



福岡市美術館 研究紀要

第4号

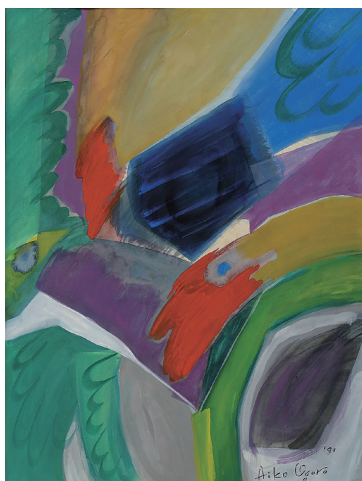
-
- | | | |
|---|-------|----|
| 新発見：喜多川歌麿筆《花魁と禿図》の不思議 | 石田泰弘 | 1 |
| 福岡市美術館のボランティア活動についての一試論 | 鬼本佳代子 | 7 |
| 【報告文】大黒愛子《無題》調査・保存修復処置報告
—描画面と余白の境界線、残された鉛筆の跡— | 渡抜由季 | 14 |
| 【資料紹介】満州の甲斐巳八郎
雑誌『協和』掲載挿絵・執筆記事① | 中山喜一郎 | 18 |
| 『福岡市美術館叢書 6 九州派大全』補遺 | 山口洋三 | 28 |

2016 年



口絵1 喜多川歌麿《花魁と禿図》

紙本墨画 117.6 × 46.3cm



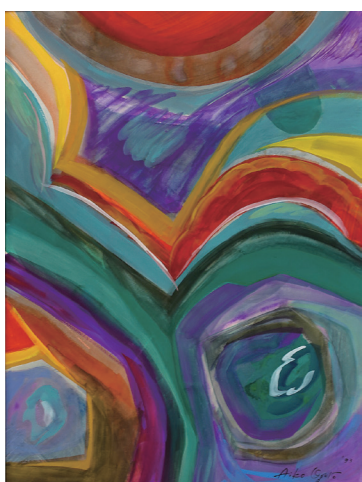
口絵 2



口絵 3



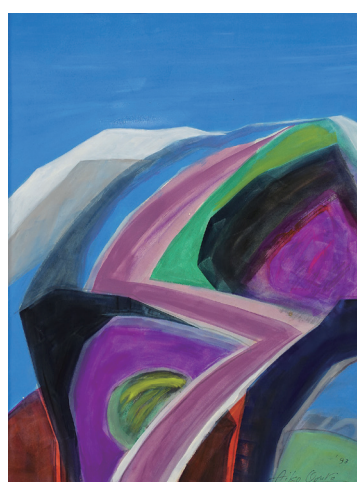
口絵 4



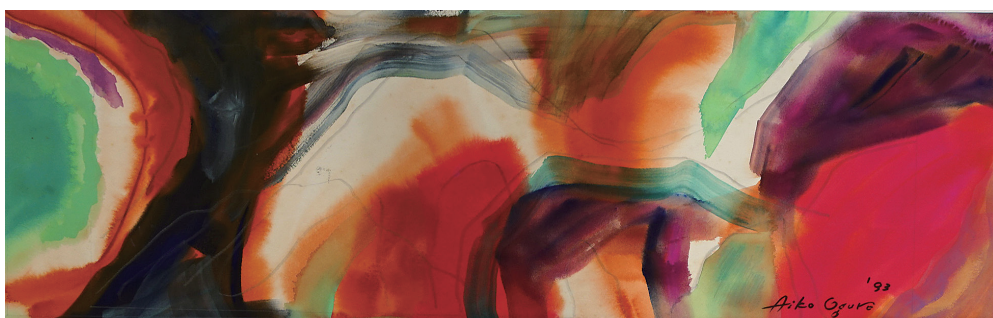
口絵 5



口絵 6



口絵 7



口絵 8



口絵 9



口絵 10 甲斐巳八郎 シャーリゾハク（バーミヤンの砦）
1973 年 紙本墨画 福岡市美術館蔵

口絵 11（キャプション表記は『九州派大全』に準拠）



オチオサム

《出口ナシ》 1962（2015 再制作）

木、油性塗料、ガラス、セメント

個人蔵

第 14 回読売アンデパンダン展（東京都美術館）

OCHI Osamu

Huis Clos / No Exit

wood, paint, glass, cement

26.5 × 91.5 × 359.0cm

private collection

谷口利夫

《第 7 楽章・檻 第 1 番》 1964-2015

鉄、塗料

作家蔵

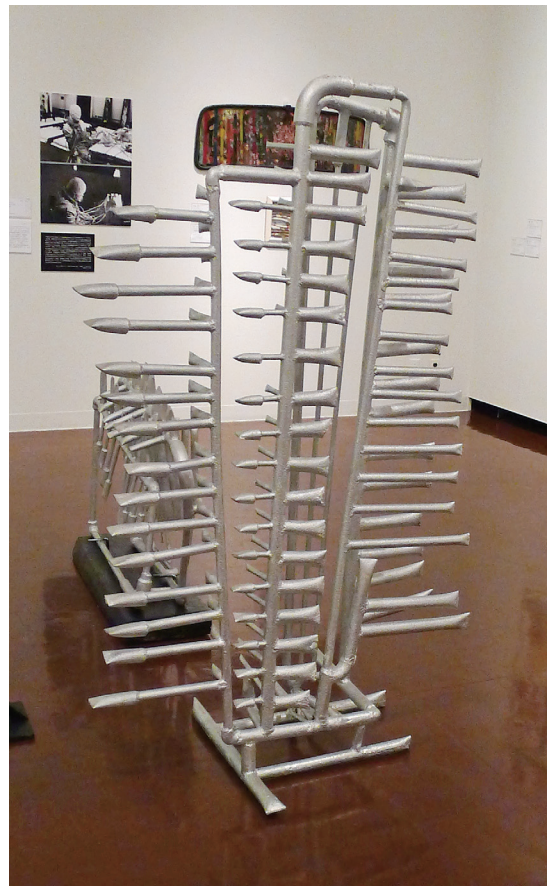
個展（内科画廊）

TANIGUCHI Toshio

Seventh Movement: Cage - Number One

iron, paint 161.5 × 94.0 × 57.0cm

artist



新発見：喜多川歌麿筆《花魁と禿図》の不思議

石田泰弘

『肉筆浮世絵の世界』展(平成27年8月8日～9月20日・福岡市美術館)の調査中に喜多川歌麿(1753-1806)の肉筆画に出会った。新発見である。そこで、7月22日、福岡市美術館において新聞とテレビの記者会見を行った。縦117.6cm、横46.3cmの紙本の画面に花魁と禿を立ち姿で描き、山東京伝(1761-1816)が長文の賛を寄せている(口絵1)。この制作年を寛政2年～同5年と推定して紹介。そして、作品における3つの不思議を提起した。一つは、花魁が正面を向き、禿が彼女を見上げた後ろ姿での描写。一つは、多彩な色彩を駆使しない墨一色の彩色であること。もう一点は、賛文(図1)の奇異感である。

この3点の表現は問題視するほどの不思議でなく従来の花魁と禿図として鑑賞し、京伝特有の諧謔文として理解することでよいのだろう。とはいえ、そこには歌麿と京伝の個人的な思いが秘められているように思えてならない。

そこで、この3点の不思議について探ってみることにしたい。

1. 賛文の奇異感について

ライラン界は馬鹿羅洲アリス
の北にあり一名を安藝連洲と
いう此國晦日に月出て四角の鶏卵を
産す國人晝眠て夜寝す頭に
鼈甲の如き角を生し目は糸に
似て口は剃刀の如し指にくろか祢の
輪をはむる一たび笑ふときは陽城
を惑し下蔡を迷すといへり
等間にして此の地に來る人は蝦
蟄の井に落たるか如く再出
ることあたはずことは客物志に
詳なり

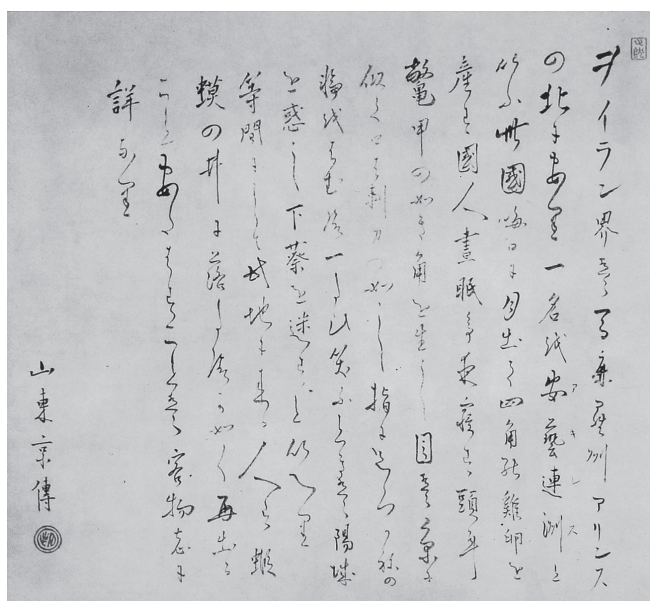


図1 口絵の部分図

この賛文を解釈すると下記のようなろう。

オイランという国は馬鹿らしい馬鹿羅洲のアリスの北にあり、一名を呆れたところ安芸連洲という。「陰暦の晦日に月が出て鶏が四角い卵を産むこと、それはあり得ない」⁽¹⁾、と巷間で唄われているように、花魁の心には決して誠はない。この国に住む人は昼に眠り夜は眠らない。オイランは頭に鼈甲のような角をはやし、眼は糸に似て口は短刀(さすぎ)と同じ。指に黒かねの輪を嵌めている。ひとたび笑うと中国の陽城や下蔡の貴公子を惑わせ迷わせるだろう⁽²⁾。うっかりこの地に來た遊客は蝦蟇が井戸に陥ったようなものでそこから再び出られない。その顛末は客物誌に詳しく記されている。

山東京伝(北尾政演)は、新吉原の遊里を外国になぞらえ、そこに住む花魁に誠がなく不美人、奇怪な女性と

して表現している。歌麿描く美しい花魁と真逆の女性として記している。本図の賛としては相応しくなく、「新吉原の遊女はこの絵のように美しくなく遊里には出入りすべきではない」、と教訓めいている。

寛政2年、30歳の京伝は新吉原の遊郭扇屋の新造であった菊園（お菊）を娶る。同5年に菊園は血塊（婦人病）で亡くなるが同12年に遊郭玉屋の玉の井を身請けし再婚している。遊郭に入りびたり、通人であり、しかも遊女と結婚した京伝が「花魁を信用するな、遊里の出入りに注意しろ」、では白々しく、穿ちたくなる文章である。

《花魁と禿図》の制作年が寛政2年以降、同5年以前であることから、その間の京伝の周辺を探ってみると、重大な事件を知らされる。寛政元年刊行の黄表紙『黒白水鏡』（石部琴好作、政演画）で翌年に処罰を受けている。さらに、同3年3月、蔦屋重三郎刊行の洒落本『娼妓絹麗』、『錦之裏』、『仕掛文庫』（共に自作自画）で「手鎖五十日」の刑に処せられる。「教訓読本と唱へ、昔の人名を借りて当今の風俗を書著せし事不埒なり」⁽³⁾が処分の理由であった。その後「京伝は深く恐れて、是より謹慎第一の人となりけり、此事世上一同に風聞せし程に、京伝の名いよいよ高くなりて、牛打童も、蟹が子供までも、不知はなし」⁽⁴⁾、と弟の山東京山（1769-1858）が証言している。そして、同4年5月、両国柳橋万八楼で書画会が版元の蔦屋重三郎と鶴屋喜衛門によって興行され⁽⁵⁾、京伝はその収納金30両等を資金に翌年の秋、京橋銀座南一丁目に《紙製烟草入店》（図2）を開店しているのである。

とすれば、京伝の教訓めいた本図の賛文は、謹慎の表明と理解できないだろうか。京伝は「寛政四子年以後著述の草双紙、或は小本類、教訓を専らと戯作せしなり」⁽⁶⁾、と京山は述べているからである。



図2 喜多川歌麿《山東京伝店 御紙烟草入品々》
大判錦絵 37.6 × 24.4cm
東京国立博物館蔵
画像提供：東京国立博物館

2. 墨一色の彩色について

席画とは異なり本図のような墨一色だけの肉筆美人画は珍しい。少なくとも寛政以前の作例は現在のところ知られていない。本図が最初であろう。その後の作例も極めて少ない。

ところで、歌麿はこのようなユニークな美人画をなぜ描いたのであろうか。この独特な彩色は依頼者の求めによるものか、それとも歌麿自身の内部からの発想であったのか。

例えば、千葉市美術館所蔵の《納涼美人図》は新潟の豪農、長谷川家の依頼で、大作の3部作《雪月花》は栃木の豪商、釜屋伊兵衛の求めに応じて制作されている。しかし、本図は彼等のような富裕者の趣向に叶っていないようだ。華やかな衣装を彩った綺麗な美人画でなく地味な人物画に見えてしまうからだ。とはいえ、歌麿自身の試作とも考えにくい。京伝の賛があることから依頼者がいての売品として制作されているからである。

恐らく、本図の制作と彩色に歌麿のスポンサーであった蔦屋重三郎が関わっている。前述した京伝のための書画会に出品するように歌麿に要請。そして賛文を京伝にしたのも蔦重であろう。美人画で有名になっていた歌麿と戯作者として第一人者であった2人のコラボレーションとして企画された。

この時、蔦重は身上半減、京伝は手鎖五十日のお咎めを受けた身であり、自粛状態にあった。そのため御上を

刺激させぬよう、奢侈の禁令に抵触しないように配慮して薦重は派手でない美人画の制作を歌麿に求めたのであろう。歌麿自身も町触れに違反しないように配慮して着手したのである。そこで、歌麿は色数を抑えた“墨彩色”とは違った表現に挑戦する。それが墨一色だけの美人画であった。

しかし、墨一色といえども本図は多色に匹敵する。見た目の派手さはないが墨に五彩があるように微妙な濃淡で美しく彩られている。そして線描にも大胆さと緻密さが相俟って自在に駆使され、知的で精神性が表出されている。

なお、花魁と禿の着物の菊の花柄から寛政2年に京伝の妻となった菊園を暗示させているのだろう。

3. 正面を向く花魁の視線について

さらに、本図の特徴、その魅力のひとつとして花魁と禿が織りなす構図と2人の視線の行方がある。とりわけ花魁の眼差しに魅かれる。正面を向く花魁はどこを見ているのだろうか。鑑賞者のほかにになにか、どこかを見つめていないだろうか。

始めに、本図と同じ頃に描かれたと考えられる肉筆画《福祿寿三星図》(図3)を見よう。「三星」、福と富と長寿をもたらす3人の仙人を当世の三様の女性に見立てている。真ん中に立つ美しい女性は裕福な家庭に育った今が盛りの若さ。右下に幼児に乳を吸わせ子宝に恵まれた母親。その左に人生に悔いなく死出の旅立ちの支度を終えた老女。左、正面、そして右を向く彼女達の視線は相まみえることなく各自現在の幸福に満足し行方をみつめている。さらなる幸せを願って。

もう一点、本図より少し前に制作された浮世絵版画《養蠶大明神》(図4)を見ると、中央に太陽を背にして立つ「天照皇本神」、左下に繭玉を持つ「天熊人神」、そして右下に蚕を紡ぐ「保食神」が描かれている。正面を向いている「天照皇本神」の眼差しはこの画を見る者、三神を信仰する者へ期待と安心を与えよう。

なお、この三神による構成と構図は、仏教美術にみられる立像の中尊と坐像の両脇侍から成る三尊形式に則っているようだ。そして、《福祿寿三星図》にも三尊形式が巧みに用いられている。

すると、本図の正面を向く花魁と彼女を見上げる禿の姿は、観音に教えを乞うために訪れた善財童子の見立てとして鑑賞できないだろうか(図5)。京伝の賛文における「オイラン界」や「馬鹿羅洲」、「安藝連洲」の界・洲の用語は仏や菩薩等の住む場所を花魁等の住む吉原に掛けての洒落であろう。となれば、本図は花魁を観音と見做し菊園のオマージュとして鑑賞することも許されよう。

では、その花魁の眼差しの行方についてであるが、残念ながら本図からだけでははっきりしない。



図3 喜多川歌麿《福祿寿三星図》
絹本着色 82.9 × 35.9cm
日本浮世絵博物館蔵
特別展『歌麿』図録(刈谷市美術館 1989年)
より転載



図4 喜多川歌麿《養蠶大明神》
長判錦絵 日本浮世絵博物館蔵
特別展『哥麿』図録(刈谷市美術館、
1989年)より転載



図5 作者不詳《絹本着色十一面観音像》
絹本着色 153.5 × 46.0cm
『観音菩薩』(奈良国立博物館編、
同朋舎、1981年)より転載

他の作品を参考にして検討する必要がある。

本図から数年後に制作されたと考えられる肉筆の《吉原の花》(図6)が示唆に富む。縦203.8cm、横274.9cmの大画面に仲之町の引手茶屋の内外の賑わいを描いている。その2階に22名、1階と周辺に30名の人物が描かれているが、幼児の男子以外すべて女性である⁽⁷⁾。そのなかに3名が異なる場所で正面を向いてこちらを見ている(図7)。しかも彼女達の容貌は似ていて本図の花魁ともよく似ている。この類似は偶然でなく類型としての描写でもない。意図された表現であり、歌麿の個人的な思いが込められているようだ。歌麿にとって特別な女性、例えば寛政2年に死去した肉親の利清(理清)信女のような忘れがたい人がモデルとなっているのだろう。

そして、その女性は眼差しを通して彼女のひいては歌麿の心情を鑑賞者に語りかけている。言い換えるなら、鑑賞者は花魁の眼差し、視線から彼女の内面を、ひいては歌麿の心を読みながらこの美人画に見入るのである。

春画《歌まくら》(図8)をよく見ると、後ろ姿の女の張りだした髪の下に男の眼を発見してドキッとする。女性を見つめているように見えるその視線は、実は鑑賞者の心の内を見つめている。鑑賞者はその男に同化して性愛を思い思いに想像する。

本図の正面を向く花魁の眼差しは、鑑賞者の心に語りかけている。応答することで彼女の美しさに憑かれてゆく。



図6 喜多川歌麿《吉原の花》 紙本着色 203.8 × 274.9cm
 ワズワース・アセーニウム蔵
 『浮世絵聚花 フリーア美術館』（小学館、19981 年）より転載



図7 口絵1と図6の部分図



図8 喜多川歌麿《歌まくら》大判錦絵 天明8年刊



図9 喜多川歌麿《母子図》

紙本墨画 60.4 × 24.0cm

4. むすび

本稿では本図の制作年を寛政4年頃と推定して3つの不思議について論じた。歌麿40歳の頃、美人絵師として有名になっていた時に制作されている。北尾重政や鳥居清長などの作風に学び独自の様式を確立した後の円熟期初期の作品である。そして墨一色の美人画に挑戦した前例のない野心作で浮世絵史に異彩を放っている。しかし、他の浮世絵師に影響を与えておらず、その後の作例も極めて少なく《母子図》(図9)を知るのみである。

正面を向く人物を描いた作品も数点しか現存していないが、興味深い。眼差しを含めて視線の在り処は、表情や仕草とともに人物の内面を表出する歌麿にとって重要な手法である。本図はその興味深い逸品である。

2016年1月25日

(いしだやすひろ 国際浮世絵学会理事)

〈註〉

- (1) 前田勇編『江戸語大辞典』(講談社、1957年) pp.957-958
- (2) 山東京伝『総籬』(水野稔校注『黄表紙 洒落本集・日本古典文学大系 59』(岩波書店、1958年) p.373)
- (3) 山東京山『山東京伝一代記』(『続燕石十種 第二巻』(中央公論社、1980年) p.410)
- (4) 前掲書(3) p.415
- (5) 前掲書(3) p.416
- (6) 前掲書(3) p.419
- (7) 浅野秀剛『喜多川歌麿』展図録解説編(朝日新聞社、1995年) p.74

福岡市美術館のボランティア活動についての一試論

鬼本佳代子

1. はじめに

2014年8月、福岡市美術館では、第8期生となるボランティアの募集を行った。応募者は117人。募集の条件としていた作文の評価と面接を行い、101人が新規ボランティアとして研修を受けることとなった。ボランティアをしたいという人々に対し、作文評価や面接評価をすることに関しては、さまざまな意見があるだろう。それについてはまた後に述べるとして、面接を通過したボランティアは、福岡市美術館が実施する、所蔵品と美術館の機能に関する10回の共通講座のうち8回を受講せねばならず、さらに、その後、各グループにわかれて、実技研修を受講する（資料2～6を参照）。なお、現在、福岡市美術館には、ギャラリーガイドボランティア、新聞情報ボランティア、図書整理ボランティア、美術家情報整理ボランティアの4つのグループが活動しており、どのグループに所属するかは、応募時の希望に即して決定される（各グループの活動内容については、資料1「福岡市美術館ボランティアガイドライン【組織の活動】1）内容」を参照）。

福岡市美術館では、おおむね2004年より上記のような新規ボランティアの募集を行っている。ボランティアを抱える文化施設でしばしば問題となる「任期」であるが、ボランティアにききとりをし、2004年より10年を任期として定めた。ただし、新規ボランティアとともに研修を受けることを条件に、再応募も可能としている。2015年に10年任期を迎えるボランティアは多数いたのだが、再応募したボランティアは上記応募者117人のうち50人であり、緩やかに世代交代がなされ、2015年12月現在、146人のボランティアが、おおむね安定して活動を行っている。

しかし、ボランティアを抱える多くの文化施設がそうであるように、福岡市美術館のボランティア活動も順風満帆であったわけではない。また、今後もそうである保証はない。本稿では、美術館ボランティア運営の一つの事例として福岡市美術館ボランティアの歴史を振り返りつつ、美術館ボランティアの課題と展望を明らかにしたいと考える。

2. 福岡市美術館ボランティアの歴史

公立美術館で最初にボランティア制度を導入したのは、北九州市立美術館と言われ、1974年のことである。その後も、北海道立近代美術館が1977年の開館と同年にボランティアを導入、1978年開館の山梨県立美術館も同年に導入している⁽¹⁾。北九州市立美術館の導入のきっかけは、初代館長が海外視察に行った際に目にしたボランティア活動であったとのことだが⁽²⁾、多くはないにしても、70年代にボランティア活動を始める館があったことや、「社会教育領域においてボランティアへの注目は1970年代からなされてきた」⁽³⁾ということを考えても、社会教育施設であり、かつ地域の文化活動を意識して設立された地方美術館で、ボランティア活動を導入するというのは1970年代の自然な流れであったのかもしれない。

いずれにせよ、福岡市美術館のボランティア活動の始まりもまた、1970年代のことであった。北九州市立美術館から遅れること2年、開館3年前の1976年に最初のボランティア募集が行われている。『福岡市美術館年報 No.1』には、普及活動の項目の中に「福岡市民の社会奉仕の意識および芸術に関する一般教養を高め、福岡市美術館のためのボランティア活動の準備としてボランティアを募集」と書かれている。募集には、84人の市

民が集まった。そして、開館までの3年間、月一回ボランティア養成講座を実施した。その内容を見ると、例えば第1回目は九州芸術工科大学教授（当時）岸田勉氏による「望ましい美術館とは」、第2回目は九州大学助教授（当時）平田寛氏による「日本画の技法」、その他、西島伊三雄氏による「現代のデザインについて」、磯崎新氏による「私の建築観について」など、外部講師による講義の他、学芸員による美術史の講義など、座学が中心の研修であったようだ。このような研修内容を見ても、また、上記の募集の理由を見ても、当時は、「ボランティアを育成する」という意識よりも、市民の教養を高めるといったより啓蒙的な意識があったことがうかがえる。なお、この研修の最中、1977年には早くも2回目のボランティア募集を行っている。

さて、開館当初の活動についてであるが、1979年11月の開館の月に行ったのは、記録によれば図録販売補助であった。それから1983年までは、新聞切り抜き、宛名書き、スライド整理、講座受け付け、名簿作りなど、さまざまな美術館の雑務を行っており、現在のような決まった活動を行っていたわけではないことがうかがえる。あるいは、さまざまな活動を行いながら、ボランティアは何をすべきであるかを模索していたのかもしれない。しかし、年報によると1982年頃から新聞切り抜きを日常的な活動として行うようになっていたようだ。さらに1984年、作品解説を行う「解説ボランティア」と、新聞切り抜きや図書整理を行う「美術資料整理ボランティア」と2つのグループに分かれた。「解説ボランティア」が誕生した背景には、観光バスの乗り入れがあり、その利用者から解説の要望があったからのようである。実質的な「解説活動」は、1985年4月からであり、当初は、毎週水曜日9:30から約30分、14:30から約30分行っていた⁽⁴⁾。毎日解説活動を行うようになったのは、1987年からである。さらに、1986年には開館後初めての募集を行い、このあたりから「解説ボランティア」「新聞ボランティア」「図書ボランティア」という活動内容によるグループ分けの原型ができたことが記録からうかがえる⁽⁵⁾。なお、1992年5月10日に「解説ボランティア」のみを募集している。

しかし、1990年代から2000年代半ばまでのボランティア運営は、試行錯誤の時期であったといっていよい。資料整理については、切り抜き新聞の分類の煩雑さに加え、それがどのように美術館に役立っているのかが見えず、ボランティアのモチベーションが下がり、切り抜きがすまないという事態が起きた。また、1998年にそれまで来ていた観光バスの乗り入れがなくなったため、解説ボランティアの主な活動がなくなってしまうという状況となった。会議記録や担当者及びボランティアの証言によると、議論の末、新聞整理については1994年にそれまでの分類方法をやめ、福岡市美術館関連記事、美術家の死亡記事、展覧会案内、一般美術記事と4種類にわけることとした。現在もこの形で切り抜き、分類している。一方、解説ボランティアについては、それまでの観光バス対象から、90年代後半から増え始めていた学校団体を主な対象に切り替える形で、活動内容を変化させていった。さらに、2004年に12年ぶりの新規ボランティアの募集の折に、「福岡市美術館ボランティアガイドライン」を、ボランティアの同意を得つつ、美術館が作成した。また、新しくDMを整理する「美術家情報整理ボランティア」というグループを作り、その際に、その他のグループ名も「ギャラリーガイドボランティア」「新聞情報ボランティア」「図書整理ボランティア」と変更し、現在にいたっている。

ここまで、福岡市美術館ボランティアの歴史を概観したが、まだなお不明な点も多い。今後も継続して調査を行い、その詳細を明らかにしていきたいと考える。

社会の動きに目を移すと、1995年に阪神淡路大震災があり、「ボランティア」というものが一般的に認知されるようになる。いわゆる「ボランティア元年」と言われる年である。また、1998年にはNPO法が成立し、博物館等でNPO法人格をとるボランティア団体も現れてくる。また、2006年頃から、文部科学省等の施策として、高齢者の社会活動の一環として、また子どもたちの地域活動活性化を促すために、ボランティアがとりあげられるようになった。

当館のボランティア活動の変化は、基本的には内的な要因によるものではあるが、しかし、社会的なボランティアへの認識の変化を見てみると、意外にもごく自然なものであったといえる。それは、美術館側がその社会的

な認識変化をとらえつつ、現状のボランティア活動とすりあわせながら活動内容を検討していった結果であったともいえよう。それを最もよく示しているのが、ボランティア活動の目的であると、筆者は考えている。参考までに、ここに挙げて、この章を終わりたい。

1976 年 福岡市民の社会奉仕の意識および芸術に関する一般教養を高め、福岡市美術館のためのボランティア活動の準備としてボランティアを募集。（『福岡市美術館年報 No.1』より）

2004 年 美術館ボランティアの活動目的は、美術館の活動を支援し、且つ、自らのスキルを社会に還元することです。（福岡市美術館ボランティアガイドライン 2004 年版より）

2009 年 福岡市美術館ボランティアの活動目的は、美術館の活動を支援し、且つそれを通して社会に貢献することです。（福岡市美術館ボランティアガイドライン 2009 年版より）

2014 年 福岡市美術館ボランティアの活動目的は下記の 3 点である

- ・美術館および美術館利用者の活動を支援すること。
- ・美術館での経験をもとに、地域の文化活動に貢献すること。
- ・ボランティア活動を通して自ら学び、成長する喜びを知ること。

（福岡市美術館ボランティアガイドライン 2014 年版より）

3. 美術館ボランティアの課題と展望

美術館ボランティアの多くは、自然発生的というよりも、美術館がある程度の活動を決めて、募集を行っていることがほとんどであろう。当館においても、ギャラリーツアーや新聞等の資料整理などの活動内容は美術館が決め、募集も美術館が行っている。一方で、それらのツアーや資料は、美術館職員やボランティア自身が利用するのではなく、市民が利用するものである。先にも述べたが、市民も利用する美術館活動の一つである以上、ボランティアには美術館のスタッフとしての一面もあるわけで、それがボランティア活動を一筋縄ではいかないものになっている。例えば、最初の章でも述べた「ボランティアをしたいという人をすべて受け入れるべきかいなか」ということにも関わってくる。それについては、福岡市美術館では、市民が利用する美術館活動であることを重視し、誰でも受け入れるということにはしていない。

しかし、一方で、美術館側が、ボランティアを、単に有償スタッフの肩代わりとしての安価な労働力と考えるのであれば、市民活動としてのボランティアというのは成立しなくなるだろう。ボランティアにも不満が募る一因ともなる。当館においては、ボランティアは、スタッフであり、かつ利用者であるという両方の面があるという認識をもちつつ、ボランティア活動の目的を設定することで、学びを主体とした市民活動としてとらえようとしている。大切なのは、館が「ボランティア」をどのように位置づけるか、そして導入する限り、その活動に責任を持つということではないだろうか。

さて、他の美術館を見渡してみると、新たなそしてより自主的なボランティア活動、これまでのボランティア観をゆさぶる新たな美術館ボランティアの形が生まれてきている。これまでも変化し続けてきた福岡市美術館のボランティア活動であるが、より自由で自主的な活動に向かって行く可能性もなくはない。いずれにせよ、重要なのは、これまでと変わらず、美術館側が、ボランティアたちがどうしたいかを敏感にとらえつつ、社会の動きと擦り合せながら活動を変化させていくということであろう。それは、例えば単に館内の活動として見るのでは

なく、地域の市民活動としてどうとらえ直していくかということかもしれない。言い換えれば、美術館自体が社会とどう関わっていくかという姿勢が、ボランティア活動にも現れているということなのだ。

(おにもとかよこ 福岡市美術館主任学芸主事)

〈註〉

- (1) 淡交社美術企画部編『私も美術館でボランティア』(淡交社、1999 年) pp.113-127
 - (2) 小松健一郎『ボランティア 40 年—活動記録とこれから』(北九州市立美術館、2015 年) p. 3
 - (3) 鈴木真理『ボランティア活動と集団』(学文社、2004 年) p.43
 - (4) 「美術館ボランティア活動の紹介」『エスプラナード no.26』(福岡市美術館、1985 年 5 月) p. 6
 - (5) 福岡市美術館の初期のボランティア活動については、下記年報を参照した。
 - 『福岡市美術館年報 No.1 昭和 54-57 年度』(福岡市美術館、1983 年) p.34, 100, 148, 193
 - 『福岡市美術館年報 no.2 昭和 58 年度』(福岡市美術館、1985 年) p.55
 - 『福岡市美術館年報 no.3 昭和 59/60 年度』(福岡市美術館、1987 年) p.66, 121
 - 『福岡市美術館年報 no.4 昭和 61/62 年度』(福岡市美術館、1989 年) p.62, 117
 - 『福岡市美術館年報 No.5 昭和 63/ 平成元年度』(福岡市美術館、1991 年) pp.51-52, pp.107-108
- なお、当館ボランティアの歴史については、『エスプラナード 139 号』にも掲載している。
- 鬼本佳代子「福岡市美術館のボランティア vol. 1 その歴史を振り返る」『エスプラナード 139 号』(福岡市美術館、2004 年 5 月) pp. 6 - 7
- また、1997 年 12 月からボランティア有志により編集・発行していた『ボランティア通信』の最終号である 32 号(2009 年 10 月)に、ボランティアの歴史が掲載されており、こちらも参照した。

福岡市美術館ボランティアガイドライン

2014 年度版

【ガイドラインの趣旨】

このガイドラインは、福岡市美術館（以下美術館）におけるボランティア組織の活動に必要なことを記載するもの。ただし、このガイドラインは、社会の状況や活動の実情を鑑み、原則として 5 年ごとに見直し、また、必要であれば改訂もしくは改正を行うもの。なお、その際には、美術館とボランティアの合意が必要である。

【組織の名称】 福岡市美術館ボランティア

【組織の目的・理念】

福岡市美術館ボランティア（以下ボランティア）の活動目的は下記の 3 点である。

- ・美術館および美術館利用者の活動を支援すること。
- ・美術館での経験をもとに、地域の文化活動に貢献すること。
- ・ボランティア活動を通して自ら学び、成長する喜びを知ること。

【組織の活動】

1) 内容

- ・美術館は、ボランティア活動として、主に展示の案内を行う「ギャラリーガイドボランティア」、新聞記事を切り抜き整理する「新聞情報ボランティア」、図書の整理を行う「図書整理ボランティア」、美術館に来る展覧会等の DM を整理する「美術家情報整理ボランティア」の 4 つのグループにわかれる。なお、各活動の詳細については別途細則にて説明するもの。
- ・ボランティアはグループによらず、自主的に研究会・勉強会等のサークル活動ができる。
- ・ボランティアは、美術館が開催するワークショップや作品保全に関する活動をすることができる。
- ・ボランティアおよび美術館は、上記以外にも新しい活動を始めることができる。なお、その際には、美術館の合意およびボランティアの合意が必要である。
- ・ボランティアと美術館は年 1 回程度ボランティア総会を開催する。
- ・ボランティアは、各グループから代表者を選び、代表者会議を開くことができる。

2) 募集

ボランティアの新規募集は、原則として 5 年ごとに行う。ただし、ボランティアの人数が著しく減った場合や、逆に人数の減少が見られない場合は、この限りではない。

募集の際には、美術館が要項を作成し、書類審査および面接を実施する。

3) 研修

美術館は、ボランティアの登録前に研修を実施する。ボランティアは、この研修に美術館が定めた回数を参加しなければならない。また、その他にも、美術館は、ボランティアの知識および技術の向上のために、必要に応じて研修を実施する。

4) 登録

書類審査と面接を通過し、登録前研修を所定の回数参加した者は、ボランティアとして登録される。なお、登録に当たっては、美術館より登録証およびボランティアカードが渡される。登録後は、館内では必ずこのボランティアカードを着用しなければならない。なお、紛失した場合は速やかに美術館に申し出なければならない。美術館は、登録時にボランティアの名簿を作成する。ただし、個人情報保護のため、名簿は美術館が管理する。

5) 更新

更新は 1 年ごととする。手続きは、毎年度末に美術館が実施する。

6) 任期

任期は 10 年とする。なお、10 年経過後もボランティア活動を継続する場合は、再度新規募集に応募しなければならない。また、任期更新の場合も美術館が定める研修を所定の回数受講しなければならない。

7) 活動休止

2 ヶ月以上の活動休止をする人は、「活動休止届け」を美術館に提出し、必ず休止する期間を申し出ること。活動再開の際には、美術館に申し出ること。なお、活動休止が 3 年以上におよぶ場合は退会となる。

8) 退会

- ・退会の際には、いずれの場合もボランティアカード、駐車許可証などボランティア活動のために美術館から貸与されたものをすべて速やかに返却すること。
- ・任期前に退会する場合は、美術館に退会届けを提出すること。
- ・1 年以上無断で活動に参加していない者は退会となる。

9) OB 会

OB 会については、別途ガイドラインを設ける。

【美術館による活動の補助】

- ・ボランティアの保険料は美術館が負担する。
- ・ボランティアの活動の質的向上のために、必要に応じて随時研修を実施する。
- ・常設展および美術館主催の特別展の観覧無料。
- ・美術館図書の利用。ただし、禁帯出。
- ・ボランティア活動に必要なものに関してコピー機の利用。
- ・そのほか、活動補助として利用可能な物品・場所については美術館より説明する。

【報償等について】

美術館は、ボランティアに報償・交通費は支払わない。

資料 2. 2014 年度新規ボランティア共通研修内容

	内容
1	1) 館長挨拶
	2) 福岡市美術館の設立趣旨と歴史、リニューアルについて
	3) 美術館の概要と館内施設案内
2	4) ボランティアとは何か? ボランティアの歴史・理念・現状。福岡市美術館のボランティア歴史・意義・ガイドラインなど
	5) 新聞情報ボランティアの活動
	6) 図書整理ボランティアの活動
3	7) 美術家情報整理ボランティアの活動
	8) ギャラリーガイドボランティアの活動
	9) 美術館の教育普及活動について
4	10) 美術館の作品収集
	11) 美術館の調査研究について
5	12) 美術作品の保存について
	13) 美術館の展示について
6	14) 福岡市美術館の所蔵作品—仏教美術
	15) 福岡市美術館の所蔵作品—陶磁器
7	16) 福岡市美術館の所蔵作品—日本近世絵画
	17) 福岡市美術館の所蔵作品—近世以前の染織・工芸について
8	18) 福岡市美術館の所蔵品について—西洋近代美術について
	19) 福岡市美術館の所蔵品について—日本近代美術について
9	20) 福岡市美術館の所蔵品について—現代美術について
	21) 福岡市美術館の所蔵品について—戦後を中心に福岡の美術について
10	22) 美術館の利用者
	ボランティア証のための写真撮影

資料 3. 2014 年度新規新聞情報ボランティア研修内容

	内容
1	・新聞記事切り抜きの選択基準について
2	・新聞記事切り抜きの大原則について ・切り抜きの手順について ・台紙貼りの手順について
3	・死亡記事の扱いについて

資料 4. 2014 年度新規図書整理ボランティア研修内容

	内容
1	・研修内容及び資料ボランティア室の説明 ・図書室・読書室の説明 ・書架整理（図書室）
2	・目録カード整理
3	・年報・紀要装備
4	・作家パンフレット整理 ・機関パンフレット整理
5	・雑誌記事整理 ・広報誌整理
6	・今後のスケジュール説明 ・パソコンの使い方 その他
7	・新規・現在活動中のボランティアの顔合わせ ・各曜日ごとの活動

資料 5. 2014 年度新規美術家情報整理ボランティア研修内容

	内容
1	・主に入力作業について
2	・分類・収納作業について
3	・全体のおさらい

資料6．2014 年度新規ギャラリーガイドボランティア研修内容

	内容
1	・ ギャラリーガイドボランティアの活動 詳細
	・ ボランティア室の使い方から閉架図書での調べもの
	・ レクチャー ギャラリーツアーの構造
	・ 学芸員によるギャラリーツアーデモンストレーション
2	・ アイスブレイキング ゲーム「相棒を探せ」 ルール：それぞれ図版のカードをひく。同じカードの人がもう一人いるので探す。 ただし、 ①相手にカードを見せてはいけない。 ②カードの内容について質問していいが、質問には○か×かしか答えられない。
	・ 目隠しして移動。 2 人一組のうち 1 人は目を閉じ、もう片方は目を開けて導く。
	・ 伝絵画ゲーム
	・ アイスブレイキング ゲーム「仲間を探せ」 背中にはった図版シールを手がかりに同じグループを探す。 ただし、しゃべってはいけない。
	・ 1 点をじっくりグループで見る。 何が、どのように、なぜ描かれているかを付箋に書き出していく。最後に付箋を分類し、作品分析。
3	・ 作品についてまとめる。
	・ 作品についてグループで発表。
4	・ 形容詞カードを使った活動。グループで同じ形容詞カードひき、どの作品が当てはまるか探して、それぞれ発表。
	・ 1 人 1 点の作品をくじびきで担当する。
	・ 1 人で 1 点をじっくり見る。
	・ 作品を分析する。
5	・ 各 5 分担当作品について解説する。
6	・ あらためてギャラリーツアーの構造とデモンストレーション。
	・ 担当作品について、各 5 ～ 10 分ギャラリーツアーのメソッドで紹介する。
7	・ 担当作品について、各 5 ～ 10 分ギャラリーツアーのメソッドで紹介する。
	・ 声かけ練習。
	・ ツアーを組んでみる。
8	・ 各自 40 分で 3 点のツアーを組む。

【報告文】大黒愛子《無題》調査・保存修復処置報告

—描画面と余白の境界線、残された鉛筆の跡—

渡抜由季

1. はじめに

本稿は、福岡市美術館所蔵大黒愛子《無題》の処置記録と調査を報告するものである。大黒愛子（1937-1995）は、福岡生まれの洋画家であり、〈九州派〉のメンバーでもあった⁽¹⁾。1960年には画塾を開き、〈九州派〉の解散後となる1974年、「第一回九州女流画家展」を組織し出品する等、前衛女流画家として活動した。2005年には栃木県立美術館にて開催の「前衛の女性 1950-1975」で紹介された⁽²⁾。本作品は大黒が1993年に制作した湯布院シリーズ⁽³⁾のうちの8点（口絵2～9）であり、大黒の死後の1996年にご遺族の手により展示された絶筆である⁽⁴⁾。2014年度に福岡市美術館が新規美術資料として収集した。当初、作品は全て仮縁で保管されていたが、額装の強度や形状の問題から、額を取り外した状態で受け入れることとした。しかし、額装の取り外しの際、マットと本紙が何らかの方法で直接接着されていることが判明した。作品の裏面を確認したところ、全体にフォクシング⁽⁵⁾と呼ばれる斑点が発生しており、形態も不安定であったため、マットを取り外し、作品を安全に保管する方法を検討した。

額装や展示の方法は、制作者側の好みによって左右される。方法もまた多様であるため、国内における現代美術の収集・展示に関する保存方法は確立されておらず、オリジナリティを尊重するという大まかな方針はあるが、今日も作品ごとに方針を決めている。今回、本作品の調査および保存修復処置を通じて、収蔵と展示という視点から作品を保存する方法について新たな知見を得ることが出来た。小さな事例報告ではあるが、このような事例の積み重ねが、今後の現代美術を収集・展示・保存する上で有用な手がかりとなれば幸いである。なお、本稿で報告する処置対象は作品8点のうち1点（口絵6）を中心とする。

2. 作品（口絵6）について

2-1. 損傷状態と技法・材料

作品の状態について、当初、厚さ3mmの加工されたマットと本紙が、両面テープで8箇所接着されていた（図1、2）。両面テープの表面に体長1mm以下のチャタテムシ⁽⁶⁾と思われる虫と虫糞が大量に付着していたが、新規収蔵が決定した折に作品を燻蒸していたため既に死滅しており、本紙への被害は認められなかった。本紙の描写画面の左辺中央部は絵具が厚く塗られており、14cm²程度の範囲に亀裂と浮き上がりが発生していた。絵具の浮き上りは軽微であり、剥落という段階までは至っていない。作品画面のマットの窓抜き箇所表面には汚れと埃が付着しており、作品は両面ともにフォクシングが顕著であった。表裏を比較するとフォクシングの位置は表裏で一致しており、絵具が薄塗りになっている箇所は特に変色が透けて目立っている。UV蛍光反応ではフォクシングによる斑点箇所が強い蛍光反応を示しており、さらに、簡易的なpH試験では本紙はpH5.0～6.0と酸性寄りの値を示していた。このことから、本作品のフォクシングは温湿度の変動に起因したものと推測した⁽⁷⁾。なお、本紙に触れるマットはpH5.5～6.0の数値を示しており、本紙と比較すれば若干中性に近い数値であった。また、同じ本紙であっても、むき出しになっていた部分とマットに隠されていた部分では、マットに隠されていた部分の方がより中性に近い数値を表していた。つまり、本紙の余白部分はマットによって外部の湿度や埃からある程度保護されていたとも考えられる。

技法と材料について、本作品は「ブレダン紙」と呼ばれる木綿と木材パルプで構成された版画・水彩用紙⁽⁸⁾に描かれた水彩画である。本紙寸法は縦 79.0 × 横 65.7cm、マットの窓抜き寸法は縦 62.5 × 横 46.8cm であった。描画面の右下には、「Aiko Oguro '93」と筆を用いて書かれた署名と年記が確認できる。鮮やかな色彩と伸び伸びとした筆致が特徴的である（図3）。マットを取り付けていない状態の作品は、本紙の描画面と余白の境界は曖昧であるものの、鉛筆の跡によって、その境界が判別出来る（図4）。また、この鉛筆の跡に従ってマットされているため、額装された状態の作品はシャープな印象も与えている（図5）。

2-2. 鉛筆跡から見るオリジナリティの所在

前述した鉛筆の跡が制作者の手によるものであれば、描画面に直接指示を書く行為そのものに作り手の意思が窺えるため、問題無く今後の保存や展示の方針を決めることが出来る。が、ここで疑問となるのが、このマット装や鉛筆の跡がそもそも本人によるものか否かという点である。まず、ご遺族にお話を伺ったところ、1996年の遺作展の際、既に額装された状態のものを出品したというものであった。この時点で、ご遺族による介入は無かったことが明らかとなった。他の作品も比較してみたい。福岡県立美術館では1989年から1993年の間に制作された作品複数点を寄託予定（2015年12月現在）としている。岡田るい学芸員に画像資料を提供していただき確認したところ、こちらの作品数点にも、同様に鉛筆の跡のようなものが確認され、その全てが描画面の際を隠すようにマットが取り付けられた状態で仮額に額装されていた。いずれも自由闊達な筆致と窓抜きによる鋭利な印象が特徴的である。うち数点は作者の生前に展示されていた可能性が高い⁽⁹⁾。また、当館で新規収蔵した口絵8、9の作品は、窓抜き寸法の内側にも鉛筆による窓抜きの跡がはっきりと認められた。この作品2点は、対として額装されており、窓抜き寸法も統一されていた（図5）。また、作者の署名は窓抜き寸法より内側の鉛筆跡に合わせて記されていた。さらに、前述した通り、両面テープで本紙とマットが直接接着されていた。これは収蔵した作品全て（口絵2～9）も同様である。一般的に紙作品へマットを取り付ける場合は専用の紙製コーナーを使用するため、このような行為はマット加工業者のみの意思では行い難いものといえる。以上のことから推測すれば、鉛筆の跡は本人が行っていたもしくは確認していた可能性が高いといえる。

3. 保存修復処置の検討と内容

作品の状態は良いとはいえないが、持ち運びが問題無く出来る程度には強度が保たれていること、収蔵庫内は温湿度管理がされているため損傷が進行しにくい環境で保存できる事、展示の際にはマット装によってフォクシングの大半は目立たなくなること等から、必要以上に積極的な処置は行わないこととした。しかし、画面に付着した汚れは今後フォクシングの進行を促進させる可能性があることから清掃することとした⁽¹⁰⁾。また、清浄な空気環境下で安全に保管するため、本紙のみをアーカイバルボックスへ保管し、展示の度にマットは作成し、仮額は状態が悪いために当館所有の汎用額を用いることにした。現状、埃が本紙の画面に付着した状態であったため、安全な作業のためにも一度マットを取り外す必要があった。両面テープの接着箇所は本紙の描画部分に重なっていないことが判明したため、両面テープの取り外しに有機溶剤が使用可能かどうか検討することとした。検討方法は耐溶剤テストであり、精製水、ミネラルスピリット、無水エタノール、アセトン綿棒に染みこませ、本紙や絵具、両面テープの特定箇所当て転がし、その溶解度を目視で比較するというものである。その結果、アセトンが両面テープの取り外しに最も適切であることが分かった。しかし、アセトンは作品に塗り重ねられた水彩絵具も溶解するという結果も出たため、アセトンの使用量は極力少なくし、描画面に触れないよう注意深く用いることとした。

保存修復処置は次頁の通りである。

①処置前撮影	正常光による処置前撮影を行った。
②マットの取り外し	本紙裏面からアセトンを浸透させ、両面テープの接着力が緩んだところで本紙をマットから取り外した。一部の両面テープは、ピンセットを用いて注意深く取り除いた。
③画面乾式洗浄	粉消しゴムを用いて作品の画面に付着した埃及び汚れを乾式洗浄した。手にゴム手袋を嵌めた状態で粉消しゴムを転がすように撫でて付着物を除去した。亀裂や浮き上がり箇所は特に注意深く作業を進めた。
④処置後撮影	正常光による処置後撮影を行った。
⑤保管	両面テープの粘着力が残存した箇所が数カ所あったため、作品同士の接着予防として、ポリエステルの湿式不織布 ⁽¹¹⁾ を間に挟み込んだ。その後、ラベリングしたアーカイバルボックスへ、作品リストと共にまとめて収納した。

4. まとめ

今回の処置について、作品両面の清掃とアーカイバルボックスへの移し替え、また収蔵庫に保管したことにより作品保存環境が改善され、フォクシングによる作品への影響を回避することができた。現在も作品は安定した状態にあり、作品保存環境の改善という面では一定の効果を得ることが出来たと考えられる。

今後の保存・展示の考え方についても、一定の方針を提示することが可能となったといえる。前述したように、作品画面に残された鉛筆の跡や、マット装は、作家本人の手によるものか、少なくとも本人が確認していた可能性が高いことが分かった。つまり、オリジナリティを重視するのであれば、当初マット加工されていた形状を作品の鑑賞部分として今後も展示していくことが適切といえる。しかし、将来的に展示のコンセプトによっては、あえて余白部分も見せる場合も考えられる。つまり重要なのは、まず本作品の当初の額装が作家の意図によって行われたということをしっかりと記録し残すことなのだろう。今後も引き続きより良い方法を模索していきたい。

最後に紀要執筆に際し掲載を許可してくださったご遺族の方をはじめ、資料提供・ご助言を頂いた福岡県立美術館の岡部るい学芸員に深く感謝申し上げます。

(わたぬきゆき 福岡市美術館学芸員)

〈註〉

- (1) 1955 年（昭和 30）、福岡雙葉学園高等学校を卒業後、洋画家の田中冬心に師事した。1958 年（同 33）より寺田健一郎に師事。同年、「第 2 回西部女性美術展」に出品し、佳作三席となる。1959 年の「第 2 回九州アンデパンダン展」に出品しており、この頃から 1968 年の「グループ連合による芸術の可能性展」まで、〈九州派〉に参加した。夫の小幡英資もまた、〈九州派〉のメンバーである。（山口洋三／黒川典是編『福岡市美術館叢書 6 九州派大全』（公益財団法人福岡市文化芸術振興財団、2015 年）pp.320-321）
- (2) 小勝禮子／湯本みどり編『前衛の女性 1950-1975』（カタログ）（栃木県立美術館、2005 年）pp.146-147
- (3) 「大黒愛子展」1993 年 4 月 2 日～4 月 31 日（由布院空想の森美術館）のチラシ紹介文より
- (4) 「大黒愛子遺作展 湯布院の四季」展 1996 年（ギャラリーおいし）
- (5) 紙に生じるキツネ色をした変色や斑点を指し、発生要因は金属や微生物に起因する説等、様々である。
- (6) 独立行政法人文化財研究所東京文化財研究所『文化財害虫事典』（クバプロ、2001 年）pp.50-55
- (7) MACHEREY-NAGEL pH-Fix 100 color-fixed indicator strips 0-14 を使用した。
- (8) 口絵 8 の画面下部に「Muse BRESLIN JAPON」と入れられた透かしが確認できたことから判明した。ブレダン紙は 1996～1998 年頃からニューブレダン紙に切り替わっている。現在のニューブレダン紙は木綿 60% の木材パルプ 40% の割合で構成されている。
- (9) 前掲（3）および菊畑茂久馬「続 絶筆 いのちの炎」『西日本新聞』（1996 年 2 月 16 日）

(10)「防ぐ技術・治す技術 ―紙資料保存マニュアル―」編集ワーキング・グループ編『防ぐ技術・治す技術
―紙資料保存マニュアル―』（社団法人日本図書館協会、2005 年）pp.41-46

(11)05TH-12（広瀬製紙株式会社製）



図1 マットに接着した両面テープ

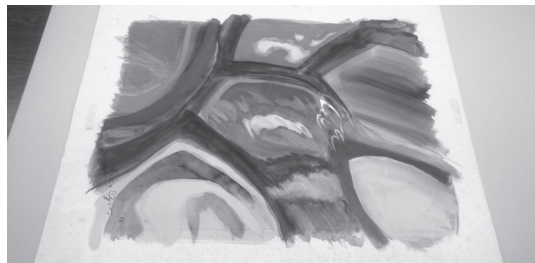


図2 マットから外した状態の作品



図3 処置後 画面全図 正常光



図4 鉛筆の跡



図5 展示風景（2015 年度「新収蔵品展」、福岡市美術館）

【資料紹介】満州の甲斐巳八郎

雑誌『協和』掲載挿絵・執筆記事①

中山喜一郎

解題

1982年（昭和57）5月5日～6月27日に当館企画展示室で開催した「現代に生きる新しい水墨画の世界 甲斐巳八郎展」は、サブタイトルにあるように、水墨による現代的な絵画表現に独自の足跡を残した郷土作家の回顧展であった。

甲斐巳八郎（1903-79）は、熊本市に生まれ、京都市立絵画専門学校（現・京都市立芸術大学）を卒業後、1930年（昭和5）に旧満州に渡り、翌年に旧満洲鉄道社員会報道部に入社して、沿線各地のルポ、風俗、風習の調査を行い、南満州鉄道株式会社（満鉄）社員会が編集発行した機関誌『協和』⁽¹⁾に数多くの挿絵や文章を残している。戦後、福岡県宗像郡（現・宗像市）に引き揚げた後も、アジアの大地とそこに生きる人々への思いを抱き続け、晩年に至るまでインド、パキスタン、アフガニスタン等へ旅している。表現・技法だけではなく、アジアの大地と人々を描いた主題の面においても水墨画における新しい地平を開いた画家だった。

この資料紹介は、若き日本人画家甲斐巳八郎が旧満州において各地を取材し、『協和』に掲載した挿絵と記事を網羅的に紹介することを目的としている。晩年まで彼をアジアの大地へと駆り立てた想いは、27歳からはじまる旧満州時代に醸成された。彼の表現活動の原点を理解するうえで、本稿は重要な意味を持つと考える。

雑誌『協和』については、財団法人満鉄会情報センター事務局⁽²⁾の協力を得て、同事務局が所蔵する復刻版⁽³⁾を底本として調査し、甲斐巳八郎の著作権継承者である甲斐大策氏に許可を得て、これを転載した。

また、満鉄会事務局において、同理事長松岡満壽男氏の協力により、1943年（昭和18）5月18日付「社報」、及び1944年（昭和19）10月1日付「職員録」等を調査していただき、「社員会事務局報道課 大連在勤 嘱託 甲斐巳八郎」の記載を確認した。同時に、手当が月額250円であったことや、旅費の等級なども知ることができた。松岡理事長によれば、手当の額からみて、甲斐巳八郎はかなり優遇された嘱託職員だったと考えられる。

甲斐巳八郎が満鉄社員会に所属し、『協和』の挿絵を描くようになった正確な日付については確認できなかったが、最初に確認できた挿絵2点は、『協和』第40号（昭和5年12月15日発行）に掲載されている。「歳晚風景・社会相点描」と題された執筆者不明（A記者、B記者等の署名あり）の挿絵である。したがって、満鉄社員会に所属したのは、これまで「甲斐巳八郎展」図録掲載の年譜や、その他の履歴で紹介されてきた1931年（昭和6）からではなく、昭和5年だった可能性もある。ただし、『協和』第40号では、通常目次に記載される挿絵やカッ



《露路》 1955年 紙本着色 4曲1隻 149.4 × 177.0cm

福岡市美術館蔵（甲斐芳氏寄贈）

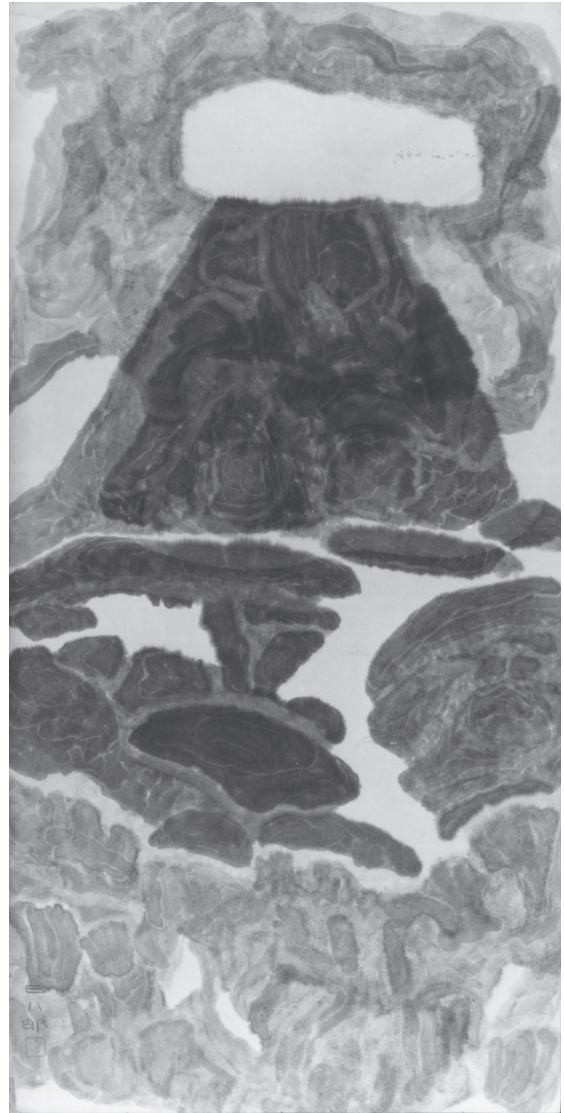
トの担当者欄に名前が確認できなかった。また、この2図には甲斐巳八郎の署名がない。これが彼の作品であると確認できたのは、画中にヒトの目をかたどったマーク（以後の挿絵に必ず描き込まれるサイン）があったからである。

次の41号（昭和6年元旦発行）には3図が掲載され、挿絵担当者欄には「鶴田吾郎、伊藤順三、江島京之介、甲斐巳八郎」と4人中4番目に名前が記載されている。これが、正式に満鉄社員会に所属したことの証しだとすると、第40号の2図は、試験的な掲載だったのかもしれない。正式な所属は昭和6年からとなる。ただ、昭和6年元旦は『協和』の発行日であるから、やはり所属は昭和5年からと考えられなくもない。一時的な契約のもとで挿絵を描きはじめ、正式な所属は41号以降ということも考えられる。

続く第42号に甲斐巳八郎の挿絵は確認されなかったが、第43号（昭和6年2月1日発行）には2図が掲載され、5名の挿絵担当者の最初に名前が記載されている。名前の記載順によって役割の軽重が示されているという断定はできないが、社員会報道部に籍を置くようになった当初から、甲斐巳八郎の描く挿絵は高く評価され、挿絵画家の中心的なメンバーとなっていたのではないかという推論は許されると思う。技術は高いが、温和で常識的な写実の枠を出ない挿絵が多い中であって、人物などに独特のデフォルメがほどこされた甲斐巳八郎の作品は、どれも異色であり、絵画的な魅力にあふれている。見慣れてくると、署名の確認を待たずに彼の作品を見つけることができるようになる。

『協和』の挿絵には、ページを彩るカット、他の記者による文章の挿絵、読者投稿小説の挿絵、画家自らのルポルタージュ記事に付随した挿絵などの種別がある。この資料紹介では、作品の内容理解に資すると思われる場合は、挿絵の種別と関連情報、語句の説明なども記載することとした。

『協和』の調査はまだ完了していない。また、誌面の関係から、今回は第40号（昭和5年12月15日発行）から第51号（昭和6年6月1日発行）までの約半年分の紹介とした。したがって、『協和』における甲斐巳八郎の画業全体については、全ての挿絵、記事を紹介してのちに述べたいと思う。また、旧満州で甲斐巳八郎が残した画業は、『協和』掲載の記事や挿絵だけではない。『満州グラフ』や『満州日日新聞』をはじめとする様々な刊行物にも掲載された文章や作品がある。これらについては、甲斐巳八郎没後に甲斐大策氏がふたりの共著として刊行された『アジア回廊』⁽⁴⁾に詳しく紹介されている。本稿は、同著の「満州茫茫」と題された甲斐巳八郎資料を補完する役割も担っている。そうした意味でも、長期間のまとまった仕事である『協和』は重要であると思う。ここに掲載された作品全てを見ることで、若き日本人画家がアジアの大地で何を見て何を考え、どう描いたかの核心に触れることができるだろう。



《雨》 1965年 紙本墨画 132.8 × 66.0cm

福岡市美術館蔵（甲斐芳氏寄贈）

最後に、今回掲載した範囲で注目すべき点について簡単に触れておきたい。満鉄社員会の報道部に所属して活動しはじめた頃、甲斐巳八郎が強く興味を持ち、数多く描いたのは、^{クーリー}苦力と呼ばれる中国人労働者たちだった。最初に手がけたルポルタージュ「碧山荘絵巻」(No. 12～No. 17)の挿絵6図と解説や、9図の挿絵と文章による「苦力絵巻」(No. 22～No. 30)が、そのことを端的に物語っている。前者は、株式会社福昌会社が建てた労働者(苦力)の収容施設「碧山荘」取材したものである。福昌会社は、大連埠頭の荷役業務のための中国人労働者を供給する役目を担っていた。後者は、甲板旅客(船室ではなく、船の甲板に寝泊まりする旅客)としてやってきた苦力たちの姿を描いたものである。このふたつの力作のあいだに、「山東素描」シリーズ4図が位置するが、これも苦力たちの出身地を訪ねて取材したもので、昭和6年前半の甲斐巳八郎は、中国人労働者の姿を追いかける日々を送っていたと想像できるのである。また、それらの作品を見れば、思想や信条、立場にとらわれることのない、きわめて率直な眼で彼らと彼らの生活を観察し、描いていることが理解される。社会の最下層に属する人々への蔑視はないと断言できるし、甲斐巳八郎が当時の日本の植民地政策や政治思想と一線を画していたことは明白である。かといって、悲惨な労働環境を強調することも、過度な同情も見られない。冷たくはないが、乾いた眼で見つめ、淡々と描き、語る。そこには人間の営みに対する深い共感と畏怖が感じられる。これこそ画家にしかできない、ある種の歴史的な目撃証言とも言えるのではないだろうか。

(なかやまきいちろう 福岡市美術館副館長)

〈註〉

- (1)『協和』は、1927年(昭和2)4月1日に月刊誌として第1号が発行され、翌年8月からは週刊となり、さらに1929年(昭和4)5月からは半月刊となっている。また昭和17年以降は新聞型となった。本稿では、1930年(昭和5)から1941年(昭和16)にかけて発行された冊子形式の286冊を調査対象とした。
- (2)満鉄会情報センター事務局は東京都文京区本郷にあり、満鉄関係資料の管理、顕彰、会員や旧満鉄社員などの連絡センターとしての役割を果たしている。
- (3)『協和』(財団法人満鉄会監修・龍溪書舎復刻、1983年3月～1984年9月刊)
- (4)甲斐巳八郎、甲斐大策共著『アジア回廊』(石風社、1996年)

凡 例

- 1 甲斐巳八郎の挿絵や文章が掲載された『協和』の号数(発行年月日)を見出しとし、掲載された順に配した。掲載ページ数は省略した。
- 2 挿絵には全号を通しての番号をつけてNoで示した。最終的には、Noの数字は『協和』に掲載された甲斐巳八郎の全作品点数と一致する。
- 3 活字化されたタイトルや署名などの記載がある場合は、Noのあとに[]で記した。ない場合は、[なし]とした。
- 4 活字化されたタイトルや署名とは別に、画中に文字があり、解読可能な場合は[]のあとに「 」で記した。
- 5 ルポルタージュなどの自筆記事は、タイトルや署名のあとに全文を掲載し、記事のあとに挿絵を配した。
- 6 文章の旧漢字、旧仮名遣いは意味が異ならないかぎり現代表記に改めた。地名、固有名詞等はそのまま記した。原文は、ほぼ総ルビであるが、本稿では必要に応じて一部を残し、他は省略した。また、付け加えることはしていない。
- 7 他の執筆者の記事や小説などの挿絵の場合、また作品理解の助けとなる情報、語句説明などについては、挿絵の下に*印で記した。
- 8 挿絵は原寸ではなく、それぞれ縮尺は異なるが、できるだけ原寸以上の大きさになるよう心がけた。
- 9 原本は縦組であるが、本稿は横組とした。底本は復刻版であり、電子複写による複製から図版を起こしているため、微妙な濃淡や諧調の再現には限界があることをご了承ください。

第40号(昭和5年12月15日発行)

No.1 [なし]「西崗子」



*歳晩風景・社会相点描(執筆者名不明)の挿絵。
西崗子は地名。大連市内にあった商店街。

No.2 [なし]「碧山荘 午後四時」



*歳晩風景・社会相点描(執筆者名不明)の挿絵。
描かれているのは午後4時に碧山荘の門から出てくる苦力の群像であることが記事内容からわかる。碧山荘については「碧山荘絵巻」の項で解説する。

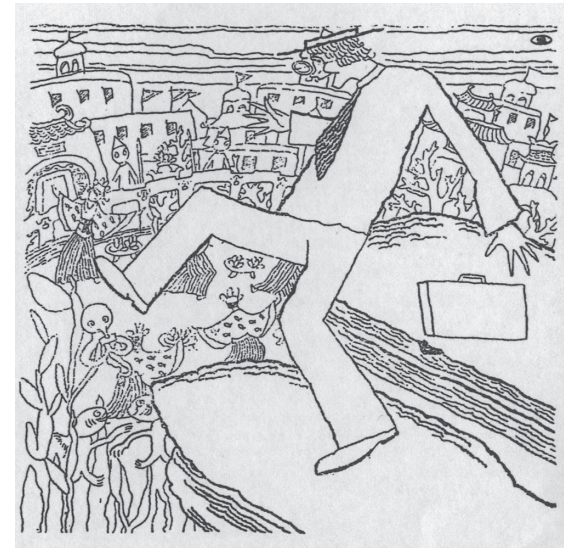
第41号(昭和6年元旦発行)

No.3 [なし]「伏見町」



*読者文芸集・小和口正「爆弾と女」の挿絵

No.4 [青い眼鏡 中島嵐児・作 甲斐巳八郎・画]



*読者文芸集・中島嵐児「青い眼鏡」の挿絵

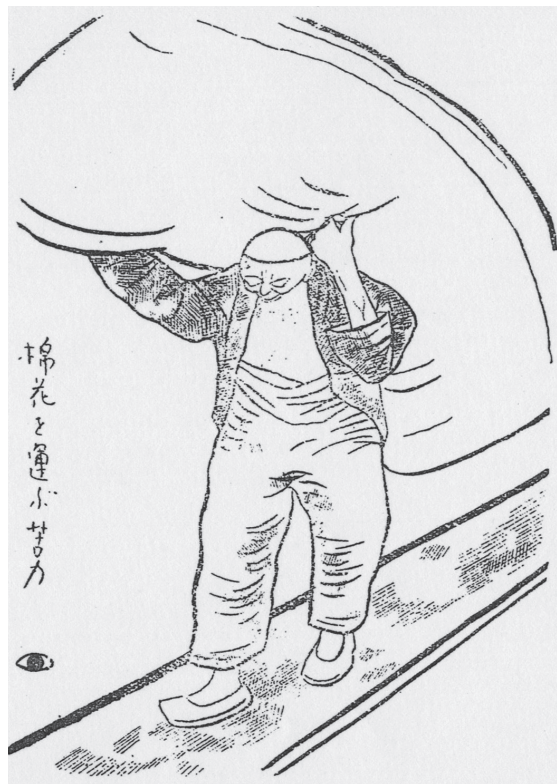
No.5 [なし]「寺兒溝」



*小説「青い眼鏡」の文末に掲載されているが、小

第45号(昭和6年3月1日発行)

No. 11 [甲斐巳八郎画]「綿花を運ぶ苦力」



*ページカット

第47号(昭和6年4月1日発行)

No. 12 [碧山荘絵巻1・窩舗]

彼らは自分が一個の物体であることをよく自覚している。苦力は人間生活の最も単化された形式を生存する人間である。

猫一匹割込出来ぬまでに重なって寝ている姿は、臍物か雑巾だ。狭い自分の持場をよく心得て眠っている。犬か猫のようでもある、眼は激しい労働のあとの疲労と空腹を訴えている。

彼らは苦力頭の唯一の資本であって、この長屋に五十人から八十人が詰め込まれる。(甲斐巳八郎)

No. 13 [碧山荘絵巻2・厨房]

十一月から四月にかけて、苦力の食物はメリケン粉と大根である。土穴に幾月も埋めてある大根を千切りのように刻んで油と鹽で味をつけて食うのであるが、半年も大根だけを食わされて、一日中三十貫の豆粕を担ぎ廻ってはいくら山東の百姓上りでもや

りきれない。

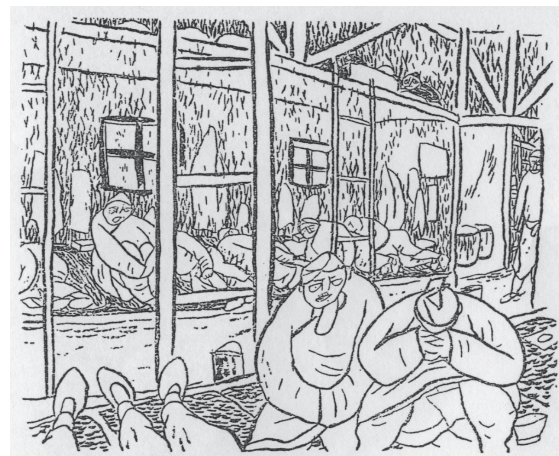
或人は苦力は働き蜂だと片づけているが、成程大根ばかり食って居れば性欲はたいした苦ではなくなるだろう。(甲斐巳八郎)

No. 14 [碧山荘絵巻 3・賭窩]

長屋の片隅にランプをともし、押寶という賭博をうっている。ランプに赤紙片が下っているので一段とモノ凄い。目白押しに重なった血眼の苦力で身動きならぬ盛況だ。

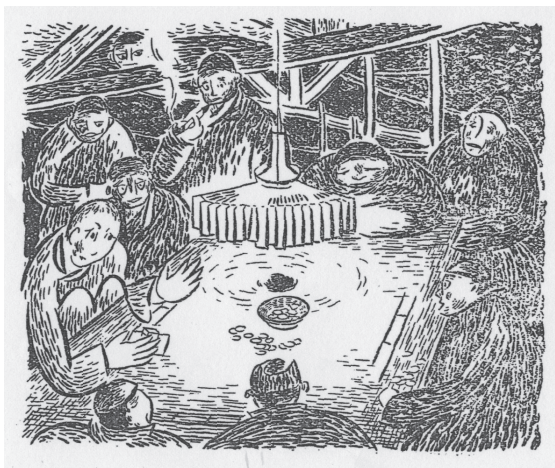
今彼等の全感覚は電磁石に吸い付けられたように一つのものに集中している。その影には何らかの希望がなくてはならぬ。それは小ブルか、それとも暗娼の前で見得をきることか？此處だけは凡ゆる階級を通じて魂を打ち込むことに於いて、同価値に与えられたただ一つの幻酔境である。(甲斐巳八郎)

No. 12



No. 13

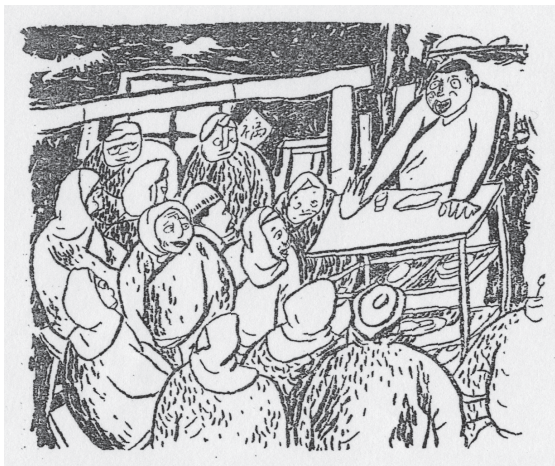




No. 15 [碧山荘絵巻 4・説書場]

講談、胡弓、唄と何でもやって見せる極お粗末な小屋である。銅^{トンツル}兒四五枚も払えば二三時間を過ごせる。彼等には格好の安上り飲楽場である。しかつめらしい飲み込み顔の講談師が今きわどいところをしゃべったらしく、(好) ^{ハオ}(好) と叫んでいる。

彼等の卑俗な笑いと、(好) と叫ぶ神経の何處かには何かが発散されてゆくのではあるまいか。(甲斐巳八郎)



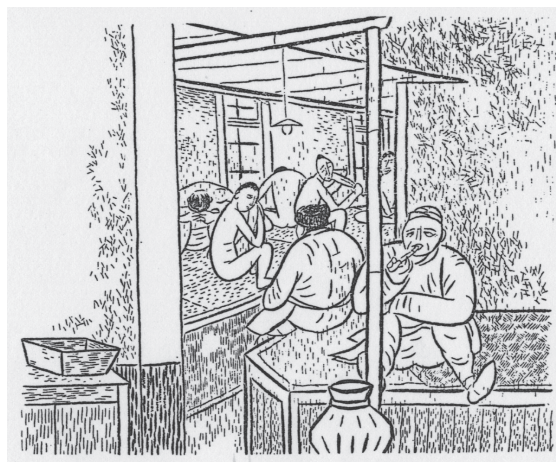
No. 16 [碧山荘絵巻 5・操堂]

此處は埠頭の埃を洗い落す^だ丈けではない。支那人の風呂は享樂が半分以上である。

狭いながらもやはりこの構造は彼等を喜ばすように作られている。

男ばかりの集団生活、そこには極端に圧迫されたものがある。悪罵にそれが出たり、何とはなく抱き^{いだ}合い打興^{うちきよう}ずる内にも一皮下は追いたてられた欲求

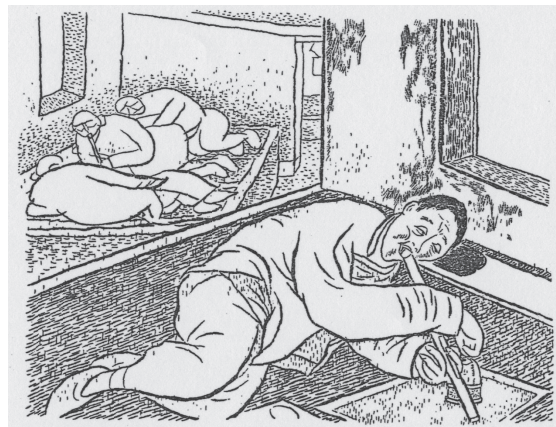
が變形したりしているらしい。風呂はまたその意味においてなんとはなしに充たされてゆく裸体群であるかも知れない。(甲斐巳八郎)



No. 17 [碧山荘絵巻 6・煙館]

阿片は何ものもない彼等の現実に^{きゆうせん}求仙を喚び起す最高の宗教である。だが彼等の生活には縁が遠い、吸引者は外来者苦力とは一万人のうち四五人あるかどうかといわれている。

白い煙の漂うなかに、現実から遊離した人の心よい重い瞳で見詰められると自分もそっと酔って見たくなる。(甲斐巳八郎)

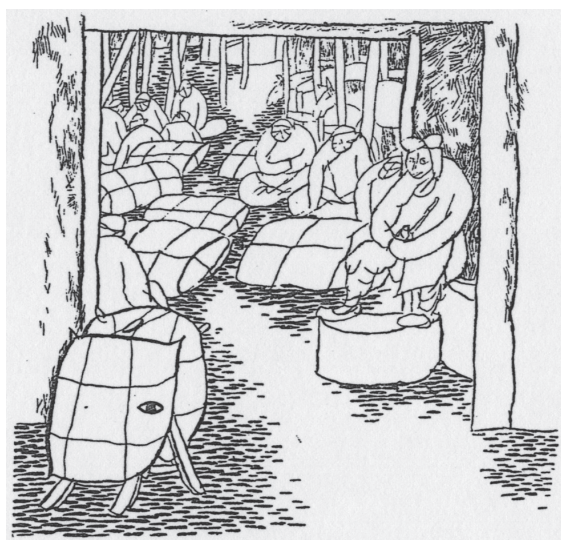


第48号(昭和6年4月15日発行)

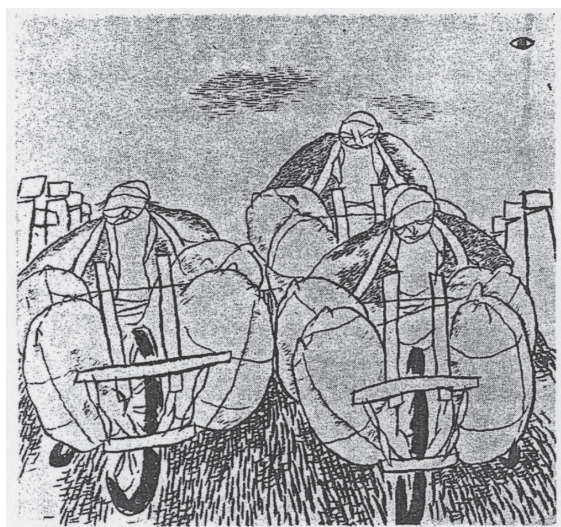
No. 18 [山東素描・一 奇山所の朝市・種子売り
甲斐巳八郎]



No. 19 [山東素描・二 馬車宿 甲斐巳八郎]



No. 20 [山東素描・三 一輪車 甲斐巳八郎]



No. 21 [山東素描・四 デッキパーセNJャー 甲斐巳八郎]



* 船の甲板上で寝起きする甲板旅客たちを描く。No. 22 以降の「苦力絵巻」と深く関連する。「山東素描」自体が、苦力たちの出身地を取材したものと解釈できるだろう。

第 49 号 (昭和 6 年 5 月 1 日発行)

No. 22 ~No. 30 [苦力絵巻 甲斐巳八郎]

八百人の出稼苦力をデッキ一杯に詰め込んだ船が、今日も柴罌の港を出ました。一と揺れしたら、押しずしに余った米粒のように、今にもはみ出しそうです。

三月と言っても、海の夜風を直接 (じか) にうけてはやりきれません。女子供を央に、彼等はその風壁となって、大連に着く迄の時間を直立した儘、立ち通すのです。夜中の三時に着いた船は、八時の検査迄航海中よりも、長い思いをして、待たなければなりません。

漸く埠頭に下り立った苦力は、はじめて、ほっと息をつきます。

これから先は、思い思いのところを目指して行くのですが、暫らくは、二丁も三丁も続く、街頭の行進を見ることが出来ます。

垢で黒光りのする紺着に、同じ色合の、ボロボロの夜具一式を背負った大群が、悠々行列するさまは、慥 (たし) かに偉観です。

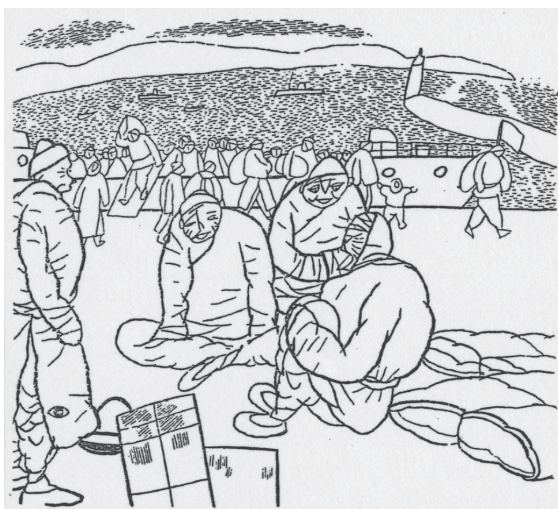
何処も俺たちの故里だと言った眠つきは、さすがに、彼等の大地でこそあれと思わされます。

彼等の多くは、徒歩で北上しますが、確実な当てがあって、目的地に足を運ぶものは少なく、稼ぎ場を探し当てたところが、目的地なのです。なかには、ある時季をきって、何年雇傭される約束のものもありますが、大抵は友人を頼って、そのアンペラ小屋を訪ねる方が多いようです。また、はじめから植民の目的を以て、家族を引き連れたのもあり、道中恰好の場所を見つけて、小屋を建て定住の地とする民族的移民もあります。

No. 22



No. 23



*No. 22、23 は、「苦力絵巻」本文と同一の囲みに

掲載されているため、表題などはない。No. 24 以下は別ページに掲載のため、それぞれに表題がつく。ただし、() で番号がつくのは(3)と(4)だけで、あとのNo. 26～30 は第 50 号、第 51 号と別号に掲載されているため、「苦力絵巻」とだけ題される。全 9 図である。

No. 24 [苦力絵巻(3) 甲斐巳八郎]



No. 25 [苦力絵巻(4) 甲斐巳八郎]



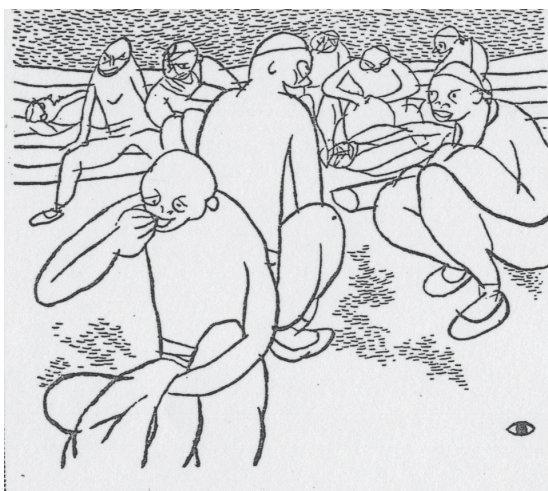
第 50 号 (昭和 6 年 5 月 15 日発行)

No. 26 [苦力絵巻 甲斐巳八郎]



第 51 号 (昭和 6 年 6 月 15 日 発行)

No. 27 [苦力絵巻 甲斐巳八郎]



No. 28 [苦力絵巻 甲斐巳八郎]



No. 29 [苦力絵巻 甲斐巳八郎]



No. 30 [苦力絵巻 甲斐巳八郎]



『福岡市美術館叢書 6 九州派大全』 補遺

山口洋三



『福岡市美術館叢書 6 九州派大全』（発行：公益財団法人福岡市文化芸術振興財団、制作・販売：グラムブックス、企画・監修：福岡市美術館、以下『大全』と略記）は、1988年（昭和63）に当館が開催した「九州派展－反芸術プロジェクト」の図録にて福岡市美術館協会からの発行が予告されていた、〈九州派〉の資料集である。2015年に当館が開催した「九州派展」（10月28日～2016年1月17日）にあわせる形で、2015年

10月28日に発行された。編集作業は、当初は筆者のみで行っていたが、2015年より黒川典是氏（グラムブックス）の協力を得て急ピッチで進行し、ブックデザインには九州産業大学の藤田公一氏を起用。端正で読みやすいデザインを行った。

すでに『大全』誌上で書いているとおり、1988年「九州派展」の図録は基礎資料として非常に優れた内容であるが、すでに絶版であるため入手が困難であり、このことが〈九州派〉研究の大きな障害となってきた。こうした状況を改善すべく、筆者は88年図録の内容を『大全』にほぼ収録することとし、さらに、シンポジウムやインタビューなどの音声記録の反訳を掲載して肉付けを行い、現存が確認できる作品についてはカラー図版で掲載した。88年図録と『大全』では若干掲載図版に相違があるが、それは、1988年の時点では未発見だった作品がその後の調査で発見されたり、逆に当時は現存していた作品が、近年の調査で所在がわからなくなっていたり、破棄されていたりしたことがわかったためである。また、残念ながら、掲載に至らなかった現存作品、リストから漏れてしまった文献資料もある。本論は、そうした欠落の「補遺」として書いたものである。

作品の補遺は、本誌口絵11に掲載したが、オチ作品については、再制作であり、またオチの遺作ともなったため、事実関係や考察を第1章に記した。文献の補遺は、第2章に掲載した。

1. オチオサム《出口ナシ》（2015年の再制作）

オチオサムは、〈九州派〉においていち早く素材としてアスファルトを使用しはじめ、1950年代末には絵画からオブジェへ移行するなど、〈九州派〉を造形面において主導した。桜井孝身は、オチの作品を「第40回二科展」（東京都美術館、1955年）で観覧してその才能に驚嘆し、福岡で本人と出会ってグループ結成を決心した。つまり彼がオチと出会わなかったら〈九州派〉は存在していなかったのである。しかし、オチの〈九州派〉時代の残存作品はきわめて少ない。『大全』に掲載しているカラー図版はわずか2点である。

彼は〈九州派〉メンバー中最年少であったが、残念ながら、2015年6月になって、同年4月26日に死去していたことがわかった。同年10月28日からの「九州派展」に出品された《出口ナシ》は、生前にオチが制作を計画し、ご家族のサポートを受けて制作したものである。オリジナルは1962年の「第14回読売アンデパンダン展」（東京都美術館）に出品されている。約180×90×20cmの直方体2体で構成され、ベニヤ板を素材に、全体を黒で塗装。上面中央ややずれたところがへこんでいる。1962年の記録写真でわかるのはここまでで、へこみ部分の詳細は不詳であったが、今回の再制作によりそれが判明した。

へこみ部分は直方体で、表面はガラスで覆われ、その内側面の短い辺のほうは合わせ鏡となっており、底面を鏡に接着される形でワイングラスが、向かい合わせで2個配置される。残りの壁面にはセメントが塗布され、一部は赤く塗装されている。この部分を、視点を低くして鑑賞すると、鏡部分が違いを映し合い、ワイングラスが無限に投影されることになり、題名通りの「出口ナシ」の状況が生まれることになる。このへこみ部分は、再制作では、オリジナルよりも一回り大きく作られている。この視覚効果を強調したかったものと思われる。

オチの文章にあるとおり、本作制作のきっかけは、その前年である1961年に開かれた「現代美術の実験」（国立近代美術館）への出品謝礼が安かった事への失望である。「我は絶望した日本の美術に、出口なし、とサルトルの言葉をかりて出口のないことを悟り出口のない出口なしの作品を作る。」⁽¹⁾

この言葉によれば、フランスの哲学者サルトルの戯曲「出口なし」（原題名 Huis Clos、1944年初演）からその題名は採られたものと思われる。その戯曲では、死んで地獄（電灯が消えない、ドアが1つだけある密室）にきた3人の男女の愛憎劇が描かれる。そこでは、登場人物にまぶたがなく、否が応でも他人が眼に入る設定になっている。既に死んでいるために、相手を殺すこともできず、他人から逃れることの不可能性、つまり他人こそが「地獄」である、というテーマが戯曲には込められる⁽²⁾。オチの《出口ナシ》では、合わせ鏡の密室が作られているという部分、黒い直方体が階段状になっていて、どちらから登っても、降りてしまう（まさに出口のない閉塞した状況）という作品要素に、戯曲のテーマが反映されているようにうかがえるが、「他人」というキーワードをこの作品に見て取ることは難しい。〈九州派〉というグループ運動史を離れて、オチオサムという個人の作家の研究の進展により、こうした不確定部分にもなんらかの光があたるかもしれない。

美術評論家の中原佑介は、オチの才能を早くから認め、《出口ナシ》を戦後美術ベストテンに選んでいる⁽³⁾。また、田村治典の証言によれば、中原は、オチに、本作の再制作を強く勧めていたという⁽⁴⁾。筆者も、2010年のインタビュー以前より、本作を再制作したいというオチの希望を聞いたことがある。

順子夫人によれば、オチは《出口ナシ》を2点再制作する意向を持っており、1点を福岡に、もう1点を東京に遺したいと語っていたという。これは生前の本人の口頭によるもので、その意図は書類では残ってはいない。再制作にあたって、順子夫人が図面を制作し、制作の実作業は、ほぼ順子夫人の手によって進められ、オチはその監修を行った。彼の生前に完成したものは今回の「九州派展」に出品された1点だけである。作家が不在となった中で、いかに作家の意図を尊重するか、そして現存しない現代美術の再制作はいかにあるべきかについては、まだ議論が成熟していないと思われるが、しかし今回の「九州派展」でも、田部光子《人工胎盤》（1961年／2004年の再制作が現存、熊本市現代美術館蔵）の再制作作品を借用し展示したし、また逆に展示がかなわなかったが、菊畑茂久馬《奴隷系図（貨幣）》（1961年／1983年の再制作が現存、東京都現代美術館蔵）は、菊畑の画業を回顧するだけでなく、1960年代の反芸術の状況を回顧検証する上でも不可欠な存在となっている。今回の「九州派展」においては、もともと現存作品が僅かしかないオチオサムの作品の〈九州派〉における位置づけ、さらに1960年代の前衛動向を担った重要作家としての位置づけが可能になった、という点で極めて有効であった。



オチオサム 《出口ナシ》（部分）
1962年（2015年再制作）

2. 文献補遺

『大全』で掲載から漏れた文献を以下に列挙する。表記の体裁は、『大全』に準じたものとした。

■逐次刊行物（新聞）

徳大寺公英「読売アンデパンダン展から③ 「志向する花たち」 長瀬子 発散する熱気」『読売新聞（夕刊）』1959年3月4日

＊当該作品の図版掲載。

中原佑介「素材と表現の新境地 二つのアンデパンダン展」『読売新聞（夕刊）』1960年3月12日

＊「ほとんど一室を占有している「九州派」のメンバー、たとえばダンボールをはりつけた尾花成春、タールをぬりこめた小幡英資、はがれたポスターのこびりついた戸板を並べた石橋泰幸、…異様な素材の組み合わせには必然的に異様なイメージが対応するはずだという素朴なあなたまかせの態度のほうがつよい」

森秀人「実録 我が草奔伝 連載 33 陽気なアナキズム」日本読書新聞 1979年1月1日

＊同『実録 我が草奔伝』（東京白川書院、1982年5月）に再録。

小幡英資「幻の海へ <1 阿古女の浜」『西日本新聞（夕刊）』1988年4月14日

＊小幡の連続エッセイ。桜井孝身が、中学校で授業する小幡を大声で訪問する様子が描かれる。

小幡英資「宮崎準之助を悼む」西日本新聞（夕刊） 1989年8月5日

小林清人「土曜文化 インタビュー 彫刻家 河原美比古 自分に必要だから彫る」『読売新聞（西部本社版夕刊）』1998年10月3日

＊河原は、「宮崎準之助展」（福岡県立美術館）準備で、宮崎作品の修復に関わった。

米本浩二「南風／西風 卵ご飯と九州派」『毎日新聞（西部本社版夕刊）』2001年6月9日

＊「九州派展」（2001年福岡市美術館）に関連したエッセイ。

川浪千鶴「アプローチ九州文化 「九州派」超えた前衛・田部光子 批評精神みちる先見性」『日本経済新聞（夕刊）』2005年9月1日

＊「前衛の女性 1950-75」（栃木県立美術館）に関連したエッセイ。

伊藤哲朗「旅の途中 菊畑茂久馬さん 「絵とは何か」 問い続け」『読売新聞』2008年6月15日

＊菊畑が九州派時代を回顧。

白石知子「回顧 2011 美術 青木繁 香月泰男 郷里で画業再評価／菊畑茂久馬 野見山暁治 現役重鎮も健在」『読売新聞（西部本社版夕刊）』2011年12月13日

＊「菊畑茂久馬回顧展 戦後／絵画」に言及。

高野清見「回顧 2011 美術 問い直される美術館の役割」『読売新聞』2011年12月14日

＊「菊畑茂久馬回顧展 戦後／絵画」に言及。

大西若人「回顧 2011 美術 小さな存在への眼差し」『朝日新聞（夕刊）』2011年12月14日

＊「菊畑茂久馬回顧展 戦後／絵画」に言及。

岸桂子「この1年 美術 「今できること」 探る 「再生」「鎮魂」テーマに多くの共感」『毎日新聞（夕刊）』2011年12月15日

＊「菊畑茂久馬回顧展 戦後／絵画」に言及。

藤原賢吾「回顧 2011 美術 言葉を超え新しい境地へ 示唆与えるベテランの存在感」『西日本新聞』2011 年 12 月 21 日

＊「菊畑茂久馬回顧展 戦後／絵画」に言及。

■逐次刊行物（雑誌）

桜井孝身「八月の感傷」『九州詩人』1955 年 11 月 1 日（No.1） 22 頁

桜井孝身「筑後川」『九州詩人』1956 年 6 月 1 日（No.2） 14-15 頁

桜井孝身「冷えた足」『九州詩人』1956 年 10 月 1 日（No.3） 8 頁

俣野衛「ある風景—^{くらき}幽暗にはあゆむ^{えやみ}疫癘あり（詩篇）—」『九州詩人』 1956 年 10 月 1 日（No.3） 16-17 頁

桜井孝身「真昼の偶話」『九州詩人』1957 年 6 月 1 日（No.6） 15 頁

俣野衛「手術する」『九州詩人』1957 年 6 月 1 日（No.6） 16-17 頁

中原佑介（アンケートの結果）「美術評論家、キュレーター、ジャーナリスト 30 氏に聞く 私が選んだ“戦後美術ベストテン”」『芸術新潮』1993 年 2 月号 53 頁

＊特集「アンケート 戦後美術ベストテン！」。中原が戦後美術のターニングポイントの 1 つとなった作品としてオチオサム《出口ナシ》を取り上げる。図版掲載。他に、北澤憲昭、千葉成夫が、同様の趣旨で、菊畑茂久馬《奴隸系図（貨幣）》を挙げている。

川浪千鶴「いま「九州派」を語る 美術家・田部光子の場合」『FUKUOKA STYLE』（福博総合印刷）2000 年 10 月 10 日（vol.29） 68-72 頁

＊田部光子の回想を元に書かれた九州派に関するエッセイ。

光田由里「「女性」と「前衛」のダブル・スパイラル」『美術手帖』2005 年 11 月号 210-211 頁

＊「前衛の女性 1950-1975」（栃木県立美術館）の展覧会評。田部光子《プラカード》掲載。

樋口ヒロユキ「「九州の反芸術作家」の枠を超え文明論的視座示す 「菊畑茂久馬 戦後／絵画」展」『トーキングヘッズ叢書』（アトリエサード）No.48 2011 年 11 月 38-43 頁

吉川神津夫「「物」と「絵画」の軌跡 「菊畑茂久馬回顧展 戦後／絵画」展」『美術手帖』2011 年 11 月号 174-175 頁

熊谷伊佐子「菊畑茂久馬回顧展 戦後／絵画」『REAR』（リア編集室）no.27 82-83 頁

■単行本

『美術批評と戦後美術』美術評論家連盟（編）ブリュッケ 2007 年 11 月 3 頁

＊田部光子《プラカード》掲載。

（やまぐちようぞう 福岡市美術館学芸係長）

〈註〉

（1）オチオサム（題名なし）『福岡市美術館叢書 6 九州派大全』 p.313

（2）サルトル「出口なし」の読解にあたっては、『筑摩世界文学体系 89 サルトル』（筑摩書房 1977 年 10 月 25 日）掲載の同作品を参照した。

（3）中原佑介（アンケートの結果）「美術評論家、キュレーター、ジャーナリスト 30 氏に聞く 私が選んだ“戦後美術ベストテン”」『芸術新潮』1993 年 2 月号 p.53

（4）2015 年 12 月 13 日に、同氏が来館した折の証言。

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作品である場合、同館の所蔵作品データの表記になった。
- 各論文中の著作物については『 』、団体名については〈 〉、作品名については《 》でくくった。
- 註の参考文献については概ね下記の順で標記した。
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
- 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。

福岡市美術館研究紀要 第4号

2016年3月16日印刷
2016年3月16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 1-6
PHONE：092-714-6051
印刷 大村印刷株式会社
〒812-0012
福岡市博多区博多駅中央街 5-11

■ 表紙写真 ■

トランプ船紋章文様更紗 中部ジャワ・プカロンガン産
Playing Cards Pattern, *Sarong*, Pekalongan(Central Java)



BULLETIN OF FUKUOKA ART MUSEUM

No. 4

New Discovery: The Mystery of “The Courtesan and her Child Attendant” by Kitagawa Utamaro	ISHIDA Yasuhiro	1
The study on the Volunteer Activities of Fukuoka Art Museum	ONIMOTO Kayoko	7
Treatment Report: Conservation of “Untitled” by Oguro Aiko —The role of pencil mark during drawing and marginal space	WATANUKI Yuki	14
Research Material: Kai Mihachiro in Manchuria Drawings and Articles Placed in the Magazine “Kyowa” ¹	NAKAYAMA Kiichiro	18
Appendix of “The Corpus of Group Kyushu-ha”	YAMAGUCHI Yozo	28

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