



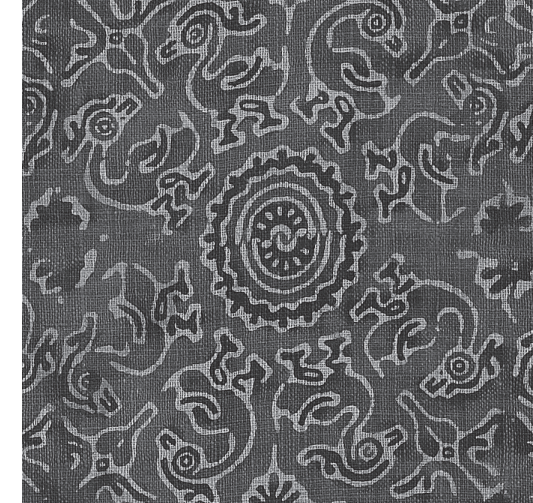
ISSN 2187-6894

# BULLETIN OF FUKUOKA ART MUSEUM

No. 8

|                                                                                                                                                  |                   |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|-----|
| Indian Sarasa with a lotus pattern Produced with Ajrakh Printing Technique,<br>traded in Egypt                                                   | IWANAGA Etsuko    | 1   |
| Fujimori's Depicting Method of the Human Bodies in the Artworks<br>from Tsukuhae[Moonglow], an Art and Poetry Magazine                           | CHU Ayumi         | 16  |
| A Study of At the Seaside by Louis-Joseph-Raphaël COLLIN,<br>Focusing on the Analysis of Painting Technique by Applying<br>Optical Investigation | TAGUCHI Kaori     | 25  |
| Writing Effective Exhibit Labels for Our Audience<br>after the Renovation of the Fukuoka Art Museum                                              | SAKITA Sayaka     | 37  |
| Report: Producing "Print Box" for "Anywhere Museum" in<br>Outreach Activities                                                                    | UENO Maho         | 45  |
| Research Material: KAI Mihachiro in Manchuria<br>Drawings and Articles Placed in the Magazine "Kyowa"5                                           | NAKAYAMA Kiichiro | 51  |
| Transcription of "Unchuan Chakaiki"-The Tea Party Records<br>by OGI Seisai 4                                                                     | GOTO Hisashi      | 103 |

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



# 福岡市美術館 研究紀要

第8号

|                                                       |       |     |
|-------------------------------------------------------|-------|-----|
| エジプトに渡ったアジュラック技法の蓮華文様インド更紗について                        | 岩永悦子  | 1   |
| 公刊『月映』発表作品における藤森静雄の身体描写                               | 忠あゆみ  | 16  |
| ラファエル・コラン《海辺にて》をめぐり一考察<br>—光学調査による技法分析を中心に            | 田口かおり | 25  |
| キャプションは利用者と作品をつなぐ：<br>美術館リニューアルオープンにおける新しいキャプション製作の事例 | 崎田明香  | 37  |
| 【報告文】アウトリーチ活動<br>「どこでも美術館」の教材「版画ボックス」制作について           | 上野真歩  | 45  |
| 【資料紹介】 満州の甲斐巳八郎<br>雑誌『協和』掲載挿絵・執筆記事 ⑤                  | 中山喜一郎 | 51  |
| 『雲中庵茶会記』翻刻稿 ④                                         | 後藤恒   | 103 |

福岡市美術館  
研究紀要

第  
八  
号

二  
〇  
二  
〇  
年

2020 年





口絵 1 (左上)

資料 1 断片

ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館所蔵

© Victoria and Albert Museum, London

口絵 2 (右上)

資料 2 断片

ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館所蔵

© Victoria and Albert Museum, London

口絵 3 (左下)

資料 3 貿易布

ラウテンシュトラウフ - ヨースト博物館内

インド財団所蔵

Photo: Jörg Hejkal, © India-Foundation at the  
Rautenstrauch-Joest Museum, Cologne.

口絵 4 (右下)

資料 3 貿易布 (部分)

ラウテンシュトラウフ - ヨースト博物館内

インド財団所蔵

Photo: Jörg Hejkal, © India-Foundation at the  
Rautenstrauch-Joest Museum, Cologne.



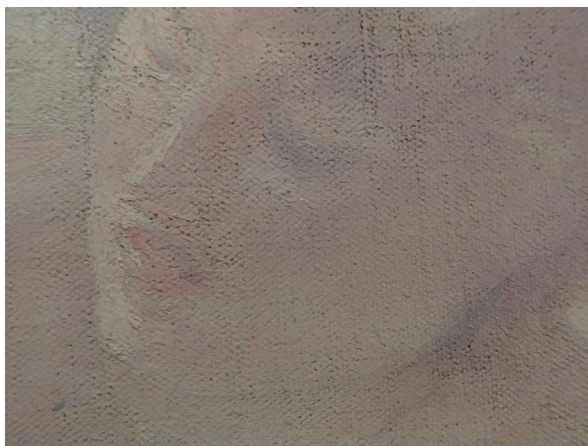


口絵 5 藤森静雄《夜のピアノ》（公刊『月映』Ⅱ 1914年11月10日発行）木版、紙





口絵 6 ラファエル・コラン《海辺にて》1892



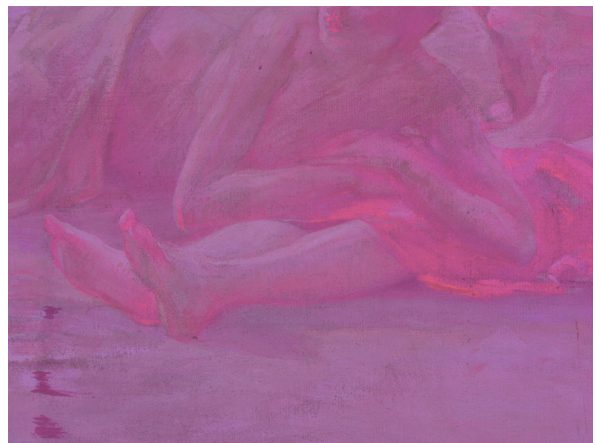
口絵 7



口絵 8



口絵 9



口絵 10

口絵 7 ~ 10 紫外線で蛍光反応を見せるピンク～赤の絵具の部分





口絵 11 野々村仁清《色絵吉野山図茶壺》(重要文化財) 江戸時代 17 世紀 松永コレクション



# エジプトに渡ったアジュラック技法の 蓮華文様インド更紗について

岩永悦子

## はじめに

かつてエジプトの首都として栄えた、カイロ旧市街に位置するフスタートから、コプト裂とともにインド更紗の断片が多数出土することが知られている。世界で最も多くフスタート出土のインド更紗の断片を所有する、英国のアシュモリアン博物館には、13世紀から14世紀を中心に、古くは8世紀後半から20世紀初頭までに制作されたインド更紗の断片が収蔵されている<sup>(1)</sup>。フスタート出土の断片と同じ文様のインド更紗の完品が、インドネシアのスラウェシ島から見出されることも多く、インド更紗の貿易範囲の広さを物語る。

フスタート出土のインド更紗の断片のなかでも、版を用いた防染染めと媒染染めによる多色染めの資料には、インド西部のグジャラート州やパキスタン南部のシンド州で、現在も伝統的な技法で制作されている「アジュラック」と呼ばれる更紗と共通する特徴を示すものがある。アジュラックとは、木版を用いて防染染めと媒染染めを行い、赤、青、黒、白の4色で文様を表す更紗である。長方形の布の四周にボーダー（帯状の文様）が置かれ、それによって区画された中央部に幾何学文様や様式化された植物文様が施されたものが多い。

小論では、フスタート出土の断片を含む、15世紀ごろに制作されたインド更紗のなかで、アジュラックと共通する特徴を示す資料（以後、アジュラック類似資料）に焦点をあてる。なかでも蓮華文様を擁するアジュラック類似資料のグループを対象に、アジュラック類似資料が現代のアジュラックの技法と比べながら、どのような技法、工程で染色されたのかを具体的かつ詳細に考察したい。

小論は、科学研究費助成事業の一環である「エジプト・コプト染織品とインド更紗の製作年代および制作地の特定に関する研究（基盤研究(c)・16K00798)」の一部として、2017年に英国、2018年にドイツで行った調査に基づくものであり、その簡易な報告を兼ねる。英国での調査は研究代表者の須藤良子大妻女子大学専任講師と行った。ドイツには筆者単独で赴き、ラウテンシュトラウフ-ヨースト博物館（ドイツ、ケルン）で調査を行った。その際、同館の資料とアジュラック技法の関連を最初に指摘した研究者であるブリギッテ・カーン・マジリス氏より、様々なご教示をいただいた。

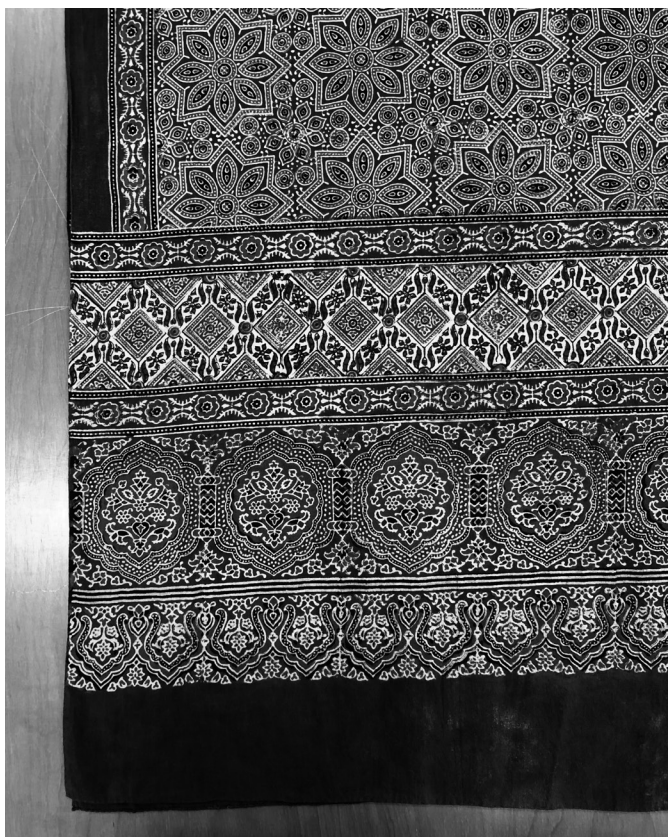


図1 現代のアジュラック 2019年頃 個人蔵



## 1. 調査内容及び蓮華文様アジュラック類似資料の全体像

### (1) 調査先および調査対象

#### 1) フスタート出土のインド更紗断片

英国において、下記の2館の所蔵品を調査した。調査対象は研究代表者の須藤氏がコプト裂との比較に資するもので、かつ、さまざまな文様のものを含むように選択された。

#### ・アシュモリアン博物館（以後、アシュモリアン） 英国、オックスフォード

Ashmolean Museum of Art and Archaeology, University of Oxford

アシュモリアンには、フスタート出土のインド更紗が1,226点所蔵されている。1997年に、ルース・バーンズによる収蔵の経緯や歴史、放射性炭素年代測定の結果のまとめとともに、全点のモノクロ図版と詳細なデータおよび解説を付した研究書が出版され、その後のフスタート出土のインド更紗研究の基礎となった<sup>(2)</sup>。今回は、それらのうち85点の調査を行った。

#### ・ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館（以後、V&A） 英国、ロンドン

Victoria and Albert Museum

V&Aには19点のフスタート出土のインド更紗が所蔵されている。今回は、それらのうち9点の調査を行った。

#### 2) インドネシアから発見されたインド更紗

#### ・ラウテンシュトラウフ - ヨースト博物館（以後、RJM） ドイツ、ケルン

Rautenstrauch-Joest Museum Kulturen der Welt

約3,500点を擁する染織部門は、インドネシア染織のコレクションで知られる。インドネシアに輸出されたインド更紗のうち16点の調査を行った。

### (2) フスタート出土蓮華文様アジュラック類似資料について

小論は今回調査したV&A所蔵の蓮華文様アジュラック類似資料（資料1）及び、それと同じ文様を示す資料のグループを対象とした。幸いにも、アシュモリアン、V&Aともウェブサイトでの資料公開が進んでおり、実見できなかった資料はウェブサイトで補足することができた。

それらの中から本節に必要な資料のみを抽出して以下に2点紹介する。V&Aがオンラインで公開している画像とデータを用い<sup>(3)</sup>、【】内に筆者が実際に調査をして得た知見を追加した。

#### 資料1 断片（図2、口絵1）

所蔵：ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館（所蔵番号：IS. 72-1972）

産地：インド、グジャラート

発見地：エジプト、フスタート

制作年代：15世紀

素材／技法：木綿／防染染め

長辺（高さ）：51cm 短辺（幅）：31cm

糸込：【長辺\_14本/cm、短辺\_15本/cm】



図2（口絵1） 資料1 断片

©Victoria and Albert Museum, London



資料2 断片（図3、口絵2）

所蔵：ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館（所蔵番号：IS. 74-1972）

産地：インド、グジャラート（の可能性）

発見地：エジプト、フスタート

制作年代：15 – 16 世紀

素材／技法：木綿／防染および媒染染め、版

長辺（長さ）：約 43.2cm 短辺（幅）：約 38.1cm

糸込：記載なし

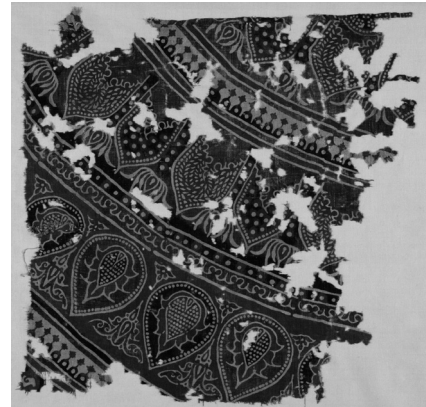


図3（口絵2） 資料2 断片

©Victoria and Albert Museum, London

小論において鍵となる資料1は、フスタート出土のインド更紗のなかでも紹介される頻度が高い。その理由は後述するとして、資料1が当時の社会でどのように用いられたと推定されているかを紹介しよう。V&Aが1990年に発刊した*Arts of India: 1550-1900*では、「中世のインド貿易」という項目のなかで「質素な染織品はこれらのように、目の粗い布に単色で簡単な染めを施したものであることが常だった。」と紹介されている。「これら」として図版で示されている2点のうち、一方が資料1である。詳細に見れば、資料1は単色ではなく青と赤の2色の染料が使われていることがわかるが、傷みが激しく織りも粗いため、粗末な染織品に分類されたのだろう。同書の作品解説において、用途は「天蓋布」あるいは「墓碑の覆い」と推定され、「このような染織品は、インドとアラブ世界との広範囲な貿易の一部を示すものである。」とされている<sup>(4)</sup>。ジョン・ガイは1998年刊行の*Woven Cargoes: Indian Textiles in the East*における図版の作品解説で、資料1の用途を「天蓋布」あるいは「家庭で用いるカーテン」と推定し、「フスタートの墓地で発見された。おそらくフスタート由来のすべての染織がたどるであろう末路として、最終的には遺体を包むのに使われたのではないか。」としている。この図版は、同書の「中世イスラム社会における染織」という項目でとりあげられているが、ガイは中世の中東イスラム社会には大量の木綿布が輸入されたが、それらは下層階級向けであり、高級品とみなされていなかったことが、10世紀から16世紀までのフスタートのユダヤ商人の記録（ゲニザ文書）に含まれるアラビア語の記録から導かれるとしている<sup>(5)</sup>。

ガイは、資料1は高級品ではないとしているが、実際そうだったのだろうか。資料1がこれまでしばしば文献で紹介されているのは、他の多くのフスタート出土のインド更紗と異なって、単純な文様がリピートされているのではないと一目でわかるからであろう。単一文様の反復でないとすれば、資料1は安価な消耗品でなく手の込んだ特別なものであった可能性がある。では、資料1は本来どのような文様構成であったのだろうか。

ガイが「大きな蓮の花弁のデザイン」と推定しているように<sup>(6)</sup>、資料1は大きな円形のモチーフの一部であることを推測させる。ラフル・ジャインは2011年刊行の*Rapture: The Art of Indian Textiles*において、資料1の写真を加工した、25枚の花弁からなる復元予想合成写真を「蓮の円盤」と題して掲載している。ジャインも、この蓮の円盤は直径1.25m以上の円形になるため、天蓋布であろうと推測している<sup>(7)</sup>。次に資料1と資料2を比較してみよう。両者にはいくつか共通の文様があることに気づく。資料2の文様も緩やかな弧のなかに表されており、蓮の花弁らしき放射状の花弁文様（以後、蓮華文様）や、段菱形の突起のついた狭間胸壁のような文様（以後、狭間胸壁文様）、蓮弁文様、菊に似た多弁の花文様（以後、多弁花文様）が共通している。資料1と資料2が同じタイプの文様構成と仮定すれば、資料1の多弁花文様のさらに外側に、資料2に見られる宝相華文様を閉じ込めた水滴文様（以後、宝相華入水滴文様）が配されると推測される。



### （３）非フスタート出土蓮華文様アジュラック類似資料について

インドネシアで収集された RJM 所蔵のインド更紗群の中に、蓮華文様アジュラック類似資料が 1 点含まれている。下記に紹介する資料 3 はほぼ完形であり、他館に類をみない貴重な資料である。残念なことに収集地は不明であるが、インド更紗がほぼ完形を保って多数発見されるインドネシアで発見された可能性が高い。

RJM より提供された、画像とマジリスの調査に基づくデータを用い、【】内に筆者が実際に調査をして得た知見を追加した。

#### 資料 3 貿易布（図 4、口絵 3）

所蔵：ラウテンシュトラウフ - ヨースト博物館内インド財団（所蔵番号：No. DL 456）

産地：インド、グジャラートあるいはパキスタン、シンド

発見地：不詳

制作年代：15 世紀あるいは 17 世紀

素材／技法：木綿／アジュラック技法。版による防染染め。赤色染料はラック、青色染料はインディゴである。

長辺：211cm【両側とも耳】

短辺：100cm

糸込：経糸 18 本 /cm、緯糸 18 本 /cm



図 4（口絵 3） 資料 3 Photo: Jörg Hejkal, © India-Foundation at the Rautenstrauch-Joest Museum, Cologne.

資料 3 は片面染めで、防染剤や媒染剤は表面のみに施されている。黒文円印が 1 か所に捺印されている（内容は未詳）。注目すべきは、赤色染料がラック（カイガラムシ）であることで、木綿の染めにラックが用いられることは非常にまれである。これについては、第 3 章で言及したい。

2 枚の布が糊付けされているが、文様が連続しておらず、欠損があることが見て取れる。エンドボーダー（布の両端部）とサイドボーダー（耳に沿った側）に囲まれた区画の中央に、半円（本来円形であったはずの文様の半分）が表されている。同寸法、同図様の布とはぎ合わせて、中央に大きな円文様を配する 2 枚構成の大判の布とすべく制作されたと考えられる。

中央部の円形をなす図様として、最も外側より、三本縞文様、宝相華入水滴文様、狭間胸壁文様、円文様、狭間胸壁文様、多弁花文様、蓮華文様の順に文様が配置されている。資料 1、2 と比較して、一部違いはあるが同じタイプのものであることは間違いない。

### （４）アジュラック類似資料の全体像

#### 1）文様構成

ジャインの復元予想合成写真も参考に、改めて資料 1～3 の復元予想模式図の制作を試みた（図 5）。資料 1 を仔細にみれば、蓮華文様は円形の文様を中心に広がっている。この円形の文様の外周には白点が表されている。資料 3 中央部の四隅には花文様を閉じ込めた円文様（以後、花入円文様）があり、その外周にも同様の白点が見られる（口絵 4、図 7 参照）。寸法も適切であり、おそらく、資料 3 の蓮華文様の中心にもこの花入円文様が表示されていたと考えられる。資料 1～3 を総合して、これらの布が、エンドボーダーとサイドボーダーに囲まれた中央の区画に 5 つの円文様（中央に大きな円文様、四隅に小さな円文様）が表示された、2 枚構成の大判の布であったと推定される。

文様の構成は、幅広のエンドボーダーが布の全幅を横断しているのに対して、サイドボーダーはエンドボーダーに挟まれた区画のみに表されている点が、現在制作されているアジュラックと共通している。資料3のエンドボーダーの一部に、菱形の連続文様が施されているが、現在のアジュラックにも菱形の連続文様がしばしば用いられている（図1）。

## 2) 蓮華文様アジュラック類似資料グループ

資料1～3により、蓮華文様アジュラック類似資料の文様構成が見えてきた。その結果として、これまで蓮華文様アジュラック類似資料と分類できなかった資料も、一連のものであることがわかった。

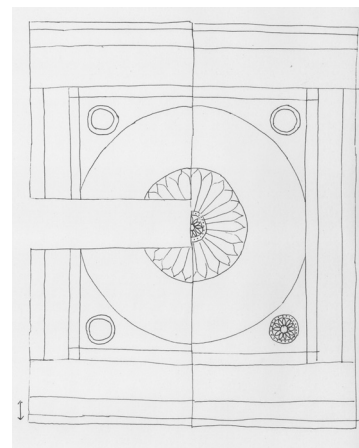


図5 資料1～3復元予想模式図

- ・アシュモリアン（オンラインで公開している画像とデータにより確認<sup>(8)</sup>。）

フスタート出土蓮華文様アジュラック類似資料 12点

所蔵番号：EA1990.935, 936, 939, 940, 1031, 1032, 1035 - 38, 1043, 1047, 1048

フスタート出土蓮華文様アジュラック関連資料（文様構成は共通だが、染色は青色のみの資料） 2点

所蔵番号：EA1990.224, 226

- ・V&A

フスタート出土蓮華文様アジュラック類似資料 2点（既出） 所蔵番号：IS. 72-1972, 74-1972

＊ただし、所蔵全19点のうち4点は画像がアップロードされておらず、未確認のままである。

この他に、ワシントン D. C. のテキスタイル・ミュージアムが刊行した図録 *Master Dyer to the World* によれば、同館にも同様の資料が収蔵されている。

- ・ジョージ・ワシントン大学美術館 | テキスタイル・ミュージアム（以後、TM）、ワシントン D. C.、アメリカ  
The George Washington University Museum | The Textile Museum

フスタート出土蓮華文様アジュラック類似資料 1点 所蔵番号：6.152

フスタート出土蓮華文様アジュラック関連資料（文様構成は共通だが、染色は青色のみの資料） 1点

所蔵番号：73.308

下記のデータは同館により刊行された図録 *Master Dyer to the World* を参照した<sup>(9)</sup>。

## 資料4 断片（図6）

所蔵：テキスタイル・ミュージアム（所蔵番号：6.152）

産地：インド

発見地：エジプト、フスタート

制作年代：18世紀（か）

素材／技法：木綿／版と手描きによる防染染めと手描きによる媒染染め

長辺：41cm 短辺：32cm

糸込：記載なし



図6 資料4 断片 *Master Dyer to the World* より複写



## 2. アジュラック類似資料の制作技法

本章ではアジュラック類似資料と一般にインド更紗といわれている布との制作技法の違い、あるいは現代のアジュラック技法との共通点、相違点などについて詳細に検討したい。

### (1) アジュラック類似資料の制作技法の謎

前章の最後に紹介した資料4について、マティーベル・ギティンガーは、1982年刊行の *Master Dyer to the World* において「フスタート出土の断片のなかで最も技術的に複雑なものである」としている。資料4を含むアジュラック類似資料には、実際、複数の色を用いた多様な文様が表されており、フスタート出土資料の大部分を単色で簡素な文様が反復されている資料が占めるなか、際立った存在といえる。こうしたアジュラック類似資料は、どのように染められたのか。ギティンガーは「推測の域を出ない」としつつ、その染めの工程を以下のように解説している<sup>(10)</sup>。

染色工程 A\_ギティンガー：

1. 防染剤による輪郭は、版または手描きで施される。
2. 青色は蠟で限定された箇所到手描きされる。
3. 赤色や黒色のための媒染剤は必要な個所に塗られ、アリザリンを含む染浴で染められる。

ギティンガーが「推測の域を出ない」とあえて断っているのは、上記の工程がインド更紗の常識的な染めの技術、工程とは異なる特殊なものだからである。下記に、一般に知られたインド更紗の伝統的な染色方法を示す。

- ・赤色にする部分に明礬を主成分とした媒染剤、黒色にする部分に鉄分を主成分とした媒染剤を施す。
- ・両方の媒染剤を施したのち、アリザリンを含むアカネ科の植物を染材とする高温の染液に浸して染める。明礬の媒染剤を施した箇所は赤色に、鉄分の媒染剤を施した箇所は黒色に発色する。
- ・青色は赤色と黒色の染めを行った後、インディゴを用いた染液で浸染する。

ギティンガーは、上記の一般的な方法ではこの資料を制作するのは不可能と考え、大胆にも青色を浸染でない方法（手描き）で、赤色より先に染めたと推定した。確かにこの資料の青色の部分を浸染で染めると仮定した場合、すでに染め上がった赤色部分をすべて防染しなければならないが、それは相当な困難を伴うと想像がつく。しかし、どれほど注意深く作業をしても多少は生じるだろう防染の失敗が、全く見当たらない。すなわち、赤く染めた部分を防染する際に防染剤がはみ出してしまい、赤色にも青色にも染まらない白地ができそうなものだが、それが全くない。このことから、ギティンガーは、赤色部分を防染しなくてよいように、青色を先に手描きで染め、その後赤色が必要な部分だけに媒染剤を施して、赤色を浸染したと推測したのである。青色を浸染以外で染める方法がインドに伝わったのが18世紀以降であるため、ギティンガーは、同書で紹介したほかのフスタート出土のインド更紗の制作年代をおおむね15世紀前後と推定しながら、本資料に関しては18世紀と推定している。とはいえギティンガー自身がこの推定に満足しておらず、この布が提起する難問を解くには、より詳細な分析が必要であると認めている。<sup>(11)</sup>

では、ギティンガーの論を踏まえて、これらの多色染めの資料の技法について研究したバーンズはどのように考えたのだろうか<sup>(12)</sup>。バーンズは、アシュモリアン所蔵のフスタート出土のインド更紗を、I. 青と白の布 II. 赤と白の布 III. 赤、青、白の布 の3種類に分類した。第3のカテゴリーに入る253点（小論でとりあげるア

ジュラック類似資料はここに含まれる) について、1 点を除いて (EA1990.983. ここで議論している一連のものではない)、すべて媒染染めの後に、青色に染められたとしている。すなわち、バーンズは、これらもインド更紗の一般的な染色方法で染められたと考えており、版を用いない手描きの資料について、その工程を以下のようにまとめている<sup>(13)</sup>。

#### 染色工程 B\_ バーンズ:

1. 防染剤を手描きで施す。
2. 液体の媒染剤を施し、アリザリン染浴する。
3. 水洗いする。
4. 再度防染剤を手描きで施す。
5. 青色で染める。

ただし、バーンズも、媒染染めが先で、インディゴ染めが後で行われるという前提を絶対視しているわけではなく、インディゴ染めを先に行うことは技術的には不可能ではない、ということをやや言及しており、その例のひとつとして、「アジュラック・タイプ」の染織を挙げている。

その染色の工程について、バーンズは、ヌールジャハーン・ビルグラミの著書 *Sindh jo Ajrak* を参照して<sup>(14)</sup>、下記のように述べている。

#### 染色工程 C\_ ビルグラミ:

1. 防染剤（線は白色になる）あるいは媒染剤（鉄媒染の場合、線は黒色になる）のペーストで輪郭を捺す。
2. 赤色に染める広い範囲を防染剤で覆う。
3. インディゴ染めを行う。
4. 一部防染剤を取り除く。
5. 赤色の部分を染める。
6. さらにインディゴ染めを行う。

バーンズはこの方法を一つの可能性として紹介したものの、「これはもちろん、現代のシンドでの制作方法であり、何世紀も経て制作方法は変化している可能性がある」とコメントしており、フスタート出土の資料に当てはめることには消極的な見解を示している<sup>(15)</sup>。

#### (2) 多色染めインド更紗の制作技法の記録

これまで見たように、ギティンガーとバーンズの双方とも、青色の染めを先に行う可能性を示唆しながらも、大前提としていたのは、赤色の染めの後、青色の染めを行うという工程であった。この見解の一致は、どこからきているのだろうか。

これまでインド更紗の研究者は、染色の工程を、下記の 3 件の 18 世紀のインド更紗の制作方法についての記録を基礎知識としてきた。これらの情報は、P.R. シュワルツによって 1956 年から紹介されはじめ、1970 年に刊行された *Origins of Chintz* に付録として掲載されて広く知られることとなった<sup>(16)</sup>。

・「インドの手描き木綿布の技術についてのボーリユーの報告（1734 年頃）」

著者：アントニオ・ジョルジュ・アンリ・ド・ボーリユー（1644-?）、海軍士官、フランス



情報収集地：ポンディシェリ（現ブドゥチェリー）、布のサンプル付き

・「インドの手描き木綿布の技術についてのクルドゥー神父の手紙（1742 年、1747 年）」

著者：ガストン・ローラン・クルドゥー神父 (1691-1779)、イエズス会士、フランス

情報収集地：ポンディシェリ（現ブドゥチェリー）

・「インドの手描き木綿布についてのロクスバラ報告：1795 年」

著者：ウィリアム・ロクスバラ (1750-1815)、植物学者、英国

情報収集地：マスリパタム（現マチリーパトナム）

各報告の詳細には立ち入らないが、染色の工程の大筋は共通している（布の下処理は割愛する）。

#### 染色工程 D\_18 世紀報告

1. 媒染剤（鉄、明礬）を施す。
2. マダー（ムツバアカネ）による染めを行う。
3. 漂白
4. 水洗い
5. 防染剤を施す。
6. インディゴによる染めを行う。
7. 水洗い
8. 黄色染料を藍に重ねて緑色の部分を作る。

この工程をアジュラック類似資料の工程と比較する際に、情報収集地がいずれもインドの東側のコロマンデル海岸に位置することは留意しておくべきだろう。インドでの更紗の産地は、大別してグジャラートやシンドを含むインドの西側とコロマンデル海岸に分かれる。当然相応に差異があると考えられるべきであるが、研究者たちにとって、18 世紀に収集された記録は、染色技法の参照先として、現代の技術より優先順位が高かったと考えられる。

#### （3）現代のアジュラックの制作技法

これまでフスタート出土の断片に関して基礎資料と目されるバーンズの解説を見てきたが、結局、ギティンガーの「資料 4 については、青色を浸染で染めるには赤色の部分を防染する必要がある。非常に困難な作業が予想されるのにもかかわらず、防染は完璧に行われており、その説明ができない。ゆえに青色は浸染ではなく手描きだったのではないか。そうであれば、18 世紀以降の制作ではないか。」という趣旨の問題提起に、バーンズの説明は答え切れていない。バーンズは、赤色より先に青色を浸染で染める技法としてアジュラック・タイプについて言及してはいたが、そこで紹介された工程（染色工程 C\_ ビルグラミ）は、説得力のあるものではなかった。バーンズの研究以後に、マジリスがアジュラックとの関連を指摘しているが、その詳細な分析はなされていない。

そこで改めて、唯一の具体的な手がかりであるアジュラックについて、様々な文献やウェブサイトで染色の工程を調べてみた。その結果、バーンズが引用したビルグラミの工程の説得力が薄弱な理由は、その記述が不十分であったため、正確に伝わらなかったからであると考えに至った。ここで改めて、アジュラックの技法を詳細に確認してみたい。

今に伝えられるアジュラックの技術を、2007年に刊行された *AJRAKH, patterns & borders* から紹介しよう。著者のエマ・ロナルドは、こうした技術はファミリーごとに特色、差異があるとし、以下の情報は西インドのグジャラート州カッチのイスマーイール・モハメッド・カトリ博士へのインタビューと取材によってまとめたものであるとしている。実際、様々な文献やウェブサイトでアジュラックの染色の工程が紹介されているが、単純な誤記も含めて、用語や説明に不一致な点も多い。ここでは、最初から最後まで一定した観察が行われている本書を典拠とすることにした<sup>(17)</sup>。

布への下処理は割愛し、文様を表す工程、すなわち版を使って防染剤や媒染剤を施すところから始めたい。この時点で、媒染剤の働きを高める先媒染剤（ミロバランの水溶液）がすでに布全体に施されている。

まず、工程の骨子のみを概要版として挙げ、詳細版をその後に付す。詳細版の日本語の項目の後の<>内に同書に示された各々の段階を示す現地の言葉を併記する。ただし、日本語による項目名は、現地語をそのまま翻訳したものではない。

## アジュラック染色の工程

### 染色工程 E\_ ロナルド概要版

1. 輪郭用防染剤を木版で捺す。
2. 鉄媒染剤を木版で捺す。
3. 明礬媒染剤を木版で捺す。
4. 防染媒染剤（明礬）を木版で捺す。
5. 防染剤を面的に木版で捺す。
6. インディゴ染めを行う。
7. 水洗いする。
8. 赤色染めを行う。
9. 漂白する。
10. 仕上げ洗いをを行う。

### 染色工程 F\_ ロナルド詳細版

1. 防染剤< khariyanu >

石灰と樹脂を含む防染糊（ペースト）を木版で捺す。文様の輪郭を白く抜く。

2. 媒染剤（鉄）< kut >

糖蜜と鉄分、樹脂を含むペーストを木版で捺す。黒く染める部分に施す。

3. 媒染剤（明礬）< pa >

明礬とタマリンドの種の粉末による媒染剤を木版で捺す。赤く染める部分に施す。

4. 防染媒染剤（明礬）< gach >

樹脂、粘土、雑穀粉に明礬を加えて木版で捺す。広範囲に赤色に染める際に用いる。3に重ねることもある。明礬は媒染剤、粘土と雑穀粉は防染剤として作用する。

5. 防染剤< dhorī gach >

樹脂、粘土、雑穀粉に明礬を加えて木版で捺染する（明礬は含まない）。1と4ですでに防染されている箇所以外で、藍で染めない箇所に施す。4と5のふたつの防染剤を捺した直後におがくずか、細かく砕いた牛糞を撒いて、にじみを防ぐ。



## 6. インディゴ染め

インディゴを用いて1 - 5の防染剤、媒染剤を施した布を浸け染めする。藍に濃淡をつけたい場合は、途中で部分的に防染する。

## 7. 水洗い

余分な藍、防染作用のあるものを落とす。繊維に残るのは、藍、鉄分、明礬のみとする。

## 8. 赤色染め

砕いたヨツバアカネ（現地名 majeeta, 学名 *Rubia cordifolia*）の根を熱した染液に布を浸す。

## 9. 漂白＜ tapano ＞

白地に残るピンク色のヨツバアカネの成分を除くため、ラクダの糞を溶かした溶液につけ、天日干しにする。定期的に水を撒く。

## 10. 仕上げ洗い

余分な染料を除く。ミネラルの入った水は仕上がりをよくし、鉄分の入った水を用いると発色が鈍くなる。

ロナルドによるこのアジュラック染色の工程には、注目すべき点がある。3. で通常の媒染剤を用いるだけでなく、4. で防染力を兼ね備えた媒染剤を用いることである。「染色工程D\_18世紀報告」からは想像もつかないが、防染剤と媒染剤を兼ねる防染媒染剤の存在を想定すれば、ギティンガーの難問は解けることになる。第2章（1）で「赤く染めた部分を防染する際に防染剤がはみ出してしまい、赤色にも青色にも染まらない白地ができそうなものだが、それが全くない。」と述べたが、防染媒染剤を用いるのであれば、赤色に発色させる媒染剤そのものに青色の染液の浸入を防ぐ作用があり、防染剤を別途施す必要がない。この防染媒染剤の使用を前提にすれば、ギティンガーが解けなかった難問—青色の浸染の前に赤色部分を完璧に防染する方法—が明かになる。

「染色工程C\_ビルグラミ」における、2. 赤色に染める広い範囲を防染剤で覆うという工程は、実は単なる防染剤でなく、ロナルドの工程4. と同様、防染媒染剤が用いられていたのである。ただし、ビルグラミの *Sindh jo Ajrak* の記述はやや不明瞭であったため<sup>(18)</sup>、「防染媒染剤」の重要性は看過されることとなった。

## （4）資料1～4に見る染色の工程

ロナルドが紹介した現代のアジュラック技法の工程と、資料1～4のなかで最も完形に近い資料3を「染色工程E\_ロナルド」と対照して、現代のアジュラックの技法との異同を確認し、以下にまとめた。

- ・文様の輪郭をかたどる白抜き部分は、すべて版を用いて防染剤が施されている。
- ・赤色の部分は、版を使わず、手描きで防染媒染剤が施されている。
- ・黒色の部分は、黒色に発色する鉄媒染剤を用いるか、赤色と青色を重ね染めするか、二つの選択肢が考えられる。資料の傷み方を見ると、鉄媒染剤を使用した場合にありがちな、黒色の部分だけが劣化している様子はない。また、黒色の部分を仔細にみれば、赤色と青色が重なっているように見える部分がある。これらの状況を総合すると、青色と赤色の掛け合わせであると考えるのが合理的である。また、明礬媒染剤は手描きで施されている。



図7（口絵4） 資料3 部分

Photo: Jörg Hejkal, © India-Foundation at the Rautenstrauch-Joest Museum, Cologne.

以上の観察を踏まえると下記のような工程が想定される。

#### 染色工程 E\_ ロナルドとの異同

1. 輪郭用防染剤を木版で捺す。
2. 鉄媒染剤を木版で捺す。→不使用か。
3. 明礬媒染剤を木版で捺す。→木版ではなく手描き。
4. 防染媒染剤（明礬）を木版で捺す。→木版ではなく手描き。
5. 防染剤を面的に木版で捺す。→不使用か。
6. インディゴ染めを行う。
7. 水洗いする。
8. 赤色染めを行う。
9. 漂白する。
10. 仕上げ洗いを行う。

#### 染色工程 G\_ ロナルド + 岩永

1. 輪郭用防染剤を版で捺す。防染した部分はすべて白抜きとなる。
2. 明礬媒染剤を手描きで施す。この後3. で防染しなかった部分は、青色と重なって黒色になる。
3. 防染媒染剤（明礬）を手描きで施す。この部分は青色をはじくので、すべて赤色に仕上がる。
4. インディゴ染めを行う。
5. 水洗いする。
6. 赤色染めを行う。
7. 漂白する。
8. 仕上げ洗いを行う。

### 3. 蓮華文様アジュラック類似資料と「カトリー」について

前章で、アジュラック類似資料である資料1～4が、現在のアジュラック技法に照らして、どのように制作されたかを推定した。最も重要な共通点は、それらには、現在のアジュラックと同様、防染媒染剤が用いられていることである。一方で、現在のアジュラックは文様を施すのにすべて版が使われているのに対して、資料1～4は手描きに負うところが多いことも判明した。

本章では、現在もアジュラックを制作している、カトリーと呼ばれる人々の文化とアジュラック類似資料の特徴との関連について述べたい。

アジュラック技法の情報提供者としてロナルドによって紹介されていた、イスマール・モハメッド・カトリー博士（以後、イスマール）は、グジャラート州カッチ県アジュラックプール村でアジュラック染めの工房を営んでいる。イスマールは制作の傍ら、アジュラックについて講義やワークショップを精力的に行い、2003年にイギリスのド・モントフォート大学から名誉博士号を授与された。前章で紹介したロナルドを初めとし、金谷美和など欧米や日本の研究者への情報提供も多い。

金谷によればイスマールは、9代前までさかのぼる、代々染色を生業としてきた一族に生まれた。カッチの王、マハラオ・バルマルジー（1585-1631）は産業の振興を図るために、シンドから職人や商人を招いて土



地を与えた。イスマールイールの祖先を含む、「カトリー」と呼ばれるヒンドゥー教徒たちは、シンドから染色の仕事のために呼び寄せられ、彼の祖先は染色には欠かせない川水の豊かなダマルカー村に定住した。3代目からはイスラムに改宗したという<sup>(19)</sup>。

カトリーとは、インド社会でいわゆるカーストを構成する、ジャーティと呼ばれる集団の一つである。ジャーティ（「出自」・「生まれ」の意）は、ヴァルナ（「色」の意）と呼ばれる四種姓とともにカーストを構成する、相互に排他的な職業・地縁・血縁的社会集団を指す言葉である。ジャーティの多くは、職業と強く結びついている。

上羽陽子によれば、インドの社会において、それぞれの職能を持つジャーティは、相互に依存しあって自給的経済を支えてきた。すなわち、ある職能をもった人々は、得意先に品物を納めたり、サービスを提供したりするなどの仕事を世襲的にやり、その報酬として生産物などを供給されるという関係を持つ。こうした制度は「ジャジマーニー（祭主）」制度と呼ばれてきた。例えば、牧畜を生業とするラバーリーは、かつて皮革工（チャマル）や織工（ワンカル）などにとってのジャジマーニー、すなわち得意先であり、彼らに乳や家畜、金銭などを報酬として与えることで、品物やサービスを得るという関係を持っていた<sup>(20)</sup>。

カースト制度はヒンドゥー社会に特有のものと考えられがちであるが、ムスリムにもそれと類似した社会構造があることが指摘されている<sup>(21)</sup>。すなわち、ヒンドゥーのカースト（ジャーティ）と同様の集団がムスリムにもあり、染色の仕事を生業とするカトリーにも、ヒンドゥーとムスリムが見られる。上羽は、ムスリム・カトリーは、ラバーリーによる牧畜で得られた羊毛布を染める役割を果たしてきたが、ジャジマーニー関係というよりは、金銭を報酬とする職人と顧客という対等な関係であったと報告している<sup>(22)</sup>。

蓮華文様アジュラック類似資料1～4を、ヒンドゥー教徒であれ、ムスリムであれ当時のカトリーが制作したかどうかについての記録はない。しかし、カトリーがその制作に携わってきた可能性が高いと考えるに足る傍証はある。これまでに述べたアジュラック類似資料と現代のアジュラックの文様構成の類似や、防染媒染剤の使用という共通点に加えて、カッチのカトリーが制作する女性たちの被り布に着目し、文様と染材の2つの側面から検証したい。

#### （1）「五つの円」の文様

グジャラート州カッチにおいて、カトリーはさまざまな染色品を制作してきた。金谷の調査により、カッチのカトリーは絞り染め、木版捺染（アジュラックを含む、防染剤と媒染剤を用いる染）、ろうけつ染め（木版による防染染め）、抜染、顔彩（ローガン）、絹木綿交織織布（マシュル）の糸染めを行ってきたことが確認されている<sup>(23)</sup>。その中で、カッチの染色として最も知られているのが、絞り染めである。絞り染めの布の特に重要な用途は、女性が頭から被る布（オダニー）であり、ヒンドゥー教徒であれ、ムスリムであれ、カッチの女性たちは結婚式で着用してきた<sup>(24)</sup>。

絞り染めの被り布は、1枚の布あるいは2枚の布をはいで構成される長方形の布である。エンドボーダーとサイドボーダーに囲まれた区画の中央に主文様が表される。金谷によれば「タル（中央部分）には、たいがいゴルあるいはグジャラーティー語でゴールと呼ばれる円文様が置かれる。パーンジ・ゴルといって円が五つおかれることもある。」という<sup>(25)</sup>。中央の区画の真中に円文様を置き、区画の四隅に円文様を置く、という文様の構成は蓮華文様アジュラック類似資料の復元予想模式図（図5）と同じである。もちろん、復元予想模式図の中央の円は圧倒的に大きく、見た目には同じとはいえないが、「パーンジ・ゴル（五つの円）」であることに相違ない。ムスリム・カトリーはさまざまなカーストの人々のために染めを行うが、ムスリム・カトリーの女性たちが身に着ける絞り染めの被り布の多くがパーンジ・ゴル文様であることは、蓮華文様アジュラック類似資料とムスリム・カトリーの文化との親近性を示唆しているといえる。

## （２）赤色染料としてのラックの使用

第１章（３）で、資料３には赤色の染料としてラックが用いられていることを指摘したが、このこととカトリーの染色との関連について述べてみたい。

上羽の調査では、カトリーはラバーリーが生産した羊毛から、ワンカルと呼ばれる織工が織った羊毛布を染める役割を果たしていた。20～30年前（1970年代半ば～80年代半ば）まで、カトリーは下記の天然染料を用いて染色を行っていたという<sup>(26)</sup>。

- ・マメ科インド藍（現地名ニール、学名 *Indigofera tinctoria*）
- ・カイガラムシ科ラック（現地名ラック、学名 *Coccus lacca*）
- ・マメ科タマリンド（現地名アンブリ、学名 *Tamarindus indica*, L.）の莢

ラバーリーの女性たちのためにカトリーが行った染めについて、上羽は下記のように説明している。

「（前略）カトリは、二〇～三〇年前までは植物染料のマメ科インド藍とカイガラムシ科ラック、マメ科タマリンドを用いて、インド藍で下染めする藍下という方法で染色をおこなっていた。この染色方法で染められた羊毛布は、藍色と赤褐色を混ぜた色となり、英語ではブルブラック（blue-black）我が国では褐色<sup>（かちいろ）</sup>と呼ばれる濃紺色であった<sup>(27)</sup>。」

カトリーは、羊毛を染めるのに適した赤色染材として、ラックを使ってきた。一方で、一般的には木綿を赤色に染める場合にラックを用いることはない。それゆえ、資料３の染材がラックであったことは、カトリーとの関係において注目値する。羊毛の染色をしてきたカトリーであればこそ、木綿の染めにラックを用いる可能性も高いと考えられるからである。

都甲由紀子と駒城素子は、ラックは木綿などセルロース繊維には染色しにくい、セルロース繊維でも、酢酸アルミニウム媒染を行うことで染色性が向上し、その場合は、赤色でなく紫色を呈すると報告している<sup>(28)</sup>。とはいえ、資料３の赤色の部分は、紫色というより、はっきりと赤色を呈している。そのため、染色性が高く、かつ、赤色に発色させるためにどのような媒染剤が用いられていたのか、現時点では不明である。また、資料１、２、４にもラックが使われていたのか、多くのインド更紗と同様に、アカネ科の植物が使われていたのかについては、データがないため、現時点では不詳である。

いずれにせよ、カトリーが羊毛を染めるためにラックを用いる文化があること自体は、カトリーとアジュラック類似資料（少なくとも資料３）との結びつきを示唆しているといっていよう。先に紹介したイスマーイールの工房では、実際に、頻度は少ないが絹布や羊毛布へのラックによる赤色の染色を行っている<sup>(29)</sup>。ロナルドは、イスマーイールがアジュラックの赤色染料としてもラックを用いていることを示唆しているが、それが中心的な染材ではないことと、天然染料の使用自体が1945年にいったん化学染料へシフトしたのちに、1970年代以降にリバイバルしたものであることは留意しておくべきだろう<sup>(30)</sup>。

## むすびにかえて

15世紀頃に制作されたと考えられる蓮華文様アジュラック類似資料について、染色技法を中心に検討してきた。それにより、同資料は、以下のような共通した特徴を備えていることが判明した。

#### 染色技法について

- ・現代のカトリーが制作するアジュラックと同様、防染媒染剤が使用されている。
- ・資料3の赤色染材にラックが用いられており、ラックを羊毛の染色に用いてきたカトリーと関係を示唆する。

#### 文様について

- ・2枚構成の大きな長方形の布に、布の全幅を横断する二つの幅広のエンドボーダーと、その間にサイドボーダーが表されている。このようなボーダー部の構成は、現在のアジュラックにも共通する。
- ・エンドボーダーに見られる菱形文様は、現在のアジュラックに表されている菱形文様と類似している。
- ・ボーダーによって区画される中央部に、大きな円形の蓮華文様を中心として、四隅に小さな円文様が表されており、「五つの円」の文様を形成している。「五つの円」の文様は、カッチのカトリーが制作する絞り染めの被り布オダニーの「五つの円」文様と共通する。

以上の特徴から、蓮華文様アジュラック類似資料は、技法や文様構成の特徴から、現在もアジュラックを制作するカトリー、ことにインド西部、グジャラート州カッチのムスリム・カトリーが継承してきた文化と強い結びつきを示しているといえる。ただし、カッチのカトリーはシンドからの移民であり、制作年代を勘案すると、カトリーがシンドに移住する前の時代の可能性が高い。

さらに、資料を実際に手にしてみると、衣装として着用するには厚手に過ぎ、ガイやジャインによる「天蓋布」という推定は妥当であると考えられる。ただし、文様のリピートが少なく、何種類もの版を用いて制作されていることは明らかであり、これまで指摘されてきたような粗末な布であるとは考え難く、儀礼に用いられた布である可能性を指摘しておきたい。第1章(4)でみたように、同じ文様で青色のみで染められた関連資料がV&A、TMに所蔵されており、それらが廉価版である可能性がある。また、インドからエジプトへと輸出された際に、どのような市場に向けて輸出されたのかについては、断定的なことはいえないが、「五つの円」文様がムスリム・カトリーに継承されていることから、ガイと同様、エジプトのムスリム・コミュニティ向けであった可能性を挙げておく。

小論では蓮華文様アジュラック類似資料という限定的なグループについて論じたが、当然別の文様で同じ技法によって制作されたと考えられる資料も存在する<sup>(31)</sup>。染色の技術において、防染力のある媒染剤が数百年前から使用されていたこと、西インドとコロマンデル海岸で制作のプロセスや技法に少なからず差があることは、今後の研究にとって重要な視点であると考えられる。木綿染色におけるラックの使用の範囲とともに、今後の研究テーマとしたい。

貴重な資料を開示してくださった、ラウテンシュトラウフ・ヨースト博物館と、さまざまな情報を提供して研究の端緒を開いてくださったブリギッテ・カーン・マジリス氏に心からの感謝を述べたい。

本研究は JSPS KAKENHI16K00798 の助成を受けたものです。

(いわながえつこ 福岡市美術館学芸課長)

#### <註>

- (1) 須藤良子「コプト裂とインドの更紗」『コプトの染織：女子美染織コレクション展 Part8』(女子美術大学美術館、2019年)、p.14
- (2) Barnes, Ruth, *Indian Block-Printed Textiles in Egypt: The Newbery Collection in the Ashmolean Museum, Oxford, Volume I, II*, Oxford University Press, 1997.



- (3) V&A Search the Collections (<https://collections.vam.ac.uk/category/textiles/THES48885/> 2019 年 12 月 13 日)
- (4) Crill, Rosemary, Guy, John, Murphy, Beronica, Stronge, Susan, Swallow, Deborah, *Arts of India: 1550-1900*, Victoria and Albert Museum, 1990、pp.22-25.
- (5) Guy, John, *Woven Cargoes: Indian Textiles in the East*, Thames and Hudson, 1998, pp.46-47.
- (6) 前掲書 (4)、p.47
- (7) Jain, Rahul, *Rapture: The Art of Indian Textiles*, Nyogi Books, 2011, pp.48-49.
- (8) Ashmolean Museum of Art and Archaeology Collection Online(<http://collections.ashmolean.org/> 2019 年 12 月 14 日)
- (9) Gittinger, Mattiebelle, *Master Dyer to the World: Technique and Trade in Early Indian Dyed Cotton Textiles*, The Textile Museum, Washington, D.C., 1982, pp.32-33.
- (10) 前掲書 (9)、p.33
- (11) 前掲書 (9)、p.33
- (12) 前掲書 (2) I、pp.59-61
- (13) 前掲書 (2) I、p.61
- (14) Bilgrami, Noorjehan, *Sindh jo Ajrak*, Department of culture and tourism, Government of Sindh, 1990, pp.52-91
- (15) 前掲書 (2) I、p.60
- (16) Irwin, John, Brett, Katharine B., *Origins of Chintz*, pp.36-58.
- (17) Ronald, Emma, *Ajrakh: patterns & borders*, AMHP, 2007, pp.38-67.
- (18) 前掲書 (14)、p.73
- (19) 金谷美和『布がつくる社会関係：インド絞り染め布とムスリム職人の民族誌』（思文閣出版、2007 年）pp.74-80
- (20) 上羽陽子『インド・ラバリー社会の染織と儀礼：らくだとともに生きる人びと』（昭和堂、2006 年）pp.65-67
- (21) 前掲書 (19)、pp.76-80
- (22) 前掲書 (19)、pp.67
- (23) 前掲書 (19)、pp.87-92
- (24) 前掲書 (19)、pp.178-181
- (25) 前掲書 (19)、pp.207-208
- (26) 前掲書 (20)、pp.69-70
- (27) 前掲書 (20)、pp.74
- (28) 都甲由紀子、駒城素子「赤色系の天然染料」『生活工学研究』第 9 巻第 1 号、2007 年、p.137
- (29) 北川美穂『インド、グジャラート州カッチ、Ajrakh 工房での天然ラックを使った染め』2016 年 1 月 20 日 ([https://www2.kpu.ac.jp/life\\_environ/plant\\_mol\\_phys/img/lac%20research/1st%20lac%20study/pdf/Lac%20Dye%20at%20Ajrakh%20poster.pdf](https://www2.kpu.ac.jp/life_environ/plant_mol_phys/img/lac%20research/1st%20lac%20study/pdf/Lac%20Dye%20at%20Ajrakh%20poster.pdf) 2019 年 12 月 13 日)
- (30) 前掲書 (16)、pp.74
- (31) 前掲書 (14)、p.20

#### 参考文献

- 田中敦子『更紗：美しいテキスタイルデザインとその染色技法』誠文堂新光社、2015 年
- 吉岡幸雄、福田伝士監修『自然の色を染める：家庭でできる植物染』

# 公刊『月映』発表作品における藤森静雄の身体描写

忠あゆみ

## はじめに

1914年に公刊され、1915年に廃刊した版画誌『月映』は、大正初期の美術を志す若者がいかにしてロマン主義的な芸術観を内面化し、制作につなげていったかを垣間見ることができる資料である。

台紙に貼り込まれた木版画作品には抽象表現の先駆と呼べるような要素が現れ、本人たちも日本で初めての象徴主義的な作品群であることを自負していた<sup>(1)</sup>。参加同人の恩地孝四郎（1891－1955）、藤森静雄（1891－1943）、田中恭吉（1892－1915）の三名はいずれも美術家を志し、東京美術学校在学中、主な活動の場としてこの雑誌に木版画と詩を発表していた。刊行途中で田中恭吉の結核罹患が判明し、病死のためにわずか1年余りで休刊したが、三人は精神的・身体的な苦境をむしろ糧にして、短期間の間に珠玉の作品群を残したのである。

ここ30年の間に、『月映』に関わる大規模な展覧会が次々と開催されてきた<sup>(2)</sup>。なかでも2014年の展覧会「月映」（和歌山県立近代美術館ほか）は、『月映』の前身である回覧雑誌『密室』や『ホクト』、私輯『月映』などの貴重資料を紹介し、初期の作家同士の交流や活動の全貌を明らかにした。

当館もまた、久留米市出身の藤森静雄に関する資料を収集しており<sup>(3)</sup>、藤森を中心とする『月映』の作家を紹介する展覧会を折に触れて開催してきた<sup>(4)</sup>。1982年に開催した藤森静雄展では親交のある版画家の関野準一郎、実弟の藤森美津彦による『月映』刊行当時の回顧録を図録に収め、戸籍や新聞記事などを基に当時の足取りを辿る詳細な年譜が作成された。2001年には藤森静雄のご遺族より、版画作品のほか、油彩画、水彩画、スケッチ、写真アルバムなどの創作版画関連資料1,056件の寄贈を受けた。

豊富な資料とともに活動の軌跡を辿ることができる状況が整っているものの、藤森は恩地、田中に次いで三番目に挙げられることが多く、造形的な特徴について言及されることが少ない。近年、宇都宮美術館の伊藤伸子氏が朦朧とした揺らぎや反射光への関心と、色面の明晰さの2点を指摘したが、藤森作品を特徴づける造形的な要素について考察する余地はまだ十分に残されている。

そこで、本稿では、藤森静雄が『月映』に発表した作品の身体描写に焦点を当て、その特色と展開を検討したい。『月映』の作家たちは結核や恋愛など自らの肉体と精神を蝕む困難を抱えており<sup>(5)</sup>、しばしばその困難が目に見える形で表れる身体のパーツや痩せてゆく胴体は彼らの作品に欠かせないモチーフだった。なかでも、藤森の身体描写は解剖学的な正しさよりも自我の葛藤を託した独特なフォルムで描かれ、作品群が互いに一つの世界観を形作っている。

## 1. 創作版画運動と『月映』

『月映』は、創作版画運動の草創期である1910年代に画学生3名の手探りで始まり、その後の版画誌ブームに先駆ける仕事となった。

創作版画運動は明治末期に興った。活版、石版、写真版といった新たな印刷技術が普及する中、これに対するカウンターとして下絵の作成から印刷までを作家一人の手で行う木版画を制作し、芸術性を主張する作家たちが現れたのである。1910年代には、全国巡回の版画講習会や雑誌による画材の通信販売によって運動の担い手が

増えた。1918年に日本創作版画協会が設立されると「版画の国際的展観」「官立美術学校への版画科設置の促進」「新作版画の定期展観」を目的として掲げ、組織的な運動となった。

木版画がブームとなった要因は様々である。たとえば丸刀による彫り跡は、油彩画におけるマチエールやペン画における線の肥瘦のように、作家の独創性を反映し、解釈の余地を与える表現として再発見された。1904年、洋画家の山本鼎が『明星』に掲載した《漁夫》はその嚆矢である。下絵から版の制作まで作家自身の手で行ったその作品を評して、美術評論家・版画家の石井柏亭は「刀画」と呼んだ。また、複数性（一つの版木から幾つものオリジナルプリントを制作し、一枚の絵を多くの人で楽しむことができる）、アマチュア性（安価で誰もが簡単に道具を入手し、制作を始めることができる）、そして展覧会場等の時間と場所に限定されずに鑑賞できる利便性は、大正期において美術の裾野が広がり、アマチュア性を肯定する新たな潮流に合致した特徴であった。

手作りの版画誌は、運動を全国に拡大させた。版画誌とは同人誌の一種で、参加者が版画を制作して持ちより、台紙などに貼り付けて綴じた簡易的な版画専門の雑誌である。当初は版画も掲載する芸術雑誌から、次第に、洋画家・画学生や教師など多くの創り手を巻き込んだ版画誌が生まれる<sup>(6)</sup>。栃木の『村の版画』や兵庫の『HANGA』、北海道の『さとぼろ』など全国にいくつかの主要な版画誌が生まれた。これらの版画誌は郵送によって容易に全国に届けられて、同人たちは地域を超えて互いの作品を鑑賞・批評することができた。1920年代から30年代前半にかけてもっとも活発であった。

『月映』が刊行された1914年頃は創作版画運動が盛り上がる直前である。月映同人たちにはほとんど木版画のキャリアがなかったが、竹久夢二の版画や、当時刊行されていた『現代の洋画』、『白樺』など美術雑誌上に掲載された版画図版に刺激を受け関心を持った。恩地孝四郎は、1914年に『DER STRUM（デア・シュトゥルム）』展を訪れてカンディンスキーの版画を目にした<sup>(7)</sup>。その気になれば木版画を手探りで始められる環境にあり、例えば藤森は田中に勧められて一緒に彫刻刀を買いに行き「半日とぎやさん」をして、見よう見まねで木版画に取り組んだ。彫刻刀を買った翌日に処女作《五月》を制作した<sup>(8)</sup>ことから、木版画の手軽さ、親しみやすさがよくわかる。三人は『月映』誌上でムンクやビアズリーなどのイメージを咀嚼しながら造形上の実験を行った。

200部程度の少部数雑誌であったにも関わらず、『月映』は萩原朔太郎や逸見孝を始め、版画家・文化人の注目を集めた。萩原は展覧会で彼らの作品を目にし、処女詩集『月に吠える』の装丁を田中に依頼したことで知られているが、1920年代から30年代の創作版画に関心を寄せる後進たちに刺激を与えた。

## 2. 藤森静雄の経歴・制作環境

『月映』時代の造形に触れる前に、藤森の経歴を確認する。福岡県久留米市に生まれた藤森は、同郷の画家、青木繁との出会いをきっかけに画家を志した。学生時代には、渡辺与平や小杉未醒らの影響を感じさせるコマ絵を描き、久留米の中学明善校を卒業後、1910年に上京すると白馬会原町洋画研究所（東京・小石川）に入って本格的な美術教育を受け始めた。この時期に、和歌山から上京した田中恭吉や大槻憲二、恩地孝四郎に出会う。試験勉強をしながら仲間たちとの日々を過ごし、1911年に東京美術学校西洋画科に入学した。当時の予備校や美術学校では黒田清輝が先導する外光派様式が一世を風靡しており、白馬会第13回展に出品した水彩画《校庭の梅》や人体素描からは、正確なデッサン技術と外光派風の色彩感覚を身につけたことが分かる<sup>(9)</sup>。

在学中、表現者としての自覚をもって始めた最初の活動として、1911年と1913年に田中と大槻と3人で制作した雑誌『ホクト』『密室』がある。これらは、仲間内で作品を持ち寄って糸でかがった回覧雑誌の形式をとっており、中身は詩歌や画論、油彩画が収録され<sup>(10)</sup>、満を持して取り組んだものと考えられる。

1913年、田中恭吉の勧めにより初めて木版画を制作し、1914年4月、恩地孝四郎と田中恭吉と三人による月映社を結成し、木版画・詩歌の雑誌『月映』第1号が刊行される。当初はごく少部数を仲間内だけで回覧していたが、9月には『夢二画集』『白樺』を手掛ける出版社・洛陽堂から公刊された。月映社は竹久夢二の主催す



る「港屋絵草紙店」で展覧会を開催し、頒布会を開催するなど好評を得るが、1915年10月、田中が病死し、『月映』が第7号をもって終刊する。12月、恩地とともに田中の遺作展を開き、月映の時代は幕を閉じた。

1916年、東京美術学校卒業後に地元・福岡に帰郷し中学校で教鞭をとり、1922年に再上京する。日本創作版画協会展や『詩と版画』を活躍の場に身近な動植物の版画を発表する。1930年代には童話制作に取り組んだ。1939年に帰郷、1941年に飯塚文化協会の会長に就任。1943年に51歳で没した。

### 3. 初期インク画の特色

『密室』時代の藤森の身体描写の特徴は、うずくまり塊になっていることだ。当時の藤森は友人から「死と暗黒と神秘の詩人」と呼ばれ、詩や短文で死への恐れと憧れ、人生への不安といったテーマを表現していた<sup>(11)</sup>。『月映』の版画作品に引き継がれるこうしたテーマは、ペン画において、メランコリックなうずくまりのポーズによって表されている。

たとえば第5号の扉絵《LA CHAMBRE SECRÈTE》(図1)には二人の人物が背中合わせに描かれている。二人ともゆったりとしたスモック状の衣服を着ており、しゃがみこみ、両腕を膝の上に乗せて頭を伏せている。衣服のしわが省略されることで、二人は白と黒の塊として描かれている<sup>(12)</sup>。塊となった人体は、四角形の紙面の中で大きな存在感を占める。ほかにも、『伏す女』(図2)は、俯瞰の構図で膝を折り、上体を机に預けた女性が描かれている。その身体は楕円形の塊となって画面を圧迫している。

塊として人体を捉える表現には、19世紀フランスの画家、フェリックス・ヴァロットンの木版画との共通性がある。ヴァロットンは男女の駆け引きやパリの社交界の揶揄をテーマとし、1893年頃から精力的に木版画を発表した。モノトーンによるコントラストや省略による表現を特徴とするヴァロットンの作品は1910年5月発行の『白樺』1巻2月号では里見淳による紹介文とともに肖像画9点が紹介され、1911年の白樺主催「泰西版画展覧会」で展示されている<sup>(13)</sup>。田中が『白樺』を購読していたことを考慮すると、藤森も紙面を目にしていた可能性は高い。

モノトーンによって身体のシルエットを区分けし、塊としてとらえる表現は、彫り進めた部分が白くなり、彫り残した部分が黒くなる木版画の表現方法と親和性がある。1914年3月、藤森が初めて完成させた木版画作品

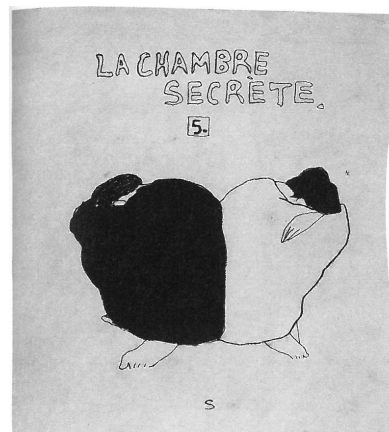


図1 藤森静雄《LA CHAMBRE SECRÈTE》  
『密室5』扉絵、1913年11月11日  
黒インク・淡彩、紙  
和歌山県立近代美術館蔵



図2 藤森静雄《伏す女》『密室5』1913年11月11日  
黒インク・淡彩、紙  
和歌山県立近代美術館蔵



図3 藤森静雄《五月》1914年3月24日 木版、紙

《五月》(図3)もやはり黒い塊として人体像が区分けされて表されている。藤森は、自らが志向したこの身体表現が、ペン画よりも木版画に合っていたことに気づいたのだろうか。

#### 4. 『月映』時代の身体表現の特色

##### (1) 指のような身体

木版画に取り組み始めた1914年以降の作品で、人体を表す塊の形態は変化している。

公刊『月映』IからVIまでに、曲げた指の先のようなシルエットの人物が登場する。例えば、《夜のピアノ》(図4)(公刊『月映』II)では、グレーの色面に丸刀でまだらに彫った部分を背景に、左下にうつむいてピアノを弾く人物が丸みを帯びた形態で表されている。背後に広がる影もその人物と相似形で覆いかぶさるように白抜きで表されている。《こころのかげ》(図5)(公刊『月映』II)でも、人物に対してグレーの色面で人物を包み込むような大きさの影が描かれている。丸みのある人体表現は『月映』の終刊までたびたび登場することになる。

丸みを帯びた人体表現の生まれた直接の要因は不明だが、「のびた影」の造形を、人物像のデフォルメに応用したことが推測される。ここに挙げた二点の共通点は、影を作品の中核的なモチーフとして扱っていることだ。藤森は、影のモチーフを『密室』時代から重要視していた。「夢の様な淡いゝゝ長き後影を引いて、僅かに行手を、僅かに足元を、照らす光を頼って。行く手をのみ憧がれて。」(「道」(詩曲)、『密室』3より抜粋)とあるように、自身の人生観を言語化する際、光を見据えながら進んでいく様をイメージし、その際に表裏一体のモチーフとなって影が登場した。《かげ》(図6)ではそれが具現化しているが、男が背中を丸めて前傾姿勢で歩き出すとき、シルエットで表された人体とひとつなぎになって、大きな影が画面手前に延びている。その輪郭を確かめようと、影の部分は正確なシルエットをなぞったものではなく、角がとれて手足が省略された指のような形をしている。藤森が描く影は長く伸びて人体を包み込む大きさのものが多く、朝方・夕方にできる実体よりもやや大きなシルエットが、やがて《こころのかげ》《夜のピアノ》に見る人体そのもののシルエットに採用されているようだ。存在や不在を象徴するモチーフとして影は古今東西の画家たちによって描かれてきたが、人体のほうから影に同一化しているというアプローチは他の作家にあまり類がみられず、藤森が影に個人的な愛着を持っていたことが推測される。ここでは、丸刀の彫り跡との類似点を指摘したい。《夜のピアノ》の背景には丸刀によるまだらな彫り跡が目立ち、無数の楕円形が広がっている。幼少期に右の親指を切り落としていたこともあり、藤森の彫り方は力強く、掘りすすめるとたくさん木屑が出てくることから「大掃除の芸術」と呼ばれていた<sup>(14)</sup>。自らの生理的な特徴として切り離せないこうした形態を藤森は作品の要素として受け入れ、人体を描く際、丸刀の痕跡とシンクロする指のようなフォルムを肥大する自我のシンボルとしたのかもしれない。



図4 藤森静雄《夜のピアノ》(公刊『月映』II 1914年11月10日発行) 木版、紙



図5 藤森静雄《こころのかげ》(公刊『月映』II 1914年11月10日発行) 木版、紙

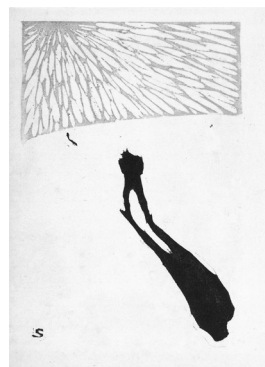


図6 藤森静雄《かげ》  
制作年不詳 木版、紙  
和歌山県立近代美術館蔵

## (2) 小さな身体

公刊『月映』3号以降、指のような人体は、しばしば極端に小さく描かれた。《夜のいのり》(図7)は、人物が球形の地面に座り込み、夜空に向かってうなだれているように上体を前に傾けている。紙面に対し人物は極端に小さく描かれ、人であることを認識できるぎりぎりの大きさだ。《一つのかげ》(図8)も同様のうなだれている人物群像で、円弧に張り付くように小さな人形が無数に描かれ、その中で一人だけが細い彫り跡で後光が表されている。

1920年に日本画家の尾竹竹坡おたけちくはが発表した《星の冷たさ》(図9)は、主題・人物の描き方が共通している。天から北斗七星の光が線条をなして降り注ぎ夜空を明るく照らしているが、この作品に対して藤森の作品の色調は暗く、夜空を見つめる際の心許なさが際立っている。

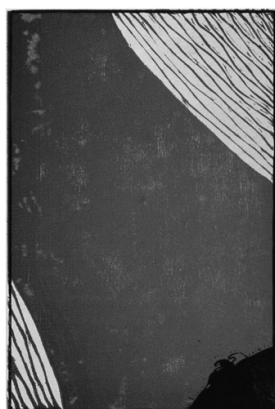


図7 藤森静雄《夜のいのり》  
(公刊『月映』Ⅲ 1914年12月6日発行) 木版、紙

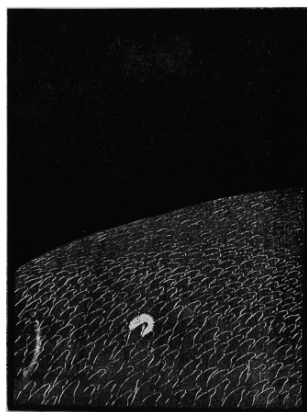


図8 藤森静雄《一つのかげ》(公刊『月映』Ⅲ 1914年12月6日発行)  
木版、紙

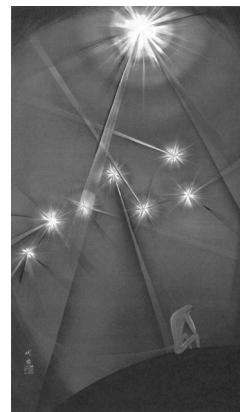


図9 尾竹竹坡《月の潤い・太陽の熱・星の冷たさ》のうち左幅  
1920年 絹本着色・軸装 三幅対  
宮城県立美術館蔵

伊藤伸子は、大正生命主義の時代に、生命のエネルギーの満ちる場の象徴として宇宙がしばしば描かれていたことを指摘しながら、藤森は天体現象としての宇宙に関心を持ちその造形に挑んだのではないかと指摘している<sup>(15)</sup>。伊藤によると《失題》および《永遠の領》りよう(図10)には、当時の天文学によって得られる惑星の配置の知識が反映され、太陽系儀を動かしイメージを得た可能性があるという。

藤森が上京して間もない1910年5月、ハレー彗星の衝突騒ぎがあった<sup>(16)</sup>。5月18日から19日の間にハレー彗星の軌道と地球の軌道が最接近すると発表され、当時刊行された大衆向けの読み物『ハレー彗星の話』(岡本増進堂、1910年)は、「地球の数十倍」「彗星のなかでも大將株」であるという彗星の長さ、「電光石火のような速さ」などの情報で読者の好奇心を煽り立てている<sup>(17)</sup>。地球が彗星の尾に包まれたとき、酸素が水素と化合することにより、人類が窒素に包まれて滅亡するという説が紹介され、この説が流布したために酸素を確保するためのゴムチューブが大いに売れたとも言われている。なお、紙面には彗星と惑星の軌道を示した図版や、惑星の図が掲載され(図11)、当時の視覚イメージとして星や月を取り巻く宇宙空間を捉えることができたことが分かる。彗星のイメージ図は藤森が描く「指のような身体」に近いことも興味深い。

天文学のスケールに触れ、大きな宇宙と限りある自分との対比を想像する環境が整っていたことが、藤森作品における小さな人体と背景との配置に影響を及ぼしたのかもしれない。『月映』の他の仲間たちもこのスケール感を共有していた。田中恭吉の考案した月映のシンボルマーク(図12)の中央に表された三本の若芽には、三日月を見上げながら、3人が身を寄せ合っている姿が重ね合わされている。





図10 藤森静雄《永遠の領》  
(公刊『月映』Ⅲ 1914年12月6日発行)  
木版、紙

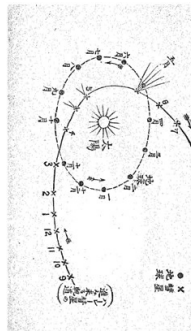


図11 『ハレー彗星の話』(岡本増進堂、  
1910年)所収の図版



図12 田中恭吉[月映のマーク]  
(公刊『月映』Ⅲ 1914年12月  
6日発行) 木版、紙

### (3) 地平線に縛られた身体

『月映』に発表した藤森の作品の多くには直線もしくは円弧を描く地平線が設けられ、その線によって区切られた地上と天界、その境界に立つ人の配置のバリエーションによって物語が展開している<sup>(18)</sup>。

地平線を離れた人体の描かれた作品には、『<sup>ぼろ</sup>亡びゆく<sup>にく</sup>肉』(公刊『月映』Ⅳ)(図13)がある。この作品は、一人の人物が天へ召される瞬間を表したものだ。裸形の人物が一人、薄明かりの中で青白く浮かび上がっている。骨と皮だけになった右手を前に差し出し、足先を伸ばし、今まさに地上を離れようとしている。薄い体に無数の黒い手が蛇のように絡みつき、みぞおちや肩、足を捉えて離そうとしない。つま先を伸ばして地面(四角い縁取りがその役割を果たしている)に触れないぎりぎりの位置で浮いている《ただよふもの》(公刊『月映』Ⅵ)(図14)も同様で、両腕を交差し、その足元は地上を離れている。

一方で、重力の有効な空間にいる地上に縛り付けられた人物像がある。《へだてられたるもの》(公刊『月映』Ⅳ)(図15)のように地平線に立つ人物は、頭上は黒一色で表され、天へ手を伸ばしているが、足元は地平線を離れる。円弧をなす地平線に合わせて湾曲したり、ねじれていることもあり、『<sup>うつしみ</sup>現身』(公刊『月映』Ⅴ)や『<sup>なみだ</sup>地に涙するもの』(図16)はその極端な例である。



図13 藤森静雄《亡びゆく肉》(公刊『月映』Ⅳ  
1915年1月28日発行) 木版、紙

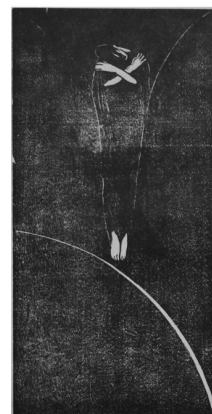


図14 藤森静雄《ただよふもの》(公刊『月映』Ⅵ 1915  
年5月5日発行) 木版、紙



図 15 藤森静雄《へだてられたるもの》(公刊『月映』Ⅳ 1915年1月28日発行)木版、紙



図 16 藤森静雄《地に涙するもの》(公刊『月映』Ⅶ 1915年11月1日発行)木版、紙

これは、この時期に『月映』周辺の人物が次々と結核によって亡くなっていたことと関連付けられる。結核は明治時代以来劣悪な環境で働いていた労働者を中心に流行し、不治の病とされていた。1913年には共通の友人であった香山小鳥<sup>かやま ことり</sup>、田中と同居していた佐野左司馬が病没した。5月には田中が咯血する。追い打ちをかけたのが、藤森の妹・芳子<sup>よしこ</sup>との別れである。1914年に芳子は結核に罹患した。静雄は夏に帰郷し看病をしていたが、その甲斐もなく11月に17歳の若さで亡くなった。芳子の死は藤森に生の儚さを痛感させ、さらに、友人との別れも予期させた。

結核をめぐる一連の出来事によって、死は月映同人が最も意識していたテーマになった。《亡びゆく肉》が収められた公刊『月映』第4号『死によりて挙げらるる生』<sup>あ</sup>は、芳子の追悼号である。死をテーマにした詩と版画を恩地や藤森が発表する中で田中は「永遠<sup>えいえん</sup>の創始<sup>そうし</sup>に入るを歎き給うな<sup>はい なげ たま</sup>」という言葉を自身の担当ページに発表しているが、死者からの慰めのようにも読める文章を病床にあった田中が発している点に、さまざまな思いを読み込むことができるだろう。

徳富蘆花<sup>とくとみ ろ か</sup>『不如帰』<sup>「ほととぎす」</sup>(1898年) 宮沢賢治<sup>みやざわけんじ</sup>『永訣の朝』<sup>「えいけつ あさ</sup>(1924年) 堀辰雄<sup>ほりたつ お</sup>『風立ちぬ』(1933年)などの作品に見るように、近代の文学者たちはいち早く結核をロマンティックなものとして受容していた。これらの作品では結核患者・その療養施設のサナトリウムが物語を展開させる重要な要素として描かれている<sup>(19)</sup>。西欧由来のロマン主義と結核が同時に日本に流入してくる中、恋煩いが原因である、天才がかかる病だ、などと様々な性格付けが行われ、特に才能を持った若者が結核で亡くなるというストーリーは好まれた。

『月映』同人たちも、こうしたストーリーを内面化していたのかもしれない。彼らは重力から解き放たれて浮遊する身体や捻じれて通常の骨格を逸脱した身体など、紙面上で様々な身体表現を展開する。もろく、ままならない肉体へのいら立ちを作品として共有するために、各自が試行錯誤をした成果だろう。

藤森の場合には親しい人々の体を蝕む病や死の気配を感じながら制作をし、彼らを見送る体験を繰り返してきた。地平線を設け、そこに縛り付けられた自分と、重力から解かれて地上を離れる人物というフレームにより、死にゆく生を受け容れ、この時期の戸惑いを作品に昇華することができたのではないだろうか。

## おわりに

以上で見てきたように、『月映』の時代における藤森静雄作品の特色は、解剖学的な正しさとは異なるレベルで身体フォルムを操作していることである。(1) 指のような身体 (2) 小さな身体 (3) 地平線に縛られた身体と、

そのフォルムは、彼自身に振りかかったいくつかの出来事と同期して、年月とともに変化している。

『月映』終刊が近づく頃から、藤森の人体表現は如実に変化した。一言で言えば、1915年以降のインク画・人体デッサンには、解剖学的なモデリングを意識した肉体が描かれている。胴体の描写を主眼にした素描(図17)や裸体の男性を描いたペン画(図18)の陰影のつけ方、線描は、鎖骨から腕へ、胸から腹へ流れる筋肉の構造を意識している。公刊『月映』第7号の掲載作品に描かれた人物はいずれも地面を踏みしめて立つ裸体像だ。これらの造形的特徴は、藤森が明治以降に広まった古代ギリシア彫刻に肉体美の規範を求める価値観<sup>(20)</sup>を取り入れていることを示している。

この頃、詩の中で扱うモチーフは「月」から「太陽」へと変化していた。1913年には「太陽の権威」よりも「夜の権威」をより以上に感ずる<sup>(21)</sup>と述べ、太陽の出る昼間よりも月の出る夜、光よりも闇の芸術を志向する美意識を持っていた<sup>(22)</sup>藤森だが、1915年には「自分は太陽であらなければならない<sup>(23)</sup>。」と、太陽を指標にして強く生きていく覚悟を表明したのである。太陽を背に凛と立つ身体描写は、文章表現に露わになる彼の自意識をイメージに変換している。

1925年、藤森は当時の思い出を回顧した文章の末尾に「一先づ此の思い出をこゝにとめてペンををく。要するに私が版画を始めた頃の思い出はかの『月映』の追憶であり故恭吉の回想である」と述べている<sup>(24)</sup>。やがて彼は人体ではなく、草花や鳥といったモチーフの小品を多く手がけるようになり、1940年代には戦意高揚ポスターを市街地に掲出する飯塚地方文化会会長としての仕事など、社会との関わりを重視した活動が目立った。ある時点で藤森が『月映』時代に区切りをつけ意識を変えたのかどうか、今後より詳細な検討が必要であるが、『月映』において藤森が最初に向き合った課題は、親しい人々との別れの予感によって揺さぶられる死生観や、肥大する自意識と現実との隔たりを描くことであったのは確かだ。身体はそれを形にするための格好のモチーフだったのである。

本論では藤森静雄について検討してきたが、すべての版画家にとって木版画制作はある程度の力を要する身体運動であり、版木に対する力のかけ方によって形成される彫り跡は、どれもが固有な身体表現の軌跡である。そのことは、「大掃除」なみの筆圧であった藤森に限らない。今回は触れなかったが、1910年代のダンスやスポーツの流行が創作版画を含む芸術家の表現にも影響を与えたことが指摘されており<sup>(25)</sup>、版画と身体との関わりには更なる検討の余地がある<sup>(26)</sup>。創作版画の特徴のひとつは粗削りな彫り跡であり、それが個性の発露として解釈できることだが、その彫り跡を詳細に見ていくことで、創作版画家の身体観や造形表現に対する姿勢が見えてくるかもしれない。

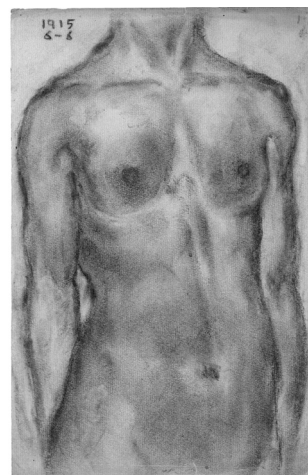


図17 藤森静雄 [人体素描]  
1915年6月6日 コンテ、紙

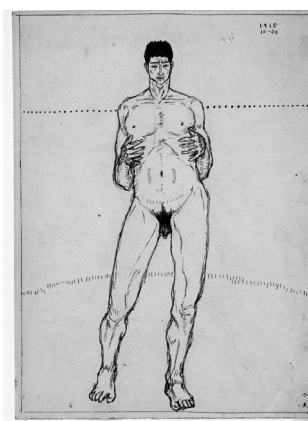


図18 藤森静雄 [男性像]  
1915年10月20日 インク、紙

(ちゅうあゆみ 福岡市美術館学芸員)



<註>

- (1) 「かう言った象徴的の木版画集（自画自刻の）はいまのところ日本（といふと大げさだが実際）に初めてだし値段も比較的廉だといふので東京では一部の人から好意的で迎えられてゐるやうです」（田中恭吉、山本俊一宛書簡、1914年10月6日付より）
- (2) これまでに国内で開催された『月映』関係の主な展示は以下の通り。「恩地孝四郎 色と形の詩人」（1994年、東京国立近代美術館）、「田中恭吉展」（2000年、和歌山県立近代美術館ほか）「田中恭吉 ひそめるもの」（2012年、和歌山県立近代美術館ほか）「月映展」（2014年、和歌山県立美術館ほか）「恩地孝四郎」（2016年、東京国立近代美術館ほか）など。
- (3) 福岡市美術館所蔵の藤森静雄作品は寄贈・購入資料合わせて1139件（2019年12月23日現在）。
- (4) これまでに福岡市美術館で開催された展示は以下の通り。「藤森静雄展」（1982年1月5日～2月3日）、「藤森静雄の版画」No.49、1994年1月5日～2月5日、「恩地孝四郎の版画」（No.55、1984年7月3日～8月5日）、「藤森静雄」（No.191、1998年9月1日～10月11日）「藤森静雄と創作版画の仲間たち」（No.222、2002年7月23日～9月1日）「藤森静雄の挿絵と装丁」（No.237、2004年7月21日～8月29日）、恩地孝四郎の版画・素描・フォトグラム」（No.251、2006年7月11日～8月27日）、「藤森静雄の版画」（No.271、2010年5月18日～7月19日）、「藤森静雄展」（No.291、2013年11月16日～2016年1月26日）、「藤森静雄と『月映』の作家」（2019年5月30日～8月25日）
- (5) 田中清光『月映の画家たち 田中恭吉・恩地孝四郎の青春』筑摩書房、1990年、pp.59-64
- (6) 加治幸子『創作版画誌の系譜』中央公論美術出版、2008年、pp.57-62
- (7) 野村優子『日本の近代美術とドイツ』九州大学人文学叢書14、2019年
- (8) 藤森静雄「版画を始めた頃の思い出」『詩と版画』第11輯、1925年5月1日
- (9) 藤森資料のうち1910年代のスケッチブックの人体素描を参照。
- (10) 和歌山県立近代美術館ほか『月映』（図録）、2014-2015年、p.29
- (11) イギリスでは、19世紀末に、それまでタブーとされてきたトピック、夜・病・死といったテーマを取り扱う「墓場派」「埋葬派」と呼ばれる詩人たちが現れる。その一員であるエドワード・ヤング、トマス・グレイといった詩人たちの作品の一部は明治時代に翻訳されていた。こうした世紀末文学からの影響が藤森の志向と結びついているのかは、今後の検討課題としたい。
- (12) 左右対称の構図は月映の作品に共通する特徴で、田中恭吉遺作展の目録にも、対をなすふたりの人物が表されている。
- (13) 京都文化博物館ほか（編）『白樺派の愛した美術『白樺』誕生100年』2009年、p.192,p.195
- (14) 「恭吉の器用なのに較べると自分は實に亂棒過ぎた。後年まで恩地が私の刻り方をよく真似て笑った程勇敢であつた。「鼠の藝術」など、すまして居られなかつた。天井から鼠の糞位降つて來そうであつた。「大掃除の芸術！」とでも云はねばならなかつたであらう。」（前掲書（8）、1925年所収）
- (15) 伊藤伸子「藤森静雄の宇宙」前掲書（10）、2014 - 2015年所収、pp.273-282
- (16) 田中もハレー彗星を観測し絵に描いている。（和歌山県立近代美術館ほか『田中恭吉 ひそめるもの』2012年、p.20）
- (17) 高野弦月『ハレー彗星の話』岡本増進堂、1910年
- (18) 地平線が描かれている作品は以下の通り。《宇宙のながれを我は聞く》（公刊『月映』5）《二つの黙思》、《ただよふもの》（公刊『月映』6）《地に泪するもの》《太陽》（公刊『月映』7）《無限への瞳》（公刊『月映』7）《たましひの孤独》（公刊『月映』7）《地をたがやす心》（公刊『月映』7）
- (19) 福田真人『結核という文化』中公新書、2001年
- (20) 瀬崎圭二「海辺と〈肉体〉 一大正期の身体表象について」『広島大学大学院文学研究科論集』第70巻、2010年12月、pp.49 - 75
- (21) 第3号で考案された『月映』のトレードマークは、すべてのものが眠りにつく夜の時間を表した藤森の詩を着想源にしている。  
[いま世はしばらく 夜はしばらく 夜の息はやすらかに 木の葉もねむりてあり 人の子はいますべて 星のしたにまどろみてあり]「われ生きてあり」（公刊『月映』Ⅲ 1914年所収）
- (22) 「我が王國を建てむとするもの」公刊『月映』Ⅶ1（1915年11月1日発行）所収
- (23) 「自分は太陽であらなければならない／太陽／太陽／かの力強き太陽／虚空を獨り輝きつつ大きく獨り輝きめくれる太陽／そこには何等の束縛もないそこには何等の拘束もない／しかもすべてのものはかれを中心としてめぐりながれ／生きる／ああ自由にして大なる太陽よ太陽よ。／ああ自分のはかの太陽でなければならない。」「自分は。（小品）」『密室』6号1913年12月3日）所収
- (24) 前掲書（8）、1925年
- (25) 栃木県立美術館『ダンス！ 20世紀初頭の美術と舞踊』2003年
- (26) 恩地孝四郎もまた、新しい時代にふさわしい造形を求めて1920年代に身体のパーツを抽象的な形態に分解した作品を発表した。桑原規子「恩地孝四郎の〈人体考察〉シリーズについて」『芸叢』（18）、筑波大学大学院人間総合科学研究科芸術学研究室、2001年、pp.1-44

# ラファエル・コラン《海辺にて》をめぐる一考察 —光学調査による技法分析を中心に

田口かおり

## はじめに

ルイ＝ジョセフ＝ラファエル・コラン《海辺にて》(1892年)は、コランの円熟期に制作された大型の油彩画である(図1)。

柔らかな光を浴び、青い影を砂浜に落としながら軽やかに踊るのは5人の若い乙女たちである。少し離れた場所には緩やかな赤と黄の薄物で下腹部を覆った2人が砂浜に横たわり、さらに画面の奥に、輪舞を眺め立ち尽くす3人がいる。波打ち際に立つ白波は穏やかで、金色の光を放つ水平線と雲に覆われた夜明けの空が入り混じり、「薔薇色がかった灰色<sup>(1)</sup>」に烟っている。光の粒子が震えるような輪郭、光に大気に溶けるような乙女たちの



図1(口絵6) ラファエル・コラン《海辺にて》1892年 298 × 447.5cm 油彩 画布 福岡市美術館蔵

の透明感、逆光線を受けた淡い色調——1892年のフランス美術家協会サロンに出品された際、本作品は賛否両論の声に揉まれた。本作品に描き出された儚さ、浮遊感、甘美な非物質感に批評家の議論(そこには否定的な意見も少なからず含まれていた)を呼ぶ。つまるところ、ラファエル・コランという、自国のアカデミズムの画家が目指すものがどこにあるのか、時代はいかに彼を受容し評価すべきなのか、見解は定まらず、大いに揺れたのである<sup>(2)</sup>。

1880年代には既に画家として確固たる立ち位置を得ていたコランは、作品を制作した時点で、公共建築物の装飾をはじめとしたプロジェクトを受注するなどの活躍ぶりを見せており、画業の黄金期を迎えつつあった。古典古代風の神話を思わせる主題に柔らかな光を降らせるコランの試みの中で「外光主義 Le pleinairisme」とアカデミズムは緩やかに結びあった。多くの批判があったことは確かではあるものの、《海辺にて》は、「裸婦と外光」の主題の追及の果てに見出された、コランの一つの到達点とも捉えることができよう。

当然のことながらここで浮上するのは、《海辺にて》で採用された絵画技法が実のところどのようなものであったか、という疑問であろう。「弱々しい」「透き通りすぎている」「吹けば飛ぶよう」と評された一方、「極めて繊細なデッサン」「繊細な色調」であるとも評価された本作品を特徴づける光と影の間を漂う独特な表現はどのように生み出されたのか。コランのパレット上にあったどの絵具をもって《海辺にて》の描画は可能になったのか。

これらの疑問について検証することを目的に、2018年11月-12月の《海辺にて》の修復に伴い、作品調査を実施した。本報告書は、調査の結果明らかになった作品の制作技法をめぐる見地について、先行研究を踏まえつつまとめて情報の再構成を目指したものである。

1975年に福岡市美術館に購入された本作品の来歴や、関連作品についての分析、コランと日本人画家たちとの交流の経緯などは、ラファエル・コラン研究の第一人者である三谷理華氏による数多くの先行研究と先に引用

したカタログに詳しいため、基本的にここで反復して論じることとはしない<sup>(3)</sup>。本報告書では、《海辺にて》の修復過程で行った作品観察や光学調査の成果と先行研究を照合することにより、《海辺にて》の組成を明らかにすると共に、新たな視点から作品に光をあてることを試みている。

なお、蛍光X線分析調査にあたっては、機器の提供を含め、株式会社オリンパスの福岡支社に全面的なご協力をいただいた。加えて成果分析の過程では、株式会社堀場インステックにお力添えをいただいた。

## 1. 《海辺にて》制作の経緯と来歴

### 1-1. 1892年

《海辺にて》は、一体どこで、どのような環境下で描かれたのだろうか。コラン研究において、資料の散逸や子孫の不在、系統的な研究の不足は常に大きな障壁となってきたが、幸運にも本作品の制作の経緯については、コランを敬愛していた日本人画家たちの証言から、ある程度の推測が可能である。

《海辺にて》は、おそらく、その大部分がフォントネー＝オ＝ローズにて描き進められたとみられる。コランが1883年から使用し始めたと思われるフォントネー＝オ＝ローズのアトリエは、夏季を中心に使用されたアトリエであり、日本人画家やアメリカの画学生も訪ねてくる交流と教育の場でもあった。注目すべきは、温室も置かれていたという広い庭で、黒田の証言によればこの「巾45間、奥行は少し広い芝生」の庭は、「先生が専ら裸体を外光で描かれた處で」、まさに「外光のアトリエ」なのであった<sup>(4)</sup>。残された写真や、庭を含むアトリエの見取り図を参照すると、黒田のいう巾45間（＝1間は約181cmなので、およそ幅81m）にも及ぶ緑豊かな広々とした空間を想像することができる。

コラン一家と三ヶ月もの間フォントネーで暮らした岡田三郎助は、コランが庭で制作を行っていた常時の様子を書き残している。「(…)手本は多く(中央の)山桐の樹下に置かれ、自分は西北の方から描いて居られるのが常であつた。午後の光を好まれた点からでもあるが、手本の来るのが午後になる関係からも偶然こんな位置を選ばれることになつたのだらう<sup>(5)</sup>」

加えて注目すべきは、コランが、直射日光を避けるためにしていた「吊るした布」である。「大きな杭がある間隔を以って五六本、家の端から両の壁の三分の一頃までに建て回されてあつた。それに木綿様の布が三段ばかりに掛かるようになって居て外交の直射を避けてあつた<sup>(6)</sup>」。つまり、コランは庭で制作を行う際には外光を布で遮り、光の強さを和らげ調整しながら、望ましい色調をつくりだし、絵画の制作に生かしていたようなのである。

布で遮られた間接的な自然光の元、若いモデルたちが、空とも海ともつかない青い布の前に立っている。その光景は、想像するだけに甘美で柔らかく、同時に、戸外の光の効果を作品に生かす「外光派」のコランの制作のあり方として、非常に説得力のあるイメージである。複数の証言を合わせ考えると、コランが裸体の女性たちをアトリエの庭で、東南方向へ体に向け素描した様子がうかがえる。

興味深いことに、1892年、コランがアトリエで水色の布を広げ、それを海に見立てて作品を描いていたことを、久米桂一郎と黒田清輝が証言している。久米は、1892年1月17日に黒田清輝とコランを訪ねた際のコランの挙動を「海岸裸踊りノ大群ヲ描キ居タリ<sup>(7)</sup>」と書き残した<sup>(8)</sup>。黒田清輝とはいえば、コランがどのように《海辺にて》と思しき作品を描いていたかを、コラン自身のコメントをも書き添えながらより詳細に述べている。彼らの言説は上記の三谷氏



図2 ラファエル・コラン《海辺にて》のための習作 1982年頃 56.1 × 46.1cm 油彩画布 個人所蔵



による論文においても丁寧に検証されているが、とりわけ黒田の証言は本作品の技法について考察する際に欠かせない重要なものであるため、本報告書でも引用しておきたい。

「吾師のコラン氏が海辺の図を描かれる時に水色の布を庭に敷き、其れを海に見でて其前にモデルを立たせて写生せられた。其時拙者に向かつて彼の布が空の色を受けたる所は海面の色と殆んど同じ様だ、下図を作るには是れで充分だと伝はれた事が有る<sup>(9)</sup>」

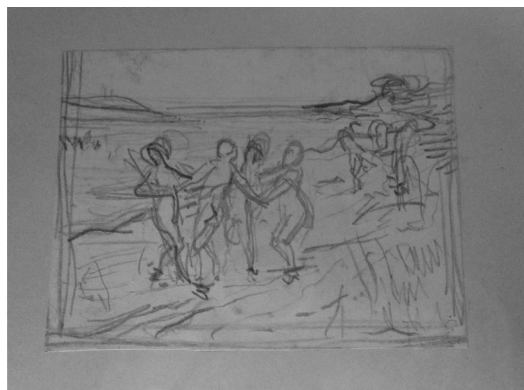


図3 ラファエル・コラン《海辺にて》のための素描  
1892年頃 7.0×9.0cm 鉛筆 紙 福岡市美術館蔵

《海辺にて》の下絵は過去に失われてしまったが、習作（個人所蔵）と素描（福岡市美術館所蔵）が現在も残されており、私たちはこれら貴重な資料を参照しながら《海辺にて》を鑑賞することができる（図2、図3）。

習作と完成作《海辺にて》を比較すると、習作での乙女が比較的はっきりとした輪郭を持ち、いかにも生身の年若き娘らしい肉体の厚みと表情を有しているのに対し、後者の乙女たちは、人の子とも妖精ともつかない「ニンフらしさ」を身につけ、その輪郭も光と影の境目で細かく震えるような表現へと変化している事がわかる。一方、素描では、画家の視点の位置が《海辺にて》よりも上昇しており、素描制作当初はより俯瞰で乙女たちを捉える画面構成をコランが試みていたことがわかる。奥にいる乙女たちの姿勢にも差異がある。素描では、奥のグループの乙女たちもまた、砂浜での輪舞を楽しんでいるように見える。加えて、画面左の隅を占める垂直方向の筆運びが完成作には存在しない草木を描いたものであるようだし、水平線の向こうの陸地の形状が異なるなど、素描の構想からどのように主題と構図が練り上げられ、少しずつ変更がなされた上で完成に近づいていったかを推測することができる。

## 1-2. 1892～1975年——パリ万国博覧会から福岡市美術館まで

さて、1892年に上記のような経緯で制作された《海辺にて》は、その後、どのような道のりを辿るのか。三谷氏の既出の論文で、本作品が1900年には既に日本の美術商、林忠正の所蔵品としてパリ万国博覧会に出品されていること、また、その後競売にかけられ、行方の詳細については不明な点が多いことなどが述べられている。福岡市美術館が、美術資料収集審査会での検討を経て、当時の年間購入予算額であった「ちょうど2000万円の買い物」として《海辺にて》を購入した経緯は、元福岡アジア美術館館長の安永幸一<sup>やすながこういち</sup>氏の証言にある通りである<sup>(10)</sup>。

1975年、フジカワ画廊がコランの《若い娘》を美術館に寄贈していることは、《海辺にて》の購入に少なからず影響を与えたと思われる。以下に安永幸一のインタビューを引用したい。

「もちろん最初からラファエル・コランを買おうと思ったわけじゃなくて、福岡市美術館ができたときに、フジカワ画廊っていう画廊が持ってた作品があって、それをどうですかって言ってきて、それが河北倫明さんあたりを通して、ちょっと検討しろっていう話になったから。あとでつけた理屈でもあるんだけど、ラファエル・コラン（注：当時の題は『海辺の舞踊』、のち『海辺にて』）を最初の2000万円で買って。大作ですよ。4×6メートルぐらい、すごい大作。まだ巻いたまま置いてあったんです。それを最初買って、で、そのときに寄贈もあつたんだけど、それが最初で<sup>(11)</sup>」

上記で言及されている「フジカワ画廊っていう画廊が持ってた作品」が、他ならぬ《若い娘》(1894年)である(図4)。当時の福岡市美術館の作品購入と収集の方針として、郷土出身の作家の作品、そして近現代美術を、という考えが根底にあったこともあり、ラファエル・コラン《海辺にて》の購入には驚きの声も上がったようだ。審査会で購入が正式に決定されると、《海辺にて》は、福岡市美術館の公式な収集第1号作品として、美術館におさめられることとなった。審査会場へ作品を運び込まれたのは1974年12月のこと、福岡市立少年科学文化会館(中央区舞鶴)の倉庫に預けられていた画布は巻かれた状態で筒に入れられ、保管されていた。作品は安永氏と当時の学芸員の尾野正晴氏により担がれて審査会場に搬入されたとのことで、安永氏の証言によれば、当然のことながら「重かった」ようである(図5)。

作品が巻かれていた当時の外観や、使用されていた資材、作品を木枠にどのように誰が貼り直したかなどについては、現在のところ閲覧可能な資料が残っておらず、調査時の聞き取り調査では限られた情報しか得る事ができなかった。今後、作品の購入・輸送・展示に携わった関係者へのさらなるインタビューの場を設け、情報を整理する必要があると考える。

作品は、その縮尺などから考えて、福岡市美術館内に運び込まれた時ならず、制作後に各地を輸送された際にも巻かれていた時期が多かった可能性が高いと考えられる。画布に見られる一定間隔の皺と変形の位置から、画布が右側から巻かれていた事は予測できた。現在に至るまでの過程において、《海辺にて》には幾度かの修復処置が施されている。館内移動等業務報告書にも記したように、画布裏面の裂けの補強跡や、補彩の跡、画布の耳の部分の補強跡など、場所によっては複数回、おそらく違う人物によって手が入られた形跡がある。紫外線写真を見ると、修復跡としてもっとも顕著なのは画面左上部にある大きな剥離部分への補彩であるが、右上空の空部分には水平方向に走る傷をはじめ裂傷や突傷が複数見られ、制作から現在に至るまでの段階で、何かと強く接触したり大きく擦れたりした経緯がうかがえる。右上空の水平傷には裏面から布があてられ、ワックスで補強が試みられている(館内移動等業務報告書の写真を参照)。耳の裏面に張られた補強のための紙には平仮名らしき文字が確認できたことから、おそらく作品は日本に輸送されてきた後に裏打ちされたものと思われるが、どこで誰によってその修復が行われたのか、こちらも資料は残されていない。



図4 ラファエル・コラン《若い娘》  
1894年 194×112cm 油彩 画布 福岡市美術館蔵



図5 福岡市美術館季刊誌『エスプラナード』2017.1月発行 第186号より 学芸員による四コマ漫画「ラファエル・コラン《海辺にて》の旅」

## 2. 《海辺にて》構造と組成を検証する

さて、ここからは、今日の作品本体に目を向ける。以下、どのようにこの絵画が制作されたのかを検証した経緯を整理しつつ、その成果をまとめたい。なお、本項目 2-1 以降の調査では、非破壊で短時間に元素の定性・定量分析を行うことができる調査方法として、蛍光 X 線分析を採用し、顔料分析を行った。この調査では、分析対象に X 線を照射することにより、電子を別の軌道に移動させる。その時に電子が発する固有の X 線のエネルギーを検出することで、元素を特定し、対象物に存在が確認できる絵具を推測する調査である<sup>(12)</sup> (図 6、7)。

### 2-1. 画布

本作品を特徴づける要素の一つに、その「大きさ」があるだろう。古くから、巨大な油絵は、複数の布を縫い合わせたものを支持体としている例も多いが、《海辺にて》は、大きな一枚の麻の画布に描かれた油絵である。1892 年のフランスにおいて、これだけの大きさの画布を手に入れることは容易だったのだろうか。裏面に入れられた「HARDY-ALAN

36, rue du Cherche-Midi / Paris / fabrique 7, avenue Victor

Hugo à Vanves」のステンシルマークから、コランが《海辺にて》の画布として使用したのは、ルノワールやホイッ

スラーにも絵具や画布を提供していたアルディ＝アラン (HARDY-ALAN) 社のものであったことがわかる (図 8)。アルディ＝アラン社は、1862 年から 1933 年にかけて、パリではよく知られた画材屋であった。1887 年の時点で、アルディ＝アラン社は、ボストン美術協会が出版した若手のアーティストのためのガイドブック『パリの画学生』上で紹介された 7 店の画材屋のうちの一つとして大きく紹介されている。店内は常にイギリスやアメリカからやってきた学生で賑わっていたらしい。興味深いのは、アルディ＝アラン社が画布や絵具を販売するほか、裏打ち修復を受注し、大型の油絵作品や舞台背景、タペストリーのための規格外の画布の作成も請け負っていた、という事実である<sup>(13)</sup>。パリ郊外の avenue Victor Hugo にあった「fabrique 7」の名で知られる工場は、アルディ＝アラン社がこうした大型の画布や独自開発した絵具を作成するためのスペースであった<sup>(14)</sup>。《海辺にて》を制作するにあたり巨大な画布を求めているコランが、アルディ＝アラン社から画布を購入すると決定したことも納得できる。

とはいえ、コランが大型の作品を制作したのは、《海辺にて》が初ではない。彼が壁画をはじめとする室内装飾のための作品を手がけ始めたのは 1880 年代からのことである。当時、普仏戦争によって第二帝政が終焉を迎えたフランスでは、崩壊した都市空間の復興と建築の再建を目指し、公共建築物の装飾壁画が盛んに制作されていた<sup>(15)</sup>。こうした時代下において、コランもまた、多くの「公共美術」の制作に携わっているのである。《海辺にて》制作 4 年前の 1888 年にも、コラ



図 6, 7 蛍光 X 線調査風景



図 8 部分：アルディ＝アラン (HARDY-ALAN) 社のステンシルマーク



ンは、再建されたパリ大学の学長公式アパートマンの食堂の壁を飾るため、大型の絵画の制作を請け負った。《晩夏》である（図9）。作品のサイズが260cm×425cmと、《海辺にて》より縦が40cm、横が20cmほど各々短いが、相対的にみてやはり大きな作品であることに加え、主題として野外の乙女を描いており、奥地に輪舞する乙女たちが小さく描きこまれていることから、明らかに《海辺にて》に接続する重要な作品であると考えられる。現在、残念ながらこの作品は、掛けられた壁ごと鏡で覆い尽くされてしまっており、保存状態も不明であるが、こうした近い年代に作成された類似の主題の絵画においてもアルディ＝アラン社の画布が用いられている可能性は低くはないだろう<sup>(16)</sup>。また、大型作品に限らず、コラン作品の画布や木枠に、アルディ＝アラン社のステンシルマークが入れている事例は複数確認されている<sup>(17)</sup>。



図9 ラファエル・コラン《晩夏》グービル商会による複製

画布は現在、数字や文字などが薄く書き込まれた木枠に張られている。画布の耳の部分には、現在、木枠に張られている位置よりも端に近い位置に等間隔で並ぶ古い釘穴が散見される。このことから、本作品は現在よりも大きな木枠に張られていたが、現在のものに過去のいずれかの時点で貼り直されたであろうことが想像される。

## 2-2. 下地、下書き素描

館内移動等業務報告書にもあるように、本作品のカンヴァスは既製地で、灰色味を帯びた白色の下地が確認された。コランの使用した白色下地及び白色絵具については、作間美智子氏が先行研究において光学調査を実施している<sup>(18)</sup>。作間の調査において、《海辺にて》の蛍光X線分析は11箇所行われているが、成果として報告されているのは、1) 調査箇所全てから亜鉛（Zn—ジンクホワイトに含まれる元素）と鉛（Pb—シルバーホワイトに含まれる元素）が検出されたこと 2) 青色の箇所からはコバルトが検出されたこと（Cb—コバルトブルーに含まれる元素）3) 調査箇所全てからこれらの元素が検出され、大きな違いはなかったことであった<sup>(19)</sup>。

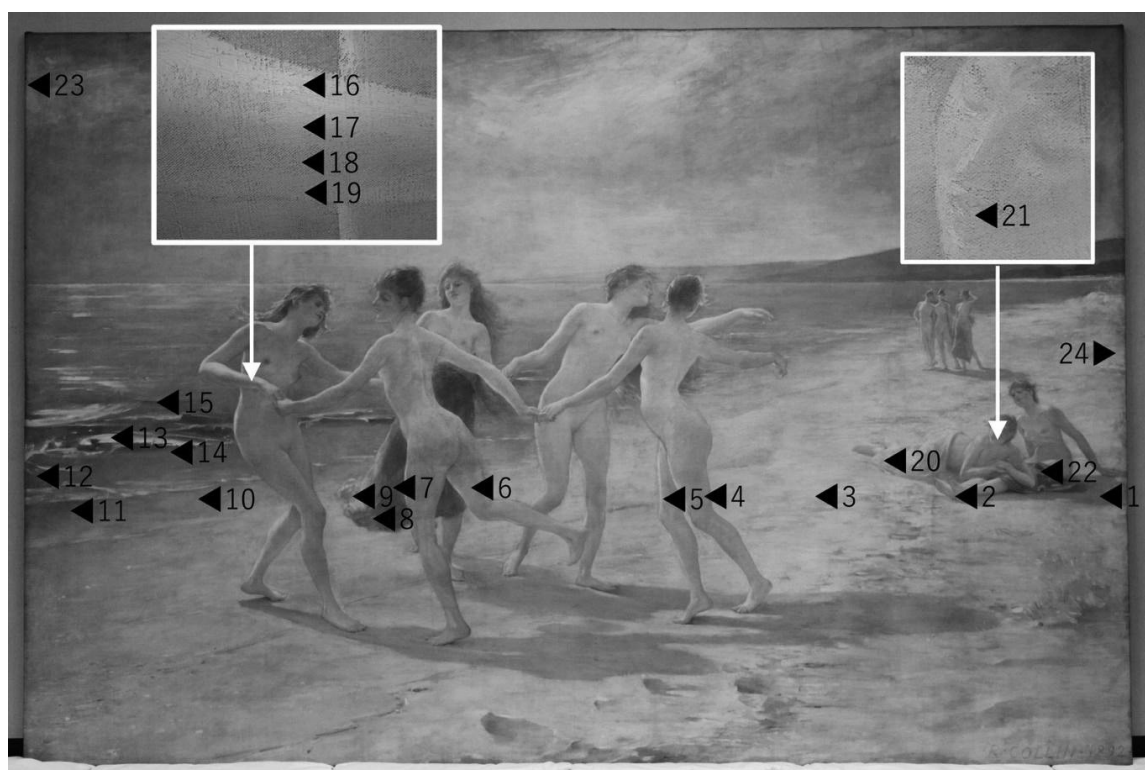
ところが、今回の《海辺にて》調査で画面全体から検出されたのは主に鉛で、亜鉛は部分的に確認されるのみであった。今回の検出結果からのみ判断するのであれば、《海辺にて》はシルバーホワイト（鉛白）の既成下地で、白色絵具の一部に亜鉛が使用されているという理解になるが、作間氏の先行研究を踏まえて再度、白色部分に限定した詳細な調査を実施する必要があるようにも思われる。

作間は、コランの7作品について蛍光X線分析を実施し、結果、多くの作品で鉛白の油性地が使用されていることを確認している。コランは白色を用いる箇所ではジンクホワイトとシルバーホワイトを使い分け、透明性を帯びた青みが欲しい時にはジンクホワイトを使用し、人物表現などにおける厚塗りの明部の表現にはシルバーホワイトを使用していると、作間氏は考察する。コランがジンクホワイトとシルバーホワイトをうまく使っていたことについては当時の証言もあり、例えばモロー・ヴォーティエは、コランが白色を使う際に、鉛白と亜鉛華を混ぜ合わせて乾燥時間を調節すると証言している<sup>(20)</sup>。

赤外線を用いて本作品の下描きの確認を試みたが、明らかな下描きの痕跡は見取れなかった。画面周辺部に残る、画布張り込みの際の目印として書き込まれた矢印と線のほぼ延長線上に、薄く画面に伸びる格子状の画面分割線が見えるようにも思えるが、くっきりとした明快さはなく、画家によって当時引かれたもののだとは言い切れない（報告書の赤外線写真を参照）。

## 2-3. 絵具層

蛍光X線分析は、以下の24箇所について実施した。検出された元素、予測できる使用絵具については、以下の通りである。



| 検出元素と推測される絵具 |               |                                              |                                         |
|--------------|---------------|----------------------------------------------|-----------------------------------------|
| 番号           | 場所・色          | 検出元素                                         | 推測される使用絵具                               |
| 1            | 人物の影・青みがかった灰色 | カルシウム (Ca) クロム (Cr)<br>鉛 (Pb) スズ (Sn)        | シルバーホワイト<br>クロムイエロー<br>有機顔料 (?)         |
| 2            | 足のかかと・ピンク     | カルシウム (Ca) クロム (Cr) 鉛 (Pb)<br>スズ (Sn)        | シルバーホワイト<br>クロムイエロー<br>有機顔料 (?)         |
| 3            | 砂浜・白色         | カルシウム (Ca) 鉛 (Pb)<br>スズ (Sn)                 | シルバーホワイト<br>有機顔料 (?)                    |
| 4            | 脚・肌色-1        | カルシウム (Ca) クロム (Cr) 鉛 (Pb)<br>スズ (Sn) 鉄 (Fe) | シルバーホワイト<br>クロムイエロー<br>土性顔料<br>有機顔料 (?) |
| 5            | 脚の逆光の輪郭・白色    | カルシウム (Ca) クロム (Cr) 鉛 (Pb)<br>スズ (Sn) 鉄 (Fe) | シルバーホワイト<br>クロムイエロー<br>土性顔料<br>有機顔料 (?) |
| 6            | 脚・肌色-2        | カルシウム (Ca) クロム (Cr) 鉛 (Pb)<br>スズ (Sn)        | シルバーホワイト<br>クロムイエロー<br>有機顔料 (?)         |

|    |               |                                                        |                                                            |
|----|---------------|--------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------|
| 7  | 薄物・淡い紫        | カルシウム (Ca) クロム (Cr) 鉛 (Pb)<br>スズ (Sn) コバルト (Co)        | シルバーホワイト<br>クロムイエロー<br>有機顔料 (?)<br>コバルトブルー、<br>コバルトヴァイオレット |
| 8  | 薄物・青みがかった紫    | カルシウム (Ca) クロム (Cr) 鉛 (Pb)<br>スズ (Sn) コバルト (Co)        | シルバーホワイト<br>クロムイエロー<br>有機顔料 (?)<br>コバルトブルー<br>コバルトヴァイオレット  |
| 9  | 薄物・ピンクがかった紫   | カルシウム (Ca) クロム (Cr) 鉛 (Pb)<br>スズ (Sn) 鉄 (Fe) コバルト (Co) | シルバーホワイト<br>クロムイエロー<br>有機顔料 (?)<br>コバルトブルー<br>コバルトヴァイオレット  |
| 10 | 波打ち際・水色 -1    | カルシウム (Ca) クロム (Cr)<br>鉛 (Pb) スズ (Sn)                  | シルバーホワイト<br>クロムイエロー<br>有機顔料 (?)                            |
| 11 | 波打ち際・水色 -2    | カルシウム (Ca) クロム (Cr) 鉛 (Pb)<br>スズ (Sn) コバルト (Co)        | シルバーホワイト<br>クロムイエロー<br>有機顔料 (?)<br>コバルトブルー                 |
| 12 | 海・灰色          | カルシウム (Ca) クロム (Cr) 鉛 (Pb)<br>スズ (Sn) コバルト (Co)        | シルバーホワイト<br>クロムイエロー<br>有機顔料 (?)<br>コバルトブルー                 |
| 13 | 波・白色          | カルシウム (Ca) 鉛 (Pb)<br>スズ (Sn)                           | シルバーホワイト<br>有機顔料 (?)                                       |
| 14 | 海・濃い青色 -1     | カルシウム (Ca) クロム (Cr) 鉛 (Pb)<br>スズ (Sn) コバルト (Co)        | シルバーホワイト<br>クロムイエロー<br>有機顔料 (?)<br>コバルトブルー                 |
| 15 | 海・濃い青色 -2     | カルシウム (Ca) クロム (Cr) 鉛 (Pb)<br>スズ (Sn) コバルト (Co)        | シルバーホワイト<br>クロムイエロー<br>有機顔料 (?)<br>コバルトブルー                 |
| 16 | 腕のグラデーション・白   | カルシウム (Ca) 鉛 (Pb) スズ (Sn)                              | シルバーホワイト<br>有機顔料 (?)                                       |
| 17 | 腕のグラデーション・水色  | カルシウム (Ca) 鉛 (Pb) スズ (Sn)                              |                                                            |
| 18 | 腕のグラデーション・ピンク | カルシウム (Ca) 鉛 (Pb) スズ (Sn)                              |                                                            |
| 19 | 腕のグラデーション・黄色  | カルシウム (Ca) 鉛 (Pb) スズ (Sn)                              |                                                            |
| 20 | 薄物・黄色         | カルシウム (Ca) クロム (Cr) 鉛 (Pb)<br>スズ (Sn)                  | シルバーホワイト<br>クロムイエロー<br>有機顔料 (?)                            |
| 21 | 唇・赤           | カルシウム (Ca) クロム (Cr) 鉛 (Pb)<br>スズ (Sn)                  | シルバーホワイト<br>クロムイエロー<br>有機顔料 (?)                            |
| 22 | 薄物・赤          | カルシウム (Ca) 鉛 (Pb) スズ (Sn)<br>コバルト (Co)                 | シルバーホワイト<br>クロムイエロー<br>有機顔料 (?)<br>コバルトヴァイオレット             |
| 23 | 雲・白           | カルシウム (Ca) 鉛 (Pb)<br>スズ (Sn) 亜鉛 (Zn) 鉄 (Fe)            | シルバーホワイト<br>クロムイエロー<br>有機顔料 (?)<br>土性顔料<br>ジンクホワイト         |
| 24 | 下地・白          | カルシウム (Ca) 鉛 (Pb)<br>スズ (Sn) 亜鉛 (Zn) 鉄 (Fe)            |                                                            |



満遍なく鉛が検出された他、スズが多くの箇所から検出された。前者は間違いなくシルバーホワイトの下地及び絵具が認められたためと考えられるが、スズについては疑問が残る。ローズマダーなどのレーキ系顔料が使用されている可能性もあるが、より詳細な調査が求められる。青や紫色の箇所からはコバルトが検出されており、コバルトヴァイオレットやコバルトブルーなど、コランが頻繁に用いていた絵具がここでも使われている可能性が高い。肌色の箇所などから検出された鉄は、黄土などの土性顔料であると思われる。クロムも所々から検出されており、クロムイエローもしくはクロムグリーンなどの絵具が、柔らかく白く濁った黄の色調に使用されていると推測される。

検出された元素は全体的に共通しており、例えば、淡い四色のグラデーションになっている手首の箇所でも、同じ元素のみが検出されている（図10）。ただし色が濃い部分では元素の反応が強く、含まれている絵具の量に明らかな違いがあることがわかる。例えば、赤紫色の薄物では、同じくコバルトが検出されたものの、淡い紫（調査箇所7）の箇所より青みがかった紫（調査箇所8）の箇所です強く反応が出ている（図11）。全体から検出される結果が想定された亜鉛の検出箇所が少なかったこと理由は定かではないが、重金属であるシルバーホワイト（鉛白）が塗り重ねられているために、その下層にあるジンクホワイトの亜鉛の反応が弱くなっており、データを拾いきれなかった可能性も考えられるかもしれない。

画布の上方、雲が伸びる白のエリアにはクロムやコバルトなどの鮮やかな絵具は大きく反応せず、画面中央との色差が見て取れる（参考グラフ1：オレンジ色が調査箇所23、青が調査箇所11）。

乙女の唇（調査箇所21）や足のかかと、薄物の影など、淡いピンクから濃い赤色の色調の絵具が用いられている箇所は、紫外線では明るい蛍光反応を示していたが、蛍光X線分析では特に他の箇所と異なる元素や、特異なスペクトルは検出されなかった（口絵7, 8, 9, 10）。蛍光X線分析は、有機顔料を識別することができない。とすれば、おそらくここでもレーキ系顔料の類が用いられている可能性が浮かび上がる。



図10 部分：乙女の手首の部分の色彩グラデーション

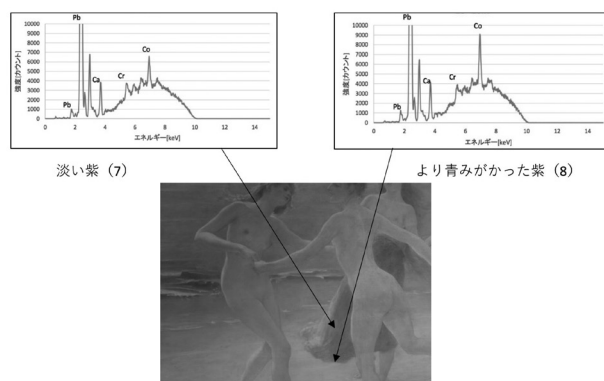
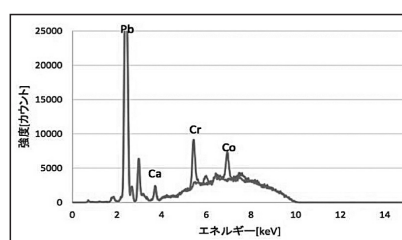


図11 部分：赤紫の薄物と紫色の箇所です検出されたコバルトの差



参考グラフ1：オレンジ色が調査箇所23、青が調査箇所11

## 2-4. 逆光の描画

ここからは、上述のような絵具をどのように重ねながらコランが作品を制作しているかを観察する。まず、白色の既製下地の上には、灰色の地塗りが確認できる(図12)。

作品全体は薄塗りで、逆光で光る輪郭の部分などの明部にのみ、白色の絵の具、おそらくシルバーホワイト(鉛白)が厚塗りしてあるが、影の部分では地塗りの色がそのままに生かされており、画布の織が確認できる。明るい部分から暗い部分への以降箇所には、濃い青灰色や褐色の土性顔料と思しき絵具が用いられているものの、陰の部分に至るとほとんど地塗りのみが露呈している箇所もある。コランの他の裸婦や女性たちの像にも時折見られるように、登場人物の顔が逆光になるように光源を設定しており、影と光が混じる輪郭や髪の毛などにぼかしの技法を取り入れ、空気の粒子が震えるような透明感を出そうと試みている(図13)。

また、足の輪郭線などをよく観察すると、輝く明部の近くには地塗りの暗色を残すことで、光と影の効果が生まれていることがわかる(図14、15)。

踊る乙女の足元を観察すると足元には影ができており、明らかに逆光なのだが、画面全体は柔らかく均一な光に満たされている。こうした間接照明的、中間的な色調の光は、コランがモデルの女性たちを庭に立たせる際、直射日光を遮るために周囲にシーツを吊るしていたという既述のエピソードを思い起こさせるものがある。

ラファエル・コランは1880年代から外光表現を取り入れた明るく柔らかな色調の作品を描き始めるが<sup>(21)</sup>、その多くの作品において「逆光」を取り入れた表現を行っていた。作間氏も指摘するように、手前にいる人物たちがもっとも暗く、それよりも中景、それよりさらに後景が明るくなっていくという、伝統的な風景画にも見られる描画法はコランの絵画作品においてよく見られるパターンであり、前述の挿図6《若い娘》も《くつろぎ》も同じく逆光の中に人物が配置されている<sup>(22)</sup>(図16)。

本報告文冒頭でもあげた本作品の色調を評しての「薔薇色がかかった灰色<sup>(23)</sup>」は、この逆光のもとで混じり合う光と影の色であり、おそらく色の印象は、画面上に残された地塗りによるものが大きいだろう。コランの薄い絵具層は、大気や光の粒子のように心もとなく、美術批評家ポール・ルロワのいうところの「弱々しいドローイング」として厳しい評価にさらされてしまったのだ



図12 部分：海の部分に見える灰色の地塗り

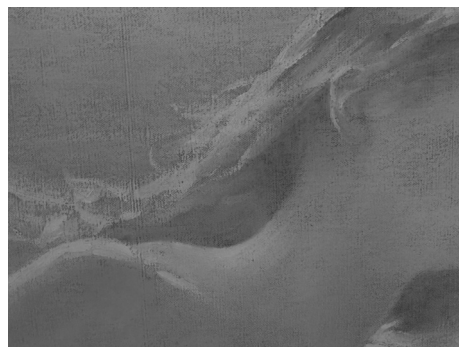


図13 部分：踊る乙女たちの髪の毛、輪郭線



図14,15 輪郭線の外側に残された地塗りが確認できる



図16 ラファエル・コラン《くつろぎ》1896年  
60.0 × 81.5cm 油彩 画布 佐賀県立美術館

ろう<sup>(24)</sup>。しかしこの色調とある種の軽やかさ、儚さこそが本作品の一番の魅力であり、また、外光派としての画家コランを特徴づけるもっとも重要な要素であるといえよう。青白い曙の海で踊る可憐なニンフたちを大画面に描き切ったコランの元に多くの日本人画学生たちが光学び、その道のりの果てに日本の近代絵画の黎明期があったこともまた、確かな事実なのである。

### 3. おわりに

以上、《海辺にて》をめぐる幾つかの問題について、考察を行った。コランの画業や絵画制作の過程をめぐる美術史的検討は、日本の文献を主要な手がかりとしながらいくつかの切り口から進められてきた経緯がある。しかし、光学調査は未実施の作品がほとんどであり、データの蓄積が不足しているのが現状であろう。

今回の調査では、作品の制作環境を踏まえた上で、作品の構造と組成 について、画布、下地、絵具層などの各項目から考察を行うことができた。光学調査と観察の結果、作品はおそらく鉛白下地の上に描かれていること、絵具はジンクホワイト、シルバーホワイト、コバルトブルー、コバルトヴァイオレット、クロムイエロー、黄土などの土性顔料、加えておそらくレーキ系染料絵具などが用いられていたことが判明した。また、コランが逆光の中に人物を配置し、地塗りを影の色として生かしながら、画面上に薄い塗りで光と影を作り出していった過程が推測できた。

今後、さらに調査を進めて広い視点からの再考察を目指すとするれば、より数多くのコラン作品について光学・文献調査を実施し、総合的な検討や情報交換をすることが有益だろう。

(たぐちかおり 東海大学創造科学技術研究機構・森絵画保存修復工房)

#### <註>

- (1) Anonyme, *Le salon des Champs-Élysées* in *Le temps (supplément)*, 30 Avril 1892, p. 1.
- (2) それぞれの批評家による《海辺にて》およびコランの技法についてのコメントは以下を参照。三谷理華「コルセットのニンフ館へのオマージュラファエル・コラン《海辺にて》をめぐる一考察」『ラファエル・コラン展：Raphaël Collin』福岡市美術館編集、西日本新聞社、1999年、pp.26-31.
- (3) ただし、次章で取り扱う作品制作の経緯については、三谷氏の収集資料を軸とする。
- (4) 黒田清輝「画壇叢話」『精華』第1巻、第1号、1903年、pp.12.
- (5) 岡田三郎助「コラン先生追憶」『美術』第1巻、第2号、1916年12月、pp.29-32. / 岡田三郎助「夏季のコラン先生」『美術新報』第16巻、第2号、1916年12月、p.26-28 / 三谷理華「ラファエル・コランとフォントネー＝オ＝ローズのアトリエをめぐる一考察」『美術史』59(2)、2010年3月、pp.330.
- (6) 前掲書(5) 岡田三郎助「夏季のコラン先生」、pp.26-27.
- (7) 三輪英夫編『久米桂一郎日記』中央公論美術出版、1990年、pp.103.
- (8) ただし、この時訪れたコランのアトリエはフォントネー＝オ＝ローズ所在のそれではなく、冬に使用されていたパリのアトリエであると考えられる(三谷氏のご指摘と上記の『久米桂一郎日記』内容から推察)
- (9) 黒田清輝「画壇叢話」『精華』第1巻、第1号、1903年、pp.12.
- (10) 新聞記事「美術館うらおもて 元福岡アジア美術館館長 安永幸一」11・12、西日本新聞、2017年3月29日-30日.
- (11) 安永幸一オーラル・ヒストリー 2016年2月6日、福岡アジア美術館にて(インタビュアー：黒田雷児、中嶋泉) [http://www.oralarthistory.org/archives/yasunaga\\_koichi/interview\\_01.php](http://www.oralarthistory.org/archives/yasunaga_koichi/interview_01.php) より



- (12) 使用したのは、ハンドヘルド蛍光 X 線分析計 VANTA M シリーズである。測定条件は以下の通りである。  
測定モード Geochem: 測定方式 F P 法: 測定時間 2 ビーム 90 秒測定 (30 秒 / 60 秒): コリメータ Φ 3 mm: 装置型式 VMW 型: 電圧 50kV、10kV
- (13) British artist suppliers, 1650-1950, National Portrait Gallery an online resource, launched in 2006, Last updated September 2018. <https://www.npg.org.uk/research/programmes/directory-of-suppliers/h>
- (14) Ibid.
- (15) 荒屋鋪 透「展覧会評「ラファエル・コラン」展（静岡 / 福岡 / 島根 / 千葉 / 愛媛 / 東京、1999-2000 年）」『西洋美術研究』No.5、三元社、2001 年、196 頁。
- (16) 前掲書 (15) 77 頁。久米美術館、富士カントリー株式会社が所蔵する 1888 年の習作は、45.6cmx 55.6cm、46.3x38.3cm などと共に縮尺は小さい。
- (17) 三谷理華「ラファエル・コラン作《眠り》(1892 年)をめぐり考察」『デ・アルテ』第 35 号、九州藝術学会、2019 年、143 頁。《眠り》の裏面図版が掲載されており、ここでもやはり、アルディ＝アラン社のステンシルマークが確認できる。
- (18) 作間美智子、歌田眞介、木島隆康「明治期東京美術学校油画作品にみるふたつの白―黒田清輝が持ち帰ったフランス外光派の一技法」『文化財保存修復学会誌』49、2005 年、13-24 頁。
- (19) 作間美智子『博士論文 / 明治期東京美術学校油画作品にみるふたつの白：黒田清輝とフランス』東京芸術大学、2004 年。
- (20) 前掲書 (19)、pp.96.
- (21) 山梨絵美子「ラファエル・コラン展 -- 日本近代洋画とフランスの出会い」『美術手帖』、51 (779)、1999 年、pp. 111-114.
- (22) 前掲書 (19)、pp.90.
- (23) Anonyme, Le salon des Champs-Élysées” in *Le temps (supplément)*, 30 Avril 1892, p.1.
- (24) Parker, Sharon. “The Crisis of the Salon Nude and a Search for its Resolution Raphaël Collin’s Au bord de la mer” in *French Cultural Studies*, 18(1), 2007, p.18.

# キャプションは利用者と作品をつなぐ： 美術館リニューアルオープンにおける新しいキャプション製作の事例

崎田明香

## 序

美術館に展覧会を見に行くと、しばしば作品のとなりに解説が書かれた小さなパネルが貼られている。それらは一般的にキャプションと呼ばれ、作品や作家についての解説が記されている。しかし、キャプションが何のために置かれているのか、あらためてその役割や目的について論じられることは少ない。

福岡市美術館は2016年9月から約2年半の休館を経て、開館40年となる2019年3月にリニューアルオープンした。リニューアルのコンセプトは「つなぐ、ひろがる」であったが、新しくなったのは建物や設備だけではない。実は、コレクション展示室全ての作品解説キャプションも新しくなった。本稿では、当館の事例を挙げながら作品の解説キャプションの目的や役割について考察していく。

当館で新しく制作したキャプションは、大きく分けて二つある。一つは、コレクション展示室に設置する作品解説文である。一般的に、キャプションの執筆者はその分野を専門とする学芸員であることが多い。当館でも、「専門家」である学芸員が責任を持ってキャプションを書くのが常であり、そこに他者の意見やコメントが反映されることは稀であった。学芸員は互いの専門を尊重する職種であるからこそ、他者が意見を言うのは、はばかりであるという心理的な要因もあるかもしれない。しかし、今回の例では、分野の枠を超えて、お互いに書いた文章に意見を出し合い、学芸員同士が意見交換をしながらキャプションを完成させた。

もう一つは「おもしろキャプション」である。そのネーミングから奇抜なものに思えるかもしれないが、従来の客観的で匿名性の高いキャプションではなく、書き手の個性を全面に押し出した私的な解説文、という全く新しいジャンルのキャプションである。

本稿では、これらのキャプション製作の過程を振り返りながら、キャプションの目的や役割を考察し、また今後に残された課題についても論じていきたい。なお、本文中で「キャプション」という言葉を使う場合、展示室で作品の近くに設置される、作品の解説文を記したパネルのことを指し、題名や作家名、制作年などの作品情報は含まない。

## 1. 所蔵品（コレクション）の新しいキャプション製作

### 1-1. キャプションの目的と役割：利用者と作品をつなぐ

始めに、作品の解説キャプションの目的について考えていきたい。一般的に、キャプションは展示室で作品の隣に当然のように置かれているが、そもそも必要なものなのだろうか。それを考えるためには、まずキャプションの役割を明確にする必要がある。もちろんキャプションは鑑賞者に、作品についての理解を深めてもらうという役割があるが、それ以上に、利用者と作品を「つなぐ」ツールであると考ええる。実は、解説キャプションは、展示を見る利用者のほぼ全員が（文章を読むかは別として）おそらく一度は目にする情報であり、その点で、作品図録やホームページなど自分からアクセスしないと手に入らない情報とは大きく役割が異なる。「いつも作品の隣にある」ので、誰もがその場でアクセスできる第一義的な情報であり、その点で非常に有利な情報伝達ツ

ルなのである<sup>(1)</sup>。

キャプションの役割が、利用者と作品をつなぐことであるとして、それでは美術館の利用者とはどのような人々なのだろうか。英国、ロンドンにあるヴィクトリア&アルバートミュージアム（以下 V&A）で 2012 年から 2013 年に実施した調査によれば、V&A の 41% の利用者が大学卒業程度または同等の知識を持ち、25% が大学院または同等の知識を持っているという<sup>(2)</sup>。この結果のみを見ると、高い教育を受けた人々が V&A の利用者の中心に思えるが、同館のキャプション編集を担う Lucy Trench は著書のなかで、「重要なことは、たとえ大学以上の教育を受けていても、その多くが美術史は専門外である」ことだと指摘する。また、この調査では 14% の利用者が学生であることや、読み書きが苦手な人や、外国人も利用者の一部であることも指摘され、その事実も忘れてはならないと論じている<sup>(3)</sup>。

また、日本でも、かつて美術館は敷居が高く、名品を「見せてもらう」場所というイメージがあったが、時代とともにその印象も変化しているように感じる。21 世紀の時代、ミュージアムは開かれた場所となり、多様化する利用者の異なる目的に応えられるようアクセシビリティの向上が問われているのだ。実際、当館のリニューアルの目的の一つも、さまざまな背景を持った利用者にとってこれまで以上に美術館を日常的に利用してもらうことであった。

このような状況の中で、キャプションというツールは、利用者と美術作品を、ひいては利用者と美術館をつなぐことが出来るのではないかと考える。少なくとも、キャプションを使って美術館の新たな楽しみを提供し、また美術館に行きたいと思ってもらえるような場所にしたいという、美術館の態度を示すことができるのではないだろうか。

## 1-2. キャプションの方針と製作

次に、順を追って当館の新しい解説キャプションの製作過程を紹介していく。まず、前提としてキャプションを執筆するのは学芸員であるが、当館の学芸課は、古美術係、近現代美術係、そして筆者の所属する教育普及係の 3 つの係に分かれている。専門に分かれて業務をすることが多いが、内容によっては係を横断し業務にあたることもある。特に、今回の美術館リニューアルにおいては、係の枠組みを超えて協力することが多く、それがお互いを理解し合うよい機会となった。

新しいキャプションについては、まず当館のコレクションから古美術作品 50 点、近現代美術作品 50 点の計 100 点を選び、それらのキャプション製作をした。なぜコレクションかというと、リニューアルオープンの展覧会がコレクションを一堂に紹介するものであったこともあるが、それに加えてリニューアルに向けて繰り返し行った話合いのなかで、当館の強みは 16,000 点を超える自慢のコレクションであり、今後は今まで以上にその魅力を利用者に伝えていこうという意識が、美術館の中で共有されていたことに起因するだろう。

具体的な方法としては、古美術係と近現代美術係がそれぞれ土台となるキャプションを書くところからスタートした。そこに、教育普及係と副館長が客観的な立場として、内容が専門的すぎないか、利用者に伝わるかという視点から、コメントを入れる役割を担当した<sup>(4)</sup>。また、文字数は 100 字以内という規定を設け、初回のキャプション原稿を執筆するための方針は下記の通り、筆者が作成した。

### ■ 100 字キャプションの方針（原文を一部修正）

- 基本的に、はじめに作品の描写をする。それは作品を見たら確認できる事柄にする。（例えば、何が描かれているかなど単純なことでもよい）。
- 美術の専門知識がない利用者にも、伝わるようなキャプションにする。（アウトリーチ活動で小学校 5 年生に説明するときの言葉でちょうど良い）。
- 関連情報よりも、作品についての描写を多くすること。



- ・ひとつの文に、ひとつの情報にする。具体的には 100 字を 20 ～ 25 文字にわけて、4 ～ 5 つの文で書くイメージ。そのうち半分以上を作品の描写にすること。
- ・修飾語は短くする。長くなる場合は、2 文に分けること。
- ・専門用語は基本的に使用しない。
- ・熟語を使いすぎない。
- ・「それ」などの指示語は基本的に使用しない。
- ・作者の説明（略歴）は必要な場合だけ入れる。必須ではない。

ここで、繰り返し登場しているのが「作品の描写」という事柄である。これはあくまで筆者の個人的な経験であるが、利用者から「作品のどこを見たらよいのか。キャプションには目の前にあるこの作品のことを書いてほしい」といった要望を聞いたことは一度きりではない。つまり、利用者（おそらく美術館にあまり足を運んだことのない）の多くは作品を目の前にして戸惑い、どうやって「鑑賞」をしたらいいのか、そのヒントをキャプションに求めているのだ。

実は、当館のリニューアル前のキャプションは作品の描写そのものよりも、背景となる美術史や知識に関する部分が大半を占めていた。殊に、近現代美術作品については、作品についての言及は全くなく、作家の略歴を掲載するのみであった。Trench も、「よいキャプションはその作品についての言及なくしては成立せず、来館者がキャプションを見て理解し…… 何かご褒美をもらったような満足感を得られるようにしなければいけない」と述べている<sup>(5)</sup>。つまり、読んでよかった、価値があったと思えるような内容でなければならないのだ。

### 1-3. 新旧キャプションの比較

まず、当館のリニューアル以前のキャプションだが、筆者の知る限りでは、展示（ここではコレクション展示）の担当者が一括してキャプションの執筆も担当するのが通例であり、開館以来その方法がとられてきた。主にコレクションの展示はそれぞれ古美術係と近現代美術係の担当者が持ち回りで担当するため、基本的にその個人にキャプションの形式（デザインを含む）や内容は委ねられていた。統一のルールがないため、「福岡市美術館のキャプション」としての統一感はなく、むしろバラバラの印象を与えていたといえるだろう。また専門用語が多く、美術史の知識を前提に書かれた内容は、美術を専門としない者からみると、単純に難しく理解しづらいものであった。

では、リニューアル後のキャプションはどう変わったのか。古美術作品から野々村仁清作《色絵吉野山図茶壺》を取り上げ、考察したい（口絵 1）。この作品は当館の「松永コレクション」の中心となる作品の 1 つで、もとは松永安左エ門氏（号「耳案」）が収集し、当館が寄贈を受けたものである。高さ 35.7cm、胴径 31.8cm と非常に大振りな外見をした壺で、表面には奈良の吉野山の景色が優美に描かれている。絵画的にも優れた作品で、基本的に年間を通して公開している。

前置きが長くなったが、図 1 がリニューアル前、図 2 がリニューアル後のキャプションである。先述の 100 字キャプションの方針に照らし合わせながら検証すると、以前のキャプションも作品の描写をしてはいるが、その表現や言葉使いはやや専門的である印象を受ける。例えば最初の文「<sup>にんせい</sup>仁清の色絵茶壺の中では」という書き出しは、「仁清」という人物が他にも「色絵茶壺」をいくつか製作したことを（おそらく無意識的に）周知の事実として書いているが、知識のない者にとっては「仁清」「色絵」という言葉が表す具体的イメージを思い浮かべることが困難であろう。続く文は、丁寧な作品の描写ではあるものの、情報がいくつも含まれており、いささか一文としては長いように感じる。また「吉野山」という地名が登場するが、具体的な場所については言及がなく、これも読み手の知識が問われる。最後の「大和絵を思わせる穏和で華やかな絵画的意匠」も美術史の知識がなけ

仁清にんせいの色絵茶壺おおぶの中では大振り  
に属する。穏やかな起伏をみせな  
がら幾重にも重なる吉野山の山並  
を正面に配し、周囲には爛漫らんまんと咲  
き乱れる桜花の様子を山肌に沿っ  
て花びらで描くという巧みな象徴  
的表現で表している。大和絵を思  
わせる穏和で華やかな絵画的意匠  
は、見るものを陶然とうぜんとした雰囲気  
に引き込まずにはおかない。

図1 《色絵吉野山図茶壺》リニューアル前のキャプション

日本一の桜の名所、奈良の吉野山。その満開の絶景が、  
豊満な壺の表面いっばいにデザインされている。緑、  
黄、赤、青、さらに金と銀まで用いる華やかさ。一部に  
黒く見える花は、銀が酸化したもの。

図2 《色絵吉野山図茶壺》リニューアル後のキャプション

れば、そもそも「大和絵」が何かが分からず、理解が難しい。これは、Trenchの言葉を借りれば、書き手が「展示室の利用者ではなく、同僚の学芸員に作品の説明をしているような」内容のキャプションであろう<sup>(6)</sup>。一方、新しくなったキャプションはどうだろうか(図2)。まず文字数が減ったことは一目瞭然である。始めの文から見えていくと、作品に描かれているのは奈良にある吉野山であり、そこは桜の名所であることが端的に述べられている。次に、壺の表面に描かれているのは、桜が満開になった景色で、その様子がさまざまな色彩で表現されていることが分かる。最後に、黒く見える部分がかつては銀色であった事実を伝え、かつてこの茶壺がどんなに華やかであったか、鑑賞者の想像力を刺激している。

ひょっとすると、これでは作品の解説としては不十分ではないか、という意見があるかもしれない。しかし、重要なことは、このキャプションあくまで最も基本的な作品情報であり、必要であれば利用者が詳しい情報にもアクセスできるように環境を整えておくことである。例えば、当館の場合は、この作品の解説がホームページでも閲覧可能で、展示室のキャプションよりも専門性が高く詳細な内容だ。Serrellが述べるように、他にも展示室に持ち帰り可能な解説リーフレットを設置したり、展覧会図録をおいたり、またボランティアや学芸員のギャラリートークを行ったりというように、さまざまな層の情報を準備し、利用者がニーズに合わせて情報を選択できるようにすることで、展示室の解説キャプションは必要最低限の情報量にまで落とし込むことができるのだ<sup>(7)</sup>。

また、文字数を制限することで、キャプションを読むことが嫌になったり、文字量に圧倒されたりすることを回避できる。実際、当館のコレクション展示室には通常約150点の作品があり、単純に一つ100字として計算しても15,000字の文を読むことになる。これは、原稿用紙約37枚、Word文章では余白・行間を隙間なく詰めてA4サイズ約10枚に相当する。しかも展示室では基本的に立ったままで照明も薄暗く、文章を読むには悪条件だ。必要最低限の文章でしかも分かりやすい内容でなければ、利用者はキャプションを読む気にならないだろう。

#### 1-4. キャプション原稿の推敲

最後に、今回の新しいキャプションが完成するまでの推敲の過程についても触れておきたい。例えば、図3  
《金襴軍袍きんらんぐんぽう（亀甲地文牡丹唐草金襴）》という作品がある。図4は、草稿（初稿）から原稿が修正されていく過程を示したものである。草稿は古美術担当の学芸員がはじめに書いた解説である。内容をみると、「もの」（作品）について、丁寧な説明がなされているが、装飾の美しさや飾りの意味などが非常に客観的に述べられていて、冷

たい印象を受ける。また、文中に「人物」をイメージさせる記述はなく、その点も読み手と対照（作品）の距離を広げている<sup>(8)</sup>。

次に、修正案だが、草稿に対する率直な意見であり、筆者と副館長がコメントした。この例では、戦でこれを着た黒田長政を想像すると、「もの」としての作品が生き生きと生命力を持つことや、「豪華でかっこいい」という現代人が日頃持つ視点で作品を見ること、また西洋と日本の伝統的意匠との融合について指摘している。

そして、「修正原稿」は「修正案」の意見を受けて、担当学芸員が書き直した文章である。まず書き出しが「黒田家初代藩主長政が」に変わり、「人」が現れている。人物の登場は鑑賞者と作品の心理的距離が縮まる効果をもたらしている。また、日本的な衣装に西洋の流行を取り入れたことが見どころとして描かれ、最後に「戦場で身につけたならば」という部分で、鑑賞者が自然とこの羽織をまとった長政の姿を想像できるような組み立てに修正されている<sup>(9)</sup>。



図3 《金欄軍袍（亀甲地文牡丹唐草金欄）》桃山時代  
16-17世紀、黒田資料

#### 【草稿】

戦の時に甲冑の上から着用した陣羽織。金の服地に菊や牡丹、鉄線や椿などの草花を散りばめている。袖のフリル状の飾りや裾まわりの短冊形のふさ飾りは西洋の意匠を取り入れたもの。

#### 【修正案】

長政が着用したことは？この陣羽織、当時にしたらすごくオシャレですね。解説が少し淡泊なので、これを着た長政の姿をイメージできるような文になるといいと思います。余談ですが展示のときに襟元に汗染み？みたいなのがあって興奮しました。（崎田）西洋的なところと能意匠の狩衣が混ざっていると思います。豪華だしカッコいいと誰もが思う。（中山）

#### 【修正原稿】

黒田家初代藩主長政が、甲冑の上に着用した陣羽織。日本の伝統衣装にフリルなど西洋の流行を取り入れた奇抜なデザインが特徴。服地が金なら模様も金。戦場で身につけたならば、きっと誰よりも目立つことができただろう。

図4 草稿へのコメント（修正案）と、コメントを反映した修正原稿

## 2. 「おもしろキャプション」の取り組み

次に、リニューアルオープンに向けて、新しく製作したキャプションがもう一つある。それを当館では「おもしろキャプション」と名付けた。おもしろいキャプションとは何か。その答えは十人十色かもしれないが、「おもしろキャプション」は、書き手、つまり学芸員の個性を積極的に表に出して書いた作品解説である。一般的に美術館のキャプションは客観的で匿名性を保つような様式で書かれることが多く、当然そこに書き手（学芸員）の主観や個性が入ることは少ない。このキャプションはそれとは全く異なる発想で生まれた新しいスタイルのキャプションである。



具体的にどのようなキャプションか見ていこう。図5は始めに紹介した《色絵吉野山図茶壺》の「おもしろキャプション」である。先に事例として取りあげた図2のキャプションと同じ学芸員が書いたものだが、一般的なキャプションとの違いは一読すれば明らかだろう。作品の魅力や学芸員しか知らないエピソードを、利用者に直接語りかけるように軽妙な語り口で書いている。この例では、壺の下方に残るへう痕を話題に、「あなたは どう思います?」という質問で文章が終わっている。あえて答えがはっきりしない事に疑問を投じることで、利用者は興味を掻き立てられ、作品をもう一度よく鑑賞したくなるだろう。そのきっかけをキャプションが生み出しているのだ(図6)。また、「おもしろキャプション」では似顔絵で学芸員の姿が描かれているのも特徴だ。それによって、顔が見える、つまりその学芸員と直接会話をしているような感覚を味わえるのである<sup>(10)</sup>。

実は、「おもしろキャプション」を考案したのは、館長の中山喜一郎である。美術館に初めて来た人にもう一度来たいと思ってもらえるように、普通は没個性になりがちで、心に残らないことが多いキャプションを利用できないか、と考えたことが発想のきっかけだという。また、これからは学芸員も自分の個性を外へ発信しアピールする時代であるとし、美術館の権威ある「公式」な見解ではなく、直接利用者と会話をするような「私的」なキャプションが、美術館に親しみを覚えてもらう方法の1つになるのではないかと述べた<sup>(11)</sup>。

実際、「おもしろキャプション」については利用者のみならず、美術館関係者からも多くの意見が寄せられている。中には否定的な意見もあるが、大部分が好意的で、「おもしろキャプション」を楽しんでくれているようだ。今回、「おもしろキャプション」は専門に関わらず、所蔵品から学芸員がそれぞれ好きな作品を自由に選んで執筆した。これほど反響があるとは予想していなかったが、キャプションが利用者と作品、そして美術館をつなぐツールとして機能した好例であろう。

#### へう削りの謎

仁清茶壺の傑作に見惚れていらっしゃる  
ところ、失礼します。壺の下方をよくご  
覧ください。

へうのようなものをグイッとあてて、ロ  
クロの回転にまかせて引かれた荒々しい  
線が巡っていますね。故意であることは  
明らかです。上品で華麗な全体の印象に  
あって、この荒々しさって、いったい?  
下地の白釉が垂れるのを防ぐため? また  
は「完璧じゃあつまんないでしょ。」っ  
て思って何となく? はたまた、絵柄部分  
と土見せ部分の境界を表現するため?  
あなたは どう思います?



職人カチガタなG学芸員

図5 学芸員の似顔絵入りの「おもしろキャプション」

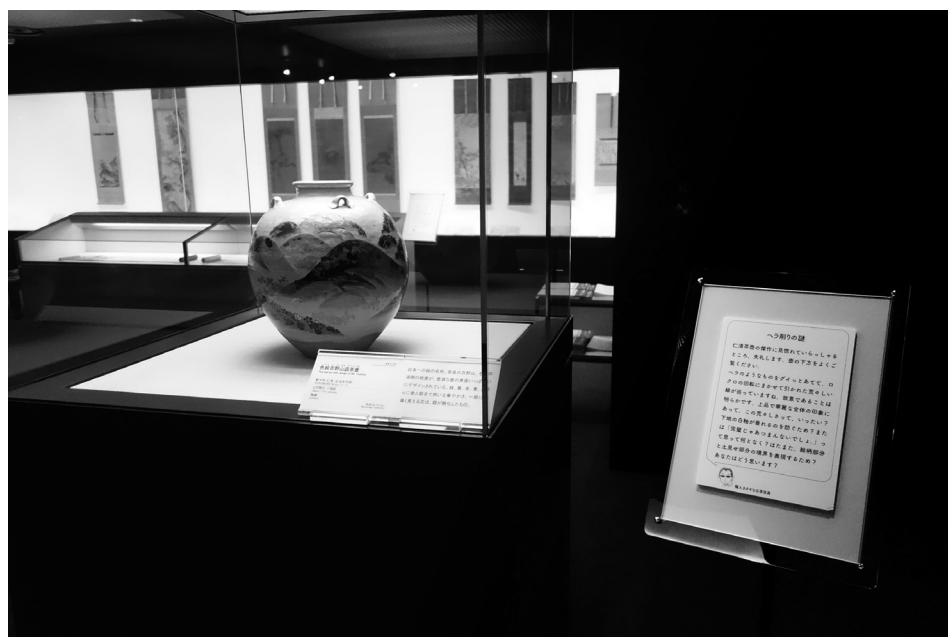


図6 《色絵吉野山図茶壺》の隣に置かれた解説キャプションと「おもしろキャプション」

## 結

このように、当館のコレクションについて、新しいキャプションと「おもしろキャプション」を製作したが、その過程で美術館全体のキャプションの方針を決め、学芸員同士で意見を交換する機会を得たことは、思いがけない収穫であった。というのも、キャプションについて意見を交わすことは、おそらく開館 40 年で初めての試みであったからだ。先に述べたように、学芸員は専門分野を尊重するがゆえに、互いの仕事内容には干渉しないという慣習があるように感じるが、今回はその壁を一度忘れて率直に意見を交わすことで、キャプションそのものに対する個々の意識も少なからず変わったのではないかと考える。実際、リニューアルオープンの展覧会が終了したあとも、コレクション展の展示替があるごとに、自主的に「おもしろキャプション」を製作、設置している学芸員もいる。キャプションについても、学芸員同士、意見を交わしながら製作する過程で、専門家だからこそ気づかない「当然」に気づいたり、利用者（読み手）の存在を意識する契機になったと感じる。V&A の Trench はキャプション製作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主張する<sup>(12)</sup>。「つなぐ、ひろがる」をコンセプトにした当館のリニューアルだが、まず学芸員がつながり、ひろがらなければ、何も始まらないだろう。

一方で、課題も残る。まず、新しいキャプションや「おもしろキャプション」について、利用者から館内アンケートなどを通じて意見は寄せられるが、正式な調査を行ったわけではない。今後、更なる改善のためにもアンケートやモニタリングなどによる来館者調査が望まれる。

また、キャプションの形式、つまりデザインの重要性も無視することができない<sup>(13)</sup>。例えば「おもしろキャプション」は、文字数も多いため、意味毎のかたまりに分けて、余白を入れながら文字をレイアウトすることで、文字が多く単調な印象を払拭できるかもしれない。デザインについては、まだ十分な考察がなされていないため、今後に期待したい。

そして、最も重要でおそらく困難なことは、このようなキャプション製作を継続していくことである。実のところ、リニューアルオープンから約 1 年が経ち、いつの間にかリニューアル前の業務体制に戻りつつある。つまり、リニューアル時と同様に意識を持ってキャプション製作をするかは学芸員個々に委ねられている状況だ。その中で、新しいキャプションの製作はリニューアルの一過性なイベントの事柄に終わることが危惧される。一方、館内ではベビーカーを押した若い夫婦や、公園を走るランナー、また外国人旅行者など、さまざまな利用者を日常的に目にするようになった。美術館の敷居が少し低くなったのではないかと嬉しく思う。しかし、ハードが変わって、ソフトが変わらずでは真のリニューアルとは言えないだろう。筆者も「ソフト」の一員として、利用者となつながらキャプション製作を継続していく責任と必要性を感じている。

（さきたさやか 福岡市美術館学芸員）

## <註>

- (1) キャプション以外の情報伝達のツールや、さまざまな設置方法については、神保明香「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－英国の事情より」『福岡市美術館研究紀要第 3 号』福岡市美術館、2015 年、pp.8-13、に詳しい。
- (2) Lucy Trench, *Gallery Text at the V&A: A Ten Point Guide*, Victoria & Albert Museum, 2013. p.3.  
[https://www.vam.ac.uk/\\_data/assets/pdf\\_file/0009/238077/Gallery-Text-at-the-V-and-A-Ten-Point-Guide-Aug-2013.pdf](https://www.vam.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0009/238077/Gallery-Text-at-the-V-and-A-Ten-Point-Guide-Aug-2013.pdf). (アクセス日 2019 年 12 月 4 日)。
- (3) 同上、訳筆者。

- (4) 当時、副館長であった中山喜一郎は 2019 年 3 月より当館館長に就任した。
- (5) 前掲書 (2)、p.15。
- (6) 前掲書 (2)、p.5。
- (7) Beverly Serrell, *Exhibit Labels: An Interpretive Approach*, second edition, Rowman & Littlefield, 2015, p.45.
- (8) Lucy Trench はミュージアムの作品がしばしば「人」から隔離されていることを指摘しており、それをキャプションで再度「人」とつなげてあげることが、良いキャプションのポイントの一つに挙げている。前掲書 (2)、p.22。
- (9) 最終的なキャプションでは、最終文が「これを身に着けた長政は、戦場で一際目立ったに違いない」という、より断定的な表現に変更された。
- (10) 似顔絵は全て当館の学芸員が分担して描いた。
- (11) 中山喜一郎館長には 2019 (令和元) 年 11 月に筆者が直接インタビューをした。
- (12) 神保明香「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ー英国の事情より」『福岡市美術館研究紀要第 3 号』福岡市美術館、2015 年、p.13。Lucy Trench には 2014 (平成 26) 年 2 月に筆者が直接インタビューした。
- (13) キャプションのデザインについては Beverly Serrell, 前掲書 (7) “Chapter 19: Typographic Design”, pp.266-286. を参照。また Serrell は同著の中で、キャプションのデザインの重要性について繰り返し言及している。



# 【報告文】アウトリーチプログラム「どこでも美術館」の教材「版画ボックス」の制作について

上野真歩

## はじめに

福岡市美術館の教育普及活動の一つである「どこでも美術館」については、すでに当館刊行の紀要7号掲載の鬼本佳代子「休館中におけるアウトリーチ活動「どこでも美術館」について」において詳細に述べられているが<sup>(1)</sup>、本稿では、教材「版画ボックス」について、その制作意図、内容、課題について述べたい。鬼本の論文にもある通り当館では、2016年9月から2019年3月の間、改修工事により休館となったため、学校及び公民館等に出向いて鑑賞活動を行うアウトリーチプログラム「どこでも美術館」を実施した。この活動のために、2016年から2019年にかけて、所蔵作品のレプリカや所蔵作家による実物作品、あるいは技法・素材等がわかるような11種類の持ち出し式教材ボックスを制作してきた。本稿で述べる「版画ボックス」も、技法・素材に関連する教材の一つとして制作したものである。

## 1. なぜ「版画ボックス」をつくることになったのか

筆者が「版画ボックス」を制作する担当になる以前より、すでに「どこでも美術館」の構想初期から、版画に関する教材を制作したいということは話し合われていた。その理由は、技法に関する質問が非常に多いにもかかわらず、それを言葉でわかりやすく説明することが困難であるからだ。筆者自身も版画については、こんな体験がある。学生時代、初めてシルクスクリーンを習ったときのことだ。実際にシルクスクリーンで作品を制作する授業だったのだが、最初の授業で教員から「シルクスクリーン手順書」というモノクロで印刷された10ページ程度の冊子を配布された。しかし、その冊子に目を通して文字の情報だけではどのような技法なのかほとんどわからなかったのである。実際に、一通りの作業を体験しようやく理解できたのだ。

一方、シルクスクリーンやリトグラフなどの言葉は聞き慣れなくても、版画そのものは、木版画や紙版画など、小学校や中学校の図工・美術の時間にも取り上げられる技法のため、こどもから大人まで多くの人にとって、馴染みのある技法ではないだろうか。「版画ボックス」を通して慣れ親しんだことのある技法について一歩深く理解できることができればと思った。

さらに、版画は当館の所蔵作品に5900点以上ある。所蔵品は木版画に限らず銅版画やシルクスクリーンなど版の種類も多様である。それらの作品の鑑賞において、制作方法や技法について理解を深めることができる点で、十分に必要性があると考えられた。

以上の理由から版画ボックスを作ることにした。

## 2. 版画ボックスをつくる上で課題になったこと

版画には先にも述べたように、木版画や銅版画、シルクスクリーンなどさまざまな版の種類や形式が存在する。また版の形式が同じでも使用する版材によって名称が異なったりする。さらに版の制作方法によって異なるものもある。例えば銅版画ではエングレーヴィングやドライポイントなどこれはどちらも銅版画ではあるが、使う道具や版の制作方法によって技法は細分化される。また作家によっては、ひとつの作品に複数の技法を組み合わせで制作する場合もあり、作家の数だけオリジナル技法も存在するのである。

ひとつの問題としては、細分化された技法ひとつひとつを説明していくには、あまりに膨大な情報や道具、材料が必要になることだった。各技法の道具をすべて入れることは不可能である。

そこで、中学・高校の美術の教科書や副読本などを参考にし、4つの版形式にわけて「版画ボックス」を構成することとした。その4つの版形式とは凸版・凹版・平版・孔版というものである。この4つの版形式の違いがわかれば、おおよそその版画の技法は理解できると考え、4つの版形式に沿った代表的な版画技法の道具と画材、版、作品サンプルを入れることになった。

さて、4つの版形式についてそれを代表する版種であるが、まず、凸版は版に凹凸をつけ凸部分にインクをつけそれを紙に刷るものである。代表的な版画技法は木板を用いた木版画が挙げられる。続いて凹版は、平たい版に傷をつけて凹みをつくり、その凹みにインクをつめてプレス機で刷るものである。銅板を用いた銅版画が代表的である。次に平版であるが、他の版とは少し異なる。平版は平らな面に水と油の反発作用を利用して版を作るものである。代表的なものは石版石やジンク板、アルミ板などを用いたリトグラフが挙げられる。最後に孔版は孔(穴)からインクを通して刷り上げるもので、代表的なものではシルクやテトロンなどを用いたシルクスクリーンがある。以上の4つの版形式を代表する各版画技法についてわかるボックスを制作することになった。制作にあたり初期の構想を振り返ると版画ボックス制作のねらいについてのメモ書きがある。

「版画ボックス」について

- ・一目見て違いがわかるもの。
- ・道具や実物を実際に目でみて理解を深められるもの。
- ・原理の違いを説明できるもの。

制作ではこの3点に気を付けた。

ボックスの大きさと形は、収納と持ち運びのことを考慮し、前年度に制作した日本画画材ボックスと油彩画画材ボックス(横520×縦300×奥行き110mm、見開き片面奥行き55mmの取っ手付き)を踏襲することになった。

さて、ボックス制作初期の段階では2ボックス1セットとし、片方のボックスに4種類の版の画材・道具を収め、もう1つのボックスに制作サンプルを入れるつもりであった。しかし、そうすると見開きの片面を2分割して収めることになるのだが、説明できるだけの画材・道具を入れるスペースとしては十分ではなかった。そのためボックス2つを1セットというのはそのままに、見開きの片面にひとつの技法と制作サンプルをいっしょに収めることになった(図1、2)。

ボックスの大きさが決まり、内容もおおよそ決まってきたが、規定のスペースにどのように何を入れるか、しかも一目見て版の違いがわかるように、収めるものの精査が課題となった。ここで、九州産業大学芸術学部<sup>ふる</sup>の古本元治教授、三枝孝司教授、<sup>さいぐさこうじ</sup>加藤恵<sup>かとうめぐみ</sup>助手にご協力いただき、画材・道具の選定、ボックスの中のレイアウト、さらに版と作品サンプルの制作をしていただいた。先生方との相談のうえで、既製品では納まりきらないものについては特別に発注をして小さなサイズのものを制作した。

### 3. 完成した版画ボックス

完成した版画ボックス（図1、2）には以下のものを入れた。ボックス2つを1セットとし見開き片面に1つの版画技法の道具と画材、作品サンプルが収められている。制作時に注意した点を含め順番にボックスの内容を述べたい。



図1 銅版画（左）・木版画（右）



図2 リトグラフ（左）・シルクスクリーン（右）

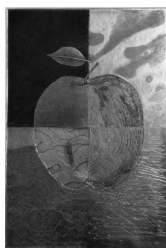
#### 1) 銅版画（図1左）

作品サンプル2種、ニードル、ツイストニードル、スクレーパー、バニッシャー、ルーレット2種、ベルソー、ビュラン、ゴムローラー、固形グランド、インク、顔料、銅版2種

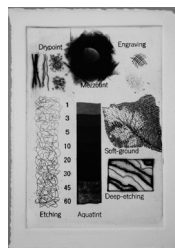
銅版画は他3つの技法に比べて道具や技法が多い。そのため、どこまで技法について説明しどの程度道具を入れるか精査する必要がある。まず銅版画の各技法について違いがわかるよう、エッチング、アクアチント、ドライポイント、メゾチント、エングレーヴィングの技法の違いが一目でわかる作品サンプルを、銅版画担当の加藤氏に制作を依頼した。加藤氏は、それにソフトグランド、ディープエッチングを加え、7種の技法を1枚の作品に盛り込んだものを制作してくれた。作品サンプルは2種類あり、ひとつは上記7つの技法を用いてリングを描いたもの（図3-1）、もう1つは技法の特徴と名称を示すもの（図3-2）である。



1 リングの作品サンプル



1の版



2 技法の名称が入った作品サンプル



2の版

図3 銅版画の作品サンプル、銅版

#### 2) 木版画（図1右）

作品サンプル1種、各版の刷り見本5種、バレン、バレン中芯4種、版木刀、<sup>あいすき</sup>間透刀、三角刀、<sup>こますき</sup>駒透刀、はこび、刷毛4種、版画絵の具3色、見当板、版木5種



道具についてはこれらの技法に必要なものに絞った。また銅版画を刷るときはプレス機が必要だが、ボックスの大きさと持ち運びの点からやむなく割愛することとした。また、銅版画のエッチング技法は硝酸を含む化学薬品をつかって金属を腐蝕させて版をつくるが、安全面の観点から腐蝕のための薬品は入れないことにした。作品サンプルは5つの版で刷られている。作品サンプルを構成する5版とその各版の刷り見本(図5)を収めている。この5つの版を順番に重ねて刷っていくことで完成する。木版画の特性として知られる多版多色刷がわかるようになっている。他には版をつくるために木板を彫るための彫刻刀や絵具をのせてひろげるための刷毛、刷るときに使用する見当板が入っている。また版にのせた絵具を紙に転写させるためのバレンについては、木版画を担当された三枝氏のアイディアで普段見ることのないバレンの中身をみせることにした。バレンは竹の皮でおおわれているが、その中芯には、竹皮を撚って編んだもの、綿、金属ボールなどが使われる。さらに実物のバレンを覆っている竹の皮に、4分の1ほど切り込みをいれて中身が見えるようにした。版画は小学校のときから知り親しんだ技法だと思っていたが、筆者自身バレンの中身についてはこのボックスの制作を通してはじめて知った。なお、あまり聞き馴染みのない「はこび」という道具は、穂先で絵具を溶き版木に移すためのものである。また、日本では木版画といえば、岩絵具を使ってきたが、ここでは、一般的に理解しやすいチューブ入りの木版画専用の絵具を入れることとした。



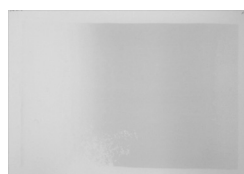
図4 木版画の作品サンプル、版木・刷見本

### 3) リトグラフ (図2左)

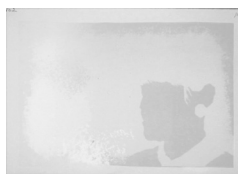
作品サンプル1種、各版の刷り見本2種、彩色筆、ダーマトグラフ、リトスポンジ、<sup>ときずみ</sup>解墨、固形アラビアゴム、チンクタール、平板ラッカー、リトグラフインク缶2種、アルミ版3種

もともとドイツで発明されたリトグラフは、その版材として石版石というカルシウムを多く含む石が使われていた。しかし入手が難しいことと、ボックスに入れる場合の重量を鑑みて、現在では代用としてよく使用されているアルミ板を入れることにした。アルミ板は容易に手に入る素材であり、薄いため必要な大きさにハサミで切って使用することができる。またリトグラフを担当した古本氏の提案により、見た目によりわかりやすいよう、リトグラフでよく用いられるインク缶を半分に切ったものを入れた。しかも、インク缶はインクが点々をついた使用済みのものであり、このボックスの利用者に版画の制作場面を想像させるという効果も期待できる。なお、インクそのものは劣化の問題があるため入れていない。作品サンプル(図5)については2版で構成されており、

リトグラフの特性を表すものになっている。リトグラフの特性とは、他の版画と異なり版に直接紙に描くような感覚で版をつくることができる点である。また、カラーグラデーション表現が他の版種にくらべて容易にできる点も特徴のひとつである。



1版刷見本



2版刷見本



作品サンプル



1版アルミ板



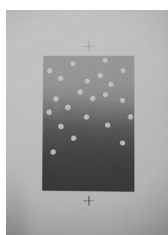
2版アルミ板

図5 リトグラフの作品サンプル、アルミ版、刷見本

#### 4) シルクスクリーン (図2右)

作品サンプル1種、各版の刷り見本2種、バケツスキージ、スキージ、ジアゾ感光剤、ジアゾ感光乳剤、オパークインク、クレパス、オパークペン、ダーマトグラフ、シルクスクリーン絵具3色、マットフィルム、ポジフィルム、スクリーン版2種

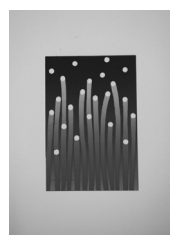
シルクスクリーンの画材について、インクを入れスクリーンに絵具を移すときに使用するバゲットスキージ(幅100mm)とアルミ製スクリーン(外寸220×160mm、テトロン180メッシュ)は既製品で箱に収まる大きさのものがなかった。そのため特注で箱に収まるサイズのものを作ってもらった。また、小さいサイズのジアゾ感光剤やジアゾ感光乳剤については、シルクスクリーンの体験キットになっている小さいサイズのものを抜き出し箱に収めることにした。作品サンプル(図6)については、シルクスクリーンを担当した三枝氏曰く、シル



1版刷見本



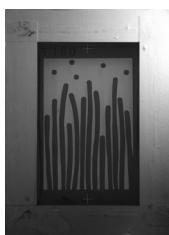
2版刷見本



作品サンプル



1版スクリーン



2版スクリーン

図6 シルクスクリーンの作品サンプル、版・刷見本

クスクリーンの特長である多版多色刷を少ない版数でわかる図案にしたということである。またグラデーションもシルクスクリーンでは表現しやすい技法のひとつである。フィルムについては版を制作するとき使用する。フィルムに光を通さない画材(ダーマトグラフやオパークペンなど)で絵柄を描く。感光乳剤を塗布したスクリーンにポジフィルムを置いて照射機をつかって露光し焼き付ける。そうすると絵柄のあった部分のみ光が透過せず感光乳剤がはがれ、絵柄のなかった部分は目止めされスクリーン版ができる。

#### 4. 実際に「版画ボックス」を使ったときの様子

「版画ボックス」は、九州芸文館「鬼才ダリの版画展」関連ワークショップ「リトグラフ版画に挑戦しよう」(講師：古本元治氏 開催日：2019年8月25日(日) 13:00～15:00)への貸出しにおいてはじめて使用された。

ワークショップでは、「版画ボックス」は導入時に使用された。最初に参加者にボックスのまわりに集ってもらい、講師が「版画ボックス」を使って、これから制作するリトグラフについて、ボックス内にある画材や作品サンプル、版を用い大まかな流れを説明していた。参加者は講師から示される画材や版をみて説明に真剣に耳を傾けていた。ボックスで大まかな説明を受けた後に、制作の工程を講師が実演し各自制作に入ってしまった。制作自体は、参加者がアルミ板にソリッドマーカーで自由に描画し、チンクツールや平板ラッカーは使用せずアラビアゴムを含む溶液と水のみを用いる簡易的な制作方法であったが、リトグラフの原理である水と油の反発作用を利用していることが十分にわかるものだった。とはいえ、参加者が言葉だけではなく、実際の道具や刷見本が目の前で展開され説明を受けることにより、これから行うリトグラフ版画制作の全体像を知ることができ、制作への不安ではなく興味関心や期待を高めることができたと言えるだろう。

#### まとめ

「版画ボックス」を用いて版画について説明するのは、版画の全体像的な知識を得るのに適していると思われる。また、これまでの筆者の経験から言えるのは、個人が把握できるサイズの箱の中に道具が綺麗に収まっていることで、未知なものに対する心理的圧迫を軽減しているのではないだろうか。物が多すぎるとそれだけで、情報過多となり、興味が削がれてしまう経験は、だれしもあるだろう。その点「版画ボックス」はぱっとみてわかるという点に留意し、物の選定とレイアウトをしている。ただ現時点で、すでに改善すべき点が2つある。1つは銅版画とリトグラフについては、制作に最も重要なプレス機の説明がないという点。これには、写真があると良いという意見をいただいている。2つ目は「版画ボックス」を教材としてどう使用するかである。すでに上記したように、制作の導入として使用し、その後、各版画技法をつかった制作を行えると、理解が深まりなお良いだろう。これについては、鑑賞の補助として使用することも考えつつ、今後の課題としたい。

現在、どこでも美術館のアウトリーチは継続しつつ、並行してリニューアルオープンを期に2019年度よりボックスの貸出事業「どこでも美術館ティーチャーズ+」を開始した。これは小学校や中学校などの先生を対象に、これまでに制作してきたボックスのいくつかを貸出すというものである。「版画ボックス」の小中学校への貸出は、2020年度より開始する予定である。今後の貸出を考慮し、版画の専門家でなくても、「版画ボックス」で使用されている技法について説明するための冊子などの制作も行いたい。

(うえのまほ 福岡市美術館学芸員)

#### 〈註〉

- (1) 鬼本佳代子「休館中におけるアウトリーチ活動「どこでも美術館」について」『福岡市美術館 研究紀要第7号』(福岡市美術館、2019年、pp.1-6)



## 【資料紹介】 満州の甲斐巳八郎 雑誌『協和』掲載挿絵・執筆記事⑤

中山喜一郎

### 解 題

第163号（昭和11年2月1日発行）から第180号（昭和11年11月1日発行）までの記事と作品を掲載している。第180号にはあとひとつ挿図掲載の記事があるが、紙面の都合で次回にまわした。

「満州郷土画譜」シリーズは順調に連載を重ねているが、No.176〔満州郷土画譜64 熱河避暑山荘〕に関しては印刷のインクがほぼ飛んでしまっており、どのような図であったかがわからなくなっている。この作品が掲載されている第174号の原本は国立国会図書館に所蔵されておらず、今回複写した復刻版（龍溪書舎・昭和58年）以外の状態を知らない。ただ、復刻版と原本との比較から判断すると、復刻版ゆえにそうなったわけではなく、そもそも原本の印刷に問題があったのだろうと考えられる。

この頃の『協和』をめくりながら巳八郎を探していると時折ハッとする。数年前に巳八郎が手掛けていた読者投稿などの記事の小さなカットに非常にタッチの似た図が散見されるからである。市丸久という画家で、スピード感のある線や人物のデフォルメなど、あきらかに巳八郎の影響を受けている。市丸は、この年に巳八郎が中心となって結成された「パンプタオ集団」（パンプタオは満州の郷土人形「搬不倒」）という画家グループにも名を連ねている。4年前の昭和7年、大連の三越で開催された「黄塵社」という在留日本人画家のグループ展に巳八郎は若手画家として参加出品した。「黄塵社」の中心は『協和』での先輩画家伊藤順三だった。前回の連載で伊藤の挿絵が『協和』から姿を消したと書いたが、伊藤のあとをついだ巳八郎のうしろにも新しい人材が育っているということである。

巳八郎が画家集団の名を「パンプタオ（搬不倒）」とした理由は、今回紹介している「満鉄沿線郷土玩具案内」というシリーズをみればよくわかる。No.168〔満州郷土画譜56 風箏〕では巳八郎は文章を書いていない。満州の風を解説しているのは須知善一で、彼が満鉄沿線の郷土玩具をレポートし、巳八郎が挿図を描いたのが「満鉄沿線郷土玩具案内」である。須知善一は、戦前、戦中の満州で活躍した実業家で、玩具や煙草の蒐集家として名をはせ、川端康成とも交流のあった人物。その膨大な収集品や著述の一部は塩とたばこの博物館に所蔵されている。そんな須知と二人三脚で取材し連載したシリーズによって、巳八郎は満州の郷土玩具に深く傾倒し、グループ名を「パンプタオ集団」としたのだろう。会津の郷土玩具起き上がり小法師に似て、何度倒されても必ず起き上がる搬不倒とは、いかにも巳八郎らしい。

なお、この年の9月18日に巳八郎は芳夫人との結婚を届け出、翌年長男が誕生する。

（なかやまきいちろう 福岡市美術館 館長）

### 凡 例

- 1 甲斐巳八郎の挿絵や記事が掲載された『協和』の号数（発行年月日）を見出しとし、掲載順に配した。掲載ページは省略した。
- 2 自筆記事、挿絵や作品には通し番号をつけてNoで示した。最終的には、Noは『協和』に掲載された全作品点数とほぼ一致する。
- 3 活字化されたタイトルや署名などがある場合は、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や署名があり、解読可能な場合は「」で記した。
- 5 ルポルタージュなどの自筆記事は、タイトル等のあとに全文を掲載し、挿絵をそのあとに配したが、紙面の効率上、先に挿絵や写真等を掲載する場合もある。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、グラビアページの文章以外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。明らかな誤植は（ママ）としたが、意味が通じる範囲で訂正しなかった。
- 6 作品や記事の理解の助けとなる情報、語句解説などは、適宜＊印で記した。
- 7 挿絵は原寸ではなく、それぞれ縮尺は異なる。
- 8 原本が縦組の場合も、本稿では横組とした。

第 163 号 (昭和 11 年 2 月 1 日発行)

No. 165 [満州郷土画譜 53 燈節]

元宵節とも言う。大体正月の十三日から十七日迄が燈節気分で、元日を大人の正月とすれば十五日は子供の正月である。家ごとに典雅な灯籠を吊した夜は絵を見るように美しい。街には龍燈、高脚等がねり歩き、爆竹を鳴らして勢をあげる。

この日は元宵という白玉団子に白砂糖にくさぐさの果実のはいったのを食う習慣があるが、元宵団子はわれわれが食っても非常にうまいものである。

燈節のはじめの日、十三夜を俗に上燈と言ってこの日から燈火をつけ、十四夜を試燈と称し、元宵の前夜というところで相当に油の乗った日、十五夜は元宵又は上元節と言って燈節の中心の夜、十六夜はもと落燈の夜として燈節の終りであったが、今日では十六夜は十五夜に次ぐ賑やかさを呈し、十七夜が落燈又は収燈と言って燈節を終ることになっている。

満州の燈節は何と言っても奉天が一番で新京、鐵嶺が次に賑っているようである。大連でも同樂會の踊りが街をねり歩いて満人たちは驚喜してこの日を楽しむ。燈節二三日前の奉天城内は満州郷土品の粋を蒐めた観があり、大変な賑いである。燈節五日間を踊り歩く柳粋と和尚の面を被ったエロチックな踊りが忘れられない。巳八郎

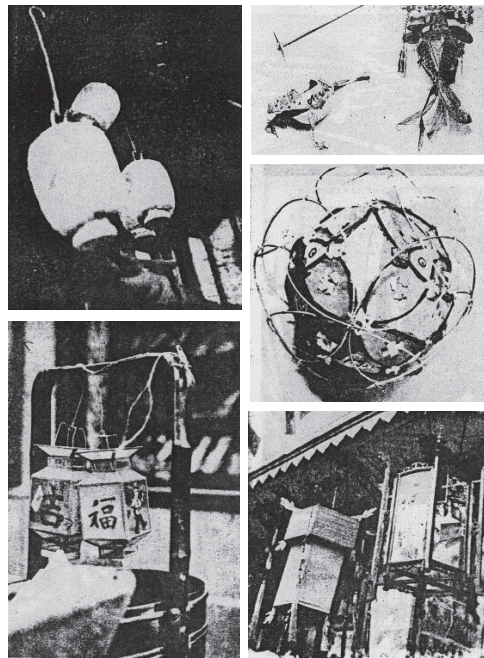
No. 165-1 「元宵の前日 巳八郎」



\* 龍燈は長崎くんちの龍踊りを想像すればよいだろう

う。高脚は竹馬を直接足にくくりつけ、芝居の扮装などで踊る。以下の写真 5 点も巳八郎撮影と思われる。

No. 165-2~6 (写真)



第 164 号 (昭和 11 年 2 月 15 日発行)

No. 166 [満州郷土画譜 54 小豆]「巳八郎」





＊画面上下に小豆や積み荷、税票などの写真をコラージュしている。ページ全面が絵画作品となっており、文章がないので作品の内容が分かりにくい。納税のために運ぶ小豆の荷車の上で、竹槍らしきものを構え、賊から荷を守っている農民の若者なのだろうか。

#### 第165号（昭和11年3月1日発行）

##### No. 167 [満州郷土画譜 55 露天市場風景]

入歯の古物、忍術伝授所、のぞきからくり、牛馬豚の臓物、ライオン歯磨の空缶、脚のない机と数えあげたらやり切れぬ。およそ人間の生活に必要なものの必要でないもの何でもある。

闇のグロテスクな方面も露店市場をとりまいて入歯の古物以上の花が至るところに取引される。闇から明るみに引出されてとてつもない場所に第何号という看板が日毎にふえてゆくが、そのしたから次々に新芽が出てくるところが露天市場らしい。しかし此処にも時代の動きは見逃せない。三、四年前には日清戦争ののぞきや一銭活動写真が何時行っても賑やかにやっていたが、もうなくなった。

巳八郎

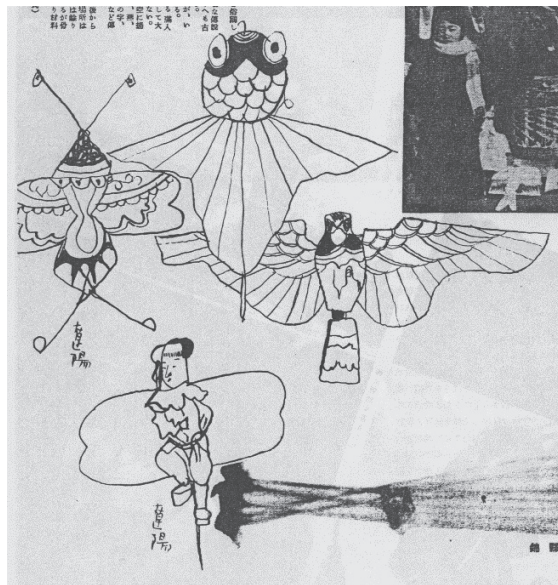
##### No. 167 「巳八郎」



＊写真4点にはそれぞれ題名がある。上から「カンタンナクルワ」右下「ノテンノセリウリ」左上「ヤスシバイ」「ゾウモツヤ」画面を観察すると、あらかじめ写真や文章の位置を決めておいてから素描を描いていったことがわかる。

#### 第166号（昭和11年3月15日発行）

##### No. 168 [満州郷土画譜 56 風箏]「遼陽（2カ所）」



＊記事末尾に括弧書きで「絵は甲斐巳八郎・説明は須知善一氏」とある。「満州郷土画譜」シリーズで巳八郎以外が記事を書くのは初めてである。須知善一については冒頭の解題を参照のこと。

#### 第167号（昭和11年4月1日発行）

##### No. 169 [満州郷土画譜 57 補衣裳]

山東の女が街頭に出て働くのは殆ど稀であって、乞食の外は正業として見らるゝものに補衣裳があるだけではないだろうか。大連のような工業地では女の内職は麻袋縫い、落花生の皮むき、豆撰り、米撰り、燐寸工、小豆の撰別等もある。しかしこれらは通りがかりに見ることは出来ない。日本内地のように、殊に北陸の一带は行商人の全部が女であるのに反して、支那、満州の女は街頭に出ない。支那の歴史のなかには相当に世知辛い時代もあったろうに、根強い因襲はまだまだ女を本質的には社会の表面に出場させるには至らない。補衣裳などもせいぜい大



連か奉天だけのもので、女が仕事を求めて街頭に出るなど最近のことに思われる。 巳八郎

No. 169-1 「巳八郎」



No. 169-2~4 (写真3点)



＊女性の社会進出に対する巳八郎の進歩的な考えが窺われる記事である。彼が撮影したと思われる写真3点のうち2点は印刷状態が悪く、暗部が潰れているが掲載した。記事には「補衣裳」という仕事に関する具体的な説明がなく、素描や写真でも判然としない。街頭で通行人などに声を掛け、衣服の破れなどを繕って手間賃をもらうのではないかとと思われる。薄い紙質のために素描の白地に次ページの文字が反転して映り込んでおり、これはどのように複写しても消えない。

第168号(昭和11年4月15日発行)

No. 170 [満洲郷土画譜 58 街頭写真屋]

こゝにはまた時代遅れに見えて然うでない超スピードの写真屋さんがある。物凄い透視画流のバックを張りめぐらし、写真機の横腹には見本が広告され、たった十分で出来、一枚十五銭というベラボウに安い値段である。これなら通りすがりの苦力から飯進上でも一寸奮発すれば写真が撮れるわけ、しかもつらしい顔をしたのがヴェニスのバックを背に瞬き一つしないでかしてまっている図にぶつつかる。

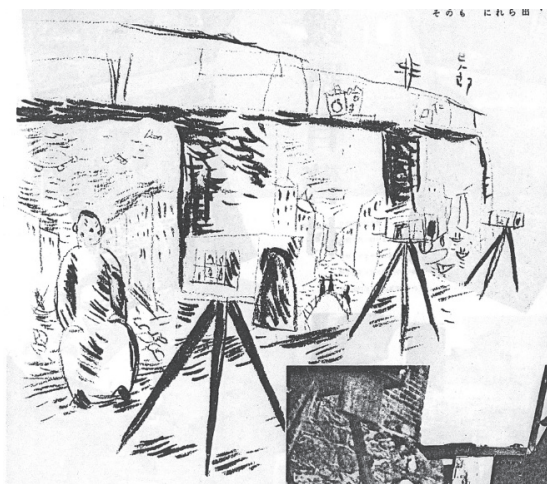
写真屋さんは写真機のなかに手をつっ込んで現像も焼付もする。何もかもが手の方ンでやってしまう。出来上がったものは大したものではないが、安いこと、時間の早いことではそこら辺の写真屋さんよりも正直である。 巳八郎

＊前号紹介のNo. 148 [満洲郷土画譜 36 影絵芝居]の木戸銭が十銭で、カレーライスや蕎麦一杯の値段におよそ相当すると書いた。そこからすれば、一枚十五銭の肖像写真撮影は確かに安いと思われる。「苦

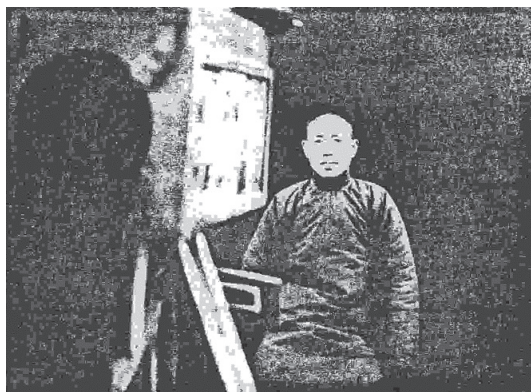


力から飯進上」の「飯進上」は直訳すると「メシをくれ」というような意味になる。おそらく当時満州で使われていた俗語だろう。日本兵が使う「飯進上」という言葉を頻繁に聞いていた中国人が日本兵を指して使っていたのではないかと考える。つまり「苦力から日本兵まで」のあまり裕福ではない人々ということだろう。

No. 170 「巳八郎」



No. 170-2.3 (写真)



## 第 169 号 (昭和 11 年 5 月 1 日発行)

### No. 171 [満州郷土画譜 59 新粉細工]

糝粉とも書かれてあるので何れを用うべきか？  
粳米の粉を水に捏ねて蒸し、餅の如くついたもので  
魚や小動物、人形を赤黄青の三色位で色づけ、縁日  
などに日本でもよく見たものである。我々の子供の  
時分には人形の上から白砂糖をふりかけてくれたも  
のがあって二、三分とは持っていないで喰ってし  
まったものだ。

満州の新粉細工には食うのはなさそうだが、ヘラと  
ハサミを使ってうまいのになるとお客の注文のもの  
を即座につくってくれる。恰度飴細工とおなじよう  
なもので、お客は子供だから凝ったものはないが、  
芝居人形や神様など、旗やら髯など紙に色どったの  
や糸くづをくっつけたのがある。全満至るところに  
見られるが、冬から春にかけて多いのは、冬季は土  
が凍って泥娃娃（泥人形）や撥不倒（張子人形）の  
製作が困難だからではないかと思われる。しかし泥  
人形つくりと新粉細工つくりとは全々別人ではない  
かと思われる。写真は大连の後宮で撮したもの。

(資料は須知善一氏・巳八郎)

### No. 171 「鐵嶺の糝粉細工 巳八郎」



\* No. 168 と同じく須知善一との共同作業による記  
事となっているが、今回は巳八郎が執筆している。  
ひいき目ではなく、記事としてのおもしろさや文章  
のやさらかさ、執筆者の個性が感じられる視点など、  
両者の文章には相当の開きがある。したがって前回

は須知が得意とした満州の郷土玩具に関する記事ということで執筆を譲ったが、今回は「資料は須知善一氏」と巳八郎が書いているとおり資料の提供協力にとどめたものと考えられる。

#### 第 170 号（昭和 11 年 5 月 15 日発行）

##### No. 172 [満州郷土画譜 60 両擺兒頭と花盒底鞋]

満州の風俗ばかりでなく漢民族の風俗殊に服装に至っては五六百年も遡ると皆目見当がつかなくなる。満州旗夫人の結髪である両擺兒頭と、鞋である花盒底鞋も満州旗人のもので漢民族のもでないことだけはたしかだが、何時の頃からはじまったものかは分からない。即ち満州旗人特有のものはツングース族のものであるから、この二つが清朝以前からの習俗であることは考えられる。両擺兒頭は日本の丸髷の如き結髪的一种で、髪を左右二つに分けた高いものものしい恰好をしている。図にある二つの両擺兒頭は髪ではなく帽子のように髪の上に蔽さるようにつくられたものである。花盒底鞋は日本のゴボゴボの如きものか、これも漢民族の纏足でははけぬ類のものであるから、明らかにツングース族のものであろう。低いので一寸、高いのは三寸五分からあるのがある。足のはいる布には刺繍を施し非常に美しいものである。高くなっている台は紙もあるが、布を何十枚も根気よく縫い合わせたものゝ方が多い。この布の上は白い塗料でぬられ、一見木細工を思わせる。両擺兒頭の方は四、五年前迄は時々見ることが出来たが、この頃は祭礼の時にでもうまくぶつつからねば見ることが出来ない。花盒底鞋に至っては皇室の儀式の時でもなければ殆ど見ることとは出来ない。資料は須知善一氏・巳八郎記

＊「両擺兒頭」については様々な写真が残っており、巳八郎の素描と比較すると頭頂部水平部分の左右幅にかなりの違いがある。この図は実際の人間ではなく衣裳を着せた人形をスケッチしたようにも思える。「花盒底鞋は日本のゴボゴボ」と書いているが、これはぼっくり下駄（形は花盒底鞋と上下逆）のことと思われる。記事の末尾にある「皇室の儀式」は当然日本の皇室ではなく満州国の皇帝溥儀とその後である婉容夫人の皇室である。昭和 11 年（1936）

当時、婉容（1906-46）はすでに阿片中毒に冒されていたが、そうした噂が人々の間でも囁かれていたかもしれない。

##### No. 172 「巳八郎」



#### 第 171 号（昭和 11 年 6 月 15 日発行）

##### No. 173 [満州郷土画譜 61 撫順城]

新緑に蔽われた永安橋付近の社宅街から、運河を渡ると鮮人部落にさえぎられて直ぐ撫順城がある。突つきの楼閣に資本主義仁丹の広告が貼られてあるのは面にくく、折角の古城の面影も台無しにされている。城内はとりたてて何一つ拾うべきものなく河一重隔てた炭鉱街の殷盛に較べて壁落ち軒々の傾くがまゝになっている城内のさまは余りにも極端な対象ではある。

城内を北に通るぬけると百米足らずの山があり、中腹には観音閣、山頂に古塔があるが、何時の頃の



ものか明かではない。撫順城は盛京通志に「城東(奉天城)八十里旧名撫順城明洪武二十一年設千戸所亦曰撫順関云云」とある。巳八郎

#### No. 173 「撫順城」



＊この記事の4年前に満州国建国に反対する抗日ゲリラによって撫順炭鉱が襲撃される事件があり、操業が一時停止している。その報復として日本軍による住民の惨殺もあった。また戦後には撫順にあった政治犯収容所に溥儀が収監されている。

#### 第172号(昭和11年7月1日発行)

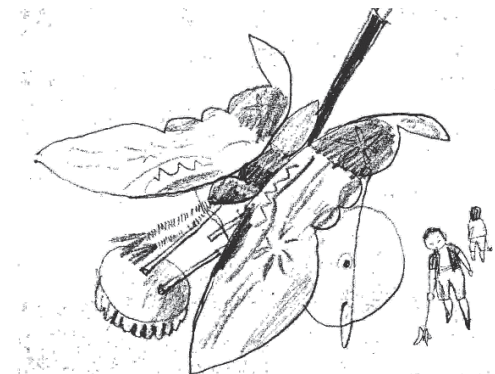
##### No. 174 [満州郷土画譜 62 プリキ玩具]

子供が動かぬ、物言わぬ玩具よりも、動く音のする玩具を欲するのは何処の国も同じこと、泥人形ばかりだった満州にボツボツプリキ細工の玩具が現れて来たのは子供の心に投じた自然の要求であろう。現在満州人の手になるプリキ玩具は、プリキとエナメルという新しい時代の材料ではあるがまだ民族心理に投じたものであり、郷土玩具の匂いを失っていない。

満州人のなかでも北方農村や蒙古人のように自給自足を営んでいるところでは、児童の教育に玩具の重要性など考えられていない。それでまだ満州ではプリキ玩具に限らず、玩具の製作者の存在をゆるさない。因にドイツや日本からプリキ細工は輸入されているが、満州の民族性にぴったりのものはなく、まだ手内職程度に止められている満州人の手に

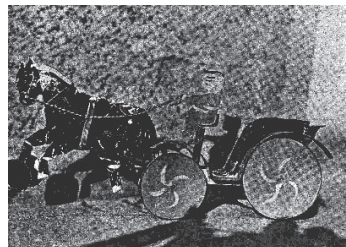
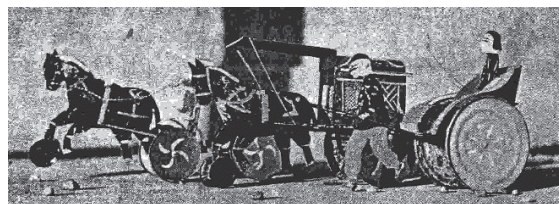
なるプリキ細工の方が面白く、満州の子供にも親しまれているのではないと思う。尤も写真にある車や蝶は一箇国幣一毛銭である。(写真は須知氏が鐵嶺で蒐められたもの、文は巳八郎)

#### No. 174 「なし」



＊写真2枚は巳八郎の撮影ではないかもしれないが、プリキ玩具の参考として掲載しておく。

<参考>



#### 第173号(昭和11年7月15日発行)

##### No. 175 [満州郷土画譜 63 荷包]

五月五日は満州でも端午節或いは夏節と言って日本でやる厄除の菖蒲など門戸に挿すのは、やはり満州の方が本家らしい。しかし日本なら五月五日は男の節句とされているが満州では男児の福運を祈るだけには考えられていない。節句の行事ごとくが魔除に尽されている。軒に吊す艾葉に桃、門猴兒(本誌郷土画譜三七号参照)すべてが生活と健康をおびやかすところの邪気を払う魔除である。荷包は男女児の晴着の胸や袖、腰にさげて悪魔をよせつけ

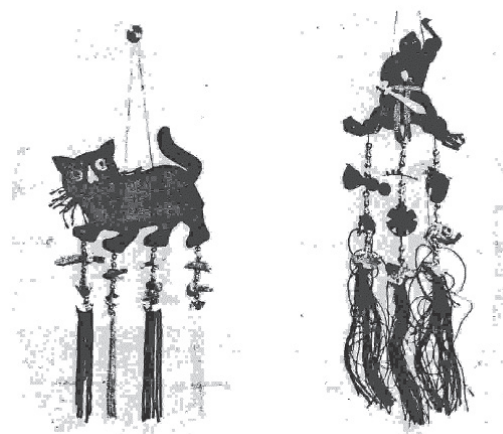
ないというのである。美しい絹布に絹糸、硝子玉などでつくられたものが多く、天津あたりではレーヨンで五の動物や虎などを巧につくったのが市場に出ているが、今まではすべて家庭でつくられたものである。(資料は須知氏蒐集 文は巳八郎)

No. 175 [巳八郎]



\* 荷包を辞書で調べると小銭入れや財布、きんちゃくなどの意味が出て来る。現在流通している荷包の形状は飾りなどがほとんどなくポーチに近い。しかし、図に示された女の子が胸からさげている荷包は実用というより純然とした魔除けのための飾りに見える。写真3点が掲載されているが、文末にあるように須知善一蒐集の資料で、撮影も巳八郎ではなく須知と思われる。参考として3点のうち2点を掲載しておく。これも袋状になっている部分が見当たらず、実用に供さない魔除けの飾りなのであろう。

<参考>



第174号(昭和11年8月1日発行)

No. 176 [満州郷土画譜 64 熱河避暑山荘]

しっかりした建造物の背景があったら奈良そっくりの気持がある。目にしみいるような濃い緑の芝生が、かすかな起伏をうねらせて遠く鹿が戯れ、真直ぐな松樹の頂へんには鶴が巣をつくり親鶴は外敵の襲撃を見守って大きく青空を飛翔している。山荘の外壁十六支里の石垣は小山の屋根をぬうて、見失うばかりの広さを思わせる。

ここは湯玉麟が一生の傲華を誇った名残の地としては、湯も金を蓄えることのみにアクセクして、何ら省られてないことが情なくなる。日本軍の飛行機襲撃に備える為に、見事な地下室を残していることからしても、如何に彼が我欲にのみ強かったかが窺えよう。

山荘内の建物や造園その他には何一つ見るものはないが、山荘付近に散在する喇嘛寺と、重畳した山岳の城壁は素晴らしい。

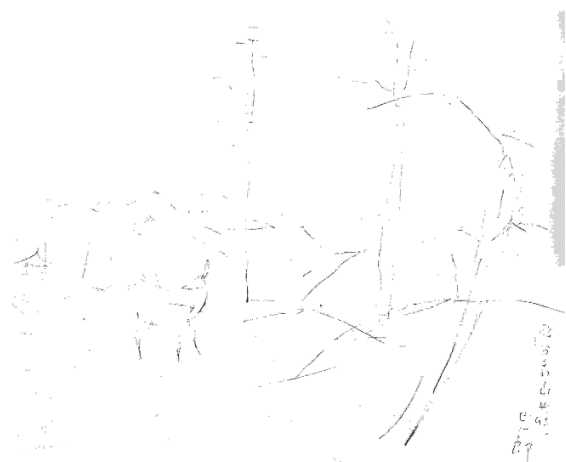
巳八郎

\* 湯玉麟(とうぎょくりん)(1871-1937)は、北京政府時代の1926年から満州国建国前後まで、熱河省の統治者だった軍人。1933年の日本軍の熱河進攻に際し、全くの無抵抗で天津に逃れ、その際に財産や阿片を二百台の自動車で運んだとされる。巳八郎の記事もそうした話を裏付けるような内容である。熱河省は現在の河北省、遼寧省及び内モンゴル自治区の交差地域に相当する。「喇嘛寺」、つまりモンゴル人が信仰するラマ教の寺院が山荘付近に散在するのはそのためである。素描に関しては印刷が非常に悪く、何を描い



た図様なのか判然としないがそのまま掲載する。また写真3点も巳八郎撮影と考えられるので掲載する。

No. 176 「避暑山荘 巳八郎」



No. 176-2,3 (写真)



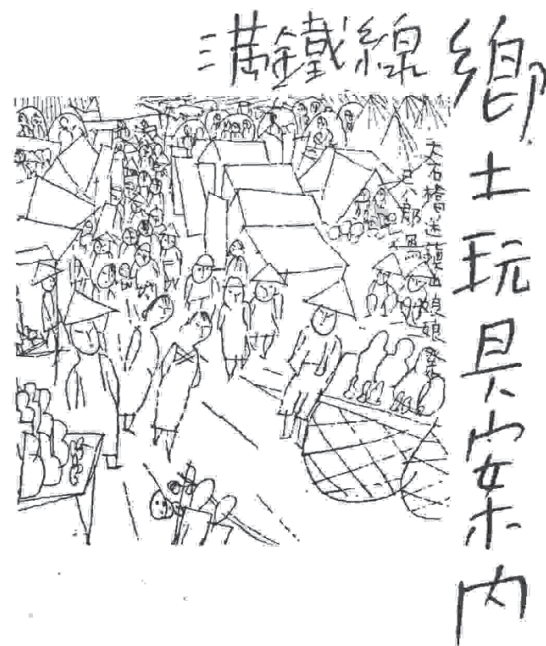
No. 176-4 (写真)



No. 177 「満鉄線郷土玩具案内」

＊これまで「満州郷土画譜」において巳八郎と須知善一によって紹介されてきた郷土玩具が、須知善一の執筆によるシリーズとして連載された第1回。タイトル文字やタイトル絵、挿図の人形などを巳八郎が手がけている。見開き2ページで、写真はなく玩具の姿はすべて巳八郎の素描による。

No. 177-1 「満鉄線郷土玩具案内」



No. 177-2 「大連」

No. 177-3 「大連の泥娃娃」 「大連」





No. 177-4 [金州の搬不倒]「金州」



No. 177-5,6 [復州の泥娃娃]「復州」



No. 177-7 [復州搬不倒]「復州」



第 175 号 (昭和 11 年 8 月 15 日発行)

No. 178-180 [満州郷土画譜 65 熱河の山]

人間の顔が同じ筋肉でも違って、その土地土地の特徴を遺憾なく備えているように、山の形も十里も離れると容姿が違って来る。尤もヒマラヤのように台湾から北海道に至る日本の長さよりも長い大山脈になると、山容もなかなか特徴を捉えるのに困

難だがこの辺ではその心配はない。初めての旅行者にも列車内から、そのクルクル変ってくる山容の変化が面白い。

ことなしに判然とすることだが、理屈で見るより漫然と見た目に映る自然の方が興味は深い。特にこの感を深くするのは葉柏壽から凌源、平泉までは割合変化にとぼしいが、平泉の駅を出ると直ぐ、山の姿は、似もつかぬトツコツたる岩石を頭のとッぺんに並べたり、四角な岩を行儀よく重ねたものと変わってくる。赤峯附近は沙漠地帯だから平泉、承德方面とはまた全く違って来る。岩はあっても角はなく、しかも岩は極く稀にしか見ることが出来ないで、屏風のような凸凹のない平たい長い山が沙漠の上を走っている。熱河省の山は大体に木のない山ばかりであるが、木のない山にしては変化多く、土地土地の特徴を備えていると思う。

巳八郎

No. 178「承德附近の山」



No. 179「凌源附近の山」



No. 180「赤峰の山」



\*No. 176 [満州郷土画譜 64 熱河避暑山荘] と同時期の取材に基づく記事と考えられる。熱河は日本

軍進攻後は満州国の行政区となり、大戦後の中華人民共和国政府下においても熱河省として存続したが、1955年に河北省、遼寧省及び内モンゴル自治区に分割されている。

第176号（昭和11年9月1日発行）

No. 181 [満鉄沿線 郷土玩具案内 2]

No. 181-1 [石に乗った鶏] No. 181-2 「泥人耍槓子」



No. 181-3 [エナメルを塗った近頃のもの] 「エナメル鶯」 No. 180-4 「泥娃娃」



No. 181-5 「大搬不倒 小搬不倒」



No. 181-6 [富貴有餘] 「搬不倒」

No. 181-7 [桃瑞献] 「搬不倒」



No. 181-8 「鯉魚臥蓮」



No. 181-9 [左図・松樹の龍の紙の龍尾]

\* 巳八郎が描いた玩具には、須知善一が本文で言及していないものも含まれている。また須知の記事に記されている玩具が、すべて図にされているわけでもない。須知の記事の書きぶりは総論的で技術面からのアプローチや評価が主であり、文章が先にあって玩具の挿絵を加えていったとは考えにくい。おそらくふたりにて現地取材した結果を、それぞれに持ち寄って、ひとつの記事としてまとめたもののだろう。



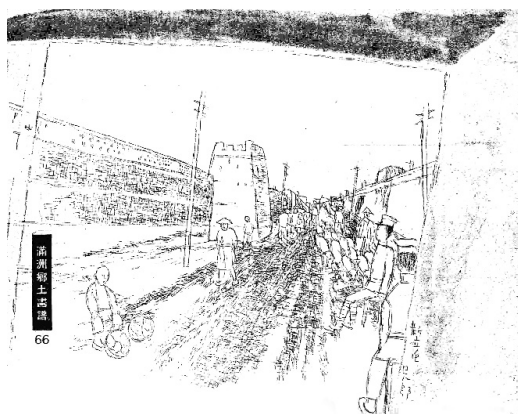
# No. 182 [満州郷土画譜 66 新立屯]

建設局の新立屯工事分区は南城門の外にあるが、石壁をめぐらし、防塁を築き、一寸百や二百の匪賊が小銃如きで攻めたてても、ピクともするものではない。この巖疊な石壁と言ひ、防塁が、嚴重な城壁を持つ城内の個人家屋にも一軒一軒築かれているのを見ると、よくよく昔から馬賊に縁の深いところらしい。恐らく満州の何処を歩いて見ても此処位ガッチリした城市は見当らない。馬賊でも出なければこれほどに嚴重な圍いを施す必要もないし、もと馬賊上りでもなければこんな思い切った家は建てられるものではない。

張作霖も馬賊から官界に踏み出しの頃は新立屯に居を構えていたと言われているし、その後も奉天軍閥の諸将?の妾宅或いは隠れ家が多かったという。普通商家もこれに倣ってか、それともやはり馬賊あがりか、兎に角石壁で疊みこまれた家ばかり、わずかに城内中心の盛り場のみが、例の一本棒の突ッ立った天幕張りの小店で賑っているきり、真夏の陽の下であったせいもあるが、ヒッソリ閑として、旅行者にはウス気味わるい街だ。 巳八郎

＊新立屯は昭和 15 年に仮営業が開始された満鉄高新線の駅で、この記事が掲載された昭和 11 年当時は、南城門の外側で建設中だったことがわかる。また現在の中国にも同地に同名の駅がある。中華民国初期の軍閥政治家である張作霖は、この年 10 月に起こった革命勢力放棄の鎮圧に成功し、清朝が滅び、中華民国が成立した翌年には中将・陸軍師団長になる。

## No. 182 「新立屯 巳八郎」



## No. 182-2 [現在建設局工事区になっているもとの志那兵營]



## No. 182-3 [城内にある個人家屋の防壁]



第 177 号 (昭和 11 年 9 月 15 日発行)

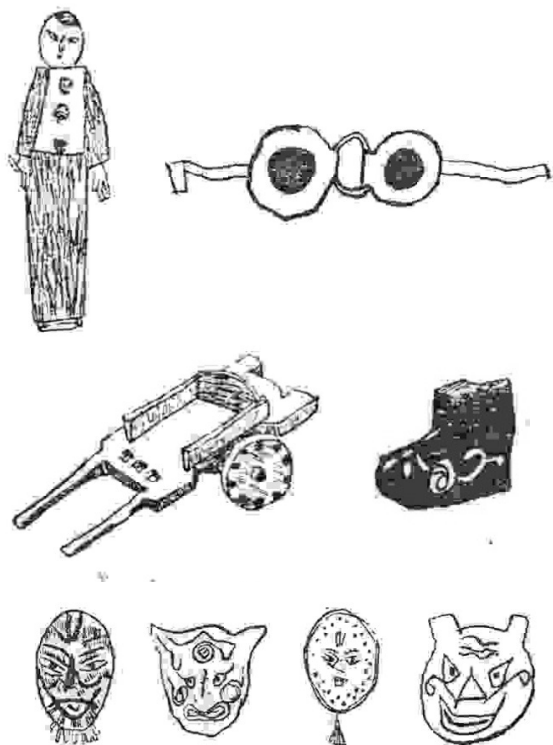
## No. 183 [満鉄沿線 郷土玩具案内]

No. 183-1~4 [大石橋在で製作される小型搬不倒]  
[牛莊方面でつくられ大石橋で売られる泥娃娃]





No. 183-5 [ 替身 頭は張子か卵子のからを用い、身体は高粱に紙を張っている ] No. 183-6 [ 供眼鏡 ] No. 183-7 [ 木の馬車 ] No. 183-8 [ 供鞋 ] No. 183-9~12 [ 仮臉 色は黒、赤、緑、黄いろいろで形相のグロテスクに描かれてあるのが面白い ]



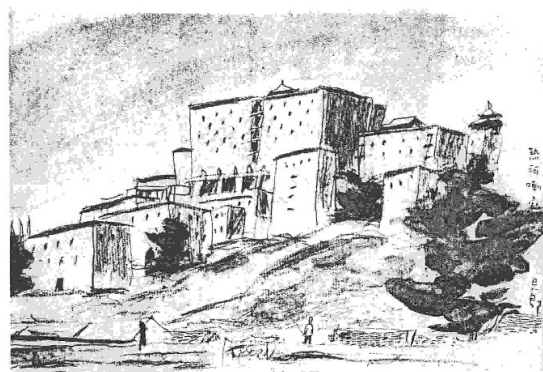
No. 183-13[ 大石橋型の代表的なもので大型の搬不倒 ] No. 183-14[ 蓮の花を抱いた (蓮生貴子)、最も大型の泥娃娃で泥が柔らかく薄いのでこわれやすい。これも牛荘方面で製作されて大石橋で売る ]



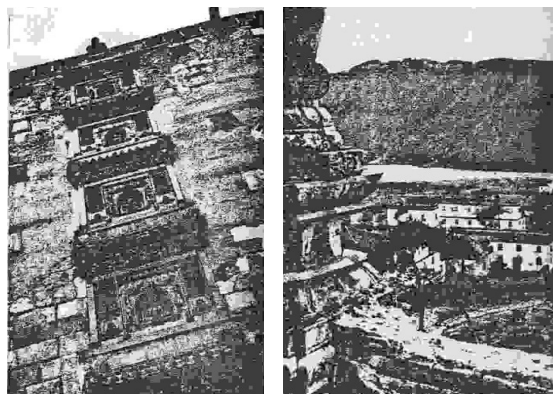
#### No. 184 [ 満州郷土画譜 67 熱河喇嘛廟 ]

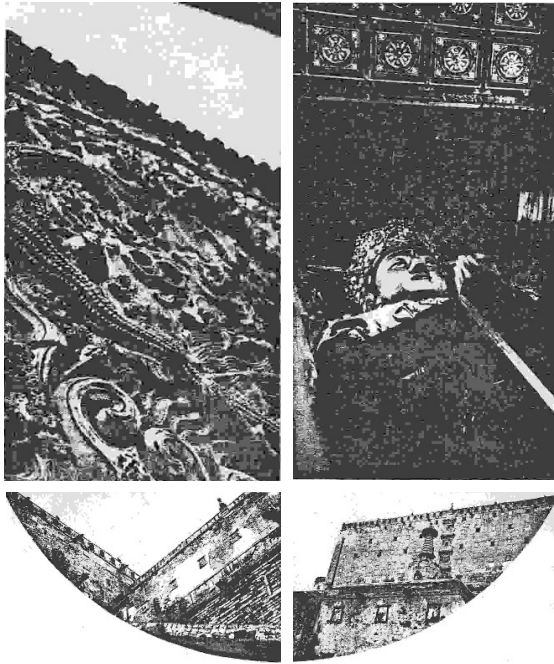
歴史の一頁をつつましやかに語ってくれる「呼吸の絶えた廃墟」は、同時にどんなに活を入れても力が出そうでない乞食を偲ばせるものがある。支那の城壁には今に時代から失われるであろう乞食か、洋車の佻しい姿が似合うように、此処の喇嘛廟にも直ぐ乞食が思い出されるのは、廃墟は文字通り何の役にも立たぬという現実感がそう思わせるのであろうか。こんな風に考えながら見ていると、つまらぬところのように思えてきて、どうしても第一の目的であった絵を描く気になれなかった。そこへはからず注文通りの乞食が現れて、喇嘛廟は、今迄の思いとは別物のような生氣を見せて来たのはどうしたことか。絵かきが絵を描く気持など全くとりとめのない、理屈ではどうしようもないものだ、これもあれも今更のように思ってしまったことであつた。巳八郎

No. 184 「熱河喇嘛廟」 巳八郎



No. 184-2~7 (記載はないが、巳八郎撮影と考えられる写真6枚)





＊途中に「新立屯」に関する記事を挟んでいるものの、熱河の避暑山荘や山々に続いて同地をとりあげた三度目の記事である。この地方への取材がかなりの成果を生み出しているとみてよいだろう。熱河の遺跡建築や美術に関する詳細な記録である五十嵐牧太『熱河古蹟と西藏藝術』(1942年・洪洋社)も、昭和11年から4年にわたる調査に基づいており、巳八郎の取材と時を同じくしている。正確な時期はわからないが、近い頃に発行された熱河の絵葉書が数多く確認でき、かなりの数の日本人が熱河の省都である承德を訪れていると推察される。巳八郎が描いた承徳の避暑山荘とそれを取り囲む外八廟がいほちびょう(寺院群の総称でほとんどはラマ教寺院)は、1994年にユネスコの世界遺産(文化遺産)に登録されている。

第178号(昭和11年10月1日発行)

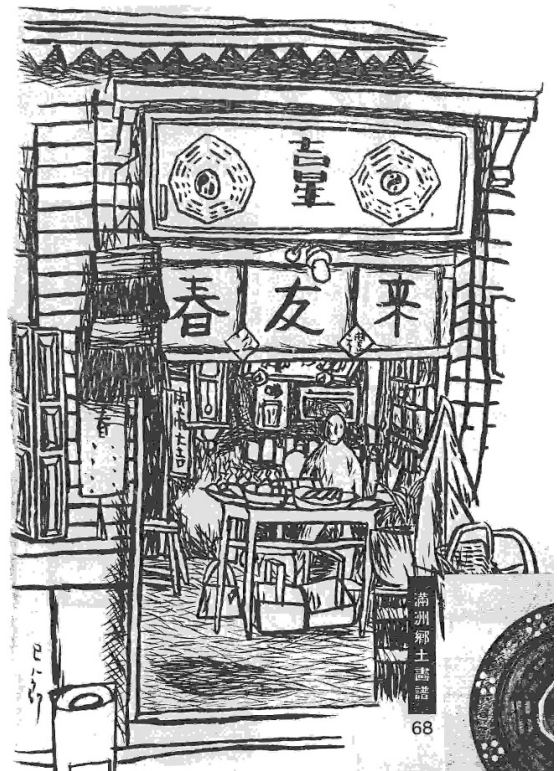
No. 185 [満州郷土画譜 68 八卦の鏡]

支那街を歩いていると軒下に径一尺から、大きなものになると横三尺縦一尺の、八卦を描いた鏡が至るところにかかっているのを見うける。八卦も鏡もそれぞれに魔除けとして使用されるものであるが、八卦の鏡は二つの魔除けが一つになった訳である。三叉路の突き当りの家には悪魔が集ると言った。「太公在此」の文字が表札よりもずっと大きな字でかか

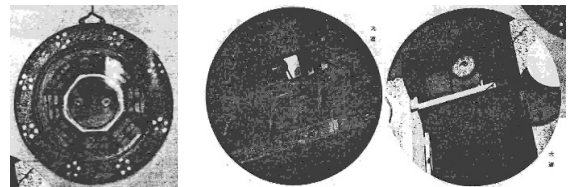
げられている。八卦の鏡もこれと同じ意味のものであろうが、向かいあった街筋にも八卦の鏡のかかげられている商家を、一町も歩いたら五六軒は見かける。するとその真向いの家にも必ず同じものか、ただの鏡か「太公在此」かが相対して、悪魔を払いのけあっている。日本でも軒にあげる魔除けとしては、古くから鍾馗の絵があるが、これはお寺の鬼瓦と向かいあった家に多い。

巳八郎

No. 185「巳八郎」



No. 185-2~4 (写真左から [奉天] [大連] [大連])



No. 186 [満鉄沿線郷土玩具案内 4]

＊前号では [郷土玩具案内] の後ろに連載番号がなかった。今号では4とあるので、単なるつけ忘れであらう。



No. 186- 1 [凧鳥]



No. 186-2~4 [上は牛莊、右三つは河北方面より来る泥娃娃]



＊同じページに自転車に乗る男の子からベルがぶら下がっている西洋風の風鈴のような絵があるが、これは別人が描いたカットである。また写真4枚も須知氏の撮影と判断できるので省略した。

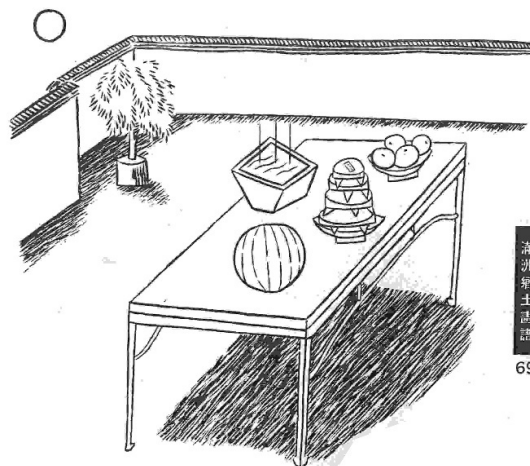
第 179 号 (昭和 11 年 10 月 15 日発行)

No. 187 [満州郷土画譜 69 仲秋節]

仲秋節は旧暦八月十五日、名月の日である。この日は「男不拝月、女不祭礼」と言って、元宵節が子供のお正月であるように、仲秋節は女の行事とされている。この日は商家では前半期の取り引き勘定を済ませる日で、金のない男にとっては厄日である。満州では月宮紙（兎の餅搗きに神々を配した稚拙な版画）を室内の壁に貼り、卓を院子に、院子のない家は軒先に持出して月を迎える神壇をつくり、月餅、果物などを供えて香を焚き礼拝する。月の出る頃になると爆竹をならし、室内ではやかましいドラ太鼓を叩いて月を迎える。果物のお供えのなかには必ず水瓜を使用し、北方或いは蒙古との接続地帯の漢民族は水瓜をこの日に真二つに割る習慣が今日まで残っているのは面白い。これは昔北方民族（主として蒙古人を指す）に苦しみられた漢民族の反感から来たものと言われ、水瓜は即ち蒙古人の替身である。北平で二つに割った水瓜を供えるのも今のと同じ意

味のものではないだろうか。写真の泥人形（兎兒爺）も北平のもので、仲秋節前になると玩具店から街頭にまで売られる。子供が部屋のなかに並べて遊ぶものである。巳八郎

No. 187 [満州郷土画譜 69]



No. 187-2 [北平で仲秋節に子供が遊ぶ玩具]



No. 187-3 [月宮紙]





＊水瓜は西瓜。西域から中国に伝わったものなので、蒙古人になぞらえることもあながち不自然ではないと思われる。兎兒爺はトゥルイエと発音し、月のウサギをかたどったもので、もともとは明時代に月を祭る泥人形として各家庭で作られたらしいが次第に子供の玩具になったという。北平は現在の北京。

No. 188 [満鉄沿線 郷土玩具案内 五]

No. 188-1,2 「丈一尺 刘春作」「丈八寸 刘春山作」



＊巳八郎は「刘春作」と「刘春山作」と書き入れており、作者は別々のように見えるが、須知氏の本文には刘（劉）春山のみ記述されるので、刘春は刘春山の間違いであると思われる。参考に、右図を説明した須知氏の記事の一部を記す。

（南台）駅から少し離れた部落に、劉春山と云う中年の人形作りがいる。主として型の大きなものを作っている。

泥娃々桃瑞、富貴百子とも称すべきもので丈八寸、右手に桃を持って、五本の指で妖気を払い、左手に牡丹を持って富貴を象徴した一挙兩得のもので、数ある満州玩具の中でも類のないものである。

第 180 号（昭和 11 年 11 月 1 日発行）

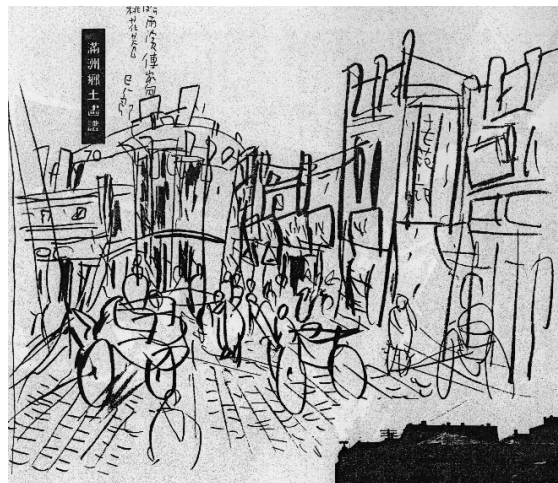
No. 189 [満州郷土画譜 70 舗道]

シベリア馬の大腿と御者の「チョツ」と呼ぶ胴太い声が、悠暢な響きを伝えてゆく哈爾濱の舗道である。氷点下三十何度の酷寒の下に、ツルツルに凍りついて光っている舗道は、何としても日本人では似つかない。裾さばきもなよなよと小きざみに歩く日本婦人では哈爾濱の舗道は硬過ぎる。鼻をアルコールで赤くした、鬚に埋った顔のロシア人に、ロシア文字の広告塔が配されてはじめて活々して来るものである。熊のように着込んだ交通巡査が、職務

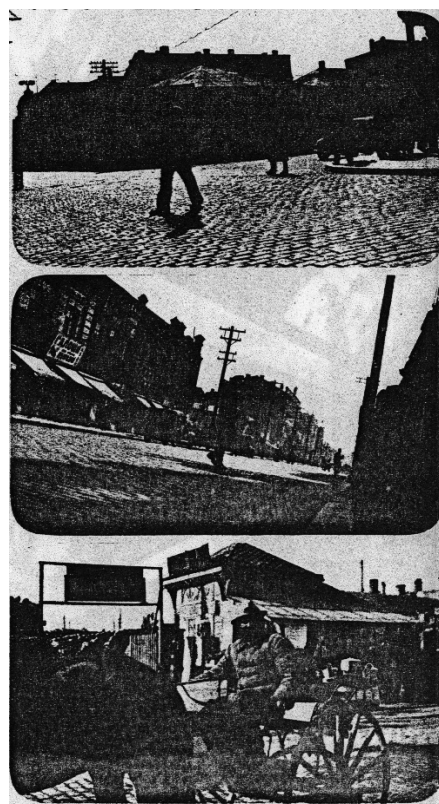
ほったらかしで通りがかりの坊さんに十字を切ってもらっている風景もロシア人の舗道である。キャバレーに夜をふかした酔っぱらい。ホテルを明方に飛び出した脚もとの定まらぬ連中には石畳光っていてまぶしくて足を掬われるから禁物だ。たしか活動で見たラスコールニコフが接吻したのも石の舗道だったように思う。

巳八郎

No. 189 「哈爾濱傳家甸 桃花巷 巳八郎」



No. 189-2～4（写真）



- (22) 本書影印本の「人物略解説」七三四頁に「石谷伊三郎 金沢在住蒐集家」とある。
- (23) 本書影印本の「人物略解説」七四二頁に「中島 金沢 美術愛好家」とある。
- (24) 山川庄太郎（一八七六—一九六一）。金沢の実業家。山川家の初代甚兵衛二代甚兵衛、三代庄太郎によって蒐集された古美術コレクションは石川県立美術館に寄贈された。
- (25) この茶事のごとは、松永耳庵『茶道春秋』（昭和十九年刊）、下巻・五一—六頁所載の「小田原掃雲台の盃蘭盆 七月十四日」にも記録されている。
- (26) この茶事のごとは、前掲書『茶道春秋』下巻・八—九頁所載の「畠山翁不忍池畔の朝茶 七月廿一日」にも記録されている。
- (27) この茶事のごとは、前掲書『茶道春秋』下巻・九—一〇頁所載の「小田原蝸殻庵名残 九月廿三日」にも記録されている。
- (28) 西脇清三郎（一八八〇—一九六二）。実業家。西脇銀行社長、小千谷銀行頭取、太陽生命社長などを歴任。
- (29) この茶事のごとは、前掲書『茶道春秋』下巻・一一—一二頁所載の「掃雲台口切 十月廿三日」にも記録されている。
- (30) 現在、M I H O M U S E U M所蔵の「宮嶋釜」。
- (31) この茶事のごとは、前掲書『茶道春秋』下巻・一二—一五頁所載の「三溪園の侘茶」にも記録されている。
- (32) 現在、福岡市美術館所蔵の「尾形乾山筆 花籠図」（重要文化財）。
- (33) この茶事のごとは、前掲書『茶道春秋』下巻・一六—一八頁所載の「掃雲台紅葉の会 十一月三十日正午」にも記録されている。
- (34) 正しくは「歩齋庵<sup>ほいつあん</sup>」と書く。歩齋庵は仰木魯堂の別号でもある。この時の茶事のごとは、前掲書『茶道春秋』下巻・二二—二三頁所載の「仰木歩齋<sup>ママ</sup>庵歳暮 十二月十四日」にも記録されている。

- (35) この茶事のごとは、前掲書『茶道春秋』下巻・二七—三〇頁所載の「天平茶会附松花堂三百年忌追福の釜」にも記録されている。
- (36) 現在、畠山記念館所蔵の「柿蒂茶碗（毘沙門堂）」（重要文化財）。
- (37) 現在、徳川美術館所蔵の「柿の蒂茶碗 銘京極」。
- (38) この茶事のごとは、前掲書『茶道春秋』下巻・三一—三三頁所載の「鈍翁追悼茶事—鹽原邸—」にも記録されている。
- (39) この茶事のごとは、前掲書『茶道春秋』下巻・三三—三四頁所載の「戸田一玄庵の茶事 二月連会」にも記録されている。
- (40) この茶事のごとは、前掲書『茶道春秋』下巻・三四—三五頁所載の「仰木魯堂老の夜会 三月十三日の夜」にも記録されている。
- (41) この茶事のごとは、前掲書『茶道春秋』下巻・三六—三九頁所載の「暁雲翁古稀自祝茶事 四月連会」にも記録されている。
- (42) この茶事のごとは、前掲書『茶道春秋』下巻・四〇—四二頁所載の「宗澄庵天神祭 四月廿五日」にも記録されている。
- (43) この茶事のごとは、前掲書『茶道春秋』下巻・四二—四四頁所載の「三溪先生追悼茶会 九月廿一日」にも記録されている。
- (44) 矢代幸雄（一八九〇—一九七五）。美術史家。美術研究所（現東京文化財研究所）の設立に参画し、昭和十一年（一九三六）に所長に就任。戦後は文化財保護委員、大和文華館の初代館長などを務めた。
- (45) 中村房次郎（一八七〇—一九四四）。実業家。硫黄鉱山を経営し、日本カーボン会長などを務めた。
- (46) この茶事のごとは、前掲書『茶道春秋』下巻・四四—四五頁所載の「有楽庵籌庵追慕 十一月七日」にも記録されている。
- (47) この茶事のごとは、前掲書『茶道春秋』下巻・四八—五〇頁所載の「加藤正義居士追薦 十二月三日」にも記録されている。

〈註〉

- (1) この茶事の内容は、松永耳庵『茶道三年』（昭和十三年刊）、中巻・一三二—一三六頁に記載される「三溪園田舎家茶事」の内容とも一致するが、耳庵はこの日付を三月二十八日としており、政斎の記録と相違する。
- (2) 西郷健雄、春子夫妻の住居であった。西郷春子は原三溪の長女。建物は現存し、日本料理店が営まれている。
- (3) 現在、東京国立博物館所蔵の「透漆金輪寺茶器」。
- (4) 現在、福岡市美術館所蔵の「布袋見闘鶏図」（重要美術品）。
- (5) 穎川美術館所蔵の長次郎作「赤染茶碗銘無一物」（重要文化財）。
- (6) 奈良の道具商、柳生彦蔵のことと思われる。この人物について本書影印本の「人物略解説」には、茶亭「春草廬」（現在、東京国立博物館敷地内に現存）を原三溪に幹旋した人物とある。
- (7) 慈光院（大和郡山小泉町）の誤記。
- (8) 依田忠一（一八七八—一九五六）のことか。昭和九年（一九三四）六月、吉野銀行、八木銀行、御所銀行との合併によって設立された南都銀行の初代頭取となった。
- (9) この茶事の内容は、前掲書『茶道三年』下巻・一〇二—一〇四頁所蔵の「三溪園春茶（一月十七日）」にも記録されている。
- (10) 現在、東京国立博物館所蔵の「杉木普斎作竹茶杓 銘亀」。
- (11) この茶事の内容は、前掲書『茶道三年』下巻・一〇五—一〇六頁所蔵の「大寒の夜会（十三年一月二十日） 仰木氏の歩蟻庵に於て」にも記録されている。
- (12) 海東要造（一八八七—一九五三）。実業家。昭和五年（一九三〇）に九州鉄道（西日本鉄道の前身）社長、昭和十二年（一九三七）に東邦電力株式

- 会社副社長、昭和十七年（一九四二）に中部配電社長などを歴任。
- (13) 現在、福岡市美術館所蔵の足利義持筆「布袋図」（重要文化財）のことか。
- (14) この茶事の内容は、前掲書『茶道三年』下巻・一一一—一一三頁所蔵の「三溪園花祭の茶 昭和戊寅四月三日 正午」にも記録されている。
- (15) 現在、五島美術館所蔵の「志野茶碗 銘梅が香」。
- (16) 現在、湯木美術館所蔵の「小堀遠州作茶杓 銘柏樹子」。
- (17) この小田原、箱根行の内容は、前掲書『茶道三年』下巻・一一八—一二二頁所蔵の「掃雲台 金銅花皿の茶会 附 強羅原邸の茶箱」にも記録されている。
- (18) 現在、梅澤記念館所蔵「高麗根来茶箱」。本品は令和元年七月に横浜美術館で企画開催された「原三溪の美術 伝説の大コレクション」展に出品され、三溪所有当時この茶箱内に収められていた茶碗等とともに展示紹介された。
- (19) 奈良・唐招提寺の千手観音像には光背化仏はなく、政斎は同寺本尊「盧舎那仏」を誤って「千手観音」と記したものと思われる。福岡市美術館所蔵の「光背化仏」（像高十二・七センチ）は箱に松永記念館の貼紙で「唐招提寺／光背小佛」とあり、その造形的特徴から同寺金堂盧舎那仏の光背千体仏の一つであることは確実である。松永コレクションには三溪の旧蔵品が少なくなく、この時三溪が持参した「千体仏」は、本像である可能性も考えられる。
- (20) 竹岡陽一（一八七六—一九六六）。実業家。松永耳庵の義兄（妻・一子の兄）。昭和十二年（一九三七）に東邦電力株式会社の専務取締役、昭和十五年（一九四〇）には同社の第三代社長に就いた。
- (21) 脇本楽之軒（一八八三—一九六三）、本名は十九郎。美術史家。東京芸術大学名誉教授。



寄附椅子間席二正義、神徳  
居士 穆々の一行 脇床にハ欽山百首  
冊子 青磁振出、丸炬、銀瓶  
汲出など備えらる 竹時絵

莫盆二 火入永徳四孝  
六曲屏風に構はれてある。お迎附に庭を降りる目黒の底地を俯瞰す  
る高台広い庭園を一本庵に入席する 瀾々たる寛

の水に洗身  
して 床ハ庵名の通り古寺円柱を床柱に用られし  
三疊台目 床にハ

定家卿色紙「八重葎しけるやとのさびしきに  
こそ見えぬ秋はきにけり」 釜古芦屋  
藏 炉縁時代、桑  
長爪 五徳与一郎「ママ」作

香合交趾  
狸 炭斗菜  
籠 羽大  
鳥 鈚張  
板 火箸桑  
柄

釜敷紙灰器  
港焼「ママ」 匙桑柄何れも時代よく然も  
佗にも麗しき物

お主人のお挨拶も学者らしく謙譲の態度の内に  
お炭 あり香合 拝見 交趾狸ハ名物堅物として作柄  
あり香合 釉色申分なき名器である

お炭後お懐石にハ 向鯛尾布メ  
岩圍甘す 器祥瑞八角  
見込舟ノ絵 汁合せみそ  
百合根 水辛 椀鶉真ジョー  
青根大根 口柚

焼物鮎鯉  
味噌漬 器ハ呉須赤絵  
花鳥兜鉢 煮物大根鴨  
花野菜 器織部、  
誰袖 手鉢、強魚鱧子塩辛  
志野四方 小鉢 八寸針カラスミ  
長芋短冊

外 湯吸物 香の物沢庵、  
味ぞ漬 器ハ朝鮮  
唐津 歪鉢、酒器青磁獅子フタタ銚子  
備前火鉢徳利 杯ハ祥瑞唐子遊  
在銘

菓子栗饅頭  
越後屋製 以上お出入線  
水の板前器物の何れも見事の物のみ  
針程の疵ケなきハお当家の立前 先代翁ハ完全無欠居

士と迄知人に知られし程  
美を撰ばれしこととて同品中にも粹を蒐められしを今日  
の当り拝見して故翁のお性格を偲んだ

中立後銅羅七点は、目黒の谷を  
遠く鉢山の峯に伝り 夜の寂寞を幽玄境に導く。再入席に床を仰ぐと

金欄手瓢  
形 花入に神楽園下  
二云椿の麗しく、水指木地  
曲 茶入大名物、  
志野ノ 丸壺盆紅花緑茶  
袋下妻綴子 茶杓利休作  
銘石黒

筒宗旦 宗 茶碗名物大阪  
堅手 宗甫箱建水唐銅合子  
蓋置  
遠州威帳 宗中箱 青竹引切  
茶碗ハ土屋相模守伝来ノ大名  
物。茶入は志野宗信所持、 銘石黒

より宗悦瀧川に伝る後藤重、松平下  
総守に伝りしと云ふ丸壺ノ王者である

金欄手と云ふ華麗なる花器を前に、伝来ただしき名器揃にて濃茶の服口を

終りお淡は省略され広間に動座を命ぜる。床にハ楚蓮  
香の 図箱に天玉遺事、都下  
名妓楚蓮香ハ白色無

比にして其ノ出る毎に胡  
蝶其の香を慕い翩翩たり」と 書院にハ光琳時絵  
野宮硯箱と云ふ善美尽せる佳人に名器  
古伊万里五艘船の名鉢に 果物の餐応を  
頂き、御

紀念品まで贈与され一同御厚意を謝し辞去寒夜の月ハ  
霞にとざされ 襟をうずむる寒さ  
を帰路につく

にて巧妙にあやつり巨巖をさ  
け下流に降る風情に折柄の  
寒山寺から声ゆる曉鐘に主客の感も一入深く  
初秋の多摩迹に

歸京  
す

△原さんについて 誌したいは、彼の十二年の大震災に、東京と共に横浜港ハ全域の惨害を受け、財界  
人も皆傾産の悲運に落人た。其際先生は一チ早く、多くの家宝を日本銀行に提供融

資を求め、絹糸貸易の資に当られ、其の再起に努力せられし事ハ、当時横浜財界人の多くが翁の徳をたた  
えしは著名である。亦或る有力な親友某が翁を訪い其の復興の至難を訴えしに、翁ハ其時写経に余念なき折  
とて、某に向い、人間の誠意ハ必ず貫徹出来る者である、只其の結果を杞憂し自らが阻止している、今から  
心を平心に明日正直に事態を先方に通じ得れば、神仏の加護により成果あるも、今私の書いている経文の一  
節を読誦するからと、コンコンと論され、某氏ハ之に力を得て辞去せられが、其後某ハ再来しお説に依つて  
邁進の結果死中に活を得ましたと翁の徳を謝されしと之に對し翁ハ、其際の写経を其の懇望により、装幀の  
上、予に亦其の容器を求められ、我ハ鉄刀木翁の筆になる、普門品の三字を  
螺鈿嵌し、之れを某氏に贈呈せられた。某氏とハ中村房次郎氏である。  
(45)

## ○有楽庵に於る 帶 追慕の茶 (46)

十一月七日夜

P 264

鈍翁亡かれ、三溪先生の亡後 茶の湯にも一抹の寂寞を 感じたのは多くの茶家に 同よふならんに今宵亦

兩翁に 高橋翁の為 翁に従い 守られし 宗芳夫人の 有楽庵で催された。予ハかつ 先立れし 追慕の茶 此の席にハ翁在世申招かれ し偲出 もある

招かれし一連ハ (松永お夫婦、魯堂夫婦 予に山澄宗澄庵主 六名)

寄附ハ 大徳寺 伝衣和尚 の一行 汲出堅手 振出など木地盆に 本席に入ると帶庵筆 白菊小色紙 二、曾抱香

雲志、漫期竹帛功、老 この五絶に翁心境はこもっている。  
来茶博士、林下嘯清風 懷石ハ向昆布キス黄菊 汁 焼茄子、 碗 海老ツクネ 隠元、 焼物  
合せみそ 胡摩豆腐

甘鯛 器 御本 煮物 海老芋 吸物 針シヨウガ 八寸 カラス身 漬物 胡瓜 酒器 宗和好 杯  
三島 焼鳥 莫大海 浅漬 仁清銚子

椿手六角 以上 小清の料理とお婦人らし  
染附捻 き思入深き馳走である

風炉 古岩屋 瓦 浪 釜 初代寒雄 香合 堆朱 香八重菊、 炭斗唐物 皆具にて お炭があり  
ヤツレ 金 胴メ 俱利 紙ネジ 菓子栗茶布メ

お道具ハ水指 備前 茶入 瀬戸 銘初雁、茶杓、遠州「あたらしい夜に月とおマ」をなくは  
壺 肩衝 歌銘 あはれしれらむ人に見せばや」

茶碗 古秋銘、この茶碗ハ伊羅保風の 若い 未亡人の手に 通人 帶庵主もさぞかし迹に残し  
鶯の床 荒作に面白味も深く 濃茶は練られ て死別哀惜をしのびて お淡

となる

水指時代 葉 茶入金輪寺、 護国寺 三笠ノ 松政斎作 茶杓、寒山寺静如和尚 茶碗非黙翁作  
鑑 溜塗 盆にて 静如和尚作愁眠 茶杓に深い哀愁

黒茶 替へ刷毛目 呼 干菓、不味好、 溜塗 盆にて 静如和尚作愁眠 茶杓に深い哀愁  
銘一輪 ツギ 山川 松葉 青海波

をひめられ、新作ゆかりの品々の取合せに、伝来名器にこだわ  
らぬ故人仕込の茶道真味もこもり追福にハ此上なきお茶を頂く  
お開きの間に 桂 山の墨絵 備前舟虫の花入に 投入られ 雑談と共に 長夜を過し お暇した。

## ○故加藤 正義 氏追悼茶 目黒一本庵 (47)

P 265

加藤犀水博士は養父正義翁の海運界に 多大の巧蹟を遺され 連日催され 参  
逝去せられて十七年 其の相伴に

列を得た お合客ハ (松永御夫妻 田中親美翁 八田富雄に予 )

地を入席す

本席床にハ

道、緋色紙「花の色は雪にまがいて見えずとも」釜は天、天猫、お炭ハ古籠、皆具皆大寂び  
梅の歌 香をたに匂え人のしるべく

香、ハ染附、天神祭ニ此上なき、懷石ハ小清の、季節の献立にて満服し  
牛 取合せ

向掛、宗中作二重切、花白藤、水指朝鮮、茶入薩摩銘、

茶杓、宗編銘柏樹子、茶碗針刻、伊羅保にて、お濃茶ハ専門茶商丈にあさやかなお手点と会お淡は省略  
話術の主人大主客一団と融和歓談裡に頂き

お開の間に、光、丹淡墨、其の妙手をたえ番茶水菓子の振舞後お厚意を謝し散云す

○三溪翁追福の茶 九月廿一日<sup>(43)</sup>

P 261

長兄が奥多摩野莊の鮎食場ハ、鮎の解禁を待たず、法を破り五月から数度  
なりしに七月二日にも、常連の暴食会が病勢不安の三、去る八月十六日と云ふに溪先人も遂に  
ありしが不帰の人となられ

益田大人亡き跡三溪翁の存在ハ、美術愛好家の其追福を兼ねての、魯堂の発願である。想えば去年

夏三溪翁又、無情迄出盧せられしに、感慨この上もない。参列者ハ、大人に由縁の左の

松永さん 田中親美、八代「ママ」幸雄、安田朝彦、小林古径、前田青邨、  
川面義雄 縣次郎「ママ」中村富次郎「ママ」及予の諸氏、何れも三ノ谷縁故の面々

一座は宛然食道菜のみ

青梅から、多摩の渡り梅の名所吉野村を過ぎ、旧街寒山寺を僅に下る河畔の一棟こ

そ、魯堂の閑居である。今日の集ハ三溪翁追悼の事とて、故翁の遺跡につい

ての想出咄し、画家連は絵画界に尽されし巧蹟をたたえ、美術茶道家はそノ

茶事に観識達観の衆に勝れしこと、永いお生涯の逸話などつきぬ内に香魚の

焼立は次ぎ次ぎに運ばれ、例により親美翁此際とばかりの飽食振り。ここで

思ひ出すハ、去る四月末三溪先人から会食に招かれ、当時今日の顔振であつたが、大テーブル上お自慢の中  
華のお料理にも親美翁一人群を抜いての美食 其頃既に三溪翁ハ健康勝れず、一同に対し

苦痛を感させまじと、ツツメて歓談食を共にせられしを、予ハ直感し、し退散を進めたが、

その後間もなく病の床に就かれ遂に再起を  
見られず永睡せられた悼ミ限りであつた

今日も親美氏親子は、十四尾つづも敗じとばかりであつたが、何れも、満服を抱え草

団子の、菓と共に次の間に

床にハ公、任下絵朗詠、「よのなかにあらましかわと思ふ人」  
なきかおほくもなりにけるかな

歌意、三溪翁を偲ぶの情切々たるものがある

花入、粉引に挿し、香鶯鶯、水指ハンネラ、一入蓋茶入、宗巨茶碗、伯茶杓、古織部  
野草を 野草を、座人作 飯飼、老加子 庵、と云ふ

奥多摩まで、三溪翁あらば其の侘びと共に、喜れる事ならん。猶、三溪翁から、魯堂の為其の

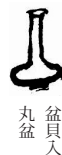
法華経、普門品を手写せられしを飾りしも供養ニ、此上なく贈られシ人、今はく、老兄、翁を  
第廿五 悼ふ遺縁とでも言ふべきか

この写経ハ昭和、佳ならざる。り三溪大人画に亦書に、奥多摩の仙境ハ、彼の清流の急流を多く  
十年六月日とあ なしである。 彼の樵人が筏を一本の竿



（台客は）松永耳庵翁田中親美翁  
魯堂兄予二村好古氏

お寄附二ハ 茶杓乱曲を賞揚 道弥作 汲出 萬古 茶台 乾漆 振出 祥 小口



棚上 時松翁 莨盆 火入 茶杓の文 小堀遠州公作名物茶杓乱曲を賞覽せしめ畢んぬ、節色合を  
もて名とし給へるは、甫公が乱舞の嗜み深くおわせし故

この一節を見出し給へることおほしく、さすて引く手のあや、自ら茶杓に置いて、これかれ故公の面  
影を偲ふべき千代の形見ならむかし、「なつかしこのひとふし」茶杓のみだれあいたる音色こもりて

昭和六年辛未年首 觀瀾益田鈍翁 茶杓乱曲ハ有馬山、曲舞ト共に  
于時八十四歳花押 宗甫（二本）の内の名物杓である

お主人のお迎え附にて入席

花入 古銅 銘をばふ、花 白玉 ナナカマド 花ハ 北海道の 釜 古唐屋 地紋  
象耳 八千代つじ 珍花 松竹梅

炭斗籠組 香合 青磁木瓜 火箸 金銀 羽 鶴 鉄ササゲ張振、灰器港焼、  
鰐 鶴模よふ 象嵌 匙石州好等々

翁の物柔な態度とお炭が終り一炷 後 香器 拝見すると型も目珍らしくであつた。お懐

石ハ

向 鯛昆布の 器 金欄手 汁 摘菜 椀 鴨の真煎 重箱 白魚筍、落 進魚 木の芽  
大根人參 丸紋 三州 生椎茸 木芽そへ 田栗

吸物 土筆、八寸 海老舟盛 香物 辛漬 器 志野 酒器 銚 德利 祥瑞 全備前  
寿のり 松葉松露 沢庵 四方 子 瓢 瓢

孟銀地双鶴木盃 菓子 春雨  
粉引、高取 羹

御献立も祝儀のお心入包丁は柏屋ならん。中立後合図ハ銅羅七点も谷間に  
響く

定長卿ハ

俊成ノ養子 後定家の生れ為 出家寂蓮法師 と伝れし人 自中暗心つかまつれと 被仰出候へば 染春早研候恐惶 敬白 三位人道上 定長

床 定長の「拾遺集御還事以、御消息の旨披露候処、尤不便早々被優免之由、内々御氣  
消息 色也 あしたつは霞をわけてかかえるなり、まよひの露地今日やはるらん

水指曲、茶入、破風簾「今ぞ見るのちの玉川たつねきて 宗尊親王の  
川 袋玉兎 いろなふる浪の秋の夕暮 お歌

茶杓、遠州作 茶碗、堀井戸 建水古銅棒の先 蓋オキ青竹

井戸は元信州 飯 城主堀大和守の蔵 茶杓 こそ寄附鈍翁消息との関連は言ふ迄もなく 温顔 そのま  
田 にて堀井戸と称 お取合のすべてが名品のみはお家柄とて まお濃

茶を練 一同お主人の 御老寿を祝し拝服して 廊下伝いに

巨勢、正筆 高士、清遊 蔵に浪 箱、花入 備前 花牡丹  
信 時絵硯 耳附

水指棚 宗、四方、少庵の棗 江岑 茶杓 時代 茶碗 雲、鶴、替  
南京赤絵 在判 牙 一入黒

干菓子 外 器 唐物 以上は 阿部夫人御代点にてお淡を頂き、なごやかに翁の  
茶談に目度度お茶に浴しお暇した。

○宗澄庵天神祭の茶 四月廿五日

P 260

桜散る春雨しきる今日浜町不問庵のお招きに馳せ参ず 黄塵深き浜町にも

今日の雨に都鳥飛ぶ雅庭に隅田川畔に風精を添る（いつも遅着の松永翁も早や先着  
合客はいつもの常連田中翁魯堂と

共に松永夫  
人の五客

寄附にハ 籬屋、が「輕妙の筆天神の画二 自由自在天」も廿五日の天神祭に適い 雨に潤ふ露  
立圃 飛び梅や唐まで お湯を頂き

活け、淡茶具ハ茶器金馬茶杓如心斎作銘雪けしき

茶碗伊羅保、銘黄鳥替塩筒「ママ」ふた置古梁、附などにて満喫した。寄附光悦尺牘普請手お

くれ云々の幅など、新席招客に対する深き感考など主人日頃の心掛ならば望

み得られぬものにて、ここに至りてこそ茶の妙味津々と湧き出て主客満足この上なく一夕の清雅を娛み退散した。

猶この新居ハ木津宗匠の設計にて我らにハ少々固すぎる感あり戦後大塚一葉女夫の手に移り服部山楓氏の茶事シバシバ催されている

魯堂兄の夜会(40) 三月十三日

P 255

七十五才なお矍鑠たる長兄も晩年唯一の茶趣味に今宵亦同好連を招く

(加人ひと) 耳庵翁お夫婦 田中さんに予 場所ハ母屋茶席)

床を見ると久保権太夫、即ち長閑堂の大横物二「尚々こけ清水少々むすび、帰りしままお茶あげ度明日久休老もお出し此頃ハなつかしく貴老まつ事に候 松老も八瀬

より帰宿とききします、おもいに花見とききします、かたらい、山を打越しよしの千本  
のほりしに、利休老なりしにゆき合ともになごりをおしめ、しばし草をむすびて 別れければ 「利休一

句 いつ迄もなごりはつきし吉野山 とかいければ わかれ候、さてさて 道六老人貴下 久保老(花押)」の

長文の消息も花にハ早けれど、いと面白く 侘茶人長閑堂の人となり 憶びつつ国風料理鯛茶に満服して隣

席二

花入普作瓢の長きを、花ハ山を花書附二「名著実之寶、察可名、名之古人屋心、于愛珍器足于賞矣、乃歌曰、瓢乎々々、遠出叢塊、

甚人入愛、瓢乎々々、近納花柯、実得 仏果、宝曆十仲冬吉之鶴九齋木叟題之」一古瓢の花入にも如斯茶家の愛惜も深くこもり、侘に徹した生涯を送る普斎の心情ハ

後の侘び茶に与ゆる思慕も深く、南水指二、紹陽の茶碗、黄瀬戸、茶杓、伯庵 独楽の茶入と

云ふ、兄には、この大振りの伯庵茶碗が、思の外良く取合い主客の如きは流

石茶老の手腕は他に匹敵あらんやなど、なかなかの賞讃ぶり。自分にもいつ

になき傑出の茶と心中喜にたえなかった。

△茶事にハ社交茶と、道具珍器を誇る茶など、殊に近頃その風潮の多い中に  
真に名もなき器物を生し茶友と共に雅筵を開く人の絶えし此頃、魯堂の如き

ハ一応愛品と惜別した後にも侘を友として娛む者も他に見受られぬ。梅沢山

澄又ハ八田円齋諸老亡き後の侘茶人ハ先づ魯堂を置いて他にあるまいと思ふ

も過言ではあるまいと私は彼れの長寿を祈りてこの冊を終る。

回数三十回

## 雲中庵茶会記 五

P 257

○曉雲翁古稀(41)の茶事 昭和十四年 四月連会

P 258

藤原銀次郎翁ハ昨年古稀に達られ猶矍鑠として実業界は元より官界に功蹟  
を遺されつつあり殊に古稀を期二私財を投じ慶応大学に工学部を新設せら  
れ、工業学徒に将来の道を啓かれた。之れに続き翁ハ晩年の趣味を自他共に  
娛まむと三月より連筵を開かれ、幸い予も亦その伴に列する光栄を得た。

名古屋財界ノ高橋達庵氏  
も共に故翁の門下にて  
ここにてお湯を進めらる。廊下を経て鉢前二め、日庵に入

席すると「われのみをおもふも人を思はすば」  
いかでか人の我を思はむ  
鈍翁筆紙に写真ヲ礼し奥さんのお炭ハ

釜、天、炭斗唐 灰器長次郎、羽、野雁  
明、物 鉄、徳元十八年記名

香、台、火箸 灰匙釜敷に二人念なお主人のお好き、  
葛屋 至る迄雜具 以上のお料理はお料理王に専門屋  
お料理は以上のお料理王に専門屋

中立ハ敷瓦なる長廊下角に腰掛 ぼのぼを上げ思いやりも深く  
炭火は

お自慢の銅羅にて  
お合すにて後席に入る

床 沢庵 まめあめ給、  
和尚 あまごせのつまくるしゆすの玉に似て  
まめあめ 陀仏々々 の狂歌

軽妙極る傑僧沢庵和尚の狂歌にも  
追福の意味深く、鈍翁の風格にも通ずる思いあり  
水指 備前 茶入 瀬、戸、廣沢手銘草枕  
矢苦口

茶杓 普斎作 筒書二「温公にあらて」茶碗、空、作筒 銘、寒月  
銘水仙 水の小瓶かな

蒸立の饅頭を頂き迹のお濃茶は寒月の名碗を抱えて  
茶味に一人深き香りと感触に  
作者の手腕をたたえる。

寒中茶碗に対する 普斎 水の小瓶かな、の接合の妙言ふばかりなる配合である  
茶杓

かくして故人を憶はられる茶庭に浴し寒月傾く夜を帰途についた。

○戸田一玄庵新之茶 二月三日夜

P 254

大阪の戸田一玄庵は 当代既に十三代と連綿と続き、先代ハ元禄八年に亡くなり今より三百年來家業  
を営み、当時大阪京都の両戸田家であった。松平不昧公時代初めて一玄庵を不

味公より賜りしと云ふ。先々代露吟翁ハ特に鑑識にも秀れ、趣味と共に、明治初年、茶器の愛玩も一時顧る  
人さえなき折にも、往時高禄より尊き茶道具の捨売時代、早くも将来に着眼し蒐集にツトメし達観者であつ  
た。現代茶器商として斯界一流の同家は、当主露綴君に依つて、店舗を東京に進出し  
新に芝公園に開店し其の披露が今連日興行せられ、其の招きに今日応じた訳である。 (連客は例によ

り 松永翁魯堂、松永夫人  
予二中村好古氏 )

寄附にハ 尺牘、光 年末の普請も年々手をしに段取りしが漸く出来上がったから、  
祝 一服さし上たい云々三月四日、日附の文にて新席に、これ程の 適幅やあら

んと敬服 場所柄狭い庭にも 孟宗竹の 植込露地を四畳半本席二、床二 公任ノ「あらたまの年立  
朗詠切 かへるあしたよ

りまたるものは これ又季節に 釜 光悦好 地紋、香、合、青磁、炭斗 唐 火箸、鉄ハ徳元、羽帶  
簞のこえ 申分なき朗詠 月二木賊 桔梗 物 野雁 灰器南はん 等々

何れも 中にも香合は益田家蔵との優物 拮抗すべき程 扱お懐石ハ 八百善料理、江戸前  
献立美味この上なし 動

座後ノ床にハ 織田、作竹の花入、花ハ 太郎庵 一輪の紅一点、道ハハ 信長の弟  
道八 紅椿 竹の切よふも風格

表れて  
よく

水指ハ 信樂 旅枕 を運び出され 茶碗、古高麗 茶入、山本 茶杓ハ普斎、あいそめてなふ  
制高台 瓢箪

も 千草の思より  
濃茶にかよふ敷島の道

已上の道具組に依ると 新席開きに にも寂びと美は流石上方一流丈に関東人に  
ふさわしき内

も 適ふ心入が、ふくまれ殊に官休庵のお手点も、あざやかに 宇治 上林 よりの吟味

の濃茶を進られた後、窓前の寒さをさける為、廊下伝に開き間へと招せられ

た。床二雪舟筆 長陽 対月 の双幅、古銅の花入、にハ大阪よりとの白牡丹を



催したいから出掛るよふ  
にと申され、それを煙にせる折、其十八日横井夜雨君の、小田原飯後庵に夕刻お越し後ノ風邪が元に廿一日は取りやメのお通知を得た。廿五日

お見舞すると、病勢ハ肺炎との事でお老体を憂慮したのが、御再起を得ず月の廿八日九十二才の御老齡を以て永遠不還偉大な功蹟を残され逝去された。翁の逝去ハ国家的大損失である。翁の前二翁なく亦死後翁の如き最も深く皇室を尊嵩れ、各界に尽される人傑を求めんや、痛惜に耐なき恨事であった

益田さんお逝去後翌十四年一月二日私ハ畠

山さんと年頭にお訪すると

翁は茶聖益田さんの逝去ハ誠ニ寂寞を感ずる。特に茶道には指導者を失ひ、此後茶の湯も一時寂しくなる。実ハ私はこの八日芝紅葉館にてお能の会を催す予定であつたが益

田さんの喪中でも中止する事に決したとお話があったので、私はそれは御中止にも及びません。其お能を追福の意味にてお催あらば、益田さんは謡にも趣味深く、出し物にも多くの追悼ノ謡あるよふ聞及んでいます。それこそ何よりの追福に適いますとお進めして、畠山お夫婦もそれは良い提案、早速其の準備をするから君も是非参列せよとの事で猶其当日ハ親美翁及魯堂の両氏に丈君から同列を伝えられたとも言はれます。

○畠山一清氏鈍翁の茶芝公園  
追悼  
紅葉館謡曲

十四年二月八日

謡会は追悼会に変更され、（出席者ハ 畠山さん一門 田中親美 宝生流家元 魯堂 予）

紅葉館広間床に益田 鈍翁の写真を荘られ風炉釜飾り付に先ず畠山

さんお手点にて嚴にお持出しの  
代時黒根来籠茶よりお道具開きが

あり茶、朱根来、茶碗柿ノ替銘毘沙門堂(36)  
入茶杓鈍、作にて、お濃翁

茶を練られ、一礼の後、杓香炉を控え写真の前にお献茶の

上礼拝あり順次参列者焼香を終る。式が終り茶碗瑞祥沓染附替園上○上寺



箱裏書

此茶碗毘沙門

堂宮御所藏也

明治二年春御

之由聞伝求之

梅  
殿秘藏

說媒陰求之

内箱平瀬

露香君

染筆

一玄庵主

露吟

名物にて一同お濃茶を巡服した  
この際 私はお主人に向ひ  
お献茶も終つた事故私其一同にも毘沙門  
堂にてお流れを頂きたいと、厚顔しく所

望すると  
皆賛成で  
タメラワレシ主人も止むなくお茶碗を下げ、改めて、この毘沙門堂柿

の葎にてお濃茶を練れてお進めされしが、先づお主人こそ今日の施主でありと申上、迹一同二回に涉り拝服した。この名碗毘沙門堂は私には噲に聞

きし丈にて初めて  
出会し名碗にて

殊に元此茶碗ハ

京都毘沙門堂旧蔵なりしを、京都土橋嘉兵衛老の手に移り、老愛  
品中の秘品であつたのを、益田翁数年前切望され、お手元に取寄

せられし際、名古屋高松家蔵銘京極と称する柿ノ蒂との比較送せられ、その優品たるを認められたが、価格の高価の為、今の隠居住いには手に及ばずと、一度土橋老に返された。それが縁あり畠山さんに縁ついたと

云ふ鈍翁大人には想出深い茶碗丈、今日お使なされたは最も意義深く、同時に我々迄も翁般後間もなき追悼会に、共にこの名碗を手を抱えたる感慨深く、畠山さんのこの催しに対する翁へのお手向に地下の益田さん

にも通ずることと憶はれた

柿の蒂茶碗ハ 侘びの最高峯にて、其作行の雅作の中に完美する姿  
高麗碗中寂茶ノ第一位である

お茶が終り 結構な馳走が

振舞った後 宝生 一同 畠山さんの謡数番を聞き  
宗家 夕景散会した。

○益田雲外翁追悼之茶塩原庵邸（38）  
禾曰  
二月八日夜

P  
253

鈍翁を悼まれる茶家の多い内、過る一月八日畠山即庵主催の

追福謡曲茶を初めとして  
今日は禾日庵主のお催し。

（お相客ハ 松永さんお夫婦、田中親美翁、高橋正彦氏 予 中村好古主、

二月初の嚴寒にも設けられた階下洋間ハ スーフに 暖められ、合客二ハ氣安方々

はれ也小田のかはす  
の夕くれのこえ  
茶碗染附、  
八幡伝来  
替玳瑁蓋  
天目  
全具須南無阿弥陀仏  
文字染附

書院天平因絵經本拾段  
上品蓮台寺  
土風天下土風宗四郎土風  
風興福寺風傳來風樂浪古材を以て  
先政裔仕立

釜九輪道仁、作 炭斗河内觀心寺仏座蓮片、藤原、 羽箒大鳥 火箸東大寺瓦釘天平二年ノ記名 灰器南ばん

金銀象嵌、  
 灰匙、  
 釜敷、  
 頭、  
 蓮花、  
 組、  
 籐

金銀象嵌、  
 灰匙、  
 釜敷、  
 頭、  
 蓮花、  
 組、  
 籐

「香宮」 藤原時代粉溜  
雷紋・繪鳥ノ丸  
螺鈿、花入、  
天平乾漆伎樂用  
四鼓ノ胴  
花、白蓮

献茶、三彩平茶碗、これは半バ破れ  
正倉院ト同類 半面金ニテ補足  
扱濃茶お道具はと見れば、これより前雁の間に  
てお懷石の振舞アリ

雁の間柱正倉院同よふの  
彩絵毛彫十二支牙尺が掛られ、板八雲縹彩色  
天上板を用いて

器ひょうり物ぶつ 何れも清浄な忌年お料理を頂き、菓子お器はちハ張かね編  
八幡名物

已上寄附と連鎖の古代名器のお床飾に一驚嘆志ながら、翁大人の容容々々  
広さに胆をつぶし、お濃茶を練らるお手点も、いつに見ぬお緊張の内に、一  
同亦同よふ緊張裡に巡拝服した。

翁ハ之れより松花堂好蝸殻庵にて淡茶を差上たいとの事で蝸殻庵に移る。

床二ハ 弘法大師八百年ニ  
東寺にての和歌  
惺々翁筆  
「お宝ろ氣のえにしならては八百年の  
今日のみ法にあはむものかな

「悟道  
風のままだに立さわくなりわきてみよ  
今日のみ法にあはむものかわ

花、松花堂作  
入、竹ノ一重切  
花、南山隱士惺々翁、  
挿、墨書有  
花、持仏堂内  
榛、青磁香立

風炉 鉄瓢切合  
松花堂好  
敷瓦 天平年、  
号あり  
水指 宋時代、  
手桶  
茶入 唐物  
かはす  
八幡伝来  
新古今歌  
をりにあへはこ  
れもさすかにあ

はれ也小田のかはす  
のたくれのこえ

茶碗染附  
八幡伝来、  
替玳瑁蓋  
天目、  
全呉須南無阿弥陀仏  
文字染附

茶杓松花堂作 建水時代  
モール 蓋置古竹  
宗旦所持 干菓子器聖林寺  
観音 蓮片 天平時代

松花堂の大師八百年遠忌を追想其のままの、天平前後と松花堂翁の追福は、

古今無想かつて未聞の大構想である。

愛好者と交遊に依る者、茶器ハ渡辺驥氏らに依り多年の集蔵の蓄積せられた一大宝器ノ内其一部の展示絢爛さは、この記録を見ても想像せられる。

猶濃茶ハ次ぎの通り

水指 銀砂張  
鉄瓶形  
茶入 唐物  
釣付  
遠州 蔵  
帳  
袋 浅倉漢東、  
刃先笹葛 珠光鈍子  
盆 四  
方 黒  
蔵帳



茶碗光悦 黒銘障子替 粉引銘廣沢 茶杓珠光 筒笥夕斎 蓋置沢庵 銘生来

水こぼし曲 帰路腰掛が設けられ  
正面に 沢庵 月見布袋ノ  
画讀を掛けると云ふ  
いたりつけせるの  
お接待ぶりであつた

右ハおそらく天下無双のお茶事にて、天下を統一せる豊太閤の茶事にも如斯基記録を見ず、翁茶事中にも最大盛事であつた余に与えられし会記の表紙に今度之茶陳列ハ他へ暫く

御洩し被下間敷くと書入れ渡されし程にても其豪華なるを知る事がうなずかれる

△益田鈍翁之急逝去

P  
251

前期大茶の湯を催れた後  
私は十二月十二日迄二回の相伴を命ぜられた。  
其の十二日の折にも迷惑でなくば来る  
廿一日亦一会

松永耳庵翁  
田中親美翁

天狗 鞍馬  
雷神 風神  
着色 古画

床中、墨跡、  
釜  
波地、芦屋

ハ 美代さん  
の手料理 一二三の

水、指南、蜜、茶、

茶交で松永耳庵

松花堂 三百年  
年忌のお会

p  
248

今年に松花堂慙々  
怖れて蒐集せし奈

今年に松花堂僧  
怖れて蒐集せし奈  
と大師尊崇の人  
をして今日に在ら  
惺々翁が八幡山鐘  
れし蝸殻庵にて呈

れし蝸設庵にて呈

唯あり、私も幸い

松永夫人  
雨の  
五名)

正面二  
木彫毘沙門天  
立像、弘仁期

一ノ額 布袋  
正倉院  
来伝

藤組ノ  
小 正倉

伝法堂  
大板三  
天蓋破片

因幡国、銅

銅經、筒、  
前後 和同  
の物

唐、  
代時、  
鍍、

天平裂麩

丈にも容易な  
の精心の発露  
術尊重保存に

ると床中央に

下二  
時代 藤、原、  
螺、鈿、



「寸松庵色紙ハ元十二枚今ハ四枚現存  
三井家、名古屋富田家、畠山家と」

床脇書院（定家卿二冊） この集ハ其頃能筆良経の集を定家写せしが、文字不明の字を抜かして書入れし物とや  
月清集（金沢ノ人松岡家にある、実朝、金堀集と同じ物と云）

釜田屋、香合伊賀ノ炭斗時代菜籠、火箸張抜、羽根鷹お懐石  
糸目切餅

向人參、玉葱、大根おろし酢和器、田舎みそ汁信濃川京菜湯婆焼物鮭ノ頭  
ジャガイモ和器、大根志葉鮭路ノト

絵高麗蓮、志野片輪車、進魚雉、山鳩、栗これは小金に入れて湯吸物鶉の  
小鉢根、強魚銀杏、生椎茸

八寸カラスミ、鮭燻製、独活、酒器青磁獅子蓋、徳利唐津杯、雲草、唐津  
筋子鮎ノ栗漬

何と豪華な献立ではあるまいか。流石主翁ハ原君の料理が少量でアると噂せ  
られる丈、之れは又、如何なる豪服家でさえ、胃袋相談の上とでも言ふべき  
か、常連某翁ならば何のそのだが、中立中に月清集を披見を許され、間もな

く御主人 床に遠州作、花入銘山姫、「おなし枝をわきてそめける山姫  
お迎え附 竹の はいつれかおなし色をとわばや」

この花入は三角に 花太郎庵 が見事に挿され、水指寄せ手桶紹  
ゆがみて片身替り の景色あるのに 椿に ハシバミ、 風情ただならず

鳴好

茶入名、部銘茶杓江月作、茶碗口奥、高麗銘放れ駒、淀屋庵  
物走井銘不鬼

何れを拝見しても堂々たる中に佳の名品を揃えてお濃茶の巡服に「同什器の

豊蔵に驚嘆  
するのみ

お淡の水指ハ染附葡萄、茶碗呉替二雲鶴筒干菓子唐物沈金彫等々の麗華さにて

拝服する内お床の花入ハ、李迪筆牧牛ノ小双幅が掛られている。「この李迪の双幅につい  
いつか替り 絵ノ

それは、旧幕府時代大名相手に金貨を営んだ一又ト云ふが、京都にあり、多くの質流れ名品を持つている事を  
益田さんが聞かれ、朝吹英二さん連れ狩り出しに行かれ、この李迪を、其頃の金一千七百円で話がまとま

り、小切手を渡されると「又は一寸お待ち下さい、銀行に行き現金に替る迄と銀行に出掛けました。そこで、益田  
さんハ朝吹さんを迹に残し先に帰られた。処が朝吹さんは帰宅後益田さんに、アノ吝嗇坊永い間待たせ番茶

一ツも出さずに処が銀行から帰るト驚いた事に洋食を取って喰したよ。こんな使いならいつでもすると、  
大笑をされた、それは明治四十四年であつたと、その頃斯の如き大金を投じられし益田さんであつた。」

△今一ツ若州酒井家入札の折、益田さんは其の入札にあつた名物、畠山ノ茶入を是非、原三溪先生に買したい  
と自身原さんに行かれ、原さんハお留主で、奥さんにお会になりこの事を話され、是非お取を進られたよし

猶益田さんは、お主人ハ名物品のキライの方だがアンナ名品ハお使ならずともお蔵にあれば厭な物ですと付  
加えられたよし、こん訳「ママ」で原さんは九万円と云ふ大金を投じ落札された。其折益田さんも、今日お

使になった伊賀の切餅香合斑唐津の茶碗及志野ノ名碗三品を買取れ、早速原さんをお招になり、これらの  
品でお茶を催されたこのこと、後年益田さんハ原さんに手紙で酒井家落札ノ三品と畠山茶入と交換なさらん

かと申されたが何の返事も原さんからなく今日に及んだと、今日お使の  
香合について、往時の懐い出話があつた。何と面白いお話ではないか。

それで思い出すは、私は原さんに畠山茶入のある事を聞きつつ、数度のお茶にもお使なさらぬ原さんは、  
今に至る迄一度も出会しことなし（処が今年一月九日畠山家主翁古稀お祝の大茶会ノ夜会に高松宮両殿下外

森村、堀越刀自、服部山樞、田山方南、予山田の諸氏と共に茶碗光悦雪峰と共にその畠山肩衝をお使いになり  
初めて、前記の挿話を憶い出すと共に流石古瀬戸茶入として古来名物に列する丈の氣品を備えし名器を感銘

した。この茶入ハ昨春秋頃原家より畠山家に譲渡されし  
よふ聞き及んだ。後記して置ク時二廿六歳九月二日了

○魯堂（ママ）庵（34）十二月十四日夜会

長兄魯堂も永年蒐集した愛器を此の春整理し僅な残品を俱に乏しい趣味ノ  
晩年を過しながら茶友を交え侘び茶を娛しんでいる。今宵も常連をお招きし  
歳暮の一会を催した。

伝、牧、溪、布袋の幅、床脇に道風の<sup>本、阿、弥、切ノ</sup>一巻、松屋<sup>旧、蔵、存、星ノ</sup>盆等の名器を拝見し、ツ

キ又思いを、後客時刻も通りお暇した。

○横浜三溪園<sup>常連</sup>の侘茶<sup>(31)</sup> 十月廿八日

P 244

合客ハ<sup>(松永柳瀬翁 田中魯堂ノ両老、川面縣君 予に中村好古氏)</sup>の七名

お場所ハ<sup>西郷さんのお住い</sup>田舎家にて<sup>今日の料理ハ向、汁抜き</sup>川鱒お椀、<sup>秋鱒が刺身</sup>大皿に

四回のお替り  
お芋煮物 又お替り

この迹<sup>漢東煮</sup>串刺のお替と言ふ豪胆飽食ぶり、兄<sup>似る弟ハ兄にも</sup>は親に劣らぬ猛食であ

ったか、食事の<sup>美味に我を忘れ</sup>お席に移ると、<sup>驚く</sup>床に乾山<sup>彩、(32)</sup>の花籠が掛けられている

岸光景氏  
旧蔵

「花といへば千種ながらにあたならぬ<sup>京兆逸民 紫峰「ママ」</sup>深省<sup>この花籠ハ云ふ迄もなき著名の名画である</sup>」

水指<sup>古信楽 口破</sup>ハンネラ蓋茶人<sup>光悦、下張</sup>ノ棗釜ハ<sup>手取釜 姥口</sup>茶杓ハ<sup>佐久間 将監</sup>茶碗<sup>古秋、サザえ高台</sup>



炬前に座を構えられし三溪先生の悠然たる姿ハ名優仁三の扮した山科閑居<sup>(ママ)</sup>の内蔵之助でも見るが如く、並いる者も固唾を呑みながら、其点前を見入る

有様、この侘に徹する取合に、茶道本山の様が現はれる。  
この茶碗が道具台に備へられると、正客は熊

川か雨漏り<sup>かど噂と■なりしも、</sup>拝見すると一同初会の茶碗である

猶今日又<sup>目珍しく、眞盆に時代今利蓋に</sup>元香炉<sup>であつたと思ふ、足附白地に銘のある火入と云ふ組合せにも</sup>

三溪翁のお茶にお炭手前を拝見せし事のない私ハ、今日ハ又お茶が終りし后、

立炭とも云ふべきか、炭斗りお持出しで、炭斗ハ<sup>時代、丸</sup>盆、香合、不昧公旧蔵

火箸<sup>天平 釘</sup>と云ふ具合の<sup>大寂であつた。連座ノ一人は、これハ目珍し事、サテハ香合御自慢</sup>と見えると<sup>拝見を願ひ出るハ魯堂兄で</sup>

ある。イヤ<sup>ワレ程でもない</sup>差出される<sup>成程名香合であり殊に之は元魯堂愛品を捲き上られ旧主対面の憶いやりからとか</sup>

友愛深きと口惜しげに眺める<sup>老兄の心や如何</sup>と顔見合ながら<sup>ツキぬ茶話を話しみ退散した。</sup>

○小田原紅葉の茶<sup>(33)</sup> 十一月卅日 正午

P 245

師走を明日に控ながら小田原にはまだ紅葉も残りして見えつらん今日のお催に伺ふ

(お客は<sup>松永翁に畠山御夫婦 西脇さんに予</sup>)

お寄附ハ例により洋間 松花堂筆<sup>葛、遠州 雀の絵 所持</sup>の網代硯、お湯を頂き広間へと

床ハ<sup>寸、松庵、色紙</sup>二紅葉<sup>扇面 古画張交</sup>「霜のたて露のぬきこそもろからし山のしきのをれはかつちる」

り掛物にせる物と主、  
翁大人のお説明あり

風炉 唐金、四、  
釜 方、  
文字アリ

天正三 九月十一日



香合 唐物 大 鑲ハ徳元、釜敷ヤツレ藤組  
八角 羽箒 鳥 炮烙太郎庵手造り  
にてお炭があり 翁大人お好みの名残に  
ふさわしきお料理を頂き、

中立 後 席にハ花入、松花堂作  
銘侍従、の尺ハ、花ハ箱根山  
梅鉢草二 真弓 が添られ、お茶ハ、近來立居に不自  
由するからと愛孫高子さんの代点で お濃茶

が練らる 此間翁、すこぶる  
福よかな接待ぶり 水指ハ 芋  
頭 ハンネラ蓋、茶入、引象形  
宗旦在判

茶碗ハ 秘蔵ノ、長次郎赤、茶杓 宗編作 不審庵筒 高子さんハ、此一文字ハコワくて練りつ  
一文字 銘夕虫 にて らいとホホえみながら、よくも練れていた

替茶碗ハ  
特二瀬戸黒  
終つて居抜のままお淡ハ 茶入、新兵衛作 茶杓、カラ桑、  
備前土 茶碗、刷毛目  
替

大原本(ママ)を  
茶入新兵衛  
染附 松花堂  
箱書附 已上の通り名残深味のお心人にも  
ツタナキ私にハ大人の心意  
を現すすがなく、書残す

銘清影  
翁ナツク  
さえ恥らしく只心おぼへ  
にのみを誌す丈である

一文字茶碗ハ言ふ迄もなく 松花堂  
尺ハの 侍従銘からも 竹の様子の  
前にかがめし 様から  
と昔人の名附にも  
ただならぬ思ぞ残る

さてよいお相伴をと いつもながらのお礼を述べ、帰京せんと思ひしに、耳庵翁から、このまま帰るも  
秋色に名残あり湯ヶ原で一ト風呂あびんと進まれ同行した

○掃雲台口切の茶 (29)  
十月廿三日 正午

p 242

名残に次ぐ口切と、たえ間なき益田大人の日常に我ら亦そのつど相伴に招

かれ仕合 今日又お招を  
受け小田原へ

駅に着くと、いつもの通りお迎いの車で掃雲台に、洋間の待合にハ同行の松  
永さん外

(塩原末日氏ご夫婦 揚山氏に余) の五人 弘仁の尊像 寛々斎の  
遠州 所持の  
竹の硯箱 が飾られてある

ここにてお湯を頂き 耳庵翁  
先頭にて 広間に通る 床にハ 大燈、国師の表装 紫印金  
横物 上代紗

此の大燈は佐々木泰綱(ママ)の 大徳 宗峰妙超書于  
入門に對し与えし書 明月軒トアル 名幅である。釜ハ名、宮嶋、  
物 羽田  
五郎作

香合、交趾、この石榴賣合ハ他の 大阪磯野家  
名物 同手中特二秀れし物ト 來伝 お炭があり懷石にハ

向 器ハ 祥瑞 三州小松 興津 白  
昆布メ 角 菜水辛 煮物 第二 器 赤絵  
玉取獅子

炮烙むし 松茸、小えび栗  
銀杏サヨリ 此外数々の御献立、香の物 アチャラ 雲鶴鉢、  
漬

酒器ハ 粉引ノ 杯 青磁 等の名器揃い 中にも粉引徳利ハ  
名徳利 阿蘭陀 粉引中最も形 太さ共 他に例なき  
優品である 数十年前 名古  
屋伏原九右衛氏

入札に売立て  
四万五千円ト

赤絵鉢及雲鶴鉢とも 亦特種の  
名鉢で あつた。お菓子を頂き 隣室に動座す。ここにハ大綱和尚富士  
ノ絵に(限りなく久しかるべき行末を

ば、かわらぬ御世の 大綱 和尚の歌を案じる内名鉢の音に  
姿にぞみる、とある。 耳を傾け、パイを握られる老翁の お心境を憶ながら再入席

水指ハ 木 曲 茶入ハ 名、玉柏、茶杓、歌銘、茶碗、高 建、水、  
地 柏樹子 鹿合子 遠州蔵帳

名品揃いの道具組にて御名服を頂く。 茶碗、柏樹子茶杓も再三拝見し其つど  
深くこの茶杓こそ宗甫公作中の逸作を感じる

(玉柏) 「難波江に藻にうつもる玉柏 猶薄茶にハ黄瀬戸難波の茶碗、  
あらわれてだに人の恋はばや」 巡服した後特に左の品々を拝見した。



こにも席入に清めの用意が整ええると察られた。

貸席笑福亭は、借切と見え、其全部が、茶事にふさわしく見受けれる清寂

さ待合の部屋を見る、今日のお客（藤原曉雲翁、塩原末日翁、近藤男、松永耳庵翁、塩原夫人、予と山澄老）らである。）

寄附を見ると其角の「朝顔の目影またあり（中老女）」の一句が掛り、朝茶の情と（佳人の名残をしのぶも老人連にふさわしく）

連にふさわしく

本席ハ（常信瀧の画に肌涼しく）柱掛花入二（朝顔、信菜）仁清（鍵）に活け釜戸屋風呂（菊地文）

香合（高麗）銘有明炭具ハ（すべて侘揃い）さて会石は（秀衡）向ハ（御行の松世の雪豆腐）椀ハ（揚げ出の雁もどき）

茄子の（甘味）鴨焼焼物ハ多摩川鮎石神井のトマトなど凡そ上野近くの名

物にケサ多摩川より釣揚げたと云ふ香魚の塩焼にハなみなならぬ心入れ

ただ池に面したる手摺から見下すに、不思議やここのみ蓮の花が二ツ

三ツ点々と、生気も衰え水ぎわに見受けられるも風勢であるが、外に見られぬ丈なんとなく腑に落ちぬ気もされた。自分ハ此の笑福亭に八十数年前美術

家連の会合に（よく来た者だが貸席にあり勝の豊など余りキレイでなく）それに引かえ、畳障子簾れ迄も新らし

く、迹にて聞けば、三日も前より借切りで畳替から全部が、今日の催しにお

手入とは、なみ大ていならぬお催しである。（迹にて聞けば蓮の園はお人念なことかな）

食事が終り隣席動座して再入席すると床二（沢庵、玉室、江月二筆の「喝、玉室、何似生、沢庵、木人打鼓石女立舞」）

江月（と云ふ横物が加州家旧蔵）が懸り水指（木釣）、茶碗（蕎麦、小服）替（黄瀬戸、不味箱、昌蒲手、山里）銘

茶杓ハ（失念した）以上にてお茶拝服した。白金から忍バズ池畔迄お持出のご趣

向に寄附仁清鍵の花入にて懸籠されるは、ご自宅のお蔵に鍵を掛け道具も自

由ならず、ただ有り合丈だと言わん斗りの主人の氣持が現れしが、これ程の

場所柄お客に取り深い感謝なしではならぬと思ふ。（藤原さんの発案で記念の写真迄写）され、後日

其の一葉が届られた。

○小田原蝸殻庵名残の茶（27） 九月廿三日正午

名残の一会を催すから、よければ相伴せよとのお招きで出掛る寄附は、

観涛居脇の待合に客組ハと見れば

（井上候、松永さん、加藤正次「マ」博士、西脇清三郎の諸氏に）余五人

原叟（覺々斎）なにかも打わすれたり「が掛り（破れ瓶掛に鉄瓶）根来（瓢形）茶碗（新物、盆ハ）

と云ふ大佐かまへ、閑雲（二字額の門をくぐると、秋草の打水に虫のすだくも初秋の気みちての好季節）

お連客に随い入席、床にハ（定家卿ノ願文ノ）傍に「松花堂ノ雄徳山、抱別普法印立願一軸（不動大威、定家卿御筆）」

この願文ハ其昔、八幡の僧止より定家卿に乞い、其の添い文二自分にもよく解せぬが、先づこ■もありつらんと解説せり、との謙遜な消息を送りこされしと。其後数百年後、松花堂が、其の願文の中より長短二ツ切

「ほにいてぬ〔ママ〕いかにかせましはなすき」 像ノ傍ニ、李頭小野朝臣國時所拝写之也、故以曾祖父  
みをあきかせにまかせ〔ママ〕はててん」 道風朝臣之詠書之安于当院 于時永承三年一月十一日

天台座主明尊  
花押

曾祖父に対する崇拝の美風を憶ふこのお幅にも、主翁の今日お盆の意義が

深く、間もなく、御自身膳部のお運び、膳寸松庵好、朱書具 向鯛ノ器、祥、素、廻 角熊本産

飯三分、ツキ 焼物御殿産、黄瀬戸、アヤメ絵ノヤマメ トラ鉢名鉢

煮物野、バビ、ロン、鉢、焼ノ 香物アチャラ、漬 器ハ、三、島 酒器ハ、宋、胡録、德利、杯、ハ和蘭陀 雲草、

中立は次の間、ここにハ大聖武、光明皇后、大師、菅原ノ諸家 写経の手、鑑のを拝しつつある内お引出は銅羅ノ

音が流れる

元の広間に飯ると、以前のお幅の前藤原ノ期ノ時絵、凡上に、白天目ノ茶、臺、名、芙蓉

天下三名物ノ一 にてお献茶が供えられ、書院はと見れ 古銅水瓶花

時鳥草、風呂宗、九、輪、釜、全、寸松庵伝束 香合藤原 時代雷紋長 床内に飾られ 炭斗華、羽、帚、火箸、高

出土、鏝は大徳寺古釘にて造りし物

お炭は翁お手前茶丈ハ、近藤玉子 令嬢代点にて、水金銅香水壺、内部ハ新調曲 弘安十一年正月二

日ノ記名アリ 茶人名、江月、盆、宗甫、所持 茶杓沢庵、和尚 共筒、茶碗八幡、名物 餌袋、建水、上

代土器

已上の道具組から見ても容易ならざる盆の取合せ、中にも及水、散、華、瓶、用 炭斗、仏器

の水指などに至りてハ、東山時代ハ勿論織豊時代に見られる器の駆使は翁に依

つて始めて見られる構想の現れである。お濃が終り引続きお淡となり、水指

九州出土、弥生式壺 や茶碗バビ、ロン 高杯に至りてハ亦意外でもあった。

猶お床の幅は信実筆、普賢像 即ち女子十羅刹の、名画が掛ら れ、そのいづれも天平から慶長時代に至る聖人、高僧の精霊即ち

筆者追 善意味もふくまれ、相伴する私共まで何か敬虔ただならぬを感じお暇

した。

○畠山翁不忽、池畔の朝茶(26)

七月廿一日朝

p 239

盛夏ノ朝靄を六時と云ふに池の端、不忽池 畔二霧こめ、上野の杜に聳ゆる五重の塔、

本郷台への景色は、この附近昼ノ雑混にも似ぬ静けさ、蓮池に浮ぶ弁天、御

堂と共に一幅の画中さながら、蓮華には少し早いよふに見られる丈、開く蓮

見をあこがれし風流人の姿も見えず茅町旗亭も夜の管弦に酔客のこびに疲れ

しか雨戸さえ開けぬも何にか艶かしさがある。

蓮見の朝茶の催を受けての池畔にハ、耳庵翁の姿も早や見え、少し時刻も

早いよふで池中の道を花やあらんと逍遙しながら涼風をあびつつ弁天祠頭に

詣す。御手洗の水も清水をたたえ青竹の切立に柄杓さえ新らしく、さてはこ

手造 茶道 茶入、根来、金輪寺、お茶杓、翁御、水指、森川、信楽、この道具組に迄、今日来訪の、用

ひられる翁の御意中には、有あまるお品にも、こめられしは、今時否や古人にも望み得られぬ、こ

のお道具にてお淡を頂きながら、松永さんのアスの客組に対する道具や、松永君ノ、道具蒐集、ぶりからは

名品揃いで客を、搦くのでハ、それにしても我輩の花入を望んだのは、少々考へさせられる、何にか思い

入があつたよふに見受けた

こんなお話中にも、この花入に対し花も心をこめなければならぬ、その用意

もあるのと長居ハ御迷惑と思ひ帰京の心も湧き出したが、鈍翁大人は、何と思は、れたか、平

松君、仰木を淡茶丈で帰す訳には行かぬ。命じられた、私は少なからず、亦もお炭直しの上、水

指、茶杓ハ前のままにて、茶杓ハ、七タの、お自、茶入ハ、鈍阿作、茶碗、蕎麦銘、片身替

りに改められ、自ら濃茶を進られし上、認められ、記念にと、くだされしは、この上なく、あつた。

初めお断りありしアノ様子も消え思もよらぬ、を得たのは、一ツは耳庵翁の数寄、志からと深く御厚

志を謝し五時帰京した。

この花入に対する花ハ車中、既に胸に浮んだのは、附近に住む知人、鉄仙花であつた

帰る早々、を訪い割愛を乞ひ花壇に至り、花を見立て、約束ですべてが整ツタハ此上な

い仕合せであつた。

七月七日早朝、柳瀬を訪ふと、家人ハアハタダシク、られるとの事、今日庵の席にお出掛け準

と、首尾いかがとであつたが、携えし包を見て、破顔、ありがたいと、押頂かれしも、花入、

翁ハ、不安顔、きを持つ、翁の配慮も察られる。、擬花入ハ言ふ迄上々として、あり、この上は是非花も活け

て、もういいたいこの事、こう云ふ訳で、印月江、宇治文琳、言ふ迄もなく、花入に耳庵翁が、特に今日為

め、一同が殊の外賞揚、花丈は、御主人、お活けになつたように、見受られますが、蔭、武者が必

ふ、中村君ハ来る筈もなく、お述でお目二掛り御礼を、申上たいと藤原さんの如才ない挨拶ぶりを蔭できく

お客の中立後お淡になり、トウ、引出され、一座と共にお淡を相伴した。想ふに

利休、遠州、宗和、不昧公の茶匠の人々の名遺作、花入などにも、深い挿話も数々

あつた事と、憶はれゆかしき、限りである

○小田原掃雲台孟蘭盆会、(25) 七月十四日正午

(お相客ハ、井上三郎候、松永耳庵翁、益田夫人、予に、横井夜雨の五人)

入梅も晴れ、空は曇つて、日であつた。平松君を通じ、お盆の催にお相伴したお

広間に通ると、

床脇を、簾れに、小野の像、明尊、ノ筆、和歌一首が、用紙に、金字、後撰集道風の歌



○小田原 掃雲台行きを乞ふ

七月六日

P 234

松永耳庵翁から、数日前 (藤原曉雲、塩原木目翁、近藤男、畠山一濟、加藤正次「ママ」博士、お詰山澄) の諸氏と云ふ

当時第一流をお招きするが道具組は、此の前三溪翁をお招きした通りであるが、実は花入に困っている。何とか花入と花丈具風を願いたいと、タツテの懇望があつたので、急場の事として思案もつかず、そこで考へた末、名器揃の組合ゆへ此際益田さんにお願し、新作尺八にシクわないと答えしに、翁はそれが出来れば此上なし是非願いたいとの事であつた。此の為今日となり明日に控えしお客にウマク益田さんがお引受くださるやを、あやぶみ早朝

小田原に出掛けた。処が鈍翁大人は横浜行きで不在との事。それに来合た

平松君の話でハ、明七日七夕祭の茶事があり、私も其の下準備に何たにお留守で困つて待つ、ネダるより途なく、帰り待つと十一時過ぎに歸られた。

早速来意を伝ゆると、それは困るアスは七夕の茶を催すから、其の用意でトテモ駄目だと断はられ、止むなく倉持君に何とかならぬかと相談中翁ハ折角君が来たか

ら、旧作である、愛知県豊田光寺境内竹にて造りし花入をお借「ママ」すると見せられたが、予にハ感心もされず、折角ですが借物ハダメデス、松永さんも借り物でお茶をされては面目がつづれます、是非なんとかと喰い下る内、カネテ自分が、伊豆の谷津から得て尺八に依頼した寂び竹を倉持君が一本と同時に、片面まだ青味ある寂竹とを持出してくれた。

処が予の竹を見て、之れは良い竹、なでこんな竹のあるのに早く見せないのか、之れで明日の花入が出来たと大喜び。サテは大人感違ひされたと思ひ、これは私がお預けして置いた竹ですよと云ふと、ヨシ此竹な

ら一ツ墨をあて倉持に切らせると、自ら書斎より物尺を持出し、竹の太さに対する高や節下の具合を近く遠く眺めての朱墨をアテられた。其の注意深に一本の花入を切るにも、之れ程迄に心を込められる翁にハモ一明日の事など忘れしかに見える。墨打が終つたのは予の分丈、之れでは耳庵翁の大事な主眼の花入は出来ないので、半生竹を今一ツ序にと無理におねだりし、之又漸く墨アテが出来、ホット安心した。之れからは、倉持君が鋸切を入れ丈下なつた時に十二時が過ぎていた。

処が翁は仰木君昼の食事をするからと、朝より横浜から歸られるのを待ちわびていられし三井の重役、大塚さんが只一人ボンヤリと待つていられる。私は少々気の毒に感じたが、大塚さんと共に、翁を開い食卓についた。食事中大人ハ平松君を招から「ママ」、食事が終つたら、仰木君に淡茶一服呑したいから、これこれの道具を頼むと指令された。

このセツの鈍翁大人が、最初断はられし多忙と云ふことなど、モースツカリ、益田さんと勝ち

言ふ方の晩年、対する心境を我々にまでお氣持を与えられる風格に昭和、大正、我国産業界

に大なる貢献を与えられし大人物を知ることが出来る程なく倉持君が、花入が切れましたと持ち出した、見て

もスバラしい姿、節上節下との釣り合い竹の表裏の見立迄

流石ハ(深山木(遠州)小田原(利休))の名尺八花入を所持せられるとは云へ一本の竹を切られるにも、滲み

出る偉大さを感じざるを得なかつた。望むかとの間に自分は明七日が、日清事変ノ一周年に當るのが浮び連座に(一周)とは如何

ですかと、それは良い想い、手を打たれ、一周、九十二、を書き入れられた。同時に松永君にも同

答えしに、附きたと、花押、よふが良いとそれにハ(一書き入れられ、私ハ押し頂き、拝領した。

其内床を見ると、松花堂筆、雪舟画の牧童の画、江月和尚ノ二十風炉、釜ハ宗甫好、茶碗ハ来訪ノ

となつたが、小林、荻野、脇本三氏ハ 帰京を急がれ、ここより駅にこの夜帰京された。我

らハ耳庵の東道で北陸名園の称ある兼六公園を見物に、旧城跡がそれで鬱蒼

トシタ大樹に清流ありこの水こそ城を守る用水であると、公園一巡し旅宿

古今亭の客となる。夜行のと一日の見字に疲れし體を一風呂浴び今日噂などの後寝につく

△廿二日雨 宿の下を流れる犀川々流を遠く城跡を眺め西方市一円を俯瞰される

今日は山川庄太郎氏を訪ふ 主人ハ七十のよほいを過 されし温厚老人、床にハ筆者不明の

武士絵も 五月なり時局柄か

稀世ノ床にハ仁清作の力作 稀世ノ名作 實物大 此の仁清唯一品を見て私は金沢行のれまでも意義あると思ふ丈に実に驚嘆すべき名作。流行仁清の手腕

がと暫し、無言に見入のみで 色調と其精巧さは、同人作藤の壺などとはちが生物

なる此の埴に至りて其の偉大さを亦改め名工の技工を尊敬新にした。同行の

骨董商谷正君など、金沢住人でありながら、噂にのみ聞き実見を許されしは

今が初めだと、それ程山川家は極秘の重宝とされしも故ありと言ふべきか。

猶同家でハ薄茶の振舞あり。香合金華鳥 称スル交趾之ハ石榴と同じ型、蓋中央ニ金花があり、置口に青釉、牡丹に双鳥ノ刻紋アリ

この金華鳥香合ハ 類ノ稀にてこの香合ハ明治ノ初年大阪戸田露吟翁が岐阜にて掘出しタト主人の説明

釜 天明トアルが上品な作 茶碗ハ 仁清黒丸紋、斗々屋、蕎麦など展示アリ

茶碗 小貫入、香合、張甲、掛物ハ俊頼ノ了佐切で淡茶を進られた。

已上金沢一泊後夜行車にて帰京の途につき、直江津駅で売るそば、富山の鮎の寿司など車中の地方名物を味い思い出の北陸の旅を終った。ただ難儀であ

つたのは、ゴリを喰った為か歯痛に悩みしは旅情をソイダ

○横浜三溪 桃山遺稿 の茶 六月六日正午

毎度のお招きにも遠慮なく、三溪先生のお招きは、御主人の風格に接する

ことの喜びから

お客組ハ 井上三郎候、松永さん、田中翁魯堂、予縣、中村好古氏 七名

井上候のぞく外バツタ組常連である。席ハ 淀君の部屋と伝えられる階上にて 広い階上広

間からの眺望は亦格外な風景である。 床のない三方障子のこの広間に 薄板を敷き 古き漁大籠ニ花数種を活られ

釜ハ 芦屋茄子形鬼耳を 遠州好 面取に白張風呂見 水指 志土「ママ」呂焼筒 香合ハ 時、金地螺鈿萩ノ時絵

茶入ハ 記三 黒棗、茶杓 寸松庵煤竹 節下 皮、ソギ 茶碗 刷毛目赤星家旧蔵



濃茶のお手前があり、寂蓮の詞書ある寢覚物語を拝見 この絵巻ハ尾州家蔵高能源氏絵巻に次ぐ名巻と観美翁のお説

次の間にハ 桃山時代の時絵 同じの菊、硯箱が飾られしも桃山遺構、淀君有し頃を憶

びて 新宅に移り若夫人の心入れなる支那料理を重分に頂き夜の九時頃迄長座お

暇した。

先づ第一に<sup>上新町</sup>の石谷伊三郎氏を訪ふ<sup>(22)</sup>  
古筆張屏風などから、前田家旧蔵の古筆物  
 大聖武四行、行成卿、外縫切、定家卿神祇

多数あり特に屏風仕立ハ花梨材時経縁鍍金金物附の豪華さは元大藩蔵を憶はれた。  
(色紙)  
 同家で淡茶の振舞あり 茶碗ハ初代大樋の芽、浅野五兵衛作であると

も良く絢爛ノ物  
庭を経て  
別間に通ずる庭はお話にならぬ  
構想で石も能登産ト力面白からぬ物  
この部屋にハ

春屋和尚の  
小幅に、丹波と云ふ  
エタイの知れぬ花入

兼好法師の懷紙（詠梅花）  
九重にほふならば梅の花  
宿のこすえに春をしらせよ

この幅ハ（落主より加賀騒動の立役者大槻伝造「ママ」に賜はりしとか）

この外刷毛目 焼破 ある塩 筒茶碗位であつた。  
 こを辞し骨董商 谷正君へ 床に一休和尚  
 偽物 釜ハ霰

天明 水指 朝鮮 朝鮮 小壺 階上 二八 元信 夏ノ山水 之又感服されない物  
「国宝」 後京極良経作庭記ト云フ二卷、之れハ田中さんも感服された。貞書二

正応第二夏林鐘廿七朝徒然之余技見託愚老花挿  
此貞書天台座主慈信僧正也。後京極殿御書珍宝也秘云々。

同家で中食

淡茶アリシモ  
記憶に残る物ナシ

岡家 伊三郎  
同家ハ 知人加藤君  
の斡旋にて 先づ  
探幽唐画写の巻物、牧溪、玉潤、高然熙（ママ）、等々  
探幽六十八才寛文十年トアル

春屋尚和一行「鑊湯無冷処」花入硃青磁竹節、  
国宝 梶井ノ宮所持 箱書 七官硃青花入



遊かん  
仁、清、  
茶碗、  
銘古今  
京都大倉、  
全小貫  
赤味アリ  
銘忘れ  
作モ良ク  
水



赤味アリ  
銘  
作モ良ク  
忘れ  
水

仁清ノ茶碗銘片男浪宗和筆「青貝香合」内朱文字二人人物文字二頭光者飲（四字）朱堆布袋一文字香合」

長次郎作、黒銘、風折、三寸箱二長次郎風折四方庵、利休処持旦老より賜る宗編



薄茶が供せられ、茶碗ハ熊川、斗々屋  
仁清写道八口七宝絵アリ簡

これら数々の名品をヲシゲなく提出され初めて、朝からの失望気味も忘れ

た。主人岡さんは六十四五才の老人で当主は余り品物にハ熱心なきも

先代が集められし  
をよく保存せられるとか

猶広間に移ると、床に

清筆  
「日々は好日」  
ノ一行

床内にハ伊賀  
花入  
  
銘 寿  
老 珍らしき名伊賀、表面のコゲと作行形寸法ト云イ  
東京ニテモ多く見られぬ程にてタンパン色に赤味  
もあり



銘 寿 珍らしき名伊賀、表面のコゲと作行形寸法ト云イ  
老 東京ニテモ多く見られぬ程にてタンパン色に赤味  
もあり

申分ないのに  
溜飲を下げる

展観の内に  
墨跡  
印江月「ママ」ノ  
貞書二  
「正至「ママ」三年甲申季秋六日、住前育王山  
松毛老比丘正印書于曹溪上之

以上岡家でハ加藤君の<sup>胆</sup>入りで多くの秘蔵品を展示された伊賀の花人ハ予二取り特

二印象  
深い物

い、江、  
月、ハ  
耳庵  
翁も

御所持の事とて一入娯み深く種々持成しに日没を忘れ

今日  
の順

覽を打ち、常盤町、ゴリ屋と云ふ一流旗亭にのぞむ。  
り夜ハ

ぐりと云ふハ金沢特産のも季節の關係か予ハ感服シナ  
川魚料理にて甘味ト申しイ物であつた

酒間土地の歌妓五六人の幹旋も金沢ハ  
何ト云ツテモ  
田舎の感  
あり 酒仙燕台老ハ  
金沢人  
とて取り

持ち 通人ぶりを この  
にも 見せられた この  
共にて天婦羅が良イト、形ハ予ノ国デ云ふ（ロンホー）と同じ形  
大分酒宴も酣



副社長の職である。連会の序ながらお招きすると、早速の承引、多忙の中を今日お招きした

（竹岡陽一氏、松永夫人  
安竹次郎 竹岡夫人 の四氏）

安竹氏も亦東邦重職にて日頃松永家での顔見知り謂ば皆お内輪の気軽さである。道具懷石何れも前々通り、何の変化もなく只水指を<sup>木</sup>釣<sup>地</sup>迎茶入、<sup>南</sup>内<sup>蜜</sup>渋の二点丈改めしのみ。自分ながら乏しきを恥るのみなりしも愉快に過されし丈であつた

○全 第六会 五月四日正午

P 229

あまり永興行は笑の種を蒔くが落ち モー打切と思つたが、一寸頭に浮んだのは今日のお連中、夜の商売の忙しい人々遺憾と思つたが、出抜昨日電話を掛ると、それは誠に難有い、然し御承知の通り夜会は出にくい、出来ならお昼に願いたい、そうなればアスでもよろしとの事であると、新喜楽の女将と打合せた。相客も知合の気安い人をおまかせするが蒲田君夫婦ハ同行を願いたい、支障へなければ丸子さんもと伝えて置いた。

処が夜に入り丸子さんハ旅行中、山口のお神さんに伝ゆると是非との事で丸子さんの空うめに鈍阿君に交渉すると早速の快諾で

猶喜楽のお神から正客を勤める人がないからお兄さんお招きくださいとの注文があつた

（新喜楽女将 山口女将白井さん、蒲田近蔵君夫婦二  
仰木魯堂 鈍阿君の一座）

築地切つての一流それ者の女将連蒲田君ハ旧知でもあり新喜楽妹婿、女性と言へ何れも豪の物とて茶の道にも達し茶器など、ソコラ茶人も及ばぬ持主。甘味物にもあきあきの連中とて、懷石にも一ト苦勞もあつた。中込みの注文で魯堂の正客であつたが流石其の道の苦勞人丈になかなか落着もあり、主人をそらさぬお客振りハ当代一流の女将として奥床しい感じであつた。何事によらず群を抜人には、分の上下なく寧ろこれらの人々こそより以上世俗を達観した点を多く見い出される物があるよふだ

○金沢市 美術  
脚行 五月廿一日

P 230

（同行者ハ 小林一三氏、松永耳庵翁 脇本榮之軒<sup>(21)</sup>  
荻野博士、田中親美氏 予ノ 六人）

松永さんから、金沢市の美術愛好家を訪ね、諸家の蔵品を見分するから同行せよとのお進めで、百万石城下、自分はまだ北陸地方を知らぬ点からは非ご同行を得たいと、上野駅を午後九時発にて一同に加り乗車した。寝台の用意はあつたが、何れも旅行なれた人々として車中も賑かである。幸い自分も大宮へんから睡につき、目の覚し頃ハ既に北陸糸井川当りであつた。 日本海ノ 洋々たる大

海原、冬期ハ雪の難処かなと又一ねふり、五時過ぎにハ洗面、初旅の沿道風物に、昨日迄ノ東京の雨も、ここでハ日本晴れ富山にも程近くなつたと思ふ頃一行皆起床され

耳庵翁は 窓外を指びさし、アレが名峯翁の峻峰と見るから雄大連なる連峰にハ肌寒き迄に雪を頂き五月下旬とも思へぬ風景である。糸井川より親不知を過ぎた。此の辺は、遠く高峯を望んで耕

に熱中なれそれらの披露が数日前根津青山、小林一三、田中平太郎  
杉本氏等ノ大物を招かれし 其迹見とでと言ふ

訳でもあるまいが、バツタ組  
常連が 招かれた即ち (三溪翁、親美翁、魯堂、  
川面君ニ予 お話は中村好古氏)

順席は正客に対する接待ぶりから、春の芽出しの庭内を逍遙し、東山春草

廬への持出し懷石も旧庵主三溪先生に報ゆる心構からであろう。向は キスノ  
昆布メ

器 赤桑  
割山シヨ一

スッポン 泥亀の雑炊 土鍋  
煮物 筍、ヒジキ  
フキ 器ハ 木  
鉄鉢 予が  
捲上げ られし物、鱒の焼物など心入

れに甘味この上なく バツタ  
組の 本領を發揮して鍋のお替りは、主人の嬉し相でも

あり 不安げでも  
あった

眺望は佳絶、武蔵野平野の畑ハ黄金と稔る麦一色。柳瀬川畔の放牛いつも  
ながらの茶色に、あかぬ眺をつくし、母家に移る。土肥、二三が遺す、旦坐庵  
に引き入れられる

床ニハ印月江ノ 墨、  
跡 を懸け 水指 木地  
釣ベ 茶入 名、  
物 宇治文琳 茶杓氏郷作

茶碗 名、  
物 有楽 井、  
戸 建水ハ 砂張  
鉄鉢 と云ふ大奮発

耳庵翁今日のお道具組は、愈々、茶友大家に対する挑戦振りが現れて来た。  
これ亦周囲の波に押されて止むを得の成行き。それにしても、ここ迄突進さ  
れるには最近の器物市価に照しても容易ならざる進展ぶり。僅か数年ならず  
に豪傑とこそ言ふべきか。

三溪先生もこのお振舞にハ心から讃詞を述べられ一同満足の内山下迄お見  
送りを受け帰途についた。

#### ○我が家の貧茶第四夜 五月一日

p 228

廿二日から続けし乏しながらの草庵茶も、前回通りの道具組にて今日亦催  
した。

お出を乞いしは、(正木直彦先生、同夫人、島田佳矣老  
田辺孝次教授、吉田とミ子の諸氏)

正木校長は今年七十七才の喜寿に達せられ、其の心祝もあり、寄附ハハ

鈍、  
筆 鈍翁筆、  
めでたくかくの幅を

掛けし外ハ前回と同よふな懷石を呈した。正木校長ご夫婦は元来地藏尊信  
仰者であり偶然にも截金彩画の 平 地藏尊の幅を用いしことに、翁は私の  
信仰と知るや知らずに御囲いくださしは、この上仕合と非常の満足であり且  
つ鎌倉 時  
代 に斯くも引きメつた小点は誠に稀であるから永くご秘蔵あるべしと  
賞讃せられたにハ面目をほどこした。美術の指導連とて、近頃の新美術の推  
移など話題になり夜ふけてお開きとなった。

#### ○全 第五夜 五月二日

p 228

松永夫人の令兄竹岡陽一氏は、<sup>(20)</sup> 茶の湯の方はあまり熱心ではないが、美術  
品にハ耳庵翁より寧ろ勝ぐれ、陶器ハ一段の具眼者である。既に今東邦電の

も亦大分疲れもしたが、前約をすまし迹として今宵の一会である。それには平松老から最近譲り受けし、与次郎作、常張、釜開きからでもある。然し他に器物もなく、お手前に至りてハ無茶苦茶の独善振りとして、招かれし客こそ迷惑千万と思ふ。

客ハ（横井半三郎、同夫、栗田天青老）  
（茶の宗匠連とは大胆至極）

寄附丸二寒雄殿瓢形、汲出染附、振出三島、時代栗山に添え、椀狩時絵小硯箱、色紙を敷き、蓑盆時代火

入、繪唐敷物、印度江花など備ゆ

懷石ハ向、サヨリ糸作り、器、繪唐津、汁、地味噌、鉢、鱒二、器ハ根、進め魚、生ウ二、焼物

奥多摩産、器、備前の、強魚、生ゆば、がんもどキ、器、木地糸掬、湯吸物、針、八寸、アハビ松露、

香の物、沢庵、器、古秋、酒器、德利、杯、井戸染附、粉引、杯、志野

菓子、草団子、（後書）炭斗飛脚籠、羽箒鶴、火箸東大寺釘、釜敷透籐組

食を終り中立ちを乞い（席ハ広間であり、床二俊成の昭和切、椀の歌一首、大炬、与次郎波地文尾タレを自在に掛けて

床に鎌倉時代、仏画を掛け、花生、経筒銘文アリ、水指、木、阿伽桶、茶入、松金輪寺、自作

茶碗、魯堂、鈍翁銘、黒、茶杓、鈍翁作、建水サハリ、蓋置、古竹

已上の組み合わせにて（茶に巧者な飯後庵主や仙樵宗匠ニ宗銘「ママ」宗匠天青老を前にあふなげのお手前にて濃茶を練る勇氣もあった）

多少観識あるは横井氏のみ。他はお流儀丈の宗匠として、娛ハ手前ご本人のみだと思ふが、食事丈には、意を用いしと思ふ。お淡丈ハ御迷惑と思ひ省略

を願った。然し連客（ご満足げに見えしは仕合であつた）

### ○廿四日自宅第二夜

第一回の皮切に続き（松永さんお夫婦、田中さん、魯堂夫婦に）お越を願った）

道具組などすべて廿二日同よふ、料理の内、椀丈ハ鱒と玉子豆腐に改め、茶

碗を（唐津、米量りに）替へ、淡茶を供し、水指、南蛮、芋頭、ハンネラ蓋に破れ衣を用いた。常連のバツ、タ組の上、

廿一日小田原箱根の茶の出来事など話題となり愉快であつた。

### ○廿五日同じ第三夜ハ

連会を続けた今日は（名古屋在住、有樂流家元、山中老婦人を初、同門塚本夫人、吉田白雲婦人、上村夫人、古田白雲、守屋松亭の諸氏）

お手点のみを事とされる婦人連として、席順などの譲り合いに時を過すと云ふ、処謂儀礼丈であつたが、無法ぶりにも満足げであつたは、先づ手前稽古にもなりしか。

### ○柳瀬春草廬 四月廿九日正午

耳庵先生も、ここ二三年間、大家との茶の湯交歓から、急速に名器の蒐集



間、境致はこの仙境に依つて其の主人と共にこそ湧きいづる興味のただならぬ物がある。小田原からの連鎖の両大人の趣味甲乙など論ずるなど私にハ勿論持ち合もないが、おのおの他の追従を許さぬ非凡の妙処を、日を同して名器と偉人の風容に接し一日の静遊を与られし光栄は私が茶二古美術を愛する為ノ点からの仕合せを得るからだと思銘するのみ。お茶を終ると、いつの間にか籠に盛られた、宮城野名物そばが運ばれる。このそばの甘味さは東京などで味えない。うまさでツイお替と言ふ無遠慮さ。この静閑仙中に

ドコカラともなく人の 足音が次第次第に近づいてくる。それが又アエアエに洞庵に近よ

りながら三溪先生はマダおいでですかと山にこだます銅羅こえは、誰あらん松永耳庵翁である。苦笑した三人はサテハ耳庵翁がカギ付テの猛襲と顔見合る。現はれし耳庵翁ハ坂の下から、アナタ方はケシからん私を出抜いての山

こもりと怒気満々であつた。三溪翁これに和しアナタドウシテ又かき附ましたかの

問いに耳庵翁はどうも小田原の様子がヘンに思はれたので家人に聞くと車が箱根に向けられたと聞き、之ハ不覚己を出し抜いてと馳せ付た訳だのとこのとで少々気の毒でもあり、其の熱心さにも其人らしく、一度納られし茶箱の再開帳となった。そこで不平は私に向られ仰木君も日頃の間柄にも似ずこれ程の企を知りながら僕には言はずに田中さん丈は誘ふとはと不満だらだらで

木枯茶碗を抱えてニコリとほほえまれし滑稽さに一度おもわず大笑した。ここ

で松永さん曰ク小田原の茶は豪華版、茶の侘びに適ふはこの茶箱にこそあれと、いつか怒りもほぐれて快談数刻、山上にもいつか陽は斜き、杜の中にも

夕闇は襲いはじめた。

「ここで今一ツ松永ママさについて面白い失敗談がある。それは松永さんは、時

の読売社長正力松太郎氏と、午後六時から築地某所で、四五の実業家と会合の約

があつたのを、ツイ箱根登山に其約束を忘れし事である。茶談に釣られて、

思い出された時ハ六時過ぎ、ダシ抜けにこれは大変東京六時の会合があるのに今

既に六時、皆さん、ご免と急に飛出されると言ふ騒ぎ。車と言ふでも強羅で

ハ急にハ間に合ず、電話で宮ノ下から呼よせる間のあわてかたハ、日頃の松

永さんに見られぬ失態ぶり。其内車も来た。ママでの、四人同車で小田原迄下る

車中にも、相手が正力困ツタ困ツタの連発、板橋迄来ると掃雲台前にて急ぐ

車を留させ、益田さんの電話で東京との連絡を、処がアハテ会合場所の名

前を忘れ、築地の待合金田中に電話を掛け正力の会合場処を知らぬかなど

トンデモない滑稽を演じられたが、迹にて聞けば会合者ハ正力氏主催にて藤原銀次

郎外二三ノ有力者であり、延着罰金に、正力さんにハ宴会費丈藤原さんへハ

茶の湯と言ふ重い体罰言渡しを科せられ、これが後日数度実見した後日物語

の種となった。

## ○我が家の夜会 四月廿二日夜会

前日小田原から箱根強羅へかけてのお茶事二大御処方名宝に浴し娛しく

諦さはないと感じた

さて待望していた、三溪翁のお茶箱は、今にもお開きかと待ちわびしに、意外にも翁ハ予の耳元によられ、君これから強羅まで出掛ないか、強羅で一服、味いたいと、ささやかられ、私ハ直感した。それは今日益田さんの、ご趣向に対し、ここで出すのは主翁に一步譲らねばならぬお気持ちからと。そこで私ハ田中さん丈に原さんの意図を通じ若し同行されるならと誘いを掛けると、それでは同行しようと耳庵翁如春老にも内々一足お先と言ふ事で厚く御礼を述べお暇して箱根へ登る

△四月廿一日は、益田さんの発願で品川御殿山に於る大師会にも当るの日殊にそれは大師由緒の日でもあるからである。其大師会も翁が品川を引揚げ当時財団法人として継続され、特志家の邸にて順次会催される事になつてハいたが、第一次、原三溪園での催し以外ハ日支事變の進展と共に中絶している有様なので鈍翁が今日を期し大師の御遺蹟を掛け茶友を憶ふ一会をお催しなされた事などを想い浮べつつ、お蔵番西野君は箱根迄の車を頼み一路函根路に急ぐ。車中三溪先生田中翁と共に同じ想いを語り合い、葉桜となつた都にも箱根山にハマダ若葉にも早く、それでも樹々の梢は春待つきざしに萌え出る気配をふくんている。然し山桜丈は今を盛に湯元当りから見頃である。花を追かのこの行手に三溪翁から托されし茶箱の内容の娛さを胸にえがき、白雲洞に辿り附く。

△白雲洞は今より 十数年前、益田さんから、当時建築業を始めし頃の魯堂兄に托され、住びを主とした茶席なり消夏のための別野の為建られし小邸である。

益田さんが同じ強羅の内に別荘を構られて後、三溪翁の声の湯別荘は不弁であるからと、この建物を無償で贈呈されし物にて、間もなく大字山に向ひ広間を増築され白雲洞ト称された。奇岩巨

樹幽邃桜の大樹をいだく大巨巖は自然の趣き茶家にとりてハ、此上ない好適である。桜は満開空をおうい、小禽の声は溪流のセセラギと共に和し絶好の仙境でもある。

巖上に設けられし茅葺内にハ大炉が切られ、正面板床四尺他は大壁に中釘、其の裏側にハ持仏堂あり、翁独特の弘仁時代弥陀の彫木に仏器が備へられてある。留守居の老婆によつて釣釜の用意もされ、床に箱根芦、河原の段

上人長者の家に托鉢ニ  
これし処の絵  
「この絵巻ハ伊勢高田一心田（ママ）  
専修寺ノ旧蔵 筆者は光頭ト」

壁中釘ニ 時、花は、さて翁ハ悠々大然と箱は開かれた。朱根来、金物付

取り出された、茶碗ハと見れば柿、鉢、銘の大侘、茶入、茶杓、銘何以

香合、唐招提寺  
釘隠



が取出され 香一柱ノ 最後に「同じ唐招提寺千手観音 後青附属千体仏が」茶箱上に安置された

は何と云ふ 配合で 茶を味う一般茶家の平凡に比し深遠たる妙味を感じられ

る。これこそ三溪翁の独段上とも言えよふか。休翁もかく斯くぞありつらん

と憶はれる先生の風格は、静かに茶は練れて一片二片と散る桜花は飛鳥の為か苔むせる巖上に点々と名画の筆点を見るよふ眺めながら啜り合ふ其の瞬

今日ハ亦前夜から泊り込の森川如春氏がお話役という異例さ。扱洋間飾りハ洋間にハ

今日の主客三溪翁筆を二幅掛けられたのみの敬意ぶり

広間を見ると、床大、坐、右ノ銘文二曰ク何師、筆、残欠の二字、香青、磁、貼、香青、磁、貼、香予ノ旧蔵

卓鎌倉螺鈿蓮片、書院金銅華足花白山葵、

釜釣、明応三年、石阿弥作とアル今ノ柄、風呂先、興福寺旧蔵、楽浪古材、政斎作

香合、周母叔、炭斗唐、今、羽帶鶴、灰器南、蜜、お炭があつてお懐石、

向うの花器ハ金欄手汁、地味噌、焼物鱒、手鉢朝鮮、初鯉の、刺、身

竈モリ、八寸木曾カニ漬物沢庵ウス切、胡瓜、菓子キビノ、かるかん

已上お床の幅を初め、正倉院御物とも想はれる貴重な華皿、礼盤、香雨、

化、青天の色調などと共に明、応、記、銘の霰馬の名釜から華曼の風呂先迄豪華極る  
仏教美術取入の荘り附にて、お手制献立の数々に今日御主人の主客に対する

挑戦的如何デスカ有様

今豊公とも云ふべき鈍翁に対する対当の重鎮三溪先生に加え田中森川両氏

亦当代に識眼を交えての手初に後席のただならぬ光景を呈している。目ハ

丁口八丁の如春にも主対正の策謀につきいかなる今後の交戦が企てられるかを、既に期待の顔つきにもうかがわれる。

お懐石が終り大廊下囲の間に中立の後お引入れ

水不、識指元伯此の水指を見て不識と号す 此類品世に不識ノ通称トナル 旦翁中興名物「箱二感心 國常屋 二得所持 同人之得 出有之故 伝略 一灯 宗家之出 輪副 一玄

庵主露吟「茶入正意初祖、茶杓沢庵和尚、茶入初祖は、茶碗共筒釈迦、細川三斎公御筆之

茶碗八、幅、名物、松花堂所持、茶碗光悦障、この障子丈ハ、書院に荘らる

床に簞筆色、紙を掛けて建水曲フタ、置引切

大師のお筆ノ跡ノあとに、簞庵翁の遺筆を掛られしは一寸意表に感じられる



が、茶友等庵主の他界を供養のお気持と察られ、今日其為の茶事と察した 茶友を偲ば  
られ翁の友情深きハ、今日の連客にも、故人ゆかり浅らず思はず床に對し敬虔を感じた。 光悦障子を

書院に飾られしも 献茶の意味とこそ思はれる。



為、茶庵への動に微、地、文、放、馬釜、水指空、中、茶入中、次、独樂宗、判、茶杓象、牙、茶碗簞

庵作黒 この道具組にて前記高橋翁への追福が深く忍んでいる

お薄が終り簞庵在世中の茶道についての功跡逸話に又失敗など数々の思い

出話に時を過す内広間に導かる。床二錢、彩、筆、物筆花鳥が懸り

書院時、絵、人、平安、時、筆、青貝、古銅のお飾り附「特に猿面硯は稀に見る名硯であつた。」

お開きの間での宋人唐画の麗筆に加へ平安朝の古硯に至る、前席との時代の

の連鎖に配し近世一代の茶家簞庵の遺功を憶ばれし鈍翁主の茶友にこもる友  
愛さは、其の表現の妙と共に茶道ならずは、この幽玄裡に味い得べからぬ妙



（井上三郎侯、加藤正次〔ママ〕博士、同夫人）  
（益田夫人 平松 予） 今回ハ母屋広間での食事であつたが、

この献立の内、梔の肉は齒もたたない堅い切身、それも大切とて齒の弱い自分  
は少なからず、持てあまし、人しれず懷紙に丸めて梔に残した。正客井上  
さんはドウヤラ咽喉に入られたよふだが、初めて招かれし井上さんや加藤さ  
ん、殊に老夫人連に対し、余りに心入ない事と思ながら、中立後流石暴食家

平松老さへ不平ダラダラ、跡にて聞けば、当家門内の鶴の飼養所に五位養い

飼料のドジを採るので、それを捕獲し鶴と同座していたのが二週間も前の

事。処が鶴に恐れて、驚ハ断食、痩せ衰えていたのを、丸岡老の献策で今日のお梔の身にな

つたとの事。不味さは、石、ゴ、口、同様 ここにも野人的取巻連の主人に迎合からで迷

惑はお客ばかりである。この驚の梔ハ後日に迄  
多話題トナッタ

お道具ハ前十四日とホボ同よふであつた。

○小田原為楽菴より箱根強羅白雲洞へノお茶<sup>(17)</sup> 四月廿一日晴

P  
216

三溪先生や耳庵翁等をまじえてのお催に相伴せよとの御案内を受け、なに  
しろ両大御所の顔合せ、この上もない仕合とて、晴し日の朝十時、品川にて  
落合ふ約束の耳庵翁の姿ハ見えず止むなく先発横浜駅に着くと三溪先生もこ  
の列車二等室に乗り込まれた。三等切符の自分は、只挨拶丈であつたが、先

生は君ここへお越しとの事で割増覚悟で二等室に移り翁の様子を見ると、マ  
ダ健康も勝れぬよふだが小箱包を携えていられる。お土産物にしては余り形  
が整っている。扱ハ兼而お話であつた茶箱携帯の腕くらべてハないか、若し  
それなら此上ない我々はハ都合だがと心ひそかに、それを望みながら、翁一  
流の耳庵翁に対する茶への動行、今日益田翁の茶の趣向や如何など互に噂さ  
しつつ、間もなく小田原駅着。

いつもの通り迎い車はあつたが、翁ハ松永君の姿も見えぬマー一列車待  
つて松永君と同行しよう、と駅前鶴屋旅館で小憩待合す事にした。自分ハ時  
間は迫るセツ勝の鈍翁のことゆへと、多少氣をもんでいると、三溪翁は包み  
から根来の茶箱を取り出された。さてハ推量どうりの茶箱であつた。翁は君

一寸トこれを見てくれ給えと仕込のお道具を取り出された。時代の  
根来 蝶番金

物附<sup>其味合と云い  
型ト云い無類</sup>の見立茶箱である。私は其内容道具丈ハ益田家で拝見すのが

娯でもあり翁又そんなお氣持でもあつた。翁ハ続けて此の茶箱で今日鈍翁に  
一服同家で上げたい積りと、大分御自慢の體、私も最もと心中期待した。松  
永さんも次の列車で到着された時二十二時五十分。車を飛して掃雲台玄関に  
着くと、イツモお迎い附の鈍翁のお姿は見えず、先着の田中さんが飛んで出  
て、お主人は四十分から立ちづめでお待になったが、シビレを切らしお這り  
になったとのこと。玄関に二通ると、少々御不満顔で、原さん松永さんはお  
二人とも途中お話が多かつたのでご延着と思ふと両大家への焼氣味な挨拶。  
ここにもお老体なり九十一才の老翁を四十分もお待せしたノには耳庵翁の罪  
でもあつた。

申、なんと云ふ  
大盤振舞の御馳走ではある  
箱根御殿産ハこの前のお約束通

り今日頂戴が出来、なかなか美味であり、初鯉ハ小田原ご自慢丈 バツタ組

でハ自分一人であるが胃に悩むこととて多少遠慮がち  
であるので翁ハシキリに氣にされ鯉の刺身ハ大丈夫だと進まれ

思はず満  
服した

食事が終わると 廊下 幽月亭に 床にハ花人  
銘深山木 花 卯ノ花 (箱裏ニ  
スラー 遠州筆ニテ

森々樹木深山別、有宗門如思量  
伝道世尊招出処一枝花発徳弥彰、水指 胎 茶人 名、高取 袋、大橙、唐物  
黒四方

(茶杓 銘、柏樹子)<sup>(16)</sup>  
筒、二孤蓬庵主截庭前籬辺行 目之予一日為救罪人王 庵々次主三堂銘隨具令  
矣古語曰人不得茶目不可 旨目之戲述短偈者也、庭前柏樹子趙老 又喫茶応指

人点欠  
伸出候

茶碗、青柳 注御本トモ  
初瀬 △ 見ゆ  
伊津 梅の かははつせ山桜  
のめれる春のひとしを



已上お道具のすべ

てが 公に關係の処謂蔵帳のみ

お濃茶は近藤 令嬢によりお手点あり 主翁も共に連坐巡服され、誠にな

ごやかさであつた。

お薄は代点にて水指 茶人ハ菊蒔絵 茶杓 茶碗、高麗 菓子器独  
銘江雲 菓子器独



水菓子 お淡を拝服する間に床に 松花堂筆十六羅漢、円窓白紙が掛けられ  
今日のお茶に相伴せる  
光栄と共に翁が斯く迄

遠州を追慕され公地  
下にて満足ならん

遠州蔵帳を主とし其茶友に由緒ある数々のお取合には、他家の追従を許さ

ぬことにて、中にも花人深山木の 花人ハ遠州作中傑出の名作であり茶

杓柏樹子の 之又茶杓中の優物であつた。殊に今日の茶ハイカメシ

イ正客もなく、お内輪丈のこの大茶の湯に列せる事は 永久忘れがた  
き物があつた。

○柳瀬春草廬 四月十二日正午

春も酣となり都を放れ武蔵野の郊外に昔を偲ぶ野火留の森を川越街道を麦

畑ツラナル道を柳瀬川の清流近く耳庵翁の山荘春草廬に於るお茶の湯は

崑山一清お夫婦 田中翁  
横井飯後庵 燕台老に余

この春草廬こそ横浜三溪翁より寄贈せられし、幕府頃の河村随軒が淀川工

事監督、見張に建し遺構であり、過る頃、三溪先生より予に寄贈の相談ありし

建物である。

高台見晴良く武蔵野平野を通し平林禅門道場の杜を遠く眺める好景色

床にハ行成筆、の幅、醍醐彩絵板、食事後小間にて

水指 釣、茶杓 茶碗、尼、長次郎、茶人、金輪寺  
政齋作

香合、唐銀、目等にて お茶振舞、桜散る春萌るにハ、仏絵の取合せも如何と思ふが、四月八日  
釈尊会の迹でも追はれしか。これらも主人一流があふれている

母屋へと庭内を逍遙しながら番茶などにて散会した。続いて十七日にハ

向ハ 鯛ノ薄切 器ハ 深織、椀ハ 岐阜産 焼物 同じく、煮物 若筍 重箱に入レテ

進め魚 コノ唐津 片口、田楽、酒器 備前 杯 山挽春慶 政斎作

菓子黍饅頭 古びし田舎家の炬辺を開く勢開気もなく、朱の机一基のみが、一トキ

近頃この常連を人称して、バツタ組と言ふ渾名さえある大食家揃い 大食でもあるか、

これは田中翁父子魯堂兄らで 予ハ暴食が 予ハ暴食が 予ハ暴食が

めさ。然し、それでも人後にハ落ぬかも知れぬこの場合ハ、食事を頂きお次の間に移ると、掛ものに、

貞室筆 芳野山とぞ 藤組金銀時絵 唐ひつ 桃山時代

本席 天平釈迦誕生仏、花 金銅 期 脇卓 鎌倉時代上二 豪装ノ線刻アリ



釜 寒 姥口 水指 飛 春慶釣べ 茶入 黒棗 花挿 茶碗 無地 不味公藏



銘梅の香 香合ハ 瑠璃雀 建水 朝鮮 以上和氣満々の内にお濃を練られ一入

甘味を賞した。茶が終り花祭りに因み甘酒の接待も内にとりてのお心入であ

つた。茶碗梅の香ハ大振にて、全体赤味をおび、土柔く、作行良く、二ヶ所の疵ハ残念

こそ遺憾であった。お茶事は普通堅くるしき物のよふ思はれるが、益田さんでもそうであるが、三溪翁の茶に至りては、凡客も一玉となり主人は客を本意に和氣漲るの感あり。寸間の懈怠さえおぼえず、真に娛しき団欒である。

○小田原掃雲台の催し 四月十日正午

桜花は散りそめし此頃、時ならぬ寒さ、この日小田原から、至極気の張ぬ内輪だけにお茶を催したいからとのお招きに、少し早めに掃雲台に。それでも翁ハお玄関迄ご老体にもお迎え附にハ恐れ入る。洋間に通ると床に

讃二曰ク 歩行坐臥平生自由 入真入浴無喜無憂 翁のお説明でハ松花堂より 遠州公に贈りし物と

(相客ハ 横井夜雨氏 岡部長二氏 益田夫人二 予 )

広間の床ニ 筆 家 沢庵 実元の狂歌、世の人のそれはそれにてこの鳥を



書院硯 志野 筆青貝、筆架炎附双獅子、以上李洞硯に添いシモノ 遠州蔵帳

釜、助左衛門作 釣金 自在桃山、君ノ今ノ枝 時給金物付



自在桃山、君ノ今ノ枝 時給金物付

炉縁 黒 柿

香合 黒 梅花紋 赤



懷石

は 広間廊下に 向 若菜、白 汁 菜 椀ハ 御殿産 強魚 竹の子 初鯉 刺 大竜に

ワサビ、鰯の茶附 志野 名古屋産 器刷毛目 八寸二 菜外一 酒器ハ 備前緋だす、き 菓



邸に出掛た。同行先着者ハ

小林三氏 田中翁、中村氏  
耳庵翁に 予の

五名 家職永山近彰氏の厚意により  
大テーブル  
上に

貴重<sup>(ママ)</sup>の古筆蹟の展示があつた。この展示に恵まれしは田中親美翁の配慮による。先づ、

一手鑑、寸松庵<sup>色紙</sup> 料紙<sup>唐紙</sup>  
寸松庵色紙ハ元禄南宗寺にありし物十二枚が寸松庵に移りし為、世に寸松庵色紙と云い伝ふ

一貫行ノ高野切、<sup>(ママ)</sup>寸松庵色紙と  
歌ハ同じ 一桂万葉<sup>歌</sup>  
料紙柳二芦屋二鳥、浪金銀下絵、この下絵六首、図よふハ蒔絵に見ると同じク華麗ナ物 御

物以外二ナ 一桂万葉<sup>此の料紙ハ</sup> 世二<sup>言ふ</sup> 一道風筆<sup>八幅切 兼持</sup>  
麗花集ト称ス 一小大君<sup>自家集切</sup>  
料紙 黄紙

一行成筆<sup>法林寺切</sup> 料紙 羅文飛び雲  
砂子アリ、あかつきに 一 沢 万葉<sup>料紙澁紙丸紋 筆者ハ俊頼トモ公任又ハ定信の説アリ 母年如是發見帖庭之吉野乃清</sup>

河の 一公任筆<sup>大内切朗詠二首</sup> 八寸位<sup>此用紙ハ藍色ナルモ</sup> 端白<sup>切レ</sup> 一台尼<sup>三位</sup>  
料紙曼二牡丹、紙のハシ白ク、世二 ト云フ ノ局 紫式部  
の母

之又端 一俊頼<sup>折本切、一枚に一首アル</sup> 同、一巻物切<sup>古今集切、蠅せん</sup> 一全<sup>料紙から</sup>  
白切ト云 為、一首切レトモ云フ 大倉家ニモアリ 紙龜甲紋

一元俊<sup>多賀切朗詠 料紙</sup> 一俊忠 一俊成<sup>了佐切、料紙口ウセン、水仙ノ絵、みねたかき力須の山に出る日、雲ることなくてらすべきかな</sup> (ママ)

一 後京極<sup>料紙口ウセン</sup> 一定家卿<sup>五首切、料紙、四寸、墨ながし三寸位</sup> 一定家<sup>詠草、武藏野、白河、阿武隈川</sup>

一西行<sup>月輪切、廿四番廿五番</sup> 全切<sup>落、高野切</sup> 一貫行<sup>(ママ) 三枚続キ</sup> 一定家日記<sup>箱五十嵐道甫時絵、表紙名物富田金襴</sup>

一 宗尊、歌合巻 卷頭二<sup>題、内四、五枚ハ公任十五番</sup> 通村ハ<sup>寛永頃の歌人名筆</sup> 軸ハ螺鈿蓮ノ

散シ

已上稀世の名蹟数多く、流石北陸の大藩百万石金沢の大主前田家が藩祖利

家公より二代利常公に依つて斯も集蔵今日に及ぶ美さ。平安盛期の華美は其料紙の一トツ一つと見ても、其頃既に唐將來の料紙を用ひ、流麗な筆の跡と共に、ただ目もまばしきばかりの宝蹟である。

上代古筆が世上珍重せられも亦ゆえありと言ふべきか。只然如斯貴重<sup>(ママ)</sup>の筆蹟ハ他に数あるべくもなく、我ら如きには、其の実績に接した時のみに感激するの外いかんともなすすべもない。今日田中親美翁及中村氏の如き、其道の専門家に倍し参観を得た事丈ハ光榮であつた。

○横浜三溪翁<sup>(14)</sup> 田舎家  
の催し 四月三日 正午

三月中は胃痛もますます悪化し制作もはかばかしく進まず、従つて茶の湯も遠慮かち。時二魯堂兄や田中翁らと共に解禁前の鮎を奥多摩なる兄の寮に散策ながら出掛る位であつたが、三溪翁から同士と共に招きを受け久し振りに出かけた。それ程三溪翁の催ハ  
気軽であつた。

桜は三四フ咲きそめた好季節、本牧からの桜<sup>トンネル</sup>園内亦至る処山桜の点在に春ハ酣園内花見客にもまれながら、病後の翁ハお出迎い。参列同士ハ

(松永二洲翁、田中親美翁 縣君ト予の 四人) 田舎家前にハ縁台に緋毛せん<sup>の腰かけ</sup>も花見気分

土間からの<sup>上り板敷し</sup> 宋の<sup>時代</sup> 四足机<sup>時代木地上に溝、喰、宮用、トアル硯箱、硯ハ鉄硯底ニ</sup> 藤原氏ト<sup>浮出文字、あるも貴く、</sup>

水入<sup>染、この二品ハ元伊豆、持仏堂ハ弘仁、大日坐像一木彫</sup> 例二より 供物 懷石は

さんのお手前であつた

耳庵翁の茶に熱中ハ、この頃最も盛りで、こんな茶は凡ど日常なので、大部分ハ記入を略す

### ○長岡南風荘の茶 二月廿日正午

P 208

團芳子 長岡の茶ハ数日前から常連への約束であつたが、兼而病中の團、刀自ノ長逝

亡人の病勢が悪化し、回復をお祈した甲斐もなく危篤状態と迄に落られ、今朝五時三十分遂に長逝せられしと原宿よりの電話にて、原宿同行ハ不能ハ勿論の事 親戚である原さんも中止ならんと思ひしに、長岡から電話で実行するから出掛るよふとの知せに出発した。品川から田中さんも同車 中村氏ハ 沼津か

らはバスにて、南風村荘には熱海から耳庵翁先着されていた。温い長岡前庭の梅も満開 ■にハまだ春通し 梅見かな である。梅の香を賞しながら、大炉の前に團家の

不詳を胸に秘め大悟に徹しての三溪翁ハ、待遠とばかりの応待ぶり。今日のお札とともに、芳子刀自の不幸を述べた。運命何んぞ人力の及ざる之又天命なるかなの一語の内に、土間に設けられし田楽焼の窯の要意も出来、老女を

初め二人の お女中にて。 お自慢の田楽。

先ずお椀の<sup>シン</sup>このわたの進魚に一杯を揚る内、焼立の味噌の香に頬をや

くが如き田楽のうまさ。 お替お替と耳庵翁の四箱、田中さんハ六箱のおかわ

り。胃病に苦しむ私でさえ、之れ又四箱のお替りは<sup>身の程</sup>暴食、それ程うま

い田楽であつた。 食事が終ると奥の茶室へ通る次の間にハ<sup>行光筆</sup>が掛ら

れている。席の床にハ<sup>足、利、義、持、筆、布、袋、</sup>の幅、<sup>13</sup>花入ハ<sup>ひさこ</sup>花は<sup>山</sup>と言ふ具合で

水指ハ<sup>春慶</sup>茶入<sup>膳々ノ</sup>茶杓<sup>瀬田</sup>茶碗<sup>黒</sup>宗<sup>建水ハンネラ</sup>

例により大寂茶であつた。 炉辺に帰る伊豆特産の柑かんなど味いながら

原宿の茶談より 事から、多くの名器の運命など語り合い六時帰京した 團家も今後茶事も絶え

伊豆より帰ると共に私ハ團家に馳せ付け納棺の終りし後十時過ぎ一ト先帰

宅した。昨夏お主君逝かれ一年ならず奥さんの他界とて我々兄弟の一方ならぬ、ご庇護を思ふ時感慨至極である。

### ○前田<sup>侯爵</sup>家古筆参観 二月廿二日晴

P 209

一昨年着手以来私ハ晩年の大作として固疾の胃腸病を押し、其の制作に熱中し病も忘れしかに努力を続けながらも、趣味の美術品や、茶の湯には胃病を冒して迄参加を続けていた。今日も病院から帰ると、以前打合せもあり前田家秘蔵の古筆拝見の為門前迄お迎を受けし耳庵翁と同車し、世田谷前田侯

○原宿魯堂の釜<sup>(1)</sup>

一月廿日夜会

P 206

お客組 (原三溪翁、耳庵翁、親美翁、余二、中村好古氏)

前夜来の雨に門内竹林もまた潤をふくんでいる。横浜からの三溪翁の着流し和服姿も大、一同寄附に入席された。寄附床にハ、齋、筆、梅の齋、床内に時、獅子ノ面、朱ノ長盆へ、

香炉<sup>瀬戸ノ火鉢</sup> 手取 汲出<sup>伊万里、振出し</sup> 三島<sup>栗時代盆ニ</sup>

正月でもあるが今日の寄附丈では、寂の本山に対しては、大分は華か過ぎ魯堂の意図に失敗はあるまいかなど考る内主人の迎附に三溪翁を先頭で入席する。ここは茶席ならぬ

水屋大炉辺である。光悦巻物切屏風の囲いも、自在に鍋を掛け、向<sup>鮒ノヌタ</sup>

唐津<sup>汁<sup>しいめ</sup>三州</sup> 正月気分の屠蘇<sup>時絵ノ</sup> 大杯二銀の銚子のお祝杯あり

寄せ鍋、鴨、白菜  
外数々

之れが加減が甘く、耳庵翁から食塩の要求で自ら大量投こまれしも一興で

あり<sup>(各)</sup> 各自おもしろい、次客耳庵翁の暴若無人振りも、本山達人もなげの武者振

りも水屋炉辺ならばこそである。

八寸ハ<sup>大牛蒡輪切</sup> 松露<sup>青胡シヨ</sup> この器ハ<sup>又素敵に大い備前長板</sup> 置くも持つも不自由千万

のシロ物<sup>沢庵薄切</sup> 香物<sup>奈良漬</sup> 器ハ<sup>須</sup> 菓子<sup>栗もち</sup> 飴かけ、にて漸く中立<sup>元ノ、坐に</sup>



愈々本席 床ニ<sup>ふくべ</sup> 山椿<sup>ハシ</sup> 水指<sup>備前矢筈</sup> 釜ハ<sup>古芦屋</sup> 縁沢栗

茶人竹<sup>中</sup>、茶杓<sup>遠州</sup>、茶碗<sup>長次郎、黒銘尼寺</sup> 箱宗旦、香合ハ<sup>織部伽羅であつた。お炭ハ略され</sup>

以上にて濃茶が練られる内にも正客から遠慮のナイ批評に他家の茶に見られぬドヨめきの内に巡服が終り茶碗拝見に<sup>コレハ</sup>など言いたげな主人の顔

に三溪翁はや、流石侘びの本山<sup>僕ハ本山をここに譲</sup>る 但し茶碗丈にとの挨拶に亦も一同

腹を抱える有様であつた。ひさ、花入も<sup>宗、旦</sup> 侘びもあり花は流石に魯堂は

ウマイ、今宵ハ天狗そろい丈面白く近來愉快の一会であつた

○熱海桃山夜雨莊小集 一月廿二日昼

P 207

平松 余、丸岡老 主人 初めから鉦の引入れも面白く、釜スネ当、香合唐時代鍍金台子、茶人唐物挽家形、お詰奥さんにて 水指瀬戸筒 茶杓太郎庵作 茶碗宗編手造などで、花入ハ余の作花田豆などで

二月一日正午 又も熱海のお茶 (台客は<sup>(12)</sup> 東邦副社長海東要造氏、飯泉秘書、余の三人) 食事ハ海豚料理<sup>(マ)</sup>

掛物なしの向掛花入<sup>網代古竹</sup> 政斎作 水ハ<sup>瀬戸ノ</sup> 茶入は<sup>挽家</sup> 茶杓<sup>松花堂作、銘サカ</sup> 茶碗

高麗<sup>麗</sup> 魯堂旧蔵で濃茶後席薄茶ハ茶碗粉引替<sup>宗全</sup> 筒政斎旧蔵、茶杓<sup>耳庵自作</sup> で奥





西行の書を憶び、堂守の進むる麦茶にノドを潤し、京都に残ると云はれる筈庵翁の疲れを案じ、無理に其の夜の列車で帰京した。想えば翁死期一月前のこの紀行を俱にして明治大正昭和を通じ、茶の道に対し大きな足跡を遺されし筈庵翁永遠不帰の人となられた。悲しいかな。了

### ○三溪園春草廬ノ茶事<sup>(9)</sup>

昭和十三年一月十七日

P 204

支那事変はますます悪化進展を続け、国民不安の内にも茶事は催され、今日三溪翁のお招き

合客は 松永翁、森川如春、田中親美老、余二、川面義雄、縣次郎「ママ」、中村の諸氏、長兄、上方旅行不参

いつも通り天授院門内を深く車寄せ迄に乗り附ると、桃山遺構の大広間に通される光琳筆彩画大衝立前をの部屋をへて十二畳の上段の間も、流石桃山御殿の宏壮さを憶はれる。

大床二ハ絹本<sup>幼兒</sup>のお幅、螺鈿春日卓二、地袋上二、鎌倉時代懸子附、古銅香炉を備へ、小ぶりの金銅飾

附<sup>衛府ノ</sup>が飾られてある、文殊の画も幼兒の面相の柔さ其の筆致誠に名絵である、田中さんの説では、これこそ信実の筆に相違あるまいと

幅と云い手筈と云い、今日の催しは、ただならずと、一同は之れからのお茶のお趣向を期待しながら導かれるまま中庭伝いに春草廬へと繰り込む。

春草廬こそ、席ハ三畳向切踏込床、織田有楽の遺構、である、高く棚アリ釣り

床へハ人<sup>元「ママ」白桃</sup>、除<sup>表装古金欄白地小牡丹</sup>、除<sup>一風赤地古金欄</sup>、上下<sup>浅黄</sup>、小牡丹

床脇<sup>古、文帖</sup>、青貝益上、釜<sup>古天狗菜籠地文、</sup>、縁<sup>島柿</sup>、大佐

香合、保元、宝来山<sup>時絵</sup>、金地、長掛物<sup>除照「ママ」の絵は井上家威照宗「ママ」皇帝筆桃鳩又ハ浅野家水仙ノ絵と共に著名の名幅、美術界至宝である</sup>

香合又<sup>益田家威照紋に次ぐ</sup>、於てハ益田家に一步譲るも<sup>図様の蓬萊山と丸紋ノ図案はあるも</sup>、時代も<sup>凡ソ前後ノ</sup>

名品<sup>元柏木勘一郎氏の蔵品で。あつた。当時価一、〇〇〇</sup>、扱孝経は最古の<sup>孝経と言はれ、台紙も三十六人集用紙にひとしき優美な者</sup>、之れらの名

蹟各器を拝見し煎茶振舞とお道具運ぶ。お炭は例により略されて香一煙

水指<sup>青井戸、</sup>、不味公箱<sup>黒ノ</sup>、茶杓<sup>普庵<sup>(10)</sup>万年へん事を</sup>、銘<sup>共筒、</sup>、銘<sup>いわひい「ママ」普</sup>

茶碗<sup>悦、光</sup>、赤筒銘腹芸<sup>建水曲<sup>フタ</sup>、古竹</sup>、水指は描鉢のお揃いも面白く、茶碗にハ加賀光悦に似たる。ただ高台に軸なく見込に窯破あ

るも<sup>雅致</sup>を添へている。已上上代美に寂びのお取合にも三溪翁の茶への観点が現

れていて憧憬を感じる。お茶を頂き席よりに廊下を過ぎ食堂に移る。<sup>螺鈿大食</sup>

卓上にて、善一郎氏末七人須恵子夫人のお手料理に一同心おきなく満食、何れも見ても鱈服家揃とお台所のご苦心も察

しながら、この食堂には、故小泉三申翁遺愛の仏像の多くが安置されあり、り一同喜びの中に

散会した時に九時<sup>帰京ハ</sup>、十一時近く

い伝などを語り合い塔中彩画などを眺る内、魯堂ハ一葉の写真を見附た。それはなんと仏門に目珍しい、丸マゲ姿の婦人の写真でハないか。不思議に思  
いお茶を進めし寺僧に問いにしに、僧の曰ク、これはお覽の通りの美人の歳ま  
だ若く、最近突然としてこの世を去られた。これを哀しみし其主人は、亡き  
妻のこの写真を朝夕眺め慕うの苦にたえかね、見ぬこそ妻を忘れえむと、こ  
の寺に納められたとの長物語に、聞入る三人、眉目よき妻の罪ぞ多かれと互  
いに顔見合せ、納めし良人の哀慕の程を察し合つた。古寺をおとづれると、  
かくも多く語り草のつきぬど

先途を急ぐ我々行脚者ハ、ここを辞したが、塔内にて寺の接待に出されし  
焼餅の美味さ、番僧に餅の由来を聞くと、これこそ業平さんが初めてお作り  
なされ、供物とされしより、今に至る迄、寺では業平餅と称へていますと。  
八百年の昔より残る由縁の餅に茶箱でも携えつらんにハと、我らとしての迂  
闊を恥じた。

ここを出て、一直線に郡山を過る。唐招提寺や西ノ京薬師寺古塔の水烟を  
右に仰ぎ、一路小泉を悲光院へと急ぐ。箒庵翁は長途の旅として疲労も強く、

悲光院へハ我ら三人丈にて翁ハ車中に待たれた。悲光院ハ片桐貞昌即ち石州  
公の古城の地を院にかえた古跡である。山門茅葺、一層の山門は石州の叔父片  
桐、元旦の居城落城より移建の物にて、豊臣の忠臣元旦の風格がしのばれる。  
十月中は院にもアマリ訪ふ人として稀れと見え、広間には里の娘の六七人を相  
手に大黒さんの内職でもあるか、お裁縫の稽古中であるのも、村里放れし山  
院らしく、一寸カメラニ入れて、石州好と云ふか、地景の為の造庭は、遠く  
大和平野を一眺望に■ながらの構想に取入あり 流石一流一派の大茶人石州

を追慕した。私はこの数年奈良正倉院拝観を期に巡礼を続けこの悲光院又  
再三ならず杖を引きし事あり。その為石州遺構の茶席も外部から眺る丈に留  
め靈域を拝し、車中に待つ箒庵を思い悲光院の山を降った。

これより道を東にとり、五条街道を二ノ本に出て、奈良銀行頭取依田氏  
を訪ふ。同氏ハ古石の蒐集家として、奈良時代の古塔礎石など多く集められ  
ると柳生翁の話の通り、門内には見事な礎石あり、柳生翁の打合せもありし  
と見え主人も在宅され、早速露地より広間に案内せられた。

然し主人ハ有樂齋遺構になる名茶席の所有者でありながら、文人趣味と見  
え、文人幅など掛り錫の茶托に煎茶の持成し 庭を見ると古色蒼然なる天平  
練塔が然も二基迄構へてある。

今日ここでの希望ハ織田有樂の茶席であるので、主人に乞ひ、庭伝いに茶  
席を見る。席ハ大分後補はあるが流石有樂齋少録とてモ大名、四畳半一間床、  
次の間及水屋附である。

茶室拝見を終り、道をへだてし石の置場を案内されたが、之れは又無數の  
古石がある。其物数寄にも敬服した。箒庵翁ハ其の内の一個に目を留め、主  
人に向い依田さんこの立石一個をお割愛くださるまいか、私も余命少なく墓

石の用意も必用だと懇望されしに、依田翁も速坐に快諾された。  
（高橋翁ハ此の墓石今護国寺内翁奥津城の墓碑として他界され此の墓石がそれであり、永遠に建ち続くも深い由縁である）  
（紀行後月余に）

依田家の厚意を謝し五条街道を奈良に帰る。奈良ホテルに少憩早目の食事  
を済したが、日もまだ高いので、帰京を急ぐ我らは夕刻京都ホテルに一泊し、  
翌朝早く東山真葛ヶ原西行庵を訪れた。寂びはてし庵の前一叢の芒にも歌人

お淡を頂き、茶談つきず夕陽斜く頃厚く好意を述べ退散した

○昭和十二年三月末より十月に至る茶云記が散逸した為、茶に由縁のある

（高橋帯庵翁  
長兄魯堂 余の三人同行ノ  
西遊記を誌す）

秋も十月十二日同行三人奈良への旅立ち。京都駅未明に着き、奈良線に乗かゆ。間もなく茶の名所木幡を過ぎ、朝霧かすむ宇治川べりに十三石塔を遥に眺め、平等院鳳凰堂の麓を望む間に寧楽朝の古き御宮瓶ノ原の古跡を憶び、木津川の長堤より遠く生駒の山々を一望に奈良につく。奈良ホテルにて軽い朝食をすまし、アラカジメ打合のあった、柳生老を御所の馬場に尋ね翁の東道を得て、先づ春日社に詣し、青によし奈良の都の八重桜ならぬ秋色を丹塗（六）御社を過ぎ金鐘寺即ち三月堂前名燈籠を見て、二月堂を右に良弁堂へ、此の当り鹿の群行き交ふ様も秋の日射と共に、仏教盛なりし奈良朝期も思い深く、東大寺開祖良弁和上を祭るここ良弁堂にまうで、良弁椿など噂の種、大梵鐘に目を見はり、大仏殿の大伽羅を過ぎ、正倉院を右に往古よりの尊き宝倉を見ながら、其の昔し松永久秀の居城多門城の今は松林となりし、茶人久秀の迹もゆかし、奈良坂道天戒門（マ）に出た。この当り慶長前後より寛永頃にかけて、時の大茶人松屋源三郎（松屋肩衝の所有者）のここに住い塗師屋としての大商賈でもあり又大識見者でもあった。随て藤重、記三、余三を初め秀次など今日茶家に重く用られる名工は大きくこの松屋の庇護によるもの（マ）とぞそれらの名工の歩みし道を今三百幾十年を過ぎ、我亦この道を踏む時、漆

P  
202

モテ遊ぶ自分にとり深い旧時が浮び揚る。一条通りを下ると田の面道に出る。秋の稔りに鎌入れの農家の人の顔にも何か娛みに満たものがある。この附近無数に仰ぐ昔の御陵の丘を心に拝し尼寺興福院へと辿りつく。門を入ると右へ奈良の侘茶人長闍堂、久保権太夫の石碑あり。それに続き今はなき長闍堂の好みし茶席を有志に依つて新築再建せられている。ここに茶席と石碑のあるのは、往時久保某に依つて興福院を造営せられし由縁からと、数段高き岡に建られし興福寺内にハ茶席八窓庵（光慶僧正ノ建造）がある。（元禄頃の物）多くの尼さんの厳修とて境内清浄ヲチ葉一ツさえ見られぬ。それ程亦閑清寂でもある 興福院について憶しき物語がある。それは今大坂にての豪商芝川家の数代先祖が、嚴禁の海外密輸入を行い、幕府の知所となり、逃れてこの興福寺の縁下に身を持つて蔭れ一命を助かった。後其の恩を感じ、芝川家代々の帰依深く、今日猶芝川家より主として維持が続けられあると。興福院建造中に、舟橋式の廊下がある。この構想ハ遠州の設計になるものと。

ここより眺める奈良盆地、若草山より遠く三輪山を通じ興福寺の大塔又ハ鎌倉時代の小塔などの遠望は、さながら、春日曼荼羅絵巻を見る思い、院を辞し山門を出る頃、坂下より、うら若き眉目うつくしき尼僧比丘一人帰山の道すがら、静に我ら一行に懐しげに目礼した。この比丘の都に稀なる美艶にして、世俗を捨て仏門に仕にハ、何にかただならぬエピソードがひそんでいるのでないかと、其道へも達人の箒庵翁ハ同じ想いの魯堂と共に、尼僧の背姿を見送るのも、過ぎし頃を思い浮べた

一条通りを街道に出て、程近き、平安朝期創建である不退寺に急ぐ。街道を右に三丁程に、今ハ廢頽し、只本尊等身大の觀世音尊像一軀のみ、蓮池に面して建る大宝塔内に暫し憩い藤原業平の父君に依つて創建されたと云ふ謂



## 雲中庵茶会記 四

P 199

○横浜<sup>三ノ谷</sup>田舎家の茶<sup>(1)</sup>

昭和十二年三月廿三日正午

P 200

園内蓮池はまだ春遠く、不枯の残る池上水鳥も浮ぶさまも五重塔の聳えと共に仏陀供養の感じも湧く、天授院本邸を手前右に家人に導かれ、桃花盛りの畑そいに田舎家に着く。

この田舎家ハ三溪翁の愛婿西郷氏の住に当られてある。家屋の構造時代ハ長岡南風御荘と同よふの構想である。土間の広さ、板敷への大炉の位置又同よふの、より以上広いお住い。

炉辺の次の間に時代寺子屋机<sup>藤原時代、方鏡</sup>裏面に<sup>優秀な線刻</sup>側<sup>法隆寺大塔内、型像二軀を飾らる</sup>

持仏堂にハ<sup>弘期</sup>像<sup>弘</sup>が安置<sup>輪花根来</sup>と云ふ簡粗な風情である

方鏡の量と古色線刻の妙<sup>稀品</sup>である。この観賞の内、お主人の案内にて、庭に面せる次の間

六畳に移る

壁床二<sup>蓮</sup>扇面<sup>山</sup>歌<sup>二</sup>風<sup>山ざとわまつのかえのみきぎなれて風ふかぬ日はさひしかりけり</sup>

(松永耳庵、田中親美翁、魯堂兄、余二中村氏)の順に着席すると、懷石膳<sup>宇治茶、ゆり盆</sup>

向<sup>白あへ</sup>汁<sup>田舎味噌、若菜</sup>田楽箱入<sup>三溪園独特、他に味えられない美味、お替数度凡八回</sup>この田楽こそ

迹は香の物、酒器<sup>徳利、備前</sup>杯ハ<sup>榛東番茶、茶わん</sup>取り合せ、お当家の田楽ハ<sup>豆腐迄自家製、特殊なもの</sup>

驚くばかりの大食揃い、特に親美翁に至りてハ定評の持主とて、終つて茶席に動坐ス

長炉に<sup>寒雉、手取釜</sup>姥口<sup>口</sup>炉中に<sup>飛鳥の古瓦を</sup>釜置に備え、水指<sup>南蛮、口破れ</sup>ハンネラ蓋

香合<sup>祥瑞、瑠璃雀</sup>茶杓<sup>道、魔作</sup>節下ヤツレ、茶碗<sup>梅ヶ香志野、赤味アリ</sup>茶入<sup>黒、瓏</sup>建水曲<sup>置、古竹</sup>

正客耳庵翁の志野好きに對する心入れ、お炭抜きにも翁一流の振舞。この田舎家に對する佗のお道具組にも、祥瑞瑠璃雀の一点こそ寂に美を添られしお手並に翁の茶への遠大さを感じる。自分ハここにて兼而切望していた翁愛

蔵天下<sup>(3)(4)</sup>一の称ある、如意輪朱書ある即ち金林寺お茶器を想い出し、この際は

非拝見を申し述ると、耳翁亦同よふ予に和し希望せられた。茶終ると主人よ

り、庭の桃花でもご観賞をと席を改める間<sup>アイダ</sup>をとの事にて一同庭に出る。初

春の午後、和き日射に桃園と共に広大な園内を賞し再入席すると壁に宮本

二天筆<sup>(4)</sup>老爺<sup>親、開</sup>の画豎幅を掛られ

水指<sup>元ノママ</sup>茶碗<sup>長次郎赤、無一物簡</sup>茶入<sup>裏ニ、如意輪寺朱書アリ</sup>茶碗ハ言ふ迄も

なく不味公遺品、所望の金輪寺出現に我人共に大満悦此上なく、二天筆の<sup>開鶏、眞に逼り</sup>人物の姿勢又武蔵ノ剣を<sup>面ノ当りに見る如く豪健の</sup>筆致ただただ驚嘆の外なく、以上珍什にて

# 『雲中庵茶会記』 翻刻稿 ④

後藤 恒

今回は、仰木政斎著『雲中庵茶会記』全二十冊のうち、昭和十二年（一九三七）三月二十三日から始まる第四冊と、第五冊の途中、同十四年（一九三九）十二月三日までの翻刻稿を掲載する（政斎は本書執筆時、昭和十二年の記録の殆どを失っていたようで、惜しいことにこの年の大部分が未記載となっている）。

この二年八ヶ月間、盧溝橋事件をきっかけに勃発した日中戦争が泥沼化の一途を辿る最中であって、数寄者たちは活発な茶の湯交遊を続けていた。しかし昭和十二年十二月十二日に高橋箒庵、十三年十二月二十八日に益田鈍翁、十四年八月十六日に原三溪がこの世を去った。時の実業界と茶の湯界をリードした三大家を相次いで失った次世代の数寄者たちは、次々に追善茶会を開き、敬愛する故人を偲んだ。畠山即翁、塩原禾日庵、仰木魯堂が各々に主催した追善茶会の様子を、政斎は詳細に記述している。

なお今回掲載する茶事の記録は、松永耳庵も自著『茶道三年』、『茶道春秋』において多く記録を残している。いかに政斎と耳庵が互いに自身の茶事に招き合い、諸家の茶事に共に招かれていたかが分かる。ことに耳庵が茶事を開く頻度は高まるばかりで、さすがの政斎も「耳庵翁の茶に熱中ハ、この頃最も盛りで、こんな茶は凡ど日常なので、大部分ハ記入を略す」（本書影印本上巻・二〇八頁）と、その全てを記録することは出来なかったようである。

（ごとうひさし） 福岡市美術館主任学芸員

## 凡例

- ・ 翻刻にあたっては、左記の影印本を底本とした。仰木政斎著・味岡敏雄編『雲中庵茶会記』（限定版・非売品、平成九年発行）
- ・ 影印本と照合する際の便宜を考え、項目ごとに影印本の当該ページ番号を表示した。
- ・ 漢字は原則として常用漢字に改めたが、常用漢字に含まれない漢字及び一部の人名表記では原文のままとした。
- ・ 変体仮名は現用字体に改めた。
- ・ 踊り字は原則として同音の平仮名表記に改めたが、「々」は原文のままとした。
- ・ 固有名詞の明らかな誤字は訂正した。
- ・ 固有名詞以外の明らかな誤字・脱字や文意が通じない部分は基本的にそのまま表記し、適宜傍らに「ママ」を付すか、註記した。
- ・ 原文において著者により文字の訂正がなされた部分は、新たに書かれた文字のみを示した。
- ・ 原文において補記として傍らに加えられた文字は、丸括弧に入れて行内の該当箇所に入れた。
- ・ 区切り符号の位置は原文のままであるが、文意に沿って翻刻者が句点と読点を区別した。
- ・ 判読不能の文字は■で示し、判読困難な文字について推定したものは□で囲んだ。
- ・ 前号までに註記した事項については、註記を省略した。

#### 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。  
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  
欧米論文 執筆者名“論文名”，編著者
- 著作物，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。

## 福岡市美術館研究紀要 第8号

2020年2月28日印刷  
2020年3月6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 株式会社四ヶ所  
〒838-8512  
朝倉市馬田 336

■ 表紙写真 ■

ハムサ文様更紗（インド・グジャラート）