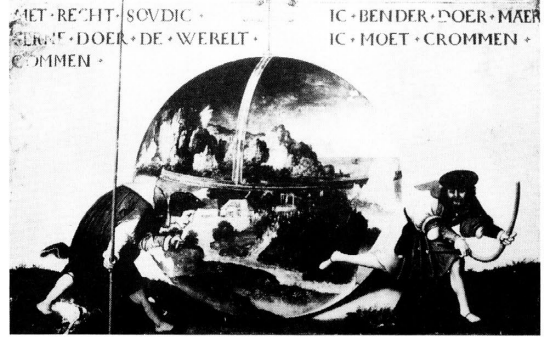


fig. 6 《確かに私は出世するだろう…》1520年頃,アンハルト,サルム＝サルム候コレクション

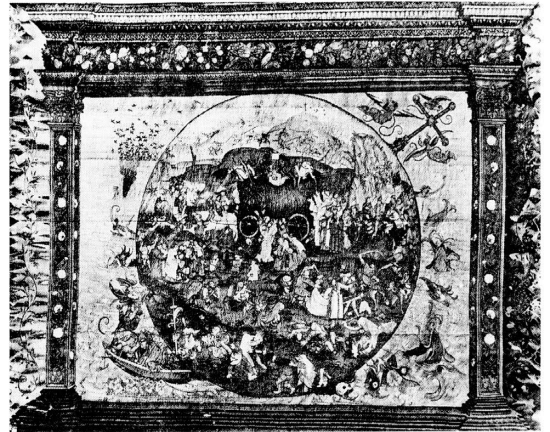


fig. 7 《乾草車》(タピスリー)マドリッド,王宮

むような人が身をかがめて渡るような世の中であり、しかも悪意と危険に満ちた所であることは絞首台と車輪によって一層明らかとなっている。

マドリッド王宮の所蔵するタピスリーの一枚はヒエロニムス・ボスの三連祭壇画《乾草車》とよく似た図だが、単なるコピーではなく、漫然と繰り返された人物は一人もいない(fig.7)。このタピスリーは模倣者が祭壇画《乾草車》の人物を一つ一つ変えながら写したというより、ボスによる《乾草車》の失われた別のヴァージョンを忠実に再現したものと考えられている²⁰⁾。ここでは乾草車の乾草を奪い合う光景が巨大な十字架付き透明球に包まれ、透明球は波間に怪物の漂う海に浮いている。十字架付きの球が、価値の無いものを奪い合う愚かな人々で満ちあふれた「俗世」を表し、従ってそれがこのタピスリーの主題そのものであることは、誰の目にも明らかだったろう。そして、ヒリス・モスタートルトに帰属される、絵画による同図像のコピーが残

されていることは、この主題が広く人気を博していたことを示している。

また、やはりボスの影響を受けて描かれた板絵《七つの大罪》(fig.8)の構図も、《乾草車》のタピスリーと同じような、一種の十字架付き宝珠を形成している。この作品はボスの晩年とほとんど同時代(1510-1520年頃)、おそらくフランドルの画家によって描かれたものと思われ²¹⁾、ボスの初期作品とされているいわゆるテーブル板《七つの大罪》(ブラド美術館)のモチーフを使って構成されている。例えば「淫欲」は高い岩の上の、小卓のあるテントの前で地面に座る男女のカップルで表され、「憤怒」は怒りの表情で剣を抜いた男とそれを止めようとしている女で表されているが、これらはそれぞれテーブル板《七つの大罪》のモチーフを簡略化したものである。鏡を見る女性で「傲慢」を表し、枕に寄りかかって眠る人で「怠惰」を表すのはボスに限った表現ではないが、「傲慢」の女性の傍らにある櫃はやはりテーブル板に由来している²²⁾。だが興味深いのは、七つの大罪の情景全体が、殻の破れた巨大な一つの球体に包まれていることである。球体は岩に据えられ、その周囲では魔物と地獄落ちした人間が蠢いている。一方球体の上部はゴルゴタの丘となってキリストの磔刑を戴いている。頂上に磔刑像を置くことによって、この球体は巨大な十字架付き宝珠となっているのである。そして罪深いこの世を包み込んだ十字架付き宝珠という構想は、前述の《確かに私は出世するだろう……》や《乾草車》のタピスリーと同じものである。



fig. 8 《七つの大罪》1510-20年頃、グリーンヴィル、ボブ・ジョーンズ大学

ブリュゲルの《人間嫌い》の翌年、すなわち1569年にヤン・フェルベークによって描かれた彩色されたペン素描(fig.9)も、構図の中心は旗の付いた十字架を戴いた透明球体である。球体は真ん中に川が流れる風景の中に置かれている。川で二分された左側の遠景には教会と家々が見え、勤勉な人々が穀物を取穫している。右側には小さく絞首台と車輪が見え、人々は争っている。前景の球体からは、仕事の道具を手にした勤勉な人々の一団が左側の豊かな風景の中へ進み出ている。絵を手にした一人の画家も、この集団に混じって球体から出ようとしている。一方右側からは道具を投げ出し、食べ物を口に運ぶばかりの怠惰な人々や

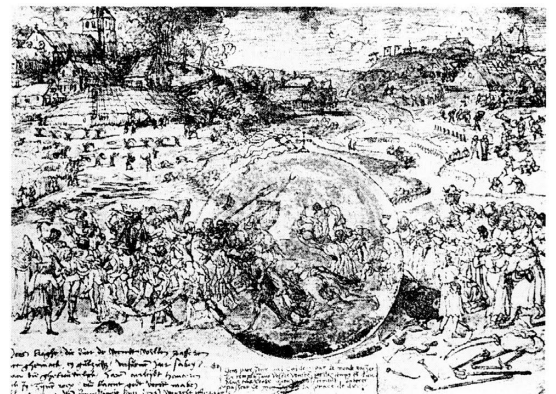


fig. 9 ヤン・フェルベーク、彩色ペン素描、1569年、ロンドン、大英博物館

喧嘩をする乱暴者が転がり込んでいる。この図の意味するところは、球体から出ていくような勤勉で有能な人々は、神の御心にならう者として、時間を浪費し地位を失うような怠惰な人々から分たれているということである²³⁾。勤勉で有能な者がどんどん球体から出てゆき、怠け者と乱暴者が入り続ければ、いずれこの十字架付き透明球の中は怠け者と乱暴者ばかりで一杯の「世界」になってしまうであろう。

天球あるいは地球を表す球体はまた、当然のことながら「天文学」のアトリビュートとしても描かれる。ブリュゲルの素描《節制》(版画連作《七つの美德》の一枚《節制》のための下絵)には、七自由学芸の一つとして「天文学」が描かれているが、それは地球を表す巨大な球体と、その上でコンパスを手にして測定をしている天文学者で表されている。また「天文学」を表すムーサの「ウラニア」を始め、球をアトリビュートとする寓意像はいくつか指摘できるが²⁴⁾、それらの球は主として彼らの力が世界中に及ぶことを示している。すなわち彼らの球はやはり「世界」を表しているの

である。しかし「運命」Fortunaのアトリビュートとしての球体は、もともと世界や地球を表す球ではなく、転がりやすいという球の性質に由来している。

「運命」を表す図像には大きく分けて二つの系統があった。「運命の輪」と「球体に乗る女性像」である²⁵⁾。「運命の輪」はすでに古代の文献にも現れ、特にポエティウス(475/480年頃-524/525年頃)は『哲学の慰め』の中で何度も語っており、後には『薔薇物語』や『神曲』の中にも現れる。図像的には12世紀より、ロマネスク教会の薔薇窓を車輪に見立て、周囲に人物像——運命の輪を昇る人、昇りつめた人、落ちゆく人、落ちきって横たわる人——を配した例が現れる。14世紀以降は人物を配した車輪の図が数々の写本や版画に現れ、しばしばその輪は運命の女性寓意像が回転させている。彼女があてにならないことを示すために、目隠しをしたり二つの顔を持っている場合もある。

球体に乗る女性の姿をした「運命」の方は12世紀のドイツの写本挿絵に残る唯一の例外²⁶⁾を除いて、ルネサンス期に現れる。北方ではデューラーの版画、そこから大いに触発された「1515年の画家」による版画《運命》、同じくデューラーの影響を思わせるヴォルフ・フーバーの素描《運命》(fig. 10)などが挙げられよう。デューラーとヴォルフ・フーバーの女性像は有翼でカップを手にし、更にデューラーの図は馬勒、フーバーの図は带状の布を持っていることから、あるいは復讐と懲罰の女神ネメシスを描いたものとも解されよう。だが、1522年にエラスムスの編集した新約聖書の標題ページとなり、翌1523年にはストラボンの地理書にも使われたホルバインの版画(fig.11)には、球体に乗った有翼



fig. 10 ヴォルフ・フーバー《運命》1518年、バイヨンヌ、ボナ美術館



fig. 11 ハンス・ホルバイン(子),ストラボンの地理書(バーゼル,1523年)の表紙(木版画)



fig. 12 シャルル・ド・ブールの『知恵の書』(パリ,1510年)の挿絵(木版画),ローマ,V.エマヌエレ2世図書館,68.2.E.15

の女性像が、前二者と全く同じように馬勒とカップを持っているが、「運命」FORTVNAと明記されている。

1510年にパリで発行されたシャルル・ド・ブールの『知恵の書』では、「運命」と「知恵」の寓意像が対比的に描かれている(fig.12)。「知恵」Sapientiaは堅固な四角い台に座り、「知恵の鏡」を見ているのに対し、「運命」は目隠しをして球に座り、「運命の輪」を手にしてしている。しかも球はシーソー

のような不安定な板の上に置かれ、「運命の丸い座」Sedes Fortun(a)e rotv(n)daと書かれて、転がりやすい球の性質が強調されている。

「運命」の球ではないが、球体の不安定な性質を表している、ハンス・バルドゥング・グリーン(1514年)の奇妙な素描がある(図13)。小さな球を履物のように足にくくりつけ、杖を使って危なげに歩く裸体の女性像で、ヴァン・マルルによれば、「人生」の寓意であるという²⁷⁾。人生の寓意を表す図像の中には、足に車輪を付け、天秤を手にした若い男が別の人物から月桂冠を被せてもらうという形があり、バルドゥングの素描はその系譜に連なるものと考えられている。このバルドゥングの球も「運命」のアトリビュートの球ときわめて近い意味を持つものである。



fig. 13 ハンス・バルドゥング・グリーン(球に乗る裸体女性像)1514年、ウィーン、アルベルティナー素描版画館

ブリュゲルの作品に現れる十字架付き宝珠は、「運命」の球の転がりやすい、すなわち変わりやすくてあてにならないという意味をも示唆している。《ネーデルラントの諺》の「世界」という言葉を表す三つの十字架付き宝珠はどれも、傾いたり逆さになったり、くるくる回っていたりする。素描《誰でも》(大英博物館)の中で、中央の「誰でも」すなわち「エルク」Elckは地面に転がっている十字架付き宝珠を跨いでいるが、これも「フラオ・ヴェルト」の傾いた十字架付き宝珠や「運命」の転がる球と同じ仲間である²⁸⁾。とすれば、テンペラ画《人間嫌い》の十字架付き宝珠も意図的に傾けて描かれたものと考えてよいであろう。だが、版画《浮世にしてやられた人間嫌い》の十字架付き宝珠は直立し

て描かれている。この版画連作はブリュゲルの素描に基づいているという形跡がなく、ブリュゲルの構図に想を得たヤン・ウィーリクスの発案による図像であり得る。テンペラ画《人間嫌い》が版画《浮世にしてやられた人間嫌い》の直接のソースであったとすれば、彫版師ヤン・ウィーリクスはもとの図の十字架付き宝珠の傾きの意図を汲み取れなかったということになる。

《人間嫌い》の球体人間は転がりやすいばかりではなく、壊れやすいガラス球にも見える。この球体人間はヴァニタスの概念と関係づけて論じられることが多いが²⁹⁾、このガラス球に、17世紀オランダ静物画のガラス器やしゃぼん玉のようなヴァニタスVanitasの意味を見てよいだらうか。ヴァニタスの静物画においては、そこに集められたモチーフ全体の表す意味は明白だが、逆に、そこに描かれた個々のモチーフが別の文脈で現れた場合、ヴァニタスという特殊な意味を持っているかどうかの判断は難しい。だが、前述の素描《誰でも》の中で地面に転がされた十字架付き宝珠にはひびがはいており、この場合は明らかにこの球が脆く壊れやすい材質でできていることを示している。版画《誰でも》の彫版師(ピーテル・ファン・デル・ヘイデンとされる)はこのひびを省略しており、ここでも彫版師はブリュゲルの素描の細部の意図を充分には汲み取っていない。

1620年にプレスラウで制作された記念帳の細密画には、車輪の上に載せられた透明球に右から入り込もうとする若い男と左へ出ようとする老人とが描かれている³⁰⁾。着飾った若者の側には葉の繁った木があり、砂時計を持った老人の側には枯れ木があり、しかも老人の行く手には墓穴が口を開けている。この図の個々のモチーフはどれも、人生における時の移ろいやすさを指している。《確かに私は出世するだろう……》は、入る男と出てきた男の年齢にこれほどの違いは見られないが、手に持つ棒の様子がすっかり変わってしまっていた。記念帳の細密画とよく似た構図の《確かに私は出世するだろう……》は、銘文の性格からは《ネーデルラントの諺》の「出世しようとするなら、身をかがめねばならぬ」につながり、図像からは記念帳の細密画につながっている。

透明球の中に人体が包まれているという《人間嫌い》の球体人間の形態に注目すれば、聖クリストフォルスの図像の中に共通のモチーフを見出すことができる。『黄金伝説』によれば、クリストフォルスはこの世で一番強い王に仕えようと思い立ち、ある隠修士に教えられ、川で人々をかついで向こう岸に渡す仕事をしながらキリストを待つ。その彼のもとに子供の姿をしたキリストが現れ、川を渡してくれるように頼む。ところが川に入るにつれ、肩に乗せた子供

は鉛のように重くなり、クリストフォルスは溺れるかと思いながらもやっとのことで川を渡りきる。「『ほんとうに危ないところだった。子供のくせに、なんて重いんだ。世界をまるごと肩ののせても、こうまで重くはなかったろう』すると、その子供は言った。『おどろくことはありません、クリストポルス。あなたは、世界はもとより、この世界を創造した者をも肩ののせたのです(……)』³¹⁾。この逸話から、キリストをかついで川を渡る聖クリストフォルスを描くときは、幼児キリストは十字架付き宝珠を持った姿で表される。だが、キリストの重さは世界の重さだったということをやより直接的に表すように、キリストが世界を表す球に包まれ、クリストフォルスがその球をかつぐという図像が、16世紀の作品の中によく見出される。

例えば16世紀初頭に北ネーデルラントで制作されたと思われる《聖アントニウスの誘惑》の板絵³²⁾には、画面左側に川を渡る聖クリストフォルスが描かれている。聖者が担っているのは透明球に包まれた幼児キリストである。この作品の聖クリストフォルスの部分とほとんど全く同じ図像の板絵(fig.14)があり、《聖アントニウスの誘惑》あるいはその手本となった別の作品のコピーと思われる。ヴィンタートゥールのラインハルト・コレクションにある《聖クリストフォルス》は16世紀中頃近くの制作と考えられるが、やはり透明球に包まれたキリストを背負っている。ヤン・デ・コックの板絵に基づく銅版画(fig.15)では、キリストは透明球の中に入っていないが、大きな球の上に入った十字架につかまっており、クリストフォルスはほとんどその球の重さにひしがれているように見える。1560年頃南ドイツで



fig. 14 《聖クリストフォルス》1510—20年頃、マドリッド、個人蔵

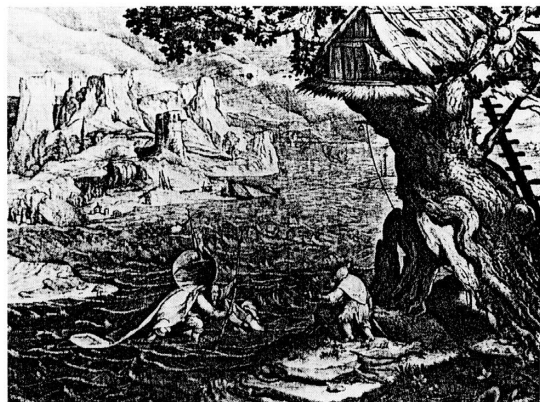


fig. 15 《聖クリストフォルス》(ヤン・ウェレンス・デ・コックの板絵に基づく銅版画)



fig. 16 《聖クリストフォルス》1560年頃、バーゼル美術館

制作された《聖クリストフォルス》(fig.16)のキリストは、スファイラを表す透明球に包まれている。

世界を担う、という逸話はギリシア神話のアトラスにも見られる。図像化された有名な例は古代彫刻の《ファルネーゼのアトラス》(ナポリ、国立美術館)で、16世紀初頭にローマで発掘された。その影響下で、例えば「ローマ劫掠」の年(1527年)に印刷された『運命の勝利』の表紙には、教皇クレメンス7世の乗るスファイラをかつぐアトラスが現れる。このスファイラにはしばしば「運命の輪」にも見られるようなハンドルが付いていて、「美德」と「享楽」の両側から回されている。

世界を表す球体はまた、船に載せられることもある。前述の《乾草車》のタピスリーでは、巨大な十字架付き宝珠にほとんど押しつぶされそうになった小舟が、左下に小さく描かれている。また、ボスの模倣者たちの描いた一連の《聖クリストフォルス》の中には、聖者の立つ川に、いわゆるボスの怪物たちに混じって装飾のついた球体を載せた船が浮いている作品が多数存在する³³⁾。ブリュゲルの素描《憤怒》(版画連作《七つの大罪》の一枚《憤怒》(fig.17)のための下絵)も、明らかにボスの怪物モチーフを真似て構成された作品だが、そこでも遠景には二つの樽の上に載った船が、破れた球体を積んでいる。球体の頂きからは宝珠の十字架を暗示するようにマストが突き出ている。だが、もっと目立つ例は《悪女フリート》の中に見出される。



fig. 17 ピーテル・ブリュゲル《憤怒》(銅版画, 部分)1558年

《悪女フリート》の中景ほぼ中央には、背を丸めて船をかつぎ、しゃもじで尻からお金をかき出している怪物がいる (fig.18)。船には透明球が載り、球の中では小さな怪物たちが皿の上のローストチキンを取り合っている。これが船の上の球、球をかつぐアトラスやクリストフォルスの連想から生み出されたイメージなら、15世紀に「阿呆船」のイメージが出来上がって以来、阿呆船に満載して描かれた人々と同じく、阿呆船に積まれた球もまた、阿呆者の世界ということになろう³⁴⁾。図像はむしろ滑稽でさえあるが、画面には七つの大罪のモチーフが集大成され、透明球の中のローストチキンも「大食」を表すモチーフであるとすれば³⁵⁾、この球もまた、悪徳に満ちた地上の人間世界を表す数々の

球体と同じ範疇に属していることは容易に見て取れるであろう。



fig. 18 ピーテル・ブリュゲル《悪女フリート》(部分)1562年, アントワエルベン, マイヤー・ヴァン・デン・ベルフ美術館

註

- 1) ギブソンによれば、この老人は青いマントを着ており、《ネーデルラントの諺》(ベルリン, 国立美術館絵画館)の中の「夫に青いマントを着せる」という諺を視覚化した図像にもあるように、青い色は欺瞞を表し、ここでは自己欺瞞を象徴しているという (Walter S. Gibson, *Bruegel*, London, 1977, 188)。
- 2) 森洋子『ブリュゲル全作品』中央公論社, 1988年, p. 326f. を参照。
- 3) 『ピーテル・ブリュゲル全版画展』(展覧会カタログ)ブリヂストン美術館他, 東京新聞, 1989年, p.172.
- 4) 以下、《ネーデルラントの諺》の諺と和訳は森, *op. cit.*, pp. 276-277による。
- 5) Salvator Mundiの図像学については, Carla Gottlieb, "The mystical window in paintings of the Salvator Mundi," *Gazette des Beaux-Arts* 56(1960) : 313-332を参照。
- 6) Percy Ernst Schramm, *Sphaira Globus Reichsapfel. Wanderung und Wandlung eines Herrschaftszeichens von Caesar bis zu Elisabeth II.*, Stuttgart, 1958を参照。
- 7) マクロコスモスとミクロコスモスの理論はプラトンの『ティマイオス』に述べられており, ストア学徒が占星術と関係づけて仕上げたものである。この見解は後に12世紀のビンゲンのヒルデガルトにおいて, 中世の典型的なマクロコスモス=ミクロコスモス理論として現れる。A.C.クロムビー『中世から近代への科学史』コロ

- ナ社, 1962年, pp. 16-17を参照。
- 8) *Philosopher mosaic from Torre Anunziata*. Naples, National Museum.
 - 9) Schramm, *op.cit.*, 8.
 - 10) E. グラント『中世の自然学』みすず書房, 1982年, p. 102.
 - 11) Schramm, *op.cit.*, 11.
 - 12) 例えば, 世界は始まりもなく終わりもなく永遠であるというアリストテレスの主張が正式に論駁されなければ, 神は実際に世界を創造したのかどうかという疑問が生じかねない。グラント, *op.cit.*, p.103.
 - 13) *Ibid.*, 105.
 - 14) Johannes Zahlten, *Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*, Stuttgart, 1979を参照。
 - 15) Cod. Gent, Univ.-Bibl. 92 f.138r.
 - 16) Schramm, *op.cit.*, 160.
 - 17) Lieselotte Möller, "Bildgeschichtliche Studien zu Stammbuchbildern II: Die Kugel als Vanitassymbol," *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 2 (1952) : 164.
 - 18) 森洋子「ブリューゲルとその時代12」『三彩』330号(1975年4月), p.92.
 - 19) Möller, *op.cit.*, 161-162. Möllerによれば, この諺を図像化した例でこれより早いものは指摘されていない。*Ibid.*, 174, n. 20.
 - 20) Otto Kurz, "Four Tapestries after Hieronymus Bosch," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30(1967) : 150-162, 特に153.
 - 21) Gerd Unverfehrt, *Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert*, Berlin, 1980, Kat. 62.
 - 22) *Ibid.*, 223.
 - 23) Möller, *op.cit.*, 163; Schramm, *op.cit.*, 166を参照。
 - 24) 例えばVeritas, Fama, Justitiaなど。
 - 25) Raimond van Marle, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance*, Vol. 2, La Haye, 1931, 178-202を参照。
 - 26) *Ibid.*, 182, Fig.207.
 - 27) *Ibid.*, 144-146.
 - 28) 森洋子氏によれば, これは明らかに「倒錯した世界」を表している(森洋子「ブリューゲルとその時代6」『三彩』316号(1974年4月), p.74)。
 - 29) e.g. Möller, *op.cit.* ; Schramm, *op.cit.* ; Otto Pächt, "Zur Frage des geistigen Eigentums im bildkünstlerischen Schaffen," in *Methodisches zur Kunst-historischen Praxis*, München, 1977.なお, 《悪女フリート》(アントウェルペン, マイヤー・ファン・デン・ベルプ美術館)に現れる透明球について, ヴァニタスの暗示を見る見解もある。神原正明「船」のシンボリズム——ヒエロニムス・ボッシュの「阿呆船」をめぐって——『福井県立美術館研究紀要』1号(1984年), p.183; 森『ブリューゲル全作品』p.288を参照。
 - 30) Möller, *op.cit.*, Abb. 1.
 - 31) ヤコブス・デ・ウォラギネ(前田敬作, 西井武訳)『黄金伝説 3』人文書院, 1986年, pp. 16-17.
 - 32) Unverfehrt, *op.cit.*, Kat. 38.
 - 33) *Ibid.*, 187-201, Abb. 163-178を参照。
 - 34) 神原, *op.cit.*, 172ff., 特にpp. 181-183を参照。同氏によれば, 世界を担うという発想は阿呆と結びつけて語られる。エラスムスは自らをアトラスになぞらえた神学者たちを風刺し, セバスチャン・ブラントは全世界の苦労を自らに背負う阿呆を風刺した(p.182)。
 - 35) 森『ブリューゲル全作品』p.288.

美術品貸出の制限について

ブリヂストン美術館、石橋美術館の両館では近年、所蔵する美術品の館外への貸出が激増しました。石橋財団及び両美術館はこの事態を憂慮し、貸出に関してあらたに以下に記す制限を設けました。これは次のような基本的な考え方に基ついております。

美術品は人類共有の財産であり、所有者はその保全について責任を持ち、後世にこれを伝えなければなりません。

また、両美術館は常設美術館という性格を持っており、重要作品の貸出によって来館者を失望させてはなりません。

展覧会活動がきわめて重要な文化事業となっておりま
す今日、あえてこのような美術品貸出の制限を設けまし
たのは、あくまでも公共のためを考える財団及び両美術
館の意図の結果でありますことについて、関係各位から
の御理解を賜りたく存じます。

1991年9月

規程1-5 美術品管理規程（抜粋）

第5条（貸出およびその制限）

第1項（貸出）

美術品は、その使用目的が公の性格を持ち、公共の美術振興に寄与するものと認められる場合に限り、両美術館の業務に支障のない範囲において、また第5条第2項で定める制限および別表1に定めるガイドラインの制限のもとに貸出すことがある。

貸出は、美術品貸出規程に定める手続きをへて、職務権限規程により理事長または館長が決定する。

第2項（貸出の制限）

美術品の貸出について以下の制限を設ける。

ただし、以下の制限は両美術館の活動のため、あるいは国際交流等のため、理事長が特に必要と認めた場合はこの限りではない。

- (1) 公私立美術館及びこれに準ずる機関団体以外には貸出さない。
- (2) 当該美術品の前回の貸出の返却から12ヶ月以内は貸出さない。
- (3) 貸出期間は3ヶ月を超える事ができない。
- (4) 別表2に定める重要な美術品は貸出さない。

（別表1）

石橋財団美術品貸出のためのガイドライン

美術品の貸出には、原則として下記の条件が満たされなければならない。

1. 美術品保全上の条件

- (1) 当該作品の状態が良好であり、輸送・展示に耐えること。パステル、木炭デッサン、及びこれに類するものは貸出さない。
- (2) 会期中及び展示・撤去作業中、昼夜を問わず湿度55±5%、温度20～26℃の環境が保たれること、またそのための設備があること。
- (3) 照度が油彩作品については250ルクス、紙・絹の作品については70ルクス以下に保たれること。
- (4) 防犯・防災体制および設備が整っていること。
- (5) 作品の移動は美術品専門の業者が行い、冷暖房の空調つき美術品専用車を使うこと。
- (6) 絵画作品の梱包は、国内輸送に関しては原則として木箱、海外輸送に関しては防水・断熱・高気密性の二重箱を使用すること。ただし、国内輸送でも航

空機を使用する場合は海外輸送と同じ仕様にする。
また板の作品に関しては特に温湿度に留意して特別の梱包をする。彫刻に関しても木箱とし、作品を露出させない（オープングレートは不可）。

- (7) 貸出先の機関に専門職員としての学芸員がいて、貸出・返却および展示・撤去の作業に立ち会うこと。

2. 貸出先の展覧会の内容に関わる条件

- (1) 美術に関わる専門家が企画・監修した展覧会であること。
- (2) 当該作品にとって、その展覧会の主題が本質的な重要性を持ち、代替しうる作品がごく少数しかないこと。
- (3) カタログが作製されること。
- (4) 複数の会場を巡回する展覧会の場合、企画およびカタログ編集の主体となる美術館に優先的に貸出す。
- (5) 画廊・デパートの特設会場には貸出さない。デパート内の美術館については注意深く見極める。

3. 貸出手順に関わる条件

- (1) 展覧会の主催者が貸出依頼書を展覧会開催の6カ月前に提出すること。
- (2) 温湿度、防犯・防火の設備などについて、石橋財団所定の書式に従って、展覧会場の概要を提出すること。なお、必要に応じて当方の職員が赴いて、展覧会場を確認する。

(別表2) 重要な美術品

第5条第2項(4)に定める重要な美術品は、以下の通りである。

エドゥアール・マネ《自画像》

ポール・セザンヌ

《サント=ヴィクトワール山とシャトー・ノワール》

ピエール=オーギュスト・ルノワール

《座るジョルジェット・シャルパンティエ嬢》

パブロ・ピカソ《腕を組んですわるサルタンバンク》

雪舟《四季山水図》

藤島武二《黒扇》

青木繁《海の幸》

青木繁《わだつみのいろこの宮》

ガイドライン3-(2)
施設概要の書式

館名

住所

電話番号

FAX番号

1. 建物について

(1)建物の構造は

1. 木造 2. 鉄骨・鉄筋コンクリート
3. その他 (_____)

(2)竣工年 19 年 月

(3)開館年 19 年 月

(4)改修年 19 年 月

(内容 _____)

2. 温湿度について

(1)展示室の設定温度は

夏期 _____ °C

冬期 _____ °C

(2)展示室の設定湿度は

夏期 _____ %

冬期 _____ %

(3)1日の温度変化は _____ °C/1日

(4)1日の湿度変化は _____ %/1日

3. 照明について

(1)展示室の光源の種類は

1. 人工光

(種類 _____)

2. 自然光・人工光併用

(種類 _____)

(2)展示室の壁面照度の調節は

1. 出来る (範囲は _____ 1 ux ~ _____ 1 ux)

2. 出来ない (壁面照度 _____ 1 ux)

(3)展示室に外光がはいりますか

1. はい 2. はいらない

はいの場合

1. 紫外線のカット

1. している 2. していない

2. 光量の調節

1. 出来る 2. 出来ない

4. 展示方法について

(1)額の下り方は

1. 壁面にフック 2. 天井からワイヤー

(2)額が小さいとき壁面に釘や木ネジが

1. 打てる 2. 打てない

5. 防災体制について

(1)火災報知器は

1. ある (種類 _____) 2. ない

(2)煙感知器は

1. ある (種類 _____) 2. ない

(3)熱感知器は

1. ある (種類 _____) 2. ない

(4)自動消火装置は

1. ある (種類 _____) 2. ない

スプリンクラーの場合

1. ドライパイプ 2. ウェットパイプ

(5)消火器は

1. ある (種類 _____) 2. ない

(6)盗難防止用感知器は

1. ある (種類 _____) 2. ない

(7)夜間の防犯装置は

1. ある (種類 _____) 2. ない

(8)その他の防犯・防災装置は

1. ある (種類 _____) 2. ない

(9)展示室の監視員は何人いますか

_____人

(10)防犯警備は

A. 開館中 1. 専門職員としての警備員がする

2. 警備会社等に委託している

3. していない

B. 閉館中 1. 専門職員としての警備員がする

2. 警備会社等に委託している

3. していない

(11)閉館後の展示室の警備は

1. する 2. しない

(12)建物内に24時間係員が

1. いる 2. いない

6. 職員について

(1)専門職員としての学芸員は何人いますか

_____人

(2)展示作業の責任者はどなたですか

氏名 _____

(3)保存の担当の専門職員はいますか

1. いる 氏名 _____ 2. いない

(4)作品の事故の際に対応出来る保存修復家が内部もしくは外部にいますか

1. いる 氏名 _____ 2. いない

7. 木箱の保管について

(1)輸送用の木箱を保管する場所は

1. ある 2. ない

1. の場合その場所は空調が

A. 出来る B. 出来ない

2. の場合他所で保管する事になりますが

その場所は _____

またその場所は空調が

A. 出来る B. 出来ない

記入年月日 _____ 年 _____ 月 _____ 日

記入者氏名 _____

美術館案内

Guide to the Museums

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
石橋文化センター内(〒830)
TEL.(0942)39-1131

開館時間 午前10時～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ります。

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 from 10.00a.m.
to 5.00p.m. except Monday
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 楠 晋次

事務局 局長 朝比奈仙二
渡辺 瞳
押本仁子
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 大崎新一
岡本愛子
中村邦子
柴田孝三
南山伊兵衛
渡辺清美
青柳真子
加藤伸子
田中真美
学芸部 学芸部長 阿部信雄
学芸課長 宮崎克己
中田裕子
吉城寺尚子
塚田美香子
田中千秋
貝塚 健
細井加奈子

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
植野建造

1991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39号(1990年度)
1992年2月発行

編集・発行
石橋財団ブリヂストン美術館
制作
美術出版デザインセンター

