



# 福岡市美術館 研究紀要

## 第3号

---

【報告文】藤森静雄《自画像》調査・保存修復報告 —画家が描いた二つの自画像—	渡抜由季	1
調査報告：ミュージアムにおけるキャプションの役割について —英国の事例より	神保明香	8
夏休みこども美術館 2014 における新たな試み	土橋佳那子	14
研究ノート 田部光子研究の現在と《プラカード》（1961年）について	正路佐知子	19
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—	吉田暁子	25



口絵1. 藤森静雄《自画像》（1915年）福岡市美術館蔵 修復後



口絵2. 「田部光子展 人生が芸術である」会場風景



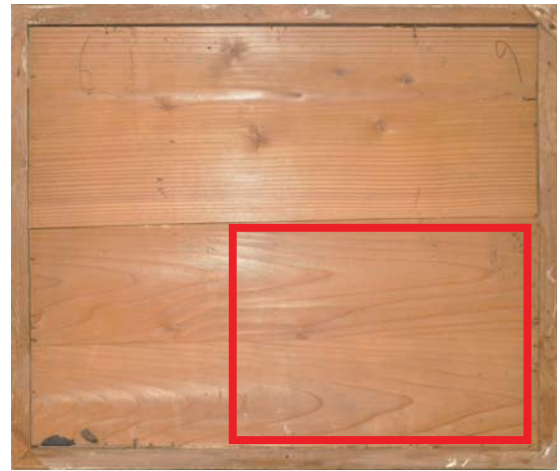
口絵3. 田部光子《プラカード》(1961年)福岡市美術館蔵



口絵4. 田部光子《プラカード》(1961年)福岡市美術館蔵



口絵5. 小杉未醒《題不詳》  
福岡市美術館寄託



口絵6. 小杉未醒《題不詳》の額裏面



森彦

画家独創

表現

口絵7. 小杉未醒《題不詳》福岡市美術館寄託の額裏面（部分、口絵6の□枠内）

# 【報告文】 藤森静雄 《自画像》 調査・保存修復報告

## — 画家が描いた二つの自画像 —

渡抜由季

### 1. はじめに

本稿は福岡市美術館所蔵の藤森静雄《自画像》<sup>(1)</sup>の調査・保存修復を報告するものである。本作品は2003年から当館に収蔵されている。過去の展示は館内に限定し館外への貸出はこれまででしなかったが、2013年に入り、翌年秋から開催する企画展に出品するため開催者側から借用を希望された<sup>(2)</sup>。しかし、本作品は収蔵時から画面に縦状の亀裂や亀裂周辺部に浮き上がりが認められており、館内で作品貸出を検討したものの現状での館外への貸出は困難であると判断した。そこで、館外への長期的な貸出や収蔵に耐える状態にすることを目的とし保存修復処置を行うこととした。修復処置方針の検討に必要な資料作成のため、状態調査・資料調査を含めた作品調査を行ったところ、作品を構成する材料や技法等、作品に関連する情報が多く得られた。このような詳細な作品調査を行う機会は少なく、さらに調査記録を報告・共有することは今後の作品を調査もしくは修復をする上でも意義がある。したがって処置方針決定のための検討資料だけでなく、作品の研究資料としても成立するよう情報を蓄積し可能な限り客観的にまとめることとした。これらの情報が今後の作品研究の一助となれば幸いである。

#### 1-1. 作品状態調査

本作品は額装された状態で所蔵している。画面はガラス板で保護されており、裏面も裏板が設けられた状態で収蔵当時から保管されていた。作品の寸法は縦60.5×横45.8(cm)であり、日本国内の規格サイズであるP12号とほぼ一致する。画面左上には「1915 11-12」と書かれた年記が確認出来る(図5)。画面にワニスとはほとんど塗布されておらず、かすかに表面に紫外線蛍光反応が認められたが、ワニスと思われる反応では無かった。額内部の下辺中央部に2mm程度の絵具剥落片を3片確認したため、うち1片をクロスセクションとし実体顕微鏡で断面の観察をした。その結果、画布の上に、水溶性の膠と思われるサイジングの層、クリーム色に近い白色の地塗層、絵具層の順に描かれていることが分かった(図6、7、8)。絵具層は複層構造ではなく単一の層で絵具同士が混ざっている様相を呈していた(図6)。裏面の画布には「フヂモリ」「西・三」と墨書きされており、この裏書きは画面との天地が逆となっている。画布の糸目は縦13本、緯15本/cmであった。支持体である木枠を見ると、裏面上部にP12と、Nを○で囲った焼き印がある。図柄が木枠の形状から一致せず張り込まれている点と麻布側面に既存の釘跡以外に古い釘穴が残っている点、さらには木枠には釘跡が1箇所ずつ等間隔に残っていることから、一度木枠が交換されたことが判明した。

作品の損傷状態について、画面の絵具は縦横に多くの亀裂が入り、その際の部分には浮き上がりが認められる。さらにこれら絵具層は反りが生じ、画面上部の背景において浮き上がった絵具層が隣接する絵具層に重なっている。画面より右辺中央部付近には長さ約3cmの剥落が目立ち、下辺中央にも約3cmの大きさの剥落が認められる(図9、11)。また、向かって画面左上にある年記部分のマチエールの大部分が押された形跡や、画面中央の襟元部分に布のようなものが圧着した跡、また、中央部左側の肩部分に穀物と思われる付着物が認められた点から、過去に何らかのものが重ねて保管されていた可能性が高いことが分かる。また、画面左上の年記下部から

下辺中央部まで、引っ搔いたような傷がついている。人物の髪や衣服の黒色部分には、カビと思われる跡が目立ち美観を損ねていた。紫外線蛍光反応では補彩跡は認められなかった。画布は絵具層の反りに伴う変形が認められ、前述した絵具層の亀裂・浮き上がりや絵具層同士の重なりは、温湿度の変動によるキャンバスの伸縮が影響したことが窺える。裏面から見て中央より右側には油染みのような痕跡が残っており、画面と照合すると、向かって中央左側の人物肩部分に該当する箇所にあることが分かる。

## 1-2. 作者と《自画像》について

ここで藤森静雄の略歴について簡単に紹介したい。1891年8月1日に福岡県久留米市に生まれた。同郷である青木繁に憧れ、高校卒業後の1910年に上京し白馬会原町洋画研究所へ通い、ここで田中恭吉を知ることとなった<sup>(3)</sup>。翌年の1911年、東京美術学校西洋画科予備科へ入学する<sup>(4)</sup>。1914年には恩地孝四郎・田中恭吉と詩・版画の同人誌『月映』を刊行している。1916年、東京美術学校を卒業後<sup>(5)</sup>、1918年日本創作版画協会創立に参加し、1931年日本版画家協会創立会員になる。1943年5月28日に福岡県で死去した<sup>(6)</sup>。

本作品の《自画像》は1915年に制作されているが、翌年の1916年にも自画像を制作し東京美術学校（現東京藝術大学）に所蔵されている（図4）<sup>(7)</sup>。東京藝術大学では、卒業に際し学生制作品として自画像を収集している<sup>(8)</sup>。藤森もそれに倣い自画像を制作したようである。作品の構図は、東京藝術大学所蔵の自画像が当館所蔵のものより影や稜線の描写が若干強調された印象である。顔の向きは福岡市美術館所蔵のほうが若干あごを引き気味にしている。また、東京藝術大学の自画像は上からコートを着ているものの、どちらも藤森が褐色の着物を身に纏い正面へ真っ直ぐ視線が向いている点は類似している。顔の大きさは、画像を重ね合わせて比較すると福岡市美術館所蔵の方が一割ほど大きく描かれていることが分かる。寸法についても確認してみると、東京藝術大学が所蔵するこの時代周辺の自画像の寸法はそのほとんどがP12号に近い大きさのものであり、大学所蔵の作品も本作品の自画像の寸法と一致している。前述したとおり裏面に「フヂモリ」「西・三」と墨書きされている。藤森静雄は制作当時、東京美術学校の西洋画科に在籍していたため、「西」の字は西洋画科の「西」、「三」は三年生の「三」を指しているという可能性も考えられる。現在、それを裏付けるための有力な資料は得られていないが、一方で、制作年が近いことや、類似した構図、作品の寸法の一致等、共通点が多く見られることから学生制作品の自画像と何かしらの関連性はあると筆者は考えている。

## 2. 処置方針の検討

昨今の美術館・博物館における美術作品への保存修復の方針は、可逆性があり、オリジナルとの識別が可能な修復材料を使用し、オリジナルを尊重した必要最低限の処置とすることが基本となっている<sup>(9)</sup>。

この方針を基に具体的な処置方針を決定した。処置方針を決定するためには、まずどこまで修復すべきかが問題となる。つまりオリジナルの位置付けである。今回は収蔵当初の状態まで戻すという考え方を基本とし、額装や木枠といった既存のものは再利用することで、作品の形体は変えずに維持することとした。ただし、環境的要因で損傷したと考えられる箇所や、近い将来損傷が拡大する可能性が懸念される箇所、作業上必要な箇所に対しては、事前に介入することで今後予想される危険を予防・回避することとした。

処置による主な変更点は以下の通りである。

- ・画面の絵具層の亀裂や亀裂によって発生した浮き上がりは剥落の危険があるため元の位置に戻す。
- ・絵具層の剥落した箇所で、今後も損傷が進行する恐れのある箇所には充填・整形および補彩を行う。
- ・画面保護のためにワニスを塗布するが、元々光沢のない作品であることを配慮して材料を選択・使用する。
- ・画布を木枠に安全に張り込むため張りしろを作成し、腐蝕で脆弱化した釘は新調する。
- ・木枠と図柄との不一致は可能な限り制作当初の位置に戻すこととする。

### 3. 処置工程

①処置前撮影	正常光、測光の処置前撮影を行った。
②耐溶剤テスト	これは修復作業をする上で使用が想定される溶剤等の耐性を予め確認するためのテストである。溶剤を湿らせた綿棒を、特定の箇所数カ所に使用することで、その溶解度を確認した。今回の溶剤テストの結果、ミネラルスピリット、エタノール、アセトンが処置に使用可能であると判断した。
③浮き上がり接着及び表打ち	本作品は画面全体に発生した亀裂と浮き上がりに伴い、剥落の危険性があった。そのため浮き上がり接着を行うこととした。また、画面保護を目的として表打ちを行った。使用した接着材は魚膠の5wt%水溶液であり、典具帖和紙を画面に貼り付けていく際に適量を浸透させ、電気ゴテを用い加温・加圧した。
④木枠取り外し	作品は経年により画布が変形し、亀裂に沿って画布に折れ癖が付いていた。さらに、過去に一度木枠に張り直されたために、左下に描かれた図像が側面に大きくずれていた。そこで、位置調整や変形修正を行うこととし、木枠から作品を取り外した。支持体となる木枠側面には釘穴が空いていたため、アクリルエマルジョン樹脂系の木パテを埋め込み、やすりをかけて凹凸を調整した。
⑤裏面殺菌・清掃	裏面には若干の汚れが溜まっていたため、刷毛を用いて埃を取り除き、無水エタノール(99.5vol%)を浸みこませた刷毛で塗布し、キャンバス裏面を殺菌した。
⑥張りしろの作成	作品を再度木枠に張り込むため、張りしろを作成することとした。作品の経緯の糸・寸法に合わせた新規麻布を裁断し、熱可塑性のあるBEVA371フィルム <sup>(10)</sup> を用いて、作品側面と張りしろを接着した。
⑦変形修正及びかけはぎ	作品は画布の伸縮によって変形していた。そのため、アイロンを用い裏面から作品を加温・加圧することで変形を修正した。もとの釘穴は広がる恐れがあったため、予防を目的として麻糸と膠水を用いたかけはぎ処置をおこなった。
⑧木枠張り込み	作品の張り込みに使用されていた側面のタックスには錆が認められたため、ステンレス製のステーブルを用いて張り込み直した。張り込みの際、左側上下に認められた図柄の不一致も修正した。
⑨表打ち取り外し・画面洗浄	画面に接着した表打ちに対し、ぬるま湯を浸みこませた綿棒やピンセットを用いて取り外した。その際、表打ちを除去しつつ表面に付着した余分な膠や汚れを取り除いた。
⑩充填・整形	炭酸カルシウムと魚膠の水溶液を混合した充填剤を作製した。これを絵具片の剥落箇所に充填・乾燥させた後、画面が平滑になるようメスや針等を用い整形した。
⑪補彩	充填整形をした箇所に水彩絵具を用いて下塗りをした後、ダンマルワニス塗布した。次に溶剤型アクリル樹脂絵具を用いて補彩し、周辺箇所の色調に合わせた。また、周辺部の変色した箇所や亀裂により美観を損なっている箇所に対しても、同様に補彩し調整した。
⑫ワニス塗布	ダンマル樹脂の10wt%ミネラルスピリット溶液を溶剤用スプレーで噴霧し、光沢を調整した。これは作品の表面に均一に塗布することの他、余分なワニスを内部に浸透させないためである。作品の光沢が目立つため、ダンマル樹脂とワックスを主成分とする艶消しワニスを再度噴霧し光沢を調整した。
⑬処置後撮影	正常光、測光の処置後撮影を行った。



#### 4. まとめ

今回の保存修復の方針は、可逆性があり、オリジナルとの識別が可能な修復材料を使用し、オリジナルを尊重した必要最低限の処置とすることを基本とした。環境的要因で損傷した箇所・近い将来損傷が拡大する可能性が懸念される箇所・作業上必要な箇所に対しては、事前に介入することで今後予想される危険を予防・回避することとした。例えば、将来的に進行が予測される剥落箇所は事前に予防処置を施すことで、これらの方針に従い、画面に広がっていた亀裂や浮き上がりがある程度押さえることが可能となった。また、一度張り直しがされていたことが明らかとなった自画像は、画面の図像と木枠の位置が一致していなかった。そのため再度張り直しをすることで元の位置に戻すことが出来た。この一連の修復処置により、作品の安全な移動・展示が可能となった。2014年12月現在、宇都宮美術館にて出品されており、和歌山、愛知、東京の順に巡回する予定である。

技法については、東京藝術大学で所蔵されている藤森静雄《自画像》との関連は不明のままであるが、制作年が近いことや、類似した構図、作品の寸法的一致など共通点が多いことから、何らかの繋がりは否定できない。裏面の裏書きが示す意味については今後の課題としたい。

#### <註>

- (1) 収蔵時には作品名がなかったため福岡市美術館では、仮題である「自画像」とし、展示等に使用するキャプションには（ ）で表示し識別している。
- (2) 宇都宮美術館にて展覧会（『月映』展 2014年11月16日-12月28日）が開催された。2015年1月17日-3月1日には和歌山県立美術館、2015年4月17日-5月31日には愛知県美術館、2015年9月19日-11月3日には東京ステーションギャラリーへ巡回予定。参考：「月映 1914-1915 田中恭吉・藤森静雄・恩地孝四郎一木版画に命を刻んだ青春」展、図録『月映』（NHK プラネット近畿、2014年）
- (3) 河北倫明『近代日本美術事典』（講談社、1989年）p.312
- (4) 財団法人 芸術研究振興財団・東京芸術大学百年史刊行委員会（編）『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第二巻』（ぎょうせい、1992年）pp.485-486
- (5) 前掲書（4）pp.680-681
- (6) 『刻まれた青春譜 藤森静雄版画展』[図録]（福岡市美術館、1982年）p.167
- (7) 東京芸術大学美術館所蔵の昭和17年までの自画像は、第二次世界大戦の影響を受け、ほとんどの作品が耳を切り落とされ、木枠から外された状態で保管されていた。参考：松浦美代子 修士論文『東京芸術大学美術館蔵 塩見競『自画像』の調査及び修復報告並びに明治35年7月卒業生『自画像』の制作と時代的特徴の考察』（東京芸術大学大学院文化財保存学保存修復油画研究室、2000年）
- (8) 佐藤一郎・木島隆康・大西博・伊藤由美・渡辺郁夫「東京美術学校西洋画科卒業制作品・自画像の技法材料、保存修復に関する基礎的研究」『東京芸術大学美術学部紀要 第39号』（東京芸術大学美術学部、2003年）pp.1-62
- (9) AIC 保存専門用語の定義 <http://www.conservation-us.org/about-conservation/related-organizations/definitions#>. VIVAFnGciUk、(2015年1月27日)  
ICOM 職業倫理規程 <http://icom.museum/the-vision/code-of-ethics/>(2015年1月27日)
- (10) BEVA371 フィルムはエチレン・ビニルアセート系樹脂を主成分としたフィルム状の接着材の一種である。熱（65℃以上）によって軟化する。ヘキサンもしくはアセトンでも再溶解可能。

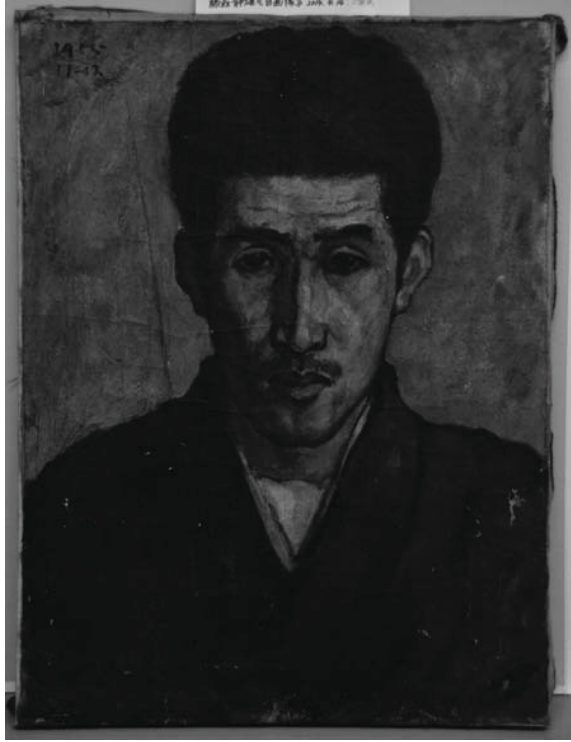


图1 修復前 画面全図 正常光



图2 修復前 画面全図 測光



图3 修復中 裏面

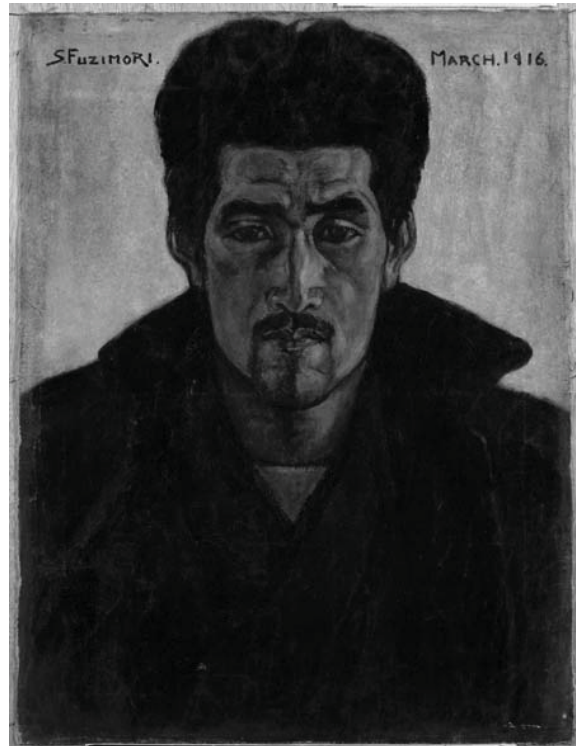


图4 藤森静雄《自画像》東京藝術大学所蔵

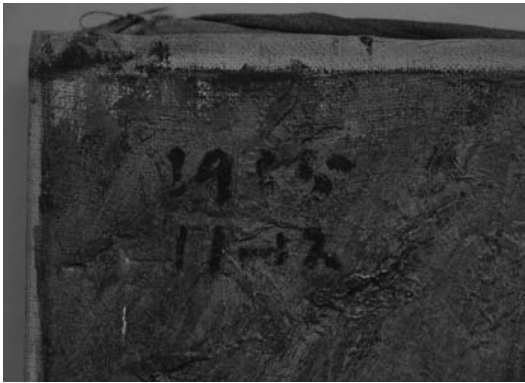


図5 画面 左上 年記

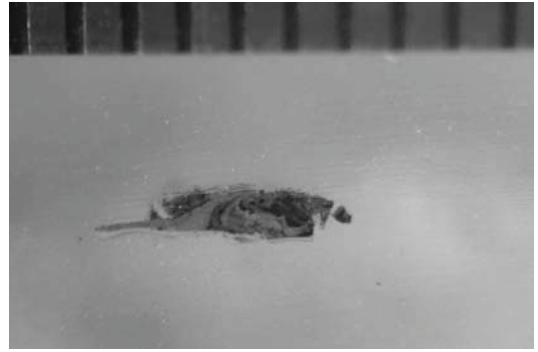


図6 クロスセクション  
(実体顕微鏡、目盛りは0.5mm)

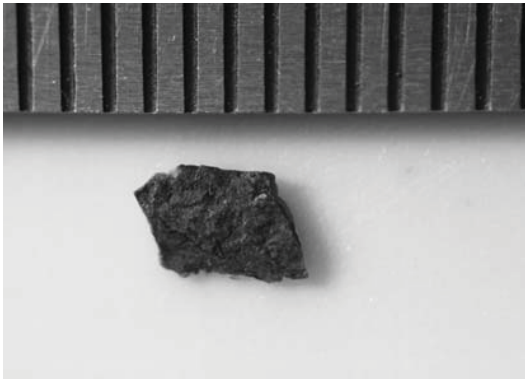


図7 剥落片表面 (実体顕微鏡、目盛りは0.5mm)

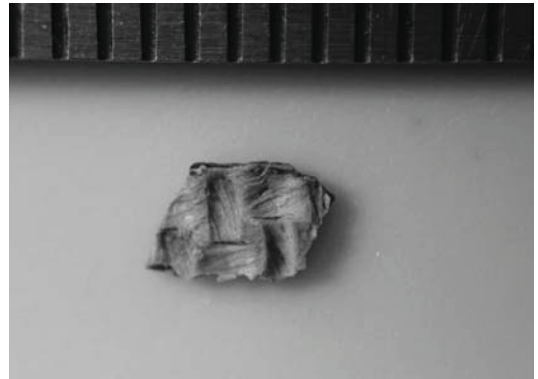


図8 剥落片裏面 (実体顕微鏡、目盛りは0.5mm)



図9 修復前 部分 下辺中央部



図10 修復前 部分 下辺中央部



図11 修復前 部分 右側中央部

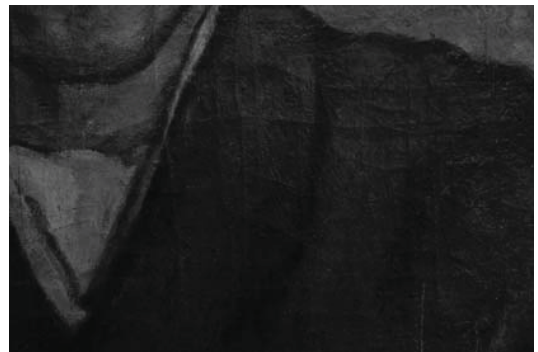


図12 修復後 部分 右側中央部

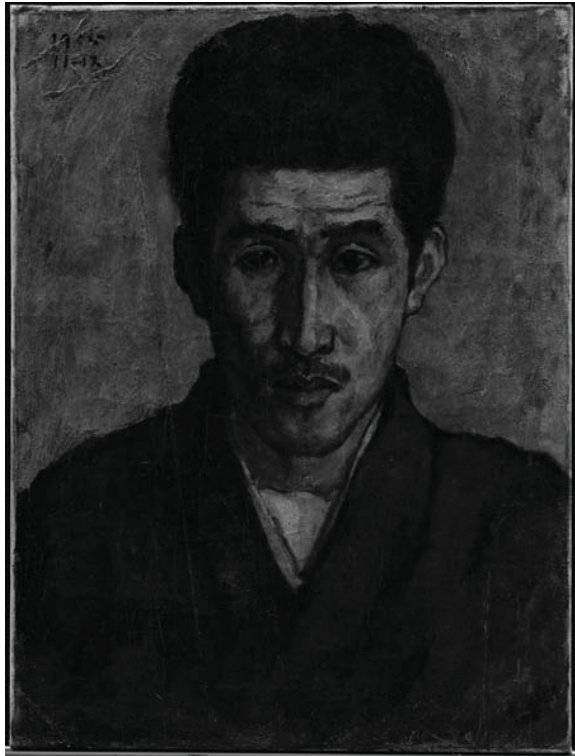


图 13 修復後 画面全図 正常光

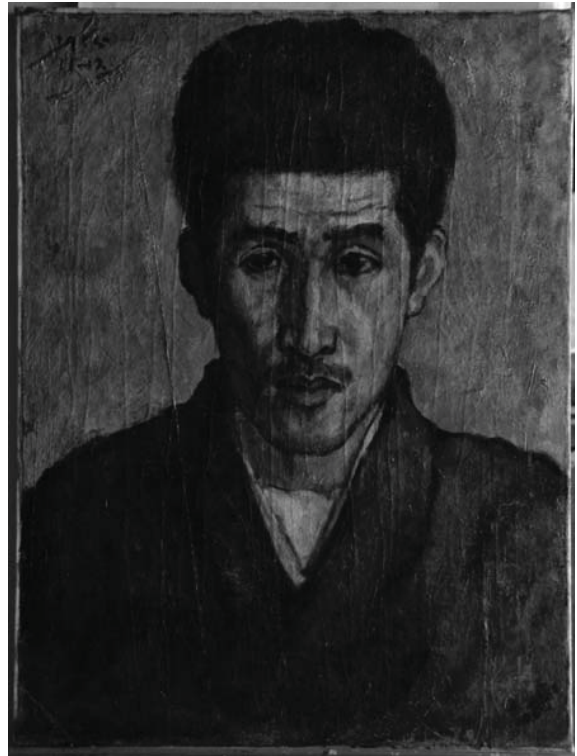


图 14 修復後 画面全図 測光



图 15 修復後 裏面全図 正常光

# 調査報告：ミュージアムにおけるキャプションの役割について—英国の事例より

神保明香

## 序

ミュージアムには多くの文字情報が存在している<sup>(1)</sup>。展示室を例にみても、挨拶文や作品解説のキャプション、作品リスト、順路のサインなど、多種多様な情報がある。しかし、その全てが綿密に計画され、確固とした意図をもって使われているかどうかは疑問だ。実際、筆者が勤務する美術館でも、毎年大小さまざまな展覧会が開催され、そのほとんど全てにおいて、何らかの文字情報が使用されている。ではミュージアムで使われている文字情報の存在意義を定義し、また汎用性の高いガイドラインを構築することは可能であろうか。

本論文では、一般的にキャプションと呼んでいる展示作品の解説文を中心に、ミュージアムで使用されている文字情報の内容について、英国の博物館・美術館の具体例を4つ報告する。なお、本論で「キャプション」という場合は、作品解説のために展覧会場に設置された解説文を指す。

今回の調査は、平成25年度博物館・美術館交流事業に係る派遣者として筆者が採択され、文化庁から助成を受け実施したものである。英国には平成26年2月3日から24日まで滞在した。

## 1. セインズベリー・センター・フォー・ヴィジュアルアート

まず始めに、イングランド東部のノリッチ (Norwich) という都市にある、セインズベリー・センター・フォー・ヴィジュアルアート (Sainsbury Centre for Visual Arts、以後 SCVA) の事例について紹介したい。このミュージアムは The University of East Anglia という大学にある大学美術館である。所蔵品は資産家のセインズベリー (Sir Robert and Lady Lisa Sainsbury) 夫妻が、1973年に大学へ寄贈したコレクションが中心となっており、寄贈されたコレクションを展示するため、1978年に大学構内に SCVA がオープンしたという歴史がある<sup>(2)</sup>。大学美術館という特性は建築にも現れており、大学院生の研究室や図書室などリサーチに関わる施設およびカフェやレストランといった付帯施設が、仕切りのない空間でゆるやかに繋がりながら、同建物内に併設されている。

SCVA のキャプションだが、その特徴のひとつは、情報が最小限に抑えられている点にある。作品にはタイトル、作家名、制作年といった客観的な事実に関する情報のみが付されている。キャプションのパネルサイズも小さく、文字サイズや色も目立たないものが使用されており、キャプションの必要性を否定しているような意図が伝わってくる。また、解説文のような情報は、作品の近くには一切置かれていない。その点について、SCVA のネル・マイヒル (Nell C. Myhill) に話を聞くことができた。彼女によると、全てにおいてコレクション寄贈者であるセインズベリー夫妻の意向が大きく関わっているという。夫妻は、美術史を専門機関で学んだ経験はなく、コレクションは全て自らの趣味趣向で、自分たちの感覚に響くもの、という方針で収集していたそうだ。彼らは、日常的にコレクションを自宅に飾り、生活の中で芸術作品を楽しんでいたという。そして、SCVA が開館する際に、自分たちが自宅で作品を飾るように作品を展示することを条件に挙げ、作品の配置からパネルの位置、キャプションの有無まで、全てに渡って指示があったそうだ。当然、彼らが自宅でコレクションを飾り楽しむ場合には、作品解説など設置していなかった。そして SCVA のコンセプトは夫妻の自宅の再現であるから、キャプションは最小限にされているのである。さらに驚くことに、SCVA の展示は開館以来、一度も展示替えが行われてお

らず、セインズベリー夫妻の許可なしでは、作品はおろかパネルやソファの移動も出来ないとマイヒルは語った。むしろ、キャプションの情報は僅かであっても、展示室の手が届くところに補足情報を準備しておくことが重要だという。例えば、専門的な情報を求める人には、展示室に繋がる図書室にさまざまな作品の図録や美術関連の図書が準備され、また、もっと気軽に鑑賞を楽しみたい人はトレーニングを受けたガイドによるギャラリートークも利用できる。形態と専門性の異なる様々な情報を多層的に提供している点は、立場の異なる利用者の満足度を上げるために必要なことだと考える。また、現在（2014年2月当時）は、スマートフォンのアプリケーションソフトウェアを使った文字と音声による作品解説を開発中ということだった。

また、SCVAはその展示空間も非常に特徴的である。ホワイトキューブと称されるような壁に仕切られた空間ではなく、体育館のように広い建物内の一部が展示の為に使用され、高さ2メートルほどのパネル板で区切られた空間は巨大な迷路のようである。展示のためにパネルで仕切られてはいるが、天井は高く一続きであるため何とも開放的で圧迫感がない（図1）。また、展示方法も独特である。ゾーン別にテーマはあるが、美術史の文脈に沿ったカテゴリーの分け方ではない。例えば、古代エジプトの石像の隣に、フランシス・ベーコンの絵画が展示されているといった状況だ。



図1 SCVAの展示室

マイヒルによると、SCVAでは、利用者との「出会い」を重要視しているという。それもセインズベリー夫妻と美術作品との関係を投影する考えのようだ<sup>(3)</sup>。よって、展示室にはいわゆる導線が存在せず、利用者が自分の好きな作品を、好きな順番で、好きな時間に鑑賞することが出来る。実際、レストランへ向かう人々が、ふと作品の前に立ち止まり、立ち話を始める姿や、待ち合わせをしている学生がソファに座り、じっと作品を眺める姿を幾度となく目撃した。つまり、この美術館では鑑賞の在り方を利用者個人に委ね、個々人が自由にSCVAを楽しめるように多くの選択肢をその空間で提供しているのだ。

SCVAを訪問し、筆者が感じたことは、空間の特性を生かしたミュージアムであるという点につきる。マイヒルへのインタビューでその意図が明らかになったが、確かに、鑑賞する順序を変える度に異なる出会いや新しい発見がある美術館であった。解説キャプションの存在意義を考える契機を与える事例であろう。

## 2. テート・モダン

次に、ロンドンにあり観光名所としても有名なテート・モダン(Tate Modern)のキャプションについて述べたい。テート・モダンは、かつてロンドンの南部テムズ川沿いにあったバンクサイド発電所の建物を改造しギャラリーにした国立の近現代美術館である。2000年の開館後はロンドンの観光名所としても人気の場所となっている。

テート・モダンでは「The Bigger Picture」という名称で、以下のようなキャプションに関する取組みが行われていた。コレクションの展示室で、作品の横に異なる2つのキャプションが設置されており、内容は以下の通りである（図2）。向かって左側は一般的な作品解説文といえる内容で、具体的には①作家名②生没年③出生地④作品タイトル⑤制作年⑥タイトルの外国語

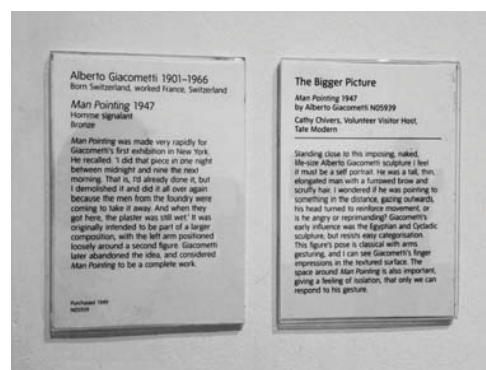


図2 右が The Bigger Picture のキャプション

訳⑦素材⑧100 語程度の専門的な作品と作家の解説文⑨購入年⑩所蔵品番号、が記されている。一方、右側が「The Bigger Picture」のキャプションである。その内容は①タイトル②制作年③作家名④所蔵品番号に限定され、さらに学芸員ではない様々な立場の人間の名前と職業が記されている。つまり、学芸員（キュレーター）以外の者が書いた作品解説文である。図 2 の例では、アルベルト・ジャコメッティの作品について、ボランティアのキャシー・シバースの文章が付されていた。

ジャコメッティの、堂々と立っている、裸で等身大の彫刻に近寄って思うのは、これは自画像に違いないということです。……彼は遠くを見つめながら、そちらを指さしているのかしら？頭の角度を見ると何だか強い動きみたい。もしかすると彼は怒って誰かを叱っているのかも。……腕の動作をみると、すごく古典的なポーズだと思うし、作品の表面には作家の指の跡が残っているのが分かります。（筆者訳）

この文章を見て、まず感じるのは非常に主観的な内容であるということだ。その根拠として、文中に「I」（私）を主語にした表現が多いことが挙げられる。他にも、ルチオ・フォンタナの作品に対する神経科学者のキャプションもユニークだ。この作品は画面中央が切り裂かれているのだが、キャプションには「大変だ、テート・モダンの作品が切り裂かれている！でも警察を呼ぶ必要はありません。むしろ絵画の本質的な命題をよく表しているよね」と書かれている。エクスクラメーションマーク（！）が使われていることにも驚くが、会話のような文体で、非常に砕けた表現といえる。口語調の文体は、美術館のキャプションではあまり用いられず、特に学芸員の書く専門的な作品解説では避けられるのが一般的だろう。

これらの他にも、多くの作品に「The Bigger Picture」のキャプションが設置されており、書き手はボランティアやアーティスト、詩人など多岐にわたっていた。また、来館者が設置された電子機器を使って作品へのコメントをその場で投稿できるシステムも導入されていた。来館者が書いたキャプションを他の来館者が見ることが可能となり、キャプションが来館者同士の双方向のつながりを生み出す媒体となっていた。

いずれのキャプションも、美術史を中心とした専門的解説とは異なる、非常に個人的で、しかし利用者の多くが共感できるような視点で作品を紹介している。また重要なのは、それらをリーフレットなどの補足情報ではなく、ほぼ全ての利用者が目にする解説キャプションの隣に（上下ではなく並列して）設置している点で、テート・モダンの挑戦と真剣さを見たような気がした。テート・モダンの事例は、美術館の存在意義や作品はどこ（誰）に属するのか、という公立の美術館が抱える課題を改めて考えさせる取組みであった。

### 3. マンチェスター市立美術館

3つ目は、イングランド北西部に位置するマンチェスターにあるマンチェスター市立美術館（Manchester Art Gallery）の例である。ラファエル前派のコレクションで知られ、開館は1824年である。2002年にリニューアルをし、再オープンしている。

マンチェスター市立美術館でも、キャプションについて興味深い取組みがなされていた。本論では、館の主要コレクションであるラファエル前派の展示から、1852年に制作されたアーサー・ヒューズ（Arthur Hughes）の《オフィーリア》（*Ophelia*）という作品を取り上げながら、そのキャプションについて考察することにした。展示室に設置されているキャプションの一部とその日本語訳は以下の通りである。

Arthur Hughes was only 19 years old  
when he painted **Ophelia**.  
It is based on a speech in Shakespeare's play Hamlet.

.....

Millais' famous version,  
shown, coincidentally, at the same time,  
depicts a later stage in the story,  
when **Ophelia's** body floats on the surface of the stream.

アーサー・ヒューズは 19 歳のときに、**オフィーリア**を描きました。  
この絵はシェイクスピアの演劇「ハムレット」の一節を題材にしています。

.....

偶然にも同時期にミレイが制作した有名なオフィーリアの絵がありますが、  
それは物語の後半、**オフィーリア**の遺体が川面を流れていく場面を描いています。(太字原文、筆者訳)

この例から分かるように、キャプションには、作品の一般的な情報が平易な英単語を用いて表現されている。またトピックごとに段落分けされ、各約 20 語前後という短い文章で構成されている。あくまで個人的な印象の域を出ないが、英国にある他の美術館で、これほど単純で平易な作品解説は非常に希であろう。単語は、英語を母国語としない者でも問題なく理解できる程度であり、また美術の専門用語などは使わず、キャプションに書かれた情報だけで鑑賞を楽しめるようになっている。さらに、このキャプションは美術館ホームページ上に掲載されており、展示室を離れても見る事ができる。それはキャプションに限らず、展示室に設置してあるイントロダクションの文章についても同様だ<sup>(4)</sup>。

一方、専門的な情報を求める利用者にとって、このキャプションは期待外れかもしれない。しかしマンチェスター市立美術館では、専門的な情報についても重層的に準備されている点で革新的である。例えば、ラファエル前派の絵画の多くは、当時書かれた詩を題材にしていることでよく知られるが、展示室には、絵画の題材になった詩をファイルしたものが設置されており、ソファに座ってゆっくりと作品を眺めながら、詩と絵画を楽しむことができる。これは、英文学や詩に興味がある者にとっては非常に嬉しい素材であろう。筆者もその 1 人であり、詩と絵画の融合を楽しむこの仕掛けは、鑑賞の楽しみが倍増するものであった。

さらに、その他の情報も、インターネットを使って美術館のホームページより入手することが出来る。例えば、上記のオフィーリアという作品についてホームページで検索し「Detailed Record (詳細)」をクリックすると、詳しい内容が閲覧できる(図 3)。先に述べた展示室に設置してあるキャプションと比較すると、作家情報、素材や寸法、所蔵品番号など、専門的な情報が網羅されていることがわかる。そして、作品の解説が最も際立って異なっている。先の例



図 3 ホームページに掲載された  
《オフィーリア》の詳細情報



では一文に含まれる語数は10語程度だったものが、20から30語ほどに増加し、また、圧倒的に語彙が増え、副詞的な表現が多用されている。結果的に文章の構造も複雑になり、解説文が複雑であることは見た目にも明らかだ。

作品の画像についても、画面上で画像をクリックすると、個人の利用に限ってはダウンロードすることが可能になっている<sup>(5)</sup>。このように、マンチェスター市立美術館のキャプションは、難易の異なる情報が複層的に準備されている点が特徴的だといえるだろう。

#### 4. ケルビングローブ美術館・博物館

最後に、スコットランド最大の都市グラスゴーにあるケルビングローブ美術館・博物館（Kelvingrove Art Gallery and Museum）について考察していきたい。館の歴史は古く、1901年に開館、スコットランドの歴史資料、剥製などの自然史資料から、印象派の美術作品まで、多種多様な所蔵品を有する総合博物館である。約8000点の資料を22の展示室で見ることができ、2006年にリニューアルオープンをしている<sup>(6)</sup>。

これまで紹介した3館の事例とは異なり、ここでは電子機器を使用したキャプションが顕著であった。よって、その一部を考察していきたい。例えば、展示室では作品の前にタッチパネル式の機械が設置されていた。画面を覗くと、展示中の絵画が映っており「クイズに答えよう！」という趣旨の問いかけが表示されている。中央の女性の立場になって、どちらの男性が好みかという2択の問いに10問ほど答えていくと、最終的に描かれた2人の青年のどちらと相性が良いかを判定してくれる、という趣旨である（図4）。向かって左側の青年は流行に敏感で活動的、右側は垢抜けないが真面目な青年であるようだ。判定の画面には、作品に描かれた青年についての情報も記載されていた。電子機器を利用し、作品を個人の体験や経験に引き寄せるといふ方法は、確かに鑑賞の導入においては有効かもしれない。



図4 相性診断が出来るキャプション

また、次のような機械も設置されていた。それは、作品に描かれた3名の人物のセリフを考えるというもので、作品の前で直接セリフを入力できるようになっている。来館者が入力したセリフは、すぐに画面上に表示され、投稿されたセリフは、数十秒毎に次のものになるように設定されている（図5）。ここでも、作品と来

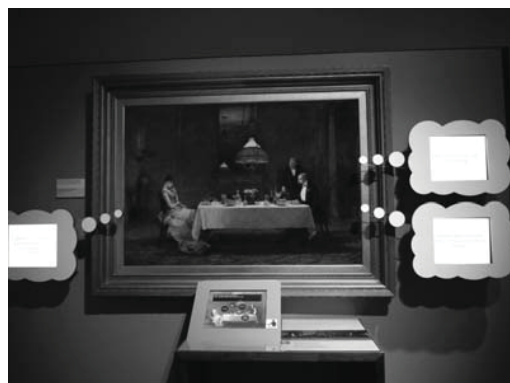


図5 来館者が入力したセリフが吹出しの中に表示される仕組み

館者個人の関わりから、それらを他の来館者たちが見ることでつながりが広がる仕組みが構築されている。電子化したキャプションが介在することで、来館者同士の関わりを助長することができるだろう。

一方、電子化の課題もある。そのひとつが、機械の故障であろう。実際、ケルビングローブ美術館・博物館を訪問した際に、先に紹介した画面のひとつが故障していた。その状況では、キャプションとしての意味を果たさないのは勿論、修理されずに放置されていることへの懐疑が沸き起こった<sup>(7)</sup>。結果的に、電子化の長所、短所の両面を体験することになった。

## 結

ミュージアムのキャプションについて、英国での事例を4つ取り上げ考察したが、作品の隣に設置する以外にも様々な様式のキャプションが提案されていることが分かった。

今回、上記以外にも訪問した数館でキュレーターやエディター、エデュケーターにキャプションに関してインタビューを行うことができたが、その中で感じたことは、全てに転用できるキャプションの定型を作るのは難しいということだ。むしろ各館がそれぞれの事情に合わせて、独自にキャプションを作成することが重要だといえるだろう。そして、その過程で、キュレーター以外にも複数人の視点を取り入れ、編集を繰り返しながら、最終的なキャプションを作り上げることが理想的である。英国のミュージアムでは学芸員は専門に特化し勤務するのが一般的で、キャプションに関してはキュレーターが担当することが多く、役割が明白に分かれているが故に、他の者は基本的に口を出せないというのが実情らしい。ロンドンにあるヴィクトリア&アルバート博物館 (Victoria and Albert Museum) のエディター、ルーシー・トレンチ (Lucy Trench) は、キャプション作成に多くの人間が関わることの重要性を主張し、そしてこれからのミュージアムにはそれが求められていると話した<sup>(8)</sup>。また、今回は残念ながら学芸員へのインタビューが叶わなかったが、テート・モダンやマンチェスター市立美術館では利用者の視点でキャプションを作成するという新しい取組みが始まっていることも分かった。

今回、多くのミュージアムを訪問しキャプションに関する取組みを調査したが、展示室に設置されるキャプションは、ほぼ全ての来館者が目にするという意味で第一義的なものであると感じた。マンチェスター市立美術館のように、異なる位相の情報を、館内からインターネットまで重層的に準備することは、多様な利用者へ向けて選択肢を増やしていくという、ミュージアムに与えられた課題に対峙する方法として有効であると考えられる。またスマートフォンの普及と共に、アプリケーションソフトウェアなどを使ったキャプションの開発が進んでいたが、一方で維持管理とその予算組みを含めた長期的な見通しが必要不可欠であると感じた。

## <註>

- (1) 本論において「ミュージアム」とは博物館、美術館など博物館相当施設全てを含む。
- (2) Sir Robert Sainsbury は英国の大手スーパーマーケット「Sainsbury」の創始者の息子。二人のコレクションはオセアニア、アフリカ、アジアの美術品、また古代エジプトやギリシャ、ローマ文化に関するもの、またパブロ・ピカソやフランシス・ベーコンなど西欧近代美術を代表する美術作品まで多岐に渡る。妻の Lisa Sainsbury も夫と共に 20 世紀の陶磁器を収集しており、それらも SCVA のコレクションの一部となっている。上記は全て SCVA のホームページを参照。  
<http://scva.ac.uk/about/collections> (2014 年 12 月 12 日)
- (3) マイヒルは “emotional appreciation” (感情で鑑賞すること。筆者訳) と表現していた。
- (4) <http://www.manchestergalleries.org/whats-on/permanent-galleries/historic-galleries/pre-raphaelite/index.html> (2014 年 12 月 16 日)
- (5) 2014 年 12 月現在、Manchester Art Gallery のホームページが一部利用出来なくなっている。ホームページによるとモバイルやタブレット利用者の為に、サイトを更新中で、新しいウェブサイトも 2015 年始めに公開予定だそう。4 章でも述べるが、デジタル情報の利点と弱点を同時に痛感するような事例である。Manchester Art Gallery ホームページ参照。  
<http://www.manchestergalleries.org/the-collections/search-the-collection/index.html> (2014 年 12 月 20 日)
- (6) Kelvingrove Art Gallery and Museum のホームページ参照。  
<http://www.glasgowlife.org.uk/museums/kelvingrove/about/Pages/default.aspx> (2014 年 12 月 20 日)
- (7) 故障中の画面には、お知らせの掲示などはなかった。なお、筆者が 2010 年 12 月に訪問した際には正常に作動していた。
- (8) Victoria and Albert Museum (V&A) はロンドンのケンジントンに位置する国立博物館。200 万点を超えるコレクションを所蔵。V&A ホームページ: <http://www.vam.ac.uk/> (2014 年 12 月 12 日)

# 夏休み子ども美術館 2014 における新たな試み

土橋佳那子

## 1. はじめに

福岡市美術館の「夏休み子ども美術館」とは、子ども向けの展示やギャラリーツアーなどの活動を通して作品への理解を深め、美術の楽しさ、面白さを知ってもらう教育普及事業であり、美術の与える豊かな表現力を感じ、みる力を身につけてもらう事を目的としている<sup>(1)</sup>。1990年から始まったこの企画の歴史の変遷の詳細については、当館紀要第1号「福岡市美術館〈夏休み子ども美術館〉の歴史の変遷とその効果について」<sup>(2)</sup>を参照されたいが、いずれにせよ、1980年代後半から90年代にかけて美術館における教育普及活動が最も盛り上がった時代に「夏休み子ども美術館」は始まっている。その第1回目は2箇所の展示室を使用し、それぞれ「こどものためのモダン・アート展—○△□」「こどものための大名美術」と題して開催された。その際子ども向けワークシートが作成され、子ども向けのギャラリートークが実施された<sup>(3)</sup>。その後、試行錯誤が繰り返され、2004年にはワークシートを使って鑑賞する展覧会「子どもギャラリー」、子どもたちが“つくる”ことを楽しむ「子どもワークショップ」、美術館のバックヤードを見学する「美術館探検」、子ども向けのギャラリートーク「ギャラリーツアー for キッズ!」、読書室で子ども向けの本を特集したブースを設ける「夏休み子どもとしょかん」という活動形態ができあがり、おおよそ同様の形で現在までほぼ毎年「夏休み子ども美術館」は実施されてきた。

このように20年以上続く「夏休み子ども美術館」を2014年度は筆者が担当することになり、これまでの活動を前提としつつ、新たな試みを行った。新たな試みのそもそものきっかけは、企画展等の日程の都合から展示室一室を使用しての展覧会「子どもギャラリー」の実施が困難であるというものであったが、しかし、このことは、常設展示全体を改めて見直し、来館者の常設展示鑑賞をもう一度考え直す良い機会ともなった。本論では、今回の「夏休み子ども美術館」における新たな試みの目的・実施内容・効果について述べたいと思う。

## 2. 全体のテーマ

今回の「夏休み子ども美術館」では、子どもたちが作品を視界に入れるだけの“みる”ではなく、自ら、なにがみえるか、どうみえるか考えながら作品をじっくり“観る”こと、またそれを楽しんでもらうことを目的に、テーマを「なにがみえる? どうみえる?」とした。その対象は小学生を中心に、鑑賞能力の発達段階の初級者層<sup>(4)</sup>に設定した。また、例年「夏休み子ども美術館」で実施するワークショップは日時を限定して実施するものが多かった。日時を限定し、定員制にすることで、参加者は密に美術館と関わる事が出来るという大きなメリットがあるが、1ヶ月以上ある夏休みのなかで、それらに参加出来る人数はどうしても限られてしまう。そこで今回はより多くの人に美術館を楽しんでもらえるように、館内に作品を鑑賞する手がかりになる仕掛けを常時設置するかたちで、期間中いつ来ても子どもたちが鑑賞を楽しめる環境を整えるよう努めた。

筆者は、美術館の強みの1つは所蔵品であり、それを間近で鑑賞できることであると考えている。また所蔵品であるからこそ、何度も鑑賞することが可能であり、子どもたちの鑑賞体験の積み重ねが大いに期待できる。だからこそ、今回の「いつ来てもだれでも」が楽しめる環境づくりは非常に重要であると考えた。

## 3. 実施内容

さて、「なにがみえる? どうみえる?」というテーマのもと、夏休み期間中に実施した活動は、小学生を対象に

常設展示室を回りながらワークシートを完成させる(1)「アート特別調査員」、(2)「ギャラリーツアー for キッズ」、未就学児向けに(3)「キッズコーナーで遊ぼう!」、そして当館の司書が「夏休みこども美術館 2014」にあわせて、書籍を選び読書室内に専用のブースを設置し、未就学児から小学生を対象とした(4)「夏休みこどもとしょかん」の4つである。以下にその詳細を述べたいと思う。

#### (1) アート特別調査員

日時：7月23日(水)-8月31日(日) / 10:00-16:30 まで随時受付 実施場所：常設展示室

内容：このプログラムは直方谷尾美術館が独自に開発した鑑賞教材「鑑賞のための七つ道具」<sup>(5)</sup>をヒントに企画した。このプログラムでは、参加者には「アート特別調査員」になって、簡単な道具を使い、作品を“調査”してもらった。鑑賞を“調査”と言い換えることで、気構えずに作品をよく観てもらい、また気軽に遊び感覚で美術館を楽しんで欲しいと考え、ままごと等のごっこ遊び<sup>(6)</sup>の形をとった。

流れとしては、まず常設展示室入口に「リサーチバック貸出所」を設け、そこでワークシート「調査報告書」(図1)と鑑賞を補助する3つの道具が入ったリサーチバック(図2)を貸出しする。ワークシートには館内図と常設展示室内のいくつかの作品についての質問が掲載されており、参加者は、それらをたよりに指示された作品を目指しながら常設展示室をまわる。貸出所には交代で当館のボランティアや職員が入り、参加者がワークシートを書き終えてリサーチバックの返却に戻って来たら、ワークシートを見せてもらい参加者と「対話」をする。そして最後に「よくできました」や「はなまる」と書かれたスタンプを押し、「調査報告書」を完成させ持ち帰ってもらう。ここまでが一連の流れである。リサーチバックの中身は、温度・時間・季節を手で動かしながら測定する「調査計」、赤、青、黄のカラーフィルムで作った「色めがね」、厚紙とプラスチックレンズで作る簡易的な「双眼鏡」(図2)が入っている。これらを使用しながらワークシートに記載している作品に関する問いかけに答えしていく。対象の作品にはワークシートと同じ問いかけを書いたパネルや、対象作品であることを示すマークを作品の傍につけた。また、道具を使用するため、近づき過ぎると誤って作品と接触する可能性があるため、床に「調査位置」と書いた床面グラフィックシート(図3)を貼った。以下はワークシートの問いかけの内容、対象作品、各問いかけの目的である。

① いったい何者!? この人はいったいどんな人だろう? 机に置いてある用紙に書いて柱に貼ってみよう!

作品：石造弥勒菩薩 / マルク・シャガール《空飛ぶアトラージュ》(1945年)

対象の作品の傍に、A6サイズのカードと鉛筆を用意し、参加者はカードに「いったい何者!?」という問いかけに対して答えを書き、展示室に設置した柱に貼っていく(図4)。そうして次に来た人たちへの鑑賞のヒントとして共有できる場を提供することを目的とした。

② 絵の世界を測定しよう! バッグのなかから調査計をだして、絵の世界の時間・温度・季節を調査位置から測定しよう! 下の絵を調査してね。

作品：ラファエル・コラン《海辺にて》(1892年) / 青木繁《秋声》(1908年) / 里見勝蔵《女(裸婦)》(1930年)

参加者はリサーチバックに入っている「調査計」を動かし、描かれている作品の季節や時間、温度を測定してワークシートに記入する。季節、時間、温度を想像することも一つの作品の鑑賞の仕方であることを体感してもらう事を目的としている。さらに対象作品を3点用意したことで作品を比較することも出来るようにした。

③ お気に入りの場所をみつけてね! どの位置からみた作品が一番好きか調査しよう! 右のめもりに印をつけてね!

作品：ヘズース・ラファエル・ソト《青のある小さなT字形》(1975年)

床面グラフィックシートを貼り、作品を様々な位置から鑑賞するよう促し、参加者にはどの場所からみた作品

が1番好きかをワークシートに記入してもらおう。作品を様々な方向や角度から鑑賞し、それによって作品の  
見え方、印象の変化があるかどうか考えることを目的としている。

- ④美女は何を語る？この女の人のセリフを考えてみよう！リサーチバックから色めがねをだして調査位置か  
ら色別に調査しよう！

作品：ラファエル・コラン《楽》(1899年)

色めがねの各色のフィルムを通して作品をみてもらい、作品に描かれている人物のセリフを考えてもらおう。  
同じ作品であっても、色味の変化で印象は大きくかわるため、その変化を体感してもらうことを目的とする。

- ⑤1番おもしろい人を探せ！リサーチバックから双眼鏡をだして、調査位置から探してみよう！みつけたら特  
徴や絵をかこう！

作品：和田三造《博多繁昌の図》(1958年)

和田三造《博多繁昌の図》には数え切れないほどの人物が描かれており、そこからおもしろいと思う人を探  
し出してもらおう。この時、リサーチバックに入っている双眼鏡を覗きながら探し、作品の全体をみただけで  
は探しきれない細かい所に目を向けてもらうことを目的とした。

- ⑥(a) 美術館で鳥の観察！？この部屋でお気に入りの鳥をみつけて、特徴や絵をかいてみよう！リサーチバック  
から双眼鏡を出して使ってね。

(b) 好きな絵のポイントはどこ？この部屋の中から好きな作品を探そう！みつけたらどこが好きか文章や絵  
をかいてみよう！

一つのテーマが設定された展示室や区画から作品を比較し、好きなものや気に入ったものを見つけ、ワーク  
シートにその特徴を文字にしたり描いたりしてもらおう。常設展示室の1室が「夏休みこども美術館」の期間  
途中で展示替えがあるため2014年8月3日までは(a)を、8月5日から(b)を実施した。

## (2) ギャラリーツアー for キッズ！

日時：7月23日(水)-8月31日(日) / 14:00-14:30(約30分) 場所：常設展示室

内容：本プログラムは、これまでの「夏休みこども美術館」でも実施してきたものであり、また毎月第二土曜・日曜  
にも行っているものである。通常、このプログラムでは、当館のギャラリーガイドボランティア<sup>(7)</sup>が常設展示室  
に展示している作品から3点を選び、小学生向けにギャラリーツアーをしている。ツアーをする際、ボランテ  
ィアは参加者に対して一方的に作品の解説をするのではなく、参加者と一緒に作品についてお喋りをしながら  
鑑賞をしていく“対話型”のツアーを行う<sup>(8)</sup>。今回のプログラムでは、基本的な内容は踏襲しながらも、  
「アート特別調査員」同様、鑑賞を調査に言い換えるようにした。このような形をとったのは、子どもたちに、  
ツアーに受動的に関わるのではなく能動的に関わるという意識を高めてもらうことをねらいとしたからである。  
さらに「調査員」になることを口で伝えるだけでなく、子どもたちには「アート調査員」と書いた名札を首から  
下げてもらった。調査するにあたり手法を作品の数に合わせ3種類用意し、それぞれ道具を使用することにした。  
1つは「形容詞カード」というもので、カードには「あたたかい」「はげしい」「やわらかい」などの形容詞が書  
かれている。15枚のカードのなかから、参加者のうち任意の1名が内容を見ずに1枚引き、引いたカードに書  
かれている形容詞に当てはまる作品を展示室から参加者各々に探してもらい、順番に発表してもらった。これは  
2012年の夏休みこども美術館で既に実施された手法である。発表をすることで自分がなぜその作品を選んだの  
かより明確になり、ボランティアがその意見に同調し認めることで発表者は自信をもち、また安心する。さら  
に同じ形容詞のもと作品を選んだのにも関わらず、参加者によって異なる作品を選んでいたり、同じ作品を選  
んでいても視点が違ったりと新たな発見をすることが出来る。2つ目は「セリフを考えよう」というものである。  
ボランティアは、「吹き出し棒」(図5)を使い作品に、又は作品に描かれている人物や動物の傍に持っていく。

すると子どもたちにも馴染みのある漫画本の1コマのようになり、よりセリフをイメージしやすくなることをねらった。3つ目は「遠くから中間から近くから!!!」というもので、作品を遠いところから徐々に近付きながら鑑賞する。作品全体からだんだんと細部をみていき、作品をみる距離によってもみえてくるものが違ってくことを体感してもらった。細部まで観る際は虫眼鏡を使用し、普段はみることが出来ない細かい部分にまで目を向けてもらうようにした。

調査は作品1点につき1つの手法でおこなった。このようにツアーに道具を用意した理由は2つあり、1つはもちろん参加者がより鑑賞しやすくなるようにするため、そしてもう1つはボランティアが作品の解説ではない、対話型のツアーをしやすくするためである。なぜ対話型にこだわるかという点、筆者は子どもの発達時期に参加者自身の考えの自覚と、他者の考えとを共有することは、子どもの自己の確立に重要であると考えからである。

### (3) キッズコーナーで遊ぼう!

日時：7月23日(水)-8月31日(日)の平日 10:00-13:00 場所：キッズコーナー

内容：当館2階にキッズコーナーという、未就学児と保護者が一緒にくつろいだり、遊んだりできる場所がある。本プログラムでは、単に「美術館に行く」ことから、展示作品をもとにしたぬりえ、福笑い(目隠しはしない)・パズルを通して、展示室の中にまで関心を持ってもらうことを目的とした。つまり、遊びながら作品にも興味を持ってもらおうということである。こちらも当館のボランティアに協力してもらい、子どもたちに声かけをしながら行った。

対象作品：ぬりえ…ジョアン・ミロ《ゴシック聖堂でオルガン演奏を聞いている踊り子》(1945年)／薬師如来立像(平安時代後期)／福笑い…黒田清輝《婦人像》(1897年)／パズル…坂本繁二郎《大島の一部》(1907年)／アンソニー・グリーン《リッセンデン・マンション14号室の「ラ・フランス」1944?-45年》(1980年)

### (4) 夏休みこどもとしゃかん

全体のテーマである「なにがみえる? どうみえる?」に沿って当館の司書が本を選別し、当館の読書室内に専用のブースを設置したものが「夏休みこどもとしゃかん」である。美術作品の鑑賞のヒントが書かれているものや展示作品に関連するものなど、美術に関心を持ったり理解を深めてもらえたりするような児童向けの絵本・美術書を中心に特集し、保護者が子どもに読み聞かせることができる本や小学生が読める本が置かれた。

## 4. 「夏休みこども美術館2014」における効果

今回の「夏休みこども美術館」においては、「アート特別調査員」の参加人数を(1)10時~12時、(2)12時~14時30分、(3)14時30分~16時30分の3つの時間帯に区切って参加者を集計し、子どもたちの動向を知ろうと試みた。しかし、結果、(1)257名(2)195名(3)251名と大きな差は生まれなかった。(1)と(2)の合計の差は僅かに6名であったし、その間の(3)は昼食の時間帯と重なっているにも関わらず、(1)(2)との差は60名程度に収まっている。さらに、曜日ごとに参加者をみると、他の曜日に比べて土曜日と日曜日の参加者が少なかった。つまり夏休み期間中は多くの商業施設や団体がイベントを開催しており、それは大抵土曜日や日曜日であるため、美術館には他の商業施設のイベントが少ない平日の空いた時間に利用する人が増えてきているのではないかと推測できる。また「アート特別調査員」は40代~60代くらいの大人でも、やってみたくて参加していた。もともと「やりたい」という人には小学生を対象にしていることを伝えた上で参加してもらって構わないようにしていたが、それは未就学児や中学生、高校生を予想していたからで、大人は予想外であった。「アート特別調査員」だけでなく「ギャラリートツアー for キッズ」でも子どもと一緒に

大人が熱心にツアーに参加している風景をよく目にした。今回、子どもを対象にプログラムを組んでいたが実際はその保護者や他の利用者も鑑賞のためのツールを必要としており、美術館は今後年齢に関わらずそれらを整えていく必要があると思われる。

また「リサーチバック」に入れていた3つの道具のうち子ども達の反応が良かったのは、最も簡単に使用できる「色めがね」であり、逆に苦戦していた参加者が多かったのは「調査計」で、適宜監視員が説明をしていていた。子どもが1人で鑑賞する場合の鑑賞ツールとしては、誰もがすぐに使える簡単なものを用意することで、参加者が鑑賞するにあたり「出来る」「出来ない」の差は生じにくくなるのではないだろうか。「リサーチバック」はこの期間のために簡易的に筆者が作成したものであり、それに代わるもっと本格的なものを作る際に今回の参加者の反応や人数の結果が参考になればと思う。

「ギャラリーツアー for キッズ」においては、今回道具を用意したことでツアーや作品に意識が向きやすくなる効果があると思われ、ボランティアにとっても、通常より参加者との会話のきっかけをつかみやすかったようである。

## 5. おわりに

今年の「夏休みこども美術館」はチラシを一切作らず、ホームページや各社フリーペーパーや市政だより等の掲載といった広報活動しかなかった。しかし、それでも1284名の参加者がでたというのは当館がこの企画を20年以上続けてきた結果、利用者に夏休みの美術館では「なにか」やっていると意識が定着したからではないかと考えられる。理想としては夏休みだけでなく、来館者の常設展示鑑賞において「いつ来ても、誰もが楽しめる」ような環境を整えるのが一番であり、そのための手段の構築に努めていきたい。

<註>

- (1) 福岡市美術館ホームページ <http://www.fukuoka-art-museum.jp/> (2015年1月15日)
- (2) 鬼本佳代子「福岡市美術館「夏休みこども美術館」の歴史の変遷とその効果について」福岡市美術館『福岡市美術館研究紀要 第1号』(福岡市美術館、2013年)pp34-45
- (3) 前掲論文(2)p43
- (4) 岡本芳枝「目で見たとを言葉にする、そして考えること」、岡本芳枝、三橋純予、端山聡子、大嶋貴明 編『全国美術館会議 教育普及ワーキンググループ活動報告1 美術館の教育普及・実践理念とその実施理念とその現状』(全国美術館会議、1997年)p62
- (5) 「作品の声の聞こえる聴診器」、作品の硬さがわかる「やわらかいメーター」、作品の臭いが嗅げる「にお糸電話」、「作品の温度がわかる温度計」、「作品の味がわかるスプーン」、「とにかくよく見える虫めがね」といった直方谷尾美術館独自の道具。
- (6) 明神とも子「幼児のごっこ遊びの想像力について」釧路論集『北海道教育大学釧路校研究紀要 第37号』(北海道教育大学、2005年)p144に、ごっこ遊びについて以下のように示されている。  
「大人に比べて、貧弱ではあるが、制限なく、活発に躍動する想像力が幼児のことばによって表現される。想像力の働きがもっとも際立って観察されるのが、ごっこ遊びである。」
- (7) 福岡市美術館ボランティアの1つ。展示・作品と来館者を、トークを通してつなぐボランティアであり、来館者が作品をより深く味わい、楽しんで見るための手助けをおこなう。
- (8) 対話型鑑賞についての効果を和田咲子、山田芳明は著書の中で「双方向的なコミュニケーションを通じた鑑賞は、児童たちの主体性を尊重し、彼らの知的関心に寄り添いながら、美術作品への興味を広げていくことができる、優れた方法論である」と示している。「美術作品鑑賞における対話と作品理解の関係についての一考察」『美術科教育学会誌 29』(美術科教育学会、2008年)p646



図1 調査報告書



図2 リサーチバック



図3 床面グラフィックシート



図4 会場風景



図5 吹き出し棒

## 研究ノート

# 田部光子研究の現在と《プラカード》(1961年)について

正路佐知子

### 1. はじめに

2013年秋、福岡市美術館企画展示室にて「田部光子展 人生が芸術である」を開催した(会期:2013年10月1日-12月15日)。現存する最初期の作品から2000年代の作品まで所蔵品と作家からの借用品あわせて37点を展示した(口絵2)。同時期には近隣の画廊でも田部の新作展が開催された<sup>(1)</sup>。

田部光子(1933年生まれ)は1957年に結成された福岡の前衛芸術運動・九州派に参加し、現在も福岡を拠点に活動を続けている美術家である。福岡市美術館では1988年に開催した「九州派展 反芸術プロジェクト」<sup>(2)</sup>(以下「九州派展」とする)において展覧会を担当した黒田雷兎が初めて詳細な調査を行い、資料と作家の証言を集め、伝説化されていた前衛運動の実情を明らかにするとともに、現存作品を突き止めた。田部光子もこの展覧会の主要作家の一人に数えられ、8点が出品されている。1988年の「九州派展」を機に、展覧会出品作の一部が福岡市美術館に収蔵されることとなり、田部の作品も《繁殖する1》《繁殖する2》(1958-88年)、《魚族の怒り》(1959年)、《作品》(1962年)、《セックス博物館1》《セックス博物館2》(1968年)の6点がこの時コレクションに入っている。その後も2001年に《たったひとつの実存を求めて》、2003年にも同シリーズの作品1点と1995年制作のカラージュ連作16点を、2011年には《プラカード》(1961年)2点、《ああ!寺山修司》(1966年)、《Sign Language》(1996-2010年)を収蔵と、福岡市美術館は数回にわたって田部の作品を収蔵してきた。

2013年の「田部光子展 人生が芸術である」は、上記の展覧会活動・収集活動が実を結び実現したものである。しかし振り返ってみると、当館の展示室が埋まる数(もちろん当館所蔵の女性アーティストの作品数としてはトップである)の作品を所蔵していながら、数年に一度作品が常設展示テーマに合わせて数点展示されるか、九州派の枠組において紹介されるのみで、個展形式によってこの美術家の活動を紹介する機会は一度もなかった。これは複数の展示室を有し、年間数回の展示替えを行い、年間十数回もの近現代美術のコレクション展示枠の中で個展形式の展覧会も行ってきたにもかかわらず、である。機が熟したのだと言えば聞こえは良いが、郷土の美術家として充実した活動経歴を持ち、一定の評価を得ている田部光子の作品をまとめて展示したことがなかったという事実は、地方美術館におけるジェンダー・バイアスの存在を物語っていると言えはしないか。

田部光子に関心を持ち調査・考察するということは、女性アーティストがどのように研究・紹介されてきた／されていないのかという問題にも目を向けることでもある。2013年の個展で初めてこの美術家の活動を概観する機会を得られたわけであるが、福岡市美術館における田部光子研究はまだ始まったばかりである。本研究ノートではまず先行研究をまとめ、田部光子研究の現在を示したうえで、作品の詳細な分析を試みる。

### 2. 田部光子研究の現在

九州派が60年代末にグループとしての活動の幕を閉じた後も、田部光子は独自に活動を続けてきた。1970年代には福岡の女性画家たちが自律した美術活動を送るための「九州女流画家展」を主宰し自身も作品発表を行った。1988年の「九州派展」以後もコンスタントに発表を続け、90年代には自らニューヨークやワシントンD.C.で発表の場を開拓し、数度にわたって個展を開いている。転機となったのは2000年代。2003年熊本市現代美術



館で九州・沖縄出身の美術家に光をあてる「九州力」展に絵画作品を出品し、田部の出品作が大々的にポスター・チラシを飾った<sup>(3)</sup>。これと前後して当時熊本市現代美術館副館長・館長を歴任していた南畝宏から《人工胎盤》(1961年)の再制作を依頼される。1960年代初頭に女性の社会的役割と性的役割を美術の俎上に載せた作品の先進性と意義が認められてのことと考えられる。そして2004年に完成した再制作版《人工胎盤》は2005年、栃木県立美術館の企画展「前衛の女性 1950-1975」(以下、「前衛の女性」と表記する)に出品される<sup>(4)</sup>。

「前衛の女性」展は、日本国内の前衛芸術運動に参加あるいはグループとは距離を置きながらも独自に新たな表現を希求した女性アーティスト46人の活動と作品を展覧するものであった。この展覧会に出品された田部作品は《魚族の怒り》、《繁殖する1》、《繁殖する2》、《プラカード》5点、《裏と表》、再制作版《人工胎盤》の計10点である。桂ユキ子、芥川紗織、草間彌生、福島秀子、岸本清子をはじめとする戦後活躍した女性アーティストを紹介するとともに、彼女たちが同時代の同じ芸術運動に関わった男性アーティストに比べてなぜ十分に評価を得られていないのかについても当時の美術批評を紐解き検証するこの展覧会において、田部の作品とその活動は大きな注目を集めた<sup>(5)</sup>。これまで首都圏ではほぼ無名の存在だったアーティストに光が当たり、九州派の括りではなく一人の女性アーティストとして評価されたのである<sup>(6)</sup>。

「前衛の女性」展を企画した小勝禮子はその後「田部光子試論―「前衛(九州派)」を超えて」において田部光子履歴・展覧会歴を作成し、「田部の芸術のオリジナリティ」について論じ、「水爆実験、水俣病の時代を出発点として、(中略)三井三池炭鉱争議やベトナム戦争などに敏感に反応する社会的問題意識と、女性だけに課せられる妊娠や出産という性に伴う義務に対するジェンダー的な問題意識を制作動機として、アスファルト・ピッチ、オブジェ、コラージュ、ハプニングといった、当時の前衛美術の先端である斬新な手法を使って社会性とジェンダーを渾然と融合させたのが、他の九州派の作家たちとは異なる、田部独自の特徴」であり「運動の熱気の渦中から一歩離れて、冷静に観察しつつ、ジェンダーの表現に軽やかなユーモアを加味するような視点」を評価できると結論づけた<sup>(7)</sup>。続いて2006年、由本みどりは栃木県立美術館の単館開催だった「前衛の女性」展の事績および戦後日本の女性アーティストの活動を広く紹介することを目指し、*Woman's Art Journal* 掲載の論考で「前衛の女性」展出品作家のなかから4人の女性アーティストを取り上げている。そのうちの一人が田部光子である<sup>(8)</sup>。最近では日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイブでも田部のインタビューが公開されるなど<sup>(9)</sup>、田部光子は一人のアーティストとして注目を集めている。筆者も上述した展覧会や先行研究等に多くの知見・示唆を得て、田部光子という作家に向かっているのだが、現時点で《魚族の怒り》や《人工胎盤》を除く作品の調査研究はこれからという状況にあるように思われる。

### 3. 《プラカード》(口絵3、4および図2-6)

1961年9月14日から19日まで東京の銀座画廊で「九州派展」が開催された。九州派を語る際にしばしば紹介される「九州派 東京地方 突如来演 総勢19名」と記されたポスターが作られた展覧会である。1961年といえばメンバーの作品が九州派の代名詞であったアスファルトを用いた絵画からオブジェに移行していた時期<sup>(10)</sup>で、この展覧会に田部は5点組の平面作品《プラカード》とマネキンを使ったオブジェ作品《人工胎盤》を出品した(図1)。この展覧会は、「オモチャ箱をひっくりかえしたような野放図なおあそび」と評されたが、その「なかで、田部光子のグロテスクな生理的形態のオブジェ(中略)などに、それぞれおもしろい可能性が感じられる」と《人工胎盤》が評価されている<sup>(11)</sup>。実は、《プラカード》の額裏面には「人工胎盤」とセット」と大きく書かれている。この記載は後年記されたものと考えられるが、少なくとも作者にとってこの2つのシリーズは対を成すものであった。そして、展覧会最終日に発行された機関誌『九州派』5号に田部が寄せた文章もこれらの作品について語る。

「一流労組のカンパニヤの為のプラカードは何故こうも右翼のそれと似かよっているのだろう。やはり

二十代前後の莫大なエネルギーを擁しているはずなのに、こう云ふものはとても古くさい。現在すべての組織が次々に封じ込められて行く原因はこんなところにもある。おくれればせながらも、大衆のエネルギーを受けとめられるだけのプラカードを作って見ようか、高らかな笑いのもとに星条旗を破る為のカンパニヤが組織できないだろうか？それもたった一枚のプラカードの誕生によって——だったらすばらしい。そして人工胎盤ができれば、始めて女性は、本質的に解放されるんだけど。」<sup>(12)</sup>

前半は《プラカード》の発想について語り、最後の一文に制作当時妊娠していた作者ならではの《人工胎盤》への切実な思いが綴られている。展覧会出品作の制作意図とも捉えられ、この2点の連関も意識されているようだ。

同年に制作・発表された《人工胎盤》と《プラカード》。前者については上述の通り小勝禮子と由本みどりによって作品を構成する材料や構成に作者である田部のジェンダー意識が指摘されるなど考察が進められてきたが<sup>(13)</sup>、後者についてはまだ充分とは言い難い<sup>(14)</sup>。特に複数の印刷物が切り貼りされている《プラカード》においては、イメージや言葉の問題、コラージュの出所の問題など、そしてそれを踏まえた作品解釈が必要である。

《プラカード》の支持体となるのは正方形に近い形状の襖である。田部によれば、近所の襖屋に注文して作ってもらったという<sup>(15)</sup>。当時田部はアスファルト・ピッチの使用に特徴付けられる九州派の土着的な作風からの脱却を図っており、印刷物を切り貼りするコラージュの手法はその模索の中で生まれた。後に「オブジェ期の最も充実した展覧会」<sup>(16)</sup>と記される1961年の「九州派展」において《プラカード》は異質あるいは新鮮なものを受けとめられたと思われる。5点組《プラカード》は、アフリカ大陸を描いた3点と、星形の鋏と横縞によって星条旗を示唆する2点に分けられる。《プラカード》の画面に貼られている写真等印刷物について、田部は過去のインタビューで「それこそ、アサヒグラフなんかから破って貼ったんじゃないですかね」<sup>(17)</sup>と述べ、別の場でも、当時コンゴの独立に注目していたのでムルンバ大統領ほか関係者の写真を使用しているはずだと語ってきた。田部のこの証言に基づき筆者はまず、1959-61年の週刊画報誌『アサヒグラフ』を確認した。残念ながら該当する写真は見出せなかったが、いくつか写真や人物や文字の出所を確認することができた。なにより貼り込まれた印刷物を丁寧に見ていく作業を経て、田部が選んだ印刷物の多様性多義性に改めて驚かされた。以下、一点ずつ作品の構成を要素と現時点で判明した印刷物に示していきたい。(《プラカード》には番号が振られていないので今回は便宜的に①-⑤の数字を振った。)

①(口絵3、図2)：中央にアフリカ大陸の輪郭が描かれ、その上に印刷物が切り貼りされている。5点のうちで最初に制作したと田部が述べるように<sup>(18)</sup>アフリカ大陸を描いた3点の中では最も装飾性は薄いですが、④⑤で星条旗の星の代わりに用いられている鋏が画面中央上部に6つ打たれている。黒いキスマークは、田部が印刷用のインクを自分の唇につけ実際に押したものだ。以下、5点に共通することだが、写真は人物を捉えたものでもその形状をなぞることなく手で千切られている。印刷物を切り取る際、荒々しい切断面の白い部分を出すことを意識していたと言い<sup>(19)</sup>、少なくとも《プラカード》において写真はフォトモンタージュ的イリュージョンを生み出すためには用いられていないことがわかる。印刷物の上には樹脂がかけられ、ヌラヌラと光る。

②(図3)：①と同様、アフリカ大陸の上に様々な写真が貼られ、無数に押されたキスマークはインクと口紅の二種が使われている。①と異なるのは大陸の西、東の沿岸部から垂れる赤い毛である。これは、《人工胎盤》同様、京屋マネキンに勤めていた九州派の一員・米倉徳から安価に分けてもらったマネキンの髪の毛という<sup>(20)</sup>。大陸の左上部にはサクスを吹くジョン・コルトレーンが、右上部には1959年に日本公開されたアメリカ映画「ガンヒルの決斗 *Last Train from Gun Hill*」の出演者カーク・ダグラス Kirk Douglas とアンソニー・クイン Anthony Quinn の名前が見られる。中央部の「ブラック」の文字は黒人からの連想で選ばれていると思われる。特徴的な書体と、クの後の中黒が続くことに留意したい。これはのちほど明らかにする。右下には、1961年日本公開のフランス映画「熱風」の混血のヒロイン、スザンナ(ルールディス・デ・オリベイラ)の全身写真が使用されてい

る。現在判明しているのは以上だが、おそらく他にも洋画の宣材写真が使用されていると思われる。

③(図4)：雑誌『土曜漫画』でも少々卑猥な視点で関心を引き、言及されているのが本作である<sup>(21)</sup>。アフリカ大陸の中央部に眼のような形状があり、睫毛の代わりに赤い毛が長く垂れている。記者は「毛を分けて真の瞳の部分のをぞくと、足を広げた女性の秘部の写真がはりつけてあった。これはさすが、ちょっとショックを受けた」<sup>(22)</sup>と書いているが、この後、田部は該当写真を別のものに貼り替えている。本作と①にも見られる赤(ピンク)色の点線はおそらく星条旗の赤い縞が発想源にあり、60年代の作品を通じてこの後頻繁に出するモチーフである。アフリカ大陸の右上下及び左下の余白には印刷物がコラージュされている。左下には女性ジャズシンガーの「アーネスティン・アンダースン／Ernestine Anderson」の名前を示す文字、そして歌う彼女の写真が貼りつけられている。右下にはルイ・アームストロングのひょうきんな表情が見られる。ちなみに田部は同年7月発行の『九州派』4号に寄せた文章「神さまさようなら」のなかでルイ・アームストロングの名を出している。本作右下に並ぶ「ブラック」の文字も黒人を連想させる言葉として選ばれている。この特殊な書体で目を引く文字は実は、1961年6月に日本で公開されたフランス映画「ブラック・タイツ(原題：Un, Deux, Trois, Quatre!)」のポスター等広報物から取られている。1961年夏発行の映画雑誌『キネマ旬報』『映画芸術』『スクリーン』においてもこのローラン・プティ振付・主演のバレエ映画は度々特集されていた。夫が映画関係の仕事をしていた関係で映画雑誌・ポスターが身近にあったという田部にとって、印刷物を複数枚用意することは難しくなかったと思われる。

④(図5)：最も要素の少ない作品である。中央に星形鉾が25個並び、左右下から黒い線が伸びている。その線はピアノの鍵盤へと連なり(ただしこの鍵盤の写真のみ樹脂が上から塗布されていない。発表時の会場写真と比較するに、1961年より後1988年九州派展前に新たに貼られたと考えられる)、左右上部には数枚の印刷物が貼られている。詳細は不明だが、ヘルメットを装着した兵士のような。右上に貼られる紙片は黒地に白い文字で「いま2回目の小児まひ予防の薬をのんだ／と6ヶ月たってからのみですが これで海へ／ちゃん ほら こっちをみてごらんさい」と読める。1960-61年はポリオが大流行し雑誌等でも度々取り上げられていた。

⑤(口絵4、図6)：最初に目を引く靴裏の描写が河原温《黒人兵》(1955年、大原美術館蔵)のそれと類似するのは作者も認めるところである。背景には星形の鉾が42個並び、右端から横線が伸びていて星条旗風である。足元には鉄条網が行方を阻む。その先にある途は星条旗の裂け目に向かって伸び、基地問題への関心が暗示される。周囲は赤い口紅のキスマークが押されている。画面右には数種の印刷物が切り貼りされている。安保・炭鉱関係の文字群と、おそらく1961年8月8日松川事件全員無罪判決時の支援者の姿を捉えた写真等が用いられているが、今回の調査でその一部の出典元が判明した。本作にコラージュされている文字すべてが、1960年に出版された土門拳の写真集『筑豊の子どもたち』<sup>(23)</sup>から選ばれている。“田川市田中新庄”から始まる手書き文字は「3 子沢山の炭住街」の、“田川児童相談所”の文字は「8 保護された子どもたち」の扉ページに配されたものが貼られている。その他の貼り紙を写したような文字は「9 闘う炭鉱労働者」の章収録の三井三池闘争本部を撮影した写真から切り抜かれたものであった。

以上、先行研究において作者の言葉とイメージが喚起するものから制作当時の社会的背景・文脈と結びつけられてきた《プラカード》に用いられた印刷物の典拠を調査し、できる限り正確な情報を提供できるよう心がけた。

20世紀におけるコラージュについての大部を著した河本真理はコラージュの特徴について、「コラージュに生起する『間』やずれを認識」させることで、「受動的な観客というより能動的な観者」であることを求める、と述べている<sup>(24)</sup>。《プラカード》における洋楽・洋画のイメージ、アフリカ(コンゴ)の独立、黒人公民権運動、60年安保、米軍基地問題、小児麻痺、松川事件、三井三池闘争等々、《プラカード》が内に抱え込むものはそのまま時代の貴重な証言者にもなり得るかもしれない。しかし、「歴史的な文脈とそれに結びついていた糸をまったく客観

的に復元することは、今日の価値観から逃れられない私たちには不可能なことである。それゆえ、二〇世紀初頭に作られた作品に、今日の倫理的、政治的な基準を過剰に投影しないよう留意しなければならない<sup>(25)</sup>。そして本作の場合、印刷物と田部が本作に取り入れた女性の身体性や、視覚触覚に訴えかける素材の使用の関係にも注目していかねばならないだろう。というのも、1961年7月に発行された『九州派』4号に田部が寄せた「神様さようなら」と題された文章が大きなヒントとなると思われるからだ。おそらく展覧会出品作を構想していた時期に書かれたこの文章の中で田部は《プラカード》にも登場するルイ・アームストロングの名を挙げながら人種問題に言及しつつ、次の一文で締めている。

「目・鼻・口・手・足・触で生理的に理解出来る作品にしか突破口はないのです。」<sup>(26)</sup>

《人工胎盤》と《プラカード》はこの「突破口」であったのではないだろうか。

<註>

- (1) 「田部光子新作展」(みぞえアートギャラリー、2013年11月23日-12月8日)
- (2) 「九州派展 反芸術プロジェクト」(福岡市美術館、1988年9月23日-10月10日)
- (3) 「九州力」(熊本市現代美術館、2003年2月15日-4月6日)
- (4) 「前衛の女性 1950-1975」(栃木県立美術館、2005年7月24日-9月11日)
- (5) 『朝日新聞』朝刊(2005年8月4日)、『美術手帖』(2005年10月号)、『西日本新聞』(2005年8月20日)、『あいだ』118号掲載の展評において、田部の《人工胎盤》もしくは《プラカード》の展示風景が掲載されている。田部光子『田部光子 Recent Works 2』(みぞえ画廊、2012年) pp.34-40
- (6) たとえば光田由里は、「前衛の女性 1950-1975」展関連企画シンポジウム「1950年代以降の女性と美術—アメリカ、韓国、日本の場合—」(2005年8月7日)において「これまでは常に九州派の一員として語られることが多かったけれども、九州派の枠を外して見る必要がある」と語った。『田部光子 Recent Works 2』 p.43
- (7) 小勝禮子「田部光子試論—「前衛(九州派)」を超えて」『美術運動史研究会ニュース』No.93(美術運動史研究会、2008年5月号) pp.1-12 [Reiko Kokatsu "Mitsuko Tabé: Beyond Kyushu-ha", *n.paradoxa international feminist journal*, vol.27, KT Press, London, 2011, pp.38-46; 『田部光子 Recent Works2』 pp.62-69]
- (8) 田部光子の他は芥川紗織、岸本清子、林三従。Midori Yoshimoto "Women Artists in the Japanese Postwar Avant-Garde: Celebrating a Multiplicity", *Woman's Art Journal*, vol. 27, no.1, Old City Publishing, Spring-Summer, 2006, pp.26-32
- (9) 「田部光子オーラル・ヒストリー、張紋絹と北原恵と小勝禮子と中嶋泉によるインタビュー、2010年11月28-29日」日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイブ [www.oralarthistory.org](http://www.oralarthistory.org) (2015年1月27日)
- (10) 黒田雷児「異説・美術運動としての九州派—共生する制作者たち」『九州派展 反芸術プロジェクト』(福岡市美術館、1988年) pp.14-23
- (11) 江原順「画廊から《9月初旬-10月初旬》」『みづえ』679号(美術出版社、1961年11月) p.76
- (12) 田部光子「プラカードの為に」『九州派』5号(1961年9月19日)※原文ママ
- (13) 前掲論文(7)、由本みどり「作家解説 田部光子」『前衛の女性 1950-1975』(栃木県立美術館、2005年) pp.157-158、前掲論文(8)、『田部光子 Recent Works2』所収インタビューも参照。
- (14) 由本みどりは『前衛の女性』展図録の作家解説で《プラカード》について、「アフリカ国旗やアフリカ大陸を背景とし、そこにコンゴの独立や黒人公民権運動、60年安保、福岡の三池炭鉱の労働者の権利を希求した三池闘争など多様な社会問題に関する新聞雑誌の切り抜き、労働組合の決起のチラシなどが盛り込まれている」と説明し、もうひとつの論文においては「この切り抜きにはアフリカ系アメリカ人のジャズミュージシャンやアメリカの大衆文化が含まれており、アメリカの公民権運動とアフリカ各国の独立が示唆されている」と述べている。前掲論文(8) p.28
- (15) 前掲インタビュー(9)参照。翌1962年の読売アンデパンダン展出品作《作品》でも田部は支持体に襖を用いた。プラカードより一回り以上大きなサイズの襖の中央には半分にしたピンポン球が無数に貼り付けられ、その周囲にはアイロンを焼きごて代わりに用いて花卉のような形状が表わされている。
- (16) 黒田雷児編「年表」『九州派展 反芸術プロジェクト』 p.119
- (17) 前掲インタビュー(9)参照。筆者も作家に尋ねたが、回答は得られなかった。
- (18) 2014年11月12日のインタビューによる。
- (19) 2015年1月6日のインタビューによる。
- (20) 2014年11月12日のインタビューによる。
- (21) 「女性器にいどむ芸術家たち 人間の潜在意識の中にある〔性〕を追求する九州一派」『土曜漫画』紅葉特大号(土曜通信社、1961年10月20日) pp.32-33
- (22) 前掲記事(21)
- (23) 土門拳『筑豊の子どもたち』(パトリア書房、1960年)
- (24) 河本真理『切断の時代 20世紀におけるコラージュの美学と歴史』(ブリュッケ、2007年) p.105
- (25) 前掲書(24) p.170
- (26) 田部光子「神さまさようなら」『九州派』4号(1961年7月8日)



図1 1961年九州派展での展示風景（田部光子のアルバムより） ※田部の背後に《プラカード》がかけられ、その右下に《人工胎盤》（現存せず。2004年再制作版を熊本市現代美術館が所蔵）が3体並んでいる。



図2 田部光子《プラカード》（1961年）  
福岡市美術館蔵



図3 田部光子《プラカード》（1961年）  
東京都現代美術館蔵



図4 田部光子《プラカード》（1961年）  
東京都現代美術館蔵

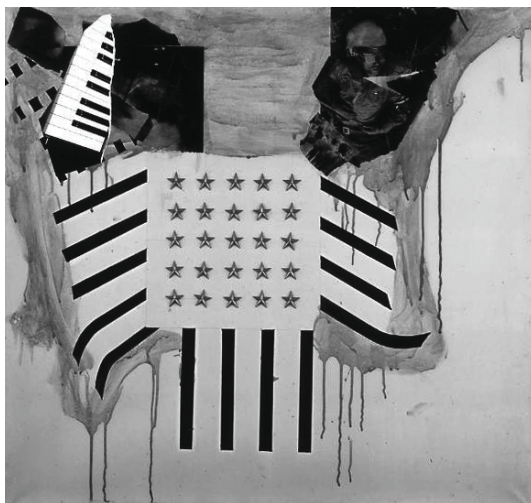


図5 田部光子《プラカード》（1961年）  
東京都現代美術館蔵

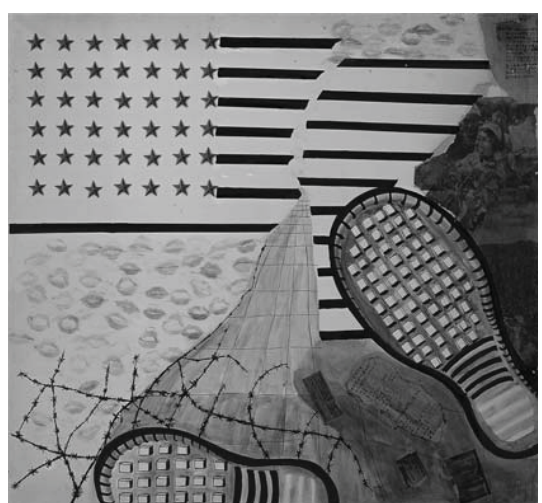


図6 田部光子《プラカード》（1961年）  
福岡市美術館蔵

# 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—

吉田暁子

中山森彦(1867-1957)は現在の九州大学病院の院長を務めた医学者であり、絵画を中心として近世以前から20世紀に及ぶ日本美術と、20世紀の西洋美術を収集した美術愛好家でもあった。彼の美意識の形成についてまとまった著述は残されていないものの、陸軍医として森鷗外のもとで勤務するなど明治期の日本を代表する知識人の中で鑑識眼を養い、西洋への留学を通じて外部から日本美術を眺める視点をも持ち得た人物であったと考えられる。一昨年全国を巡回した「夏目漱石の美術」展(2013年3月26日-8月25日、広島県立美術館、東京藝術大学大学美術館、静岡県立美術館)は、多様な背景から生まれた美術を結びつける夏目漱石の「離れ業」を検証するものであったが、彼と同年生まれの中山森彦コレクションもまた、漢から洋へという価値観の変化を経験した明治知識人として共通の文脈のもとに結ばれた美意識の交差点であったと考えられる。コレクションの多くは散逸し、森彦と弟の医学者・考古学者であった中山平次郎の晩年を看取った妹・中山小春の手によって母校に寄贈された「仙厓コレクション」のみが残されているというのが従来の定説であったが、市内の個人宅や美術館の所蔵品に相次いで旧蔵品と思われる作品が発見されるなど、中山森彦の存在はいままた注目を集めつつある。本稿では当館に新たに寄託された新出作品2点を中心として彼が所蔵したと考えられる作品について報告し、かつては福岡の地で全国的な収集活動を行う人物として知られた中山森彦の美術品収集活動を解明する手がかりとしたい。新出の作品については類似作品との比較検討などを経っていない段階ではあるが、中山森彦コレクションの解明という観点から紹介し、大方のご指導を仰ぐこととした。

本稿で紹介するアンドレ・ロートの署名を持つ水彩画について、筆者は2014年8月16日に開催された第34回アジア近代美術研究会「中山森彦研究の進展のために」席上で紹介し、旧蔵者として伝えられていた中山平次郎ではなく森彦旧蔵品と考えるべきではないかという指摘をモデレーターの後小路雅弘教授(九州大学)より頂いた。同研究会は九州大学百年の歩みをゆかりの美術品によって振り返る展覧会(福岡県立美術館にて2016年開催予定)の準備調査として開かれたものであり、発表者各位から中山森彦の美術品収集活動及び美術家や愛好者とのネットワークについての最新の知見が発表され、本稿ではそれらを参照した(参考文献15-18)。

まずは中山森彦の略歴を確認しよう<sup>(1)</sup>。森彦は江戸時代中期から天皇家の侍医を務めた家系である中山家の長男として現在の京都市に生まれ、1892年東京帝国大学医科大学医学科を卒業後陸軍三等軍医として務めた後1896年東京帝国大学大学院に入学、翌年陸軍軍医学校教官となった。1902年9月から1年半ドイツに留学し、1907年から現在の九州大学の前身である京都帝国大学福岡医科大学の第2外科教室教授として赴任し、1913年から九州帝国大学医科大学附属医院長を務め、1917年の退職後名誉教授となった。正確な時期は未詳であるが東京時代から美術品収集を始めたとされ、陸軍軍医学校教官時代に校長であった森鷗外から影響を受けたともいわれる。森彦は病理学者で考古学研究家でもあった弟の中山平次郎<sup>(2)</sup>と起居を共にし、生活費を平次郎に任せて全収入を美術品収集につぎ込んだとされる。1931年には現在の福岡市中央区荒戸に存在した約500坪の自邸に「兄弟二人がかりで蒐集した古画骨董、出土物等」を集めたいわば「美術博物館」が設けられ、来訪者に開陳された<sup>(3)</sup>。晩年は困窮し、妹を含めた兄妹3名で暮らしたとされる。

中山森彦の代表的コレクションである「仙厓コレクション」は、博多聖福寺の画僧仙厓義梵(1750-1837)の書画36点を中心とし、複製品69点と山崎朝雲(1867-1954)作・木製《仙厓和尚像》を含む106点の美術資料であり、彼の死後九州大学文学部に寄贈された(現在は当館寄託)。その一方で明治期から収集されていたという近代美術コレクションについては南薫造《城》(1917年、九州大学文書館蔵)<sup>(4)</sup>、吉田博《穂高の春》(1915年、福岡県立美術館蔵)、藤島武二《山中湖畔の朝》(1916年、福岡県立美術館蔵)<sup>(5)</sup>が報告されたものの大半は行方不明となっている。

中山森彦の美術品収集活動について、彼が1899年頃から1912年頃までつけた手帳や書簡等の資料に基づき詳細に報じた古賀唯介氏は、手帳に記された作家名に日本画家の名が多かったことと彼宛の書簡の内容を根拠とし、

日本画コレクションの形成が洋画に先立ち、明治後期から大正期を通じて洋画コレクションが充実したと推測している<sup>(6)</sup>。先述の研究会で報告された中山森彦宛の書簡34通<sup>(7)</sup>は明治後半から大正期にかけてのものであり、差出人の内訳は洋画家が日本画家を上回る。また1947年に中山森彦の自邸を訪問した画家・上田宇三郎の日記には海外作家と洋画家の名が列記されている<sup>(8)</sup>。これらを総合すると、中山森彦の近代美術コレクションは絵画を中心とし、日本画では近代日本画の黎明期を支えた熊谷直彦(1829-1913)や川端玉章(1842-1913)などから横山大観(1868-1958)、小杉未醒(1881-1964)など、洋画は藤島武二(1867-1943)や岡田三郎助(1869-1939)らによる明治後期以降の作品から山本森之助(1877-1928)、安井曾太郎(1888-1955)などの作品という中央画壇の傾向を反映したコレクション、西洋美術はラウル・デュフィ(1877-1953)、ジョルジュ・ブラック(1882-1963)、オシップ・ザッキン(1897-1960)など日本では主に1920年代以降に紹介された作家たちの作品で構成されたと考えられる。

以上を踏まえ、新出の水彩画について検討したい。アンドレ・ロート(1885-1962)の署名を持つ水彩画(34.0cm×53.4cm、台紙貼付・マット・額装、図1)は2014年に市内の個人宅で発見された水彩画作品2点中の1点である。洋紙(中央の樹木部分に薄く刻印が見えるが判読不可)に緑と褐色を中心とする透明感のある色調で山間の斜面に位置する村落が描かれる。家屋の屋根と樹木と山の稜線という直線で区切られた色面がリズムカルな画面を構成し、幾何学的秩序と再現性とがバランスを保つ1920年代のロート作品らしい画風を見せる。本紙は台紙に貼り付けられアクリルとマットの入った木製額に額装される。台紙や額の裏面に記載はなく、台紙に比べ額縁は新しいように見える。現所蔵者には中山平次郎旧蔵品としてもたらされたという。

第10回二科展特別出品作として『中央美術』9巻10号(1923年11月)口絵に掲載された「アンドレ・ロート『風景』」は、この水彩画と図様が一致する。第10回二科展は東京での開幕初日に関東大震災を罹災し一般公開ならず、大阪、京都に続いて福岡県商品陳列所で1923年11月22日から12月3日まで開催された。ロートの作品としては『風景』と題する水彩画2点を含む7点が出品されたが、これは発足10年を迎える二科展の歩みを記念して特別出品されたフランスの同時代作家8名による32点に含まれるものであり、ビシュール、デュフィと並ぶ最多出品であった。同展は福岡において「立体派で輝く二科展」、「新しい行き方の急先鋒」と報じられた<sup>(9)</sup>が、ロートとビシュールの作風はキュビズムを経ながら古典的絵画への接近を見せるフランス絵画の正統として紹介され<sup>(10)</sup>、またロートに師事した黒田重太郎(1887-1970)の滞欧作も展示されるなど確かに「立体派」の系譜は展示の目玉であったといえる。

第10回二科展の福岡開催に尽力した古賀春江(1895-1933)が友人に宛てた書簡には「福岡の中山博士」が『ザッキン』の面を買ったことが記された<sup>(11)</sup>。森彦の美術品収集は既に全国的に知られていた<sup>(12)</sup>ことから「福岡の中山博士」は彼のことでありと考えられ、『中央美術』第9巻10号の表紙を飾ったザッキン《面》を入手したことがここから分かる。

現在九州大学文学部図書館の所蔵する中山森彦旧蔵文献(以下「中山文庫」)への書き込みは、彼がロートを含む同時代の西洋作家に寄せていた関心の高さを物語る。「中山文庫」に見られる書き込みはドイツ語などの欧文を含み、本文への短い応答から「天才は多くその才能の足らざるを嘆き非天才は天才の上に慢心す」のような警句めいた文言などがあり、頁のほぼ全体が傍線や傍点、書き込みで埋め尽くされることもある。本稿では1920年代前半の『中央美術』、一氏義良『立体派未來派表現派』(アルス、1924年)など一部を参照したに過ぎず、また『中央美術』9巻10号は欠本であり「ロート筆風景」に関する書き込みを確認することはできなかったが、ロートに関する書き込みは同時代の画家中ピカソなどとも並ぶ多さであることが分かった。例を挙げれば、黒田重太郎「アンドレ・ロート氏とロジェ・ビシュール氏」(『中央美術』9巻7号、1923年7月、pp2-25)中のロートとビシュールの経歴への詳しい傍点・傍線、ロート作品「ポルドオ港」の図版への「参照 ■■■!! 中、来年三月号!」という書き込み、黒田がキュビズム以降の新しい傾向を「実際の作品としては寧ろ傍系」と考えていたことを告白し、第一次大戦下という時局の制約と実作者としての先入観によるものであると釈明するくだりへの「それでよくわかった!」、「そーであったらう■■■ だから云はないことではないよ」という書き込み、同じく黒田「新古典派と現代絵画の自然主義的傾向 一現代芸術の諸傾向に関するノート」(『中央美術』10巻12号、1924年12月、pp2-32)中のロートの芸術観への傍線と「統量主義(Totalisme)」、「統量藝術(L'art totaliste)」といった語句を反復する書き込みなどである。

フランスの同時代美術の紹介に力を入れた第10回二科展で中山森彦がザッキンの彫刻作品を購入したこと、またこの時紹介されたブラックとデュフィ作品の所蔵が戦後に確認されたことから、同展は中山森彦の西洋美術コレクションにとって重要な意味を持っていたと考えられる。本作品と中山森彦を結ぶ直接的な証拠について調査を続

ける必要はあるものの、新出の水彩画は、第10回二科展に出品され中山森彦が購入したアンドレ・ロートの風景画である可能性が高いとみてよいのではないだろうか。

次に、上記作品とともに発見された、小杉未醒と思われる署名を持つ水彩画作品（24.5×32.9 cm、マット貼付・額装、図2）の紹介に移ろう。水を多く含んだ淡い灰色と緑、青、茶褐色で遠山を望む平野の風景が描かれる。筆の特性を生かした闊達な筆致が特徴的である。画面右下には未を方形で囲む $\square$ の署名と4.8という数字が記される（図3）。この署名は小杉未醒が大正期に用いた例が知られる<sup>(13)</sup>。本紙はマットにシールで貼り付けられ、裏板と額の天地の隙間を1916年9月6日付の『時事新報』の切れ端が埋めている。

画面の恬淡とした味わいに似ず、作品を収めた額の裏板には饒舌な内容が秘められている。2枚の木片を上下に継ぎ合わせた裏板の中央部分には、鉛筆書きで「小杉」と画面左側を天とする縦書きで書かれ（図4）、上半分には縦書きの文字列の跡が天地逆にびっしりと残される（口絵7参照。測光線画像撮影と合成画像の作成については当館の渡抜由季学芸員の協力を得た）。文字列には一部に鉛筆書きのような部分も見られるものの全体として筆圧による痕跡（以下「押し跡」と表記）のみが残り、判読は困難である。左下方の○で囲まれた文字が「森」「彦」と読めること（図5）<sup>(14)</sup>、「表現」「独創」などの筆跡が「中山文庫」への書き込みと一致すること（図6-8）から中山森彦が書いた文字列であると考えられる。文中には「！」が多用され、森彦特有の熱っぽい文体で芸術論が書かれていると推測される。小杉未醒は大正年間に中山森彦に書簡を送った美術家の1人であり<sup>(15)</sup>、「小杉」の文字を含めて裏面の記述は中山森彦が書いたとしてよいだろう。

福岡県立美術館の所蔵する2点の中山森彦旧蔵品（先述）には額裏面に森彦による裏書があることが報告されていたが、新出の水彩画の額縁に残された押し跡による走り書きはこれと異質である<sup>(16)</sup>。しかし中山森彦旧蔵の可能性のある作品の額縁裏面を調査した結果、額縁裏面や内部に中山森彦の筆跡で作家名や作品名を記すものが見出され、天地逆に記されたもの、押し跡のみで記すものもあることが分かった<sup>(17)</sup>。中山森彦旧蔵品の新たな手がかりとして報告したい。

1点目は満谷国四郎《瀬戸内海》（1911年頃、福岡県立美術館、図9）である。中山森彦旧蔵品である可能性が高いとして高山百合学芸員にご紹介頂き調査の機会を得た作品である。額縁裏面に「福岡縣」「公會堂貴賓室備品」、画布の棧木に「瀬戸内海 満谷国四郎氏筆」「第六号」という墨書が残されるが、これらは筆跡が一致することから、前の所蔵者であった福岡県の管理下で書かれたと考えられる。ところが調査の結果、「公會堂貴賓室備品」の墨書の下に「二子山 満谷」とする天地逆の押し跡（図10、11）が見られた。中山森彦の筆跡と断定するには慎重を要するものの書体は類似し、走り書きのような書体と押し跡による記載という特異なスタイルは新出の水彩画作品に通じる。《瀬戸内海》は、満谷を含む画家10名による瀬戸内海（小豆島）の写生旅行の成果を収めた小杉未醒編『十人写生旅行』の口絵に「二子山」として掲載されている<sup>(18)</sup>。「中山文庫」には『十人写生旅行』が含まれている<sup>(19)</sup>ことから、森彦がこの作品を「二子山」と呼んだと考えるのは自然である。

次に当館所蔵品である和田三造（1883-1967）《小鳥を見る童子》（制作年不詳、太田コレクション、図12）を挙げる。本作品の額縁には鉛筆による書き込みがある。本作品は五代太田清蔵の旧蔵品として当館に寄贈された「太田コレクション」に含まれるが、本紙余白に作品の注文主あるいは送り先と考えられる「中山様」の記載があることが知られていた。

和田三造《小鳥を見る童子》は紙本彩色の額装作品であり、本紙は裏板に貼り込まれている。画面下方に落款「三造」、印章「五研楼」（白文方印）を伴う<sup>(20)</sup>。四つ石に十字を組み合わせた紋を持つ黒塗りの長持ちに載る鳥籠とそれを見る4人の子供が描かれる。マットに合わせて墨書きされた画面枠右下の余白には、「中山様」と読める鉛筆書きの上半分が残されている。そして今回、マットを外した額の内部に鉛筆で「三造 子供」、赤鉛筆で「朱入中消黒目」と書き込まれていることが確認された。「三造 子供」は「造」の筆跡などから中山森彦による記載と思われる（図13、14）。和田三造と中山森彦は少なくとも大正期からの親交が知られており<sup>(21)</sup>、本作品は森彦が額装時点から関与するなど2人の親密な関係性のもとに制作された可能性がある。

太田コレクションの主、五代太田清蔵（幼名新吉、1893-1977、以後太田清蔵）は現在の福岡市博多区で四代太田清蔵の長男として生まれた。1919年に東京帝国大学法科大学経済学科を卒業後九州勸業取締役に就任、戦前の第一徴兵保険、戦後の東邦生命保険相互会社で重役を歴任した。戦後は東京に居を構えつつ博多大丸の出店や博多港開発など郷土の開発にも尽力した。美術品収集は学生時代から始まり、1922年から1年間欧米を歴訪した折にシカゴやボストンの美術館の日本美術コレクションを見て本格化したといわれる<sup>(22)</sup>。また修猷館中学で児島善三郎や中村研一と共に「パレット会」に所属し画家になる夢を持っていたことも美術品収集の一因といわれる。



没後、世界的な質を誇る浮世絵コレクションをもとに「太田記念美術館」が創立され、当館には絵画、工芸、書蹟を合わせた 344 点の作品が寄贈された。

太田コレクションの近代絵画は、額作品では 10 号以下の小品が多いものの画壇の主要な動向をカバーしている。洋画については文展・帝展や二科展出品作家の作品が中心となる一方で、旧草土社会員や信濃橋洋画研究所の結成メンバーなど大正期に個性的な活動で知られた画家たちの 1920 年代の作品が含まれる。また本コレクション中数少ない大作である和田三造《博多繁昌の図》(1958 年)、《西都政庁の図》(1958 年)<sup>(23)</sup>とその習作を含め、和田三造作品が 148 点を数えることも特徴的である。日本画は洋画より古い年代の作品から収集されており、制作年が判明している作品の中で最も古い作品は日本画が小林永濯《隅田川》(1867 年)、油彩画が中村彝《静物》(1912 年頃)である。

太田清蔵が大正期の東京で収集していたことを考えれば、画壇の主流を中心とするコレクションの傾向は珍しくはないともいえるが、幕末期の日本画が含まれることと合わせて中山森彦コレクションに通じる傾向であり、所蔵作家や親交のあった作家にも重なりが見られる(参考資料)。これらの共通点から、筆者は太田コレクションには和田三造《小鳥を見る童子》以外にも中山森彦旧蔵品が含まれているのではないかと考えている。油彩画 83 点の内 1920 年代を中心とする作品の額裏面を 22 点調査し、2 点については中山森彦に近い筆跡の記載を持つ作品を見出した。今後調査を継続し、太田コレクションと中山森彦コレクションの関係を探りたい。

中山森彦が作品の表具に直接文字を書き込んだ例は、森彦の仙厓コレクションにも見られる。「仙厓展 九州大学文学部所蔵中山森彦コレクション」(2009 年、九州大学主催事業として当館古美術企画展示室で開催)出品作である 29 点の書画の内 24 点<sup>(24)</sup>を確認したところ、その内 10 点について表具裏面に画題を示す鉛筆の記載があった。「竹」の特徴的な表記などから、これらは中山森彦の筆跡だと考えられる(図 15、16)。整った楷書体で統一され個人的感想などを伴わないこれらの記載は、近代絵画に関する記載とは一線を画しており、仙厓作品を生涯の研究対象としても捉えていた<sup>(25)</sup>彼の態度を見ることができるとも思われる。

最後に中山森彦の近代美術コレクションの特徴について考えたい。断片的な情報の羅列に終始した本稿ではあったが、現在までに確認された作品と資料に基づいて考えるならば、中山森彦は日本の洋画では主に写生に基づく外光派風の絵画、西洋絵画ではキュビズムを経て古典的秩序を志向したアンドレ・ロートの作品など、明るい色遣いと整理された構図を持つ風景画などの作品を好んだと考えられる。その一方で彼が作品の額裏面や絵葉書、蔵書などに残した記述は、芸術論と人生観とが交錯するような内容と一気呵成に筆を走らせたような筆致を特徴とし、激情的な印象を与える。うがった見方ではあるかもしれないが、そのギャップには彼の近代美術コレクションの特徴が隠されているように思われる。芸術への深い思い入れを書き綴る森彦のスタイルは、大正期の芸術青年らしいものとして例えば「白樺派」と出会った頃の岸田劉生の著述などを想起させ、外光派風絵画より「フェウザン会」頃の後期印象派の影響下で描かれた作品に似つかわしいようにも思われる。コレクションの中心にそれらの姿はないが、彼は恐らく前衛的な表現に傾斜する作家達に関心を持っていた。「芸術は美を表すもの以外であってはならない」というアングルの言葉に傍線を引き「我国の若い人たちはこれをどう考えるか!？」とした「中山文庫」への書き込み<sup>(26)</sup>、堂本印象《訶梨帝母(三副対)》の絵葉書の裏に書かれた「コラ、ドーカ>>>ドージャロカイ>>>これある哉 不可思議」といった文言(中山森彦資料、福岡県立美術館蔵)は、大正期の「若い人」への関心と背中合わせの違和感やもどかしさを物語る。この饒舌さを、「フェウザン会」を「けなげな会」としながらも具体的な作品評を残さなかった夏目漱石の沈黙<sup>(27)</sup>と表裏をなすものと理解することは牽強付会に過ぎるだろうか。彼らはどちらも突出した個性によって周囲を取り巻く選良の中では独自路線を歩み、完全な自己表現を求める大正期の芸術家たちの思想に共感を示したが、その美的判断は共有できなかったように見える。それでも森彦が優品揃いで知られる仙厓コレクションだけではなく同時代の美術品を収集したのは、若手作家の応援という分かりやすい目的と同時に、そこに彼自身の心のありかを探る方が求められていたためではないかと想像させられる。孤独に自らの美意識を問い直し続けた中山森彦の美術品収集は、近代化という名の線路を突き進む日本における一知識人の内面の赤裸々な表現でもあったのかもしれない。今後コレクション全体の解明が進展し、より具体的な分析が可能となることを期待したい。

最後に、本稿執筆にあたり作品の調査を許可して下さったご所蔵家様、中山森彦に関する資料提供と自筆資料の解読についてのご助言を頂いた福岡県立美術館の高山百合学芸員、小杉未醒についての資料提供とご助言を頂いた石橋美術館の伊藤絵里子学芸員に謹んで御礼申し上げます。

[参考資料]

作家名	中山森彦との関係 (《所蔵品名(所蔵者、制作年)》/書簡)	「太田コレクション」(《作品名》/制作年)
藤島武二	《湖畔の朝》(福岡県立美術館、1916)/書簡	《椿を持つ婦人》/不詳
安井曾太郎	作品所蔵?/書簡(往復)	《孟宗藪》1918、《初春》1919
和田三造	《小鳥を見る童子》(福岡市美術館、不詳?/書簡)	《博多繁昌の図》/1958、 《西都政庁の図》/1958 他多数
岡田三郎助	書簡	双鶴/不詳《花》/不詳
岸田劉生	書簡	《童子煎茶》/1922
辻永	書簡	《風景》/不詳
山本森之助	書簡	風景/不詳
水上泰生	書簡	《柏樹白鷹》、《鯉》(2点)/不詳 《鰻》/不詳
川端玉章	《月下砧打》、《長閑》/書簡	《濱離宮四時佳景》/1889
横山大観	《海上の旭(おきのしま)》	《矢走の朝》/1918

中山森彦関連作家と福岡市美術館「太田コレクション」との関係

※中山森彦所蔵品で所蔵者表記のないものは手帳の内容(文献10、27号)による。

<参考文献>媒体別・発行年順

[書籍]

1. 鬼頭鎮雄『九大風雪紀』(西日本新聞、1948年6月)(復刻版、九州大学資料室編、2003年3月)
2. 花田衛『五代太田清蔵伝』(西日本新聞社開発局出版部編・東邦生命保険会社八十年史出版会、1979年)
3. 『和田三造展』(北九州市立美術館、1979年)
4. *HOMMAGE A André LHOTE*, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 1967
5. 『二科70年史』(社団法人二科会、1985年)
6. *LA PEINTURE, LE COEUR ET L'ESPRIT André Lhote, Alain Fournier, Jacques Rivière Catalogue des oeuvres d' André Lhote*, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 1986
7. 『小杉放菴展』(小杉放菴記念日光美術館、1997年)
8. 『和田三造展』(姫路市立美術館友の会、2009年)
9. 『夏目漱石の美術世界』(東京新聞/NHKプロモーション、2013年)

[論文、記事等]

10. 古賀唯介「福岡美術界雑記」13～16、『エスプラナード 福岡市美術館ニュース』25、27、30、31号(福岡市美術館、1985年3月、7月、1986年1月、3月)
11. 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)pp34-43
12. 伊藤絵里子「古賀春江と中洲風景—福岡初の二科展に際して—」『古賀春江の全貌 新しい神話が始まる。』(東京新聞、2010年)pp166-170
13. 田平麻子「解体された風景—黒田重太郎における西洋美術の受容」『没後50年 黒田重太郎展』(滋賀県立近代美術館、佐倉市立美術館、京都新聞社、2005年)pp158-162

[会場配布物、口頭発表資料等]

14. 後正路雅弘・川上貴子編『はごろもプロジェクト 九州大学法文学部85周年/文学部60周年記念事業 福岡市美術館30周年記念事業 仙厓展 九州大学文学部所蔵中山森彦コレクション』(九州大学文学部、2009年)
15. 高山百合「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」(第34回アジア近代美術研究会「中山森彦研究の進展のために」口頭発表資料、2014年8月16日、以下18まで同じ)
16. 植野健造「福岡市某家所蔵・中山森彦宛の美術家の書簡」
17. 田鍋隆男編『『五月会』関連記事(福岡日日新聞)』
18. 山中理彩子「南薫造《城》調査報告」



図1 アンドレ・ロート《題不詳》  
個人蔵、福岡市美術館寄託



図2 小杉未醒《題不詳》  
個人蔵、福岡市美術館寄託



←図3 図2部分（署名）

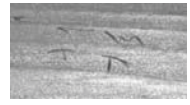


図4 図2作品の  
額裏板部分  
「小杉」



図5 図2作品の額裏板  
部分「森彦」  
※測光線画像と合成

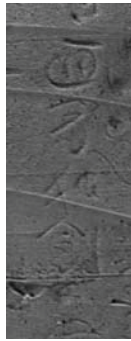


図6 図2作品の額裏板  
部分「画家独創」

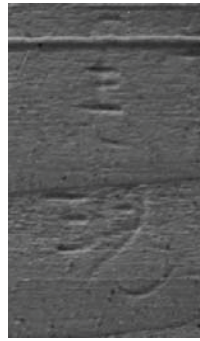


図7 図2作品の額裏板  
部分「表現」

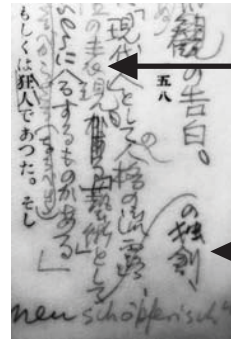


図8 「中山文庫」より一氏義良  
『立体派未来派表現派』  
(アルス、1924年)、158頁（部分）



図9 満谷国四郎《瀬戸内海》(1911年頃)  
福岡県立美術館蔵



図10 満谷国四郎  
《瀬戸内海》額裏  
(天地逆、部分)  
「二子山」



←図11 満谷国四郎《瀬戸内海》額裏  
(天地逆、部分)「満谷」



図12 和田三造《小鳥を見る童子》  
制作年不詳、福岡市美術館蔵



図13 図12の額内部  
「三造 子供」

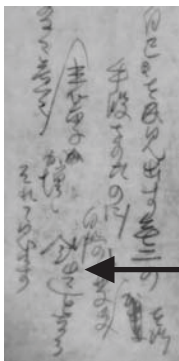


図14 「中山文庫」より、  
中山森彦自筆紙片

創造



図15 仙厓義梵《竹図》九州大学  
文学部所蔵、福岡市美術館寄託  
の表具、「曲り竹」

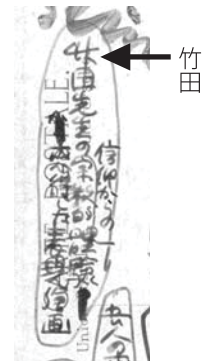


図16 中山森彦資料  
(葉書、部分)  
福岡県立美術館蔵

<註>

- (1) 主に文献 10、11 を参照した。
- (2) 平次郎 (1871-1956) は病理学を志して東京帝国大学医科大学に学び、1903(明治 36) から 3 年間にわたりドイツ・オーストリアに留学し、京都帝国大学福岡医科大学の病理学研究室初代教授に就任した。大正期からは考古学の研究に熱中して専門誌への投稿を重ね、「元寇防塁」の呼称や現在「弥生時代」と考えられている時代区分の概念を根付かせるなど九州における考古学の礎を築いた。
- (3) 参考文献 1。
- (4) 参考文献 18。
- (5) 参考文献 15。
- (6) 参考文献 10。手帳等の資料は現在所在不明である。
- (7) 参考文献 16。
- (8) 「中山教授の所に Braque の静物を見にゆく 赤星夫妻、飛驒の、野見山、■先、宋 etc. Braque は画面に觸れてもいゝといふ程の好意で親しく見て大きな驚異を受けた この 1 点の前では他の多く作品が影薄く思はれた 近來の収穫ではあったが絵を描くのが嫌になる思ひがした Braque の横に置くと 6 号の横に 15 号の安井の静物がふっ飛んだ Braque の次には Zadkine の彫刻が印象的だった Duffy の水彩の風景、Zadkine の水彩で裸婦、(一方が子供を懐いてたから或ひは男女?) Dongen の水彩(午の女と犬) その他では、青木、中村、和田(英作、三郎助)の比較的古いものから安井、有島、山下、熊谷あたりの小品を見せてもらった日本画は仙崖(ママ)の比較的良いものと若冲を 1 点、Braque の印象が強すぎて他はけし飛んだ形『没後 50 年 上田宇三郎展 - もうひとつの時間へ -』(福岡市美術館、2013 年) 付属 CD。
- (9) 『福岡日日新聞』(1923 年 11 月 23 日)。
- (10) 「アンドレ・ロトは立体派に立って新古典主義を奉じ殊に色彩の相対的配列に腐心する作家として今度の作品の如き最もよく其人の作風を伝へたものであらう」山下新太郎「二科のフランス現代画」『中央美術』9 巻 10 号(1923 年 11 月)、pp38-41。
- (11) 参考文献 12。
- (12) 例えば以下のような報道がある。「同大学には専門以外に多趣味な学者が多く病理学の中山平次郎博士は元寇史蹟の研究では立派に一家をなして居り令兄森彦博士と共に独身で通して居る▲一昨年の文展で有名な南薫造画伯の『城』が間もなく売却済みとなつたので誰が買ったのだらうと当時随分騒がれたが、森彦博士がソツと福岡から長い手を出して居たのだった▲」(『学会消息』『朝日新聞』朝刊、1919 年 3 月 20 日、参考文献 15 より転載)
- (13) 《ドレスデン》(1913 年、水彩・紙、小杉放菴記念美術館)、《アルハンブラの丘》(1913 年、油彩・画布、栃木県立美術館) など。
- (14) 高山百合学芸員のご指摘による。福岡県立美術館所蔵の中山森彦資料には、○で囲まれたモノグラムのような中山森彦のサインが複数種類記されている。
- (15) 中山森彦宛てた往復葉書の返信(1917 年 10 月 6 日付)が発見された。伊藤絵里子学芸員のご教示による。
- (16) 参考文献 15。本稿準備時点で 2 点の裏面は未確認である。また高山学芸員によれば藤島武二作品の裏書は修復時の転写である可能性もあるとのことである。
- (17) 福岡県立美術館所蔵の中山森彦自筆資料には墨を黒く塗った上から彫るように文字を記すものが含まれ、凹凸のみで文字を記す例として注目される。
- (18) 「小豆島写生日誌」(同著 pp.63-68)によれば満谷は 11 月 11 日と 12 日に淵崎で写生をしており、《瀬戸内海》はこの写生をもとに描かれたと考えられる。二子山は同著掲載の手描きの地図などから現在の土庄町淵崎にあると考えられる。
- (19) 高山百合学芸員のご教示による。
- (20) 「五研楼」の方印は《羅漢像》(出光美術館蔵、制作年不詳)などに見られる。また額裏面に「京表具 衣峰堂」の貼り札がある。
- (21) 参考文献 16。和田三造からの書簡は 2 通紹介され、内容から 1918 年 10 月 21 日に書かれたと推測された 1 通は紹介された 34 通中最も長く個人的な内容を含むものであった。
- (22) 参考文献 2。
- (23) 1953 年に太田清蔵が創立した博多大丸の最上階、博多帝国ホテルのロビーに納入されたものである貿易港として繁栄した博多港の歴史を象徴する大作《博多繁昌の図》の歴史公証を務めた中には中山平次郎がいたとされる。
- (24) 《相撲図》《養幻身》《後天下之楽而楽》書《到れ彼の岸》書《稚児舞図》を除く。
- (25) 「仙厓コレクション」には中山が仙厓作品研究のために撮影した実寸大の写真作品 69 点が含まれる(参考文献 11)。
- (26) 神原泰「近時のピカソ」『中央美術』9 巻 8 号(1923 年 8 月)pp108-119 中 p112 上段。
- (27) 夏目漱石「文展と芸術」第 5 回、『漱石全集』第 11 巻(岩波書店、1985 年)所収。

#### 凡例

- ・各論文中の作家名、作品名等については、福岡市美術館の所蔵品である場合、同館の所蔵作品データの表記にならった。
- ・各論文中の邦文著作物については、『 』団体名については〈 〉、作品名については《 》でくくった。  
なお、近世以前の東洋美術作品についてはこの限りではなく、執筆者の表記のままとした。また、欧文著作物については括弧はつけずイタリック体で標記した。
- ・註の参考文献については概ね下記の順で標記した。  
日本語論文 執筆者名「論文名」編著者名『著作物名』（出版社、出版年）引用ページ  
欧文論文 執筆者名“論文名”，編著者名，著作物名，出版社，出版場所，出版年，引用ページ
- ・註の中で、既に挙げた参考文献を前掲書として参照する場合は前掲書（註番号）引用ページと標記した。なお、脚注に複数参考文献がある場合、前掲書（註番号）、著者名『著作物名』、参考文献に番号が振られている場合は、前掲書（註番号）—参考文献番号と標記した。
- ・註の中の参考ウェブサイトの URL は、末尾に取得年月日を標記した。

#### [お詫び]

『福岡市美術館研究紀要第2号』表紙の論文名に誤りがありました。お詫び申し上げますとともに、下記の通り訂正をお願いいたします。

#### [誤]

福岡市美術館所蔵 アンコールワット時代の青銅弥勒菩薩頭部について

#### [正]

福岡市美術館所蔵 アンコール時代の青銅弥勒菩薩頭部について

## 福岡市美術館研究紀要 第3号

2015年3月13日印刷  
2015年3月13日発行

編集・発行 福岡市美術館  
〒810-0051  
福岡市中央区大濠公園1番6号  
PHONE:092-714-6051  
印刷 高松印刷株式会社  
〒812-0062  
福岡市東区松島1丁目4-10

#### ■ 表紙写真 ■

有翼人物・狩猟人物文毛綴織角布

Square panel, tapestry (angel and hunting design). Coptic Egypt.



# BULLETIN OF FUKUOKA ART MUSEUM

## No. 3

---

Treatment Report:

Conservation of Portrait by Fujimori Shizuo Yuki WATANUKI 1

Report on the Label Strategies in Different Types of  
Museums in the UK Sayaka JIMBO 8

New Attempts in “The Children’s Summer Museum 2014” Kanako DOBASHI 14

Research Note:

*Placard* (1961) and Current Studies on Tabe Mitsuko Sachiko SHOJI 19

Undisclosed Collections: Investigations of  
Paintings Formerly Owned by NAKAYAMA Morihiko Akiko YOSHIDA 25

Edited by Fukuoka Art Museum  
1-6 Ohorikoen, Chuo-ku, Fukuoka, Japan