

[002]アジア近代美術研究会会報 : しるば

<https://hdl.handle.net/2324/2236694>

出版情報 : アジア近代美術研究会会報しるば. 2, pp.1-, 2017-03-01. The society for the study of modern Asian art

バージョン :

権利関係 :

しるば

アジア近代美術研究会 会報 しるば

Vol.2 2017年3月

【特集：旅路の果て】

- | | | |
|-------|-------------------------|---|
| 後小路雅弘 | 麗しの東インド—森錦泉の終わらない旅 | 2 |
| 後小路雅弘 | ピラー先生のルナ発見の旅 | 4 |
| 高曾 由子 | 椰子薫る國より—タイに招かれた近代漆芸家三木栄 | 5 |
| 日野 綾子 | 海を渡った日本画—晁斎《山姥図》来歴再検討 | 8 |

【研究発表要旨】

- | | | |
|------|----------------------------------|----|
| 武 夢茹 | 民国期中国の女性洋画家関紫蘭 (1903—1986) の日本留学 | 10 |
|------|----------------------------------|----|

【研究余滴】

- | | | |
|-------|-----------------------------------|----|
| 松久保修平 | 【資料紹介】中山森彦の芸術観—九州大学中山文庫の手稿より— | 13 |
| 中島由実子 | 在りし日のキャンパスを歩く—真隅太荘《九州帝国大学全景》の制作年代 | 17 |
| 中島由実子 | タイ調査隊報告書 | 20 |

【附録】

- | | | |
|------------|------|----|
| アジア近代美術研究会 | 開催一覧 | 22 |
|------------|------|----|

特集 旅路の果て

ひとは旅をする。

さまざまな理由で、さまざまな目的で、ひとは旅に出る。

戻る旅もあれば、戻らない旅、戻れない旅もある。

旅路の果てで、ひとはなにを想うのだろうか。

かつて、インターネットやスマホがない時代にも、
美術家も、美術史家も、そして美術品も、遠く困難な旅をした。
美術をめぐる、ひととものの、四つの旅の物語。

麗しの東インド—森錦泉の終わらない旅

後小路雅弘

「もりきんせん (森錦泉)」の名前を初めて聞いたのは、1995年1月、わたしが東南アジアの近代美術史をたどる展覧会の準備で、3か月間の東南アジア調査の途上、インドネシアに滞在していたときのことだった。

そのときわたしは、中部ジャワのボロブドゥールに近いウィダヤット美術館を訪ねたのだが、事前に連絡をしていたために、当地の美術関係者が何人か集まってわたしを待っていてくれた。その中に、近くでギャラリーを営む日本人女性がいた。マミ・カトウと紹介された。わたしが、インドネシア近代美術の調査をしていることを彼女に伝え、いろいろと話をするうち「キンセン・モリ」の名前が出て、戸惑った。初めて聞く名前だったからだ。「スジョヨノの先生だった画家」と彼女は言った。「インドネシア近代美術の父」スジョヨノの先生が日本人?!それまでに読んだインドネシア美術史の本や資料のどこにも、その名前はなかった。実は、スジョヨノに絵を教えたのは別の日本人(矢崎千代二)であり、森錦泉が教えたと言われているのは後に初代大統領となるスカルノ少年であったのだが、それが分かるのはまだ先の話。

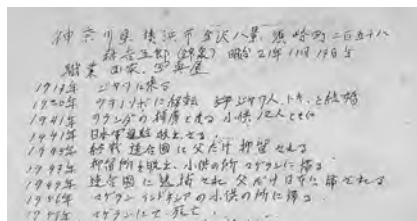
カトウさんは、森錦泉の絵を持っているコレクターがマグラニにいるから今から見に行



〔図1〕 森錦泉《夜景》OHD美術館
こうと誘ってくれた。後に立派な個人美術館

を立てることになるウイ・ホンジン (Dr. Oei Hong Djien) の私邸である。主人は留守であったが、中学生くらいの息子さん(カトウさん)が昼寝から起きてきた。カトウさんは、ちょっと絵を見せてねと(たぶん)気軽に言って勝手に家の中に入って行った。たくさん絵があったが今では森錦泉の絵のことしか思い出せない。それは月明かりに照らされた港の夜景であった。美しい絵だ。インドネシアで夜景を描いた絵がほかにあっただろうか。〔図1〕

わたしが興味を示すのを見て、カトウさんは、森錦泉の娘が近くにいるから会いに行こうとわたしを誘った。森錦泉の長女初子さんは、残留日本兵の堀井豊さんと結婚し、マガランの町で暮らしていた。「アジア解放」の大義を素心に信じて、敗戦後もこの地に留まり、インドネシア独立のために戦った旧日本兵はたくさんいたのだが、堀井さんもそのひとりだった。初子さんは、昔の日本女性そのままに夫を前面に立て、自分は台所でお茶の用意をしているような人だった。わたしは初子さんから直接いろいろな話を聞きたかったのだが、結局主に夫の堀井さんから錦泉の話聞くことになった。それでも堀井家に残る錦泉の数点の絵を見ることができたし、初子さんが書いた錦泉のごく簡単な略年譜〔図2〕をいただき、いくつか質問に答えてもらって、この画家の生涯をめぐるおおまかな軌跡をたどることができた。



〔図2〕 初子さんの書いた森錦泉略年譜(部分)

森錦泉の生涯

森錦泉は本名を吉五郎と言い、神奈川県横浜市の金沢八景須崎町258に、1888年11月17日に生まれた。日本でどのような美術教育を受けたのか、どのような絵画修業をしたのか、定かではないが、ヨーロッパ遊学を志し、横浜の港を後にしたのは、1917年のことであったかと思われる。ヨーロッパが第一次世界大戦の渦中にあり、どのような経緯があったのか、渡欧をあきらめた錦泉はジャワへ向かった。スラバヤ、トサリに住んだ後、3年後ウォノソボに移り住んだ錦泉は、そこで美しい16歳の娘トキ(1904-1941)と出会って、結婚し(1920年)〔図3〕、その後ウォノソボで写真館を営みながら、絵を描き続けて、トキ夫人との間に13人の子どもをもうけた(そのうち2名は生まれて間もなく死亡)。

戦争が日本の敗戦で終わると、1949年錦泉は家族をジャワに残してひとり日本に強制送



〔図3〕 森錦泉と妻トキ 写真提供 Nobuko Harmiyati Maria Mori

還される。久しぶりの祖国、戦後の混乱期に、錦泉がどのような生活を送ったのかは不明である。が、おそらく日本での生活は容易なものでは無かっただろう。スカルノに嘆願書を書いたとも言われているが、いずれにしろ1956年ジャワに戻ることができた。しかしその3年後、彼は異郷にその波乱の生涯を閉じた。

わたしは、その後もういちど初子さんを訪ね(2004年9月26日)〔図4〕、(すでに堀井豊さんは亡くなっていた)錦泉について聞く機会を得たが、新たな事実は出てこなかった。

昨年の戦後70年を契機に、美術家の小沢剛さんが東南アジアに関わった日本人画家をテーマに作品を作ろうと、わたしのもとに取材に来た。小沢さんは、森錦泉に大いに興味を持ったようだった。その後、小沢さんは、インドネシアに初子さんを訪ねたがすでに亡くなられていたということだった。

わたしの大学の部屋には、森錦泉の風景画がある〔図5〕。わたしが美術館を辞め大学へ移る時に、同僚たちが贈ってくれたものだ。わたしは毎日それを眺めているのだが、初子さんが亡くなって、わたしと森錦泉をつなぐ細い糸が切れてしまったように感じられた。初子さんの死によって、錦泉の子どもたちはすべて亡くなったとわたしは思い込んでいた。

新たな出会い

ロンドン在住のひとりの日本人女性からのメールを受け取ったのは、2016年1月17日



〔図4〕 筆者訪問時の堀井初子さん 2004年9月26日 撮影林田龍太



〔図5〕 森錦泉 題不詳 後小路雅弘蔵

のことだった。彼女は、英国でオンライン・ニュースの記者をしている畠中千鶴と名乗り、数年前に森錦泉の末娘である信子さんと知り合って親しくなり、森錦泉のことを知ったこと、4月には信子さんとともに福岡アジア美術館を訪れる予定であることがメールに書いてあった。わたしが指導するAQAプロジェクトのサイトに、私が所蔵する錦泉作品についての学生による詳細な報告がなされていることに驚いて、わたしに連絡をしたということだった。

わたしは、ふたりの来訪を心待ちにしていた。そして、信子さんと畠中さんは、4月の下旬に福岡にやってきた。ふたりに会って、森錦泉の話をするのは、とても楽しかった。そしてさまざまな情報を得ることができた。

信子さんと畠中さんは、ふたりともクリスチャンであり、英国のクリスチャンのコミュニティで知り合ったということだった。

翌日、ふたりを案内して、福岡アジア美術館を訪れた。信子さんは、美術館の展示室に掛けられた父親の絵を見て、感動を隠せない様子だった。〔図6〕

信子さんは、森錦泉に関する資料を携えていた。その中に、英国BBCで働くインドネシア人が、初子さんにインタビューしてまとめた森錦泉の評伝があった(原文はインドネシア語で、亀井はるみさんに和訳していただいた)。それは以前初子さんからいただいた略年譜を詳しくしたような内容だった。そこから感じられるのは、やはり戦争が森一家を翻弄したという事実だった。

日本が英米、そしてオランダと戦争状態に入ると、オランダ領東インドに住む日本人は敵国人ということになった。植民地政府の警察がやってきて、錦泉は逮捕され、マグラムへ移送され、そこで取り調べを受けて、子どもたちとともにアンバラワの捕虜収容所へ移された。妻はその少し前に病気で亡くなっていた。その後、子どもたちは別の収容所へ移され、離れ離れになったが、オランダ領東インドを占領した日本軍に解放され、その後は日本軍の通訳をしながら家族一緒にバンドンで暮らした。その後、マグラムへ移って終戦を迎えることになる。終戦後、錦泉は日本人として連合軍によって収容所に入れられた。



〔図6〕 森錦泉の絵の前で 信子さんと筆者 福岡アジア美術館 撮影：畠中千鶴

1946年日本人はすべて帰国を命じられたが、錦泉は帰国せず、逃避行の末、1946年2月から1947年8月まで子どもたちとマグラムで安全に暮らすことができたので、多くの絵を描いたという。その後オランダ軍の「第二次警察行動」によりマグラムはオランダ軍の占領下に入った。息子たちはインドネシア国軍兵士としてゲリラ戦を戦い、長男は戦死したが、錦泉は、娘たちとマグラムで暮らし、絵を描くことができたという。1949年8月オランダ軍警察が錦泉を逮捕、彼は日本へ送還されてしまう。その後家族が本人の経歴を証明する資料や証拠を苦労して集め、7年後の1956年錦泉は再びジャワへ戻ることができ、マグラムで家族と暮らすことができるようになった。しかし、錦泉に許された幸福な時間は少なく、1959年2月25日、波乱に満ちた70年の生涯の幕を閉じた。

麗しの東インド

いまの時点で、森錦泉の画業を分析、記述するには、材料が不足している。画家としての評価は、始まったばかりというところだろう。畠中千鶴さんによるとオークションにかけられた森錦泉の絵は、かなりの数にのぼり、インターネットで画像を入手することが可能ということであった(わたしも実際にやってみた)。明治美術会系の画風を思わせる自然主義的な風景画を描くことを制作の基本としたようだ。

20世紀前半のオランダ領東インドのジャワ島やスマトラ島では、自然主義的な、理想化された熱帯風景が好んで描かれた。旅行者がお土産に買って帰るタイプの絵である。1930年代後半のジャワで、スジョヨノは、こうした理想化された風景画を「ムーイ・インディ(麗しの東インド)」と呼んで激しく非難し、それを乗り越えるよう訴えることで近代美術への扉を開いたのだった。いまのところ、森錦泉は、こうした「麗しの東インド」絵画を描いた画家のひとりとして位置づけるのが妥当であろう。当時外国人かヨーロッパ留学経験のある数少ない現地のエリートだけが「画家」を名乗り、それ以外は「絵の職人」と呼ばれた時代。東インド随一のモダン都市バンドンでも、画廊で展示できるのは「画家」だけであり「絵の職人」は路上に絵を並べて外国人旅行者に売ったといわれている。ウオノソボやマグラムであれば、画廊などもなく、おそらくボロブドゥールなど中部ジャワ観光に行く旅行者目当てに路上に絵を並べていたのではないかと思われる。

しかし、オランダ植民地東インドを美しく描き出した森錦泉の絵画は、ときに日本の風景を連想させるようにも思える。スピン山は、

富士山の姿と重なる（図7）。そこに日本を捨て、異郷に生きた画家の、望郷の思いを見るのは、感傷的に過ぎるだろうか。

（九州大学大学院教授）



〔図7〕 森錦泉《スンピン山の眺め》 1930年代か 福岡アジア美術館

ピラー先生のルナ発見の旅

マニラにある国立美術館の常設展示室では、フィリピン近現代美術史をたどることができる。以前は、国立博物館の「パイオニア画家たちの部屋」にひっそりと飾られていたが、現在は国立美術館として整備され、美術史的に系統的に展示されている。なかでも、フィリピン近代美術史上に燦然と輝くファン・ルナの作品展示は、近年格段に充実して、この巨匠のさまざまな時期の作品を堪能することができる。



サンチャゴ・ピラー先生 2015年9月13日
フィリピン大学

このファン・ルナ作品の充実に一役買ったのがフィリピン近代美術史研究の泰斗、サンチャゴ・“ジャック”・ピラー先生である。

2015年9月12日フィリピン大学美術学部でピラー先生を訪ねた。先生はすでに退官されているのだが、先生はいわゆる「文明の利器」を使わず、住所もあきらかにされていない。連絡を取るのには至難の業で、今回は、フィリピン大学の知人を通して面会の約束をようやく取ることができた。

フィリピン近代美術史の形成史について、わたしはインタビューを試みた。先生からは、いろいろと含蓄のある話を伺うことが出来た。

それについては、どこかで発表する機会があると思うので、ここでは割愛する。

インタビューが終わると、先生は日を改めて自宅でのランチに招待してくださいました。喜んで、とまろろんわたしは答えた。

9月14日、わたしたちはフィリピン大学にほど近いピラー先生の自宅を訪ねた。出前のピザとパスタをいただきながら、いろいろと楽しい話をうかがった。

ピラー先生は、文明の利器を信用していないので、ATMでお金をおろすこともできず、銀行では常に窓口へ行く。一度台湾へ行ったときどこにも食事にも行けず、フィリピン人のホテル従業員にどうやって食事をしたらよいかたずねてようやく食べることができたという。外国に行くとなにもできない先生は基本的に外国へは行かない。そんな先生も、アメリカに一度だけ行ったことがある。ファン・ルナ作品の鑑定を頼まれたからだ。

フィリピン第一共和国革命政府の外交担当であったルナは、独立交渉団の一員としてパリ条約に調印、帰国途上、滞在中の香港で、心臓発作のために客死した。19世紀が終わろうとする1899年末のことであった。ルナには、自分の死後の自作の行方を考える時間はなかった。その作品はすべて息子アンドレに託された。ルナの美しい妻は、不貞を疑ったルナ自身によって射殺されていた。アンドレは建築家として活躍、マニラに多くのモダニズム建築を作った。その多くは、「I shall return」と歴史に刻まれた捨て台詞を吐いて敗走したマッカーサーが、実際に戻って来たときの空爆によって破壊された。彼が、名声に包まれ

後小路雅弘

て64歳で亡くなったのは1952年のことだった。息子アンドレのアメリカ人の未亡人は、60年代に、夫が遺したすべてのルナ作品を携えて米国に帰り、しばらくして亡くなった。ルナの遺作は、さらにその妹に託されたが、その妹の没後はその姪の手に渡った。1970年代にはまだ強大な権力を保っていたマルコス大統領夫人イメルダもその作品を手に入れようと躍起になってその行方を捜したが、発見することはできなかった。ピラー先生自身も電話帳をくるなどして探したが、未亡人から妹、さらに姪と姓が変わっていて、ついに見



以前はルナ作の「妻の像」であったが、今は『婦人像』となっている
フィリピン国立博物館（部分）

つけることはできなかった。ルナの残された作品は歴史の闇のなかに埋もれようとしていた。

それから時は過ぎ、ミュージカル「ミス・サイゴン」がロンドンで人気を博し、ブロードウェイでも上演されて成功を収めた。ベトナム人役の主役級のキャストを演じたのはエンターテインメントに長けたフィリピン人たち

であった。在米フィリピン大使館がヒットを祝ってパーティを開くことになった。そのパーティに招かれた客の中に、ルナ未亡人の妹の姪の、さらに関係者がいた。その人物は、フィリピンで発行されたルナ作品の切手シートを手にしていて、有名な主演のスター歌手の代役の歌手の母親はアート・ディーラーであった。そのパーティで、アート・ディーラーはルナの切手シートを手にした人物に声をかけた。ふたりが話すうち、アート・ディーラーは、自分が失われたルナの遺作を発見しつつあることを知る。ただちにそのことは大使館の知るところとなった。散逸しないように、ひとりのビジネスマンが、銀行から資金を工面して全作品を購入した。おそらくこのあたりのどこかで、ピラー先生が呼ばれ、それらの作品が、ルナ本人の作品に間違いないことを確認したわけだ。外国旅行嫌いの先生も、この時ばかりはアメリカへ出かけないわけにはいかなかった。なにしろ失われたルナ

の遺作群を発見するためなのだから。その後、しかし結局そのビジネスマンは、銀行から借りたお金を返済することはできなかった。作品群は銀行のものとなった。銀行は税金を作品で物納し、貴重なルナ作品が国立博物館に収められた、という話である。

ピラー先生の語りは、先生の人柄がにじみ出る絶妙なもので、わたしの拙い筆力では、その面白さが再現できないのは残念だ。

現在は、このルナの遺作のいくつかは、国立美術館に常設展示されている。その中に富士山など日本の風景を描いたものがある。ピラー先生によれば、これらの遺作の中に、日本滞在中にルナが描いた作品が24点含まれているそうだ。ルナが日本を訪れたのは、1896年の4、5月ころか、という。ピラー先生は、おそらくルナは、独立戦争のための武器の調達のために日本に行ったのではないかと推測する。ルナが日本滞在中で描いた絵に、武器、

武器の類がたくさん描かれているのは、そのことを示すものではないか、と先生は教えてくれた。

日本に帰ったら、ルナの日本での足跡を調べてみようと思いつきながら、ピラー先生のお宅を辞した。

(九州大学大学院教授)



フアン・ルナ『日本の川の眺め』 1896年か？
フィリピン国立博物館（児島薫さんから富士川ではないかと指摘がありました）

椰子薫る國よりータイに招かれた近代漆芸家三木栄

高曾由子

「東洋に於ける塗料工芸〔執筆者註：漆芸〕は、實に東洋に於てのみ發達せる、純然たる東洋獨特のものであつて、歐米諸國に向つて一大異彩を放つて居るのである。」

1932年、西洋にはなく、東洋にのみ共有される漆芸文化のあり方からアジア文化共同体を構想したのは近代漆芸家六角紫水（1867-1950年）であったが、確かに近代において漆芸は日本とアジア諸国をつなぐ橋のひとつであったといえる。東京美術学校では1889年の開校より漆芸の教授が行われてきたが、卒業生の中にはアジアに旅立ち、現地で指導的役割を果たしたものも少なくなかった。朝鮮総督府中央試験所で指導的役割を担った五十嵐三次、台湾で現地人の弟子と共に「蓬萊塗」漆器の制作販売に励んだ山中公、ベトナムでハノイ職業学校にて漆工を教えた石河寿衛彦の存在については、近年紹介が進められつつある。しかし、同じ漆芸文化の土地といえども、根付いた技術、美術に関する考え方も異なるアジアで、日本人漆芸家はなにをなしえたのだろうか。

近代漆芸家三木栄（みき さかえ、号栄川）は、戦前期タイで活躍した漆芸家である。1884年群馬県前橋市の士族の家に生まれ、1905年に東京美術学校に進学し、漆芸を修めた〔図1〕。1911年、東京美術学校研究科時代にタイ

に渡り、ラーマ6世から8世の治世にて、宮内省美術局や王立芸術院に技師として勤務、1947年に京都に居を移すまで36年間タイ王室周辺で活躍した。昭和初期には東京美術学校や帝室博物館にたびたびタイ古美術品を寄贈し、自身も山田長政研究を中心に日タイ交流史研究に成果を挙げたことから、「日タイ文化交流の巨人」とも呼ばれる。本稿では、近代日本とアジアの漆芸交流研究の端緒として三木栄を取り上げ、彼のタイにおける活動を



〔図1〕 渡タイ時の三木栄

明らかにすることを試みたい。

タイの近代化とお雇い外国人

タイは近代において東南アジアで唯一欧米の植民地化を逃れた国として知られる。よってその国家の近代化、美術の近代化の過程も、同じようにアジアにおいて植民地化を逃れた日本のものと共通点が多い。タイで近代化すなわち西洋化が進められたのは「王様と私」の王様のモデルとなったラーマ4世モンクット王の治世（1851-1868年）以降であり、その制度的整備は5世チュラロンコン王の治世（1868-1910年）に進められた。政府は西洋諸国からお雇い外国人を招き、近代的教育制度の確立、鉄道の敷設、近代法の起草に力を注いだ。これは「美術」制度の移入についても同じであった。1856年には、モンクット王が自らの肖像を西洋画で描かせ、それまで生前の王を描く習慣のなかったタイに「肖像画」を導入した〔図2〕。1897年と1907年、チュラロンコン王のヨーロッパ外遊後は、タイ政府のための仕事がイタリア人を中心とした外国人建築家、画家、彫刻家などに発注されることとなり、美術の西洋化は王室を中心に進められることとなる。

三木栄がタイに渡ったのは、丁度チュラロンコン王の死後、6世ワチラウト王（在位

1910-1925年)が即位するときであった。三木以前にタイ政府／王室周辺に招かれた日本人美術家は、生功館の洋画家大山兼吉(在勤1892-1912年)〔図3〕、島崎天民(在勤1892-1895?年)、伊藤金之助(在勤1892-1895?年)がいたが、彼らも西洋画法に習熟した人々であったことを考えると、日本の漆芸の技術者であった三木はお雇い外国人の中でも異色の存在であっただろう。

渡タイの経緯

では三木はどのようにしてタイで王室に技師の職を得ることができたのだろうか。

1947年の三木の回顧によると、三木は27才、東京美術学校研究科1年生であった1911年にバンコクに渡った。1月13日に東京を出発し、神戸、シンガポールを経由して2月15日バンコクに入ると、その日より東京美術学校漆工科卒業生で、タイ貴族の青年ポーン・プワナートの家に寄寓し、まもなく宮内省に漆芸の技師として職を得たという。同年12月のラーマ6世ワチラウット王の戴冠式に際しては、早くも日本人漆芸家鶴澤善三郎(在勤1910-1915年)と共にドゥシットマハーブラサート宮殿にて玉座〔図4〕の制作を任された⁴。

三木は自らがタイに渡った動機について、「彼の地の古美術や北部「チェングマイ」地方の産なる漆やキンマ塗漆器研究は勿論であったが当時美術学校の東洋美術史の権威大村西崖教授の勧告に基づき『東印度半島の仏教藝術』を研究するのが主の目的であった」といい、それが自主的な研究意欲によるものであったと回顧する⁵。

一方、他資料を精査すれば、三木はただ自主的な意欲のもとに自力でタイに渡ったわけ



〔図2〕E. ペイズフェリー《モンクット王》、1856年、テンペラ・板、バンコク国立ギャラリー

ではなかったことは明らかである。例えば、1930年、東京美術学校校長正木直彦は三木の渡タイをこのように振り返る。

「想起す明治三十八年の暹羅國王後の懿旨をもて貴族の一青年ポーン、プワナートを我高に託し髹漆〔執筆注：漆塗〕の技を専修せしめらる同じき四十三年卒業の時暹羅國政府より髹漆の良師を招聘せんと希望ありたれば余はポーンと同年の秀才三木栄を推薦したり、」⁶

正木によれば、三木はタイ貴族青年ポーン・プワナートの東京美術学校留学をきっかけに、政府からの要請を受けて「髹漆の良師」として招聘されたのであった。

タイ人青年の日本留学—タイ皇室の日本美術観

ポーン・プワナート⁷は、1905-1910年まで東京美術学校漆工科⁸に在籍していたタイ貴族の青年である。日本語文献から、タイの親王「クロムン・プウタレー」の令息であり、三木と同年、来日前はタイの「学習院」で教育を受けていたことが知られる。ポーンは、1903年にタイお雇い外国人であった法学博士政尾藤吉の世話のもと、他のタイ貴族の少年少女7人とともに来日し、1905年にチャレン・スラナートとともに東京美術学校に入學した。この時期の日本には共立女子職業学校、高等工業学校、慶應義塾大学などに約20名のタイ留学生が学んでおり、比較的多くの留学生が東京にいたといえる。中でもこのポーン含む8名の留学生は、タイ皇后より留学を命じられた官費留学生であった。

今日外務省外交史料館に残される資料は、彼ら8名が1903年「暹國皇后陛下の思召ヲ以テ絵画縫箔染織等練習ノ為」派遣されたことを伝えている。彼らは日本到着後まもなく日



〔図3〕大山兼吉《チュラロンコン王》、1901年、鉛筆・紙、バンコク国立ギャラリー

本語の勉強と共に水彩画などの図画の修練を開始し、ポーンは東京美術学校に入る以前より絵画に傑出した才能を見せた。タイ政府は男子生徒4名に絹布麻布の製造、磁器の製造、蒔絵の術、製紙術を学ぶことを期待しており、彼らの受け入れ先は東京高等工業学校を予定していたものの、1905年になって同校に蒔絵の教授がなく、収容人数も限られていることから、ポーンとチャレンを東京美術学校に送ることが決まっている⁹。

なお、このタイ政府の「蒔絵の術」へのこだわりは、ラーマ6世ワチラウット王の意向に基づいたもので、東京朝日新聞¹⁰が報じるところによると、1902年当時皇太子であったワチラウット王の日本公式訪問をきっかけとする。王は日本滞在中に東京美術学校で日本の漆芸を実見し、タイにはない金銀を以て描く蒔絵に感銘を受け、これを帰国後皇后に報告したことで日本への学生の派遣が決定したというから¹¹、留学生の修養課題に蒔絵は外せない要素であった。

ポーンとチャレンは入学時こそ成績は振るわなかったものの、まもなく日本語にも熟達し(チャレンは日本人少女と禁断の恋に落ちるほど¹²)、それぞれ漆芸と金工に優れた才能を見せた。1910年、ポーンが東京美術学校に提出した卒業制作の写真〔図5〕からは、彼が日本人学生にも遜色ない蒔絵の技術を身に着けたことが明らかである。しかし、帰国後彼らの技術は実際に活かされることはなかった。

1915年、三木はタイから東京美術学校に宛てた手紙の中で

「幾度も繰り返すが、自分は決して収入の爲めに暹土に渡つたのでは無い、がポーン君が國へ帰つては自ら手を下して仕事をするのが出来ぬからといふので、自分が先生の代りに来た迄のことである。」¹³

と述べている。ポーンはその高すぎる身分のために、タイで漆芸を続けることはなかった。



〔図4〕「チャフソー、クロマロアンナレッツ殿下」考案、鶴原善三郎、三木栄制作、《ラーマ6世戴冠式玉座》、1911年、『日本漆工会雑誌』134号より、枠内肖像は鶴原。

三木によれば、タイでは技術に関する仕事が給料も低く低級な仕事と見られており、タイの上流子弟の多くが海外に留学するものの、帰ってきて学んだ技術を活かす職に就くものはほとんどいないという。三木はこの事態を「これ程呑気な國はまたとあるまい」と笑うが、海外に皇族を留学させ、自国政府に高給を出して外国人を招くのは、海外の技芸に畏敬を示すことで諸外国との友好的関係を築く、タイの文化的外交の手法でもあったのではないだろうか。

そして三木は、ワチラウト王の日本美術、特に蒔絵への高い評価とポーン・ブワナートの日本遊学を背景としてタイに招かれた。日本人漆芸家の中でも特に三木が選ばれたのは、彼が東京美術学校在学中には特待生に選ばれ、卒業時には総代として答辞を読んだほどの優等生であり、ポーンとも在学期間が重なっていたことが一因と考えられる。

タイにおける三木の制作と教育的役割

ワチラウト王の蒔絵への関心を端緒としてタイに招かれた三木は、現地でのどのような仕事を任されたのであろうか。1915年の三木の手紙には、タイの美術局で絵画から蒔絵、下塗り、金箔押し、貝細工、塑像、象牙彫りなどの技術を要求され、専門的であるより多くの分野で能力を発揮することが重視されることへの戸惑いが語られている。また、任される仕事も基本的にタイ固有様式の漆芸制作であり、三木含む日本人漆芸家は蒔絵装飾というよりかは金箔押しの丁寧な仕事によって王室の高い評価を得たようだ。

三木の手紙や自叙伝には36年の間に戴冠式の玉座に加え、王宮寺院ワット・ブラケオの回廊壁画の描き変え、螺鈿扉の修理、巨大仏の金箔押しに従事したことが記されており、後年の調度や建築装飾の制作では主に監督職にあったという。しかし、1932年の立憲革命を経て王室が弱体化すると三木の仕事も減り、タイ古美術、日タイ交流史の研究に力を注ぐようになった。1934年以降には芸術院内の美術学校の教頭に就任し、のちには校長として、1940年まで美術工芸部で漆器と陶器の教育に従事したという。1939年にはタイ国籍を獲得し、勲四等にも叙せられた。

執筆者は今年8月、三木の作品と教育的役割の実態を明らかにするためバンコクに赴いた。三木が携わった王宮寺院の壁画や建築装飾については、常に改修と新造が続けられる慣習により当時の状態は失われている。そのため、特に三木が1911年に制作に参加した戴冠式玉座の実見をめざした。しかし、国立博物館の改修工事のため漆芸所蔵品は観覧できず、所在や現存の有無さえも確認するに至ら

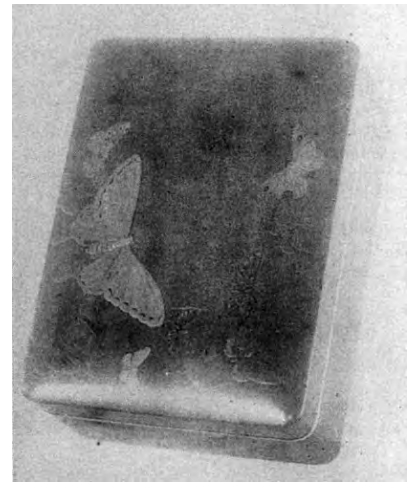
なかった。玉座は今日残される資料から背掛にワチラウト王の紋章である、摩利支天を背負うガルダを描いたものであることが知られ〔図6〕、鶴澤善三郎と三木栄が二ヶ月を要して古青銅塗に仕上げたものである¹⁴。

三木が教鞭を執った美術学校については、アピナン・ポサナーヤン氏がポーチャン美術工芸学校と¹⁵、吉川利治氏がシラパコーン大学の前身である美術学校と記述するなど¹⁶、これまで先行研究では統一の見解が示されてこなかった。しかし、シラパコーン大学の前身である美術学校が1930年代に漆芸と陶芸のクラスを持っていた記録はなく、また今回ポーチャン工芸大学のニルポ・コルアムデ先生へのインタビューより、1930年代のポーチャン美術工芸学校校長に三木栄という人物はいないことが明らかになった。チュラロンコン大学のスプサン・サンワチラピバン先生の御教示によれば、1930年代のバンコクで伝統的な美術を教授した学校は、ポーチャン美術工芸学校のほかにもう1校、王室行事のための制作技術を伝習する学校があったといい、三木が教鞭を執ったのはこの第三の学校と考えられる。

三木栄は明治後期、ワチラウト王の日本漆芸への高い評価を背景として日本へ招かれた。しかし、ポーンが母国で技術を活かさず、三木もタイで日本の蒔絵技術を披露せず、タイ固有様式の建築装飾の監督やタイ漆芸の教育に従事したことからは、王室の狙いが日本漆芸の技術そのものの習得ではなく、漆芸の近代的美術教育や、制作体制の構築にあったことをうかがわせる。近代タイではイタリア人美術家を招いて美術の西洋化が進められたが、一方では固有様式や仏教の伝統が重んじられ、王宮建築などでは二つの様式の折衷に力が注がれた。タイ固有の美術についても、その教育や制作体制の近代化は重要な課題であっただろう。

三木は激務に憔悴することもあったようだが、タイ政府における日本人勢力の拡大という野望のもと、日タイ文化交流に大きな足跡を残した。この三木の野望については、また稿を改めて論じたい。

(九州大学大学院／日本学術振興会)



〔図5〕モム・チャオ・ポーン・ブワナート《小判常地群蝶蒔絵巻蓆入箱》、1910年、『近代東アジア美術留学生の研究』より



〔図6〕《ラーマ6世戴冠式玉座》背掛部分、『日本漆工会雑誌』135号より

註

- ¹ 六角紫水『東洋漆工史』、雄山閣、1932年。
- ² 現在の「タイ王国」という国号は1932年の立憲革命後に制定されたものであり、三木がタイに渡った当時はシャム (Siam、暹羅) と呼ぶことが一般的であったが、本稿では引用文を除きタイの呼称で統一する。
- ³ 三木栄『山田長正の真の事跡と三木栄一代記』(三木栄、1963年)所収。
- ⁴ 「暹羅特電 戴冠式の玉座」東京朝日新聞、1911年12月7日。
- ⁵ 註3。
- ⁶ 正木直彦「序」、三木栄『暹羅の藝術』黒百合社、1930年。
- ⁷ 当時の日本語文献には、名前表記はポンプー・ワナート、モム・チャオ・ポーン・ブワナート、ポンプー、ポンポー、Mr. M. C. Pongなどばらつきがあるが、すべて同一人物をさしたものである。ポーンについては吉田千鶴

子『近代東アジア美術留学生の研究 東京美術学校留学生史料』（ゆまに書房、2009年）に詳しい。

⁸ 『東京芸術大学百年史』資料には撰科在籍とあるが、外務省外交資料館資料には予科ではなく本科に入学させたことが記されている。

⁹ 日本でのポーとチャルンの生活については、外務省外交資料館蔵簿冊「各国ヨリ本邦へノ留学生関係雑件／暹国ノ部」

(B12081632600) 所収のタイ皇后宛報告に詳しい。

¹⁰ 「暹羅留学生と美術」東京朝日新聞、1907年2月28日。記事では王は東京美術学校を訪問時に蒔絵を実見したとあるが、実際の東京美術学校訪問の記録は未だ確認できていない。

¹¹ なお、チャリダー・ブワンボン氏は「明治期シャム国日本派遣女子留学生について」

（『法政史学』42、1990年）において、ポーを含む8名の留学生派遣の背景にはワチラウット王の日本訪問のほか、日本の教育を評価したルアング・パイサーン・シンラバサート教育視学官の進言、皇后の女子教育への熱意

があったことを指摘する。

¹² 「相手は暹羅貴族 恋を堰かれた娘の投身」東京朝日新聞、1910年11月18日。

¹³ 三木栄川「常夏の國より（二）」『東京美術学校校友会月報』14-3、1915年。

¹⁴ 三木栄川「ズシット宮殿の玉座と扉」『東京美術学校校友会月報』22-1、1923年。

¹⁵ Apinan Poshyananda, *Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Oxford University Press, 1992, p41. アピナン氏はWisasei（佐瀬芳之助）、S. Mikki（三木栄）、Niro Yogota（横田仁郎）が1930年代にSchool of Arts and Crafts（ポーチャン美術工芸学校）で教鞭を執ったと記述している。後小路雅弘「戦時下の留学生 近代日本とタイの美術交流」（『美術フォーラム』9号、2004年）もこの記述を踏襲してきた。なお、アピナン氏著作において、ポーチャン美術学校で教鞭を執ったと記される日本人美術家「Wisasei」については長らくその詳細が不明であった。しかし、近年後小路雅弘先生は東京美術学校『校友会月報』（15

巻5号「芸苑彙報 通信（三木栄川より書簡）」大正5年 pp.66-67の記述を根拠に、

「Wisasei」は東京美術学校卒業生佐瀬芳之助を指す「Y. Sase」の誤記ではないかとの説を提示された。本稿の記述もこれに従ったものである。

¹⁶ 石井米雄・吉川利治『日・タイ交流六百年史』講談社、1987年、151頁。

〔付記〕本稿執筆に際して資料収集及び実地調査に関して後小路雅弘先生に格別のご援助を賜りました。また、ニルボ・コルアムデ（Nilubol Khoruamdej）先生、スプサン・サンワチラピバン（Suebsang Sangwashirapiban）先生にはバンコクにおける日本人美術家の活動についてご教示賜りました。感謝申し上げます。

海を渡った日本画一暁斎《山姥図》来歴再検討

日野綾子

まだほんの一握りの日本人しかヨーロッパを訪れたことのない明治初期、多くの日本人に先駆けて海を渡り、パリで展示の機会を得た日本画があった。龍池会の事業、「巴里府日本美術縦覧会」に出品された作品群である。当時の有名な画家が龍池会の依頼を受けて制作したそれらの絵画は、今となっては所在を特定できるものは少ないが、河鍋暁斎の《山姥図》〔図1〕はその貴重な現存作品のひとつと言われている。現在東京国立博物館に所蔵されている本図は、暁斎の代表作の一つと目されるものの、パリに渡ってから東京国立博物館に入るまでの来歴が明確ではないこと、残っている下絵から暁斎は数点の山姥主題の絵画を描いたと推測できることなどから巴里府日本美術縦覧会に出品されたことに関しては明言が避けられてきた。本稿ではそれを踏まえ、《山姥図》が制作されてからパリを訪れ東京国立博物館に入るまでの来歴を再検討する。

1. パリに渡るまで

「巴里府日本美術縦覧会」は、明治16年（1883）と明治17年（1884）の二度にわたり

フランスのパリで開催されたが、これは明治12年（1879）に結成された日本の美術団体、龍池会の主要な事業のひとつであった。明治16年に改正された龍池会の会則には毎年パリで日本美術展覧会を開催することが明記されている。¹この展覧会はフランスの「油画博覧会」（サロン）の会期に合わせ、その会場である「シヤンゼリゼー工業館」²で開催され、龍池会より指名された画家によって描きおろされた新画の即売会という形態を取っていた。その狙いは、欧州人に日本美術を觀賞してもらうことで日本美術の評判を向上させ、またその好悪を把握することで今後の美術振興に役立てることであった。龍池会から出品を請われた暁斎は、第一回には《龍頭観音図》、第二回には《黄石公》、《鷲猪ヲ取ル図》、《山姥ノ図》を出品したことが出品目録から分かっている。ここからは第二回巴里府日本美術展覧会の動向を追いつつ《山姥図》に焦点を当てて見ていくことにする。

明治16年11月、龍池会の会合で第二回の展覧会は500点出品を目標とすることが決議され、全国200人の画家たちに制作の依頼が行きわたった。同月21日には会頭佐野常氏が

東京都下の画家たちを招集し訓示を述べる。



〔図1〕河鍋暁斎《山姥図》明治17年（1884）頃、絹本着色・一幅、153.6×83.3cm、東京国立博物館 図版：『日本美術全集 16 激動期の美術』（小学館、2013年）より

暁斎のつけていた絵日記の21日の頁には、佐野宅に赴いたという記述は残されていないが、同月23日に誰かと話す様子のスケッチとともに「龍池會佛國□□」という記述が見え〔図2〕、暁斎だけ2日遅れたこの日に話を受けたことが推測される。龍池会は出品作品の提出を12月末に設定し、東京の画家には3枚、地方の画家には2枚のノルマを課し、うち1作分の絹地を全員に配布した。12月6日の絵日記には、「佛國の出品画」の記述とともに、「長良」《《黄石公》図と思われる》、「山姥」と書かれた画幅が描かれており〔図3〕、暁斎が出品作品を制作している様子が窺えよう。そして年が明け2月14日、絵日記に「山姥出来」の字と本図と近似した図様のスケッチが見え、《山姥図》が完成したことが分かる〔図4〕。龍池会の当初の提出目標を過ぎてしまっているが、実際のところこの締め切りは延ばされており、全ての出品作品が揃い表装まで完了したのは2月中旬のことであった。³² 2月17日、芝の紅葉館能楽堂にて出品絵画の展覧会が行われた。総裁有栖川宮を始め、制作関係者などが招かれ、1700人ほどが観覧したという。⁴ そして出品作品は林忠正の指揮のもと、横浜港からフランスへ旅立ち、4月30日にパリへ到着したのだった。

2. パリ到着後

龍池会は計152名の画家による約262図をフランスに送った。しかし、縦覧会のフランス側のカタログ⁵を確認しても、63図しか名前が掲載されていない。隠岐由紀子氏の研究⁶では、フランス側の美術商のピングらによって選定がされ、選ばれたもののみが展示されるに至ったことが指摘されている。縦覧会は明治17年5月6日から6月20日まで開催されたが、閉会後の8月31日発行の『大日本美



〔図2〕
暁斎絵日記より 図版：『暁斎絵日記（三）』
（河鍋暁斎記念美術館、2010年）309頁より



〔図3〕
暁斎絵日記より 図版：『暁斎絵日記（三）』
（河鍋暁斎記念美術館、2010年）292頁より

術新報』第10号にそのことが記されている。

（前略）昨明治十六年本會ヨリ第一回ニ出陳セシ新畫ノ評判宜シカラス爲メニ、ピング氏等モ深く憂レ處アルヲ以テ、會場陳列ノ以前ニ於テ有識二三ノ諸氏（日本畫ニ熱心ナル美術家）ト議リ其審査ヲ爲スニ至レリ。然ニ第一回ノ出品ト大同小異敢テ面目ヲ異ニスル者ナキヲ以テ、漫ニ之ヲ展覽セシムル□ハ却テ佛國美術中央會ノ希望ヲ失ヒ又佛國人民ノ愛敬ヲ薄フスルノ恐レアリ。故ニ止ムヲ得ス、之ニ取捨ヲ加ヘ五月六日会場ノ陳列ヲ結了シ以テ入覽ヲ開キタリ。⁷

（句読点、下線は執筆者による）

この記事から、第一回の縦覧会の時に新画が不評だったことを踏まえ、ピングら数人で事前に審査を行い出品作が取捨選択されたことが分かる。フランスでのカタログによると、実際は日本から運送された中から選ばれた作品に加え、屏風絵などを現地で補充して出品されたものと思われる。これらのことは、現地の西洋人の求める日本画と日本人が海外に売り出したい日本画の間に齟齬が生じていたことを示していると言えるだろう。実際、第二回パリ府日本美術縦覧会で当初目論んでいた作品の販売は失敗に終わり、龍池会はその後フランスでの縦覧会を開催することはなかった。

このとき暁斎の出品作は全て展示されたのかというと、他の多くの画家の例に漏れず、出品した3作品のうちカタログに記載されているのは《驚猪ヲ取ル図》のみであった。⁸ 《黄石公》《山姥図》は日の目を見ることのないまま、他の出品作品とともに日本に帰ってきたことが想像される。



〔図4〕
暁斎絵日記より 図版：『暁斎絵日記（二）』
（河鍋暁斎記念美術館、1985年）33頁より

3. 日本帰国後

日本に持ち帰られたと思われる《山姥図》だが、そのあとどこへ行ったのだろうか。帰国直後の行方ははっきりと分かっていないが、縦覧会の出品画家は出品作品の処分に関して、表装代金を払って回収するか龍池会内の決定に委ねるかを打診されたい。そして画家が回収しなかった場合、龍池会会員で寄付金を払った者にくじ引きにより作品が分配されたそうである⁹。暁斎がこのときどういった行動をとったのかは分からないが、昭和14年（1939）3月に平山堂が札元となって行われた『暖遠邨莊所蔵品入札』という入札の目録に東博本と全く同じ図様の《山姥図》〔図5〕が登場することから、どちらにせよこの時点には暁斎の手元を離れていることが分かる。

『暖遠邨莊所蔵品入札』目録に《山姥図》図版が掲載されていることに関しては、既に平林彰氏の先行研究¹⁰で指摘されており、この目録には本図について「巴里萬國博覽會出品」と記されているが、暁斎の山姥図がパリ万博に出品された記録はなく、氏は巴里府日本美術縦覧会の誤りと推測している。また、同じ目録に載っている暁斎の「石公張良」〔図6〕は、暁斎が山姥と同じ縦覧会に出品した作品の画題と一致しているのみならず、先述した絵日記の「長良」と書かれた画幅の絵柄〔図3〕と大まかな図様が一致しており、この二図がパリからの帰国後一緒に誰かに引き取られたことを想像させよう。肝心の「暖遠邨莊」がどのような人物に由来するのかなどの情報はまだ掴めていないため、今後調べていく必要がある。



〔図5〕
「山姥」 図版：『暖遠邨莊所蔵品入札』より

こうして入札にかけられた《山姥図》だが、ここで東京国立博物館に購入されたという直接的な記録は確認できていない。しかし東京国立博物館の記録によると、東博に《山姥図》が入ったのが昭和14年であり、これは曖遠郵荘の入札が行われた年と一致している。また、東博の記録では「斎藤利助」という人物から購入したことになるが、この人物はこの入札の札元であった「平山堂」の主であったことから、この曖遠郵荘の所蔵品入札がきっかけになって東京国立博物館が収蔵することになったのは間違いないだろう。

以上、暁斎《山姥図》の来歴に関して、先行研究を踏まえつつ再検討してきた。パリから日本帰国後、昭和14年までの行方は依然不明だが、他の部分はおおむね明らかにできたように思う。巴里府日本美術縦覧会は当時海外への輸出振興政策の一環として政府高官が取り組んだ重要な「美術」事業の一つであり、そこに出品されたかもしれない本図の来歴を検討していくことは、暁斎の画業の研究のみならず本図の歴史的意義の再評価にもつながるだろう。今後も引き続き調査を進めていきたい。

(九州大学大学院)

主要参考文献

- ・野呂田純一『幕末・明治の美意識と美術政策』宮帯出版社、2015年
- ・隠岐由紀子「19世紀のパリで催された二つ

の日本画家新作展』『日仏美術学会会報』第22号、2002年

・平林彰「第二回河鍋暁斎研究発表会（平成七年四月一日）発表要旨 東京国立博物館所蔵「山姥図」について」『暁斎』53号、河鍋暁斎記念美術館、1995年



〔図6〕
「石公張良」 図版：『曖遠郵荘所蔵品入札』より

註

¹ 「第二十二條 第二 毎年一回佛國巴理府ニ日本美術縦覧會ヲ開設スル」とある。『大日本美術新報』第1号、明治16年11月30日)

² Palais d' Industrie、産業宮とも称される。1855年の万国博覧会の展示場としてシャンゼリゼ公園の中央に建設された、長さ490m、幅380mの楕円形をした巨大な建物。

³ 『大日本美術新報』第5号、明治17年3月31日

⁴ 同上

⁵ *Salon annuel des Peintres Japonais - deuxième année*, 1884年、Paris

⁶ 隠岐由紀子「19世紀のパリで催された二つの日本画家新作展」『日仏美術学会会報』第22号、2002年

⁷ 『大日本美術新報』第10号、明治17年8月31日

⁸ フランスのカタログには「Aigle enlevant un marcassin.」というタイトルで記されている。

⁹ 『龍池会報告』第3号、明治18年(1885)8月3日

¹⁰ 平林彰「第二回河鍋暁斎研究発表会（平成七年四月一日）発表要旨 東京国立博物館所蔵「山姥図」について」『暁斎』53号、河鍋暁斎記念美術館、1995年

民国期中国の女性洋画家関紫蘭（1903—1986）の日本留学

武夢茹

関紫蘭は、日本と中国における美術交流が盛んであった1920年代後半から30年代前半の上海洋画壇で活躍した女性洋画家である。筆者は『しるば』1号（アジア近代美術研究会会報、2016年5月）で、関紫蘭の上海での活動について大衆グラフ誌『良友』に掲載された記事などを中心に紹介した。本稿では、関紫蘭が1927年に日本に留学したことに着目し、新たに発掘した一次資料をもとに彼女の日本での足跡を辿る。その上で、日本への留学経験が彼女の画家としての評価をどのように形成したのかについて、その背景にあった日中関係とあわせて検討する。

関紫蘭は、洋画家陳抱一（1893-1945）が東京美術学校西洋画科を卒業した後、1925年に開設した中華芸術大学で洋画を学んだ。同校

への正確な入学時期は不明だが、1927年6月10日付の卒業証書が遺族によって公開されている。翌月7月に日本に発ち、8月10日、11日の2日間にわたって兵庫県神戸市の県会議事堂で個展を開催した。〔図1〕その個展が盛況であったことが次の記事からうかがえる。〔図2〕

我が国の画家関紫蘭女士は、7月末に美術を研究するために日本に渡った。携えた作品は49点。鮑振青君が神戸にて日本のメディア、ジャーナリストたちに連絡して女士のための作品展覧会を起案し、8月10日と11日の2日間で行われた。神戸県議事堂を借りて開催された。右の図は会場の一部で、着席しているのが関女士である。二日間、参観した日中両国の男女

の知識階級は1600人余りにのぼり、盛況であったということができよう。関女士は、今は東京に赴き、帝展に作品を提出する準備をするという²。

この記事から、関紫蘭が上海から持参した50点近くの絵画作品を展示した個展は、2日間で1600人以上の来場者を記録し、鮑振青のはからいによってメディアから一定の注目を受けたことが分かる。そのメディアとは、「中国公使館、日本東亜藝術協会、神戸又新日報館社、上海時報日本支局、毎夕新聞社、華僑新聞社³」と、日中双方の新聞社が中心であったようだ。例えば、1927年8月10日付『神戸又新日報』の「洋画展」と題した記事では、個展の日時や場所の紹介に加え、《孔雀■》《西湖

一角《日夕》《花束》といった「傑作」が展示されていると報じた。さらに、『申報』1927年8月29日付における雪芬による展評「關紫蘭個展的觀感」では、「觀覽者があまりにも多いため連日夜までオープンし、日中の人士の良好な批評を得た。」と述べている。加えて「女流名画家亀高文子」が關紫蘭を訪問し「女士の色彩の鮮やかさ及び構図の巧妙さを称賛し、女士の芸術の優れた才能に感嘆した」というエピソードを紹介している。關紫蘭が日本で高い評価を受けたと述べた上で雪芬は、「我が国を振り返ってみると、どのように努力して我々の美しい国民性を光り輝くものとして表現出来るであろうか」と読者に疑問を投げ、「私は関女士の展覽会に対して相当の敬意を示し、よってここに読者に告知する。」と記事を締めくくる。このくだりから、雪芬は、日本で個展を成功させた關紫蘭の努力は、中国の「美しい国民性」を表現することにつながるとみなしていたとみることができる。

さて、關紫蘭は神戸での個展の後、9月に東京府美術館で開催された第14回二科展に《水仙花》〔図3〕を出品し、その作品が入選を果たしたことが日中双方のメディアによって報じられた。《水仙花》は個展出品作のように上海から持参した作品ではなく、有島生馬のア



〔図1〕 關紫蘭の個展、県会議事堂、兵庫県神戸市

出典：上海泓盛競売有限公司、2013年春季競売会「当代藝術与油画雕塑」出品番号：7525 URL：
<http://www.hosane.com:8080/hosane-site/auktion/detail/w107067308>



〔図2〕 關紫蘭の個展に関する報道
出典：『晨报星期画報』2卷100期、1927年9月18日

トリエで指導を受け制作した新作であったようだ⁴。1927年9月1日付『申報』では、關紫蘭を「(二科入選)の名譽を有する初めての中国女性画家」と称え、9月9日付『申報』の平分による展評「中秋節的美術聯展」も同じく關紫蘭の入選を「中国にとつてとても榮譽あることだ」と称賛した。一方、日本の報道では、1927年9月20日付『神戸又新日報』で「二科新入選の支那閩秀画家關紫蘭」というキャプションとともに彼女の肖像写真が掲載された。

〔図4〕また、『女性』1927年12月号では「新入選六人、このうち支那人の關君などは、どう見ても、當落を別にした價值がある』審査員の石井柏亭氏が、吃々の間にも、驚異の眼を張つて見せた。⁵」と審査員の石井柏亭の言葉を引いて、關紫蘭の作品を褒めた。

さて、日本で作品を発表する機会を得たほか、關紫蘭は文化学院でも学んだようだが、その詳細については分かっていない。澤村幸夫によると關紫蘭は文化学院に2年余り在籍していたようだが⁶、筆者の調査⁷によると關紫蘭が日本に滞在したのは最長でも半年余りで、1928年2月頃には上海に戻っていた可能性が高い。この時に、關紫蘭は中華藝術大学で師事した陳抱一夫妻と共に、上海を訪れた有島生馬を接待し、2月21日香取丸に乗ってフラ



〔図3〕《水仙花》第14回二科展、1927年
出典：『現代婦女』5期10月号、1928年



〔図4〕「二科新入選の支那閩秀画家關紫蘭」
出典：『神戸又新日報』1927年9月20日

ンスへ旅発つ有島を見送っている。〔図5〕

さて、1927年に発行された新聞雑誌記事で見てきたように、關紫蘭は7月に日本に到着した後、8月に神戸で個展を開催、9月に二科展への入選を果たし、日中のメディアから大きな注目を受けた。とりわけ中国では、關紫蘭の日本での活躍を国の名譽であると称える報道が目立ったことは特筆すべきであろう。なぜ關紫蘭の日本における個展の開催と二科展への入選が、中国の国家全体にとって名譽なことだとみなされたのだろうか。この点については、民国期中国における西洋美術の受容において日本が果たした役割を考える必要がある。

關紫蘭が日本に留学した1920年代後半は、日中の美術交流がとりわけ盛んな時期であった。この頃上海洋画壇は、劉海粟(1896-1994)や徐悲鴻(1895-1953)が牽引するフランス留学派と、陳抱一や丁衍庸(1902-1978)を中心とした日本留学派という「二派」が共存し、二つのグループの切磋琢磨によって発展していった⁸。とりわけ關紫蘭が指示した陳抱一は、最も早い時期に洋画を紹介した書物とされる『油画法之基礎』(中華書局、1929年)や『洋画ABC』(世界書局、1929年)を出版するなど、上海洋画壇を牽引する存在であった⁹。その陳抱一は、1914年に病で日本留学を中断し上海に一時帰国していたが、その間に劉海粟が設立した上海図画美術院で洋画を教えている。その際、陳抱一は東京の菊池石膏模型所より石膏像を取り寄せ、学生に人体デッサンの練習をさせていたという¹⁰。日本で学んだ石膏像を用いたデッサンをさっそく上海での洋画教育で取り入れようとしたのであろう。加えて、陳抱一は『民国日報覚悟』1925年10期6号に「女性肉體美的觀察」と題した文章を発表した。

人体美は絵画及び彫刻の技術において至難の事である。そのため美術家は人体の研究及び人体芸術の表現には、自身の最大の努力でもって従事しなくてはならない。技術表現において最も難しく、さ



〔図5〕向かって左端に有島生馬、中央右に關紫蘭その右隣りに陳抱一夫妻
出典：『申報』1928年2月25日

らに肉体美の精神は最も高尚で最も優美であり、これは人体芸術の唯一の貴重な条件である。(中略)人体芸術を研究するには、初めは人体の組織を理解しなければならず、まず先に芸術における解剖学の常識が必要である¹¹。

ここで陳抱一は、絵画と彫刻において人体の美を表現するためには大変難しい技術を要すると述べる。それ故に美術家は最大の努力をなすべきであるが、その最初のステップとして人体の構造を理解し、解剖学の知識を習得することが必要であると説く。黒田清輝によって開設された東京美術学校西洋画科で、人体を再現的に描くための技術を習得することがとりわけ重視され、解剖学に基づいたデッサンが行われていたことを踏まえるなら、陳抱一は同校で学んだ洋画の理念と技法を上海にも広めようとしていたことが考えられる。陳抱一を例にうかがえるように、1920年代に中国の洋画家たちは、フランスの官立美術学校とともに東京美術学校での洋画教育を模範に、何を主題にどのような技法で描くべきなのかを議論していた。

関紫蘭が日本に留学していた1927年は、まさに日本洋画界がフランスに匹敵する一つの規範としてみなされていた時期であった。それを指し示すのが、関紫蘭が入選した二科展について洋画家倪貽徳が『申報』1927年10月9日付に投稿した展評である¹²。倪貽徳は、二科展について「帝国美術展覧会と双壁をなし、フランスの新旧サロンと同じような存在である」とし、「日本に行き、仰ぎ見ることをずっと願っていた。」という。そして、二科展の会場から受けた印象について、

二科美術展覧会の会場は上野公園の国立美術館内である。上野公園は日本における文化の中心点と言える。図書館、博物院、美術学校と音楽学校全てがこの区域の中に集中している。また国立美術館の外観はずば抜けて巨大で偉大であり、内部の建築は格別芸術品の陳列に適している。我が国を回想してみると正式な国立美術館が見られず、普通の少しでも芸術品の陳列するに適した場所はほとんどない。展覧会の時になると、臨時に他の種類の会場を借りるしかなく、その狭さ、光線の不均等さは芸術品のすばらしさを少なからず減退させている。そのため私が思うにもし中国芸術を盛んにしたいのであれば、このような展覧会の場所は一つの緊急な問題である¹³。

と述べ、中国と日本における芸術作品を展示

するための設備について比較し、中国は日本に学ばなければならないと主張する。

洋画が一つの美術ジャンルとして制度化されていった1920年代の上海では、芸術作品を鑑賞する場というインフラストラクチャーと洋画教育というソフト面の両方を整備していく必要性があった。その課題に取り組むために、中国の洋画家たちはしばしば日本美術界の事例を先進的なモデルとして引き合いに出していたのである。

一方で、矛盾するようだが、中国人洋画家たちは、必ずしも純粋に尊敬の眼差しで日本を見つめていたわけではなかった。例えば、先述の倪貽徳は、二科展の展評の中で次のようにも述べていた。

二科の出品作の中には確かに現代味が見出せ、それによって西洋現代のあらゆる新派を反映している。ただ、私が思うには大部分の作品は総じて幼稚な病から離れることができていない。あるところは苦心して模倣した痕跡があり、作者の真実性を失っている。日本人による洋画はまだ模倣の時代を抜け出していない。これは言うのを憚るべきでない事実である¹⁴。

つまり倪貽徳は、芸術品を展示する建物という設備面においては日本から倣うべきことが大いにあるが、日本人洋画家による二科展出品作は西洋美術の多様な流派を反映しつつも、未だ西洋の模倣から脱することができていないと批判的な立場をとる。

この倪貽徳の言葉から伺えるような日本に対する相反したイメージは、当時の知識人によってある程度共有されていたようである。その証左として、先述の雪芬は関紫蘭の個展の展評の中で次のように述べていた。

日本での芸術に対するの愛好と尊敬は、数十年もしないうちに一つの粗野な民族社会を文明化、芸術化させ、一気に一つの新しい国に変貌させた。この点においては、だれしもが認めるのではないか。我が国を振り返ってみると、どのように努力して我々の美しい国民性を光り輝くものとして表現出来るであろうか¹⁵。

ここで雪芬は、日本を基準にして中国の美術界の現状に疑問を投げかけているのだが、その「かつて粗野であった日本」という言葉からは、中心である中国に対して日本を辺境として捉える中華思想の片鱗がうかがえる。清末から民国期にかけて社会情勢が著しく変化したことで、古代アジアにおける華夷秩序

が次第に崩れ去り、西洋に倣って近代化を早急に推し進めることが国家存続のための重要な責務となった。そして、西洋と対峙できる軍事力、経済力、文化力を高めることが目指された。そのような潮流の中で洋画家たちは、フランスや日本から洋画の知識を吸収しつつ、いかに自らの中で再構成し、中国固有の洋画を作り上げるのかという課題に直面した。つまり洋画の制作は究極的には、国家の文化力を高め、かつてアジアの中で、そして西洋に対して中国が保持していた権威を取り戻すための手段と目されたのである。そのように考えると、中国の洋画家や知識人たちにとって日本洋画界は目指すべき到達点であったと同時に、伝統的な華夷秩序の規範に照らし合わせるならば乗り越えるべき存在でもあった。このような中華思想の入り混じる日本観が、先述の倪貽徳や雪芬の言葉の背景にあった理念のように思われる。

国家戦略と美術が否応なく結びついていた時代に、関紫蘭の日本での活躍が、彼女自身の功績としてのみならず、国家全体に榮譽をもたらすものとして受け止められた。つまり、彼女の日本留学に関する熱烈な報道からは、一足先に近代化に成功した日本において中国の洋画家が認められたことに対する誇りと、王朝時代の中国が誇る権威を回復したいという思いが垣間見られるのである。中華芸術大学を卒業してまもなく関紫蘭は、日中間の文化交流の恩恵を受けるかたちで日本留学を実現したのだが、自身を取り巻く複雑な政治社会の問題に対してどれほど自覚的であったのだろうか。日本留学がその後の彼女の制作にどのような影響を与えたのか、引き続き検討していきたい。

【第40回アジア近代美術研究会における口頭発表より】

(九州大学大学院)

註

¹ 『晨报星期画報』2巻100期、1927年9月18日

² 同上。原文は次のとおり。(吾國畫家關紫蘭女士、於七月底東渡研究美術。携有作品四十九幅。鮑君振青在神戸聯絡日本輿論界為女士發起作品展覽會、於八月十一兩日。假神戸縣議事堂舉行。右圖為會場之一部、坐者即關女士、兩日參觀之中日男女智識階級、達千六百餘人之衆、可謂盛矣。關女士現赴東京、準備提出作品於帝展云。)

³ 『申報』1927年8月16日

⁴ 水谷温「帝展、院展、二科の閩秀畫家」『女性』12月号、1927年

⁵ 同上。

⁶ 澤村幸夫「中華洋畫家の群 日、佛の二潮

流」東京芸術大学百年史編集委員会編『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇』音楽之友社、1987年、224頁。本記事は、「諸新聞切り抜き」昭和6年3月15日記事（東京芸術大学附属図書館蔵）より転載されたもので、元の掲載紙名は不詳。

⁷ これまで筆者は1920、30年代に上海で発行された新聞雑誌に掲載された関紫蘭に関する記事を網羅的に調べてきたが、1928年以降に関紫蘭が日本で活動したことを示唆する記事は見当たらない。

⁸ 李超「中国近代油画略史」『東アジア絵画の近代—油画の誕生とその展開』静岡県立美術館ほか、1999年、16～19頁。

⁹ 劉建輝「日中洋画壇の架け橋—陳抱一」瀧本弘之、戦後編『アジア遊学 168 近代中国美術の胎動』勉誠出版、2013年、190頁。

¹⁰ 同上、186頁。

¹¹ 原文は次のとおり。（人體美在繪畫及彫塑の技術上は至難の事體。所以美術家對於人體的研究及人體藝術の表現、不得不僅他最大的努力來從事。在技術表現上是最難、而且肉體美的精神是最高尚最優美的、這是人體藝術的唯一貴重條件。〔中略〕研究人體藝術、始初的時候不得不了解人體的組織、就是先要有藝術解剖學的常識。）

¹² 倪貽德「二科美術展覽會觀後感」『申報』1927年10月9日

¹³ 原文は次のとおり。（二科美術展覽會の會場是在上野公園の國立美術館内。上野公園可說是日本文化的中心點。圖書館博物院美術學校和音樂學校都聚集在這一區域之内。而國立美術館的外觀尤為宏大壯偉而內部的建築尤能適合於藝術品之陳立。回想到我國不但正式的國立美術館不可得見即尋常稍能適合於藝術品陳立的場所也是絕無僅有。遇到展覽會の時

候祇得臨時權借他種會所地方的狹隘光線的不平均使藝術品減色不少。所以我想若是要使中國藝術發揚這種展覽會的場所到是個緊要的問題。）

¹⁴ 原文は次のとおり。（在二科裡的作品的確可以看出極顯著的現代味來凡是西洋現代所有的新派這裡面也應有盡有。但我覺得大部分的作品總還不能脫離幼稚病。有些地方顯出刻意模仿的痕跡失却了作者的真實性。日本人的洋畫還不曾脫離模仿時代這是無可諱言的事實）

¹⁵ 原文は次のとおり。（日本對於藝術的愛好和推尊不數十年間使粗鄙民族的社會裡一變而為文明化藝術化的新幫。這點無論那一個人都要承認的。回顧我國是應該如何努力使我們的美的國民性光輝燦爛的表現出來。）

【資料紹介】中山森彦の芸術観—九州大学中山文庫の手稿より—

松久保修平

「暑中休暇を幸に 例の道楽…… 絵畫や畫論、畫史等を少し讀んで見ましたが、其際に偶々感じました事がありますからそれを一二件茲に述べて皆様御教示を希ひ、殊に美術家諸君に向つては鑑賞家としての自分の希望を少し聴いて頂きたいと存じます、其で多少耳に障る様なことがありましたら何卒御聞流しに希いたいのであります。」¹ 控えめに語るこの言葉は、現在の九州大学医学部で教授を務めた医学研究者・中山森彦(1867-1957)による、明治43年秋に開催された美術研究会、「五月会」での講演の冒頭である。自らを「鑑賞家」とし、「耳に障る様なことがありましたら何卒御聞流しに希いたい」と語り始める森彦であるが、彼の美術批評家・美術コレクターとしての活躍は、当時はもちろん、現在に至ってもなお注目されることである。

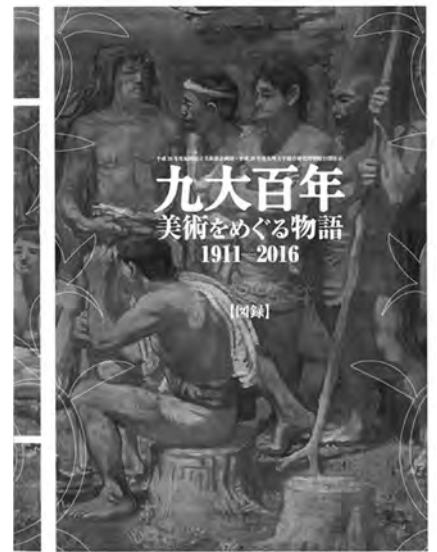
中山森彦は、慶応3年京都に生まれた。中山家は、江戸中期以来、代々天皇御所の侍医をつとめた一族であったようである。森彦は、明治25年に東京帝国大学医科大学医学部を卒業すると、陸軍軍医となり、陸軍軍医学校教官などを歴任、明治35年には陸軍省から医学研究のためドイツに派遣されている。明治40年、京都帝国大学福岡医科大学（現在の九州大学医学部の前身）第二外科教授に着任すると、大学附属病院院長などをつとめ、大正6年退官、大正12年には九州帝国大学名誉教授

となった。医学者としても名高い森彦だが、美術コレクターとしても知られ、特に博多の禪僧、仙厓和尚の作品についてのコレクションは全国でも有数のものである。また、美術家たちとの交流もさかんで、明治43年からは、水上泰生らの日本画家、洋画家矢田一嘯らとともに、美術研究会及び美術愛好家たちの懇親会である「五月会」を結成し、時には洋画家吉田博らゲストも迎えつつ、定期的に活動を行っていたようである。九州帝国大学退官後の大正11年には、福岡の美術界において中心的位置にあった福岡美術会の第1回記念展の審査委員長も務めており、その存在感の大きさがうかがえる。

今秋開催された「九大百年 美術をめぐる物語」展（平成28年10月8日（土）～11月13日（日）、福岡県立美術館ほか）²においても、「美術評論家・中山森彦の活動」として、1つのチャプターが設けられており、森彦の活動に対する注目の高まりとともに、研究の進展がめざましい近年の状況³を反映している。また、本展の展覧会カタログとともに発行された『九大百年 美術をめぐる物語【論集】』⁴（図2）には、田鍋隆男氏、植野健造氏、宮田太樹氏による中山森彦とその周辺に関する論考が収録されており、いずれの論考からも、森彦の単なるコレクターの域を超えた活発な活動と、福岡の美術界における

存在感をうかがうことができよう。

さて、現在九州大学付属図書館、中山文庫には、森彦の残した手稿・メモ等が残されている。「九大百年」事前調査の過程において、当然この資料も調査され、一部は展覧会にも出品された。筆者も、この事前調査をきっかけとして、資料の実見および整理を行う機会を得た。森彦の自筆資料は、2つの封筒にまとめられており、筆者の確認したところでは、



〔図1〕「九大百年 美術をめぐる物語」展 展覧会カタログ

合計 68 点、枚数にして 100 枚以上である。その内容は、新聞記事の切り抜き（に書き込んだもの）、広告の切り抜き、講演に際しての原稿、簡単なメモ書き等さまざまである。この資料中には、同様の内容を記した原稿が何枚も存在し、原稿を書き、赤で修正を入れ、それを清書し、また赤を入れて修正する……というような、森彦の言葉が編み上げられてゆく過程をみることができる。その中の 1 点、仙厓についての手稿は、先述の「九大百年」【論集】所収の宮田氏による論考「中山森彦と仙厓——新出資料の紹介を中心に」の中でもすでに紹介されており、仙厓コレクターとして知られながらも、これまで具体的には明らかにされていなかった森彦の仙厓に対する評価をみることができる。

本稿では、この中山文庫所蔵の自筆資料の中から 1 点を紹介したい [図 3]。冒頭の前稿用紙枠外に「菩薩、清涼の月、畢竟、空に遊ぶ、衆生の心水、淨ければ、菩提の影、中に現はる」という詩的なタイトルを付けられた本原稿は、「本日の集會に於て、何か話しをしてくれとの御所望に由り、格別面白い思出もございませんが、久しぶり諸君に御目に懸り、いろいろ愉快な御手から話しを拝聴致したく存じましたので、御辞に甘え、茲に参上致しました次第でございます」とあるように、何らかの集會での講演の準備原稿であることがわかる。冒頭部分を読み進めてゆくと、この講演の内容は、森彦が所蔵していた「狩野芳崖翁の觀音圖」の模写を実際に紹介しながら、「狩野芳崖翁の觀音圖」について話をするとしたものだったようである。この「觀音圖」とは、おそらく芳崖の絶筆として名高い《悲母觀音》[図 4] であろう。中山文庫所蔵資料の中には、『國華』などに発表された《悲母觀音》についての論文に対する森彦の感想を記したメモ等もあり、森彦が同時代の美術史研究の成果をふまえて、考えを練り上げていったことがうかがえる。だが、本資料にのこる原稿は途中で終わっており、「狩野芳崖翁の觀音圖」についての具体的な記述についてみることはできない。そのような状態にも関わらず、今回、この資料の紹介を企図したのは、森彦が本講演の「緒言」として、「藝術の大意に就て」語っているためである。「藝術」とはいつたい何者でありませうか……という問いかけからはじまるこの数ページの原稿では、森彦の藝術観が一ときには実証的に、ときには情熱的に一語られている。しばしばドイツ語での記述がみられるのは、明治 35 年からおよそ 1 年半の間、ドイツに留学していたためであろう。本稿では、この「緒言」部分についての書き起こし案を掲載し、資料の紹介を行いたい。「五月会」でのさかんな活

動や、作家たちとの手紙のやり取りをみると、森彦の特に福岡の美術界における影響力は看過できないものである。筆者の未熟さゆえ、未判読部分もあるが、その森彦の藝術観の一端をうかがい知ることが、今後の研究においても寄与するところが少なくないと思われる。

(凡例)

1. これは、九州大学付属図書館（中山文庫）所蔵の中山森彦自筆原稿の書き起こしである。
2. 24.2×33.5 センチの 400 字詰原稿用紙 9 枚で構成され、執筆の時期は不明である。
3. 文字は原則常用漢字を使用し、現段階での判読不能部分は□□、ドイツ語と思しき部分の判読不能部分は■で示した。
4. 文中の(※1)は「述」、(※2)は「詮」という字に近く、文脈の上から見ても妥当である。しかし、文字の造形上逸脱しており、確定することができなかったため、ここでは判別不能□としている。

「藝術」とはいつたい何者でありませうか……一言もつて云へば、それは人の心の表現であります。稍詳に申しますと、それは人の感覚及び表象、思考及び感情……■■■■を、ある形式 Form をもつて流露したものと

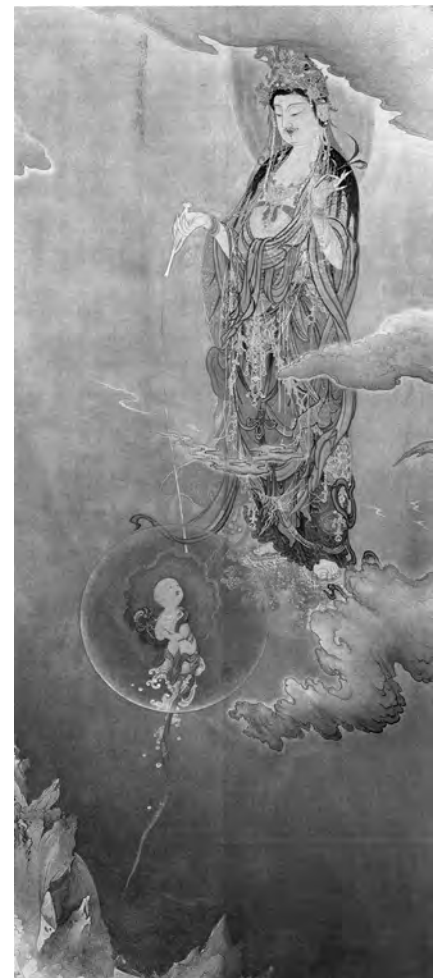


[図 2]『九大百年 美術をめぐる物語【論集】』



[図 3] 森彦資料

で、此實行に就ての本能 Trieb は、天賦としてもともと深く吾々人類の心の内に植付けられてゐるのであります。そこで所謂藝術口は其行業としての所産、靈妙なる人為創造で、それに於ては作者其人の感動した精神が發表されてみ、□て之を觀る人は、已の心の内に同感共鳴を覚えさせられるのであります。そ—してそれは又時間的一時代的、並に國土的一自然的に密接な關係をもつてゐる特徴が顕現されてゐるのを洞察することが出来ます。此創造の形式及び内容、その優劣及び高低等に関しては、勿論、種々雑多であります、要するに藝術に於ては、常に作者其人の人格を現はし、其民族及び國民に固有する特性を示し、尚、その上当世流行の時代的思潮を反映してゐることは確實でありまして、これ等の諸性質は藝術の觀察及び批判に於て注目を逸すべからざる大切な價値であります。藝術が人の心を鼓舞して感動させ、損益得失の外に超絶して無關心なる純粹愉快所謂■■■■を惹起し、何等の抑制も無く、又何等の慾念を交へず、尚、又苦々しいあとひきや、不慮の□りを將來することも無く、至極自由に興味津々、實快悦適、讚歎措く能はざらし



[図 4] 狩野芳崖《悲母觀音》1888 年（明治 21）

東京藝術大学 重要文化財

め、盡ろな楽みを受感させることは、一般に其觀賞に於て吾々が經驗する心理過程であります。そこで今、此精神現象を古今東西多般の藝術に就て、觀察してみますと、藝術が、時を距て、國土を異にしても、苟もそれが藝術として成立する價值があるものであつたならば、心ある人に於ては決して没交渉のよそよそしいものでは無く、必ず喚發されて、常に感應共鳴を覚えさせられるのは争ふべからざる事實であります。一例を申しますと、歐羅巴、主に佛蘭西及び西班牙、其他ベルギー、独逸、瑞西、澳太利、魯星亞等諸所に散在する所謂旧石器時代、先紀元二万五千年前、少なくとも一万年前に生存した原始人類が象、口、鹿等、野獸の骨、角、牙等に彫つた彫刻及び洞窟の石壁に描いた彩画に、現代の文化人を驚歎させ、一時其信偽を甚疑はれた位に、精妙を極めた至極立派な藝術と稱すべき創造があると云ふことは、實に興味あることではありませんか。これを吾々の時代に就て觀ても、今でも大画傑として尊敬されてゐる、かのセザンヌ、ゴッホ、ゴーガンの繪画の如き、又かのピカソ、ブラック等の所謂野獸派の繪画の如き、当初、その本國に於てすら全く不可解で、價值ある藝術としては、かなり永く一般に認められなかつたのでありますが、漸次其評價を博し、今では我日本に於ても著しく、その感化影響が見受けられると云ふ次第であるのは、前口(※1)の關係を頗る雄辨に物語つてゐると存じます。

所口(※2)、藝術それ自身を、吾々が、尊重する所以は、職として彼の者が、今述べました様な、至極好ましき精神現象を、常に吾々の心の内に惹起す効力を存在してゐるが爲に外ならないのであり、若しこの性能に於て缺陷があるものであつたならば、作者が如何にそれを藝術だと吹聴しても、到底、本物として貴ぶべからざるものであることは申す迄もないのであります。所が今日、實際、世間にはこの種類の似而非なる化物が非常に澤山あり、故、富岡鐵斎翁の子、健藏君の如きは「文展は害毒を天下に流すものである」と大唱されたことがあり、私たちはそれほどには思ひませんが、とにかく現在、堂々たる公開の展覽會に於て、藝術として如何がはしきものが多々あるやうに存じますことに就ては至極同感でございます。承れば近く、國際美術展が当地に於て開かれるやうであります、そこに公開されるものが果してどんなものでありませうか、諸君の内には、同會の會員になつて居られる御方もありますので右御鑑定の上の御意見を拝聴することが出来ると私は坐して御待申して居るのであります。要するに藝術は決してみてみへず、きゐてきこへず、味つて味へないものでは無く、古今

東西無差別に賞讃されるものであり、そ一して此事由たるや畢竟するにそれが一般に人間本来の心の憧憬、欲求を眞剣に表現したのなるが爲に基くので、吾々觀者がそれに同感共鳴するのは、とりもなほさず精神的投合一致、所謂「默契神會」で、所口(※2)、それは自分の心の影をみてゐるのであつて、若しもこの心に不備缺點があれば、立派な藝術でもその表現がはつきり同感されず、うっかりしていると己れの心のくるひから、とんだ見当違ひをしたり、又假装した似而非のものが、一見よくみえ、すつかりだまされてしまひ、あとで熟と anschauen (觀照) すると、自分ながら恥かしき思ふことが、實際、吾々の經驗上、甚多いのでありますから、とにかく藝術の觀賞に於ては、至極まじめに落着いて、深く遠く、靜に■■■觀ると云ふことが、何よりも大切であることを、呉々も御注意ありたく、私は先もつて諸君に希望する次第であります。□

結局、藝術の最內的及び根元的本質は人のまごころの反映、Spiegel■■■seele、精靈の影像に歸着すると云はざるを得ないのであり、そ一して其觀賞に於ける快樂、いつみてもその盡るなき特殊の心的状態の如きは、藝術以外に於ては、世上、どこにも感得されないものでありますから、この意義に於て、藝術は今日、文化人の決して無視すべからざる日常生活に於ける必需なるもの……このせち辛い世に於ける「起死回生」の一本尊として觀迎すべきもので、人格の修養の一科として重すべくものと確信し、この意味に於ける生の母なる藝術の礼讃を、大方諸君と共に實行せんことを切に希望するものであります。そこで、我東亞の美術—繪画及び彫刻に就て、一言致しますと、要するに、それは今先に述べました、諸般の關係に於て、意味深長、一種獨特の創造で、これに由て觀者をして興味湧然、悠々閑々、識ずしらず淨化されて、不可思議の理想を逍遙する□あらしめ、一旦これを得ては、亦以て終生忘るる能はざる欣快□樂の念に耽らしめるものが、多々あるのであります。就中、其宗教美術には、特に深遠壮大なる長所を發揮し、西洋のそれに於ては、絶て觀賞する能はざる崇高、神逸の特徴を具備してゐるものが少なくないのであります。これを我日本の美術に就て觀ますと、飛鳥朝を経て、奈良朝に亘り極盛を致し、而して其餘勢衰へず、各時代の遺憾なく發揮した平安王朝、藤原時代及び鎌倉時代に於ける佛教彫刻の如き、將又平安王朝、藤原時代及び鎌倉時代に於て隆興した國粹的佛画及び宗教的繪卷物の如き、どちらかと云へば、温和、優美、明快、絢麗の趣致を長所とするものであります、今やこれ等は我日本獨得の美術精華中

の極大行為として、一般國際的に承認せられて名声を博してゐるのであります。史を参照してみますと、元來佛教の信仰は我日本に於ては其故地印度及び支那等とは全く其關係を異にし、時に多少盛衰不盛はありましたが、将来以後歴史あまり衰□したことは無く而して繼續され、各宗高德の輩出も多くあつたのであります、宗教美術に関しては、足利時代以來、我等の生代明治の治世に及び□□して□は、而も各代、名匠は決して乏しくなかつたありましたが、Le ■■■ gottes! 何人も此方面の傑作を大成したものは皆無であつたのであります。然るに、ど一でありませう?! 吾々の生代、狩野芳崖翁六十一歳—明治二十一年の絶筆觀音図を、熟々觀察しますと、今や漸く空谷足音、それは實に神逸精妙を極め、唯に國粹復古として斬然頭角を顯はしたものと稱すべきものであるのみならず、ツ経営慘憺、意匠豊富、壮美優美を尊□して巧に先人未發の妙逸を啓發し、古今東西を通し、空前援群の崇高偉大なる宗教的繪画傑作として藝術上、最高位に置くべく、確かに其構成表現を具有してゐることは驚異讚歎、唯々觀喜の至りで感興無盡、而して忘る能はざるものあるは、決して偶然ではなく、畢竟するにこの成功は職として翁人格の魁偉、其研精の苦心並に明治聖代文藝の覺醒に於ける時代思潮の感化に基くものと私は判断して疑はないのであります。これより、私は不安ながら翁のこの画に関する造詣の一端を窺ひそ一して茲に其神逸精妙を讚美しやうと存じます。

原稿はここで終わつており、続きを読むことはかなわない。だが我々は、ここに森彦の芸術觀の一端をたしかにみるができるやうに思われる。文章のほぼすべてが、直接的に森彦の芸術觀を示しているため、筆者が解説のようなものを語ることはせず、あくまで資料の紹介にとどめたいが、簡単に本原稿の内容を振り返ると、冒頭の部分にその内容が集約されていることが理解されよう。すなわち、森彦にとって芸術とは、「人の感覺及び表象、思考及び感情」を發露する、という本來的に「人類の心の内に植附けられてゐる」本能に基づく所産であり、そこでは、作家個々人の「感動した精神」が現れ、鑑賞者は「己の心の内に同感共鳴を覚えさせられるので」ある。森彦の主張する芸術の特性は、古今東西の區別なく普遍的なものであり、これは「それが一般に人間本来の心の憧憬、欲求を眞剣に表現したのなるが爲」である。自己の表出を重んじる芸術觀は、いわゆる白樺派によつてセザンヌ、ゴッホ、ゴーギャンらポスト

印象派の作品が受容された明治末期から大正期にかけての思潮と歩みを近しくするものであり、そのことは上述の宮田氏による論考でも指摘されている³。森彦のこうした芸術観が、「五月会」などの会合や、誌面への掲載を通して、周囲の芸術家たち、あるいは知識人たちにどのように受容されたのか、そしてそのことが、福岡の美術動向とどのような関連を持つのかについては、今後の研究が待たれるところである。

本原稿では、自らを「鑑賞家」とする森彦ならではの指摘も見受けられる。森彦によれば、作り手の心の表出としての芸術に、我々が「同感共鳴」するのは、「精神的投合一致」によるものであって、しかるに、鑑賞者の心に「不備缺点があれば、立派な藝術でもその表現がはつきり同感されず、うつかりしていると己れの心のくるひから、とんだ見当違ひをしたり、又假装した似而非のものが、一見よくみえ、すつかりだまされてしま」うので、鑑賞にあたっては「至極まじめに落着いて、深く遠く、静に」観ることが重要であるらしい。そして、森彦にとって「藝術は今日、文

化人の決して無視すべからざる日常生活に於ける枢需なるもの……このせち辛い世」での、「起死回生」の一本尊として観迎すべきもの」なのである。美術コレクター、美術批評家として、近代福岡の美術界にも影響力をもった森彦であるが、この一節からは、学術的な関心以上に、芸術を愛好する「鑑賞家」としての強い思いを看取できるように思われる。そしてこのことばは、100年近くの時を経た現在の我々にも通ずるところがあるように思えてならない。

(九州大学大学院)

註

¹ 明治43年に福岡日日新聞に4回にわたって「鑑賞家としての画論」として掲載された講演録の冒頭部分。紙面に赤で書き込みを入れた切抜きが、九州大学付属図書館中山文庫に所蔵されている。

² 近年の中山森彦に関する研究の状況として、以下を列挙しておく。

川上貴子「仙厓と中山コレクション」九州大学研究プログラム・研究拠点プロジェクト報告書 2006～2007年度『九州大学P&P 大学

とアート 「公共性」の視点から』九州大学、2007年

吉田暁子「隠されたコレクション—中山森彦旧蔵品調査の経過報告として—」『福岡市美術館研究紀要』第3号、2015年

伊藤絵里子「あるコレクターの視点から」『伝説の洋画家たち 二科100年』展図録 東京都美術館・大阪市立美術館・石橋美術館、2015年

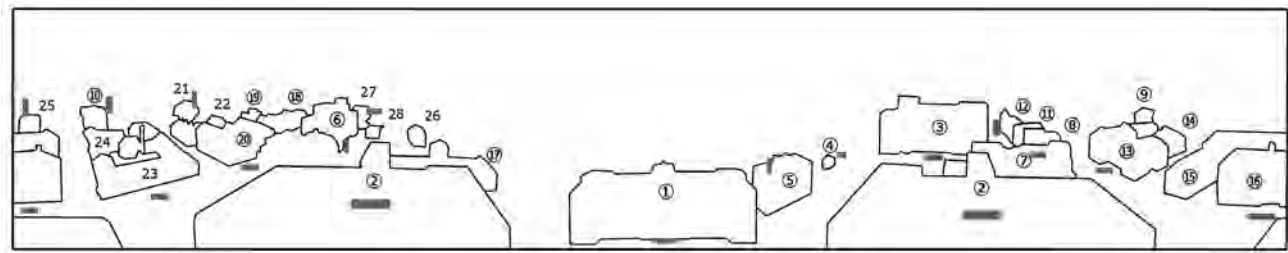
「九大百年 美術をめぐる物語」展図録、福岡県立美術館・九州大学総合研究博物館、2016年

田鍋隆男「中山森彦博士と五月会」、植野健造「福岡市個人所蔵・中山森彦宛の美術家の書簡」、宮田太樹「中山森彦と仙厓—新出資料の紹介を中心に—」『九大百年 美術をめぐる物語【論集】』九州大学総合研究博物館、2016年

³宮田太樹「中山森彦と仙厓—新出資料の紹介を中心に—」『九大百年 美術をめぐる物語【論集】』九州大学総合研究博物館、2016年、68-69頁



〔図1〕真隅太荘《九州帝国大学全景》



- | | | |
|--------------------------|-------------------|---------------------|
| ①本部第一庁舎 (1925年) | ⑩第二学生集会所 (1924年) | 21 地質学教室 (1923年) |
| ②工学部本館 (1930年) | ⑪学生食堂 (1928年) | 22 試金室 |
| ③旧応力研生産研本館 (1925年) | ⑫第一分館 | 23 第二分館 |
| ④正門門衛所 (1914年) | ⑬水力実験室 | 24 電力実験室 |
| ⑤本部第三庁舎 (1925年) | ⑭機械科実験室 | 25 河海工学実験室が (1925年) |
| ⑥応用物質化学機能教室 (1927年) | ⑮材料強弱学実験室 (1918年) | 26 仮製図室 |
| ⑦保存図書館 (1925年) | ⑯工学部事務室 | 27 造船学実験室 (1921年) |
| ⑧旧文学部心理学教室 (1927年) | ⑰第四分館 | 28 変電室 |
| ⑨松原厚生施設 (1928年) | ⑱化学教室 (1919年が) | |
| ⑲超伝導システム科学研究センター (1931年) | ⑳第三分館 | |

※ 灰色四角……名称記入用と思しき短冊の記入箇所

〔図5〕《九州帝国大学全図》描き起こし図 (筆者作成)

九州大学には、日本近代美術史を飾った画家の作品が多く所蔵されている。これらの多くは九州帝国大学時代に制作され、現在まで保管されてきたものである。九州の大学ということもあり、児島善三郎、和田英作など地元出身または九州出身作家の作品が多い。2016年10月より福岡県立美術館にて開催された「九大百年 美術をめぐる物語」展に向けた調査に参加させていただいた過程で、そうした九大所蔵の多くの作品を目にした。

その中で、一枚のパノラマ図に出会った。横長の額装で、ある建物の上から周囲の建物をぐるりと俯瞰するように、およそ300度の画角で中心から左右に展開するパノラマ図である〔図1〕。サインから、作者は福岡出身の画家である真隅太荘であることが分かる。また、描かれた建物から箱崎キャンパス、特に現在の理系地区の旧工学部本館の屋上からの視点で描かれたものであると分かる。元々近代建築や廃墟に興味がある私は、現在建物が解体されつつある理系地区、そして現在ひっそりと保管されている本図のあり方に共通するものを感じ、移転を控えた今もっと注目されても良いのではないかと思い、本図のこと

をもう少し明らかにしたいと思った。そこで、まず不明である本図の制作年代を明確にしようと思に至った。手段として、まず描かれている建物を特定し、その建築年代から考察しようと考えた。

その前に、真隅太荘について少しばかり紹介する。真隅太荘 (1893-1972) は志賀島出身の洋画家であり、主に福岡を拠点として活躍した。太平洋画会研究所に学び、福岡初の画家グループのアカシア会の設立、福岡の画家たちを中心とした二科西人社の結成に関わっている。九州大学とも関係が深く、1923年 (大正12) から約20年間 (少なくとも1942年 (昭和17) まで) 九州帝国大学農学部事務室嘱託として「教授用描画」の仕事に雇われている。講義などに用いる図を製作していたようである¹⁾。また、1935年に発足した美術部で、部員の指導にあっていたようで、部員と共に写真に写る真隅太荘の姿が確認できる²⁾。

また本図の形式について補足すると、俯瞰のパノラマ図という形式は、大正から昭和にかけてツーリズムの流行に伴い広まった観光地の地図に多く見られる。特に、吉田初三郎が多く描いたパノラマ図が代表的である。形

式もさることながら、特徴となるランドマークに名称を書き込むための短冊が描きこまれる (貼り付けられる) という形式も共通している。真隅太荘は短冊に建物の名称は記載していないが、この形式に倣って箱崎キャンパスの建築群を描いていると思われる。

本図に戻り、図中に描かれた、現在も箱崎キャンパスにおいて見ることのできる建物から確認していく。『平成24年12月九州大学箱崎キャンパスにおける近代建築物の評価報告書』など、建築年、増改築年などのデータが詳細に記載された資料があり、本図の制作年代を絞るのに適しているためである。以下記載の建物の名称はそれらの資料に拠る。名称後の括弧内は建築年である。元号は省略する。

中央：工学部本館 (1930年)

中央から右へ：本部第一庁舎 (1925年)、本部第三庁舎 (1925年)、正門門衛所 (1914年)、旧応力研生産研本館 (1925年)、保存図書館 (1925年)、旧文学部心理学教室 (1927年)、松原厚生施設 (1928年)

中央から左へ：応用物質化学機能教室 (1927年)、高温化学実験教室 (1932年)、超伝導システム科学研究センター (1931

年)

以上が、図中で目立ち、かつ現在視認できる（一部既に解体作業中の）建築物である。この中で最も新しいのが、高温化学実験教室（1932年（昭和7））であるが、応用物質化学機能教室との間に存在し、高温化学実験教室と同時に建造された屋根つきの渡り廊下が確認できないこと、描き方がかなり曖昧であることから、一応保留とし、一番新しい建物としては超伝導システム科学研究センター（1931年（昭和6））を挙げる³。ここで、現存するが描かれていない建物として、記録資料館（1937年（昭和12））が挙げられる〔図2〕。旧応力研生産研本館（旧法文学部棟）の前にある、かつての法文学部演習室であり、現在は記録資料館産業経済資料部門の施設となっている。よって、この時点で制作年は1931年から1937年の間であると考えられる。これは真隅太荘が九州帝国大学で勤務した時期とも重なる。

図中で目立つ建物の多くが意外と現存していると判明したが、現存しないものも多く有る。以下現存しない建築物を挙げる。名称は年代、資料によって異同があるため、基本的には『九州帝国大学要覧』、『九州帝国大学一覽』の名称で、先に出したおおよその制作年代に近い時期の標記を用いる。今回の調査では建築年が判明しなかったもの（工科大学時代からあると思われる建物）については、建築年を記載していない。

中央から右へ：第二学生集会所（1924年）、学生食堂（1928年）、第一分館、水力実験室、機械科実験室、材料強弱学実験室（1918年）

中央から左へ：工学部事務室、仮製図室（1925年）、造船学実験室（1921年）⁴、第四分館、化学教室（1919年カ）、第三分館、地質学教室（1923年）、試金室、第二分館、電力実験室、河海工学実験室（カ）（1925年）、（材料強弱学実験室）

これで、本図に描かれている建物のおおよその名称、当時の用途が判明した。しかし、

先に絞った年代前後に新たに建った建物、増築された建物について詳細は明らかになったが、あまりに微小であったり、ちょうど描かれない角度にある建物であったりと、本図に反映されていることを確認することは困難であった。

ここで、昭和初期の地図を見ていると、応用物質化学機能教室が建つと同時に、高温化学実験教室の西側の位置に変電室が作られており、それに隣接する形で1932年に高温化学実験教室が建ったということが判明した〔図3〕。つまり、1932年以前から応用物質化学機能教室の裏には建物があったということが分かる。もし応用物質化学機能教室の裏に描かれている建物が高温化学実験教室ではなく変電室であったとすると、描かれた大学の様子は1931年の超伝導システム科学研究センターが建つ以降、1932年に高温化学実験教室が建つまでの間のものと、かなり絞ることができる。真隅は建物の装飾などの特徴もある程度しっかり描いており、現在応用物質化学機能教室と高温化学実験教室の間には角度からしても十分に確認できる位置に渡り廊下があるので、もし当時見えていたならば描いているものと思われる〔図4〕。したがって、断定はできないものの、ここに描かれている建物は高温化学実験教室ではなく変電室であったと考えられ、本図はおそらく1931年から1932年の間の制作と見てよいだろう。

では、何故この時期に本図が制作されるに至ったのだろうか。考えられる出来事として、1930年の工学部本館の竣工がある。1923年（大正12）12月に工学部本館が全焼してから、少しずつ周囲の建物の整備、再建が進み、ほぼ7年後の1930年（昭和5）11月に工学部本館が竣工している。また、1931年は九州帝国大学創立20年という区切りの年でもある。区切りの年に、当時のモダンな建物が並ぶ大学らしい景色を取り戻せたことを記念して、農学部で囑託として勤務していた真隅太荘に本図の制作が依頼されたものと思われる。

現在、真隅太荘の描いた大学の風景は本部

周辺以外ほとんど残っておらず、多くは別の建物が建っているか、工事の防音壁の中か、更地である。こうした建物の保存が難しいとされる中で、本図のように建物の様子を詳細に記録している作品は資料的価値もかなり高いと思われる。今日も着々と、箱崎地区が更地になっている。まだ真隅太荘が歩き描いた建物と風景が残っているうちに、本図の写真を片手に箱崎キャンパスを歩いてみることをおすすめする。

（九州大学大学院）

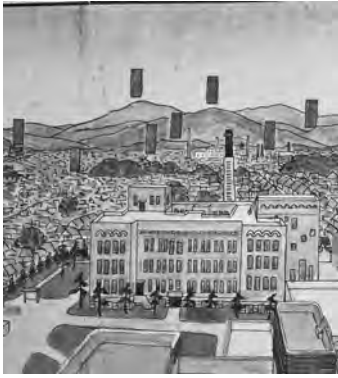
註

¹ 『九州帝国大学要覧』（1926年（大正15））に掲載された「記念供覧建物別陳列品、通俗講演会」の中に、農学部気象学教室の展示「雲に関する写真及装置目録及説明」がある。そこで展示された「雲の高さ」を示す図の制作が「真隅君画」となっている。

² 『写真集九州大学史：1911-1986』に「美術部（昭和14年）」とされる写真が掲載されており、その最前列中央に学生らと共に写っている。写真の右下には「1939.6」と書かれている。

³ 渡り廊下については、『九州帝国大学要覧』昭和8年度版「建築工事」の項、「昭和七年度中に於て施設したる建築工事」として「工学部高温化学実験教室、同渡廊下」との記述があり、ほぼ同時に建造されたものと見ることができる。

⁴ 『写真集九州大学史：1911-1986』（1986年）に「戦前の箱崎キャンパス（四方回転図）」として本図が掲載されており、解説には「中央が大学本部、本部の左右は工学部本館屋上、左右両端は造船学教室」となっている。しかし造船学教室は航空工学教室と応用物質化学機能教室の間にあつたため、この位置で描かれることはない。同じく赤レンガの建物であるため、材料強弱学実験室と見間違えたものと思われる。



〔図2〕《九州帝国大学全景》部分、旧法文学部演習室
 (写真右は『「平成17年度九州大学箱崎キャンパス内歴史的資源の現況調査」成果報告書』(九州大学, 2007年2月)より、写真左は筆者撮影(16. 10. 17))



〔図3〕1932年以前の地図(『九州帝国大学一覧 昭和七年』より)



〔図4〕《九州帝国大学全景》部分、高温化学実験教室と渡り廊下の写真
 (写真は『「平成17年度九州大学箱崎キャンパス内歴史的資源の現況調査」成果報告書』より)
 本図は南側、応用物質化学機能教室を裏手から見るように描かれており、写真は渡り廊下を北側から撮影している。

タイ調査隊報告書

本調査は2016年8月18日より
8月23日にかけて行われた。
これは、その調査の記録である。

隊長：後小路 雅弘
副隊長：高曾 由子
記録係：中島 由実子



MOCA

決して手抜きではない。

MOCA

ネオトラと呼ばれるタイ画
が ぶらりと並んでいる。
BACCが若手の作品が主で
あるのに対して、こちらはタワン
タチャニーなど 有名作家の
作品が多く並んでいる。
仏教的主題の色とりどりの
作品群が印象的。

記事の西置は
おみやそバングワ
地図に沿ってます



Numthong Gallery (ナムトンギャラリー)は

ナムトンエム
コレクションを展示する
ギャラリー。
コレクションは主に
タイの近現代作家の作品。

タイの美術の古いもの、特に仏像や
彫刻、工芸などが見られる。特に
正面の建物は仏像がぶらりと並んで
いて圧巻。一部は工事中で見ること
ができず。ギャラリーでは王女様の
研究に力を入れた展示があり、王国に
あることを実感しました。



Numthong (ナムトン) エム

ナムトンエムのご厚意でモンテイン・アンマーの
家に行くことに。家は改装されて現在
一階はカフェに。以前の趣はわずかに
残っており、庭先にはモンテインの作品
が置いてあった。二階では、モンテインの残した写真資料
の整理を行うためのスペースになっており、息子さんとスタッフが
作業をしていた。

国立博物館



Kong (コン) さん
(Suebsang Sangwashi rapiban)



今回の調査で特に
お世話になった。すごく
親切で気が利く方。
チュラロンコン大学の先生
とても若い。

Hall of Sculpture
シンピラシー記念館

ホールの方には
シンピラシー
やその弟子が
作った彫刻がぶらりと
並んでいる。王様の金剛像や兵士の彫像
など、人物像がほとんどである。
記念館の方にはシンピラシー遺愛
の品がならぶほか、タイ近代美術の代表作が並ぶ。



Judha (ジュダ) さん

2日目から同行
して下りました。
考案する時に
小指と唇に
あてる。



Topic ①

タイには
曜日の色があって、
国王、王妃の色は
誕生日の曜日色！
町のいたる所に
二色の旗が
7/7 してみまろう。

シリパコーン大学ギャラリー。主に
大学の学生や卒業生の展覧会を
行っている。



Art Center
Silpakorn
University

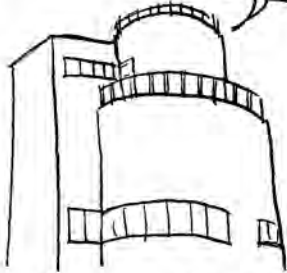


Sutee (スティー) さん

長さな方。以前福岡トリエン
ナレに出品されていたご縁で
今回お会いしました。
シラパコーン大学の先生。



BACC



王座はこんな感じ

バンコク芸術文化センター

中は回廊式になっていて、若手アーティストの
作品発表の場。ギャラリーと美術系の書店や
雑貨店が立ち並び「アート複合施設」と
いう感じ。客層もひとさわ若い。

Kamol (カモ) 先生

色々と有意義なお話を
お伺いしました。

タイの美術、現在
などについて、
主に
お伺いしました。



右ラドンコーン大学にて。大学のギャラリーは歴史
があり、今又びタイの現代美術の多くの作家
を輩出して来た。しかし、業務縮小に伴い
数年後に閉められることが決定したらしい。

Congratulations!!



国王の色: 黄
王妃の色: 水色

男女同い
カウチン
暑さ...

4日目、大学の卒業式に遭遇。
日本のものとは異なり、大規模で
非常に華やかでした。



王宮、エクハルト寺院
(ワット アラクオ)

キラキラと光るエクハルト寺院。
壁面には鏡がモザイク
状に無数に貼って
ある。寺院を囲む
壁面に描かれた
ラーマキーン物語は
圧巻。17世紀、ラーマ
5世が建立したもの。



女の人は七ヶエ
く可して礼拝する。

Nilubol Khoruamdej
(ニルボールコルアムデ) 先生

ホーチン美術学校の
先生。旦那エムも先生。
戦前タイを訪れた日本の
美術家についてお話もつかりました。



また行きタイ



【附録】

アジア近代美術研究会 開催一覧

第0回

日時：2004年4月29日（木）13：30～
場所：石橋美術館 講座室
発表：金正善（九州大学大学院）
「藤島武二の朝鮮表象」
後小路雅弘（九州大学）
「植民地の美術館」

第1回

日時：2004年9月4日（土）14：00～
場所：佐賀県立美術館 研修室
発表：松本誠一（佐賀県立美術館）
「画家のサイン—岡田三郎助の場合」
伊藤絵里子（九州大学大学院）
「仏陀と聖母子—古賀春江作《生誕》の図像について」
見学会：佐賀県立佐賀城本丸歴史館

第2回

日時：2004年10月9日（土）16：00～
場所：福岡アジア美術館
内容：「チャイナ・ドリーム 描かれた憧れの中国—広東・上海」
展鑑賞
解説：ラワンチャイクン寿子、堀川理沙、後小路雅弘

第3回

日時：2005年2月6日（日）13：30～
場所：石橋美術館
発表：後藤耕二（福岡県立美術館）
「古賀春江研究・補遺—寓意としての超現実」
後小路雅弘（九州大学）
「未完のシンフォニー—青山熊治《九大工学部壁画》の自然観」
見学会：「筑後と九州の画家たち—新収蔵品紹介をかねて」展

第4回

日時：2005年6月26日（日）15：00～
場所：石橋美術館
発表：西横偉（熊本大学）
「豊子愷（1898—1975）と岡本一平（1886—1948）」
植野健造（石橋美術館）
「ある美術館コレクションの50年」
見学会：「名作ものがたり 青木繁《海の幸》の100年」展

第5回

日時：2005年12月23日（金）14：00～
場所：石橋美術館
発表：後小路雅弘（九州大学）
「アジアのキュビズムあるいは『国民の創成』」
名方陽子（九州大学大学院）
「日本近代美術における「ふるさと」の創造—萬鉄五郎の場合—」
見学会：「絵のなかのふたり」「フィルムのなかの画家たちⅡ」

第6回

日時：2006年4月1日（土）13：30～
場所：福岡市美術館
発表：伊藤絵里子（九州大学大学院）
「古賀春江作《生誕》における図像の源泉と創意—大正12年のスケッチ帖から—」
坂本育美（九州大学大学院）
「生きてゐる画家の戦後—松本竣介《彫刻と女》試論—」

第7回

日時：2006年4月15日（土）13：30～
場所：福岡アジア美術館
発表：樋口とも子（九州大学大学院）
「金煥基「つぼと女たち」に関する考察—戦争の中に描く楽園」
後小路雅弘（九州大学）
「アジア美術のゴーガン受容とアイデンティティ形成」

第8回

日時：2006年8月6日（日）13：30～
場所：福岡アジア美術館
発表：ラワンチャイクン寿子（福岡アジア美術館）
「日治時期台湾美術的〈地域色彩〉」展によせて—展覧会受け手として考えた二、三のこと—
黄ブンユ（九州大学大学院）
「日本統治期台湾近代美術—研究の現状—」
羽田ジェシカ（九州大学）
「台湾美術史研究に関する一考察」

第9回

日時：2006年11月11日（土）15：30～
場所：福岡アジア美術館
発表：ラワンチャイクン寿子（福岡アジア美術館）
「陳進《サンティモン社の女》—表現の特色と制作意図—」
後藤耕二（福岡県立美術館）
「古賀春江研究《サーカスの景》」

第10回

日時：2007年9月2日（日）14：30～
場所：石橋美術館
発表：植野健造（石橋美術館）
「街の中の美術—建築、彫刻、モニュメントなど— 序説」
後小路雅弘（九州大学）
「アジアに就いて」

第11回

日時：2008年1月12日（土）15：30～
場所：福岡アジア美術館
発表：樋口とも子（九州大学大学院）
「官学派の朝鮮古蹟調査と近代美術—高句麗古墳壁画を中心に」
見学会：特別展「民衆の鼓動—韓国美術のリアリズム 1945～2005」
常設展「開幕！カラクリ劇場」「もうひとつの「韓流」！—韓国現代美術 1962—2004」

第12回

日時：2008年7月19日（土）14：00～
場所：福岡アジア美術館
発表：後小路雅弘（九州大学）
「帝国日本の植民地・占領地における〈公〉の美術—官設美術展覧会と宣撫工作—」

第13回

日時：2008年10月4日（土）14：00～
場所：福岡アジア美術館
発表：後小路雅弘（九州大学）+高山百合（九州大学大学院）
「ビエンナーレ多発地帯に行く—その1. シンガポールと台北」
堀川理沙ほか（福岡アジア美術館）

「ピエンナーレ多発地帯を行く—その2.ポスト・オリ
ピックの中国」

第14回

日時：2008年11月16日（日）14：00～

場所：福岡アジア美術館

発表：後小路雅弘（九州大学）

「そして巡礼はつづく—韓国のピエンナーレ」

高山百合（九州大学大学院）

「資料紹介—『台湾日日新報』掲載 台湾総督府壁画関
連新聞記事について」

第15回

日時：2009年2月21日（土）

場所：大分大学且野原キャンパス

発表：藤原由莉（大分大学大学院）

「大分大学所蔵作品の概要」

田中修二（大分大学）

「小さな大学の小さなコレクション。どうする？」

後小路雅弘（九州大学）

「大学とアート—九州大学の事例から」

第16回

日時：2009年4月25日（土）14：30～

場所：福岡アジア美術館

レビュー：春のソウルの展覧会

①後小路雅弘（九州大学）

「モダン・コリア再発見」（徳寿宮美術館）

②高山百合（九州大学大学院）

「李王家旧蔵日本近代洋画展」（国立中央博物館）

発表：後小路雅弘（九州大学）

「〈大東亜〉戦争と美術交流—仏領インドシナの場合」

ラワンチャイクン寿子（福岡アジア美術館）

「報告：〈東アジアの官展〉へ向けて」

第17回シンポジウム「コレクションと美術」

日時：2009年6月21日（日）13：00～

場所：石橋美術館

内容：

1. 福岡ゆかりの大実業家と美術蒐集

【発表】

①黒田泰三（出光美術館）

「出光佐三と出光コレクション」

②森山秀子（石橋美術館）

「PASSION石橋正二郎生誕120年を記念して—コレクシ
ョン形成の原動力」

2. 浅川伯教の韓国陶磁蒐集

樋口とも子（大阪市立東洋陶磁美術館）

「浅川伯教の朝鮮陶磁研究と日本近代の朝鮮陶磁受容
—鈴木正男氏寄贈・浅川伯教が愛した韓国のやきもの
展によせて」

第18回

日時：2009年11月14日（土）13：30～

場所：九州大学箱崎キャンパス 旧工学部本館会議室

発表：高山百合（九州大学大学院）

「大正期文展における「水浴図」—岡田三郎助《水浴の
前》試論—」

後小路雅弘（九州大学）

「青山熊治《九州大学工学部壁画》研究（拾遺）」

第19回 シンポジウム「日本の植民地統治と美術活動」

日時：2010年2月27日（土）10：30～

場所：福岡アジア美術館

モデレーター：後小路雅弘（九州大学）

発表：ラワンチャイクン寿子（福岡アジア美術館）

「日本における朝鮮美術、台展・府展紹介の現在地点
—まだ見ぬ展覧会に向けて」

金英那（ソウル大学）

「朝鮮美術展と韓国近代美術」

顔娟英（中央研究院歴史語言研究所）

「官展の自画像と女性像—日本統治期における文化アイ
デンティティー」

第20回 シンポジウム「菊畑茂久馬の《絵描きと戦争》をめぐって」

日時：2010年3月13日（土）14：00～17：00

場所：福岡市美術館

内容：『絵描きと戦争』（RKB毎日放送創立30周年記念番組 1981
年9月13日放映 85分）鑑賞

講師 菊畑茂久馬

コメンテーター 山口洋三（福岡市美術館）

第21回「コロキウム：美術と教育—キュレーション（展覧会企画）と
いう方法」

日時：2010年6月5日（土）13：10～

場所：福岡アジア美術館 会議室

テーマ：日本における美術館教育の歴史と現状

モデレーター：後小路雅弘（九州大学）

発表：岩永悦子（福岡市美術館）

「コレクション／コネクション展福岡市美術館の30年
—関連事業「ジュニアキュレーター見参！」を開催して」

蒲池昌江（福岡アジア美術館）

「アジアのアーティストによるワークショップの可能性
—「愛宕トリエンナーレ」をめぐって」

古沢ゆりあ（九州大学大学院）

「大学と社会と美術をむすぶ—九大生AQAプロジェクト
の挑戦」

第22回

日時：2010年8月29日（日）13：00～

場所：石橋美術館 研修室

発表：森山秀子（石橋美術館）

「古賀春江の絵画と詩」

伊藤絵里子（石橋美術館）

「古賀春江と長崎—《山ノ手風景》（1928年）を中心に」

高山百合（九州大学大学院）

「ラファエル・コランへのオマージュ—岡田三郎助《花
野》について—」

見学会：「新しい神話がはじまる 古賀春江の全貌」展

第23回

日時：2010年10月9日（土）13：30～

場所：福岡アジア美術館 会議室

テーマ：「民」の美術

発表：山木裕子（福岡アジア美術館）

「ネパール・現代ポープ絵画の特質」

樋口とも子（大阪市立東洋陶磁美術館）

「近代陶芸家の朝鮮陶磁受容—河井寛次郎、濱田庄司を
中心に」

高木崇雄（九州大学大学院）

「朝鮮民族美術館と日本民藝館における「民」の位相

—柳宗悦における「民」概念の照射するところ—

第24回

日時：2011年1月23日（日）13：30～

場所：福岡アジア美術館 会議室

発表：林田龍太（熊本県立美術館）

「熊本における『伝統美術の創出』—『幽斎公三百年記
念展覧会』をめぐって—」

ギャラリートーク：後小路雅弘（九州大学）

「九大生AQAプロジェクトによる韓日現代美術展—お
となりさん。」

第 25 回

日時：2012年2月13日(日)14:30～
場所：石橋美術館 講座室
発表：後小路雅弘(九州大学)
「昭和18年の藤田嗣治」
植野健造(石橋美術館)
「富士山油絵画家一龍俊介について」
「近代日本の洋風建築と美術 序説」(スライドショー)

第 26 回

日時：2012年6月25日(土)13:00～
場所：福岡市美術館 教養講座室
発表：松本誠一(佐賀県立名護屋城博物館)
「『柔』の画家、岡田三郎助—その形と色彩について—」
樋口とも子(大阪市立東洋陶磁美術館)
「日本近代における韓国陶磁研究—『高麗』『李朝』陶磁受容の比較を中心に」
報告：ラワンチャイクン寿子(福岡アジア美術館)
「台湾調査報告」
後小路雅弘(九州大学)
「韓国調査報告」

第 27 回「コロキウム:インドネシア美術の20世紀—“麗しの東インド”を越えて」

日時：2012年7月30日(土)16:00～19:00
場所：福岡アジア美術館 あじびホール
発表：ディクディク・サヤディクムラツ(バンドン工科大学・九州産業大学大学院)
「“ムイ・インディ”風景画の諸問題」
後小路雅弘(九州大学)
「1954年のモダニズム論争—インドネシア・バンドンの“7人のサムライ”」
セン・ユージン(シンガポール国立美術館)
「火山と仮面—インドネシア美術における「スニ・コンテクスチュアル」という戦略」

第 28 回

日時：2012年8月10日(金)17:00～19:00
場所：福岡アジア美術館 会議室
発表：廣田緑
「インドネシア現代美術界の多様化するアクター～影響力をもつ新生アクターたち～」

第 29 回

日時：2012年11月24日(土)14:00～
場所：福岡県立美術館 視聴覚室
テーマ：展覧会における「官」と「アカデミズム」
モデレーター：後小路雅弘(九州大学)
発表：松本誠一(佐賀県立美術館)
「岡田三郎助《裸婦》(李王家美術館旧蔵)について」
高山百合(福岡県立美術館)
「中村研一研究序説—昭和期官展出品作を中心に」
後小路雅弘(九州大学)・山中理彩子(九州大学文学部)
「新出資料紹介—九州大学所蔵の中村研一作品—」

第 30 回

日時：2013年6月22日(土)14:00～
場所：福岡アジア美術館 会議室
テーマ：中国現代美術
モデレーター：後小路雅弘(九州大学)
発表：柏尾沙織(福岡アジア美術館)
「ダダイストの彼岸へ—アイ・ウェイウェイの『長安大通り』について」
妹尾可南(九州大学大学院)
「シニカル・リアリズムの挫折感と無聊感の二重性—方力鈞と栗憲庭の評論をめぐって」

第 31 回

日時：2013年7月14日(日)15:00～
場所：福岡県立美術館 視聴覚室
発表：後小路雅弘(九州大学)
「宣撫工作と美術活動—アジア太平洋戦争下東南アジアの新聞を読む」
植野健造(福岡大学)
「坂本繁二郎・再考 (1)—作品・資料調査報告をかねて—」

第 32 回

日時：2013年8月31日(土)14:00～
場所：石橋美術館 講座室
発表：植野健造(福岡大学)
「白馬会研究—1996年の結成100年記念展以後—」
後小路雅弘(九州大学)
「『ジャワ新聞』の美術関連記事—蘭印における日本軍政と宣撫工作」

第 33 回

日時：2014年7月24日(木)14:00～
場所：熊本県立美術館 本館講堂
参加者数：10人
発表：林田龍太(熊本県立美術館)
「受容器としての都市、媒体としての画家」
長尾萌佳(九州大学大学院)
「東京で見つけたトマゾン—赤瀬川原平の探求とトマゾンの変容」

第 34 回

日時：2014年8月16日(土)
場所：九州大学 箱崎キャンパス貝塚地区 21世紀交流プラザ 共通講義室2
参加者数：13人
発表：後小路雅弘(モデレーター、九州大学)
「中山森彦研究序説」
植野健造(福岡大学)
「福岡市某家所蔵・中山森彦宛の美術家の書簡」
高山百合(福岡県立美術館)
「福岡県立美術館蔵・中山森彦旧蔵作品及び関連資料について」
報告：吉田暁子(福岡市美術館)
「中山平次郎旧蔵のアンドレ・ロート《題不詳(風景)》(水彩、市内個人蔵)について」
山中理彩子(九州大学文学部)
「南薫造《城》調査報告」
田鍋隆男(福岡市史編纂室)
「五月会」

第 35 回

日時：2014年11月3日(月)13:30～
場所：佐賀県立博物館 応接室
参加者数：14人
内容：
1. 岡田三郎助をめぐるラウンド・テーブル・セッション
【モデレーター】
後小路雅弘(九州大学)
【発表】
松本誠一(佐賀県立美術館)
「美人画における赤色顔料の使用について—そして黄色」
野中耕介(佐賀県立美術館)
「「人形」と「表現」の油画—岡田三郎助が描いた肖像画について」
岩永亜季(佐賀県立美術館)
「舞台芸術と岡田三郎助—今後の研究題材について—」

【コメンテーター】

高山百合（福岡県立美術館）

2. 報告

- ①韓国ビエンナーレー—光州・釜山・ソウル
妹尾可南（九州大学大学院）、長尾萌佳（九州大学大学院）
- ②『福岡大学所蔵美術名作展』の紹介展覧会報告
植野健造（福岡大学）

第 36 回

日時：2015 年 2 月 28 日（土）15：00～
場所：福岡県立美術館 会議室
参加者数：11 人
発表：武夢茹（九州大学大学院）
「民国期中国における女性像の一考察—関紫蘭《少女像》をめぐって」
後小路雅弘（九州大学）
「ベトナム漆をフランスに訪ねて」
報告：高曾由子（九州大学大学院）
「韓国・国立中央博物館〈동양동洋〉을 수집하다（『東洋』を収集する 植民地時代におけるアジア文化財の収集と展示）展をみて」

第 37 回

日時：2015 年 6 月 13 日（土）13：00～
場所：福岡アジア美術館 会議室
参加者数：25 人
発表：松本誠一（佐賀県立美術館）
「岡田八千代と良人三郎助の人知れぬ仲」
後小路雅弘（九州大学）
「東南アジアにおける美術史学の成立について」
高曾由子（九州大学大学院）
「1920 年代帝展工芸部における「古典派」—六角紫水と古物学習」

第 38 回

日時：2015 年 12 月 27 日（日）13：00～
場所：石橋美術館 講座室
参加者数：20 人
発表：伊藤絵里子（石橋美術館）
「将来作品「発見」にみる二科展の商業的側面と功績（展覧会紹介：伝説の洋画家たち 二科 100 年展）」
松久保修平（九州大学大学院）
「和田英作《読み了りたる物語》についての一試論」
植野健造（福岡大学）
「再考・青木繁の生涯と芸術（1）」

第 39 回

日時：2016 年 1 月 16 日（土）13：00～
場所：福岡県立美術館 会議室
参加者数：18 人
発表：高山百合（福岡県立美術館）
「顕微鏡による科学的調査を通して判明した高島野十郎の油絵技法について」
西本匡伸（福岡県立美術館）



第 38 回会場写真

「高島野十郎研究のための序説」
植野健造（福岡大学）
「再考・青木繁の生涯と芸術（2）」
後小路雅弘（九州大学）
「カンボジアのスズギを探して」

第 40 回

日時：2016 年 6 月 25 日（土）13：00～
場所：福岡市美術館 会議室
参加者数：20 人
発表：松久保修平（九州大学大学院）
「和田英作《読み了りたる物語》について—画面左上のイメージの典拠について—」
武夢茹（九州大学大学院）
「近代中国の女性洋画家関紫蘭の日本留学」
後小路雅弘（九州大学）
「可視化される美術史—ナショナル・ギャラリー・シンガポール」
吉田暁子（福岡市美術館）
「『物・語—近代日本の静物画—』展紹介」

第 41 回

日時：2016 年 8 月 6 日（土）13：00～
場所：福岡アジア美術館 会議室
参加者数：16 人
発表：松岡とも子（総合研究大学院大学・日本学術振興会特別研究員）
「美術史学と文化人類学における《伝統》研究レビュー—韓国近現代絵画研究の成果を一例に」
高曾由子（九州大学大学院・日本学術振興会特別研究員）
「近代平壤における松井民治郎の工芸制作」
ディクディク・サヤディクムラツ（バンドン工科大学）
「1970 年大阪万博インドネシア館における「美術」展示」

第 42 回「アジア美術トーク タン・ダウの軌跡、再び—シンガポール・福岡」

日時：2016 年 8 月 28 日（日）14：00～16：00
場所：福岡アジア美術館 交流スタジオ
参加者数：40 人
内容：後小路雅弘（九州大学）
「タン・ダウ in 福岡」
チャーメン・トー（シンガポール国立美術館）
「タン・ダウ：100% 老土」

第 43 回

日時：2017 年 1 月 28 日（土）14：00～
場所：九州芸文館 教室工房 3
参加者数：12 人
発表：中島由実子（九州大学大学院）
「橋本関雪と「木蘭」—描かれた「中国」と日本近代—」
日野綾子（九州大学大学院）
「河鍋暁斎《山姥図》—「日本の仙女」イメージと明治期「美術」の様相—」

編集後記

昨年5月に創刊した『しるば』ですが、今号は九州大学大学院の日野綾子が担当しました。年2回の発行を目指しておりますが、当初の予定より大幅に遅れ3月の刊行となってしまったことをお詫びいたします。今回の表紙題字は、先号の編集長である高曾由子さんに揮毫いただきました。発行にあたりご協力頂いた後小路先生、関係者のみなさまに感謝いたします。

今号は先号に比べ、論考は少なめですが、巻末にアジア近代美術研究会の発表題目一覧を附しております。当研究会は2004年に発足し今年の1月に至るまで、43回の研究会を重ねており、福岡における近代美術を中心とした研究交流の場として機能してきました。本誌の一覧をお読みいただいても、その成果を感じていただけたと思います。

アジア近代美術研究会は、会員を固定せず、研究会出席者をもって会員としております。本会報においても、今後多くの方から原稿を寄せていただきたいと思います。原稿をお寄せくださる方は、本誌掲載の投稿規定をお読みのうえ、アジア近代美術研究会までご連絡ください。

投稿規定

1. 投稿資格について 会員（研究会に一度以上参加した事のある者）を原則とする。
2. 掲載する文章は、査読者の意見をもとに、編集委員会が可否を判断する。編集委員会は、原稿についての問題を指摘し、執筆者に書き直しを求めることができる。
3. 原稿は原則として未発表のものに限り、一篇2,000字程度を目安とし、6,000字以内とする。挿図は10枚以内を基準とする。
4. 原稿の提出は、ワープロ印字原稿を原則とする。提出の際は、原稿データをメール添付しアジア近代美術研究会事務局のメールアドレスに締切日までに提出する。
5. 挿図に用いる写真の掲載許可については、投稿者が自らの責任において、必要な手続をとる。
6. 原稿に使用する挿図には、「執筆者撮影」等を含め、出典を明記する。
7. 校正については、初校は執筆者の責任とし、再校以降は編集委員会の責任とする。校正は誤植訂正程度にとどめる。
8. 執筆者には、掲載号の『しるば』1部が学会負担で提供される。それ以上の部数については執筆者負担とする（1冊300円）。
9. この規定に記されていない事項については、編集委員会が判断する。

◆読者プレゼント◆

本会報に関するご意見、ご感想をお寄せください。感想をお寄せいただいた方（先着10名）には、アジアのミュージアム・ショップの最新グッズをプレゼントします。右記住所またはメールアドレスに『しるば』読者プレゼント応募の旨、お名前、住所、メールアドレスを明記の上、ご意見、ご感想をお送りください。

アジア近代美術研究会 会報 しるば
Vol.2 2017年3月1日 発行
発行者 後小路雅弘
編集 日野綾子
レイアウト 羽鳥悠樹
印刷 城島印刷株式会社

本誌に関するお問い合わせ
アジア近代美術研究会
〒812-8581 福岡市東区箱崎6-19-1
九州大学大学院 人文科学府藝術学研究室
Tel/Fax : 092-642-2373 (研究室)
Email : ajikinbi@gmail.com

執筆者／アジア近代美術研究会©2017 複製禁止
ISSN2432-289X