

NORTHERN OWLS

VOL.23
2014.7

北海道美術館学芸員研究協議会会報
「NORTHERN OWLS」第23号
■発行
北海道美術館学芸員研究協議会
事務局／北海道立近代美術館内
札幌市中央区北1条西17丁目
TEL 011-644-6991～6993
FAX 011-644-6885

【談輪】

上木 和正——シュウゾウコのつぶやき

前夕張市美術館長

U市の財政破綻が発覚したのは2006年春。以降でんやわんや、費用対効果とやらで金のかかる施設はすべて廃止、図書館、美術館も閉館と決まった。「U美術館が閉館」と報道された直後、全国から多くの反響があり、中に面白い申し出があった。宝くじ1億円の当たり券をくれるというものだ。条件は4つ—

- ① 美術館にではなく個人（私）に寄付する
- ② 美術館存続のためならどう使っても可
- ③ 所蔵品は売ったり分散させないこと
- ④ 1年間で使い切る

—というもの。当たり券の手渡しは、U国際映画祭の期間中、私のなじみの酒場でという。墨痕あざやかな達筆文である。何度も読み返した。愉快犯のいたずらにしては字がうま過ぎる。漢字は王羲之ばりの草書、かなは良寛風、和紙の封筒と便箋の趣味もいい。住所氏名は書いていないが、消印は札幌中央郵便局だ。便箋2枚目に美術館で見た展覧会の印象を書いているから、まったく知らない人ではないのだろうが、初めて目にする縦書き文字であった。

もらったお金を美術館のために使うにはそれなりの手続きが必要だし、この大金ちょっと面倒だな。道や国は閉館の美術館には使わず、負債の償還に当てるだろう。そうか、だから私個人にくれるのだ。どう使えばいいのか敬愛する彫刻家のA氏に相談した。

「今することは存続のための署名活動です。ひとりひとりの応援こそ力になるものです」

結果、1万2千人超の署名を集め道庁に提出した。

さて、手にした1億円の使いみちだが……。

- ① 2割を若い作家のために
- ② 1割を美術館ボランティアに
- ③ 1割を使い方のアイデアとその実現に
- ④ 5割を道内の奮闘努力している小さな美術館とギャラリーに。その土地に鍛えられた作家の、風土の香りのする展覧会開催のために

- ⑤ 残る1割は私設（私の）美術館建設のために

以上、メディアにのせず秘密裏に事を進めたが、アイデア募集を内々に行うのがたいへんだった（それからの美術館の運命は承知の通りである）。

雪の重みに耐えかね美術館の屋根が崩壊したのは2012年2月22日であった。原因は単純である。冬期閉館で空気は動かず冷えたまま、積もった雪は固まり重みを増す。雪を降ろさなければつぶれるのは必定だ。崩れる6、7時間前、ホールにいた数人（私も）は天井がきしんで出す悲鳴を聞いている。地下収蔵庫の作品たちも何か言っていたかもしれない。崩壊後の市の対応は速やかで、無事だった作品は他の施設の空き部屋へと避難させ、「美術館をどうする検討委員会」を設置、貴重な文化資源を生かす答申がなされた。

③のアイデアが活用されて、作品が陽の目を見るのも遠くないだろう。U市の山を下りて他のマチのどこかの美術館での展示も実現するだろう。

収蔵庫で作品たちがつぶやく。「光はいいもんだなあ」「深呼吸できる空気もね～」「見てくれる人がいる、声が聞こえるのも…」

NORTHERN OWLS VOL.23 INDEX

談輪／シュウゾウコのつぶやき 上木和正……………1

講演／作品の保存管理について(1)

—素描・版画の保存管理について 岩井希久子……………2

講演／作品の保存管理について(2)

—表具の現場から 内藤英治……………6

事例報告／文化財レスキュー(1)

—受け入れ現場の実際 細川健裕……………10

事例報告／文化財レスキュー(2)

—文化財レスキュー活動 瀬戸厚志……………11

新所属館紹介／苫小牧市美術博物館 三村 伸……………12

紀要編／大月源二と生活派がめざしたもの 星田七重……………13

紀要編／物語の成立—東山魁夷著『わが遍歴の山河』の

需要と影響について— 門間仁史……………20

短信・規約・役員名簿……………29

本誌は、第21回北海道美術館学芸員研究協議会（平成25年3月7日～8日、会場・北海道立近代美術館）における主な講演・報告等を掲載（「談輪」を除く）するとともに、平成25年度の同会の紀要を兼ねています。

作品の保存管理について(1)

—素描・版画の保存管理について

絵画保存修復家

岩井希久子

本日はお話しする機会を頂き本当に有り難うございます。よろしくお願ひ致します。今日はワークショップ形式で実際に修復しているところをご覧に入れるというお話もありましたが、人数が64名なのでちょっと難しいかと思い、映像でお話しすることも考えたのですが、やはりこういう機会に実物を見ながら、どのように作品を観察するのかまた、日本各地に公立美術館ができてはじめてから既に50年以上が経っていますが、額装されて収蔵庫にある絵が安全だと思っているととんでもなくて、展示室あるいは収蔵庫の中で、絵は日々劣化していくという現実があります。そういうことも皆さんに知って頂きたいし、作品をどのように観察したらよいかなど、具体的にお話したいと思います。

作品というのは、今この美術館で預かっているものでも、実は世界の財産として未来に伝承しなければいけないものですし、修復部門のない日本の美術館で、日々管理しなければならないのが皆さま学芸員です。今日は色々なことを申し上げると思いますが、決して皆さんのことを非難するのではなく、現実をしっかり認識して頂ければ有り難いと思います。昨日からここに来て、近代美術館所蔵品の中で見本になるような作品を探したのですが、とても幸いというか不幸なことに、典型的な作品が幾つかありますので、今から隣室にてそれをお見せしながらお話ししたいと思います。本当は、理想的なマット装、額装の仕方や、どのように作品をマット紙に留めるとか、そこまでお話できればと思いますが、時間的な制約もあるので、まずお話していきたいと思います。

今ここにある作品で、皆さん、どれが絵に適切な額装だと思いますか。ちょっと見た感じで、これは作品に安全な額装だと思うものがありますか。どのへんに注目したら良いと思いますか。これらは全部駄目なのです。一見、高級に見える額縁に入っていますが、日本の額は根本的に、額の中で作品を保存するには作られておらず、見た目の飾りなのです。一番いけないのは、裏蓋がベニヤということです。これらの作品は全て、裏蓋がベニヤです。ベニヤは、板自体を貼り合わせる接着剤が石油精製品で、とても酸性が強いのです。昔のベニヤ板はもっと粗悪でホルマリン処理等がなされており、ベニヤ自体の酸性が強いため、裏蓋にすることで作品が傷んでいきます。学芸員の方がそれを知っていれば、額を発注する際に「裏蓋はベニヤでないものを」と言うだけで作品の保存が全く違ってくるのです。

ここにある作品は全て「開けてびっくり玉手箱」なので、徐々にお見せしていきます。

この作品も裏蓋がベニヤです。裏蓋がベニヤで通気性を失い、

酸性が非常に強いため、日本のスタンダードな額は全てだめです。裏蓋がベニヤの額は、絶対使わないでください。

次に正面から見たとき、これは分かりにくいですが、布が張ってあり上等な仕立てでお値段も高いと思います。布を張った窓マットのこの布の下はだいたい板です。45度の角のところに金が塗ってあるので、木の酸性が直接絵に及んでいないかもしれませんが、このマットもだめです。こちらのマット紙は、45度にカットしてある部分が、ちょっと黄ばんでいるのが分かりますか。これは、マット紙が酸性の証拠です。マットが酸性のために、この切り口から経年変化で酸化して変色し、その色味がマット焼けと言って版画の上に移るのです。こちらの額装は最近やり直したもので一見大丈夫そうです。マット紙は中性で切り口は赤くなっていません。しかし、実は厚みが足りないのです。中身については後述します。

次に、作品の状態の見方です。皆さんは手持ちのライトやマグライト、LEDの小型のものなどで作品をご覧になると思いますが、作品は、レイキングライトと言って、斜めから光を当ててまめに観察して頂きたいです。斜めから見ると、紙の波打ちが分かります。また、ガラスの曇りが影になって画面に映り、光を動かすとモヤモヤ影が動くのが見えると思います。これは結露したことによって、ガラスの内側が真っ白に曇っているのです。近くで見るとより分かりますが、額の中に湿気がこもって結露したためカビが生えているところもありますし、ガラスの内側に曇りが出ることは作品にとって絶対良くないことです。油絵でもそうですが、ご自分の美術館で作品を観察して頂くと、ほとんどのガラスが曇っていると思います。額装してあり、購入して20~30年そのままの状態の作品は、今どれも危機的な状態に直面していると思います。

額装の状態で何十年も置いてあったがゆえに、額の中が結露し、カビが画面にも生え、その跡が茶褐色の斑点（フォクシング）になったのです。フォクシングは、必ずカビが生えた跡に出てきます。

次の左側のムンクの額装はもっと状態が悪く、同様に曇っているのですが、良く見るとガラスの内側がキラキラ光っています。これはガラスの変質（グラスディージーズ）によって、ガラスの内側に結晶ができています。ガラス自体の新旧もありますが、空気中の水分との反応で起こり、その結晶が版画の上にも移る作品にとって大変危険な状態であると言えます。この白い粉を顕微鏡で見ると、塩基性の結晶である事が分かります。

次の作品は波打ちが大きくありますが、波の凹の部分の方が

凸の部分より色が茶色くなっています。これは、波打ちの癖が残っていることが第一の大きな問題点で、それはマット装の仕方が悪いからですが、もう一つは、裏蓋がベニヤで、絵にじかに接触している事です。ベニヤと接触している部分が、酸性によって焼けたため、こうした色の変化が出たのです。20~30年前の日本の額装は、作品を安全に保存するという認識は全くない状態だったので、こうした高価な作品が額の中で日々劣化しているのが現状です。全国どこの美術館でも同様の状態なので、今全ての額装を見直し、予算がなければ取りあえずシートにして保存するか、裏蓋やマットを変える作業をしないと、どんどん酸化して真っ赤に焼けてしまいます。このような作品の症状も還元することによってある程度元に戻せますが、紙自体が傷んでしまうので、とにかく早いうちに自分の館にある額装を見直して頂きたいと思います。

また、額を発注するときは、絵の出し入れが簡単にできることも大事です。

次の作品を開けてみますが、もっとびっくりされると思います。これは一回誰かが開けて、作品とベニヤの間に紙を入れてくれているようです。その前はベニヤがじかに当たっていたようです、これだけ真っ赤に酸化してしまっています。また絶対やってはいけないことは、三角コーナーで4点を留めることです。紙というのは湿度の変化で波打ちができて動きます。理想としては、2点で留めます。なぜ2点かというと、波打ちができたときに逃がすためで、4点で留めると波打ちが固定し形が残ってしまいます。くぼんだ部分が変色してしまったのもそれが原因です。紙が動くことを前提に2点留めすることが、紙作品のマット装の基本です。それを分かっていない額装は最近でもあります。紙作品を取り扱うときは、必ず上下を守ってハンドリングすることが基本です。

また、紙作品にヒンジを付ける際は必ず水溶性のノリと和紙で留めてください。市販の中性の粘着テープをヒンジとして使用してある事もありますが、マスキングテープ、セロテープは言語道断ですが、いくら酸化の遅い中性でも粘着テープは剥がしとるか、有機溶剤で除去するしかなく、溶剤が紙にすぐ浸透してしまうので、それを100%取り除くことができません。

どのようなマット装が作品のために良いか皆さんが知ること、額縁屋さん等に的確な指示が出せるようになることが大事だと思います。

和紙のヒンジと水溶性のノリが良いという事で粘着性の和紙のヒンジ用テープや、ニカワのついた和紙のヒンジ用テープが市販されていて、海外でも修復用に開発されたのですが、なぜ

和紙のヒンジが良いのか、水溶性のノリが良いのか、2点留めが良いのかポイントを押さえていないと、ちょっと似通ったものでも全然だめなものを使ってしまうことになります。

この作品は、窓マットに作品が止めてあります。窓マットの安定性がまるでなくて、版が破れたり事故の原因になる本当に危険な方法です。また画面の上に結晶がついているのが分かります。キラキラ光って顕微鏡でなければ見えない結晶ですが、びっしりついています。サンプルに欲しいくらいで、こうなるまで放っておくのは…。油絵にも同じことが起きているので、気をつけてください。油絵や版画類ならまだ良いのですが、パステル、水彩画だと処置に限界があるので、本当に早めに気づいて頂きたいと思います。

額から取り外したものは、中性マット紙に挿んでもいいですし、ストレージボックスがなければアーカイバルボードに挿んで保存します。

これはアーカイバルボードのダブル、2枚重ねてあるものです。ダブルである必要は全くなくて、シングルで構いません。このアーカイバルボードは、額縁のベニヤの代わりに裏蓋にも使えます。中性のダンボールで通気性もあり、外の空気を中和して額の中に入れてくれますし、額の中で結露する危険性が非常に少なくなります。

皆さん作品を扱うときは、ニトリル手袋を使ってください。ヤマトさんや日通さんにもこれを使うように言っており、最近はいよいよ広まってきました。ニトリル手袋の粉なしタイプというものがあります。内側に白い粉がついていると、他の物に粉が付いてしまいます。粉なしタイプはワークマンやホームセンター等で購入できます。白手だどうしても湿気が通り、それで触った後に経年変化で変色したりしますが、これは湿気を通さないで金属、ガラス、油絵などオールマイティです。テキスタイルなどはクリーンハンドでと言いますが、やはり人間の手は湿気や脂があるので手袋を使用して下さい。その時は大丈夫そうでも年月が経つと必ず酸化して手垢が出てきます。なぜニトリルが良いかというと、一番安定した素材でできているからです。ゴムやビニールなど似通った手袋がありますが、ニトリル手袋は日本でも購入できるので是非使ってください。ただし金属作品の時は、これに革の手袋をしたりして、熱が伝わらないようにしてください。熱が伝わって金属の表面に温度の変化が出ると、あとで黒ずんできたりしますので、熱を通さないものを使ってほしいと思います。

この作品も見た目は立派で外側はきれいです。この紙は厚紙が入れてあったのですが、マット紙の紙がなかった部分との差

が分かりますか。これは辛うじてさっきのように焼けていますが、これも4点コーナーで留めています。オリジナルにテープをつけたくないという日本人のデリカシーは分かるのですが、これが波打ちを固定させる原因になります。

こちらは近くで見ると曇りの中にポツポツ白い点が出ていますが、これはカビです。カビの孢子が出ておらず繁殖してはいないだけ良いのですが、こういった状態のガラスをちょっと拭いてみると、すごく汚れているのが分かります。

ガラス等を拭くときは、アルコール70%溶液を使います。市販の消毒用アルコールを薬局で買ってもいいですし、イソプロピルアルコールは殺菌性が一番高くエチルアルコールより安いので、イソプロピルアルコールと精製水を7対3で混ぜて自分でも作れます。これはほとんどオールマイティに使えるし、殺菌力があるのでお勧めします。普通に服地屋さんで売っているネルにこれを染ませて、ガラスを拭いてください。このようにちょっと拭いただけで、これだけの違いが分かりますか。ガラスの内側なのに、これだけ汚れています。多分この黄ばみは、酸化した物質だと思います。

マットの厚みも重要です。マット紙が薄くて、作品の表面とガラスの内側が接触していることがとても多いです。画面がアクリルやガラスと接触すると画面が汚れたり、擦れたり、貼付いたりと事故の原因になります。

※ 質問：ネルというのは、毛羽立っていますが、一番良いのですか。

ネルが一番柔らかく、よく吸い込むのです。アルコールを染ませるネルと乾拭きのネルを使い分ければ大丈夫です。どうしても気になるようだったら、後からブローで吹き飛ばしながら掃除機で吸うなどすればいいと思います。私の経験上では、これで拭くだけできれいになります。

※ ガラスだけでなく、ちょっと埃が溜まっているような作品の裏の埃を取るときなどもいいですか。

作品自体には使いません。額の裏側だったら大丈夫だと思いますが、板なので引っかかるかもしれません。

さて、ガラスを拭いてみるとこれだけ違ってきます。これだけ違うと作品の見え方がガラッと違いますから、日々のメンテナンスを是非して頂きたい。カビが生えて作品に染みができてしまう危険性もちろんありますが、観賞の上でも全然違ってきます。

この作品も先ほどから紹介しているように、ベニヤが直かに触れています。三角コーナーとマスキングで留めてありますが、波打ちの焼け方が違うのが見えます。この焼けは全部ベニヤの

焼けが付いたものです。このマット紙の表面はつるつるしているので全部ここに焼けが残っていますが、紙はその酸を通していていると思います。これだけの酸をこの作品は全体に浴びています。この焼けていない部分は、紙とテープで二重に防禦されていた部分で、これがオリジナルの色に一番近いと推察できます。紙全体がベニヤのせいでものすごく酸化してしまっています。波打ちが癖になっているのはコーナーで留めていたからです。本当はもっとグレーですが、作品としてはオリジナルの色を留めていません。このように額装したままずっと収蔵庫に入れてあり、裏がベニヤだと多かれ少なかれこういう状態になっています。今全国の美術館で一斉に作品の見直しをしないと、日本で買い込んだ西洋の絵画が、この何十年の間にここまで劣化してしまうという現実です。これを認識して何とかしていかないと、海外からは成り金と言われて馬鹿にされていましたが、本当にそうなってしまいます。本当に今、何とかしなければならぬ時期に来ていることは、これを見ればもっと分かると思います。このようにこれだけベニヤの目が染み付いています。

多分ほとんどの作品がそうだと思いますが、一つの原因は額装です。このような作品が購入された時期は、画廊が額装して美術館に売り込んでいたと思いますが、これからは、どういう額装が作品のために適切なのかを知って頂き、学芸員の方から額屋さんに適切な額装の仕様を提示して頂き、作品保存のために安全な額装をしていかなければなりません。そのためには予算の確保も必要です。

作品をシートにするまでは皆さんの手でできると思います。シートにしたものは、中性の用紙に挿んで中性ボックスに入れておけばいいと思います。マットも外してください。とにかくシートの状態にして、中性紙に挿んで中性のボックスに入れます。これは特殊紙商事などでも市販しているので購入できます。展示する際には、理想的なマット装と額装をして展示して頂けたらと思います。

これらの作品は、現在は日本にありますが、世界の財産を一時預かっているだけのことなのです。しかも最近は企業の景気が悪く、どんどん巨匠の油絵なども海外に流出している現状です。将来はどこへ行くか分かりませんが、せめて良い状態にしてあげることが大事だと思います。

では基礎的なマット装の話をします。これは中性のマット紙のようですが、厚さが1.8ミリでアクリルと作品の表面がべったり接触しています。ですから1.8ミリのマット紙では厚さが足りないため絶対だめです。昔は中性の4ミリ厚のマットが市販されていましたが、使う人が余りに少ないので製造中止にな

り現在は手に入りません。厚いものでも3.2とか2.8ミリです。海外から輸入しているマット紙ならもう少しバリエーションがあるかもしれませんが、日本製のは3ミリくらいが最大の厚さです。3ミリでもいいので中性のマット紙を使って頂きたい。

額縁ですが、出し入れ可能な額が大前提です。海外の美術館では紙作品はほとんどがドイツ・ショット社製のミロガード・プロテクト・マジックという低反射強化ガラスが使われています。なぜかという、アクリルは物理的にだけでなく、温度の変化で動くのです。静電気も起きます。そうすると紙作品の表面に接触したり、紙を引き寄せたりして危険です。帯電防止のアメリカ製の高価なアクリルも出ていて、ミロガード・プロテクト・マジックと同じくらいの値段ですが、帯電防止であってもアクリルは温度変化で動くので、作品によっては不適切なこともあるので気をつけてください。

裏蓋についてですが、美術館だから通気性がなくてもいいのではないかと思います。収蔵庫は空調で一定に保たれていますが、先ほどの作品はずっと美術館にあったものののに、あれだけ結露しています。ということは、温度の変化があったということです。美術館といえど、日本の場合はいろいろな例を見てきて、通気性のある裏蓋を使う方が安全だと思います。ただし、貸し出すときには、衝撃防止にベニヤ以外の強い裏蓋（レクサンツインカーボなど）を装着した方がいいと思います。

※ 貸し出し先の美術館で外すというのはどうでしょうか。
貸出先の美術館での展示中くらいなら大丈夫です。返ってきたら必ず外して適正な額にということが大切です。

これはここに台マットがないですね。なぜかマット紙がここに入っていますが、何の意味もありません。作品もコーナーで留めてあります。これなどは、作品とマットの大きさがほぼ一緒です。そうすると額縁の木から酸が出て作品の縁から焼けていきます。マット紙というのは、オリジナルの作品のサイズプラス、一辺で7センチくらい必要です。

作品をライトで斜めから照らしたり、色々な角度から光を当ててみて、ガラスの内側も作品の表面も観察して頂きたい。

これがほぼ理想的な額装の仕様です。額装の作業は基本的には、面上で行います。下が台マット、上が窓マットです。台マットと窓マットの厚さが同じでなければなりません。この二枚の合わせ目は、中性のフィルムプラストというテープで止めます。だいたい左開きにするのが基本です。これを間違えると取扱中に事故の起こる危険性があります。台マットの方に作品を留めます。作品のヒンジを2枚つけていますが、楮紙の和紙を喰い裂いたものです。作品には5ミリくらいしか付けていません。

喰い裂くことで和紙の繊維が出て、非常に接着力が良くなります。通常より薄めの糊で、作品にしっかり付ける事ができます。ヒンジに和紙を使うことは全世界に浸透しています。カッターナイフやハサミで切るのではなく、水をつければ簡単に喰い裂けます。この日本の伝統的な技術を使って版画を台マットに留めるという方法を、私は30年以上前にイギリスの美術館で教わりました。このヒンジは美濃紙です。楮紙が丈夫で繊維がしっかりしていて適しています。使ってみると縦と横の繊維が分かります。紙の漉き方で繊維が縦に並ぶので、縦方向はとても強くなります。横の方は裂けやすく、ちょっと引っ張ると伸びます。大きい紙だと漉き目が見えて縦横が分かりやすいですが、小さくなると段々分かりづらくなります。

作品の大きさや重さを考慮して、ヒンジは、大きさや和紙の厚さを変えることもあります。喰い裂いたヒンジの約3分の1を作品の裏に付け、3分の2を台マット紙の方に付けます。糊は、本当は生麩糊がいいのですが、市販のヤマト糊でも十分です。水で薄めて筆で和紙に付けて、あらかじめ作品の裏面につけておきます。付けた時に爪でしごいてもらおうと、しっかり接着します。

※ ヤマト糊の成分が良くないという話もありますが。

ヤマト糊を含め、水溶性ののりでしたら、防腐剤も多少入っているかもしれませんが、セロテープなどの接着剤の劣化の速度の速さと悪影響に比べたら問題にならないです。しかも薄めますし。

水は水道水で大丈夫です。その他にも作品に悪いものがたくさんあるので、ヤマト糊や水の成分は全然問題にならないくらいです。

※ 余白がなくて、画面一杯に描いてある場合も、ヒンジがあった方がいいですか。

はい、周りに全部つけるよりは、2点だけで、作品に付ける部分は、5ミリ以下でも大丈夫です。繊維だけでもつくくらいです。その方が良いかと思います。ケースバイケースですが…。たとえば、明治以降の浮世絵で合成染料が使われているものは、水にすごく弱いので気をつけてください。作品によっては水分を絶対寄せ付けないものもあるので、その場合はこの方法ではできません。

※ 大きな水彩画でマットがついていることがありますが、どのくらいの大きさまで喰い裂きでできますか。

ほとんどの作品がこの方法でできます。

全面出しにするマット装の場合は、和紙のヒンジを周囲に何か所か付けてそれを台マットの裏に回して留めるというやり方

もあります。

食い裂いた和紙の繊維だけが作品の裏面にあるということで、作品に与えるダメージが少ないです。ここにあるような作品のマット層は、全部この方法が可能だと思います。

海外の場合は、このブックタイプの W マット装だけで作品を保存します。それが可能なのは、台マットが厚くてしっかりしているからで、この状態が紙作品の保存の基本です。美術館の場合は、大中小といった幾つかのパターンでお揃いの額を作っておいて、展示の時だけその額に入れて展示し、展示が終わったら額から外してストレージボックスにマット装のまま重ねて入れています。中性のシートを1枚画面に被せることもありますが、そこまでしなくても大丈夫です。

これはシングルの中性のアーカイバルボードですが、これを裏蓋として入れておけばさらに安心です。裏に押さえる木枠を作ってもらって、これをビスで止めて額装するのですが、作品の出し入れが非常に簡単にできます。

下から押えの木枠、裏蓋、台マット、作品、窓マット、ガラス（アクリル）と画面を見ながら額装すると、ゴミが入れば取れるし、作品の安全性を確認しながら作業することができます。そしてフレームまで入れたら、初めて面下にしてビス止めしていく。これが一般的な美術館仕様の額装の仕方です。

※ ヒンジを本紙に留める場合、だいたい何ミリくらいつければいいですか。

ヒンジは作品の大きさによりますが、0.5～1センチくらいです。ヒンジの場合どのくらいの幅にするか目安をつけたら、筆で水をすっと通して、テーブルの角などで均一に引っ張ることで繊維の長さが同じになります。大きな絵でしたら、この幅を少し広くします。作品に付ける部分は1センチ以下で十分です。糊で付けたあとに爪でしごくか、しばらく重石をして安定させるとより良いです。作品が横に動かないように、ヒンジの作品すれすれのところまできちんと糊をつけて台マットに留めることが大事です。

※ 重石をする場合、作品に直接ではなくマットか何かを敷いた方が良いですか。

端材の中性のマット紙を小さく切って、糊が付いているので直接置くとくっついてしまうので、不織布やレーヨンペーパーなど糊が付いても剥がせるものを間に置いて重石をしておきます。マット紙は吸湿性があるので、色々なことに使えます。

※ ベニヤ板の酸性の話がされましたが、日本画などパネルに袋貼りのようにして、上から描いているものがあります。

それは全部ダメです。日本には、骨と和紙で作った優れたパネルがあるのに、なぜベニヤの板に和紙を貼って使うのでしょうか。嘆かわしいです。手間がかかり作ってくれる人も少ないのですが、日本にこれだけ素晴らしい技術があるので使ってほしいものです。

※ 例えば油絵など、美術館だったら普段置いておくときは、アクリルなど逆にならない方がいいのですか。

基本的に、年間、一日を通して、温度湿度の一定している環境でしたら、アクリルやガラス（グレージング）、裏蓋があっても大丈夫なはずなのです。また、環境の一定していない場所でも、通気性のある裏蓋だったらそのままで大丈夫です。湿気をこもらせないようにすることがすごく大事です。ただ、アクリルや裏蓋がないと汚れたり虫が入ったりします。そのプロテクトのために必要な場合もありますが、その作品の置かれている環境でケースバイケースです。ベニヤの裏蓋は言語道断で、酸性で通気性がありません。物理的に強い裏蓋が必要なら、ポリカーボネートでできた透明のレクサンツインカーボという板材があります。裏が観察できるので、それを使うと良いと思いますが、通気性がないので気をつけてください。表面のグレージング、ガラスやアクリルのないものには、裏蓋は通気性のないものでも大丈夫です。グレージングがあるものには、美術館といえども通気性のない裏蓋を使うとガラスが曇ってくる事が良くあります。どうしたらいいか頭の痛い問題です。中性のアーカイバルボードを裏蓋にしておくのが現在のところ安全かもしれません。

※ ヨーロッパのフォト コンサベーション系の本の中に、酸性の影響が出たものは、中性紙よりも多少アルカリの入ったバッファ紙で処置した方が良いと書いてありましたが。アルカリで酸を中和させようということかもしれませんが、酸化した紙は還元してその酸を除かないと、日に日に酸化が進むだけです。作品の処置自体ができない、ちょっと特殊な例ではないでしょうか。弱アルカリ性の紙で中和するという事なのだと思います。

※ 例えば版画などの作品自体が中性紙でない場合もありますか。

はい、製作用の紙には、色々なタイプがあります。例えば、版画用のアルシュは、酸性に偏っていますが、その方がインクの乗りがいいそうです。元々のオリジナルの紙をそれ以上酸化させないようにすることが大事です。

空気に触れている限り経年変化でどんどん酸化してくのが当たり前なので、それを遅らせるために安全な環境に置くことが

大切です。

※ さっきのムンクの作品ですが、あれは出して置いておいても、酸性の成分が入り込んでいるから劣化していくということですか。

そうです。あれ以上酸性が減ることはないのですが、ただ強い酸性の中にあるよりはましです。例えば脱酸素剤を密閉するとか。私の考案した仕事としてはアルゴンガスや希ガスの空間の中に入れて、あるいは、脱酸素剤を併用し、酸素のない状態で完璧に密閉すれば、現状のまま残すことはできます。この処置は、通常は作品を脱酸処理してから行います。普通の状態でしたら空気中に酸があるので、日々酸化が進んでいきます。それは修復で還元処置ができますが、あれほど真っ赤にベニヤの跡がついていると、軽減することはできても完全に取れません。それを取るため還元処置、漂白のようなことをすると、紙の繊維やインク面も傷みます。でも軽減する処置によって、改善することはできます。

※ ベニヤ板そのものに描いてしまった画家がいます。本当に頭のいたい問題です。

ベニヤではありませんが、板に描いた絵ですと、レンブラントの板に描かれた絵も、昔は絵の具層だけをキャンバスに移した修復があり、そのために大きなダメージが出たりしています。ベニヤに描かれた作家の絵をどうにかしようと思ったら、可能であればベニヤの部分を削り取ることが一番望ましいです。私は山下清の貼り絵を修復しましたが、平面性を保つためベニヤのパネルやランバーコアなどに直張りしてある作品がありました。私はそれを全部削り取りました。4・5点やりましたが、1点に1年くらいかかります。けれど、ベニヤに貼り付いていると、将来的にはベニヤの酸で紙が酸化して粉状になって消滅する事を意味するので、いつか誰かがやらねばならないと思ってやりました。ベニヤは、取り除くことが一番ですが、それが可能でない作品は、酸素のない状態で密閉し、現状を維持するという方法もあります。

※ 木の板を薄く削ったものは、糊とか使っていないですね。種類にもよりますが木からヤニが出てくる事もあります。また酸性の問題とは別に、虫害や、湾曲、ひび割れの問題等もあります。ただよく乾かした木や、質の良い木だったら、焼けたら劣化したり、酸化しないと思います。15・16世紀のパネルに描いた絵なども残っていますので、ベニヤほど酸性は強くないと思います。ただ、屏風の下地のパネルや襖などの木は、安いものは杉の赤いところを使いますが、それだとヤニが出て将来焼けるので、質の良いパネルは白いところを選んで使います。



やはりベニヤでなくても、そういう危険性はあるかもしれません。

※ 横長の版画だと上開きでも良いですか。そのときのヒンジは少し幅を広くした方が良いですか。

横長だったら上開きでもいいです。ヒンジはやはり2点留めしたときの紙のバランスです。幅を広くしても良いと思います。のりは、CMC（化学糊）でも良いです。糊の強さはどれも均一でいいと思います。押してゆっくり戻ってくるくらいの濃さです。生麩のり、化学糊、手軽なところで、ヤマト糊を少し薄めて使っても大丈夫です。

※ マットを左開きにするのはどうしてですか。

事故を防ぐためです。例えば左開きでないものがあつたとき、作業する時に危険だということ、額装を入れ替えることが前提なので、事故につながるからです。左開きに統一しておいた方が安全です。これは世界共通です。

4月に美術出版社から、『モネ、ゴッホ、ピカソも治療した絵のお医者さん 修復家・岩井希久子の仕事』という本を発行予定です。今までお話しした内容にも触れています。

※ 山下清の作品は終えたのですか。

無事終了して、去年、長崎に返却してきました。長いことアトリエにあつたので、寂しい気がします。

※ 北海道の学芸員で今まで修復を学んできた人はいなかったのですが、一名入りました。本日は、お金をかけないでできる内容でたくさんお話し頂きましたし、美術館だけの財産ではなく、世界の財産を我々が預かり、守っているという立場を認識し、作品が末長く良い状態で保たれるよう心がけていきます。本日はどうも有り難うございました。

付記：この講演の後、北海道立近代美術館では、岩井氏の助言に基づいて作品の額装等の改善に順次取り組んでいる。

作品の保存管理について(2)

—表具の現場から

内藤表具工房取締役

内藤 英治

改めまして、表具屋の内藤です。よろしくお願いいたします。
実際に私がやっている表具の現場からということでお話いたします。

まず私の個人的なことです。技術の継承ということで、少しだけお話しします。私の父は表具職人です。戦前、旭川に「盛香堂内藤表装店」という店があって、そこに私の母が2歳のときに、養女として貰われ、そこに私の父である内藤勝（農家の9男坊の末っ子）が、小学校を卒業と同時に丁稚奉公に出ていました。奉公先の店は戦前の旭川で一番大きな表具屋として記録にも残っているのですが、戦争が始まる頃に自然消滅のように消えていきました。それで父は戦前のうちに5年間丁稚奉公し、年季が明けて1年間お礼奉公をし、それから東京に出ていったらしい。ところが東京の表具屋に勤めると、あまりにも技術に差がありすぎて、ほとんどバカにされたと父は悔しそうに話していました。そういう家庭なのですが、父は戦後、旭川の竹林堂という老舗の表具屋に勤め、私と一緒に独立するまで35年間勤めました。戦後間もなく、労働基準法ができて、私の父は昭和45年くらいまで休みは毎月1日の1回、それが当たり前の生活でした。

父は勤め職人ですが、私が小学校高学年くらいになると、日曜には自分の職場に私を連れて行くのです。つまり、ただ働きをさせられたのです。中学校2年生以降になるとだんだん判ってきますから、なるべく逃げるようにしましたがそれでも捕まって、糊作りから下張りなどやらされ、高校2年のときには「技能士2級の試験を受けないか。お前なら受かる」と父に言われました。つまり、それくらいまでやらされていたのです。1回もバイト代を貰ったことはありません。でもその時代は私だけでなく、みんなそうだったと思います。そして、そういうところで自然と身に付いてくることがあります。私は糊を作らされていたから、糊の臭いが嫌いなものと、表具屋さんは掛軸などを作っているときはほとんど汚れないのですが、襖張りや屏風張りなど大きなものでは体に糊が付いてしましますが、それが嫌で、絶対にサラリーマンになろうと決意し、高校時代にたまたま奨学金の試験に受かったので、それで大学へ行きました。それでちょっとだけサラリーマンをやりました。でも、サラリーマンがいかに自分に合わないかも痛感しました。

改めて東京の「根本表具店」という表具屋に勤め、水を得た魚と言いましょか大変楽しく、朝8時くらいから、夜はどんなに早くても10時まで働きました。社長はちゃんと時間で終わらせてくれるのですが、残ってやりたいと言うと許してくれ、そうやって色々勉強させてもらいました。

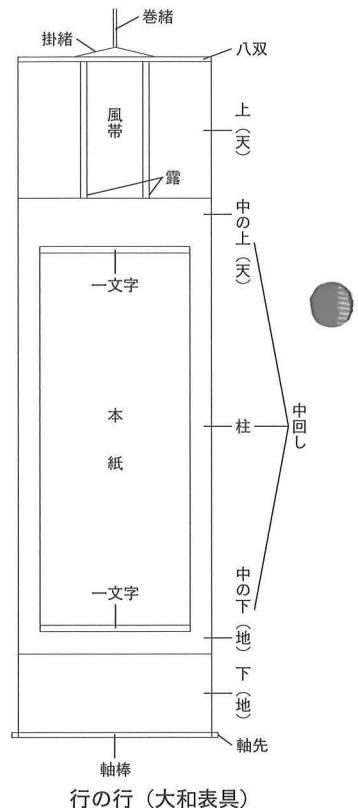
本日は、1.「表具の構造—掛軸を中心に」、2.「現在の表具の傾向」として手作業か機械作業か、^{きれ}裂についてどのような種類やランクがあるか、画面にふさわしい裂はどのように判断するか、絹本と紙本の違い、価格の相場、3.「取扱上の注意」として、

どのようなところが傷みやすいか、どのような変化が起きやすいか、傷みや染みにはどのように対処するか、を中心にお話します。

まず1と2について、現物を見ながらお話しします。表具の構造について、皆さんお分かりですか。簡単に表具について説明します。伝統的な表具の中で風帯のついたものがあります。表具の形式の中では「真の行」という形式です。表具には真・行・草という形式があり、真にはまた真・行・草、行も同様です。例えば真の真、真の行となります。草の中には2種類しかなく、一番簡略な形式になります。この草の形式が、一般に言う茶掛という形式です。一般的に掛軸の中で一番高級な裂を使うのは、この一文字です。真が最も見た目に豪華でかつ複雑、重量感があります。作品（書・画）のことを本紙と言ひ、紙に書いてあるものは紙本、絹なら絹本と言ひます。これ全体が中回し、その中でも中の上、柱、中の下と言ひます。それとこれは純粋に天と地、風帯です。

お客には風帯が付いていないと安物ではないかと言ひますが、決してそういうことはなく、あくまでも形式の一つです。風帯がなぜ付いたかは色々な説があり、掛軸は元々中国から来て日本で発展しましたが、中国の方がかなり遅れています。今、すごい勢いで日本の表具に追いついて来ていると聞いています。風帯についての有力な説は、昔の中国の家は窓がないので、家中にスズメなどが入って来て悪さをする。想像ですが、窓のない中で揺れていたでしょう。最初の風帯は紐3本、1本というものもあります。スズメ避けという説ですが、他に新しい説があるかもしれません。

普通軸棒というとはほとんどが杉です。上物は檜などですが、我々が使っている一番安いものは洋材です。下は軸棒、上は八双と言ひます。一般的に八双と軸棒を合わせて軸棒と言ひますが、美術館等での修復の際には、八双部分とか軸棒部分としています。軸棒の端に軸先が付きます。ここにあるものは彫金で作られたものですが、瀬戸物だったり、木だったり、上物では例えば今は取引禁止の象牙が使われています。以上が表面上の名称です。



行の行（大和表具）

こちらは一文字が付いていません。これを袋表具と言います。これは袋表具に化粧がなされています。これは魚子^{ななこ}と言って、裂の中では高級品です。さらに高級な銀襷のことを、我々は青貝綴子と言っています。こうした裂地でこれだけの表具だと、当店ではだいたい15万くらいになりますが、全国の表装展に出すため、少々見栄を張って作ったものです。こちらも同様の目的ですが、逆に簡素さを意識して作りました。旭川の故赤石蘭邦先生の作品です。

ここに折れがあります。どのような部分が傷みやすいかという、皆さんはよく掛軸がぼこぼこ折れているのを見たことがあるでしょう。これが一番起きやすい。長い間しまっておくと巻き癖がついて、それを無理やり伸ばそうとすると折れます。とても良くないことで、作品に癖がついているときは、平らなところでゆっくり広げ、ちょっと重石をしておいて1、2日置いておくと折れが起きません。折れがつくと、このままの状態では直すことができません。一回裏打ちを全部剥がし、表具し直さないと直りません。学芸員の皆さんがどれだけ和物を扱うか分かりませんが、旭川で表具をまともにやっているのは当店を含め2軒のみです。昭和40年代には20軒ありました。お客が来るのでしまっておいた掛軸を掛けたいという場合、近くの表具屋に行って裏ずりをしてもらいます。裏ずりとは数珠と同じで、長いものです。全ての掛軸は基本的に、全部仕上がったときに水蛭蠟^{いばたろう}という蠟を軽く塗り、裏ずりします。40年代には札幌にも表具屋がたくさんあり、だいたいサービスで裏ずりをその場でしてくれました。そうした裏ずりという言葉自体もなくなってきました。うちでも、お客さんに「なぜ数珠があるんですか」と聞かれます。高級なものは水晶ですが、だいたいガラス玉でできた数珠と全く同じものです。

次に裏の方に移ります。本紙をまず1回裏打ちします。この最初の裏打ちを肌裏、2回目の裏打ちを中裏、3回目で全部仕上げるとすると総裏と言います。中裏打ちをしても柔らかい場合、裏打ちを重ねることを増裏打ちと言います。3回裏打ちするとだいたいまともになります。今はほとんどなくなりましたが、昭和40年代くらいの仕出し物が京都からたくさん送られてきたのですが、ほとんどは裏打ちが2回なので非常にべらべらです。京表具という名前で茶道具屋さんなどが売っていたので、誰もが良いものだと思って買っていました。うちはその仕立て直しをしましたが、裏打ちを1回手抜きしても、見た目では分かりません。

裏打ちを肌裏で1回、本紙が柔らかいときは肌裏の増裏をする場合があります。それは裂地との関係で、裂地も1回和紙で裏打ちします。裂地の柔らかさと紙の柔らかさを、だいたい同じにします。最初の布は糊がついて固いのですが、作業をしているうちに段々柔らかくなります。職人にはどのくらい柔らかくなるかだいたい読めてくるので、基本的には作品の方がやや固いのが一番良い下が

り方になります。それをつないでいくのが切り継ぎで、幅は1分＝3ミリ以下でつないでいきます。それから先ほどの中裏を打ち、最後に総裏をしますが、それぞれに和紙が違います。だいたい1回目の裏打ちをするのは、石州という紙が多く使われます。2回目は三栖、最後の総裏では厚い宇陀を使います。私は宇陀という紙を作るところは見たことがないのですが、これも柔らかくするために中に石灰岩の粉を混ぜて漉いているそうです。それぞれの和紙によって違いますが、例えばこの三栖の場合は幅が1尺＝30センチです。宇陀も物によって違います。紙は必ず縦目と横目があります。紙を漉く時、縦に7回、横に3回とよく本に書いていますが、一般的に繊維は縦に長く、横は短くなります。紙は縦の方に丈夫で、横の方が弱い。それで掛軸にする場合は、必ず紙を縦目で使います。

皆さん、この筋が見えますか。これは古い掛軸を解体して、最後に貼ってある宇陀という和紙を剥がしたものです。ちょうど同じ幅で筋が3本ありますが、余計な筋もあります。これは、表具屋がこの紙を無駄なく使うために、紙をつないで巻いておきます。それを裏打ちする寸法に切って使うので、縦の継ぎ目が出ます。昔、障子にも縦筋がありました。障子紙も元々は手漉きで、つないで巻いておいて貼るので縦筋が出ます。特に茶室などの場合はこれにこだわる人もいるので、ちゃんと縦目をつけます。今の障子紙はほとんど機械で漉いたものなので、何もありません。昔は筋がきちんとしています。皆さんが修復する時、作品を透かすと継ぎ目が見えます。これは私の仕事ですが、お客さんのものであったらやり直しです。何故かという、紙は喰裂^{くいさき}と言って、刃物で切ったものをつなぐのではなく、水を引いて手で切ります。そのボソボソになった部分を貼り合わせています。この失敗の理由は、ズレが生じて薄くなり折れやすい。これが被り過ぎると、そこだけが固くなって折れやすくなります。それが今回の課題の一つで、掛軸を扱う際、人為的に傷みを起こすのが折れです。今折れている部分を更に折ることがないように、美術品の場合特に気をつけなければなりません。

掛軸にはどのような変化が起きやすいかですが、一般的に巻いてあったものを下げると、我々の言う「抱き」、真っ直ぐなのは「平」、「反り」もあって、現代の一般のお客さんが喜ぶのは「平」か「反り」です。戦前までは、「抱き」が一番良く、悪いのは反りと言われました。見た目が悪いので、現代は平らか反っている方が見栄えがいい。抱きが良いと言われた理由は、無理やり「平」や「反り」にすると負担がかかるからだと思います。こうした状態で1ヶ月掛けておくと、だいたい平らになってきます。多くは、さあお雛様だからと、しまっていたものを出してすぐきれいに見せようとしています。どうしたらいいでしょ

うという電話もよくありますが、そのまま掛けておくのいいと教えてあげます。これも近所に表具屋があれば、裏ずりをするとすぐ直ります。

次に汚れの問題があります。これは汚れがひどく、裏を見ると染みが浮いています。推定ですが、昭和40年くらいからどんどん家が新しくなり、今の住宅は床の間に雨漏りをするとはなくなりました。また、ハエがいなくなりました。ハエが止まってフンをつけます。そのハエフンがたくさん付いているものがあり、そういうものが美術館に持ち込まれることが多いのではないかと思います。昭和40年代以降、住宅事情が良くなり、その当時に作られた掛軸はほとんどきれいで、折れはあっても染みがつくことはほとんどありません。公共の施設でも、しまっておく倉庫自体がひどかった。もう一つは、桐箱に入れてあれば大丈夫と思いがちですが、その桐箱がカビだらけで端の方がススカビで黒くなっています。美術品は別ですが、一般的に汚れた桐箱を使う場合は、ちょっと荒っぽいのですが、キッチンハイターを適当に薄めて沈めておき、乾燥させればだいたい取れます。今売っている桐箱はほとんど粗悪な中国製で、接着剤で貼り合わせたもので、昔の方が良いものがあります。ただし、汚れたものに入れると何も意味がありません。

次に、現代の表具の傾向です。掛軸を中心にお話していきますが、北海道の場合、書が圧倒的です。日本画をされる方が本当に少なく、旭川には物故作家で三浦白琇という日本画家がいましたが、ある程度になると東京へ行ってしまう地元には残らない。当店でも、新規に描かれた絵は墨絵以外、この3・4年ほとんど手がけていないように思います。大抵は古いものの仕立て直しが主です。

次に手作業か機械かですが、うちは100%手で行っています。不正確ですが、表具の間屋その他のお話によると、99%機械であろうということです。例えばデパート等に掛軸が下がっていて、何十万という値がついています。旭川もそうですが、大抵機械で表装しています。当然、機械だと商売上は手作業の数倍の利益が出ます。東京などで、機械で一般的な掛軸を作ると、クリーニング屋さんと同じで朝持ち込むと夕方にはできています。うちの場合は最低3ヶ月くらい預らせてもらいます。なぜかという、同じような仕事を並行してやらないと、商売として成立しないからです。一つだけにかかって、きちんとした仕事をするのには、ちょうど10日間かかります。しかし10日間連続してはできない。1回ごとに自然乾燥させ、乾かし方も、全ての表具ものは紙が水で濡れて伸びる、乾けば縮むという原理のみを使って真っ直ぐにするわけです。まず裏に糊をつけて仮張りをしてピンとさせ、乾いたら剥がして再び全体に水を引

き、今度は表を出して仮張りをします。ですかなるべく同じようなものが来るのを期待して預かります。アイロンの場合は、全然関係ありませんが電気料が高額なので、なるべく早く作業するのでどんどん仕上げています。

今から10年ほど前、北海道表装業組合の役員をしていましたが、組合の研修会に機械の職人さん呼んで講習会をしようと言うと、猛反対されました。自分たちの敵のようなものだというのですが、機械でどうやるのか分からない。当時は、機械でやったものを見ても、裏を返さないと分からない。表面を見ても分からないくらい、機械でちゃんとできるのです。表具屋がそれを知らないと、うちは手表具だから高いのは当たり前、機械だと安いのが当たり前という言い方にはならないと、ちょっと議論になりました。結局私の言い分が通り、機械の講習会を開きました。機械表具と手表具の両方をしている方が来てくれて、それを見て北海道の表具屋はとてもしびっくりしました。手でやるよりはるかに上手く、あっという間に掛軸ができるわけです。札幌では間もなく手表具は一切なくなります。大手も機械表具ですが、北海道書道展などの大きな作品だけは手で裏打ちをします。手漉きの本当の鳥の子ではなく、機械漉きの鳥の子です。うちも3種類使っています。厚さがバラバラですが、これは1回で裏打ちしています。この鳥の子が一般に普及するようになったのが昭和40年頃です。それまでは裏打ちだけで見せようとすると、最低でも薄い和紙で3・4回裏打ちして厚くしていました。それが、機械漉きで、安く、一回で裏打ちできるので、みんなこれを使うようになりました。全ての展覧会は全部これです。正確にいつごろからは不明ですが、昭和40年代の機械漉きの鳥の子は、50%がコウゾで50%がパルプでした。ところが今は100%パルプです。

例えば旭川で言えば道展に初めて入選した、入賞したので取っておきたい。畳より一回り小さい全紙を掛軸にしたいと持ってきます。するとこの裏打ちを剥がし、和紙で裏打ちしなければなりません。これが至難の技で、機械漉きの鳥の子は表面処理がなされているので水分がきちんと通らない。その上、裏打ちしてある側が極端に厚くて丈夫で、画仙紙は和紙ですが繊維が極端に短い。墨が均等にいくように、縦目・横目がないように作られているので、和紙と違って、水をつけるとすぐ破れてしまいます。薄い和紙で裏打ちした場合は、作品を寝かせて順々に剥がしていきます。水を引いて約10分、長くて30分置けば丁寧になれば誰でも剥がせます。しかしこちらは簡単にはいきません。1日がかりでもきれいには剥がれません。なぜかという、展覧会の際には急ぐため、糊をどんどん濃くします。

メトローズという糊があります。これはパルプから作られて

いる糊で、ほとんど透明で非常に簡単に剥がれます。この糊は、うちは左官の間屋から仕入れますが、1袋200円くらいです。かつては塗り壁の中に混ぜたのはフノリなどですが、今はその代わりにメトローズを入れています。粉を水で溶くと白濁しますが、1時間ほど置いておくと全くの透明になります。それを薄めるとペタペタしますが、よく見ないとどこに塗ったか分からなくなります。メトローズは酸化しないし、剥がしやすいので、ちょっとした補修には澱粉糊かこれを使います。一番良いのは澱粉糊ですが、左官屋さんに行けば200円以内で入手できます。旭川には表具屋が二つあって、うちと橋本さんですが、展覧会物は全てメトローズでやっています。メトローズだと、水を引かなくてもすうっと剥がせるくらい接着力が弱い。昔のフノリの代わりとして覚えておいてください。今はほとんどフノリは使いません。昔は家を建てるため柱を建てていくと、日様が照って柱が日焼けします。今は、特に和室の柱など良いものなので、日焼け防止のために紙を巻いてあります。私が東京で修業していたときは、柱巻きといって、家1軒分の柱にフノリで貼るのです。バケツ一杯に糊を持って行き、私一人だと家1軒分、朝から夕方まで全部終わりますが、柱1本1本に巻くのです。家の外壁ができるまでそのまま巻いておき、カットを入れて剥がします。今では柱巻きはなくなりましたが、メトローズでも大丈夫だろうと思っています。

手作業と機械表具の弱点ですが、機械表具に比べ手作業は時間とコストがかかり、圧倒的に高い。機械表具は一般的に半分の1、実際にはもっと安い。私は5分の1以下だろうと思っています。

今、表具屋がどんどんなくなって、仕事も減っています。うちは北海道中の16軒の仲間から仕事に来ていましたが、去年は11軒です。本州の方が圧倒的に安くできるからです。表具を代行しますと言って、カタログを送ってきます。一般的に、アイロン表具の機械はクリーニング屋さんのアイロンから始まったのです。初めはその機械をそのまま使っていました。ワイシャツの固い部分はハネロンという樹脂の糊を、熱で固めているだけです。つまり、裏打ちはそれと同じことをしているのです。その延長線上で今は機械が平らになりました。うちにも中古品のアイロンの機械があります。職人たちに教えるためもありますが、旭川の職人さん向けの講習会の際、メーカーさんが持ち帰りたくないというので買い取ったのです。糊もフィルムシートのように、厚さが0.1ミリ以下で糊に紙が貼ってあり、紙を剥がして作品に当てアイロンをかけると熱で樹脂が溶けて接着します。反対側も同様にすれば、何回でも重ねられます。作品は書いた部分が縮んでいます。手作業の場合は水分を引くと、

墨は散るほどではないけれど、緩んでくるので真っ直ぐにできません。それから裏打ちしますが、アイロンの場合、しわも潰してしまうのでほとんど分からない。でも、0.0何ミリでも作品が狂ってきていると思います。皆さんもご存じのように、拓本などを裏打ちする際、拓本を伸ばすと言われる。拓を取る場合は湿らせた紙を貼り、叩いて字の部分をへこませ、墨をつけて拓を取ります。そのままだと、拓はでこぼこです。それを伸ばすと実際の字幅より大きくなるので、しわが寄っても伸ばさず裏打ちするというのが昔からの方法です。普通の作品についても、同様のことが言えると思います。縮まったものをそのままにしておくと、やはり元のものではない。

もう一つは、例えば、しわが寄っているのにそのままアイロンをかけてしまうと、剥がすことができないので100%直りません。将来はアイロンのしわも直せるようになるかもしれませんが、今は無理というのが現状です。一度、アイロンが猛烈に広まりました。うちには、アイロンで元に戻らなくて怒ったお客さんが、少し戻ってきています。失敗はたくさんあるのです。

裂について、どのような種類やランクがあるのかという質問ですが、一番高いのは金襴、銀襴ですが、合金がいくらかもあります。皆さんが古い掛軸を見て、金の部分が灰色になっているのは合金、つまり安物です。裂で一番高いのは金襴、あとは着物と同じです。柄に関係なく、絹も数百種類あります。上物とそうでないもの、どこで採れたか、織物にもピンからキリまであります。裂地は全部反物で買いますが、明治20年代くらいまでは着物と同じサイズで売られていたようです。明治30年くらいに日本の紡績が世界一になったころから、表具用の裂地が織られるようになりました。幅が2尺3寸の反物、長さは1反=10（今は9）メートルの裂地が明治後半から機械で織られるようになりました。裂地の柄はほとんどが江戸時代までのものが現代にも続いています。裂地の紋様については、展示等の表記で皆さんも頭を悩ませると思います。そういう本を私達も持っていて、お茶の先生はお茶席を開いたときに披露しなければならないけれど、裂地の名前が分かる人はほとんどいませんから、仕上がったときに名前を書いておいてあげます。今は日本の表具屋が使う裂地の半分は中国製です。その見分け方は、2尺3寸より少し幅が狭い。だいたい裂地を比べてみるとすぐ分かります。つまり、安いうえに粗悪なのです。糸の詰まりが弱く、糸が少ない、色も落ちやすい。物によっては、水で湿らせただけで色が落ちる場合があります。でも、北海道で一番の呉服問屋では、浴衣を10着ほど受注したら、ベトナムに送って縫製し、送り返してもらう。技術が高いことと、安いのですが、そういう時代だとつくづく感じます。

次に、絹本と紙本の違いですが、特徴として絹は新品のときも仕立て直したときも、ただの織物なのに反りが違います。紙はそれほど反りませんが、絹は表面と裏面で反り方が違うのと、表具をするときに苦労するのは、中の縮み具合とへりの縮み具合が違うのです。

価格の相場ですが、桐箱はピンからキリです。表具物というのはだいたいの値段しか言えません。例えば10万くらいでできますと言っておいて、12万くださいとは言えないので、少し高めに設定します。作業の最中か出来上がったときに、10万くらいで大丈夫だったと言えるようにしておきます。仕立て直しのとき特に難しいのは、中が見えないので剥がしてみないと分らないことです。特に屏風は、骨がひどい場合があります。昔は仕出し物の屏風がたくさんありましたが、それにちょっと良いものが張ってあると、決して安物だと思わないで始めて後で非常に苦労します。何でもそうですが、古くなった屏風はある程度落ち着いた状態にあります。全て解体してやり直しをすると、例えば木などが痩せていて中の骨が動いたりします。それを縮めても、紙を貼って乾燥すると紙に引っ張られて、我々が一番嫌う隅じわが生じます。本体の骨が良くないとしわが出てしまいます。私が元気でやっていけるのはあと5年か10年だと思いますが、具体的な値段はお問い合わせください。

うちはお客さんに仕事場を見せています。私の知っている北海道の表具屋さんは、全部企業秘密だとか秘伝と言って見せていませんでした。私は企業秘密や秘伝を持っている人はいないと思っていますが、そうやって隠した方が価格も高くなるということだと思います。江戸時代から続いている本当の一流、二流という表具屋ならあると思いますが、そういうところは隠さずに文化財の修復など公開しています。もう一つは、関心のある人に見て頂きたい。うちが一般に見せるようになったのは、30年も前からです。同じことをやるので、技術の高い人が出てくれば良いと思います。私の父は「お前がいくら頑張っても絶対一流にも二流にもなれない。うちは三流以下だ」と言いました。私も実感していますが一流、二流というのは本当に素晴らしい技術で、美術館のものばかり手がけています。

本日は江戸時代と戦国時代の古文書を修復したものを持参しました。私どもで修復・仕立て直しをした一番古いものは、3年前に扱った蓮如上人のものです。親鸞が今から750年前です。550年前、親鸞から8代目の蓮如上人です。愛知県半田市の雲舘寺から、蓮如上人のものが数幅出てきたので、仕立て直しをしてもらえないかという電話が来しました。即やりたいと思うと同時に、絶対うちではできないと判断してお断わりしました。最初に電話が来たのは4月で、5・6月にも何とかできな

いかと電話がありました。8月にも電話があり、9月1日に寺の関係者が札幌まで持参するとのことで、預かりました。雲舘寺は600年以上続いているお寺で、たまたま蔵からそれが出てきて、学者によって真筆と判定され、重要文化財クラスと分かりました。なぜうちに来たかと言うと、見積もりがかなり安かったからだったと思っています。

さて、蓮如上人の現物が来て、修復をしました。剥がした紙は全部お客さんに戻しました。剥がした反故紙をうちで保存しておきたかったのですが、裏打ちが補修してありましたが、だいたい江戸時代に仕立て直しをしています。その補修が非常に雑でした。三幅全部が仕上がり、届けに行くと連絡しました。ついでですので2泊3日か3泊4日の旅行計画を立てていたところ、前日に、学者さんが揃ってお待ちになりますと電話がありました。頭の中が真っ白になりました。何を言われるかと心配でしたので。お世辞でしょうがこれだけできる表具屋さんは、愛知県にはあまりありませんと言われました。表具の技術が高いのは東京、京都、名古屋圏と大阪圏です。仙台や富山、奈良も高いと思います。なぜそういう仕事が来たかと言うと、その10年ほど前に、たまたま知り合いから名古屋のお寺の、大きな仏表具の仕立て直しの話が来しました。その時の裂地がボロボロなのですが、余りにも良い緞子で、通常表具屋では締め直しという言葉を使いますが、全部解体して修復し元に戻す作業をできる範囲で行いました。その時、掛軸の軸棒に墨で「文化九年表具師〇〇」と名前が書いてありました。次に「大正〇年表具師〇〇」とありました。うちも書いていますが、いつ作られたかははっきりします。また、その軸棒が劣化していたので、カビを洗い、孔をパテなどで埋めてそのまま使いました。お客さんには絶対分らないことなので、これを写真にして送ると、大変喜ばれました。そうした話が雲舘寺にも伝わっていて、全く付き合いのないお寺から「話を聞いています」と言われとても嬉しく思いました。これが私どもで手がけた一番古いもので、江戸時代のもので滅多に来ません。だいたいは戦前、古くて明治です。

以上でお話を終わります。

文化財レスキュー(1)―受け入れ現場の実際

北海道開拓の村学芸員

細川 健裕

3月11日をあの場所で経験していない私たちにとって、被災者の心情を理解する事は不可能だ。それは、被災地出身で知人友人を失い、震災後のライフラインが止まった生活を経験した自分でも、マージナルマンという立場から踏み込むことのできない事実が証明している。しかし、この大規模災害の経験を共有し、各々の立場で有事に備えていくことを怠ってはいけないのだと考え報告する。次の大規模災害は期待しないが、有事の際の参考になれば幸いである。

1、大規模災害発生直後の職務

被災現場の職員は来館者対応として避難誘導にあたると共に、館内の異常確認等を行うことになる。東日本大震災においては、結果として避難先でも被災し、犠牲者が出たことは痛恨の事実である。

被災後はすでに知られている通り水・電気・ガスといったライフラインが寸断状態となり、展示等の復旧はおろか片付け作業も限定せざるを得ない状況となった。公務員は災害時対応として非常事態体制での特別勤務。私立の館及び指定管理者等の職員に関しては、指示系統が存在すれば多くの場合臨時休館の措置として各々の居住地域において地域活動に従事した例が多い。一方、指揮系統を失った場合は残る職員の判断による他ないが、結果としては館を閉鎖し人命救助や地域活動に勤しむ道が選択されたようである。

2、博物館園の人的サポートの受け入れと制約

生活の再建を図りながら、人々は何を遺すべきか思索していた。しかし、判断を下すべき立場の職員は非常事態対応で手一杯。教育委員会や博物館等へは被災後間もない時期から支援・協力の申し出も複数寄せられたらしいが、相手が信頼できることを保証する情報確認の術がなく、断らざるを得なかったという。

背に腹は代えられない状況でも、文化財は文化財、博物館資料は博物館資料ということに変わりなく、文化財に対する人的サポートの受け入れは、突然実施できるものではないことが証明された。私自身、被災1週間後には現地入りし、人道ボランティアの傍ら博物館への接触を試みたが、何とか現地博物館関係者と出会うことが出来ても、その職員が被災以降館園に近付いていない状況であった。

3、物資の受入れと活用

各地から届く支援物資は被災地にとって必要不可欠であったが、マスメディアに媒介された情報は一方的に伝わり、結果として現地の需要とのミスマッチが生じる。途中から支援物資の仕分けの担当が置かれた生活支援物資に対し、文化財レスキュー関係の支援物資は、数は少ないものの特殊な物品が多く、活用には知識や技術が必要である。また、大きな被害を受けたと報道された施設への支援が集中し、情報を出すことも出来ずにいる施設や、被害が抑えられたためにサポートが受けられず、結果として事業再開が遠のいていた館園も存在し、それぞれの現況を理解した上で物資や人材を振り分ける御用聞きのようなサポートが望まれる。

4、作業スペース・施設の確保

被災地において作業スペースと必要な施設を確保することは容易ではない。

今回の大震災でも被災者の避難所>緊急支援物資の集積・配送所>安置所>その他といった優先順位が見られ、博物館レスキューに係る施設の確保には時間を要した。また、電気・水道といったライフラインが回復するまでは、作業可能な状態の確保は困難であった。

5、博物館資料のレスキュー活動

公立館園では博物館職員が犠牲になった場合はもちろん、無事であっても人道支援活動に従事する必要がある、施設や地域の文化財まで手が回らない。連絡手段が整わない中では、応援側が直接アプローチする必要がある。今回の大震災の規模では、支援要請を受けてからの活動では時期を逸している事例が複数存在した。

文化財レスキュー活動では博物館の資料の扱いに関して専門的な知識・技術が必要である事はもちろん、ある程度の守秘義務が生じるものや、個々のノウハウに伴う管理特性が存在する。むやみにボランティアを導入しても作業効率と効果は期待できないのであって、信頼できる人材の確保を前提とした一部判断委譲を含む救援活動が望まれている状況であった。

特に、今回の広域被災地の多くは美術館が存在せず美術・工芸品を収蔵している館であっても、そうした資料・作品に関して専門的な知識をもって対応、判断できる職員は少なく、その対応は後手に回されていった感が否めない。北海道においても同様の事が言える地域は多く、災害時の広域連携、サポートについての必要性は高いものと考えられる。何事も起こらないことを願いたい、有事の際にむけて当研究協議会のネットワークが活かせる繋がりや人材養成が望まれる。

6、資料&作品のトリアージ

現地で文化財レスキュー活動に参加した方の中には海外にて修復に携わる方もおり、水害への対応経験を持つ人材もあった。その方からの意見としては、「資料を残す上で迅速なトリアージが必要。全てのものを残そうと手当たり次第に作業するのは時間の浪費とも受け取れる。ボランティアも受け入れながら進める作業なのだから、参加する各人材の有効活用も考えながら活動しないとならない。」といった趣旨のものだった。

この点に関しては、被災地における博物館園でも温度差がみられる。被災後、自館の判断でトリアージを行った館園には、全国からの支援を受けて、残された全資料の救済にあたる館園への不満を表明している場合すらある。

7、情報発信の代行

被災地域では情報収集もままならない状況であったが、発信に関しては長い間制限を受ける形となっていた。その点で、情報の代行発信を行う体制づくりの必要性が確認された。例えば宮城県大崎市のホームページを代理掲載した北海道当別町の事例や、各地の社会教育施設（博物館・図書館・文書館・公民館）の被災情報を集約し公開した saveMLAK など。

文化財レスキュー(2)―文化財レスキュー活動

釧路市立美術館学芸専門員

瀬戸 厚志

■震災3年

かの東日本大震災から3年。文化財レスキューの活動もその内容を変えながら、地道に、しかし着実に続けられている。

2011年の9月、盛岡で私が体験した文化財レスキューの活動は、現地での「文化財救助」から、「修復、再公開」という道程の、ちょうど過渡期に当たる「一時的な保護活動」だった。

仮施設での現地での活動は、人員、時間、道具など種々の制限があり、作品の扱いも決して最良とは言えない中、集まったメンバーは、それぞれの専門性を生かし、1作でも多くの作品を救おうと額に汗し作業に尽力した。今思い返してもすべてが手探りの事業ではあったが、今後直面するかもしれない次のレスキューに役立つことを願い、活動の一端を紹介させていただく。

■文化財レスキュー

文化財レスキューとは、被災地復興にともなう建物の撤去等によって失われがちな文化財を救出し、応急処置をし、一時保管施設に移送する活動である。対象となる文化財は、個人宅の書画等から、公的施設の美術作品、博物資料、書籍関連など多岐にわたる。

今回の活動の主体は東京文化財研究所が事務局となって組織された被災文化財救援委員会。私もその委員会の一員として参加し、日本画、油絵、版画、書などの美術作品を救出するチームに加わった。

チームには学芸員、修復家など各専門家が全国から参加。10人程度がそれぞれ1週間ほどのローテーションで入れ替わりながら、作品の保全と修復を続けた。延べ参加人数は90名程にもなる。参集したメンバーには、被災地での活動に使命感を感じた若い世代が目立った。

■現場作業

現場は盛岡市のかつて公共施設だった空きビル。使われなくなって既に数年が経ち、電気もガスも止まっていたため、今回の活動に必要なインフラを整え、資材を運び込んで仮施設を設けた。ちょうど季節がら台風の接近による雨漏りや、老朽施設ゆえの漏電、機械警備に頼らざるを得ない作品盗難の不安などを抱えつつ、さまざまな懸念がある中での作業となった。

ラボ（研究室）と名付けられたこの現場に、岩手・陸前高田市立博物館から被災美術作品が運び込まれたのが7月中旬。被災館まで作品を搬送用のトラックが通れる道路が開通して、間もなくのことだったという。

津波の塩水に洗われ、夏の暑い盛りに4カ月間放置された作品は、画面全体にカビが生え、梱包していた紙が張り付くなど、既に鑑賞に耐える状況ではなかった。

修復にあたっては、殺菌用ガスでカビを殺す燻蒸作業が行われた後、8月に入って仮修復の作業が進められた。

私が現地に入ったのは9月。

盛岡は、まだ残暑も厳しく、気温30度以上の真夏日が連日続く中、カビや有害物質から身を守るため、密閉型のマスク、作業着、白手袋の上にゴム手袋をはめて、頭にはタオルを巻く重装備。2時間ごと



の休憩時間までに作業着の中は大量の汗が流れ、さながらサウナスーツを着たような中での作業だった。

■現場作業

学芸員と修復家の混成メンバーは、キャンバスに描かれた油彩画担当と、書や版画などの紙作品担当の、二つのチームに分かれた。

私は紙チームに加わり、カビの除去を主としたクリーニング作業と、作業を終了した作品の梱包、海水や砂が入ってしまった作品の額の解体などの作業を行った。

画面には塩や汚れとともに、梱包材やカビが張り付き、作業場所も道具も制限される現地作業で除去できるレベルではなく、仮修復作業はこれ以上悪化しないと想定される段階までクリーニングをした後、額は外したまま紙・キャンバスなどむき身の状態、再梱包するにとどまった。



梱包された作品は今後、別の美術館へ仮に保管され、被災地の博物館の回復を待って、再び十分な時間と資金をかけて修復された後、額に納められ、被災地に戻ることになる。ただ、そこまでにはまだ遠い道のりがあることだろう。

■現場の声

今回のレスキュー現場で聞こえてきたのは、圧倒的な修復家の不足だ。修復家の多くは個人で工房を構えている。今回の事業には旅費と日当が支給されているものの、得意先の仕事はストップせざるを得なく、被災地での仕事との板挟みに苦慮する姿がよく見られた。

仕事後の雑談の中では、各都道府県にせめて1名程度の保存修復専門員をおくなど公的人員確保と、相互ネットワークを作り上げることにより、作品保全体制を構築する必要性があるのでは、との声が切実に上がっていた。

一方で学芸員の間では、被災した作品の由来や、館に一体どれだけの作品が収蔵されていたかなど、データ管理の難しさが作業を滞らせているという声も聞かれた。さらに、今回は多くの作品を一律に修復していったものの、どの作品から作業を進めればいいのかは現場での判断となり、時間と人員の配置に苦労する場面も見られた。

そのような現場を通じ、今、参加者から聞こえてきているのが「作品データの相互管理」と「作品に対するトリアージの必要性」だ。

所蔵作品のデータを近隣の館などで相互に管理し合い、被災時のバックアップとして活用する「相互管理」。また、作品に修復必要優先度を設定し、緊急時に迅速にレスキュー作業を行えるようにする「トリアージ」。この二つが構築されれば、被災現場での活動は、飛躍的にスムーズになると感じている。

それぞれ、情報保護や作品保護の観点から問題も多く、実際の運用に当たっては超えなければならない課題も多い。しかし、大震災を教訓とするならば、日本の美術館博物館は常に被災の危機にさらされていることを認識した上で、少しずつでも災害への備えを進めていければと、心から願っている。

苫小牧市美術博物館

苫小牧市科学センター主査 前苫小牧市美術博物館主査

三村 伸

はじめに

平成25年7月27日、苫小牧市博物館は新たに美術館機能を加えて、苫小牧市美術博物館としてリニューアルオープンしました。前身の苫小牧市博物館は昭和60年11月3日「樽前山麓・勇払原野の自然と文化」をテーマに開館、28年間市民に愛されてきましたが、市民の美術館への熱い期待に応え、市民との7回のワークショップを重ねながら、「1）市民に開かれた美術館、2）子どもたちの感性を育む美術館、3）文化芸術活動の拠点としての美術館」を基本理念に、美術作品と博物資料がコラボレーションするユニークな展示が楽しめる施設で再スタートすることになりました。開館にあわせて愛称を公募、「アートとミュージアムの融合で」《あみゅー》に決定しました。

施設概要

- ① 展示室：これまでは特別展示室（176.5㎡）だけでかなり狭隘でしたので、増築・改修して第1～第3展示室を設けました。3展示室の合計面積は約409㎡になりました。展示壁は白、床はフローリングでかなり明るい雰囲気になりました。照明も調光付LEDにしました。展示室が増えたので、この3月には「手で観るミュージアム 自然と造形の美」と「おはなしミュージアム」の美術と博物の2本立ての企画展を同時開催しました。化石、貝、石彫、木彫、縄文土器、民具等々がいい味でコラボしていました。
- ② ラウンジ：ワークショップでの要望が多かった、文化公園を一望できるくつろぎの空間としてラウンジを新設しました。コーヒーなど飲みながら、春から秋にかけての緑豊かな公園の素晴らしさを満喫できます。また、エントランスには「苫小牧市に美術館を実現する会」から贈られた造形家・藤沢レオの《パサージュ》（2013年、鉄）が屹立し、来館者の目を引いています。
- ③ 研修室：これまで講演会、映画会等は講堂で実施してきましたが、最大定員が約90名で参加者には大変窮屈な思いを与え、心苦しい限りでした。開館を機に約130人収容可能な研修室A・Bを新設しました。人気の「博物館大学講座」もこれでゆったりと聴講できるようになりました。また研修室Bではワークショップや体験教室なども実施しています。
- ④ 中庭展示：従来はただの吹き抜けでしたが、彫刻を展示できるスペースに改修しました。第1回展示は郷土の石彫家・田村純也の《縷伝（rui）》でした。「繋がり、伝わる」をモチーフにした作品で、環状に配置された16本の石柱は悠久の時を感じさせる深い感銘を観るものに与えていました。第2

回展示は道内外で旺盛に作品発表している藤沢レオの紐によるインスタレーション《不在の存在》でした。重力や空気など、日頃意識しないものに対して改めて目を向けさせる意欲的な作品で、天候や時間帯など毎日表情を変えるのも野外展示作品の魅力でした。ピンクの色で中庭とその周囲が染められ、幻想に満ちた空間に酔わされました。性格の対照的な両作品でしたが、どちらも市民からは大評判になる素敵な作品でした。26年度も2回の展示を予定しています。

- ⑤ デジタルミュージアム：当館の収蔵美術作品は1195点（平成26年3月31日現在）ですが、この作品画像を来館者が自由に検索し、大型モニターで鑑賞できるコーナーをエントランスに設置しました。作者名・種別（油彩、版画等）・テーマ（樽前山、勇払原野等）で検索できます。このシステムを活用して「所蔵作品リクエスト展」も企画できそうです。

25・26年度の特別展・企画展

開館記念特別展は「出光美術館 日本陶磁名品選 江戸時代前期の多彩な装飾世界」、その後企画展は9月「遠藤ミマン生誕100年記念展 勇払原野を愛して」、10月「苫小牧港開港50周年記念展～夢を形に」、12月「第7回北海道現代具象展」、1月「子どものための美術展 あなたのものがたり、わたしのものがたり」、3月「手で観るミュージアム 自然と造形の美」と「おはなしミュージアム」と目白押しで開催しました。

また26年度の特別展・企画展ですが、特別展は7月「青森県立美術館コレクション展」、企画展は5月「美沢川流域の遺跡群～美々・美沢～」、5月「宮沢賢治の世界をアートする2014」、9月「こどもとおとなの美術展」、11月「浮世絵の魅力・三代豊国《誠忠義士傳》」、12月「苫小牧の美術史～苫小牧美術協会のあゆみ～」、2月「アイヌ文化を育んだ自然（仮）」を予定しています。地質、生物、考古、アイヌ、郷土史の展示を愉しめる常設展示と企画展の両方観覧しても一般300円、中学生以下無料です。いつでも誰と来ても愉しんでいただける美術博物館を目指しています。



大月源二と生活派がめざしたもの

市立小樽美術館主査（学芸員）

星田 七重

はじめに

今日まで、大月源二（1904－1971）が日本洋画の領域において歴史的な存在として認められているのは、次の実績に依るものだろう。一つには、1929（昭和4）年治安維持法制定に反対し刺殺された衆議院議員、山本宣治の葬列「告別」を描いたこと。宇治山宣会で保存する100号の大作「告別」は弾圧のなか守られた貴重なプロレタリア美術作品として広く知られている。もう一つには、小林多喜二との連携により、小林の著作『蟹工船』（1930年）などの装丁、挿画に関わったこと、特に小林初の都新聞（現東京新聞）連載小説『新女性気質』（のちに『安子』と改題 連載期間1931年8月－10月）の挿絵を描いたことである。大月は思想弾圧の異常な状況下であっても油絵だけでなく装丁や漫画など多方面にわたって才能を発揮できた希有な画家であった。

大月は1904（明治37）年函館生まれだが、幼少の頃小樽に移住し、庁立小樽中学校（現小樽潮陵高校）在学中に小林多喜二を知る。その後、東京美術学校へ進み、帰省のたびに小林と会い、その思想的な影響を受けて在学中からプロレタリア運動に参加した。固い友情で結ばれた小林が志半ばで倒れたのに対し、大月は戦中、戦後を生き抜くことになる。

1944（昭和19）年、大月は妻子を連れて活動拠点であった東京を離れ、北海道小樽へ疎開した。プロレタリア美術は終焉を迎えたが、大月は弾圧によって中断させられたこの運動を何らかの形で再興しようとし1952年「北海道生活派美術家集団（生活派）」を結成している。

この小論の目的は、戦前プロレタリア美術の代表的な画家であった大月源二が、弾圧、日本プロレタリア美術家同盟（ヤップ）の解散に追いこまれた後、戦後何を考え「生活派」の結成に至ったのか、運動の終焉から戦後1960年代までを辿って作品の推移を粗描してみるとともに、残された言葉と背景をさぐり、制作の動機や表現法の変化を考えてみたい。

1 プロレタリア美術運動の終焉と作風の変化

大月は、1932（昭和7）年6月の大弾圧で起訴、豊多摩刑務所に拘留され、1933年2月懲役3年の実刑を受け甲府刑務所に服役し、同年「早春の独房」のなかで『小林多喜二殺さる』という悲報を読んだ^{註1)}服役している間に、日本プロレタリア美術家同盟は1934年4月解散を宣言し、高い理想を掲げ命懸けで取り組んだ活動はすべてが無に帰した。

仮釈放の翌年、最初に描かれた油彩画「走る男」（図1）1936年（1937年第10回上社会展）は、プロレタリア期とこの後の生活派時代に变化していく転換点に位置付けられよう。本作は3年の実刑を受けた大月が、自らの経験を反映して描いたものであり、青空を背景に背を伸ばした向日葵とカンナの花、その傍ら刑務所の高い壁の内

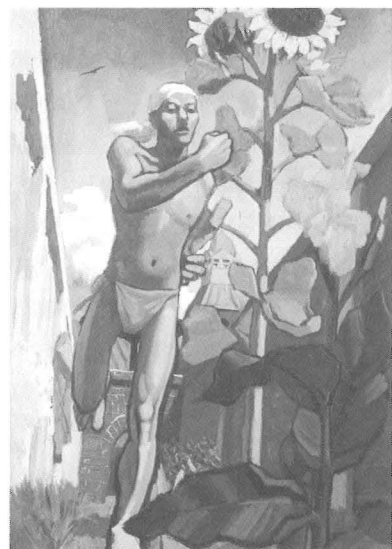


図1 大月源二「走る男」 1936年
市立小樽美術館蔵

側を若い男が拳を握りしめて走っている。力強く走る若者の姿に、小林の死を乗り越えようとする強い精神力を感じさせ、離ればなれの仲間たちへ送るメッセージのようなものを垣間見る。しかし発表した上社会展での批評は芳しくなく^{註2)}、これを最後に作風は大きく変化している。

大月は出獄してから都新聞の嘱託として政治漫画などを描いていたが、1940年東條英機を風刺した漫画が発端で職を追われた。大月はこのことが再度油絵に取り組む転機となると受け止め、兄栄一や兄嫁の父である津末氏ら支援者が満州にいたことから、翌年の1941年満州に写生旅行に出かけている。1941（昭和16）年第6回文展特選「三河の草原と仔牛達」と1943年第7回一水会展一水会賞「三河の農夫ボノマリョフ」（図2）はこの満州での取材によるもので、これらの作品で明らかに画風を変化させていることがわかる。

「走る男」では、省略を効かせた平面的な画面処理、骨太な力強い線を用いた表現法であったが、満州で描かれた作品には、柔らか

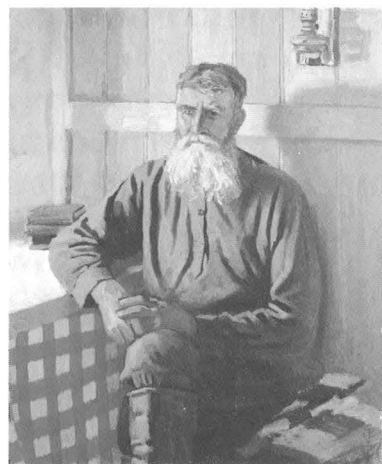


図2 大月源二「三河の農夫ボノマリョフ」
1943年 北海道立近代美術館蔵

く細やかな筆触で描く快感を伝えるようにリズムがあり、戦時期の暗さは反映されず色彩は明るく穏やかである。こうした表現は後の生活派に至って描かれる作品と共通している。

この頃の大月の文展、一水会展出品、受賞については、ファシズムの圧迫のもとで絵を描いていくため「屈辱でしかないこの選択にも堪えるしかなかった」との見方がある。^{註3)}

大月が取材した旧満州の三河コサック農村地帯は、ロシア系住民がソ連領から逃れ移住し、1945年までの間、多くの部落を有す穀倉地帯になっていた。訪問を重ねるたびにコサックの人々との自然な交流が生まれた。直接的には、新聞社からの解雇で政治漫画から離れ、再び本格的に油絵に取り組む場所として、満州に向かったのだが、三河コサック村をはじめ北部の高原に取材していく過程で、大月の新たな画風が形成されていき、それは戦後の「生活派」時代に連なる多くの共通点と特徴を示している。

2 レーピン、スーリコフの影響

画風に変化がもたらされた大きな理由は、大月がこの頃レーピン、スーリコフ研究を始めたことと無関係ではないだろう。大月がソ連の美術雑誌を通してレーピン（1844-1930）やスーリコフ（1848-1930）などロシア移動派（1863年設立、民衆の歴史と生活を写実的な表現で描き、各地で移動展を開催した画家集団）に親しみを覚えたのは、1937年のことだった。^{註4)}先の「走る男」を描いた直後であり、満州取材はレーピン、スーリコフの研究と時期的に並行している。大月は、移動派のロシア語文献を翻訳し始め、とりわけ「レーピンの天才的な、深刻たぐいなしリアリズムにたいする畏敬の念」と、「スーリコフのスラヴ民族的な人民的なロマンチズム」に対する情熱を深めていった。彼はまた、日本プロレタリア美術運動のすべての時期を通じて、なぜロシア移動派のリアリズムを少しも評価せず、汲み取ろうとしなかったのかと反省している。

「太平洋戦争の進行するなかで、時としてむなしく動揺しはじめる私の心の奥底に、レーピンやスーリコフの作品の放つ光が、しばしばするどく射しこんでくるのを感じた」^{註5)}とあることから、堂々として揺るぎないコサック農夫の峻厳な肖像や、穏やかで平和な農村が描かれたのも不思議ではない。大月がレーピン作品への理解を深めていったとき、自ずと自作も変化せざるを得なかったのだ。

3 新しいリアリズムを求めて

大月は戦争の激化とともに北海道小樽へ家族を連れて疎開する。終戦の年、画家永井潔は小樽市緑町12番地（現小樽市緑1丁目）に大月を訪ねた。永井の用件とは、将来の新しい美術運動「日本美術会」を先導する役割を大月に委ねたいという依頼だった。その際、大月は「絵描きをやめて百姓になるつもりだ」と語ったという。^{註6)}

結果的に大月は、後の日本美術会の創立（1946年）に参加するだけでなく、同会主催の北海道民主美術展の開催（1947年・札幌三越）にも加わるのだが、終戦直後の彼の心中は、永井の証言にあるように、運動の組織者として立ち上がるつもりはなく、事実その後余市郡大江村字オサルナイ大字番外地字無番地（現仁木町旭台）に妻子とともに移住し、林檎栽培を始めている。大月の本当の再出発—「生活派」を自ら率いて行こうとするまでには、時間の経過だけではなく理念の支えとなるものが必要だったのではないだろうか。

余市川を見おろす丘陵地を背にした林檎園で自ら農作業の労働者として働き、そこでロシア語をラジオで学びつつ、レーピン、スーリコフを探究し評伝を執筆した。1948年レーピン伝を雑誌『民衆の友』に執筆。1949年「人民画家叢書」の一つとして「スーリコフ論」を執筆。1950年『北土造形』に「レーピン小伝」を執筆。1953年、青木書店から『レーピン』刊行とあるように、1940年代後半から50年代前半にかけて、大月はレーピンとスーリコフの研究に没頭したといっていよい。大月が見出したレーピン芸術の真髄とは何だったのか、以下に引用する。

レーピン芸術の特徴の第一は、世界の物質性のするどい把握である。（中略）しかし、もしもレーピンが美術の課題を「世界の物質性の把握」にだけおいていたとするなら、クールベーにもシャルダンにも打ち勝つことができなかったかもしれない。—そう重要な特徴をなしているのは、かれの人間生活への熱愛と深い洞察である。（中略）

しかもレーピンの生活にたいする深い情熱は、物そのものの冷たい客観性を、人間のための物、生活のための自然に転化させていることに注意されねばならない。

レーピン芸術の特徴の第三は、その高い理想性にある。芸術の究極のそして最高の役割は、人間の感覚や感情ばかりでなく、人間の思想に働きかけ、これを高めるところにある。^{註7)}

1. 世界の物質性の把握、2. 人間生活への熱愛と深い洞察、3. 高い理想性の3つを上げ、自作に於いてもその後の「生活派」結成においても、この固有な特性を反映させようとしたと思われる。それらが原動力となって、生活派の結成に動いたのだが、終戦後、前衛的な傾向が復活する時代の気配のなかでは、より批判されやすい状況に置かれたといえる。

大月は自ら自然の中に入り、未経験の農作業に勤しむという生活を得て、風景のなかの微妙な隠れた美に目を向けていく。大月の自然愛は、人間愛と同様の側面をもっていた。彼の作品は農作業中の家族や、名もない労働者たちを描いていても、自らの手で労働する人々の肖像としてモニュメンタルですらある。それは自ら体験した現実の生活から受けた切実な関心からだった。

4 生活派の誕生

1952（昭和27）年10月28日、大月源二をリーダーとして北海道から声を上げたリアリズム運動が誕生した。創立会員は大月のほかに、伊藤仁、富樫正雄、中居定雄、平山康勝、富士井盛文、笹沼浩平、鷺見哲彦ら8名で人間の生きる営みを描くという下記の創立宣言を発して、「北海道生活派美術集団（生活派）」は、動き出すことになる。

【創立宣言】

生活は一切の芸術の母である。

芸術は、人間の現実の生活を母胎として生成し、自己の中に生活を形象的に反映させながら、その生活が前向きである限り、生き生きとした芸術様式をかたちづくる。このような造型こそは、生活的真実の発展的認識であり、人間生活に奉仕し、生活の内容を豊かにし、さらに人間が望むような生活へと現実を変革するための有効な手段となることができる。

生活とは、客観的自然と、その中で生き闘う人間社会の一切の現実との統一体である。現代の虚像と硬直、ぎまんと頹廢の中で死滅しようとする美術を母なる生活のふところにとりもどせ。

芸術創造のエネルギーを尽きることのない生活の源泉から汲みとれ。これがわが「生活派」の根本信条である。（後略）

日本美術会の北海道民主美術展が中断して1年が経ち、生活に根ざした真のリアリズムをめざす「生活派」が誕生した。またこれらの主張のように生活現実との関わりを重視した絵画は

「生活画」と呼ばれる。画家もまた労働者であるとし、画家の立場と関連づけて、より具体的に社会、現実を描かなければ真に説得力のある形象にはなり得ない。観念的な形式によってではなく、人々の生活とともにあり、実在するものを具体的に描くことで共感を呼び起こす絵画、働く人々の前向きな生活を描く絵画を「生活画」とし、そのような作品の創造を目指した。

大月は、最初これを全国的なグループにまとめあげたいと、かつてのプロレタリア美術の仲間や全国のリアリストへ「国民生活派結成提案書」を起草し呼び掛けた。具体的には、新海覚雄、岡本唐貴、高柳博也、新居格、滝平次郎、上野誠、金丸直衛、永井潔、須山計一、杉本博、松山文雄、後藤禎二、矢部友衛、高森捷三、永見譲治、小竹義夫、上野省策、佐藤哲三、小出峰雄、飯野農夫也、吉岡憲らに宛てて送付した。彼らの関心を呼んだことは確かだったが、具体化するには至らなかった。かつて同志であった旧「造型」系の矢部友衛と岡本唐貴は、戦時中の研究を踏まえていち早く「現実会」を結成していた。さらに当時、「現実会」のほかに「前衛美術会」「青年美術連合」「職場美術会」など複雑にメンバーが入り混みながら細分化しており、彼らの意見を一つの統一した団体にまとめることは不可能だった。そこでやむなく大月の思想に共鳴する北海道のより若い人々からリアリストの旗揚げをすべく、軌道修正されて結成へと動いたのだった。

第1回展（1952年10月28日～31日 作品点数20点 札幌大丸ギャラリー）に大月は林檎園に取材した

「袋かけの日」（中国へ寄贈）「花咲けるオサルナイ」「晩秋」を出品している。

5 第2回展開催の頃

生活派は1952年、大月の仁木時代に創立宣言を発して、第1回展を開催しているが、始動したその途端、第2回展開催まで活動が中断し、1956年まで4年間もの長い沈黙が続いた。それは運動の中心であった大月の身边に重要な出来事が起こったことを示している。1954（昭和29）年9月、北海道を中心に多くの犠牲者を出した15号台風（洞爺丸台風）の影響である。猛烈な暴風は家屋の全壊や倒木、火災など凄まじい被害を及ぼした。大月はこのとき、仁木の林檎園とアトリエ全てを失った。当時の大月の理想は半農画家になることであり、苦難を乗り越えて、妻子とともにようやく手に入れた平穏な暮らしであった。慣れ

ない農作業と重要な収穫期には展覧会出品のため不在という事態であったとしても、林檎園の営みは、生き生きとした労働のなかからモチーフを見出そうとした大月の拠り所であった。制作と生活の両方の基盤を失い、1年以上にわたる貸間暮らしを経て、1954年10月札幌郡手稲町482への移住を余儀なくされた。林檎園の全壊と手稲への転居は、彼の創作に甚大な影響を与えた。

また生活派中断の別な理由としては、大月が最も尊敬するロシアの画家イリヤ・レーピンについてこの困難な時期に執筆を進め、単行本『レーピン』を上梓したことがあげられる。

沈黙を破って開催された第2回展（1956年4月26日～5月1日 ススキノ和同画廊）目録に大月は次の文章を寄せる。「われわれは何よりもまず人間を、われら民族とその日々の生活を、祖国の生命とその自然を、それが今日あるがままに愛したい。それらの生きた日常性を、その中にあるロマン性と共に、われわれの紙に、キャンバスに形象化したい。そして総ての古典がそうであったように、明らかに個性的であるような作品を創造したい。日常的なものの中に詩的なものを、英雄的なものの日常性を。」（第2回生活派展目録）

生活派第2回展以降は1958年を除き定期的に開催がなされ、徐々に新会員を増やしていった。

第3回展（1957年6月 札幌丸善画廊）では、「新しいリアリズムのための道外作家との交流」と名づけられ、飯野農夫也、須山計一、高森捷三、永井潔、寄本司鱗らがそれに応えて出品した。第4～6回展では恒例となり次のように開催された。

第4回展（1959年6月9日～14日 札幌丸善画廊）

第5回展（1960年6月28日～7月3日 札幌丸善画廊）



図3 大月源二「干し草積み」1965年 市立小樽美術館寄託

第6回展（1961年6月27日～7月2日 札幌丸善画廊）

1962（昭和37）年5月、第6回展開催の直前に大月は訪ソしている。モスクワで開かれた「現代日本美術展」出品者80名のうち北海道からは生活派の大月源二、中居定雄らが出品した。同時に大月は、訪ソ美術家代表団5人（新井勝利、丸木位里、岡本唐貴、岩崎巴人、大月）に加わり、ナホトカ、ハバロフスク、モスクワ、レニングラード、キエフなどを24日間旅した。帰国後、北海道新聞紙上に展覧会の報告とソヴィエト美術界の一端や訪れた町の印象などを寄稿した。訪ソを反映してその後油彩画が残され、生活派展で順次発表されている。

6 運動の展開期

第7回展（1962年11月27日～12月2日 HBC 三条ギャラリー）は、設立からちょうど10年が経過した節目の年であった。北大第二農場附近に住み、周辺の風景を描き続けた同人中居定雄は第10回展開催にあたって「平和の画業の上からも流行の衣をまといバスに乗り遅れまいとする焦燥感からの解放と、画一化された画のスタイルの嫌悪でもあった。（中略）平和な風景の美しさに限りない喜びを感じ、春、夏、秋、冬これからも描き続けるであろうし、人間の回復を唄いとげたい。」と記した。第8回展（1963年6月25日～30日 HBC 三条ギャラリー）と第9回展（1964年8月19日～23日 HBC 三条ギャラリー）で大月は、先の訪ソで着想した「5月の陽がいっぱい」「日曜日のザゴールスク通り」を発表した。

第10回展（1965年11月2日～7日 HBC 三条ギャラリー）は記念展として、同人18名が42点の作品を展示。大月はこれを機に「回顧と展望」と題した文章を発表し、生活派14年の総括と将来への課題について再度同人たちへ確認を促した。

この年、大月自らできばえに満足した生活画「干し草積み」（図3）が描かれている。

仁木時代は画家兼半専門的林檎農家であったため、農地の生活を丁寧に掘り下げて作品化することができた。その林檎園を失い、手稲に移住した大月にとって、自ら農作業に従事するなかで生活画を描くことはなくなった。生活の中から生まれてくる絵画とはいっても、専門画家であるために、職場の実労働を描くための取材は困難であった。そのため彼は網走や知床など北海道各地へ旅することで、モチーフの幅を広げなければならなかった。そもそも手稲の山麓に移ったことも、林檎園に代わるものとしてその豊かな自然を描こうとしたからだったが、都

会に近く生活環境はより複雑であった。手稲は札幌への合併で、新しい産業都市へと計画が進められ農地そのものが後退し、団地の造営、高速道路の建設など都市化していく深刻な変化に向かう渦中にあった。大月は従来からの町民とともにその変化を経験することになり、のち1966年札幌市と手稲町の合併問題が起こった際に反対運動に参加している。確実に失われてしまう自然を今のうちに描かなければという思いから制作された作品は風景の美しさを讃えるだけでなく、描く動機や現実批判など問いかけを含んだものとなった。彼は「風景のなかにも『批判的リアリズム』の要素があり得ることを改めて思い知らされました。」と記している。^{註8)}彼のリアリズムとは対象そのものを写すのではなく、それをなぜ描くのかということであり、そこに含まれているものを探ってはじめて彼の作品を鑑賞する意味が生まれる。

第10回展に出品された「干し草積み」は、構想から10年近くも温められていたモチーフだった。林檎園を失って手稲に移住してまもない頃、新川の牧草地でこの現場を目撃し鉛筆で素描している。干し草積みは冬期の飼料にする目的で、6月末から7月初めに雨天をさけ可能な限り短期間で行われる農作業であり、その年逃してしまうと再び取材の機会には恵まれない。大月は毎年この季節を心待ちにし、ようやく生活派10回展を目前にした節目の夏、手稲と石狩の境界で干し草積みの取材に成功し、納得のゆくタブローに完成したのである。彼にとって「これは風景的な要素を多分に含んでいます但し単なる風景画ではなく、『農業労働を主題とする生活画』ともいうべきものでしょう。」^{註9)}という自負があった。

本作において不可欠な人物の存在と動き、その意味を探ることが重要であろう。集団のなかに作業を中断し遠く雨雲の広がりを見つけた一人の男の後ろ姿が目立つ。その男との呼応で画中に点在する人々は、雨雲と競り合うように作業に動いている。人々の姿が描かれてはじめて、この絵が刻々と変化する自然の営みと労働する人間たちのドラマとなる。発想から形象化に至るまでには、長期にわたる習作の蓄積を要した。自然と人間たちの労働のドラマ、それは、レーピン、スーリコフら移動派の作品を学んだ大月が長く目指してきたものだったのではないだろうか。

第10回展は新しく若い世代の出品者から、これまでにはなかった分野である彫刻、日本画、版画が出品された。その時点で大月の考えを示す一文が目録に掲載されている。

「油絵具という素材が、対象の写実的表現のためには大変強力で有効な手段であるけれども、その代わり時間のかかる困難で「重い」技術を必要とすること、もう一つは一人の作家が、あるいは一つの作品が何もかもやり遂げるわけには行かないということです。この限界を破る力を与えてくれるのは、共通の綱領を持つ集団の共同作業であるでしょう。集団としては今までのような油彩だけでなくもっとモニュメンタルな形態、例えば北海道の歴史を描く壁画、またモザイクやステンドグラスなどの分野にも巾をひろげていくことが望まれます。」(第10回展目録)

しかし大月のこの前向きな期待に反して、生活派の集団の勢いは衰弱傾向に向かい、充実した第10回展を境にしだいに陰りが見え始める。

第11回(1966年10月4日～9日 HBC 三条ギャラリー)を経て、第12回(1967年11月28日～12月3日 札幌富貴堂画廊)の頃、岩内出身で生活派創立同人の中居定雄が62歳の生涯を閉じたことも、衰退の一因となっている。12回展には中居の代表作が特陳された。

7 生活派の終幕

竹岡和田男の第13回展(1968年9月16日～22日 札幌富貴堂画廊)の展覧会評では「……わずかの例を除いて、大変低調といわざるを得ない。目的は目的として、そこに近づくための方法を、何人がみがいているといえるだろう。……」^{註10)}という厳しい指摘がなされた。また新たに入会した函館の画家木村捷司の「き然とした綱領に感動したが、内実はそれとはいささか趣の違うサロン風ムードの作品が異質な印象」^{註11)}だとの感想を述べており、そのことは生活派の実情をよく表している。

生活派同人は専門画家と職場を持つ画家がそれぞれ半数で構成されていた。大月はその特徴を生かして、職場の勤労生活の探究の余地がまだ残されているはずだと会員に訴えた。

大月が晩年力を注いだ作品にエリモの百人浜を舞台とした4点の連作があり、第13回展には、「破船のある船」、後に加筆して「エリモの浜辺」が出品されている。

大月が襟裳を訪れたのは、1965年米軍ミサイル狙撃場構築反対運動に参加して仲間とともに監視線を守った出来事に始まる。4点の画中どの作品にも廃船が描かれている。最初の1点「エリモ岬の岸辺 十月」では、画面右側に傾斜地に沿って集落が点在し、左半分は海岸風景、砂浜の中央に一人の少年が点景で

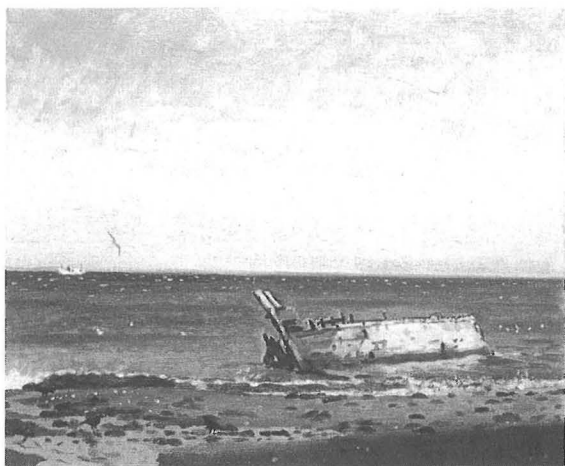


図4 大月源二「エリモの浜辺」1970年
市立小樽美術館蔵

描かれる。この段階では廃船は描かれているもののその存在感は希薄で、スケッチと比較しても実景をあまり変化させずに描いたものと思われる。変化を追っていくと次の作品から3点とも、より海岸に近く海を凝視するような位置から水平線で上下に隔てられた典型的な海景となる。ほおかぶりをした母と子、モッコをかつぐ父と子が海辺で働く姿が、それぞれ画面の中央に見る者の視点がそこに定まるよう描かれている。人物に焦点があたりその影のように廃船が置かれているが、やがて廃船そのものがしだいにクローズアップされる。1968年第13回展に出品された4作目に至ると、人影は一切なく船だけが無残にその身体をさらしている。

そこに大月が込めようとした思いには何があったか。

日高山脈が太平洋に落ち込む襟裳岬。かつては広葉樹が広がり昆布漁の盛んなところであったが、森林伐採が相次ぎ荒れ果ててしまったむき出しの海岸に、容赦のない強風が吹きすさぶ。海岸一帯に風雨により赤土が流出し、赤く染まった海では、もはや昆布は採れなくなり、漁師たちを生活苦へ追い込んだ歴史があった。緑化事業への取り組みは1953（昭和28）年から始まったが、失敗が続き、ようやく17年後に実を結んだということから、大月が制作した頃は青い海が戻っていただろう。一度破壊された自然を復元することがいかに困難であるか、作品の背後にはその復元に取り組んだ無数の人々の苦闘の歴史と不屈の精神を盛り込んでいる。

シリーズの最後となる「エリモの浜辺」（図4）では、人物は登場せず、海岸に残された廃船が一部は朽ちて無残に骨組みをさらし、それとは対照的に空も海も青く清々しい印象を残し

ている。廃船の存在は擬人化であろう。富田幸衛は「源二自身の人生のドラマの閉幕を告げる作品に思えてならない」^{註12)}と記し、自身の病の予感があったようにも読み取れる。青空の広がる穏やかな海岸風景に未来はこうありたいという理想を盛り込もうとしているのか。

第14回（1969年9月8日～12日 札幌市民会館ギャラリー）で大月は「自画像」を出品した。

このころ外からの批判だけではなく、生活派内の同人にも問題意識があった。創立宣言に掲げられた目的は明確であるのに、会員間のリアリズムという考え方に相違が生まれ、作風を大きく変える者、生活派展を自作の発表の場としかとらえない者の状況が目立つようになった。そのことに対し第2回展から参加した富田幸衛から討論会が提案され、話し合いの結果14回生活派展を「平和・独立と民主主義のための生活派展」とし、道内美術家や各美術団体に向けて参加を呼びかける文書「日米安全保障条約に反対し、平和と民主生活を守るための第14回生活派展への出品協力をお願い」を配布することになった。大月は展覧会名に平和の名を冠し、広く美術家の平和と民主主義を守る意思表示の場として14回展を位置づけ、企画に賛同する美術家を募った。しかし、道内美術家の反応は薄く参加は得られず、出品者の多くは戦後生まれの若手美術家、職場作家によって形成された。この反応の冷たさからも、当時の画壇がいかに抽象絵画主流であったか、生活派の置かれた現状が示されている。

970年4月、大月は胃潰瘍と慢性気管支炎が悪化し倒れ、勤医協札幌病院に入院、闘病生活に入る。彼の闘病中に生活派は第15回展（1970年11月2日～7日 札幌丸善画廊）を迎え、大月の「縄のあるかぼちゃ」が出品される。

優れた思想家、実践者である大月の理念と行動力に支えられていた生活派は、解散を発表することもなく幕を下ろしてしまう。終幕の理由として考えられることは、全盛期にあった抽象傾向の画壇の流れと無縁でいらなかったこと、各同人のリアリズム観の拡散、伊藤仁らの作風の変化などがあげられるのではないだろうか。病に伏していた大月ならびに集団としては、最後の力を出しつくして15回展を開催した。

大月は、翌年1971年3月18日永眠する。没後も生活派を存続させたいという富樫正雄のような同人もいたが、大月というカリスマを失い、継続されることはなかった。^{註13)}

8 結び

大月は、戦前のプロレタリア美術を振り返り、そこで十分に研究されることのなかったレーピン、スーリコフの作品に自ら学んでいった。日本ではほとんど知られていない頃から独力でレーピン、スーリコフの評伝を執筆し、彼はそこから美術の力が、人々の生活を豊かにするだけでなく、さらに人間が望むような生活へと現実を変えていくための手段となると考えた。生活派の創立宣言で「絵画芸術が民衆のこころを揺り動かし、やがて社会を変革する」という理想を掲げたのは、彼が心酔したレーピン、スーリコフ研究との関連が深い。

「私がねらっているものは、ひと口に言えば、生活の基盤にたつリアリズムであり、生活のにおいです」さらに続けて、「いまの日本の絵はその“生活”を忘れている。みんな自分を見失って画一的です。そんな風潮とはたたかい続けたい」と語った。^{註14)}画壇の主流が抽象全盛にあって、物体の形態に即した表現が否定される風潮には怒りを露わにした。

戦前のプロレタリア美術の再興をめざしても、生活派での大月の作品は誠実さと温かさがあり、誰にも抵抗のないわかりやすさがある。同じ人々の労働の姿を描いて、プロレタリア期の作品には、政治との結びつきが強く、その要望に応えようとする性急さから、パターン化した表現に偏りがちであった。社会の変革を願う心と行動は失われていない。しかし、大月はそうした主題主義の絵画から脱皮して新たなリアリズムを目指していった。竹岡和田男は大月のリアリズムについて、「現実はこちらでいいのかを描くことであり、現実はこちらありたいを描くことである。つまり対象（現実）に対する作者の批評である。」^{註15)}と述べている。

終焉に向かう過程での生活派は、創立時の理念と懸け離れてしまった実情を示していったが、大月の理念と行動については高く評価されるべきである。

戦後、前衛絵画の勢いある潮流は、写実に徹しようとする画家たちに厳しい試練を与え、大月が北海道から生活派を結成しようと再起したのは、まさにその時期であった。大月はそうした画壇の風潮に対して終始揺るがず一貫した主張を続け、18年にも及ぶ生活派の歴史を刻んだ。皮相的な現実表現にとどまらず、鋭く現実と自己を見つめた大月の表現は、いまなお生命を保っている。

(市立小樽美術館学芸員)

註

- 1) 大月源二「多喜二と私」『北方文芸』1968年3月号
- 2) 上杜会第10回展に出品された際、「いまどきこんなテーマでもあるまい」と一蹴された。大月源二「多喜二と私」(草稿)市立小樽美術館寄託資料
- 3) 富田幸衛「時代の証人大月源二」－出生からプロレタリア美術運動時代『平和と美術』第2号 1982年
- 4) 大月源二短編原稿「スーリコフ」 序
- 5) 大月源二短編原稿「スーリコフ」 序
- 6) 永井潔『私の大学』本の泉社 2001年
- 7) 大月源二「レーピン芸術の地位と意義」『レーピン』1953年青木書店
- 8) 第10回生活派展目録 1965年
- 9) 第10回生活派展目録 1965年
- 10) 竹岡和田男 北海道新聞夕刊 1969年9月20日付
- 11) 富田幸衛『社会史の中の美術家たち』北海道平和美術展出版部 2006年
- 12) 富田幸衛「解題」『画家 大月源二の世界』刊行委員会 2004年
- 13) 富樫正雄年譜『富樫正雄作品集1913－1990』生活派は第15回展開催後に幕を閉じたとする富田幸衛の記述と富樫正雄の年譜では食い違いがあり、富樫正雄の年譜には次の第16回展開催の記録が記されている。第16回(1971年10月5日～10日 富貴堂3階ギャラリー)大月源二遺作特別陳列+同人作品。
- 14) 大月源二「自作点描」北海道新聞夕刊 1967年7月7日付
- 15) 竹岡和田男「大月源二」『北緯43度』1987年 河出書房新社

物語の成立—東山魁夷著『わが遍歴の山河』の 受容と影響について—

関口雄揮記念美術館学芸員

門間 仁史

序

「国民的画家」と呼ばれ現在も親しまれ続けている東山魁夷(1908~99)は、作品のみならず、その人物や来歴にも広く関心を集めた画家である。これまで数多くの評伝が書かれ、作品とともに彼の人物像や生涯の様々な場面が紹介されてきたが、なかでも著名なのが、戦後の画業の出発を語る一連の出世の物語だろう。その典型は、「戦後、第3回日展(1947年)に出品した《残照》が特選を受賞、さらに第6回日展(50年)出品の《道》が好評を博して、風景画家・東山魁夷は一躍画壇の寵児となった」というものである¹。

今日、この一連の物語の根拠としては、他ならぬ魁夷自身の著述が挙げられるだろう。彼は『風景との対話』(新潮社 1967年)をはじめとする著作のなかで《残照》や《道》による成功について回顧し²、殊更《道》については『自伝抄 旅の環』(新潮社 1980年)において、「この「道」の出品画は多くの人々の共感を得て、画壇的にも世間的にも一躍、認められるようになった³と、上に引いた物語に近似する一文までも記しているのである。

こうした魁夷自身の著述についてはもちろん、《残照》と《道》によって戦後の画業の出発を語ること自体にも異論はないが、しかしながら、この一連の物語が成立した経緯には考察の余地があるように思われる。と言うのも、後述するとおりこの物語は、魁夷が自著で《残照》と《道》による成功を語る以前に成立しているためである。それに加えて、これまでのところ《残照》や《道》の発表当初の評価や、それらが魁夷の出世へおよぼした影響などを実証的に検証した論考も見当たらない。そのためこの一連の物語の根拠は、実際には曖昧なままなのである。これは東山魁夷論の意外な盲点と言えよう。

そこで本稿では、一連の物語がいかに成立したのかを探るべく、まずは《残照》と《道》の発表当初の評価とそれによる魁夷の地位の変動について検証し、物語の成立との因果関係を検討する。ただし結論の一部を先取りすれば、これらの作品の評価が、直接的に一連の物語を成立させたとは考えにくい。むしろそこに浮かび上がってくるのは、魁夷の自伝『わが遍歴の山河』(新潮社 1957年)の影響である。

従来この著作の受容に関しては、その文体が魁夷の人物像を窺わせるという印象面での影響が指摘されてはきたものの⁴、それ以上に踏み込んだ考察はされてこなかった。これに対して、本稿ではより具体的な影響について、すなわち『わが遍歴の山

河』が魁夷の作品の解釈、とりわけ《道》の解釈を大きく変更したということについて指摘する。そしてその上で、一連の物語が、『わが遍歴の山河』以降の《道》の解釈を反映し、事実関係に若干の脚色を加えるようなかたちで成立したことを明らかにしたい。

第1節 《残照》の評価とその影響について

それではまず、《残照》(図1)の評価と、それによってもたらされた魁夷の立場の変化について検証してゆきたい。ただし検証に先立って、《残照》以前の魁夷の活動と評価を確認しておかなければならないだろう。

a. 《残照》以前の活動と評価

《残照》以前の魁夷の活動としてまず挙げられるのが、帝展や新文展など戦前の官展や、民間の公募展における活動である。魁夷の名がはじめて世に出たのは、東京美術学校在校中の1929年、第10回帝展に出品した《山国の秋》が初入選を果たしたことによる。以後帝展では32年の第13回展まで入選が続いた。翌33年から35年にかけてのドイツ留学により、この活動は一時中断されたものの、帰国後は帝展から改組された新文展へ出品し再び入選を重ねた。また民間の公募展では、40年には大阪毎日・東京日日新聞主催の「日本画大展覧会」に出品、佳作賞を受賞している。

こうした官展、公募展への出品と平行して行っていたのが、大日美術院や日本画院といった、団体展での活動である。魁夷は東京美術学校を卒業後、同校研究科へと進み、当時日本画部教官であった結城素明(1875~1957年)に師事した。その縁で、ドイツ留学からの帰国後は、素明らを同人として結成された大



図1 《残照》1947年 紙本着色
151.5×212cm 東京国立近代美術館蔵

日美術院主催の展覧会に参加している。同展へは37年の第1回展から出品し、39年の第3回展で第二席を受賞、院僚に推挙された。また素明と同じく大日美術院の同人で、その後魁夷の義父となる川崎小虎（1886～1977年）らを中心として結成された日本画院にも参加し、39年の第1回展で一席を受賞すると、41年まで3年連続で第一席に輝くなどの活躍をみせた。

ただしこれらの活躍が、魁夷の一般的な評価と認知度を高めたかと言えば、そうではないようである。例えば魁夷は、同時期に幾度か個展を開催している。37年には初の個展である「東山魁夷滞欧スケッチ展」（神戸 鯉川筋神戸画廊）を開催。翌38年には、日独文化協会の後援によって、先の個展の内容を充実させた個展を銀座の松坂屋で開催した。また41年と43年には「旅の写生展」（銀座 菊屋ギャラリー）と題し、主に甲州、東北地方に取材したスケッチ展を開き、さらに44年には前年の中国旅行の際に描き溜めたスケッチによる「大陸写生展」（銀座

菊屋画廊）を開催した。しかしながら、当時の美術雑誌等を見ても、これらの個展について言及している評論はほとんどない。「滞欧スケッチ展」と「旅の写生展」の展覧会評が、わずかに残されているのみである⁵。すなわち戦前の魁夷は、団体展などの内部においては実力が評価されていたものの、一般的には十分に評価、認識されず、無名に近い状態にあったと見てよいだろう。

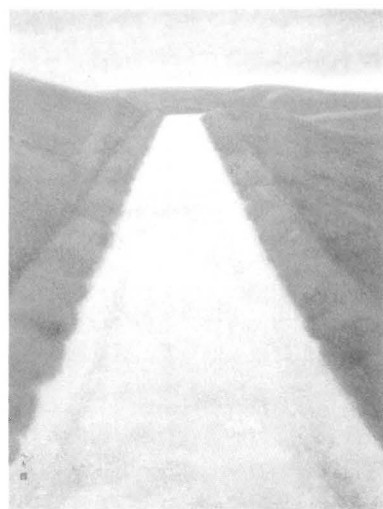
そしてまた、戦後の滑り出しも決して順調なものではなかったようである。魁夷の戦後の活動は、終戦後間もなく官展として発足した日本美術展覧会（日展）への出品にはじまる。その結果は、46年3月の第1回展では落選、同年10月の第2回展では《水辺放牧》でようやく入選を果たすものの、武者小路実篤に「燈籠の画」と揶揄される程度の評価であった⁶。

b. 《残照》による評価

そうした不遇を経て、翌第3回日展に出品された《残照》は、特選となり、政府買い上げとなって、魁夷に戦後第一の成功をもたらした。ただし念のために附言しておけば、当初《残照》が大きな賞賛をもって迎えられたかと言うと、必ずしもそうではなかったようである。例えば「東山魁夷氏「残照」も、画としては美しいが、しかし日本画的神韻ヒョウビョウを新しい油絵的な描き方でとらえて行くということ、これはこの画だけのことではないけれど、素人眼には疑問として映った」⁷と評されたように、日本画の洋画化を批判する向きからの風当たりは強

かった。

とは言え、《残照》の特選受賞を契機として、魁夷の名が、ある種の期待感と共に知れ渡った様子は、確かに窺われる。特筆すべきは、雑誌記事等で魁夷の名が特記されるようになった点である。例えば日本美術専門誌『三



彩』の50年2月号では、巻末に「東山魁夷」と題する小記事が掲載され、「東山魁夷は日展特選組では、やはり注目すべき作家であり、もっと活躍して欲しい一人である。」と紹介された⁸。また、北川桃雄は、同誌50年7月号に「現代日本画の方向 一新しい日本画を担う人々」と題する一文を寄せて、日本画が洋画的な作風に偏りがちである現状を肯定的に捉えながら、「中でも東山は佳作を出している」として、魁夷をひととき高く評価した⁹。

同時に日展内における地位の上昇も、看過できない事項として挙げられる。魁夷は特選の翌年、48年の第4回日展に際して無鑑査出品の資格を得、50年の第6回展に際しては審査員に選出されている。これらはやはり《残照》を機に、魁夷が日展の次代を担う画家として認識されはじめた証左と思われる。

以上の検証から《残照》は、特選という以外には作品自体は格別な評価を受けはしなかったものの、魁夷の認識の拡大と地位の上昇の契機となったと考えてよいだろう。魁夷がほぼ無名の画家として戦後の画業を開始したことを勘案すれば、これは出世の物語に語られるとおりの、大きな変化ととらえて大過ないように思われる。

第2節 《道》の評価と影響について

では《道》（図2）についてはどうだろうか。魁夷が《道》を発表したのは、《残照》から3年後の第6回日展においてである。作品については例えば野間清六は、

魁夷の道は、黄昏の中の一本道を例の手法で描いている

が、色彩も構図もうまく処理して居り、道に対する何か思索的なものまでも訴えているのが、日本画としての珍しい行き方を示すものとして注目される。¹⁰

と好意的に評している。また隈元謙次郎も、

遠く暗青色の空の彼方まで続くかと思われる丘と道のつらなり。中央の道は淡い灰紫色に、草は青緑色の一色に彩られている。写実の中にロマン的な情趣をこめた作品である。¹¹

と述べている。すなわち《道》は、当初、その印象的な彩色や、主題の象徴的な取り扱いによって注目を集めた作品であったと言えるだろう。

さらに《道》の評価の高さが明らかになるのが、52年12月から翌1月にかけて開催された、国立近代美術館開館記念展「日本近代美術展 近代絵画の回顧と展望」においてである。同展は明治から戦後に至るまでの日本画と洋画を、「回顧の部」と「展望の部」に分けて展示したものである。日本画について言えば、「回顧の部」には横山大観、菱田春草、村上華岳、速水御舟らまでが、「展望の部」には加藤栄三や高山辰雄らの作品が展示された。魁夷の《道》もまた「展望の部」の一面を飾った¹²。また同じく国立近代美術館で55年に開催された「十九人の作家」展に、魁夷は《道》の他に近作四点を出品したが、同展評において河北倫明は、魁夷の特徴が最もよく現れている作品として《道》を挙げた¹³。

こうした経緯によって、《道》は、魁夷の代表作のひとつとして認識されるようになっていったようである。その証拠として、例えば56年に出版された『現代日本美術全集 第9巻』（角川書店 1956年）には、同年に日本芸術院賞を受賞した《光昏》（第11回日展 1955年）とともに《道》が収録されているのである。

こうして作品が高く評価される一方で、しかしながら、《道》によって魁夷が「一躍画壇の寵児」にまでなつたと明言するに足る証拠は見当たらない。なるほど魁夷は、《道》以降、順当に画家としての地位を確立していったかに見える。52年には「伝統とたゞかう日本画 第一線作家はかく語る」¹⁴と題される座談会が開かれ、魁夷は猪熊弦一郎や吉岡堅二らとともに出席し、また54年には、中堅作家の代表として河北倫明との対談に

臨んでいる¹⁵。これらの選出は、確かに中堅作家としての魁夷への認識を示しているだろう。ただしこうした認識が、必ずしも肯定的にばかり捉えられるわけではないことにも留意しておきたい。例えば富久貢は、55年に兼素堂で開かれた個展に評を寄せ、魁夷を「中堅花形作家」として紹介したが、同時に「まぎれもなく戦前派」と断じ、戦後世代との表現上の確執に言及して、こうした紹介に否定的な含みを持たせるのである¹⁶。

また魁夷自身は、画商展への参加が増えたことを理由に、《道》以降「流行作家と呼ばれる人々の中に」入れられるようになったと述べていることにも着目しておこう¹⁷。確かに51年頃を境に、五都展のような大規模なものから、画廊主催の小規模なものまでを含め、魁夷の画商展への参加は頻繁になっている。しかし瀬木慎一によれば、「戦後における画家評価の基準となった」五都展で、魁夷の評価が同世代の画家と肩を並べるのは「昭和四十六年の第二〇回展あたり」のこととされている¹⁸。また同展の主催者である東京美術倶楽部代表の浅木栄太郎の次のような発言もあり、やはり画商展においても、魁夷の地位が劇的に向上していたとはいいがたい。

（五都展の）第一回展の顔ぶれの選定だが、（加藤）栄三はすんなり異議なく認められたけれども、私の推薦した魁夷に対しては、どうもと首をひねる業者もあった。栄三はすでに文部大臣賞をとって衆知されていたが、魁夷の力量を知るものは至って少なかったのである。二、三年後、倶楽部の役員総辞職のことがあり、その労をねぎらうため作家の色紙を贈ったとき、栄三と魁夷に五枚ずつ色紙を描いてもらったが、魁夷のものはあまり喜ばれなかった。¹⁹

（括弧内は引用者）

以上の検証によって明らかとなるのは、第一に、《道》の作品自体への高い評価である。他方で、魁夷自身の地位の飛躍的な向上は認められない。むしろ窺われるのは、《道》を発表した50年から55年頃にかけて徐々に中堅作家としての地位を確立していった様子だろう。また魁夷自身が具体的な根拠として述べている画商における評価が、瀬木や浅木の証言によって揺らぐこともあり、やはり《道》が魁夷の地位を飛躍的に押し上げたと断定することは難しいように思われる。そのため一連の出世の物語が、《残照》や《道》による変化から直接的に導かれたとは考えにくいと言わざるを得ないのである。

第3節 物語の起源

これまでの検証によって、魁夷の出世についての一連の物語は、事実関係からの直接的な影響によって成立したとは考えにくいということが明らかとなった。するとここに、なぜ一連の出世の物語は成立したのかという疑問が浮かぶ。そもそもこの物語は、いつ、誰が、どのようにして語りはじめたものなのだろうか。

雑誌等に掲載された魁夷に関する言説を遡及してゆくと、一連の出世の物語に相当する言説は、1960年代になって表れることが判明した。管見によれば、『真珠』63年8月号に掲載された竹田道太郎の「出世作・代表作〔3〕 東山魁夷 ―ある風景画家の誕生―」がその初出と思われる。そこでは朝日新聞社の美術記者であった竹田が、「東山のこの「道」は一躍、彼を画壇の寵児に祭りあげてしまったのである。」と、物語の後半部分と一致する記述をしているのである²⁰。

ただし繰り返し述べておくが、前節での検証では、物語の後半部分に述べられているような、魁夷が《道》で「画壇の寵児」となったという確定的な事実認められなかった。そのため、竹田のこの記述が、事実関係のみにもとづくものだとはいえない。そこで以下では、まず竹田の記述の根拠を確認し、その上で、なぜ彼がそのような記述をしているのかという、その意図を探ってゆくこととしたい。

はじめに当該記事の概要を確認しておく。「出世作・代表作」は、表題から察せられるとおり、第一線で活躍している画家をひとり取りあげ、「出世作」と「代表作」の紹介を通じて、その画家がどのように画壇に登場し成功を収めていったのかを伝記的に辿る連載企画である。当該記事はその第3回目にあたり、画家を志す幼少期から風景画家として自立するまでの魁夷の来歴が素描されている。本文の大部分は戦前の不遇時代の記述に費やされ、戦後の記述は全体の6分の1ほどである。その戦後の部分で竹田は、《残照》と《道》をそれぞれ「出世作」「代表作」として紹介している。

まず《道》についての記述を引用しておきたい。竹田は《残照》が特選となり、魁夷が「遅すぎた春」を迎えたと述べた後、次のように続けている。

昭和二十五年の「道」は審査員出品という優遇に答える東山の代表作であった。そのとき芸術院賞を受賞した徳岡神泉の名作「鯉」に並んで陳列された東山のこの「道」は

一躍、彼を画壇の寵児に祭りあげてしまったのである。東山には画商からの依頼画が殺到しはじめたし、生活もようやく一時の苦しさから脱して、楽になってきた。

ここで竹田は、《道》が魁夷を「画壇の寵児に祭りあげてしまった」結果、「画商からの依頼画が殺到しはじめた」と指摘している。前節で確認したとおり、《道》以後、魁夷と画商との結びつきが強くなったことは確かである。しかし同時に、それが「画壇の寵児」となったことの証明とならないことも、瀬木や浅木を引いて確認された。そうした観点からすれば、竹田のこの記述には疑義を禁じ得ない。

では竹田は、なぜこのような記述をしているのだろうか。文脈から判断すれば「一躍〜」のくだりは、《道》が魁夷の「代表作」であることを例証しようとする意図から付せられたものとみて間違いはない。そしてそうであるならば、問われるべきなのは、そうした例証が必要とされた理由だろう。

結論の一部を先取りすれば、それは、魁夷の画業における《道》の曖昧な位置づけに関係していると思われる。ひとまず、竹田以前に書かれた評伝等のなかで、《道》がどのように扱われてきたのかを見てみよう。

魁夷の評伝は、《道》の発表の後、50年代半ば頃になって書かれはじめる。最も早い例は、55年の『萌春』11月号に掲載された、中村秀男による「東山魁夷の歩いた道」のようである。展覧会評、作品評を除けば、これは《道》について言及したはじめての言説でもある。本文において中村は、作品の紹介を交えながら、画学生時から近年の活躍に至るまでの魁夷の足跡を辿っているが、とりわけ風景画家としての魁夷の第一歩として《山国の秋》による帝展の初入選を挙げている。また戦後画壇への登場のくだりでは、「この作（《残照》）が特選に推挙されてからの魁夷は、一躍画壇にクローズアップされた。（括弧内は引用者）」と述べて、《残照》を魁夷の画業上の大きな転機として取りあげている。反面、《道》については「大胆に図を縦断する手法と中空の比率は魁夷の今までに見られなかったものであった」と、構図の斬新さにこそ注目しているものの、画業における積極的な位置づけは行っていない²¹。

次いで、『現代日本美術全集 第9巻』に収録された、嘉門安雄による魁夷の解説文を見てみたい。同巻には図版として《道》と《光昏》の二作が収録されたことは前節ですでに紹介した。しかし嘉門は、解説の文中で、《道》については一切ふ

れていない。そればかりか、同巻に収録されていない《残照》を持ち出して、魁夷の画業の展開を辿っているのである。また巻末に収録された「略年譜」においても、やはり嘉門は《道》を載せていない。47年の《残照》の日展特選受賞、50年の日展審査員選出、56年の《光昏》の日本芸術院賞受賞の三点を挙げて、戦後の魁夷の足跡を辿っているのである²²。

以上のことから《道》は、少なくとも50年代の中頃までは、魁夷の画業を辿る際にほぼ等閑に付されてきたと言えるだろう。しかし、なぜそのような事態となっていたのだろうか。例えば嘉門の場合、《残照》と《光昏》を挙げて魁夷の画業を辿っているのは、その二作が様式上の展開を示すのに相応しい作品であるということ以上に、魁夷の画業における位置づけが、日展特選、日本芸術院賞受賞といった褒賞によって、客観的に証明可能な作品であることに依るところが大きいものと思われる。50年の成果を《道》ではなく、日展審査員選出としているのも、同様の理由に違いない。まさに嘉門は魁夷を次のように評しているのである。

殊に戦後の文展の特選は全く濫発の感がある中で、第3回文展（22年）の東山の「残照」など出色である。更に25年には、42歳で審査員にあげられ、昨30年には、その日展の出品作「光昏」によって芸術院賞を得た。謂わば、官展の生んだ優等生である。²³

中村が《山国の秋》と《残照》について特記している理由も、同様であるだろう。その作品の画業に占める位置の客観性が、画業を辿る際に紹介される作品の重要な選定基準とされていたのである。

では《道》はどうか。すでに確認してきたとおり、《道》は50年代中頃までには魁夷の代表作としてのひとつとして高く評価されていたものの、褒賞等が付与された作品ではなかった。そのため、《山国の秋》、《残照》、《光昏》といった作品にくらべ、魁夷の画業上の位置づけは、曖昧であったと言わざるを得ない。それゆえに《道》は魁夷の評伝に載る資格を認められてこなかったに違いないのである。

しかし竹田は、《残照》と他ならぬ《道》によって、魁夷の画業を跡づける必然性を感じていたように思われる。それは次のような一文からも明らかである。

「残照」を出世作、「道」を代表作とするのは、東山の場合のようなきわめて得意な経路を辿った人だけに於ける異例である。それは人間的にも、技術的にも、基礎作りは長くなくてはいけない、ということを立証する場合だけに通用する特例なのである。²⁴

これは冒頭の「日展系統の日本画家でいえば、戦前に特選を繰り返した上で、戦後の十数年間に代表作をものにしているのが通例である。」²⁵という一文に対応するものである。すなわち竹田には、魁夷を、《残照》と《道》という極めて制作年代の近いふたつの作品によって一時に世に出たという、その異例さをことさら強調して紹介する意図が、そもそもあったのである。

ところが《残照》に次ぐ魁夷の成果として挙げるにあたって、《道》は褒賞に相当する客観的な位置づけの根拠を欠いていた。そこで竹田は、「画商からの依頼画が殺到しはじめた」ことを理由に、「画壇の寵児に祭りあげられてしまった」という一文を付して、《道》を魁夷の「代表作」として例証しようとしたものと思われるのである。

第4節 物語の成立 『わが遍歴の山河』の受容と影響

とは言え竹田が、《残照》に続く作品として、なぜ《道》を選んだのかということについては疑問が残る。竹田の次のような記述が、その疑問を解く手がかりとなるだろう。

一たび「残照」でわがペースを把んだとき、もはや東山の行く道即ち彼の芸術は完成されていたのである。（中略）たとえ今後、何十年経て、東山がどれほど多くの傑作、名作を残しても、この「道」を代表作に推してもよいだろう。それは彼が風景画家として見出した歩くべき一本道だったのだし、東山という風景画家自身の自画像なのである。²⁶

ここで竹田は、魁夷が《残照》によって拓いた制作の方向性を「道」という言葉に託し、それを作品の《道》によって象徴させている。こうした作品の《道》に、魁夷が風景画家として歩む「道」を象徴させる論法は、しかしながら、竹田の独創ではない。後述するように、それは魁夷の自伝に相当する著作『わが遍歴の山河』の出版以降、盛んに用いられるようになった論法である。おそらく竹田は、この『わが遍歴の山河』の影響下で《残照》と《道》によって魁夷の画業を跡づける必然性

を感じるに至り、くだんの物語を成立させたと思われる。そこで本節では、『わが遍歴の山河』の影響を検証し、物語が成立した背景についてさらに探ってゆきたい。

はじめに、『わが遍歴の山河』の概要について簡単に確認しておく。1957年に出版された本書は、魁夷の自伝に相当する著作であり、初の単行の著作でもある。その内容は、神戸で過ごした幼少期、東京美術学校時代、ドイツ留学時代、戦前の不遇時代、さらには戦争体験を経て戦後へと至る魁夷の半生が、日記などの引用を交えて綴られている。本文中、『山国の秋』、『夏日』（第11回帝展 1930年）、『季節と高原（四部作）』（日本画院第2回展 1940年）、以外に作品は登場しない。それゆえ、作品解説を通じて心境と環境の変化を綴った後年の『風景との対話』などくらべ、魁夷の人間味が色濃い著作となっている。

肉親との哀別など、極めて私的な事情にまで踏み込んで書かれた各時代の諸々の逸話もさることながら、とりわけ興味深いのが、その結びの段である。少し長いが以下に引用する。

悲惨な戦争、次々と死んでいった肉親、たしかに私は未だに親愛感にとりつかれてはいる。が、今墓場から甦った者のように、私の眼は生へ向かって見開かれようとしている。私の精神は徐々にではあるが、生を把握する日がくるのを暗示しているようだ。全てがなくなってしまった私は、又、今生れ出たに等しい。これからは清澄な目で自然を見ることが出来るだろう。又そうあらねばならない。こう考えた時に、私の眼前におぼろげながら一筋の道が続いているのを見出すのでした。²⁷

この末尾の、「一筋の道」という言葉が、読者に作品の《道》を想起させたであろうことは想像に難くない。事実、鈴木進は、『三彩』57年10月号に寄せた同書の書評の中で、

昭和二十五年の作に「道」がある。画面の真中を奥深くまで一筋の道がつづいている、さりげない風景画であったが、いまでも印象に残っている。（中略）思えばこの「道」という作品にはながい遍歴の感慨がこめられていたわけである。²⁸

と述べている。またやや遅れて菊池芳一郎も、『美術グラフ』

に寄せた「私の名画鑑賞」において、『わが遍歴の山河』の結びの段を引きつつ、《道》が「人生の遍路を象徴的に表現した」作品であるという解釈を示している²⁹。

ところで近年、飯尾由貴子はこの『わが遍歴の山河』の結びについて、「戦中戦後の数々の試練と混乱を経て、まさに画家としての新しい歩みを終えた地点、すなわち《残照》を契機に風景画家として脱皮しこれから歩むべき道が見えてきた、その地点で終わっている」という解釈を示した³⁰。確かにこの解釈は的を射ているように思われる。それは魁夷のもうひとつの自伝、『自伝抄 旅の環』と対照すれば明らかである。『旅の環』において、魁夷は「『残照』以来、私は風景画家として立つ決意をした。」と述べた後で、「戦争のさ中に眼が開けた時のように、私は平凡な自然の一角の中に、自分の心の微妙さを写しとることが出来る。この道を進めばよいのだ。この一筋の道を」と『わが遍歴の山河』の結びを連想させる一文を記し、その直後に《道》についての記述をはじめているのである³¹。このことから、上で引いた『わが遍歴の山河』の一節も、《残照》を描き終えた後の感慨のなかからの決意表明と受け取ることが妥当であると思われる。そしてそうであるならば、これを書いた魁夷自身がこの場面で思い描いていた作品は、日展で特選となり魁夷の地位に大きな変化をもたらした作品、《残照》であったはずなのだ。

しかし現実には、『わが遍歴の山河』における「一筋の道」の一節は、鈴木や菊池の反応に顕著なように、第一に《道》の解釈に変更を迫った。こうした背景には、そもそも《道》の象徴性への疑問があったように思われる。第2節で例示したとおり、《道》は発表当初、その鮮やかな色彩や、主題の象徴的な取り扱いに注目を集めた作品であった。つまり批評の関心は、《道》のもつ視覚的側面と同時に、モチーフとしての道がもつ象徴性に向けられていたと言える。しかしそれが一体何を象徴するのかということについては、「何か思索的なもの」という推論の域を出ることはなかった。そのため『わが遍歴の山河』における「一筋の道」の一節は、それまで留保されていた《道》の象徴性への疑問に対する、魁夷からの回答として受け取られたに違いない。

上述のような『わが遍歴の山河』の受容によって引き起こされた《道》の解釈の変更は、やがて《道》の評価の方向性にまで影響を及ぼしてゆく。すなわち様式的な斬新さや、批評や展覧会における評価よりも、《道》に込められた魁夷の思い、も

しくは《道》が魁夷にとってどのような意味をもつ作品であるのかという点が重視され、東山魁夷という画家を象徴する作品として評価されるようになってゆくのである。

その変化は、前節で取りあげた嘉門と竹田による《道》の評し方に歴然である。『わが遍歴の山河』出版の前年に『現代日本美術全集 第9巻』に《道》の解説を載せた嘉門は、

この（それこそドイツ的な教養を想わせる）構成の強さ…。東山の好む淡い光の描写が、決してセンチメンタリズムから生まれたものでないことを明確に知らせてくれる作品である。³²

と評し、未だ様式的側面に関心を向けている。これにくらべ竹田は、

それ（《道》）は彼が風景画家として見出した歩くべき一本道だったのだし、東山という風景画家自身の自画像なのである。³³（括弧内は引用者）

と述べるように、明らかに『わが遍歴の山河』の影響を受けながら、魁夷にとっての《道》が持つ意味を重視して評価しているのである。

すると竹田が感じていた必然性が、ここに浮かび上がってくるだろう。おそらくは『わが遍歴の山河』の影響によって、魁夷自身にとっての作品の意味を重視する方向へと傾いた竹田にとって、魁夷の遍歴と風景画家として歩むべき道を同時に象徴する《道》は、なにより重要な作品となったに違いない。それゆえ竹田が、日展の特選受賞によって戦後の出発点となった《残照》に次ぐ作品として、《道》を挙げて魁夷の画業を辿ることは必然だったのである。

結びにかえて

さて、これまでの検証で、《残照》と《道》によって語られる魁夷の出世の物語は、それら作品によってもたらされた魁夷の地位の変化によってのみならず、『わが遍歴の山河』の影響下で《道》の解釈が大きく変更されたことを受けて成立したことが明らかとなった。自明のものとして語られてきた物語の成立の背景には、空白のまま留保されていた《道》の象徴性への疑問を埋めんとする欲求が渦巻いていたのである。

それにしても、画家本人の著作だとはいえ、そもそも《道》に直接的に言及していない『わが遍歴の山河』が、なぜその解釈を一変させるほどの影響力を有していたのだろうか。最後にこの問題について若干の考察を加えて、本稿を結びたい。

そもそも魁夷は、語学的才能が高く評価される画家であった。留学の経験からドイツ語が堪能で、1936年のベルリンオリンピックに際しては、カタログの日本語訳を依頼された経験もあるほどである。文筆活動にも積極的で、戦前は『美之國』などの美術雑誌を中心に随筆をしばしば投稿し、戦後はさらに幅を拡げ、『三彩』や『芸術新潮』などの美術雑誌、新聞にも度々寄稿した。また、既出の『わが遍歴の山河』をはじめ、戦後の雑誌等に寄稿した随筆を収録した『私の窓』（新潮社 61年）や、ドイツ・オーストリア旅行の紀行文『白夜の旅』（新潮社 73年）、自作の解説を通じ戦後の遍歴を綴った『風景との対話』など、単行の著作も多い。

こうした魁夷の才能をはじめて評価したのが、先にも挙げた中村秀男である。55年に他に先駆けて魁夷の評伝を書いた中村は、同文中で、多くの書物に目を通し「常に新しさを求めウィットの言葉を発する」魁夷の語学的才能を評価した³⁴。あるいは矢内原伊作は、『芸術新潮』に寄せた「現代を擔う人・8 東山魁夷」において、度々『わが遍歴の山河』を引用しつつ、「ヨーロッパ的近代的教養をひろく身につけている点で、東山氏は日本画壇随一」と評し、「東山氏が知的な文章家であることを、その近代的な性格を示す一つの指標として評価する」と言明した³⁵。これらのことから、文筆活動を通じて魁夷は、50年代後半以降、その知性に注目を集めていったことがわかるだろう。

そして当然の帰結として、そうした知性への評価は、彼の画家としての評価をも左右することとなる。例えば嘉門安雄は、56年に銀座松屋で開催された「東山魁夷風景写生画展」の感想を記した「東山魁夷を素描する」と題する一文で、魁夷のデッサンを好意的に評価し、そこに感じられる魁夷の知性と教養について言及している³⁶。また62年1月より『三彩』で連載された「現代日本画家論」において魁夷の回を担当した野間清六は、「わたしたちが今東山君に期待していることは、現代の知性的作家としての活躍である」と述べて、他の画家たちとは別様の期待をかけた³⁷。すなわち魁夷は、作品が評価され風景画家としての立場を確立してゆく一方で、文筆活動の評価によって、知性的画家としての個性を獲得していったと言えるのである。

さらに興味深いのは、そうした知性への注目によって、魁夷の絵画も言葉も、知性に端を発するという点において同列の創作物として扱われるようになってゆくことである。それは谷川徹三の次のような認識からも窺われる。

自作について語るこれらの言葉には、批評家がこれ以上一言も加える必要がないほどだ。ここには的確な自己認識がある。それは高い知性と結びついているが、柔軟な感受性や深い内面凝視にもよるものであることを示している。東山さんの中にも芸術家とともに批評家がいるにはいても、その芸術家と批評家との間に乖離はないようだ。³⁸

こうしたなかで、魁夷の作品と言葉とを結びつけて理解する風潮が強まっていったであろうことは、容易に想像がつく。この風潮は今日なお根強く、魁夷において作品と言葉は通底し、互いに補完し合ってひとつの世界観を構築する「画文一致」の境地にあると称揚されるまでに至っている³⁹。そのため多くの論者は、しばしば魁夷の言葉を頼りに作品への理解を深め、また多数の引用とともに作品を世に紹介することを常套としているのである。『わが遍歴の山河』が《道》の解釈を大きく変えた背景には、今日にまで続く魁夷の知性への信頼と、作品と言葉を同列視する視線の萌芽があったように思われるのである。そして無論、《残照》と《道》による出世の物語の成立にも、こうした魁夷への視線が深く関わっていたはずなのだ。

検証の不足から推論の域を出ないが、さらに魁夷に見出された知性について、当時の批評言説との関係も最後に指摘しておきたい。1940年代末にいわゆる「日本画滅亡論」が叫ばれたことを受けて、日本画壇および日本画家がその体質の改善を迫られたことは、これまでもしばしば言及されてきた⁴⁰。そうしたなかで、戦後という新たな時代に沿うべく、日本画家に知性を求める論調が見られた。例えば井島勉などは「日本画の危機と復興」と題する論考において、「現代の日本画が知性の高らかさを欠いていることは、到底否定すべくもない」と喝破し、日本画の低迷の原因ひとつとして画家の知性の不足を弾劾するのである。とすると、野間が魁夷に「知性的作家としての活躍」を期待したことにも納得がゆくだろう。すなわち語学的才能を有し、自分の言葉で語ることでできる魁夷はまさに知性を持った画家であり、戦後という新しい時代に相応しい日本画家像そのものであったわけである。戦後における魁夷の出世や、その

知性の象徴である著作が作品の解釈を大きく変えるほどの影響力をもって受容されたことは、こうした新しい日本画家像を求める時代の要請と複雑に関係していたと考えられる。そしてそうであるならば、《残照》と《道》による一連の出世の物語が魁夷の著作の影響下で成立したこともまた、戦後という時代の必然であったと言すべきなのである。

¹ 星野良史「白馬の系譜 一連作「白い馬の見える風景」考一」(『東山魁夷館開館10周年記念展 東山魁夷の世界』図録 長野県信濃美術館 2000年 p136) なお、この出世の物語にはいくつかの類型が存在する。例えば草薙奈津子は「東山魁夷が「残照」(一九四七年作)で開眼し、「道」(一九五〇年作)で画家としての評価を決定的にしたということは今さら述べるまでもない。」(『解説 東山魁夷の芸術』講談社カルチャーブックス 東山魁夷 自然のなかの喜び 講談社 1995年 p156) としている。このように各作品による描写は論者によって異なるが、いずれにおいても《残照》と《道》によって語られ、特に《道》によって飛躍的に評価を高めたとする点で一致している。

² 「この「残照」と題する作は、特選となり、政府買上げとなって、ようやく、私の仕事が世に認められるきっかけとなったのである」(『冬の山上にて』東山魁夷画文集 3 風景との対話 新潮社 1978年 p60) および、「この「道」の出品作は多くの人々の共感を得て、画壇的にも世間的にも認められるようになった」(『ひとすじの道』同 p72)

³ 東山魁夷『東山魁夷画文集別巻 自伝抄 旅の環』新潮社 1980年 p102

⁴ 例えば飯尾由貴子は「この書物によって画家東山魁夷の人間像が世に知られることとなった。そしてその静謐で詩情豊かな絵画に、穏やかで誠実な文体から伺えるその人間像が重ね合わされたことが、戦後圧倒的な支持と人気を得てきた理由のひとつといえるだろう。」と指摘している。(『「残照」以前と以後 戦前の東山魁夷の模索と探求』東山魁夷展。[ひとすじの道]展図録 横浜美術館 兵庫県立美術館 2004年 p247~248)

⁵ 江川和彦「東山魁夷滞欧スケッチ展〈諸展覧会評〉」『美之國』1938年2月号

および、豊田豊「東山魁夷氏旅の写生展〈諸展覧会評〉」『塔影』1941年4月号

⁶ 「年中行事の、美術の祭典、お祭りでも見るつもりで、一俗人になり切って、楽しむ気で出かけるより他に用のない処と思って、呑気な気持ちで行ったのだから、僕はいゝ画がないのに失望しなかった。(中略) 大衆が祭日に燈籠の画でも見て歩くやうな気持ちで見て歩けば、さすがに皆一生懸命かいてゐるのだから楽しむことは出来るわけだ。

- さう言う意味で第二室の望月春江の「石榴」、信太金昌の「紅の秋」、東山魁夷の「水辺放牧」など楽しかった。」(武者小路実篤「日展評」朝日新聞 1946年10月20日)
- ⁷ 高見順「通評 迷いのない老大家」朝日新聞 1947年10月20日
- ⁸ 「東山魁夷」『三彩』通号39号(1950年2月号) p54 ※筆者は匿名で「s」とある。
- ⁹ 北川桃雄「現代日本画の方向 —新しい日本画を担う人々—」『三彩』1950年7月号(通号44号) p28
- ¹⁰ 野間清六「日展の日本画評」『三彩』1950年11月・12月合併号(通号48号) p9
- ¹¹ 隈元謙次郎『第六回日展集』美術工芸社 1950年 p55
- ¹² 『国立近代美術館年報 昭和二七年—三十年度版』(国立近代美術館 1957年)を参照。
- ¹³ 河北倫明「東山魁夷の作品」『萌春』1955年5月号(通号20号)
- ¹⁴ 「伝統とたゝかう日本画 第一線作家はかく語る 〈座談会〉(猪熊弦一郎 吉岡堅二 東山魁夷 近藤市太郎 河北倫明 嘉門安雄)」『国立博物館ニュース』1952年2月号
- ¹⁵ 「新しい日本画の流れ —二つの世代— 〈対談〉(河北倫明 東山魁夷)」『芸術新潮』1954年9月号(5巻9号)
- ¹⁶ 富久貢「日本画の反省期 —展覧会ノートから—」『造形』1955年7月号(1巻5号) p29
- ¹⁷ 東山魁夷「波」『東山魁夷画文集 3 風景との対話』新潮社 1978年 p80
- ¹⁸ 瀬木慎一『名画の値段 —もう一つの日本美術史—』新潮社 1998年 p198
- ¹⁹ 浅木栄太郎「明治百年と日本画」『東美』13号 東京美術青年会 1969年 p81
- ²⁰ 竹田道太郎「出世作・代表作 [3] 東山魁夷 —ある風景画家の誕生—」『真珠』1963年8月号(17号) p26
- ²¹ 中村秀男「東山魁夷の歩いた道」『萌春』1955年11月号(26号)
- ²² 嘉門安雄「東山魁夷」『現代日本美術全集 第9巻』角川書店 1956年
- ²³ 嘉門 前掲 p21
- ²⁴ 竹田 前掲 p26
- ²⁵ 竹田 前掲 p20
- ²⁶ 竹田 前掲 p26
- ²⁷ 東山魁夷『東山魁夷画文集 1 わが遍歴の山河』新潮社 1978年 p171
- ²⁸ 鈴木進「書評 東山魁夷著「わが遍歴の山河」」『三彩』1957年10月号(通号92号) p16~17
- ²⁹ 菊池芳一郎「私の名画鑑賞」『美術グラフ』1960年8月号(9巻7号) p31
- ³⁰ 飯尾由貴子 前掲 p247
- ³¹ 『東山魁夷画文集 別巻 旅の環』 p101

- ³² 嘉門 前掲 p70
- ³³ 竹田 前掲 p26
- ³⁴ 中村 前掲 p19
- ³⁵ 矢内原伊作「現代を擔う人・8 東山魁夷」『芸術新潮』1958年7月号(8巻9号)
- ³⁶ 嘉門安雄「東山魁夷を素描する」『萌春』1956年7月号(34号)
- ³⁷ 野間清六「東山魁夷の風景画 現代日本画家論—2—」『三彩』1962年1月号(147号)
- ³⁸ 谷川徹三「旧作新作」『東山魁夷の人と芸術』日本美術社 1972年 p58
- ³⁹ 「絵画と文章は、もちろん通底している。(魁夷)画伯の場合、とくにそうである。文章によって他化された自我を、濃厚な情念に転化したものが絵画作品だろう。したがって、希にみる画文一致の好例とみることができるのである。」(桑原住雄『東山魁夷 美の道、祈りの旅』講談社 1995年 p253 括弧内は引用者)
- ⁴⁰ 「日本画滅亡論」については藤田一人「言葉の幻 —『日本画滅亡論』とは何だったか?」(『月刊美術』1995年8月号)を参照。
- ⁴¹ 井島勉「日本画の危機と復興」『三彩』1948年5月号(19号)

付記 東山魁夷の著作については、『東山魁夷画文集』(新潮社 1978~80年)を参照した。

最初に、今年度は役員の異動などで発行が遅れたことをお詫びしたい。

さて、道内、いや全国的に見ても美術館・博物館を取り巻く情勢は好転しているとはいえない中、平成26年3月6日、7日の両日開催された年1度の研究会には会員多数が集まり、昼の研究会も夜の懇親会も盛況だった。総数39(31館、3大学、5市町村を含む)の組織、全79人の会員の中から、両日それぞれ57名、58名の学芸員系職員が出席した。7割を超える出席率である。学芸員数が一人ないしは二人程度の所も少なくないから絶好の研修と交流の機会なのである。

第21号から始めた紀要篇は今回で三回目となり、軌道に乗った感があるが、多くの方々のご執筆を募りたい。ここに掲載できるのは小論文程度の分量だが、一度まとめておくと後日大きな力を発揮するのが研究活動である。こつこつとやれば成果は上がる。むろん、事業、収集、出版などの活動と連動すれば最高である。調査して研究報告をまとめ、それを小論文化する。長い論文も一冊の本もそれが出発点である。今後、この会報への多くの方々のご執筆をお願いしたい。

▼出版情報

☆瀬戸厚志さん『釧路新書32 釧路を彩る作家たち』を釧路市教育委員会より刊行(平成25年3月 756円)。取り上げた作家は7人。釧路市ゆかりの羽生耀、中江紀洋、望月正男、米坂ヒデノリ、久本春雄、小野田玄、小林一雄。丁寧な取材と資料収集により、各作家の人間像が浮かび上がる。釧路市立美術館の展覧会活動、研究活動の成果が十分に生かされている。

☆斎藤傑さん『北海道を考える』を北海道出版企画センター(平成26年1月、1728円)。

「北海道」を考古、歴史、民族、地理、政治、文化、産業、習慣等、多様な視点から分析したエッセイを収録。われわれの住む土地がどんな成り立ちを持ち、どのように開拓され、どんな人たちがかわってきたのか、そしてどんな可能性があるのか、について深く考えさせられる。

☆久米淳之『ミュージアム新書 安田侃一天にむすび、地をつなぐ』北海道新聞社(平成26年3月、1188円)。産炭地であった美唄市に生まれ、東京藝大進学、イタリア留学、具象から抽象への移行、素材である白大理石との出会い、国内外での旺盛な展覧会活動、アルテピアッツァ美唄、そして現在の作風に至るまで、平易な言葉で語られる。その中から安田侃のすぐれた特質が浮かび上がる。

本日は4月20日。春の陽光が、公園の残り少ない雪を解かしてしまおう。本誌の発行は6月末か。新緑の季節が待ち遠しい。

雪の峯しづかに春ののぼりゆく 龍太

(英)

■北海道美術館学芸員研究協議会規約

平成25年4月現在

◆第1条(名称)

本会は北海道美術館学芸員研究協議会(略称・道美学芸研)と称する。

◆第2条(目的)

本会は博物館学、美学、美術史等についての研究、協議を行なうとともに会員相互の連携、情報交換を図り、北海道の美術館等学芸員並びに学芸業務に従事するものの資質の向上、および各館の活動の充実に資することを目的とする。

◆第3条(事業)

本会は前条の目的を達成するために次の事業を行なう。

1. 研究会の開催
2. 会報の発行
3. 研究協議内容の収録
4. その他必要な事業

◆第4条(会員)

本会は北海道の美術館等学芸員並びに学芸業務に従事するものによって組織される。また本会に特別会員を置き、非常勤の館長職にあたる者、また博物館学、美術史学研究者のうち、総会で認められた者をこれに当てる。

◆第5条(事務局)

本会の事務局は道立近代美術館学芸部に置く。

◆第6条(役員)

本会の役員は下記のとおりとする。

- | | |
|---------|---|
| 会 長(1名) | 会員、特別会員から選出。 |
| 副会長(1名) | 会員から選出。 |
| 幹事長(1名) | 北海道立近代美術館から選出。 |
| 幹 事(9名) | 事業担当4名、会報担当3名、会計担当2名を会員から選出。それぞれにチーフ各1名を置く。 |
| 監 査(2名) | 上記役員所属館以外の会員から選出。 |

※顧問を廃止し、特別会員を置く。

※役員の任期は2年とする。但し再選は妨げない。また欠員が出た場合、当該美術館から補い任期満了まで務める。

◆第7条(会議)

本会の会議は、総会及び役員会とする。

1. 総会は毎年1回開き、次の事項を協議し、これを決定する。
 - (1)予算及び決算に関すること。
 - (2)規約改正に関すること。
 - (3)役員を選任に関すること。
 - (4)その他、特に重要な事項
2. 役員会は随時、会長が招集し、次の事項を協議する。
 - (1)総会に関すること。
 - (2)研究会の運営に関すること。
 - (3)その他、必要な事項。

◆第8条(会計年度)

本会の会計年度は1月1日から同年12月31日までとする。

◆第9条(会費)

会費は年3,000円とする。

◆付則

本規約は平成6年1月1日から施行する。

平成9年1月1日一部改正。

平成10年2月1日一部改正。

平成13年3月9日一部改正。

平成15年3月6日一部改正。

■北海道美術館学芸員研究協議会役員(50音順)

- | | | |
|-----|-------------------------|----|
| 会 長 | 佐藤 友哉(札幌芸術の森美術館館長) | |
| 副会長 | 水田 順子(北海道立近代美術館学芸副館長) | |
| 幹事長 | 柴 勤(小川原脩記念美術館館長) | |
| 幹 事 | ※吉崎 元章(札幌芸術の森美術館副館長) | 事業 |
| | 井内佳津恵(北海道立近代美術館主任学芸員) | 事業 |
| | 久米 淳之(北海道立函館美術館学芸課長) | 事業 |
| | 中村 聖司(北海道立近代美術館展示・作品課長) | 事業 |
| | 三浦 泰之(北海道開拓記念館学芸員) | 事業 |
| | ※新明 英仁(北海道立旭川美術館副館長) | 会報 |
| | 石尾乃里子(北海道立帯広美術館学芸員) | 会報 |
| | 岩崎 直人(札幌芸術の森美術館学芸普及係長) | 会報 |
| | 佐藤由美加(北海道立近代美術館主任学芸員) | 会報 |
| | ※佐藤 幸宏(北海道立文学館学芸主幹) | 会計 |
| | 樋泉 綾子(本郷新記念札幌彫刻美術館学芸員) | 会計 |
| | 柳沢 弥生(北海道立函館美術館学芸員) | 会計 |
| | ※はチーフ | |
| 監 査 | 寺嶋 弘道(北海道立近代美術館学芸部長) | |
| | 苫名 直子(北海道立文学館主任学芸員) | |

平成26年4月現在での役員(所属)を記載しています。