

Bulletin of Yokohama Museum of Art No.22

ISSN 1881-6770

横浜美術館

研究紀要

第 22 号

Bulletin of Yokohama Museum of Art No.22

横浜美術館 研究紀要 第22号

Bulletin of Yokohama Museum of Art No.22 2021

目次

下村観山《魔障図》の変遷

日比野 民蓉 | 11

The Evolution of Shimomura Kanzan's *Profane Intrusion*

Hibino Miyon | 111

資料紹介

入江家旧蔵「下村観山 画稿・素描等作品資料群」総覧

内山 淳子 | 31

Overview of Shimomura Kanzan's Studies,
Sketches and Materials from the Former Irie Family Collection

Uchiyama Junko | 112

石内都《絶唱、横須賀ストーリー》のプリント表現について —コンタクトプリント、写真集、展示プリントの比較による—

大澤 紗蓉子 | 57

Printing Techniques and Expressions in Ishiuchi Miyako's *Yokosuka Story*:
Comparison of Contact Prints, Photo Book, and Prints for the 77's Exhibition

Osawa Sayoko | 113

研究ノート

エドガー・ドガ《ルーヴル美術館考古展示室にて、メアリー・カサット》

沼田 英子 | 77

Research Notes

Edgar Degas's *Mary Cassatt at the Louvre: Museum of Antiquities*

Numata Hideko | 115

イサム・ノグチと丹下健三による広島平和記念公園慰霊施設案コラボレーションの背景 — 記念施設としてのコミュニティ・センターを中心に

中村 尚明 | 91

The Context of Isamu Noguchi and Tange Kenzo's Collaborative Proposal for
<The Memorial to the Dead of Hiroshima> in the Hiroshima Peace Memorial Park:
Focus on the Community Center as Monument

Nakamura Naoaki | 116



[PL.1] 下村観山《魔障下図》1910（明治43）年、紙本墨画金彩、1巻、65.4×172.0cm、永青文庫蔵、筆者撮影



[PL.2] 下村観山《魔障（下図）》1910（明治43）年、紙本墨画、未表装、65.5×186.0cm、横浜美術館蔵



[PL.3]
下村北心斎《老萊子》
1883 (明治16) 年頃
(2011-JP-007)



[PL.4]
下村北心斎《郭子儀》
1883 (明治16) 年
(2011-JP-003)



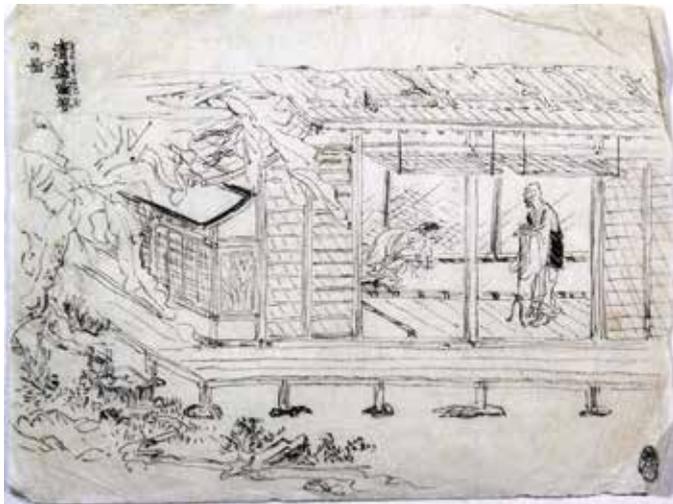
[PL.5]
下村北心斎《東方朔》
1883 (明治16) 年 (2011-JP-004)



[PL.6]
下村観山《石榴天神》
1889-93 (明治22-26) 年頃
(2011-JP-093)



[PL.7] 下村観山（推定）《模写「北野天神縁起絵巻」》（部分）1889-93（明治22-26）年頃か（2011-JP-193）



[PL.8]
下村観山（推定）《清盛霊夢の図 小下絵》
1900-1910年頃（明治末）か
（2011-JP-257）



[PL.9]
作家不詳《羅漢図》
制作年不詳（2011-JP-189）



[PL.10]

石内都《絶唱、横須賀ストーリー》撮影時（1976～77年）に使用された横須賀市地図、作家蔵



[PL.11]

エドガー・ドガ《ルーヴル美術館考古展示室にて、メアリー・カサット》1879-80年、ソフトグラウンド・エッチング、ドライポイント、アクアチント、エッチング、27.0×23.7cm、横浜美術館蔵

Edgar Degas *Mary Cassatt at the Louvre, Museum of Antiquities*, 1879-80, Soft-ground etching, drypoint, aquatint, etching, 27.0×23.7cm, Yokohama Museum of Art

下村観山《魔障図》の変遷

日比野 民蓉

はじめに

「魔障」は魔の障害、仏道修行のさまたげをするもの^[1]を意味し、下村観山の描いた《魔障図》(図1)には、一字の堂の中で対峙する怪仏^[2]と僧侶、その周辺を徘徊する異形の魔物があらわされる。横長の画面に墨とわずかな金泥、および胡粉を用いて描かれた白描画で、画家として円熟期に入った満37歳の観山が古画研究の成果と独創を融合し、他の追従を許さない筆格を遺憾なく披露した作品といえる。1910(明治43)年の第4回文展に出品されたのち、ほどなくして横浜の実業家原三溪の有するところとなり^[3]、1948(昭和23)年の三溪旧蔵品一括購入によって、現在東京国立博物館が所蔵する^[4]。

この《魔障図》には、これまで複数の下図、試作、画稿が確認されており、線に対して殊に注意を払う観山が、本画へ至るまでに幾度も描き直しを行ったというエピソード^[5]とともに、一部が展覧会や画集で紹介されてきた。また、椎野晃史氏による「下村観山筆『魔障図』をめぐる考察—近代白描画試論—」(『美術史』178冊、2015年)では、下図類を含めた体系的な作品研究がなされており、言うまでもなく本稿もこれら先行研究の成果の延長線上に位置するものである。

横浜美術館では、観山の長兄清時に師事し、その娘婿となった能面師入江美法の家系から2度の資料寄贈を受けているが、《魔障図》に関係するものとして、2011年度に画稿1点(図18)、2018年度に大下図1点(PL2)を受贈した。(2011年度を受贈については、本誌掲載の内山淳子による別稿に詳しい)。本稿では、既出の下図、試作、画稿に、ここで初めて論じる2018年度当館受贈の大下図と、今回、調査の過程で見つかった個人蔵の部分下図1点の計2点を加え、観山が本画を描くまでにどのような試行錯誤を経たのか、《魔障図》完成までの作画過程をあらためて整理、分析する。これによって新出資料2点の位置付けを明確にするとともに、初期の下図から本画の間に変化した図様について、いくばくかの検討を加えたい。



図1 下村観山《魔障図》1910(明治43)年、紙本墨画金彩、1幅、63.6×172.7cm、東京国立博物館蔵

1. 本画と下図類の比較検討

まずは《魔障図》本画について、共通理解のため全体を見ておこう。

画面を大きく占めるのは古びた一字の堂である。その中には如来の姿に化けた魔物と、相對する僧侶がひとり座している。怪仏の後方、障子の奥からは三目の異形が縁の女をのぞき、女は堂の中の僧侶以外、この中で唯一人間の姿をとるが、室内の怪仏と同様獣のような鋭い爪とごつごつとした足裏をさらし、やはり尋常ならざる者の擬態であることが見てとれる。女の右横には魚があり、僧侶の脇には金泥で塗られた水瓶が置かれる。屋根からも逆さにのぞき見る禪姿の異形、縁の外には室内の怪仏を仰ぎ見る袈裟を身につけた者や、堂内の様子に耳をそばだてている立烏帽子に扇を持つ者、建物向かって右手には柱や窓辺にぶら下がる異形もおり、それぞれに興味津々で堂に群がる。そこへ、画面右から輿に乗った高僧のいでたちの異形が、力者たちに担がれて堂へ向かう。輿の後方には楽器を奏でる者も描かれ、この一群を盛り立てるかのようである。このように、描かれた異形たちは総じて躍動的かつ戯画的で、堂内で静かに座す僧侶と好対照を成し、怪しげながらも諧謔に富んでいる。

そして、垣の前に生い茂るススキや、画面の端から伸びる松の枝、輿の手前に描かれた土坡と、杉とみえる若木、散り始めた楓などの自然描写があり、画面左の異形が揺する木の奥には杯の置かれた闍伽棚が配される。地面には火の玉のような不思議なかたちが画面中央から左に向かって走り、堂を囲む針葉樹の間から細く出る月は、場面が夜の情景であることを示している。さらに、ススキや楓といった植物と、秋の季語である有明の月^[6]から、季節の設定は秋と読み取れる。

筆には潤渴や抑揚を持たせ、墨の濃淡にも幅広い諧調があるが、すべてがひとつの画面の中で見事な調和を成している点に、観山の画技の確かさを見てとることができよう。もっとも濃い墨は下方にのみ断続的な連なりとして使用することで、画面を引き締め、安定感を与えると同時に、視線を横方向へ誘導する効果をもたらしている。また、怪仏の衣文や白毫、水瓶をはじめ、闍伽杯、火の玉、小輿の金具などには金彩を、魔物の白目や爪、歯には胡粉を差し、墨一色の世界に調子をつけながら、世俗と区別される領域や別世界の存在を際立たせるかのようである。

さて、本画について確認できたところで、ここからは現在把握できる下図、試作、画稿に話を移す。管見の限り、関連する下図、試作、画稿は計6件、うち本画と全体の構成を共有する大下図／試作が3件、部分的な下図／画稿が3件である。はじめに大下図／試作、続いて部分下図／画稿の順に見ることとする。各図の基本情報をまとめた一覧表(p.29)は、本論とあわせ適宜参照されたい。なお、本稿では便宜的に、本画として採用されず未定稿に終わった本画に準ずる図を試作と称し、本画あるいは試作の下敷きとして描かれたものを下図と呼ぶ^[7]。そのうち、本画、試作の構図全体が描かれたものを大下図、一部の構図に限定されたものを部分下図として区別する。また、試作や下図にも該当しない検討用の図を画稿とした。

① 《魔障下図》1910（明治43）年頃、紙本墨画金彩、1巻、65.4×172.0cm、永青文庫蔵（PL.1）

一見してわかるように、全体の構図、画面の大部分を占める堂の構造、異形の図様や植物の配置など、ほとんどの要素は完成された本画と変わらない。しかしながら、本画では中央に如来の姿をした怪仏が描かれるのに対し、本図ではその部分が本画とはまったく異なる三目四臂の魔物となっている。対する僧侶は、静かに目を閉じて座す姿は本画と共通するものの、胸の前で合掌する。また、魔物の目と胸の前の月輪から放たれる光線、月輪の中の蓮台、そして水瓶に金泥が施され、水瓶の位置も本画では僧侶の脇に置かれていたものが、ここでは閻伽棚の方向へと画面左にずれて配される。本画で怪仏が視線を落とす緑の魚はなく、障子越しに女をのぞく三目の異形がいた場所には2匹の鼠が見えるが、長押の上を這う鼠はいない。（図2、3）

本図は紙本に墨で描かれ、さらに紙片を上貼りし、部分的に修正を加えて試行錯誤する箇所が目立つが、堂の外観や植物には修正の跡がないため、水瓶から僧侶までの画面中央部分と、周辺の異形に苦慮していることがうかがえる。細川護立の旧蔵品であり、1931（昭和6）年に東京府美術館で開催された観山の遺作展では、三溪出品の本画とあわせて、護立蔵として陳列された^[8]。



図2 東博本画（部分）



図3 永青文庫本（部分）

② 《白描 魔障図》 1910 (明治43) 年頃、絹本墨画、1面、67.2×164.6cm、和歌山県立近代美術館蔵 (図4)

永青文庫本と同じく中央に魔物が描かれており、水瓶の位置も女の左側である。しかし、障子の部分に注目すると、永青文庫本で描かれた2匹の鼠と重複して本画に見られる三目の異形が登場しており、加えて長押の上を這う鼠も現れている (図5)。また、非常にうっすらとではあるが、女の左脇に上描きされた魚を見とることができる (図6)。このように本図は永青文庫本に比して本画に近い要素をもつため、順序として永青文庫本が先行し、本図はそれより後に描かれたものと位置付けられる。



図4 和歌山近美本

また、現在確認できる下図、試作、画稿の中では、唯一支持体が絹本であることも特筆されよう。現在は額装されているが、額裏に観山の三男英時の筆で「明治四十三年文部省第四回美術展覧会出品画 白描魔障圖 第一回試作 昭和甲申一月英時記」と認められた札が貼付されている。「第一回」とあるものの、この款記が「試作」とする点に注意すれば、永青文庫本が和歌山近美本に先立つ「下図」であったことと何ら矛盾しない。つまり支持体が絹本であることから見ても本図がこの後に描かれる本画の下敷きのための図 (下図) として用意されたとは考えにくく、背景の樹木がないことから、中断された試作と捉えるのが妥当である。



図5 和歌山近美本 (部分)

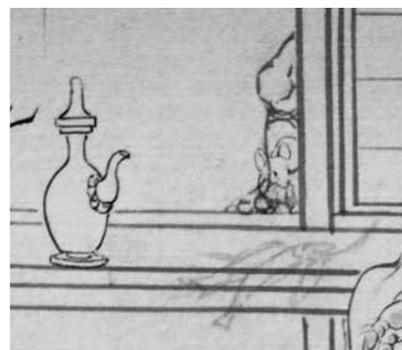


図6 和歌山近美本 (部分)

③ 《魔障（下図）》1910（明治43）年頃、紙本墨画、未表装、65.5×186.0cm、横浜美術館蔵（PL.2）

本図では僧と対面する魔物は消え、怪仏が現れる（図7）。水瓶は本画と同じく僧侶の脇に描かれるが、永青文庫本と和歌山近美本に見られる位置にも残り、画中に水瓶がふたつ見える。障子越しの三目の異形は相変わらず2匹の鼠と重なったままであり（図8）、背景の樹木も省略されているのは、本図の基本的図様が和歌山近美本を下図として写されたとみるべきか。幹や枝の一部を、堂や異形よりもやや濃い墨で描き、随所に永青文庫本のような薄墨で塗ったニュアンスをつけず、あくまで線描だけであらわす点も、和歌山近美本と同じである。

しかしながら、縁の魚は女の右手に移動し、和歌山近美本より明らかにはっきりと描き出されている（図9）。このような細部とあわせ、本画と共通する怪仏の登場という大きな変化から、本図は現在確認できる大下図／試作のうち、永青文庫本、和歌山近美本に続く、本画にもっとも近い段階のものであることが明らかである。



図7 横美本大下図（部分）



図8 横美本大下図（部分）



図9 横美本大下図（部分）

ここから3件は大下図／試作以外の、部分的な下図／画稿について述べる。

④ 《魔障 部分下図》1910（明治43）年頃、紙本墨画、1幅、19.0×10.3cm、個人蔵

本図は今回、調査の過程で和歌山県立近代美術館からご教示いただき、ご所蔵者の理解を得て実見したもので、永青文庫本、和歌山近美本と共通する中央の魔物部分のみを描く。永青文庫本、和歌山近美本と並べて比較すると、本図と和歌山近美本の線描は、特に頬や首筋などに起筆の打ち込みがしっかりと見え、二筆で線を引く箇所が増えている。永青文庫本の単純な線描きから本画へ向けた骨描きへと、本図および和歌山近美本の段階で、線描が変化しているといえるだろう。（図10、11、12）

さらに、本図と和歌山近美本を重ね合わせると、それぞれの線描はほぼ完全に一致する（図13）。また、和歌山近美本では魔物の座具がなぜか右端のみ半端に描かれているが、途絶えた位置は座具が省略された本図の支持体の右端と合う。よって、本図は絹本である和歌山近美本を描く際、下敷きにされた部分下図と考えられ、永青文庫本と和歌山近美本の中間に位置付けられる。



図10 永青文庫本（部分）



図11 個人本

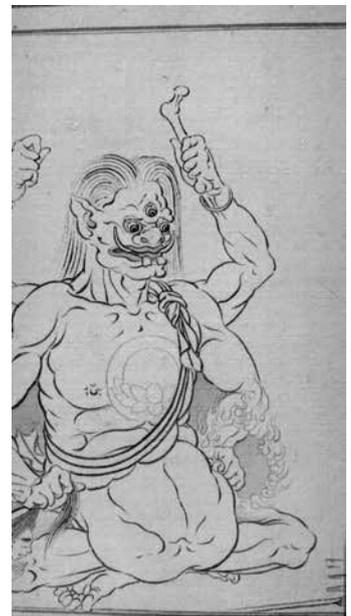


図12 和歌山近美本（部分）

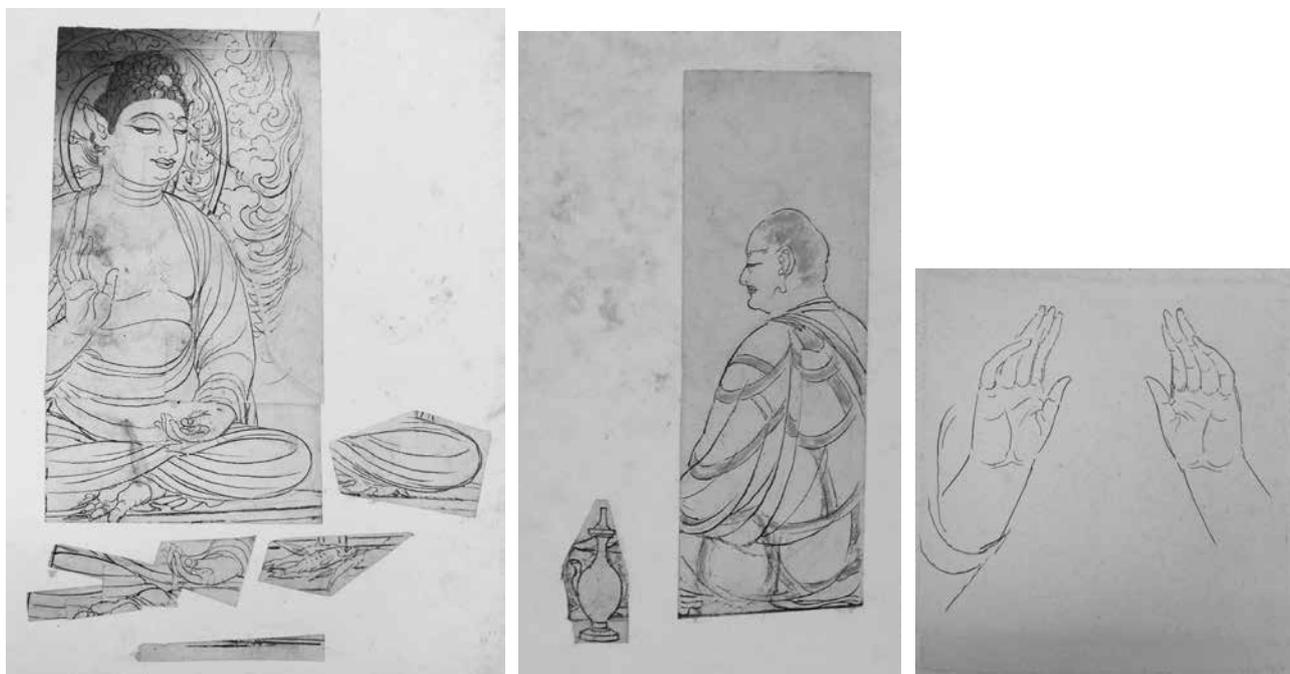
⑤ 《魔障下絵 (1) (2) (3)》1910（明治43）年頃、紙本墨画、3枚、神奈川県立近代美術館蔵（図14）

3枚の色紙にそれぞれ紙片が貼り込まれたもので、(1)には本画と同じ怪仏と縁の魚、(2)には僧侶と水瓶、(3)には印相のような両手が見える。怪仏が登場しており、かつ僧侶の着衣と重なって描かれた水瓶は本画の位置へと動く用意がなされているため、永青文庫本、和歌山近美本より後のものであることは間違いない。怪仏の部分と横美本大下図、本画と比較すると、結跏趺坐をくずした手前の足の踵が本画と横美本大下図では衣に包まれながらもそのかたちを浮かび上がらせているのに対して、(1)の大きな紙片では衣に完全に覆われて見えず、本画と横美本大下図に比べて、(1)は肉髻がやや高く盛り上がっている。また、(2)の僧侶は一旦水瓶をとまわずに描かれ、おそらくはその上から小さな紙片の水瓶が上貼りされていたと考え、この神奈川県立近代美術館蔵は横美本大下図よりも前段階に位置するものとなる（図15、16、17）。



図13 個人本と和歌山近美本のレイヤー加工図

なお、(3)の両手は他の下図、試作、画稿および本画のいずれとも図様が共通しないことから、《魔障図》と関係するものかどうか判断しがたい。他に比べて法量も大きく、部分図として本画のどこにもあてはまらないことに加え、支持体の状態も(1)(2)に比べてしみやヤケなどがほとんどない。そのため、本稿では考察の対象外とせざるを得ない。



(1) 23.3×17.0cm

(2) 14.5×7.5cm

(3) 19.5×18.0cm

図14 神奈川近美本

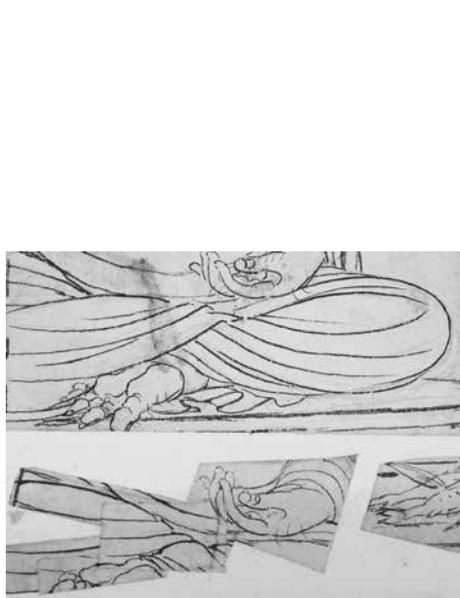


図15 神奈川近美本 (部分)



図16 横美本大下図 (部分)



図17 東博本画 (部分)

⑥ 《魔障（画稿）》1910（明治43）年頃、紙本墨画、1面、64.6×74.5cm、横浜美術館蔵（図18）

永青文庫本から本画にいたるまで一貫して変化のない画面右、約3分の1程度の部分を描いている。横美本大下図と同じく、おおよそ半紙大（27.0×38.0cm）の薄く漉かれた紙を4枚（2段2列）、その上に同じ紙を横方向に2分割したものを2枚（1段2列）継いで支持体としている（計3段2列）。このような支持体の共通性から、横美本大下図と同時期に制作された可能性も考えられるが、描かれた図様は永青文庫本から本画まで変化しないため、どの段階の画稿であるか、にわかに断じることができない。いずれにしても堂の建築部分が省略され、輿の一群を中心に異形たちの描写のみを検討しているため、下図ではなく画稿といえるだろう。

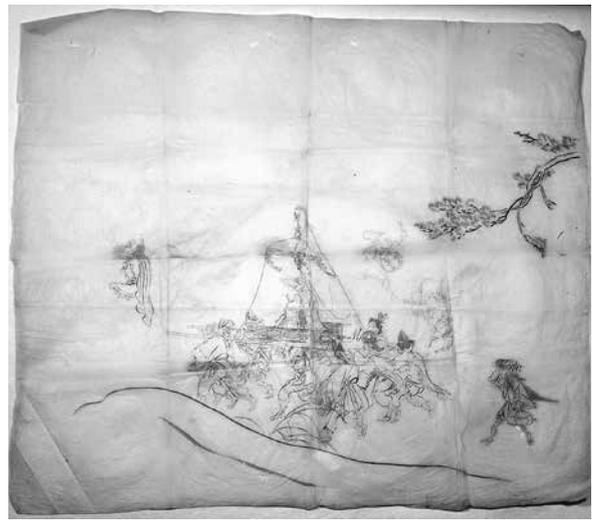


図18 横美本画稿

以上が管見の限り把握することのできた下図、試作、画稿の概要と位置付けである。

なお、現在所在不明ではあるものの、画集に図版が紹介されるものとして《魔障画稿》（図19）がある。禅定する釈尊のまわりに2匹の魔物がまとわりつくが、釈尊は結跏趺坐して左手で着衣の端をとり、右手の指は地に触れる降魔印を結ぶ。これは明らかに、釈尊が悟りを完成させようとして菩提樹の下に座っていた時、種々の魔物が誘惑したり強迫したりして悟りの妨害をしたが、釈尊はそれらの妨害をすべて退けた、という降魔成道の仏伝をもとにした図である。

椎野氏は本稿の冒頭に挙げた論考の中で、この画集掲載本と、斎藤隆三が記録した岡倉天心についての観山の回想から、永青文庫本の前に伝統的な降魔図の構想があった可能性を指摘する。斎藤隆三による観山の回想をここでも引いておこう。



図19
《魔障画稿》1910（明治43）年頃、紙本墨画、1幅、32.4×17.5cm
※キャプション情報はすべて図版掲載画集に拠る

[筆者補記：岡倉天心は] 文展第三回（ママ）の「魔障」も描き始めはご覧になったのですが、アメリカへ参られましたので描き上りは見られず、展覧会でも見ず、後に横浜の原サンの所有になり、表装をされてから、私と一緒に原サンで見ましたのです。その時にアノ魔に十二支をあしらったのは面白い。アンナ事をよく知って居たと褒められました。然しそれは私としては殆ど偶然の功名であったのです。（観山氏談）^[9]

つまり、岡倉天心の見た「描き始め」には、現状もっとも初期段階に位置付けられる永青文庫本ですで見られる十二支の面貌を持った異形はいなかったと推測され、画集掲載本の画稿とあわせて考えるならば、永青文庫本の前に観山は降魔図を構想していた可能性がある、という指摘である。

岡倉天心は《魔障図》が描かれた1910（明治43）年の9月14日にボストンへ向けて出発し、翌1911（明治44）年8月28日に帰国しているので、1910（明治43）年10月14日から11月23日にかけて開催された文展の前後に日本を不在にしていたことは事実である^[10]。しかしながら、この画集掲載本は現在確認できるどの下図、試作、画稿とも図様に大きな隔たりがあり、魔障図の画稿であったという根拠も不明確である。そのため、《魔障図》の初期段階に降魔印を結ぶ典型的な降魔図が想定されていたかどうか、筆者には判断できる材料が整わない。

ただし、椎野氏も指摘するように、観山は《魔障図》の制作に先立つ1899（明治32）年に高山林次郎の著書『世界歴史譚 第壹編 釋迦』（博文館、1899年）の挿絵を担当し、第十章「成道」の中で、菩提樹の下に座して降魔印を結ぶ場面を描いている（図20）。また、神奈川県立歴史博物館が所蔵する観山の《画稿貼込帳》には、降魔印を結ぶインドの仏像の鉛筆スケッチが残され（図21）、同館所蔵の《スクラップブック》にはやはり降魔印の仏像の写真が貼り込まれている（図22）^[11]。以上のことから、現段階で確実にいえることは、観山は伝統的な降魔図、降魔印を仏伝の内容とあわせて正確に理解していたものの、《魔障図》を描く際には、それを採用しなかったということである。

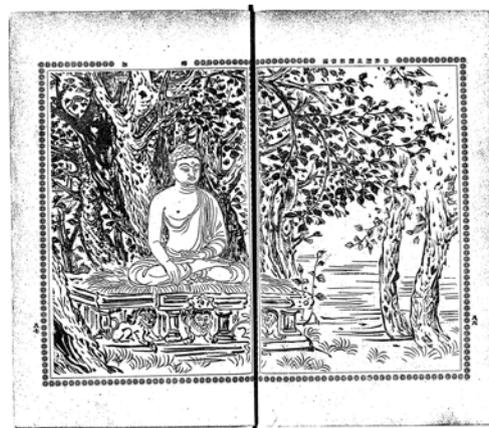


図20
下村観山挿絵、高山林次郎著『世界歴史譚 第壹編 釋迦』（博文館、1899年）中の「成道」挿絵



図21
《画稿貼込帳》収録スケッチ「古印度阿育王造像釋迦三尊石像」神奈川県立歴史博物館蔵



図22
《スクラップブック》収録の仏像写真（部分）神奈川県立歴史博物館蔵

2. 主題とイメージの成り立ち

それでは、《魔障図》の構想はどのようにして生まれたのだろうか。本作の着想源について、椎野氏は《鳥獣人物戯画》と《弘法大師行状絵》のふたつを挙げており、筆者もこれを支持する。以下、しばらく椎野氏の論を補足するかたちで絵解きしてみよう。

観山の《魔障図》は第4回文展で発表された当時から、その戯画的要素が《鳥獣人物戯画》を想起させるという評が見え^[12]、後年の作品解説でもしばしば引き合いに出される^[13]。《鳥獣人物戯画》は1900（明治33）年の『國華』第133号等に図版が掲載されるのみならず、《魔障図》発表の2年前には東京帝室博物館で展覧されており^[14]、批評文でも注釈なしに言及されるほど、当時から知られた古絵巻であった。諧謔味にあふれる白描画というだけでなく、僧侶と怪仏が対面するという構図は、甲巻において猿僧が蛙を供養する法会の場面（図23）をすぐさま想起させる。《鳥獣人物戯画》の方は僧侶も人間ではないという違いはあるが、対峙する二者を斜め横から捉えた構図や、一般的な施無畏印であれ、蛙仏と《魔障図》の怪仏がまったく同じ印相を結ぶことも、ふたつの作品が無関係ではないことを類推させる。

そして、「魔障」という主題の着想源には、弘法大師空海の事蹟を絵画化した絵巻の存在が指摘される。これについては、真鍋俊照氏が《魔障図》の解説において、密教の結界作法と本作を結びつけたことから^[15]、椎野氏が東寺所蔵《弘法大師行状絵》の特定場面との類似性を考察し、「魔障」という主題のおおもとを明らかにされた。

弘法大師の伝記絵には多数の作例があるが、そのうち絵巻の系統は5つに分類されており、第4系統に属する東寺本は5系統の中で最も宗教的に整備された大師伝絵巻とされる^[16]。《鳥獣人物戯画》と同じく、この東寺本も、古社寺保存法施行から間もない1899（明治32）年にいわゆる「旧国宝」指定を受けたもので^[17]、全12巻から成る絵巻の巻2第4段「金剛定額」（図24）は、空海が寺に集まる魔物を退治した場面を描く。以下、その詞書である。



図23 《鳥獣人物戯画 甲巻》（部分）平安～鎌倉時代、梅尾山高山寺蔵



図24 《弘法大師行状絵》巻2第4段「金剛定額」（部分）、南北朝時代、東寺蔵

室戸の岬の傍らに、三十有余町を去りて勝地あり。大師、運臥の便りにつきて草履の通いを為し、常にこの砌に住み給いし時、宿願を果たさんが為に、一つの伽藍を建てられ、額を金剛定寺と名づけ給えり。此の所に魔縁競い発りて、種々に障難を為しけり。大師、則ち、結界し給いて、悪魔と様々御問答あり。「我、ここに在らん限りは、汝、この砌に臨むべからず」と仰せられて、大なる楠木の洞に御形代を作り給いしかば、その後永く、魔類競うことなかりき。(後略)^[18]

画中には、古びた堂の中に座す大師と、中を覗き見たり、縁の側に座り込んで大師の話に傾聴する魔があり、僧衣を着た者や笛を吹く者、右手には小輿の一群、色付いた楓の葉が見え、主題とともに《魔障図》の基本的な画面構成、季節の設定が一致する。

また、《魔障図》に見られる地を這う火の玉のようなかたちは、巻4第2段「修円護法」(図25)で、大師の名望を妬んで伝法を盗もうとする修円とその弟子護法を、結界と火炎で退けた、という場面の描写から、結界に伴う描写であると理解される。《魔障図》において、結界の火炎があらわれているにもかかわらず、魔物が群がっているというのは、一見結界が機能していないというようにも見えるが、これはこれから僧侶が魔を退けるといふ異時同図表現と考えれば矛盾はない。

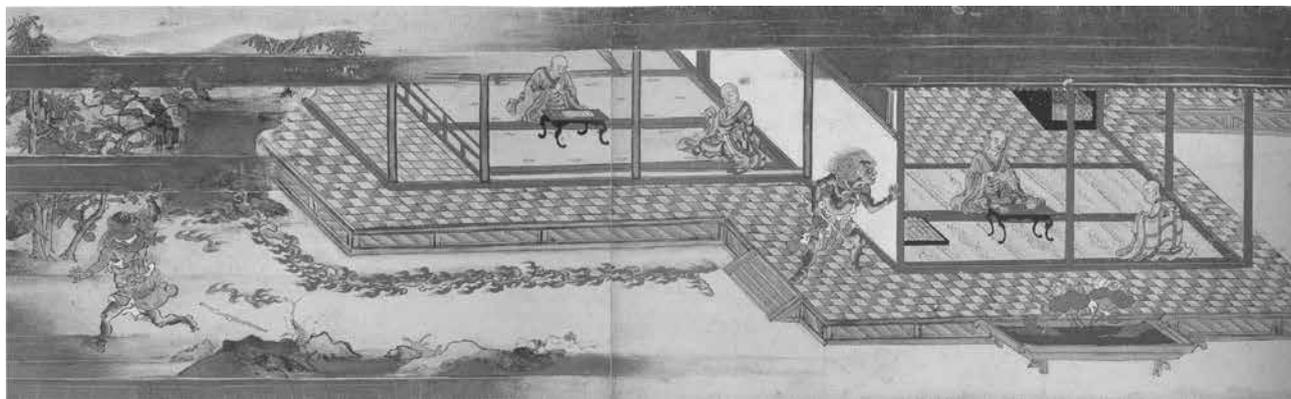


図25 《弘法大師行状絵》巻4第2段「修円護法」、南北朝時代、東寺蔵

さらに加えるならば、《魔障図》に描かれた輿の一群は、巻11第1段「東寺灌頂」(図26)で、実恵が灌頂院へ向かう輿の描写と類似する。左右にのみ高欄があり、墨一色に細かく金泥をあしらった小輿や、四隅に飾りのついた蓋、輿に乗る襟の高い法衣を着た僧侶、巾子のある冠と杵を身につけた従者が手前に2人、輿に1人侍る配置などの細部も共通性が高い。この「東寺灌頂」は、東寺の立場を強調するため、同種絵巻の中でも東寺で編纂された際に独自に加えられた部分であり、輿の描写が当該部分を参照しているとするれば、少なくとも観山は東寺本か同本をもとにした第4系統の写本、あるいは版本を参考にした可能性が高いといえる。

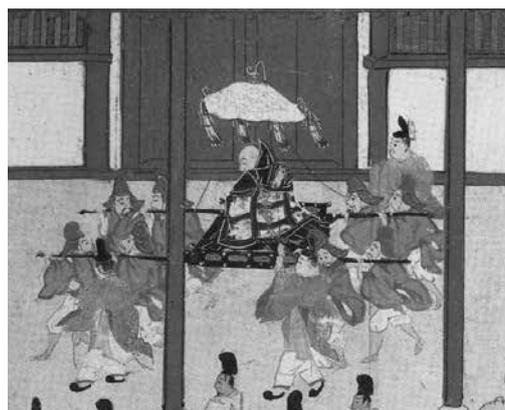


図26 《弘法大師行状絵》巻11第1段「東寺灌頂」(部分)、南北朝時代、東寺蔵

なお、真鍋氏は《弘法大師行状絵》の巻2について、絵伝の中でも大師の修業時代を描いた点で他の巻に比べて史実の空白部分をいかに図解化するかという困難があり、魔障を退ける「金剛定額」などは、大師信仰を喚起するためにも、釈尊の降魔成道の一部を投影して弘法大師の偉大さを釈尊と同じ次元の表現形式であらわしていると指摘する^[19]。そして《魔障図》の縁に腰掛ける女について、「釈尊が成道される時、魔

王淡旬（ママ）が四女を遣わして悩ませたという伝承をダブらせて魔障を擬人化している一面も考えられる。]^[20]と解釈する。先に言及した高山林次郎『世界歴史譚 第壹編 釋迦』でも、魔王が釈尊のもとに三女を送り込んで誘惑したくだりが書かれており、観山も当然このエピソードを承知していたとすると、《魔障図》に登場する縁の女がここから生まれている可能性も十分あるだろう。また、番外曲ではあるものの、観世長俊の謡曲『降魔』は、魔王自身が美女に化けて釈尊の悟りを妨害するというもので^[21]、能楽師の家系に生まれ謡曲に通じていた観山であれば、こちらを参照している可能性もある。

以上の通り、《魔障図》は主題と画面の基本構造を弘法大師の伝記絵巻に取材し、そこには見られない僧侶と怪仏の対面という中心部、白描という表現技法、そして画面全体の諧謔性を《鳥獣人物戯画》に拠っていると考えられる。

なお、観山の古画研究がいかに豊富であったかは、ここでいちいち検証するまでもない。これまでも観山を語る際には、その古画研究が常に念頭に置かれてきたように、古画や古美術参照の膨大な蓄積を抜きにして、観山の画業を語ることはできないのである。観山は東京美術学校在学中より岡倉天心が主導した帝国博物館の彫刻および古画の模写、模造事業に参加し、卒業後の1896（明治29）年には現在国宝に指定される高野山の《阿弥陀聖衆来迎図》を同窓の溝口宗文、本多天城とともに模写するなど、天心肝いりの事業で古画を徹底的に学んだほか^[22]、自身も古美術を蒐集して日常的にそれを参照していた^[23]。

そして、その豊かなアーカイヴから適当と考えるものを引き出し、独自の創造を加えて自身の作を完成させるという方法は、いわば観山の常套手段であった。「何か古画に根拠を求めてそれに新しみを加えて、自分の画を作る、そしてそこに面白味を出すことに長じて居る。』^[24]という菱田春草の言は、観山の制作手法の分析としてやはり的確であり、《魔障図》の着想源に《鳥獣人物戯画》や《弘法大師行状絵》といった古画があったことは、観山の画業を俯瞰すればいたって自然なことといえる。

その上で、《魔障図》が描かれた1910（明治43）年は、観山が《大原御幸》の完成に逡巡していた時期と重なることも、見ておく必要があるだろう。《大原御幸》は観山が《魔障図》を描く2年前の1908（明治41）年にはじめて発表した絵巻で、『平家物語』を原典とする謡曲「大原御幸」に取材している。壇ノ浦で果てた平家一門の菩提を弔うため出家し、寂光院に通世していた建礼門院のもとを、後白河法皇が訪れるという内容で、全6段の絵巻として構想されたが、1908（明治41）年の第1回国画玉成会展には第4段と第6段が間に合わず、《魔障図》制作と同年の1910（明治43）年の2月に、二葉会展に完成作として再出品された。この作品は三溪が買い上げたのであるが、二葉会展の後、染筆料が支払われてからも、観山が手元に置いて手を加えていたことが、1912（大正元）年に天心から観山へ送られた手紙^[25]によってうかがえる。つまり、《魔障図》は観山が《大原御幸》に未だ逡巡していた只中に描かれた作品である。

《魔障図》と《大原御幸》第5段の画面が類似することは先行研究においてすでに言及されているものの、あくまで《魔障図》の横長の画面が絵巻物の断簡を想起させ、遠近法を用いた建物の描写と画面全体が《大原御幸》に比較してより巧みになっているという指摘に留まる^[26]。だが、《魔障図》の画面右から左へ、輿の一群、堂中での二者の対面、空に浮かぶ月、と展開される一連の流れは、《大原御幸》における後白河法皇の道のり、つまり第3段で輿に乗って寂光院へと向かい、第5段で建礼門院と対面し、第6段で有明の月とともに還御、という流れとまったく同じである（図27）。

なぜ観山はあえてこのように《大原御幸》の流れを《魔障図》へと転用させたと感じさせるほど、近しい構図を選択したのだろうか。《弘法大師行状絵》の「金剛定額」は、同種絵巻では「天狗問答」とも標題され、東寺本の魔にも両腕に羽をもつ典型的な天狗が描かれており、空海は「問答」することで天狗たちを退ける。そして、後白河法皇は頼朝から「日本国第一之大天狗」と非難された人物として有名であり、延慶本『平家物

語』や『源平盛衰記』には、後白河法皇が住吉大明神と交わした、いわゆる「天狗問答」が登場する。しかも、『比良山古人霊託』では後白河法皇は成仏するのではなく、天狗道つまり魔道に堕ちたとされるほど、天狗と結びつきの強い人物である^[27]。ここから、観山が魔と後白河法皇の繋がりを連想したと考えるのは穿ちすぎだろうか。

観山が『比良山古人霊託』まで知っていたかどうかは不明だが、少なくとも《大原御幸》を描くにあたっては謡曲の詞章のみならず原典の『平家物語』まで参照していた可能性が高く^[28]、さらに《魔障図》を描いた年の前半には、三重県津市の小津与右衛門の依頼により、天心とともに『源平



第3段



第5段



第6段 (1910/明治43年)

図27

下村観山《大原御幸》(部分) 1908 (明治41) 年、絹本著色、1巻、東京国立近代美術館蔵

盛衰記』の長尺絵巻制作を計画している。これは草案のみで実現しなかったものの、原典の内容をほとんど網羅的に挙げた第一草案からは、観山がいかにかの古典の内容を熟知していたかが明確である^[29]。

延慶本『平家物語』の「天狗問答」では、天狗は人類か畜類かという後白河法皇の問いに対して、いささか通力を得た人間であり、無道心で驕慢甚だしい者が仏法者であるが故に地獄には堕ちず、天狗道に堕ちて魔になると住吉大明神が答え、以下のように天狗の詳細を説く。

尼、法師ノ僑慢ハ、天狗ニナリタル形モ、尼天狗、法師天狗ニテ侍也。ツラハ狗ニ似タレドモ、頭ハ尼、法師也。左右ノ手ニ羽ハヲ (生) イタレドモ、身ニハ衣ニ似タル物ヲキ (着) テ、肩ニハ袈裟ニ似タル物ヲ懸タリ。男ノ僑慢、天狗ト成リヌレバ、ツラ (面) コソ狗ニ似タレドモ、頭ニハ烏帽子、冠ヲキ (着) タリ。二ノ手ニハ羽ヲ (生) イタレドモ、身ニハ水干袴、直垂、狩衣ナドニ似タル物ヲキ (着) タリ。^[30]

あたかも、『弘法大師行状絵』「金剛定額」(天狗問答) と《魔障図》に共通する僧衣や人間の装束を着た魔物の表現を説明するかのようである。あくまで推測の域を出ない論ではあるが、『鳥獣人物戯画』丙巻は破壊僧たちの生活態度に対する諷刺とも理解されるもので、仏法を妨げる魔という存在を戯画的に描く際、観山があえて『鳥獣人物戯画』を想起させる白描戯画という方法を選んだことは、『平家物語』の「天狗問答」における魔の描写、『弘法大師行状絵』「金剛定額」(天狗問答) における天狗の魔障と、連関関係にあるように思われるのである。

3. 図様の変遷にみる意味内容の変化

ここまで見たように、《魔障図》構成のおおもとに《鳥獣人物戯画》、《弘法大師行状絵》、《大原御幸》などがあったとして、それらにまったく関連付けることができないのが、永青文庫本、個人本、和歌山近美本に見られる三目四臂の魔物である。そもそもこれは、魔物なのか、尊格なのか。同一性に欠く姿をしているところがいかにも興味深い。

細野正信氏は、これを「三目四臂で人骨をかざす腹のふくれた魔物」とし、本画に至って棄却された理由を「信仰の意味に逆作用するとしてしりぞけられたのであろう。」^[31]と推測している。いたって短い解説文中での言及であり、「信仰の意味に逆作用する」と判断するところの意味は詳しく説明されないが、おそらくは向かい合う僧侶が合掌することに注目して、魔物に対して手を合わせているというのでは信仰に反する、と考えられたのではないかと推察する。一方、椎野氏は、三目四臂で手に拝む人頭を持つ姿が大黒天の図像を想起させることから、これが魔物ではなく尊像であるとし、「和歌山本の段階では、大黒天を思わせる三目四臂の尊像に対して行を続けているが、本画においては礼拝すべき対象を失い、禪定へ入るために瞑想する姿へと移行したのであろう。」^[32]と考察する。

しかしながら、両者の説では三目四臂の魔物／尊像が描かれていた下図や試作の段階において、「仏道修行の妨げをするもの（魔障）を退ける」という作品の主題はうまく成立しない。まず、魔物に対して合掌することが信仰に反すると考える細野説では、合掌する僧は対峙するものが魔であることを見抜けていないということになり、そうなればこれを退けることは到底不可能であるので、仏法の力が完全に魔障に敗北している。これはたしかに「信仰の意味に逆作用する」が、それは試作段階から本画に至る間に、作品の意味内容が完全に逆転したことになり、さすがに考えにくいことではないだろうか。細野説を取れば結界を意味する火炎は完全に効力がないことになり、異時同図表現ではないという解釈になるが、この火炎は怪仏が登場する本画まで引き継がれるため、やはりねじれが生じる。

本稿の1で見たように、この図様は下図、試作の段階で棄却されたとはいえ、現在残る資料だけでも3回は描かれている。また、永青文庫本下図から個人本部分下図を起こした段階で、本画へ向けた骨描きへと線描が変化していること、そして和歌山近美本が絹本であることを考えれば、観山はおそらく一度ここで本描きの用意をしていたと考えられ、ほとんど完成に近い構想を練り上げていた。それは、現在確認される下図類から本画までの間に、大きく変化する部分が生じたことのみであること、その他の修正はほとんどすべてこの部分が怪仏になったことにもなう変更であることから明らかである。つまり、永青文庫本の段階ですでに全体像が確定していることから、細野説のように、仏法が魔に敗北を喫するという絵から、仏法が魔を退ける（あるいは拮抗関係を保つ）絵へと主題が逆転したという読みは、観山が三目四臂の登場する初期段階で正反対の構想を持っていたということになり、なかなか無理がある。

また、三目四臂の「尊像」であるとする椎野説では、餓鬼を思わせる垂れた腹や、人骨を掲げるといった、通常尊像とは対極に位置するような要素を組み込んだ意図が説明できない。垂腹で骨をかざすのでは尊像まで魔に侵されているようであり、さらにこれに対して合掌するのでは、細野説と同じく仏法は魔に屈してしまうことになる。

ここで、あらためて三目四臂のいかにもめずらしい図様に注目してみよう。まずはやはり大きく下に垂れた腹が目につく^[33]。掲げた骨や横に大きく裂けた口、そこから鋭く生える牙と口から飛び出した下顎の歯のようなものは、長く垂れた髪や眼球が飛び出んばかりの目つきとあいまって、山姥のように人を食らう存在をも連想させる。また、鋭く尖った耳、上に向いた鼻孔は荒々しい獣のような印象を与え、全体的に禍々し

い雰囲気を漂わせている。一方で、一段高い座具に足を組んだような座り方、左右対称の四臂という点は、尊像の形式を踏襲する。また、下方には人頭を持ち、一方の手には火焰を廻らせ、悪を懲らしめるような力を感じさせる。そして、胸前には蓮台と月輪（円相）があり、永青文庫本ではここから光明のような光が伸びているのである。このように、この三目四臂の存在は相反する要素を合体させたキメラ的な図様として描かれており、その性格も完全な魔物か尊格ではなく、複合的なものと考えるのがもっとも素直な解釈ではないだろうか。

その上で、対峙する僧が何に対して合掌しているかといえば、それは衆生（生きとし生けるもの）の心が本性上まろやかで、そこには仏性が備わっているということの意味する月輪（円相）に対してであり、そうなればこの複合的な三目四臂の何者かは、ただ退けるべき存在ではなく、むしろ正しい仏法の道へと導くべき対象であると解釈される。釈尊の降魔成道の伝説には細かい部分で異同があるが、中には誘惑する魔を改心に導くというものもあり、そもそも当初は仏法の道になかった者を教え導くというのは、宗教的にも聖者の行いとして至極まっとうである。また、「仏道を妨げる魔を退ける」という意味でも、この三目四臂の存在が完全体ではなく、「魔」的な要素を取り除かねばならない図様として描かれているため、作品の主題と矛盾しない。

胸前に月輪を抱くという図様は、功德を視覚化したものとして、《阿字義》（藤田美術館蔵）に登場する人物の描写などにも、月輪の中に阿字を乗せた蓮台を描くというものがある。一方で、蓮台の上の円相という図様は、観山自身の描いた《大原御幸下図》（永青文庫蔵）の見返しに登場しており、円相に包まれた蟠竜が蓮台に乗るというモチーフは、壇ノ浦で入水した安徳天皇がおおす竜宮城を象徴する（挿図28）。前章で述べたように、観山が『平家物語』からの連想で魔障図の構図を《大原御幸》より転用したとすれば、この蓮華座上の円相というモチーフもその一環と捉えることができよう。《大原御幸下図》では、先帝を弔う母、建礼門院の心を暗示するモチーフであった蓮華座上の円相が《魔障図》でも繰り返されたのは、やはり僧侶の対峙する存在に仏性があることをあらわしていると考えられるのではないだろうか。



図28
下村観山《大原御幸下図》
（見返し部分）1908（明治41年）、
紙本着色、永青文庫蔵

ところで、この蓮華座上の蟠竜と円相のモチーフは、《大原御幸》でも最終的に棄却され、絵巻全体の統一をはかるように、《平家納経》を納めた経箱《金銀莊雲竜文銅製経箱》（厳島神社蔵）の蓋表を装飾する金具の意匠をそっくり引用した図様にとって代わられる^[34]。《魔障図》の三目四臂が怪仏に変更された理由も、やはり作品全体の趣向を整えることにあったのだろう。すでに堂のまわりに鳥獣の面貌をもつ戯画的な魔を描いていた観山が、中央に座す三目四臂の異質な性格に納得することができず、周辺を徘徊する魔の最上位として、僧侶と対峙する怪仏を置いたのだと推測される。そして、見る者にすぐさま《鳥獣人物戯画》を想起させる、完全なる戯画として完成させたと考えられるのである。

おわりに

観山は生涯にわたって、小品から大作まで、仏教画題の作品を数多く制作したが、その中には一筋縄では理解の難しい、独創性を発揮した図像が少なからず存在する。残念ながら筆者の浅学では、観山の並々ならぬ古典研究の成果と、そこから生み出された独創を十分に解き明かすことは未だ困難であるが、近代の仏教画題による絵画群のなかで、これら観山の作品がどのように位置付けられるかを体系的に考察することは、まだまだ究明すべき点の多く残されている下村観山という画家を探る上でも、非常に重要であろう。《魔障図》1点からのみ導きだされる情報量の多さにさえ圧倒された筆者としては、これは存外面白い課題になるのではないかと想像している。

また、下図や画稿についても、これまでに紹介されたことのないものが、今後発見されることもあるかもしれない。本稿で取り上げた個人蔵の部分下図は、本画と図様が異なるためか、観山筆とも知られないまま市場に出ていたということである。このような幸運も心の片隅で祈りつつ、観山が作品に込めた豊潤な知とイメージの根源、その意味を、ひとつずつ丁寧に解き明かすことが、観山像をあらたにすることに繋がると信じ、自戒を込めた向後の課題として、ここに記しておく。

本稿の執筆にあたり、実見調査や画像利用をご快諾いただきましたご所蔵者各位に、心より御礼申し上げます。また、仏教図像の解釈については慶應義塾大学林温先生より、支持体や筆線の特徴については東京藝術大学荒井経先生より、大変貴重なご助言をいただきました。末筆となりますが、ここに記して感謝の意を表します。

(横浜美術館学芸員)

【挿図出典】

図1. DNPアートコミュニケーションズ提供 Image: TNM Image Archives

図4. 和歌山県立近代美術館提供

図20. 国立国会図書館デジタルコレクションより転載

図23. 梅尾山高山寺提供

図24~26. 東寺(教王護国寺)の許可を得て『弘法大師行状絵巻の世界—永遠への飛翔—』(東寺宝物館、2000年)より複写、転載

図27. DNPアートコミュニケーションズ提供 Photo: MOMAT/DNPartcom

図28. 永青文庫提供

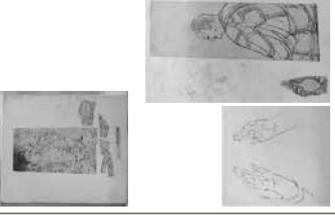
※上記以外はすべて横浜美術館あるいは筆者撮影

- [1] 「魔の障害。または魔すなわち障で、障は魔 (māra) の意識語。仏道修行のさまたげをするもの。」(中村元『佛教語大辞典下巻』東京書籍、1975年)。斎藤隆三『畫題辭典』(博文館、1925年)と金井紫雲『東洋画題綜覧』(芸艸堂、1942年)にも同様の語釈があり、いずれも観山《魔障図》を作例に挙げる。
- [2] 本稿で用いる「怪仏」という言葉は、《魔障図》本画に見られる如来に化けた魔物を示すものとして、座右宝刊行会編『現代日本美術全集 第1巻』(角川書店、1955年)に掲載された隈元謙次郎氏による《魔障図》の解説より借用した。
- [3] 《魔障図》は三溪の『買入覚』には記載がないものの、三つの蔵品目録(『松風閣蔵品書畫彫刻』『松風閣蔵品目録書畫彫刻』『大正十三年春正月 書畫目録 清風居鑑蔵』)には確認できる。この齟齬について三上美和氏は、観山から三溪へ贈呈された作品があった可能性を指摘し、『買入覚』の明治44年の欄に記される「一金千円 下村観山謝儀」が《魔障図》への謝金にあたと考察している。(三上美和「原三溪の美術家援助」『学習院大学人文科学論集』第12号、2003年)。《魔障図》が送付されたことに対する三溪から観山への礼状も存在し、手紙の全文が見える図版は『下村観山展—観山と三溪—』(三溪園保勝会、2006年)に掲載される。また、清水緑「下村観山と原三溪にみる作家と支援者の関係」(藤本實也『原三溪翁伝』三溪園保勝会、2009年)にも、このあたりの事情が詳しく考察されている。作品共箱の蓋裏には、三溪の筆で「大正元年十二月原三溪清賞」と書かれ、朱文方印「松風閣主人」が押されているため、遅くともこの時までには三溪の所有になっていたことが明らかである。
- [4] 嘉門「原家旧蔵近代日本画と三越献納画」『MUSEUM』No.19、東京国立博物館、1952年10月。
- [5] 「観山さんの線に對する注意と精進は實に努力的であつた。(中略)五浦時代の製作で文展第三回(ママ)に出したかの『魔障圖』の如きは四回書き直しをしたものであつた」(斎藤隆三「観山さんの思ひ出」『美之國』第6巻第6号、1930年6月)。細野正信編『近代の美術9 下村観山』(至文堂、1972年)では、「『魔障図』は、(中略)観山にして五回も書き直したといわれている」とあるが、生没年から考えて細野氏が美術史家として観山と面会した可能性はなく、前述の斎藤氏の文章から引き写した際に回数を誤ったのではないかと考えられる。いずれにしても何をもって1回分の「書き直し」と数えているか不明のため、本稿ではこの回数に拘泥することなく、あくまで現在実物が確認できる資料から考察したい。
- [6] 画中の月がおよそ27日月と読めることは、大阪工業大学の松浦清先生よりご教示いただいた。
- [7] 下図から本画を起こす際、観山がどのような手法を用いたのかについては、向後の調査研究が望まれる。现阶段では、下図を本画へ反映する際、転写を行ったかどうかは不明である。
- [8] 『故下村観山遺作展覧会陳列品目録』(日本美術院、1931年)。なお、俳人の水原秋桜子は著書『定型俳句陣』(1934年、龍星閣)に収載される随筆「魔障図」において、「明治大正名作展の時に、此の魔障圖と並んで、その下圖が展観された。さうして私は面白い對照を見たのであつた。即ちその下圖の方で僧と對しているのは彌陀ではなくてやはり魔ものなのである。」と記している。しかしながら『明治大正名作展覧会陳列目録』(東京府美術館、1927年)および作家別の出品一覧を掲載した『アサヒグラフ臨時増刊 明治大正名作展号 第二号』(朝日新聞社、1927年6月)からは、1927(昭和2)年に東京府美術館で開催された明治大正名作展覧会に、《魔障図》の下図が出品された記録は見出せない。1931年の観山遺作展も同会場での開催なので、実見した展覧会の記憶違いか。
- [9] 斎藤隆三『日本美術院史』中央公論美術出版、1974年。
- [10] 『日本美術院百年史 3巻下 資料編』日本美術院、1992年。
- [11] 《画稿貼込帳》は1889～1894(明治22～27)年の東京美術学校在籍時代に観山が描きまとめたと推定されているもので、大学ノートに紙片貼込み、あるいは直描き。冊子の大きさは26.0×20.5cm。『大観と観山展』(横浜美術館、1990年)と『KANZAN 第三の男・下村観山』(駿府博物館、2014年)に図版と概要が掲載される。《スクラップブック》は前掲の駿府博物館図録で、1903(明治36)年の英国留学に発つ前に蒐集したと推定されている。冊子の大きさは23.0×19.5cm。下村家から神奈川県立歴史博物館に寄贈されたもので、2014年度に寄託から寄贈へ切り替えられた。これらの資料については、松村正雄「奈良にある下村観山の写生帖」(『MUSEUM』No.54、東京国立博物館、1955年)にも詳しい。
- [12] 「筆致の巧妙なことゝ、意匠の奇警なことゝ、斯かる圖様に最も適當したる白描法、しかも鳥獸戲巻と百鬼夜行とを換骨奪胎し來つた着想とは推稱せざるを得ぬ。」(犀水、冥靈子、陸耶「公設展覧会合評」『美術新報』第10巻第1号、1910年11月)。
- [13] 「繪巻物形式の横長の画面に、僧侶とこれに對座する怪仏を中心として、屋外屋上に跳梁跋扈するあらゆる悪魔外道魑魅魍魎などを円転滑脱な線描で描いている。その捩るところの技法は、鳥獸戲画或いは百鬼夜行繪巻などの研究にもとづくであろう(後略)」(註2掲載文献)。「おかしさをさそう動物どもの滑稽な姿は、《鳥獸戲画》を下敷きにしたものと思われ、筆勢の妙趣はそれを凌ぐものがあるといえよう。」(座右宝刊行会編『現代日本の美術 第1巻 下村観山/川合玉堂』集英社、1976年。観山部分は永井信一氏による解説)。
- [14] 日暮里人「博物館の新陳列」『美術新報』第7巻第19号、1908年12月。
- [15] 「密教では深山幽谷の地に新たに仏堂を建てる場合、かならずその土地に住む魔障(マール=魔羅)すなわち悪魔を追い払わなければならない。この儀式は結界作法という。」(『明治・大正・昭和の仏画仏像1 明治・大正編』小学館、1968年)。

- [16] 弘法大師の伝記絵巻概要については、主に以下の文献を参照した。『角川絵巻物総覧』角川書店、1995年。塩出貴美子「弘法大師伝絵巻考―諸本の分類と概要―」『文化財学報』15集、奈良大学文学部文化財学科、1997年。『弘法大師行状絵巻の世界―永遠への飛翔―』東寺（教王護国寺）宝物館、2000年。
- [17] 文化庁編『国宝・重要文化財総合目録 美術工芸品類』1980年。1950（昭和25）年の文化財保護法施行後は、『鳥獣人物戯画』は国宝、『弘法大師行状絵』は重要文化財指定。
- [18] 註16掲載、東寺宝物館図録より引用。
- [19] 真鍋俊照「東寺蔵『弘法大師行状絵詞伝』の一考察―詞と巻二にみえる『鬼神』の登場―」『密教学研究』2号、1970年。
- [20] 註15掲載書籍。
- [21] 『校註 謡曲叢書 第一巻』臨川書店、1985年。
- [22] このあたりのいきさつは吉田千鶴子『〈日本美術〉の発見 岡倉天心がめざしたもの』（吉川弘文堂、2011年）に詳しい。
- [23] 「観山下村晴三郎君の追憶」（『校友会之報』第29巻第2号、東京美術学校校友会、1930年）中の溝口宗文による追悼談。
- [24] 坂井犀水「現今の大家（十二）下村観山氏」（『美術新報』第10巻第3号、1911年1月）中の菱田春草談話。
- [25] 大正8年8月8日付け。天心から観山に送られた手紙であるが、内容は観山が三溪に差し出すべきものを天心が代筆しており、来春には出来上がる見込みと陳謝する文章である。（下村英時編『天心とその書簡』日研出版、1964年）。
- [26] 本文冒頭で挙げた椎野氏論文。
- [27] 朴恩姫「後白河院と天狗―延慶本『平家物語』における天魔、魔縁、天狗を中心に―」『日本語と日本文学』34号、筑波大学日本語日文学会、2002年。
- [28] 平井良直「下村観山の能謡画制作過程に関する一考察～《大原御幸》第一段の造形をめぐって～(1)～(4)」『宝生』46巻1～4号、わんや書店、1997年1月～4月。および村木佳子「下村観山筆《大原御幸》について」『関西大学東西学術研究所紀要』53号、2020年。
- [29] 下村英時『下村観山傳』大日本絵画、1981年。
- [30] 北原保雄、小川栄一編『延慶本平家物語 本文編上・下』勉誠社、1990年。
- [31] 註5掲載、細野正信編書籍。
- [32] 本文冒頭で挙げた椎野氏論文。
- [33] 椎野氏は《十二因縁絵巻断簡》（岡田美術館蔵）の垂腹三眼鬼との類似性を指摘している。
- [34] 平井良直「下村観山筆『大原御幸』の見返に関する二、三の問題―『平家納経』との関連を中心に―」『美術史論叢』6号、東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美術史研究室、1990年。

下村観山《魔障図》関連資料一覧

※左から右へ制作の順 (ただし右2点の位置付けは不明)

名称 (本稿略称)	魔障下図 (永青文庫本)	魔障部分下図 (個人本)	白描 魔障図 (和歌山近美本)	魔障下絵 (1) (2) (3) (神奈川近美本)	魔障 (下図) (横美本大下図)	魔障図 (本画)	魔障 (画稿) (横美本画稿)	魔障画稿 ※ (画集掲載本)
全体図								
制作年	1910 (明治43) 年頃	1910 (明治43) 年頃	1910 (明治43) 年頃	1910 (明治43) 年頃	1910 (明治43) 年頃	1910 (明治43) 年頃	1910 (明治43) 年頃	1910 (明治43) 年頃 ※
材質・技法	紙本墨画 紙本墨画金彩	紙本墨画	絹本墨画	紙本墨画	紙本墨画	紙本墨画金彩	紙本墨画	紙本墨画 ※
法量	65.4×172.0cm	19.0×10.3cm	67.2×164.6cm	(1) 23.3×17.0cm (2) 14.5×7.5cm (3) 19.5×18.0cm	65.5×186.0cm	63.6×172.7cm	64.6×74.5cm	32.4×17.5cm ※
落款・印章	なし	なし	なし	なし	なし	観山、黒文方印「観山」	なし	不明
員数	1巻	1幅	1面	3枚 (色紙)	1枚 (未表装)	1幅	1面	1幅 ※
所蔵	永青文庫	個人	和歌山県立近代美術館	神奈川県立近代美術館 (村田徳二氏子息) 寄贈	横浜美術館	東京国立博物館	横浜美術館	不明
来歴	細川護立旧蔵	2010～2015年頃 市場で購入	1984年度観山縁戚より 購入	1979年村田邦夫氏 (村田徳二氏子息) 寄贈	2018年度入江敦氏寄贈	1948年原三溪旧蔵品 一括購入のうちのひとつ	2011年度入江宏氏寄贈	不明
備考	画面全体に部分的な紙片の上貼りが多いが、基底の支持体には縁の女のあたりで継いだ計2枚の紙を使用していると思われる。細川護立の入手時期は不明。護立は《大原御幸》の下図を大正3年頃に観山から購入しているのと同様の可能性もあるが、特定できる情報を欠く。卷子装の時期も不明。	軸装は明らかに近年のものであり、台紙となる大きな紙に本紙を上貼りして軸装されている。	額裏に「明治四十三年文部省第四回美術展覧会出品画 白描魔障圖 第一回試作 昭和甲申一月英時記」の札あり。所蔵館に保管されている旧軸装には同形状の外題をはがした跡があり、この札がもとは軸装にともなっていたものと思われる。そのため、軸装された時期が昭和甲申 (1944/昭和19年) と考えられるが、ここから額へ改装された時期は不明。	(1) 化粧の白目部分にのみ胡粉の使用あり。 (1)～(3)の番号は色紙裏面に鉛筆で手描きされた数字に拠る。3枚の色紙を包むタトウの罫箋は「観山先生 魔障 下図」。 三溪の時代から原家の執事を務めた村田徳治氏の旧蔵品であり、いずれの書き込みも旧蔵者の手によるものと考えられる。紙片を色紙に貼り込んだのも旧蔵者か。法量は貼り込まれた複数の紙片の端から端まで。	永青文庫本のような厚い大きな紙ではなく、およそ半紙大 (約270×380cm) の薄く漉かれた紙を10枚 (2段5列)、その上に同じ紙を横方向に2分割 (約135×380cm) したものを5枚 (1段5列) 継いで支持体とする (計3段5列)。観山の縁戚である入江家に伝わったもので、小さく折りたたまれた状態で保管されていた。	金泥とあわせ、部分的な胡粉の使用あり。共箱の蓋裏に、三溪の筆で「大正元年十二月原三溪清實」と書かれ、朱文方印「松風閣主人」が押されている。	横美本大下図と同様、およそ半紙大の薄く漉かれた紙を4枚 (2段2列)、その上に同じ紙を横方向に2分割したものを2枚 (1段2列) 継いで支持体とする (計3段2列)。未表装の状態を受贈し、「生誕140年記念 下村観山展」(横浜美術館、2013年) 出品に際して額装した。	座右宝刊行会編『現代日本の美術 第1巻 下村観山/川合玉堂』(集英社、1976年) および同編『観山画集』(大日本絵画、1981年) 掲載の図版から知られる。《魔障画稿》とされている根拠は不明。

資料紹介

入江家旧蔵「下村観山 画稿・素描等作品資料群」総覧

内山 淳子

はじめに

横浜美術館では、2011（平成23）年度に、栃木県宇都宮市の入江宏氏から下村観山の画稿を中心とする絵画作品及び関連資料の一括寄贈を受け、295件の作品と9件の作品外資料として所蔵品登録を行った（登録番号2011-JP-003～297、2011-M-001～009）。

入江宏氏は、宇都宮大学等で長年教鞭を取られた近世教育史家で、下村観山の縁戚に当たる方であった（2017年ご逝去）。宇都宮の入江家は、観山の長兄で能面師、彫刻家でもあった下村清時に師事し、その娘の幹と結婚した能面師・入江美法が出た家系である。また美法の弟の入江多平は観山に弟子入りし、一時期は横浜・本牧和田山の観山の画室で住込み書生をしていた。これらの作品資料は、おそらくこうした縁から、観山の没後に戦時疎開のために親族である入江家に託された可能性などが推測されるが、今日では詳しい経緯は不明である。多平の甥にあたる宏氏は、ご先代より承継したこれらの作品資料一式を大切に保管してこられた。

全ていわゆるまくり（未表装）の状態であったこれらの作品資料群には、狩野芳崖が授けたとも伝えられる斎号「北心斎東秀」を観山が名乗っていた少年期に描いた臨模作品のほか、東京美術学校在学時の課題作品や、在学中に発表して出世作ともなった《熊野観花》（東京藝術大学所蔵）や《日蓮上人辻説法》（同前所蔵）の画稿、さらに《魔障図》（東京国立博物館所蔵）や《春雨》（同前所蔵）など、本画が現存する壮年期、円熟期の重要作の画稿が含まれている。加えて、俄かに本画の存在が確認できないものの、明らかに本画制作の意図のもとに準備された最終段階のものと思われる、整理された迷いのない線による画稿も数多く含まれている。また、観山の手ではないと思われる作家不詳の作品も混在している。

受贈作品資料のうち10点は、2013（平成25）年に観山の生誕140年を記念して当館で開催した「下村観山展」に際して裏打ちを施し、観山の初出作品として紹介した^[1]。さらに翌年以降、本画が知られる作品の画稿を中心に16点を当館コレクション展で初公開したが、引き続き順次公開を計画して段階的に表装を進める必要がある。また、未公開の一部作品には強い折り皺、紙の破断や欠損があり、また紙葉を貼り合わせた作品については糊剥がれが著しいため、今後の修復を要する。

総覧の作成について

本稿では、受贈直後に発行された『横浜美術館収蔵品目録2011』（以下「2011年度目録」と記す）に収録を行った時点では、十分に調査が尽くせずに仮題とした作品名や、不詳とした制作年代について、できる限り調査を進めて特定または推定を行い、また不明であった画題が判明したものは作品名に修正を加えて、時代別かつ主題カテゴリー別に分類・整理した総覧を作成して掲載することを趣旨とした。

また、2011年度目録収録の時点では、款識がなく、本画や類作の存在も確認できず、かつ明らかに観山とわか

る筆致の特徴が俄かには見出せないと考えた作品を「作家不詳」と分類していた（登録番号2011-JP-187～297）。本総覧の作成に当たっては、これらの作品の図像細部の筆致や、色の指示書きなど書き込まれた文字の筆跡をあらためて詳覧し、観山作と特定できる作品群と再度比較した。その結果、北心斎時代も含めて観山が制作した蓋然性があると再考し得たものについては、本総覧の「作家名」欄に「下村北心斎（推定）」もしくは「下村観山（推定）」と修正して記した。

「作品備考」欄には、各図像に描かれた要素や場面の特徴のほか、画題の特定または推定の根拠となった情報（道釈画や故事人物画におけるアトリビュートなど）や、画稿の制作年代の推定の根拠となった本画や類作に関する情報を記した。また、画中の署名、年記、印章、その他書き込みなどの付帯情報を、右端の「款識、書き込みなど」の欄に記した。

作品の画像については、2011年度目録に掲載があるため（ただしM-001～009のみ画像掲載なし）、本総覧の閲読や活用に当たっては同目録を同時参照することを前提とし、本総覧にはサムネール画像の掲載を省略した。また同じ前提により本総覧では、2011年度目録のデータに修正を加えた箇所のマーキングや、目録の元データの併記は行わなかった。

なお、本総覧作成に際して行ったデータの特定、推定、修正の内容は、現段階では筆者個人の責によるものであり、2011年度目録に収録したデータに基づく当館の公開所蔵品データベース（「コレクション検索サイト」）及び館内用データベース（非公開）の作品情報には未反映である。これらの館データベースへの反映（情報改訂）に当たっては、本総覧をもとに、引き続き館内外の観山研究者の所見の集約が必要と考えるため、向後、速やかにこれを行いたい。その結果として、本総覧の一部データにさらなる修正が生じる可能性がある。

各時代別作品群にかかる特記

1. 北心斎時代

本作品群は、款識から手本臨模であることが明らかな作品及び構図や筆致の様子からおそらく創作ではなく臨模と推察される作品を中心とする。また、北心斎或いは下村晴三郎の署名のある紙葉を含む、植物や小動物の写生などの仮綴帳1冊（全50図。2011-JP-070-01～50）がここに含まれる^[2][fig.1, 2]。臨模作品は、1882（明治15）年から観山が師事したとされる狩野芳崖や、芳崖から観山の指導を受け継いだ橋本雅邦が与えた手本に拠っ



fig.1
下村北心斎《写生仮綴帳》
1883-93（明治16-26）年頃か
（2011-JP-070 全50図のうち第41図）

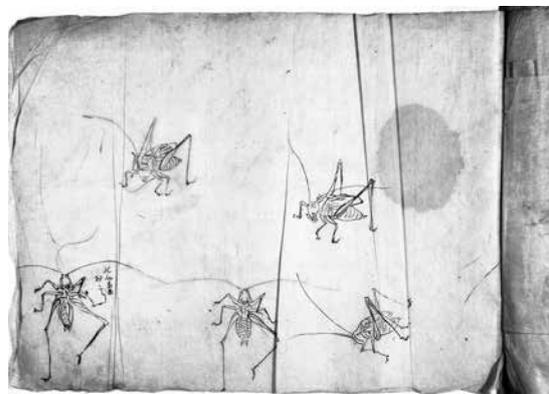


fig.2
下村北心斎《写生仮綴帳》
1883-93（明治16-26）年頃か
（2011-JP-070 全50図のうち第47図）

たものと考えられる。いわゆる「懸腕直筆」の筆法による狩野派特有の線描が忠実に再現された、典型的な道釈画主題や四君子の主題の作品などから成っており、誰の筆跡であるかは明らかではないものの、師によるものと思われる朱書きの筆削が入った作品もある [例：PL.3]。一方で、人体の四肢表現の学習として取り組んだと思しい手足の部分図や力士の全身図の臨画には、陰影によって力強い筋肉を表した写実的な描写も見られる（ただしこれらの一群には北心齋の款識はなく、「手本也」の文字と手本の番号を示すと思われる「〇〇番」の文字が記され、しかも前者と後者の文字の筆跡は明らかに異なる。このことから、観山が師から渡された手本に番号を振ったものである可能性も捨てきれない） [例：fig.3, 4]。いずれも観山の早熟の才を示すのみならず、粉本模写を基調とした明治前半期の指導の実例を示す点で、貴重な作品群と言える。向後、現存する狩野派絵手本類の調査を行うことにより、具体的に使用されたと考えられる手本やその類例との照合が実現すれば幸いと考える^[3]。

本作品群のうち「北心齋」の款識のあるものの年記は、全て1883（明治16）年から1886（明治19）年の間に限られている。制作年を特定できる北心齋時代の最古の作としては、観山の子・下村英時の言及によって「明治十六年十月廿一日」の年記のある手本臨模《太公望》が長らく知られてきたので^[4]、本作品群中の《郭子儀》（2011-JP-003） [PL.4] と《東方朔》（2011-JP-004） [PL.5] は、これをさらに遡るものとなる。一方、観山（本名：晴三郎）が岡倉覚三（天心）から与えられたとされる「観山」の号を名乗るようになるのは、1889（明治22）年の東京美術学校入学から間もない頃とされているので^[5]、その直前までは「北心齋」の齋号で制作を行っていたと考えるのが自然だが、本作品群の中には、1887～88（明治20～21）年の年記のある作品は存在しない。また筆者の把握する限り、これまで他所においても、その2年間に制作された観山（北心齋）の作例は確認されておらず、東京美術学校の入試を控えたこの時期の観山の修練の実態は明らかにはなっていない。

また、芳崖が観山に雅邦を紹介したのは1886（明治19）年とされてきたが^[6]、本作品群中の《羅漢》（2011-JP-010～012、これら3点は一部構図に違いがあるが、同一手本による同時期の作と考えられる）には、「明治十七年八月十一日 北心齋 清書」（2011-JP-010）、「橋本先生手本写清書」（2011-JP-012、裏面）の款識がある [fig.5, 6, 7, 8]。このことは、雅邦による観山への指導が、遅くとも1884（明治17）年8月には開始していたことを示している。

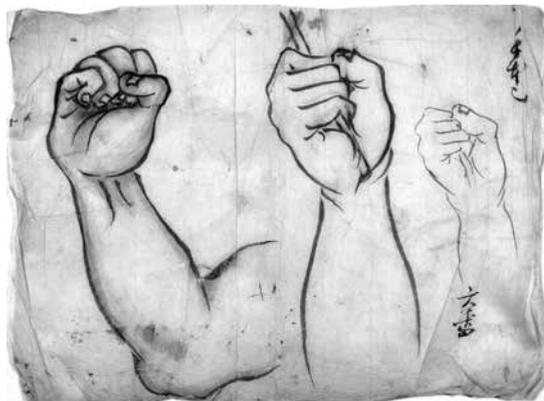


fig.3
下村北心齋（推定）《手》
1883/84（明治16/17）年頃か（2011-JP-074）



fig.4
下村北心齋（推定）《力士》
1883/84（明治16/17）年頃か
（2011-JP-079）



fig.5
下村北心齋《羅漢》
1884（明治17）年（2011-JP-010）



fig.6
下村北心齋《羅漢》1884（明治17）年（2011-JP-011）



fig.7
下村北心齋《羅漢》
1884（明治17）年頃（2011-JP-012）



fig.8
fig.7の裏面（部分）

2. 東京美術学校時代

本作品群は、在学中の「臨画」の授業の課題作品と推定される絵巻や歴史上の人物の肖像画、山水画などの模写作品のほか、当時「新按」「図按」と呼ばれた授業での、いわゆるオリジナル作品の課題と特定または推定される作品〔例：PL.6〕などから成る。

絵巻模写は糊剥がれが著しく、紙葉1枚ごとか、紙葉数枚が辛うじて繋がった状態に分離し、複数の作品が混在した状態で重ねられて伝わっていた。編成し直したところ、《北野天神縁起絵巻》（2011-JP-193）〔PL.7〕をはじめとする6件の絵巻に分別されたが、一部の作品名は不詳である。なお、これらの作品には款識がないため、画面の筆致からのみ美校在学中の観山自身の手になると推定したものだが、一方で、款識と筆致の両面から観山の手になるとは考えにくい4件の絵巻模写が確認された（《一遍上人絵詞伝 弐》断簡、《法然上

人絵伝 卷十》断簡、《信貴山縁起絵巻》「山崎長者の巻」、同「尼公の巻」断簡)。これら4件については、総覧の末尾「その他(観山作品以外)」の項に、作家不詳の模本として分類した(2011-JP-188, 192, 196, 198)。

観山が在学中に《一遍上人絵伝(藤沢道場本)》から多くの図を転用して《辻説法》(1892年、当館所蔵)[fig.9]、《日蓮上人辻説法》(1894年、東京藝術大学所蔵)を発表したことから明らかなおと、観山はやまと絵の担当教授であった巨勢小石の指導のもと、古絵巻物の学習に熱心に取り組み、その成果を意欲的に本画制作に取り入れていた。その研鑽の様子は、在学中に制作されたと考えられる、《一遍上人絵伝(藤沢道場本)》をはじめとする複数の絵巻の人物模写を切り抜いて帳面に貼り込んだ《画稿貼込帳》(神奈川県立歴史博物館所蔵)にも見ることができる。本作品群中の絵巻模写の制作(或いは模本入手)の具体的背景や時期は今のところ不明であるが、これを引き続き調査し、また画面の要素を詳細に分析することで、いずれかの本画制作との関連が明らかとなる可能性もあるものと思われる。なお、観山と同じ東京美術学校一期生の溝口宗文は、在学時を回顧する文章の中で、学長の岡倉覚三(天心)が、自身が美術部長を務める隣接の帝国博物館(現・東京国立博物館)から参考品として大量の絵巻の模本を美術学校に持ち込み、生徒はそれを自由に閲覧できた、と述べている^[7]。こうした博物館所蔵の模本をはじめとし、本作品群中の絵巻模写の「模写元」の調査を進めることが、まずは必要な作業となろう。

また、単身の歴史人物の肖像画(2011-JP-238, 243~248, 276)は、いずれも硬質で明快な線による白描画で、その画題と筆致から菊池容斎『前賢故実』(1868年刊行)との関連が考えられたが、同書の図像と照合して完全に一致したのは《壺伎真根子命》(2011-JP-276)[fig.10]のみであった。これらの一群についても引き続き模写元の調査が必要となる。

3. 日本美術院時代

本作品群は、現存する本画の画稿、或いは現在では所在不明だが文献の図版から本画が知られる作品の画稿、また、筆者の調査範囲では本画が存在したことを確認できていないものの、本画制作の準備として描かれたと思しき画稿が中心となっている。年記があるものは一部のみで、いずれも1917(大正6)年から1920(大正9)年の間に限定されるが、年記のない画稿で最も時期の早いものは、本画の制作年から類推して大正2年頃の作と考えられる《漁樵問答 画稿》(2011-JP-031)である。

また、画中に《清盛霊夢の図》と題名が記されているが署名・年記のない、小下絵と思しき素描作品(2011-JP-257)[PL.8]をここに含めた。平清盛の霊夢に老僧が表れる『平家物語』の一場面を絵画化したものであろうが、この主題に関連する観山作品はこれまで確認されていない。特有の柔らかな筆致や墨線の濃淡の様子、やまと絵への親近を感じさせる構図は、美校在学中の《日蓮上人辻説法 下図》(2011-JP-028)[fig.11]や《熊野観花 画稿》(2011-JP-029)[fig.12]にも通じることから、比較的これらと近い時期の観山の手にな



fig.9
下村観山《辻説法》1892(明治25)年(91-JP-005)

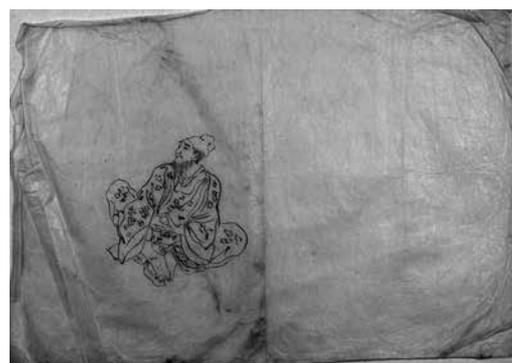


fig.10
下村観山《壺伎真根子命》
1889-93(明治22-26)年頃か(2011-JP-276)

るものと推察し、明治末頃の制作の可能性のあるものとして分類した。

さらに本作品群には、大正末期以降の作と推察される、京都と奈良の地名が記されたものを含む風景素描20点が含まれる(2011-JP-217~234, 260, 280)。うち15点には、河川や土塀や竹林越しに見える民家や寺社の瓦屋根の連なり、或いは連なる瓦屋根の形のみを抽出した部分図が描かれている[例: fig.13, 14]。同一の旅程中に何かしらの具体的な作品構想を持ち、このモチーフに特化してスケッチを行ったことが考えられるが、本画との関連は確認できていない[8]。

また1件のみであるが、2図の画稿が1枚の紙に描かれているもので、片方の図に「鞆彦」の署名があり、図そのものも安田鞆彦の筆致と推察される作品がある[fig.15]。紙面に矩形を引いて左右二つのスペースに区分し、観山と鞆彦が互いに天地が逆になるように描画している。観山の方の図は、現存する本画《酔李白》(北野美術館所蔵)の画稿とわかるため、《酔李白》の制作年である1918(大正7)年頃に描かれたものと考えられる。制作経緯は不明であるが、両者の交流を示す点で興味深い。

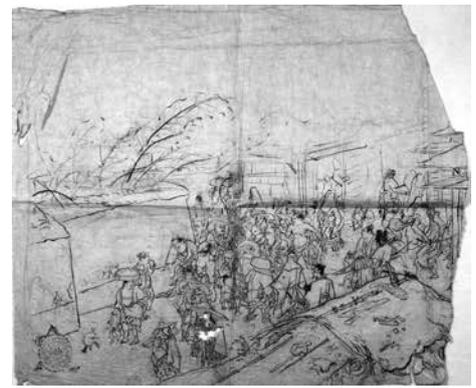


fig.11
下村観山《日蓮上人辻説法 下図》
1894(明治27)年頃(2011-JP-028)



fig.12
下村観山《熊野観花 画稿》
1894(明治27)年頃(2011-JP-029)

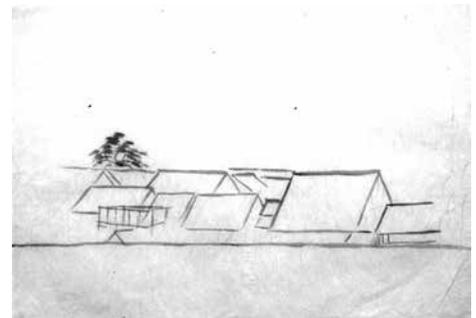


fig.13
下村観山(推定)《屋根のある風景》
1920年代半ば(大正末)か(2011-JP-232)



fig.15
[右] 下村観山《酔李白 画稿》 / [左] 安田鞆彦(推定)《唐美人 画稿(仮題)》
1918(大正7)年頃(2011-JP-186)

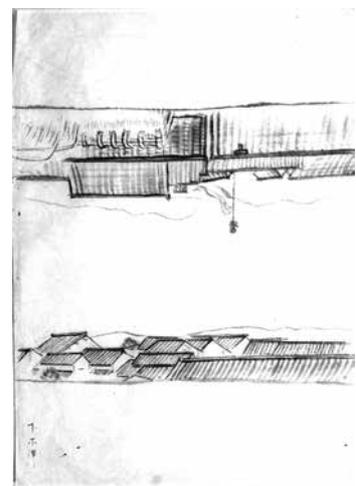


fig.14
下村観山(推定)《下木津二題》
1926(大正15)年か(2011-JP-233)

4. その他（観山作品以外）

ここでは、観山とは異なる手によるものと推定される作品群や、作品外の資料を分類した。師から与えられた手本の可能性があったとした作品の中には、北心斎時代或いはそれ以前のごく初歩の手習い用と思しい類型的な絵もあるが、一方で、とくに《羅漢図》(2011-JP-189) [PL.9] や《蝦蟇仙人》(2011-JP-204) [fig.16]などの描写は際立って巧みで高い完成度を示しており、作者の解明が望まれる。なお、《蝦蟇仙人》は、京都の画家・横山華山(1781/4~1837)が曾我蕭白の作に倣って描いたとされる同名作品と、細部の描写までほぼ同一であることが確認された(ただし華山作品に描かれている背景は描かれておらず、前景の仙人と蝦蟇のみが描かれる)。



fig.16
作家不詳《蝦蟇仙人》
制作年不詳(2011-JP-204)

結び

以上のとおり、本作品資料群は、未だ不分明の点も多いが、円熟期に比類のない流麗な線描に辿り着いた観山の、描画修練の過程や画稿作成の実態を知る上で重要なものと言える。

上に特記したほかでは、本作品資料群の大きな特徴に、とくに観山が得意とした道釈人物画のうち、観山がその高潔な生き方に共感を寄せ、また亡き岡倉天心の面影を投影したともされる陶淵明の図像[例: fig.17]をはじめ、人物特定が俄かにできないものも含めた古代高士像の画稿が充実していることが挙げられる[例: fig.18]。これらの画稿の比較研究によって、伝統的な画題に臨んだ観山の創意工夫のあとを辿り、探究の末に獲得された観山特有の高士像の高貴な美しさの秘訣を探ることが可能と考えられる。

隠者たちの姿を穏やかな顔貌で格調高く描いた人物画は、壮年期以降の観山の本領であり、そしてその制作は、捌き切れないほどだったとも言われる愛好者たちからの注文に支えられていた。観山作品の愛好者には、観山の最大の支援者であり理解者であった原三溪のほか、観山の創作を支援し作品を買い上げる目的で渋沢



fig.17
下村観山《帰去来 画稿》
1916(大正5)年頃(2011-JP-032)



fig.18
下村観山《高士 画稿(仮題)》
1910年代~20年代半ば(大正期)
(2011-JP-121)

栄一や高田早苗など政財界の著名人たちが発足させた「観山会」の会員などがいた（観山と愛好者らとの交際の様子は、現存する観山の画房日記にも見てとることができる^[9]）。世俗を逃れて風雅を愉しむ古代中国の隠士の姿は、近代政財界の荒波を渡る識者たちにとって憧憬の対象であり、また、そうした道釈画の鑑賞に必要な古典的教養を備えていることが、二十世紀初頭の知識人に求められる素養でもあった。観山は少年期からの研鑽によって自身が獲得した画格にふさわしい古典的テーマを自ら好むと同時に、親しく交流のあった愛好者たちのそうした好尚に応えながら、本画稿群に見られるような高士像のバリエーションを展開していったと考えられる。そして、陶淵明の像に師・天心の面影を投影したという観山が、これらの高士像に、同時代を生きる識者たちの高德な生きざまや佇まいをも少なからず投影させていたかもしれないと想像することは、強ち的外れではないようにも思われる。これら画稿に描かれた古代の高士たちは、そう思わせるほどの強い実在感と生気を放っている。観山作品においては、そうした或る種の生々しいダイナミズムのようなものは、本画制作の過程でより静的に整えられ、時に硬直的なものとなり、削ぎ落とされてしまうきらいもある。情感のある柔らかく清らかな墨線によって、それを余すことなく伝えていることは、これらの画稿の大きな魅力である。

このように、本作品資料群は新たな観山研究の糸口を多く包含するものであることから、引き続き、本総覧で不詳或いは推定とした未解明な事項の調査を進め、向後の観山研究に資したい。

[謝辞]

成稿にあたり、2017年に逝去された入江宏氏のご冥福をお祈りするとともに、寄贈に先駆けて行った作品調査に際し、往時の宏氏と共に快くご協力下さいましたご令室様に、篤くお礼申し上げます。

(横浜美術館主任学芸員)

-
- [1] 内山淳子「下村観山の画業—新出作品資料によせて—」『生誕140年記念 下村観山展』図録（横浜美術館、2013年）pp.8-16、及び同図録「主要作品解説」p.176（no.1, 2）
- [2] ただし、無署名の紙葉の一部や、「下村」「下村晴三郎」の署名のある紙葉は、画題や筆致から東京美術学校時代に描かれたものと思われる。北心斎時代のものに合わせて後年ランダムに綴じたものであろう。
- [3] 東京国立博物館には「木挽町狩野家伝来資料」として5000件近い模本や下絵が収蔵されている。まずは同資料との照合が望まれる。
- [4] 下村英時『下村観山伝』（大日本絵画、1981年）p.30
- [5] 同 p.37, 38
- [6] 同 p.32
- [7] 「溝口翁に明治の美術界を聴く」『古美術』（1944年2月）。『日本美術院百年史』一卷下（日本美術院、1989年）に再録
- [8] うち「棚倉風景[京都]」（2011-JP-218）には、「五月九日棚倉あたり」と書かれている（棚倉は現・京都府木津川市にあった村）。観山が5月に京都に滞在していたことが明らかなのは、下村英時『下村観山伝』によれば大正15年（観山会旅行のため）と昭和4年（三千院玉座の間揮毫のため）である。さらに、観山の画房日記（当館所蔵）には、大正15年の京都行きは5月7日に出発して同月26日に帰宅、昭和4年の京都行きは4月25日に出発して5月12日に帰宅したことが記されている。
- [9] 注7にも記した観山の画房日記には、大正8年から昭和4年にかけての観山の動向が、英時や入江多平を含む観山の内弟子によって詳細に記録されている。全6冊の日記のうち2冊については、当館首席学芸員・柏木智雄により翻刻されている（柏木智雄「資料紹介：下村観山画房日記『やまの上』」『横浜美術館研究紀要第16号』2015年、同「資料紹介：下村観山画房日記『やまの上』（承前）」『横浜美術館研究紀要第17号』2016年、同「資料紹介：下村観山画房日記『日記帳』」『横浜美術館研究紀要第20号』2019年）。

入江家旧蔵 下村観山 画稿・素描等作品資料 総覧

- ・登録番号の後ろに※印のあるものは、裏打ちし、当館主催「下村観山展」(2013年) または、及び2014年度以降の当館コレクション展にて公開済み。
- ・本画が明らかかなもの画稿で、本画の図像を「観山画集」(大日本絵画、1981年)で確認できるものは、同書の掲載番号を作品備考欄に記した。また、同書には掲載がなく、他書(展覧会図録等)で本画を参照できるものについては、その書名を作品備考欄に記した。ただし、複数の図書に掲載のある場合にも、本表での記載は1冊のみとした。

■北心齋時代

分類	登録番号	作者	作品名	作品備考	制作年(和暦)	制作年(西暦)	年齢	寸法縦	寸法横	材質	款識、書き込みなど	
道釈/故事人物 (臨画)	JP-003	下村北心齋	郭子儀	郭子儀と童子	明治16	1883	10歳	75.0	46.4	紙本着彩	朱書:「明治十六年九月九日精画 下村北心齋」 墨書(裏面):「郭子儀第七」	
	JP-004 ※		東方朔	梅樹に寄る東方朔	明治16	1883	10歳	69.9	34.5	紙本着彩	朱書:「明治十六年八月廿五日清画 北心齋」 墨書(裏面):「トウボウサク 第十三番」	
	JP-005		老萊子	老父母の前で戯れる老萊子(4点同構図)	明治16	1883	10歳	51.4	35.2	紙本墨画	朱書:「明治十六年十二月九日清書」[北心齋] 筆削(朱書):「よろしく」	
	JP-006				明治16頃	1883頃	10歳頃	54.6	39.5	紙本墨画	筆削(朱書):「妙々」(3ヶ所) [■ヨロシク]	
	JP-007				明治16頃	1883頃	10歳頃	52.4	35.6	紙本墨画、朱		
	JP-008				明治16頃	1883頃	10歳頃	50.6	36.3	紙本着彩	墨書:「北心齋写」朱文方印(書き印):「晴」	
	JP-010 ※				明治17	1884	11歳	87.3	52.2	紙本墨画	墨書:「明治十七年八月十一日 北心齋清書」	
	JP-011			羅漢	読経する羅漢に手を合わせ る王と武官(3点同構図。た だし、010,012は部分図)	明治17	1884	11歳	73.7	77.2	紙本墨画	墨書:「[欠] 七年 [欠] 日写 北心齋画」
	JP-012					明治17頃	1884頃	11歳頃	68.6	50.0	紙本墨画	墨書(裏面):「橋本先生手本写清書」
	JP-094			工ヒス	しめ縄を整える恵比寿天	明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	70.7	32.6	紙本着彩	墨書(裏面):「工ヒス第拾番也」
JP-081		福神相撲(大黒、布袋)	或いは手本か。唐子の行司 を伴う図	明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	24.7	32.8	紙本墨画	墨書:「手本也」[十四番]		
JP-082		福神相撲(外法、布袋)	或いは手本か。唐子の行司 を伴う図	明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	24.4	32.9	紙本墨画	墨書:「十三番」[手本也]		
JP-083		大黒	或いは手本か。頭部像	明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	38.3	27.5	紙本墨画	墨書:「手本也」[一番]		
JP-084		大黒	或いは手本か。頭部像	明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	31.8	24.5	紙本墨画	墨書:「手本也」[八番]		
JP-085		布袋	或いは手本か。頭部像	明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	24.1	31.4	紙本墨画	墨書:「手本也」[九番]		
JP-019		高士(仮題)	梅枝を抱く高士	明治17	1884	11歳	80.1	39.5	紙本墨画	墨書:「明治十七年九月十四日 清書 北心齋画」		
JP-020		出山釈迦	同構図	明治17	1884	11歳	78.5	39.3	紙本墨画	墨書:「明治十七年九月十四日清書」		
JP-092		出山釈迦		明治17頃	1884頃	11歳頃	79.8	39.4	紙本墨画			
JP-021 ※		許由	潁水で耳を洗う許由	明治17	1884	11歳	82.2	44.1	紙本墨画	墨書:「明治十七年九月十五日写 北心齋画」		
JP-022 ※		長恨歌抜写三枚之内	6名の乗人	明治17	1884	11歳	57.5	74.0	紙本墨画	墨書:「長恨歌抜写三枚之内 主青山 明治十七年十一月三日写 北心齋画」		
JP-071		高士観面	掛幅を眺む高士と6人の人物	明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	48.4	94.4	紙本墨画			
JP-072		毘沙門天	宝塔を持ち邪鬼を踏む毘沙 門天	明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	94.8	48.4	紙本墨画			
JP-098		西王母	西王母と桃を携えた侍女	明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	55.0	39.8	紙本着彩	墨書(裏面):「東信當筆 [?]		
JP-250		玄宗皇帝楊貴妃並笛図		明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	65.0	37.6	紙本墨画			

分類	登録番号 2011-	作者	作品名	作品備考	制作年 (和暦)	制作年 (西暦)	年齢	寸法縦	寸法横	材質	款識、書き込みなど
道釈/故事人物 (臨画か)	JP-251	下村北心斎 (推定)	玄宗帝楊貴妃並笛図	手折った海棠を見つめる楊貴妃 白布に乗り空中を移動する武志士	明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	77.5	38.0	紙本墨画淡彩	
	JP-278		楊貴妃		明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	52.0	53.6	紙本墨画	
	JP-286		武志士仙人		明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	91.7	55.6	紙本着彩	
道釈/故事人物	JP-014 ※	下村北心斎	十六羅漢 第一尊者 費頭羅跋羅憍憍	第一尊者の単身像 (2点同構図)	明治17	1884	11歳	92.9	38.7	紙本着彩	墨書：[明治十七年八月廿三日北心斎画]鉛筆 [?]：[第一費頭羅跋羅憍憍尊者]
	JP-015			明治17	1884	11歳	87.0	37.8	紙本墨画	墨書：[明治十七年八月二十四日清書]インク (裏面)：[鶴山筆] (後補か)	
	JP-016		十六羅漢 第二尊者 迦諾迦跋蹉	第二尊者の単身像	明治17	1884	11歳	91.9	37.6	紙本着彩	鉛筆 [?]：[第二迦諾跋蹉]墨書：[明治十七年八月二十九日写 北心斎画]
	JP-017 ※		十六羅漢 第三尊者 迦諾 [迦] 跋羅憍憍	第三尊者の単身像	明治17	1884	11歳	91.5	39.1	紙本着彩	墨書：[明治十七年九月十七日写]「北心斎画」[第三迦諾 [迦] 跋羅憍憍一]
	JP-018		十六羅漢 第五尊者 諸距離	第五尊者の単身像	明治17	1884	11歳	89.4	37.7	紙本墨画	墨書：[欠] 十七年 [次] 月二十九日写 北心斎画 第五諸距離一]
	JP-024 ※		騎虎鍾馗 画稿	当館所蔵のほぼ同構図の本画 [88-JP-037] に「明治十七年七月十五日写 北心斎画」の款識がある	明治17頃	1884頃	10/11歳頃	67.0	58.0	紙本墨画	
	JP-272		竹林七賢図		明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	39.4	95.0	紙本墨画	背景色の指示書きあり (「青」「金」)
	JP-023		唐子遊		明治17	1884	10/11歳	77.1	36.4	紙本墨画	墨書：[明治十七年 北心斎画]
	JP-025		戯画 (仮題)	平安装束の単身女性像。下部欠損	明治18	1885	12歳	58.5	63.8	紙本墨画	墨書：[直■戯写]、朱文方印 (書き印)：[■] [■]
	その他人物 (臨画か)		JP-275	唐子 (仮題)	太鼓を叩く唐子と舞う唐子	明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	26.2	35.2	紙本着彩
JP-288		古代人物二人 (仮題)	祈る男性と警策を持つ男性の半身像	明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	26.0	35.0	紙本墨画		
人体習画 (臨画)	JP-073	手	或いは手本か。開いた手先2図	明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	27.1	38.1	紙本墨画	墨書：[手本也 二番]	
	JP-074	手	或いは手本か。拳を握った腕 3図	明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	26.8	33.5	紙本墨画	墨書：[手本也] [六番]	
	JP-075	手	或いは手本か。魚を押さえる両手	明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	26.8	36.6	紙本墨画	墨書：[手本也 七番]	
	JP-076	手	或いは手本か。握った手先3図	明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	24.8	32.7	紙本墨画	墨書：[手本也] [十一番]	
	JP-077	足	或いは手本か。曲げた脛1図 (079の右足に近似)	明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	38.4	27.2	紙本墨画		

分類	登録番号 2011-	作者	作品名	作品備考	制作年 (和暦)	制作年 (西暦)	年齢	寸法縦	寸法横	材質	款識、書き込みなど
人体習画 (臨画)	JP-078	下村北心斎 (推定)	足	或いは手本か。伸ばした脛 1図	明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	38.1	27.5	紙本墨画	墨書：「手本也」〔三番〕
	JP-079		力士	或いは手本か。単身の力士	明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	32.1	23.9	紙本墨画	墨書：「手本也」〔十番〕
	JP-080		力士	或いは手本か。単身の力士	明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	37.7	26.9	紙本墨画	墨書：「手本也」〔五番〕
四君子 (臨画)	JP-009-01 (表)	下村北心斎	墨竹図		明治17/18	1884/85	11歳	32.6	24.3	紙本墨画	墨書：「十一才乃時画、〔神田区猿楽町四番地〕」
	JP-009-01 (裏)		白明春蘭		明治17/18か	1884/85か	11歳か	24.3	32.6	紙本墨画	墨書：「白明春蘭」〔十二番〕
	JP-086		墨竹図	裏面にも墨竹図有り（款識 なし）	明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	34.6	24.3	紙本墨画	墨書：「六番」〔北心斎〕
	JP-087		墨竹図		明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	32.7	24.0	紙本墨画	墨書：「十一番」
	JP-088		墨竹図		明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	32.6	24.3	紙本墨画	墨書：「九番」
	JP-089		蘭	裏面は梅図と習字練習の反 故紙	明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	32.4	24.2	紙本墨画	墨書：「十三番」
	JP-090		梅	裏面にも梅図有り（款識な し）	明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	32.0	24.3	紙本墨画	墨書：「十五番」〔北心斎写〕□〔白四角〕
	JP-242		梅		明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	24.0	31.7	紙本墨画	
	JP-096		楼閣山水		明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	63.4	46.8	紙本墨画	墨書：「一」
山水 (臨画)	JP-283	下村北心斎	松のある風景	橋のたもとの松樹と橋を渡 る人物。裏面には同図の白 描あり	明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	92.5	32.6	紙本墨画	墨書（裏面）：「第七六号」
	JP-256	下村北心斎 (推定)	溪流図		明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	20.7	19.9	紙本墨画	
	JP-266		奇岩風景	奇岩のクローズアップ図	明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	32.7	46.7	紙本墨画	
JP-285	奇岩風景		奇岩のクローズアップ図	明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	47.8	33.6	紙本墨画		
山水 (臨画か)	JP-292	下村北心斎 (推定)	奇峰図	奇峰の頂上のクローズアッ プ図	明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	38.8	27.8	紙本墨画	
	JP-268		枯立木のある風景	裏面に鷹の図と、鷹の描か れた扇面の縮図あり	明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	133.2	31.4	紙本墨画	
	JP-284		山水	崖上の松樹	明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	27.4	38.3	紙本墨画	
	JP-287		山水	崖上の松樹	明治16/17頃か	1883/84頃か	10/11歳頃か	39.5	27.7	紙本墨画	
動物	JP-013	下村北心斎	三猿	猿の諸態。全身図と部分図	明治17年	1884年	11歳	26.2	34.4	紙本墨画	墨書：「明治十七年八月二十日 北心斎画」
	JP-026 ※		鷹図	羽を広げる一羽の鷹。永青 文庫所蔵《鷹之図》（明治 19年作）のための習作か	明治19	1886	13歳	39.4	55.4	紙本墨画	墨書（裏面）：「明治十九年十一月廿九日 北心斎画」
	JP-027 ※		鷹図		明治19	1886	13歳	32.2	47.3	紙本墨画	墨書（裏面）：「明治十九年〔十一月〕披 けか」廿八日 北心斎画」

分類	登録番号	作者	作品名	作品備考	制作年 (和暦)	制作年 (西暦)	年齢	寸法縦	寸法横	材質	款識、書き込みなど
動植物写生ほか	2011-	下村北心斎	写生仮綴帳 (全50図)	薄美濃紙に描かれた植物、昆虫の写生を主とする素描を綴じたもの(各紙サイズは不揃い)	明治16-26頃か	1883-1893頃か	10-20歳頃か	24.7ほか	35.0ほか	紙本着彩、紙本墨画、ペン、鉛筆	第29図に鉛筆：「下村晴三郎」
	第30図に墨書：「下村晴三郎」										
	JP-07001~50										第31図に墨書：「下村」
											第36図、41図、49図に墨書：「九月十九日画」
											第46図に鉛筆書き：「下村晴三郎」
											第47図に墨書：「北心斎」「おころ」【「オロキ」、方印(書き印)：「晴」
											第48図に墨書【「月十九日画」
											第49図に墨書【「九月十九日画」

■東京美術学校時代

分類	登録番号	作者	作品名	作品備考	制作年 (和暦)	制作年 (西暦)	年齢	寸法縦	寸法横	材質	款識、書き込みなど			
絵巻 (臨画)	2011-	下村観山 (推定)	模写「北野天神縁起絵巻」		明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	35.0	803.8	紙本着彩	墨書：「一条院の御宅に位階を送られし処」			
	「北野宮へ待賢門院の■■■■無実の罪にて■■■■の所」「うせしきぬを女房が■■■■る所」「或女房世尊寺の阿闍梨に俊を譲しけるにに俊■■■■籠りたれば■■女房言ひける所」「仁和寺の阿闍梨■■■■所を車にて通りしに牛くるひし所」ほか													
	JP-193											色の指示書きあり		
	JP-194			模写 合戦絵巻断簡(仮題)	騎馬合戦図(貼り合わされた最後の一葉は場面が連続しない)。画面右寄りの大雑刀で戦う武者の描写は、《春日権現修験絵》(巻二)の栗駒山合戦の場面の引用。一部の人物は東京国立博物館所蔵《修羅道絵巻》(明治33年作)に転用	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	34.1	167.0	紙本着彩			
	JP-195-01			模写 物語絵巻断簡(仮題)	巻狩の図(曾我物語か?)。場面は02と03のみ連続	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	39.0	109.2	紙本着彩			
	JP-195-02											38.4	54.6	
	JP-195-03											38.3	54.6	
	JP-195-04											39.6	133.2	
	JP-195-05											38.1	26.1	
	JP-197-01											38.0	81.0	
	JP-197-02											38.0	35.7	
	JP-197-03											38.0	108.0	
	JP-197-04			38.0	81									
JP-197-05		38.0	46.6											
JP-197-06		38.0	87.8											
JP-197-07		38.0	81.0											
JP-197-08		38.0	81.0											

分類	登録番号 2011-	作者	作品名	作品備考	制作年 (和暦)	制作年 (西暦)	年齢	寸法縦	寸法横	材質	款識、書き込みなど
絵巻 (臨画)	JP-198-01	下村観山 (推定)	模写 物語絵巻断簡 (仮題)	御簾外にて語らう公卿の図	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	45.7	139.0	紙本着彩	
	JP-264		源氏物語 柏木三	菩薩1図と神将5図が縦に配される。白描画	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	31.1	40.2	紙本着彩	
	JP-202		仏画模写 (仮題)		明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	314.8	27.9	紙本着彩	
	JP-238		日本武尊 (仮題)	古代装束で髪を美豆良に結い、弓と剣を携えた青年。白描画	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	75.6	27.1	紙本着彩	墨書：「髪を結ぶ」【髪ツツ】
	JP-243		和気清麻呂 (仮題)	警察を持つ古代貴人。画中に襟に装身具の部分図あり。白描画	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	38.5	27.1	紙本着彩	
	JP-244		直垂装束 (仮題)	直垂装束の武人。画中に襟元、扇の部分図あり。白描画	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	38.3	27.5	紙本着彩	墨書：「直垂」、(扇の図に)「此の巾広しふ通のより此■長し」
道釈/故事人物 (臨画)	JP-245	下村観山 (推定)	武内宿禰 (仮題)	「前賢故実」(1868)所載「武内宿禰」に近似。白描画	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	34.1	24.4	紙本着彩	
	JP-246		聖徳太子	画中に装身具の拡大図あり。白描画	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	38.4	27.2	紙本着彩	
	JP-247		武人 (仮題)	矢籠を持つ。鎧姿の武人。画中に鎧先の部分図あり。白描画	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	32.7	24.4	紙本着彩	墨書：「矢籠の図中に」【皆】「音なり」
	JP-248		武人 (仮題)	鎧を持つ。鎧姿の武人。画中に鎧先の部分図あり。白描画	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	38.4	27.0	紙本着彩	
	JP-258		蜀僧法常 (牧谿) 筆 観音図 模写	牧谿《観音遠縁図》(三幅対)の観音頭部の模写	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	38.3	26.8	紙本着彩	墨書：「蜀僧法常筆」【観音】
	JP-276		菅伎真根子命	『前賢故実』(1868)所載「菅伎真根子命」と一致。白描画	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	27.1	38.2	紙本着彩	
道釈/故事人物 (臨画か)	JP-097	下村観山 (推定)	林和靖	二人の童子と鶴といる林和靖 (画面右上4分の1欠損)	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	76.7	62.5	紙本着彩	
	JP-289		円窓画 娼妓奔月	手杵で仙槎をつく兎と娼妓	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	63.8	60.2	紙本着彩	
道釈/故事人物	JP-093	下村観山 (推定)	右樞天神	天台座主・尊意と、口から炎を吐く菅原道真の亡霊。裏面に豹の図あり	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	101.0	54.6	紙本着彩	墨書 (裏面)：「新案 下村第四号」 朱書 (裏面)：「娼妓の形のモノグラム」
	JP-277		高士 (仮題)	従者に添われ書机に向かう屋内の高士	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	51.6	88.1	紙本着彩	墨書 (裏面)：「観山筆」
その他人物 (臨画)	JP-294	下村観山 (推定)	人物模写 (仮題)	狩衣姿で座する男性、橋のたもとの尼僧など、絵巻からの抜き描きか	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	27.9	39.4	紙本着彩	墨書：「貞観十二年ノ御篇」 色の指示書きあり
その他人物 (臨画か)	JP-182	下村観山	市井風俗図 画稿 (仮題)	絵巻の一場面か (犬を連れて走る子供、壁に落書きをする子供を叱る男性)	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	27.6	39.9	紙本着彩	

分類	登録番号 2011-	作者	作品名	作品備考	制作年 (和暦)	制作年 (西暦)	年齢	寸法縦	寸法横	材質	款識、書き込みなど		
その他人物 (顔面か)	JP-187	下村観山 (推定)	市井風俗図集 (仮題)	絵巻の一場面か(雄鶏を籠で運ぶ男性など)往来の人物)	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	26.6	38.1	紙本墨画	色の指示書きあり		
	JP-203		母子図「苦悩の母」(仮題)	赤子を抱く母親の西洋画	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	82.7	60.3	紙本着彩	墨書：「Distress the mother」		
	JP-262		唐子と楽器	唐子の描写が近似	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	39.0	80.6	紙本墨画			
	JP-271		唐子と奇岩	唐子の描写が近似	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	39.5	89.6	紙本墨画			
	JP-281		人物二人 (仮題)	烏帽子をつけた男性と冠をつけた男性が座して向き合う図。白描画	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	27.1	38.3	紙本墨画			
その他人物	JP-091	下村観山	尊師図 (仮題)	高座に座す僧侶	明治22-26頃	1889-1893頃	16-20歳頃	70.3	53.6	紙本墨画	墨書：「下村晴三郎」 墨書 (裏面)：「画図案」[月謝 小林]		
	JP-095		人物二人 (折檻する図) (仮題)	横縞の幔幕を背景に、扇を手に相手を折檻する狩衣姿の男性	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	36.1	62.1	紙本着彩、 胡粉			
	JP-199-01		僧侶を主とする肖像集	僧侶の頭像を主とする肖像の切抜き35図	台紙に貼り込まれた、僧侶の頭像を主とする肖像の切抜き35図				31.9	82.0	紙本墨画 (一部着彩)	一部の図に墨書：「若狭小浜 高成寺」[常楽寺 歿宗和尚寿像]「豫州新居浜 真光寺」ほか	
	JP-199-02				僧侶の頭像を主とする肖像の切抜き19枚 (糊剥がれによりいずれかの台紙から剥離したものと推定)				25.0ほか	15.7ほか	紙本墨画 (一部着彩)	うち一図に墨書：「蓮如上人」	
	JP-199-03				僧侶の頭像を主とする肖像の切抜き66図		明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	32.0	216.0	紙本墨画 (一部着彩)	一部の図に墨書：「六十才」「上」ほか 色の指示書きあり (黄色)「アサキ」
	JP-199-04		僧侶を主とする肖像集	僧侶の頭像を主とする肖像の切抜き16図	台紙に貼り込まれた、僧侶の頭像の切抜き16図				32.0	43.5	紙本墨画	一部の図に墨書：「南」「年六十一才」ほか	
	JP-199-05				台紙に貼り込まれた僧侶の頭像の切抜き33図と、僧侶の頭像の切抜き4枚 (単片は糊剥がれによりいずれかの台紙から剥離したものと推定)				32.0	86.3ほか	紙本墨画 (一部着彩)	一部の図に墨書：「肥前高原玉峰寺雪岩和尚」「宝福寺 隠居 六十才」「七十三」「海」「洞長寿」ほか	
	その他人物		JP-201-01	下村観山 (推定)	僧侶を主とする肖像集	台紙に貼り込まれた、僧侶の頭像を主とする肖像の切抜き21図				31.7	67.0	紙本墨画 (一部着彩)	
			JP-201-02			僧侶の頭像を主とする肖像の切抜き19図 (糊剥がれによりいずれかの台紙から剥離したものと推定)	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	30.0	27.0ほか	紙本墨画	うち一図に墨書：「■衣衾■地■」 「五十二才 ■堂」
			JP-201-03			台紙に貼り込まれた僧侶の頭像の切抜き17図と、僧侶の頭像を主とする肖像の切抜き8枚 (単片は糊剥がれによりいずれかの台紙から剥離したものと推定)				31.5	71.0ほか	紙本墨画 (一部着彩)	

分類	登録番号 2011-	作者	作品名	作品備考	制作年 (和暦)	制作年 (西暦)	年齢	寸法縦	寸法横	材質	款識、書き込みなど
その他人物	JP-201-04	下村観山 (推定)	僧侶を主とする肖像集	台紙に貼り込まれた、僧侶の頭像を主とする肖像の切抜き23図	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	31.5	42.0	紙本墨画 (一部着彩)	うち一図に墨書：「海」
	JP-201-05			台紙に貼り込まれた、僧侶の頭像の切抜き33図と三鈷を持つ手1図。僧侶の頭像の切抜き単片2図(単片は剝削がれによりいづれかの台紙から剥離したものと推定)	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	32.0	57.0ほか	紙本墨画 (一部着彩)	うち一図に墨書：「源」 「三」
	JP-240	大宮人 (仮題)	公卿の座像。装束のみ着彩	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	27.5	20.1	紙本着彩		
	JP-249	扇面稿 筍を持つ樵夫 (仮題)	竹林で竝と筍を持つ樵夫	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	27.9	38.5	紙本着彩		
	JP-263	三井法明乃像	三井寺・法明院の住持・桜井敬徳 (1834-1889) の肖像か	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	46.5	31.0	紙本墨画	墨書：「三井寺法明乃像 ■■■」 色の指示書きあり	
	JP-269	狸々舞	狸々舞を舞う童子。裏面に羅漢の面稿(墨画)あり	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	73.4	27.5	紙本着彩		
	JP-183	狩野探幽画 楼閣山水模写		明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	95.0	49.4	紙本着彩	墨書：「探幽斎筆 写観山之」	
	JP-184	狩野探幽画 楼閣山水模写		明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	71.0	49.2	紙本着彩	墨書：「探幽斎筆 写」	
	JP-185	狩野尚信画 楼閣山水模写		明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	78.9	49.3	紙本着彩	墨書：「尚信筆 観山写之」	
	JP-255	湖畔二題		明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	27.3	51.5	紙本墨画		
JP-265	柳のある風景	水面の中州に揺れる柳	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	39.6	17.4	紙本墨画			
JP-273	山水人物図		明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	80.9	39.1	紙本着彩			
JP-282	松	裏面に鬼、樹木、人物など複数の図あり	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	59.3	27.3	紙本墨画			
JP-291	松	松樹(部分、先端)	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	38.3	27.5	紙本墨画			
JP-293	松枝	松枝のクローズアップ図。右下余白に、装飾品(部分)の白描画あり(262、271にも共通)	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	39.3	27.5	紙本墨画			
JP-296	楼閣山水		明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	77.6	47.2	紙本墨画			
JP-297	山水断簡		明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	24.7	51.6	紙本墨画			
JP-028 ※		日蓮上人辻説法 下図	東京藝術大学所蔵《日蓮上人辻説法》(明治27年4月東京美術学校校友会展出品)の下図 【本画：『観山画集』no.19】	明治27頃	1894頃	20歳頃	53.2	63.0	紙本墨画		
JP-029 ※		熊野観花 面稿	東京藝術大学所蔵《熊野観花》(明治27年4月美校授業成績物展覧会出品)の面稿(未定稿) 【本画：『観山画集』no.22】	明治27頃	1894頃	20歳頃	25.9	44.7	紙本墨画		

分類	登録番号	作者	作品名	作品備考	制作年 (和暦)	制作年 (西暦)	年齢	寸法縦	寸法横	材質	款識、書き込みなど
その他	JP-259	下村観山 (推定)	牛車	牛に引かれる牛車の部分図	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	144.7	90.0	紙本墨画	
	JP-295-01 ~05		画像貼込帳 (全5葉)	薄美濃紙に描かれた雄鶏、鶴、唐子、神仙、古代人物などの素描を綴じたもの(各紙サイズは不揃い)	明治22-26頃か	1889-1893頃か	16-20歳頃か	22.5ほか	18.5ほか	紙本墨画	

■日本美術院時代

分類	登録番号	作者	作品名	作品備考	制作年 (和暦)	制作年 (西暦)	年齢	寸法縦	寸法横	材質	款識、書き込みなど	
物語/説話	JP-257	下村観山 (推定)	清盛霊夢の図 小下絵	眠る平清盛と霊夢に現れた老僧の図	明治末か	1900-1910頃か	20代後半-30代か	24.4	32.4	紙本墨画	墨書：「清盛霊夢 (ルビ：きよもりれいむ) の圖 (ルビ：づ)」]、楕円印 (書き印)：■ [素心?]	
	JP-030 *		魔障図 画稿	東京国立博物館所蔵《魔障図》(明治43年作)の画稿(部分) 【本画：『観山画集』no.48】	明治43頃	1910頃	36/37歳頃	64.6	74.5	紙本墨画		
	JP-039 *		江口 (江口之君) 画稿	《江口 (江口之君)》(大正6年作)の右幅画稿 【本画：『観山画集』no.211】	大正6頃	1917頃	43/44歳頃	55.5	31.2	紙本墨画		
	JP-060		秘曲 画稿	《秘曲》(大正8年作)の左幅画稿(部分、琵琶を引く手) 【本画：『観山画集』no.225】	大正8頃	1919頃	45/46歳頃	27.4	38.9	紙本墨画		
	JP-101 *		下村観山	弱法師 (俊徳丸) 画稿	西方浄土を拜む俊徳丸(102は全身図、101はその上半身拡大図)。日本美術院所蔵《俊徳丸》(『観山画集』no.77)は大正11年作につき、同時期と推定	大正11頃か	1922頃か	48/49歳頃か	28.9	24.2	紙本墨画	
	JP-102 *			弱法師 (俊徳丸) 画稿	西方浄土を拜む俊徳丸(102は全身図、101はその上半身拡大図)。日本美術院所蔵《俊徳丸》(『観山画集』no.77)は大正11年作につき、同時期と推定	大正11頃か	1922頃か	48/49歳頃か	71.3	39.4	紙本墨画	
	JP-128		高砂 (姥) 画稿	高砂 (姥) 画稿	二階堂美術館所蔵《高砂》(大正12年頃作)の姥(左幅)と翁(右幅)の描写に近似	大正12頃	1923頃	49/50歳頃	33.2	24.3	紙本墨画	
	JP-129		高砂 (姥) 画稿	高砂 (姥) 画稿	二階堂美術館所蔵《高砂》(大正12年頃作)の姥(左幅)と翁(右幅)の描写に近似	大正12頃	1923頃	49/50歳頃	39.0	27.3	紙本墨画	
	JP-175		高砂 (翁) 画稿	高砂 (翁) 画稿	二階堂美術館所蔵《高砂》(大正12年頃作)の姥(左幅)と翁(右幅)の描写に近似	大正12頃	1923頃	49/50歳頃	38.2	27.4	紙本墨画	
	JP-031 *		漁樵問答 画稿	漁樵問答 画稿	《漁樵問答》(大正2年作)の画稿(部分、立ち姿の樵) 【本画：『観山画集』no.171】	大正2頃	1913頃	39/40歳頃	36.4	26.2	紙本墨画	
JP-100 *	漁樵問答 画稿	漁樵問答 画稿	丸木に腰掛ける樵(表情と装束は031の樵に近似)	大正2頃	1913頃	39/40歳頃	38.5	27.4	紙本着彩			
道釈/故事人物	JP-116	下村観山	月下弾琴 画稿	《月下弾琴》(大正4年頃作)の画稿(部分、竹林に座して琴を弾く王維) 【本画：「下村観山展—観山と三溪」展図録(財団法人三溪園保勝会、2006年)no.14】	大正4頃	1915頃	41/42歳頃	47.7	61.1	紙本墨画		

分類	登録番号 2011-	作者	作品名	作品備考	制作年 (和暦)	制作年 (西暦)	年齢	寸法縦	寸法横	材質	款識、書き込みなど
道釈／故事人物	JP-032		帰去来 画稿	《帰去来》(大正5年作、『観山画集』no.12)の陶淵明の描写に近似	大正5頃	1916頃	42/43歳頃	40.2	28.2	紙本墨画	
	JP-034		丹霞 画稿	《丹霞》(大正5年作、『観山画集』no.199)に近似	大正5頃	1916頃	42/43歳頃	40.1	28.2	紙本墨画	
	JP-035			(034下半身、035上半身)				40.0	28.0		
	JP-173		丹霞 画稿	《丹霞》(昭和3年作、『観山画集』no.282)に近似	大正期	1910年代- 20年代半ば	40代前半- 50代初め頃	79.0	55.3	紙本墨画	
	JP-036	維摩 画稿 (仮題)	頭部像。頭に巻いた袈裟と豊かな髭の描写は、同年作の《維摩》(『観山画集』no.209)に通ずる。顔貌は神奈川県立近代美術館所蔵《維摩の顔 画稿》(明治44年作)に近似	大正6	1917	44歳	38.7	27.3	紙本墨画、朱	墨書：[大正六年十一月廿三日作]	
	JP-120	維摩 画稿	頭部像。神奈川県立近代美術館所蔵《維摩の顔 画稿》(明治44年作)に近似	大正期	1910年代- 20年代半ば	40代前半- 50代初め頃	39.0	27.3	紙本着彩		
	JP-134	維摩 画稿		大正期	1910年代- 20年代半ば	40代前半- 50代初め頃	38.9	27.3	紙本墨画		
	JP-146	維摩默然 画稿	二指を示し「不二法門」を説く維摩	大正期	1910年代- 20年代半ば	40代前半- 50代初め頃	105.7	54.9	紙本墨画		
	JP-037	鳥窠禅师 画稿	樹上から眼下を見下ろす老僧。福井県立美術館所蔵《樹上人物(画稿)》、真鶴町所蔵《鳥窠上人》に近似	大正6	1917	44歳	38.9	27.2	紙本墨画	墨書：[6.12.3]	
	JP-118	鳥窠禅师 画稿		大正6頃か	1917頃か	43/44歳頃	53.2	55.4	紙本墨画		
	JP-040	老子 画稿	040は半身像、090はその頭部像。顔貌は141に近似	大正7	1918	44歳	110.3	71.9	紙本墨画	墨書：[大正七年三月廿八日]「老子」	
	JP-099			大正7頃	1918頃	44/45歳頃	38.7	27.1	紙本着彩		
	JP-141	老子 画稿	《老子》(大正12年頃)の頭部画稿。 【本画：『観山画集』no.244】	大正12頃	1923頃	49/50歳頃	38.9	27.3	紙本墨画		
	JP-041	仙人 画稿 (仮題)	筆を手に笑う仙人(寒山か?)	大正7	1918	45歳	32.9	24.4	紙本墨画	墨書：[7.7.25]	
	JP-043	郭子儀 画稿	《郭子儀》(大正7年作)の右幅画稿 【本画：『観山画集』no.221】	大正7頃	1918頃	44/45歳頃	116.8	55.3	紙本墨画		
JP-046	聖徳太子孝養像 画稿	部分図(柄香炉を持つ太子の手)	大正8	1919	45歳	28.2	40.2	紙本墨画	墨書：[8.1.12]		
JP-047		部分図(髪を美豆羅に結った頭部)				40.1	28.2	紙本墨画	墨書：[8.1.12]		
JP-050	洗硯図 画稿	水野美術館所蔵《高士》(大正9年作)の左幅画稿(童子洗硯の図)	大正8	1919	45歳	40.0	28.1	紙本墨画	墨書 [8.4.6]		

分類	登録番号 2011-	作者	作品名	作品備考	制作年 (和暦)	制作年 (西暦)	年齢	寸法縦	寸法横	材質	款識、書き込みなど
道釈／故事人物	JP-053		帰去来 (無絃琴を持つ童子) 画稿	《帰去来》(大正5年作、『観山画集』no.12)に、無絃琴を持つ童子と跳ねる犬の描写あり。線作の画稿か	大正8	1919	46歳	39.2	27.4	紙本墨画	墨書：「八、五、七」[帰去来]
	JP-054		帰去来 (犬) 画稿					27.3	39.1		
	JP-055		東坡先生 画稿	《東坡先生》(大正8年作)の右隻画稿(部分、僧の横顔)【本画：『観山画集』no.214】	大正8	1919	46歳	38.2	27.2	紙本墨画	墨書：「8.7.16」
	JP-056		麻姑仙 画稿	鹿を伴う麻姑仙女	大正8	1919	46歳	103.7	45.5	紙本淡彩	墨書：「麻姑仙」[乾氏]「8.6.25」
	JP-057		高士 画稿 (仮題)	早稲田大学會津八一記念博物館 (富岡重憲コレクション) 所蔵《高士図》(大正10年代作)の高士の顔線に近似	大正8	1919	46歳	39.1	27.4	紙本墨画	墨書：「8.10.12 大成覚」[?]】
	JP-145		孔子 画稿	水野美術館所蔵《日・孔子・月》(制作年不詳)の中幅の画稿(部分、手のみ)	大正8か	1919か	45/46歳か	27.2	38.9	紙本墨画	墨書：「観山」[孔子]「伊東源四郎」[八.]
	JP-064		高士 画稿 (仮題)	高山冠を被った高士の横顔	大正9	1920	46歳	38.7	27.3	紙本墨画	墨書：「九、一、二五」
	JP-065		寿老 画稿	山種美術館所蔵《寿老》(大正9年作)の画稿(部分、寿老の手と鹿の頭部)【本画：『観山画集』no.68】	大正9	1920	46歳	27.3	39.0	紙本墨画	墨書：「九、二月三日」
	JP-069 ※		漁樵問答 画稿	《漁樵問答》(大正9年作)の画稿(069は右幅の橋上の樵と驢馬、130は左幅の竿を持つ漁夫)【本画：『観山画集』no.230】	大正9頃	1920頃	46/47歳頃	28.2	40.0	紙本墨画	
	JP-130 ※		高士 (陶淵明) 画稿	水野美術館所蔵《高士》(大正9年作)の右幅画稿(部分、松の幹に座す陶淵明)	大正9頃	1920頃	46/47歳頃	40.0	28.1		
	JP-119		舟子 画稿	五島美術館所蔵《舟子》(大正9年頃作)の左幅画稿(部分)【本画：当館「下村観山展」展図録no.99】	大正9頃	1920頃	46/47歳頃	40.1	28.2	紙本墨画	
JP-107		運磨 画稿	座禅する横向き運磨大師	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	27.2	38.7	紙本墨画		
JP-124		運磨 画稿	目を剥いた運磨大師の頭部	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	39.9	28.1	紙本墨画		
JP-108		高士騎驢 画稿	福井県立美術館所蔵《高士騎驢 画稿》(大正期作)とほぼ同図	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	85.7	46.3	紙本墨画		
JP-110		布袋 画稿 (仮題)	大袋に座して笑う布袋	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	53.3	38.7	紙本墨画		

分類	登録番号 2011-	作者	作品名	作品備考	制作年 (和暦)	制作年 (西暦)	年齢	寸法縦	寸法横	材質	款識、書き込みなど
道釈／故事人物	JP-111	下村観山	布袋 画稿 (仮題)	肩に大袋を背負う布袋	大正期	1910年代- 20年代半ば	40代前半- 50代初め頃	53.2	38.8	紙本墨画	
	JP-115		指月布袋 画稿 (仮題)	僧の半身、人差し指を立てる左手、地を指す右手の三図が描かれる	大正期	1910年代- 20年代半ば	40代前半- 50代初め頃	23.1	55.3	紙本墨画	墨書:「観山、精円印(書き印):「素心[?]」
	JP-155		布袋あるいは俱胝堅指 画稿	《布袋図》(大正10年作、『観山画集』no.235)との近似。ほか、神奈川県立歴史博物館所蔵、佐野市立吉澤記念美術館所蔵、新井旅館所蔵の各《布袋図》、また《俱胝堅指》(大正13年頃作、当館「下村観山展」図録no.119)とも近似	大正期	1910年代- 20年代半ば	40代前半- 50代初め頃	38.8	27.2	紙本墨画	
	JP-164		布袋あるいは俱胝堅指 画稿	所蔵の各《布袋図》、また《俱胝堅指》(大正13年頃作、当館「下村観山展」図録no.119)とも近似	大正期	1910年代- 20年代半ば	40代前半- 50代初め頃	40.0	28.0	紙本墨画	
	JP-176		布袋の手 画稿	画中に布袋座像の縮図あり	大正期	1910年代- 20年代半ば	40代前半- 50代初め頃	27.3	38.8	紙本墨画	
	JP-117		寿星(寿老人) 画稿 (仮題)	半身像。頭部や顔貌の描写は、福井県立美術館所蔵《寿星》(大正5年頃作)、山種美術館所蔵《寿老》(大正9年作、『観山画集』no.68)、宮内庁三の丸尚蔵館所蔵《瑞彩 寿星》(大正13年作)に通ずるが、髭がないため異主題か	大正期	1910年代- 20年代半ば	40代前半- 50代初め頃	131.0	55.0	紙本墨画	
	JP-127		寿星(寿老人) 画稿 (仮題)	頭部像。白眉と白髭の描写は、福井県立美術館所蔵《寿星》(大正5年頃作)、山種美術館所蔵《寿老》(大正9年作、『観山画集』no.68)、宮内庁三の丸尚蔵館所蔵《瑞彩 寿星》(大正13年作)に通ずる	大正期	1910年代- 20年代半ば	40代前半- 50代初め頃	39	27.2	紙本着彩	
	JP-121		高士 画稿 (仮題)	頭巾を被った高士の頭部	大正期	1910年代- 20年代半ば	40代前半- 50代初め頃	38.7	27.2	紙本墨画	
	JP-122		高士 画稿 (仮題)	頭巾を被った高士の頭部	大正期	1910年代- 20年代半ば	40代前半- 50代初め頃	38.7	27.3	紙本墨画	
	JP-123		高士 画稿 (仮題)	幞頭を冠した高士の頭部	大正期	1910年代- 20年代半ば	40代前半- 50代初め頃	39.0	27.3	紙本着彩	
	JP-125		高士 画稿 (仮題)	杖をつき腰をかける、幞頭を冠した老高士	大正期	1910年代- 20年代半ば	40代前半- 50代初め頃	33.2	24.4	紙本墨画	
	JP-126		高士 画稿 (仮題)	頭巾を被った高士の頭部	大正期	1910年代- 20年代半ば	40代前半- 50代初め頃	38.7	27.1	紙本墨画	
JP-132	高士 画稿 (仮題)	幞頭を冠し、頸髭を風に靡かせる高士の頭部	大正期	1910年代- 20年代半ば	40代前半- 50代初め頃	38.7	27.2	紙本墨画			

分類	登録番号 2011-	作者	作品名	作品備考	制作年 (和暦)	制作年 (西暦)	年齢	寸法縦	寸法横	材質	款識、書き込みなど
道釈／故事人物	JP-137	下村観山	高士 画稿 (仮題)	幞頭を冠した高士の横向き半身像	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	39.1	27.3	紙本墨画	
	JP-138		高士 画稿 (仮題)	高山冠を被った高士の横顔	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	38.9	27.2	紙本墨画	
	JP-139		高士 画稿 (仮題)	頭に淄撮を付けた、笑みを浮かべる高士の胸像。或いは神仙か	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	38.8	27.3	紙本墨画	
	JP-149		高士 画稿 (仮題)	頭に淄撮を付けた老高士の横顔	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	38.7	26.9	紙本墨画	
	JP-153		高士 画稿 (仮題)	頭に淄撮を付けた高士の横顔	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	34.3	24.9	紙本墨画	
	JP-157		高士 画稿 (仮題)	鞭を持つ、幞頭を冠した高士の全身像	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	67.9	46.5	紙本墨画	
	JP-169		高士 画稿 (仮題)	頭に淄撮を付けた[?]高士の横顔	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	38.9	27.2	紙本墨画、朱	
	JP-174		高士 画稿 (仮題)	外套を身に着け、机に向かい座す高士	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	38.3	27.3	紙本墨画、朱	
	JP-140		白衣観音 画稿	三溪園所蔵《岩座觀世音菩薩》(大正15年頃作)との近似	大正15頃か	1926頃か	52/53歳頃か	39.7	28.2	紙本墨画	
	JP-150		白衣観音 画稿	座する白衣観音	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	40.5	31.2	紙本墨画	
	JP-151		白衣観音 画稿	立膝の白衣観音	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	101.4	45.3	紙本墨画	
	JP-143		老菜子 画稿 (仮題)	袖の長い着物を着て舞う老菜子か	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	39.0	27.3	紙本墨画	
	JP-144		南泉和尚 画稿 (仮題)	老僧の横顔。駿府博物館所蔵《南泉和尚》(大正3年作、[観山画集] no.55)の南泉に近似。顔貌の描写は《東坡先生》(大正8年作)右隻の老僧にも通ずる	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	38.7	27.3	紙本墨画	
	JP-160		南泉和尚 画稿 (仮題)	猫を掲げて切り落とそうとする南泉の全身像。駿府博物館所蔵の異構図の同主題作 (制作年不詳)あり	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	28.2	40.0	紙本着彩	
	JP-170		南泉斬猫 画稿	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	84.0	46.5	紙本墨画		
JP-154	稚児文殊 画稿	重形文殊の単独像	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	39.0	27.3	紙本墨画			
JP-159	仏説法図 画稿	台座に座し、下げた左手に來迎印を結んだ横向きのおの図	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	74.5	35.0	紙本墨画			

分類	登録番号 2011-	作者	作品名	作品備考	制作年 (和暦)	制作年 (西暦)	年齢	寸法縦	寸法横	材質	款識、書き込みなど
道釈/故事人物	JP-161		張果老 画稿 (仮題)	笑みを浮かべ、頭に漁撮を付けた男性の横顔。石川県立七尾美術館所蔵《張果老図》(昭和3年作、「観山画集」no.278)の顔貌に近似	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	27.6	19.8	紙本墨画	
	JP-165	下村観山	酔李白 画稿 (仮題)	酒器を両手に持ち、童子に支えられて歩く高士	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	48.3	32.4	紙本墨画、胡粉	
	JP-166		石鞿張弓 画稿	座して矢を引く石鞿和尚。《三平石鞿》(大正3年頃作、「観山画集」no.186)に近似	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	24.3	32.3	紙本墨画	
	JP-171		石鞿張弓 画稿	弓と矢を手にする老僧の全身像	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	71.9	51.5	紙本墨画	
	JP-172		草廬三顧図 画稿 (仮題)	草廬三顧図の馬に寄る従者か(ただし雪中の装備ではない)	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	59.8	37.5	紙本墨画	
	JP-239		聖徳太子勝鬘経講誦図 画稿	方卓に経巻を開いて座す太子	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	109.0	49.5	紙本着彩	墨書：「衣ハクマドル 裏ヨリ丸イ模様ヲ 薄墨ニテ一面ニ描ク」色の指示書きあり
	JP-261	下村観山 (推定)	陶淵明 画稿	舟で川を行く陶淵明と童子	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	28.8	69.4	紙本墨画	
	JP-279		孔子 画稿	司寇冠をかぶった孔子像	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	51.0	31.8	紙本墨画	
	JP-033 ※		春雨 画稿	東京国立博物館所蔵《春雨》(大正5年作)の右隻画稿(部分、頭部) 【本画：『観山画集』no.71】	大正5頃	1916頃	42/43歳頃	39.1	27.3	紙本墨画	
	JP-038		船頭 画稿 (仮題)	櫂を持つ船頭 [?]の半身像。156は038の左右反転同構図(038には船床と水面の描写あり、156は人物のみ)	大正6	1917	44歳	76.7	27.2	紙本墨画	墨書：「大正六年十二月廿日 十九」
JP-156		船頭 画稿 (仮題)		大正6頃か	1917頃か	43/44歳頃	55.8	27.4	紙本墨画		
JP-042	下村観山	弾初 画稿	名都美術館所蔵《弾初》(大正8年作)の画稿(部分、頭部) 【本画：『観山画集』no.222】	大正7頃	1918頃	44/45歳頃	33.2	24.4	紙本墨画		
JP-044		哲祖 画稿	頭部像。《哲祖》(大正7年頃作、「観山画集」no.158, no.224)に近似(ただし左右反転構図)	大正7頃	1918頃	44/45歳頃	38.7	27.3	紙本墨画、朱、胡粉		
JP-045		僧侶 画稿 (仮題)	老僧の頭部	大正8	1919	45歳	39.9	28.1	紙本墨画	墨書：「[8.1.10]」	
JP-049		僧侶 画稿 (仮題)	老僧の頭部	大正8	1919	45歳	40.0	28.2	紙本墨画、朱	墨書：「[8.3.10]」	
JP-058		僧侶 画稿 (仮題)	老僧の頭部	大正8	1919	46歳	39.8	28.1	紙本墨画	墨書：「[8.11.27]」	

分類	登録番号 2011-	作者	作品名	作品備考	制作年 (和暦)	制作年 (西暦)	年齢	寸法縦	寸法横	材質	款識、書き込みなど	
その他人物	JP-048 ※	下村観山	梅之夢 画稿	当館所蔵の画稿《梅の夢》[95-JP-00E]の部分図(頭部。ただし左右反転構図)	大正8	1919	45/46歳	40.0	28.1	紙本墨画、朱	朱書：「八年■月廿一日」	
	JP-051 ※		白菊翁 画稿	《白菊翁》(大正9年作)の中幅画稿(部分、翁の頭部と手先)。051と052で頭部の画像がつながる 【本画：『観山画集』no.234】	大正8	1919	46歳	38.8	27.3	紙本墨画、胡粉		
	JP-052 ※							46歳	38.9	27.4	紙本墨画	墨書：「八、五、六」[白菊翁]
	JP-059		糺詞 画稿(仮題)	水辺で談笑する風折烏帽子姿の男性と二人の人物、糺2羽	大正8	1919	46歳	27.3	38.7	38.7	紙本墨画	墨書：「8.12月1」
	JP-061 ※								40.0	28.2		
	JP-062 ※		三上戸 画稿	《三上戸》(大正8年頃作)の各幅画稿(部分)。「怒り」「泣き」「笑い」の各上戸の頭部 【本画：『観山画集』no.63】	大正8頃	1919頃	45/46歳頃	40.1	28.2	28.0	紙本墨画	
	JP-063 ※								40.0	28.0		
	JP-066		菅公・糺 画稿二図(仮題)	配所で筆を執る菅公[?]と、鍬を持ち糺を着る糺	大正9	1920	46歳	27.3	38.7	38.7	紙本墨画	墨書：「九、二、十日」
	JP-067		衣紋 画稿(仮題)	竹杖をつく人物の左袖の衣紋	大正9	1920	46歳	38.7	38.7	27.2	紙本墨画	墨書：「九年三月十一日」
	JP-068		座禪する僧 画稿(仮題)	瞑想する僧の横向きの座像	大正9	1920	47歳	38.6	38.6	27.2	紙本墨画	墨書：「9.10.15」
	JP-105		古代人物 画稿(仮題)	冠(頭巾)を被った男性の頭部	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	40.2	28.1	28.1	紙本墨画	
	JP-106		手 画稿	開いた手先(片手)の図	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	39.5	28.2	28.2	紙本墨画	
	JP-177		説法する僧侶の手 画稿	画中に説法する僧侶の縮図あり	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	28.1	40.1	40.1	紙本墨画	
	JP-178		手 画稿	跌坐の上に組んだ両手	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	28.2	39.9	39.9	紙本墨画	
JP-112	大石良雄 画稿	《大石良雄》(大正2年作)の画稿(部分) 【本画：『美術画報』34編巻2(大正2年6月20日号)】	大正2頃	1913頃	39/40歳頃	90.3	46.1	46.1	紙本墨画			
JP-113	僧侶 画稿(仮題)	瞑想する老僧の座像	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	78.1	55.1	55.1	紙本墨画			
JP-114	僧侶 画稿(仮題)	手を合わせて祈る横向きの僧	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	27.2	38.8	38.8	紙本墨画			
JP-133	僧侶 画稿(仮題)	老僧の座像	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	40.1	28.1	28.1	紙本墨画			
JP-135	僧侶 画稿(仮題)	老僧の頭部	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	40.1	28.1	28.1	紙本墨画			
JP-136	僧侶 画稿(仮題)	老僧の頭部	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	40.1	28.0	28.0	紙本墨画			
JP-142	僧侶 画稿(仮題)	老僧の胸像	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	38.9	27.3	27.3	紙本墨画			

分類	登録番号 2011-	作者	作品名	作品備考	制作年 (和暦)	制作年 (西暦)	年齢	寸法縦	寸法横	材質	款識、書き込みなど
その他人物	JP-147		群僧 画稿 (仮題)	二人の老僧と一人の若い僧の全身像	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	77.7	39.7	紙本墨画	
	JP-152		僧侶 画稿 (仮題)	老僧の頭部	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	38.9	27.3	紙本墨画	
	JP-131		耕作図 画稿 (仮題)	耕作する牛と農夫	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	27.1	39.0	紙本墨画	
	JP-158		騎馬人物 画稿 (仮題)	立烏帽子、狩衣姿の男性の騎馬像	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	27.3	19.6	紙本墨画	
	JP-162		下村観山	脇息に寄る遊女 画稿 (仮題)	兵庫詣の遊女 (162は背景に衣桁あり。163は人物のみ)	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	50.2	58.7	紙本着彩
	JP-163	人物 画稿 (仮題)		笑う男の顔。或いは神仙か	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	51.2	58.7	紙本墨画淡彩	
	JP-167	舟遊図 画稿		日傘を差して舟遊に興じる8人の男女	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	39.0	27.4	紙本着彩	
	JP-168	唐美人 画稿 (仮題)	横向きの唐美人/天女 [?]	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	57.1	53.3	紙本墨画		
	JP-180	馬と馬子 画稿	腰かけて待機する馬と馬子	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	55.4	39.3	紙本墨画		
	JP-181	2図が1枚に描かれる (画図の天地は逆)。左の図には「鞍彦」の署名。右の図は北野美術館所蔵《酔李白》(大正7年作、当館「下村観山展」図録no.88)の画稿 (部分)	大正7頃	1918頃	44/45歳頃	28.1	40.0	紙本墨画	左の図に墨書：「鞍彦」		
	JP-235	下村観山 (推定)	相合傘図 画稿 (仮題)	高下駄を履いた相合傘の男女	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	38.9	27.2	紙本墨画	
	JP-236		人物二人 画稿 (仮題)	うづくまる人物と、盛り込み宙に腕を伸ばす人物	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	19.7	27.2	紙本墨画	
	JP-241		大宮人 画稿 (仮題)	畳の上に座す公卿の単身像	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	39.1	27.3	紙本着彩	
	JP-270		読書図 画稿 (仮題)	柱に寄り、灯明のもと巻子を手にとったたねする老夫	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	27.1	38.6	紙本墨画	
	JP-103	日野資朝 (犬) 画稿	《日野資朝》(大正8年作)の犬の画稿 【本画：「観山画集」no.62】	大正8頃	1919頃	45/46歳頃	24.2	32.7	紙本墨画		
動物	JP-104	下村観山	牡鹿 画稿	葉を啜る牡鹿の頭部。《春秋鹿図》(明治35-39年頃、当館「下村観山展」図録no.38) 右隻の牡鹿に似るが、角の形状は異なる	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	72.2	48.3	紙本墨画	
	JP-179		牡鹿 画稿	牡鹿の頭部	大正期	1910年代-20年代半ば	40代前半-50代初め頃	38.7	27.1	紙本墨画	

分類	登録番号 2011-	作者	作品名	作品備考	制作年 (和暦)	制作年 (西暦)	年齢	寸法縦	寸法横	材質	款識、書き込みなど
動物	JP-109	下村観山	鷲八羽 画稿	或いは写生か	大正期	1910年代- 20年代半ば	40代前半- 50代初め頃	27.3	38.9	紙本墨画	
	JP-274	下村観山 (推定)	牝鹿 画稿	餌を食む牡鹿1頭と、ひず めの孤大部分図	大正期	1910年代- 20年代半ば	40代前半- 50代初め頃	41.4	59.9	紙本墨画	
風景	JP-218	下村観山 (推定)	柳倉風景 [京都]	柳倉、加茂、笠木は現・京 都府木津川市にあった町村。 218に記された「5月9日」 に観山が京都に居たことが 明らかなのは大正15年と昭 和4年。詳細は本稿注7	大正15か	1926か	53歳か	25.2	34.3	紙本着彩	墨書：「五月九日柳倉あたり」
	JP-219		加茂風景 [京都]		大正15か	1926か	53歳か	24.7	17.4	紙本着彩	「加茂」[京都]
	JP-221		笠置風景 [京都]		大正15か	1926か	53歳か	24.9	34.7	紙本墨画	「笠置」
	JP-233		下木津二題 [京都]		大正15か	1926か	53歳か	34.7	24.9	紙本墨画	墨書：「下木津」
	JP-229		楠寺門外 [奈良]	229と230は画面連続	大正末か	1920年代半ばか	50代初め頃か	24.7	34.2	紙本墨画	墨書：「楠寺門外」
	JP-230							24.6	34.2	紙本墨画	
	JP-217		鳥居と仏塔のある風景		大正末か	1920年代半ばか	50代初め頃か	25.3	34.5	紙本着彩	
	JP-220		竹林と瓦屋根のある風景		大正末か	1920年代半ばか	50代初め頃か	17.2	25.3	紙本着彩	
	JP-222		寺塔のある風景、石灯籠 のある風景 二図		大正末か	1920年代半ばか	50代初め頃か	25.3	34.2	紙本着彩	
	JP-223		川辺風景		大正末か	1920年代半ばか	50代初め頃か	12.5	34.7	紙本着彩	
	JP-224		村落風景		大正末か	1920年代半ばか	50代初め頃か	34.5	24.3	紙本墨画	
	JP-225		屋敷と松樹		大正末か	1920年代半ばか	50代初め頃か	25.3	34.4	紙本着彩	
	JP-226		町家		大正末か	1920年代半ばか	50代初め頃か	25.3	34.5	紙本墨画淡彩	
	JP-227		柳のある川辺		大正末か	1920年代半ばか	50代初め頃か	24.7	34.1	紙本墨画	
	JP-228		棚田		大正末か	1920年代半ばか	50代初め頃か	24.9	34.7	紙本墨画	
	JP-231		屋根のある風景		大正末か	1920年代半ばか	50代初め頃か	25.3	34・4	紙本墨画	
	JP-232		屋根のある風景		大正末か	1920年代半ばか	50代初め頃か	24.8	34.6	紙本墨画	
JP-234	柳と家屋		大正末か	1920年代半ばか	50代初め頃か	24.8	34.6	紙本墨画			
JP-260	鳥居 二図		大正末か	1920年代半ばか	50代初め頃か	25.2	34.4	紙本墨画淡彩			
JP-280	樹木	土塀前の古木と、枝の孤大 部分図	大正末か	1920年代半ばか	50代初め頃か	34.5	25.3	紙本墨画淡彩			
その他(書)	M-001		書「人為」	署名の筆致より大正期と推 定可	大正期	1910年代- 20年代半ば	40代前半- 50代初め頃	146.7	80	墨	墨書：「観山」
	M-002	下村観山	書「大正十 秋七日」	署名の筆致には明治末期の 特徴がある。題字の文言と 制作時期の関連は不明	不詳	不詳	不詳	145.5	79.2	墨	墨書：「観山」、方印（書き印）：「観山」

■その他（観山作品以外）

分類	登録番号 2011-	作者	作品名	作品備考	制作年 (和暦)	制作年 (西暦)	年齢	寸法縦	寸法横	材質	款識、書き込みなど	
手本か	JP-189		羅漢図 (仮題)	山中にいる八人の羅漢	不詳	不詳		113.2	54.3	紙本着彩		
	JP-190		水神 (仮題)	錫杖を持ち、渦の中の宝珠 [?] を見下ろす聖人 (光背 あり)	不詳	不詳		127.4	60.3	紙本着画		
	JP-191		郭子儀	郭子儀と二人の童子	不詳	不詳		100.6	54.1	紙本着彩		
	JP-204		蝦蟇仙人	横山肆山 (1781-1837) 《蝦 蟇仙人》と同図 (背景なし)	不詳	不詳		75	54.8	紙本着彩		
	JP-205	不詳	欽拐仙人	『和漢名筆画英 卷五』(1750) 所載「欽拐」の構図に近似	不詳	不詳		61.3	25.8	紙本着画		
	JP-212		猫		不詳	不詳		38.2	26.7	紙本着彩		
	JP-213		犬		不詳	不詳		32.5	25.9	紙本着画		
	JP-214		五仙賞墓図		不詳	不詳		27.8	37.9	紙本着画	墨書：「五仙賞墓図」	
	JP-215		狎		不詳	不詳		37.5	26.9	紙本着彩		
	JP-216		萬歳楽 (仮題)	鳥甲の舞楽装束で舞う翁の図	不詳	不詳		53.3	38.6	紙本着彩		
	JP-200		聖女 (仮題)	ペールを付けた横顔の聖女	不詳	不詳		52.0	35.5	紙本着画	朱文長方印 (蔵印)：「東京美術学校文庫」	
	M-005		騎馬合戦図		不詳	不詳		49.3	66.3	印刷物		
	M-006		崖松に舟		不詳	不詳		38.9	51.8	印刷物	朱文長方印 (蔵印)：「東京美術学校文庫」	
	M-007		出山釈迦		不詳	不詳		53.4	30.6	印刷物		
	美校教材か	JP-188-01		模写「一漚上人絵詞伝 式」 断簡	第二巻第一段「信州伴野で 踊躍念仏を始行す」の一部	明治27	1894		39.5	54.2	紙本着彩	墨書：「一漚上人絵詞伝 式」「原写本 鈴 川信一君蔵 明治二十七年三月五日写」、 朱文橢円印「山田画房」
		JP-188-02	不詳 (山田画房印)						39.6	98.4	紙本着彩	
JP-198-02			模写「法然上人絵伝 卷十」 断簡	蓮華王院の御堂に集まる 人々	不詳	不詳		39.4	54.4		墨書 (枠外)：「法然上人絵伝」	
JP-198-03								39.3	27.6	紙本着彩		
絵巻模本	JP-198-04							39.3	22.0		朱文橢円印：「山田画房」	
	JP-192		模写「信貴山縁起絵巻」	山崎長者の巻 (飛倉の巻)	不詳	不詳		40.1	1060.2	紙本着彩		
その他絵画作品	JP-196-01	不詳	模写「信貴山縁起絵巻」 断簡	尼公の巻の一部	文化13	1816		38.0	212.5	紙本着彩	墨書 (巻末)：「文化十三西子夏五月四日 ■亭模写」	
	JP-196-02			尼公の巻の一部				38.0	706.9	紙本着彩		
	JP-206		不倒達磨図		不詳	不詳		26.4	38.1	紙本着画		
	JP-207		不倒達磨図		不詳	不詳		33.6	22.4	紙本着画		
	JP-210		不倒達磨図	いずれも即興的に達磨を描 くが、それぞれ異なる画家 の手か (席画会などでの競 作?)	不詳	不詳		38.7	27.5	紙本着画	墨書：「不倒々々酔不倒」	
	JP-211		不倒達磨図		不詳	不詳		35.8	26.0	紙本着画		
	JP-208	不詳	達磨大師図		不詳	不詳		54.1	39.0	紙本着画		
	JP-209		達磨大師図		不詳	不詳		24.8	32.5	紙本着彩		
	JP-237		農作業をする女性 (仮題)	両手で蓐を持つ横向きの女 性。余白に手先の拡大図あり	不詳	不詳		21.4	19.6	紙本着画		
	JP-252		馬	千支画の画稿か	不詳	不詳		24.3	32.6	紙本着画		

分類	登録番号 2011-	作者	作品名	作品備考	制作年 (和暦)	制作年 (西暦)	年齢	寸法縦	寸法横	材質	款識、書き込みなど
その他絵画作品	JP-253	不詳	宝寿と松	茶会記の記された反故紙の裏面を使用したもの(茶会記は「鳴・千・葉・中」の習字練習で上書きされている)	不詳	不詳	不詳	24.0	33.7	紙本墨画	
	JP-254		水牛	座る牛の後ろ姿	不詳	不詳	不詳	30.3	48.3	紙本墨画	
	JP-267	不詳	屋敷見取図	大池を臨む屋敷の見取図	不詳	不詳	不詳	48.3	74.5	紙本着彩	墨書：名室の豊数(拾貳置)「九置」[四置]「ほか」、部屋名(「御奥」「御台所」「御湯殿」「御土蔵」ほか)の記載
	JP-290		(表)(唐美人) (裏)(馬と馬子)		不詳	不詳	不詳	24.2	16.1	紙本墨画、表には朱	
	M-003		雷神図		不詳	不詳	不詳	135.5	32	紙本着彩	墨書：「青花作」、朱文長方印：「日本絵師」
絵画作品以外	M-004	不詳	書状(竹の図に文字)	竹の図の上に書状(内容不詳)が書き重ねられている。裏面にも竹の図。北心斎時代の臨画を反故紙として用いた書状の下書きか	不詳	不詳	不詳	24.2	33.8	紙本墨画	
	M-008		1900年パリ万博のメダル	東京藝術大学所蔵《嗣信最期》(明治33年作)出品による受賞 付属品：タトウ、桐箱、メダル立て、メダルケース	明治33	1900	27歳	径6.4	厚み0.4	ブロンズ	表面(刻印)：[REPUBLIQUE FRANCAISE] [1900] 裏面(刻印)：[K.SHIMOMURA] [EXPOSITION・UNIVERSELLE・INTERNATIONALE・J・J.C.CHAPLAIN] 側面(刻印)：[BRONZE]
	M-009		つつら	本作品・資料群の一部が格納されて入江家に伝わったもの。内貼りに手書きの屋敷見取図が使われている				高さ16.5、幅32.5、奥行47.5		紙	

石内都《絶唱、横須賀ストーリー》のプリント表現について —コンタクトプリント、写真集、展示プリントの比較による—

大澤 紗蓉子

1. はじめに

石内都の《絶唱、横須賀ストーリー》は、石内の実質的なデビュー作として、1977年4月26日から5月1日に銀座ニコンサロンで開催された初個展において約180点のプリントが発表された。そして、2年後の1979年1月31日には、このうち107点が抜粋され、石内の2冊目の写真集として『石内都写真集 絶唱、横須賀ストーリー』が写真通信社より刊行された。

現在、作家の手元には、本作を撮影した35ミリネガフィルム66本、およびその中から43本分をプリントしたコンタクトシートが保管されている。このコンタクトシートは、1977年のプリント制作当時に使用されたものではなく、後年に何らかの理由で制作されたもので、発表されたすべてのカット^[1]を含むものではない。しかしながら、本シートの中には、横浜美術館が所蔵する本作のプリント55点中35点分のカットが見られるほか、撮影時の石内の足跡や、特に関心を抱いて繰り返し訪れた場所があったことなどが確認できる。

1977年の個展や1979年の写真集発表当初より、写真家や批評家たちは、本作における石内と被写体との関係、その反映としての暗く、ハイコントラストなプリントの特徴に注目した。しかしながら、これまで本作のプリント作りに関する包括的な言及はない。本稿はこの視点を補完することを目的とし、このコンタクトシートを起点に、コンタクトプリント、写真集、展示プリントの画像比較を通して、カットの選択、トリミング、画面上の操作といった本作の表現的要素を記述し、石内の作品づくりのプロセスの一端を明らかにしようとするものである。なお、本稿で取り扱うカットは、コンタクトシート上で確認できた、横浜美術館所蔵プリント35点分の元になったものに限定する。

2. 本作の撮影地について

作品の比較を行う前に、本作の撮影地について記載したい。

本作の撮影は、写真集に掲載された石内の記述によると1976年10月から翌77年3月にかけて集中的に行われている^[2]。当時の石内は父親が経営する会社に勤めていたため、撮影は会社の休日にあたる土日に行われていた^[3]。撮影時の移動手段は徒歩、電車、バスのほか、母親の運転する自家用車が使われた。ゆえに本作では車中より撮影されたカットも少なくない。

撮影地の資料としては、石内本人が撮影時に使っていた横須賀市の地図が残されている（PL.10、p.8）。この地図には、実際に撮影が行われた場所に手描きの赤い星印が付けられているが、詳しく見ていくと、星印

[1] 本稿では、ネガフィルムに記録されたひとつの画像を「カット」と呼称する。

[2] 実際に個展で発表された写真には、この時期より前に撮影されたものも含まれている。

[3] 本作以前の撮影時の状況については、石内都+正木基「初期作品をめぐって～「写真効果」展から「From YOKOSUKA」展へ」『石内都展 ひろしま／ヨコスカ』目黒区美術館、2008年、pp.225-231にインタビューとして詳しく記載されている。

が集中するエリアがいくつかあることに気づかされる。その中でも特に集中しているのが、①地図の中央右付近に位置する横須賀市中心部、すなわち汐入町、本町、若松町、安浦町、そして米軍基地（米軍横須賀海軍施設）などのある一帯である。この一帯は、米軍基地が設置されたことで、戦後はドブ板通りに代表される米兵向けのサービス業が発展し、同時に、戦前より銘酒屋のあった安浦町や、柏木田遊郭のあった上町3丁目、戦後に歓楽街が形成された日の出町など、米兵向けのいわゆる赤線があった地域でもある。

次に星印が集中するのが、②地図の上部、横浜市との境に位置する追浜本町や追浜町、田浦町や皆ヶ作と呼ばれた赤線のあった船越町などのある一帯である。ここは、石内が6歳から19歳まで家族で暮らした生活圏とその周辺地域にあたる。次いで、③地図の下部を横断するように星印が広がっているのが、葉山市との境である津久井浜、野比の海岸や、神明町、久里浜などのある海外沿いの一帯である。

写真集では、この地図の星印に比例するように、①から③の3つのエリアの写真が最も多く掲載されており、①で撮影された写真が47点、②が16点、③が20点と、107点中83点を占めている。これ以外には、④自衛隊関連施設のある林、長瀬、走水、長井町、⑤撮影中に石内が初めて訪れた坂本町や不入斗町、横須賀刑務所のあった大津町などのエリアがあり、写真集では④が11点、⑤が13点となっている。

今回確認したコンタクトシートにおいても、①～⑤のエリアで撮られた写真がそれぞれ確認でき、その数は地図上の星印と比例して①～③が最も多かった。また、特に石内が関心を抱いた撮影地として、ドブ板や米軍基地周辺の本町や汐入町、安浦町や日の出町などの歓楽街跡地、野比海岸や米軍倉庫が放置されていた神明町などがあり、これらの場所は日を変えて取材が行われている。ここからは、「横須賀の持つ闇の暗さと、切り通しの冷たさ」^[4]を見定めるために、石内が計画的に米軍基地と自衛隊駐屯地のある街としての横須賀の風景、歓楽街跡地の建物、湾岸沿いの景観などをモチーフとし、本作の基調をなすものになっていることを理解させる。

こうした撮影地について、石内自身は本作がドキュメンタリー写真ではなく創作であることを主張するために、初個展時は明示を避けていたというが、写真集制作にあたり、デザイナーの木村恒久に助言されたことで、巻末に記載することを決めたと語る^[5]。

3. プリント表現の比較考察

プリント比較の前提として、まず本作におけるトリミング、フィルム現像、「覆い焼き」という技法、1977年の個展に出品されたプリント（以下「展示プリント」と呼ぶ）、1979年の写真集について説明する。

(1) トリミング

本作は、35ミリネガフィルムで撮影が行われており、展示プリントならびに写真集では、すべての写真がトリミングされている。

石内が当時使っていたフィルムは、コダックのトライX（ISO400）。24×35ミリの画像サイズで、1カット1：1.5のフォーマットとなる。しかしながら、印画紙の規格がフィルムの比率にあっていないため、石内は悩んだ末、印画紙いっぱい画像をプリントすることを優先し、フィルム画像をトリミングすることにした。

本作の展示プリントに用いられている全紙（457×560ミリ）の印画紙と、ロール紙をカットした大判プリ

[4] 石内都「横須賀帰行」『石内都写真集 絶唱、横須賀ストーリー』写真通信社、1979年、ページ番号なし。

[5] 筆者によるインタビュー（2020年12月4日、石内都のアトリエ）。

ント（800×1070ミリ）では、それぞれの画像比率が1：1.22（全紙）、1：1.33（ロール紙）になることから、いずれもフィルム画像の1/5程度がトリミングで取り除かれる計算となる^[6]。

撮影当時、石内はメインカメラとして28mmの広角レンズを付けたペンタックスSVを使っていた。これにより、トリミング位置は画面左右の歪みを取り除くために、左か右、あるいは両サイドを均等にカットすることが検討されたという^[7]。なお、サブカメラとしては、80～200mmの望遠レンズを付けたニコンF2が使用され、常にこのふたつのカメラを携帯して撮影が行われた。

(2) フィルム現像

本稿で扱うコンタクトシートは、前述したとおり、1977年の初個展に向けたプリント制作のために作られたものではないが、フィルム現像自体は個展の年に行われている。石内は、比較的感度の高いISO400のネガフィルムを使い、撮影時はカメラのISO感度を1600と高く設定していた。フィルム現像では、薬品を30℃と通常より高温の状態にし、現像時間も20分と長くすることで増感現像を行っていた。これらの理由により、ネガは濃く現像され、コンタクトプリントではそのコントラストの高さが確認できる。撮影時に光の多く当たった箇所は白く画像が飛んでしまっていたり、暗い場所は黒くなりすぎていたりするなど、コンタクトプリントで部分の詳細を確認することが難しいのはこのためである。こうした撮影方法、増感現像により、本作の粗い粒子の肌理、ざらついた画面が生み出されている。

(3) 覆い焼き

覆い焼きとは、印画紙にフィルム画像を露光する際に行われるテクニックの名称で、手や厚紙などの障害物によって印画紙にあたる光を遮り、露光時間をコントロールする手法を指す。

石内のプリントは、通常より長い時間をかけてフィルム現像、印画紙への露光が行われているため、黒くぼつぼつとした粗い粒子が見られることは周知のとおりだ。覆い焼きの具体例として、図1（p.61）を参照してほしい。1-aのコンタクトプリントでは、光が最も多く当たっている水平線より上の部分は白く抜けた画像となっているが、1-bの写真集と1-cの展示プリントではいずれも遠景の島のシルエットと空が浮かび上がっているのがわかる。こうしたプリントが可能となるのは、この遠景部分の露光時間を手前の葦や海面より長くしているためで、仮にこの遠景にあわせた露光時間を画面全体に均一に行なった場合、葦や海面は真っ黒い画像になってしまう。これを避けるために、黒く潰したくない部分（図1では葦と海面）に当たる光を遮り、露光量を調整する。これが覆い焼きである。

この覆い焼きが行われたプリントの特色として、画面中に「不自然に白く（明るく）なっている部分」があることを、作家自身がしばしば語っている^[8]。これは、覆い焼きによってできる斑^{びら}のようなもので、図1においては、1-bと1-cに見られる海面と島の境界線上に広がる白い部分がそれにあたる。本作においては、多くのプリントでこの「不自然な明るさ」を見ることができる。通常は失敗ともいわれるこの覆い焼きによる光の斑を、石内は好ましいものとして、「覆い焼きをして露光時間を変えることは、そこに意思がある」^[9]と語る。

[6] 写真集のサイズは235×287ミリであり、比率は全紙とほぼ同じ1：1.22。

[7] 註5と同じ、ならびに石内都+正木基、前掲書、p.230にも本作のトリミングの考え方が述べられている。

[8] 註5と同じ、ならびに石内都+正木基、前掲書、p.231。

[9] 註5と同じ。

(4) 展示プリント

本稿で扱う展示プリントは、横浜美術館が所蔵するもので、すべて1977年の初個展時に出品されたものだ。印画紙は三菱の月光V-3。プリント制作は、77年3月から4月にかけて行われた^[10]。当時、石内の暗室は横浜の実家にあり、ロール紙の大判プリントを含むすべての写真が、石内自身の手で制作されている。

印画紙の余白を黒くしているのも、77年の展示プリントの特徴である。画像を囲むこの黒い縁の作り方は、最初に画像を台紙で覆って一度露光し、そのあとに台紙を取り除いてフィルム画像を露光するという手順である。石内はこの黒い縁について、白い囲いが窓枠のようであり、「写真っぽい写真を作りたくなかったため、意図的に表面を変えていくしかなかった」^[11]と語るが、言い換えれば、ここには、規範やルールの多い既存の写真表現から自由でありたいという意思が表明されている。この縁の表現は、石内の作品の中でも本作のみに施されたものであるが、切り取られた画像を記号的に鑑賞する視線を抑制し、ベタとした印画紙表面の物質性へと鑑賞者の眼差しを誘導する役割を果たしているようにも感じられる。あるいはまた、77年の個展の様子を見ると (fig.1)、作品で壁面を覆う展示方法を行う上での効果が考えられていたのかもしれない。なお、写真集では、縁は断ち落としへと変更されている。



fig.1
個展「絶唱、横須賀ストーリー」銀座ニコンサロン（1977年）展示風景（撮影：石内都）

(5) 写真集

本作の写真集は、1979年に初版が刊行されたのち重版されておらず、本稿で取り上げるのも初版刷りである。本書はグラビア印刷であり、原稿となった写真は1977年の展示プリントより前に制作された四つ切りのテストプリント（254×305ミリ）であるという^[12]。刊行自体は個展の2年後だが、プリントの時系列としては、

[10] 註5と同じ。

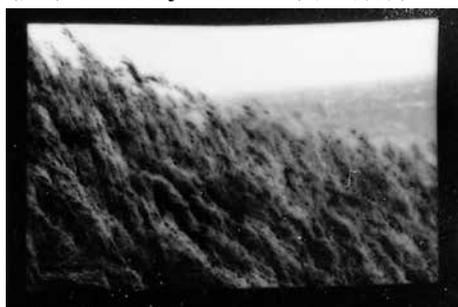
[11] 註5と同じ。

[12] 註5と同じ。なお、本作の写真集は、先に刊行された石内の初写真集『石内都写真集 Apartment』（写真通信社、1978年7月7日）と同時に制作が始められていた。事情により本作の刊行が後になるのだが、印刷方法についても、『Apartment』は活版印刷、本作はグラビア印刷と異なる方法になった。印刷方法は、編集者の矢田卓、デザイナーの木村恒久が決めている。

写真集のプリントは展示プリントより先に仕上げられたものになる。そのため、以降の比較はこの時系列に沿って、左からコンタクトプリント、写真集、展示プリントの順で図を配置した。なお、写真集と展示プリントでは、印刷の方法、用紙など多くの条件が異なるため、単純な比較材料とするのは難しいことを承知の上、本稿では明らかな変更点や違いを中心に取り上げることにする。

以上の前提に基づき、コンタクトシート上で確認できた横浜美術館所蔵35点分のプリントを比較してみた。なお、図版キャプションは、横浜美術館収蔵品番号、写真集のページ数、撮影地を表す。また、各画像にも番号を付した。

(図1) 2001-PHJ-001 #5 (野比海岸)



1-a



1-b



1-c

写真集の冒頭を飾る写真であり、本作の始まりを示す1点。1-cの展示プリントはロール紙を使った大判プリントで発表された6点中の1点^[13]。野比海岸に茂る葦越しに、浦賀水道と房総半島を望む風景である。1-bの写真集、1-cの展示プリントともにトリミングに大きな違いはないが、展示プリントでは後景の房総半島と空がより黒く焼かれていることがわかる。《絶唱、横須賀ストーリー》において、展示プリントは写真集よりコントラスト（濃淡）が強調されているが、これは展示プリント全体に見られる傾向である。海と陸（島）を分かち水平線が明るくなっているのは覆い焼きによるもの。

(図2) 2001-PHJ-004 #10 (不入斗町^{いりやまず})



2-a



2-b



2-c

不入斗総合運動公園（現・不入斗公園）の周辺を走る車内から、空に浮かぶ雲を撮影したもの。よく見ると窓ガラスの反射も画面上に確認できる。2-bの写真集と2-cの展示プリントは、いずれも覆い焼きによって地平線が明るくなっている。展示プリントでは、草や地面のシルエットが黒くつぶれているが、この細部のつぶれについては、意図的につぶされているプリントと、印画紙サイズの違いゆえに、覆い焼きの精度に差が生じて出来たものがあるように考えられる。本作は大判プリント6点中のひとつであるため、恐らくは

[13] 本作ではロール紙による大判プリント（800×1070ミリ）が6点制作された。いずれも現在は横浜美術館に収蔵されている。

後者の理由によるものだろう。なお、2-aのコンタクトプリントの画面右上に見られる丸いシミのような影は、石内がコンタクトシート上に記したマークのインク跡である。このカット以外にも丸囲いなどが複数のコンタクトプリントに見られる。

また、《絶唱、横須賀ストーリー》の傾向として、「左下がりに傾く構図」が数多く見られる。この傾いた構図は、石内の最初期の作品に見られる傾向として指摘されているが、これは意図的なものではなく、生来的なものであったと語られている^[14]。

(図3) 2001-PHJ-006 #12 (千駄ヶ崎)



3-a



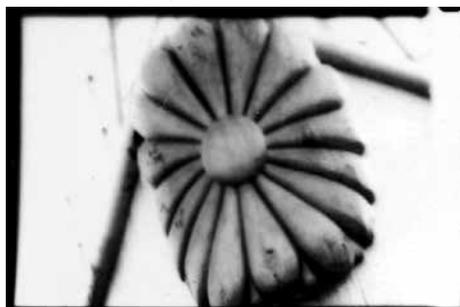
3-b



3-c

大判プリントで発表された6点の写真のひとつ。野比海岸から久里浜に向かう国道134号線上で撮影されたもので、久里浜にある東京電力横須賀火力発電所の煙突が背後に浮かび上がる。画面の中央下には、こちら側に向かって走行するパトカーがある。3-bの写真集と3-cの展示プリントでは、煙突を画面右端に寄せるトリミングにより、画面左の山と煙突、パトカーとの対比が鮮やかである。また、空と煙突部分の現れ方に違いがあることに注目したい。3-cの展示プリントでは空の左側が明るく、煙突周辺の暗さが際立つ。これにより煙突の存在感が一層強調されている。

(図4) 2001-PHJ-007 #14 (稲岡町)



4-a



4-b



4-c

記念艦三笠の先端に付けられた菊の紋である。石内は三笠をたびたび取材しているが、そのほとんどが菊の紋や甲板に掲げられた日章旗などの象徴的なものの撮影に終始している。「現場に行ったときの身体的な反応」^[15]を撮影することが意図された《絶唱、横須賀ストーリー》では、こうした部分のみをクローズアップする写真が複数枚組み込まれている。金色の菊の紋は、クローズアップの構図とモノクロームの効果によって、傷跡や劣化が目立つ古びた物体へと変容している。

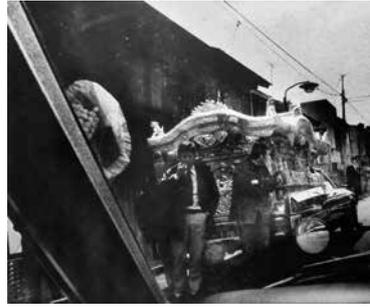
[14] 正木基「『絶唱、横須賀ストーリー』について」前掲書、pp.385、388。

[15] 註5と同じ。

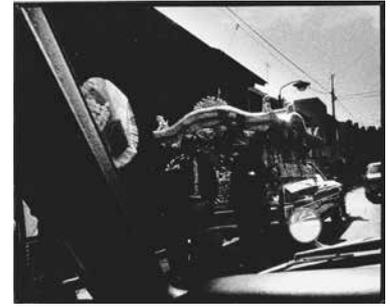
(図5) 2001-PHJ-008 #15 (汐入町)



5-a



5-b



5-c

国道16号線の本町3丁目交差点を汐入駅方面に入った上り坂の途中、車中より霊柩車と葬儀参列者を撮影している。5-aから5-bの写真集と5-cの展示プリントを見ると、この被写体をアップにする構図にしていることがわかる。また、細部の焼き付け方が大きく異なる点に注目してほしい。5-bの写真集では、霊柩車を囲む3人の男性や建物の外観が確認できるが、5-cの展示プリントではそれらが黒くつぶれている。《絶唱、横須賀ストーリー》では、写真集と展示プリントで人物の表し方が異なる場合があり、展示プリントでは多くの場合、風景に紛れ込んだ人物の表情は、黒くつぶれてしまっている。

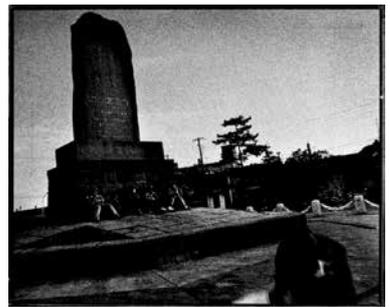
(図6) 2001-PHJ-010 #21 (久里浜)



6-a



6-b



6-c

久里浜にあるペリー上陸記念碑のまわりで遊ぶ少年たちを写している（画面右下の黒いシルエットも少年の頭部）。6-bの写真集と6-cの展示プリントでトリミングの変更が行われており、展示プリントでは、碑の頂部と空、画面右端を入れ込むことでやや引いた構図となっており、人物はかろうじて確認できる程度に存在感を減じている。

(図7) 2001-PHJ-014 #25 (野比)



7-a



7-b



7-c

野比駅の周辺から開発が進む山上の新興住宅地「湘南ハイランド」を望む風景。平地に立つ看板を組み込んだ構図が印象的である。《絶唱、横須賀ストーリー》では、急速に都市化が進む横須賀の様子と、時間に置いて行かれ取り残された廃屋などが対比される。新興住宅地は、湘南鷹取台や馬堀海岸でも撮影されているが、

石内はいずれも、遠くから引いて眺めている。7-aを見ると、看板の周囲に広がる耕作地には光がまんべんなく当たっているように見えるが、7-bでは看板下に影が広がっている。7-cではそうした細かい影の変化は見られない。

(図8) 2001-PHJ-015 #26 (神明町)



8-a



8-b



8-c

撮影当時、神明町に放置されていた米軍倉庫跡地を撮影したもの（現在は横須賀市立神明小学校が建つ）。コンタクトシートでは、石内が繰り返しこの付近を訪れていたことが確認できる。8-bの写真集では、倉庫全体に焦点をあてた構図となっているが、8-cの展示プリントでは画面中央に倉庫の正面を置き、周囲の状況を入れて引いた構図にしている。石内はこの写真について、「いつから放置されているのだろうか、米軍の倉庫は不気味に点々と広大な敷地を埋めている。ちょうどこの場所は神明小学校用地として、廃屋もあれ野も整備され、後の山だけが同じ影をおとしていた」^[16]と記しているが、撮影時に背後にあった山の影が印象的な写真である。

(図9) 2001-PHJ-022 #40 (安浦町)



9-a



9-b



9-c

写真集では、この写真を起点に横須賀の赤線跡地の建物の写真が連続する。安浦町は、石内が繰り返し取材した場所のひとつで、その中でも安浦3丁目は米兵相手の私娼が働く地区であった。この窓自体も、日を変えて2回撮影が行われている。9-aのカットと、作品にならなかったカット (fig.2) を比較すると、その違いは画面右の「影」の存在にあるといえる。影は、この写真のみならず、《絶唱、横須賀ストーリー》全体に見られる要素のひとつである。被写体を覆ったり、西日で長く伸びたりする影は、その臨場感によ



fig.2
安浦3丁目で撮影された窓の別カット

[16] 石内都「索引」『石内都写真集 絶唱、横須賀ストーリー』写真通信社、1979年、ページ番号なし。

り観る者を本作の世界観に引き込む装置となっている^[17]。9-aから9-b、9-cを見比べると、作品は窓に寄った構図となり、9-cの展示プリントでは軒下の影が元の写真より黒く焼き付けられていることがわかる。

(図10) 2001-PHJ-023 #41 (上町^{うわまち})



10-a



10-b



10-c

上町3丁目は、戦前に陸海軍士官や富裕層向けの柏木田遊郭があり、戦後は米軍将校らのための歓楽街となった。撮影時はほとんどが廃業しており、この写真は既に廃業になった店舗を民家として再利用している建物の窓とシミのついた壁を撮影したもの。10-bの写真集、10-cの展示プリントともに、壁のシミに寄る構図となっている。また、10-cの展示プリントでは、10-aや10-bに見られる植物やその背後の窓や壁が、意識的に黒くつぶされているように思われる。このプリントの「黒塗り」もまた、《絶唱、横須賀ストーリー》の重く暗い世界観へ観る者を誘導する人工の影といえるだろう。

(図11) 2001-PHJ-024 #42 (安浦町)



11-a



11-b



11-c

安浦町で当時まだ営業していた旅館を撮影したもの。入口横のタイル張りの壁が売春宿であることを示す。この建物も、図9と同様、日を変えて撮影が行われている。11-bの写真集、11-cの展示プリントともに建物の入り口にかなり寄る構図になっているが、展示プリントでは画面奥、特に左の壁がより一層暗くなっている。

[17] 本作における「影」の重要性については、写真集所収のKen Bloomのエッセイなどで指摘されている。Ken Bloom「Yokosuka Story」前掲書、ページ番号なし。また、正木基による前掲論考の中でも影の表現への着目がある。正木基、前掲書、p.385。

(図12) 2001-PHJ-025 #45 (上町)



12-a



12-b



12-c

上町3丁目の柏木田遊郭跡地にあった福助ホテルを撮影したもの（現在は取り壊されている）。12-bの写真集、12-cの展示プリントともにホテルの外壁をアップにする構図となっている。焼き方は、全体的に均一に黒く、特に強調している箇所は見受けられない。

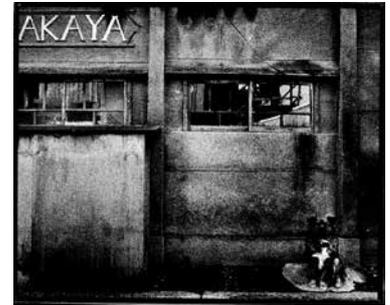
(図13) 2001-PHJ-026 #46 (船越町)



13-a



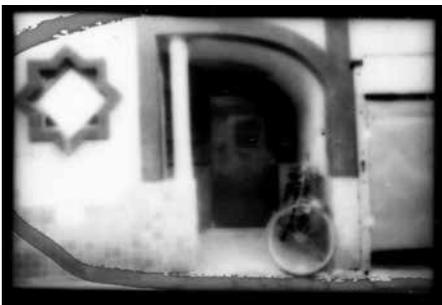
13-b



13-c

船越町は、石内が通った高校の通学路で、皆ヶ作^{かがさく}と呼ばれる赤線があった。この写真はその跡地の建物を撮影したもの。ここでは、13-aで左下がりに傾いていた構図を、13-bや13-cのプリントではやや水平に調整していることがわかる。画面全体が壁であり、圧迫感のある写真ではあるが、13-bの写真集、13-cの展示プリントでは、画面の左右がトリミングされており、唯一奥行きを示していた「NAKAYA」という看板のある壁の左端を縁取るつけ柱が断ち落とされることで、正面の圧迫感に横方向の連続性を感じさせる写真となっている。こうした構図取りにより、犬が壁に同化するように希薄な存在になっている。

(図14) 2001-PHJ-027 #47 (船越町)



14-a



14-b



14-c

図13と同様、皆ヶ作の赤線跡地を撮影したもの。コンタクトシート上では、この写真のすぐ後に、図13が撮影されており、写真集でもこの2点は組作品のように見開きで掲載されている。14-bの写真集と14-cの展示プリントは、いずれも被写体をアップにする構図となっているが、焼き付け方が大きく異なり、展示プリントでは自転車の背後の建物の空間が黒くつぶれされている。

(図15) 2001-PHJ-028 #49 (日の出町)



15-a



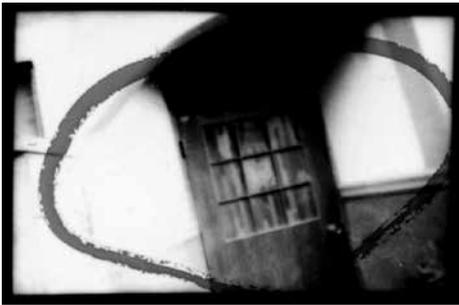
15-b



15-c

日の出町は、戦前に埋め立てによって開発されたが、戦後は米兵相手の慰安施設が開設されたことで米兵向け歓楽街となった。1970年以降はすべての商店が廃業し、店舗はアパートや寮などに転用されていた。ここに写る建物も、撮影当時アパートであったという。左下がりに大きく傾く画面の中に女性が写っているが、女性が中心になるように画面の左右がトリミングされている。15-bの写真集と15-cの展示プリントでは、焼き付け方に大きな違いはなく、傾斜構図とざらついた画面により、この写真は《絶唱、横須賀ストーリー》の中でも特に白昼夢的で、非現実的な描写となっている。

(図16) 2001-PHJ-029 #50 (船越町)



16-a



16-b



16-c

皆々作の赤線跡の建物を撮影したもの。16-bの写真集では画面左の標語の文字や、入口に掲げられたバーや酒場といった文字要素が読めるようにプリントされているが、16-cの展示プリントでは、こうした要素は取り除かれ、扉のシルエットと影のみで被写体が提示されている。

(図17) 2001-PHJ-030 #51 (安浦町)



17-a



17-b



17-c

安浦3丁目にいた猫を撮影したもの。図12と同様、17-bの写真集、17-cの展示プリントともに主題となる被写体をアップにする構図になっている。焼き方は、全体的に均一で、特に強調している箇所は見受けられない。

(図18) 2001-PHJ-031 #52 (船越町)



18-a



18-b



18-c

石内が中学生の時に訪れたことのある田浦劇場を写したもの（当時は名画座、現存しない）。建物正面をクローズアップする構図、入口部分を18-cの展示プリントのみ黒くしている様子は、図14などと同じ。建物の外壁やシルエットに主眼があるためか、空を黒く焼き付けていない。

(図19) 2001-PHJ-032 #53 (安浦町)



19-a



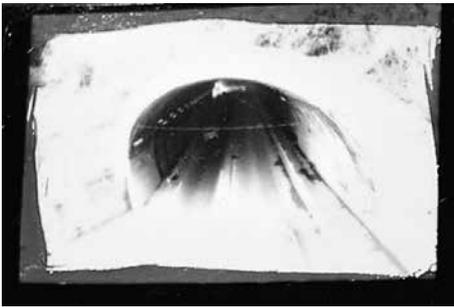
19-b



19-c

京急安浦駅（現・県立大学駅）の目の前にあった洋館造りの病院（現存しない）。19-bの写真集と19-cの展示プリントでは、トリミングの変更が行われており、写真集では建物が画面のほぼ全体を占めるのに対して、展示プリントは左上の空を入れてより引いた構図となっている。なお、画面左下には老婆が写りこんでいるが、19-cの展示プリントはコントラストが高く、この老婆の表情は確認できない。（写真集ではカメラに視線を向けている表情が確認できる。）

(図20) 2001-PHJ-033 #54 (東逸見町)



20-a



20-b



20-c

国道16号線にある横須賀^{すいどう}隧道の入口を写したもの（現在は拡張工事により入口の形態が異なる）。写真奥が汐入町・本町方面、横須賀市中心部になる。20-bの写真集、20-cの展示プリントでは、トンネル入口の歪んだアーチが大きく対角線上に入るように画面がトリミングされている。また、20-aのコンタクトプリントには、トンネル内を走行するもう一台の車や、トンネル奥の外光なども写り込んでいるが、20-b、20-cではこれらが見られず、トンネル内部が意識的に黒くプリントされていることがわかる。

(図21) 2001-PHJ-034 #55 (東逸見町)



21-a



21-b



21-c

図20のトンネル手前に広がる横須賀街道沿いの風景。戦前より横須賀市の中心部に向かう幹線道路であった国道16号線のことを、石内は「米軍基地をつなぐ軍用道路」^[18]と記している。21-bの写真集、21-cの展示プリントでは、画面の左右をトリミングし、特に部分を強調することなく全体を均一にコントラスト高く仕上げている。

(図22) 2001-PHJ-036 #57 (若松町)



22-a



22-b



22-c

上町から横須賀中央駅方面を望む平坂で撮影された写真。無数のタクシーが乗客待ちの列をなしている。22-bの写真集と22-cの展示プリントでは、同様に画面の両側がトリミングされている。自動車が密集しながらどこまでも続くような被写体のあり方は、奥行き深い35ミリフィルムの横長のフォーマット（22-a）のほうが、より一層効果的だったかもしれない。

(図23) 2001-PHJ-037 #58 (久里浜)



23-a



23-b



23-c

JR久里浜駅で撮影された写真。23-bの写真集と23-cの展示プリントで、トリミングが大きく変更されている。壁面と人物をアップにした写真集に対し、展示プリントでは画面右側の入口空間を人物の輪郭ぎりぎりまでトリミングし、窓と窓外の風景を残している。人物の反対側により広い空間が示されることで、女性の孤独感は展示プリントの方が増しているように感じられる。

[18] 註16と同じ。

(図24) 2001-PHJ-038 #61 (衣笠栄町)



24-a



24-b



24-c

衣笠栄町は、横須賀市内でも山側に位置する。町の開発が進む中で、駅前の古いバス待合室が残されていたと写真集には記される。24-bの写真集と24-cの展示プリントでは、女性を中心に据えつつアップにする構図になっている。24-cの展示プリントは、画面奥が暗く、黒い影が女性に忍び寄るような印象を与える。

(図25) 2001-PHJ-039 #62 (久里浜)



25-a



25-b



25-c

神明町の米軍倉庫跡地に隣接する道路に設置された電話ボックス。強い日差しにより自転車と電話ボックスの影が手前に伸びる。25-bの写真集では電話ボックスが画面上端を突き抜けるトリミングとなっているが、25-cの展示プリントでは引き構図によって全体を収め、画面右奥への遠近感を高めている。

(図26) 2001-PHJ-040 #63 (汐入町)



26-a



26-b



26-c

26-bの写真集、26-cの展示プリントでは、いずれも被写体はかなり寄り、人物や紙芝居の木枠などが画面のフレームで切り落とされている。非常に視界の狭い構図に変更されていることに加え、26-cの展示プリントでは人物の表情も黒く焼き付けられているため、26-bと26-cは、26-aのコンタクトプリントとはまったく異なる印象になっている。

(図27) 2001-PHJ-041 #64 (坂本町)



27-a



27-b



27-c

ポルノ映画のポスターとそれに背を向ける少年の対比が印象的なカット。27-bの写真集と比較すると、27-cの展示プリントでは画面中央のポスター付近を意図的に明るくしていることがわかる。

(図28) 2001-PHJ-042 #65 (追浜町)



28-a



28-b



28-c

追浜駅前にあったパラーの店内から望遠レンズを使って撮影された写真。人物の頭上や画面下端には店の窓枠も見られる。28-bの写真集、28-cの展示プリントでは、路上の看板と人物に寄る構図としつつ、特に部分を強調することなく全体を均一にコントラスト高く仕上げている。コンタクトシート上で28-aの前後に撮影されたカットを見ると、画面右に写る制服の学生を追っていた様子が確認できる。この学生は、横須賀にある陸上自衛隊高等工科学学校の生徒に見受けられ、自衛隊の存在が日常に溶けこんでいる街としての横須賀の描写が意図されていたのかもしれない。

(図29) 2001-PHJ-045 #71 (本町)



29-a



29-b



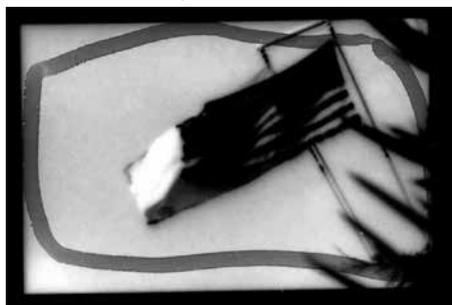
29-c

ドブ板通り付近の崖のふちにあるタイル張りの壁に手書きされた文字を撮影したもの。米軍基地に隣接する本町は、《絶唱、横須賀ストーリー》の中心舞台のひとつであり、石内はドブ板に取材に行くたびに、挨拶代わりにこの壁を撮影したという^[19]。また、この写真について記された「横須賀でないヨコスカ、ドブ板は

[19] 註5と同じ。

長い間、一人で歩いてはいけない恐ろしい町だと教えられていた」^[20]という言葉は、横須賀に対する石内のトラウマのひとつを明示する。29-bの写真集、29-cの展示プリントでは、画面左端の階段上の風景（奥行き）が取り除かれているため、看板の文字にダイレクトに視線が向かう。石内とドブ板の関係を象徴する写真ではあるが、特に部分を強調するような焼き方はされておらず、冷静に対象を見つめようとする姿勢が感じられる。

(図30) 2001-PHJ-046 #72 (本町)



30-a



30-b



30-c

米軍基地の中央ゲートに掲げられていた星条旗と日の丸。大判プリントで制作された6点のうちの一つ。30-bの写真集では被写体がアップされていたのに対し、30-cの展示プリントはより引いた構図となっている。画面右下には、視界をさえぎるように、樹木の影らしきものが写されている。これは偶然写り込んだ影のようにも見えるが、図1や図2に見られる海岸の葦や路上の雑草、図7と図8の耕作地や荒地の草、図10と図17の植木や配管に絡むつる状の木など、所々に登場する植物は、《絶唱、横須賀ストーリー》を演出する要素として、意図的に取り込まれたモチーフのひとつだろう。事実、コンタクトシート上では山や丘の緑だけに焦点をあてたカットや、公園や路上の樹木を効果的に取り込んだ構図のカットなどが多数見られる。

(図31) 2001-PHJ-048 #80 (本町)



31-a



31-b



31-c

傾斜構図によって横に倒れそうなかたちで写りこむ建物と人物という画面構成は、図15と類似する。1970年代は、基地への艦船入港数の減少や71年のドルショックなどにより、米兵を相手にした商業は転換期を迎えていた。そのため、《絶唱、横須賀ストーリー》に写される本町周辺は、ほとんどが閑散としていて人気が少ない。31-bの写真集、31-cの展示プリントともに、画面左右をトリミングして中央の建物をアップにする構図にしている。いずれも全体的に均一に黒く、特に強調している箇所のない焼き方である。

[20] 註16と同じ。

(図32) 2001-PHJ-049 #85 (若松町)



32-a



32-b



32-c

人々で賑わう横須賀中央駅の駅前で撮影された若い自衛官たち。コンタクトシート上では、望遠レンズを使って何度もここに写る人物を追っていた様子がうかがえる。32-b、32-cともに、人物の顔に寄ったトリミング、目元の暗い左側の男性に焦点をあてるような構図となっている。《絶唱、横須賀ストーリー》においては、人物を主題とする写真は少ないが、その中でもこの写真と、黒人兵の後ろ姿をとらえた写真 (fig.3) は、それぞれ6枚しかない大判プリントで制作されており、横須賀における米軍と自衛隊の存在を象徴的に対比する役割をもつ。



fig.3
2001-PHJ-047 #73 (大滝町)

(図33) 2001-PHJ-051 #87 (長井町)



33-a



33-b



33-c

撮影当時米軍に接収されていた長井ハイツ (米兵の住宅地区) の近くにあったレーダー施設を写したもの。33-bの写真集と33-cの展示プリントでは、空の表現が大きく異なる。33-cの展示プリントでは、雲やその切れ目などが分かるほど、覆い焼きの技法を使い時間をかけて空が描写されている。石内はこのレーダーを「不気味」^[21]と記しているが、覆い焼きによって生まれたレーダー周囲の不自然な明るさは、その心情を反映するようにレーダーの存在を強調する。

[21] 註16と同じ。

(図34) 2001-PHJ-052 #98 (坂本町)



34-a



34-b



34-c

偶然現れた少女を追いかけるようにして撮影された1点。少女をややアップにする構図となっている。34-cの展示プリントのコントラストが高いのは全体の傾向のとおりだが、34-aや34-bと比較して、展示プリントでは画面左端に見える道端のバケツやその背後の壁面一帯が不自然に明るくなっていることに注目したい。バケツはスポットライトを当てられたように唐突に明るく、その背後の空間や壁面には水の反射光のようなまだら模様の陰影が広がる。この部分の強調が、この写真のもつ白昼夢的な要素を強化するものであるかは分からないが、展示プリントでは複雑な覆い焼きが施されていることは確かだ。

(図35) 2001-PHJ-055 #111 (長沢)



35-a



35-b



35-c

写真集の最後に掲載される写真。左下りに傾いた構図が特徴となるが、35-cの展示プリントでは看板の文字を読ませるように、角度がやや水平になり、建物の破風の右側まで入るように構図が変更されている。建物と海の境界には、覆い焼きの跡が見られる。《絶唱、横須賀ストーリー》は、強風の吹きすさぶ海の写真(図1)で始まり、この海の写真で終わる。これらは寒々として幸福感に欠けた風景であり、本作に通底する石内の心象風景を象徴する。

4. むすびにかえて

今回は、コンタクトプリント、写真集、展示プリントの画像比較により、35ミリフィルムの撮影時の写真から、写真集、展示プリントにおいて、どのようなトリミングや角度の調整が行われていたかを確認することができた。また、コンタクトプリント上では光を多く取り込んでいるため画像が白く飛んでしまっている空や海が、写真集や展示プリントでは非常に濃く焼き付けられているなど、各写真において覆い焼きが施された部分というのを、改めて知る機会となった。加えて、コンタクトプリントでは細部が見られたトンネルの内部や建物の入口、写真集では確認できる人物の表情などが、展示プリントでは意識的に黒くつぶされて

いるケースがあることなども確認でき、本作における画像の操作・演出という点を具体的に見ることができた。

また、石内は独学で写真技術を習得したことで知られており、その写真表現は、それ以前に多摩美術大学で学んでいた染織技術（染めと織り）とのアナロジーで語られることが多い。しかしながら、今回、本作のために撮影された1500を越えるカットを確認する中で、石内が最初に関心を抱いたデザインの分野というのも、その写真表現において欠かせないものではなかったかと気付かされた^[22]。その理由のひとつに、石内の撮影スタイルが挙げられる。本作の撮影では、人物が主題となる写真を除き、基本的にはひとつの被写体に対して連続で1～2枚程度しかシャッターが押されていない。コンタクトシート上では、関心を抱いた対象を1～2枚撮影しては次の場所へ移動、1～2枚撮影しては移動…というのが、石内の撮影の基本テンポであることが確認できる。ひとつの被写体を連写的に多数撮ることや、歩きながら撮り続けること、失敗時の保険用に似たような角度で撮っておく、というような撮影の仕方は一切見られなかった。つまりは、徒歩であれ、車中であれ、手早く構図を決め、すぐにシャッターを押す、そして次の場所へ、というスピード感の中で、本稿で見てきた多様な構図の写真が生み出されていることが確認・推測された。石内はしばしば、自身の撮影スタイルとして、撮ること以上に暗室作業に時間をかけたかったことや、自分は他の写真家に比べてたくさん写真を撮らないと語るが^[23]、こうした撮影方法が可能になるのは、効果的な画面構成を即座に決断できる石内のデザインセンス、つまりはデザインを学ぶことで培われた構図に対する感覚・基礎的な知識が大きく作用してこそではないだろうか。

本作においては、そのプリント表現のみならず、例えば、海と陸を分かち水平線が三分割線上にある図1や、看板を使って消失点（奥行き）に視線を誘導しつつ、農地と新興住宅地の「高低差」を巧みに演出した図7など、視覚表現として安定した、いわゆる写真のお手本のような構図もあれば、過度にクローズアップをして被写体の部分をフレームで断ち落とし、わざと不安定な構図を採用している図4など、モチーフを「描く」ための構図の豊かさ・バリエーションの多さもまた、魅力のひとつである。

石内は発表当初より、本作はドキュメンタリー写真ではなく、「感情的な写真」「創作写真」であると繰り返し主張している^[24]。それは、本作の目的が横須賀の街や風景を撮ることではなく、石内自身の記憶と関心から選出された「現場」へと赴き、そこで自身が示した反応を写真に撮り、その風景を受けとめる、という行為に主眼が置かれていたからである。29歳の石内都が、自身の進むべき方向性を見定め、先へ進むためには、「思春期の痛み」と呼ばれる心の鬱屈や傷、横須賀へのわだかまりを解消する必然性があった。その切迫した状況の中で、写真（カメラ）は、横須賀を歩くための口実にすぎなかったとさえ語られる^[25]。こうした感情を昇華させたのは、撮影以上に暗室作業であったが、石内はプリント一枚一枚の制作に長い時間をかけることで、自身の内面が写真化されていく様子を目の当たりにする。本作は、こうした過程の結果、生まれた写真である。

コンタクトプリント、写真集、展示プリントの比較で確認してきたいいくつかの表現的要素—粗い粒子の肌理、コントラストの強調、傾いた画面、「影」の導入、覆い焼きによる細かな作画など—は、創作として主張される本作の意味を改めて理解させる。また、写真集と展示プリントで、トリミングや焼き付け方法に変更が加えられていた点も、今回の確認事項として大きな意味を持った。これは、四つ切り（写真集の原稿になったプリント）と、全紙とロール紙（展示プリント）という印画紙サイズの違いから起こるもので、引き伸ばし

[22] 石内は1964年に亀倉雄策が手がけた東京五輪のポスターを見て、デザイン、ひいては創作の世界に関心を抱く。それから、美術予備校に1年間通った後、1966年に多摩美術大学デザイン科に入学する。染織を専攻するのは大学2年になってから。

[23] 註5と同じ。

[24] 石内都「横須賀帰行」前掲書、ページ番号なし、また筆者によるインタビューなど。

[25] 註5と同じ。

機と印画紙の設置場所の違い、覆い焼きを行う面積の違い、または手元で見る、壁面にかけて見るという鑑賞時の距離感の違いなどへの配慮もあったであろう。こうした物理的な理由だけでなく、プリント制作においては、体調や気分といった身体的な理由も加わり、その時の考えや感覚の違いが反映されたのではないかと石内は述べる^[26]。

複製技術である写真においては、ネガフィルム上のひとつのカットから1枚の写真が大量に同じように複製できる増殖性が、メディアの特質のひとつである。しかしながら本作では、意識的にせよ、無意識的にせよ、プリント制作においては、その都度トリミングや焼き付け方などに細かな変更が加えられていた。ヴィンテージプリント（写真家本人が制作または監修したプリント）の意義については、これまでもたびたび語られてきているが、本作においては、それぞれのプリントが、制作されたその瞬間の作家の「鼓動」をダイレクトに反映し、伝えるものであり、一点物としての写真のあり方を尊重する、写真家としての石内の特殊な位置や姿勢がそれぞれのプリントの中に表れている。本稿で記した制作プロセスの一つ一つに、既存のルールや規範、さらには言説からも自由でありたいと述べる、写真表現をめぐる石内の問題意識が反映されている。

[謝辞]

本稿の執筆にあたり、石内都氏には貴重な資料のご提供やインタビューのご協力を賜りました。また、資料の撮影、掲載のご許可をいただきました。The Third Gallery Ayaの綾智佳氏にはインタビューならびに資料調査においてご助力を賜りました。上記して、厚く御礼申し上げます。

(横浜美術館学芸員)

[26] 註5と同じ。

研究ノート

エドガー・ドガ 《ルーヴル美術館考古展示室にて、メアリー・カサット》

沼田 英子

エドガー・ドガ（1834-1917）は印象派の中核となった画家の一人であるが、版画にも高い関心を持ち実験的な作品を制作していたことは、生前には一部の人々にしか知られていなかった。没後、アトリエの遺品の中から多くの版画が発見され、1918年11月の売り立てに400点あまりが出品されたことから広く注目されるようになった。

本稿で論じる《ルーヴル美術館考古展示室にて、メアリー・カサット》（PL.11、fig.1）は、ドガが生前に発表した4点の版画作品のうちの1点であり、ドガの版画を代表する重要な作品と考えられている^[1]。

本作については、同じ人物を異なる場面設定で組み合わせた版画やパステル画のヴァリエーションが存在するほか、関連する複数の素描が現存している。また、多くのステート（段階刷り）が残されていることや、画家が題名やモデルを明らかにしていないこと、本作を掲載予定だった版画雑誌『昼と夜』が未刊に終わったことなど、複雑な要素が絡み合っており、この作品の研究を難しくしている。そのため、これまでは主にこれらの複雑な事項を整理して、制作過程を解明する研究が中心に行われてきた。本稿では、基礎研究として当館が所蔵するシートを観察し、先行研究を参照しつつ主題と制作過程の両面から作品を考察したい。



fig.1
エドガー・ドガ
《ルーヴル美術館考古展示室にて、メアリー・カサット》1879-80年、ソフトグラウンド・エッチング、ドライポイント、アクアチント、エッチング、27.0×23.7cm、横浜美術館蔵
Edgar Degas
Mary Cassatt at the Louvre, Museum of Antiquities, 1879-80, Soft-ground etching, drypoint, aquatint, etching, 27.0×23.7cm, Yokohama Museum of Art

当館所蔵の作品データ

所蔵品番号 92-PRF-016

作品名：「ルーヴル美術館考古展示室にて、メアリー・カサット」(*Mary Cassatt at the Louvre: Museum of Antiquities*)

制作年：1879-80

技法・材質：ソフトグラウンド・エッチング、ドライポイント、アクアチント、エッチング^[2]

支持体：レイド紙^[3]

寸法：27.0×23.7cm（プレート・サイズ）、35.5×27.0cm（シートサイズ）

マージンの記載：右下に水性赤インクのアトリエ・スタンプ（ATELIER ED. DEGAS）14×22mm：Lugt 657^[4]

マージン左下に鉛筆による記載：Au Louvre. Musée des Antiques^[5]

マージン右上に鉛筆による記載：LD30^[6]

カタログ・レゾネ：Delteil 30^[7], Adhémar 53^[8], Reed & Shapiro 51^[9]

来歴：本作品は、版画研究家でコレクターの小島烏水（1873-1948）の旧蔵品で、烏水が横浜正金銀行員としてサンフランシスコおよびロサンゼルスに赴任していた1915年から1927年の間に収集したことがわかっている。烏水は、滞米中に西洋版画600点余りを収集し、体系的なコレクションを築いた。烏水が本作を入手した経路は不明であるが、彼は滞在地の古書店や画廊から直接購入したほか、ボストン、ニューヨーク、ロンドンの書店や古書店からカタログをもとに作品を購入しており、本作品も同様の方法で入手したと考えられる。烏水は、1927年に帰国し、翌年4月に収集した西洋版画のうち356点を紹介する「小島烏水蒐集 泰西創作版画展覧会」を東京朝日新聞社屋で開催した。本作品はその展覧会に出品され、245番としてカタログに掲載されている^[10]。作品は、烏水の没後、次男の小島豊氏の手に渡り、1992年に同氏から当館が購入した。

作品の題名について

この作品は、ドガ自身が題名をつけておらず、また広く知られるようになったのは画家の没後であったため、これまでに様々な題名で呼ばれてきた。2020年1月現在、オンライン上で公開されている世界各地の美術館のこの版画のタイトルを調べたところ、次の三つが確認された。

1. ルーヴル、考古館にて (*In the Louvre, Museum of Antiquities / Au Louvre: Musée des Antiques*)

ロイズ・デルテイユのカタログ・レゾネ（1919）によるタイトル。19世紀後半第2帝政期のルーヴル美術館は、13のmuséeで構成されていた。古典古代の美術品が展示されていた部門は考古館（musée des Antiques）と呼ばれており、このタイトルはその慣用的な呼称に従ったものと思われる。

このタイトルは、現在あまり使われておらず、アメリカ議会図書館、アルベルティーナ美術館、デン・ハーグ市美術館、大英博物館などで採用されている。フランス国立美術史研究所図書館（INHA）は、カサットの名前を最後に加え、*Au Louvre, Musée des Antiquités, Mary Cassatt* としている。大英博物館では3 (*Mary Cassatt at the Louvre, the Etruscan Gallery*) も併記している。

2. ルーヴル美術館のメアリー・カサット、考古館

(*Mary Cassatt at the Louvre, Museum of Antiquities / Mary Cassatt au Louvre, Musée des Antiques*)

ジャン・アデマールのカタログ・レゾネ（1986）によるタイトル。デルテイユのタイトルの冒頭にメアリー・カサットの名前を加えている。このタイトルを採択している美術館はあまりない。フランス国立図書館とサンフランシスコ美術館およびクラーク美術館（1971.42）で採択されているのが確認できただけである。サンフランシスコ美術館では、フランス語はこのタイトルを採用しているが、英語では3のタイトルを採択している。クラーク美術館は2点所蔵しているが、所蔵品番号1955.1407のシートは、3 (*Mary Cassatt at the Louvre, the Etruscan Gallery*) で登録されおり、統一されていない。

3. ルーヴル美術館のメアリー・カサット、エトルリア・ギャラリー

(*Mary Cassatt at the Louvre, the Etruscan Gallery*)

スー・ウェルシュ・リードとバーバラ・シャピロー監修による「ドガ：版画家としての画家」展（1984）図録^[11]でつけられた英語のタイトル。冒頭にカサットの名前を加え、デルテイユのタイトルの“考古博物館 *Musée des Antiques*” の部分をより詳細に、エトルリア・ギャラリーと伝えている。

メトロポリタン美術館、シカゴ美術館、ボストン美術館、ワシントン・ナショナルギャラリー、ポートランド美術館、ブルックリン美術館、クリーブランド美術館、クラーク美術館（1955.1407）など多くのアメリカの美術館およびアムステルダム国立美術館ではこの題名を採択している。

小島烏水『泰西創作版画展覧会』のカタログでは《ルーヴル考古館》と題されている。作品のマージン左下に鉛筆で記された*Au Louvre - Musée des Antiques*の日本語訳と考えられる。これは、デルテイユのタイトルと一致するもので、同じ筆跡の記載がクラーク美術館所蔵の作品（1955.1407）にも認められることから、烏水が入手する前から描かれていたものと考えられる。

なお、横浜美術館では、1992年に作品を収集した際に「ルーヴル美術館考古展示室にて、メアリー・カサット」という題名で登録された。これは、烏水のカタログのタイトルを尊重しつつカサットの名前を加え、日本語として読み易く整えたものである。

なお、本論では当館以外に所蔵されているシートについても日本語では当館同様《ルーヴル美術館考古展示室にて、メアリー・カサット》と表記し、外国語表記は所蔵館の表記通りとする。

主題について

この作品の主題はルーヴル美術館で作品を鑑賞する女性たちである。1870年代から80年代にかけて、印象派の多くの画家たちと同様、ドガは都市に暮らす人々の生活をありのままに描くことを制作の中心テーマとしていた。彼は、踊り子や洗濯女、娼婦など、貧しい女性たちを描く一方、家族や親戚、友人やその妻などをもモデルに、ブルジョワ階級の人々の肖像を風俗画風に描いた。美術館巡りをするブルジョワたちは、当時の風俗画の人気の画題の一つであり、同時代の風刺雑誌の挿絵にしばしば登場し（fig.2）、ジェームス・テイソも愛人キャサリン・ニュートンをモデルに美術館を舞台とする作品を描いている（fig.3）。ドガは、1879年から85年の間にかけてこのテーマに集中的に取り組み、ルーヴル美術館の考古展示室を舞台とする本作以外に、同美術館の絵画展示室を舞台として、1点の版画（fig.11）、パステル画（fig.12）を含む10点の素描、2点の油彩画を制作した^[12]。



fig.2
ベルタル
「これはウォルトのドレスですわね。私、この
恰好を知っておりますもの。」
『我らの時代の喜劇』第2巻より、E.ペロン、
1874年
Bertall
Quand je vous dis que c'est une robe
chez Worth, je reconnais la touche.
La Comédie de notre temps, vol. 2,
E. Plon et cie., Paris, 1874



fig.3
ジェームス・テイソ
《ルーヴルにて》
1879-1880年頃、鉛筆、水彩、
22.2×41.3cm、個人蔵
James Tissot
At the Louvre
c.1879-1880, Pencil,
watercolor,
22.2×41.3cm,
private collection

この作品では、展示室の大きなガラスの展示ケースの前に立つ後ろ姿の女性を画面右側に、ベンチに座って本を両手に広げ、ケースの方を振り返る女性を左手前に描いている。薄暗い室内に窓から差し込んだ光が、ガラスケースに反射して作り出す複雑な陰影が、アクアチントの微妙なトーンで描き出されている。

右側の女性は、つば付きの帽子を被り、ウエストを絞った大きな襟付きの上着にバスル・スカートという日中用の外出着で、雨傘をステッキ代わりにして立っている。左側の女性はコートのような丈の長い上着を着て、裾に明るい色のテープと飾りボタンのついたプリーツスカートという装いで描かれている。右の女性のボリュームを抑えたバスルは、1870年代後半に流行したスタイルである。女性たちの顔は描かれていないが、流行のファッションや上品な身のこなしで、上流階級の女性たちが美術館で作品を鑑賞している情景ということがわかる。

彼女たちが見ているのは、現在もルーヴル美術館に展示されている紀元前520-510年頃にエトルリアのチェルヴェテリで作られたテラコッタ製の棺《チェルヴェテリの夫妻の棺》である (fig.4)。これは、遺灰を収める埋葬記念碑と考えられており、上部には、寝台に身を横たえた姿の夫婦の像が載せられ、夫は優しく妻の肩を抱き、妻は夫の手の上に香油を垂らす埋葬の儀式を表している。この棺は、1845年に古代カエレのチェルヴェテリの墓所から発見され、1861年にナポレオン3世の手によってルーヴル美術館に収集されたという^[13]。アルカイックな芸術は、当時はまだ珍しく、死後もなお仲睦まじい夫婦の姿をかたどったこのロマンティックな棺は、大いに話題になったものと思われる。



fig.4

《チェルヴェテリの夫妻の棺》

紀元前520-510年頃

テラコッタ、彩色、1.11×1.94×0.69m、ルーヴル美術館蔵

The "Sarcophagus of the Spouses"

BC.520-10

Terre cuite polychrome

H. : 1.11 m. ; l. : 1.94 m. ; L. : 0.69 m.

Musée de Louvre; CP5194

© Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Fuzeau / distributed by AMF

描かれた人物について

この作品は、立っている人物は後ろ姿で、座っている人物は帽子と本で顔が隠れるように描かれ、モデルが特定できないという珍しい構成になっている。ドガ自身もモデルについて何も言及していないため、二人の女性が誰なのかが、しばしば議論的になってきた。

美術史家のポール＝アンドレ・ルモワヌが、本作の関連作品《ルーヴル美術館のメアリー・カサット、絵画展示室》(fig.11)について、1912年「雨傘にもたれて立つ後ろ姿の人物は、彼（ドガ）の弟子のカサット嬢がルーヴルで絵画を見ているところだ」と述べていることから、ドガの生前から、モデルがカサットだと気づいていた人も多かったのではないかと指摘される^[14]。カサットはドガの数多くの作品でモデルを務めたとも言われるが、本人はそのとについて沈黙を貫いていた^[15]。しかし、カサット本人が晩年に親友ルイジーヌ・ハヴマイヤーに宛てた手紙の中で、「ドガの“ルーヴルで傘にもたれて立つ女性”のためにポーズした」^[16]と述べていることから、立っている人物のモデルがカサットであることは間違いないとされている。また、座っている人物は常に行動を共にしていた姉のリディアだと考えられる。カサットはドガに誘われて第4回以降の印象派展に参加し、作品についての助言を受けるなど交流を続けていた。また、当時、二人は近くにアトリエを構えていた。特にこの作品を制作した1879年から1880年にかけては、版画技法の研究や雑誌の刊行の

ため、カサットは、仲間たちとドガのアトリエで制作することも多かったといわれる。この時期の二人の親しい関係から、カサットがドガの作品のモデルとなることがあっても不思議はない。

それでは、なぜドガはカサットを後ろ姿で描いたのだろうか。考えられる理由の一つは、カサットが正面から描かれることを望まなかった可能性である。カサットは、写真に撮られることを好まなかったといわれ、彼女の肖像画も、1点の自画像の他にはドガが描いた1点 (fig.5) が知られているのみである。その肖像画も自分の没後に親族の手元に残らないよう、晩年には自分がモデルであることを伏せて海外に売却しようとした^[17]。彼女は、没後の評判をコントロールするため、ドガとの手紙をはじめセルフイメージにそぐわないものは処分したといわれている^[18]。また、カサットは、ドガの「帽子屋」のシリーズのうち何点かでも名前を伏せてモデルとなった。この件についても彼女は、晩年ルイジヌ・ハヴマイヤーに、「ごく稀に、ドガが動きを捉えるのに苦労しているときや、職業モデルが彼の考えの通りにポーズできないときに、モデルとなったことがある」と告白している^[19]。

つまり、本作においても、カサットは、「美術館で鑑賞する知的な都会の女性」というイメージをドガが具現化するためにポーズをとって協力したが、匿名にすることが条件だったのではないかと推察されるのである。

もう一つの理由は、しばしば指摘されてきたように、ドガの友人であった評論家のエドモン・デュランティが提唱した「後ろ姿は、その人の性格や年齢、社会的地位を表す」^[20]という考えにドガが共感していたとされる点である。ドガは、1870年代にデュランティの影響を受けて、人物の服装や身振り、場面設定などによって対象の内面を描き出す、心理的肖像画を制作しようとしていたといわれる^[21]。ドガは、カサットを取って後ろ姿で捉え、最新のファッション、女性用のパラソルではなく男性用の雨傘をステッキがわりにしたスタイリッシュな立ち姿、美しい身体の曲線によって、知性や洗練された趣味、自立性などの内面性を備えた、近代的な都会の女性像を描き出そうとしたといえるだろう。また、ルーヴル美術館という場面設定もカサットの心理描写に関わっていると指摘される^[22]。当時、カサットのような上流階級の女性が自由に出入りできる場所は限られていたが、ルーヴルは女性が自由に出入りできる場所だった。また、画家たちが男女の別なく仲間と芸術について情熱的に語りあうことができる場でもあった。ドガは、画家としてのカサットに近代的な自立する女性像を見出し、彼女のアイデンティティを象徴するルーヴルを場面として選んだと考えられるのである。つまり、ドガは、匿名性のある後ろ姿によってメアリー・カサットの心理的肖像画を描こうとしたといえるのではないだろうか。



fig.5
エドガー・ドガ
《メアリー・カサットの肖像》
1880-1884年、油彩、カンヴァス、
73.3×60cm、ワシントン・ナショナル・
ポートレートギャラリー蔵
Edgar Degas
Mary Cassatt
c.1880-1884, Oil on canvas, 73.3×60cm,
National Portrait Gallery, Smithsonian
Institution; gift of the Morris and
Gwendolyn Cafritz Foundation and the
Regents' Major Acquisitions Fund,
Smithsonian Institution

雑誌『昼と夜』とドガの版画制作

この作品は、版画雑誌『昼と夜 (Le Jour et la nuit)』に掲載するために制作され、第5回印象派展に出品されたと考えられている^[23]。

この雑誌は、1879年5月に第4回印象派展が閉幕した直後にドガが提案したといわれる。ドガが雑誌の出版を推進した理由の一つとして、1873年12月27日に画家、彫刻家などの“ソシエテ・アノニム・コオペラティヴ”が成立した際の規約に、無審査、無報酬の自由な展覧会の開催や当該作品の販売とならび、「できるだけ早急に芸術だけを扱う雑誌を発刊すること」が謳われていたことが挙げられる。つまり、印象派の画家たち独自の雑誌を作るという目標が掲げられていたのであるが、1874年の第1回印象派展の開催後、雑誌は作られないまま5年近くが経ち、懸案事項となっていたのである。

もう一つの理由は、ドガ個人の経済的問題である。ドガは裕福な家庭の出身であったが、1874年に銀行家の父親が巨額の負債を残して亡くなり、更に兄も負債を抱えたため、実家からの資金的援助が断たれ、作品を売って収入を得る必要に迫られていた。そのため、彼はこの頃から短時間で制作できるパステル画や一度に複数枚の作品を制作できる版画に熱心に取り組むようになった。彼は、当時盛んに出版されるようになった挿絵入りの雑誌が、作品のプロモーションに有効な手段であることに気づき、雑誌の出版に強い関心を持つようになったと考えられる。

ドガの版画制作は、イタリア遊学中の1859年に、ローマに滞在していたフランス人版画家ジョセフ・ガブリエル・トゥルーニー (Joseph Gabriel Tourny, 1817-1880) からエッチングの技術を学んだ事に始まる。初期のエッチングは、軽いタッチのハッチングを重ねて明暗を作るレンブラント風の肖像版画だった (fig.6)。その後約10年間、ドガは版画から離れていたが、その間にアルフレッド・カダールが推進したエッチング・リヴァイバルにより、版画芸術の新たな可能性が見直され、エドゥアール・マネや印象派の画家たちが、実験的な作品を制作するようになっていた。マネは、小芸術とみなされていた版画を絵画と同等とみなし、銅版画をはじめ、リトグラフ、転写リトグラフ、写真製版など新しい印刷技術を用いた作品を制作した。ドガはそれに共感し、1875年頃から新しい版画技法の実験に没頭するようになったのである。

ドガは、銅版画では、特にソフトグラウンド・エッチングやアクアチントの技法を駆使した絵画的表現を追究した (fig.7, 8)。ソフトグラウンド・エッチングは、18世紀中頃に確立した技法で、柔らかいグラウンドを塗布



fig.6
エドガー・ドガ
《N. ウォルコンスカ嬢》第2版
1860-61年、エッチング、和紙、
10.7×7.7cm、シカゴ美術館蔵
Edgar Degas
Mlle. N. Wolkonska, second plate
1860-61, Etching on cream Japanese
paper, 10.7×7.7cm, Art Institute of
Chicago, The Joseph Brooks Fiar
Collection, 1838.44



fig.7
エドガー・ドガ
《ステージにて III》4/5ステート
1876-77年、9.9×12.7cm、ソフトグラウンド・エッチング、ドライポイント、ルーレット、メトロポリタン美術館蔵
Edgar Degas
On the Stage III, IV/V state
1876-77, Soft-ground etching, drypoint, and roulette on wove paper, 9.9×12.7cm, Metropolitan Museum, Rogers Fund, 1921, 21.39.2

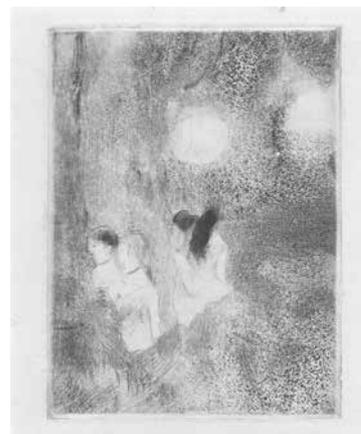


Fig.8
エドガー・ドガ《舞台裏の踊り子》
3/9ステート
1877年頃、エッチング、アクアチント、
14.0×10.5cm、横浜美術館蔵
Edgar Degas, *Dancers in the Wing*,
3/9 state, c.1877, Etching, aquatint,
14.0×10.5cm, Yokohama Museum
of Art

した銅版の上に紙を当て、鉛筆やクレヨンなど使い慣れた画材で素描するように描き、その線が直接版に写されて腐蝕されるため、ニードルでグラウンドを引っ搔いて描くエッチングの鋭い線に比べ、なめらかで自然な線を実現できるのである^[24]。また、松脂の粉末を銅板に定着させて腐蝕し版を作るアクアチントは、線ではなく面を作り出す技法で、部分的に防蝕剤で覆って段階的に腐蝕することによって微妙な階調のある黒の面を作ることができる。ドガは、この技法を駆使して陰影や奥行きを表現しようとした。この頃、ドガはリトグラフやモノタイプ、転写技法なども試みているが、いずれも素描の即興性や絵画的なタッチを版画で実現することを目指したものだっただことがうかがえる。

雑誌『昼と夜』は、そのようなドガの実験的な版画制作が熟した時期に計画された。第4回印象派展が、440フランの収益を上げ経済的に成功したことを受けて、ドガは仲間にオリジナル版画による雑誌の出版を提案したのである^[25]。

“昼と夜”という雑誌のタイトルは、版画の白と黒の世界に由来していると考えられる。当時のフランスでは、版画や素描など、色彩を使わないモノクロの芸術への関心が高まりつつあった。1872年から81年にかけてロンドンのダドリー・ギャラリーで開催された「白と黒」展が好評だったことから、1876年にパリのデュラン＝リュエル画廊で「白と黒で作られた作品展 (Exposition des ouvrage executes en Noir et Blanc)」が開催された。出品作家には、ドガの友人たち、マルスラン・デブータン、アンリ・ファンタン＝ラトゥール、アルフォンス・ルグロ、ルドヴィック・レピック、ジェームス・ティソ、そしてエドゥアール・マネが含まれていた。

また、「昼と夜」というタイトルが、当時の人気雑誌「ル・モニトゥール・ユニヴェルセル (*Moniteur universel*)」に掲載されていた同名のコラムに由来するという説もある^[26]。コラムでは、貴族や裕福なブルジョワ、娼婦たちが、美術展やコンサートなどのエンターテイメントを楽しむ様子や世間で起こったさまざまな事件について話題にしていたが、ドガたち印象派の画家たちが描こうとしていた“現代生活”もまさにそのような世界だったことから、雑誌の名に採り入れたというのである。モノクロの版画による現代社会の日常を描く雑誌にふさわしいタイトルとして取り入れたのであろう。

新しい複製技術や応用美術に関心を持っていたドガは、1879年にエミール・ベルジェラによって創刊された美術と文学の雑誌『ラ・ヴィ・モデルヌ (*La Vie moderne*)』に触発されて、ジロタージュと呼ばれる新しい印刷法(亜鉛版写真製版腐食凸版法)^[27]による挿絵入り雑誌を構想したのではないかと考えられている^[28]。ジロタージュは、彫師の手を介さず素描の通りに再現することが可能で、費用もかからず、さらに文字と組み合わせて製版することができるなどのメリットがあった。点と線しか製版できないため、ぼかしやグラデーションの再現には不向きな欠点もあったが、素描の軽やかさを再現できるモダンな印刷技法として認知され、1870年頃には、大衆的イメージが流布するための主な技法となっていたといわれる^[29]。

本作の最終状態をはじめ、雑誌に掲載するオリジナルの版画は、それぞれ50部が刷られたことが知られている。ドガは、オリジナル版の複製を掲載したジロタージュ印刷の雑誌を廉価で販売し、関心を持ったコレクターに高額な料金でオリジナル版画を販売することを考えていたのではないかと指摘される^[30]。

雑誌『昼と夜』の発刊を計画したドガは、銅版画家のフェリックス・ブラックモンに助言を、作家・劇作家のリュドヴィク・アレヴィに文章の寄稿を、裕福な画家のギュスターヴ・カイユボットと銀行家のエルンスト・メイに経済的後見を依頼した。ドガは、ピサロ、カサット、ジャン＝フランソワ・ラファエリ、マルセラン・デブータンに声をかけて、1879年の末から1880年の初旬にかけて雑誌のための版画制作に没頭した。特にこの計画に特に熱心だったのは、カミーユ・ピサロとメアリー・カサットで、彼らはドガのアトリエに

集まってさまざまな版画技法を研究し、制作に没頭したと言われる^[31]。ピサロは、版画の新しい芸術的可能性に気づき、1878年のダドリー・ギャラリーでの「白と黒展」に出品していた^[32]。また、カサットは、家族からの経済的な自立を目指していたため、版画の販売計画に関心を持ったのではないかと推察される。

彼らがこの雑誌のために制作した版画作品は、第5回印象派展（1880年4月1日～30日）に出品された。カサットの《オペラ座の栈敷席にて No.3》(fig.9)、ピサロの《ポントワース、エルミタージュの森の風景》(fig.10)などとならび、ドガの《ルーヴル美術館考古展示室にて、メアリー・カサット》が出品されたとされる^[33]。この3人の作品に共通するのは、ソフトグラウンド・エッチングによる柔らかく自由な線描とアクアチントによる階調の変化を用いた絵画的表現である。

画家たちは新しい版画表現と画期的な雑誌刊行のプロジェクトに情熱的に取り組んだが、結局、雑誌の刊行は実現されず、そのためにド

ガとその他の画家たちとの信頼関係が揺らぐことになった。出版されなかった理由はあきらかではないが、カサットの母親は息子に宛てた手紙の中で、刊行できなかったのは「何かにつけ飽きっぽいドガの悪い癖が原因だ」とドガを酷評している^[34]。しかし、彼が版画で追究したアクアチントの複雑な階調やソフトグラウンド・エッチングの柔らかいニュアンスをジロタージュで実現することは難しく、完璧を追求するドガとしては仕上がりに納得がいかず、それが雑誌の出版が実現しなかった原因のひとつではなかったかと推論される。



fig.9
メアリー・カサット
《オペラ座の栈敷席 No.3》
1880年、ソフトグラウンド・エッチング、
アクアチント、クリーム色のレイド紙、
19.5×17.5cm、シカゴ美術館蔵
Mary Cassatt
In the Opera Box, No.3
1880, Soft-ground etching and aquatint
on cream laid paper, 19.5×17.5cm, Art
Institute Chicago, Restricted gift of
Gaylord Donnelley and the Print and
Drawing Club Fund, 1970.424



fig.10
カミーユ・ピサロ
《ポントワース、エルミタージュの森の風景》
5/5ステート
1879年、ソフトグラウンド・エッチング、
アクアチント、ドライポイント、
26.9×35.6cm、クリーブランド美術館蔵
Camille Pissarro
*Wooded Landscape at L'Hermitage,
Pontoise, State: V/V*
1879, Soft-ground etching, aquatint, and
drypoint, 26.9×35.6cm, The Cleveland
Museum of Art Gift of The Print Club of
Cleveland 2004.105

作品の制作過程とステートについて

本作品には、複数の異なるステートが作られた。また、同じ二人の女性を異なる場面設定に構成した銅版画作品《ルーヴル美術館のメアリー・カサット、絵画展示室》(fig.11)や、二つの版画作品に関連する複数の素描 (fig.13, 14, 15) とパステル画 (fig.12) が制作された。そのため、本作品の制作工程については、それらと関連して様々な推論がなされてきた。

リードとシャピローによれば、ルーヴル美術館のカサットをテーマにした2点の銅版画 (fig.1, 11) は、パステル画 (fig.12) に基づいて制作された^[35]。ドガは、このパステル画をもとに、まず鉛筆素描《ルーヴル美術館のメアリー・カサットのための習作》(fig.13) を制作した。素描に描かれた人物のポーズや向きはパステル画と同じであるが、サイズを縮小して写されている。その際、ドガが写真を用いたという指摘もある^[36]。

この素描の裏側に、人物の輪郭に沿ってソフトグラウンドが付着していることから、ドガはこの素描をトレースしてイメージを銅原版に転写したと考えられる。なお、素描に鉛筆で書かれたグリッド状の図形は、その後、《ルーヴル美術館のメアリー・カサット、絵画展示室》(fig.11)を制作する際に二人の位置を構成し直すために使ったものと考えられている。この素描を転写して作った版を刷ったものが第1ステート (fig.14)である。立っている人物の服全体と座っている人物の一部がカーボン・ロッドによるドライポイントの線で塗りつぶすようなタッチが入っている。その版にドライポイントで人物の陰影を施し、座っている女性の足元の床を描き足して第2ステートを刷った後、第3ステートで初めて、場面設定として《チェルヴェテリの夫妻の棺》のある考古展示室が加えられた。



fig.11
エドガー・ドガ
《ルーヴル美術館のメアリー・カサット、
絵画展示室》
1879-80年、エッチング、ソフトグラウンド・
エッチング、アクアチント、30.2×
12.6cm、クリーブランド美術館蔵
Edgar Degas, *Mary Cassatt at the
Louvre: The Paintings Gallery*
1879-80, Etching, soft-ground etching,
and aquatint, 30.2×12.6cm, The
Cleveland Museum of Art, The Charles
W. Harkness Endowment Fund
1929.876



fig.12
エドガー・ドガ
《ルーヴル美術館にて (カサット嬢)》
1879年、パステル、紙、71.4×54cm、
個人蔵
Edgar Degas
At the Louvre (Miss Cassatt) 1879, Pastel
on paper, 71.4×54cm, private collection



fig.13
エドガー・ドガ
《ルーヴル美術館のメアリー・カサットのための習
作》(表)
1879年頃、グラファイト、尖筆、32.3×24.5cm、
ワシントン・ナショナルギャラリー蔵
Edgar Degas,
Study for "Mary Cassatt at the Louvre" [recto],
c.1879, Graphite with blind stylus on wove
paper, 32.3×24.5cm, National Gallery of Art,
Washington, Collection of Mr. and Mrs. Paul
Mellon, 1995.47.36.a



fig.14
エドガー・ドガ
《ルーヴル美術館考古展示室、メアリー・カサット》第1ステート
1879-80年、ソフトグラウンド・エッチング、
ドライポイント、レイド紙、26.8×
23.4cm、ワシントン・ナショナルギャ
ラリー蔵
Edgar Degas, *Mary Cassatt at the
Louvre: The Etruscan Gallery, I/IX
state*, 1879/1880, Soft-ground etching
and drypoint on laid paper, 26.8×
23.4cm, National Gallery of Art,
Washington, Collection of Mr. and
Mrs. Paul Mellon, 1995.47.73

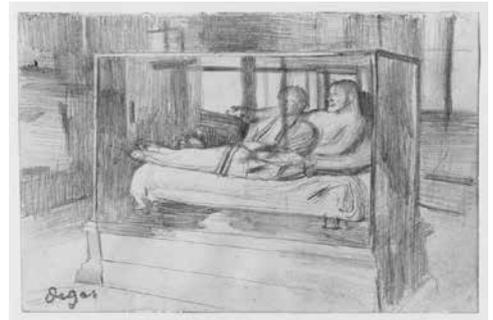


fig.15
エドガー・ドガ
《ルーヴル美術館、エトルリアの棺》
1879年頃、グラファイト、グレーの水彩、水色紙、
26.8×23.7cm、クラーク美術館蔵
Edgar Degas, *At the Louvre: The Etruscan
Sarcophagus*, c.1879, Graphite and gray wash
on blued white wove paper, 26.8×23.7cm
The Clark, 1971.36

背景の展示室は、現在クラーク美術館に所蔵されている《チェルヴェテリの夫妻の棺》を描いた素描 (fig.14) に基づいていると思われる。そこでは部屋の中央に棺が入ったガラスケースが置かれ、奥の壁面には左右に窓が見える。棺本体はそこまで細密に描写されていないが、ケースのガラス面に反射する窓の光やケースの支柱の影などが丹念に描かれており、画家の関心が棺本体よりもむしろ展示室内の窓枠やガラスケースの多様な矩形と光と影が複雑に錯綜する空間を描写することにあつたことがうかがえる。

第2ステートの人物の輪郭線とプレートマークをトレースし、この棺の素描と組み合わせた習作が図版で伝えられている (fig.16)。その習作では、壁面の工芸品の展示棚や、女性が座るベンチが描き足されている。画家は、それを裏返して、ソフトグラウンドを塗布した原版の上に乗せて転写し、第3ステートの版を制作したと考えられている。第3ステート (fig.17) では全体にアクアチントによってグレーの階調が作られ、壁面の棚の中や部屋の奥を暗いトーンで表し、奥行きを暗示している。また、左の壁の棚に展示された古代の彫刻やオブジェが描き加えられている。ドガが、素描に描かれた奥の窓の光やガラスケースに映った複雑な反射を銅版画で表現しようとしていることがわかる。女性たちの服も線描を重ねた強いタッチが和らげられ、スカートにはアクアチントによる面的な柔らかさが加えられている。また、立っている女性のジャケットには点刻によって布地の模様や陰影を描こうとした跡が見られる。

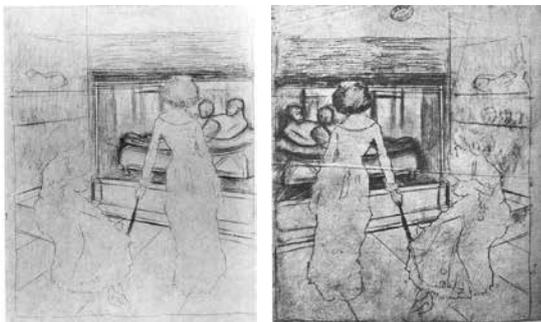


fig.16
エドガー・ドガ
《エトルリア・ギャラリーのための習作》(表、裏)
鉛筆、紙、所在不明
Edgar Degas, *Study for the Etruscan Gallery* (recto,
verso), Pencil on white paper, formerly private
collection, London, Present location unknown, Reeds
and Shapiro, *Edgar Degas, The Painter as Printmaker*,
p.170 に掲載



fig.17
エドガー・ドガ
《ルーヴル美術館考古展示室にて、メアリー・カサット》第3ステート
1879-80年、ソフトグラウンド・エッチング、
ドライポイント、アクアチント、エッチング、26.8×
23.2cm、メトロポリタン美術
館蔵
Edgar Degas, *Mary Cassatt
at the Louvre: The Etruscan
Gallery, III/IX state*, 1879-80,
Soft-ground etching, drypoint,
aquatint, and etching, 26.8×
23.2cm, Metropolitan
Museum of Art, Rogers
Fund, 1919.19.29.2

第3ステート以降は、バニッシャーでアクアチントの目を潰してハイライトを描き加える他、スクレイパーで線や描写を削除し、あるいはエッチングやドライポイントの線や点によって細部の描写やアクセントを加え、さらに部分的にアクアチントを施すなど、段階的に版に手が加えられた。デルティユは全6ステートとされていたが、リードとシャピローは、数多くのシートを調査した結果、版の状態の異なる刷りがあることを発見し、全9ステートとした。デルティユの第6ステートとリードとシャピローの第9ステートは、いずれも最終ステートである。両者とも最終ステートは薄い和紙に50部刷られたとしている。リードとシャピローによれば、最終ステートは、刷師サルモン（Salmon）に依頼して刷られた。和紙の他に、オフホワイトの厚手の漉き紙や、クリーム色の中厚手のレイド紙に刷られたものも存在するといわれる。最終ステートは、全体に明るく淡いトーンで、ドライポイントの線も弱められ、中間的なアクアチントのトーンと調和して柔らかいグレーで満たされた絵画的な画面が特徴である（fig.20）。



fig.18

エドガー・ドガ

《ルーヴル美術館考古展示室にて、メアリー・カサット》第7ステート
1879-80年、ソフトグラウンド・エッチング、ドライポイント、アクアチント、エッチング、26.7×23.2cm、ボストン美術館蔵
Edgar Degas, *Mary Cassatt at the Louvre: The Etruscan Gallery*, 7th state, 1879-80, Soft-ground etching, drypoint, aquatint, and etching, 26.7×23.2cm, Museum of Fine Arts Boston, Katherine E. Bullard Fund in memory of Francis Bullard, by exchange, 1983.310



fig.19

エドガー・ドガ

《ルーヴル美術館考古展示室にて、メアリー・カサット》ステート不明
1876年？、エッチング、アクアチント、レイド紙、26.8×23.7cm、クラーク美術館蔵
Edgar Degas, *Mary Cassatt at the Louvre: The Etruscan Gallery*, 1879 ?, Etching, and aquatint on laid paper, 26.8×23.7cm, Acquired by the Clark, 1871, The Clark Art Institute, 1955.1407



fig.20

エドガー・ドガ

《ルーヴル美術館考古展示室にて、メアリー・カサット》第9ステート
1879-80年、エッチング、ドライポイント、アクアチント、26.7×23.3cm、フランス国立図書館蔵
Edgar Degas, *Mary Cassatt au Louvre. Musée des Antiques*, IX / IX state, c.1879-80, Etching, drypoint, aquatint on Japanese paper, 26.7×23.3cm, Bibliothèque nationale de France FRBNF45789384

リードとシャピローの分析に照らしてみると、当館が所蔵する作品は、第7ステート以降のものと考えられる。彼らが第7ステートと特定しているボストン美術館(fig.18)やワシントン・ナショナルギャラリーが所蔵するシートでは、立っている人物の肩や肘の部分のハイライトがみられないが、横浜美術館のものには認められるため、当館のものは、第8ステート以降の可能性が高い。更に、アルベルティーナ美術館所蔵の第8ステートでは座っている人物が持つ本の右側の表紙に縦の線がないことから、当館のものは第9ステートと考えられよう。しかし、当館のものは和紙でなく薄手のレイド紙に刷られていることや、パリ国立図書館所蔵の第9ステート (fig.20)ほど淡い色調ではないことなどから、サルモンが販売用に刷った50部とは別の刷りである可能性もある。

さまざまな美術館に所蔵されているシートの画像と比べてみると当館のシートは、クラーク美術館のステート不明のシート (1955.1407) (fig.19) に似ている。レイド紙に刷られていることのほか、マージン左下の鉛筆による書き込み「Au Louvre, Musée des Antiques」や右下のアトリエ・スタンプも一致しており、今後の詳細な調査が望まれる。今回は、コロナウィルスの感染拡大により海外所蔵作品の実見調査ができなかったため、ステートの特定については今後の課題としたい。しかしながら、当館の刷りは最終段階に近いもので、ドガの制作意図が反映されたものということではできらるだろう。

むすび

以上、エドガー・ドガ《ルーヴル美術館考古展示室にて、メアリー・カサット》について、先行研究に基づき考察をしてきた。ステートについては、特定をするに至らなかったが、最終段階に近い刷りであり、ドガの制作意図を反映した作品であることが確認できた。主題は、当時流行した「美術館巡り」の都市風俗を取り上げ、メアリーとリディア・カサット姉妹をモデルに上流階級の婦人たちがルーヴル美術館で当時話題のエトルリアの《チェルヴェテリの夫妻の棺》を鑑賞している場面を描いたものである。モデルを特定できない後ろ姿で捉えながら、画家メアリー・カサットの知的で自立した内面までも描き出そうとした心理的肖像画を意図したものと考えられる。

また、本作が、アクアチントとソフトグランド・エッチングなど新しい技法を取り入れ、繊細な階調のある色面や柔らかい筆触により、複雑な光の反射や陰影といった絵画的表現を銅版画で実現した版画史上でも革新的な作品であることが確認できた。また、ドガは、新しい印刷法により挿絵入り雑誌『昼と夜』の出版を通して作品の販売を促進するという意欲的なプロジェクトを目論み、そのプロジェクトの中核となるものとしてこの作品を制作したものと理解された。19世紀後半は、リトグラフや写真製版など印刷技術が飛躍的に発展し、挿絵やポスターなど芸術性の高い印刷物が作られるようになった時代である。ドガは、その印刷の革新性に目を向けて美術雑誌の出版を企画するが、同時に、そこに掲載するための作品では、銅版画独自の高い芸術性を追求した。その結果、印刷では再現できないほどの繊細な階調をもつ作品を作ることができたが、それは雑誌の発行計画が実現しなかった一因にもなったと推論された。

19世紀の西洋では、印刷技術の急速な発展に伴ってオリジナル版画の技法や表現の革新が模索されたことが、ドガの例からも明らかである。小島烏水旧蔵の西洋版画の中には、「泰西創作版画展覧会」に出品したオリジナル版画の他に、数多くの複製版画や雑誌の挿絵が含まれている。小島烏水は、明治以降、日本の印刷技術が急速に発展し、浮世絵木版が石版に、そしてコロタイプ印刷に取って代わられる状況のなかで浮世絵の再評価を試みた版画研究者である。烏水は渡米後に西洋版画を研究し、19世紀の西洋における印刷技術の革新とオリジナル版画の発展に日本との類似性を見て取り、多様な印刷物を収集したのではないかと思われ

る。小島烏水旧蔵の版画作品や資料には、19世紀西洋で競い合うように発展した版画と印刷技術の複雑な関係を理解する手掛かりが数多く含まれており、今後の更なる研究が期待される。

(横浜美術館首席学芸員)

-
- [1] Richard Kendall, 'Woman of Leisure', *Degas: Image of Women*, Tate Gallery, 1989, p.34
- [2] ジャン・アデマールのレゾネでは、アクアチントと電気ペンシル (crayon électrique) と記載されている。
- [3] 1993年の修復研究所による用紙調査により、レイド紙と特定された。
- [4] Frits Lugt, *Les Marques de Collections de Dessins & d'Estampes*, ウェブサイト 2020年9月25日閲覧 サイズは14.5×21mm
- [5] アメリカのクラーク美術館が所蔵する同作品のシートにも類似した筆跡の記載がある (The Clark, 1955.1407) (fig.19)
- [6] ロイズ・デルティユ (Loys Delteil) カタログ・レゾネ30番の意と推測される。
- [7] Loys Delteil, *Le Peintre-Graveur Illustré, Vol.9, Degas*, Paris, 1919 : 最初のドガの版画のカタログ・レゾネ。エッチング45点とリトグラフ66点を収録した。
- [8] Jean Adhémar, Françoise Cachin, *Degas, The Complete Etchings, Lithographs and Monotypes*, Thames and Hudson, 1986 : エッチングとリトグラフ68点、モノタイプ200点を収録したドガの全版画のレゾネ。
- [9] Sue Welsh Reed and Barbara Stern Shapiro, *Edgar Degas: The Painter as Printmaker*, Museum of Fine Arts, Boston, 1984 : ボストン美術館で開催されたドガの版画の展覧会の図録。ドガの技法や制作工程について多角的に考察する論文を掲載し、現在に至るまでドガの版画研究の基本文献となっている。リードとシャピローによるカタログは、ドガのエッチングとリトグラフ66点について、さまざまな刷りのシートを調査し、ステートについての情報を更新している。
- [10] 『小島烏水蒐集 泰西創作版画展覧会』図録に掲載された烏水による記述は次の通り。「245《ルーヴル考古館》1878年頃の作、エッチングにアクアチントを応用せり。蝙蝠傘を突き立てる婦人は、マリイ・キャサット女史 (米国人、印象派婦人作家の尤、ドガに師事して、画室に出入りせり) をモデルにしたるなりと云ふ。日本紙に印刷、紙面末端に「ドガ画室」の朱印あり。」
- [11] Reed & Shapiro, op.cit. p.168
- [12] Kimberly Jones, "A Much Finer Curve" : Identity and Representation in Degas's Depiction of Cassatt', in *Degas/Cassatt*, National Gallery of Art, Washington, 2014, p.87
- [13] <https://www.louvre.fr/jp/oeuvre-notices/チェルヴェテリの夫妻の棺>, <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/sarcophagus-spouses>, 2020年11月20日閲覧。
- [14] Paul-Andre Lemoisne, *Degas: L'Art et son Oeuvre temps*, Paris, 1912, p.90, Reed & Shapiro, op.cit. p.170 に引用。
- [15] K. Jones, op. cit. p.86
- [16] 「カサットからハヴマイヤーへの手紙」1918 (?) 年12月7日付 メトロポリタン美術館 ハヴマイヤー・アーカイヴ, Box 1, Folder 16, Item 14
- [17] K. Jones, op. cit., p.96, カサットからデュラン=リュエルへの手紙の引用は、次を参照。Lionello Venturi, *Les Archives de l'Impressionisme*, Paris 1939, vol.2, p.129。
- [18] K. Jones, op. cit., p.97
- [19] Louisine w. Havemeyer, *Sixteen to Sixty, Memoirs of a Collector*, 1961, Metropolitan Museum, pp.257-258
- [20] Duranty, *Nouvelle Peinture*, Paris, 1876, p.24, エドモン・デュランティの小説『アトリエ (L'Atelier)』には、カサットをモデルにしたと思われる活動的な女性画家が登場し、仲間の画家のモデルになる場面が描写されている。
- [21] R. Kendall, op. cit., p.34
- [22] K. Jones, op. cit., p.89
- [23] Reeds & Shapiro, op. cit., pp.168-169, 第5回印象派展のカタログのドガの出品リストのうち、Eaux-fortes. Essais et etats de planches と書かれた作品が本作に該当すると考えられる。
- [24] ソフトグラウンド・エッチングは、柔らかいグラウンドを塗布した版に紙を置き、鉛筆やクレヨンなどで直接描画して紙を剥がすと、描画した部分のグラウンドが取れて銅板が露出し、それを腐食することで素描の通りの線を版に写し取る技法である。アントニー・グリフィス著、越川倫明訳『西洋版画の歴史と技法』中央公論美術出版 2013年 pp.99-102
- [25] ルドヴィク・アレヴィは、1879年5月16日の日記に、次のように書いている。「ドガを尋ねると、印象派の画家カサットが来ていた。彼らは、展覧会でそれぞれ440フラン稼いだことで、興奮していて、新しい雑誌を出版しようとしており、私は雑誌のための原稿を頼まれた。」 Reed & Shapiro, op. cit., p.168 に引用。

- [26] Douglas Drick and Peter Zegers, 'Part II, The Peintre-Graveur as Painter-Entrepreneur, 1875-80' Reed & Shapiro, op. cit., p.xlvi
- [27] ジロタージュ (gillotage) は、フィルマン・ジロ (Firmin Gillot) が1850年に特許を取得した垂鉛凸版の印刷術。ジロタイプ、パニコノグラフィーともいう。フィルマンの息子、シャルル・フェルナン・ジロ (Charles-Fernand Gillot) は、写真製版技術を導入してジロタージュを発展させ、数多くの挿絵やポスターなどを印刷した。また、ジョルジュ・シャルパンティエらとともに『ラ・ヴィ・モデルヌ』誌の共同経営者となり、印刷を担当した。
- ジロタージュについては、次を参照。'A technical dictionary of printmaking' by André Béguin; Gillotype; <https://polymetaal.nl/beguïn/magp/gillotype.htm>, 寺田寅彦「ゾラの挿絵入り版『ナナ』と写真製版技術」『京都大学学術情報リポジトリ 紅』1999, <https://doi.org/10.14989/137892> p.101, p.108, 注11
- [28] Clifford S. Ackley, *Edgar Degas: The Painter as Printmaker*, Reed & Shapiro, op. cit., p.xliii
- [29] 寺田寅彦, op. cit., p.106, Cynthia Burlingham, 'Revival and Modernity : The Printed Image in Nineteenth-Century France,' <https://hammer.ucla.edu/blog/2016/02/revivals-and-modernity-the-printed-image-in-nineteenth-century-france-part-3> ドーミエの晩年の作品の多くはジロタージュで制作された。ドガは800点を越えるドーミエのコレクションを所蔵していたといわれる。
- [30] Druick and Zegers, op. cit., p.xlvi
- [31] カサットがドガのアトリエで版画制作に没頭したことについては、次に詳しい。Nancy Mowll Mathews, *Mary Cassatt*, Yale University Press, 1994, pp.146-148
- [32] Druick and Zegers, op. cit., p.xliii
- [33] *Catalogue de la 5^e exposition de peinture, du 1er au 30 Avril, 1880*, P-A. : ルモアーヌのテキストは次の通り「1880年に、ドガは『昼と夜』のために何点かのエッチングを制作した。その中に、彼の弟子であるカサット嬢が傘にもたれてルーヴルの絵画を眺めているところを後ろ姿で描いた有名な作品が含まれていた」Paul-André Lemoisne, *Degas: L'Art de notre temps*, Paris 1912, p.9. Reed & Shapiro, op. cit., pp.169-170の引用を参照。
- [34] 1880年4月9日付の息子アレクサンダー宛の手紙, Ed. Nancy Mowll Mathews, *Cassatt and her Circle, Selected Letters*, New York, 1984, pp.150-151
- [35] K.ジョーンズは、版画《ルーヴル美術館のメアリー・カサットのための習作》(fig.13) が、「アパルトマンのモダンウーマンのフリーズ装飾計画」(未完)のために制作された、流行の服を着た女性像の素描から直接構成された可能性を示唆した。そのうちの1点は、雨傘をステッキのように持って立つ女性と本を手にして座る女性を描いたもので、「アパルトマンの装飾フリーズの肖像画」というドガの書き込みがある。K. Jones, op. cit., p.88
- [36] ドガが原画となるパステル画を写真にとり、さまざまなサイズに引き伸ばして、銅板にトレースした可能性も指摘されている。Druick and Zegers, op. cit., p.xxxvi

イサム・ノグチと丹下健三による広島平和記念公園慰霊施設案コラボレーションの背景

— 記念施設としてのコミュニティ・センターを中心に

中村 尚明

イサム・ノグチが丹下健三の協力者としてデザインした広島平和記念公園慰霊施設案については永年その実像が不明のまま様々に推測され、また批評されてきたが、2020年、ハーバード大学デザイン大学院（GSD）フランシス・レーブ・ライブラリー丹下健三アーカイヴの図面コレクションから、1951年12月14日から翌52年1月28日までの日付を持つ、東京大学丹下健三計画研究室で作成された本案のための一連の詳細な図面5点が論者により特定・分析され、慰霊施設デザインの全容がほぼ判明した。図面によれば、慰霊施設の各建築要素の主要な寸法に、丹下が広島平和記念公園・平和記念館のデザインに用いた二種類のモジュールの数値系列が適用されていたことから、本案がイサム・ノグチと丹下健三の緊密なコラボレーションによって作られたことがわかった。これらを本紀要前号の拙稿にて紹介した際、論者はノグチと丹下のコラボレーションの動機のひとつとしてコミュニティ・センターが共通の関心事であったことを指摘した^[1]。それは丹下にとって市民の生活再建や国際的な平和運動の醸成・促進という社会的機能を担う複合施設であると同時に、被爆地広島を中心という立地においてその機能が発揮されることで、記念施設としての意味が自ずと生成されていくサイトでもあった。ノグチにとってのそれは、美術家と建築家が協同することを通して社会に貢献する場であり、19世紀以降専門化の進展に伴い孤立した様々な芸術分野を再統合し、且つそれと並行して失われた芸術と社会の直接的結びつきを回復するための実践の領域に属していた。

小論は、このノグチと丹下にとっての「コミュニティ・センター」を同時代のモダニズム建築の国際的な文脈の中で捉えることで、ふたりのコラボレーションの動機とそれぞれの関心事を掘り下げて考察しようとするものである。当時の日本に先例のないコミュニティ・センターを丹下は何によって知り、どのような文脈でそれを理解したのかについては、これまで十分な説明は与えられていない^[2]。さらにまた、丹下はなぜコミュニティ・センターを広島の「平和記念施設」^[3]、つまり新たなモニュメントとして提示し得たのだろうか。この問いは何よりもまず、戦後の丹下が広島平和記念公園競技設計以前からノグチと出会うまでの間一貫して保持した、慰霊堂や記念塔などの従来のモニュメント建築に対する否定的姿勢と分ち難く結びついている。さらにそれは必然的に平和記念公園・記念館プロジェクトにおける建築の「記念性（モニュメンタリ

[1] 拙稿「新出資料：イサム・ノグチと丹下健三による《広島の死者のためのメモリアル》図面（ハーバード大学デザイン大学院フランシス・レーブ・ライブラリー蔵）— 彫刻家と建築家の真のコラボレーションの記録」『横浜美術館研究紀要』21, 2020, 9-37

[2] 千代章一郎は、1951年のCIAM8（第8回近代建築国際会議）のテーマとなった「都市のコア」という観点から丹下による中島地区・基町地区を併せた「広島平和公園計画」の構想を論じる中で、丹下やギーディオが都市の新しい「コア」を「コミュニティ・センター」と呼んでいたとしつつ、広島の復興都市計画にはル・コルビュジェの戦後復興計画、とりわけサン＝ディエの都市計画（1945年）における「コア」との類似が見られると述べている。しかし後述するように、「コア」はCIAM8の準備段階で浮上した呼称であって、コミュニティ・センターの概念が先に存在していた。

千代章一郎「丹下健三による『広島平和公園計画』の構想過程」『広島平和科学』34, 2012, 66, 註18及び19

[3] 「平和記念施設」とは、広島平和記念都市建設法に基づき国庫補助の対象とされる施設の内、平和記念公園・記念館等の広島が平和都市であることを象徴する施設の種類項目の呼称で、広島市や建設省の公文書中で用いられた。ここではモニュメンタル（記念的、または記念碑的）な建築施設の意味を読み取っている。

広島市「昭和二十四年九月二十三日 広島平和記念都市建設総合計画書（案）」広島市公文書館蔵

ティ)」の問題へと私たちを導く。またそのことと併せて、丹下がこのプロジェクトで強調した都市計画的視点とコミュニティ・センターはどのような関係にあるのかも検証されなければならない。

丹下は広島平和記念公園・記念館の競技設計当選案説明で、「実践的な機能」と「精神的な象徴」の調和が計画の目標であったが、それは「公園の趣味的な小細工」や、「建築に記念性を付与して得られるものでもない。むしろ近代建築はそのような態度を否定する」と述べ、「二つのものの調和は全体の総合的なプランニング（つまり都市計画：論者補）の中に見出され得る」と述べている^[4]。ここで丹下のいう「建築に付与される記念性」とは、英連邦軍の広島市復興顧問ジャーヴィ少佐の提示した五重塔を模した慰霊堂案に象徴される、過去の様式の引用による歴史折衷主義のような、表層的意匠によって演出される「記念性」ということであろう。対して「精神的な象徴」とはそれとは別の「モニュメンタリティ」に属するものであろう。そして総合的都市計画の中に見出される「機能」と「象徴」の調和を実現するものとして、丹下はコミュニティ・センターを構想したと考えられるが、それはいかにして可能となったのだろうか。

そこでまず、「コミュニティ・センター」と「モニュメンタリティ」及び「都市計画」に関して丹下が参照し得た源泉を同時代の欧米のモダニズム建築の言説に求め、丹下の広島でのビジョンとの比較を試みる。併せて、それらの言説と1950年の来日以前のノグチとの関係を確認し、ノグチと丹下との間で何が共有されたのかを明らかにしたい。これらの観点は、広島慰霊施設におけるノグチと丹下のコラボレーションの動機にとどまらず、モダニズム建築とアブストラクト・アートの統合がどのような文脈で実現しつつあったのかを示唆する。そしてノグチ研究においては、建築家との協同作品を記述、解釈するにあたり、ノグチ単独の彫刻作品の場合とは異なる新たな視野を拓くものと期待される。

1 モニュメントとしてのコミュニティ・センター

1-1 コミュニティ・センターの二つの意義：都市計画とモニュメンタリティ

広島平和記念公園・記念館について丹下健三は1949年、1950年、1954年に併せて4回の説明文を記している。それらを総合して得られる丹下のコミュニティ・センターの特徴として、次の2点を挙げる事が出来る。

- ①コミュニティ・センターは、平和記念公園内の特定の施設を指すというよりは、公園の立地と道路計画、広場と建物を包括することで、広島市域におけるその地区の役割を示す都市計画的概念であること。
- ②コミュニティ・センターは、記念塔や慰霊堂にとって代わるモニュメンタルな建築であること。

1949年に『建築雑誌』に掲載された広島平和記念公園及び記念館競技設計当選案の説明文は、その後何度か手が加えられながら発表された広島平和記念公園に関する丹下の一連の文書中最初のものである。この中で丹下は、当選案の具体的説明に先駆けて「都市計画と建築の一体化」の必要性を紙面の半分以上を費やして主張する。それは都市復興の行き詰まりを打開するために、都市の旧弊な「社会的構造」に有効な衝撃を与えることを可能にする「具体的方式」に位置付けられる。例えば鉄筋コンクリート集合住宅や、官庁その他の公共建築を都市の中に計画的に配置・建設することが、紙面上の作業に終始する区画整理のような旧来

[4] 丹下健三他「広島市平和記念公園及び記念館競技設計当選案1等—広島市平和記念都市に関連して—」『建築雑誌』64(756), 1949, 42

の都市計画にとって代わるべき具体的方式であり、今や「建設それ自体が重要な都市計画の課題」になった。丹下はさらに、CIAM7（近代建築国際会議第7回大会：1949年7月、イタリアのベルガモで開催）においても、かつてアテネ憲章で謳われた都市計画の基本方針を有効に実現するための「具体的方式」を求めて、プランニング（都市計画）とデザイン（美学＝意匠）が議題に選ばれたと紹介している（但しこの時点で丹下はその報告書は見ていない）。丹下にとって広島平和記念公園の建設は、「それ自体重要な都市計画的課題」に他ならず、海外のモダニズム建築家の最新の問題意識にも適ったプロジェクトであった。

説明文後半で、丹下はコミュニティ・センターを提示した経緯を次のように述べている。

「ここは原爆の中心地であるとともに、広島市の中心地に位置している。ここを記念して何らかの施設をするとすれば、都市構成のうえからどのようなものがよいであろうか、これについて市長から相談を受けたときに、わたくし達は、一広島市民の有効に利用しうる中心的なコミュニティ、センター（ママ）になりうるもの、しかも、それが世界的に何らかの機能的役割を果たしうるものであるべきであって、単なる記念碑では絶対にあってはならないこと— を強調した。」^[5]

丹下は競技設計に先立ち、広島市長に対し中島地区にはコミュニティ・センターが造られるべきであり、記念碑を建てるべきではないと力説した。そして競技設計におけるコミュニティ・センターとしての平和記念公園は、広島市民の生活再建と世界平和の中心となる機能的役割を担い、記念館、広場、祈りの場と対岸の原爆遺構を包摂する複合施設としてデザインされる。それは「平和を観念的に記念するためではなく、平和を創り出すという建設的な意味」をもつ記念施設（モニュメンタルな建築）であり、丹下はそれを「平和をつくりだす工場」（後に「平和の工場」：論者補）と名付けた。

平和記念公園は記念施設であるにもかかわらず、丹下はこの最初の説明文から既に「観念的な記念」、「単なる記念碑」、「作為的な記念性」、「建築に記念性を付与して得られるものでもない…近代建築はそのような態度を否定する」、というように、建築の記念性または記念碑そのものに対する否定的な言葉をやや執拗に繰り返している。翌1950年8月の雑誌『新都市』の「広島平和都市建設特集号」では、丹下は記念性とコミュニティ・センターの関係をより詳細に説明している。

「1946年の計画（広島市復興都市計画：論者補）に参加していた時、ここには市民の中心的機能でありまた象徴である市庁舎と、市民のコミュニティ・センター—それは公会堂、図書室、原爆資料室からなっている—を施設することを提案した。（中略）その頃は、むしろ慰霊堂を中心とした平和記念塔のようなモニュメントを建設しようとする動きの方が強かったのであった。」

「市長からの再度の諮問にあった時、（中略）ここに設けられる施設は平和の工場でありたいと考えた。そうして、また広島市の市民が平和への（ママ）意志を結束させるための施設としてのコミュニティ・センターでありたいと考えた。それはまず、市民の集まるための広場と集会場を具えていなければならない。」

「これに似た問題は、この戦後、世界の建築界の重要なテーマの一つであった。一戦いの終わった平和の記念に何かモニュメントが建てられるべきか、—われわれの時代には、もはや凱旋門も、将軍の記念碑も、また慰霊塔のごときものもあり得ない。市民生活の再建にとってそれらは無駄であるばかりではなく、むしろ罪悪である。しかもその市民生活の再建も単に個々の再建であってはならない。有機的な統一のあるコミュニティの新しい建設でなければならない。そのコミュニティの創造のために、その地域集団の共通の、中心

[5] Ibid.

施設であるコミュニティ・センターが、われわれの時代のモニュメントとなるであろう。これが、世界的な建築家の殆ど共通とも言える答となったのである。」^[6](下線は論者による)

先行研究ではコミュニティ・センターよりも「平和の工場」が注目され、丹下の広島平和記念公園に関する一連の説明文は、「慰霊か、平和か」の二元論で解釈されてきた^[7]。しかし建築のモニュメンタリティという観点から見ると、慰霊も平和記念も記念施設の表現内容に過ぎない。丹下はどの内容に重点を置くかではなく、その表現形式であるモニュメンタリティそれ自体の是非（あるいは可否）をこそ問うたのである。そして見出された答えがコミュニティ・センターであり、それは慰霊堂や凱旋門に代わる新たなモニュメントとなるべく世界のモダニズム建築家から期待されているというのである。

1-2 コミュニティ・センターをめぐるモダニズム建築界の議論

丹下は具体的に参照した資料を挙げているわけではないが、1949年の説明文でCIAM7に言及していることから、そのメンバーや関係者の著作物を見た想定することは的外れではないだろう。ところで丹下の「広島計画」は1951年のCIAM8で「都市のコア」のテーマの下に発表されたことから、先行研究では「広島のコア」がコミュニティ・センターよりもクローズアップされ、コアが原義未詳のまま、やや先験的に使われる傾向がある。しかし上に見た二つの説明文のいずれにも「コア」という言葉は出てこない。実はCIAMにおいても「コア」の用語が前面に浮上してきたのは、CIAM8に向けた綱領的出版物の準備を行っていた1950年夏頃であった^[8]。CIAM8のホストを務めた英国MARSグループ提供の資料に基づきその開催予定を伝える雑誌『国際建築』には、「議題・CORE『核』の解説」として「核Core（コミュニティ・センター）」とあり、コアはコミュニティ・センターの別称であったことがわかる^[9]。小論ではノグチと丹下の協同の動機に焦点があるため、さしあたり「コミュニティ・センター」の歴史的文脈を明らかにしたい。まず丹下が早くも1946年から競技設計に先立つ1948年にかけて広島市長に提案した、戦後の平和のモニュメントとしてのコミュニティ・センターの源泉を求めてみよう。

千代章一郎は、ル・コルビュジエ（CIAM副総裁）が1945年に提案した戦災都市〈サン＝ディエ復興計画〉（実現せず）における行政管理棟、自治会館、美術館、プールなどを複合して形成される市の中心部分、「新しい都市の『コア』」が、戦災を受けた大聖堂のある旧広場と接続している構成に、原爆遺構を取り込んだ丹下健

[6] 丹下健三「平和都市建設の中心課題一としての平和会館一」『新都市』4(8), 財団法人都市計画協会, 1950, 16

[7] 丹下健三・藤森照信『丹下健三』, 新建築社, 2002, 137-138

[8] Konstanze Sylva Domhardt, *The Heart of the City, Die Stadt in den transatlantischen Debatten der CIAM 1933-1951*, Zürich: gta Verlag, ETH, 2012, 331-341

ドームハルトによれば、CIAMの綱領的出版物は元々CIAM7で発表予定の都市計画のケーススタディを紹介する目的で同大会に向けて企画され、ギーディオンの提言に副い「シヴィック・センターとコミュニティ・センター」をテーマとする標題が予定されていた。1950年7月、同書の企画はCIAM8の大会出版物へと変更され、程なく『CIAM8 ロンドン1951 ザ・コア』と題した大会パンフレットが発行された。大会出版物の標題にはその後『都市のコアについて』が予定されたが、最終的に「ザ・ハート・オブ・ザ・シティー（都市の心臓）」に落ち着いた。ドームハルトは膨大な史料調査と緻密な解釈に基づき、「ザ・ハート・オブ・ザ・シティー」がCIAMの都市計画原理として成立するまでの過程を再構築し、それが米欧の建築家・都市計画家らのトランスアトランティックな交流の成果であったことを明らかにしている。小論は同書から多くの示唆を得た。

[9] 「CIAM・国際新建築家会議の今年度の課題」『国際建築』18(2), 国際建築協会編, 16

三の広島平和公園計画との類似を指摘している^[10]。〈サン=ディエ復興計画〉はル・コルビュジェ作品集第4巻(1946年刊)に収録されており、丹下が参照できた可能性はある。同作品集ダイジェスト版で確認した限りであるが、サン=ディエ中心部分の図面表題と解説文に「コア」の文字はなく、代わりにCIAMでコミュニティ・センターと類義に使われた「シヴィック・センター (Le centre civique de St-Dié)」と題されている^[11]。上記の類似点の他、独立した諸施設が立地する広場は歩行者専用ゾーンであり、自動車交通はその周縁部へと分離されていることも、丹下の平和記念公園計画における歩車分離の方法と一致する。後にジクフリート・ギーディオ(建築史家、CIAM書記長)も自著でサン=ディエ復興計画の中心部分を「破壊された都市のコミュニティ・センター(英語版では「シヴィック・センター」)」の例として紹介している^[12]。しかし作品集もギーディオもコミュニティ(シヴィック)・センター自体の記念性には言及していない。

論者は、ヴァルター・グロピウス(ハーバード大学GSD教授、CIAM副総裁)の著書『我々のコミュニティ再建(rebuilding our communities)』(1945年)に注目したい。丹下と同じく東大助教授(但し第二工学部)であった池辺陽が、彼の広島競技設計当選案説明文と同じ号の『建築雑誌』にこの本の解題を掲載していることから、丹下もこれを知っていたと見てよいであろう^[13]。この本でグロピウスは「建築家のしごとを強く社会に結び付け、表題にも感ぜられるように社会の構成が一番基礎的な問題であることを明らかにした」と池辺が評するように、「コミュニティの再建」という言葉が当時の丹下や池辺らの世代の建築家に強いインパクトを与えたようである。丹下の『新都市』説明文にある「有機的な統一のある新しいコミュニティの再建」はその現れであろう。そしてグロピウスは大都市とその近郊における戦後の都市コミュニティの再建に際して、コミュニティ・センターこそ第一に建設されるべき施設であると力説するのである。

「私は近隣住区向けコミュニティ・センター(neighborhood community center)の建設が、住宅供給それ自体にも増して喫緊の課題であると確信している。(中略)再建の第二段階は—即ち(大都市の:論者補)旧市街地の中に新しいコミュニティの有機体(organizations)を立ち上げることは—従ってそのような(コミュニティ)センターを、前述の第一段階の(新設される近郊都市への)住民移転のプロセスによって空いた土地に建設することをもって着手されるべきである。』^[14](翻訳論者:特記以外以下同)

さらに注目されるのは巻末の次の一節である。

「我々の現在のコミュニティの状況が、まさにすべての市民一人一人に対し行動に踏み切るよう挑戦していることは明らかだ。今次戦争の後、そのような努力が結集して、我々のコミュニティの再建を通して全住民の生活状況を改善することが出来た暁には、誰もが購買力の増大と福祉の上昇によって利益を得るだろう。

[10] 千代「『広島平和公園計画』の構想過程」66

広島旧産業奨励館が「廃墟」として保存されたのに対し、サン=ディエの大聖堂は修復されて本来の機能を存続させた。従って原爆ドームのような戦災の記念碑としての性質をル・コルビュジェが期待していたかは疑問が残る。

[11] Boesiger/ Girsberger, *Le Corbusier 1910-1960*, Zürich: Editions Girsberger Zürich, 1960, 319

[12] Sigfried Giedion, *Architektur und Gemeinschaft*, Hamburg: 1956 (1960)², 98ff., Abb. 30. / —, *Architecture you and me. The diary of a development*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1958, 161-163

[13] 池辺は文中で「現在再びこれを読みなおす時」と述べているので、本書を1949年以前、恐らく戦後のかなり早い時期から知っていたと思われる。池辺陽(抄)「『コミュニティの再建』について—ワルター・グロピウス—」『建築雑誌』64(756), 1949, 28-33

[14] Walter Gropius, *rebuilding our communities*, Chicago, IL.: T. Theobald, 1945, 54

私は、有機的コミュニティ（organic communities）を創り出すというアイデアを、戦争記念碑の計画の中心課題に据える提案をしてみたい。石や大理石でできた、いつもの氷のようなシンボルの代わりに、すべての州が、復員GIの協力を得て、少なくとも一つの近隣コミュニティのモデル地区（model neighborhood community）を、我々の戦死者の名誉のために建設すべきなのだ。我々の平和への熱望と幸福追求をこれ以上見事に表現できるものはないではないか。』^[15]

新たな有機的コミュニティの建設が戦争記念碑にとって代わる。その中心施設としてコミュニティ・センターが最優先で建設されなければならないとグロピウスは主張している。しかも「石や大理石でできたいつもの氷のようなシンボル」の代わりに。丹下の『新都市』での説明文との類似は明らかである。

グロピウスのこの書の中には、20世紀前半の米国で確立された「近隣住区」の原理を踏まえた都市再生の理論と、モダニズム建築界で1944年頃から盛んに議論されていた建築のモニュメンタリティに対するグロピウスの立場表明とが融合している。

近隣住区（neighborhood unit）とは、米国の教育者で社会改革家のクラレンス・アーサー・ペリーが定義した都市計画的な方法論で、住民ひとりひとりのコミュニティへの帰属意識を形成し、彼らの活発な社会生活^{ソーシャル・ライフ}を保障するための理想的な住宅地区の設計原理である。その概要は①小学校一校を必要とする人口規模の居住地区をひとつの単位^{ユニット}とし、②その周囲を幹線道路で囲んで境界とし、③住区内には小公園とリクリエーションのためのオープン・スペースを設けるとともに、④学校や公共サービス施設をまとめて、住区の中心点または公共エリアに配置してコミュニティ・センターとし、⑤商店街は住区周縁部の幹線道路沿いに配して隣接住区との共用化を図り、⑥特殊な道路体系によって住区内の循環交通を容易にする一方、通過交通を遮断するというものである^[16]。

ペリーは米国で1911年から展開された「コミュニティ・センター運動」で早くから重要な役割を果たし、住宅地区の中心に位置する小学校を住民のリクリエーションや自治的活動のために活用する運動を展開していた^[17]。元々コミュニティ・センターとはそうした住民の社会活動の拠点を意味する概念であって、特定の施設の名称ではなかった。近隣住区理論によって、それは都市を構成する最も基本的なコミュニティ・ユニットにおける社会生活の中心という意味を与えられ、都市計画上のエレメントとして概念化された。そこでのコミュニティ・センターは住区の物理的中心であると同時に、住民の社会生活^{ソーシャル・ライフ}の中心なのである。丹下健三が1949年の説明文で、中島地区は「広島を中心」であるから「市民が有効に利用し得る中心的なコミュニティ・センター」にしたいと述べたことは、こうしたコミュニティ・センターの概念に適っている。

近隣地区理論はその後の欧米の進歩的な都市計画に決定的な影響を与えた。研究者ドームハルトは、CIAMメンバーとその関係者たちがアテネ憲章による機能別地区分類に基づく都市計画を超えて「都市の人間化」のビジョンを打ち立てるうえで、米国の近隣住区理論をトランスアトランティックな交流を通して吸収、発展させていったプロセスを膨大な資料調査と緻密な考察を通して明らかにした^[18]。小論ではドームハルトが示した大筋に沿いつつ、丹下健三とイサム・ノグチの関心に関わる個別の資料をピックアップして論ずることとする。

[15] Ibid., 61

[16] この概要は以下の資料に基づき論者がまとめたものである。クラレンス・A・ペリー（倉田和四生訳）『近隣住区論 新しいコミュニティ計画のために』鹿島出版会、1975、26-42。/ Clarence Perry, *The Neighborhood Unit, Regional Survey of New York and its Environs*, 7, New York: 1929, 34-35

[17] Clarence Arthur Perry, *Ten Years of The Community Center Movement*, New York: Department of Recreation, Russel Sage Foundation, 1921

[18] Domhardt, *The Heart of the City*.

近隣住区理論はまずペリーと同じアメリカ地域計画協会（Regional Planning Association of America）のメンバーであったルイス・マンフォードとクラレンス・スタインらに注目され、マンハッタン近郊のニュータウンとして有名なラドバーンに应用されたのを初め、グロピウスとマルティン・ヴァーグナーによる〈タウンシップ〉の研究、ジョゼフ・ルイス・セルト（CIAM総裁）とパウル・レスター・ヴィーナーによる〈モーター・シティー〉計画、さらにはMARSグループが参画した〈カウンティ・オブ・ロンドン・プラン〉などを通して、新興住宅都市だけでなく、旧市街の改造計画を含む大都市圏の都市計画へと応用されていった^[19]。

グロピウスは『我々のコミュニティ再建』で近隣住区による都市計画が民主主義的コミュニティの形成に有効であると述べている。

「コミュニティの復興は、市民ひとりひとりを活動に参加させることによって、コミュニティへの関心を刺激するという思い切ったステップを最初から必要としているように思われる。（中略）過去の米国の事例がよいヒントを与えてくれる。ニュー・イングランドのタウン＝ミーティングは、住民全員を公的に招集して批判を述べたり可能な解決策を話し合ったりした、健全な民主主義的コミュニティの仕組みの好例である。これと似た会議を現代のシカゴで開けるであろうか？それを可能にするためには、都市の管理区域を分解して都市それ自体の中に適切な尺度に基づいた複数の近隣住区を設けることだ。

この図（MARSグループによるロンドン再建計画のための近隣住区図解）のような自己充足的な近隣住区は5000から6000の人口を擁し、小学校一校を必要とする規模である。次に大きな管理ユニットは市内のプリシントまたは市外のカウンティーで、それぞれ6から10の近隣住区を包含して、5万から6万の人口となる。最後に、最大となるユニットは都市全体または大都市圏そのものである。』^[20]

コミュニティ復興のためには住宅よりコミュニティ・センターを優先せよとするグロピウスの主張の論拠がここにある。しかしそれにも増して、彼の言う近隣住区による都市計画が民主主義的であることが、広島戦後復興計画案に取り組んでいた丹下健三の関心を大いに惹いたことは想像に難くない。グロピウスは人口規模に応じたユニットの階層構造を示し、近隣住区とプリシントを比較してその関係を説明する。丹下はこの書で近隣住区理論の民主主義的性質とユニットの4つの階層に触れることができたと思われる。

グロピウスの著作の一年前、戦後復興を見越して米欧の主要な建築家、建築批評家、建築史家、美術史家らに呼びかけて米国で出版されたパウル・ツッカー（ポール・ザッカー）編『新しい建築と都市計画—シンポジウムの試み』（1944年）に、セルトは「都市計画におけるヒューマン・スケール」^[21]を寄稿した。この書物によるシンポジウムのタイトルは、建築と都市計画の融合を目指す丹下の関心に適っている。セルトの掲げる「ヒューマン・スケール（人間の尺度）」も、丹下が広島平和記念公園で用いた概念である。因みに同書には後述するギーディオンの「新しいモニュメンタリティーの必要性」も収録されている。

セルトは近隣住区理論によって都市に人間中心の「ソーシャル・ストラクチャー」を構築することを提案している。彼は階層関係にある大小のユニットを交通、産業、緑地など他のエレメントを含めて相互に関係づけることで、人間の福利にとって最も効果的な配置となるいくつかのモデルプランを提示する。各ユニッ

[19] Ibid., 150-297

[20] Gropius, *Rebuilding*, 18-19

[21] José Luis Sert, *The Human Scale in City Planning*, Paul Zucker (ed.), *The New Architecture and City Planning — A Symposium*, New York: Philosophical Library, 1944, 392-412

トの中心としてのコミュニティ・センターは、ユニットの規模や形状に応じてシヴィック・センター、シヴィック・ニュークリアスなどの様々な名称で呼ばれるが、ユニットの物理的中心であり人々の社会生活の中心であるという本質は変わらない。これらを含む都市計画上のエレメント概念として、セルトは「ソーシャル・センター」をコミュニティ・センターの代わりに用いている。以下その内容を見てみよう。

セルトは、戦後のCIAMの活動の中心テーマとなる近隣住区理論に基づく都市計画が必要とされる現状認識と、そのねらいを次のように述べている（抄訳）。

連合国の勝利が真に民主主義的な生活様式をもたらすならば、今日とは異なる都市の姿が必要とされる。これまでの都市が経済と産業の価値を優先させたために、それはビジネス・ライフの中心、投機的利益の源泉となり、今日見られる無制限に膨張を続ける無定形、無秩序な状態を呈し、人間の環境は著しく損なわれた。民主主義においては、人間的価値のために都市は設計されねばならない。都市計画はすべての人を含めた「コミュニティ全体のための計画」であるべきで、人間的因子が我々を導く本質となる。

「新しいコミュニティを創り出すとき、古い都市から荒廃とスラムを駆逐するとき、自然の要素（オープンスペース、樹木、光と太陽）をそれらの密集した中心部に取り戻すとき、新しいシヴィック・センターを造るとき等々、我々は人間の福利を我々の尺度とし、我々の都市計画を人間のモジュールによって決定しなければならない。都市の人間化（the humanization of cities）が、対象の新旧にかかわらず、これからの何十年間の中心的な仕事のひとつであると思われる。」^[22]

「（これまでの）都市は人間の自然な環境を敵意にみちた人工的な環境に置き替えてきただけでなく、都市の中心的な目的を果たせない事態に立ち至っている。それは人と人との接触を助長し、促進することと、そこに住む人々の文化的水準を高めることである。この社会的機能を成し遂げるために、都市は有機的ソーシャル・ストラクチャー（organic social structure）であるべきだ。」^[23]

有機的ソーシャル・ストラクチャーとしての都市は、無定形と混沌の代わりに、「機能に応じたゾーン分類」と、「ヒューマン・コンタクトを誘発し発展させる場としての明確な目的をもったソーシャル・センター」を中心とする「様々なユニットへの再分割をあわせた原理に基づく新しいパターン」によって達成される。セルトはソーシャル・センターに人々の文化水準を向上させる役割も与えていることをここで確認しておきたい。

こうしたセルトの主張は、CIAM4（1933年）とアテネ憲章（1943年）に謳われた機能別ゾーン分類だけでは都市問題は解決し得ないとの認識を反映しており、「機能的都市」にとって代わる戦後の新たな目標として「都市の人間化」を提案している。セルトは都市を人間に喩えて有機的ソーシャル・ストラクチャーを説明する。

「我々の都市の中に求められるソーシャル・ストラクチャーを再び作り上げるには何をすべきか？（中略）唯一の方法は、都市の現状の非有機的形狀を有機的な生きた肉体に変容させることだ。これを達成するには都市とその近郊を、はっきりとした輪郭をもち、良く計画されたユニットへと解体することだ。

[22] Ibid., 394

[23] Ibid., 395

これらのどのユニットにも広がり人口の限界が定められ、隣接するユニットからの侵蝕からバッファーや緑地帯でまもられる。建物は分散したり様々なタイプが混在したりせず、その機能に応じて各ユニットのソーシャル・センターを囲むように配置されるべきである。このような有機的都市はその名が含意するように様々な部位あるいは器官から構成されるだろう。それぞれの器官即ちユニットはそれが果たすべき特別の機能を持ち、これを果たすことで全体としての都市のより大きな能力に資するように構成されている。]^[24]

「これらのユニットひとつひとつの生活は、ひとつのソーシャル・ストラクチャーを中心にして展開するべきで、そこでコミュニティ・ライフが形となり、広まって行くのだ。]^[25]

上に見たグロピウスと同じく、セルトも①近隣住区、②準市あるいはタウンシップ、③市、④大都市圏と、さらに⑤経済地域を加えた5段階の基本的なユニットの階層を挙げる。最小ユニットである近隣住区は、徒歩15分以内でどの住戸からも生活に必要な目的地に到達でき、人間の歩幅を基本とした広さとなる。その中心(ソーシャル・センター)はペリーと同じく小学校や教会などから構成される。近隣住区が5から7つほど集まって上位のユニットであるタウンシップを構成する。そこでは高等学校や市民向け文化娯楽センター、公会堂、博物館や図書館分館、音楽堂、公営プールなどを含む完全な社会サービスが受けられるだけの施設がソーシャル・センターに配置される。さらにタウンシップを相当数集合してできる市や大都市には、ソーシャル・センターとしてより大きな「シヴィック・センター」が置かれ、市民の文化生活の中心となるばかりでなく、市域を超えて地域全体に影響を及ぼす。そこには大学、大規模博物館、中央図書館、大型の劇場やコンサートホール、大スタジアム、市庁舎や政府機関の分庁舎などが置かれる。このようにそれぞれのユニットの中心にはコミュニティ・センターまたはシヴィック・センターが置かれ、それらが住民一人一人の生活と分ち難く結びつくことが目指された。こうしたソーシャル・ストラクチャーが効果的に機能するためには、分割されたユニットが閉鎖的になることなく相互に結びつけられなければならない。セルトはタウンシップと市の配置計画図(ダイアグラム)によって、それぞれにおいて近隣住区とソーシャル・センター、近隣住区と軽工業地区、タウンシップとシヴィック・センターがより効率的・効果的に結ばれる配置と道路計画を示している。

「異なる近隣住区同士の相互関係をいかにして確立するか、それらをどのようにグループ化してタウンシップとするかについて研究されねばならない。]^[26]

CIAMのメンバーたちが近隣住区理論に見出したのは、ユニットの導入によって都市に明確な輪郭を与えて無秩序な膨張と過密化を防止するとともに、ソーシャル・センターによって求心的・有機的構造を与えることで、都市を「人間化」する可能性であった。コミュニティの本質が住民同士のヒューマン・コンタクトにあるのならば、コミュニティの再建としての都市の人間化とは、いわばコミュニティ・センターを中心とした生身のソーシャル・ネットワークの階層構造を建築・都市計画的に構築することである。それは建築的ストラクチャーとしてヒューマン・スケール(人間の尺度)に基づいて設計される。これはグロピウスの『我々のコミュニティ再建』にも見出される記述で、丹下が広島平和記念公園・記念館で用いた「人間の尺度」と「社

[24] Ibid., 398

[25] Ibid.

[26] Ibid., 400

会的尺度」にも通じる主張である^[27]。有機的ソーシャル・ストラクチャーの建設によって旧来の経済・産業優先の非有機的都市を人間化しようとするセルトのビジョンは、丹下のいう「都市の社会的構造に衝撃を与える」「都市計画と建築の一体化」の一例といえるだろう。

CIAMの「都市の人間化」のビジョンは、最終的に『都市の心臓』(The Heart of the City)と題されたCIAM8の大会と綱領的出版物に結実する^[28]。出版物の表紙カバーには、モダンな都市中心部の平面図(セルトとヴィーナーによる〈チンボーテ〉計画)に、The Heart of the Cityの文字と、人間の心臓の科学的スケッチが重ねられている^[29]。CIAM8では参加各国からの事例^{ケーススタディ}がグリッド形式によって展示され、そこには丹下健三の「広島計画」も含まれていた。有機的ソーシャル・ストラクチャーをもつ都市を人体に見立てるなら、その中心であるソーシャル・センターまたはコミュニティ・センターは都市の心臓に喩えられる。コミュニティ・センターは隣住区理論に基づく有機的都市の計画原理を象徴しているのである。建築家や都市計画家の課題は、コミュニティ・センターを中心として各器官をいかに効果的に結びつけるかにあった。原理は普遍的であり、各国からの事例報告は有機的都市が世界の様々な場所に応じて実現可能かを検証するためでもあった。それらの都市が様々な姿をとるように、コミュニティ・センターの姿も様々であるだろう。「都市の人間化」のための都市計画の無相のシンボルがコミュニティ・センターなのである。

1-3 建築のモニュメンタリティ

都市の人間化と並行して浮上してきた課題が建築の人間化、具体的にはモダニズム建築における「モニュメンタリティ」の問題である。セルトがソーシャル・センターに託したもうひとつの機能、人々の文化水準の向上は、このモニュメンタリティの問題と深くかかわってくる。

1944年、先のセルトの論文と同じツッカー編『新しい建築と都市計画—シンポジウムの試み』にジクフリート・ギーディオンは「新しいモニュメンタリティの必要性」を寄稿した^[30]。「殆どの人々が機能的な建物の基本的必要条件さえ把握していない今の時点では、モニュメンタリティが危険な問題であることを十分承知している」と前置きしながら、ギーディオンはモダニズム建築が厳しく排斥してきた「モニュメンタリティの問題に取り組まざるを得ない時代が目前に迫っている」として戦後へと続く一連の議論の口火を切った。彼は、19世紀アカデミズムにおいて広く行われ、20世紀に入ってもなお社会の「^{ルーリング・テイスト}支配的嗜好」である過去の様式の誤った引用・折衷による「偽のモニュメンタリティ」へと逆行することを戒めつつ、モダニズム建築における「感情の表現(emotional expression)」の必要性を主張する。なぜなら「モニュメンタリティは、人々の精神生活、様々な活動、社会的観念を表す彼ら自身のシンボルに対する永遠の必要から生じる」^[31]からである。モニュメンタリティ実現の有力な具体的方法として、ギーディオンは芸術家(画家、彫刻家)と建築家の協同を回復することを提案する。芸術家こそ同時代の精神を誰よりも先んじて把握し、的確に象徴として表現できるからである。この新たなモニュメンタリティの実現の場合こそコミュニティ・センターやシヴィッ

[27] 丹下は広島計画におけるモジュールの使用の説明に際して、グロピウスが「人間の尺度」を主張したことに言及している。

丹下健三「広島計画1946-1953」『新建築』29(1), 1954, 11

[28] ドームハルトによれば、セルトは大会開催間際まで「コア」ではなく「心臓」とするよう周囲に働きかけ、その結果大会タイトルと出版物ともに「都市の心臓」となった。

Domhardt, *The Heart of the City*, 340 / Jaqueline Tyrwhitt, José Luis Sert, Ernest Nathan Rogers, *The Heart of the City*, London: Lund Humphries, 1952

[29] Domhardt, *The Heart of the City*, 342

[30] Sigfried Giedion, *The Need for a New Monumentality*, Zucker (ed.), *The New Architecture*, 549-576

[31] Ibid., 552-553

ク・センターであり、さらには博覧会や祭典における一時的なアトラクションも含まれるとする^[32]。これはモダニズム建築家が都市計画を手掛けることで、人間中心の社会、コミュニティをデザインしようとする、CIAMの都市の人間化のビジョンに則った見解である。ギーディオンは建築それ自体の象徴性を否定しないが、象徴的表現を担う芸術家との設計段階からの協同は、装飾的なものに潔癖なモダニズム建築家を象徴的課題から解放するという解釈に繋がるかもしれない。

芸術家と建築家の協同、つまり「芸術再統合」によって新たなモニュメンタリティを実現させようとのギーディオンの主張は、戦後再開されたCIAMの三つの大会、1947年ブリッジウォーター（英）、1949年ベルガモ（伊）、1951年ホッデスドン（英）で継続的に議論されることになる^[33]。さらに、1948年9月に英国の雑誌『ジャーナキテクチュア・レビュー・』がモニュメンタリティに関する誌上シンポジウムを掲載した^[34]。ギーディオン、グロピウスを含むモダニズム陣営の建築家・建築史家7人が寄稿し、モダニズム建築にとってのモニュメンタリティの可否を、歴史的視点を踏まえたモニュメンタリティの定義を含めて論じた。この記事は『国際建築』1950年8月号にも一部が紹介されている^[35]。この誌上シンポジウムには、丹下の言う「戦いの終わった平和の記念に何かモニュメントが建てられるべきか」という具体的な問いこそないが、モニュメンタリティは全体主義の表現であって、「民主主義社会はその性質上、反モニュメンタルであって、モニュメンタリティではなくインティマシーこそが…感情的目標であるべきだ」（G.パウルソン）とする記念性それ自体への否定的意見がある一方、都市計画の中にモニュメンタリティに代わる建築的表現の可能性を期待する意見も出される。

「ここには、かつて教会、国家、支配階級の特権であった諸芸術と、社会との新たに発見された共通の土壤が横たわっている。…現代の建築家の最重要な仕事の一つは、この関係に留意しつつ、都市計画を都市建築（urban architecture）へと変えることだ。都市建築とは、全ての創造的諸力と、社会の経済的、文化的、精神的秩序全体のイメージの統合なのだ」^[36]（A.ロート）

ロートのこの主張は、セルトの有機的ソーシャル・ストラクチャーとしての都市建設のビジョンに重なり合うだけでなく、丹下の主張する都市計画と建築の一体化に通じ、そこに新たなモニュメンタリティを見出そうとするものである。

この誌上シンポジウムでグロピウスは、物理的の壮大さに代表される一般的な記念性の理解に代わるものとして、サイズによってではなく、想像力を活性化させる精神的な偉大さを内在させたモニュメントを求める。彼は世界を不動の真実から理解する静力学的象徴から、変化してやまないエネルギーの相対性として理解する象徴への転換が必要だとする。そうした「記念的表現に相当するものが、市民生活のより高次の形態のための新しい物理的パターンとして、連続する成長と変化のためのフレキシビリティを備えたものを目指し

[32] Ibid., 565-566

[33] Giedion, *Architecture you and me*, 22-92. ドームハルトはCIAM6から8までの3回の大会が取り組んだ課題は本質的に変化しなかったと指摘している。

Domhardt, *The Heart of the City*, 316

[34] In Search of a New Monumentality. a symposium by Gregore Paulsson, Henry-Russel Hitchcock, William Holford, Sigfried Giedion, Walter Gropius, Lucio Costa, and Alfred Roth. *The Architecture Review*, 104 (621) 1948, 117-128

[35] 「新しい記念性を求めて」『国際建築』17 (2) 国際建築協会, 1950, 6-7

[36] *The Architecture Review*, 104 (621), 1948, 128

て開発されつつある」と述べ、具体例としてテネシー川流域開発事業を挙げる。そこでは、コミュニティの形態と管理を有機的に改善する新たな集団の努力が試みられ、「より生き生きとした興奮を、市民のプライドの集積的表現に向けて動員している」とされる^[37]。

抽象的な表現ながら、市民生活を活性化させる都市建設が市民のプライドを集積的に表現するという新たなモニュメンタリティの主張は、丹下がコミュニティ・センターに与えようとした「広島市民の平和への意思を結束させるための施設」^[38]としての役割を想起させる。

モニュメンタリティは、戦前から戦後にかけての丹下健三の重要な関心事であった。エッセイ「ミケランジェロ頌」（1939年）でル・コルビュジエをサン・ピエトロにおけるミケランジェロになぞらえ、創造と伝統の相克からモニュメンタリティを考察した丹下^[39]は、モダニズム建築におけるモニュメンタリティを既に重要な課題と位置づけていたはずである。しかし第二次世界大戦中の日本の建築家にとってのモニュメンタリティとは、「忠霊塔」や「大東亜建設記念営造計画競技設計」に代表される国家的イデオロギーの表現としての記念碑性であった。大学院生だった当時、壮大さを基本とする「西欧の所謂『記念性』」を退け、自然との一体化を示す日本の過去の記念的建築に範を求めた〈大東亜建設忠霊神域計画〉で競技設計1等を獲得した丹下にとって、被爆地広島の「平和記念施設」で、敗戦後の一変した社会と思想の下でいかなるモニュメンタリティを実現するかは特に力を入れて取り組んだ課題であったに違いない。丹下はグロピウスとセルトの著作を通して、都市に民主主義的社会構造をもたらす都市計画原理とそれを象徴するコミュニティ・センターに出会い、ギーディオンの著作やモニュメンタリティを巡るアーキテクチュア・レビュー誌上のシンポジウムから、都市それ自体やコミュニティ・センターにおけるモニュメンタリティの可能性と、モダニズム建築界のモニュメンタリティに対する最新知見を確認できたのではなかろうか。都市計画とモニュメンタリティを統合するコミュニティ・センターの概念を丹下はこうして見出したと考えられる。

1-4 コミュニティ・センター：「都市の心臓」と「平和の工場」

グロピウス、セルト、ギーディオンらにとってのコミュニティ・センターは、近隣住区を基本としたユニット階層構造をもつ都市計画方法論の中核であり、CIAMの掲げる「都市の人間化」のビジョンを象徴していた。ひとりひとりがその資質を十分に発揮して社会生活を営むための必要に応えることがその目的であったが、コミュニティや個人の生活に具体的な方向性を示すものではない。一方丹下は自らの「特殊なコミュニティ・センター」を「平和の工場」と呼び、そこを訪れる人に慰霊や平和祈念よりも「建設的」な「平和を闘い取る」という使命を示唆していた。広島平和記念都市建設法に基づく国家的使命があったにせよ、「工場」の比喩は「人間優先の都市」を目指す戦後のCIAMの方向性とは異質であり、丹下独自のものといえる。丹下はもうひとつの「工場」の比喩を、「建設をめぐる諸問題」（1948年）の中で次のように用いている。

「人々の生活は、働くことと、働くための生命力の蓄積との循環として理解されるであろう。…このような生産力と人間の幸福との絶え間ない循環過程のなかに、技術が果たす役割を問い、さらに建設技術が担う意味を探求することが、いま、われわれにとっての第一の問題であろう。」

「社会的生産力の概念が理解するところでは、都市は近代生産力をつくりだす巨大な工場であります。もは

[37] *The Architecture Review*, 104 (621), 1948, 127

[38] 丹下健三「広島計画」7

[39] Benoit Jacquet, *Principles of latent monumentality in Tange Kenzo's concepts of tradition and creation, Study of the formation of Tange Kenzo's architectural discourse*. 『日本建築学会計画系論文集』 601, 2006, 211-216

や一工場のなかからは近代生産力は生まれてこない。都市および国土の装備は近代生産力の基盤である。これを循環の他の側面にとらえるならば、都市は近代的人間生命力を再生するための装置であります。]^[40]

丹下はこの学会誌の論説の中で、戦後日本の都市再建の大きな障害となっていた「わが国都市の土地支配関係の封建制」を鋭く批判している。セルトが都市問題の原因を経済・産業的価値を優先する社会的構造に見出し、有機的ソーシャル・ストラクチャーによる解決を提示したように、丹下も日本の都市に現前する古い社会的構造を批判的に分析し、「建設技術は社会的生産力の基礎をつくり出す」という独自の方向性を提示した。都市と人間の幸福との関係を生産力で理解する丹下の「近代生産力の巨大な工場」としての都市像は、戦後日本社会の後進性を見据えたビジョンであり、その認識が「都市の人間化」との懸隔として現れているのである。「平和の工場」もこうした丹下の都市像に基づく発想といえよう。

「都市のコア（または心臓）」、即ちコミュニティ・センターをテーマとした1951年のCIAM8で「広島計画」を発表した際、丹下は説明文で次のように述べている。

「私たちは、日本の歴史のなかで、ゲマインシャフト、あるいは閉ざされた社会の観念が支配的であったことを認めない訳にはゆかないし、その観念は、この戦後の日本においてさえなおまだ市民生活に影響を与えている。こういうとき、一般に、コミュニティとか、コアというものについて考えようとする場合、しらずしらずのうちにも、閉ざされた社会に復帰しようとする危険性をもっているのである。]^[41]

この後に続く次の文章は『新建築』に掲載されたCIAM8での発表用英文テキスト^[42]には含まれず、丹下が日本の読者向けに後日追加したものであろう。

「—こういいながら、私は、それぞれが中心をもって閉じている圏域の段階的構成で都市構造を考えようとするようなものを否定したいと考えているのである—」^[43]

都市のコア即ちコミュニティ・センターが象徴する都市のユニット階層構造を否定するこの文章にも、日本の後進性への認識が反映している。丹下は近隣住区理論に基づくユニット階層構造の明確な境界線と各ユニットの求心性が閉鎖性に繋がると考え、封建的社会構造が残存する日本ではその解体どころか強化を招くと危惧したようである。近代性の未成熟な日本に欧米先進諸国のモダニズムの公式をそのまま持ち込むことへの懸念が「広島計画」における丹下にはあったのである。

丹下は後年「ストラクチュアという概念の導入—コミュニケーション・スペース」という見出しの下に広島計画とCIAM8を次のように回想している。

広島計画では建築と都市の関わりあいを経験したが、当時はアテネ憲章の影響をかなり強く受けており、都市を「住むこと、働くこと、リクリエートすること、サーキュレイトすること」の4つの機能で理解していた。広島の場合はそうした機能主義的理解とは異なる次元、「全体に統一感と中心性といったものを与えるようなもの」として「都市の芯」が意識され始めた。CIAM8では「広島のコア」について発表したのが、「都

[40] 丹下健三「建設をめぐる諸問題」『建築雑誌』63（737）1948年1月、1-10、4

[41] 丹下健三「都市のコア—第8回CIAM・1951に提出した報告—」丹下『建築と都市』世界文化社、1975、21

[42] K.Tange, The Core of Hiroshima: Presented for 8th CIAM Congress 1951, 『新建築』29（1）、1954、4

[43] 丹下「都市のコア」21

市に有機的統一をもたらす構造概念としてのコアについて考える機会を与えられ、「市民の集まる場所において、建築の理解に機能主義をこえる概念操作が必要であることを感じるようになった」^[44]

丹下は広島平和記念公園・記念館競技設計の応募案作成当時、コミュニティ・センターが有機的なコミュニティ建設のための都市計画方法論の文脈にあることをグロピウスやセルトの著作から知ったと考えられるが、その有機的性質をヒューマン・コンタクトの促進のためではなく、「全体に統一感と中心性を与えるもの」と解釈し、コミュニティ・センターを広島市域のセンターと考え、都市計画案においても機能別地区分類に加えて近隣住区理論に基づくユニット再分割を取り入れようとはしなかった。その後CIAM8参加前に「都市のコア」の内容が明らかになるに連れ、丹下はあらためてユニット階層構造に着目する。当初はその「再分割」と中世都市に範を見出す説明に閉鎖性と封建社会への退行を予見し、否定的姿勢を示した^[45]。CIAM8参加後、次第に単なる再分割ではなくユニットの相互連関こそがこの都市計画論の目的であることを評価し、それを「都市に有機的統一をもたらす構造概念としてのコア」と表現したと考えられる。

丹下が「都市的コミュニケーション空間」や「建築のコミュニケーション・スペース」に取り組んだのは1957-60年、ボストンのマサチューセッツ工科大学で学生と「25000人のための住居単位」（これは近隣住区的ユニットの応用といえる）を研究した時であったと自ら回想するが^[46]、少なくともその種子は、1946年頃丹下が触れたと思われるグロピウスの『我々のコミュニティの再建』やセルトの著作から得られていたといえよう。

2 イサム・ノグチとCIAM

イサム・ノグチが1930年代から米国におけるコミュニティ・センターの建設プロジェクトで建築家や画家たちと協同したことはライフオードによって明らかにされ、前号拙稿でも紹介したが、ノグチが既に第二次大戦前後の頃からCIAMに関係する建築家たちとつながりをもっていたことはノグチ研究において殆ど注目されていない。フィラデルフィアの靴下工場労働者のための集合住宅「カール・マックレイ・ハウス」で、ノグチを含む芸術家との協同によりコミュニティ・センターを設計したオスカー・ストノロフは、チューリヒ工科大学に学び、同大学教授でCIAM書記長であったギーディオンと親交があったばかりでなく^[47]、ル・コルビュジエのアトリエに一時期在籍し、その作品集第一巻の編集者のひとりであった。さらにストノロフは1944年米国で結成されたCIAM支部にも参加していた他^[48]、ルイス・I・カーンと共に『なぜ都市計画はあなたの責任か』（1943年）、『あなたとあ

[44] 丹下健三「いくつかの経験」『現代の建築家 丹下健三』鹿島出版会, 1983, 177

[45] CIAM8に参加した吉坂隆正も、丹下と同様の懸念を表明している。「Coreの問題をとり上げる時、常に私達はこの中世への憧れから時代の方向に逆行する危険を多分に孕んでいるのであった。」吉坂隆正「現代人の孤独を救う? CIAMのCORE論議」『国際建築』18 (9), 1951, 56-57

[46] 丹下『建築と都市』13

[47] 最近出版されたギーディオン夫妻の記録資料集には、ル・コルビュジエ作品集第1巻出版に際してギーディオン夫妻の助力に感謝するストノロフの書簡が掲載されている。

Almut Grunewald (Hrg.), *Die Welt der Giedions, Sigfried Giedion und Carola Giedion-Welcker im Dialog*, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2019, 386f.

[48] Domhardt, *The Heart of the City*, 299f, 359 (Anm. 4)

なたの隣人—近隣住区計画入門』(1944年)を著した^[49]。また、ツッカーの『新しい建築と都市計画—シンポジウムの試み』にも「劇場と遊興施設について」を寄稿し^[50]、その中で1939年のニューヨーク万国博のための、ノグチも参加していた「建築家、画家、彫刻家の協同」(APSC)グループによるコミュニティ・センターの提案に言及している^[51]。

人間にとっての「レジャーの環境」を研究し、成果を著書として出版する目的で、1949年ボリンゲン財団の助成金を得たイサム・ノグチは、同年ニューヨークを出発し、イギリス、フランス、イタリア、スペイン、エジプト、インド、カンボジア、インドネシアを経て1950年5月、19年ぶりに日本の土を踏んだ。この旅の中で、ノグチはイタリアのベルガモで開催されたCIAM7に参加し、パネリストのひとりとして発言していたことが今回の調査で判明した。ニューヨークのイサム・ノグチ財団・庭園美術館(以下INFGM)が所蔵する『1949年草稿』と呼ばれるノグチの草稿(1983年頃の執筆)によれば、ノグチはパリでブランクーシを訪ねた他、以前から知り合っていたル・コルビュジエとフェルナン・レジェに会い、南仏に洞窟を所有するある人物のために、彼らが協同で「第二のラスコー」を作る計画を知る(ノグチもこの旅の途中でラスコーを訪れている)。その後イタリアに移り、ローマ、シエナ、ヴェネツィアなどを経て一端バルセロナでガウディの建築を見た後、ノグチはCIAM7の開催されるベルガモに入り、友人のジョゼプ・ルイス・セルト、ローランド・ペンローズ、リー・ミラーに会ったと記している^[52]。

ノグチはこの草稿中でCIAM7の内容には触れていないが、彼が会議に出席していたことを示す資料が複数存在する。その一つはCIAMベルガモ大会での第二コミッションの議長を務めたギーディオンの著作『あなたと私のための建築』(生田・樋口訳『現代建築の発展』)である。ギーディオンやセルトラの年来のテーマで1947年のCIAM6でも提示された、建築家、画家、彫刻家の協同による芸術再統合をめぐる議論のパネリストとして、ペンローズ、セルト、ル・コルビュジエ、ジェイムズ・ジョンソン・スウィーニー、ヘレナ・シルクスら18人のひとりに、「イサム・ノグチ(ニューヨーク、彫刻家)」の名が挙げられている。ギーディオンはその内8人の発言を引用しているが、ノグチの発言は含まれていない^[53]。

一方、CIAM7の公式記録によれば、ノグチは7月29日(または28日)の「造形芸術の統合」と題された第二コミッション全体会議に出席したことが確かめられ、彼の発言もフランス語で以下のように抄録されている。

「ニューヨークの画家(ママ)ノグチ(Nagukiと表記)は芸術の実践者(technician)として発言:彼はセルトと共にシヴィック・センターの必要を訴え、また、我々が何物かを信ずる能力をもつことはまちがいないとするシルクスの発言に同意する。しかし、我々の作るその何物かが疑いなく芸術的な動機から導き出された場合に限り、それは神聖とされる。諸芸術の統合はエゴイズムを克服することによってのみ達成され得るのであって、匿名の作品に到達することによってではない。我々の問題は、かたや建築と他の芸術との間に、かたや芸術と公衆との間に割り込んでいた台座や額縁を取り除くことである。あらゆる信仰が不可能となった我々の時代において、残されているのは芸術的感性だけである。今日の建築にはそれが欠けていることが

[49] Oscar Stonorov and Louis I. Kahn, *Why city planning is your responsibility*. New York: Revere Copper and Brass, 1943. / Oscar Stonorov and Louis I. Kahn, *You and your neighbourhood. A primer for neighbourhood planning*. New York: Revere Copper and Brass, 1944. 上記の書誌情報は下記サイトによった(2021年2月アクセス)。<http://www.transatlanticperspectives.org/entry.php?rec=42>

[50] Oskar Stonorov, *Theaters and Places of Entertainment, Some speculative notes on what might cause their change*. Zucker (ed.), *New Architecture*, 99-107, esp. 107

[51] 拙稿「広島の子供のためのメモリアル図面」34-35

[52] Isamu Noguchi, "1949" typed original, inv.no. MS_BOL_088_001, INFGM Archive, 4-5

[53] Giedion, *Architecture you and me*, 79-80

ネックになっている。このような貢献を為すか否かは芸術家の判断次第である。]^[54]

ノグチはセルトの発言を受けてシヴィック・センター（コミュニティ・センター）を芸術統合の場とすることを支持し、ポーランドのシルクスが述べる社会主義リアリズムに基づく表現ではなく純粋な芸術的動機を重視する。ノグチはモダニズム建築に芸術的感性が不足していることを認め、芸術統合によってその克服が可能だという主旨であろう。これはギーディオンの新たなモニュメンタリティの要請と合致する見解である。この会議でノグチに先立ち発言したセルトは、1937年のパリ万国博覧会におけるスペイン館の設計に参加したとき、協同したピカソ、ミロ、ゴンサレス、コールドーら同時代のモダン・アートがパピリオンという公共の場を与えられたことで多くの人々の共感を得た経験を踏まえ、美術館や画廊などの限られた少数者を対象とする施設ではなく、大人数が自由に美術を見て発言できる場で、作家が何の制限もなく制作・発表できる「センター」の設置を提案した。

「我々の都市計画家としての仕事はそれゆえ、人々が自由に歩いて、当たりを見回しても（看板広告によって：論者補）そこでの生活が常に脅かされることのない場所を我々の街の中に造ることである。この場所は市民が集まるために捧げられており、芸術家はそこで作品を展示できるのである。]^[55]

セルトはゴシック聖堂前の広場を例に、芸術家が自由に制作して発表できる場を、市民が自由に集まり発言できる場と一致させる都市計画が必要だと呼びかける。それは如何なる形状、形体であれ、コミュニティ・センターに他ならない。ノグチがこの旅行で実地に訪ねようとしている原始以来の遺跡、神域、広場もそのように芸術が社会と分ち難く結びついていた場所であった。彼の調査対象である「レジャーの環境」は、CIAMのアテネ憲章に記された都市の基本機能のひとつとしての「リクリエーション」と無関係ではないだろう。

ノグチがこの世界調査旅行を行った1949年から1950年にかけて発表した理論的著作「近代彫刻における意味」（1949）、「諸芸術の再統合に向けて」（1949）、そして日本到着直後の講演「芸術と集団社会」（1950）は、専門分化によって芸術各分野が孤立しているだけでなく芸術が個人や少数者に奉仕し社会から隔絶していること、一方市民は宗教の支えを失い孤立し受動的であることなどの現実認識を踏まえた、芸術再統合への呼びかけを基調としている^[56]。これはノグチのひとりの見解ではなく、ギーディオンやセルト、グロピウスらCIAMメンバーによるモダニズム建築と社会の関係をめぐる現実認識とその解決としての芸術再統合のビジョンと軌を一にする主張であった。ル・コルビュジェの国際連盟本部建築案の不採用に象徴されるように、社会の支配的嗜好によってモダニズム建築が社会に受け容れられない現実には彼らの重大な関心事であり、ギーディオンの「新しいモニュメンタリティ」は建築と社会を結ぶ「表現」に係る問題提起であった。一方イサム・ノグチは〈鋤のモニュメント〉（1933-34）のプランで鋤の碑を支えるアブストラクトな形状のマウンドのメ

[54] *7 ciam Bergamo 1949 documents*, Kraus Reprint, Nendeln/Liechtenstein, 1979, 11

この記録では会議の日付は7月28日（予定一欄）と29日（発言記録）の二つがあり、正確には判断しかねる。また、ノグチの綴りも二通りあり、参加者名簿ではNaguchiで、驚いたことに米国ではなく日本からの参加者として唯一人記録されている。この記録には誤記が散見されるためノグチ本人が日本人と申告したかは判断できない。

[55] Giedion, *Architecture you and me*, 83

[56] Isamu Noguchi, *Towards a Reintegration of the Arts / Meaning in Modern Sculpture*, *Isamu Noguchi Essays and Conversations*, Abrams, New York: 1994, 24-31, 32-36

イサム・ノグチ「芸術と集団社会」『美術手帳』31, 1950, 3-5

メンテナンスに都市労働者や農民を参加させる仕組みを提案して以来^[57]、社会生活とアブストラクト彫刻を結びつける装置としていくつかのモニュメントやプレイグラウンドのプランを手掛けてきたが実現に至らなかった。コミュニティ・センターにおける新たなモニュメンタリティを通して、建築と都市に社会性と人間性を取り戻そうとするモダニズム建築家・都市計画家と、モニュメントを通して彫刻と社会の結びつきを回復しようとするアブストラクト彫刻家の関心は一致しているのである。かくしてノグチは1930年代後半のコミュニティ・センター設計においてストノロフらギーディオンに繋がる建築家との協同制作に実際に参加しただけでなく、第二次大戦後は芸術再統合の理論的啓発活動においてCIAMと相補的な論陣を張っていたのである。

結びにかえて

ギーディオンが1951年に編集し、大戦中と戦後のCIAMの活動を総括した『新しい建築の10年間 1937-1947』には、「都市のコアにおける芸術再統合 ホッデスドン1951」の見出しの下に次のように書かれている。

「アーバニズムという枠組みの中においてこそ、建築と他の造形芸術が社会的機能を果たすために統合されなければならない。この統合は、密接に協力し合い、単一のチームとして真の親交の中で働く建築家、画家、彫刻家が払う努力を結集することによって達成される。」

「この造形芸術の統合は都市の『コア』(in the city “cores”)において最も効果的に達成することが出来る。『コア』とは、小さなコミュニティのオープン・スペースであれ、最大級のシティー・センターであれ、人々がレジャー的な交流や瞑想のために集まってよい場所である。

コアは人工物であって、都市計画における人の手になる本質的要素 (manmade essential element) である。それはコミュニティの集団としての心や精神の表現であって、都市それ自体を人間化し、意味と形を与える。

人間の尺度と人間的価値が公的な領域の内に再び打ち立てられ、それが市民的交流の象徴であり続けるのは、歩行者のためのこの集会の場においてである。

(中略)

我々の時代の人間化のプロセスを象徴するものとしての、このようなコアの枠組みにおいてこそ、モダン・テクノロジーと造形芸術が、社会の装置および表現として、有機的に統合されるための自然な条件が整うのだ。^[58]

「社会の装置および表現としてのコア」は、丹下の「機能」と「象徴」の調和としてのコミュニティ・センターの構想と一致している。都市のコア＝コミュニティ・センターの都市計画的な意味とモニュメンタリティはこうしてCIAMによって成文化されるが、丹下健三は1946年頃早くもグロピウスの著作から都市計画の概念としてのコミュニティ・センターと、民主主義的コミュニティにおけるその記念碑としての役割を把握し、来るべき広島平和記念公園・記念館の着想を得たのだった。また建築、絵画、彫刻の再統合がCIAM7の議題となっていることも、丹下は会議開催に先立つ1949年6月に知っていた^[59]。平和記念公園全体をコミュニティ・センターとすることでモダニズム建築の新たなモニュメンタリティへの道筋を得た丹下にとって、慰

[57] Amy Lyford, *Isamu Noguchi's Modernism. Negotiating Race, Labor, and Nation, 1930-1950*, Oakland: University of California Press, 2013, 13-42

[58] Sigfried Giedion (ed.), *A Decade of New Architecture*, Zürich: Editions Girsberger Zürich, 1951, 39-40

[59] 丹下健三「建築・絵画・彫刻 技術主義から人間の建築へ」『東京大学学生新聞』1949年6月8日, 2面

霊堂も記念塔も共に古い記念性に属するものであり、その認識がそれらに対する消極的姿勢へと繋がったのであった。1950年5月、絵画、彫刻に建築が加わった新制作協会の歓迎会で丹下がノグチと出会ったことは、その後だけでなく、それまでに二人が歩んだ道をも示唆していたと言えよう。丹下とノグチは、CIAMが提示しつつあったコミュニティ・センターの都市計画的意味と民主主義のモニュメントとしての可能性を、それぞれの仕方で理解していたのであり、新たなモニュメンタリティを実現する芸術再統合のビジョンが、彼らの協同を完璧なまでに後押ししていたのである。丹下とノグチが互いにかに大きな期待を寄せたかは想像に難くない。

ノグチは日本到着後、慶応義塾大学新萬來舎の談話室と庭園で建築家谷口吉郎と、リーダーズダイジェストビルの庭園でアントニン・レイモンドと協同し、モダニズム建築とアブストラクト彫刻の統合を実践できた。ノグチは父・米次郎の記念としてデザインを任された新萬來舎談話室および庭園について、「これは英雄たちという意味での記念堂ではなく、単に一個人の追憶に中心をおくのもない。それはすべての人のために作られる」とし、教師、学生を問わず誰もが自由に集まり語らうことができ、あるいは散策や瞑想にふけることができる場にしたいと述べた^[60]。この発想は上に見たCIAM的な意味で、大学の中にコミュニティ・センター（またはコミュニティとしての大学のコア）を作ることに他ならない。ここでは旧来の記念堂に代わる新たなモニュメンタリティが企図され、谷口吉郎のモダニズム建築にノグチのアブストラクト彫刻および家具の他、長谷川三郎、井上三綱、西田紘の絵画の展示スペースも組み込まれ、庭園と談話室が一体となった芸術再統合が実現していると言えよう。谷口吉郎もまた同じ記事の中で「この建物は、『建築の工学的な機能性』と『彫刻の自由な造型性』との握手によって、日本の建築界に、新しい進路を開拓しようとするものにはかならず」と述べ、モダニズム建築とアブストラクト彫刻の統合の新しさを強調している。

イサム・ノグチと丹下健三を結びつけたもうひとつのポイントは、モニュメンタリティにおける地域性の観点であろう。新萬來舎で京都の詩仙堂を引き合いに出したノグチは1951年11月26日に広島を訪れた際、外観工事の終わった丹下の平和記念館に伊勢神宮の美学を、その鉄筋コンクリートのピロティに木造建築の抽象化としての「木の心」の表現を見出した^[61]。そしてノグチは平和公園慰霊施設案のデザインに当たって、家型埴輪と茶室「待庵」の本質化による地上の慰霊碑と地下の慰霊堂の一体化を行った^[62]。

丹下健三は、かつて〈大東亜建設忠霊神域計画〉（1942年）の説明文でゴシック聖堂の「国土を離れ自然を失ひたすら上昇せんとするかたち」や、ピラミッドなどの「人類的な支配意思の表象としてのかたち」、「人を威圧する量塊」をもって成り立つ「西欧の所謂『記念性』」を否定し、日本の記念的建築においては、「ピラミッドをいや高く築き上げることなく、我々は大地をくぎり、聖なる埴輪をもって定められた墳墓のかたちを以て。一すじの聖なる縄で囲むことによって、すでに自然そのものが神聖なる形として受け取られた」と述べた^[63]。この計画自体の国家イデオロギーへの奉仕はさておき、丹下が難ずる西欧の「記念性」の「支配意思の表象」や「人を威圧する量塊」は、上に見たアーキテクチャー・レビューの誌上シンポジウムにおいて西欧モダニズムの識者らが示した、支配者の意思の表現としての壮大さに依拠するモニュメンタリティへの批判に通ずる点を看過してはならないだろう。さらにまた、自然の一区画を埴輪、標縄で囲んで聖域と

[60] イサム・ノグチ、谷口吉郎「慶応義塾大学・新『萬來者』設計案」他、『国際建築』17（5）、1950、30-39

[61] 「イサム野口氏を囲んで 平和都市の建築を語る」『中国新聞』1951年11月30日、2面

[62] 拙稿「イサム・ノグチ作《広島の死者のためのメモリアル》実現されざる記念作品と芸術ビジョン。長谷川三郎との関係をめぐって」Dakin Hart and Mark Dean Johnson (ed.), *Changing and Unchanging Things — Noguchi and Hasegawa in Postwar Japan*. Oakland: University of California Press, 2019, 82-101 (Eng.), 102-109 (Jap.).

[63] 丹下健三「大東亜建設記念営造計画競技設計当選案（1）大東亜道路を主軸としたる記念営造計画 主として大東亜建設忠霊神域計画」『建築雑誌』56（693）、建築学会、1942、963

してきた日本の伝統とは、イサム・ノグチがマーサ・グラハムの舞踏〈フロンティア〉(1935年)のために考案した、ロープ一本で空間を区切ることで主題の広大さを象徴した舞台装置を想起させる、アブストラク特な特徴を示してはいないだろうか。日本古来の抽象性は1950年に再来日したノグチが長谷川三郎と共に研究した重要なテーマである。丹下が〈忠霊神域計画〉説明文で持ち出した反記念性としての日本の伝統は、ナショナリズムのアウラを纏っているとしても、モダニストの視点から選ばれたものであり、その視点は広島平和記念公園慰霊施設でも活かされたのではないだろうか。ノグチが家形埴輪の破風を本質化した地上高僅か2.5mに満たない小さな慰霊碑、同じ天井高をもつ茶室を想起させる地下慰霊堂(記名室)、それらの大きさを決定し、コミュニティ・センターとしての公園全体計画に結び付けるモジュールである「人間の尺度」^{ヒューマン・スケール}[64]の適用は、西欧アカデミズムの壮大な(従って反民主主義的な)記念性へのアンチテーゼでもある。イサム・ノグチと丹下健三の協同は、地域固有の伝統に根差したアブストラクトを、民主主義的コミュニティの象徴としてのコミュニティ・センターのモニュメンタリティへと融合させているのである。このプロジェクトが実現していれば、都市のコアにおける理想的な芸術統合による新たなモニュメントとして「世界の進歩的建築家」から注目を浴びたに違いない。

イサム・ノグチは原子爆弾の犠牲者の名簿を収める地下の「記名室」を「コア」と呼び、未来の世代のための子宮に喩えた^[65]。彫刻家ノグチの分担は、建築家丹下による平和の工場としての特殊なコミュニティ・センターに、あらためて人間の象徴を刻印することであった。

(横浜美術館主任学芸員)

[64] 拙稿「《広島の子供のためのメモリアル》図面」28-31

丹下が「人間の尺度」に「社会的尺度」を対置したのは、市民の社会活動を平和運動へと高める「平和の工場」としての、彼独自のコミュニティ・センター理解を反映したものであろう。

[65] Isamu Noguchi, *A Project. Hiroshima Memorial to the Dead*. *Arts & Architecture*, 27 (4), 1953, 16-17

The Evolution of Shimomura Kanzan's *Profane Intrusion*

Hibino Miyon

(Assistant Curator, Yokohama Museum of Art)

In Shimomura Kanzan's *Profane Intrusion*, which refers to monsters intruding on and preventing Buddhist practices, there is a standoff between a monk and a monster disguised as a Buddha in a hall containing Buddhist statuary, which is surrounded by bizarrely shaped monsters milling around. Kanzan, who at 37 years of age had entered his mature period, fused the results of his studies of classical painting with original ideas, working with the technique of line-drawn painting on a horizontally elongated surface using sumi ink, a small amount of gold paint, and white seashell-based *gofun* pigment, and amply demonstrating his unrivaled skill. Shortly after appearing in the 4th Bunten (official exhibition organized by the Ministry of Education) in 1910, this painting was acquired by the prosperous Yokohama trader Hara Sankei, and is now in the possession of the Tokyo National Museum, which purchased much of Sankei's former collection in 1948.

The Yokohama Museum of Art has received two groups of works and materials donated by the family of the Noh mask artisan Irie Biho, who studied under Kanzan's older brother Shimomura Kiyotoki and married the latter's daughter, including one study for *Profane Intrusion* in 2011 and the large preparatory drawing in 2018. This paper sets forth and analyzes the process of completing *Profane Intrusion*, and in addition to the already described preparatory drawings, prototype, and studies, discusses two additional works (the large preparatory drawing donated to the museum in 2018 and a partial preparatory drawing located in a private collection during the course of the current research), as well as the process of trial and error that went into Kanzan's production of this work. To this is added clarification of the role of the two newly found works within the overall narrative, and discussion of how the composition evolved between the initial preparatory drawings and the final painting.

This paper, which consists of three sections, is structured as follows. First, Section 1 outlines the contents of the six preparatory drawings, prototype, and sketches that could actually be viewed, and clarifies the process of evolution and the order of production. Next, Section 2 discusses how *Profane Intrusion* draws on a biographical picture scroll of Kobo Daishi (Kukai) in terms of subject matter and composition while referencing *Choju-jinbutsu-giga* (Frolicking Animals and Humans) for the central section featuring the confrontation between the monster disguised as a Buddha and the monk, not seen in the Kukai work, as well as the technique of line-drawn painting and the playfulness of the painting as a whole. The paper also points out commonalities with Kanzan's own picture scroll *Ohara Goko* from "The Tale of Heike". Section 3 re-examines the confrontation between the monk and a three-eyed, four-armed monster seen in the preparatory drawing, which has no relation whatsoever with the sources of inspiration discussed in the preceding section, and considers the process by which it was replaced by the monster disguised as a Buddha in the final painting.

Overview of Shimomura Kanzan's Studies, Sketches and Materials from the Former Irie Family Collection

Uchiyama Junko

(Senior Curator, Yokohama Museum of Art)

This paper presents an overview of a total of 304 items, primarily studies and sketches but also including other artworks and materials, of Shimomura Kanzan that were donated to the museum in 2011 by Irie Hiroshi of Utsunomiya City, Tochigi Prefecture.

Another member of the Irie family of Utsunomiya was Irie Biho, a Noh mask artisan who studied under Kanzan's older brother, the Noh mask artisan and sculptor Shimomura Kiyotoki, and married the latter's daughter. Biho's younger brother Irie Tahei was also an apprentice to Kanzan, and for a time was a live-in student at Kanzan's studio in Yokohama. Evidently the Irie family possessed these works and materials due to such connections.

This collection of works and materials, all unmounted, which belonged to the possession of the Irie family includes boyhood copies from when Kanzan studied under Kano Hogai and Hashimoto Gaho under the appellation "Hokushinsai," as well as copies produced as assignments at the Tokyo School of Fine Arts, original works produced in the school's "original works" classes (as opposed to classes focused on copying), and studies for important works from the mid-career period when he led the Saiko Nihon Bijutsuin (the Reorganized Japan Art Institute) along with Yokoyama Taikan and others after the death of Okakura Tenshin. In addition, there is a variety of works that appear to be by unknown artists other than Kanzan, which his teachers may have given him as samples to work from during his youth.

In creating this overview, with regard to titles and dates of works that were unknown when the collection of works and materials was documented in the *Catalog of the Collection: Acquisitions, Donations, and Continual Loans in the Year 2011, Yokohama Museum of Art*, published immediately after the donation, I made every effort to conduct surveys aimed at identifying or inferring the works and production dates, and classified and organized the works by period and subject category. This collection of materials is highly important in that it conveys with great clarity the learning process of Kanzan, who in his mature period arrived at the flowing linear style that earned him the nickname "Kanzan, master of lines," and also shows his ingenuity and creativity in exploring traditional themes. The paper touches on suggestions for new approaches to Kanzan research implied by this collection, and sets these forth as a subject for future study.

Printing Techniques and Expressions in Ishiuchi Miyako's *Yokosuka Story*: Comparison of Contact Prints, Photo Book, and Prints for the 77's Exhibition

Osawa Sayoko

(Assistant Curator, Yokohama Museum of Art)

Ishiuchi Miyako's *Yokosuka Story* was the photographer's debut work, and about 180 prints from the series were shown in her first solo exhibition at Ginza Nikon Salon from April 26 to May 1, 1977. Two years later, on January 31, 1979, Ishiuchi's second photography book *Yokosuka Story* was published by Shashin Tsushinsha, featuring 107 photographs selected from the series.

Today there are 66 rolls of 35mm negative film shot for this project, and 43 contact sheets from the same number of rolls, in Ishiuchi's possession. The contact sheets were not used during printing in 1977 but were produced later for other reasons, and did not include all the shots in the work. However, the contact sheets did include 35 shots with counterparts among the 55 prints from the series in the Yokohama Museum of Art collection, and enable us to trace Ishiuchi's itinerary during the shooting and identify sites of particular interest that she visited repeatedly.

Since her first solo show in 1977 and the publication of the book in 1979, both fellow photographers and critics have focused on relationships between Ishiuchi and her subjects in this series, and on the dark, high-contrast printing as reflecting the emotional content of these relationships. However, thus far there has been no comprehensive discussion of the process of printing *Yokosuka Story*. This paper aims to supplement existing research from this perspective and to describe artistic elements of the series such as shot selection, cropping, and pictorial decisions made by Ishiuchi, and endeavors to shed light on aspects of Ishiuchi's working methods, through visual comparison of contact print, photo book, and print versions exhibited in 1977, using the contact sheets as a point of departure. It should be noted that the shots discussed in this paper are limited to those on the contact sheets that can be identified as the sources of the 35 prints in the Yokohama Museum of Art collection.

In order to deepen understanding of the series, this paper also verifies shooting locations indicated on a map Ishiuchi used at the time (PL.10, p.8) and their correspondence to shots on the contact sheets, and classifies and organizes the main shooting locations in five categories: (1) the US military base, Dobuita-dori, and the Yokosuka city center including the red-light district (Shioiri-cho, Honcho, Wakamatsu-cho, Yasuura-cho, Uwamachi, etc.), (2) the residential neighborhood where Ishiuchi lived with her family from the age of six to nineteen and the surrounding area (Oppama-cho, Taura-machi, Funakoshi-cho, etc.), (3) the stretch of coastline including Tsukui-hama Beach, Nobi Beach, Jinmei-cho, and Kurihama, (4) Hayashi, Nagase, Hashirimizu, and Nagai-cho, home to facilities related to the Japan Self-Defense Forces, and (5) other areas such as Sakamoto-cho, which Ishiuchi visited for the first time while shooting, and Otsu-cho, where Yokosuka Prison was located. In addition, this paper summarizes and enumerates technical aspects of the series such as the camera, lenses, film, and ISO settings used, the film development method, and the dodging technique (changing the exposure of some areas of photographs in order to lighten or darken them by blocking out lights with hands or cardboards).

As a result, it was possible to verify the sorts of cropping and angle adjustments made to the original 35mm shots for the photo book and exhibited prints by comparing the contact prints, photo book versions, and exhibited prints. Also, this was an opportunity to reaffirm the darkness with which the sky and sea were

printed in the photo book and exhibited print versions, whereas these parts of the images largely disappear into whiteness due to high levels of light exposure on the contact prints. In addition, it was possible to identify cases where details visible on the contact prints, such as the interior of a tunnel, the entrance of a building, people's facial expressions and so forth, were deliberately darkened in the exhibited prints, and this paper was able to clarify specific examples of images being manipulated and dramatized using dodging and burning. It was also evident that in the photo book and exhibited print versions, changes to cropping and printing methods were made.

Furthermore, the paper elucidates Ishiuchi's shooting methods, especially with regard to the speed at which she pushed the shutter, based on a review of more than 1,500 shots on the contact sheets. It goes on to infer significant influence on Ishiuchi's work from the field of design, her first area of study, which goes beyond her frequently cited experience with textiles and emerges in the form of practical command of shutter speeds and the richly varied compositions seen in this series.

Through these descriptions this paper offers opportunities to re-examine, from an unprecedented perspective, approaches to printing as fundamental underpinnings of *Yokosuka Story*, which the artist has described as *sosaku shashin* ("creative photography"—i.e., an individual expression rather than a documentary approach). In addition, noting the various changes made in each printing of the photographs underscores Ishiuchi's distinctive stance as a photographer who respects the photograph as a one-of-a-kind work of art, despite the medium's status as a duplicative technique. This stance reflects her consistent recognition of issues surrounding photography as an artistic medium, and her enduring pursuit of freedom from conventional rules, norms, and discourse.

Research Notes

Edgar Degas's *Mary Cassatt at the Louvre: Museum of Antiquities*

Numata Hideko

(Curator in Chief, Yokohama Museum of Art)

The Impressionist painter Edgar Degas (1834-1917) also had a strong interest in printmaking, and produced experimental works in the medium. *Mary Cassatt at the Louvre: Museum of Antiquities* (1879-80) is one of the few Degas's prints exhibited during his lifetime, and is considered one of his masterworks of printmaking. Many versions of the work, representing various stages in the printing process, can be found in the collections of museums around the world, primarily in the United States, but the wording of the title and descriptions of techniques are not consistent, and vary depending on the museum or the literature. This stems from the fact that the artist did not title the work, and left no written record of the work or the models. Also, various complex factors relating to this work are known to make research on it a challenge, including the fact that it was produced in many states, that there are multiple variants of prints and paintings with similar subject matter, that it is believed to have been exhibited at the 5th Impressionist Exhibition, and that it was created for a journal which Degas planned but which was never published. This paper summarizes preceding research on the work, and examines it from the standpoints of subject and production process.

The subject is a visit to a museum, then in vogue as an activity for city dwellers, and the work portrays women viewing an ancient Etruscan sarcophagus with sculptural ornamentation in a gallery of antiquities at the Louvre. The models, the painter Mary Cassatt and her older sister Lydia, are facing away, rendering them anonymous and, it is thought, endeavoring to convey something of their interior life. Degas explored a new approach to copperplate printing, making plates in multiple stages with different techniques, utilizing the soft lines of soft-ground etching and the subtle color gradations produced by aquatint to depict the complex light reflections on the glass case, the shadows in the dim gallery, and the elegant figures of the women in a painterly manner. Degas planned to publish the illustrated art journal *Le Jour et la nuit* (Day and Night) with the aim of promoting sales of his and other contributors' works, and produced this print for publication therein, but the journal was never published and earned him only the disappointment and distrust of his fellow artists. It is inferred that the failure to publish resulted from an attempt to use a new photoengraving process known as gillotage, which turned out to be incapable of reproducing the subtle gradations of surfaces in Degas's work. It is valid to say that this work strongly reflects the circumstances of late 19th-century France, in which printing technology innovations went hand in hand with the quest for new modes of artistic expression unique to printmaking.

The Context of Isamu Noguchi and Tange Kenzo's Collaborative Proposal for <The Memorial to the Dead of Hiroshima> in the Hiroshima Peace Memorial Park: Focus on the Community Center as Monument

Nakamura Naoaki

(Senior Curator, Yokohama Museum of Art)

An overall image of <The Memorial to the Dead of Hiroshima>, or the proposed memorial facility in the Hiroshima Peace Memorial Park, designed by Isamu Noguchi in collaboration with Tange Kenzo, was almost clarified after the identification of a series of five detailed drawings in the collection of the Kenzo Tange Archive at the Harvard University Graduate School of Design (GSD) Francis Loeb Library, as outlined in the author's article in the previous issue of this research bulletin. In that paper the author noted that Tange was opposed to a monument such as a memorial hall or memorial tower and proposed as an alternative a "community center"—an area of common interest that was one motivation for the collaboration between Noguchi and Tange. For Tange, the concept was that of a composite facility with social functions of helping to rebuild civic life and promote the international peace movement, and of a site that would naturally take on the significance of a monument due to its location at the center of the area of Hiroshima struck by the atomic bomb. For Noguchi, who had already been involved in some community center projects in the prewar United States, it was an area of practical endeavor with potential to reintegrate various fields of art through collaboration between artist and architect, and to restore direct connections between art and society that had been lost.

This paper seeks to explore the motives and concerns surrounding their collaboration by interpreting the "community center" concept in the international context of contemporary modern architecture. How did Tange become aware of the idea of a "community center," unprecedented in Japan at the time, and in what context did he understand it? And why was it possible for Tange to propose a community center as a new monument in Hiroshima? The last question connects to the issue of architectural "monumentality" as seen in Hiroshima Peace Memorial Park and Peace Hall. Another area requiring examination is the relationship between the urban-planning perspective that Tange emphasized in this project and the concept of the community center.

In light of the above, this paper seeks sources that Tange may have referenced with regard to the "community center," "monumentality," and "urban planning" in the discourse on Western modernist architecture of the same era, and compares these sources with Tange's vision in Hiroshima. It also endeavors to verify Noguchi's relationship to this discourse prior to his arrival in Japan in 1950, and to examine the shared concept which motivated Noguchi and Tange to collaborate.

Tange Kenzo had a strong interest in the CIAM (*Congrès internationaux d'architecture moderne*), which resumed its activities after World War II. In recent years, K. S. Domhardt has revealed that the community center, or the "core" of the city was a concept with symbolic significance in the urban planning theory studied by CIAM members during and after World War II. Based on the ideas of Clarence A. Perry, they proposed rebuilding the city as a community based on human contact by subdividing cities into "neighborhood units" of a certain size and population, and organizing them organically into a centripetal social structure. In this plan the community center was the element that represented the core of each unit, located at its physical

center and also forming the center of people's social lives. It appears that Tange encountered the community center as an urban planning concept in *Rebuilding Our Community* (1945) by Walter Gropius, Vice President of CIAM. Meanwhile, *The Human Scale in City Planning* (1944) by José Luis Sert, President of CIAM, aimed to address urban issues by supplementing the functional district classification of cities according to the Athens Charter with neighborhood-unit theory, and advanced the "humanization of cities" as the postwar mission of CIAM. However, Tange was strongly influenced by the Athens Charter and saw the subdividing of the city in neighborhood-unit theory as a return to a closed feudal society, and his unique perspective inspired him to propose a community center for Hiroshima that "provides a sense of unity and centrality to the whole." While CIAM likened the city to an organism (human being) and the community center (or core) to the heart, Tange described the city as a "huge factory producing the modern productive power itself," and compared the community center in Hiroshima to a "factory of peace."

Meanwhile there were calls for a new monumentality in architecture, notably from Sigfried Giedion, General Secretary of CIAM, and in a symposium in the pages of *Architecture Review* magazine (1948), there was a discussion of "emotional expression" in modern architecture, as a replacement for expression of a "ruling taste" or a historical-eclectic style, and of the validity of monumentality in a democratic society. There were debates within CIAM on the reintegration of architecture, painting, and sculpture, which were once intrinsic elements of academic monumentality, and the community center was held up as a place for concrete realization of this ideal. It seems this information gradually made its way to Tange and paved the way for his collaboration with Noguchi.

Isamu Noguchi embarked on a worldwide research trip (1949-1950) with a fellowship from the Bollingen Foundation, with the objective of surveying ruins or sites from eras when art and society were inseparably linked. Along the way Noguchi met with Le Corbusier, Sert and others, and also spoke at a conference on "reintegration of the arts" hosted by Giedion at CIAM 7 in July 1949, expressing his support for Sert's proposal for the community center as a venue for such reintegration. Noguchi's ideas on reconnecting sculpture with society shared concerns about the isolation of individual art fields due to specialization, the increasingly personal nature of art and its separation from society, and the solitude and passivity of people's life with the architectural and social ideas of Giedion, Sert and other CIAM members. These were ideas also held by modernist architects seeking to restore social significance and humanity to modern architecture through new monumentality, and sculptors seeking to connect abstract sculpture with society through monuments. It was also aligned with Noguchi and Tange's ideas on making regionality an element of monumentality.

Isamu Noguchi and Tange Kenzo's collaboration on the memorial facility in the Hiroshima Peace Memorial Park was a synthesis of abstract sculpture and modernist architecture that incorporated regionality, and also an endeavor to reintegrate the arts through the Peace Memorial Park in the form of a community center. By forming an integral part of the community center as urban planning concept, their small memorial facility – had it been realized – could have presented the world with a new vision of monumentality as anti-monumentality in a democratic society.

横浜美術館研究紀要 第22号

令和3年3月31日発行

編集◎横浜美術館学芸グループ

翻訳◎クリストファー・ステイヴンズ (pp.111-117)

発行◎横浜美術館
(公益財団法人 横浜市芸術文化振興財団)

〒220-0012 横浜市西区みなとみらい3-4-1
Tel.045-221-0300

印刷・製本◎山陽印刷株式会社

©横浜美術館 2021

Bulletin of Yokohama Museum of Art No.22

Date of Issue : March 31, 2021

Edited by Curatorial Department, Yokohama Museum of Art

Translated by Christopher STEPHENS (pp.111-117)

Published by Yokohama Museum of Art (Yokohama Arts Foundation)

3-4-1, Miatomirai, Nishi-ku, Yokohama 220-0012 Japan
Tel.045-221-0300

Printed by SANYO Printing Corp.

© Yokohama Museum of Art 2021