

2025

長野県立美術館紀要

第20号



長野県立美術館紀要

— 第20号



カラー図版1 池上秀畝 《鷺島図》 絹本金地着色 六曲一双 1919(大正8)年 千葉市美術館

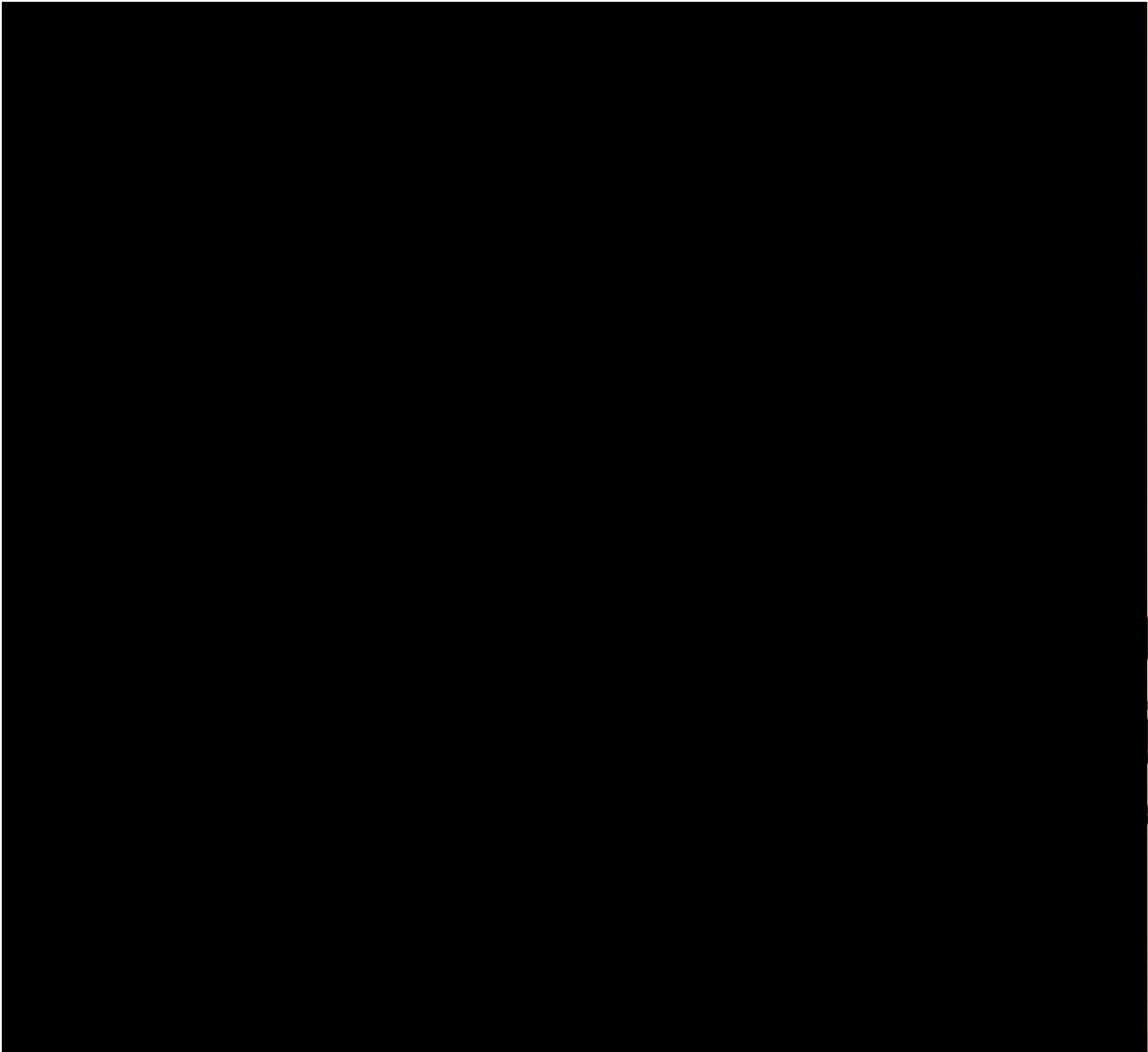




カラー図版2 池上秀敏 《長恨歌》部分 絹本着色 軸装 1930(昭和15)年 個人蔵



カラー図版3 池上秀敏 《萬年百禄図》 絹本着色 軸装 1935(昭和10)年 個人蔵



目 次

〈調査報告〉

池上秀畝の作品制作に関する調査研究

ポーラ美術振興財団令和 7 年度調査研究助成による調査報告

松浦 千栄子 ————— 8

〈新収蔵品紹介〉

山崎豊三『葦』をはじめとして

鈴木 幸野 ————— 24

あめつちを見つめ、いのちを喰らう

—異形の画家たちの近代—

瀬尾 典昭 ————— 35

信州松代に疎開した女性日本画家・

浅見松江の画業

稲田 穂香 ————— 54

〈調査報告〉

池上秀畝の作品制作に関する調査研究 ポーラ美術振興財団令和7年度調査研究助成による 調査報告

長野県立美術館 学芸員
松浦 千栄子

はじめに

池上秀畝(1874-1944)は、近代日本画の旧派を代表する画家として、明治後半から昭和戦前期まで活躍した。2024年に生誕150年を迎え、当館と練馬区立美術館との共催で、企画展「生誕150年池上秀畝 高精細画人」(以後、「企画展」)を開催した。企画展の準備過程から作品や資料の調査を行ったが、開催までに十分調査できなかったものや、展覧会の開催によって新たに情報が寄せられた作品などもあることから、展覧会の終了直後から追加調査の必要性を感じていた。そこで企画展で協働した学芸員らと池上秀畝の作品について継続調査を行うこととなった(註1)。

調査の内容は以下の2点とした。1つ目は、調査できなかった作品や新たに情報を寄せられた作品の調査である。池上秀畝は多作で展覧会出品以外にも多くの作品を制作しており、企画展準備の段階から調査対象の候補は数多くあった。また展覧会の開催により新たな情報も寄せられ、それらを調査することで秀畝の作品制作の全容の解明に努めたいと考えた。

2つ目は、展覧会調査の過程でその重要性を認識した信州高遠美術館所蔵の「はこがきてびかえ匣書手扣」である。本史料は池上秀畝の作品の譲渡記録であり、譲渡先や作品の縮図などが記載され、秀畝作品の画題や人的交流を知ることができる重要な記録である(註2)。展覧会で一部を紹介することはできたが、全141冊からなる本史料は情報量が膨大なため、所蔵館でもあまり調査が進んでいなかった。そのため、本調査では「匣書手扣」の撮影を行い、並行して記載内容の翻刻を目指すこととした。

本稿では「匣書手扣」の撮影作業から判明したこと、2025年11月末までに実施した作品調査について報告する。なお、企画展までに判明した事実は、展覧会図録にすべてまとめているため、その時点で明らかとなっている事柄については、本稿では改めて詳述しないこととし、必要な場合は適宜註に図録の掲載箇所を記載した。

註1 本報告は令和7年度ポーラ美術振興財団調査研究助成に採択され実施した調査についてまとめたものである。助成金に申請した共同研究者は池上秀畝展でも協働した以下の5名。松浦千栄子(長野県立美術館学芸員・代表者)、加藤陽介(練馬区立美術館主席学芸員)、木内真由美(長野県伊那文化会館主査学芸員)、福澤浩之(伊那市立高遠町歴史博物館学芸員)、小松由衣(高遠町公民館主事/前・信州高遠美術館学芸員)

註2 「匣書手扣」については以下に概要を記した。拙稿「〈資料紹介〉池上秀畝「匣書手扣」(信州高遠美術館蔵)について」『長野県立美術館紀要』第19号、長野県立美術館、2025年3月

第1部 調査について

本調査は2025年の4月から活動を始め11月末までの時点で、公立館や個人蔵など9か所で作品調査を実施した(註3)。各所蔵先で調査した作品は本稿末の「調査作品一覧」にまとめた。今回の調査では、天井画や襖絵を含む120件超の作品を実見することができた。以下にそれぞれの概要を見ていく。なお、本稿では防犯上などの観点から、調査先については実施した順にアルファベットを付して記し、すでに公開されている所蔵先のみ名称を記載した。

註3 調査先Aの千葉市美術館の調査のみ、2025年の3月中に実施した。

調査先A 千葉市美術館

六曲一双の金屏風《鷺鳥図》を調査した(カラー図版1)。千葉市美術館で所蔵する池上秀畝作品はこの1件のみで、個人からの寄贈によるものというが、寄贈者が発注者かは不明である。金屏風に鷺鳥を描くという画題の珍しさが際立つが、全体に淡い緑や水色を用いており、色使いからモダンな印象も受ける。屏風の縁の木材に絵具が付着していることから、席上揮毫などの可能性も考えられる。落款から1919(大正8)年の作とわかる。秀畝はこの年から自身の画塾・伝神洞の画塾展を開催しており、官展や日本美術協会展など主要な展覧会に加え、さらに多くの作品を展覧会に出品するようになる。

調査先B 個人

初期から晩年までの15件の作品を調査した。ここでの調査では、署名から明治20年代末から30年代前半ごろの作と推測される(註4)、《七福神図》が最も古い作品である。比較的小品だが七福神それぞれの表情や容姿がよく描き分けられている。秀畝を名乗ってから間もない時期の作品と思われ、画題については信州高遠美術館で所蔵する粉本類の中に同様のものがないか、照合を進めていきたい。ここで調査した作品は花鳥画を中心に、上述の《七福神図》や《長恨歌》(カラー図版2)のように漢詩に主題を取ったもの、金太郎や紙雛を主題にしたものなど、多岐にわたる画題や用途の作品がある。

註4 署名の変遷については展覧会図録『池上秀畝 高精細画人』(青幻舎、2024年)194-199頁に詳しくまとめた。

また、表装の無いまくり作品で港湾風景を描いたものを実見した。左端に「営口ニテ 七月二十九日○」との書き込みがあるが、年代は不明である(図1)。営口(えいこう・インコウ)は中国遼寧省南部の港湾都市で、遼東半島の付け根に位置する。日清戦争の際には一時日本軍に占領された場所でもある。記載の日付は日清戦争が始まる1894(明治27)年7月25日を想起させるが、この頃秀畝は20歳で荒木寛畝の画塾を出て間もない時期であり、描かれた風景も穏やかな雰囲気のものであることから、後年秀畝が中国を訪れた際に描いたものと考えられる。スケッチ類はかなりまとめて信州高遠美術館に



図1 《スケッチ(営口ニテ)》 紙本彩色 年不詳

遺族から寄贈されているが、それ以外にもこうしたまくり状のスケッチが存在していることが今回分かった。

調査先C (一財) 北方文化博物館

(一財) 北方文化博物館は、現在の新潟市にある豪農・伊藤家の邸宅とその旧蔵品を公開する博物館で、企画展でも秀畝作品3点を調査した(註5)。池上秀畝の作品を多数所蔵しており、なかでも「辛亥六月中浣於静松軒中秀畝作」と款記のある扁額《天香国色》は1911(明治44)年の作であること、「静松軒」が伊藤家を指すことから、秀畝がここを訪れた際に描いた作品であることが分かる。この年秀畝は佐渡を訪れており(註6)、その際に伊藤家も訪問したと思われる。また、伊藤家には6代目の五男「成治」の妻・俊子が秀畝の娘であるとの伝承があったが、秀畝妻の緑畝の姉・節子の娘が嫁いでいたことが企画展の調査により明らかになった(註7)。

こちらでは19件の作品を調査した。実見した中で最も早い作品は1908年の制作と伝わる《猿の三番叟》と《花卉之図(四君子)》である。特に後者は、秀畝と同門の廣瀬東畝、五島耕畝、鈴木啓処の合作で席画の可能性があり、佐渡行き記録が残る1911年以前に伊藤家を訪れていたことも考えられる。企画展で借用した作品は展覧会出品歴などが確認できた比較的大きな作品だったが、《白衣観音》や《鍾馗擊魔之図》など日常使いの小品もあり、7代目の婚礼祝いに贈られたとの記録が残る《遠山飛鶴》など、秀畝と伊藤家の関連性を示す作品も多い。

調査先D 個人

本調査では秀畝の作品だけでなく、弟子にあたる日本画家たちの作品調査も可能なかぎり行った。中でも秀畝の画塾・伝神洞の塾頭を務めた堀田秀叢(1894-1954)、細合秀穀(1894-1948)の作品については、秀叢が諏訪市の出身であること、また秀穀は三重県の出身だが、伊那市出身で浅田飴創業者の堀内伊太郎の長女と結婚し、戦中は伊那に疎開しそのまま居住していたことなどから、長野県内にも数多く作品が残る。

調査先Dは、堀田秀叢の作品を多数所蔵しており、秀叢作品を70件ほど調査すると共に、秀畝やその他の荒木寛畝門下の作家の作品なども実見した(註8)。ここで調査した秀叢作品には《鹿苑》や《(水辺鴨)》、《(雪中狐)》など大型作品も含まれ、展覧会出品作である可能性も高く同時代の資料や文献などからも調査したい。

また、ここでは荒木月畝(1872-1934)の作品を調査した。月畝は現在の栃木県足利市の出身で、寛畝門下の女性画家のひとりである(註9)。秀畝と同時

註5 2024年開催の企画展「生誕150年 池上秀畝 高精細画人」では、以下の3点を調査・拝借した。今回の調査では、この3点を除く作品を調査した。

・《日蓮上人避難之図》 絹本着色 軸装 1911(明治44)年

・《老杉にふくろう》 絹本墨画淡彩 軸装 1911(明治44)年 ※図録掲載

・《雪中遊鹿》 絹本着色 軸装 1915(大正4)年

註6 信州高遠美術館所蔵のスケッチブックに「佐渡周航」のタイトルがついたものがあり、「1911(明治44)年」との記載がある。

註7 調査の過程で信州高遠美術館より、秀畝の息子・秀一氏が記載した池上家と大岡家(緑畝実家)の系図が見つかり、判明した。

註8 調査先Dでは、秀叢作品を150件以上所蔵しており、今回は半数程度を実見したが、表1には、そのうち展覧会出品などが考えられる大型の作品を中心に8件を記載した。残りの作品については、今後継続して調査したいと考える。

註9 荒木月畝の生没年などについては、『開館25周年記念 華厳社 下野の画家たち』(小杉放菴記念日光美術館、2022年)、94-95頁に掲載の略歴を参考にした

期に活躍し文展や帝展にも入選を重ねているが、現在その名はほとんど知られていない。秀畝門下だけでなく、名前を忘れられた旧派画家たちは多く、また特に女性画家たちはその傾向が強いため、今回月畝の作品を調査できたことは大変意義深いものがあった。

調査先E 個人

調査先Eは地方の旧家で調査先Cと同じく秀畝と直接のやりとりがあり、依頼画も多数伝わっており今回は全部で9件の作品を調査した。とりわけ貴重なのは、仏間の格天井に描かれた花鳥画である。1927(昭和2)年の制作で、同じく格天井に花鳥を描いた旧目黒雅叙園の「秀畝の間」よりも5年早く(註10)、しかも、個人宅の仏間であるという点で他に類を見ない。格天井それぞれの枠に丸く型が取られ、その内側に花鳥画が描かれている。丸枠の外側は金砂子が散らされており、旧目黒雅叙園のものと同様の描き方となっている。

註10 旧目黒雅叙園の「秀畝の間」は1932(昭和7)年の制作

また、絵絹を屏風の本体に貼り込まず、窓のように屏風の枠内に嵌め込み、向こう側が透ける構造となっている二曲一双の《(清流鮎)》のような、珍しい表装の屏風もあった。こうした構造の屏風はこれまでの調査では見たことがなく、絵絹を嵌める枠のきわの部分に亀裂が起りやすく、保存や保管が難しいように思われた。依頼画と思われる軸は2件あり、1件は1935年の皇紀2600年に合わせて、当時の当主より依頼されたものがあることが箱書きから確認できる。この《萬年百禄図》(カラー図版3)は、松の下に向き合う2頭の白鹿のつがい、松の足元には霊芝が描かれており、吉祥モチーフをまとめている。松の間には霞がかかり、白鹿の神々しい様子も演出されて皇紀2600年を祝う画にふさわしい様相となっている。

調査先F 個人

こちらでは秀畝だけでなく、弟子の細合秀穀、同門や同郷の画家との合作襖絵などを調査した。今回の調査で確認した秀穀の屏風はこの1件のみで、かなり大型の屏風であることから文展や帝展などの出品作である可能性が高いと思われる。また、秀畝と同門の廣瀬東畝、倉石松畝、同郷の小坂芝田の作品が表裏に描かれた襖8面についても調査した。倉石松畝は現在の長野市松代の出身で、荒木寛畝に師事した秀畝と同門の画家である。この襖絵は1909(明治42)年に建てられた浅田飴創業者・堀内伊太郎の郷里の新居のために制作されたものであることが分かっている(註11)。堀内伊太郎は早くから秀畝の後援者の1人であり、妻・緑畝との結婚の際には媒酌人を務めるなど親しい間柄であった。

註11 高須半湖 編著『御業さらし水飴 浅田飴八十年史』、堀内伊太郎商店、1964年、185-186頁

調査先G 個人

小品を中心に数多くの秀畝作品を所蔵している。調査先Bで見たスケッチとよく似た、中国か台湾と思われる民家や船のスケッチ3件が含まれている。サイズと形式が近く、画題も類似することから同時期に描かれた可能性が高い。いずれも画印のみで情報は少ないが、信州高遠美術館のスケッチブックなどと照合し、描かれた場所などを検討したい。また、《(七賢)》とされる絵は(図2)、後述の信州高遠美術館所蔵の粉本類に表情や服装、仕草のよく似た粉本が含まれており関連性を検討したい。《月下妙曲》(図3)の箱書には1905(明治38)年制作で歴史風俗画会に出品されたとの記載があった。

ここでは、秀畝の父・秀花の作品も実見することができた。父・秀花は1882年の第1回内国絵画共進会に長野県代表として作品を出品するなど活躍した人で、郷里には少なからず作品が伝存している。今回実見した作品は、秀花による《馬師皇》(図4)を描いたもので、画中には「倣清人之法馬師皇図写／秀花継述迂生」とある。馬師皇は、中国の伝説上の馬医で、あるとき龍の病気を治したことから図様では龍と一緒に描かれることもある。

調査先H 曹洞宗大本山總持寺

神奈川県横浜市鶴見区にある大本山總持寺は、福井県にある永平寺と同じく曹洞宗の中心寺院の一つである。今回調査した紫雲臺と呼ばれる僧侶や檀信徒の会見に使用される施設には、内部に大小10を超える部屋があり、旧派系を中心に総勢13名(註12)の画家に内部装飾を依頼し、1920(大正9)年から翌年にかけて制作された。秀畝もそのうちの一部屋をまかされ全18面の襖絵に、水辺にはべる雁の姿を墨と淡彩で描いている。この部屋は絵にちなみ「雁の間」と呼ばれる。庭に面したどちらかというプライベートな用途の部屋で、廊下を挟んで反対側の「上段の間」や「相見の間」と比べるとかなり落ち着いた印象の襖絵である。

調査先I 名古屋市美術館

調査時に同館で開催中であった常設企画展「近代名古屋の日本画界」に伝神洞門下だった愛知県内出身の画家の作品の出品があると知り調査した。特に富田范溪は、伝神洞画塾の幹事も務めたとのことで、塾頭だった堀田秀叢や細合秀穀とともに、伝神洞の塾展や画塾の様子を伝えた記事などにはしばしば名前が登場していたが、作品実見は今回が初めてであった。

まとめ

今回の追加調査で作品を実見することのできた画家は、秀畝をはじめとし



図2 《(七賢)》 紙本淡彩 額装 年不詳



図3 《月下妙曲》 絹本着色 軸装 1905(明治38)年



図4 池上秀花 《馬師皇》 紙本着色 軸装 年不詳

註12 佐久間鉄國、津幡道彦、松林桂月、高取稚成、池上秀畝、八木岡春山、今井爽邦、狩野探令、広瀬東畝、森脇雲溪、佐竹永陵、松野霞城、島崎柳塙らが各部屋の襖絵や地袋などを担当した。

て、師の荒木寛畝、荒木塾を継いだ荒木十畝、荒木月畝や広瀬東畝など、同門の画家たち。そして、秀畝の伝神洞画塾で塾頭などを務め官展でも活躍した堀田秀叢、細合秀穀ら弟子たちの作品であった。秀畝の作品は長野県内だけでなく様々なところに作品が残されており、地方の名士とも展覧会や作品購入などを通じて親しくなり、その後の制作依頼へとつながる例も発見できた。とりわけ、月畝や東畝のように現在では名前を忘れられている作家たちの作品を見出せたことは、大きな収穫だった。当時の雑誌や記録などから活動の様子はある程度わかるものの、実際に残された作品は多くはなく、特に寛畝、秀畝の門下に多くいたはずの女性画家の作品については、稀に流通はしているようだが、残る数はさらに少なく調査の難しい状態にある。今後さらに、周辺の作家たちの活動や作品も合わせ、日本画旧派の活動実態の解明につなげていきたい。

今回調査した作家(系図)



池上秀花(秀実父)(1844-1902)

小坂芝田(同郷・南画家)(18972-1917)

第2部 信州高遠美術館所蔵 池上秀畝の史料類

本調査では、現存作品の調査と合わせて、秀畝の郷里にある信州高遠美術館が所蔵する「匣書手扣」と、企画展の際には全く調査することができなかった粉本類の撮影も同時並行する形で進行した。撮影は、長野県伊那文化会館内に撮影機材を設置し、一時的に所蔵館から史料を拝借して行った。2025年11月末の時点で「匣書手扣」の全体の約4分の1程度の撮影を終了している。全体の撮影と記載内容の精査はまだこれからだが、現時点でこの史料から読み取れることを少しまとめておきたい。

「匣書手扣」

「匣書手扣」は、1917（大正6）年から1944（昭和19）年までの27年間におよぶ、作品譲渡の記録である。B5サイズほどの和綴じの冊子に、作品の簡単な縮図と、箱書をした日（譲渡日）、譲渡先などが記載される。全141冊からなり、1冊あたり約100頁、1頁につき1作品について記載がある。記載の作品は、ほぼ掛け軸で屏風や展覧会に出品した大型の掛け軸は含まれていないのが特徴である。

今回の調査では記載内容の翻刻についても併せて進めているが、まず言えるのは本史料に記録された作品の八割以上が花鳥画である。特に雉子、孔雀、鴛鴦、鷺、鶏など、定番の鳥を描いたものが数多く見られた。これらの画題は、これまでの作品調査の中でも数多く見受けられたものである（図5）。こうした画題の中に稀に、象やライオン（獅子）などのような、伝統的な花鳥画や動物画にはあまり見ない画題もあるようだが、実物はまだ確認出来ていない。

花鳥画以外の画題では、白衣観音のような仏画が散見されるほか（図6）、企画展でも多く展示した、中国の仙人や美人などの画題が多く記載されている。また、本史料を撮影する中で、紫式部や清少納言など（図7）、日本の歴史人物を主題とした作品が複数あることが分かった。秀畝は、画家を志した当初歴史画を描くことを希望していたこともあり、武者絵などの歴史画は初期から多く確認されているが、こうした作品はこれまでの調査では見つからず、実物があればさらに秀畝の守備範囲の広さを示してくれるだろう。

本史料では特に前半の冊子のなかに師匠である寛畝の作品の箱書に関する記載が多く登場する。旧派の重鎮として活躍した荒木寛畝は、「匣書手扣」の記録が始まる2年前の1915年に亡くなっている。第1巻には寛畝の経歴を書いた文章が見開き5頁にわたり記載され、そこには寛畝が描いた4幅の唐美人図について、娘婿だった荒木十畝が箱書をした旨の記載がある（図8）。一番弟子だった秀畝が、寛畝没後に作品の鑑定や箱書を行ったことは容易に想像できるが、縮図まで描かれていることから世に残る師匠の作品を記録するような役割があったのかとも想像される（図9）。別の寛畝作品の箱書きをしたと思われる記述では、「此日文展審査発表戴特選栄冠即祝喜」との記載があり、1917年の文展に出品した《峻嶺雨後》についての記載と思われ（図10）、本史料が箱書の記録であると同時に、日記的な要素も含んでいることを示している。

また、個展などまとめて同じ場所に作品を譲渡する場合は、作品名称だけが箇条書きにされ、縮図の記載がない場合が多い（図11）。第11巻に記録さ



図5 匣書手扣 No.1 菊花園鶴之図 信州高遠美術館蔵 本画は『池上秀畝 高精細画人』（青幻舎・2024年）42頁に掲載

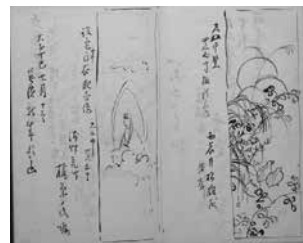


図6 匣書手扣 No.1 白衣観音像 信州高遠美術館蔵



図7 匣書手扣 No.7 紫式部 信州高遠美術館蔵

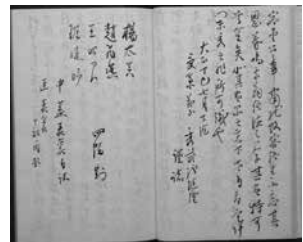


図8 匣書手扣 No.1 荒木十畝の箱書の記載 信州高遠美術館蔵



図9 匣書手扣 No.1 寛畝作品縮図（楊貴妃、趙飛燕） 信州高遠美術館蔵



図10 匣書手扣 No.2 寛畝 大黒天縮図 信州高遠美術館蔵

れた大阪三越美術部へ12点の作品を譲渡した記録は「三月十七日題匣」とあり、この年の4月に大阪三越呉服店で開催された四大家新作展覧会展と時期が合致し、同展へ出品された作品ではないかと推測できる(註13)。ただ、当時の記事には屏風や大型の掛け軸の出品があった旨の記載があり(註14)、やはり屏風や大型掛軸の記録は「匣書手扣」とは別にあったと考えられる。

粉本類

信州高遠美術館が所蔵する粉本類は、企画展準備でもほとんど調査する事ができず、早くから次の調査の候補として上がっていた。今回助成金を得た調査での撮影を目指していたが、「匣書手扣」の撮影を優先したため、まだ具体的には調査を進められていない。本稿では、資料用に所蔵館で撮影した粉本類の画像を提供いただき、これまでの調査などを踏まえ考えられることをまとめた。

粉本類は、秀畝が荒木寛畝門下に入門間もない頃から活用していた史料と考えられる。寛畝の作品を秀畝が写したもの(図12、13)、秀畝が寛畝以外の作家の作品を模写したもの、綴状になった画稿などが主である。秀畝による模写の多くは10代の頃のもので、関羽像の模写には、「明治庚寅東部於読画堂国山模」とあり、「国山」の画印が押されている(図14)。国山は上京前に使用した雅号だが、1890(明治23)年の模写には「国山」とあり、翌1891年の模写には「秀畝」と記載されている。雅号の使用開始時期については明確な記録がないが、この粉本類から詳細な時期を特定できそうである。

模写の中には、寛畝以外にも南宋の画僧・日観や円山応挙などの模写が含まれ、また橋本雅邦の《四聖像》を模写したものなどは(図15)、秀畝が幅広



図11 匣書手扣 No.11 大阪三越美術部の記載
信州高遠美術館蔵

註13 1919(大正8)年4月25日から29日に大阪三越呉服店で開催した四大家新作展覧会展は、「遊神社」を結成した小室翠雲、荒木十畝、田中頼璋との4人展。開催情報は以下を参照「四大家新作展覧会 自四月廿五日、五日間、於大阪三越樓上開催」『絵画清談』第7巻5月号(1919年5月、絵画清談社)84頁

註14 註13前掲書、85頁



図12 荒木寛畝作品の模写
鶯の図 信州高遠美術館蔵



図13 荒木寛畝作品の模写 鍾馗図
信州高遠美術館蔵



図14 関羽模写
信州高遠美術館蔵



図15 橋本雅邦《四聖像》模写
信州高遠美術館蔵

い作家や作品の模写を行っていたことを示す好例であろう。また、大正や昭和期に描かれた模写もあり、写生と並び古画の模写についても、ライフワークとして継続されていたことがわかる。

「匣書手扣」帖と同様に、この粉本類は秀畝の遺族から段階的に信州高遠美術館に寄贈されている。同館では、同じく遺族から寄贈を受けた写生やスケッチブックを所蔵しており、それらと合わせてより詳細な調査を今後継続していきたい。

まとめ

本稿では、池上秀畝の作品や作品制作に関する史料調査についてまとめた。今回の調査を通じて池上秀畝の作品制作に関する基礎的史料を概観することができた。また調査で得た情報を整理しきれていないのが現状だが、各所蔵先での作品調査では秀畝の多作さを改めて実感するとともに、各地にいた支援者との関係性や、透かし屏風のような珍しい構造の作品を確認することができた。信州高遠美術館が所蔵する史料の撮影では、秀畝の制作した作品について画題の幅広さなど確認できたことに加え、粉本類からは写生と並んで秀畝の修行時代からの制作の基礎部分についての理解を深めることができた。特に粉本類については、荒木塾での指導内容についてもうかがい知ることができ、旧派系の画塾でどのような指導が行われていたのかなどさらに検討していきたい。

今後はこの調査を踏まえ、作品や史料に記載の情報の把握に努めたい。調査した作品の中には「匣書手扣」に記載されているものも多いと思われるが、描かれた鳥の向きやポーズなど微細な差によって無限に作品が生み出されており、特定は容易ではない。時間を要するが根気よく継続していきたいと考える。

本調査にあたり、信州高遠美術館をはじめ、ご協力いただいた美術館やご所蔵者の皆様に心より感謝申し上げます。

画像提供

カラー図版1 千葉市美術館

カラー図版2・3、図1-11 調査時撮影

図12-15 信州高遠美術館

調査作品一覧

凡例

- ・本表はポーラ美術振興財団の調査研究助成を得て2025年4月から11月末までに調査した池上秀畝の作品一覧である
- ・作品名は箱書などにより名称を特定できるものを記載し、画題から筆者が推測したものについては括弧内に記した
- ・年代については箱書や本紙に記載のあるものを記載し、また署名の特徴により年代を推測できるものについては、展覧会図録『池上秀畝 高精細画人』に記載の署名変遷をもとにおおよその年代を記載した
- ・署名中の判読できない文字や、所蔵者の特定につながる記載については伏字とした
- ・調査先Dの堀田秀叢作品は、実際に調査した作品のうち展覧会出品などが考えられる大型作品を中心に8件を記載した

所蔵・調査先	作品名	作家名	制作年(不明なものは署名から判断)	西暦	材質
A 千葉市美術館	鶯鳥図	池上秀畝	大正8年	1919	絹本金地着色
B 個人	七福神図	池上秀畝	明治20年代末から 30年代前半頃か		絹本着色
	仙客採餘	池上秀畝			紙本着色
	喜占春魁	池上秀畝	大正6～15年頃か		紙本着色
	スケッチ(営口ニテ)	池上秀畝			紙本着色
	(柳椿桜にカモメ)	池上秀畝	明治33年頃から大正元年頃か		紙本着色
	(月下鷺図)	池上秀畝	昭和元～6年頃か		絹本着色
	長恨歌	池上秀畝	昭和5年	1930	絹本着色
	四季花鳥合景(右:椿に 雉子、左:水仙に鴛鴦)	池上秀畝	昭和7年以降か		絹本着色
	秋塘鴛鴦	池上秀畝	昭和17年以降		絹本着色
	猛虎	池上秀畝	昭和17年以降		絹本着色
	(花鳥に翡翠)	池上秀畝	大正6～15年頃か		紙本着色
	(水辺にシギ)	池上秀畝	明治45年	1912	紙本着色
	怪童覆熊図	池上秀畝	大正7年	1918	紙本着色
	二福神図(大黒・恵比寿)	池上秀畝	明治43年	1910	紙本着色
	立雛図	池上秀畝	大正13年	1924	紙本着色
C (一財) 北方 文化博物館	松上双鶴	池上秀畝	明治45年6月頃	1912	紙本着色
	遠山飛鶴(双鶴)	池上秀畝	大正15年10月下旬	1926	絹本着色
	八ツ橋	池上秀畝			絹本着色
	晩秋	池上秀畝	明治45年	1912	絹本着色
	猿の三番叟	池上秀畝	明治41年11月8日	1908	絹本着色
	軍鐘旭撃魔之図	池上秀畝	明治44年	1911	絹本着色
	蓬萊図	池上秀畝	大正6年	1917	絹本着色
	静浦暁色	池上秀畝	明治45年	1912	絹本着色
	観世音像	池上秀畝	大正10年	1921	紙本着色
	観世音像	池上秀畝	昭和3年	1928	絹本着色
	宝玉(宝珠)	池上秀畝他			紙本着色
	花卉之図(四君子)	池上秀畝/広瀬東畝/ 五島耕畝/鈴木啓処	明治41年	1908	紙本着色
	百合図	池上秀畝			紙本着色
	玉堂富貴	池上秀畝	明治45年6月上旬	1912	紙本着色
	天香國色	池上秀畝	明治44年6月中旬	1911	紙本着色
	紅葉図(2面)	池上秀畝	大正2年	1912	紙本着色
	藤花図	荒木寛畝	大正2年	1913	紙本着色
	老松白鶴図	荒木寛畝	明治44年6月中旬	1911	紙本着色

形状	署名	箱書	備考
六曲一双	乙未初秋 秀畝画(左隻)		席上揮毫か、屏風縁の木材に絵具付着あり
軸装	秀畝謹写		
軸装(扇面画)	秀畝		
軸装	喜占春魁 秀畝写	秀畝自題	
まくり	営口ニテ 七月二十九日○		
六曲一隻	秀畝画		
軸装	秀畝写		
軸装	昭和庚午如月中浣秀畝池継隆写干伝神洞時餘寒未退北風粟■		長恨歌漢詩あり
対幅	秀畝		
軸装	秀畝作	秀畝自題	
軸装	秀畝作		
軸装	秀畝		
軸装	壬子夏日秀畝写		
軸装	戊午五月秀畝作之		
軸装	庚戌■晚秀畝敬写		
軸装	甲子春日秀畝製		
軸装	壬子更衣 秀畝	壬子初春仿勅題意 秀畝寫并題函	
軸装	丙寅十月下浣於妙高山腹光涵■里処中為伊藤大雅 秀畝画之		
軸装	秀畝		
軸装	秀畝	壬子夏秀畝自題	
軸装	戊申十一月八日秀畝写		
軸装	辛亥夏日秀畝		
軸装	大正丁巳四月上浣秀畝作之		
軸装	壬子六月上浣秀畝	壬子夏秀畝自題	
軸装			
軸装	戊辰一月秀畝臺佛拝写		書簡あり
軸装			寛畝門下25名による宝珠
軸装	戊申早春秀畝■白梅一枝/東畝/耕畝/添竹者啓処		
軸装			
扁額	玉堂富貴 壬子六月上浣秀畝写		
扁額	天香國色 辛亥六月中浣於静松軒中秀畝作		
欄間			
軸装	寛畝	大正二癸丑秋日寛畝記	
軸装	寛畝	明治辛亥晚秋■●■寛畝記	

所蔵・調査先	作品名	作家名	制作年(不明なものは署名から判断)	西暦	材質
	瀑布	荒木十畝			
D 個人	鷹図	池上秀畝	昭和7年以降か		絹本着色
	五位鸞図	池上秀畝	明治33~大正元年頃か		紙本着色
	白衣観音	池上秀畝	大正6~15年頃か		紙本着色
	(水辺に白鷺)	荒木月畝	不明		紙本着色
	増上寺国宝釈迦像 応挙筆模写	堀田秀叢	大正9年9月	1920	絹本着色
	(鶉の群)	堀田秀叢			絹本着色
	鹿苑	堀田秀叢			絹本着色
	九春(牡丹孔雀)	堀田秀叢			紙本着色
	(雪中狐)	堀田秀叢			紙本銀地着色
	(山水風景)	堀田秀叢	大正3年	1914	紙本墨画
	八岳勝景	堀田秀叢	昭和2年	1927	紙本着色
	(水辺鴨)	堀田秀叢			紙本着色
	牡丹と金鶏	丸山永畝			板着色
E 個人	白衣観音	池上秀畝	昭和9年	1934	紙本着色
	日寿鳳凰	池上秀畝	昭和15年	1940	絹本着色
	大楠公	池上秀畝	昭和18年	1943	絹本着色
	老梅孔雀図	池上秀畝	昭和15年	1940	絹本着色
	萬年百禄図	池上秀畝	昭和10年	1935	絹本着色
	井野農相題秀畝画豊稔図	池上秀畝	昭和16年	1941	紙本着色
	紙雛	池上秀畝	昭和16年	1941	絹本着色
	歳寒二友	池上秀畝	大正3年	1914	絹本着色
	(清流鮎)	池上秀畝	昭和7年以降か		絹本着色
	花鳥図(仏間格天井)	池上秀畝	昭和2年	1927	板着色
F 個人	(竹木蓮図)	細合秀毅			紙本着色
	松図/竹林図	池上秀畝/小坂芝田	明治42年	1909	紙本淡彩
	梅図/山水図	廣瀬東畝/倉石松畝	明治42年	1909	紙本墨画
	富士図	池上秀畝	明治42年	1909	紙本金地着色
G 個人	(椿梅小禽(キビタキ?))	池上秀畝	明治33~大正元年頃か		紙本着色
	(さざんか小禽)	池上秀畝	明治33~大正元年頃か		紙本着色
	(芙蓉翡翠)	池上秀畝	明治33~大正元年頃か		紙本着色
	(竹林枇杷ヒヨドリ)	池上秀畝	大正元年	1912	紙本着色
	(桜鴛鴦)	池上秀畝			紙本着色
	(雉子)	池上秀畝			絹本?着色
	(水辺鴨)	池上秀畝			紙本着色
	(柿に鳥)	池上秀畝			紙本着色
	残月時雨	池上秀畝			絹本?着色
	(雪中椿に鶴)	池上秀畝			絹本着色
	(雪中八手に鶴)	池上秀畝			絹本着色
	(岸壁鶴)	池上秀畝			絹本着色
	(岩頭鶴)	池上秀畝			紙本?着色
	磯松双鶴	池上秀畝			絹本着色

形状	署名	箱書	備考
衝立	秀畝画		
軸装	秀畝		
軸装	秀畝拝写	秀畝自題	
二曲一隻	月畝		
軸装	芝増上寺国宝応挙筆大正4年東照権現三百年祭時堀田秀叢先生模写大正9年9月写		
軸装	秀叢写		
軸装	秀叢画		
六曲一双	秀叢画(左)		
二曲一双	秀叢画(右)		
六曲一隻	溪山蒼々白雲深 楽仙涼風緑陰有 大正甲寅春月日秀叢写		
軸装	昭和丁卯夏日秀叢写		
二曲一隻			
杉戸4面	永畝(右端)		
軸装	甲戌如月上浣秀畝薰沐拝写		
軸装	皇紀二千六百年庚辰之春秀畝慶祝作此図	皇紀二千六百年之■夏 秀畝自題	
軸装	壬午五月八日秀畝謹写	大詔奉戴日紀念画之一 昭和癸未5月五日 裝潢成之時秀畝自題匣面	
軸装	秀畝画	維時皇紀二千六百年歲在庚辰春二月 ■■■清嘯 秀畝描干伝神洞裝潢成日自題匣面	
軸装	秀畝	乙亥十一月吉辰秀畝自題	書簡あり
軸装	秀畝写	謹呈■■■■ 時辛巳十二月二十六日 此日香港陷落欣毫自題匣秀畝	書簡あり
軸装	秀畝製	為■■■■辛巳五月秀畝自題	
軸装	甲寅如月中浣秀畝写	秀畝自題	
絵絹透かし屏風、二曲一双			
格天井36面	昭和丁卯秋日秀畝		
六曲一隻			
襖絵4面表裏	巳酉臯月秀畝写(松図)/巳酉殿■■芝田写		
襖絵4面表裏	明治巳酉初夏東畝筆/松畝生筆		
天袋4面	巳酉初夏秀畝写		
軸装	秀畝		
軸装	秀畝		
軸装	秀畝		
軸装	壬子秋日秀畝		
軸装	秀畝		
軸装	秀畝		
軸装	秀畝		
軸装	秀畝		
軸装	秀畝		
軸装	秀畝写		
軸装	秀畝		
軸装	秀畝		
軸装	秀畝		
軸装	秀畝		
軸装	秀畝	折■■■間■■■■意只許東■■表葡萄秀畝写	

所蔵・調査先	作品名	作家名	制作年(不明なものは署名から判断)	西暦	材質
	馬師皇	池上秀花			紙本着色
	高砂図	池上秀畝	明治25年	1892	紙本着色
	(松に鶴)	池上秀畝			紙本着色
	(海辺双鶴)	池上秀畝			絹本着色
	朝日に鶴	池上秀畝	大正15年	1926	紙本着色
	(岩上かささぎ)	池上秀畝			絹本着色
	(椿梅小禽)	池上秀畝			紙本着色
	(芙蓉燕)	池上秀畝			紙本着色
	(蓬萊山)	池上秀畝			紙本着色
	(滝紅葉)	池上秀畝			紙本着色
	寒溪群猿	池上秀畝			絹本着色
	菊	池上秀畝			紙本墨画
	オンライ	池上秀畝			紙本着色
	(船スケッチ)	池上秀畝			紙本着色
	(民家スケッチ)	池上秀畝			紙本着色
	雪中孤鹿	池上秀畝			絹本着色
	(鮎)	池上秀畝			紙本着色
	(雪中虎)	池上秀畝	昭和17年	1942	紙本着色
	(富士)	池上秀畝			絹本淡彩
	月下妙曲	池上秀畝	明治38年	1905	絹本着色
	(山水風景)	池上秀畝			紙本着色
	(菜の花蝶)	池上秀畝			紙本着色
	(兜、あやめ)	池上秀畝			紙本着色
	(とうもろこしにカマキリ)	池上秀畝			紙本着色
	(磯風景・色紙型)	池上秀畝			絹本着色
	(稲に雀・色紙型)	池上秀畝			絹本着色
	(水辺翡翠)	池上秀畝			絹本着色
	(花小禽)	池上秀畝			紙本着色
	(岩上小禽)	池上秀畝			絹本着色
	(桜山鳥)	池上秀畝	明治33~大正元年頃か		絹本着色
	(朝顔雀)	池上秀畝	明治33~大正元年頃か		紙本着色
	(秋桜に蝶)	池上秀畝			紙本着色
	(梅花)	池上秀畝			紙本着色
	戻橋之図	池上秀畝	大正3年	1914	紙本着色
	(七賢)	池上秀畝			紙本着色
	(七賢)	池上秀畝			紙本着色
	(七賢)	池上秀畝			紙本着色
	(桃霊芝尾長)	細合秀穀			紙本着色
	胡陽飛鶴	細合秀穀			絹本着色
	断崖蒼鷹図	細合秀穀			絹本着色
H 曹洞宗大本山 總持寺	雁の間	池上秀畝	大正10年	1921	紙本淡彩
I 名古屋市 美術館	双鯉図	松田杏亭	戦後(1950年代)		絹本着色
	麦畑	富田范溪	昭和8年頃	1933頃	絹本着色
	梅花双鶏図	狩野梅斎	大正~昭和	1920 - 30	絹本着色

形状	署名	箱書	備考
軸装	傲清人之法馬師皇図写/秀花継述迂生		
軸装	壬辰初秋国山筆		
軸装	秀畝		
軸装	秀畝		
軸装	秀畝試筆丙寅新春		
軸装	秀畝		
軸装	秀畝		
軸装	秀畝		
軸装	秀畝		
軸装	秀畝	秀畝自題	
軸装	秀畝		
額装	画印のみ		
額装	画印のみ		
額装	画印のみ		
軸装	秀畝写	秀畝自題	
軸装	秀畝写之		
軸装	壬午歳旦秀畝作		
軸装	秀畝写		
軸装	秀畝	明治三十八年春歴史風俗画会出品 壬子六月中浣秀畝自題函	第日本書画協会による 領収書在中
軸装	秀畝写		
軸装	秀畝		
軸装(短冊貼付)	秀畝		
軸装	秀畝		
軸装	秀畝		
軸装	秀畝		
軸装	秀畝		
軸装	秀畝		
軸装	秀畝		
軸装	秀畝		
軸装	秀畝		
軸装	秀畝筆		
軸装	秀畝		
軸装	大正甲寅三月二日求飲干活御楼 破興作之秀畝山樵	秀畝山樵■■■戻橋之図/秀畝自題	
額装	画印のみ		
額装	画印のみ		
額装	画印のみ		
軸装	秀穀		
軸装	秀谷		
軸装	秀谷		
襖絵18面	大正辛酉春日秀畝画之		
軸装	杏亭		
軸装	范溪画		
軸装			

〈新収蔵品紹介〉

山崎豊三『葦』をはじめとして

長野県立美術館 学芸員

鈴木 幸野

はじめに

山崎豊三(1955-)は長野県南安曇郡豊科町(現・安曇野市豊科)出身の彫刻家である(註1)。1977年に東京造形大学美術学部彫刻専攻を卒業後、研究生として3年間在籍してから同窓の黒川弘毅(1952-)や高橋裕二(1953-)らに誘われて山岸鑄金工房にてブロンズ鑄造に従事した(註2)。家業の農業を引き継ぐため1984年に帰郷してからも、自身が設立した山崎鑄金工房の運営にあたり、営農家としての日々を送っている。

現代日本における具象の塑造の先駆者である佐藤忠良(1912-2011)、内実ある写実性を追求した岩野勇三(1931-87)による具象彫刻教育が展開された東京造形大学で、咀嚼し吸収した人体の塑像やブロンズ鑄造をも、キャリアの途中で自身から引き剥ぐ決意をした山崎の‘造形表現’は、大きく動いた当時の彫刻界でも類を見ない。それは自ら語るように「塑造とはなにか」という長年の命題に向き合い続けるためのものである。

この時代の彫刻家の優れた他例に漏れず、山崎も‘造形表現’を文章にも託そうとする。時間をかけて推敲された行間からは、塑造をめぐる思考を誠実に解きほぐすことを試みながらも、山崎が魅了される民俗学と、生活として山や天地と馴染んだ独自の「ヴィジョン」との得体の知れない集合体の気配が漂う。この気配は山崎の作品をも同様に包みこんでいる。

長野県立美術館では、2024年度に山崎の作品7点を受贈した。なかでも《葦 No.1》《葦 No.2》[図1]は「塑造」の起点となる作品であり、その後の山崎の制作活動をたどるうえでの糸口となる。本稿の執筆にあたり、山崎ならびに黒川・高橋各氏から貴重な証言と資料を頂戴した。あわせて山崎の文章からも、希求し続けている「塑造とはなにか」の実体の考察を試みたい。

1. 初期の制作活動について

山崎が在籍していたころの東京造形大学には裸婦などの具象の塑造を習得する環境が備わっていた。一方で、画廊では新たな現代美術の潮流——ものの派やミニマル・アート、コンセプチュアル・アート——が見られた。さらに国外

註1 山崎豊三の展覧会歴については文末に[資料]としてまとめた

註2 黒川弘毅(現・武蔵野美術大学名誉教授)・高橋裕二(現・有限会社ブロンズスタジオ取締役)は、同じく東京造形大学造形学部美術学科彫刻専攻を卒業した後有限会社山岸鑄金工房に入社した奥敬詩とともに、2000年に山岸鑄金工房より分社・独立して有限会社ブロンズスタジオを設立し、鑄造と保存修復に携わっている

からはイタリアの現代彫刻（ジャコモ・マンズーなど）が積極的に招来され、それまでとは異なる、作家自らが鑄造のプロセスに携わることでは表現しえない創造的な鑄造彫刻の在りかたには大きな影響を受けたと、黒川と高橋は振り返る（註3）。東京造形大学においてもそれまでは鑄造所に持ち込んで鑄造してもらっていたが、学部2年次には同年の黒川らを中心として学内に鑄造のできる設備を整え始めた。佐藤忠良の紹介により鑄造所などを見学して研鑽を深め、2年ほどをかけて自分たちで鑄造技術を習得していったという。山崎も伝統として続く具象の塑造と、新たな鑄造技術を掌中に収めようとする同世代の機運の高まりとの渦中にあった。

鑄造を手がける彫刻家は、火に溶けゆく金属に並々ならぬ愛着を示す。山崎も例外ではなく、火の様態に魅せられ、鑄造されたブロンズの手ざわりを「人肌に近いから（註4）」と好む。

山崎の初期の制作活動として特記すべきなのは、1975-85年の10年間限定で開催された新具象彫刻展に毎年欠かさず出品を続けたことであろう。新具象彫刻展は、既存の公募団体展が力を保ち、かたや多様な彫刻表現が広まる時代のなかで、1961年より始まった宇部市野外彫刻展といった行政主導の公募展や、彫刻の森美術館の公募コンクールなどの野外彫刻展が1980年代から開催されるなか、具象彫刻の新しい展望を期する展覧会として諸芸術大学の有志が設立した（註5）。山崎は新具象彫刻展の最後の2年間に『葦』（註6）の制作を手がけ（註7）、人体の塑造を脱し始める。ちょうどその頃、アルテ・ポーヴェラでも活躍していた長澤英俊（1940-2018）が制作した《樹》（1983年／つくばセンタービル、つくば市）の設置作業にたずさわり、長澤から「（山崎の好きな）民俗学を生かした作品を作ればよい」とのアドバイスを受け、制作の方向性が定まったという（註8）。

山岸鑄金工房では国内の東西彫刻界の両雄である菊池一雄（1908-85）・堀内正和（1911-2001）や、関根伸夫（1942-2019）ら「もの派」の作家作品をはじめとして、高度経済成長の時代的気運もともない公共彫刻などの鑄造が盛んに行われていた（註9）。山岸鑄金工房の当時の代表であった山岸伸一（1934-2012）は仕事のかたわら自分の作品を制作してもよいとの寛容さを持ち合わせており、工房は最新の現代彫刻に触れられる自由闊達な創作活動の場でもあったようだ（註10）。

2. 『葦』より——《葦 no.1》《葦 no.2》

実の植物を写したかのごとくしなやかなフォルムを持つ2点のブロンズ鑄造〔図1〕は、蠟型で鑄造された葉の部分と細長い茎を蠟付けにて溶着してい

註3 黒川弘毅・高橋裕二（2025年7月24日、於有限会社ブロンズスタジオ）への聞き取りより

註4 「山崎豊三-塑造の界限-」展（2024年5月18日～7月7日、於諏訪市美術館）における山崎への聞き取りより（7月2日）

註5 新具象彫刻展の概要および当時の状況については、報告「シンポジウム 新具象彫刻展というのがあった」（2013年11月8日、於東京造形大学 大学院棟レクチャールーム、司会：中ハシクシゲ、パネリスト：海崎三郎 吉江庄蔵 舟越桂 三木俊治 浅井健作）、三木俊治 他編『新具象彫刻展を出発点とした東京造形大学の出身者たち』（2014年、東京造形大学）、56-69頁

註6 山崎は、『葦』やその後の作品において、同テーマの作品に同タイトルをつけ、番号を付している。本稿では「関わりのある作品群」として、タイトルに『』を付け区別する

註7 註5前掲書、79頁

註8 註4前掲

註9 山崎が塑造を手がけた公共彫刻の作例としては、黒川が原画を担当した「3人の女性像」（1985年竣工／藤沢市二番橋公園、<https://www.city.fujisawa.kanagawa.jp/bunka/FAS/wp-content/uploads/2025/07/96d526d672ea77a686dc1019c8087f32.pdf>）[藤沢市公式ホームページ]について、黒川・高橋両氏（註3前掲）および藤沢市アトスペースにご教示いただいた。長野県内では「不戦の像」（1987年／南相木村、<https://www.minamiaiki.jp/fusen.htm>）[南相木村公式ホームページ]が作例として挙げられる。いずれのホームページも2025年12月20日最終閲覧

註10 註3前掲。および山崎豊三（2025年12月1日、於山岸鑄金工房）への聞き取りより

る。『葦』は2002年頃 (no.23) まで制作され続けるが、最初の2点のみ溶着部に蠟付けを用いており、繊細な表現を可能にしたと山崎は語る(註11)。高橋は当時の様子を記憶している。蠟型として蒸した薄い蠟板を切ったり、手のひらの中で(人肌ほどの温かさにて)曲げたりという独特な制作方法や、塑造も各パーツに分かれており全体で鑄造をしないことを不思議に思っていたという(註12)。

《葦 no.1》《葦 no.2》は、新具象彫刻展(1984年)に《手箱 no.1》(1984年 ブロンズ、作家蔵)とあわせて出品されたのち(註13)、トランスフォーム(1985年、東京)での初個展では、《きぬぎぬのあした》と《手箱 no.2》(1984年 ブロンズ、個人蔵) [図2]を加えて再出品された。当初は《葦 no.1》《葦 no.2》をまとめて《葦は再び水辺に満ちる》とのタイトルが付されていた。これらの作品の組み合わせには民俗学に沿った物語性が挿入されている。《きぬぎぬのあした》は解かれた衣と腰ひもから成っているが、その言葉(きぬぎぬのあした [後朝の朝])の意味するところは日本古来の時間表現であり、夜に逢った男女の翌朝の別れである。《きぬぎぬのあした》は蠟型ではなく砂型で鑄造されているため、鑄造時の重みが異なる。この量感が山崎にとっては重要であった(註14)。

後年の「葦叢の中(註15)」と題されたステートメント(初出2003年)における山崎の文章は湿っぽい親密さを帯びている。そのニュアンスの喪失を恐れずに要約するなら、「色気さえも感じさせる」「よく肥えたしかもスツと伸びた」「葦叢の中」に「満ち」た「妖しい気分」(葦は明らかに異性として在るだろう)は「作品を作り始めるときに抱く」「何かに魂を抜き取られてしまうような」ものとして語られる。それは「何者かに向けられた強い思いだけがあって、その他の意志と意識が曖昧な気分」でもあり、山崎はこのような「気分」を「あこがれ」と言い換えるのだ(註16)。「あこがれ(あくがれ)(註17)」はその後も山崎の作品作り(塑造)の根幹に在る。さらには『源氏物語』の「六条の御息所」にも共有される感情として、「葦叢の中」以後の文章中でも幾たびか言及されるようになる。「六条の御息所」は光源氏と「きぬぎぬ」を過ごす仲となり、嫉妬のあまり生霊と化して光源氏の正妻である葵上を呪った。

しかし、山崎は「あくがれ」に固有の事象を直接的に結びつけているのではない。古典文学などに断続的に立ち現れるこの突然の別離を表す型は、山崎の作品にも今日に至るまで、タイトルへと明らかな意識を持って投影されていることが散見され、能の「隅田川」や、「古事記」におけるホオリの話などがその例として挙げられる。作品の主題に関係していると山崎が明かしたところの「紅葉狩」や「道成寺」もまた、同様に突然の別離に加えて女の怨念に伴う狂気を扱っているという点で共通する。このように文学的なタイトルが多い傾

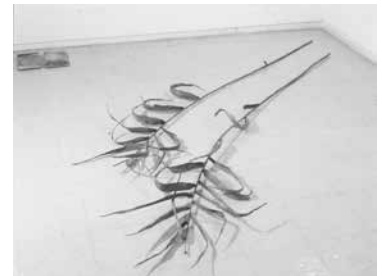


図1 《葦 no.1》1984年 ブロンズ 250.0×70.0×23.0cm(奥)

《葦 no.2》1984年 ブロンズ 250.0×70.0×43.0cm(手前)

「山崎豊三 個展」(トランスフォーム、1985年)展示風景より(左奥に《手箱 no.2》)



図2 《きぬぎぬのあした》1985年 ブロンズ 130.0×93.8×10.0cm 個人蔵

「山崎豊三 個展」(トランスフォーム、1985年)展示風景より(右奥に《手箱 no.1》)

註11 山崎豊三(2024年10月18日、於山崎鑄金工房)への聞き取りより

註12 註3前掲

註13 本作品以前に、同主題の対作品(《葦》)が「新具象彫刻展」(1983年、東京都美術館)へ出品されているが、番号は付されていない。峯村敏明 他編『かたまり彫刻』とは何か』1993年、財団法人小原流、30頁

註14 註10前掲

註15 山崎豊三「葦叢の中」(なびす画廊個展[2003年、東京]ステートメント、補筆:2013年、2021年)より

註16 同上

註17 以降、山崎は古語としての同義語である「あくがれ」を用いるようになるため、本稿でもそれに倣い表記していきたい

向にあるが、山崎は「自分の趣味(註18)」として謙遜する。しかし言うまでもなく、山崎が渉漁する折口信夫を始めとする民俗学の裾野と「あくがれ」をつなぐ切実な手がかりであるに違いない。折口は、文学発生の起源を信仰上の神託から発生する物語(叙事詩)として宗教的な文脈に求めたが、能のような民俗芸能もまた、「他界」からの物語の語り部として機能していると指摘する(註19)。能における女の物狂いも旅の巫女芸人であることを鑑みれば、山崎の作品のコンセプトを担うところの物語としての型は、日本古来の文芸全般の発生と、それが型によって成立するという折口の、社会の論理と結びついた文学発生論を想起させるかもしれない(註20)。

さて、「あくがれ」はもちろん『葦』においても塑造の誘因となるのだが、「あくがれ」を以ってどのように塑造が行われるのか、引き続き山崎の言葉を追ってみる。

私の「葦」は葦を「真似る」ことに終止する。

「真似る」。そのものを忠実に再現するわけではないのだが、極めてよく似た行動を採ることであり、この場合、形を写すことである。

そこでは「私という意識」はあまり必要ではない。「手」を使ってその葦の有様をひたすら写すのである(註21)。

「葦」のシリーズを作り始めた頃から考え始めていた。このシリーズは、蠟を使って塑造をするのだけれど、その作業を通して、この「塑造」というまことに始原的な作業のその原理的部分に思いを廻らし、私は次第にその原理自体を作品化することにのめり込んでいくことになったようである(註22)。

上に引用した箇所からは、「『手』を使って」「形を写す」ことに、山崎にとっての「始原的な作業」である「塑造」の「原理自体を作品化」することが接続されていくという思考を読み取ることができる。「真似る」「形を写す」という言葉を選んでいるのは、西欧より外来のジャンルとしての彫刻がもたらされる明治初期以前に脈々と継がれてきた日本の彫刻史への目くばせであるのかもしれない。「sculpture」には「彫刻」という和訳の造語が当てられて今日に至っているが、もとは「像ヲ作ル術」という名詞句として翻訳されたように、「像」という漢字により「ものの姿に似せて作った立体造型ないし立体イメージ」を意味するものとして認知されたと考えられている(註23)。塑造も、日本古来より根付いていた木彫よりも実物を写し取るのに適した彫塑の技術として明治以降、推奨されていった経緯がある。しかし、自身を日本の彫刻史の流れに

註18 註10前掲

註19 折口信夫「国文学の発生(第一稿)呪言と叙事詩」と、折口博士記念古代研究所編『折口信夫全集』第1巻(古代研究 国文学篇)、1965年、中央公論社、72頁。

註20 折口信夫「日本文学における一つの象徴」、折口博士記念古代研究所編『折口信夫全集』第17巻(芸能史篇 第1)、1967年、中央公論社、98頁

註21 註15前掲

註22 山崎豊三「それが『塑造』であるということ」(2015年、補筆:2022年)より

註23 北澤憲昭『増補改訂 境界の美術史』2023年、筑摩書房、333・341・342頁。田中修二『近代日本彫刻史』2018年、国書刊行会、97頁

位置づけたいという想いがあるとして山崎が幾たびか口にしたのは「像」でも「彫刻」でもなく「彫りもの」であった(註24)。「真似る」「形を写す」を非自発的な行為と解釈するならば、折口が「世界」の提示によって示唆した「他者性」とも関連付けられるだろう。日本の彫刻史と接続するために私淑したのが、橋本平八(1897-1935)が日本における彫刻精神を求めて辿り着いた造形思想であり、山崎自身がこれまでの制作における最大の転機と位置づける『山について』に決定的な影響を与えた。

3. 『山について』とその後の制作

山崎は、『山について』(1990年～)[図3]の制作にあたり、塑造を理論的に突き詰めるという命題を自身に課すべく、塑造そのものから具象や民俗学などにもとづく物語的要素を排除する決心をしたと明言している。『山について』というタイトルからは、橋本平八の《石に就て》への疑いのようなオマージュが感じ取れる。

橋本の《石に就て》(1928年 木に彩色、個人蔵)では、何の変哲もない石を木で写実的に彫り込み、独自の神秘的かつ宗教的とも言える「仙」の思想を出現させることが試みられた(註25)。この作品の制作動機についてはいまだ議論を呼んでいるが、橋本の没後に刊行された遺稿集『純粹彫刻論』内の「代表的な自分の作品年表」では、《石に就て》を「数年来の研究の発表であって仙を表現するものであるが専門的には裸体少年像の製作に因って体得するところを精緻に導くものである(註26)」と自評する。「寒中の裸形」である《裸体少年像》については「体得した方式は恐らく」「自分の最も得意とするところである(註27)」と振り返っており、この人体像と《石に就て》における造形思考の特別な関係性が、人体の塑造を脱しながらも、民俗学とのあわいにおいて、人の感触を得て対峙していた『葦』から『山について』へと山崎が、塑造の原理を転回させるヒントとなったのではないだろうか。

《石に就て》にて橋本は「仙」を表現しようとした一方で、「立体的素質とは彫刻の本体そのものであって木造彫刻に於ける本質ではなくして木材以外の創造されたる處の価値を発生する素質的価値を指すものである(註28)」という原理的な彫刻思考をも取り入れ、素材を問わない「立体的素質」が「仙」をもたらすとした(註29)。《裸体少年像》は、その寒さに体を凝縮させた少年のポーズが橋本の作品中でもとりわけ強い量感を意識させるが(註30)、この量感は橋本にとって「立体的素質」を成立させる不可欠の要素であったに違いない。それは山崎が具象的なブロンズ彫刻で嗜好した量感を肯定し、目指すところの塑造の原理へと導く拠りどころとなっているであろう。その塑造の

註24 「彫りもの(ホリモノ)」も「彫刻」以前の既出の和訳であるが、広く使われることはなかった。註23北澤、前掲書、344頁



図3 《山について no.1》1990年 ブロンズ 10.0×12.0×8.0cm

註25 橋本平八『純粹彫刻論』(1942年、昭森社)では、「仙とは動なり。動とは静の終りなり。即ち静中動なり(1928年)」(110頁)、「同じ石にも石であり乍ら石を解脱して石を超越した生命を持つ石そんな石が不可思議な魅力をもって芸術的觀念に働きかけてくる(1933年)」(238頁)と記述されている

註26 同上、22頁

註27 同上

註28 註25前掲書、9頁

註29 藤井明「橋本平八《石に就て》をめぐって」『武蔵野美術大学研究紀要』第51号、2020年、10頁

註30 註29前掲、11頁

原理とは、まさに「仙」をもたらす「立体的素質」であり、森羅万象からもたらされる造形力に依るものであるが、さらには彫刻を人間の力の及ばない「天然」と、人間の「純粹精神」による「自然」とに分けて、「自然」を「天然」に連動させる。

彫刻とは何ぞや。

自分は天然と自然とを分類しようと思う。石礫が水源地帯に於て何等かの作用に依り大地を離れ流水等の天然の威力に動かされて下流に向い次第次第に運ばれて行く。その間に切磋琢磨されてその最初の角々しい粗野な立体が円滑に立体的密度を増加する。彫刻に於ける木取りされた方形の素材は恰も水源地に於て大地盤を離れた石塊の如く人間の製作の源泉地である純粹精神の支配に因って人間から切離された立体である。石礫が天然の威力に動かされて次第次第に下流に運搬され乍ら円滑に密度を加えてゆく如く人を離れた立体は人の定むる法則に依って次第次第に立体的密度を付加して行く。この立体的密度を付加する為に適用される極めて自然なる法則とその行為即ち製作の勤労とは石礫の場合に於ける上流より下流に運び去られる天然の偉力と同様に人間の支配する最も自然にして偉大なる偉力である(註31)。

註31 註25前掲書、61-62頁

橋本は「天然」の彫刻に倣い、「切離された立体」が「自然なる法則とその行為」によって、「立体的密度」を増すための人間の「純粹精神」の有り様を問うが、『山について』に向き合う山崎の態度にはその心得と重なるところがあるようだ。1998年7月25日に開催された有限会社プラスワン主催のアーティストトーク「PLUSONE OFFSIDE 第24回」にて以下のように語っている。

一定量の粘土やワックスをこねて、それを何かの形にしないでそのまま作品として認めてしまう、というコンセプトで作ったのが、1990年の『山について』という作品です。あるとき「山」というものの存在がもっている質量と、僕が自分の手の中で作る量が似ているなと感じたんです(註32)。

註32 「PLUSONE OFFSIDE 山崎豊三」プラスワン、Vol.9 No.24、1998年

上記で語られている実感は、慣れ親しんだ故郷の安曇野の地で日々農業と向き合う中で培われたものであろう。「天然」と「自然」の連動性を説く橋本平八の論は、脈々と連なる山岳を豊かな平野より望みながら、塑造とは何かを考え続ける山崎に、「山」本体の質量と自分の手の中の質量とを結び付けるすべを授けたのではないだろうか。それらの質量が出現する過程を述べるなかで、山崎の手応えは確固としたものになってくる。

此の頃、急に山がよく見える様になった。・・・そこに在るのがいったい何であるのか、どういう在り方でそこに在るのかという事がはっきりと見て取れるのである。・・・眼に入った光は私の意識を刺激するや、たちまちに消え去り、山の持つ本体ばかりが私の眼の前に残存する事になる。今まで在るのか無いのか判然としなかった物が、実は確かに在る事を確認してしまった事の驚きである。これは葦などに付いても同様である。私が葦の中に感じていた物が、はっきりと意識され、ただ何となくといった様な感じ方ではなく、見る事によってその在り様の確認がなされたのだ。その様な物が見える事の興奮は、この手で衣服を剥ぎ取った露にされた裸体の持つ体温が私の眼と皮膚に伝わって来た時に受ける新鮮さに対して覚える興奮によく似ている。その持つ実体が、質量の程が、この手と眼とでよく読み取れるので、私はそれと同じ程の精神的な質量を、量塊を、作るのである(註33)。

『山について』を経てから、山崎は魅力ある素材のブロンズによる制作をも「塑造から逃げている(註34)」として退けるようになる。膠で錬った黒鉛を短期間に試したのち、2014年から現在まで紙粘土と蜜蝋を素材としている[図4・5・6]。山崎にとって紙粘土という素材は、「可塑性の高い物質」の「質量を変えることなく」「掌のうちに於いて」「可塑性の高さを頼りにその形状を変化させ、某かの形にたどり着くことが可能」という「原理」を有しているのだ(註35)。さらには、「可塑性の高い素材には環境による影響を受けやすいものが多い」のだが、塑造に忠実であるためにはその「脆弱」さも「引き受けて臨む」と自身の素材への向き合い方についても言及している。ブロンズでは想定されなような影響の受けやすさも、山崎には塑造の原理に近づくために不可欠な、自己の介在しない「他者性」として認知されているのだろう。紙粘土による塑造に適すると見なされた、精神性に紐づくこの特質は、紙粘土の前段階における黒鉛にも見出されていた(註36)。

さらなる紙粘土の塑造への移行は図らずも原点回帰のようだ。山崎の師事した岩野勇三が著した彫塑の技法書でも、「物の形を土によって造ること」は「何んとも言えない魅力的なもの」であり、「あらゆる造形の基本」としての「沢山の原理的な内容が含まれている」との説明から始まる(註37)。山崎は、人体を写す卓越さとあわせて、時代の要請に左右されずに時には田舎くさいものも引き受け、対象と真摯に向き合う制作の確信と姿勢を岩野から学んだことへの深い思い入れを語る。「自然の仕組の中にある造形性」を自分の眼と手で誠実に確かめるといふその教えは、橋本平八が郷里の伊勢で森羅万象から得た彫刻の造形思想を安曇野から望む山々にいざない、懸命に取り組

註33 峯村敏明/小原流/美術出版社編集部編『平行芸術展の80年代 1981-1991』1992年、美術出版社、103頁

註34 註4前掲



図4 《草叢の小径 no.2》2023年 紙粘土、蜜蝋 9.0×15.0×4.4cm



図5 《草叢の小径 no.7》2023年 紙粘土、蜜蝋 10.0×17.0×15.0cm



図6 《草叢の小径 no.8》2023年 紙粘土、蜜蝋 10.0×18.0×9.0cm

註35 註22前掲

註36 山崎豊三『「ないしょの話」という作品』(「三木氏へ」、2016年)より

註37 岩野勇三『彫塑 制作と技法の実際』1982年、日賀出版社、15・18頁。

んできた具象や民俗学を引き剥いでもなお、農作業にいそしみながら「塑造」の実践を模索する山崎の身心に留まり続けたに違いない。

だからこそ、自身を魅了してきた物語的要素からも完全に抜け切ることは出来なかったと山崎は自白するのだろう。『葦』は2002年まで断続的に制作され、それぞれの「塑造」作品からはじかれた物語的要素をイメージ化した絵画作品も断片的に発表されていた(註38)。『山について』と最新作である『草叢の小径』の間に制作された作品群には、先述したように、物語の存在を想起させるタイトルが付されていることもある。物語的要素は塑造を形作るうえでの「始原」であり、豊穡なインスピレーションとして山崎の「塑造」の希求に絡まり合うようなかたちで作品化されているのだろう。『草叢の小径』への山崎のアプローチを考察するためには、この作品群における塑造の原理的かつ具体的な実践経過をたどる詳細な分析が不可欠であるが、本稿では紙面も限られており後日の課題とせざるをえない。

註38 註10前掲

『山について』へと導いた橋本平八の彫刻論は、しかしながら、山崎の塑造への向き合い方を網羅する指針とはなり得なかったのではないだろうか。橋本は彫刻を生業としていたが、「百姓」を自称する山崎にとって、「労働」とはまぎれもなく日々いとまなく続く農作業を意味しており、「塑造」はそれとつながりを持ちながらも「労働」という名を付されることなく「物作り」と呼ばれる。

「彫刻」と同様に明治以降日本に輸入されてきた概念である「労働」としての生活と塑造(「物作り」と)を結びつけるために、山崎はさらに、1960年代から著書の翻訳が始まり、日本でも受容されていたジョルジュ・バタイユのエロティシズムの理論を援用する。ここでは『葦』にて秘めやかに心抱かれていた「あくがれ」が、明確に「エロティック」なものとして召喚される。

4. 「天地」と「時」における「塑造」

山崎にとっての「あくがれ」と「塑造」の関わりは、日々の生活での「ヴィジョン」を溶け込ませることにより深化していく。「『あくがれ』ということ」では、あたりが薄暗くなっていく「おおまがとき(大禍時、逢魔が時)」を、「光の沈んだ景色の中」に「私の体も次第に大気との間の境目というものを保てなく」なり、「大気の中に滲み始め」るような「禍が降りかかりやすい時間」として、「魂」が共に「私」を成り立たせている「意識」と「身体」から遊離してその意識を喪失させるような状態になると語られる(註39)。この状態が「あくがれ」であり、日本の文化では「物作り」の行為全般を成り立たせているものではないかと山崎は述べる。一日の農作業が終わりに近づく頃合いに訪れる「あくがれ」の気分と身体とが共振する山崎の体感は、「百姓の世界は、お天道様が

註39 山崎豊三『『あくがれ』ということ』(なびす画廊 個展[2007年、東京]ステートメント、「安曇野で見える彫刻」展[2008年、安曇野市豊科近代美術館]ステートメント 補筆)より

作る『時』と『天地』の中にあり「『私という意識』は霞が掛かったように薄くなる」とのように(註40)、「他者性」を山崎自身に突きつけるのである。

このような身体性を得た「あくがれ」は「かなりエロティック」なものとして「続『あくがれ』ということ」(註41)にて、バタイユの理論を援用することにより「おおまがとき」を経て、性や死といった人間にとって究極的かつ不合理な現象と見なされている領分から山崎の「物作り(塑造)」へと転回される。バタイユは、エロティシズムを「死におけるまで生を称えることだと言える」とみなし、労働や禁止の体系をめぐる歴史と分離して考察することはできないとする(註42)。山崎が特に注目したのはバタイユの唱える、人間が人間としての存在を確立したゆえに生じる「労働」と「死」と「性活動」の重なり合いであった。

「この気分を性に関して綴るならば、バタイユが表すとおり、性が、子孫の確保、獲得、或いは生命の更新、を目的とした労働から、本来その副産物であるところの肉体的(或いは場合によっては精神的)快楽や愛情表現を目的とした遊戯性へと転換したときに起こる心の揺れであろう(註43)。」

山崎は、それは「物作り」においても労働(実利を得るための)と遊戯の転換と同様に発生してきたのではないかとし、「あくがれ」も「我々の意識を担保しているはずの身体と魂の分離という仮の『死』」なのではないかと結論付けられる。「死」は、山崎の文章の中で頻繁にほのめかされる日々の生活に接したイベントでもあった(註44)。例えば、春先に土から発される「腐敗臭」(何らかの動物の死骸、排泄物など)。決して良い匂いではないと前置きしつつも、「時の匂い」と命名し「圧倒的に心地よい物」「エロティック」と嗜好する(註45)。「時」は再び「おおまがとき」や「きぬぎぬのあした」すなわち「六条の御息所」を介して「あくがれ」を導き戻し、「エロティック」へと至る円環が発生するのだ。

「時」と「塑造」の結びつきは、彫刻が「時間」と「空間」の関係を問う身体的思考であるという一般論を思い出させ、山崎の「塑造」における「空間」をも問いたくなることだろう。山崎は、その世界を「時」と「天地」のうちに物語る(註46)。この場合、「天地」は民俗学的には「あめつち」と呼ばれることになろう。山崎にとって「空間」とは「天地」であり、「私の身体が土の表面を這うときに覚えたあの土の感触」や「土と私との間の、肉体的或いは物質的な交歓と悦楽」を「指先が覚えている」ところであり(註47)、幼いころから「一種の嫌悪を伴った嗜好」を覚えていた「泥」のような物質感を持つものでもある(註48)。それは、「塑造という行為に至る以前の、私の行為が塑造というそれに至るきっかけを意識したときに覚えた気分の高揚に対する誠実さ潔さであろう(註49)。」

註40 山崎豊三「寂しい天地」(なびす画廊個展 [2007年、東京]ステートメント、「安曇野で見える彫刻」展[2008年、安曇野市豊科近代美術館]ステートメント 補筆、2012年・2013年 補筆)より

註41 山崎豊三「続『あくがれ』ということ」(2012年・2013年・2015年・2022年)より

註42 ジョルジュ・バタイユ著、酒井健訳『エロティシズム』2004年、筑摩書房、16・48頁

註43 山崎豊三「続『あくがれ』ということ(その要点)」(ギャラリー川船[2012年、東京]ステートメント)より

註44 橋本平八も「死を知るもの始めて生を知る」などとし、死生観を共有している。註25前掲書、73頁

註45 山崎豊三「時の匂い」(2015年)および註40前掲

註46 同上

註47 山崎豊三「『潔さ』ということ」(ギャラリー川船 [2018年、東京]ステートメント)より

註48 山崎豊三「霞んだ世界——夕顔の花」(2008年、安曇野市豊科近代美術館]ステートメント 2013年 補筆)より

註49 註31前掲

5. おわりにかえて

山崎の言葉を見聞きしていると、通常美術用語があまり使われていないことに気づく。たとえば、「1. はじめに」では‘造形表現’を、美術論に落とし込むかたちで敢えて使用しているが、山崎が自身の作品を物語るときに用いることはない。

「〈かたまり彫刻〉とは何か」展（1993年）では、企画者の峯村敏明が提起した彫刻における「かたまり」の概念に対する出品作家の彫刻観が表明された。山崎は珍しくも既成の美術概念と対照させ、「彫刻を作る行為」を名付けるとしたら「表現」ではなく「実現」であると論じている（註50）。「実現」とはどのようなことだろうか。峯村が定義した〈かたまり彫刻〉とは、「多種多様な三次元造形や区間設営一般とはおのずから区別されるべき“彫刻”を、触覚的凝密性（この言葉はハーバード・リードによる）のもとに再評価し、再創造する志向（註51）」であり、「身体よりもっと深いところで呼び覚まされた、欲求としての、予感としての感覚」としての「彫刻の内触覚」をも想定するべきものであった（註52）。それに対して、“彫刻”に関わる「形」や「触覚」が「学習や社会性など様々な約束の上に形成され」ていることに山崎は懸念を示し、「触覚」の代わりとなるものは「手ごたえ（喜ばしい不快感を伴った）」であるとする（註53）。この1993年の時点で『山について』no.26以降を制作していた山崎は、言い換えられた「手ごたえ」といった言葉の選択から、後に展開する「あくがれ」が誘引する「塑造」の在り方について、すでに自説の礎を確かにしていたことが分かる。

山崎にとっての「塑造」とは、「時」と「天地」に育まれた生活と未分化な「始原」そのものなのであろう。さらに、あらゆるものの生死の行き交う世界を解きほぐす視点としての民俗学が関わることで、「塑造」は容易には把握しきれない世界観をまとっている。とりわけ『山について』以降の作品への取り組みについては、この山崎の視点に近づく努力をしないかぎり見えてこない。既存の彫刻史の概念に収まりきれない「彫刻」は言語化し難いが、言葉がないかぎり客観的な伝達も不可能であり、山崎がおそらく自身の思考を確かめるために残す文章も結果的にはこちらに差し伸べられた手として機能している。ただしその深みには本稿では淵から覗き込む程度にとどめざるをえないことをここに打ち明けたい。

※引用にあたっては、原文を常用漢字、現代仮名遣いに改めた部分があります。

註50 註13前掲書『〈かたまり彫刻〉とは何か』、63-64頁

註51 同上、3頁

註52 同上、7頁

註53 同上、64頁

謝辞

山崎豊三氏ならびに黒川弘毅氏、高橋裕二氏には貴重なお話を伺う機会を設けていただき、本稿執筆のための調査にご協力いただきました。ここに深く感謝の意を表します。

[資料] 山崎豊三 展覧会歴

※山崎豊三著、川船敬監修『山崎豊三作品集 あくがれ』2023年、求龍堂 を主に参考にした。

【個展】

- 1985 トランスフォーム (東京)
- 1986 なびす画廊 (東京) [他 1988、1989、1991~94、1996、2002、2007、2012、2015]
- 1987 ときわ画廊 (東京) [他 1988、1990]
- 1985 ギャラリーKURA (長野)
- 1998 ギャラリー川船 (東京) [他 1998、2000、2012、2016、2018、2022]
- 2002 ギャラリー深志 (長野) [他 2004]
- 2024 「山崎豊三-塑造の界限-」(諏訪市美術館、長野)

【グループ展】

- 1976 「新具象彫刻展」(東京都美術館)(1985年まで毎年出品)
- 1986 「安曇野現代彫刻展」(穂高町民会館[現・安曇野市穂高会館]、長野)
- 1988 「場所の生態学」(東洋精工松本工場、長野/ギャラリー葉、東京)
「今日の金属造型 ドイツ・日本・信州の現代彫刻展」(長野県信濃美術館[現・長野県立美術館])
- 1990 「平行芸術展」(小原流会館、東京)
- 1992 「TEMPVS VICTVM 生きられた80年代」(小原流会館、東京)
- 1993 「INSIDE・EYE展」(ギャラリー日鉦、東京/イトーキホール、大阪)
「くかたまり彫刻」とは何か(小原流会館、東京)
- 1994 「金曜日のまればとたち、その3」(なびす画廊、東京)
「NICAF YOKOHAMA'94」(パシフィコ横浜[なびす画廊ブース]、神奈川)
- 1997 「CASTING-SCULPTURE-Bronzes by Four Artists-」(田中画廊、東京)
- 2007 「安曇野でみる彫刻」(安曇野市豊科近代美術館[現・安曇野市美術館]、長野)
- 2013 「版画天国」(なびす画廊、東京)
「新具象彫刻展を出発点とした東京造形大学の出身者たち」(東京造形大学付属美術館/ギャラリー砂翁&トモス、東京)
- 2016 「連画へのいざない」(足利市立美術館、栃木)
- 2017 「なびす画廊最後の十日展」(なびす画廊、東京)
- 2018 「13人の油絵」(+Y Gallery、大阪)
- 2019 「AiPHT 2019」(パークホテル東京[+Y Gallery ブース]、東京)

あめつちを見つめ、いのちを喰らう —異形の画家たちの近代—

美術史家・元長野県信濃美術館学芸主幹

瀬尾 典昭

はじめに 信濃デッサン館と窪島誠一郎

長野県立美術館では、2018年から翌年にかけて、信濃デッサン館より油彩、水彩、素描、彫刻390点の作品を「信濃デッサン館コレクション」として収蔵した。

信濃デッサン館は、館主の窪島誠一郎氏（1941-）が1979年に信州・上田に開館した私設美術館であり、2019年に閉館されるまでの40年間にわたり運営された。上田の市街地から別所温泉方面に車でしばらく走ると、やがて塩田平の農村風景が広がるなかを独鈷山麓にむかって徐々に傾斜を増してゆく。そのさきにある古刹前山寺の参道入口脇にたたずむ、小ぶりながら印象的な建物が信濃デッサン館である。

すこし傾斜のついたアプローチのむこうの重厚な入口扉、遠くに山並みを見晴らす庭に面してカフェが併設され、外壁には蔦がからみつき長い歳月を偲ばせる。構造鉄骨がむきだしの天井と床に木口材を敷き詰めた展示室には、ゆっくりとした空気感があった。受付を過ぎて室内に入ると、右手に回り込んだすぐの壁面に村山槐多の《尿する裸僧^{いぼり}》があり、さらに奥にすすむと関



信濃デッサン館の外観および展示室内



根正二の《自画像》や松本竣介、野田英夫、鬚光らの作品がつぎつぎに目に入ってくる。画家ひとりひとりと向きあえる、しんとして気持ちのいい場所だった。私が最初にここを訪れたのは、たしか1990年頃だった。それからは、いくど足を運んだことか。あるときは、窪島氏が、おだやかな^{ひる}午過ぎのいつときを、庭に椅子をもち出してコーヒブレイクをすごしていた。その姿は、建物の醸し出す風景にとけこんでいた。

信濃デッサン館の特色は、なんといっても、窪島氏の明確な方針のもとに蒐集されたコレクションにある。「夭折画家の素描」という、ほかには類をみないコンセプトときわめて貴重な作品群によって、近代日本美術の個人コレクションとしては傑出した存在だった。館内は広くないので展示してある作品数には限りがあったが、とはいえ、中核となる画家だった槐多と関根の作品は特別だった。氏が槐多に惹かれたのは、運命としか言いようのない或る出会いがあったからだが、それからの作品の発掘、著作や講演による紹介、信濃デッサン館での展示、そして毎年開かれた槐多忌などの活動をとおして、槐多の存在は人々の胸に刻みつけられていった。

1. 異端、奇想の画家たち

いちいち名をあげることはしないが、洋の東西を問わず天才としか言いようのない画家が登場するのは、歴史を振り返れば誰でも気づくだろう。しかし一方で、なぜか、槐多や関根にはそうした誰もが認めるような天才たちとは違う特異さがある。二人は美術の本流から遠くはずれることもなく、まったく別の世界に生きていたというのでもない。にもかかわらず、きわめて類をみることのない表現をうみだしたのはどうしてだろうか。言うなれば、彼らは高き頂にある美を、まっしぐらに、一挙に、掴もうとしているように見える。

本稿では、槐多や関根と同時代を生きた七人の画家をとりあげ、彼らに現れた特異な表現を読み解くとともに、近代日本の何がそうさせたのかを考察する。

- ・藤井達吉 83歳没 明治14年-昭和39年 (1881-1964)
- ・田中恭吉 23歳没 明治25年-大正4年 (1892-1915)
- ・橘小夢 77歳没 明治25年-昭和45年 (1892-1970)
- ・甲斐莊楠音 83歳没 明治27年-昭和53年 (1894-1978)
- ・村山槐多 22歳没 明治29年-大正8年 (1896-1919)
- ・谷中安規 49歳没 明治30年-昭和21年 (1897-1946)
- ・関根正二 20歳没 明治32年-大正8年 (1899-1919)

こうしてあらためてまとめてみると、彼らのことをなんと呼べばよいのか悩ましい。従来の呼び方を振り返ってみると、たとえば「異端」「異才/奇才」「奇想」などだが、それさえも、あくまでも論者の主観なわけだ。ためしに、新明解国語辞典で「異端」を調べてみると、「その社会（時代）において正統と考えられているものと反対の学説・信仰」となっている。ただ、この語釈ではあまりにとおり一遍であるし、美術史上ではもっとちがう意味合いを含んでいるはずだ。

過去の例を見てみると、異端などと呼ばれる画家たちに惹かれる人たちがいかに多いかがわかる。すこし目についた著作をとりあげても、「異端の画家たち みなおした日本画壇史展」（1958年）（註1）、『異端の画家たち』（佐田勝編、1969年）（註2）、『異端・放浪・夭折の画家たち』（三田彬著、1988年）（註3）、『早世の天才画家 日本近代洋画の十二人』（酒井忠康著、1993年）（註4）、『讃歌 美に殉じた人びとへ』（松永伍一著、2005年）（註5）など、いくつも出版されている。

すこし詳しく見てみよう。佐田勝が編集した『異端の画家たち』では、異端をつぎのように説明している。「いずれも若くして世を去ったが、自己の芸術本能を短い年月のあいだに燃焼しつくして、それぞれ独特な画風を残した。共通していることは、世俗に抵抗する画家の姿勢が、孤独で、純粹で、きびしいことである」と。選ばれた画家は、鬯光、山中春雄、長谷川三郎、松本竣介、三岸好太郎、加藤太郎、長谷川利行の7人であり、昭和前期の世代に集まっている。とくに、鬯光や松本竣介、加藤太郎などは戦時下の暗い時代を必死に生きた画家として知られており、この本が出版されたのが70年安保闘争の激しい時期であったことを思うと、あえて「抵抗する画家」を強調しているのは穿ちすぎであろうか。

つぎに「異端の画家たち みなおした日本画壇史展」をみると、出品している画家は22人である。鬯光、青木繁、内田巖、加藤太郎、北脇昇、国吉康雄、小出櫛重、古賀春江、坂田一男、関根正二、田中恭吉、谷中安規、中村彝、野田英夫、長谷川利行、藤牧義夫、前田寛治、松本竣介、三岸好太郎、村山槐多、村山知義、萬鉄五郎。さきの画家たちよりはだいぶ時代の範囲が広く、明治末から昭和中期にまでおよんでいる。中原佑介はカタログのなかで、つぎのように述べる。「美術のながれは、アカデミズムとかその時代の流行的な形式のなかでの巨匠によってつくられてゆくのではなく、つねに異端とみられる画家たちによって古い壁が破壊され、あたらしい風が吹きこまれてゆく」。中原は、異端の画家たちは美術の流れからまったく逸脱しているわけではないことに注目している。

いっほう、前近代ではどうだろうか。江戸時代の絵師たち——伊藤若冲、

註1 「異端の画家たち—みなおした日本画壇史 読売アンデパンダン10周年記念展」図録、読売新聞社、1958年。収録画家は鬯光、青木繁、内田巖、加藤太郎、北脇昇、国吉康雄、小出櫛重、古賀春雄、坂田一男、関根正二、田中恭吉、谷中安規、中村彝、野田英夫、長谷川利行、藤牧義夫、前田寛治、松本竣介、三岸好太郎、村山槐多、村山知義、萬鉄五郎

註2 『異端の画家たち』佐田勝編、造形社、1969年。収録画家は鬯光、山中春雄、長谷川三郎、松本竣介、三岸好太郎、加藤太郎、長谷川利行

註3 『異端・放浪・夭折の画家たち』三田彬著、蒼洋社、1988年。収録画家は青木繁、中村彝、高間筆子、関根正二、原勝四郎、佐藤哲三、野田英夫、松本竣介

註4 『早世の天才画家 日本近代洋画の十二人』酒井忠康、中公新書、1993年。収録画家は萬鉄五郎、岸田劉生、中村彝、小出櫛重、村山槐多、関根正二、前田寛治、佐伯祐三、古賀春江、三岸好太郎、鬯光、松本竣介

註5 『讃歌 美に殉じた人びとへ』松永伍一、玲風書房、2005年。収録作家は青木繁、坂本繁二郎、関根正二、村山槐多、古賀春江、竹久夢二、佐伯祐三、永瀬義郎、田中恭吉、藤森静雄、長谷川利行、鬯光、平野遠、齋藤真一、篠原道生

曾我蕭白、長沢蘆雪らを取りあげた辻惟雄の『奇想の系譜 又兵衛一國芳』は、近世絵画に新たな視点をもたらしたことで知られる名著である。辻は「奇想」について、「意表をつかれたときの驚きである。眠っている感性と想像力が一瞬目覚めさせられ、日常性から解き放たれたときの喜びである。わたしが「奇想」とよぶのは、そのようなはたらきを持つ不思議な表現世界のことであり」（註6）と説明している。そのうえで『奇想の系譜』で取りあげた絵師たちは、自由でエキセントリックな発想が因襲の殻を破る力であって、傍流という言い方はあてはまらない。むしろ彼らは、近世絵画史の主流のなかでの「前衛として理解されるべきである」と述べている。

註6 辻惟雄『奇想の図譜 からくり・若沖・かざり』
平凡社、1989年、p.264

もうすこし範囲を広げれば、たとえば、ぎょっとするような血しぶきの歌舞伎の場面を描いた土佐の町絵師・絵金、ゲテモノ的な雰囲気を持たせしめる『五百羅漢図』を江戸・増上寺に寄進した狩野一信、多彩な流派や画法をおさめ猩猩々狂斎と号した河鍋暁斎、さらに奇といえど独特な仏画や仏像をのこした仙厓、白隠、木喰らも気になる存在だ。

ただこうして多くの画家をつらつらと見ていると、槐多や関根がめざした美のとらえ方とはちがっていて、やはり、二人のような画家は近代になってから出現する特異な存在に思える。あえて言うならば、ビアズリーやムンクらを論じた同時代の著作、森口多里の『異端の画家』（1920年）が本質的には近いかもしれない。巻頭に「ひといろならぬ数多の方法に於て、人は反逆の天使に犠牲をささぐ」と、アーサー・シモンズの言葉を引いて画家たちを取りあげている。

このことは、あらためて後で検討するとして、いったん、私の体験を述べさせてもらいたい。

2. 「美しい」とは何か

かつて、私が美術館学芸員をしていたときのこと、どうしても忘れられない出来事がある。ギャラリートークと称して参加者を募り、その日も、いつものように観覧者と一緒に展示室を周りながら解説をしていた。そして、ある作品について話し終えたときに、参加者のひとりがこんな質問を投げかけてきた。

ところで、この作品はなにが美しいのか

まったく自明のこととっていてなんら疑問も感じていなかった私は、この質問に驚き戸惑った。その画家が目指したものや制作のことなど、簡単ではあるが適切に説明したつもりだった。しかし、質問の意図はそうではなく、その作品を「美術」もしくは「アート」と言うならばその美しさはどこにあるのかとい

う、素朴でありながらおそろしくも根源的なものだった。私は即座に返せる答えを持っていなかった。はたしてそのときに、美の本質論から説明しなければならなかったのだろうか。

個人的な経験ではあるが、そうは言っても、「美学」という学問があるくらいだから、誰もがもつ疑問らしい。小林秀雄は、世阿弥について語るなかで「美しい〈花〉がある、〈花〉の美しさというようなものはない」（註7）という謎の言葉を残している。美しさの在り方はどのように説明すれば納得してもらえるのか、それは、はたして言語化できるものなのか。以来、あの問いかけが喉にはさまった魚の小骨のように、居心地の悪い思いを拭えなかった。

註7 小林秀雄「当麻」『無常という事』角川書店、1954年、p.59

高階秀爾は「美」について、つぎのように述べている。美しさがあるとして、それはあらかじめそのものに内在しているのか、それとも感応するわれわれ自身の心の問題なのか。前者は西洋が古代ギリシャの昔から伝統としている「理想の美」であり、後者では私たち自身が感じる「美しさの発見」の瞬間があるという（註8）。こうした考え方は18・19世紀のロマン主義の時代に生まれた思想であるが、つまりは、美とは存在の問題ではなく、誰にでも「美しさの発見」の機会を与えられていて、心を動かされた個々人の感性にこそ美の要因があると言うのだ。この近代の「美の自律性」こそが、いま論じようとする画家たちが獲得した美意識だった。

註8 高階秀爾「美しさの発見」について『日本近代の美意識』青土社、1978年

3. 7人の画家とその姿

閑話休題。それではあらためて七人の画家たちの表現をさぐってゆくこととしよう。

はじめに藤井達吉（1881-1964）から見てゆくが、彼はこのなかではもっとも早い世代の工芸家である。はじめは名古屋の七宝店で働くが、明治37年（1904）のセントルイス万国博覧会に参加したことがきっかけとなって、工芸における芸術性を意識するようになる。明治時代には輸出を目的とした殖産興業的な工芸が高度で精緻な技術を駆使していたが（今日でいうところの超絶技巧の作品）、そうした技術偏重の制作や守旧的な図案を否定して、達吉は工芸に芸術としてのオリジナル性を求めた。彼が上梓した『美術工芸の手ほどき』（博文館、昭和5年/1930）においては、目指すものがどこにあるかわかって興味深い。彼はつぎのように述べる。「自然を観つめる、言い換えれば、自然を愛するといういふこと、それよりほかにどんな道がありませうか。……ひとり図案といはず、総ての芸術のそれが根本態度ではないかとさへ信じて居るものであります。」この「自然を観る」ということ、とくに植物にたいするそれは、近代工芸の革新がなされようとしていた19世紀末においてのもっと

も重要な美意識であった。

達吉がおこなったもうひとつの工芸の革新は、プリミティブ/土着性にある。彼の目指すものには、東欧の刺繍、ペルーの民族面、ロシアの農民美術、さらには日本の土俗的工芸品や農閑期の工芸品など、西洋からは周辺の文明と思われていた時代や民族の工芸品が視野には入っている。と同時にそのプリミティブさは、明治工芸からの脱却を意味しており、もっとも目に見える変革の姿だった。一代下の高村^{とよちか}豊周は「自分が学校で習った図案法なんて言ふものが、藤井君の作品に出会って木ツ葉みじんにされて、何だか晴れ晴れしたような気がする」(註9)とさえ述懐している。

ちょうどそのころ上野で開かれた拓殖博覧会(註10)に、富本憲吉はリーチとともに観に行っている。そこでは日本が海外において統治していた朝鮮、台湾、満州、南樺太の生活用品や工芸品が並べられていて、二人はそれについて、「サベージ」(野蛮な)という形容詞で賛辞をおくっている。富本は留学中のビクトリア・アンド・アルバート博物館においても、西洋文明からは周辺文明とされる古代エジプト、アッシリア、ハンガリー、古代ペルーなどの農民美術や工芸品に感銘していて、この感覚は達吉とも非常に似たものである。もちろんこうした意識変革は、手仕事礼賛/中世回帰のウィリアム・モリスの思想に影響を受けたかもしれないが、達吉や富本が西洋のモダニズムに対抗するプリミティビズムを持ち得たことは、通りいっぺんの西洋的な価値観の移植ではなく、その破天荒さの背後に彼らなりの感性が息づいていたのである。

田中恭吉(1892-1915)は、23歳で病没した版画家である。和歌山の元紀州藩士の家に生まれた恭吉は、複雑な家庭環境のなかにあって文学や美術に興味をもつ青年だった。上京後は東京美術学校日本画科に入学するが、しばらくすると水彩画やペン画や版画に熱中するようになる。そのころの彼は、竹久夢二の描く叙情性に惹かれていたが、ベルクソン、ルソー、和辻哲郎の著作を読み、次第に象徴主義や耽美主義に接近する。

恭吉が版画をはじめたころは、近代版画に改革をおこした創作版画運動が盛んなときだった。恭吉は恩地孝四郎、藤森静雄とともに、創作版画の金字塔ともいべき同人誌『月映』(感情詩社、大正3年/1914)を刊行する。彼は『月映』出版の最中に結核で早世したので、作品の発表期間は実質3年もないくらいだ。そのなかでも遺作(ペン画や木版画)を載せた萩原朔太郎の処女詩集『月に吠える』(感情詩社・白日社共刊、大正6年/1917)は白眉である。朔太郎は恭吉の版画に、自らの求めている心境と同じものを見つけ、恭吉に詩集の口絵と装幀を描いてくれることを熱望した。『月に吠える』の巻末に「故田中恭吉氏の芸術に就いて」として朔太郎が文章を載せている。



図6 藤井達吉『創作染織図案集』より、昭和8年/1933、木版・小原和紙

註9 高村豊周「ある断面 藤井達吉論」『高村豊周文集2』高村豊周文集刊行会、1992年、pp.30-31

註10 拓殖博覧会は大正元年(1912)に東京・上野公園で開催。日清、日露戦争を経て国土的膨張を続ける帝国日本の殖民思想を喚起させることを目的とした。周辺地域——朝鮮、台湾、南樺太(アイヌ)、満州を対象に、各地の先住民族が会場内で暮らしを実演し、農民美術・工芸を披露するという博覧会であった



図7 田中恭吉『冬虫夏草』大正3年/1914、木版

思ふに恭吉氏の芸術は「痛める生命(いのち)」そのもののやゝせない絶叫であつた。実に氏の芸術は「語る」といふのではなくして、殆んど「絶叫」に近いほど張りつめた生命の苦喚の声であつた

…… ころよ ころよ しづまれ しのびて しのびて しのべよ
悲しいたましひのすすりなきのやうなものが、彼の不思議の芸術の一面であつた

朔太郎によれば「異常な性欲のなやみ」と「死に面接する恐怖」に翻弄された凄まじい病床において、「生命の残部」を費やして作りあげた作品だったと述べている。恭吉の死の直後だったので朔太郎の感情的な高揚もみられる文章だが、いのちを精一杯に燃焼し尽くした恭吉の生涯がうかがわれる。

関根正二と村山槐多の没年は、20歳と22歳である。おなじように結核とスペイン風邪に罹患して、ほぼ同時期に亡くなった。同時代の詩人で美術評論家の川路柳虹は、「関根君の感情は空に憧がれる霊的な感情であるとともに、村山君のそれは地に即かうとする肉的な感情であるとも言へよう」(註11)と二人の作風を対比して述べている。彼らは飛び抜けて早世で烈しい生涯だったゆえに、近代日本美術の青春期ともいえる大正時代における象徴的な存在となった。

実際に、私をはじめ二人の絵をじっくりと観ることができたのは、1981年に新宿の小田急百貨店グランドギャラリーで開催された「夭折の天才画家 関根正二と村山槐多」展だった。そのときの私は、たしか25、6歳だったと思う。壁に並んだ槐多の絵を見たときの驚きを、なんと言えいいだろうか。こんなおそろしい絵を描く画家が居るなんて信じられなかったし、しかも、まさかその時の私より年下で亡くなっていたとは。眉間に鬼の線があらわれたあの自画像は、脅迫的でさえあった。

とはいえ、二人が注目されだしたのは近年になってからではなく、それぞれ二科展の樗牛賞や日本美術院展の院賞を受賞し嘱望された新進だったので、没後すぐに遺作展(どちらも神田・兜屋画堂)が開催されている。戦後になってから、土方定一と神奈川県立近代美術館の学芸員による調査研究が充実しはじめたのが1970年代、ちょうど先の展覧会のころである。

あらためてその時のカタログを見てみると、巻末には匠秀夫と陰里鉄郎、窪島誠一郎の三氏にたいして謝辞が記されている。匠、陰里両氏がいた鎌倉・鶴岡八幡宮の参道脇にあった通称「鎌近」の学芸員室は、本館とは別棟で、積み重ねられた本や資料に埋もれた巣窟のような場所だった。そして、作品を貸し出していた窪島氏もその鎌近に詣でていた一人であり、前々年に信濃デッ

註11 川路柳虹「夭折した二人の画家 関根正二と村山槐多の作品について」『美術写真画報』第1巻第8号、大正9年/1920、pp.69-70



図8 村山槐多《尿する裸僧》大正4年/1915、油彩、長野県立美術館(信濃デッサン館コレクション)蔵

サン館を開設したばかりで、作品を精力的に蒐集していた時期であった。それでも展示作品は多くはなく、しかも、それぞれの代表作である、関根の《三星》は展示はなく参考図版しか載せられてないし、槐多の《尿する裸僧》にいたっては図版さえなかった。

村山槐多(1896-1919)は、京都で青年時代をすごし、吉田山のそばにある京都一中に通った。槐多には、没後すぐに友人たちが編んだ『槐多の歌へる』(山崎省三編、アルス刊、大正9年/1920)という詩文集がある。中学時代の同人誌に載せていたものから没するまでの大量の詩とともに短歌や小説、戯曲が収められている。草野心平は、はじめてみたときにその言葉と抒情性の斬新さに異常なショックをうけたと言う。

君は行く暗き明るき大空のだんだらの
薄明かりこもれる二月
曲玉の一つらのかざられし
美しき空に雪
ふりしきる頃なれど
昼故に消えてわかつた(註12)

註12 村山槐多『村山槐多全集』山本太郎編、彌生書房、1963年、p.239、p.300

早熟で多感な文学青年だった槐多は、マラルメやポーら象徴主義の文学に惹かれていて、つぎの言葉を見ると彼の気持ちがどこら辺にあったかがわかる。

吾人の心はシャバンヌの絵よりロダンの彫刻を欲し、ルノアール、シスレー、ピサロよりもバン・ゴッホ、ドーミエを要求する。……吾人はロート・レークよりロツプスを尊敬する。……吾人は歌麿より北斎を。江戸よりも奈良朝を、より多く慕ふ
僕は、エドガア・ポーの小説を読んでから、血族とか、遺伝とか、精神病とか、云ふ物が、異常に美しく、面白く、見えて来ました(註13)

註13 註12前掲書、p.26

10代後半に山本鼎に才能を見いだされてから、上京後は小杉未醒宅に寄宿しつつ再興日本美術院の研究所に通った。そのころの日記を読んでもと、貧乏生活を繰り返しながら、しばしば日々の生活についての節制項目が書かれている。「興奮する食料飲酒の絶対禁制」「煙草の禁制」「色欲の絶対禁制」(註14)とひたすらノートに書く槐多は、そもそもそれができないのを知っている。だがしかし、その破天荒さのなかにこそ槐多の天才性が秘められている。

註14 註12前掲書、p.382

高村光太郎に「火だるま槐多」と呼ばれ、みなぎる生命感をたたえながらも、恋に煩悶し、芸術に懊悩し、死に向かう烈しい生涯を駆け抜けた。彼の風景画には自然の神秘性がただよい、彼の女性像は豊満な肉感とともにオーラを発している。異常なる燃焼速度をもって、感情の発露と表現を融合した「絵画のかたち」を私たちにを見せてくれた。

もうひとり関根正二(1899-1919)は、幼いときに福島・白川から一家で上京し、東京の深川に住むことになる。そこで知り合った伊東深水のすすめで印刷所の図案部で働きながら、日本画を描きはじめる。しかし、まもなくニーチェやワイルドに心酔したのがきっかけとなって洋画に転向している。関根はしばらくのあいだ太平洋画会の研究所に通っていたが、それもまもなく退所しており絵の習得はほとんど独学であった。やがて印刷所を辞め、大正4年(1915)に信州を転々とした無銭旅行に出かけるが、そこで決定的な転機をむかえる。長野で河野通勢に出会ったことで、誰もが驚くほど表現は一変した。

そのころの通勢は北方ルネサンスに傾倒しており、ねばりつくような写実描写で森や河を描き、「神」を暗示する表現を繰り返していた。通勢の影響は強烈で、関根の表現はこれまでとはまったく異質の、刻み込むような線描と宗教性を獲得するようになる。彼が二科展に出品した《死を思ふ日》はこの旅行の直後に描いたものであり、まさに通勢と紛うばかりの描写であった。それ以後の彼の日記には、神秘的なものにたいする畏れや、あからさまな失恋の痛みと愛欲の渴望があらわれる。関根が没後に「幻視の画家」と呼ばれるようになったのはよく知られているが、自作について書いたつぎのような事情によるものである。

私は先日来極度の神経衰弱になりそれは狂人とまで云はれる様な物でした 併し私はけつして狂人ではないのです 真実色々な暗示又幻影が目前に現れるのです 朝夕孤独の淋さに何物かに祀る心地になる時あした女が三人又五人私の目前に現れるのです それが今尚ほ目前に現れるのです(註15)

このときの関根は、蓄膿症の手術による身体の衰弱と直前にあった失恋の痛手によって精神的に変調をきたして、ふらふらと歩いていた日比谷公園のなかで、光につつまれた女たちの行列の幻影を見るという体験をする。その様子を描いたとされるのが、二科展で樗牛賞を受賞した《信仰の悲しみ》(大正7年/1918)である。最初は「楽しい楽園」という題名だったが、



図9 関根正二《自画像》 大正5年/1916、インク・紙、長野県立美術館(信濃デッサン館コレクション)蔵

註15 関根正二「信仰の悲」『みづゑ』第164号、大正7年/1918、p.27

伊東深水の助言で変えている。関根の宗教的な感情と女性への鑽仰と抑えがたい愛欲が深まっていった孤独と絶望ゆえだったすれば、関根にとってはまさしく「楽しい楽園」の光景だったのかもしれない(註16)。

註16 陰里鉄郎「村山槐多と関根正二」『陰里鉄郎著集2』一柳堂、2007年

甲斐^{かいの}荘^{しょうた}楠音^{だおと} (1894-1978) は、「執事、家令に家を任せていた」という元旗本だった京都の名家に生まれた。生来の喘息持ちで病弱ではあったけれども長生きもしたし、今回の画家のなかでは飛び抜けてゆたかな暮らしぶりである。それが、アカデミックの本流に留まらなかったのは、あるいはデカダンな感性のせいだったろうか。

京都市立美術工芸学校や京都市立絵画専門学校で竹内栖鳳らに学ぶが、教室ではなく図書館に入り浸ってはダ・ヴィンチやブレイクに熱中し、はては芝居見物に足繁く通っていたという。大正7年(1918)、26歳のときに国画創作協会第1回展に《横櫛》を出品する。国画創作協会は文展を離反した京都画壇の日本画家たち——小野竹喬、村上華岳、土田麦僊、榊原紫峰、野長瀬晩花らが結成した団体である。楠音の出品作は、耽美的でデカダンな雰囲気をもった美人画で、村上華岳に評価され話題となった。伝統的な花鳥風月の題材ではなく、靈性を秘めたような表現で異色の画家として認識されるようになる。楠音のことをデビュー当時から注目していた記者豊田豊は、当時の京都画壇の雰囲気をつぎのように述べている。

洵^{まこと}に当時うら若き文学愛好の青年達の心臓を熱せしめたるもの、悪魔主義、唯美主義、頽廃主義等のモダアニズムにてありき。斯る風潮にある時、日本画の世界にも、それ等の影響感化の現象さるゝは、当然期待さるべき、当然生起すべき気運なりき。斯くして出づべくして出ざりし日本画に於ける唯美的近代主義は、他芸術より最も遅く、大正七年国画創作協会の花園に萌芽を破りぬ。忽如^{こつじょ}新星岡本神草と甲斐荘楠音は出でぬ。そは絵絹と日本絵之具を以つてせる谷崎潤一郎にてありし、モローにてありし。其爾前^{そにし}にありし美人画は多く優美艶麗の甘々しき趣味に満足せるものに非ずんば、淫蕩遊情の下情的発味を帯びたる草艸紙的乃至挿絵的陳套感覺のものゝみなりき。然るに岡本、甲斐荘両家の表現境はそれ等枯渴せる過去感覺を勇敢に一蹴し、代ふるに爛れたる官能の嘆き、尖鋭なる神経のふるひ、澁刺たる感覺の挑躍を以つてせる近代的エロチシズムとセンデユウアリズムの独創を営めり。衆俗の大半は此新しき試みに対し、奇怪なる変異画として、寧ろ怪訝の念を抱きしも、近代主義に陶醉せる文学青年の群は、歡喜の情もて之を迎へぬ(註17)

註17 豊田豊「新興美人画作家論—京都画壇に於ける耽美主義—」『芸術清談 豊田豊美術評論全集 第1巻』古今堂、昭和16年/1941、p.100

さきの国画創作協会展では、新人の岡本神草と甲斐莊楠音の絵はがきは飛ぶように売れたという。楠音は国画創作協会展に出品する以前には、京都市立美術学校の同窓生有志で結成した日本画研究団体「蜜栗会」に参加していた。そこには岡本神草、玉村方久斗、入江波光ら異色の前衛的画家がいて、豊田豊が述べるように楠音の芸術が誕生する土壌はあったと言えよう。

ただ、楠音の経歴でいつも言及されるのは、いわゆる「穢い絵事件」である。第5回国画創作協会展（大正15年/1926）に出品した《女と風船》が「穢い絵」だとして、土田麦僊から展示を拒否されたのだ。楠音はこの事件により表現の方向性を見失い、その後の制作には本来の生命感が急速に失われていった。国画創作協会が解散されたのち、一旦は溝口健二に誘われ映画界に入り時代風俗考証にあたったが、晩年は絵画への情熱やみがたく、ふたたび絵筆をとるようになった。

たちばな さゆめ
橘 小夢（1892-1970）も先天性の心臓疾患を患っており、病弱な体をかかえながらの生涯であった。成人してからも死と隣り合わせだった彼は、つねに光よりも闇を意識せざるをえなかった。『秋田 魁 新報』の創立者で漢学者の父親の影響もあり、文学者になるか画家になるか迷ったらしい。そのせいもあるのか、小夢の作品には古典文学や中世説話の物語性が濃厚に反映されている。中学を卒業後の16歳で上京してからは、洋画を白馬会の菊坂洋画研究所で学び、日本画を川端画学校の川端玉章に師事した。ただ、いわゆる画壇につながりそうな経歴があるのはそこまでで、美術団体に所属した記録は見出せない。そのあとは、口絵や挿絵の制作がもっぱらであり、その表現には、ひとり密室で醗酵させたような感性があらわれている。小夢は自らの制作をつぎのように回想している。

静かに目を瞑って、闇に咲く花を見つめるような心持ちで、自分の画を思う時程、私は幸福な時はない。幼い頃、子守唄の様に聞いた物語は、今でも私を夢の国へと誘って呉れる。荒んだ淋しい世間を離れて、諸国の伝説や物の本に種々相を見出し、一人幻を描く時、私の魂はよみがえる（註18）

近代美術では表現主義にはじまりフォービズムやキュビズム、シュルレアリスムを経て戦後にまでめまぐるしくモダニズムの変転が途切れることがなかった。逆に言えば、そうしたイズムに翻弄されることのない場所にいたからこそ、小夢は独自の美意識を醗酵させて挿絵画家として生きていけたといえる。作品を発表するのは大正4、5年ころからだが、挿絵制作の契機となる矢田挿雲



図10 橘小夢 矢田挿雲著『澤村田之助』口絵、大正14年/1925、印刷

註18 『橘小夢 幻の画家 謎の生涯を解く』河出書房新社、2015年、p.147

の『江戸から東京へ』の出版が大正11年(1922)なので、彼らしい表現が登場するのはこれ以降ということになる。挿絵を提供した幻想小説や怪奇小説を執筆していた矢田挿雲、岡本綺堂、江戸川乱歩らとの交流こそは、小夢の絵画世界の成立における原動力であった。

女を描くときの艶かしい線描の冴え、髪、肢体のうねるような描写は幻想性や悪魔的なイメージを増幅し、男を破滅に引きずりこむファム・ファタル/宿命の女を彷彿とさせる。浮世絵の影響も随所にみられ、花魁の着物や背一面に彫られた刺青などの過剰なまでの装飾性は彼の真骨頂である。『名作挿画全集』(平凡社、昭和10年/1935)につけられた帯の惹句にある「ピアズレイの深刻と鏡花の幻性と歌麿の妖麗」という形容が納得させられる。

小夢には、伝説的な歌舞伎役者・三代目澤村田之助を描いた一枚がある。澤村は幕末から明治にかけて活躍し、実力と美貌をそなえた天才的な^{たて}立^{おやま}女^{だっそ}方(最高位の女形役者)であった。その彼に脱疽という病気が襲い若くして両膝下と手首を切断するが、義手義足をつけて演じ34歳で亡くなる直前まで舞台に立ちつづけたという。小夢の作品には肉筆と本版画の二種類があり、山岸主計が彫版した木版画《澤村田之助》(昭和9年/1934)では妖艶な微笑みをたたえているが、澤村の病苦を知ったならば、むしろ凄惨な美貌とあってよいだろう。最後は精神に変調をきたした絶望的な状況のなかで演じきった澤村を描くことこそ、小夢の耽美だったのではないか。

小夢の芸術がどれだけの人々に受け入れられるのか、私は知らない。しかし、自らの美を信じつづけ、孤高の頂に達した稀有な芸術であることは間違いない。

^{たになかやすのり}谷中安規(1897-1946)は、内田百閒から親しみをこめて「風船画伯」と呼ばれ、関東大震災から復興してモダン都市へと変貌をとげた帝都東京を描いた版画家である。日本の近代では珍しく、幻想力ないし妄想力を発揮した才能の持ち主で、知人の家に居候を繰り返して極貧の生活をしていながら、なぜか楽天性を感じさせる。たとえば彼を評した、平塚運一の文の一節を引いておく。

君はまた、不思議な魅力を持つてゐた。君自身からも作品からも、それに引きつけられた。それ程までに性格の滲み出た作家は実に尊く、そして珍しい。ちつとも銜つた処がなく全く天真爛漫だつた。そして常に、童話、夢、空想、現実とそれらの世界を、自由自在に駆け廻つてゐる姿は、実に羨ましいほどだつた。それ程に君自身が作品の中に溶け込んでゐる(註19)



図11 谷中安規《自転車A》 昭和7年/1932、木版

註19 平塚運一「谷中安規君を憶ひて」『版画三昧 創作版画の技法と研究』推古書院、1949年、p.249

安規は、奈良・桜井市にある名刹長谷寺の門前町初瀬に生まれている。六歳の時に一家で朝鮮の京城（現ソウル）に移住しており、彼の作品にみられる仏教的な題材や前近代的で土俗的な要素は、少年時代の原体験が大きく影響している。版画制作はまったくの独学であり、永瀬義郎の『版画を作る人へ』（日本美術学院、大正11年/1922）をバイブルのように持ち歩いてたと伝えられている。安規の幻想性は多くの文学者に愛され、日夏耿之介や佐藤春夫や内田百閒の本では、挿絵やカットに才能を遺憾なく発揮している。なかでも、百閒の『王様の背中』（楽浪書院、昭和9年/1934）は全編が安規の版画で埋められていて、百閒に「安規の画集のごとし」と言わしめた本である。

安規はドイツ表現主義映画「カリガリ博士」が好きだったが、一方で『雨月物語』も愛読していた。表現の根幹にあるのは、そうしたモダニズムと民俗性にある幻想・怪奇の世界である。それがアンビバレントに宿っていて、彼が言うところの「ローマンティックな悪魔主義」を生みだしている。美術史家の海野弘は安規のそんなところを「遅れてきた1910年代の画家」と評し、つぎのように述べている。

二〇年代にあらわれた、都市をザッハリッヒ（即物的）に描く都市表現に対して、都市を怪奇なもの、エロティックなものとして描く表現は、都市のアニミスティックな見方であり、前時代的であった。しかしこのようなずれこそ、逆説的ではあるが、新しい表現につながる可能性を持っていた。すなわち、都市を切り裂いて、夢と無意識の世界を現出させようとするシュルレアリスムの方法と谷中の版画のイメージは三〇年代において照応するからである(註20)

註20 海野弘「谷中安規」『東京風景史の人々』彌生書房、1988年、p.66

関根正二や村山槐多と相前後して生まれながら、安規が発表をはじめたのは二人が没したのちの1920年代後半からである。関根や槐多では当然であったアニミスティックな世界が、安規が生きた都市モダニズムの時代には、変質してしまったということだろうか。

4. 「生命主義」と「アニミズム」

本稿のタイトルにある「異形」とは、文字どおり普通とはちがった様子のことであり、精神的なものをさしている。ただし、それは病的なものではなく、美をストレートに掴もうとした自我のかたちである。いままで見てきたように、ここに登場する画家たちは、その揺籃の時期がおおよそ明治末から大正時代にあたっている。このことは日本の近代思潮を考えるうえでもきわめて重要だ。こ

の時代の変節期には自我の発露が提唱され文学と美術とは蜜月となり、画家たちは個人主義と近代的な美意識を獲得する。そうした時代状況と画家たちの関係を読み解くのに、指針となる二つの概念をあげておく。「生命主義」と、もうひとつは「アニミズム」である。

前提として記しておくならば、産業革命のあとのイギリスでは、ウィリアム・モリスが唾棄したように、物質主義や享樂的な都市生活が蔓延し、自然と人間のよき関係がくずれてゆき社会の歪みがあらわになったことが不満となつて、反自然主義的な新しい文芸が勃興していた。19世紀後半の西欧においては、ラスキン、ワイルドラによってイギリス、フランスを中心に生まれた耽美主義は、道徳的功利性を廃しても美を追求することをもっとも尊いこととし、精神性や感情を重視して官能的なまでの表現を生みだした。ほぼ同時期にフランス、ベルギーではボードレールやランボー、マラルメらを起源とする文芸である象徴主義（サンボリズム）が起こり、人間の内面に目を向け、愛や死や恐怖など目に見えないものの概念や神秘的な精神世界を、現実世界との交感をとおして象徴的な表現で伝えようとした。絵画においては、「文学的・宗教的な題材のもとに、視覚的・官能的な一種なまめかしいリアリティを表現しようとし……しばしば装飾的で退廃的な作風」（註21）が生まれた。そしてロセッティ、ミレイ、ピアズリー、モロー、ムンク、ホイッスラー、ロップス、クリムトラが、こうした感覚を具現化していた。

註21 岡田隆彦「特集=日本の世紀末 日本的な幻想表現」『ユリイカ』第2巻第11号、1970年、p.68

いっぽう日本では、資本主義経済が増大していたにもかかわらず、貧富差の拡大、労働問題の顕在化など社会状況は不安定であった。さらに国民が丸となって邁進した日露戦争という重しが外れたのを契機として、社会を覆っていた禁欲的な厳格さや古い封建的な閉塞感から解放されたいという気分が蔓延していた。それは、ちょうど世紀末の西欧のような不満が横溢する社会状況と似ていなくもない。そうした1910年代は、美術界における二つの大きな勢力のひとつであった白馬会が解散してしまい、一方の明治美術会は太平洋画会に再編されて、自然主義絵画の衰退とともに時代の大きな変節期であった。時を同じくして文展が創設されはしたが、権威主義的で総花的な内容では新たな芸術の流れを受け止めることはできなかった。

荻原守衛や柳敬助らは中村屋サロンに集まり、岸田劉生や斎藤与里らはフェウザン会を結成し、京都においては田中喜作が新進画家を糾合して黒猫会（シャノワール）が生まれた。フランスから帰国した浅井忠や津田青楓らが工芸界にモダニズムの新風を吹き込み、杉浦非水のデザインした三越呉服店のPR誌や、爆発的なヒットとなった竹久夢二の『夢二画集』の出版もこの時期だった。近代的思想を身につけ反文展、反画壇を主張した彼らこそが、時代を変革する原動力となっていった。

そうしたなかで、文学と美術の親密度は格段に高まっていて、おそらく文学では森鷗外、上田敏、夏目漱石ら、画家では藤島武二や青木繁あたりからだろうか、文学者と画家が共通の意識をもつようになる。西欧から影響を受けた反自然主義の文芸は日本でも波紋をおこし、『スバル』や『三田文学』などの新思潮の雑誌の創刊が相次いだ。そして文学と美術との一体感は、画家を巻き込むかたちで耽美派の詩人北原白秋、木下杢太郎らが参加し、パリのカフェ文化に憧れて生まれた「パンの会」や、ゴッホやセザンヌ、ロダンなどの最新の西洋美術を熱心に紹介した『白樺』の存在が決定的な役割をはたす。

いまひとつ指摘すべきは、このときに生まれたデカダンス（退廃、凋落の意）の風潮が日本では顕著になっていたことである。ドイツの美術史家ハンス・H・ホーフシュテッターによれば、デカダンスとは「洗練の極致に達してそのためにとめどない没落へと衰弱してゆくひとつの文化に帰属しているという感情」（註22）と説明している。資本主義の発展によって物質的な繁栄を謳歌した19世紀後半において、反面では人々の精神的荒廃がさらけだされ、極端に感覚的で官能的なものへの性向が生まれていた。デカダンスの感覚は、ほどなく谷崎潤一郎や萩原朔太郎といった日本の文芸にも影響をおよぼす。はなはだ曖昧な感覚ではあったが、こと美術に関してはつぎのような傾向が生まれたのは事実である。それは「死や腐敗、罪などに対する深い関心や怪奇やグロテスク、悪魔性への執着、性的な要素の強調などは、そうした夢や極端に感覚的な体験への志向」（註23）であり、一部の画家たちのなかでは、つまりここで論じる画家たちにおいては、この感覚や雰囲気が一層増幅されたのである。こうした絵画表現には、一定の形や様式ほどのものがあるわけではない。画家たちにとっては、ワイルドであれマラルメであれ、彼らの文学に共感し育まれた感性・感情がよりどころであった。とはいえ、ひとつ特徴的なことは、西洋で神話・伝説がモチーフにされたのと同じように、日本においても古代の神話や中世の説話、江戸時代の情緒が好まれたことである。

さて「生命主義」とは、人が内部にもつ自然力としての「生命」の発現を基本として、自我の拡張と解放をめざそうとした思想である。その「生命」をめぐる思想に注目し、大正生命主義という概念を提示した鈴木貞美は、梶井基次郎や武者小路実篤の小説や日記のなかにある生きることの煩悶や性欲のあからさまな告白は、その精神性のあらわれだと述べている（註24）。そもそも日本では、明治半ばから宗教、人生、社会といったさまざまな視点から「生命」について論じられてきた。そうした土壌があって、フランスの哲学者アンリ・ベルクソンの『創造的進化』（1907年）のなかで論じられた「エラン・ヴィタル（生命の跳躍）」の考えは、日本の思想や文芸において「生命」なるものについて

註22 ハンス・H・ホーフシュテッター『象徴主義と世紀末芸術』種村季弘訳、美術出版社、1981年、p.67

註23 岡田隆彦『ラファエル前派 美しき宿命の女たち』美術公論社、1984年、p.121

註24 鈴木貞雄『「生命」で読む日本近代 大正生命主義の誕生と展開』日本放送協会出版、1996年

あらためて意識化をうながした。そのなかでも直接の先駆けは、木下尚江の『懺悔』(明治39年/1906)であるという。

奇しき恋こそは実に永遠より永遠に『我』を活かす唯一の生命(いのち)なのだ、去れば死の恐れよ、恋の悩よ、巧妙の悶よ、其の外観は三個三様に違つて居るが、実は人間本来なる根本要求の態を変へたる現顕に過ぎないのだ、即ち『永遠の生命』てふ自覚に達する中途の努力に過ぎないのだ(註25)

註25 木下尚江『懺悔』金尾文淵堂、1906年、pp.213-214

木下の「永遠の生命」という考えは、武者小路実篤や志賀直哉らの「我」「性」をめぐる思想形成に大きく響き、『白樺』の基調となった。むしろ「日本においては、ヨーロッパやアメリカよりも、突出してあらわれ、大きな渦をつくつた」(註26)と、鈴木は述べている。

註26 註24前掲書、p.6

高階秀爾も、生命主義に揺さぶられた大正の美術界においては、個性にたいする認識のありかたが「ファン・ゴッホ神話」の日本での成立過程とその特異性に関連していると言う。フランスなどの諸外国よりもむしろ日本で先鋭的なゴッホ神話がかたちづくられたのは、知識人が社会に対立して自己の個性を強く主張した時代だったからであり、白樺派に代表される思想界や文学界の特質として「近代日本における大きな精神的変動のひとつの到達点」(註27)であるとしている。それが示すとおり、村山槐多はつぎのように記している。

註27 高階秀爾「日本における「ファン・ゴッホ神話」の形成」『日本絵画の近代 江戸から昭和まで』青土社、1996年、p.256

「何しろもつとパッションが来なくては駄目だ、……俺は矢張りゴッホ的な生命を得る可き人間であらうと思ふ」(註28)

註28 註12前掲書、p.233

この近代的意識にそって歴史を振り返れば、その顕れは高村光太郎が『スバル』(明治43年/1910)において「個性の絶対の権威」を説いた評論「緑色の太陽」であり、『白樺』では、「かくて私は自己と云ふものを最も信用するやうになりました。私にとつて「自己」以上に権威のあるものはありません」「私はこゝに今迄日本人の知らなかつた、生命へ行く道を見出しました」(註29)と、実篤は結論づける。

註29 無車「自己為」及び他について『白樺』第3巻第2号、大正元年/1912年、pp.96-98

同じ時期に、夏目漱石は「芸術は自己の表現に始まって自己の表現に終わるものである」(註30)と述べていて、また、民藝を提唱した柳宗悦もつぎのように言っている。「美とは芸術の目標に非ずして、自己の表現こそはその目的である。美とは只表現に伴う必然の開發に過ぎない。然も芸術が人生の厳粛なる全存在の表現たる限りは常に真にして美である」(註31)と。柳は白樺派の初期メンバーであつて、大正時代の日本人の美意識がどこらへんにあつたのかを教えてくれる。

註30 夏目漱石「第6回文展評」『朝日新聞』大正元年/1912年10月12日

註31 柳宗悦「革命の画家」『白樺』第3巻第1号、大正元年/1912年、p.5

そうであるならば、ここに挙げた文学者たちが自己というものを一体どのよ

うに捉えていたかを確かめる必要があるのかもしれないが、それを論じることはこの場では手には余る問題である。ただひとつ言えることは、一般的には人間中心主義の西洋とは違い東洋思想において認識される自己には根本的な違いがある。東洋での自己とはデカルトが示したように厳然としたものではなく、宇宙の法則原理とでもいうべき自然との一体感のなかにあると捉えられていることである。これも含めて、つぎにアニミズムについて考えてみることにする。

「アニミズム」とは、人類学者エドワード・タイラーが提唱した概念である。ラテン語で「氣息、靈魂」を意味するアニマ/animaを語源とし、森や山や河、石や水や火からすべての動植物や自然現象にいたるまで、あらゆるものに宿るとする靈魂的存在を崇拜する考え方である。と言うと、それはそもそも原始信仰のかたちであって、古代民族か未開種族のことと思われるかもしれない。

ただし今日では、レヴィ=ストロースの登場以降、いままでとは違った捉え方があることに注目したい。それは、「自然崇拜」→「精霊信仰」→「多神教」→「一神教」とつづく歴史を経るなかでアニミズムが消滅してゆくという、進化論的な西洋の宗教観に疑義を呈しているのだ。宗教もふくめて歴史、文明は必ずしも一方向に収斂するというように限定されたものではなく、多様な方向性や姿があるはずである。自然／森は、主役である人間をまどわす闇であるとしたキリスト教を根幹とする西洋では、文明のためとして原生林のほとんどを伐り尽くしてきた。それゆえに今日では、エコロジーの観点からも自然を保護しなければならないとする論調も強くなっている。それに対して、アニミズムそのものである神道や、草木国土悉皆成仏そうもくこくどしっかいじょうぶつという解釈をもつに至った日本仏教、それに道教の思想をも受け入れてきた日本では、森や山地をふくめた生活文化が形成されており、アニミズムの精神性が顕著にあらわれていると指摘されている(註32)。

縄文時代は、狩猟や漁撈もさることながら落葉広葉樹林からの採集に大きく依存しており、異例の長期にわたって森と木によりそった自然崇拜が育まれていた。その縄文的なるものは、アニメ映画『もののけ姫』にも反映されている。この物語は、日本の中世を時代背景として自然と文明のせめぎあいという主題を、生命与奪の力をもつ森のシン神と自然を破壊するタタラ場を軸に、宮崎駿のアニミズム解釈を通してあらわしているが、現代の私たちであってもその自然観を何ら抵抗なく受け入れている。そうした考えに共感するひとりである辻惟雄は、「日本人のものの考え方、感じ方、あらわし方のなかに、アニミスティックな特徴が、さまざまなかたちで根強く続いていること、それが日本美術の表現をいきいきと活気づかせる上で無視できない役割を果たしている」(註33)と述べている。安規のダンスにしても、関根の幻覚にしても、小夢の鏡花に

註32 梅原猛「アニミズム再考」『日本研究』第1集、国際日本文化センター紀要、1989年

註33 辻惟雄「日本美術に流れるアニミズム」『人類の創造へ 梅原猛との交点から』中央公論社、1995年、p.302

しても、彼らにはアニミスティックな精神性をその奥深くに抱えていた。

ところで、1992年にカナダ・バンクーバーで「日本文学における自然と自己」というテーマの国際会議が開催された。その際に、とくにアニミズムに関わる発表をまとめた論文集が刊行されている。文学におけるアニミズムの顕れをさまざまな視点から考察がされていて、そのひとつに佐伯彰一がとりあげた桜の樹にまつわる論考がある(註34)。

「桜の樹の下には屍体が埋まつてゐる!」というショッキングな書き出しではじまる梶井基次郎の短篇『桜の樹の下には』は、「桜」と「屍体」を対置しながら生への不安、憂鬱、空虚な気持ちをあらわしている。そして桜の花のあでやかさの背後にある「神秘的な雰囲気」と「灼熱した生殖の幻覚」は、いかにも古くから人々に内在するアニミズムを思わせる。さらには、芥川龍之介の『神神の微笑』、坂口安吾の『桜の森の満開の下』、宇野千代の『薄墨の桜』をあわせてとりあげて、それらが「桜の樹」を共通のモチーフにしなが、各様の不気味さの感覚や死の匂いというイメージを展開しているのは、現代においても日本人のなかにアニミズムが途切れずに棲みついているのだと、佐伯は述べる。

もうひとつ平川祐弘の論考では、ラフカディオ・ハーン/小泉八雲の『果心居士の話』(註35)を軸にして話が進む。最後には屏風に描かれた幻覚の湖水風景のなかに小舟にのって姿を消してしまうという果心居士の奇談と、アポリネールの『オノレ・シュブラックの消滅』やエイメの『壁抜け男』を比較して、これらのストーリーの核心部分には同じように「消滅の美学」があるが、そこには根本的な違いがあると言う。後の二作では肝心なところで理由付けが必要であって、結局のところ「消滅」にたいする物理学の法則を超越できないでいる。それは「[西洋の文芸理論の背景には] おおむね一神教の創設者の立場に位置する作者の視点があるのに対し、東洋の芸術理論には多神教のアニミズムに由来する気韻生動の美学がある」(註36)からだとして平川は指摘する。ハーンは厳格なキリスト教徒だった養家から逃れるように日本に新天地を求めてきた人物で、それだけに東洋のアニミスティックな感性に心惹かれていた。

そして、この会議を組織した鶴田欣也は論文集の「まえがき」でつぎのように総括している。

日本文化のなかのアニミズムは決して固い^{コア}核のようなものではなく、外界の刺激を受けながら、それなりに変化してきたものだ。そして、これからも変わりながら生き延びていこうと思われる。むしろ、変わることでよって生存していくといったほうが正解かもしれない。アニミズムは合理性や知性よりも人間の原生的な感性や本能に訴える力を持っている

註34 佐伯彰一「現代小説の中のアニミズム——「桜」モチーフの軌跡」『アニミズムを読む 日本文学における自然・生命・自己』平川祐弘・鶴田欣也編、新曜社、1994年

註35 ラフカディオ・ハーンの「果心居士の話(The Story of Kwashin Koji)」が収録されている『日本雑録(A Japanese Miscellany)』は1901年の出版。日本では大正5年(1916)に第一書房から出版された『小泉八雲全集 第6巻』に田部隆次訳で収録されている

註36 註34前掲書、平川祐弘「果心居士の消滅——西洋のミメシスと違うもの」、p.107

…… 合理性が人間の一部であるように、アニミズムも日本人の心理の深層にしぶとく巢をかけている

アニミズムが復権するためには、それと対比する西欧モダニズムが欠かせない条件だった。近代化の名のもとに西洋の思想、制度、文物などあらゆるものを吸収したとき、逆説的に、日本固有の精神性が顕在化したのだと言える。

おわりに 異形の画家とは

近代の日本人は、パリ、ロンドン、ミュンヘン、ローマなど西欧各地への留学でいかに多くのものを吸収してきたか、あるいは彼我の文明の違いにいかに懊悩したか。しかし、本稿でとりあげた画家たちは、明治維新からのちに争うように留学した先人たちとはちがひ、幸か不幸か誰一人として渡欧経験がない。このことは何を意味しているのだろうか。『白樺』が「ファン・ゴッホ神話」をつくりだしたように、彼の地を体験していないからか、知らず知らずのうちにバイアスがかかった目で見ていたことにならないか。つまり、西洋からの影響をまともに受けたにもかかわらず、赴くままに自らに従っていたのである。

異形の画家たちは、時代に叛逆したのではなく、むしろ反自然主義の浸透とともに芸術に身を任せたのだと言えるだろう。自らの内にある美をストレートに探し求めた結果として、神秘的、頹廢的なリアリティを実現している。そこでの彼らの拠りどころは、日本的な自然崇拜^{あめつち}の精神性であり、そして自我を希求する生命^{いのち}の発現が顕わになった土壌があったからこそ結実した。

彼らの表現は、西洋を摂取する過程において、日本的な感性によって変容した美意識をもとに自らの世界を創り上げたと言える。それが唯一無二のものとして輝いていることはちがひなく、その多彩さには驚かされる。当然といえば当然ながら、彼らはそれほど個性的であり、それこそがひとりひとりの自我の発露であることの証左だろう。異形の画家たちは、そうした、日本の近代だからこそその時代に生きたのである。

※ 引用文については、原則として旧漢字は新字にあらため、旧仮名遣いや現在の慣用と異なる漢字遣いや宛て字はそのままとした。句読点・濁音・ルビは原文の体裁をそこなわないように心がけたが、読みやすさを考え加除した場合もある。鍵括弧での引用文(「 」)中の鍵括弧は〈 〉にあらためた。亀甲括弧〔 〕のなかはすべて著者が付したものである。

信州松代に疎開した女性日本画家・ 浅見松江の画業

長野県立美術館 学芸員

稲田 穂香

はじめに

浅見松江 (1886-1969) は、官展を主要な発表の場として中央画壇で活動したのち、戦時中に現在の長野市松代地区へ疎開した女性日本画家である。上村松園(1875-1949)、寺崎広業 (1866-1919)、松岡映丘 (1881-1938) に学び、官展入選は十回を数えるが、現在所在の判明する作品は限られており、旧目黒雅叙園における映丘門下としての制作によって活動の一部が知られるのみで、画業の全体像にはなお不明な点が多い。一方で、官展出品作だけでなく、県内に遺る疎開後の作例に至るまで、作品には堅実な制作姿勢と確かな技量が認められる。長野県にゆかりを持つ松江の、忘れられつつある画業に今一度光を当てたい。

本稿では、松江の画業を松園に師事した京都時代、広業・映丘に学んだ東京時代、そして戦時下から疎開後に至る長野時代からなる三期に区分し検討する。特に修業時代の松江については調査の余地が大きいですが、松江が通った松園塾については、近年女性画家研究の進展とともに言及される機会が増えている(註1)。しかしながら、松園研究に比して松園塾研究は未開であり、とりわけ松江が通った時期の様相についてはほとんど言及されてこなかった。したがって、まずは当時の新聞・雑誌資料を整理することにより、画業初期の松江をめぐる状況について一考を加えたい。

1. 生い立ち～上村松園塾時代

1-1. 松園塾入門まで

浅見松江は、1886 (明治19) 年2月18日、浅見高^{たかさと}達 (1855-?) の三女として東京・赤坂の霊南坂に生まれた(註2)。松江は本名であり(註3)、雅号としては早い時期に^{すい}翠蛾、官展時代の大半で松江、その後は^{しょうえい}松瑩を用いた(以下、松江に統一する)。

父・高^{たかさと}達は旧姓を江口といい、祖父・江口高廉の兄・徳富一敬の子(松江の従伯父)に徳富蘇峰(1863-1957)がいる(註4)。高^{たかさと}達の兄・高寛、弟・高邦、および堀江純吉(松華、1864-1929)ら兄弟はいずれも慶應義塾で学び、

註1 松園塾に言及した論考として以下が挙げられる。國永裕子「作品紹介 丹羽阿樹子《里の春》(堀川高等学校蔵)」『京都市学校歴史博物館研究紀要』6号、2017年5月、45-56頁/小川知子編「大阪ゆかりの女性画家一覧」『決定版!女性画家たちの大阪』(展覧会図録)、大阪中之島美術館・産経新聞社・関西テレビ放送、2023年、225頁/小川知子「上村松園——近代女性日本画家のバイオニア」大阪中之島美術館・日本経済新聞社文化事業部『生誕150年記念 上村松園』(展覧会図録)、日本経済新聞社、2025年、10-15頁/田所泰「松園塾における北澤映月の絵画学習について」・家田奈穂「北澤映月について」『没後35年 北澤映月展』(展覧会図録)、平塚市美術館、2025年、16-17頁・122-134頁。

註2 一部京都生まれとする記事も見られるが(東洋絵画協会編『現代画家名鑑』第2編、東洋絵画協会、1915年、40頁)、東京生まれとする記事の方が多く、本稿もこれに従う。後年の略歴紹介でも後者を取るものが多い。主な文献は下記の通り。板橋区立美術館編『女性画家・おんなの四季を謳う』(展覧会図録)、板橋区立美術館、1986年、78頁/姫路市立美術館編『松岡映丘とその系譜展 図録』(展覧会図録)、姫路市立美術館・神戸新聞社、1990年、77頁/『近代日本画に見る京都 京を描く』京都国立近代美術館、1995年、112頁/河口直宜「表紙解説——浅見松江筆『女三の宮』」『刀剣美術』471号、1996年、17頁/小川知子編『きらめく日本画コレクション』(展覧会図録)、大阪新美術館建設準備室・産経新聞大阪本社、2014年、79頁/目黒雅叙園企画・監修『A MUSEUM HOTEL of JAPAN BEAUTY GAJOEN』美術出版社、2018年、104頁。

註3 本名は「松枝」、「松紅」ともされる。

註4 蘇峰の自伝には14歳の頃に上京し叔父・高廉を訪ねた当時、高廉の寓居近くに住み私立学校の教師をしていた高達にしばしば面会の機会があり、「酒好人に與ふるの書」と題した手紙を送って飲酒好きを謙めたというエピソードが載る(徳富猪一郎「蘇峰自傳」中央公論社、1935年、72-73頁)。

ジャーナリズムの道に進んだ。高逵もまた父が創刊した雑誌『内外交際新誌』（滄溟社、1879年10月創刊）で記者を務める傍ら、同校の同窓会誌『交詢社雑誌』編集に参加している（註5）。1899（明治32）年には『京都新聞』（註6）を創刊した純吉（松華）に請われて京都新聞社に入社し、理事を務めた。

松園塾入門以前の松江の来歴については、1915（大正4）年、すでに東京に戻っていた松江に取材した『読売新聞』記事が詳細を伝える（註7）。

一般へは作品をあまり発表されず、^{ママ} 絵筆を執つて研究に餘念ない翠娥淺見松江女史（二七）を小石川區宮下町三十五番地に訪ねました。女史は幼少の時より繪を描く事を好み、二人の姉君と一緒に新聞の挿繪なんかを寫されたさうです。△七八歳の頃早くも父君は、女史の才筆をみとめ將來は然るべき人の門に入らせて、益々その才を發揮させたいと希つておられました。女史は京都の女學校を卒業されると間もなく、京都閨秀畫家上村松園女史の門に入り、九年の長い年月ひたすら絵筆に親しまれたのです（註8）

このほか、当時の略歴紹介には「十三歳京都に移り住し、十八歳上村松園女史の門に入り」との記載も見られることから（註9）、松江が松園に師事した期間は1904（明治37）年から1912（明治45）年までで、1904年を1年目と数えて「九年」目までの在籍であったと見てよいだろう。松江の13歳での京都移住は、父・高逵の京都新聞社への転職と時を同じくする。その後1912（明治45）年5月に東京へ移り、同年秋より寺崎広業に入門した。

この頃の制作について、京都で開催された新古美術品展覧会には1908（明治41）年から1912（明治45）年にかけて1911（明治44）年を除き毎年出品して褒賞を得ており、着実に実力をつけていた様子が窺えるが、残念ながらこれらの作例について作品や図版は確認できていない（展覧会等の出品歴は表1参照）。

松園のもとで、松江は翠娥の号を用いた。なお、「娥」の表記には「娥」や「娥」を用いる記述が見られるが、落款に基づけば「娥」が正しい（図1、2）。「翠娥」は漢詩に用いられる美しい眉の形容表現であるので（註10）、美人画家にふさわしい雅号という印象を受ける。ただし、松園門下には「松」や「園」の一字を受け継いだ者が多く、松園に授けられた号であるか、それ以前のものかについては判明しない。

松江が入門に至った経緯は定かでないが、京都日出新聞記者の村上文芽（1874-1930）が入門の意志がある者を松園に紹介していると語る記事があることなどから（註11）、京都の新聞業界に身を置く父や叔父の縁が松園に入

註5 経歴は三田商業研究会編『慶應義塾出身名流列伝』（実業之世界社、1909年、739-740頁）に詳しい。本誌によれば1893-94（明治26-27）年に大阪で精糖会社の設立を試みて投資するも、「東京の留守宅にて悲惨なる事件起り、十一歳を頭に四人の子女を氏の手にて世話せざるべからざる境遇に陥」つたといひ、ここには松江が含まれると思われるが、「悲惨なる事件」の如何については判明しない。

註6 堀江純吉（松華）が創刊した『京都新聞』（1899年創刊、1916年刊行休止）は、『京都日出新聞』および『京都日日新聞』からなる現在の『京都新聞』とは異なる（中西裕「口語歌人青山霞村の伝記事実解明の試み」『学苑』898号、2015年、2-13頁）。ただし、純吉（松華）は1892（明治25）年から『京都新聞』創刊まで『京都日出新聞』の記者を務めており、無関係とは言えない（京都新聞社史編さん委員会編『京都新聞百年史』京都新聞社史編さん委員会、1979年）。

註7 このほか、下記資料に詳しい。帝国絵画協会編輯所編『帝国絵画名鑑 現代之部』（帝国絵画協会、1912年、15頁）／古林亀治郎編『東京大正博覧会出品之精華』（時事通信社、1914年、38-39頁）。前者には落款、肖像写真が載る。

註8 「隠れし閨秀画家 美人畫に妙を得たる淺見松江子」『読売新聞』（1915/9/7付）。

註9 註7前掲書、『東京大正博覧会出品之精華』。

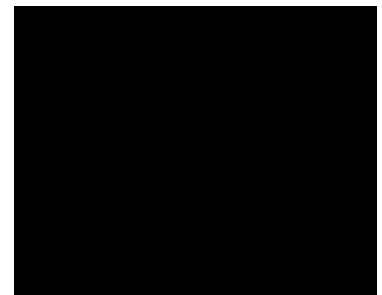


図1 翠娥落款
（帝国絵画協会編輯所編『帝国絵画名鑑 現代之部』帝国絵画協会、1912年、15頁、国会図書館デジタルコレクション）



図2 翠娥落款
（坂井犀水「東都の閨秀風俗画家（上）」『美術新報』13巻6号、1914年4月、7頁、国立国会図書館マイクロ資料）

註10 中津濱渉『続・中国の女詩人たち』朋友書店、1987年、380頁。

註11 村上文芽「美工談林（三四）△女子美術学校」『京都日出新聞』（1913/7/28付）。以下、『京都日出新聞』記事については原田平作・内山武夫編『上村松園画集 解説編』（京都新聞社、1989年）掲載の「日出新聞記事」を参照した。

門する道を開いた可能性は高いだろう。なお、叔父・純吉(松華)は白馬会会員で、『黒田清輝日記』に名前が挙がるなど洋画壇と距離が近い人物であった。一方で、女性の教養として受け容れられていた日本画とは異なり、新ジャンルの洋画を選択肢に入れることは困難であったという指摘があることにも留意したい(註12)。

註12 吉良智子『女性画家たちと戦争』平凡社、2023年、26-30頁。

1-2. 松園塾における松江

さて、松園の画塾については近時小川知子氏によって九条武子を筆頭に良家の子女が稽古事として多く通ったこと、1926(大正15)年時点で23名と他塾と比較して小規模であったこと、画名を残した門下生に、松江のほか速水松琴(1891-?)、和気春光(1889-?)、由里本景子(1906-2000)、北澤映月(1907-1990)がいることが報告されている(註13)。以下では、松江が在籍した当時の松園塾の展開を追うことで、資料の少ない京都時代の松江の状況把握に努めたい。管見の限り、松園が門下生を取ったとする記事としては、次に挙げる1903(明治36)年9月5日の『美術新報』記事が最も早い。

註13 註1前掲、小川氏論考。人数については『中外通信』に「上村塾社中」として23名の名前と住所が載る(「附録 京都畫家總覧」『中外通信 美術特輯』1年1輯、1926年2月、3-4頁)。

上村松園女史の門生たらんとする者近頃漸く多く家業の茶商を廢し畫家として門戸を構へんとすと同地通信に見ゆ(註14)

註14 「京都畫信」『美術新報』2巻12号(1903/9/5付)。

記事によれば松園は長男・信太郎(のちの松篁)を産んだ翌年にあたるこの年、「門生たらんとする者」が多く募ってきたため家業の葉茶屋を辞めて画業で生計を立てる決断に踏み切ったという。松園塾の嚆矢が1903(明治36)年頃ならば、1904(明治37)年に入門した松江は最初期の門人であったことになる。この頃の松園は、1900(明治33)年に《花ざかり》が第九回日本絵画協会・第四回日本美術院連合共進会展で銀牌三席、1903(明治36)年に第五回内国勸業博覧会で《姉妹》が二等賞四席を得るなど、既に画壇において実力を認められていた。こうした大規模な展覧会における評価が門下生の集うきっかけとなったのであろう。かねてより「然るべき人の門に」と考えていた松江の父・高達にとっても同様に映ったのではなかろうか。

松園塾について次に記載が見られるのは1908(明治41)年のことで(註15)、この頃の塾内については「(引用者註:松園曰く)門人は日々見へますのが六、七人で、其他女学校へ行てゐる方や、遠いところの方が時々見へます、と。」(註16)とある。この中でも松江は、1907(明治40)年には展覧会に出品し褒賞を得るなど着々と頭角を現した。松江と同じく初期の門下生で、在塾中と思われる1915(大正4)年に《葉ざくら》で第九回文展に入選した速水松琴と並べて名指しで評価する記事が確認できるほか(註17)、門下生中で「独り

註15 夜月「絵画界雜觀 女流画家の消息」『京都日出新聞』(1908/2/9付)。

註16 黒田天外「江湖快心録 美人画の閨秀」『京都日出新聞』(1908/9/27付)。

註17 「美術工芸」『京都日出新聞』(1910/7/7付)。

翠蛾子に稍自由の気分のある」点を千種掃雲(1873-1944)が賞賛したとする記事もある(註18)。

註18 「美術工芸」『京都日出新聞』(1912/6/27付)。

また、1910(明治43)年の第十五回新古美術品展覧会に松江が出品した《投扇曲》について、「各婦人の髪の毛が余り濃きに過ぎたこと、眼と唇とが稍堅くなつたことは、其大欠点であった」という松園の評が載っており、細やかな指導の一端が垣間見える(註19)。この頃の松園の指導については、「門生を教養する頗る叮嚀を極む」との評もある(註20)。

註19 註17前掲記事。

註20 小林天風「上村松園女史」『美術壯観』京都西壇社、1913年、158頁。

これらの記事を総合すれば、明治末期、松園門下には十名に満たない程度の門人がおり、中でも彼女たちが「日々見へ」る「六、七人」に含まれていたと思われる。この中でも松江は、展覧会にも積極的に参加する比較的目的立つ存在だったと見てよいだろう。一方で、先に引用した松江への取材記事で、松江は在塾時の心境を次のように語っている。

最初はどうしてもこの道で遣り遂げるつもりであつても、女はいろいろ故障が多くて△大抵の方は二三年で止すやうで御座います、只今まで上村先生に長らくついてみた婦人は五人許り御座いますが、東京にゐるお方のやうに作品を思ひ切つて發表する人がないので御座います。京都は刺戟が少いだけに、女はなほさら因循になつてしまひます。(註21)

註21 註8前掲記事。

松江の言葉には順風満帆というよりも、志半ばで画業を辞す者の多さと展覧会出品への消極性に対するもどかしさが滲む。速水松琴も同様の不満を吐露しており(註22)、画塾に対する目的意識の違いによって塾内は複雑な様相を呈していたことが浮かび上がる。そこで、松園塾の規模や指導状況についても目を配っておきたい。

註22 速水松琴「感情的は危険」『藝苑』1編9号、1920年2月、31頁。なお、松琴の名は大正7(1918)年に菊池芳文門下として挙げられている(「菊地(ママ)芳文畫伯逝去」『研精美術』124号、1918年2月、26-27頁)。また、大正15(1926)年時点の名簿(註13前掲)には掲載されない。

註23 「怨恨の生霊を 閨秀画家上村松園女史の作品」『大阪新報』(1918/9/22付)、吉野千鶴子『近代美術関係新聞記事資料集』32巻、ゆまに書房、1991年。

註24 「松園、小波兩女史新年會」『婦人画報』195号、1922年3月。

註25 藤本韶三「画室訪問 北沢映月」『三彩』356号、1977年4月、58-63頁。

註26 ただし、これらの人物名は全て刊行物に名前がある人物に限られるため、実際に手習いとして通った人物はさらに多く存在する可能性がある。

註27 九条武子を筆頭として、ほかに商工会議所の会頭を務めた父を持つ濱岡恭子、神戸の素封家の娘・小西房子、産婦人科医・緒方正清の妻・緒方とら子、実業家・麻田牛兵衛の娘・麻田つる子、代議士・伊藤俊介の娘・田村(伊藤)登美子が挙げられる。

1-3. 松園塾の規模・性格

松江が東京に移ったのちの1918(大正7)年には「門下生は婦人ばかりで六十余名」とする記事がある(註23)。1922(大正11)年の新年会集合写真に松園を中心に門下生が19名(女性17名、男性2名)写っていることや(註24)、1923(大正12)年から1932(昭和7)年まで在籍した北沢映月の「集まるお嬢さん方が四十人くらい」(註25)であったという証言を踏まえれば、「六十余名」を同時点での在籍数として受け取るには多すぎる感がある。現時点で松園に学んだ履歴を確認できた者は60名にのぼる(表2)(註26)。このうち、島御風(一翠)、大橋南陽、市川洋を除く57名が女性であると思われ、裕福な家庭の出身者が散見される点は(註27)、先行研究が指摘する通りである。「六十余名」という数字はさておき、松江の在籍中に規模が拡大していったことは事

実であり、大正期には明治期の少なくとも倍以上の規模となっていたようだ。
大正期の松園の発言には入門希望者の増加に対する困惑が見て取れる。

客春から入門なども一切断つて居ます。私だけの修養やこれから好きな気
儘な製作をやろう為めには、出来るだけ煩累を絶たうと思つて居るので
す。新たに入門した人を指導監督するが如きことは私の任務ぢやありませ
ん(註28)

註28 上村松園「画界消息」『京都日出新聞』
(1912/9/6付)。

若い方々が、雑誌の口繪やその他に出て居る私共の繪のはしくれを御覧
になつて好奇心やら虚榮心やらで、わざわざ書面等で入門を御申込にな
る向も御座いますが、他から御覧になる様にさう易々と成功するものでは
御座いませんので、非常の忍耐と努力を要することでありますから、とり
わけ志の堅い眞面目な方のみ御引受いたして居ります(註29)

註29 上村松園「只譯もなく繪が好きで」『絵画清談』
5巻2号、1917年2月、16頁。

以上の記述に共通するのは、門下の規模が拡大する中にあった門下生と指
導者双方の歯がゆさや困惑である。その背景には、美術教育をめぐる制度的
事情があったのではないだろうか。1899(明治32)年に公布された高等女学
校令は、良妻賢母思想が世に敷衍する契機となり、芸術は賢い子女の育成に
役立つ技能として、女性の学ぶべき内容に取り入れられた。この思想を反映し
て開校したのが、1900(明治33)年創立の女子美術学校である(註30)。関西
では遅れて1924(大正13)年に共学の大阪美術学校が創設され、さらに1934
(昭和9)年には関西女子美術学校が創立される(註31)。他方、1880(明治
13)年創設の京都府画学校もまた、松園の在学歴を最大の例として、男女共
学であったことがしばしば強調されてきたが、田島達也氏によれば、戦前
には京都市美術工芸学校図案科から耕山コウが出たのみで、この人物の1897
(明治30)年3月の卒業をもって女性在籍者は途絶える。1909(明治42)年よ
り上級学校として併設された京都市立絵画専門学校は開設当初より入学を男
子に限っており、共学化されるのは戦後を待たねばならない(註32)。こうした
状況を踏まえると、明治末～大正期の松園塾は、花嫁修業の受け皿になり(註
33)、さらに同時に、学校での専門的な美術教育を受け得なかった画家志望
の女性門下生を抱えていたと見られる。これは、画学校の基礎的な訓練を前
提に展覧会出品に特化して組織化されていった京都画壇の他塾とは大きく様
相を異にする(註34)。したがって、松園塾における指導が基本的な手習いか
ら始まるのは避けがたい状況に置かれていたと言えよう。加えて、「二三年で
止す」者が多ければ、塾内は流動的となり、展覧会出品を目指す組織的な気
風が育ちにくくなるのも無理はない。松園塾の運営状況については、一次資料

註30 良妻賢母思想と美術教育については註12前
掲書、16-25頁を参照した。

註31 戦争によって1944(昭和19)年に閉校。小川知
子「島成園と浪華の女性画家たち」小川知子・
産経新聞大阪本社編『島成園と浪華の女性画
家』東方出版、2006年、5-16頁。

註32 田島達也「京都府画学校～京都市立美術工
芸学校の女子生徒」『京都市立芸術大学美術
学部研究紀要』66号、2022年3月、167-174頁。

註33 花嫁修業の一環として通いたい、あるいは通
わせたいという憧れを反映するように、緒方
とら子と出口花枝と共に『婦人倶楽部』7巻
3号(1926年3月)、麻田つる子が同誌7巻5号
(1926年5月)巻頭の写真付き記事で特集を
組まれている。松園塾在籍の肩書が教養ある
子女像を箔づけるのに一役買っている点で興
味深い。

註34 京都画壇の画塾については下記文献を参照
した。神崎憲一「一〇、繪専と家塾」『京都に於
ける日本画史』京都精版印刷社、1929年、143-
144頁／尾崎真人「京都の画塾・私塾」研究団
体『京都と近代日本画——文展・帝展・新文
展一〇〇年の流れのなかで』(展覧会図録)
京都市美術館、2007年、155-162頁／中野慎
之「画塾と学校」植田彩芳子・中野慎之・藤本
真名美・森光彦『近代京都日本画史』求龍堂、
2020年、156頁。

の発見・検証を俟ちたいが、松江の発言の背景には積極的な展覧会出品を果たしにくい状況があったものと考えられる。

1-4. 転塾について

さらに、松江に限らず、松園の門下生には師を変えていく者も散見される。この点については國永裕子氏が既に「画才が見込まれる弟子がいれば、京都画壇を代表する他画家に託し、本格的に画道へ進ませ」(註35)の傾向を指摘しているが、実際に、官展出品歴が確認できる8名の門下生(松江、速水松琴、和気春光、鈴木松韻[稲垣晴雪]、丹羽阿樹子、北沢櫻園[映月]、由里本景子、久保松峰[多禰])のうち松園塾在籍中の入選は速水松琴のみで、他の者は転塾後の功績である。このこともまた松園塾が基礎段階の修練として機能していたことを示唆しているだろう。

転塾歴のある門下生は、他からの受け入れも含めると18名確認できる(表3)。画名を上げた門下生に限られる中で、画歴の判明する門下生のほとんどに転塾歴が認められた。松園自身が鈴木松年・幸野楳嶺・竹内栖鳳の三人に師事したこともあってか、松園は活躍の場を広げるための転塾を否定はしなかったようである(註36)。一方で、松江は多くの門下生と異なり、京都から東京へと拠点を移した。同年には、松園の後進として期待された松江を惜しむ記事が残る。

京都の閨秀画家としては何と云ふても上村松園女史の独占場と云ふべきが見渡す處は是れぞ松園氏の後繼者なりと目せらるる作家なきは聊か心細き次第なるが左ればとて同門下の閨秀作家全然其人無きにはあらず同門下には吉見松園女史あり、上羽松葉女あり、其他速水松琴氏の如き淺見翠娥^{ママ}氏の如き何れも同門中の錚々たるものにて更に一段の奮發を加ふれば将来優に一家を爲すに足る有望の人々なるが昨年何か少しの事情の爲め翠娥^{ママ}氏去つて東京に至る惜むべき同門の一閨秀を失へり。(註37)

松江が東京へ発った理由は不詳だが、職業画家を目指し活躍し始めた門下生を1912(明治45)年5月という画塾の拡大期に失ったことは、門下の体制化のためにも後進の輩出のためにも痛手となったであろう。一方、松江は一変した環境の中で実力を試す機会を得ていくこととなる。

註35 註1前掲、國永氏論考、46-47頁。

註36 丹羽阿樹子は、1919(大正8)年に入門した後、1929(昭和4)年に西山翠嶺の青甲社に入るが、これは松園の推薦によるものであったという(吉中充代「作家解説 丹羽阿樹子」京都市美術館『京の美人画 100年の系譜 京都市美術館名品集』2015年、225頁)。また、1923(大正12)年に入門した北澤映月は、1932(昭和7)年に土田麦僊の山南塾に移ったが、このとき松園は映月が馴染みやすいよう口添えをしている(北澤映月談「松園先生の思い出」『三彩』437号、1984年2月、53頁)。

註37 「松園女史と同門下」『美乃世界』60号、1912年10月、6頁。下線は引用者による。

2. 寺崎広業門、松岡映丘門時代

2-1. 寺崎広業門時代

松園門を出て東京に戻った松江は、寺崎広業の元で学ぶようになる。先に引用した取材記事は広業に師事してからのもので、曰く、松江は花鳥画の研究を目的に広業の元へ通ったという。

私は松園先生の門を出ましてから、東京にまゐつて五年間花鳥の研究をする爲に、寺崎廣業先生の所へ時々通ひました。△私の主に描きますのは美人畫で御座いますがなかなか難しくて困ります。かう語られながら、今秋の文展に初めて出品される筈の二枚折の下繪を示されました。(註38)

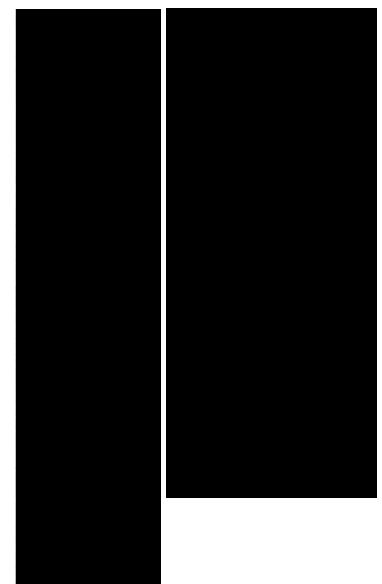
註38 註8前掲記事。

広業門時代の松江は、京都時代に身に着けた画技を基礎に門下生の横のつながりの中で研鑽を積んだ。1904(明治37)年に広業門下で創立された美術研精会には、創立メンバーの鳥谷幡山(1876-1966)の紹介によって東京に戻って間もない1912(大正元)年8月時点で正会員として入会しており(註39)、年一回の展覧会と毎月の研究会開催を主な活動とする同会への参加が会報『研精畫誌』(のち『研精美術』)に確認できる。

註39 『研精畫誌』64号(1912年8月)の「入会者報告」に「浅見春江君」と表記がある。松江の東京転出は同年5月であり、同年11月の同誌67号には研究会参加者および「林うめの」の入会紹介者として名前があることから、「春」は誤植であり松江の入会を示すものと判断した。

松江は初参加の研精会第六十回研究会で30点余りの出品作から五等選ばれており、松園の下で学んだ画力が早くも発揮されている。広業門下において松江は翠蛾の号を使い続けたが、作品もまた、京都時代に習得した画風を引き継いでいたようである。たとえば『研精美術』71号(1913年3月)に掲載される《花見(はな見船)》(図3)は、松園も度々描いた浮世絵の納涼美人図に拠る図像である。柱絵を思わせる細長い画面に船にもたれる女性を描く構図や、船の提灯の下に垂れる帯、胸元に手をやる様、大きな鬘などは、松園の《四季美人図》(1900年頃、出光美術館蔵)中の夏の図と近似する。一方で、裾に入れられた細やかな花の模様は「花見船」を主題する本作に独自の要素であり、平面的な模様の細緻な描き込みは後年の松江の作品にもよく見られる。また、《春の宵》(図4)は壁を背にこちらを見遣る構図が幸野楳嶺《妓女図》(1873年、京都府蔵[京都文化博物館管理])を思わせる。楳嶺の《妓女図》は松園も模写した作品であり(松伯美術館蔵)、ここにも京都時代の師の系譜が見出せる。

こうした研鑽の日々の中で、1914(大正3)年には東京大正博覧会に《おとどい》(号・翠蛾)(図5)を出品し、全国区の大規模な展覧会への出品を叶えた。この展覧会は大正天皇の即位を記念して東京府が主催したもので、美



左図3 浅見松江(翠蛾)《花見(はな見船)》、1913(大正2)年(『研精美術』71号、1913年3月、国立国会図書館デジタルコレクション)

右図4 浅見松江(翠蛾)《春の宵》、1913(大正2)年(『研精美術』73号、1913年4月、10頁、国立国会図書館デジタルコレクション)

術部門は審査制であり、審査員には広業も名を連ねた(註40)。作品は80円の価格が付けられ上野公園の美術館第35室の展示となり、開場後すぐに買い手がついたという(註41)。この頃の作品には《無心(小供)》、《母の傍ら》(図6)など子どもの姿を描くものが多い。《母の傍ら》も《おとどい》と同様に母親と幼い姉妹を描いた作品で、既存の型に縛られず母子の日常風景を自然に捉えた画面は、姉妹の中で育った松江自身の環境と画壇の動向の双方を捉えており、松江の画業の進展を窺わせる。

また、この時期に松江は広業門下の繋がりから団体展にも参加し、東京画壇の女性日本画家たちと交流を深めた。大正末期から昭和初期にかけては、官展と距離を置いた在野の美術団体が相次いで結成され、女性画家による団体も誕生した(註42)。松江は、広業の死から丸1年を経た1920(大正9)年2月に結成された月耀会に参加している。月耀会は、女子美術学校出身で広業に師事し、母校の教師を務めた栗原玉葉(1883-1922)を中心に、同門で同校出身の長山はく(1893-1995)、同門の松江、日本美術院所属の石川丹麗(1882-?)、高木(大久保)鏡湖(1888-?)、野原慶子(1882-?)、原(鈴木)けん子(1887-?)の7名によって立ち上げられた。その後、上野(大川)秀薫(1897-?)、柿内青葉(1890-1982)、石山喜世(1891-1943)、宮田隆子(1895-?)が会員として加わっている。具体的な活動は年一回の作品展開催で、美術雑誌や新聞記事の展覧会情報には会員の顔写真を載せた記事も見られ(註43)、一定の注目度が窺える。松江の月耀会展への出品は、1920(大正9)年の第一回展から1931(昭和6)年の第八回展まで、第七回を除くすべてに確認できる。松江の作品図版は未見であるが、画題によれば美人画と花鳥画が主であったと推測される。

月耀会に加え、実業家・星野錫と美術史家・藤懸静也の働きかけによって1924(大正13)年に創立された翠紅会は東京画壇の女性画家のほとんどが参集したもので、松江を含め月耀会会員も名を連ねたが、「困ったことには、この中に月耀会系の人が、油の水にまじった如く加はつて居る事である、月耀会の花形長山はく、鈴木けん、柿内青葉、石川丹麗、浅見松江の諸氏の如きは、揃つて出品して居ない」(註44)といい、参加した会員は少なかったようだ。要因の一つに展覧会開催時期の重複があろうが、月耀会の連帯の強さの表れであるかもしれない。月耀会参加と画業の関係の検討については今後の課題としたい。

2-2. 松岡映丘への師事

1919(大正8)年に広業と死別したのち、松江は松岡映丘門下に移った。映丘は広業の死を受けて、同じく広業門で月耀会会員の長山はくを引き取っ

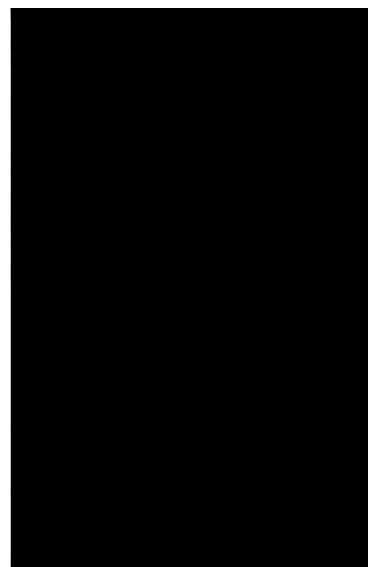


図5 浅見松江(翠蛾)《おとどい》1914(大正3)年(絵葉書)

註40 東京文化財研究所美術部編「大正期美術展覧会出品目録」東京文化財研究所、2002年、568頁。

註41 註7前掲書、『東京大正博覧会出品之精華』。



図6 浅見松江(翠蛾)《母の傍ら》1916(大正5)年(『研精美術』107号、1916年6月、口絵6、国立国会図書館デジタルコレクション)

註42 註12前掲書、35-39頁。

註43 たとえば以下の記事に集合写真が載り、松江も写っている。「月耀会の人々」『読売新聞』(1920/6/21付)／「新会員二人を加えてきょう月耀会展」『読売新聞』(1925/1/20付)。

註44 中川愛水「畫園遊記」『藝術』4巻27号、1926年11月、3頁。

ており(註45)、松江も同じ道を辿ったのであろう。多くの官展作家を輩出した映丘の家塾・常夏荘(のちに常夏会、木之華社)への転入後(註46)、松江はついに帝展へと活躍の場を移していく。

雅号については、1926(大正15)年2月20日～25日開催の天籟会広業七回忌記念展覧会出品時に翠蛾としたのを最後に、同年7月11日～12日開催の草枕絵巻展に出品された常夏荘師弟合作《草枕絵巻》下巻(奈良国立博物館蔵)「志保田の嬢様の悲恋」では「松江」号を用いている。これを最も早い例として、同年の帝展出品作でも同様に「松江」としていることから、映丘への師事後、1926(大正15)年を境に翠蛾から松江に改めたものと考えられる。さらに、1938(昭和13)年3月の映丘没後に出品した第二回新文展以降は「松瑩」号を用いた。

やまと絵研究に基づいて近代絵画を模索した映丘のもとで、松江の画風も王朝絵巻を基盤とした典雅な構成へと大きく転換した。また、主題も物語に取材する作品が最も多くなり、そのほか細川ガラシャやドン・マンショ伊東裕益、樋口一葉、北条政子といった実在の人物が描かれるようになる。風俗画も描かれたが、絵巻などの古典を基礎とした点がこれまでの作例と異なる。

以下では、十点の官展出品作品から具体的に検討していく。物語に取材した作品には、上田秋成「雨月物語」による《妖蛇物語三題(雨宿り、真名子の住家、吉野)》(第七回帝展)、紫式部「源氏物語」による《女三の宮》(第十二回帝展)、芥川龍之介「地獄変」による《地獄変図》(第二回新文展)がある。《妖蛇物語三題(雨宿り、真名子の住家、吉野)》(図7-9)は三つの場面をそれぞれ横長の画面に描き、吹抜屋台の構図など、物語を絵巻形式に落とし込むことが明白に意図されている。この発想は夏目漱石「草枕」を絵巻形式に仕立てた師弟合作《草枕絵巻》と同様である。また、絵巻に則した構成は《女歌舞伎》(第八回帝展)、《髪》(第十回帝展)にも共通して見られる。後者の髪結いの場面は近世初期の風俗を伝顧愷之《女史箴図巻》(大英博物館蔵)を祖型として浮世絵にも頻出する伝統的な図像に基づいて描くが、やはり横画面に吹抜屋台の構図を用い、服飾の装飾性とやまと絵風の屋外描写によって、浮世絵に依ることなく絵巻を思わせる仕上がりとなっている。

松江独自の画境の展開が見られるのは第十一回帝展出品作《細川伽羅奢》(京都国立博物館蔵)以降で、絵巻を効果的にクローズアップしたような縦長の画面に画中人物の深遠な表情がよく描かれるようになる。《細川伽羅奢》は、細川ガラシャの肖像として刊行物等に度々使用されており、松江の画業の中で最も知られた作品であるとともに、代表作にふさわしい独自の画境が見出せる。キリスト教関連の主題による作品は、《細川伽羅奢》のほかに《ドン・マンショ伊東裕益》(昭和十一年文展監査展、図10)がある。これらの主題選

註45 松岡映丘「長山はくのこと」『塔影』12巻3号、1936年3月、49-50頁。

註46 映丘および映丘門下については下記文献を参照した。姫路美術館『松岡映丘とその系譜』(展覧会図録)、1990年/姫路市立美術館・鳥取県立美術館・練馬区立美術館・神戸新聞社編『生誕一三〇年 松岡映丘展』(展覧会図録)、神戸新聞社、2011年。

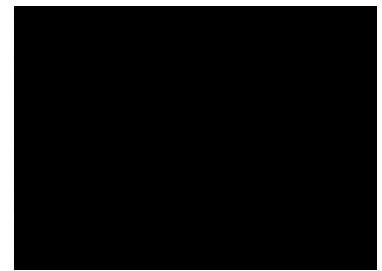
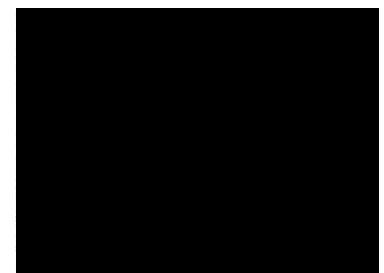
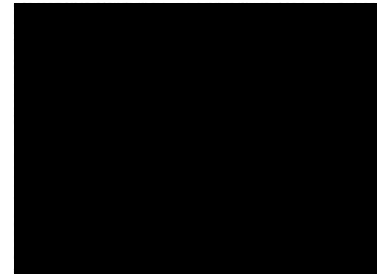


図7-9 浅見松江《妖蛇物語三題(雨宿り、真名子の住家、吉野)》1926(昭和元年)
(日展史編纂委員会編『日展史7 帝展編二』日展、1982年、349頁)



図10 浅見松江《ドン・マンショ伊東裕益》1936(昭和11)年
(日展史編纂委員会編『日展史12 改組編』日展、1984年、213頁)

扱の背景の一つには松江自身の信仰の事由があるだろう(註47)。両作品は共に、吹抜屋台の空間を教会建築に転用して天井を省略し、柱と人物の配置を工夫することで空間の奥行と象徴性を巧みに演出している。《細川伽羅奢》ではガラシャと侍女の背後で中景と後景にそれぞれ柱が配置され、ガラシャへ向けた視線が自然に画面奥の聖母へと誘導される。《ドン・マンショ伊東裕益》に描かれるのは天正遣欧少年使節の命を帯びて教皇グレゴリウス13世との公式謁見に臨む姿で(註48)、前景画面右手でマンショと鑑賞者を遮る柱が場面の緊張感を高めている。ここでも中景の柱が作る奥行の先に見える祭壇が信仰を印象付ける。また、どちらも室内空間は質素に描きながら、衣裳の細部まで細やかに模様を施すことにより、静謐な空間と人物の品格の緊張を保っている。《女三の宮》(図11)も同様に、物語を主題としつつも横長の画面に縛られることなく縦長の画面を採用し、猫の首紐が御簾を上げてしまう動的な場面を構成している。御簾の間から女性が顔を覗かせる構図はかつての師・松園も得意とし、夏の図として度々描いたが、松江は同じ構図に物語の一場面をよく落とし込んでいる。

広業門時代以来の装飾性は《こと》(第十三回帝展)、《しらべ》(第十四回帝展、図12)といった当世風俗画にも通じており、後者で女性の背景に覗く野の清涼な描き様は映丘が金鈴社で描いた人物画の背景にも近い。装飾性は《母子写影の図》(第十五回帝展、図13)で頂点に達し、衣裳だけでなく人物の背景に物語図屏風が置かれることで情報過多なまでになるが、以降の作品では再び装飾性を衣裳に集約させている。

また、映丘没後の官展出品となった《地獄変図》(図14)は縦長の異時同図とする構成が採られたが、この構成は翌年の《桜梅草紙》(日本画院第一回展)にも見られ、後者は入選となった。

註47 谷龍平編『日本基督教徒名鑑 一名日本之基督教一覽』(中外興信所、1914年、108頁)に松江の名が載る。

註48 細野正信監修・松浦あき子執筆『歴史とロマンの近代日本画展 目黒雅叙園コレクション』(展覧会図録)、富士美術館、1990年、87頁。

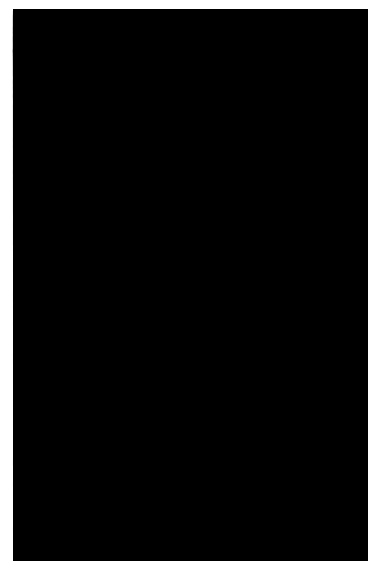


図11 浅見松江《女三の宮》1931(昭和6)年(絵葉書)

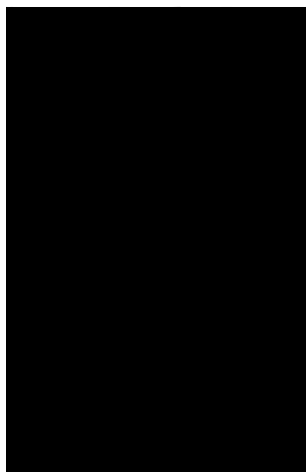


図12 浅見松江《しらべ》1933(昭和8)年(絵葉書)

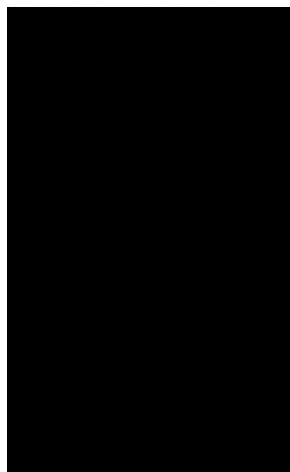


図13 浅見松江《母子写影の図》1934(昭和9)年(日展史編纂委員会編『日展史11 帝展編六』日展、1983年、312頁)

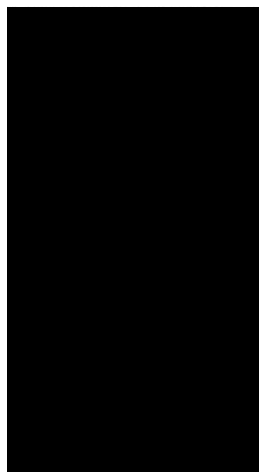


図14 浅見松江(松莖)《地獄変図》1938(昭和13)年(日展史編纂委員会編『日展史13 新文展編一』日展、1984年、238頁)

広業に続き、東京で二人目の師を亡くした松江であったが、その後も継続して門下のつながりのもとに制作・発表を続けた。1940（昭和15）年の国画院主催松岡映丘遺作展（東京府美術館）に際して撮られた集合写真には、中央に長山はくと並んで松江が写るほか、翌年には同門の25名によって開催した国画院作品展に《政子》を出品、同年に国画院が発行した『松岡映丘画集』で編集に協力した門人として名を連ねた。ほかに、講談社が多数の画家に挿絵を依頼して発行した『教訓名画集』（1937年3月）や『教訓かるた絵本』（1937年12月）にも映丘門出身画家と並んで作品が載る。前者は萬壽姫、後者は瀧鶴台夫人を描き、美人画の体裁を保ちつつも孝行心や内助の功の美德を説く要求に応えるものであり、後述する少年兵の作画とも通ずる時代の要請に合わせた仕事の一端が垣間見える。

なお、目黒雅叙園創業者の細川力蔵（1889-1945）は1931（昭和6）年の開業以降、客間の装飾を多数の日本画家に依頼し、そこには映丘門下の画家の多くも関わった。松江も同様に手掛けたほか、かつて目黒雅叙園美術館は松江の帝展出品作を複数所蔵していたが、2001（平成13）年の美術館閉館後、コレクションが散逸してしまったことが惜まれる。

3. 戦中・戦後

映丘没後も松瑩の号で活動を続けた松江は、世相が戦争に向かっていく中、1943（昭和18）年2月に結成された女流美術家奉公隊（以下、奉公隊）へ参加する（註49）。1944（昭和19）年の隊員名簿日本画部に「浅見松瑩」の名が見られるが、日本画部8名のうち3名（松江、長山はく、宮田隆子）は月耀会に所属した面々であった。

1943（昭和18）年2月25日の結成後、同年9月から12月にかけて開催された「戦ふ少年兵」展（東京、神戸、大阪、京都に巡回）は、息子を少年兵として送り出すよう母親に訴えかけることを目的とした展覧会で、画題はいずれも少年兵であり、松江もまた《少年飛行兵像》を出品して女流美術家奉公隊賞を受けた。また、雑誌『新女苑』9巻1号（実業之日本社、1945年1月）の口絵は、《高く遠きを望む》と題して松江が再び飛行兵を描き、奉公隊委員長・長谷川春子が文章を寄せるもので（図15）、奉公隊を主導した長谷川と松江の協働が確認できる。奉公隊は「戦ふ少年兵」展のため熊谷陸軍飛行学校など少年兵学校の見学を行っており、松江も同様の見学会に参加したものと推測される。現在行方不明の《大東亜戦皇国婦女皆働之図》日本画部（1944年）制作には、隊員11名が参加したという（註50）。憶測の域を出ないが、月耀会以来の交流の延長で、松江も名を連ねたのではないだろうか。

註49 奉公隊については註12前掲書を参照。

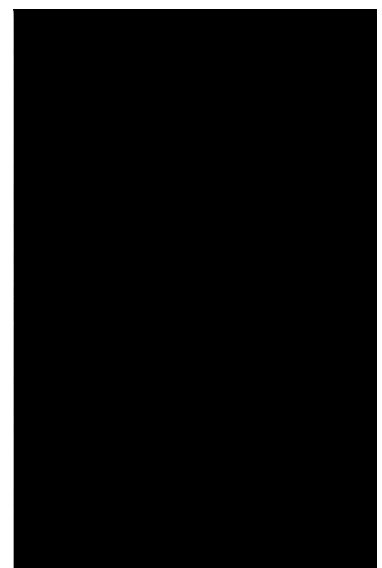


図15 浅見松江（松瑩）画・長谷川春子文「高く遠きを望む」『新女苑』9巻1号、1945年1月、口絵

註50 註12前掲書、104-106頁。近年発見された『女流美術家奉公隊会報』に記載。

これらの活動を経て、松江は旧寺尾村（旧松代町・現長野市松代地区、以下松代とする）に疎開した。画家名鑑を参照すると、松江の住所は映丘最晩年の1935（昭和10）年より1944（昭和19）年まで東京・雑司ヶ谷との記載が見られるほか（註51）、1941-42（昭和16-17）年には渋谷区羽沢（註52）、1947（昭和22）年には中野区上高田の記載がある（註53）。松代を住所とする記載を確認できるのは1949（昭和24）年になるが（註54）、正確な転出年はわからない。戦間期の混乱の中で転々としたのちの疎開であっただろう。

周知の通り、1944（昭和19）年から1945（昭和20）年にかけて、長野県には多くの疎開者が移り住み、そこには中央画壇の画家が含まれていた。長野県に留まった疎開美術家の団結により、敗戦間もない1945（昭和20）年11月に全信州美術展覧会第一回展が開催されると（註55）、翌年には第一回展出品者を中心に信州美術会が誕生（初代会長：町田曲江）、1948（昭和23）年より新たに長野県美術展覧会（以下、県展）が開催されることとなる。以上の流れが戦後の疎開作家と県内美術を語る上での中心的事項であるが、当時60代を迎えた松江の名を審査員あるいは入選者の中に見出すことはできなかった。一方で、こうした語りの中であまり触れられないものの、出品者に同等の顔ぶれが見出せる展覧会として、1949（昭和24）年の長野平和博覧会がある（註56）。

博覧会会場の一つとして設置された美術館に、松江は疎開先の松代から《樋口一葉》を出品した。『長野平和博覧会誌』によれば、美術館展示については1948（昭和23）年10月26日に県展審査のために来庁した審査員を参与として、事務局を加えた会議で方針を定めた上、席上常任参与に石井柏亭（洋画）・清水多嘉示（彫刻）・北原三佳（工芸）・町田曲江（日本画）・川舩水棹（日本画）・篠原新三（水彩画）・矢ヶ崎賢次（事務局）が就任して運営に当たった。本展と全信州美術展覧会や以後の県展の違いとして特筆すべきは、出品が招待者に限られた点である。招待制に至った事情としては、元々の計画に、二ヵ月の会期中に三回の展示替えを行って県内出身の中央画壇で活躍した画家の作品や狩野芳崖・橋本雅邦、現代画家として横山大観など東京画壇の中心人物の作品を展示する構想があったことがあるだろう。この計画は、参与会議を経て存命作家作品を展示替えなしで展観する方針に転換されたが、その際、県外に誇示できる質の担保が図られたものと考えられる。招待出品者の選出は、各部門（第一部：日本画、第二部：洋画、第三部：彫刻、第四部：工芸）の参与が行い、1948（昭和23）年12月10日の第一回常任参与会で確定して、事務局から出品依頼状が出された。すなわち、松江は県展に姿を見せていない一方で、県下ではたしかに存在を把握されており、博覧会出品に足る実力者として、町田曲江・川舩水棹によって招待作家に選ばれたので

註51 美術年鑑社編『現代美術家総覧』美術年鑑社、1944年、8頁。

註52 美術研究所編『日本美術年鑑 昭和十六年版』美術研究所、1942年、58頁／美術研究所編『日本美術年鑑 昭和十七年版』美術研究所、1943年、58頁。

註53 日本美術振興會編『現代畫家名鑑 昭和二十二年新版』日本美術振興會出版部、1947年、5頁／東海美術社編『現代日本畫家名鑑 昭和二十二年新版』東海美術社、1947年、12頁。

註54 山田正道編『全日本畫家總覧 昭和二十四年版』美術年鑑社、1949年、8頁。

註55 石井柏亭、小平鼎、須山計一が発起人となり長野県農業会の支援を得て開催された。本展は公募制であり、日本画の審査員を伊東深水、奥村土牛、川舩水棹、児玉希望、町田曲江、矢沢弦月が担った。

註56 開催経緯については平和博覧会誌編纂委員会編『長野平和博覧会誌』（長野市、1950年）に詳しい。長野県・長野市・長野商工会議所の共催により開催された博覧会の会場は、現在当館が位置する城山公園一帯で、今日ながのこども館が建つ場所に美術館が設けられた。1949（昭和24）年4月1日から5月31日までの二ヵ月間で、来場者は76万人を超える盛況となったという。

あろう。

この展覧会における出品作と思しき作品が現在県内に所蔵される(カラー図版4)。「松瑩」落款を持つ本作の作品名は不詳であるが、文机を前に本を読み、もの思う姿は、松江が1936(昭和11)年に日本画会十一年度展に出品した同主題画《一葉女》に近しく(註57)、調査の継続が必要ではあるが、「松瑩」落款と作品規模からして、本作が平和博覧会出品作品であると見受けられる。樋口一葉の肖像画としてよく知られる鏑木清方の《一葉》(1940年、東京藝術大学大学美術館蔵)ほどの厳しさは持たないながらも、上下の臉に線を入れた美人画としては写実的な目鼻や結ばれた口元には一葉の人物像が十分に滲み出ている。また、浅葱色の江戸小紋の一面に施された菊唐草文は細部まで繊細に描かれる。格好としては質素にも見えるが、半襟や袖口と振りからわずかに覗く襦袢が慎ましくも華やかで、衣裳の装飾性による画中人物の内面の描出が見所となる。写実と装飾の双方が実現された本作は、「松瑩」時代の優品に位置付けられるだろう。

またこの時期、松代のあった旧更埴市内の屋代町(現千曲市)では、京都から疎開した野長瀬晩花を中心に、地元の有力者・唐木田藤五郎や蚕種組合千曲社の援助を受けながら、疎開美術家によって白炎社が結成された。白炎社は1946(昭和21)年の結成以降、年に2回の展覧会を開催し、1956(昭和31)年に第14回展をもって解散した(註58)。1947(昭和22)年開催の第三回展出品目録には「社外出品」者として松江の名が載る(註59)。住所は「寺尾村」で、作品名の記載はないが、年齢的にも60代を迎え会員より一世代上であった松江に、同地域の老作家として声がかかったのではないかと考えられる。白炎社と同年に組織された松代美術協会や白炎社ののちに結成された更埴総合美術協会との関わりの有無については今後調査を進めたい。

松江が長野に疎開した背景については不明な点が多く、疎開後の足跡についても辿れるところは僅かであるが、疎開から松代が群発地震に見舞われる1965(昭和40)年までを疎開先宅に寓し、松代群発地震の後は長野市内に転居、その後1969(昭和44)年に83歳で亡くなった。

少なくとも20年近い年月を松代で過ごした間に描いた作品が疎開先宅に伝わり、現在も県内に所在が確認される。これらはすべて「松瑩」落款であり、まくりの状態のものも含め絹本に描かれ、色紙の小品のみ紙本、画材はいずれも岩絵具であった。ほとんどが美人画で、紫式部や女三宮を描く王朝風の題材に加え、元禄美人図、白衣観音図が含まれる。また、該当作品は未見であるが、疎開先宅には松江が生活の為に武者絵を描くことも多かった、という映丘門下らしいエピソードが伝わっている。

さらに、松代では2000(平成12)年に開館した「信州松代美術館」開館記

註57 川口直宜「表紙解説——浅見松江筆『一葉女』(個人蔵)」『刀剣美術』597号、2006年、12頁。

註58 白炎社については下記文献を参照した。大内保彦「白炎社について」『やしろ』5号、1998年11月、17-19頁/アトリエそや編『戦後信州美術の原点・白炎社の時代』(展覧会図録)更埴市アートまちかど、1999年。

註59 アートサロン千曲・西澤賢史氏のご教示による。

念展で松江を地域ゆかりの画家として特集し、作品のほか愛用品や書簡が出陳されたというが(註60)、出品作品の仔細は判明していない。

註60 「松代ゆかり『埋もれた画家』に光を 手作り美術館きょう開館 作品300点 記念展は日本画家の浅見松江を特集」『信濃毎日新聞』(2000/4/29付)。

おわりに

本稿では、資料調査を中心に松江の画業を概観し、各時期の松江の環境や画業における位置付けを探るとともに、制作の変遷に若干の考察を加えた。残された作品からは、展覧会出品記録を辿れない晩年もなお東西の師に受けた教えを守りつつ精力的に絵筆を執った様相が浮かび上がる。戦時下で、長野県は多くの画家の疎開先となり、中央画壇の作家を迎え入れて戦後美術が形成されていった。そうした疎開作家の中に浅見松江という老境の女性画家がいたことは、県展記録に載らない県内美術の一樣相である。制作拠点を換え、時代の影響を受ける中で続けられた画業に注目することで、松園塾や女性日本画家の団体展と戦時下の活動研究の文脈にも寄与し得るものと思われる。交流関係など多くの不明点が課題として残るが、本稿における一旦の整理が新たな作品の発見や一次資料調査の土台となることを願いつつ、今後も調査を継続していきたい。

[附記]

作品調査及び本稿執筆にあたり、アートサロン千曲・西澤賢史様、作品ご所蔵者の皆さま、関係の皆さまに多大なるご協力を賜りました。記して御礼申し上げます。

※引用文について、踊り字は適宜改めた。

※図版掲載について、著作権者が見つからずご連絡することが出来ませんでした。また、多くの作品でご所蔵者についても判明しませんでした。ご存知の方は、長野県立美術館までご連絡ください。

表1 浅見松江展覧会等出品歴

出品年	雅号	作品名	展覧会名	褒賞	備考(主な典拠、現所蔵)
1907 (明治40)年	翠蛾	美人観桜	日本美術協会	二等褒状	帝国絵画協会編輯所編『帝国絵画名鑑現代之部』1912年
1907 (明治40)年	翠蛾	観月吟詠	北陸絵書協会	三等賞	帝国絵画協会編輯所編『帝国絵画名鑑現代之部』1912年
1908 (明治41)年	翠蛾	夏の夕	第十三回新古美術品 展覧会	五等賞	京都美術協会事務所『第十三回新古美術品展覧会出品目録』1908年
1909 (明治42)年	翠蛾	往き来	第十四回新古美術品 展覧会	五等賞	小自在庵「展覧会評判記(十三)」『京都市出新聞』(1909/4/25付)
1910 (明治43)年	翠蛾	投扇曲	第十五回新古美術品 展覧会	四等賞	京都美術協会事務所『第十五回新古美術品展覧会出品目録』1910年
1912 (明治45)年	翠蛾	お月様	第十七回新古美術品 展覧会	五等賞	京都美術協会事務所『第十七回新古美術品展覧会出品目録』1912年
1912 (大正元)年	翠蛾	月夜(満月)	研精会第六十回研究 会	五等賞	『研精畫誌』67号、1912年11月
1912 (大正元)年	翠蛾	(作品名不詳)	研精会第六十一回研 究会	—	『研精畫誌』68号、1912年12月
1913 (大正2)年	翠蛾	納涼	研精会第六十三回研 究会	五等賞	『研精美術』71号、1913年3月
1913 (大正2)年	翠蛾	春の宵	美術研精会第十二回 展覧会	四等賞	『研精美術』73号、1913年4月
1913 (大正2)年	翠蛾	美人	研精会石岡展覧会	—	『研精美術』81号、1913年12月
1914 (大正3)年	翠蛾	おとゞい	東京大正博覧会(第 35室)	—	古林亀治郎編『東京大正博覧会出品之精華』1914年
1914 (大正3)年	翠蛾	(作品名不詳)	研精会月次研究会	—	『研精美術』86号、1914年5月
1915 (大正4)年	翠蛾	無心(小供)	美術研精会第十四回 展覧会	四等賞	『研精美術』96号、1915年4月
1916 (大正5)年	翠蛾	母の傍ら	天籟画会	—	『研精美術』107号、1916年6月
1920 (大正9)年	翠蛾	静調、川のあした、 舞妓	第一回月耀会展	—	『絵画清談』8巻7号、1920年7月／『美術公論』1巻3号、1920年7月
1921 (大正10)年	翠蛾	お稽古、緋げし	第二回月耀会展	—	『絵画清談』9巻7号、1921年7月／『美術公論』2巻5号、1921年8月
1922 (大正11)年	翠蛾	初夏の頃	第三回月耀会展	—	『絵画清談』10巻7号、1922年7月／『美術画報』45巻10号、1922年8月
1925 (大正14)年	翠蛾	物詣	第四回月耀会展	—	『藝術』3巻2号、1925年2月
1926 (大正15)年	翠蛾	舞妓、囲碁	天籟会広業七回忌記 念展覧会	—	天籟会同人編『広業余芳』1925年
1926 (大正15)年	翠蛾	夕月、たはむれ、 しらべ、つれづれ	第五回月耀会展	—	『藝術』4巻3号、1926年1月／『藝術』4巻4号、1926年2月
1926 (大正15)年	松江	志保田の姫様の 悲恋(常夏荘師弟 合作《草枕絵巻》 下巻第二段)	草枕絵巻展	—	奈良国立博物館蔵
1926 (大正15)年	松江	妖蛇物語三題(雨 宿り、眞名子の住 家、吉野)	第七回帝展	—	

出品年	雅号	作品名	展覧会名	褒賞	備考(主な典拠、現所蔵)
1927 (昭和2)年	松江	女歌舞伎	第八回帝展	—	
1928 (昭和3)年	松江	聴法、けはひ	第六回月耀会展	—	『藝術』6巻9号、1928年3月
1929 (昭和4)年	松江	(作品名不詳)	松岡映丘小品展観	—	『藝術』7巻4号、1929年2月
1929 (昭和4)年	松江	髪	第十回帝展	—	
1929 (昭和4)年	松江	髪あげ	東京会帝都名家新作 絵画展覧会	—	『藝術』7巻30号、1929年12月
1930 (昭和5)年	松江	細川伽羅奢	第十一回帝展	—	京都国立博物館蔵
1931 (昭和6)年	松江	(作品名不詳)	第八回月耀会展	—	『藝術』9巻5号、1931年2月／『白日』5巻3号、1931年3月
1931 (昭和6)年	松江	女三の宮	第十二回帝展	—	
1932 (昭和7)年	松江	こと	第十三回帝展	—	
1933 (昭和8)年	松江	しらべ	第十四回帝展	—	
1934 (昭和9)年	松江	母子写影の図	第十五回帝展	—	
1936 (昭和11)年	松江	一葉女	日本画会十一年度展	—	日本画会編『日展集 丙子年度第貳輯』1936年／『塔影』12巻6号、1936年6月
1936 (昭和11)年	松江	ドン・マンショ伊東 裕益	昭和十一年文展監査 展	—	
1937 (昭和12)年	松江	けはひ(梅雨のた そがれ)	日本画会十二年度展	—	『藝術』15巻9号、1937年4月／『塔影』13巻5号、1937年5月
1938 (昭和13)年	松瑩	地獄変図	第二回新文展	—	
1939 (昭和14)年	松瑩	桜梅草紙	日本画院第一回展	—	日本画院編『第一回日本画院展覧会図 録』日本画院、1939年
1940 (昭和15)年	松瑩	花の頃	日本画院第二回展	—	『第二回日本画院展覧会目録』1939年
1941 (昭和16)年	松瑩	政子	国画院作品展	—	豊田豊『芸術清談 豊田豊美術評論全 集 第一巻』古今堂、1941年／『塔影』 17巻4号、1941年4月
1941 (昭和16)年	松瑩	お通	日本画院第三回展	—	日本画院編『第三回日本画院展覧会図 録』日本画院、1941年
1943 (昭和18)年	松瑩	少年飛行兵像	「戦ふ少年兵」展	女流美術 家奉公隊 賞	
1947 (昭和22)年	松江	(作品名不詳)	白炎社会第三回展	—	展覧会パンフレット(アトリエそや編『戦 後信州美術の原点・白炎社の時代』(展 覧会図録)更埴市アートまちかど、1999 年)
1949 (昭和24)年	松瑩	樋口一葉	長野平和博覧会	—	平和博覧会誌編纂委員会編『長野平和 博覧会誌』長野市、1950年

表2 松園門下生一覧

- ・なるべく松園塾在籍順に並べた。
- ・判明する限り、括弧内に旧姓・本名を記載した。
- ・凡例 ◎:略歴・特集(同時代)、●:自筆・談話筆記
- ・画家名鑑等、重複の多い典拠については以下の番号を付して記載した。
 - ①「美術工芸」『京都日出新聞』(1912/6/27付)
 - ②「松園女史と同門下」『美乃世界』60号、1912年10月、6頁
 - ③前田鐘次郎編『大正二年度改正 現代之部 大日本畫家名鑑』東洋畫館、1912年
 - ④「閨秀畫家一覽」大阪毎日新聞社編『大正十二年度 婦人宝鑑』大阪毎日新聞社、1923年
 - ⑤「閨秀美術家一覽」大阪毎日新聞社編『家庭百科全書 大正十三年度 婦人宝鑑』大阪毎日新聞社、1924年
 - ⑥齋藤恵太郎編『現代書畫家名鑑』大毎美術社、1924年
 - ⑦「附録 京都畫家總覽」『中外通信 美術特輯』1年1輯、1926年2月、3-4頁
 - ⑧齋藤恵太郎編『増訂 現代書畫家名鑑』大毎美術社、1929年
 - ⑨荒木矩編『大日本書畫名家大鑑 伝記』上編・下編大日本書畫名家大鑑刊行会、1934年
 - ⑩齋藤恵太郎編『増訂 現代書畫家名鑑』大毎美術社、1934年
 - ⑪清水澄編『昭和15年改正版 現代畫家番附 標準價格付』美術俱樂部出版部、1940年
 - ⑫小川知子・産経新聞大阪本社『島成園と浪華の女性畫家たち』(展覧会図録)東方出版、2006年
 - ⑬京都市美術館『京の美人画 100年の系譜 京都市美術館名品集』2015年
 - ⑭『決定版!女性畫家たちの大阪』(展覧会図録)大阪中之島美術館・産経新聞社・関西テレビ放送、2023年
- ・『京都日出新聞』記事については原田平作・内山武夫編『上村松園画集 解説編』(京都新聞社、1989年)掲載の「日出新聞記事」を参照した。

雅号	生没年	在籍期間	主な典拠
浅見翠蛾／ 松江／松瑩 (松江)	1886 -1969	1904 -1912	①②④⑤⑨ ・小自在庵「展覧会評判記(十三)」『京都日出新聞』(1909/4/25付) ◎帝国絵画協会編輯所編『帝国絵画名鑑 現代之部』帝国絵画協会、1912年、15頁[顔写真・落款あり] ・小林天風「上村松園女史」『美術壯観』京都画壇社、1913年2月、158頁 ◎古林亀治郎編『東京大正博覧会出品之精華』時事通信社、1914年、38-39頁 ・東洋絵画協会編『現代画家名鑑』第2編、東洋絵画協会、1915年、40頁 ●「隠れし閨秀画家 美人畫に妙を得たる浅見松江子」『読売新聞』(1915/9/7付) ・「新会員二人を加えてきょう月曜会展」『読売新聞』(1925/1/20付)[顔写真有] ・矢島太郎『信州美術家群像 時代と地域の流れを追って』新信州社、1972年、44頁 ・田中正敏『信州美術名鑑 信州の日本画家六百余名』吉向堂、1982年、28頁
速水松琴	1891 -?	1910以前 -1918以前?	①②③④⑤⑨ ・「美術工芸」『京都日出新聞』(1910/7/7付) ・小林天風「上村松園女史」『美術壯観』京都画壇社、1913年2月、158頁 ・「菊地芳文畫伯逝去」『研精美術』124号、1918年2月、26-27頁 ●速水松琴「感情的は危険」『藝苑』第1編第9号、1920年2月、31頁[顔写真あり]
山西(森) 紅園(登志得)	1888 -1971	1908頃 -?	◎山西助一「山西登志得校長の生涯」／「山西登志得先生略歴」神戸学院女子高等学校七十周年記念誌編集委員会編『七十周年記念誌』神戸学院女子高等学校、1981年11月、172-174頁／177-178頁[173頁に顔写真あり]
羽田仙子	?-?	1909頃 -?	●羽田仙子「畫家たらんとする女學生の自叙傳」『婦人くらぶ』4巻10号、紫明社、1911年10月、43-44頁[顔写真あり]
吉見松雲	?-?	1912頃-?	①②③

雅号	生没年	在籍期間	主な典拠
上羽松葉	?-?	1912頃-?	①②
和氣春光 (道子)	1889(1887) -?	1912以前?	①⑫⑭ ●和氣春光「女性は松にからむ蔦かづら」『藝苑』第1編第9号、大正9年(1920年)2月号、29頁[顔写真あり] ・植田彩芳子「作家解説」『発掘された珠玉の名品 少女たち一夢と希望・そのはざままで 星野画廊コレクションより』(展覧会図録)青幻舎、2023年、190-191頁
島御風/ 一翠 (市次郎)	1885-1968	1912以前?	⑫ ・福富太郎「福富太郎のアート・キャバレー【連載】第十八回」『芸術新潮』44巻11号、1993年11月、129頁
太宰(小野)タ カ	1885-1925	1915以前?	・高橋紅六「家庭の人として」『太宰孫九伝』太宰孫九伝刊行会、1964年、143頁
津田蘭華 (次子)	1894-?	1912-1949?	⑦ ◎滋賀新報社編『滋賀県名土録：御大典記念』滋賀県名土録刊行会、1929年、117頁 ・「四月の館園行事一覧」『博物館研究』29巻5号、日本博物館協会、1956年、206頁 ・上村淳之「祖母松園を語る」(インタビュー)『上村松園展』(展覧会図録)東京国立近代美術館・京都国立近代美術館・日本経済新聞社、2010年、185頁
中川契園	?-?	1913	③
戸山翠雲	?-?	1913	③
林直園	?-?	1913	③
上羽梅園	?-?	1913	③ ※上羽松葉とは苗字が同じであり在籍時期も近いが、両者を結ぶ根拠がないため今回は項目を分けた。
濱岡恭子	?-?	1914	・上村松篁談、毎日新聞大阪本社文化事業部編『大丸創業二八〇年記念 画業三大の精華—上村松園・松篁・淳展』(展覧会図録)、毎日新聞社、1996年、132頁)
九条武子/ 松契 (武子)	1887-1928	1916頃-1920	・上村松園「只譯もなく繪が好きで」『絵画清談』5巻2号、1917年2月、15-17頁 ●九条武子「私の悩み」『藝苑』1編9号、1920年2月、28頁 ・籠谷真智子「九条武子の文芸研究(第一部)——上村松園・西川一草亭宛の手紙より——」『仏教文化研究所研究紀要』15号、1985年3月、27-58頁 ・山盛弥生「〈研究報告〉九條武子「紅葉狩」について」『実践女子学園香雪記念資料館館報』4号、2007年3月、I、29-36頁 ・京都女子大学編『九條武子夫人遺芳展 京都女子大学架蔵九條武子夫人関係コレクション 京都女子大学特別企画展』(展覧会図録)、京都女子大学、2015年 ・龍谷大学龍谷ミュージアム編『特集展示冊子「追慕抄 九條武子」』(展覧会図録)、龍谷大学龍谷ミュージアム・京都新聞、2017年
鈴木松韻/ 稲垣晴雪 (志づ)	1895-?	1916-1921?	④⑥⑨ ・「京都へ行ったが上村松園女史に断られて——家出娘の歸宅」『読売新聞』(1917/8/22付) ●稲垣錦箒、稲垣晴雪『錦箒庵画集』鈴木哲雄、1981年3月 ・米津校一〇〇年編さん委員会編『米津校の一〇〇年 ふるさとの想い出』米津校一〇〇年編さん委員会、1985年3月、239頁

雅号	生没年	在籍期間	主な典拠
小西春園 (房子)	(1886)-?	1917?	<ul style="list-style-type: none"> ・「東西婦人界」『朝日新聞』(1905/7/29付) ・「實業の成功家小西利吉君」『現代有馬郡人物史』三丹新報社、1917年、163頁 ・伽藍康裕編『興亜日本建国史第2巻上(近畿大観)』日本同盟通信社、1940年、121頁
林杏華	?-?	1918以前?	<ul style="list-style-type: none"> ・寺島紫明「清方門下の閨秀画家」『女学世界』18巻3号、1918年3月、124-129頁、引用は127頁 ・篠原聰「郷土会をめぐる人々」倉田公裕監修、鎌倉市鐮倉市鐮木清方記念美術館編『鐮木清方記念美術館叢書10 鐮木清方の系譜—師水野年方から清方の弟子たちへ—』鎌倉市鐮木清方記念美術館、2008年、202頁
津田淑方	?-?	1918以前?	<ul style="list-style-type: none"> ・「消息」『絵画清談』6巻4号、1918年4月、79頁
丹羽阿樹子	1900-1988	1919-1929	<p>⑬</p> <ul style="list-style-type: none"> ・國永裕子「作品紹介 丹羽阿樹子《里の春》(堀川高等学校蔵)」京都市学校歴史博物館『京都市学校歴史博物館研究紀要』6号、2017年5月、45-56頁
田中紅園	?-?	1923-1929以前?	<ul style="list-style-type: none"> ・「現代各派獨立手腕家」小塩美州編『大日本画家名鑑 大正12年度』華陽画館、1923年2月、86頁 ・『主婦と生活』19巻3号、1964年3月、120頁 ・『主婦と生活』27巻3号、1972年3月、212頁
緒方相園／ 笑山(伊藤と ら子)	1884-?	1923以前- 1934頃?	<p>⑦⑩</p> <ul style="list-style-type: none"> ・「現代の代表的婦人」大阪毎日新聞社編『婦人宝鑑』大阪毎日新聞社、1923年3月、601頁 ・「本會記事」『風俗研究』46号、1924年3月、25頁 ●「趣味とおひな様」『婦人倶楽部』7巻3号、1926年3月[顔写真あり]
北沢櫻園／ 映月(嘉江、智 子)	1907-1990	1923-1932	<p>⑦</p> <ul style="list-style-type: none"> ・神崎憲一「京都畫壇 最近の新人達」『美術新報』4月上旬号、1942年4月、10頁 ●「北沢映月さん」読売新聞婦人部編『私はこうして世に出た』北辰堂、1958年、209-212頁[顔写真あり] ●藤本韶三「画室訪問 北沢映月」『三彩』356号、1977年4月、58-63頁[顔写真あり] ●北澤映月談「松園先生の思い出」『三彩』437号、1984年2月、53頁 ●「人と芸術 北澤映月」『月刊美術』13巻12号、1987年12月、75-79頁 ・中野敏子編『一途に描きつづけた北澤映月の全生涯——その師 松園・麦僊と——』(展覧会図録)、求龍堂、1992年 ・京都市美術館編『みやびの美人画 北沢映月展』(展覧会図録)、京都新聞社、1992年 ・田所泰「松園塾における北澤映月の絵画学習について」／家田奈穂「北澤映月について」『没後35年 北澤映月展』(展覧会図録)、平塚市美術館、2025年、16-17頁／122-134頁
田中松鳳 (大森富栄)	1904-?	1924以前- 1934?	<p>⑥⑦⑧⑨</p> <p>※⑦では「大幸松鳳」となっており「幸」と「鳳」の字が異なるが、住所の一致から同一人物と判断した。</p>
増田松圃(延)	1904-?	1924以前- 1934?	<p>⑥⑦⑧⑨⑩</p>
西本松菊 (菊子)	1904-?	1924以前- 1926?	<p>⑥⑦⑧⑨⑩</p>

雅号	生没年	在籍期間	主な典拠
家治雪江／ 千多喜(糸子)	1903-?	1924以前- 1926?	⑥⑧⑫
出口翠園 (花枝)	1903-?	1924以前- 1934?	⑥⑦⑨ ◎「趣味とおひな様」『婦人倶楽部』7巻3号、1926年3月[顔写真あり]
下村龍園	?-?	1926以前- 1933以前	⑦ ・『風俗研究會月報』79号、1926年12月 ・早苗会編『山本春拳塾 第三十三回 早苗会展覧会図録』芸艸堂、1933年
麻田直園 (つる子)	1900-?	1926以前 -1932以前	⑦ ・「本會記事」『風俗研究』46号、1924年3月、25頁 ◎『婦人倶楽部』7巻5号、1926年5月[顔写真あり] ・「消息」『月刊藝天』37・8号、1927年3月、26頁
由里本景子 (登美子)	1906-2000	1925以前?	⑦⑬
松本竹園	?-?	1926	⑦
青木幽園	?-?	1926	⑦
千家桃園	?-?	1926	⑦
渡邊松燾	?-?	1926	⑦
平井麗蕾 (麗蕾)	?-?	1926-1934 頃?	⑦⑩ ・岡山俊信『新訂 現代日本画家名鑑 関西版』京都絵画聯盟会出版部、1935年3月、162頁 ◎平野威馬雄『京都の詩情2』白川書院、1965年、95-96頁
富田貞子	?-?	1926	⑦
西村小枝子	?-?	1926	⑦
常磐井教子	?-?	1926	⑦
北脇ふじ子	?-?	1926	⑦ ・「會員氏名」『風俗研究』56号、1925年1月、7頁
橋田和子	?-?	1926	⑦
下郷迪子	?-?	1926	⑦
北垣はる子	?-?	1926	⑦
大藪絹子	?-?	1926	⑦
難波多榮子	?-?	1926	⑦
田中玉園	1912 -2000	1928-?	◎「現代日本画家作家概略 各派・無所属作家 田中玉園」大西龍生編『藝術春秋別刊1983年度版 藝術年鑑』芸術春秋社、1983年、58頁
田村(伊藤)登 美子	?-?	1928以前	◎紀州協会編『全紀州人県外活躍史』紀州協会編纂部、1928年、45頁
青木豊園 (文子)	1904-?	1929	⑧⑭

雅号	生没年	在籍期間	主な典拠
西秀野／ 綾女(綾女)	1902-?	1929以前	⑧ ・仙波健『京都画壇散歩』聞人会、1969年、56-57頁
平尾松葉 (喜久代)	?-?	1934	⑩ ※雅号の一致から上羽松葉と同一人物の可能性もあるが、両者を結ぶ根拠がないため今回は項目を分けた。
久保松峰／ 多禰(太禰)	1913-?	1937以前	⑩⑪ ・神崎憲一「現代閩秀作家概観」『塔影』12巻3号、1936年3月、56頁 ・上村淳之「祖母松園を語る」(インタビュー)『上村松園展』(展覧会図録)東京国立近代美術館・京都国立近代美術館・日本経済新聞社、2010年、185頁 ※岡本姓で同じ松峰号を持つ人物の展覧会出品歴があるが、年齢・住所が異なることに加え、⑪で項目を分けて掲載されていることから別人物と判断した。
岡本松峰	1900-?	?-?	⑪
市川洋	1929-?	1948? -1949?	◎「日本の情感を歌うパリの市川洋」日本美術工芸社編『日本美術工芸』456号、1976年9月、22頁[顔写真あり] ◎「余次元から 不連続の連続探り 新境地開く市川洋」『日本美術工芸』575号、1986年8月、78-79頁
谷口(上田) セイ	1885 -1960	?-?	・谷口富美枝「松園女史のこと」『塔影』16巻10号、1940年10月、36頁 ・北原恵編著『科研報告書 特集:谷口富美枝研究—論文・資料集』大阪大学文学研究科・北原研究室、2018年1月
谷(安松) 祐彌乎	1900-?	?-?	・「谷 洞水」満蒙資料協会編『満洲紳士録 第4版』1943年、928頁
大橋南陽 (常吉)	?-?	?-?	・吉備町誌編纂委員会編『吉備町誌』下巻、吉備町、1980年、381頁
今井葵明 (康子)	1892 -1978	?-?	・永井壽々子「いまいやすこ」新日本海新聞社鳥取県大百科事典編集委員会編『鳥取県大百科事典』新日本海新聞社、1984年11月、69頁[顔写真あり]
中村与志	1909-?	?-?	・梁川町史編纂委員会編『梁川町史』10巻、梁川町、1994年3月、186-187頁
間瀬松雨	?-?	?-?	・間瀬英作「この指とまれ! 価値観の前線 シリーズ第22回」『2020 AIM 創刊10周年記念特大Part2』115号、1994年11月、10頁 ・間瀬英作「遺言その9」『2020 AIM』173号、1999年10月

表3 転塾歴のある松園門下生

・雅号は松園塾在籍時、☆印は官展出品歴があることを示す。

雅号	転塾歴
☆浅見翠蛾	上村松園→寺崎広業→松岡映丘
☆速水松琴	上村松園→菊池芳文か
☆和気春光	上村松園→菊池契月
島御風	上村松園→浅田一舟
津田蘭花	田中一華→上村松園
☆鈴木松韻	上村松園→橋本関雪
林杏華	上村松園→鎗木清方
津田淑方	水野年方→上村松園
☆丹羽阿樹子	上村松園→西山翠嶂
田中紅園	上村松園→西山翠嶂
☆北沢櫻園	上村松園→土田麦僊
西本松菊	上村松園→木谷千種
家治雪江	上村松園→木谷千種
下村龍園	上村松園→山元春拳
麻田直園	上村松園→土田麦僊
☆由里本景子	上村松園→梶原緋佐子→中村大三郎
西秀野	上村松園→菊池契月
☆久保松峰	上村松園→西山翠嶂

長野県立美術館紀要 第20号

2026年3月31日発行

編集・発行 長野県立美術館

〒380-0801 長野県長野市箱清水1-4-4

電話 026-232-0052

PRINT ISSN 2436-8555

ONLINE ISSN 2436-8571

デザイン 中沢定幸(中沢デザイン事務所)

印刷 中外印刷株式会社

© Nagano Prefectural Art Museum 2026

長野県立美術館紀要

——
第二十号

ISSN 2436-8555

二〇一五

長野県立美術館紀要

第二十号

NOM