

# NORTHERN OWLS

VOL.21  
2012.3

北海道美術館学芸員研究協議会会報  
「NORTHERN OWLS」第21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】

### 奥岡 茂雄—— 創造性

札幌芸術の森美術館館長

「道美学芸研」がこの3月で20周年を迎えた。これ  
もひとえに会員諸氏の日頃のご支援ご協力のおかげで、  
心から感謝を申し上げたい。この節目を記念して今号  
からは、新たに会員の研究論文も紹介することとした。  
歩みは遅くとも着実に前進するその一步とでもいえよ  
うか。ここでは、そうした研究活動の生命線ともいう  
べき「創造性」について、釈迦に説法と知りつつも、  
いささか述べさせていただきたいと思う。

かつて哲学者の梅原猛がある座談会で、概略こんな  
意味のことを語っていた。世のなかに仕事と呼ばれる  
ものは多種多様、山ほどあるけれども、自分としては  
特に学問と芸術にかかわる仕事を愛する、と。そして  
その理由として挙げていたのが、学問と芸術は「創造  
にじかに参加する仕事」であるという点だった。学者  
は新しい真理の発見を、芸術家は新しい美を創造する  
ことを生涯の任務とする。これは素晴らしいことなん  
だ、だから愛するんだということだろう。

創造にじかに参加する仕事という意味では、芸術を  
研究の基礎に据える美術館学芸員も大きな違いはない。  
改めていうと、「創造」とは新しく価値あるものを生  
み出すこと。そして「創造性」とは、心理学によれば、  
創造の源泉となる能力（独創性や柔軟性などの創造的  
思考）と人格（持続性や集中力などの創造的人格）ま  
で含んだ概念だという。価値と能力と人格が創造性の  
構成要件なのである。

一例として作品研究における「作品解釈」を考えて

みる。いうまでもなく芸術作品は、作者の創造性によ  
って彩られたものにほかならない。その創造性が作品を  
介して解釈者（美術館学芸員）に伝わっていく。この  
場合忘れてならないのが、作品の創造性とは、作品自  
体がいつもその作品の最もすぐれたあり方を求めている  
こと、同時に作者の意図を超えてよりよい解釈を求  
めることをも意味していることである。

つまりは解釈者（美術館学芸員）に、その求めに応  
じられるだけの創造性がそなわっていないと、十分な  
解釈にはほど遠いということ。しかもよくいわれるよ  
うに、正しい解釈とは、できるだけ作品にかかわる多  
くの要素に意味を与えて活かすような解釈であり、か  
つ作品の全体性を損なわないことであるとすれば、否  
応なく「作品解釈」という仕事の困難さを思い知らさ  
れるわけだ。

折から、アメリカのコンピュータ業界など、ビジネ  
スの新発想として「キュレーション」という概念が注  
目されていると聞く。美術館学芸員の日常的業務の一  
つである、展覧会企画や展示における既存の作品の意  
味を問い直し、再構成し、新しい文脈の価値を生み出  
し、美術館という場で公開し、発信する。そういうや  
り方というか考え方が見直されているというのである。

キュレーションの本家本元の「美術館」としても、  
また成人になったばかりの「道美学芸研」としても、  
いつもにも増して「創造性」の重みを感じるのである。

## NORTHERN OWLS VOL.21 INDEX

|                                         |    |
|-----------------------------------------|----|
| 談輪／創造性 奥岡茂雄 .....                       | 1  |
| 講演／美術史研究—波響、蓬春、好太郎 井上研一郎 .....          | 2  |
| 講演／地域文化の研究—美術館・博物館の役割 佐々木利和 .....       | 4  |
| 事例報告／美術教育の調査研究プロジェクト 角井千代絵 .....        | 6  |
| 事例報告／研究と展覧会—「絵画と写真の交差」の場合<br>岩崎直人 ..... | 8  |
| 研究発表／居串佳一の調査と現状 古道谷朝生 .....             | 10 |
| 研究発表／エコール・ド・パリ研究—所蔵作品から 石尾乃里子 .....     | 12 |

|                                                 |    |
|-------------------------------------------------|----|
| 研究発表／栗谷川健一と北海道のイメージ 鎌田 享 .....                  | 14 |
| 報告／市立小樽美術館リニューアル報告 星田七重 .....                   | 16 |
| 紀要編／岩内における橋浦泰雄・田上義也と木田金次郎の<br>交流をめぐる 岡部 卓 ..... | 17 |
| 紀要編／高橋道雄の人物相関について<br>～麓堂社時代とその後 古道谷朝生 .....     | 22 |
| 短信・規約 .....                                     | 32 |

# 美術史研究一波響、蓬春、好太郎

宮城学院女子大学教授

井上研一郎

こんにちは、ご紹介いただいた井上です。懐かしい顔や、畏れおおい顔が見える中でお話する機会を与えていただき、ありがとうございます。道立近代美術館の開館のときから8年間、そして三岸美術館で6年間を過ごしました。近美開館の直前に採用された四人の学芸員のうちのひとりです。いまこの会場には、私より先輩は佐藤友哉さんしかおられないようです。もちろん奥岡さんにはずっとご指導いただいてきましたが、開館の時の上司は当時普及課長の笹野尚明さんでした。普及課の大きな事業である移動美術館の最初の会場が稚内だったのですが、笹野さんのオレンジ色のカブトムシに乗せていただいたの長距離ドライブ、道北には珍しい暑さのなか、冷房のない食堂で汗だくの食事をしたこと、そして開催前日の私の失敗を笹野さんがうまくカバーして下さったことなどが忘れられません(失敗の中身はヒミツです)。ここ近代美術館は、私にとっては失敗や勉強をしながら仕事をさせてもらった学校であり、職場でありました。

私は大学でもっぱら平安・鎌倉の大和絵を研究していました。ですから、大学で勉強してきたことが近代美術館という職場で通用するかどうか不安でした。採用試験の筆記はまあまあでしたが、面接は緊張しました。面接官の中に武田厚さんがおられ、「どんな日本画家が好きですか」と訊かれて非常に平凡な答えをしたことを覚えています。武田さんは「ふふん」と鼻で笑われたように私には思えました。それぐらいの知識しかなかった。当時は近代美術を専門とする大学教員はほとんどいなかったと思います。にもかかわらず、就職先としての美術館、とくに「美術館ブーム」の時代に生まれた各地の公立美術館はほとんどが近代美術館ですから、大学で研究してきたことと、実際の現場の仕事とのギャップは小さくありません。でも、私の場合、古い時代の勉強をしてきたことは良かったと思っています。日本画のように伝統と革新の狭間で制作されてきた作品は、両面から眺める必要があるからです。

それにしても、大学ではもっと広く深く勉強しておくべきだったとも思っています。それは、近代美術館で蠣崎波響という江戸期松前藩の画人に会って痛感させられました。私のいた大学では、江戸時代でさえ「新しい」とされ、浮世絵などをやっていると少し肩身が狭いような雰囲気があり、主流は奈良・平安からせいぜい室町くらいまでの仏教美術または水墨画、という感じでした。ただ、私が学部にあがったときはちょうど狩野派や近世の風俗画を専門とされる先生がおられたので、その先生について卒論も書いたのですが、大学院では私の関心が鎌倉・室町期のやまと絵の方に移ってしまったので、けっきょく近世絵画の十分な勉強はしないで終わってしまいました。奥岡さんに教わりながら準備した「蠣崎波響展」(1979年)は、じつは必死でにわか勉強をしながらの泥縄的作業だったのです。

私はその後、三岸美術館で次の仕事を与えられました。三岸好太郎という作家との出会いも、大変ありがたかったと思って

います。三岸は31歳で亡くなっているのに、画業は10年ちょっとでしかないのに、その間、非常にめまぐるしく作風を変えています。NHKの「日曜美術館」で三岸について語ってくださった画家の谷川晃一さんは「彼は一生懸命格闘し、走り出して、いよいよ離陸というところで命尽きてしまったのではないか」と言われました。私は、せめて「離陸はしたが、失速した」としたほうがいいのではないかと、などと思っていました。ところが、彫刻家のイサム・ノグチ氏が1988年に三岸美術館に来られたとき、三岸が1934年に死んだと聞いて、「いい時に死んだね」と言われたのです。この言葉は衝撃的でした。それは、対立する日米両国の狭間で想像を絶する苦勞をして当時を生き抜いたイサム・ノグチ自身の記憶から生まれた、率直な言葉だったと思います。

ともあれ、そういう作家を扱う美術館に来たことで、私は日本近代美術、特に洋画を勉強し直す機会を与えられました。常設館だったところに僅かながら事業費が認められ、岸田劉生や関根正二の作品を単独で借りてくることもできました。関根の作品を東京から札幌まで「北斗星」に揺られながら手持ちで運ぶなど、かけがえのない経験もさせてもらいました。

三岸は油彩画だけでなく様々なジャンルに目を向けていました。三岸に限らず当時のアーティスト達は、自分の守備範囲に留まらない芸術活動をしていて、交友関係也非常に広がった。生前の三岸を知る貴重な存在だった国松登さんも、「当時は色々なジャンルの人達が渾然一体となってお付き合いしていました」と言われていました。三岸に関わる展覧会を企画するときは、そのことを念頭に置いて取り組む必要がありました。必然的に美術関係以外の方々の協力を仰がねばならず、苦勞しました。音楽、建築、デザイン、文学など。

しかし、こういうときこそ人脈を広げるチャンスと考えるべきだったと、大学に移ってから改めて痛感しています。私の研究室の両隣はそれぞれ日本古代史と産業心理学の研究者です。向こう三軒は地域言語学、西洋史、そして社会心理学。さらには社会学、経済学、人文地理学、教育学などじつに多彩です。学内には音楽科もあるので、ピアニストや作曲家もいます。建築家もいれば彫刻家もいます。そういう人達と同じところで話をすることは大変刺激的であり、自分自身の活動の幅を広げることになることを、日々感じています。

美術館の企画は、もちろん美術作品が出発点ですが、その対象となる作品や作家は美術の分野に収まっていなくてもいいかもしれません。大胆に美術から発信して、他の分野にもどんどん声をかけていく、あるいは失礼にならない範囲で踏み込んでいくくらいの姿勢が必要だと思います。そういうことを気づかせてくれたのが、三岸好太郎という人でした。

いっぽう、1985年に三岸に移ってからも、近代美術館で手がけた蠣崎波響の研究は続けていました。波響の代表作《夷酋列像》の真筆と考えられる作品がフランスで発見されたことなどもあって、波響に対する関心が再び高まっていたときです。そ

して、1986年に2館目の地方美術館として函館美術館ができたとき、函館は何といっても松前とともに江戸時代の歴史を持っている地域ですから、近世の美術もコレクションの調査・研究対象にすることになり、函館美術館を拠点にして波響の研究が継続できることになりました。その中で改めて波響の全体像、波響の先生・弟子を含めた大きな視野での取り組みが煮詰まってきました。幸いなことに美連協の協力も得られたので、函館美術館を皮切りに全国4会場を巡回する「蠣崎波響とその時代展」(1991~92年)が実現しました。

私が美術館にいたころは、まだ北海道には本格的に美術史を勉強できる大学がありませんでした。今は北大に講座もできたとし、函館にも研究者がおられるようなので、そういう人達と連携していけば、もっと良い企画ができるでしょう。近代美術館も最近貴重な浮世絵コレクションを持つことができたとのことで、大変よかったと思います。将来この美術館の中から浮世絵の専門家が輩出されるよう期待しています。

波響についてはそれくらいにして、最後に山口蓬春です。大学時代に学んでいた大和絵の知識をかりうじて生かせる作家が蓬春でした。師であった松岡映丘は「新興大和絵会」という、大和絵を近代的な観点で再出発させようとした団体のメンバーでもありました。ちょうど今、「これくしょん・ぎゃらりい」に《十二月連幅》が出ていますが、映丘門下の作家の中でも、蓬春の作品は断トツです。大和絵から出発して新日本画へと進んでいった蓬春を、美術館にいる間にしげしげと観たり、扱うことができ、大変有り難かったと思っていますし、それにつながる自分の研究、あるいは学生を指導する際にも、いまだにご恩を感じております。ただし、蓬春の全体像をある程度知ることができたのは、1984年、ミュージアム新書の『山口蓬春』を書くことになってからのことです。ちょうど蓬春の回顧展が開かれていた鎌倉の神奈川県立近代美術館に行きました。そこであらためて蓬春のすばらしさに圧倒されたわけです。そしてミュージアム新書の原稿を書き上げたときは、すでに三岸に移っていましたので、蓬春との関わりはいったん中断し、大学に移ってから、ふたたび始まりました。

仙台の街は、仙台城のある青葉山の東を流れる広瀬川の左岸に展開しています。その中心が「芭蕉の辻」と呼ばれる十字路で、今は日銀仙台支店がありますが、昔はそこが一番の繁華街でした。そこに伊勢屋という両替商がいて、仙台藩にもかなりお金を貸していたらしい。明治になって貸し倒れになり、伊勢屋は松前まで流れていくのですが、その伊勢屋の主人が山口蓬春の父親だったのです。日本銀行の社員だったといえます。

蓬春は、戦後「河北美術展」という公募展の審査員として何度か仙台に来ています。その時に、「じつは私の先祖の墓が仙台にあるのだ」ということで、河北新報の社員に探させたらしい。それが松源寺という寺であることが分かり、蓬春はその年に墓参りをしています。しかしその後一度もお参りしていない

ようです。山口蓬春記念館学芸員の笠理砂さんといっしょに松源寺へ調査に行きましたところ、お墓はすでに無縁墓として整理されてしまっていました。その代わりにピラミッドのように墓石を積み上げた無縁塚があり、その両脇に屋根のついた立派な墓石がありました。それが何と山口家のものだったのです。住職に話を聞くと、過去帳は焼けてしまい確かめられないということでしたが、墓石そのものがあることは確かめることができました。山口蓬春のルーツを追っていくと仙台に辿り着いたのです。私はいま、その街に住んでいます。

ところで、1985年に14人の学芸員がいた近代美術館から、学芸員1名の職場に移ったときは、正直に言ってとまどいがありました。それは、初めて学芸員になった8年前とはまた違ったとまどいでした。最初るとき、出勤してから何をすればいいのか分からずドキドキしていたときは、先輩学芸員の西村勇晴氏(現・北九州市立美術館長)が「はい、最初の仕事!」と言ってスライドのマウントをはめる作業を与えてくれました。1週間くらいやったでしょうか。おかげで失業しないで済みました。それから先輩のおかげで次々に仕事が押し寄せてきました。

三岸美術館でのとまどいは、やや違っていました。前任者から引き継ぎは受けていたので大抵のことは分かりますが、もう西村氏のような先輩はいないので、こんどは自分で考えなくてはなりません。大分経ってから、自分が館長になったつもりでやるべきなのだと気がつきました。もちろん、実際の館長はおられます。そのときは先日故人になられた工藤欣弥さん、その後は小川亨さんが来られました。お二人とも行政の方でしたが、気持ちよく仕事ことができました。学芸的なことにはほとんど口を出さず任せて下さったので、内容的には自分が館長兼学芸課長兼学芸員だと考えるしかなく、たいへん鍛えられたと思っています。もちろん、道近美でも鍛えられました。失敗は稚内だけではなく、倉田館長にお目玉をくらったこともありましたが、それらを通じて学んできたことを活かし、三岸では、総合的に館の目的を達するため今何をするべきか、マネジメントを含めて考える立場になったことで、非常に良い勉強をさせて頂きました。

三岸美術館というところは、決して新卒者が務まる職場ではないと思いますが、道近美や他の美術館で新人としてスタートした学芸員が、さて次はというときに三岸美術館に行けば、訓練と飛躍の場になると思います。大きな組織のなかで活動することはたしかに勉強になりますが、小規模な組織での経験も貴重です。大は小を兼ねられません。両方の体験ができたことを非常にありがたく思っています。

いまは、学生を相手に研究・教育を行う大学という場と、作品を通して研究・教育を行う美術館という存在の様々な関わり合いについて、私の得てきた経験を何らかのかたちで生かすことができたいと思っています。どうもありがとうございました。(了)講話の記録原稿に加筆修正を加えたものを掲載した。

# 地域文化の研究—美術館・博物館の役割

北海道大学アイヌ・先住民研究センター教授

佐々木利和

こんにちは、佐々木でございます。ほとんどが美術館、あるいは美術史のご専門の方々と伺っており、美術史の専門家でもない私がお話しするのは、いささか不似合いな気もしております。

私は美術の先生方のお話した際の苦い経験があります。10年ほど前に東京藝術大学で、現代美術に関するシンポジウムがあり、古い意識の代表者としてなぜか私が呼ばれました。今をときめく有名な現代美術研究者の女性は、話している言葉の半ば以上が横文字で、私はほとんどが理解できない。思わず「全部日本語で話して」と言うと、その先生はむっとした顔をされましたが、一般人が多かった会場から大きな拍手を頂きました。

私自身はたまたま美術品をたくさん持っている東京国立博物館に職を得たことがきっかけで、門前の小僧よろしく、美術作品にさまざまなかたちで接することができました。初めて携わった仕事が仮面の収蔵品図録で、仮面の取り扱いを含め面や伎楽面など、質の違う面白さ、見方を彫刻史の研究者から教わりました。そして、美術史や考古学の研究者が一切手につけない収蔵品があり（土俗とか資料といってました）、その分野は私ひとりで扱っていいといわれなぜか面白い結果となりました。

博物館あるいは美術館の先生方は皆さん同じだと思いますが、何かあったら収蔵庫へいくとか、陳列室にいく。誰もいない陳列室で、そこに並べられた作品をずっと見ながら、自分独りの世界に浸ることができます。そういう贅沢な場が美術館、博物館にはあります。担当している収蔵庫に入ると、もうそこは自分の世界で、どの棚の何番目に何があるか頭の中に入っているのです。今日は何と話をしようか…そういった贅沢な場がありました。

上野の博物館は古い博物館です。美術品と称するものもたくさんありますが、美術史あるいは芸術学など高邁な学問をしている先生方からすれば、“蔵の肥やし”にしかない土俗品などどうでもいい物がたくさん転がっています。東京国立博物館は収蔵品が約10万件と言われています。これは「件」ですから、1件につき1000点などという品物もあり、その数は膨大な量になります。その中でフル活動しているのは数パーセントでしかない。大部分は“蔵の肥やし”なのです。その中に思わぬ発見があるのも、博物館あるいは美術館員の大きな役得、余得ではないかと思えます。

ただ、古い博物館の収蔵庫で独りで仕事をしていると、ふっと後ろに人の気配を感じたり、妖しげな音が聞こえてきたり…そういうことは時に感じます。例えば、茶入などの茶器・茶道具。美術品として鑑賞するのはいいのですが、権力者が持っていたその茶入1個が何人の血を吸ったか…。

こういうことをいうとみんなから怒りを買うのですが、たとえば刀剣で一番美しいのは、多分、切先から血が滴っている時ではないか。だからそんな陳列はできないか、と刀剣の専門家に言ったことがあるのですが、そんな馬鹿なことが出来るかと…。

そうした美に対する意識というのは人それぞれで、どういうものを美と感ずるかは、その人の生い立ち、教養によるかもしれないし、あるいはすごく大きな感性が必要だと思います。その観点からすると、私などは出鱈目な感性の持ち主ですから、「美」ではなく、「とにかくこれは良い、すごい」という意識なのです。それが美術品か、蔵の肥やしで終わるかは、いかにそのものをとらえていくかということだと思います。

東京国立博物館の研究者は皆さん紳士だと思いでしょ。今の人はみんな紳士ですし、優れた研究者が多いのですが、私が入った頃は、例えば陳列ケースの中にちょっと品物を置く。置いたときに仔細に眺め、どの位置が一番いいかと悩んでいると、先輩が「どけ」と言って足を蹴飛ばすのです。そして、本当にちょっと角度を変えるだけでスバッと決まる。こうしたことは皆さんも経験があると思います。

先輩からは「お前が並べるんじゃないんだよ、ものがどういうふうに並べてほしがっているか探るのがお前らの役目だろう」と。つまり「ものをして語らしめよ」ということをよく教わりました。口で言うのは簡単ですが、物に語らせることの難しさたるや、皆さんもよくご存知だと思います。今、そういう人が非常に少なくなってきて、定型的な並べ方しかない。例えば軸などでも、軸の中心が目の高さになるようにだとか、バランスを気にする方がいる。軸と言っても大幅もあれば小幅もあり、長さがそれぞれ違うけれど、軸端が一直線に揃っていないといけないという人もいます。軸端がバラバラになるような並べ方はけしからんという人もいますが、これも感性だしその人の美学だと思います。

物をどう並べるかは「物が何を語りたいと思っているか」ということを知ることだと思います。どう工夫していくかということこそ、並べる側の楽しさでもあるわけです。自分は充分にものに語らせることができたかという、遺憾ながらこれが最高の陳列だというものはありません。もはやそういう機会が減ってこない気がします。

そんな古い博物館員の一人である私に、研究協議会幹事の浅川先生はなぜか地域文化の研究、美術館・博物館の役割というタイトルをくださいました。

学問の話は井上先生が十分話されたので、これからは“与太話”に入ります。その与太話の中でも、多少学問的なことを考えていきます。まず地域とは何か、地域文化とは何か。これは有斐閣の「新社会学辞典」です。何故かこの場合、「事典」ではなく「辞典」を使っています。普通この手の本は「事典」であって「辞典」にならないはずですが。これも社会学的関心からすると面白い。

ここで、地域とはエリアであり、地方はレジオンとなるという。そして地方というのは広い地域であり、地域は共通の特質を持って存在する小さな社会ということになっているのです。その共同生活の中で形成された、個性が刻印された文化を地域

文化という。よく分かりますか、辞典というのはこんなもので、どう解釈するかは使う側の勝手ということになります。

今度、学芸員課程の科目が変わります。博物館展示論、博物館資料論、博物館保存論、博物館経営論といった色々な科目が出てきます。なぜ、学芸員にそんなにたくさんの学問が要るのだろうかと思えます。これは博物館課程を一生懸命考えておられる偉い先生方が、机の上で単純に考えた学問の分野で、こういうものを私は Arm Chair Museology と言っています。机の上の博物館学です。格好のいい理論が出てきます。ただ、格好いい理論だけで博物館の陳列ができるのだろうか。私は放送大学で博物館概論、博物館資料論を担当していますが、その講義では地域博物館の先生方の活動を中心に据えました。つまり、地元とどのように結びつき、どんな陳列を考えていくかということです。大規模な博物館に比べ、予算額も人員も極めて少ない。劣悪と言ってもいい状態の中で、大博物館あるいは大規模博物館に勝るとも劣らない陳列を構成している人達がいるのです。机の上で分かったようなことを言うのではなく、実際の現場で活躍している先生方から、陳列や博物館の運営についてずいぶんお話を伺いました。

大学の先生方の、現場の実際を知らない Arm Chair Museology は、本当はもう沢山なのです。

例えば東京のある博物館は年間100万単位の入場者数を誇っていますが、それは特別展を含めた入場者であり、平常陳列はほぼ20万前後の入場者で推移している。これは県立博物館・美術館の入場者とさほど変わらない。要は東京という地の利と、スポンサーの宣伝、持ってくる資料の良さ…これは仕方ありませんが、それによって多数の入場者が確保されるわけです。でも、平常陳列に関してはそうはいかない。

地域博物館として私自身が設立時期から深く関わったのは、松浦武四郎記念館です。これは三雲町雲出（今の松阪市ですが）の松浦家に大事に保管されていた資料（約700～800点ありました）が、所蔵者の松浦清さんから三雲町に寄贈され、それをもとに作られました。設立まで紆余曲折がありましたが、町立の松浦武四郎記念館となったのです。これは三雲町として初めての博物館でしたが、その周辺の市町村でもめずらしい存在でした。

ただ、武四郎さんの資料ですから、地元のものはほとんどない。蝦夷地、九州のもので、三雲の町民にとっては余り身近なものではなかった。また800点ほどの資料ですから、当初は全て展示業者に陳列のすべてを任せようという話がありましたが、基本となる陳列室にはウォールケースと覗きのケースを揃えてもらい、あとは2ヶ月に1度、陳列替えをおこなうという方針にしました。

現在では東京の松浦家からも千数百点の資料が寄贈され、その中には十分に陳列効果のあるものも含まれているので、陳列替えが楽になりました。しかも松浦竹四郎関係資料として重要文化財に指定されたので、インパクトをもって迎えられよう

になりましたが、当初は800点しかないうえに、なかには陳列に不向きなものもある。それをどのように陳列していくか、当時の若い学芸員と随分考えました。東京の松浦家の資料が寄贈されるまでの数年間は、若い学芸員にとって本当に地獄のような苦しみを味わった日々だったと思います。

私がいた上野の博物館は絵画、書跡、漆器は1ヶ月に1度、染織が2～3ヶ月、焼き物は3～6ヶ月、考古は1年で陳列替えをしていました。私はアイヌ資料を主として担当していたので、これは2ヶ月に1度替えていました。三雲と同様に資料が少ない中での陳列替えですから、かなり苦労したことは事実です。しかし陳列替えをするということは、ある意味すごく大きなことで、常に同じものがない。三雲の陳列が終わったある日、地元の教育委員会の人と一緒に斎宮の歴史博物館に初めて行きました。かれは一緒に入らないので理由を訊くと、「中身が同じだから何度見ても仕方がない」と外で待っていました。これが今の博物館の非常に大きな問題となっています。リニューアルする…言葉はいいですが、そのためには数千万円あるいは億の単位がかかる場合がある。お金をかけないでリニューアルするためには、陳列替え制度が一番いいわけです。いつ来ても違ったものが観られる。1970年代後半から80年代にかけて、雨後の筍のようにできた地域博物館は、展示業者が入っているので簡単に陳列替えができない。業者によっては、著作権を主張することもあり、職員が勝手に手を入れることができません。これが大きな隘路になっていることは事実です。

博物館・美術館は地域にあってこそ大きな魅力を発揮し得る。つまり、地域に根ざした美術活動、博物館活動は地元に行わなければならない。地元の人たちとの接触が常にあることは極めて大事です。ぶらっと地元のお爺さんたちが訪ねてきて、陳列品を見て「若いころはこうして使ったものだ」、「この絵、小学校に掛けてあったよな」、そういった話のきっかけを作るとは、地域の博物館にしかできない。また、大規模美術館・博物館ではできない企画・陳列は、地域博物館・美術館の独擅場だと思います。予算が限られる、あるいは全く予算がなくても、学芸員・職員の知恵を最大限に発揮できるのはこうした博物館・美術館ではないのか。また、前述したように、お客さんの直の声があります。「この陳列は面白い」「こんないつまでやってるんだ」という反応を得るのは、陳列活動の原点であると思っています。

私自身、どこかでまた博物館活動に参画したいと夢見ていますが、歳も歳ですし、迎えてくれるところありません。指をくわえて眺めているだけかもしれませんが、やはり地元に着した博物館に拠っておられる先生方を、すごく羨ましく思っています。

ちっとも学問的でない与太話で、何のお役にも立たなかったかと思いますが、私のお話を終わります。今日はどうも有り難うございました。

# 美術教育の調査研究プロジェクト

## —北海道教育大学と北海道立釧路芸術館・釧路市立美術館

釧路市立美術館学芸員

角井千代絵

はじめに

「学校と社会教育施設との連携」は、釧路市教育委員会の中でもたびたび議論される。市民からも「もっと美術館に学校の児童、生徒を呼べないものか」などと意見されることがある。そこで美術館としては学校教育へのアプローチとして、校長先生の集まる会に赴いてPRをするなど、さまざまな試みを行っている。しかし、学校の先生たちと話をすることで感じるのは、最も子どもたちと近い立場にある現場の先生たちに、美術館の情報がきちんと伝わっておらず、わからないがゆえに利用を躊躇しているということである。例えば、「弁当を食べる場所はないだろう」「低学年は解説がわからないだろう」などと思い込んでいる教師もいる。

このように同じ教育委員会の中にありながら、なかなか連携がうまくいっているとはいえない状況の中、今一度、さまざまな実践のアプローチによって、美術館における教育を考える機会を与えていただいたのが、今回のプロジェクトである。日頃から「どうしたら、学校教育での利用の促進がはかれ、多くの子どもたちが美術館に親しんでくれるのか」と悩み、事業展開してきた私たちにとって、外部からの目を通して、あるいは他の先進的な美術館（今回はイギリスの取り組み）の話を生で聞くことによって、改めて学校と美術館の連携を考える機会となった意義は大きかった。

このようなプロジェクトに出会えたのは、実はとても小さな日常の会話がきっかけである。その経緯を報告したい。

### プロジェクトの概要

釧路市には、美術教育の研究機関をもつ北海道教育大学釧路校があり、北海道立釧路芸術館と釧路市立美術館という二つの美術館がある。人口18万人ほどの都市としては、美術教育に関して充実した環境といえるだろう。実際、釧路市は平成5年に生涯学習都市宣言を行い、当館のある釧路市生涯学習センターを中核施設とし、市民の間で、絵画、陶芸、彫刻、版画などさまざまな芸術活動が盛んに行われている。

一方、美術館施設と学校教育の現場を眺めてみると、近年、積極的に連携した鑑賞授業やワークショップが行われているとはいえ、財政面などでの課題も少なくない。また、当館ではこうした学校への対応（年間の利用児童数1500～2000人）を、2名の学芸員で行っており、人員面でも厳しい現状がある。

北海道立釧路芸術館と連携協力の実績を重ねてきた北海道教

育大学釧路校教授・佐々木幸氏（美術教育）の呼びかけにより、こうした実態をふまえて、「美術館施設と学校教育との連携による具体的な実践活動を行いながら、地域社会における芸術文化関係諸機関や人材、教育資源の組織化を企図した教科教育研究のあり方」を一緒に考えていきたいと声をかけていただき、今回のプロジェクトが立ち上がった。

「美術館施設と学校教育の連携による芸術文化環境形成のための基礎研究」という研究課題名のもと、佐々木教授による「科学研究費補助金（3ヵ年）」の研究で、地域の二つの美術館の学芸員を研究協力者として、市内学校関係者とも連携しながらまとめようと計画されたものである。

### プロジェクト設立の経緯

日々の美術館活動の中で、学校の鑑賞授業の対応など実践的な面に追われる私たち美術館学芸員としては、活動を見直したい気持ちはあっても、なかなか学校の先生たちとゆっくり話し合う機会が持てず、また、客観的に振り返る機会も持てずにいた。ここで、連携のあり方を、実践と先駆的な事例（イギリスでの調査）を通して考えることは、今後の活動を考える上で必要なことで、今後長く、美術館として教育を実践していく基礎になると考えた。

そして、そもそもこうした有益なプロジェクトが立ち上がった背景には、「普段からのコミュニケーション」があつてのことである。個々で持っている問題を日常の会話の中で話していたことがこのプロジェクトにつながっていった。その実際の経緯とは次のような流れである。

### 1. 連携—大学と美術館施設との日頃の連携

これまで北海道立釧路芸術館では展覧会「ももちゃん芸術祭」をはじめ、講座、博物館実習、学芸員の講義、大学生の卒論教材としてのワークショップなど実に多くの連携の機会があつた。当館とは



「ももちゃん」芸術祭展示作業風景

大学の授業での鑑賞、博物館実習、作家とのワークショップなどがあつた。また、学校の教員との情報交換の機会として、市

内の教員で構成される釧路造形教育研究会との交流会や鑑賞授業への参加など行ってきた。

## 2. 事業の見直し

各館でこれまでの事業のデータを出しあい、連携事業を改めて見直した。

## 3. 現状の把握—問題点の共有化

これまでの事業を洗い出したうえで話し合いを行った。大学・学校・美術館の三者連携による鑑賞授業の充実について見直した。問題点として鑑賞授業の展開（特別展における作品理解の困難さなど）が挙げられた。

## 4. 事例収集—3ヵ年のイギリス調査

先行事例として、美術館の歴史が古く、教育活動にも力を入れているイギリスの美術館に行き、教育担当者にインタビューを行った。1年目はロンドンの大きな美術館を中心に、2年目はリバプール、オックスフォード、ケンブリッジなど地方都市の美術館を中心に、3年目はイギリスの中で美術館教育の権威であるレスター大学に行き、調査を行った。



テート・リバプールの教育普及事業の調査



フィッツウィリアム美術館（ケンブリッジ）の教育普及事業用の施設

## 5. 実践

事例収集と同時に、提案された新しい試みを実際に展覧会で行った。研究費で購入したデジタルフォトフレームを使った作品の解説や、夏休み時期に合わ



デジタルフォトフレーム

せたクイズ形式の自由研究用ワークシートの作成などを学校の教員の協力も得ながら実践している。



夏休みの宿題

## 6. 資料の共有化—現在進行中

調査や実践の内容を共有化するべく、準備を進めている。

### プロジェクトを振り返って

日常の意見交換の積み重ねが今回の有意義なプロジェクトにつながっている。最初からテーマを設けて集まり、話し合う方法もあるが、美術館の学芸員が5人と美術教育を専門する教授が一人という、自由な会話が成り立つ人数であり、普段の話の延長線上にプロジェクトが成立したのだ。

また、何もない所からスタートしたわけではなく、それまでたびたびワークショップや鑑賞授業など、さまざまな連携をしてきた中で、意見交換も行っていった。参加者の反応や出来上がった作品を見ながら反省したり、疑問がわいたりする。今回のプロジェクトに関わる中で、日頃からの問題意識を改めて振り返り、明確にして、お互いが見直す機会となったように思う。

小さな地方都市で、そのための予算など無いのが現状であるが、普段の意見交換から始まった無理のないコミュニケーションが積み重なることで、このような有意義なプロジェクトの機会が生まれたといえる。



レスター大学のビビアン・ゴールディング博士（博物館学）への取材

今後相変わらず予算と人員は限られているが、小さながりを大切に、年々需要が増えつつある学校単位での鑑賞授業のあり方、ワークショップなどの事業運営について、ゆるやかなコミュニケーション、連携を大切にして取り組んでいきたい。地道なコミュニケーションは、現場の教師と直接つながっていく。弁当を食べる部屋もあれば、小学校低学年向けの解説もあることが浸透してきており、学校の授業での美術館利用が増えている。連携は、細く長くつなげていくことが大切のように思う。

# 研究と展覧会—「絵画と写真の交差」の場合

札幌芸術の森美術館学芸普及係長

岩崎 直人

## 1. 「絵画と写真の交差」展

2009年4月、札幌芸術の森美術館では「絵画と写真の交差」展を開催した。北海道立帯広美術館で催され、当館を2会場目に、順に広島、松本、名古屋へと継がれた巡回展である。美術館連絡協議会に事務局を置いた本展は、しかし、単にできあがった企画をもらい受けるという単純な買い取り型の展覧会ではなかった。展覧会を構成する各章各部を各館で分担し、出品作品の選定から借用の交渉、作品の集荷・返却まで行うといういわば共同企画展であった。

当館が受け持ったのは、その第3章第3部「ジャポニスム・浮世絵・誕生期の日本の写真」である。そもそもこの展覧会自体の全体主旨は、印象派誕生の一要因と位置づけられる写真に焦点を当て、その相互の影響関係を考察するというものである。では、わが日本における写真の受容と絵画の近代化はいかに絡み合ったかを解明するのが当該章の本旨であった。全8章で構成される内の一章一部に過ぎない小さな扱いであるものの、これだけで一本の展覧会が仕上がってしまいそうなほど実に深遠なテーマである。本展の主軸

が、飽くまで写真との連関にみる西洋絵画表現の展開であるということを忘れずに、しかし、端的に本章を構築するにはいかにすべきかを検討した結果、ただひとつ、広重(1797-1858)作〈名所江戸百景〉にフォーカスを絞ることとした。〈名所江戸百景〉(fig.1)は、広重最晩年にあたる安政三〜五年(1856〜58年)に刊行された118点から成る揃物(シリーズ)で、江戸の名所絵を数多く手掛けた絵師畢生の作品群である。広重とい

えば、天保三〜四年(1833〜34年)刊保永堂版〈東海道五十三次〉の、例えば《蒲原》(fig.2)に顕著に見られるように叙

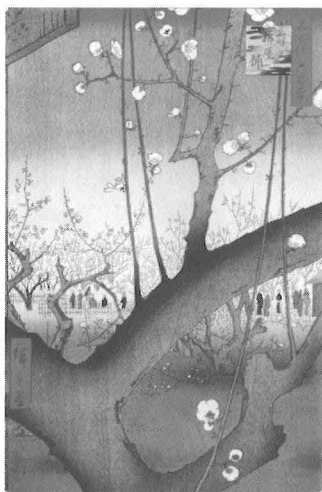


fig.1 広重〈名所江戸百景〉の内《亀戸梅屋舗》  
安政三〜五年(1856〜58年)



fig.2 広重〈東海道五十三次〉の内《蒲原》  
天保四年(1833年)

情溢れる風景画家という印象が強くあるが、その画風は天保年間(1830〜44年)を頂点として、次第に情趣性が影を潜めていくこととなる。かわりに獲得したのが遠近のジャンプ率を極度に高く設定する構図法であった。そのような目を見張るような大胆な構図を積極的に取り入れたのが、〈名所江戸百景〉なのである。展覧会では、これに日下部金兵衛(1841-1934)らによる写真なども交えることで、幕末期の絵画と写真の様子を概観できるよう紹介した。

ただ、一担当者として本展図録の章解説を執筆するに当たっては、美術史学的見地からさらに踏み込み論述することとした。そもそもが研究的要素を多分に含む展覧会ということもあった。しかし、それ以上に、広重のいわばフォトジェニックな対象のとらえ方や構図が写真伝播に先行して在ったことを再認識したとき、純粋にその一考察を試論としてまとめておく必要性を強く感じた故である。

## 2. 浮世絵史研究

これは、筆者がかつて学舎において取り組んだことが活かされる好い機会ともなった。北斎(1760-1849)を契機に浮世絵史学をかじり、國芳(1798-1861)を通じて浮世絵の一分野である武者絵を通観した過去があった。その研究のなかで柱となったのは図像比較による影響関係の検証、および考察であった。これに則した研究

の具体例をひとつ挙げてみる。北斎〈富嶽三十六景〉の内、天保二年(1831年)頃刊行の《神奈川沖浪裏》(fig.3)に見られる波濤表現について検討したものである。当時においても、先学によりその幾何学的構図に対する言及は既に多くなされていた。しかし、ここで着目したのは未だ触れられることのなかった波頭部

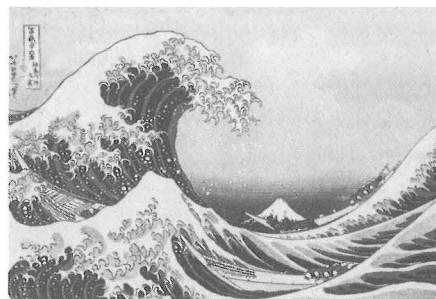


fig.3 北斎〈富嶽三十六景〉の内《神奈川沖浪裏》  
天保二年(1831年)頃



fig.4 北斎『繪本武蔵燈』(部分)  
天保七年(1836年)

分、すなわち白波の鉤状の表現についてである。日本美術史上、数多くの波濤図があるが、北斎の《神奈川冲浪裏》、およびそれ以降の北斎波濤図 (fig.4,5) に見られる獣の爪のような切っ先鋭い波頭表現は極めて特徴的

である。平安・鎌倉の絵巻物を遡ってみても、豪華絢爛を誇り、勇壮な波濤表現が多く見られる桃山時代の障屏画を見渡しても、概してその波頭部は滑らかな弧線で表現され、その先端は円く括られる。日本の絵画史においては、それが典型的な波濤図であった。江戸に時代が降り、宗達や光琳ら琳派の作例を見ても同様である。

実は北斎は《神奈川冲浪裏》に先行してそれに似た構図の作例を遺している。寛政十二年 (1800年) 頃刊行の《おしおくりはとうつうせんづ》 (fig.6)、文化一〜四年 (1804〜07年) 頃刊行の《賀奈川沖本杵之図》 (fig.7) がそれに当たる。しかし、西洋絵画の影響を受けて描かれたそれら波濤図の波頭に注目すると、いずれも獣の爪のような鋭さはなく、あの速度感に満ちた迫力は感じられない。つまり、この時点、19世紀初期においては、ほぼ同型の構図が成立過程にあったことがわかるものの、いわゆる北斎様の波頭表現は確立されていなかったと指摘し得る。そこで、その嚆矢を知るべく錦絵、肉筆画のみならず版本に至るまで徹底的に調査を行った。さらには、その影響関係を知るべく、舶来の事典、図

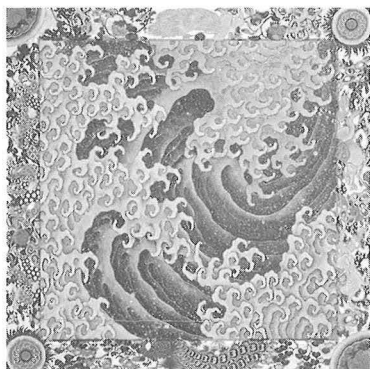


fig.5 北斎《怒濤図 男浪 (小布施上町祭屋台天井絵)》弘化2年 (1845年)

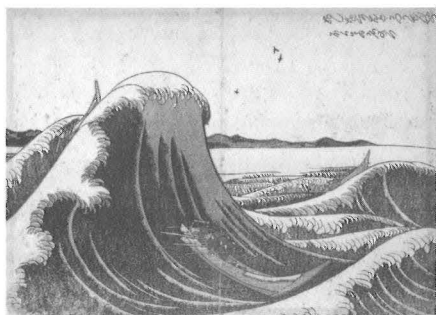


fig.6 北斎《おしおくりはとうつうせんづ》寛政十二年 (1800年) 頃

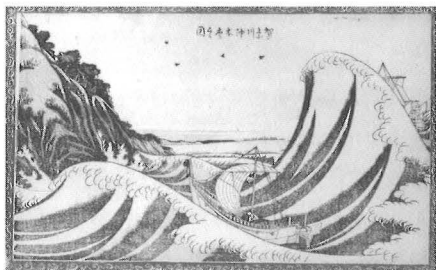


fig.7 北斎《賀奈川沖本杵之図》文化一〜四年 (1804〜07年) 頃

で、その嚆矢を知るべく錦絵、肉筆画のみならず版本に至るまで徹底的に調査を行った。さらには、その影響関係を知るべく、舶来の事典、図

譜、『芥子園画伝』などの中国の絵手本にまで範囲を広げた。それにより、文化四年 (1807年) 刊行の版本挿絵が最初の作例であることを突き止め、またその少し前、18世紀末に円山応挙の遺した波濤図中に北斎と近似した波頭表現が見られることから、その影響関係を指摘し、本考察は終えた。こうして、ひとりの絵師のひとつの作品に見られる特徴的な表現の展開や源泉を紐解いたわけである。

### 3. 研究と展覧会

このように、作品中にひとつの特徴ある表現を見出し、それを足がかりに周辺作例をつぶさに通観し、作品間のさまざまな影響関係を探って論考することが、これまでに培ってきた研究に対する姿勢であった。時が経ち、学芸員として立つ今、「絵画と写真の交差」展を担当するに当たっては、広重の〈名所江戸百景〉をやはり同様の研究アプローチによって再解釈を試みたわけである。詳述は省くが、これにより明らかになったことは、本シリーズ最大の特徴である、近景の事物を画面からはみ出さんばかりに前面に大きく配し、さらに遠景を点描する大胆な画面構成というのは、広重をその端緒とは位置づけ難いということ。しかし、どれに比しても広重のそれはドラマチックであり、フォトジェニックであったということ。連綿とある日本美術史の系譜に沿って描き継がれた図様ではあるが、そこに加えられたほんの少しのオリジナリティにこそその絵師の個性が存分に発揮されているということ。そして最後に、幕末・開化期における写真においてはこれら浮世絵の構図が参考にされていたということ。これらの結論を得て、本展覧会構成の一つ、日本絵画史に見る、広重がつかみかけていた近代はまとめ上げられた。

以上のように、かつて培った研究姿勢の展覧会企画への応用は、その内容に深みを持たせ、展示構成のアイデアを膨らませ、その本質を明確にし、翻って研究の意義を浮き彫りにしてくれる。ただ、展覧会は多くの人々に享受されなければならない。言うまでもなく、研究がそのまま展覧会という形になるはずはなく、広く共感されるように味付けしたり、逆に研究色を薄めたり、時に隠しきってこそ、その質は高まるというものである。展覧会を企画する上での研究の重要性、それを支える研究姿勢の執拗な持続、展覧会へ結晶化する際の公益性への配慮、これらを肝に銘じ、この先を進みたい。が、それよりもまずは怠けずに研究にいそむことを銘じておこう。

# 居串佳一の調査と現状

網走市立美術館管理係長学芸員

古道谷朝生

2011年（平成23）は当館開館の契機となった居串佳一の生誕100年にあたるため記念展を開催した。また、当館には居串佳一に関わる展覧会図録がなかったため制作した。資料の調査にあたっては北海道立近代美術館、北海道立三岸好太郎美術館の協力を得た。この展覧会における調査状況について報告する。

## 1) 居串佳一の生い立ちと網走への移住について

佳一の父、水野徳三郎（1876-1964）は、1897年（明治30）6月、屯田兵として愛知県愛知郡田代村（現 愛知県名古屋千種区東山）から常呂郡野付牛村相ノ内兵村二区（現 北見市相内美園）に移住している。（北見市史 1981年 北見市史編集委員会）佳一は1911年（明治44）父徳三郎、母イヨの五男七女の次男として相ノ内兵村で生まれている。長男の秋一が生まれて間もなく死亡したため佳一と付けられた。また水野家が相ノ内から網走町に移住したのは1919年（大正8）5月8日と水野家の家系図に記載してある。網走尋常小学校の卒業名簿で卒業は確認できたのだが入学年月日は確認できなかった。現在の北見市立相内小学校には資料が残されているのだが個人情報ということもあり閲覧は不可能であった。閲覧は出来なかったが、学校長に事情を説明したところ、1917年に入学し1919年4月1日に相内尋常小学校からの転出の記録があった。これにより佳一は小学校2学年まで相ノ内にいたこととなる。



焼失前の  
旧制網走中学校

## 2) 居串佳一と高橋道雄について

1922年（大正11）に北海道庁立網走中学校（現 網走南ヶ丘高校）が創立し11月に校舎が完成した。第1期生はそれまで小学校を間借りして授業を受けていた。そのようななかで美術は4月から11月まで網走尋常小学校に勤めていた須貝麟太郎が旧制中学を指導し12月からは太平洋画会で学んでいた角田星湖（友弥）が赴任し美術を担当した。角田の指導のもと『白洋画会』と呼ばれる美術部も創立され、後に画家を目指す高橋道雄がいた。高橋は中学卒業後に上京し、川端画学校でデッサンの基礎を、東京美術学校（現 東京藝術大学）で藤島武二や寺内萬治郎に学ぶことになる。白洋画会は年に2回校内外で展覧会を開いていた。在学中だけでなく卒業後も母校の後輩と共に展

覧会を開き交流していた。

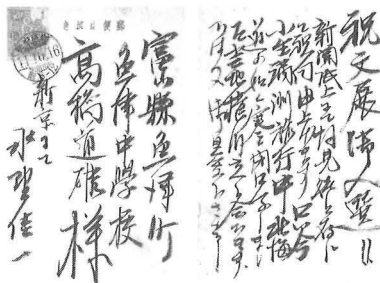
この写真は高橋の資料より出てきたもので、第11回『白洋画



会展』と看板にある。会場は写真の右にあり網走愛香幼稚園とあり現在は JR の駐車場の場所である。居串は5年生で向かって左が高橋、右は2期生の納直次である。

高橋の資料には文展に入選したときに新京から祝福している佳一のはがきが貼

られている。また、富山の高橋に誘われ富山市安野屋小学校の創立十周年記念展覧会に出品する。旧制中学の先輩後輩は卒業後も交流が続いていた。



## 3) 1950年の網走川を描いた作品について



〈網走川〉1950年

展覧会期中に貴重なお話をいただいたり、新たな資料や作品をご寄贈いただいた。そのなかで戦後帰郷時の居串作品で多く登場する網走川を描いた作品についての話である。お話いただいたのは旧網走高校の校長であった

阿部一二氏である。それは〈網走川〉（1950年）のなかで船の前に描かれているのは自分であるというもの。当時、現在の知床方面への国道は、岩場がせり出しており通行は不可能であったという。前の船は渡島丸といって岩場（ボンモイ）から切り出し運んでいた。川辺に砕石工場があり阿部氏はそこで働いていた。休憩で船の傍まで行くと「アンちゃん、描いておいたよ」と声をかけたのが居串佳一であったという。



〈川沿いの家〉  
1950年  
第18回独立展

作品中央に碎石場がありセメントを混ぜて固め護岸工事に使用していたという。手前のトロッキは荷揚げした岩を運ぶものであった。碎石場の後ろにあるクレーンは飛行艇を吊り上げるためのもので格納庫が後方にあった。現在も入り江の部分は残っている。

#### 4) 行方不明の作品について

作品のデータや写真の資料はあるが現在は所在が不明の作品について紹介する。



〈弓〉1940年 紀元2600年奉祝美術展出品作品



文化の提携のためイタリア政府が毎年1点作品を買い上げるので推薦してほしいとの要請を受け、日本美術界に持ち込まれたが作家選定に悩み3年越しとなっていた。イタリア政府の「是非とも実現させたい」との思いに有島生馬らが奔走し、「日本的な特色を描いたものであること、既成大家に捉らわれず新進画家の優秀作品の発見に努めること」に意見が一致した。選定は有島生馬をはじめ川合玉堂、鏑木清方、石井柏亭、中澤弘光、安田鞠彦ら十名であった。過去二年分としてこのとき佳一と同じく山形の真下慶治作〈最上川の雪景〉も選ばれている。作品は「ムッソリーニ美術館」「近代美術館」で陳列されるもようであるが現在の所在がつかめず現在も調査中である。

また、1941年に第2回聖戦美術展が開催され、佳一は〈ノモンハンに於ける北鎮部隊奮戦図〉を出品し、北海道護国神社に献納される。だが、作品は終戦直後のどさくさに紛れ行方不明となった。第1回全北海道勤労者美術展冊子の表紙にある〈北方漁人〉は全道労協蔵とあり調査を開始するも、全道労協自体

が現存しておらず、作品の所在が不明である。



〈ノモンハンに於ける北鎮部隊奮戦図〉1941年



第1回全北海道  
勤労者美術展冊子

#### 5) 会期中の新収蔵に関して

展覧会の宣伝・周知を始めると多くの作品の所在情報が寄せられた。その中から当館に寄贈いただいた2点の油彩画を紹介する。



〈雪の田園〉  
1946年(推定)  
24.0×33.1cm (F4)  
板・油彩

〈雪の田園〉は作品の裏にタイトルはあったものの制作年代が記載されていない。展覧会期中であったため展示されている作品と比較し、1946年〈氷上の賑わい〉とタッチ・使用されている絵の具・背景の表現などが同一のため制作年を1946年(推定)とした。



〈沼のほとり〉  
1948年  
49.5×60.2cm (F12)  
板・油彩

〈沼のほとり〉としたこの作品には浜小清水の原生花園が描かれている。この頃は、板に描かれた作品が多く、作品の裏には作品タイトルと制作年が書かれている。以上2点の油彩作品のほか、水彩を4点寄贈いただいた。他にも水彩を6点寄贈いただいた方、遺族である山下様からも素描・水彩をご寄贈いただいた。今後も網走市立美術館の中心作家の一人として調査を継続していきたい。

# エコール・ド・パリ 研究—所蔵作品から

北海道立近代美術館学芸員

石尾乃里子

## 所蔵作品という出発点

北海道立近代美術館ではコレクションの柱のひとつとして「パスキンとエコール・ド・パリ」を掲げている。このことから、展覧会においてもエコール・ド・パリとつながりのある企画を積極的に行なってきた。私自身この分野に関連する調査研究を始めたのも、2008（平成20）年に当館で開催した「没後40年 レオナルド・フジタ展」に携わったことがきっかけだった。

1886（明治19）年、東京に生まれた藤田嗣治（レオナルド・フジタ）は東京美術学校（現東京藝術大学美術学部）を卒業後、画家としての成功を夢みて1913（大正2）年に渡仏。以来、日仏両国の文化、社会の間に身をおき、二つの大戦を経験しながら、1968（昭和43）年に亡くなるまで絵画を中心とした制作活動にとりくんだ。彼の長い画業のなかでも、最初の渡仏から1931年に至る第一次パリ時代、すなわち両大戦間を中心にパリで活動した異邦人芸術家たち＝エコール・ド・パリの一員としての側面は当館コレクションと深い関わりをもっている。

先にふれた没後40年展にも出品された当館所蔵の《二人の女》（図1）は、そうした藤田の第一次パリ時代に描かれた油彩作品である。制作年とされる1918年は、渡仏後5年ほどたった画業の初期にあたる。描かれている女性のモデルや制作背景などに関する情報はそれまでほとんど得られていなかったため、筆者は本作を出発点としてその周辺を調べてみることにした。

## 調査からうかがいがってきたこと

はじめに実作品の調査を行なった。画面は、かつての修復によるものと思われるニスが全面にかけられており、オリジナルの画肌は確認しがたい状態になっているものの、非常に細やかな筆致によって女性の髪の毛や肌、指先、衣服の布などの対象が、ゆたかな質感とともにとらえられていることがわかった。画面右下方には縦書きで「藤田嗣治」、そのすぐ下に横書きで「T.Foujita」という漢字と欧文綴りを組み合わせたサインが記されている。この時期の藤田はキャンバス裏面や木枠に制作地や年代を書き込んでいる場合が多いため、裏面も調査したが、こちらもかつての修復の際のものと思われる裏打ちが全面にほどこされ、木枠も新しいものに替えられており、ここからは新たな情報を得ることができなかった。

次に、本作が藤田の画業においてどのように位置づけられるものなのかを概観するため、カタログ・レゾネに相当する作品目録<sup>\*1</sup>を調べてみたところ、この時期の藤田としては本作のように大人の女性をモデルとした作品は珍しいということがわかった。制作背景の手がかりを求め、藤田の自著や近年刊行された

モノグラフ、回顧展の図録を参照し、1918年前後の藤田の動向を調べてゆくなかでうかがいがってきたのが、画家モディリアーニとの接点だった<sup>\*2</sup>。

リヴォルノ出身のアメデオ・モディリアーニはヴェネツィアで美術を学んだ後、1906年にパリの土を踏んだ。藤田はモディリアーニと渡仏後ほどなくして知り合ったと考えられている。その二人の明確な接点のひとつめは、マリーという少女である。1917年、最初の個展で成功をおさめ生活にゆとりが生まれた藤田は、この年の夏を妻で画家のフェルナンド・バレーとともにブルターニュ地方に滞在したのだが、このときマリーという少女を気に入ってパリに連れ帰ってきたことが、後に彼女の夫となった三重県出身の画家平賀亀祐の自伝により明らかになっている<sup>\*3</sup>。これによると、パリに連れられて来たマリーについて、「藤田氏夫妻はしょっちゅう大喧嘩をするので、まだ十二歳の少女だったマリーはすっかり恐ろしくなって逃げだし、画廊を開いていたズボロフスキーのところへころがりこみました」<sup>\*4</sup>と書かれている。ここに名前の登場するズボロフスキーとは、モディリアーニの画商をつとめる人物であり、またモディリアーニはマリーをモデルとした作品を残している。このことから、当時、モディリアーニと藤田とは同じモデルを共有する近い距離、近い関係にあったのではないかと考えられる。

さらにもうひとつ、二人の接点として行きあたったのが、1918年の南仏旅行である。前述の平賀亀祐の自伝にも登場するレオポルド・ズボロフスキーはポーランド出身の詩人で、1916年以降、同じくポーランド出身の画家モイズ・キスリングや藤田の妻フェルナンドのすすめによってモディリアーニの画商となり、またモディリアーニの紹介でリトアニア出身の若い画家ハイム・スーチンも取り扱うようになったのだが、1918年、彼は結核の病状が思わしくないモディリアーニの転地療養をかねて、南フランス、カーニュ＝シュル＝メールへの旅行を計画し、スーチンを伴って旅に出かけているのだ。そしてこの旅行に合流したのが、ほかならぬ藤田だった。前掲の藤田作品目録、およびモディリアーニのカタログ・レゾネを参照し、この旅行中に描かれたモディリアーニと藤田の作品を検証してゆくと、互いの影響関係をうかがわせる主題や表現が見いだされることがわかってきた。この旅行中、モディリアーニは珍しく数点の風景画を描いているのだが、このこととの関連をうかがわせる記述が藤田の自著のなかにある。「肩越しにモディリアーニは二時間私の背後に私の描き方を盗み見て居た、突然分かったと言った」<sup>\*5</sup>。この記述からモディリアーニの風景画制作の背景には、藤田による何らかの示唆があったのではないかと筆者は考えた。



図1 藤田嗣治《二人の女》  
1918年



図2 アメデオ・モディリアーニ  
《フジタの肖像》1919年

互いによく似た構図や色使いを示す作品が残されていることや、この時期、風景主題のほかにも、二人ともに子供の姿を多く描いているという共通点も見いだされた。

### 描かれたモデルに関する考察

ここで再び《二人の女》に立ち返ってみると、縦に長く引き伸ばした様な人物表現や、円筒の上に卵をのせたような首と頭部の描き方に、モディリアーニの表現との相似点を見いだすことができるばかりではなく、モデルの顔立ちや髪型に関してよく似た女性が、モディリアーニの作品のなかに登場することに気がついた。向かって左側がハンカ・ズボロフスカ、右側がルニア・チェホフスカという女性である。ハンカはモディリアーニの画商ズボロフスキーの妻であり、1918年の南仏旅行にも同行していた。またルニアは、ズボロフスキー夫妻と同じくポーランド出身で、旅行に同行していたことは確認されていないものの、ハンカとはとても親しく、また夫妻と同居していた時期のあることがわかっている。二人とも繰り返しモディリアーニのモデルとなっており、とりわけルニアは晩年のモディリアーニのお気に入りの女性だった。決定的な証拠があるわけではないためあくまでひとつの仮説にはすぎないのだが、これまで述べてきたように、調査からわかってきた複数の周辺状況から、筆者は《二人の女》のモデルがハンカとルニアという二人のポーランド人女性なのではないかと考えた\*<sup>6</sup>。

おりしも没後40年展に出品され、平成22年度に縁あって当館に収蔵されたモディリアーニ作《フジタの肖像》(図2)は、モディリアーニの画風や優れたデッサン力を伝えるばかりではなく、二人の画家の交友をあかす貴重なドキュメントでもある。こうした両者の交友と作品に見いだされる影響関係を考えると、《二人の女》と《フジタの肖像》とは合わせ鏡とも呼べるような位置づけができるといえるだろう。そしてまた《二人の女》は、藤田が古代美術や素朴派から多くを学んだ渡仏後最初期の作風から、20年代の「すばらしき乳白色」へと移行する過渡期に描かれた貴重な作品であることもみえてきた。

### 展開と今後の課題

その後、藤田とモディリアーニに画商ズボロフスキー、モディリアーニと親交が深かったスーチン、キスリングを加えた画家たちの交友関係の一端をめぐる調査も進めている。調査研究に

あたってはエコール・ド・パリの芸術家たちの交友録にとどまらず、作品に見いだされる関連性にも深めることがこれからの課題である。また展開として、《フジタの肖像》の鑑賞ワークシートを作成し、調査研究の成果を教育普及活動にも生かすことができるよう試みた。このワークシートでは、絵のなかの藤田と同じポーズをとってもらったり、藤田のトレードマークである眼鏡が描かれていない点に着目し、絵の上に鉛筆で眼鏡を書き込んでもらうなど、楽しみながら、モディリアーニの線描をじっくり鑑賞し、また、二人の画家の交友関係について知ってもらうことができるような内容を盛り込んだ。

作品を実際に目にし、時間をかけて調査できることはかけがえのない機会であり、またそれと同時に、所蔵作品をコレクションと美術史のなかに位置づけることは所蔵館としての重要な役割と責任でもあると思う。そうした意味で、今後も所蔵作品をひとつの出発点とした調査研究をつづけてゆきたいと思う。

### 註

\*<sup>1</sup> Sylvie et Dominique Buisson, *Léonard-Tsuguharu Foujita*, Volume 1 ACR Edition, Paris, 1987; Sylvie Buisson, *Léonard Tsuguharu Foujita*, Volume 2 ACR Edition, Paris, 2001; Sylvie Buisson, *T.L.Foujita, inédits*, À L'encre rouge, Archives artistiques, Fondation Nichido, 2007.

\*<sup>2</sup> 藤田とモディリアーニとの交友および影響関係については下記の先行研究がある。湯原かの子「藤田嗣治のパリ修業時代—妻とみ宛書簡と初期作品—」『藤田嗣治書簡—妻とみ宛—(一)』「パリ留学初期の藤田嗣治」研究会、2003年; Christian Parisot, "Foujita et Modigliani: deux artistes, un lien d'amitié", catalogue d'exposition, *Foujita: Le Maître japonais de Montparnasse*, Paris, Musée de Montparnasse, 2004; 林洋子「1918年、南仏への旅—モディリアーニとの友情」『藤田嗣治 作品をひらく』名古屋大学出版会、2008年; 荒屋鋪透「モディリアーニとフジター映画『モンパルナスの灯』周辺」『国立国際美術館ニュース』第167号、2008年8月。

\*<sup>3</sup> 深谷克典氏の指摘による。「お下げ髪の少女のモデルは誰か?」『アート・ペーパー』63号、名古屋美術館、2004年。

\*<sup>4</sup> 平賀亀祐『一本の釘』求龍堂、1970年。

\*<sup>5</sup> 藤田嗣治「外遊二十年記 其の三」『中央美術』第14号、1934年9月。

\*<sup>6</sup> 詳細は拙稿に執筆させていただいた。石尾乃里子「藤田嗣治とモディリアーニ—交友と影響関係を中心に」『道立美術館紀要』2009年。

# 栗谷川健一と北海道のイメージ

北海道立帯広美術館学芸課長

鎌田 享

## 栗谷川健一の足跡

栗谷川健一は、1911（明治44）年、林忠太郎とたまきの第七子三男として岩見沢に生まれ、母の妹・きくよと夫・栗谷川衛の長男として入籍した。

1925（大正14）年に尋常高等小学校の高等科を卒業すると、札幌の映画看板店に入る。その後、小樽や函館で看板製作に携わり、1934（昭和9）年には札幌の其水堂金井印刷所に勤めた。1936年には函館で独立し、同年・翌年と、鉄道省札幌鉄道局が募集した冬の北海道観光ポスターに一等入選する。1938年には札幌鉄道局の嘱託となり、観光宣伝物の制作に従事した。

戦後の1946年に、栗谷川は札幌に事務所を開く。当時の札幌ではほぼ唯一の独立した宣伝美術家であり、戦前からの実績もあった彼のもとには、官公庁や銀行、百貨店など広範囲から、ポスターやチラシ類の製作依頼がよせられた。

そのなかで栗谷川が特に力を注いだのが、観光ポスターである。1952年には《夕陽と牧車》（図1）が、全日本観光ポスター・コンクールで特選を受賞、1953年には《牧場の鐘》（図2）が、広告電通賞のポスター部門で受賞する。さらに同じ年に《ムックリを鳴らすアイヌの娘》（図3）が、リスボンで開かれた世界観光ポスター・コンクールで最優秀賞を、1956年には《伝説の湖》（図4）が、ウィーンで開かれた世界観光ポスター・コンクールで最優秀賞と市民投票一位を獲得した。国内外で不動の評価を得た栗谷川は、以後、数多くの作品を制作していく。

しかし1970年代に入ると、栗谷川の観光ポスター制作は、徐々に減ずる。かわって、1968年の北海道百年記念や、1972年の札幌オリンピックなど、公的事業に携わる機会が増える。また北海道におけるデザイン活動の活性化に取り組み、1962年には教育機関として北海道デザイン研究所（現・学校法人栗谷川学園北海道造形デザイン専門学校）を創立、1982年にはデザイン諸分野の連携を図って北海道デザイン協議会を発足させた。

北海道のグラフィック・デザイン界を牽引した栗谷川健一は、1999（平成11）年に88歳で逝去した。

## 昭和期の観光宣伝戦略

北海道の観光業が活発化するのには、昭和戦前期のことである。1923（大正12）年の関東大震災、1927（昭和2）年の昭和金融恐慌により、日本経済は打撃を受けていた。その打開策のひとつとして、全国規模での観光振興が唱えられたのである。

当時、観光振興の最前線を担ったのは、旅客増大によって直接的に利益を受ける鉄道省であった。鉄道省傘下の各地の鉄道局は、独自の観光ポスターを製作し旅客誘導を図る。栗谷川が一等入選した札幌鉄道局のポスター公募も、そのひとつである。

1945年以後の戦後復興期にも、戦前を踏襲するかたちで観光振興策がなされる。そしてここでも観光振興のフロントラインに立ったのは、鉄道事業を継承した運輸省鉄道総局、次いで1949年に発足した日本国有鉄道であった。とりわけ全国の観光地では、国鉄の各鉄道管理局（鉄道省各鉄道局の後身）が地方の公共団体や観光協会と三位一体となって広報宣伝に努めた。

各観光地が個々別々に宣伝にあたるこのような体制に変化が生じるのは、1960年代半ば以降である。この時期には、1964年の東京オリンピック、1970年の大阪万博、1972年の札幌オリンピックと、国家的規模のイベントが続いた。そしてこれらの周知広報活動は、東京を拠点とする大手広告代理店の主導によって行われた。

さらに1970年10月には、国鉄本社が広告代理店の電通とともに全国規模での観光キャンペーン「ディスカバー・ジャパン」をスタートする。これは、6千4百万人を超える来場者を集めた大阪万博以後の、極端な旅行需要の萎縮とそれによる国鉄の減収への対策として展開されたものである。このキャンペーンは、旅そのものへの関心を高めることで観光需要全体の底上げを図るという趣旨で展開された。ディスカバー・ジャパン＝日本発見という包括的なテーマを掲げながら、個々の旅行者がその感性や関心にあわせて目的地を設定するという、新しい旅のかたちを提案したのである。それは観光宣伝戦略の一大転換点となるとともに、東京発の大規模な観光キャンペーンが頻出する端緒となった。

栗谷川の観光ポスター制作数が徐々に減少していくのは、ちょうどこのような時期のことである。

## 栗谷川作品の制作背景

### ①発注形態と画像選択

前述のとおり、栗谷川が旺盛な制作活動を展開した1940年代から1960年代にかけて、日本各地の観光ポスターは国鉄の各鉄道管理局・地元の自治体・観光協会によって製作された。しかし北海道においては、この形態に他府県とは異なる特色がある。

北海道には、1950（昭和25）年以来、札幌・旭川・釧路・青函（在・函館）の四鉄道管理局が置かれ、道内の路線を四地域に分けて管理するとともに、各種の営業活動にあたった。その一方で、四鉄道管理局の上部組織として1952年には北海道総支配人が、1957年には北海道支社が置かれ、各管理局の業務を統括し調整する一方で、より広域的な企画や営業活動にあたるようになった。

この総支配人や支社制度は北海道独自のものではなく、東北・関東・中部・関西・西部にも置かれている。しかし重要な点は、



図1 《夕陽と牧車》1951年



図2 《牧場の鐘》1952年



図3 《ムックリを鳴らすアイヌの娘》1953年

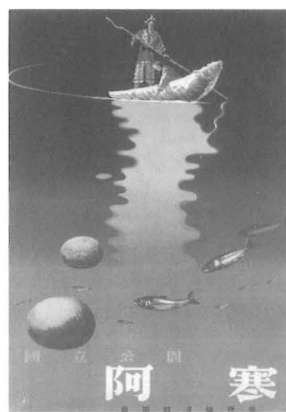


図4 《伝説の湖》1956年

国鉄北海道支社の業務区域が、広域自治体である北海道の行政範囲と合致していたことである。この結果、北海道の観光宣伝は、各鉄道管理局が区域内の市町村や観光協会とともに地元の観光資源を売り込む個別的なものと、国鉄北海道支社が北海道および北海道観光協会とともに北海道全体のイメージアップを図る包括的なものとの、二層構造で展開されることになった。

栗谷川の作品を例にとると、《伝説の湖》は、釧路鉄道管理局が地元の阿寒国立公園を宣伝したもの、《夕陽と牧車》《牧場の鐘》《ムックリを鳴らすアイヌの娘》など「Hokkaido」の語を冠したものは、北海道全体の知名度向上を図ったものとなる。そして発注形態の違いは、図像選択の差異として表出する。

各鉄道管理局から依頼を受けたポスター、すなわち個々の観光地の宣伝を目的とした作品では、それぞれの観光地を代表する名所旧跡の景観や、その地ならではの風俗や伝承にまつわる図像が用いられる。例えば、阿寒に取材した《伝説の湖》では、この湖に自生する天然記念物マリモと、それにまつわる悲恋の物語が画面に描き込まれている。

それに対して北海道総支配人や支社によるポスターでは、特定の観光地を直接指示するような景色や事象は忌避され、かわってより広範な北海道のイメージを喚起する図像が多用される。《牧場の鐘》で描かれたはるかに広がる緑の牧草地の情景。《ムックリを鳴らすアイヌの娘》における北海道の先住民族アイヌの姿。それらは、広大な大地、清涼な気候、牧歌的な生活、ダイナミックな自然、独自の歴史と文化といった北海道のイメージに具体的に視覚像を与えたものといえる。

## ②原画制作と印刷技術

ポスターの制作目的に合致した図像の選択と並んで、栗谷川の観光ポスターの評価を高めた大きな要因は、その魅力的な原画イラストにある。手書きの映画看板制作からグラフィック・デザインの世界に入った栗谷川のイラストには、随所に映画的な描写や演出効果が認められる。

《牧場の鐘》では、緑豊かな牧場の一隅で白樺の枝に吊るされた鐘を鳴らす女性の姿が、高い視点から見下ろす俯瞰構図によって描かれている。水平線は上方枠外に押しやられ、画面全体を地面が占めている。一方、《夕陽と牧車》では仰瞰構図がとられ、水平線は画面の下方に置かれて空が大きな面積を占める。さらに、人物など主たるモチーフは画面手前に大きく配され、遠近感が一層強調されている。これらの構図は、縦判規

格寸法のなかで広がりのある空間を現出するための工夫であるが、さらには北海道の広大さを印象づける効果をもあげている。その一方で、ハイアングルやローアングルからのロングショットという視点の設定は、映画のカメラアングルの一手法としてもしばしば見受けられるものである。

また、《夕陽と牧車》や《ムックリを鳴らすアイヌの娘》では、画面手前に大きくあしらわれた主要モチーフが、いずれも逆光をあびて比較的明るい背景のなかシルエットとして浮かび上がるかのように表されている。陰影を極度に強調したこれらの描写もまた、映画表現に頻出するものである。

さらに戦前の一時期に印刷所に勤め、そこで印刷の原理や工程を実地に学んだ栗谷川は、手描きの原画を印刷再現する際にも意を尽くした。

《夕陽と牧車》の原画は、水溶性の絵具に糊を混ぜたもので描かれている。こうすることで絵具の粘性は増し、凹凸に富んだマティエールを得ることができる。ポスターを印刷する際には、この原画を写真撮影して印刷用の版を起こすことになる。栗谷川はその際に、原画に横からの光を加えて撮影することを要求した。こうすることで、画面の凹凸に従ってところどころで細かな影が生じ、原画の立体感がより強調された画像が得られるのである。印刷工程について熟知していた栗谷川だからこそなした、工夫といえる。

しかし1970年代に入ると、印刷精度の向上とカラーキャンの普及により、写真原画の大判印刷がより簡便かつ安価で行えるようになる。それによって、制作や印刷再現により手間とコストのかかる手描き原画への需要は減っていく。

栗谷川への依頼が次第に数を減らしていく時期は、こうした印刷技術の過渡期とも重なるのである。

## 結びにかえて

栗谷川健一の観光ポスターは、高度経済成長期前半の日本において国内外から高い評価を集めた。その大きな要因が、彼の作品の造形的な質の高さにあることは、疑うべくもない。しかし一方で、観光ポスターをはじめ宣伝美術の諸作品は、それが制作された時代の状況、発注形態や技術的特質をなくしては、生成しえないことも事実である。本研究では、これらの外的な諸要因も含めて考察を進めることで、栗谷川作品の同時代における位置づけについてさらなる理解を促す一助とした。

# 市立小樽美術館リニューアル報告

市立小樽美術館主査（学芸員）

星田 七重

## ■経緯

当館は、かつて北海道経済の中心であった「北のウォール街」の一角にあり、日本銀行旧小樽支店（現金融資料館）、小樽運河にも近い立地条件を備えている。小坂秀雄設計の郵政建築、旧小樽地方貯金局（1952年竣工）を再活用し、北海道美術の草創期に活躍した本市ゆかりの画家たちを紹介する美術館として、1979年に開館した。

この建物は長年「小樽市分庁舎」と呼ばれ、市役所の経済部、市民部などとの同居であり、小坂が志向した美的要素は損なわれ、芸術を鑑賞するに相応しい場とは言い難い状態が続いていた。2010年度から新たに美術館・文学館専用施設として位置づけられ、建物の内部工事と周辺整備が進められた。隣接する旧手宮線とを隔てていた塀の大部分を取り除き、美術館との一体化を図った。かつての旧色内駅は、手宮線「南小樽～手宮間」の唯一の中間駅だったが、1962年に廃止され、ホーム跡が残されているだけだった。このたび、旧駅舎と改札口を再現した休憩施設となって、ベンチを設けた待合室風に復元された。また、長く駐車場として使用した空間は、「色内広場」として、「小樽雪あかりの路」のメイン会場となり、テント張りのビストロは観光客に喜ばれ、冬の祭りを盛り上げた。やがて初夏になる頃から近隣の保育園の散歩コースにも使われ、園児らの可愛らしい声が広場に響いている。

## ■改修内容

再整備事業費は「日本宝くじ協会」の助成金と「小樽ファンが支えるふるさとまちづくり寄附金」を主な財源として、工事のための休館を設けずに改修を進め、2011年3月31日に完成を見た。

### 【手宮線側入口・事務管理室】1階

郵政フロントと呼ばれた小坂文字に近い細ゴシックの館名表示に統一した。手宮線側入口はチケット販売所となり、外気が直接入りやすいため、冬季はエアーカーテンを採用している。



手宮線側入口

### 【ミーティングルーム】1階

講座、ワークショップ、小規模な会議などに使用。自主事業のない場合は休憩室として利用いただいている。待ち合わせや軽食を取るためなど、展示とはかかわりのない「くつろぎの場」となっている。

### 【研修室】1階

40～60人ほどの会議・研修会・講演会・連続講座のほか、冬期間は一時韓国からの「小樽雪あかりの路」ボランティア控室としても利用いただいている。

### 【市民・多目的ギャラリー】1階

1階に階層移動したギャラリーは、市民ギャラリー1・2、多目的ギャラリーと合計3室に分けて使用できる。多目的ギャラリーは、可動壁により自然光を取り入れ変化に



市民・多目的ギャラリー

富んだ展示が行える。戸外の風景を楽しみながら、時間によって変化する光線は、立体作品、ステンドグラスなどの発表者から特に好評であった。フリーマーケットやミニコンサート、茶会なども行われ、これまでの作品鑑賞に限定したものから、ニーズが変化していることを実感した。

### 【一原有徳記念ホール】3階

リニューアルの目玉となったのは、建物の3階に新たに誕生した「一原有徳記念ホール」である。日本を代表する美術家で、小樽で生涯を過ごし、版画を中心とした独創的な創作活動は内外から高い評価を得てきた。当館は一原作品を1240点收藏し、常設展示するスペースは以前から求められていた。作家・作品への理解を深めてもらうため、アトリエを再現したコーナーもある。一原が最後まで使用していた巨大なプレス機が再現アトリエに鎮座する。愛用の手道具や椅子、電気工具類が室内のいたるところに無造作に置かれ、町工場のような雰囲気を出している。プレス機の金属版とローラーの向こうには、今まさに刷り上がったばかりの版画紙が置かれ、今は亡き一原が再びここに舞い戻りハンドルを動かしようなりアリティがあり、これはご長男一原正明氏の多大な協力に依った。

最後にこのたびの再整備で、展示室と市民ギャラリーの照明器具スポット、天井照明などをパナソニック電工の施工でオールLED化した。これまでの蛍光灯に比べ消費電力が約50%少なく、紫外線や赤外線をほとんど含まないために展示物の劣化を防ぐという利点がある。器具そのものがコンパクトで存在を主張しないため、会場の雰囲気を損ねず、きめ細かなライティングが可能になり、照明による表現力が格段にアップした。

今後当館は、北海道鉄道発祥の地・旧手宮線跡地とともに新たな門出を迎え、中村善策・一原有徳の2作家を核としてさらなる魅力づくりに努めていきたい。



一原有徳記念ホール



写真提供：パナソニック電工(株)

# 岩内における橋浦泰雄・田上義也と木田金次郎の交流をめぐって

木田金次郎美術館学芸員

岡部 卓

## 1. はじめに―「木田金次郎の交流圏」への関心

本論テーマへの関心は、木田金次郎美術館が2001年7月に開催した画家・小谷博貞による講演「木田金次郎の交流圏―橋浦泰雄と田上義也のこと」<sup>(註1)</sup>が発端である。この講演は、画壇との関わりを持たず、「孤高の画家」と称されることが多い木田が、美術以外の分野で活動する人物とも親密な交流を重ねていた事実が浮き彫りとなり、筆者自身の関心も、「木田金次郎の交流圏」をテーマに据えて取り組むきっかけとなった。

木田金次郎(1893-1962)は、故郷である岩内を離れずに制作し続けた画家である。十代の頃に出会った有島武郎が小説『生れ出づる悩み』(1918年発表)で木田をモデルとして描写したように、生業であった漁業も、また、絵を描く現場も、岩内という故郷と分かちがたく結びついている。

しかし、故郷との結びつきを探る上で重要な青年期の木田に関する資料は、1954年の「岩内大火」により多くが焼失しており、木田が生涯にわたり岩内を拠点とした動機を追及することは非常に困難と思われてきた。小谷が提示した橋浦・田上と木田との交流は、後年二つの展覧会として紹介する機会を得たが、さらに、岩内における三人の交流の軌跡をたどることで、木田の故郷との結びつきにアプローチできるのではないかと考えたのが、本論の目的である。

橋浦泰雄(1888-1979)は鳥取県出身。民俗学者、日本画家、社会運動家として知られる人物で、小谷博貞の叔父(父・小谷義雄の弟)にあたる。民俗学者としての橋浦は、柳田国男が立ち上げた民俗学において、のちに「民間伝承の会」へと発展する全国各地の研究者の組織化に重要な役割を果たした人物として知られる。筆者の橋浦への認識は、当館にとり最初期の収蔵作品「岩内郊外」(1923年)【図1】の旧蔵者<sup>(註2)</sup>という程度だったが、小谷の講演内容から大きな刺激を得て、2007年に「橋浦泰雄―旅への導き」展を開催し、木田との交流を紹介することができた<sup>(註3)</sup>。

さらに田上義也(1899-1991)についても、2010年に「田上義也―北方建築の種」展として紹介した。栃木県出身で上京してフランク・ロイド・ライトの下で帝国ホテル建築に携わった経歴を持つ田上は、北海道の風土に根差した建築作品を手がけたことで知られる。その実践は住宅から店舗、教会、ユースホテルなど多岐にわたった。また、来道時から音楽家としての貌ももち、1938年に北海道初のオーケストラ・札幌新交響楽団を組織している。



【図1】木田金次郎「岩内郊外」(1923年 油彩・カンヴァス) 橋浦泰雄旧蔵作品

このように多くの貌をもつ二人と、岩内の木田がどのように結びつくのか。具体的な交流の様子を示す資料が限られていたために、筆者は二つの展覧会でも深く考察するまでに至らなかった。

筆者は2008年に、橋浦の故郷である鳥取を訪れ、鳥取県立図書館に橋浦家から寄贈された「橋浦泰雄関連資料」のうち、「橋浦泰雄宛て木田金次郎書簡」(以下「橋浦宛て木田書簡」)を閲覧する機会を得た。この書簡は31通あり、うち28通が、1923(大正12)年10月から1925(大正14)年4月にかけて発信されている。この時期は1924(大正13)年7月～9月を除き、札幌の兄・小谷義雄宅滞在中に宛てられたものである。筆者によるこれら書簡の精読が「田上展」以降となり、展覧会で紹介することは叶わなかったものの、大正末期に木田を介した橋浦と田上の岩内への足どりを大変興味深く思ったことが、本論を記す大きな動機となった。

以下第2章で、橋浦、田上の岩内に関わる足どりを、時系列に沿って記し、その後の第3章で岩内における木田と二人の交流の意味を考察する。

## 2. 橋浦泰雄と田上義也の岩内への足どり

### 2-1. 橋浦泰雄と木田金次郎との接点：大正12年7月

橋浦と木田は、ともに有島武郎と交流をもったことで共通する。

木田と有島の交流は、有島の小説『生れ出づる悩み』に描かれたことで広く知られるが、橋浦と有島の交流は、有島の評論『惜しみなく愛は奪う』に記されている。「愛は与えられるものではなく奪うもの」という思想に重要な示唆を与えたのが、当

時婿入りして阪田姓となっていた橋浦であった。彼は、1919（大正8）年から、有島の友人・足助素一が社主を務め、有島作品の出版を手がけていた出版社・叢文閣で編集作業に携わっていた<sup>（註4）</sup>。

橋浦と木田が直接出会ったのは、1923（大正12）年7月、有島の葬儀の時であったと思われる。橋浦は同年4月に有島、秋田雨雀とともに講演会出席のために鳥取に赴き、また6月に有島が行方不明になった際には、足助らとともに搜索に奔走し、火葬や葬儀にも携わっている。木田も有島逝去の報を知り、岩内から上京しており、この時二人は顔を合わせたとみられるが、残念ながら詳細は明らかではない。

## 2-2. 橋浦泰雄と田上義也の来道のきっかけ：大正12年10月・11月

橋浦と田上が北海道に向かったきっかけはそれぞれ異なる。

橋浦は、1923（大正12）年10月に札幌に住む兄・小谷義雄の妻が急死し、子供（博貞たち）の面倒を見るために、10月10日に義雄からの電報による依頼を受け、同日東京を発ち札幌に向かった。

一方、田上は同年9月1日に起こった関東大震災がきっかけである。フランク・ロイド・ライトの下で帝国ホテル建設に携わっていた田上だが、焦土となった東京を離れ、衝動的に北海道へ渡ったのが11月であった。田上が北海道を目指したのは、東京の下宿先（作家・北村透谷夫人の北村美那子宅）に有島が出入りしており、その有島が狩太村（現在のニセコ町）に所有していた有島農場を目指してという理由からであった<sup>（註5）</sup>。

ともに東京で暮らしていた橋浦と田上が、「大正12年」という同じ年、義姉の死と関東大震災というそれぞれの理由により、わずか一ヶ月違いで北海道に入った。

この年、橋浦35歳、田上24歳。木田は30歳であった。

## 2-3. 橋浦泰雄の最初の岩内訪問：大正12年10月

橋浦の北海道での足どりをたどる上で重要な資料に、橋浦泰雄の「絵たより」<sup>（註6）</sup>がある。これは橋浦が札幌の兄・小谷義雄と、東京の弟・橋浦季雄に旅先の風景を描き送った葉書である。水彩で描かれた風景は、日本画家・橋浦泰雄の作風を想像する手がかりにもなり、当時の北海道の様子を知る上でも貴重な資料である。

橋浦の北海道生活は、札幌（南一条西四丁目）の小谷家を拠

点としてはじまったが、札幌を拠点とした北海道旅行の最初の行き先が、来道翌月の1923（大正12）年11月20日に訪れた岩内であったことが、「絵たより」からうかがえる<sup>（註7）</sup>。

この訪問に至る木田と橋浦との間のやりとりを「橋浦宛て木田書簡」に見ると、橋浦が札幌に向かった三日後に、木田は橋浦の札幌入りの連絡を受け、会うことを熱望<sup>（註8）</sup>、10月中には札幌で会った形跡があることから<sup>（註9）</sup>、橋浦の岩内訪問は、両者ともに相当な期待をしていたものと思われる。

岩内へは札幌から鉄道を用いず、積丹半島を一周しての訪問であった。神恵内から兄・義雄に宛てた「絵たより」【図2】では、「表図附近の山路は二日かゝってもついに路を発見し得ず網代浦以上の断崖の浪打際をやむなく使ってでもようやく素志を貫徹し得た事をよろこびました」（1923（大正12）年11月20日神恵内局消印 兄・小谷義雄宛て橋浦泰雄葉書「ノナマエからチブカイへの絶壁」）と記している。積丹半島先端部は、1985（昭和60）年まで連絡船が運航し、1996（平成8）年によりやく自動車道路が全通した険路である。今から80年以上前、しかも11月下旬という時期に陸路で一周したことに驚きを禁じ得ないが、木田が住む岩内を訪れたいという橋浦の並々ならぬ強い意志を、兄に宛てた「絵たより」から感じることができる。



【図2】橋浦泰雄の「絵たより」：1923年11月20日神恵内局消印 兄・小谷義雄宛て「ノナマエからチブカイへの絶壁」

## 2-4. 田上義也と橋浦泰雄の出会い：大正13年4月

橋浦の二度目の岩内訪問（1924（大正13）年5月）に先立つ1924（大正13）年4月5日・6日<sup>（註10）</sup>、札幌・豊平館で「橋浦泰雄個人展覧会」が開催された。これに先立つ3月中旬には木田が札幌に橋浦を訪ね、橋浦の日本画作品を鑑賞している。木田は「それらの内部に生きて動いている兄の性格的な力づよさ」を作品に見た、と書簡で感想を書き送っている<sup>（註11）</sup>ことから、

画家としての二人の交流が進んでいることがうかがえる。

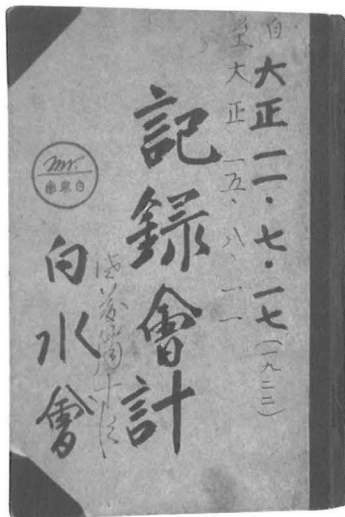
この展覧会会場で、橋浦は小谷家の親戚である杉山正次から田上を紹介された。杉山は当時豊平館の拝借経営者で、来札直後の田上をヴァイオリニストとして迎え入れた人物である。この時の模様は田上も、「私は、この展覧会場で小谷さんと橋浦さんの両兄弟を杉山正次氏に紹介されたのですが、この出会いが、私を北海道に今日まで定着せしめた奇縁となったのです」<sup>(註12)</sup>と後に記している。ともに来道から一冬を経た時期の出会いであった。

橋浦の個展は、兄・義雄の尽力もあり盛会に終わり、1924(大正13)年4月23日から5月初旬にかけて、橋浦は田上を道北・道東を巡る旅に誘った。長髪、ルパシカ姿の特異な風貌の二人は、自ら「ヤジキタの旅」と称して、行先は国後島にまで及んだ。

次に田上の岩内への足どりを追ってみることにする。

## 2-5. 田上義也の最初の岩内訪問：大正14年3月

「私は大正十三年に岩内に行ったとき、小沢から楽器をかりて木田さんと歩きましたね。とても人なつこい人で、それでいて安定感があるんですね、知りあいの家を一軒一軒寄っては、バイオリンを弾かされたことがありましたよ」(『美術北海道』第4巻通巻10号「コレクター訪問～島本融さん」(1965年1月)での田上義也発言)<sup>(註13)</sup>



【図3】『白水会記録会記』(1922～1926年)岩内町郷土館(佐藤真一郎氏寄託)

田上義也が岩内を訪れた最初も、音楽家としてであった。1925(大正14)年3月9日、「田上義也ヴァイオリン独奏会」の奏者として、岩内の「白水会」が招いたものである。

「白水会」とは、岩内で活動した有島武郎顕彰会。1922(大正11)年7月の有島岩内来町<sup>(註14)</sup>をきっかけに木田や佐藤彌十郎(のちの岩内町郷土館初代館長)を中心に43名の協力者で組織された。会の名称は同年秋に有島が発行した個人雑

誌『泉』に因み、会則も会員も会費もない自由な団体であった。

この独奏会は、入場者150名という盛況で、橋浦作詞・田上作曲による「岩内の歌」<sup>(註15)</sup>が披露され、木田も合唱に参加して歌ったという<sup>(註16)</sup>。佐藤が記した『白水会記録会記』【図3】の当該ページには「実に岩内に始めて聞くヴァイオリンであった」<sup>(註17)</sup>と記されている。

## 3. 岩内という「磁場」が果たした役割—民俗学者・建築家・画家の誕生

わずか2年に満たない時期に、岩内という町で交わされた三人のやりとり。その交流は、三者それぞれに人生における一つの転機をもたらしたとみられるのである。

ここから、岩内から見た、三者のそれぞれの出発を概観してみたい。

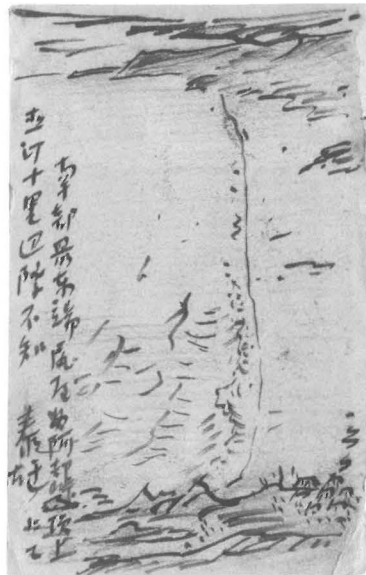
### 3-1. 橋浦泰雄—民俗学への道：大正13年5月

1924(大正13)年5月。橋浦の最初の北海道滞在からの帰途、岩内を経て函館から下北半島の尻屋村を訪れた<sup>(註18)</sup>。

「伊豆の初島と共に有名な共産村へやうやく辿りつきました。資産家もなければ貧乏人もなく、すべての事物にひどく心を曳かれます。暖腿の気持が村内いたる處に溢れてゐます、他村に比してまったくパラダイスです」(1924(大正13)年5月28日岩屋局消印

兄・小谷義雄宛て橋浦泰雄葉書「南部最東端尻屋阿部峠頂上にて」【図4】

この訪問は、木田が漁師として尻屋に立ち寄った際に経験した「原始共産制」の姿を、橋浦自身が実見したものである。この関心が橋浦泰雄の民俗学研究の原点となった。1925(大正14)年には柳田国男を訪ね、本格的に民俗調査を開始する。それは全国を歩き、各地の同好者を訪ね、資料を記



【図4】橋浦泰雄の「絵たより」：1924(大正13)年5月28日岩屋局消印兄・小谷義雄宛て「南部最東端尻屋阿部峠頂上にて」

録することであった。この記録は橋浦泰雄が北海道で描き送ってきた「絵たより」の表現に共通する。調査者の眼によって必要な情報が強調されて描かれた橋浦の「絵たより」は、木田との出会いを経て民俗調査の重要な手段となったといえる。

### 3-2. 田上義也—建築家への道：大正14年4月

一方、田上は、岩内で独奏会を行った翌月、1925（大正14）年4月26日と27日に札幌・時計台で「田上義也建築展」を開催した【図5】。この展覧会は、北海道で「建築家」という職能が認識された最初の機会であり、全国的にみても建築家の個人展としては早くに行われたものと指摘されている<sup>〔註19〕</sup>。目録によると橋浦泰雄も日本画を賛助出品しており、田上は「木田兄に贈るアトリエ」という作品も出品している。

前月の独奏会準備のために、木田が旅先の橋浦に宛てた書簡に次のような記述がある。

「今年中に岩内に一寸した公会堂兼活動常設館というものを建設するに就いて田上君に設計をしてもらっては如何かと佐藤君と僕とが発起人の人々にすすめたところ喜んで応諾してくれ、田上君に依頼する■になって居ます。いい人の建築がこの町を飾って呉れるのを楽しく待って居るのは僕のみではありませんまい」（1925（大正14）年2月9日「橋浦宛て木田書簡」）（■は判読不明字）<sup>〔註20〕</sup>

上記のアトリエや公会堂の建設は実現せず、田上の建築作品が岩内に現れるのは1935（昭和10）年の「いりかせ宇喜世」まで待つことになるが、北海道で建築を志そうとする田上に対し、



【図5】「田上義也建築展覧会」ポスター（1925年4月26日～27日 札幌時計台）北海道大学建築史意匠学研究室寄託

その出発を後押ししようとする、木田をはじめとする岩内の仲間たちの気持ちを、この書簡は伝えている。

### 3-3. 木田金次郎—画家への道：大正14年4月

橋浦と田上がそれぞれの道に進むきっかけを岩内で得たと仮定するのは、有島武郎と太い知己を得ていた岩内に木田が居るという事実が存在するからである。

この時期の木田の動向を示す興味深い書簡が、「橋浦宛て木田書簡」にある。

「待ちに待ちに待ちあぐねて居るのだが更らに鯨の姿を観ることが出来ないで、日が進むに従って益々不安の気が圧倒的に押寄せて来ます。こんなのだったら次の日もゆくり兄の会場を訪れるとよかったと今更惜しい気持ちで居ます。（中略）今日は夕方から海が荒れて来たのでこの手紙を書き出しました。田上兄の会はいつ頃やりますか。大分制作が出来ているかしら」（1925（大正14）年4月10日「橋浦宛て木田書簡」）

有島の死から約2年。この時点で木田がまだ漁業に従事していたことを、この書簡は示している。「橋浦宛て木田書簡」によると、木田は少なくとも1925（大正14）年4月まではニシン漁に携わっていることがうかがえる。岩内近辺のニシン漁は1924（大正13）年春は大漁で、翌1925（大正14）年は漁が皆無となっていることから<sup>〔註21〕</sup>、ニシンの不漁により漁業から離れたと見ることもできるが、いずれにしてもこの書簡は1923（大正12）年6月の有島の死をきっかけに漁業を捨てたとする、これまでの木田の年譜の記述を見直す事実を示している。

この書簡が書かれた時期は、小樽で橋浦の個展が開催されていたようだ。かつ、田上の「建築展」直前であり、深く関わっている二人の創作者の姿に、木田自身も強く意識し刺激を受けていたと読みとることができよう。

### 4. まとめ

本論では橋浦泰雄と田上義也がそれぞれの道に進んだ契機を、岩内訪問を軸に述べてみた。それは木田を介した訪問であったが、同時に、白水会のメンバーの存在や、岩内がもつ景観的な魅力も大きく働いていたとみられる。

ともに本州からやってきた二人。偶然の縁によって北海道に滞在した橋浦と、橋浦との旅によって、北海道に根を下ろす決心をした田上。彼らを最初に受け入れた地方が、木田が住む岩内という土地であった。三者三様の在り方ながら、それぞれの

進む道に大きな影響を及ぼした土地。岩内という「磁場」が、三者を引きつけ、送り出したのである。

さらに三者の会ったタイミングである。「橋浦宛て木田書簡」の最初の書簡で、木田は「今年はずづけに大きな出来事が不意に起きて来ますね。色んなことを考へさせられました」(1923(大正12)年10月13日付)と記している。この「大正12年」という年は、有島の死、関東大震災だけではない、木田にとっては、自分の住む町を訪れた訪問者に転機をもたらした、また、自身にも大きな刺激をもたらした出会いの年でもあった。

ともに有島との縁をもつ三者が集い、それぞれの道へ歩み出していった大正末期の岩内。この時点でまだ「画家」ではない木田が、故郷岩内との結びつきを強く意識したことを、二人の訪問者の姿を通して眺めると、より明確に見えてくるのである。

#### 註

(註1) この講演(2001年7月15日)の内容は、『木田金次郎美術館・ボランティア活動10周年記念誌』(2005年)に収録されているほか、講演後に小谷が書き起こした原稿が『木田金次郎の交流圏—橋浦泰雄と田上義也のこと<未完>』(2005年/私家版)として刊行されている。小谷は同書の原稿を、倒れる直前の2002年3月11日まで執筆しており、生前最後の講演となった当館での講演を記録し後世に伝えることの意義を強く感じていたことがうかがえる。

(註2) 2000年6月に橋浦泰雄長男の橋浦赤志氏より当館に寄託され、2001年4月に寄贈された。

(註3) この展覧会会期中に『橋浦泰雄伝』(2000年 晶文社)の著者・鶴見太郎氏による講演会「橋浦泰雄の眼—故郷遍歴」(2007年7月15日)を行った。

(註4) 橋浦泰雄『五塵録 民俗的自伝』1982年 創樹社。

(註5) 小山一男『北のまればと <エゾライト・田上義也>』上巻 現代出版社 1977年。

(註6) 橋浦家蔵。全91点。

(註7) 「絵たより」の年月日は消印に記された年月日で整理されている。

(註8) 1923(大正12)年10月13日付「橋浦宛て木田書簡」。

(註9) 1923(大正12)年10月18日付「橋浦宛て木田書簡」。

(註10) 井内佳津恵『田上義也と札幌モダン』2002年 北海道新聞社。

(註11) 1924(大正13)年3月20日付「橋浦宛て木田書簡」。

(註12) 田上義也「小谷さんをしのぶ」『北海タイムス』1973年1月8日

(註13) この記事は1964(昭和39)年12月16日に小谷博貞が北海道銀行に初代頭取・島本融を取材したもので、当時道銀ビルに事務所を構え、取材の仲立ちをした田上がゲストとして同席したものである。記事抄録は、「創立60周年記念 北海道銀行コレクション」(2012年2月 北海道立近代美術館)図録に掲載。

(註14) 1922(大正11)年7月16日~17日。木田をはじめ、町民有志の盛大な歓迎を受け、町会議事堂・女子小学校で講演「惜しみなく愛は奪ふ」を行った。この時の模様は有島が日記に詳細に記している(「日記」『有島武郎全集』第12巻 筑摩書房)。

(註15) 「岩内の歌」千里の怒濤逆巻返し／玉とくどくる雷電の／くろきいわをにただ一人／ひねもすわれはもの思ふ(橋浦泰雄作詩 田上義也作曲)。

(註16) 田上義也「舞台上で歌った木田金次郎」『わが北海道』1972年5月号

(註17) 佐藤彌十郎『白水会記録会計』(岩内町郷土館・佐藤真一郎氏寄託)による。この資料は有島の岩内来訪から大正15年8月11日までの「白水会」の活動が記録されている唯一の資料。

(註18) 橋浦の尻屋村訪問は、「橋浦泰雄年譜」(『五塵録』)などでは「1925(大正14)年5月」とされているが、「絵たより」の消印から1924(大正13)年に訪れていることが確認できる。今後、尻屋村訪問と柳田国男訪問との間隔について考察することが課題となろう。

(註19) 藤森照信「北の地のライト式—田上義也と坂邸・坂牛邸」『昭和住宅物語』1990年 新建築社。

(註20) この書簡は、年代不詳として整理されていたが、書簡の宛先が橋浦の滞在先と思われる「釧路カクダイ旅館」であり、橋浦の「絵たより」中に「釧路因旅館にて」1925(大正14)年1月26日付兄義雄宛て葉書があったことから、年代同定した(カクダイ=因)。

(註21) 『岩内町史』1966年。

# 高橋道雄の人物関連について

## ろくとうしゃ —麓堂社時代とその後

網走市立美術館 管理係長 学芸員

古道谷朝生

1. はじめに
2. 旧制網走中学「白洋画会」時代について
3. 川端画学校時代
4. 東京美術学校時代
5. 「麓堂社」「おしゃか倶楽部」について
6. 富山県魚津時代の「麓堂社」とのかかわりについて
7. まとめ

### 1. はじめに

高橋道雄（1908－1979）は北海道網走に生まれ、光風会・日展で活躍していたが、東京美術学校（現 東京藝術大学美術学部）卒業後に富山、名古屋に移住したことから北海道ではあまり馴染みのない作家である。

そのような高橋ではあるが、北海道庁立網走中学校（以下、網走中学校、現 網走南ヶ丘高等学校）第1期生であり、第2期生で道展の納直次（1910－1996）や、第5期生で独立展の居串佳一（1911－1955）の先輩であり後輩に大きな影響を与えている。網走中学校時代の作品は、主に静物と身近な海浜風景で素朴ではあるが筆跡は大胆で力強い。東京での青春時代には、函館の岩船修三と共同のアトリエで制作し、橋本三郎とも交流している。川端画学校や東京美術学校では藤島武二（1867－1943）や寺内萬治郎（1890－1964）の薫陶を受け、人体デッサンに明け暮れる。高橋の人物画は日本洋画のアカデミズムを吸収し、〈鍛冶屋〉1939や〈準備〉1940に見られるように、人体のみならず周囲の空気をも描き出している。高橋は東京美術学校を卒業する前年に父を亡くし、仕送りが乏しくなってしまったため、東京にとどまることができず、富山県で教職に就きながら画家を目指す道を歩んだ。公募展への出品も自分で搬入するのではなく、丸めて東京に送った。それを仲間が張りなおし、額装して展覧会に出品したのである。光風会や文展などに出品できたのも志を同じくした仲間がいればこそであった。

高橋は1969年に故郷網走を訪れ、10日以上滞在してスケッチをした。その間にしばらく会っていなかった妹や、懐かしい友と再会する。高橋はこんな言葉を残している。

名古屋に住んでいても、ヨーロッパに勉強に出ても、私は網走で生まれ育ったことをいつもほこりに思う。せめて年に一度は故郷の風物や親切にしてくれる方々、身内の人々と接することは、たとえ僅かな日数であっても私の喜びである。（以下略）

高橋は翌年の1970年に網走市民会館で8月に個展を開き、講演会や実技講座も開催する。好評であったため翌年以降亡くなる1979年まで故郷への行脚は続いていた。縁があり高橋が亡くなった翌年1980年、遺作展が網走市立美術館と名古屋市博物館で開催され遺作が39点当館に寄贈された。また2000年調査により新たに30点を収蔵、2010年の調査で新たに発見された小品等295点が作品調査のために現在遺族より借用している。これらの作品は、遺族の意向により大部分が当館に寄贈される予定である。この調査を機に現在まで明らかになっていない網走中学校卒業後の足取りを少しずつ追った。池袋モンパルナスの片隅に画家を目指した若者たちがいた。

本稿は2000年～2011年までの調査で収集した資料より、高橋道雄の1927年（昭2）網走中学卒業から1941年（昭16）頃までの様子を、写真や書簡、新聞記事、書籍等より紹介する。

### 2. 旧制網走中学「白洋画会」時代について

高橋道雄のアルバム等の資料は、2000年－2011年の作品調査時に作家に関わる資料として作家遺族より収集した。

1922（大11）年、網走に網走中学校が創立され「文武両道」を目指し、学習と同時に各種の運動部や文化部の活動が盛んに行われた。そのなかには「白洋画会」と名づけられた美術部が創立年よりあり角田友弥（星湖）が指導にあたっていた。角田は太平洋画会研究所で学んでおり高橋ら白洋画会のメンバーは目を輝かせていたことであろう。なお、高橋は白洋画会で絵を描くかわらテニスの選手としても全道大会で優勝している（この腕前は東京美術学校に進学後にも発揮されることになる）。



角田星湖（友弥）



白洋画会会場の高橋

### 3. 川端画学校時代

高橋道雄が上京したのは1927年（昭2）3月で、網走中学校を卒業したその月に川端画学校に入学している。住んでいたの



川端画学校で高橋道雄



川端画学校で岩船修吉（修三）

は東京府東京市外大森町不入斗452であった。川端画学校のあった小石川で友人と写真を撮っている。写真には東京小石川で宮川・高橋・南と書かれているのだが、石川県出身の南政善が上京し川端画学校に入るのは翌年である。また、後に出てくる風貌とも若干異なるため別の南氏であろうか。高橋は網走中学校卒業後も白洋画会に出品している。

1928年、岩船修吉（修三）、南政善が上京し、永田精二（17歳）鈴木栄二郎（18歳）らとともに川端画学校に通い始める。川端画学校時代の写真で多く写っているのは岩船である。

川端画学校時代からの仲間としては次の名が挙げられる。

岩船修三（本名 修吉1908－1989）は、北海道函館区弁天町63番地に呉服商を営む父峰次郎、母タカの三男として生まれる。幼少より絵を描いていたが、北海道庁立函館商業学校（現 北海道函館商業高等学校）に入学した1923年に親戚からもらった油彩道具で本格的に描き始める。函館商業の美術部「極光画会」に参加し、田辺三重松とも親交を結ぶ。「極光画会」の展覧会を通じ、佐野忠吉の知遇を得る。佐野は函館図書館で行われた鈴木巖の洋画講習会に参加し、その後川端画学校で藤島武二に師事した画家である。岩船は1928年4月、函館商業を卒業すると川端画学校に進む。<sup>（\*1）</sup>

\*印は〈参考資料頁〉参照

南政善（1908－1976）は、石川県羽咋郡志加浦村字川尻（現志賀町）の農業を営む父善蔵、母とみの長男として生まれる。1923年、新設校である石川県立羽咋中学校に入学する。南が5年生となった年、東京美術学校師範科を卒業した吉武正巳が美術教師として赴任し美術の授業を持ち美術クラブを作った。南は強く影響を受け翌年の1928年、羽咋中学卒業後すぐさま東京美術学校への受験準備として川端画学校に入り、更に江藤純平にデッサンと油彩画を学んでいく。<sup>（\*2）</sup>

永田精二（1911－1997）は東京で生まれる。1928年、私立麻布中学5年生受験時に家族から医学部を勧められるが受験に失敗する。兄の友人が東京美術学校に進学し、自由な校風と制作に向かう真摯な姿勢を聞き受験を心に決める。秋から本郷研究所と川端画学校に通い受験の準備を始める。<sup>（\*3）</sup>

鈴木栄二郎（1910－1954）は東京市浅草区山ノ宿町39番地（現 東京都台東区）に生まれる。1923年浅草尋常小学校を卒業し京華中学校に入学。中学時代同じ絵を志した仲間に版画家となる浜口陽三がいた。1928年18歳で鈴木は中学を卒業し川端画学校に学び始める。<sup>（\*4）</sup>

#### 4. 東京美術学校時代

1930年（昭5）、高橋道雄は晴れて東京美術学校油絵科に入学する。同期生には井手宣通、伊藤清永、南政善らがいた。北海道からは俱知安出身の小川原脩が同期におり和田英作教室に学んでいた。九州出身の井手と北海道出身の高橋は共にテニスをしていたこともあり仲が良かった。級長であった小柄な井手に副級長であった高橋は、「坊也」とあだ名をつける。井手はすこぶるそのあだ名が気に入っていたらしく、自らの画号を井手坊也としばらくしていたほどである。また、岩船は第11回帝展に〈海〉を出品し入選、早くも頭角を現しているが、旭川歩兵聯隊に入隊し、東京を離れ1年間旭川に滞在している。



岩船修吉〈海〉第11回帝展



左から高橋、南、岩船、永田、脇田

当時の美校は1年間が予科でその後4年間が本科となる。入学した高橋は友人と寺内萬治郎に教えを受け影響される。高橋は後に当時の様子をこう語っている

四先生と美校の思い出

高橋道雄

美校で一年生の頃友人と寺内先生のアトリエを訪れて、先生に教えを受けた始まりであった。親切に批評されたのを良いことにして、絵を遠慮なく持ち込んで鞭撻を受けたものであった。三年生から藤島教室に入ったが、孫ほど違う年齢ばかりでなく、先生は余りに高過ぎて、教室で



美校で制作する高橋



アトリエで左より永田・南・モデル・鈴木・高橋

第1回 麓棠社展 1932年 第1回麓棠社洋画展覧会 (12/3-12/5 銀座伊東屋)



高橋道雄  
〈白いセータを着た男〉  
他に 〈化粧〉 〈女〉 〈庭園〉  
〈たけのこ岩〉 〈風景〉  
以上 6 点



永田精二  
〈赤い扇を持つ女〉  
他に 〈大島風景〉 〈畑のみえ  
る風景〉 〈自画像〉 〈村家〉  
〈風景〉 以上 6 点



米田嘉一 〈断崖〉  
他に 〈コスチュームA〉 〈コスチュー  
ムB〉 〈農家〉 〈御嶽風景〉 〈筑波  
山頂より〉 以上 6 点



南 政善 〈初冬〉  
他に 〈自画像〉 〈三原山〉 〈上野風  
景〉 〈大島風景〉 〈梅林〉 以上 6 点



鈴木栄二郎 〈東金風景〉  
他に 〈庭〉 〈樹叢〉 〈樹間秋景〉  
〈水上風景〉 〈葛飾早春〉 以上 6 点

岩船修吉 〈海と岩〉 〈岩丘〉 〈崖〉 〈牛〉 〈富士の見える大島〉 〈外房小品〉 以上 6 点

佐野忠吉 〈冬〉 〈庭の一隅〉 〈樹蔭〉 以上 3 点

鈴木 巖 〈静物〉 〈花〉 〈牛〉 〈静物〉 〈風景〉 以上 5 点

教えを受けたほかは、矢張り寺内先生にあれこれと親しみ深く指導を受けていた。

五年生の或る日、美校のテニスコートで見なれぬ紳士がなかなかあざやかなフォームでやっていた。がそれが小糸先生だったりして愉快地遊んだ。帰りに上野で文展の批評を聞いたことがある。銀ブラをしていたら銀ブラの資生堂で辻先生と一緒にアイスクリームを御馳走になりながら野羊髭の和やかな先生の横顔をつくづくと畏敬の念を以って眺めた印象は深いものである。

五年生の時光風会の懇親会で、中村先生が仏語の劇を一人舞台でやったとき、あの精力的な風貌に子供の様な無邪気さを発見して喜んだのは私一人ではあるまい。

其の後二先生にも親しく接する期会を得たが、実に温情あふれるなかに峻厳な教訓をうえつけられたものである。光風会という大きな塔の中にあまりに小さ過ぎる私の存在ではあるがこんど光風会の移動検査に來名されるこの四先生を迎えて、美術に親しむ私の半生に感慨深い鞭撻の思い

出となっている。<sup>(\*)5)</sup>

1931年、高橋は南政善と共に大塚にアトリエを探し住んでいる。同じ時期に川端画学校には脇田和もいた。鈴木栄二郎は早くも第18回光風会展に〈松戸付近〉他2点を出品し初入選、光風賞を受賞している。

## 5. 「麓棠社」「おしゃか倶楽部」について

### (1) 「麓棠社」「おしゃか倶楽部」とは何であったか

1932年(昭7)、高橋は3年生(本科2年)の時より藤島武二の教室に入り学ぶこととなる。この年、川端画学校時代と美校の仲間でアトリエを探していた。場所は椎名町に目星をつけた。

豊島区立郷土資料館資料によると、豊島区は東京市外にありながら山手線が通り交通便利なところで、旧東京市内の人や新たに地方から出てきた人が移り住むようになり人口が増えていったという。そのようななかで1930年代、豊島区の西部に当たる旧長崎町を中心として美術家向けの借家群であるアトリエ村が

第2回 麓棠社展 1933年 第2回麓棠社洋画展覧会 (12/1-12/9 日本橋 白木屋 7階)



第2回 麓棠社展会場にて  
左より高橋・南・脇田・鈴木・岩船・永田



脇田和〈芥子〉15号  
他に〈静物〉〈人形師〉〈木琴〉  
〈小品A〉〈小品B〉〈小品C〉  
以上7点



岩船修吉〈海近き路〉80号  
他に〈岩〉〈岩〉〈林檎と女〉  
〈小品A〉〈小品B〉〈小品C〉  
〈小品D〉以上8点



高橋道雄〈外房州の海〉60号  
他に〈山頂の湖〉〈男〉〈北国の雪  
どけ〉〈静物〉〈風景〉以上6点



米田嘉一〈岬〉40号  
他に〈窓際〉〈半裸女〉〈磯〉  
〈湯島風景〉〈雪景〉以上7点



永田精二〈座像〉40号  
他に〈立像〉〈庭〉〈コス  
チューム〉〈風景A〉〈風  
景B〉〈風景C〉〈風景D〉  
以上8点

鈴木栄二郎〈富士の見える風景〉〈永田町風景〉〈長崎町早春〉〈鴻の臺雪景〉〈市の倉岳〉  
〈芋畠〉〈菊花〉以上7点

南 政善〈道化〉〈男〉〈静物〉〈小品A〉〈小品B〉〈小品C〉以上6点  
佐野忠吉〈静物〉〈風景〉〈少女〉〈曇りの日の海〉〈岩〉〈白波〉以上6点

生れた。これら池袋の西に点在するアトリエ村は“池袋のモンパルナス”と呼ばれていた。<sup>(\*)</sup>

そのような環境の中で、若き画家達は制作をしながらの共同生活を送ることとなった。椎名町にちょうど良いビリヤード場の物件を見つけアトリエとして借り「おしゃか倶楽部」とした。ネーミングのいわれは「おしゃかな人たちの集まり」というものらしい。

おしゃか倶楽部の一日はジャンケンに始まり、ジャンケンに終わった。負けると何日でもご飯炊きからおかず買い、アトリエの掃除から質屋通いまでさせられたという。余談ではあるが朝、洗面器で顔(足も)を洗い、その洗面器は夕方になると立派な鍋となり湯豆腐がでてくる。質屋には年2回ほど季節の服などを預けていたのだという。

このおしゃか倶楽部のメンバーは、共同生活をはじめて間もなく絵画の研究グループ「麓棠社<sup>ろくとうしゃ</sup>」を結成する。麓棠社の意味は“山麓の豆林檎たち”であり、「これから山を登り大きな林檎となろう」であるか、豆林檎は林檎の台木として使われてい

たこともあり「この研究グループを土台として頑張ろう」というものであったろう。

## (2)「麓棠社」のメンバーと活動

同居人は岩船修吉(修三)、鈴木栄二郎、米田嘉一、南政善、永田精二に高橋道雄の6名であった。

また、川端画学校と東京美校の縁で後輩の池田快造もおしゃか倶楽部同居人に加わる(ただし麓棠社展には出品していない)。そして第1回展を12月3日~5日まで銀座伊東屋にて開催。この展覧会には鈴木巖と佐野忠吉も客員として参加している。翌年、佐野忠吉、脇田和が加わり第2回麓棠社展を銀座白木屋で開催されるが3回以降は開催されなかった。

池田快造(1911-1944) 広島県三原市に生まれる。県立府中中学校時に美術教師 藤原覚一に指導を受け、中学卒業後に大阪赤松絵画研究所に学ぶ。1930年川端画学校に学び翌年東京美術学校に入学する。光風会、新文展等で頭角を現す。学生時代より麓棠社で共同生活をするが、卒業後1940年、腎臓病のため

入院、退院後三原に帰り療養と制作をすることになる。<sup>(※7)</sup>

佐野忠吉(1897-1966)北海道根室町大字梅ヶ枝町に生まれる。北海道庁立根室実業学校(現 北海道根室高等学校)中退後1918年に上京。川端画学校に入学し藤島武二に師事する。岩船の同郷であり、岩船を青山熊二に紹介している。<sup>(※11)</sup>

脇田和(1908-2005)東京都赤坂区青山高樹町17番地に生まれる。1923年にドイツに渡り、1925年よりベルリン国立美術学校で学んでいる。1930年帰国後に南や鈴木、岩船らと交友している。<sup>(※12)</sup>(※メンバーの米田嘉一、客員の鈴木巖に関しては現在調査中)

### (3)『麓堂社』の所在

それでは、麓堂社(おしゃか倶楽部)はどこにあったのか。麓堂社展の案内文書の記載では、

A 東京市豊島区長崎東町1-1617(第1回麓堂社展案内住所)

B 東京市豊島区長崎東町1-1064(第2回麓堂社展案内住所)

とあるが、1932年(昭7)に区画が整理されいずれも判然としない。永田精二『椎名町でのなみさんの思い出』によれば、

“私も画室がないので、何処か大きな室のある家を探していたが、椎名町の駅の近くの玉突屋のあとで、二台の球台の置ける家で球台は持ち去り、四間四方ぐらいの広間と八畳、四畳、三畳と台所のある手頃な家が見つかったので、そこでわれわれ(南政善、岩船修吉、高橋道雄、鈴木栄二郎、池田快造、永田精二)の合宿生活が始まりました。”(抜粋)とある。<sup>(※8)</sup>

また、宇佐美承著の『池袋モンパルナス』によると、

“玉突屋といえば、やはり立教のそばに「おしゃかクラブ」という廃業した店があり、そこを四人の美校生が借りて共同生活をしていた。店の家族が住んでいた部屋を寝室に、玉突き台が置いてあった広い空間をアトリエにしたのだが、そこにはとても大きな窓があって採光がよくアトリエとしてこのうえなかった。”ともある。<sup>(※9)</sup>

“椎名町の駅の近く”と“立教のそば”をキーワードに1933年(昭8)の豊島区地域地図<sup>(※10)</sup>と現在の豊島区地図を比べながら実際に歩いて調査した。

池袋駅の西、立教大学と椎名駅



1933年 長崎東町1丁目付近(部分)



(部分拡大)

のちょうど中間地点に“場球撞”“撞球場”つまり“ビリヤード場”を発見する。だが“場球撞”とは書かれてあるが番地は先のA Bいずれも当てはまらないのではないかと豊島区立郷土資料館学芸員の横山恵美氏のお話である。ただ、『池田快造画集』(1994 三原信用金庫)略年譜によると同居していた池田の住所は東京市豊島区長崎東町1丁目-977となっており、また高橋が後に富山県魚津に転居した際、麓堂社のメンバー南、鈴木らのはがきや手紙の住所も長崎東町1丁目-977であるため地図上で照合すると、それは現在の豊島区西池袋4丁目26である。



上の写真は2011年11月15日現在の豊島区西池袋4丁目26で、古い長屋が残っており隣接している駐車場が「麓堂社」跡と思われる。

### 6. 富山魚津時代の「麓堂社」とのかかわりについて

1935年2月に、高橋は第22回光風会展に〈北国風景〉〈工場裏〉の2点を出品し、入選している。光風会への出品は、美校で藤島や寺内に師事していたことが大きく、また友人も多数出品していたことが挙げられる。卒業後も東京に残り、麓堂社で制作に打ち込みたかったであろうが、前年父が亡くなり経済的な自立を目指し就職先を探していた。東京は不況のなかにあり就職先がなかなか見つからず、3月25日、東京美術学校を卒業した高橋は、教職に就くべく富山へと旅立っていった。高橋と同じ日に卒業したのは南政善、井手宣通、小川原脩らで、井手は卒業後直ぐに彫刻科に入りなおし学んでいる。卒業制作には伝統の〈自画像〉のほかに、高橋は〈裸婦坐像〉、南は〈婦人坐像〉、井手は〈裸婦〉を出品



卒業制作中の高橋〈裸婦坐像〉



第22回光風会展入選〈工場裏〉

している。永田は翌年1936年に25歳で美校を卒業、池田は1939年28歳で卒業する。高橋が出た共同アトリエには、翌年本郷絵画研究所でデッサンを学んでいた函館出身の橋本三郎がやってくる。

4月、高橋は教諭心得（教諭見習い）として富山県立魚津中学校に就職する。5月、師範学校、中学校、高等学校教員免許状を受け6月より教諭となる。この年、魚津町にて町在住及び近郊在住の会員により美術研究グループ「十年社」を結成し、事務所を佐々木直哉宅に置いた。展覧会は春秋の2回であった。当初の会員は13名で第1回の展覧会は魚津尋常小学校に於いて44作品が陳列された。白洋画会時代も、美校時代も多くの仲間と制作していた高橋は魚津でも多くの仲間を作っていた。そんな高橋の元に、次々と麓棠社の仲間より便りが届く。電報やはがき、手紙にはイラストが添えられている。

「東京たより 魚津の画人に贈る お変わりなきや 東京一同ハ此れがととても多忙、南さんも君から200号を譲って頂いてとても喜んで居る、これから描くらしいまだ筆をとらない、脇チンなかなかの良い作200号ハ近作中の傑作だ。栄チャンも100号二枚とハ頑張ったものだ精チャンは今の処アトリエ新築で奔走中、舟さん事岩船修吉も大作200号より大きい事長さ七寸巾五寸、二十日から描きだしもうほとんど描き上げ、他120号より少し大きいのを1枚、100号1枚の頑張りようだ。良い元気だろう。魚津の大将より願わくば100号1枚でも80号一枚でも頑張つて呉れ、出品を奨める。テニスも優勝今年は運が良いゾ調子に乗ってやって呉れ。二部会第一回展、何でも第一回は良いものだ絶好のチャンスだ。是非上京し給ひ、ロクトウ社からどんな事があっても一人位ハ入賞者を出す覚悟だ。最高賞は一千元也、次席は五百円也は悪くない。脇チンあたりが少し力作を描くとれそうだ。貰った賞で飲めそうだ一同揃って遊ぶのもよいものだ。来たれ、御大、ヒゲ兄よ、修」

手紙には皆の似顔絵が描いてあり、事細かに制作の様子が記されている。麓棠社のメンバーは健在であり文中の「ミナミ」は南政善、「栄チャン」は鈴木栄二郎、「脇チン」は脇田和、「修」は岩船修吉である。高橋は、ヒゲが濃かったために「ヒゲ」「ヒゲ兄」「大兄」などと呼ばれていたらしい。（脇田和氏によると「ヒゲちゃん」と記憶している）

文中の「二部会展」は1935年（昭和10）、当時の松田文部大臣により帝展改組が断行され、国内が騒然となった「帝展騒動」によって始まる。国家の強引な統制に反発した中堅、若手の画家たちは新帝展に反旗を翻し、「第二部会」を組織した。二部

会第1回展に搬入数は4384点、内入選は286点であった。麓棠社のメンバーでは岩船修吉、脇田和、南政善、鈴木栄二郎、美校同期の井手宣通が入選している。北海道からは、朝倉力男、能勢真美、佐々木兼次郎らが入選。高橋道雄は居が富山にあったが作品は麓棠社の仲間に送られていた。丸められた作品は仲間の手で張りなおされ、仮縁が付けられて搬入された。一旦手元を離れると「お任せ」であり自作のタイトルも知らずじまいであった。東京からの電報で入選を知るとうれしさを隠さずに喜んでいたという。高橋の元には旧制中学時代の恩師である角田友弥からもハガキが届く。「よかったですね。仲々の厳選だったやうですが、ほんとうに嬉しく思います。白洋画会同人の作品が上野の秋を飾ると思へばわが事以上にうれしい。」また、画友である南からは、「君の絵は断然会場で光っている。中村研一氏のとなり十室位の真正面だ、すばらしい。岩船、脇田両君は第一室で…都合して上京を待つ。」と上京の催促がある。

高橋の資料には1935年10月12日の東京朝日新聞記事がスクラップしてある。自分だけでなく、麓棠社のメンバー脇田、岩船、鈴木（栄）、南、のほかに親友井手坊也、伊勢正義、西村計雄、足代義郎、大河内信敬、河野通暢、古城戸優の名前にも線引きがされている。また、紙名は不明だが道内版で能勢、岩船、佐々木、朝倉の新聞がスクラップされている。



東京朝日新聞 1935.10.12



全国紙の道内版 1935.10.13

故郷を離れ画家を目指した高橋は、良き師と多くの仲間恵まれていた。その第二の我が家である麓棠社を離れ、教職に就きながら制作に励んでいた。制作する高橋の原動力とは何であったか。それは、網走中学校時代から続く絵画への情熱と、仲間からの暖かい励ましと協力が彼を支えていたのであろう。その一方で、帝展の騒動、二部会など国内の画壇が揺れ動くなか高橋は蚊帳の外にあり渦中にはいなかった。1935年に「寺内萬治郎を囲む会」が鈴木栄二郎、岩船修三、脇田和らによって結成された時も、高橋は富山にいた。

1936年（昭11）第23回光風会展に南は〈かたぐるま〉、井手は〈婚禮〉〈塑像のある部屋〉で両名は会友に推挙される。脇田〈画室の一隅〉と伊勢〈裸婦〉も光風特賞、岩船は〈女像〉

麓棠社メンバーの二部会展出品



高橋道雄〈海邊〉



鈴木栄二郎〈奥利根の春〉



岩船修吉〈山峡〉  
他〈山の静物〉



南政善〈アコーディオン〉  
他〈盲人と少女〉

脇田 和〈父子〉〈ピクニック〉、  
伊勢正義〈集ひ〉、  
橋本三郎〈裸婦〉

〈街上静物〉でF氏奨励賞を受賞、永田は〈居留地〉〈RPの家〉、高橋は〈海邊〉を出品する。また、橋本三郎が本郷絵画研究所でデッサンを学んでおりおしゃか倶楽部に入る。第二部会は平生文相の試案により文展への支持を決め、各出品者にその旨を通知した。これによって、およそ1年間の「帝展騒動」が一応の収まりを見せ、高橋、南、鈴木らも文展に出品することになる。ただ、脇田・伊勢は光風会を退会して小磯良平らとともに新制作派協会を作り、文展には出品していない。(光風会も伊勢とともに退会している) その文展に高橋は「いか釣り船」を初出品し入選する。



新聞等の報道を見た網走中学校の後輩、水野(居串)佳一(独立)からも祝文が届く。「祝文展御入選!! 新聞紙上にて拝見嬉しく存じ祝詞申し上げます。只今小生満州旅行中北海道の如く寒く閉口いたしました。当地\*川立ち会ひます。では又ご自愛下さるよう。」他にも友人知人よりの祝福を高橋は受けることになる。この入選の新聞取材に対して、高橋はこう答えている。「十一日の九時ころ東京の友人から入選したといふ電報があつたが、烏賊釣り船と北陸の海岸の二つを出品しているので何れが入選したかまだ判りません。御覧の通りこんな狭い名ばかりのアトリエで光線の工合もわるくまだ描き足りないところもあつたので心配してをりました。併し努力したつもりです。入選したとすればその努力と東京にいる友人の親身による配慮によるものと思ひます。今回出品した画縁も友人が心配してくれたものです。いつも友人の親切に泣かされています。」新聞の紙名と日付は不明であるが、他紙の取材に対しても友人のおかげであると語っている。富山にある高橋は麓棠社の仲間のおかげで展覧会に出品が可能であり、魚津の町にも美術を普及させる手伝いが出来ればと思っていたのではないか。文展の開催されている10月に、富山では富山県美術協会によって第5回美協会員作品展が富山市商品陳列所画廊にて開催されている。高橋は同協会の理事となっており「埋没樹風景」を出品している。また11月には魚津荒町郵便局跡にて十年社第3回洋画展が開催され、「吹雪の後」「海底」「園藝場の雪」を出品する。

同じ文展には南が〈馬ならぶ〉、鈴木が〈草丘〉、井手も〈湖畔〉で入選している。(道内関係では、朝倉力男が〈流水の頃〉西村計雄が〈ギター〉、西村喜久子が〈海女達〉で入選している。)



南政善〈馬ならぶ〉



鈴木栄二郎〈草丘〉

11月、神戸より画友、岩船修吉(修三)のハガキが届く。岩船は、神戸港よりヨーロッパへ旅立っていった。その後3年間、岩船はパリに在住し滞在中より修三と名乗る。

1936年(昭和11)、11月11日、「一一クラブ(いちいちくらぶ)」が発足する。趣旨によると、「本クラブは光風会展覧会に優秀なる作品を送るべくクラブ員相互に不断の研鑽を重ね、尚各自



\* 切抜き記事のため新聞社は不明

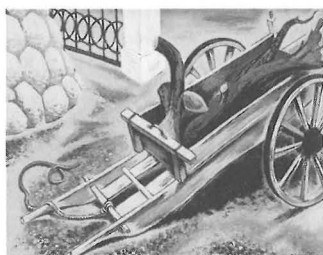
の親睦を計るを以て目的とする」とある。会規には第一に「クラブ員は光風会出品者たる事」とある。第二に「本クラブは作品展覧会等の行動は執らざる事」とあり、集会報告書を見ると、「新年会」「お茶の会」「観桜会」「スケッチ会」「神宮絵画館及び海軍館見学 渋谷東横食堂にてサツマ汁を食ふ」などの内容。本会の趣旨は親睦であり、会員は45名、井手、南、鈴木、高橋の他、鬼頭鍋三郎の名もある。この親睦会は数年続いていたようである。

1937年(昭12)、高橋は第24回光風会展に〈路上静物〉〈北陸の海〉〈車〉の3点を出品する。この作品によって高橋はF氏奨励賞を受賞し、南と鈴木は会友に推挙される。

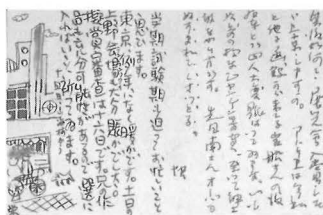
意気揚々とした高橋は、この年の新文展に出品する。作品を送った椎名町からはすぐさまハガキが届く。「御作品無事到着、昨夜一同で張りました。御安心下さい。舟の方断然いいと思います。今までの作品を通して…いづれ詳しく…。アトリエ、画の氾濫でござんの通り、一昨夜大久保先生みえて真中にGO、STOPをおきなさいとこれは名案。

栄」鈴木栄二郎よりであった。このハガキを見て無事作品が届き、しかも客観的な眼での作品の批評を受け高橋は安堵していたであろう。その後、鈴木よりの手紙が届く。

「ひどい厳選でした。2428点の内131点の入選、然し、今年のは大へんいい出来だったので安心してたのですが、全く気抜けがしてしまいました。評判のよかった連中殆ど落ちてしまったので一体如何が審査方針だったのか、開場してみなければ想像もつき兼ねます。川端君も伊藤清永君も駄目だったし、実に涙ぐましい健闘をした須田剋吉君もやられたので、南君と僕は入った様なものの一寸も嬉しさを感じられません。精ちわんも惜しいものでした。\*山くんも五00をかいたと聞きましたが駄目の様でした。今度のことで制作画態度をかへられぬ様に、\*く自信を以て前進されんことを切望して止みません。兎に角、上京されて会談する時を楽しみにしています。今一人上野から戻るとすぐ遺憾なるままこのペンをとりました。(略) 椎名町で栄二郎 道雄兄」



高橋道雄〈車〉F氏奨励賞



池田と鈴木からのハガキ

それは、落選の知らせであった。若い鈴木、南の憤りと気遣いが伝わってくる。このときの新文展で麗棠社から入選したのは南と鈴木のみであった。

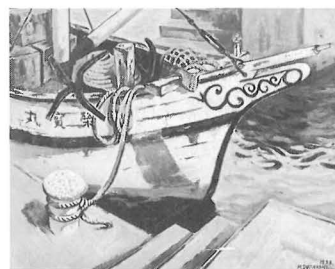


新文展 南政善〈車上〉



鈴木栄二郎〈渚〉

高橋は、文展には落選したもの、再び奮起する。1938年第25回光風会展には「船」を出品し会友に推挙される。画友南は、前年すでに会員となっており、待望の昇格であった。南よりの手紙には



高橋道雄〈船〉他に〈午後〉出品

「高橋君、新会友おめでとう。昨日午後2時から会場二階で受賞会議が開かれ当票で決定された。君は三番目かの高点だった。断然すごいぞ当票呼上げの監査役を承ったおれは嬉しくて仕様がなかった。池田、永田両君も入賞してから耐えられない。会友推挙に移ったので君をあげたところ俄然に忙しく小糸さん寺内さんなど真先に賛成して呉れた。とも角近々の上京を待つ。いづれそのうち詳しく川辺外治氏二点入選している。奥さんによろしく 政善」とある。第25回光風会展には、南政善〈笛をもつ男〉〈二人の坐像〉、永田精二〈女たち〉、池田快造〈埴輪〉〈鏡〉、橋本三郎〈夏日〉〈肖像〉、井手坊也〈馬の居るスキー場〉〈グレンデ〉が出品されたが鈴木栄二郎の名はなく連絡もなかった。鈴木は同居人中で一番の几帳面であり筆マメでもあった。旅行先からでも多くの人に絵入りのハガキを出すのが常で音信不通が続くことはなかった。富山で案じていた高橋に鈴木より手紙が届く。1937年に日中戦争が勃発し、鈴木栄二郎は従軍していたのであった。

「謹啓 時下春寒料峭の候皆々様には益々御多祥の御事と存じます。小生去る十月中旬柳川集団軍司令部に軍属として従軍を命ぜられるや、出発の御挨拶の暇もなく東京を出立致しました。船中明治節を祝し、十一月五日杭州湾敵前上陸の敢行となつて、依頼快速部隊と行動を共に、金山、嘉興、湖州と疾風の勢で江南の野を駆け巡り四ヶ月の月日

は夢の間に過ぎて了ひました。此度上海派遣軍の改編に伴ひ吾々中支派遣軍柳川部隊も晴れの内地帰還となりました。小生もて茲に、従軍の任を如何やら果たしましたので共に帰国すべきで御座いましたが、一画人に返った今日改めて戦場を巡歴したい考へから今暫く現地に止まることに致しました。参戦のケッチブック閉じて内地の皆様にお目にかかりますのは一、二ヶ月後になるかと存じます。現在までは軍司令部所属の為、通信も差控えて、東京出発以来何のお便りも致しませんでした。柳川部隊凱旋の只今御無音のお詫びを兼ねて近況のご挨拶を申し上げる次第であります。

敬具 二月二十五日 上海にて 鈴木栄二郎

鈴木の手紙は、四ヶ月の従軍を終え画人に戻ったが改めてスケッチの為に止まるとの内容であった。その後、多くの画家が従軍し、また従軍画家として、戦地に赴くことになる。1938年には鈴木は再び南や脇田らと共に中国に赴くのである。当時としては、従軍は当然の行為であり反対する者は弾圧を受けた。また、従軍した者もまた戦後に戦犯扱いをうける。画家だけでなく国民全体の不幸な時代である。傷痍軍人慰問美術家連盟が結成され光風会も賛同、高橋の元にも慰問のための作品寄贈の依頼があり、すぐさま承諾する。

1939年（昭14）、高橋は第26回光風会展に〈夕風〉〈海辺〉を出品した。麓棠社から南は〈緑衣の女〉〈赤いセーター〉、鈴木は〈白い帽子〉〈立春〉、池田は〈神につかえる人〉〈昇天〉、永田は〈石切り〉、また井手は〈鳥と子供〉〈兄弟〉をそれぞれ出品していた。秋の第3回新文展に高橋の〈鍛冶屋〉が入選した。仲間からは鈴木が〈雪中獵人〉、橋本〈緑陰〉、池田〈セロをならす〉、永田〈ヴァイオリンを持つ男〉が入選、南〈赤いちょっき〉井手〈丘の子供達〉は特選であった。

新聞でのコメントでは「あの作品は五十号ですが毎日朝晩学校へ通勤の途上特に感興

をひいていた魚津町新金屋町の鍛冶屋の店先を描いたもので、鍛冶屋の親父が赤いシャツを着て青い前垂れ姿で金槌を手にブカプカ煙草をふ



南政善 〈赤いちょっき〉



池田快造 〈セロをならす〉

かしている面白さを狙ったもので今夏の暑中休暇を利用して鍛冶屋の店先を二枚描いたが他の一枚は失敗でした。」と語っている。

1940年（昭15）高橋は、魚津中学校の音楽教師をモデルに「友人の像」を制作している。その作品は第27回光風会展に「鍛冶屋」とともに出品されているが、構図が気に入らなかったため現在は下部が切り取られてトリミングされている。南は〈黒い帽子〉〈青衣〉、鈴木〈夕空〉、池田〈笛〉〈運河〉、永田〈白いてぶくろ〉を出品している。

この年、永い間続いていた麓棠社は閉じられる。官展で名を成したものは従軍で抜け、居も移動した。それぞれが大人になり責任もあったろう。若い池田には病魔も襲い、腎臓病を患った池田は故郷三原に戻り療養生活となった。翌年の光風会会員・会友名簿の住所では、

岩船 修三 豊島区長崎町1-6-4

南 政善 世田谷区野澤町2-157

鈴木栄二郎 豊島区千早町1-18

池田 快造 広島県三原市西町1328

高橋道雄は1940年3月に魚津中学を退職し名古屋陸軍幼年学校教官を命ぜられる。住所は愛知県東春日井郡小牧町片町3005である。

## 7. まとめ

麓棠社とはなんであったか。そこは共同生活の場であり、共同アトリエであった。寝起きを共にし同じ釜の飯を食い絵について語り合う遠慮のない場であった。展覧会を開催したのは2回のみ、あとの麓棠社は仲間同士の心の居場所であった。年長の高橋、岩船が離れたあと南が父親のように後輩をまとめ、鈴木が母親のように繋いでいった。世代は移り変わり、入居者が変わっても続くかと思われたが戦争という時代の流れに押し流された。また、池田は三原市の自宅で1944年11月7日結核のため33歳の若さで没した。



第26回光風会 高橋道雄 〈夕風〉



第3回文展 高橋道雄 〈鍛冶屋〉



第3回文展 井手坊也 〈丘の子供達〉

1941年2月16日、第28回光風会に出品した旧友6名が同展初日夜に集まった。懐かしい球撞場のアトリエではなく南政善宅であった。(東京市豊島区長崎町1-6-4)集まったのは橋本三郎、岩船修三、永田精二、鈴木栄二郎、南政善、そして高橋道雄だった。6名は懇親の宴のあと療養中の池田快造に手紙を書いた。この手紙の中に高橋の麓棠社への想いが凝縮されているようである。

「快造大兄、元気だか、東京に出張を命ぜられ今朝アトリエに着き諸兄に久し振りで逢って嬉しかった。御覧の通りのイガグリ頭にみんなびっくり、船さんと光風展に行って貴兄の作に接しその美しさに驚嘆した。小生ばかりではなく諸兄も其の進展に敬意を表している。其夜(今夜)は南兄、船兄、栄兄、精兄、橋兄と小生で南兄のアトリエで乾杯している。敬愛する友人と飲みながら語るのがどんなに力強く嬉しく感ずるか御想像願う。唯貴兄のいないのが淋しい。全くいい仕事だ。あんまり勉強しなくとも身体を大事にしてくれ唯今精兄よっぱらって待合に行こうとがんばっていたがとうとう寝てしまった。もう酒がない。南兄がストーブにあたりながら山中節を歌いながらさびた声や歌詩のことに付き一言例の通りやっている。今精兄のいびきが猛烈に聴こえる では 高橋<sup>(\*)7)</sup>

麓棠社が高橋に与えた影響で一番大きなものは、生涯にわたる友人たちとの交流そのものにある。高橋の遺品には、多くの写真・電報・はがき・手紙・新聞記事などが保存されていた。それらはすべて高橋と画友との交流の証である。作品の出品や運搬など現実的に助けられた面もあるが、彼らの存在は高橋が画家として活動を続けていく上での大切な精神的支柱であった。「ヒゲ兄」「ヒゲちゃん」と高橋を愛称で呼んだこの交流は、皆が他界するまで続いた。麓棠社の仲間たちと高橋道雄の交流は、池袋モンパルナスの1シーンとして、記憶に留められるべき魅力を放っているのである。

#### 〈参考資料〉文中の(\*)

アトリエ村資料室の会 2010 『池袋・椎名町・目白アトリエ村散策マップ』<sup>(\*)6)</sup>

網走中学校 1930 『第11回 白洋画会展』目録

石川県立美術館 1989 『南政善回顧展』図録「南政善年譜」<sup>(\*)2)</sup>

板橋区立美術館 2011 『池袋モンパルナス展』ようこそ、アトリエ村へ!<sup>(\*)6)</sup>

宇佐美承 1995 『池袋モンパルナス 大正デモクラシーの画家たち』集英社<sup>(\*)9)</sup>

大河内信敬 1954 『鈴木栄二郎追悼集』<sup>(\*)4)</sup>

銀座松屋画廊 1981 『南政善を偲ぶアトリエ展』図録・年譜<sup>(\*)8)</sup>

熊本市現代美術館 2002 『井手宣通の世界展』図録・年譜

神戸市立小磯記念美術館 1999 「特別展 叙情の詩歌 脇田和回顧展」図録<sup>(\*)12)</sup>

光風会 1936 『第23回 光風会目録』

光風会 1937 『第24回 光風会目録』

光風会 1938 『第25回 光風会目録』

光風会 1939 『光風会会員・会友名簿』

光風会 1940 『第27回 光風会目録』

光風会 1941 『紀元二千六百一年 第28回光風会展覧会出品目録』

光風会 1941 『光風会会員・会友名簿』

光風会 1999 『第85回記念 光風会目録集』

芝伐久義 1965 『池田快造遺作画集』<sup>(\*)7)</sup>

中日美術協会 1948 『中美会報』(1948.2.15)<sup>(\*)5)</sup>

東京美術学校 1935 『第44回 卒業生姓名卒業制作目録』

豊島区郷土資料館 1985-2011 『かたりべ』豊島区郷土資料館だより No.1-No.103<sup>(\*)6)</sup>

豊島区郷土資料館 1987 『豊島区地域地図-第1集-』<sup>(\*)10)</sup>

永田精二 1984 『永田精二 五十年のあゆみ』<sup>(\*)3)</sup>

練馬区立美術館、北海道立旭川美術館、足利市立美術館、読売新聞東京本社、美術館連絡協議会 2004 『池袋モンパルナス-小熊秀雄と画家たちの青春』展図録

函館市立図書館 2007 「はこだて人物史」<sup>(\*)11)</sup>

北海道立函館美術館 1987 『夢幻の軌跡 岩船修三展』図録「岩船修三年譜」<sup>(\*)1)</sup>

三原信用金庫 1994 『池田快造画集』<sup>(\*)7)</sup>

文部省 1936 『文部省美術展覧会陳列品目録』

文部省 1939 『第3回 文部省美術展覧会陳列品目録』

文部省紀元二千六百年奉祝会 1940 『紀元二千六百年奉祝美術展覧会陳列品目録』

文部省 1941 『第4回 文部省美術展覧会陳列品目録』

麓棠社 1932 『第1回 麓棠社作品目録』

麓棠社 1933 『第2回 麓棠社洋画展覧会目録』

今年の会報は、研究紀要の要素を加えるということで、従来に比べて相当に分厚いものになった。当会の20周年にふさわしい内容である。お忙しい中、執筆いただいたお二人には心より感謝申し上げたい。そして、この方式は継続しなくてはならない。ご覧いただいて、我も一念発起という方は、ぜひとも来号以降、ご執筆をお願いしたい（ご希望は随時 北海道立文学館新明まで）。

さて、平成23年度の当会会員の主な活躍ぶりは次の通りである。

#### ▼受賞情報

☆特別会員の吉田豪介さんが北海道文化賞を受賞した。吉田さんは、『美術北海道』『美術ペン』の編集や50年間にわたる美術評論活動、そして『北海道の美術史 異端と正統のダイナミズム』『道展・全道展・新道展 創造への軌跡』などの著作、展覧会の企画活動や教育活動、そして小樽市立美術館館長の仕事など、枚挙にいとまのないほど美術文化の振興に関わって来た。この受賞は当会にとっても誇りである。「ゴースケさん」の今後のご健勝、ご活躍を心から祈らずにはいられない。

#### ▼出版情報

☆亀谷隆さん『CERO 叢書 北海道・博物館と人 博物館を支えた二十人の生涯』をNPO 法人 公共環境研究機構より刊行（平成23年8月 950円）。北海道の博物館の草創期に設立や運営に携わった人々を幅広く紹介した本で、冒頭から宮部金吾（札幌農学校植物園）、岡田健蔵（市立函館図書館）、三松正夫（道立昭和南山資料展示館）…と続き、扱う人も博物館も実に多彩である。緻密な取材から浮かび上がる豊かな人間像、味わい深い本である。

#### ▼学位情報

☆札幌芸術の森美術館学芸員の今村信隆さんが、北海道大学大学院より文学博士号を授与された。論文名は「絵画作品をめぐる言説史—十七世紀フランス美学思想史の再検討」とのことで、ロジェ・ド・ピエールやアンドレ・フェリビアンなど十七世紀フランスの著述家を取りあげ、近代的な美術批評が成立する過程の一端を明らかにした内容である。これを機に若い方々の研究意欲が一層高まることを期待したい。

この原稿を書いている本日は立春（2月4日）。樹氷に冬空が冴返る厳寒期だが、今年は寒さに加えて大量の雪雲が次々と押し寄せる。春の兆しをただひらすら待つ日々である。だが、この会報が届く頃には花の便りも皆さまの耳に届いているだろう。（英）

## ■北海道美術館学芸員研究協議会規約

平成24年3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 | 奥岡 茂雄（札幌芸術の森美術館館長）      |    |
| 副会長 | 佐藤 友哉（北海道立近代美術館学芸副館長）   |    |
| 幹事長 | 水田 順子（北海道立近代美術館学芸部長）    |    |
| 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（北海道立旭川美術館学芸課長）    | 事業 |
|     | 久米 淳之（北海道立近代美術館主任学芸員）   | 事業 |
|     | 中村 聖司（北海道立近代美術館学芸第三課長）  | 事業 |
|     | 三浦 泰之（北海道開拓記念館学芸員）      | 事業 |
|     | ※新明 英仁（北海道立文学館学芸主幹）     | 会報 |
|     | 石尾乃里子（北海道立近代美術館学芸員）     | 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（北海道立帯広美術館主任学芸員）   | 会報 |
|     | ※佐藤 幸宏（北海道立近代美術館学芸第一課長） | 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（北海道立近代美術館学芸員）     | 会計 |
|     | ※はチーフ                   |    |
| 監 査 | 寺嶋 弘道（北海道立釧路芸術館学芸主幹）    |    |
|     | 苦名 直子（北海道立三岸好太郎美術館学芸員）  |    |

平成24年3月現在での役員（所属）を記載しています。