

名古屋市美術館 研究紀要

第16卷

愛知県立芸術大学文化財保存修復研究所との共同研究報告：……………	1
松下春雄の絵画技法—《花を持つ女》の自然科学的調査	
井口智子・白河宗利・成田朱美・飯田穂野香・久保田舞美	
 庄司達の空間表現—〈Navigation〉シリーズを中心に……………	11
森本陽香	
 北川民次《赤津陶工の家》再考……………	16
勝田琴絵	
 佃政道《中部の女》《とうかい事物考》の掲載紙情報について……………	25
角田美奈子	
 資料解題 和歌屏風「としたちし…」……………	34
星子桃子	
 「びじゅつかんは玉手箱」活動報告……………	37
久保田舞美	



口絵1 松下春雄《花を持つ女》通常光写真



口絵2 側光線写真(光源:左方向)(部分)



口絵3 紫外線蛍光写真



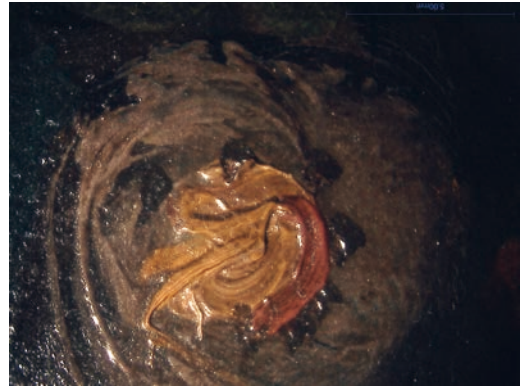
口絵4 赤外線写真



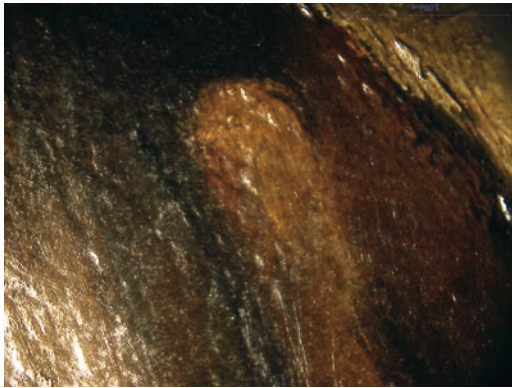
口絵5 赤外線偽色画像



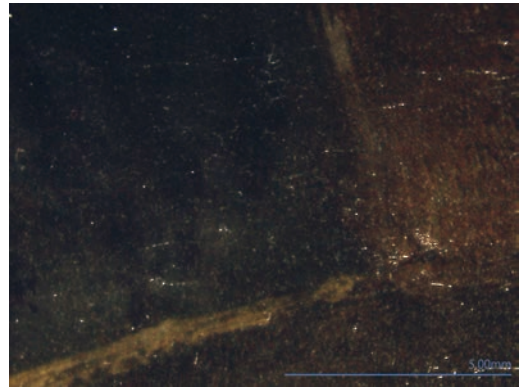
口絵6 観察箇所2-雄しべとみられる黒い点



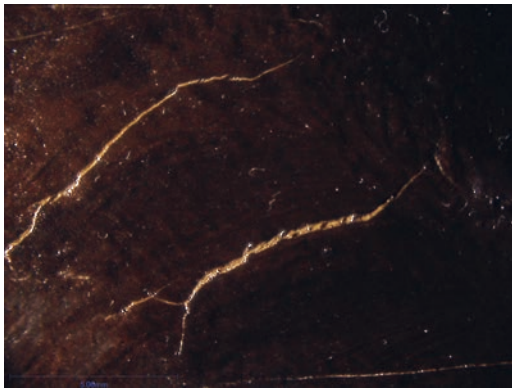
口絵7 観察箇所4-雄しべとみられる黒い点



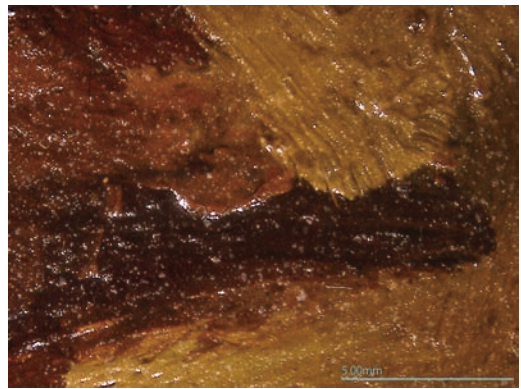
口絵8 観察箇所5-指の付け根



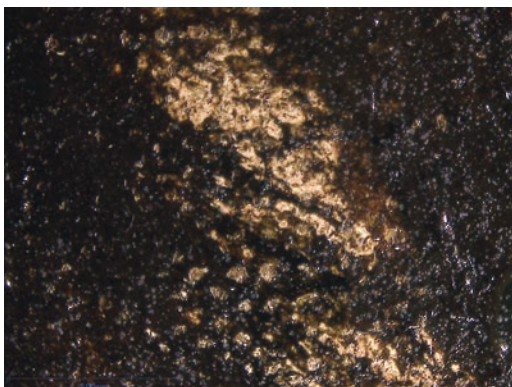
口絵9 観察箇所6-帽子の角



口絵10 観察箇所8-乾燥亀裂



口絵11 観察箇所9, 10-微小粒子が散在する



口絵12 観察箇所18-下地の露出箇所

愛知県立芸術大学文化財保存修復研究所との共同研究報告： 松下春雄の絵画技法—《花を持つ女》の自然科学的調査

井口智子・白河宗利*・成田朱美*・飯田穂野香*・久保田舞美

愛知県立芸術大学文化財保存修復研究所と当館は、「鬼頭鍋三郎、松下春雄の絵画技法—1930年代前後制作作品の自然科学的調査」を研究テーマに共同研究を行った。

本稿は、共同研究の内容と、松下春雄《花を持つ女》の調査報告である。

共同研究の目的

(1) 地元出身の画家鬼頭鍋三郎と松下春雄の1930年代前後作品の絵画技法を調査し、基礎データを収集することにより、大正期から昭和期にかけての愛知の洋画にかかわる今後の研究に寄与する。

(2) 研究結果を公表し、絵画技法等についての新たな情報を市民に提供する。

(3) 調査対象作品の状態を把握し、作品の効果的な保管管理に必要な情報収集を行うとともに、作品をよりよい状態で後世に伝えることに貢献する。

調査対象作品

調査対象作品は、すべて名古屋市美術館所蔵。

鬼頭鍋三郎《背向きの裸婦》1930年
油彩・キャンヴァス 116.0 x 99.0cm

鬼頭鍋三郎《画室の女》1933年
油彩・キャンヴァス 160.0 x 120.0cm

鬼頭鍋三郎《手をかざす女》1934年
油彩・キャンヴァス 191.0 x 129.0cm

鬼頭鍋三郎《裸婦》1934年
油彩・キャンヴァス 116.5 x 91.0cm

松下春雄《花を持つ女》1931年
油彩・キャンヴァス 162.3 x 130.1cm

松下春雄《外套を着た女》1931—33年頃
油彩・キャンヴァス 91.0 x 73.0cm

共同研究の内容

(1) 作品調査

愛知県立芸術大学より白河宗利、成田朱美、飯田穂野香、当館より井口智子、久保田舞美が参加し、2021年3月に当館内にて対象作品の調査を行った(図1)。調査方法については後述する。



図1 調査風景

(2) 調査報告

調査報告を以下のとおり行った。

・当館発行のアートペーパー117号(令和3年8月1日発行)に特集記事「油絵をさぐる—松下春雄《花を持つ女》と鬼頭鍋三郎《手をかざす女》」を掲載した。

・特集展示「鬼頭鍋三郎と松下春雄の女性像をさぐる」を開催した(図2)。鬼頭鍋三郎と松下春雄について紹介するとともに、調査対象作品6点を展示し、調査方法やそれぞれの調査結果をわかりやすく解説したパネルを作成した。

・「鬼頭鍋三郎の絵画技法—名古屋市美術館所蔵《手

*愛知県立芸術大学

をかざす女》の自然科学的調査―」(『愛知県立芸術大学紀要』51号)にて調査結果を報告した。

・「愛知県立芸術大学文化財保存修復研究所との共同研究報告：松下春雄の絵画技法―《花を持つ女》の自然科学的調査」(本稿)にて調査結果を報告した。



図2 「鬼頭鍋三郎と松下春雄の女性像をさぐる」展示風景

調査報告

松下春雄の《花を持つ女》の自然科学的調査

松下春雄《花を持つ女》(図3、口絵1)に対して自然科学的手法を応用して行った調査について報告する。

1. 松下春雄について

松下春雄は1903年に名古屋で生まれ、小学校卒業後に明治銀行で給仕として働き、1918年に人見彌の洋画研究所で学んだ。1921年に画家を目指して上京し、働きながら本郷洋画研究所で岡田三郎助に師事。しかし、1923年9月、関東大震災で被災し、名古屋へ戻ることをよぎなくされ、同月27日に鬼頭鍋三郎、中野安次郎、加藤喜一郎とともに「サンサシオン」を結成した。翌年には、サンサシオン自由洋画研究所を開所。松下自身は再び上京し、画業に専念。帰名ごとに、東京から最新情報を伝え、仲間に新しい感覚をもたらした。

松下春雄が初めて帝展に入選したのは1924年に開催された第5回展で、水彩画の作品であった。松下は第5回から第8回まで水彩画で連続して入選し、第9回(1928年)からは油絵で入選を続け、1931年開催の第12回展で

入選した《花を持つ女》が特選に選出された。松下は、受賞に際してのインタビューで以下のように答えている。

「僕は特選になろうとは夢にも思いませんでした。僕にはまだ早いような気がするのです。来年こそはと思っていたのに一年早く来たのです。これからが大事だと思うと何かしら変に緊張した気がします」*1

翌年(1932年)開催の第13回展では《機織》が無鑑査で出品された。そして、1933年、結成して10年、今後の飛躍のためにという決意とともに「サンサシオン」を解散。その年の帝展では《女と野菜》が入選するが、1933年の年末、12月31日に白血病のため急逝。翌年の帝展では、絶筆《母子》が入選し、再び特選に選ばれた。

「サンサシオン」の創設メンバーでは最年少でありながら、鬼頭らにとっては頼りになる友であり、同志であった松下の急逝は大きなショックを与えた。そして将来を嘱望された若き画家の急逝は地元の新聞でも報じられた。



図3 松下春雄《花を持つ女》1931年 油彩・キャンヴァス

2. 調査方法

・通常光撮影

画面に均一な光を当て、高精細デジタルカメラで全図

の撮影を行った。肉眼で得られる技法材料や、劣化状態の情報を記録する。カメラは MamiyaRZ67、デジタルパックはMamiyaZD Back、光源はストロボ (TOKISTAR e-Light m300) を使用した。

・側光線撮影

画面のほぼ真横から一方向の光源を設置し撮影した。側光線を当てると、表面のわずかな凸凹が強調され、絵具層の亀裂や浮き上がり、支持体の変形などの作品の損傷状態が明らかになる。画家の残した筆触や盛り上げも詳細に観察できる。さらに、描かれている内容とは無関係な筆跡が観察された場合、下層に別の絵を発見することや、部分的な描き直しを認容することがある。

・紫外線蛍光撮影

紫外線は人間の目に見える光 (可視光線) よりも短い波長である。紫外線が物質に当たると、人間の目で知覚できる蛍光を発するものがある。このような性質を利用して、表層のワニス層の状態を観察したり、暗く見える後世の加筆部分を見分けたりする。全図および部分の撮影を行った。Kodak 2Eフィルターをカメラのレンズに装着し、ブラックライト (TOSHIBA ネオボール5 EFD15BLB-T: 352nm) を照射した。

・赤外線撮影

赤外線は人間の目に見える光 (可視光線) よりも長い波長であり、物質の内部にまで達する。このため、油絵具の層を透過して、下層にある炭素など赤外線をよく吸収する材料で描かれた下素描の線などを観察することができる。また絵具・顔料ごとに、反射・吸収の反応が異なるため絵具の推定にも役立つ。撮影時、カメラのIRカットフィルターを外し、赤外線撮影用フィルター (FUJI FILTER IR76) をカメラのレンズに装着した。光源はストロボを使用した。

・デジタルマイクロスコープによる観察

デジタルカメラを搭載した顕微鏡で、接眼レンズを覗いて肉眼で観察するのではなく、観察対象を映像としてモ

ニター上に映し出し観察する。そのため調査現場で複数人が同時に観察しながら討議できる。調査範囲の長さ・面積などの計測も可能である。光源を変えることで側光線観察や、紫外線蛍光観察もできる。鏡筒部分を三脚などに設置して様々な角度からや、任意の箇所の観察が可能となる。使用機器はHirox KH-1300H。

・携帯型蛍光X線装置による分析

物質にX線を照射すると、物質に含まれる元素に応じて特定の波長をもつ二次X線 (蛍光X線) が発生する。この二次X線を分析することで物質に含まれる元素の定性や定量を行う。携帯型蛍光X線装置は、調査現場に持ち込み、大型の文化財でも任意の箇所を分析することができる。試料室と一体型のX線装置に比べて空気中の物質の影響を受けるが、試料との間隔をできるかぎり近づけて照射し、ソフトによるデータ処理によって影響を最小限に留めることが可能となる。また非破壊で試料を分析できる。Niton XL3t-950S を使用した。

3. 作品概要及び考察

本作品は額装されている。表面にガラスなどの保護はないが、裏板は装着されている。1986年に名古屋市博物館から保管転換された。

題名が指すとおり「花を持つ女」が画面中央に描かれる。女性はやや猫背気味に切り株に腰かけている。腰かけている切り株の画面向かって右横には、切り株か岩のような描写が2つある。この女性は整備された林の中にいるようで、背景に見える木々の下部の枝は切り整えられ、地面には雑草や落ち葉は見られない。そして木々は、右奥に小道が続いているかのように立ち並んでいる。1928年制作の《木陰》に描かれる木々と、本作品で背景に描かれる木々は並びや、曲がり方の特徴が一致しており、同じ場所と見受けられた。

女性の服装は赤い長そでの丸首のワンピースで、腰にベルトを付けているように見える。ワンピースの裾は膝より下で、脚にはタイツを履いている。靴は甲にストラップ

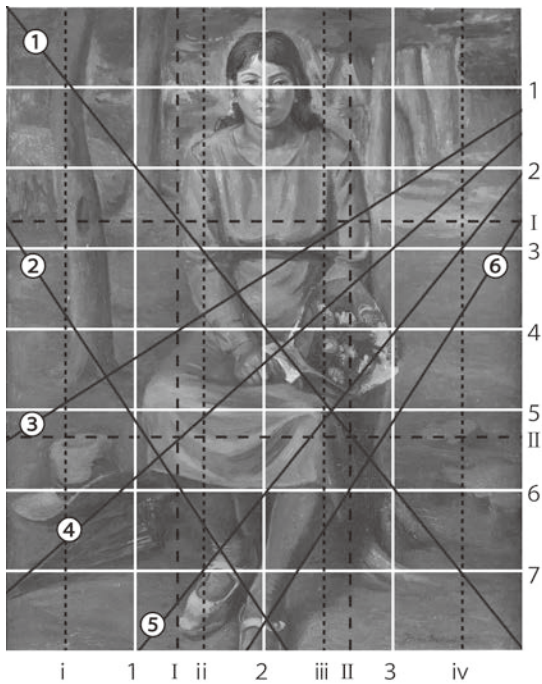


図4 等分線と構造線

のある白いパンプスである。女性は左足をやや前に出し、靴先が画面から切られる構図となっている。さらに女性の画面に向かって左下に鍔の広い帽子と、緑の傘が置かれている。

サインが右下に黒い絵具で「Haruo Matsushita」と筆記体で書かれている。

持っている花束であるが、8輪の花が無造作に束ねられ、白い包みに包まれている。花の大きさは遠近を考慮したとしても、手や鼻と比較するといずれも直径5cm程度とみられる。

画面の状態であるが、全面が茶褐色の透明層で覆われているように見え、暗い色調に沈んでいる。作品の色調を暗くしているが、この層が作品の保存状態に悪影響を及ぼしている様子は見られない。用いている色彩は、黒、白、赤、緑、茶褐色、肌の淡橙色が観察できる。茶褐色の絵具には亀裂が生じている。作品下部に特に亀裂が集中している。また、衣服の暗部に亀裂が生じている。絵具の種類・性質による亀裂はあるが、損傷として生じた亀裂は見られない。

本作品は、整然とした雰囲気をもたらしている。その雰囲気をもたらす要因が何によるものか、画面を左右方向

に四分割し、上下方向は八分割（図4：白線）、さらに三分割（図4：黒破線）、黄金比率で分割した（図4：黒点線）、これらの線に着目し観察を行った。

女性の顔が画面中央にあることがまず目を引いた。そして、人物の右膝と花束の端は縦の四分割の線に接し、右腕や右足のつま先、花束の下スカートの輪郭が縦の三分割の線上に収まった。

横方向で見ると、八分割した線上に目、丸首の底辺、腰のベルト、膝、スカートの裾、右足のストラップとかかところがそれぞれ配されていた。三分割した線上には左側の低木の植物と地面の接地点があり、さらに右側の地面に射した光の境が位置していた（図4：黒破線Ⅰ）。下方では帽子の上部の輪郭や切り株とも岩ともみえるものの輪郭上に三分割した線が接した（図4：黒破線Ⅱ）。

黄金比率を元に引いた線上には木の輪郭や（図4：黒点線縦ⅰ、ⅱ、ⅳ、ⅴ）、肩にかかる髪の毛の端、左膝のハイライトの端、スカートから出る左の脚の端が位置した（図4：黒点線縦ⅲ）。

よく見ると、顔の大きさに対し、体が大きく、不自然であるはずが、この様々な分割線を利用して描いていることで、自然に、そして整った印象を与えている要因となっているといえる。

また、画中には多くの線の構成が取り入れられていた。まずは、右腕の輪郭から膝の頂点、切り株の輪郭に向けても一本の線上に位置するが、それは端まで線を伸ばすと作品の対角線となった（図4：黒線①）。

次に、左足のストラップを起点に左右対称の逆三角形を示す線の構成も見られた（図4：黒線②、⑥）。右ふくらはぎの輪郭と、左ふくらはぎの輪郭がこの逆三角形の線上に位置した。この構成によって安定した印象を鑑賞者に与えている。

さらに、消失点を示唆させる線の構成も隠されていた。木々の生え際を結んだ線（図4：黒線③）。傘の上部の輪郭を延長した線（図4：黒線④）、右足の甲の輪郭から画面の右上の地面に射す光の端を結ぶ線（図4：黒線⑤）。そして、逆三角形を作っていた左足のふくらはぎの輪郭を延長した線（図4：黒線⑥）、これらの線は画面の外右奥にある消失点に向かってすばまっていった。一見しても

右奥に小道が続いているように見えているのは、こういった線の構成による流れが、奥へと小道が続いているような効果を出していると考えられた。

花の包みに関しては、包みの最も突起している輪郭が正方形の中に納まった。また花の配置は、スパイラルの線上に花の中心や萼が位置していた(図5)。

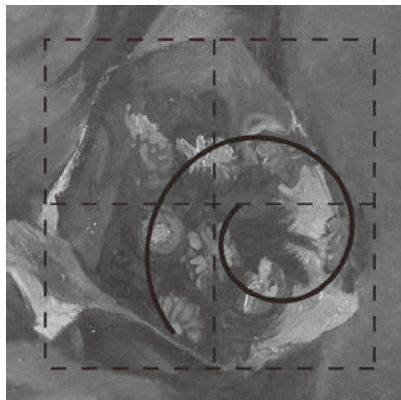


図5 花の構造線

4. 調査結果及び考察

・側光線写真(口絵2)を観察すると、明部に筆跡が見られ、暗部は画布目が見られた。つまり、全体的には薄塗であるが、ハイライトなどは厚塗りをしていることを示す。また絵具に生じた亀裂が明確に観察できた。

頭部から両肩にかけて、輪郭を縁取るように周囲より白っぽい絵具が塗布されているが、描き直しのようにも見え、画布目が見えないほど絵具が盛られている様子が観察できた。

・紫外線蛍光写真(口絵3)には、茶褐色の透明層が画面全体に均一に覆われているように通常光では見えていたが、著しい塗りムラのある層が映し出された。花束の包み紙の一部で他より白い部分がある。該当部分の紫外線蛍光写真を観察すると、通常光で観察された色むらに関係なく蛍光しており、画面を茶褐色にしている透明層と、紫外線蛍光写真で現れたむらは別の層と考えられた。この黄色く蛍光するものは刷毛で塗られたような跡を見せた。また画面向かって左側に強い蛍光反応があり、塗布の量

が多いことを示す。

また、中央部分が横方向に暗くなっていた。中棧による亀裂が細かく生じ、透明層が染み込んだことが考えられた。また、左側に補彩の筆跡も幾つか黒く現れた。

・赤外線写真(口絵4)でも、紫外線蛍光写真で帽子の上に暗く現れていた2箇所の補彩痕が、黒く現れた。また、画面が暗く側光線や紫外線蛍光写真では確認できなかった補彩が、画面下に集中して行われていることが分かった。明確な下描き線は見当たらないが、花束の横に、花を描く予定を変更したのか「×」の印が透けて見えた。右上の木の葉の部分は通常光では観察できないが、絵具が垂れた跡があり、ゆるく溶いた絵具を用いていることが分かった。

傘の部分は、通常光でも僅かに一部が観察できるが、緑の絵具の下にも下描き線と見られる細い2本の線が見えた。これ以外には下描き線や、構造線は確認できなかったが、構図がしっかり練られているので、赤外線写真で反応しないような素材を用いたか、映らなくなるような描き方をしたことが考えられた。

赤外線偽色画像(口絵5)は、赤外線反応が色を持った情報になるので、反応が異なる同じ色の絵具を見分けるのに最適である。また、白黒だけでは見落としてしまう反応を克明にする。本作品も、花の花びらに通常光では現れていない線が現れており、下描きがあることを示した。

・デジタルマイクロスコープによる観察

デジタルマイクロスコープで観察したのは18箇所である(図6、表1)。そのうち、特徴的な様相を見せたものに関して言及する。

花には柱頭の周りに1mmにも満たない点にて黒い雄しべが描かれていた(口絵6、7)。

赤外線では明確な下描き線が出てこなかったため、人差指の付根や帽子の角にて下描き線の観察を試みた(口絵8、9)。どちらも、輪郭線に沿って塗分ける描き方ではなく、隣り合う一方の絵具を塗り重ねる描き方であることが分かった。そして最終的な輪郭線を最終層に黒色絵具で引いている様子が指の描写にて確認できた。

帽子では逆にハイライトとしての白色絵具を細く輪郭に沿って引くという描写をしていた。このような描き方のため下描き線の確認はできなかった。

次に亀裂を観察した。絵具の乾燥亀裂の特徴を持つ亀裂が確認された(口絵10)。乾燥亀裂とは、絵具が乾燥に伴わずかに縮み、縮んだことで絵具の層に裂けが生じる亀裂である。

顔部分を観察した絵具層の上にある透明層に細かな白濁した粒子が散在していた(口絵11)。こういった現象で考えられるのは、塩の析出、または水分がワニス塗布前に表面に付着していたか、ワニス自体に混入していた際



図6 デジタルマイクロスコープ観察箇所

観察箇所			
1	花 赤	10	唇 赤
2	花	11	唇 赤
3	花	12	唇 赤
4	花(雄しべ)	13	唇 赤
5	人差し指付根	14	頬
6	帽子角	15	眉と目の間
7	亀裂_赤	16	気泡
8	亀裂	17	段差
9	唇 赤	18	下地の露出

表1. デジタルマイクロスコープ観察箇所

である。塩の析出の場合、今後作品に重大な損害が生じかねないため詳細に観察したが、結晶が生成している様子はなかった。このことから、後者の水分がワニス塗布の際に存在したことが考えられた。なお、この現象は作品下部には見られないが、顔の周辺に見られた。こういった現象も踏まえ、紫外線で塗りむらを示した蛍光する層はワニスと推測した。

下塗り層もしくは地塗り層と思われる絵具層の下層が露出している箇所を観察した(口絵12)。絵具層の下層の塗料は白色であった。画布の凸部分が擦れて、画布が露出している、その塗料の分断面を観察すると、白色塗料の1層のみで、層の厚さは極めて薄いことが分かった。

つまり、下塗りはなく、白色塗料は地塗りの塗料であると推測された。

・携帯型蛍光X線装置による分析

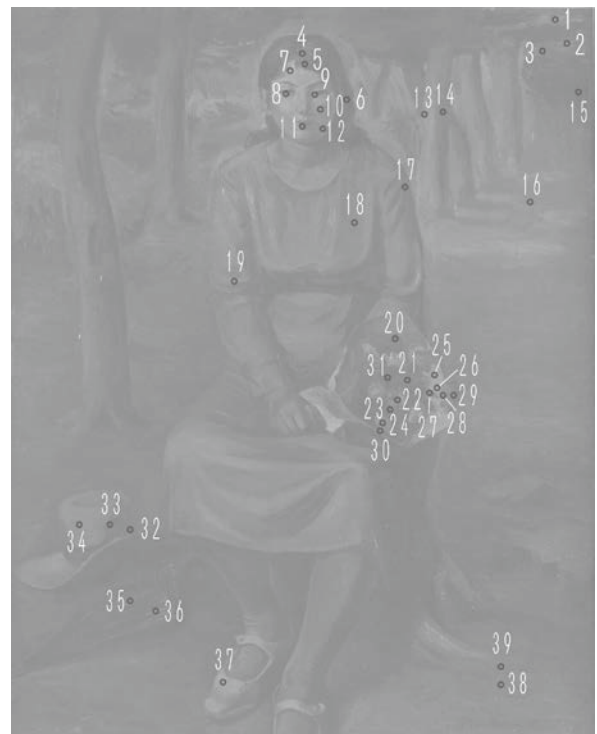


図7 蛍光X線測定全箇所

蛍光X線装置で測定したのは39箇所(図7)。そのうち、特徴的な箇所について言及する。

なお、補彩箇所を除いて全ての箇所でもバリウム、亜鉛、鉛を検出した。デジタルマイクロスコープでの観察(口絵12)で、下層の白色塗料は1層とみられ、下塗りはなく地塗

り層と推定した。よって、本作品の地塗り塗料は、シルバーホワイトに、硫化亜鉛と硫酸バリウムの混合物であるリトポンを少し加えたものであると考えた。

測定箇所1：木の葉の黄褐色。絵具層に関係すると考えられる元素はクロム、鉄を検出した。黄褐色の絵具は鉄を組成にもつイエローオーカーと考えられた。なお、周辺に用いられた緑も測定範囲内にあったため、検出したクロムはクロム化合物を含むビリジアンと考えた。

測定箇所2：木の葉の白っぽい緑。クロム、鉄、鉛を検出した。緑はクロムからビリジアンであると考えた。さらに赤外線写真で緑の箇所が黒く反射している箇所があり、反応と鉄の検出から鉄を組成にもつ緑土の使用が考えられた。鉛の検出は、白っぽい色であることからシルバーホワイトを混色したことが考えられた。

測定箇所3：木の葉の緑。錫、クロム、鉄、鉛を検出した。緑色はクロムの検出からビリジアンと考えた。下層に白っぽい黄があるためイエローオーカーとシルバーホワイトの混色と推測した。ただし、錫の検出もあることから、レッドティンイエローの使用も考えられた。

測定箇所5、6：髪の色。中間色と暗部を測定した。検出量に差はあるが、クロム、鉄、鉛を検出した。鉄を組成にもつ茶褐色の絵具であると考えられた。マンガンが検出されていないのでシェンナ系と推測した。またクロムが検出したのは、頭部周辺にビリジアンが使用されており、頭部の下層にもビリジアンが塗布されていることが考えられた。絵具は白濁しており、白色が混色されているようであった。鉛の検出からシルバーホワイトと考えられた。なお、赤外線偽色画像で黒く映っており、今回測定に使った機器では検出できないカーボン系絵具（ピーチブラック、カーボンブラックなど）の使用が考えられた。

測定箇所7：肌のハイライト。鉄と鉛を検出した。シルバーホワイトとイエローオーカーの混色と考えられた。

測定箇所8、9：目の暗色。鉄を検出した。赤外線偽色画像では黒く映っていた。通常光での色味などから、シェンナ系の土性系絵具とカーボン系の黒色絵具の混色が考えられた。

測定箇所10、11：頬や唇の赤。鉄を検出した。赤色は鉄を組成にもつ土性系赤色絵具（ライトレッドやオキサイド

レッド）と考えられた。

測定箇所12：肌の暗部。クロム、鉄、鉛を検出した。鉄は肌の色を作るためのイエローオーカーや、鉄だけしか検出していないことや色味から、影色を付けるためにバーントシェンナを利用したものと考えた。さらに口元から続く暗色は赤外線写真では透過しており、クロムの検出からも、ビリジアンを用いていることが推測された。反射光が描き込まれているのが通常光で確認でき、鉛の検出があることから、反射光にはシルバーホワイトを使用したものと判断した。

測定箇所13：木の幹の白っぽい茶。鉄、鉛を検出した。シルバーホワイトにシェンナ系の絵具を混色したものを考えたことが考えられた。

測定箇所14：木の幹の茶。クロムと鉄を検出した。シェンナ系の絵具に、暗色にするためにビリジアンを混色したものと推測した。

測定箇所17、18、19：衣服の赤。ハイライト、中間色、暗部を測定した。それぞれ検出量に違いはあるがクロムと鉄と鉛を検出した。暗部はクロムの検出が多く鉛の検出が少ないため、赤色である土性系赤色絵具と暗くするためのビリジアンが混色されていることが考えられた。中間色はクロムの検出量が減り、ハイライト部分ではクロムはほぼ検出されず、鉛の検出量が増えていた。土性系赤色絵具と明るくするためにシルバーホワイトを混色し使用したことが推測された。

測定箇所20：花束の葉の緑。鉄とコバルトを検出した。赤外線写真で緑の絵具の箇所が黒く反射していた。検出元素からも鉄を組成に持つ緑土であることが推察された。

測定箇所21：花束の葉の緑。アルミ、クロム、コバルトを検出した。クロムからビリジアン、そしてアルミとコバルトからアルミン酸コバルトないしは酸化コバルトと酸化アルミニウムのスピネルである、コバルトブルーが使用されていると考えられた。

測定箇所27：葉の緑。クロム、コバルト、亜鉛を検出した。クロムからはビリジアン、コバルトと亜鉛からは酸化コバルトと酸化亜鉛からなるコバルトグリーンの使用が考えられた。

測定箇所22、30：花の柱頭の黄。鉄を検出した。鉄を組

成に持つイエローオーカーと推察した。

測定箇所23: 花の赤。水銀を検出した。バーミリオンと考えた。赤は衣や人の肌、花にも使われているが、バーミリオンの使用はこの花にのみである。

測定箇所24: 花の白。錫、鉄、コバルト、鉛を検出した。白は包み紙と比較すると、薄赤紫色をしている。そのため鉄は土性系赤色絵具であり、錫とコバルトは錫酸コバルトであるセルリアンブルー、鉛はシルバーホワイトであると推測し、さらにこれらを混色していると考えている。

測定箇所25、26: 包み紙の白。包み紙の一部が白くなっている箇所と、茶褐色の透明層が重ねられている箇所である。両方とも硫黄、クロム、鉄、コバルト、亜鉛、鉛を検出した。鉛の検出が多く、この箇所の白色絵具はシルバーホワイトと推定された。クロムやコバルトは下層に用いられていたビリジアンやコバルトグリーンを検出したと考えられた。2つの測定箇所での差は鉄の検出量のみであった。茶褐色の透明層が重ねられている方がやや多く検出した。この2つの該当箇所は赤外線写真では同じように見えていたことから、僅かな量の茶褐色の土性系絵具を溶き油に混ぜた透明層を画面全体に塗ったことが考えられた。マンガンの検出がないことから、シェンナ系の絵具が考えられた。

測定箇所28: 花の赤。鉄を検出した。土性系赤色絵具を使用したと考えられた。

測定箇所29: 花の影の青。錫とクロムとコバルトを検出した。クロムはビリジアン、錫とコバルトは錫酸コバルトであるセルリアンブルーと考えられた。

測定箇所33、34: 帽子の黄褐色とその暗部。鉄を検出した。黄褐色は鉄を組成に持つイエローオーカーと考えた。また影部分にも鉄しか検出しないのは、使用した機器では検出できないカーボンを含むカーボンブラックを混色したためだと推測した。

測定箇所35: 傘の緑。錫とクロムとコバルトを検出した。ビリジアンとセルリアンブルーを使用していると考えられた。

測定箇所37: 靴の白。鉛を検出した。シルバーホワイトと考えた。

測定箇所38、39: 補彩箇所。他と全く異なり、シルバーホワイトや亜鉛の検出はなかった。代わりにカルシウムが検

出された。また、硫黄の検出はなかったため、二水石膏ではなく、修復材料から考察すると、胡粉と考えられた。

5. 総合所見

画面の状態については、全体が茶褐色の透明層で覆われていることが観察できた。紫外線蛍光写真では、著しい塗りムラのある層が映し出されたが、茶褐色の透明層とは別の層によるものと考えられ、デジタルマイクロスコプによる顔の部分の観察結果から、塗りムラを示す蛍光反応はワニスによるものと推定した。地塗り層は、蛍光X線装置による分析から、シルバーホワイトにリトボン（硫酸バリウムと硫化亜鉛の混合物からなる白色顔料）を加えたものと推定した。

赤外線写真にて油彩で描く前の下描き線は傘の一部や花において確認できたが、この部分以外には確認できなかった。しっかりとした画面構成であることから、赤外線写真では示されない素材、あるいは描き上げる過程で見えなくなるような描き方をした可能性がある。赤外線偽色画像では、頭部を左右にもう少し大きく描き、塗りつぶした跡がはっきりと観察できた。

紫外線蛍光写真、赤外線写真では、補彩されている箇所が確認できた。蛍光X線装置による分析から、補彩箇所からは、他の描画部分では検出されたシルバーホワイト、亜鉛の検出はなく、カルシウムが検出された。このことは、修復した際の充填剤に胡粉を使用した可能性が高いことを示唆している。

・分割線による構図の観察

鬼頭鍋三郎は、松下の画風について「初期水彩画の頃の情緒的な美しさに代って一層本質的な重剛、荘重な構成になる画風が生れて眼を見張る進展と飛躍をみました。これは作者の心奥に永く秘められ育まれたものが一度にせきを切ってほとばしると云ったものでした」と述べている^{*2}。

本作品も荘厳、整然とした雰囲気をもたらしているが、このたびの調査で分割線を利用し作品を観察したところ、

構図が緻密に練られていることが見えてきた。これにより、自然に、整った印象を与えている要因となっていると考えられた。花束においても、正方形の中に収まるように描かれていた。松下の構想から外れたのか、その四角の枠から外れるところに描かれていた花一輪には「×」がつけられ消されていた(図8)。



図8 赤外線写真(部分)

・作品の暗い印象

《花を持つ女》は、画面全体が暗い印象を与えている。帝展出品当時の批評からも「暗い光線が効果的に扱われている。堅固で自然で緻密な筆致、バックの軟かさも巧い。・・・磨かれた銅盤の表を撫でるような感じと朗らかな雰囲気を感じさす」*3、と評され、また「全画面を暗いやニ色で単化し、重々しくぬりつぶしている」*4ともいわれており、当初から脂色、銅の色という印象を与えていたことがわかる。今回の調査で、こうした印象をつくりだした要因がみえてきたことは興味深い点であった。

花束の白い包みの部分において、白色絵具の上に透明な褐色絵具を塗布している箇所と、塗り残されきれいな白色のままの箇所があることがわかった。これらの顔料分析結果から、褐色がかった白色箇所は白色箇所よりも、鉄の検出量がやや多く、ほかの箇所の分析結果からも、包みだけでなくおそらく作品全体に、意図的に茶褐色の土性系絵具を溶き油に混ぜて薄く塗布したと推測できた。

松下は、1933年のサンサシオン第10回展(5月25日～29日)に出品した作品について、「『機織』は昨年の帝展に出したもので二百号であります。・・・暗い色調からぬけ出たいと思ってやっていますが、仲々思うようにまいりませ

ん。」と綴っている*5。《機織》については、帝展出品時の評に「『機織』は大体において無難にでき上っているが、色が余りに暗過ぎるようである。」とあり、《機織》も暗い印象を与えていたようである*6。一方、10回展を見ての評のなかには「十八点の出品中、『機織』は去年の帝展出品画であり、大作であるが、他は新作が多いと聞く。新作はすべて明るい。ともするとヤニ色が気になった過去が、すっかり清算されている。」というものがある*7。松下が自分の描こうとする絵と実際の作品が見せる「暗さ」の間で悩み試行錯誤している姿がうかがえ、また周囲もその暗さを指摘、関心を抱いていたことが伝わってくる。

亡くなるわずか2週間前、12月14日付で松下は「伊勢路の旅より」として「二三年来、考えて来もし、又着手して来た、仕事の上のことで、やっと次への進路が開けそうになりました。・・・私は今百号に女と子供を描いています。その途中なんですから、旅を楽しませないのも無理はありません。作品に外科的手術をほどこしています。こうした断片的な口吻をその作品で、よりはっきりと説明出来るよう、馬力をかけてやりましょう。それが一九三三年の最終の念願であり、又一九三四年の最初の報告でありたいのです。」*8何かをつかみ、次のステップに進もうとしていた松下は1934年を迎えることなくこの世を去った。

自然科学的手法を使ったこのたびの調査では、肉眼での観察では見えてこない作家の工夫や描き直し、使われた材料、傷み具合、後世による加筆が明らかになることが期待される。また、調査結果を集積することによって、作品の履歴や作家の画業をひもとくことになり、後世に作品を引き継いでいくための重要な情報となる。本調査でも、こうした基礎データの取得を目的としている。本研究で得た知見は、当館、愛知県立芸術大学文化財保存修復研究所双方にて蓄積し、今後の作品研究へつなげていきたいと考えている。

引用文について、旧字体、旧仮名遣いを新字体、新仮名遣いに改めた箇所がある。

註

- *1 「夫人をモデルに苦心の製作」名古屋新聞 昭和6年10月15日
- *2 鬼頭鍋三郎「追想」『加伎路悲』昭和40年12月4日 24頁
- *3 林達郎「美之國」昭和6年11月号（『日展史10 帝展編5』社団法人日展、1983年、518頁）
- *4 夢「サンサシオン展を見る（二）」名古屋新聞 昭和7年5月25日
- *5 松下春雄「出品畫に就いて」『SENSATION 4』昭和8年5月25日
- *6 川島理一郎「帝展の洋画【下】」掲載新聞日付不詳 昭和7年
- *7 織田善雄「洋畫展巡禮【3】」『パレット』昭和8年6月13日
- *8 松下春雄「伊勢路の旅より」『パレット』昭和9年1月1日

参考文献

山本和男編『加伎路悲（かぎろひ）』（松下春雄三十三回忌）、1965年
日展史編纂委員会『日展史』8-11、社団法人日展、1982-83年
『松下春雄作品集』、名古屋画廊、1989年
『サンサシオン1923～33 一名古屋画壇の青春時代一』、名古屋画廊、2004年

庄司達の空間表現—〈Navigation〉シリーズを中心に

森本陽香

名古屋市美術館が所蔵する庄司達の《Navigation Flight (空間の誘導・飛行) No. 5-6》(図1) は、約10mの横幅をもつ大型のインスタレーションである。〈Navigation Flight〉(以下、「ナビゲーション・フライト」と表記)のシリーズは、1991年にアメリカ、メキシコを巡回した「セブン・アーチスツ 今日の日本文術展」で発表された後、翌年に当館で開催した帰国展でも展示された。布の作家として知られる庄司の作品の中でも、〈Navigation〉と題されたシリーズ(以下、「ナビゲーション・シリーズ」と表記)は、限られた素材で完成度の高い造形を生み出した作品群である。

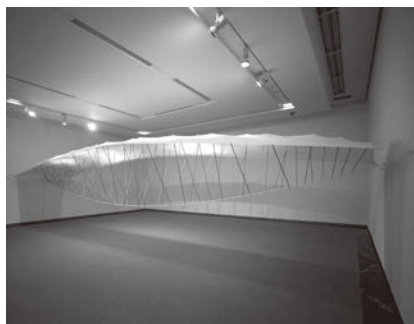


図1 《Navigation Flight (空間の誘導・飛行) No. 5-6》
1991年 名古屋市美術館蔵

ナビゲーション・シリーズは大きく3種類に分類され、それぞれ「Arch (アーチ)」、「Flight (フライト/飛行)」、「Level (レベル/水平)」と名付けられている。展示場所の広さや天井高、動線などを考慮して制作するため、その様相は会場ごとに異なる。そのため、作品名には制作順にNo.が付されている。当館所蔵のナビゲーション・フライトは、「セブン・アーチスツ」で各会場を巡回したNo.5のうち、ルフィーノ・タマヨ美術館で展示したNo.5-3を当館の展示室向けに再制作したものだ。

本稿では、ナビゲーション・シリーズについて、庄司に話を聞いたインタビュー(2021年1月12日に採録)の内容にもとづき、ナビゲーション・シリーズが生まれた経緯や作品の特徴について考察する⁽¹⁾。さらに、ナビゲーション・

シリーズを含む庄司のインスタレーション作品の根底には、都市空間をとらえようとする視点があることを示す。

庄司の作家としてのスタートは、1968年に発表した〈白い布による空間〉シリーズ7点にさかのぼる。〈白い布による空間〉は、約2mの金属製フレームに囲われた空間に、糸で白い布を吊るし、引っ張ったりたわませたりすることによって、布が多様な造形をつくり出す作品である。庄司はこの作品によって、布の造形作家として強い印象を残すが、1970年代には紙をベースにした作品を手がけ、作風をがらりと変化させる。1977年、のちに〈垂れ布〉と呼ぶシリーズの発端を赤い布で制作して布に復帰し、続いて〈懸垂〉シリーズに着手。この作品によって、1981年にロサンゼルスで発表する機会を得た。〈懸垂〉(図2)は、布を部屋いっぱいに吊り上げ、上部にはびんと張った状態を、下部には弧を描きながらゆったりとたるんだ状態を対比的に作り出したもので、薄いグレーの布が壁面や天井の構造に沿いながら、空間に緊張と弛緩を生み出す。ロサンゼルスでの展示では、簡潔な造形や捉えがたい色調の変化が評価を受けた一方で、クリストと庄司を比較して、アメリカの現代美術の潮流に庄司の作品を位置づけようとする批評もあった。クリストは、1960年代からアメリカを拠点に活動し、1980年代には、巨大な建造物や自然風景を布で梱包して見せる作品でよく知られていた。大きな布を使って空間構成する庄司の作品は、「哲学的に見るとロバート・アーウィンやジェームズ・タレルらと並ぶもので、クリストの布のプロジェクトを思い起こさせもする」⁽²⁾と評されるなど、当時のアメリカでは、クリストと比較して論評されることは避けがたかった。庄司は、自身の内から沸き起こった問題意識で制作しており、クリストを意識していたわけではなかったが、自分の作品にクリストの名前が結び付けて語られることに、大きく落胆したという。「〈懸垂〉のシリーズを終えたら、布を一度リセットしたい」と思うようになり、次に挑んだ素材が、木材だった。



図2《懸垂 No.1》桜画廊 (1980年) での展示風景 撮影: 庄司達

1983年、庄司は木材をつなぎ合わせたインスタレーションを発表する。《170 Lumbers》と題されたその作品は、一本ずつ長さや太さ、質感の異なる廃材の木材170本を、ボルトやナットでランダムにつなぎ合わせたもので、画廊の空間を横切るように設置された。これまでの布とは全く違う素材を使って空間をつくって見せたが、庄司をよく知る人たちからは、この作品は不評だったという。

-「ものすごく布のイメージが強いんですよ。それでみんな評価してくれていたわけで。布もご破算、木材もご破算になって、でも、どうしても布は止められないと思いました。今までの僕の布の使い方を超えるようなことを、何かやらなきゃいけない。布と木材のどちらも必然的な形で、できることはないかと考えたのです」

そうして生まれたアイデアが、布の表面に木材で変化を与える方法だった。

-「それまでの作品では、布に力を与えるということはしていなかった。布に何らかの手を加えながら、布と他の材料が協働して空間をつくっていくことで、乗り越えられないかと考えたわけです」

こうして1985年、ナビゲーション・シリーズの1作目である〈Navigation Arch〉(以下、「ナビゲーション・アーチ」と表記) (図3) が生まれた。壁から壁に張った白い布を、木材が床から突き上げるように支えている。白い布は緩やかな弧を描き、目の前の空間に、ふわりと白い橋が渡っ

たかのように。鑑賞者は、木材棒の間をくぐり抜けながら歩くことができる。

-「布は木材を支え、木材は布を支えて、開いた空間に人々が入って完成するということで、「ナビゲーション (誘導)」というタイトルをつけて出発した」

このタイミングで、再びロサンゼルスで個展の話がもちあがる。1981年のリベンジになるかもしれないと思った庄司は、個展の開催を決心。そこで、アーチに加えて〈ナビゲーション・フライト〉が初披露される。

ロサンゼルスでの個展で好評を得た〈ナビゲーション・フライト〉は、ギャラリー16 (京都) や東京都美術館で展示を重ね、1991年の「セブン・アーチスツ」へと結実する。日本の現代美術を広く紹介する目的で企画された「セブン・アーチスツ」は、サンタ・モニカ、ポートランド、メキシコシティ、ニューオーリンズのアメリカ、メキシコ各都市を巡回し、〈ナビゲーション・フライト〉は会場ごとに少しずつ規模を変えながら展示された (図4)。

〈ナビゲーション・フライト〉は、160cm程度の高さで、壁から壁へ布とロープを張り渡し、ロープに木材を突き刺して、下から布を突き上げる構造をもつ。〈ナビゲーション・アーチ〉同様、木材の長さは端に向かっていくほど短くなり、布とロープは緩やかな弧を描く。1枚の白い布を細い木材がそっと押し上げるさまは、軽やかかつ繊細



図3《Navigation Arch No.7》「SATORU HOSHINO・SATORU SHOJI」展 (ドリル・ホール・ギャラリー [キャンベラ]、1995年) の展示風景 撮影: 庄司達

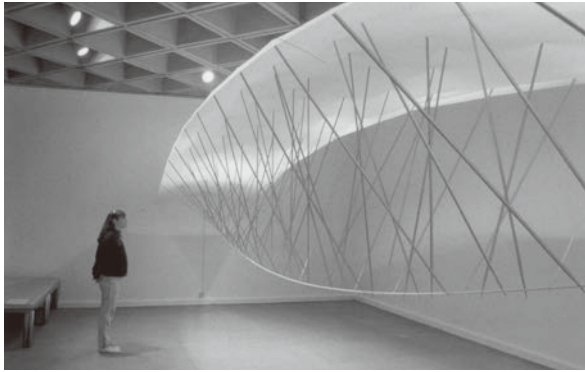


図4《Navigation Flight No.5-3》「Seven Artists - aspects of contemporary japanese art」(ルフィーノ・タマヨ美術館、1991-92年)の展示風景 撮影：庄司達

で、緻密な計算のもとにすべての素材の位置が決定されていることがわかる。左右の壁面から布とロープを引っ張る強さと、木材が布を押し上げる強さの加減によって成り立っており、そのバランスが心地よい緊張感を生んでいる。鑑賞者は、ロープの下をくぐって向こう側へ移動することができ、作品の真下からその構造を眺めることもできる。

フライトのあとに登場する〈Navigation Level〉(以下、「ナビゲーション・レベル」と表記)(図5)は、大人の身長程度の高さで水平に布を張り、天井と床の両方から、布を押すように木材を設置するものである。細い木材棒が床と天井から垂直に立ちあがり、木立のような空間を作る。アーチやフライトでは布の片面のみに作用していた力を両面に拡張することで、布の両側に生まれる空間を意識させようとしている。布の凹凸や、そこに生まれる光と影が美しく、鑑賞者は林の中を歩くように、布の下を散策することができる。

3種類のナビゲーション・シリーズに共通するのは、いずれも、布が壁面や天井から離れて、空間の中央へ進出している点だ。〈垂れ布〉や〈懸垂〉では、布は、床や壁の面に沿うようにして垂らされ、その面を起点に空間をつくっていた。それに対してナビゲーション・シリーズでは、布を引っ張る糸の起点は壁面にあるものの、布自体は壁から離れて、空間の中央に配置されている。木材を加えたことで、布を支える方法が広がり、造形が深化したといえる。〈垂れ布〉から〈懸垂〉、そしてナビゲーション・シ



図5《Navigation Level No.4》「浮かぶ布—庄司達展〔柔・空間の散歩〕」(新潟市美術館、1995-96年)の展示風景 撮影：庄司達

リーズにいたるまでのあいだに、布が既存の建築構造から次第に距離をとり、独立した造形を展開し始めているのである。

他方で、3種類のナビゲーション・シリーズを見比べると、アーチとレベルに対するフライトの特殊性が見えてくる。アーチとレベルでは、木材が床面ないし天井を起点とするのに対し、フライトでは、布と木材に加えてロープを使用することで、起点を空中に移すことが可能となった。これが、フライトに特有の浮遊感を生んでいる。庄司の作品にとって、浮遊感は、デビュー作である〈白い布による空間〉シリーズにも共通する重要な要素である。

〈ナビゲーション・フライト〉の設計にあたり、庄司がヒントにしたのが、建造物のトラスという構造である。トラスとは、三角形を基本単位とする骨組みの構造で、橋やタワー、住宅の屋根などに使われている。たとえば木造家屋では、梁と天井の間に斜めに木材を渡すことで、構造を強化することができる。〈ナビゲーション・フライト〉では、梁の役割をロープに、斜めに渡って天井(布)を支える役割を木材に与えることで、布を支える複数のトラス構造が、目に見える形で示される。

-「たとえば高い所から、紐で小さなものが吊られていて、さらにその紐が対角線上に吊られているとする。すると、それを見た人は、紐が吊られている根元の支点到、無意識に目をやる。僕自身は、なるべくすべてが目に見えるようにしたい。糸で吊って、布が浮かんでいることが、ちゃんと分かればいい。糸で吊られていることが分からない状

態で布が浮かんでいるというのは、トリックであって芸術ではない。木の太さや、布の表面の織肌や、光が当たった陰影が見えて、全部オープンになって、そうして僕の大事にしている空間感みたいなものが、見た人に受け取られればいいと思っているんです」

布が空中に浮遊する不思議ではなく、観察すれば仕組みを理解できる確かな構造があること。すべてをさらしながらも、同時に心地よさを感じる造形。庄司が目指すのは、まさにそうした要素によって成り立つ空間である。

このトラスに似た構造を描いた1枚のアイデアスケッチがある(図6)。四隅を引っ張るようにして空中に布が張り渡され、その下には床に対して水平に一本の細い線が走る。その線から布に向かって何本もの線が、交差しながら立ち上がっている。空中に浮かぶ部分は、フライトの構造とそっくりである。このスケッチが描かれたのは1968年。〈白い布による空間〉シリーズで作家として駆け出したばかりの頃に、のちの〈ナビゲーション・フライト〉の萌芽がすでにあったことを示す貴重な1枚である。

ナビゲーション・シリーズのあとも、広い空間を布によって造形する手法で、庄司は多様な作品を発表し続けているが、その空間表現を背後から支えているのは、建築への関心、さらには建築の集合体ともいえる「都市」への関心である。

庄司はこれまでに、名古屋の都市風景や街を彩る野外彫刻の在り方について、書籍や新聞の連載などで度々持論を展開してきた⁽³⁾。名古屋の街は空襲で焼け野原と

なったあと、古いものが躊躇なく取り壊され、直線的で平面的な様相になったとして、現代都市の在り方に批判的な視線を投げかけている。

-「都市というのは人間と同じように過去があるから現在があるのであって、新しいビルばかりでは非常に平面的な町になってしまいます。歴史を物語る古い建物があり、現在を象徴する新しい建物がある。やはり都市には、そういった時間のバランスが必要だと思います」(中日新聞社が発行する生活情報紙、1986年5月)

戦前から戦後にかけて街の変化を見続けてきた庄司ならではの、都市全体を見渡す視座がそこにはある。一方で、専門であるアートの領域からは、野外彫刻を通して街角の風景を論じている。

-「ある場所に設置される彫刻は、その表現形式を問わず、その場所や環境の現実性と対応していることと同時に、その場所に置かれたことによって、逆にそれを包む環境の状況に浸透していくことが必要である」(中日新聞、1978年11月22日)

-「その場所の性格、空間のボリューム、往来する人々の目や動きをもっと考慮に入れていけば、それぞれの場所と彫刻との間に様々な方法が見い出される。彫刻が風景の中の単なるポイントから、重要な構成要素となれば、はるかにその場所の魅力が増すのではないかと思う」(中部読売新聞、1984年11月13日)



図6 アイデアスケッチ 1968年 作家蔵

このように、合理性を重視した結果、街が直線と直角による画一的な構成になったこと、歴史を置き去りにしてきたこと、見られることに対する意識の欠如など、庄司は現代都市の状況を批判的に論じてきた。こうした都市風景論と、布を使ったインスタレーションとの間には、一見乖離があるように思える。布の造形が直接的に都市を表象しているわけではないし、都市と美術館の展示室では空間の規模が違いすぎて、比較のしようがないように思えるからだ。しかし、ある場所の特性を理解し、どうすればその

場所を活性化できるかを考え、歩く人々や周辺環境との関係性に配慮することは、展示室で作品を設計するときにも必要なことである。庄司は、美術館、画廊、歴史的建造物など、展示場所の特性に合わせて、その都度作品を設計する。さらに、人の目や身体の動きを考えつくし、布を張る高さや位置を決める。その制作姿勢には、都市計画と類似した論理がある。さらに言えば、布を使ったインスタレーションは、都市風景への批評性から生まれたものとも言える。庄司はナビゲーション・シリーズを例に、次のように語っている。

-「たとえば大昔には、人は木の枝や動物の皮を使って、自然物の延長で空間をつくっていたから、建物が引力や重力の関係を直接に受けていた。草原に暮らす人たちは、羊の皮や細い木材などを使って空間を作って住んでいた。日本では木材を使い、西洋では石を使う。ところが20世紀になると、ガラスや鉄で建物を作るようになった。そうして、引力や重力の作用が、都市の中から見えづらくなってしまった。人々は、与えられた四角い空間の中に家具を置き、生活する。そういう空間によって都市が出来上がっていくことに対する批評性が、布に出会ったことによって、僕の中に立ちあがってきた。たとえば粘土や木で何かを作っても、都市の大きな状況には結びつかない。しかし、布を使ったことで、自由な空間を作り出すことができた。布を空間としてとらえることで、都市を構成する空間性と、布が作り出す空間性が矛盾していること、つまり、引力や重力の受け止め方が、都市と真逆だということが分かってきた」

作品を成立させる構造を可視化したいという考えの根底には、都市から身体性が失われつつあることへの危惧がある。堅固で巨大な現代建築では、あらゆる構造が隠され、塗りこめられているために、建造物を成立させている物理的な力の作用を認知しづらい。そうした環境では、空間の成り立ちに対して、私たちは思考停止に陥りがちだ。庄司は、目で見えて構造を理解し、体で感じるができる空間を取り戻そうとする。それ自体では自立せず、何かに寄り添うことで造形する布は、引力や重力の作用を

直接的に受けながら、柔軟かつ自在に形を変え、人の身体になじむ空間をつくるのに最適な素材として、庄司の生涯にわたる制作のパートナーとなった。高校の購買部で目にしたハンカチにひらめきを得てから50年以上、布という素材に魅力を感じ続けてきた理由はそこにある⁽⁴⁾。

たとえば〈ナビゲーション・フライト〉を見ると、空中に布が浮かぶ軽やかさや、細い木材が布をそっと押し上げる繊細さの背後に、展示室という小さな空間を超えて、都市というより大きな空間への意識が広がっていることを想像すると、しなやかに重みを受け止めて寄り添う布が、私たちの身体や動きに親和した空間をつくっていることが、より説得力をもって感じられるのではないだろうか。「都市」は、庄司の制作の出発点であると同時に、対極にあってその特長を際立たせるキーワードなのである。

註

- (1) 文中で引用する庄司の言葉は、2021年1月12日に庄司の自宅で採録したインタビューに基づく。
- (2) Suzanne Muchnic, Art Review: Exhibit Offerings with International Flavor, *Los Angeles Times*, May 18, 1981.
- (3) 庄司が執筆した文献として、次のようなものがある。
風景技法研究会『風景をどう捉えるか—身近な風景の現場から提唱する—』、1985年
庄司達『環境としての彫刻—都市アート見てある記』、2003年
- (4) 生徒が取り上げたハンカチが一瞬空中を舞う様子を見て、ハンカチが「物体から空間へ」変化したと感じ、それをきっかけに布による造形の模索を始める。次の図録等に同エピソードが掲載されている。
『庄司達展 空間の航行』、碧南市藤井達吉現代美術館、2010年

北川民次（きたがわ たみじ、1894-1989）は、メキシコで制作活動を始め児童美術教育に携わり、戦後は瀬戸を拠点に活動した洋画家として知られている。本稿で考察の対象とするのは、当館が所蔵する《赤津陶工の家》（1941年、図1）である。画家が帰国後に二科会で発表した作品で、瀬戸の陶工たちが陶器製作をおこなう様子が描かれている。

本作はこれまで、作家の造形的な工夫、すなわち壁画的な画面構成が評価されるとともに、主題選択に関しては戦時下の求めに応じて銃後の生活を描いた作品と見られてきた^{*1}。しかし、作家による瀬戸の陶工への関心は晩年まで続くものであり、その主題の選択は戦時下の制約だけによるものではなかったと考えられる。本稿では、作家自身の発言や絵画制作以外の活動を参照することにより、《赤津陶工の家》に込められた意図を再考する。

1. 二科会での発表と批評

まず、本作が発表された当時の社会的背景を確認し、そこでどのように受容されたのかを検討しよう。

1914年、北川民次はアメリカに渡って劇場の舞台背景職人の仕事を始めた。そのかたわらで、アート・スチューデント・リーグでジョン・スローンの授業を受講し、美術の基礎を学ぶ^{*2}。1921年から15年間、壁画運動下のメキシコで制作活動をおこない、野外美術学校で児童美術教育に携わった。1936年に帰国したのは、グッゲンハイム財団から助成を受けることを目指し、日本で児童美術教育を実践して業績を作るためだった^{*3}。帰国後はまず静岡県の実家に寄り、その後妻の実家があった愛知県瀬戸市で制作をはじめた。メキシコで交流のあった藤田嗣治の誘いで、帰国翌年の1937年に二科会に出品し、初出品



図1 北川民次《赤津陶工の家》1941年、テンペラ・キャンヴァス、名古屋市美術館蔵

で初入選、そして会員に推挙される*⁴。これを機に東京の豊島区長崎仲町へ拠点を移し、「池袋モンパルナス」の若い美術家たちと知り合った。さらに東京の日動画廊で個展を開き、国内の様々な画家、批評家達と交流を深めた*⁵。本作が制作されたのはこの時期である。つまり瀬戸を作品の舞台としているが、東京を拠点としていた頃に描かれた作品だということだ。

本作は1941年9月、《生活三題 勤労》というタイトルで、第28回二科展にて発表された*⁶。ここでは他に2作品が出品されており、それぞれ《生活三題 学修》(図2)と《生活三題 舞妓》(図3、現在は《芸者》として郡山市立美術館蔵)である。

当時は日中戦争のさなかで、1941年12月の真珠湾攻撃を目前にしていた時期である。周知の通り、戦時下で美術家も国家へ貢献することが求められ、それは次第に戦争記録画か銃後の生活を描くべきという風潮へつながっていった。例えば、雑誌『みづゑ』誌上に掲載されて当時も話題を呼んだ座談会「国防国家と美術」(1941年1月)では、陸軍省情報部員3名と批評家の荒城季夫が登壇している*⁷。彼らは、画家が政治に無関心であり、「芸術に国境はない」との名目で、二科会の展覧会は外国とりわけフランスの「植民地」になっていると批判した。そのうえで、思想における統制を展覧会でも行うべきであり、新聞雑誌が国家による規制の対象になっていたのと同じように、指示に従わない者には絵具の配給を禁止したり展

覧会を許可しない、という案を述べている。また、同誌の翌月号では「生活と美術」という題のもと、大政翼賛会国民生活指導部長と荒城が対談し、ナチス・ドイツにおける芸術の在り方を参照しながら、「民族理想」や「国家意識」をもつことが美術には必須であると述べた*⁸。さらに次第にこういった方向性に関連して、美術の効用や国民生活との結びつきが盛んに議論されるようになっていく。このような傾向を、北川も敏感に感じ取っていたに違いない。画家は後年、既に1937年の状況について「『軟弱な絵は描くな。できるなら戦争画か、でなければ勤労の図をかけ』というかげの命令がどこからともなく響いてきていた*⁹」と語っている。「生活三題」というタイトルは、このような時局の求めと結びついていたと言えるだろう。

出品された第28回二科展に対して発表された当時の美術評論を確認すると、そういった時代の変化を踏まえながら、美術家がどのように応じているかということに注目しているものが多い。その点が特徴的なのは、雑誌『新美術』における、以下の植村鷹千代の評だ。

現下の時局が、急激に美術に思想を求め出した。思想をととは言うけれども、厳密に言うテーマを求め出したと言うべきかも知れない。ともかく、テーマが求められている。そこで、作家側で、この風潮に呼応して動いたわけである。



図2 北川民次《学修》1941年
(『日本美術年鑑 昭和十七年度版』美術研究所、1943年、挿図33頁より転載。)



図3 北川民次《芸者》1941年、油彩・キャンヴァス、
郡山市立美術館蔵

そして北川民次もその一人として名前を挙げた上で、以下のように時局に合わせた主題選択に中身が伴わないことを批判している。

二科の会場を、迷彩運動のモラルで満たされては困るのである。というのは、時局的題材のことを言いたいのであるが、先に名前を挙げたような人々が、自分の絵を時局的な題材に（厳密に言えば時局的な雰囲気）に接近させようとしているモラルの善良さはよく解る。併し、その結果が、根拠のない皮相な日本趣味になっていて、平気でよいという道理はないのである。^{*10}

また、画家の石井柏亭も同様に、時局にあわせた日本的な主題の扱い方を批判し、『舞妓』の人物表現の醜悪さに言及した。

北川民次のグロテスクな人物の後を追ったり（中略）して居るものは全て排斥せねばならぬ。北川氏のメキシコの、ベラのグロ味が最初買われたにしても、それが頭でっかちの「舞妓」となるとは辟易せざるを得ない。日本の特性の歪曲された此の種の取扱いに対しては私は寧ろ憤慨したくなる。^{*11}

さらに『美術新報』でも、以下のように北川のメキシコ的な造形表現と日本的な題材の不一致が指摘されている。

北川民治氏のリベラ風の装飾的バーバリズムは一つの感味はあるがまだ日本の風土をモチーフとしてそぐわないものがあるのを感じる。「学習」はやや成功であり、「舞妓」は全く失敗であった。それは主として表現上の誇張がナイーブな感情からでなく、どこか成心を以て企画されたように見えるからである。^{*12}

このように日本的な題材の扱い方に対して批判がある一方で、『日本美術年鑑 昭和十七年版』では、『舞妓』の

人物表現も含めて北川の力強い造形が肯定的に捉えられている。

満々たる制作欲をもって独自の表現に精進しているのは北川民次と岡本太郎である。北川民次の「学習」と「勤労」にはねばり強い線描と、量のある陰影とから来る底の深い表現力があって面白いが「舞妓」では一層徹底した氏の観照が画面に溢れている。赤裸々な追求心が逞しく躍動して奇怪なまでに鋭い描写を仕上げている。多少荒くれた筆勢ではあるが感覚描写に徹している。^{*13}

以上のように《赤津陶工の家》は、『勤労』というタイトルで『学修』『舞妓』とともに「生活三題」として発表された。当時の批評では、メキシコから影響を受けた造形が注目されたものの、日本的な主題の安易な扱い方に批判が集まった。それは時局の風潮に呼応して主題を選択していると受け止められたためだと考えられる。また「生活三題」の三作のなかで『勤労』は、『舞妓』と比較すると良くも悪くもあまり話題にはならなかったとも言えるだろう。

2. 北川民次の壁画理解

それでは実際に作品に注目してみよう。まず本作で描かれているモデルと画面構成について確認する。

描かれているのは、瀬戸市赤津の陶工たちである。戦後、作家は瀬戸の工場風景やそこで働く人々を繰り返し描くが、『赤津陶工の家』はその初期段階に位置する作品だ^{*14}。1959年には、本作と同じく陶器製作に携わる陶工たちの様子がモチーフとなっている瀬戸市民会館の壁画《陶器を作る人々》（図4）が実現した。そのタイルが製作されたのは、『赤津陶工の家』のモデルになった窯元「霞仙陶苑」であったことが知られている^{*15}。北川民次にとってこの窯元は、単に描く対象にとどまらず、後に壁画を制作する際の共同制作者ともなったのだ。

画面の前景には、ろくろを回して成形する男や、絵付け



図4 北川民次《陶器を作る人々》（瀬戸市民会館陶壁原画） 左から〈採土〉〈製陶〉〈焼成〉
1959年、グワッシュ・紙、瀬戸市美術館蔵

をして釉薬をかけている女性たちの様子が大きく描かれている。一方で後景には、登り窯で窯入れをする男たちが極端に小さく描かれており、本作の遠近感が通常の一点透視図法によるものを外れた、独特の遠近法で描かれていることに気付かされる。また周知の通り、成形や釉薬掛けといった工程は、本来なら窯の近くで行わない作業である。つまり陶器製作の様々な過程が一つの画面のなかに巧みに構成されているのだ。このような独特の遠近法や異時同図的な画面構成は、既に《トラルパム霊園のお祭り》（1930年、名古屋市美術館蔵）など画家のメキシコ時代にも達成されていた表現でもあり、ディエゴ・リベラによるメキシコ壁画からの影響を指摘することができる。

作家は帰国後しばらくの間、メキシコでみたような壁画を描きたいと願っていた。そして、1950年頃までに描いたタブローはそのための準備段階にすぎないと考えていた。作家は1953年、リベラ、ホセ・クレメンテ・オロスコ、ダビッド・アルファロ・シケイロスによるメキシコの壁画について、以下のように述べている。

いつかは画家である自分もあのような仕事が見たい。あれこそ生きがいのある仕事だ。自分が画架の上にぬたくるカンバスの画も、いつかは、あのような仕事を仕上げる用意にすぎない。すべては下画であり、習作であり、決して完成品ではないのだ。（中略）私は今迄いそ自分のタブローを完全な完成品に作りあげようと試みたことはなかった。其等はいたい、壁画のプランか下画か、部分画かエチュードだった。^{*16}

この発言から考えるならば、《赤津陶工の家》も壁画のための準備作のような心持ちで制作された可能性が高いと言えるだろう。

ではここで、《赤津陶工の家》が壁画を志向したタブローであったという理解に基づき、画家にとっての「壁画」がどのようなものだったのかを検討したい。

まず当時の日本での「壁画」の状況について確認しよう^{*17}。1930年代は日本で壁画に対する関心が高まった時期で、北川が帰国した1936年には美術雑誌に壁画特集が組まれた^{*18}。1935年、アメリカで壁画制作に携わった野田英夫と寺田竹雄は、銀座のコットン・クラブで壁画を制作している。また、北川を二科会に推薦した藤田嗣治も、中南米旅行から帰国後、東京・銀座の聖書館ビルにあったブラジル珈琲陳列所のために幅15mを超える《大地》（1934年）、銀座コロバン洋菓子店の天井画6枚組（1935年）、《秋田の行事》（1937年）など次々に日本での壁画制作に取り組んでいる。

しかし、そのような日本における壁画は、北川民次が親しんだアメリカやメキシコにおけるそれとは異なる性質のものだった。メキシコ壁画運動は、革命後の新政府が識字率の低い民衆を啓蒙すべく、国家の歴史や理想を画家達に描かせたものである。また、アメリカでは大恐慌後のニューディール政策の一環として、メキシコ壁画運動を参考にして公共事業促進局（WPA）が連邦美術計画（FAP）を打ち出し、壁画制作をさせることによって画家を労働者として雇用した。メキシコやアメリカの壁画が政治的な背景をもつものに対して、日本の壁画の多くは都市

の商業施設を舞台に制作された、装飾的な意味合いのあるものだったのだ。そのように壁画が単なる装飾となることに対して、北川は否定的だった。先と同じテキストで、作家は次のように壁画制作の目指すべき表現について語っている。

勿論、ここで壁画というのは、今吾が国で流行しているカフェのサロンやホテルのロビーに描かれるあのいかがわしいデコレーションの事を言うのではない。(中略) たくましい姿で時代と共に生きる人間が、実に生き生きと全力をあげ、自己を主張している。現実を把握し、縦横に批評し、人生に対する見解を明らかにし、しかもそれらを美術でなければ言い現わし難い言語と技巧とで表現する。^{*19}

すなわち、時代のなかで現実社会と真剣に向き合ったうえで、社会に対する批評や画家の思想を表現した壁画を制作すべきだと考えていたのだ。このことは1959年における複数の発言からも確認できる。この年に彼は、名古屋CBC会館にモザイク壁画《平和と芸術》、そして瀬戸市民会館に《陶器を作る人々》の壁画を制作した。北川によれば、絵画は、人間の精神を鼓舞し奮い立たせて正しい方向に向けるものであり、それが美術の社会的意義であった。そして「殊に社会的意義の深い美術」の壁画では、民衆に強くアピールするために「人間の心の中に踏み込み画家の思想や、理念を植えつけなくてはならない」と考えていた。対談相手の美術批評家・久保貞次郎によると、北川が述べているのは「メキシコの壁画の精神」なのかという問いに対しても、肯定的に答えている^{*20}。また別のテキストからは、壁画にはいくつもの制約、すなわち建造物に従属し、スポンサーの意向があり、大衆の眼にさらされるという条件があるとしたうえで、その「困難や抵抗と取り組んで、どこまで自分たちの主張を表現し得るか」に魅力を感じていたことがわかる^{*21}。

以上のように、作家にとっての「壁画」は、現実社会における何らかの思想やメッセージを表すものであり、メキシコ壁画の精神を汲むものだった。ここで壁画的な画面構成で描かれ、タブローから壁画へ発展することが念頭

におかれていたと考えられる《赤津陶工の家》に立ち戻るならば、本作にも何らかの思想やメッセージが含まれていたと考えられるだろう。

3. 絵本『マハフノツボ』と「民衆の連帯」の思想

本章では、《赤津陶工の家》に込められた思想を検討するうえで、絵本『マハフノツボ セトモノオハナシ（魔法の壺 瀬戸物のお話）』（編＝コドモ文化会、絵と話＝北川民次、三協社、1942年）に注目したい。本著はこれまで、北川の児童美術教育の文脈のなかで話題にのぼる程度で^{*22}、絵画と関連づけて解釈されることはなかった。しかし『マハフノツボ』は《赤津陶工の家》とほぼ同時に制作されており、瀬戸の陶工に取材している点も共通している。さらに挿絵に注目すると、土を成形し絵付けをする人々、登り窯で作業する人々など、構図やモチーフが類似している絵が複数点含まれている（図5）。以下では北川自身が手掛けた本著のストーリーを手掛かりに、共通の主題が描かれている《赤津陶工の家》の解釈を試みたい。

まず発行の経緯について確認しよう。北川は、当時の日本の絵本は挿絵の印刷が粗悪であることに問題を感じていた。画家が直接亜鉛板に色ごとに描いて製版し、職人がそれを手刷りすることによって、デリケートな原画に近い色調を実現できると考え、このやり方で子供のために良心的な質の高い絵本を刊行しようとしたのだ。北川は1941年の8月半ば頃、久保貞次郎に資金援助の依頼をもちかけた。二科展は9月に開催されているので、ちょうど《赤津陶工の家》の制作時期と重なる可能性が高い。この時点では他の画家を誘ってシリーズ化する計画も立てており、赤松俊子（丸木俊）、寺田竹雄の名が挙がっている。こうして「コドモ文化会」が創設、第一弾として『マハフノツボ』が一万部刷られ、1942年4月に発行された。しかし反響はほとんどなく、当時は政府の統制が厳しく定価も低く設定させられていたため、かかっているコストに対して損失は大きかった^{*23}。共に発行に携わった久保は後に振り返って、作家や刷りの人々の情熱によって芸術

性が守られたことを踏まえ、「こういうよい本を市民の心が荒れはてた戦争のさなかに刊行したことは、戦争に対するひとつのヒューマンな反撃ともとれよう^{*24}」と述べている。

絵本『マハフノツボ』のストーリーは以下のようなものである。ある日、村の子供達（ヨシヲ、ミッチャン）は、崖から転げ落ちた都会の子（ヒロシ）を助ける。ヒロシはこの村に来たいきさつを、彼らに次のように語る。家で「魔法の壺」と語られる壺を壊してしまい、泣いていると老人が現れて「もう一つの壺を探し出して、本当の魔法を見せてやろう」と言う。そして陶器の生産地であるこの村まで連れて来てもらったが、不意に老人を見失ってしまった。これを聞いたヨシヲとミッチャンは、彼と一緒に魔法の壺を探してみることにして、村の人々に「魔法の壺はどこにあるの」と尋ねて回っていった。その過程で彼らは、土を掘り出して荷車で運ぶ人、砕いた土から粘土を作る人、瀬戸物工場で成形する人、素焼き窯のなかへ泥の茶

碗を積み上げる人、窯へ薪を投げ込む人などに会う。しかし彼らの回答は、子供達にとってどうも要領を得ないので、魔法の壺は見つからず、ヒロシは落ち込む。そこで突然壺屋ではじめの老人に再会し、ようやく壊した壺と寸分変わらないものを見つける、といったものだ。

このように本作は、表面的には劇的なストーリー展開がない。土から陶器ができあがるまでの作業工程にひとつずつ立ち会っていく内容で、「勤労」をテーマにした教育的な絵本ともとれる^{*25}。しかし、上質な挿絵と丁寧な文章によって、荷車の走る音や土ぼこりの舞う空気感、子供達の視点から見た馬や犬の息遣いや表情、瀬戸物づくりに携わる人々の活気あふれる様子が魅力的に表現されている。

ここで注目したいのは、物語の最後でヒロシが父に宛てて書いた手紙の内容である。彼は村で目にしたことを報告し、「ぼくには魔法がわかったのです。それはたくさんの人間の力ですね」という言葉で締めくくるのだ。ただの禿げ山の土が綺麗な瀬戸物になる過程では大勢の働く人々の力が合わさっており、それこそが魔法なのだ、ということだろう。すなわちこの絵本では、多様な人の営みが組み合わさることで、単独では出来ないものが生み出される創造性について表現されている。

前述した通り、作家にとっての壁画制作においては、形式それ自体よりもメキシコ壁画の精神を引き継ぐことが重要だった。リベラは、国家の基礎は民衆にあるという考えのもと、例えば〈メキシコ文部省壁画〉（1923-29年）にみられるように、上流社会への風刺を込めながら、貧しい民衆が革命に向けて連帯する様子を壁画に描いた（図6）。北川は本壁画の制作現場を実際に訪ねてリベラと会い、その時の様子を後に日本で紹介している^{*26}。また、リベラの描いた国立宮殿の壁画《メキシコの歴史：征服から未来へ》について北川は、メキシコの政治と世相を辛辣に批判する画家リベラのイデオロギーが表されていると評価し、さらに「農民党員の銃殺」を描いた部分について、権力に毅然と抵抗したメキシコ革命時の農民にリベラが最

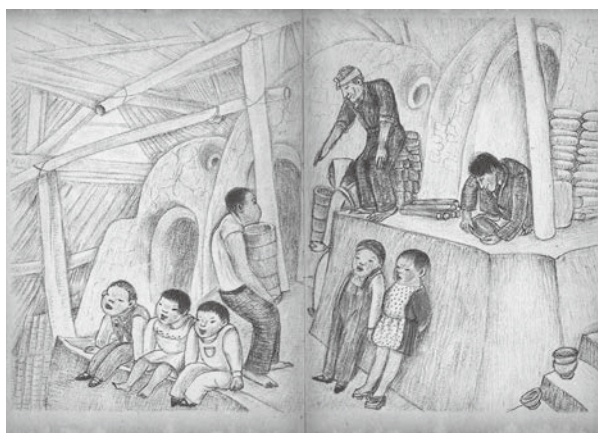


図5 『マハフノツボ』（編＝コードモ文化会、絵と話＝北川民次、三協社、1942年）挿絵



図6 ティナ・モドッティ《メキシコ文部省壁画(ディエゴ・リベラ作)》 左から〈労働〉〈眠り—貧者の夜〉〈抗議〉〈保障—資本主義の残骸〉
1928年頃、ゼラチン・シルバー・プリント、名古屋市美術館蔵

大の敬意を払っていることがわかる、と述べている*
27。これらのことからわかるように、北川が学んだメキシコ壁画に描かれていた民衆とは、社会のなかで主体性を持って連帯し抵抗する労働者達の姿だった。このようなメキシコ壁画における民衆に対する考え方を踏まえるならば、『マハフノツボ』で瀬戸の労働者達を題材として描こうとしたのは、民衆の連帯が社会の変革すらも可能にする創造性をもつ、ということだとも考えられる。

また本作で特徴的なのは、「地方」の描かれ方である。作家自身は東京に在ながら「瀬戸の陶器製作」という地方に密着した産業の労働者の姿を描いているわけだが、作中でも都会と地方の差異が随所で示されている。都会の子は、村の空気が美味しいこと、町は危なくて遊び場にならないが村は遊び場になることから、村の子供達をうらやむ。一方で村の子供は、段違いに物知りの都会の子よりも瀬戸物のことを知っていると自負を示す。そして自分たちは「野蛮人みたいに」生活するが都会の子供にはそれができないだろうと強がりながらも、しきりに「都へ行ってみたいなあ」と都会への憧れを口にするのだ。

北川は、このような都会と地方の比較に関して、『マハフノツボ』制作の数年前に執筆した「審査に初めて出場して」と題した文章のなかで、次のように述べている。

東京に住むよりも、地方に居た方が大抵の場合、

もっと豊富な対象物と、充実した生活が持てる訳である。従って作品にもそれが出て来なければならないはずである。然るに、地方の作家は、大抵中央の有名な画家の画風を真似る事には汲々としていても、信念を持ってその豊富な対象物を写し、充実した生活を表し、その地のローカルカラーを掴む努力が稀薄である様に思える。*28

この発言からも、作家が重視していたのは、ローカルな生活に目を向け、地方に根ざした制作だったことがわかる。これはまさに『マハフノツボ』で実践されている態度であり、前述した「民衆の連帯」というテーマをローカルなものを通じて示そうとしていたと考えられる。

以上、絵本『マハフノツボ』について述べてきたことは《赤津陶工の家》にも当てはまるだろう。《赤津陶工の家》では、陶器製作のある一つの過程を風景描写として描くのではなく、異時同図のように様々な製作過程を一つの画面のなかに構成している。これによって『マハフノツボ』で主人公達が町を巡りながら出会った光景と同じように、様々な人の協働作業によって陶器が製作される様子が描かれているのだ。すなわち作家は、陶器製作の様子を通じて地方の労働者の協働作業を描き出すことによって、民衆の連帯とそこから生まれる創造性こそを表現しようとしていた可能性が考えられる*29。

本稿では《赤津陶工の家》に込められた思想を再考するにあたって、1章で当時の発表と受容の状況を確認したうえで、2章では作家の「壁画」理解について検討し、3章で絵本『マハフノツボ』のストーリーを手がかりに解釈を試みた。《赤津陶工の家》は、独特な遠近法と異時同図による壁画的な画面構成のみにおいてメキシコ壁画から影響を受けているのではなく、描かれた内容においてもメキシコ壁画の精神が反映されている。すなわち「民衆の連帯」という主題が、日本のローカルな生活という文脈で本質的に表現された作品だと言えるだろう。

註

作品名や引用文については、読解のしやすさを考慮し、旧字体、旧仮名遣いを新字体、新仮名遣いに改めた箇所がある。また『マハフノツボ』に関して、本文は全てカタカナで記されているが、同様の理由から現行の表記に改めた。

- *1 村田真宏「第Ⅱ章 帰国から戦中期」、愛知県美術館『北川民次展』(展覧会カタログ)、1996年、56頁。また同書の「赤津陶工の家」解説、81頁。山田論「北川民次」、名古屋市美術館「画家たちと戦争 彼らはいかにして生きぬいたのか」(展覧会カタログ)、2015年、50頁。
- *2 作家が後に回顧した内容によれば、スローンから学んだことは、「民衆をかかねばならぬということ」そして「対象をリアリティに近づけよということ」であった。またここで「リアリティ」というのは「対象を確かに把握する態度」であるとも述べている。久保貞次郎「北川民次の作品」『画業六十年北川民次回顧展』毎日新聞社、1973年〔頁数なし〕(久保貞次郎「ジョン・スローンから学んだもの」『北川民次 久保貞次郎・美術の世界1』、叢文社、1984年、125-126頁)。
- *3 北川民次著、久保貞次郎・島崎清海編『美術教育とユートピア』創元社、1969年、194-196頁。北川が同年にグッゲンハイム財団へ提出し不採択になった申請書の内容は以下に詳しい。西郷南海子「北川民次のグッゲンハイム財団奨学金申請書抄録」『教育史フォーラム』第13号、教育史フォーラム・京都、2018年6月、35-52頁。
- *4 出品作は、《メキシコ・悲しき日》(かみや美術館蔵)、《タスコの祭》(静岡県立美術館蔵)、《銀鉱の内部》(発表の翌年塗り直して《メキシコ戦後の図》宮城県美術館蔵を制作)、《メキシコ三童女》(愛知県美術館蔵)、《瀬戸の土工場》の5点で、制作年はすべて1937年(あるいは1936年末)。この時期の制作はメキシコ的な題材を重視し、「メキシコ帰り」の画家としての異色の経歴を明確に打ち出そうとするものだったと村田は指摘している。(愛知県美術館、前掲書、56頁。)
- *5 この時期の画家の交流と活動については、以下の論考を参照のこと。服部文孝「北川民次と池袋モンパルナス」、しもだて美術館／瀬戸市美術館／酒田市美術館『池袋モンパルナス—画家たちの交差点—』(展覧会カタログ)、2021年、121-123頁。
- *6 『日本美術年鑑 昭和十七年度版』美術研究所、1943

- 年、44頁。『生活美術』(旧『アトリエ』)1941年10月号、アトリエ社、[36-37頁間の挿図、頁数なし]には「勤労北川民治[ママ]」というキャプションとともに図版が掲載されている。ただしこの図版を確認すると、「赤津陶工の家」というタイトルは、発表当時に既に画面左下に記載されている。また同じ場所に年記があり、皇紀(神武天皇即位紀元)の「2601年」となっている。
- *7 秋山邦雄、鈴木庫三、黒田千吉郎、荒城季夫、上群卓「国防国家と美術—画家は何をすべきか」(座談会)『みづゑ』434号(1941年1月号)、春鳥会、57-67頁。
- *8 喜多壮一郎、荒城季夫「生活と美術」(対談)『みづゑ』435号(1941年2月号)、春鳥会、49-53頁。
- *9 北川民次「はくが帰国した頃」『繪』11号、日動画廊、1965年1月〔頁数なし〕(北川民次『驢馬のたわごと 北川民次随筆集』、名古屋日動画廊、1983年、87頁)。
- *10 植村鷹千代「二科的アカデミズム」『新美術』(旧『みづゑ』)1941年10月号、春鳥会、4-6頁。
- *11 石井柏亭「時評」『新美術』1941年10月号、春鳥会、2-3頁。
- *12 川路柳虹「二科会展を観る(上)」『旬刊 美術新報』第2号、日本美術新報社、1941年9月、10頁。
- *13 『日本美術年鑑 昭和十七年版』美術研究所、1943年、42頁。
- *14 久保貞次郎は、「瀬戸と北川民次」『北川民次の瀬戸展』(展覧会カタログ)、名古屋日動画廊、1982年〔頁数なし〕(久保、前掲書、233-242頁)のなかで「民次芸術における瀬戸風物は最も主要な位置を占めている」として、瀬戸の絵画を5タイプに分類し、詳細な分析を加えている。
- *15 『バック』第3号、北川民次のアトリエを守る会、1995年10月、2-4頁。および十名直喜「瀬戸の巨匠・北川民次と近代化産業遺産—地域再生に向けた北川芸術の再評価と保存・活用の創意的試み—」『名古屋学院大学論集(社会科学篇)』40巻1号、名古屋学院大学総合研究所、2003年6月、39頁。
- *16 北川民次「新しい神様—壁画とタブローに就て—」『美術批評』1953年2月号、23-25頁。
- *17 1930年代の日本での壁画の状況と北川民次の制作については以下も参照のこと。菊地由花「北川民次の第24回二科展(1937年)出品作に関する考察—《メキシコ、タスコの祭日》を中心に—」『美学美術史研究論集』21号、名古屋大学大学院美学美術史研究室、2005年、77-94頁。菊地は、初めて二科会へ出品する北川に対して藤田嗣治が「メキシコで描いた壁画のつもりで、やたらに大きいものを描いてみよ」という言葉を投げかけたことに注目している。
- *18 「壁画研究」『みづゑ』371号(1936年1月号)、「特集 現代壁画」『アトリエ』13巻8号(1936年7月号)など。また、藤田嗣治は「現代壁画論」『改造』18巻3号(1936年3月号)で、メキシコをはじめ世界各国の壁画事情を紹介したうえで、銀座、東京を起点に、多数の画家によって日本全国に壁画が制作されるべきだとしている。
- *19 北川、前掲[註16]、22-23頁。
- *20 北川民次、久保貞次郎「壁画を語る」(対談)『北川民次の壁画』創造美術協会、1959年11月〔頁数なし〕(久保、前掲書、78-87頁)。
- *21 北川民次「壁画をつくる 〈特集〉秋の問題作を探る」『芸術新潮』10巻9号、1959年9月、66-67頁。(北川、前掲書[註9]、33-35頁。)
- *22 高橋秀治「北川民次と児童美術教育」、愛知県美術館、前掲書、21-27頁。

- *23 久保貞次郎「コドモ文化社と絵本の時代」『母の友』1977年7月号、福音館書店、32-37頁（久保、前掲書、162-165頁）。紙の入手が困難になり、第二弾として計画されていた『うさぎのみみはなぜながい』（メキシコの民話から題材をとったストーリー）は構想のまましばらく実現しなかったが、戦後1962年に福音館書店から出版された。
- *24 久保貞次郎「北川民次の版画制作」、久保貞次郎（編）『北川民次版画全集』、名古屋日動画廊、1977年、11頁（久保、前掲書、152頁）。
- *25 当時は子供向け出版物に対する国のチェックは厳しく、内容や書き手の経歴まで細かく検閲されていた。そうした時代背景を踏まえると、内容に戦時色が無いのはむしろ珍しいほどだと指摘されている。（山中恒「つれづれ絵本談義20 北川民次の絵本」『母の友』1999年11月号、福音館書店、55-59頁。）
- *26 北川民次「メキシコの画家たち」『美術手帖』68号（1953年4月号）、美術出版社、6-7頁。
- *27 北川民次「116 農民党員の銃殺 壁画「メキシコ、今日と明日」の部分」（図版解説）、『世界美術全集26 西洋二十世紀Ⅰ』平凡社、1952年、310頁。
- *28 北川民次「審査に初めて出場して」『美之国』第14巻第10号（1938年10月号）、美之国社、45頁。
- *29 そもそも北川は、軍国主義が台頭していくなかで国家に支配され踊らされてしまっている、主体性をもたない民衆のあり方に対して批判的であった。例えば《ランチェロの唄》（1938年、東京国立近代美術館蔵）では、そのような日本の姿を皮肉的に描き、当時の世相を風刺することを試みている（愛知県美術館、前掲書、73頁）。《赤津陶工の家》における「民衆の連帯」には、個の尊重が次第に失われていく当時の社会に対する批判的な意図が密かに込められていたとも捉えられるだろう。

佃政道《中部の女》《とうかい事物考》の掲載紙情報について

角田美奈子

佃政道(つくだまさみち/1901-1992)は、瀬戸市を拠点とした木版画家である。大和路や生まれ故郷の岡山を主題とした作品で知られている。岡山県に生まれた佃は、東京美術学校(現在の東京藝術大学)図案科を1924(大正13)年に卒業したのち、1932(昭和7)年に愛知県立瀬戸窯業学校(現在の愛知県立瀬戸窯業高等学校)の教諭となり、1960(昭和35)年まで勤めた。以来、死去するまで瀬戸市に居住した。

名古屋市美術館は2012(平成24)年度にご遺族からの寄贈により〈大和路〉シリーズを含む佃の作品を収蔵した。〈大和路〉シリーズについては、刊行年までの代表作品を収蔵した『版画大和路』(1971年、徳間書店)があり、瀬戸市美術館や愛知県美術館が先行して作品収蔵していることから、ある程度作品についての情報を得ることができる。

一方、ここに掲載紙情報を紹介する《中部の女》と《とうかい事物考》については、題字の他は、朝日新聞の連載記事の挿図として制作されたものというご遺族からの情報と、管見では「佃政道展」リーフレットの出品リストへの記載⁽¹⁾、「生誕百周年回顧展 佃政道」図録の作品目録への記載と《中部の女》6点、《とうかい事物考》4点の図版収載⁽²⁾があるだけであり、そのため収集に向けて作品についてのより詳しい情報を得るために掲載紙と思われる紙面への調査を行った。

上記2つの文献は、制作年を《中部の女》は1966年、《とうかい事物考》を1977-78年としており、調査の手がかりとした。《とうかい事物考》は、2つとも作品名を「東海事物考」と表記しているが、名古屋市美術館への収蔵にあたっては連載にも使用された題字の表記に従って「とうかい事物考」としている。

《中部の女》《とうかい事物考》ともに、朝日新聞名古屋版に掲載されたことが確認できたため、整理はそれをもとに行った。明らかになった掲載紙情報は、作品名や制作年の根拠となるものであり、今後の調査研究にも益

するところがあることから、広く情報を共有するために詳細を報告する。用いたのは、愛知県図書館所蔵の「朝日新聞:名古屋本社版」(マイクロフィルム)である。

《中部の女》については、連載終了後の1966(昭和41)年12月5日付朝日新聞名古屋版に「佃さんが「中部の女」のさし絵展」という見出しの関連記事がある。展覧会は、「「中部の女」 佃政道原画展」(桜画廊、1966年12月5日-12日⁽³⁾)である。

佃政道の作品収集は、作家のご子息の佃秀實氏からの申し出からはじまった。氏は、収蔵手続きを進めるなかばで逝去されたが、ここに記して感謝の意を表したい。

註

- (1) 「佃政道展」(水彩協会主催、電気文化会館5階・西ギャラリー、1994年6月7日-12日)リーフレット、出品リスト番号 84、85、87
- (2) 「生誕百周年回顧展 佃政道」(瀬戸市文化センター・美術展示ホール、2001年4月14日-5月13日)図録、作品目録番号87、88(p.104)と図版収載(pp.88-89)
- (3) 記事では「13日まで」となっている。展名その他の詳細は下記に依拠した。「藤田八栄子の軌跡 桜画廊34年の記録 1961～1994」(桜画廊記録集編集会、2004年) p.14 同頁に展覧会看板の写る写真図版がある。

佃政道 《中部の女》

朝日新聞名古屋版 女性欄 1966(昭和41)年7月20日～12月3日 全77回(欠落3点)

朝日新聞名古屋版(女性欄)に1966(昭和41)年7月20日から12月3日の間に随時掲載された。

全77回のうち、36回「津(下)」、44回「桑名(下)」、55回「多治見(上)」の3点が欠落している。

原稿は地域ごとに一人が担当し、北川民次(瀬戸)、杉浦明平(豊田)、岸宏子(伊賀上野)、清水信(鈴鹿)、馬場駿吉(一宮)、丸山静(名古屋)など計33人が執筆者となっている。

作品名は掲出表題、制作年は掲載年の1966年とした。

題字の他、掲載に使用されなかった別案などもあわせて付記している。

整理番号	掲載番号	欠落	作品名 (掲載表題)	材質 / 技法	サイズ (cm) *用紙	備考
1	1		四日市(上)	インク・紙 / 木版画	19.8×14.3	台紙貼り、裏面左下に四日市
2	2		四日市(中)	インク・紙 / 木版画	15.9×19.4	台紙(15.6×21.3)貼り、裏面左下に四日市
3	3		四日市(下)	インク・紙 / 木版画	18.5×13.9	台紙(18.5×14.0)貼り、裏面左下に四日市、右下にM.Tukuda
4	4		岡崎(上)	インク・紙 / 木版画	23.5×16.0	裏面左下に岡崎
5	5		岡崎(下)	インク・紙 / 木版画	15.9×23.2	
6	6		志摩(上)	インク・紙 / 木版画	16.0×23.4	
7	7		志摩(中)	インク・紙 / 木版画	17.8×11.3	台紙(23.2×17.2)貼り、裏面左下に志摩、台紙右下にM.Tukuda
8	8		志摩(下)	インク・紙 / 木版画	23.4×16.0	
9	9		郡上	インク・紙 / 木版画	21.5×14.1	台紙(21.8×14.1)貼り、裏面左下に郡上八幡
10	10		半田(上)	インク・紙 / 木版画	15.5×22.9	台紙貼り、右上に半田、右下にM.Tukuda
11	11		半田(中)	インク・紙 / 木版画	16.0×23.3	イメージ11.5×18.9
12	12		半田(下)	インク・紙 / 木版画	14.3×18.3	台紙(16.6×22.9)貼り、裏面左下に半田
13	13		亀山(上)	インク・紙 / 木版画	16.0×23.4	
14	14		亀山(下)	インク・紙 / 木版画	14.3×18.3	台紙(16.6×22.9)貼り、裏面左下に松阪、右下にM.Tukuda
15	15		美濃(上)	インク・紙 / 木版画	15.5×22.9	台紙貼り、裏面左下に美濃町
16	16		美濃(下)	インク・紙 / 木版画	15.7×23.1	台紙(17.5×24.5)貼り、裏面左下に美濃町、右下にM.Tukuda
17	17		浜松(上)	インク・紙 / 木版画	18.5×11.7	台紙(18.5×12.8)貼り、裏面左下に浜松、右下にM.Tukuda
18	18		浜松(中)	インク・紙 / 木版画	23.2×15.9	台紙貼り、裏面左下に浜松、右下にM.Tukuda、右上に浜松
19	19		浜松(下)	インク・紙 / 木版画	23.4×15.8	裏面に弁天島
20	20		瀬戸	インク・紙 / 木版画	12.9×18.6	台紙貼り、裏面左下に瀬戸、右下にM.Tukuda
21	21		伊勢(上)	インク・紙 / 木版画	23.4×16.2	
22	22		伊勢(中)	インク・紙 / 木版画	20.7×12.7	台紙(21.0×14.1)貼り、裏面左下に伊勢
23	23		伊勢(下)	インク・紙 / 木版画	15.9×24.0	台紙(16.2×24.0)貼り、裏面左下に伊勢
24	24		津島(上)	インク・紙 / 木版画	9.5×17.7	台紙(16.5×24.7)貼り、台紙右上に津島、台紙右下にM.Tukuda
25	25		津島(下)	インク・紙 / 木版画	23.0×15.7	右上に津島、右下にM.Tukuda
26	26		豊田(上)	インク・紙 / 木版画	15.5×22.9	裏面左下に豊田
27	27		豊田(中)	インク・紙 / 木版画	15.5×23.2	裏面左下に豊田、右下にM.Tukuda
28	28		豊田(下)	インク・紙 / 木版画	16.6×10.4	台紙(19.0×13.4)貼り、裏面左下に豊田、台紙右下にM.Tukuda
29	29		大垣(上)	インク・紙 / 木版画	22.7×15.0	右上に大垣、右下にM.Tukuda
30	30		大垣(中)	インク・紙 / 木版画	15.9×23.4	
31	31		大垣(下)	インク・紙 / 木版画	23.5×16.0	
32	32		安城(上)	インク・紙 / 木版画	15.7×22.5	
33	33		安城(下)	インク・紙 / 木版画	23.4×16.0	
34	34		津(上)	インク・紙 / 木版画	16.0×23.4	
35	35		津(中)	インク・紙 / 木版画	15.6×23.2	裏面左下に津、右下にM.Tukuda
	36	欠	津(下)			
36	37		高山(上)	インク・紙 / 木版画	16.4×24.1	
37	38		高山(中)	インク・紙 / 木版画	16.2×23.5	
38	39		高山(下)	インク・紙 / 木版画	16.0×23.3	裏面左に高山
39	40		設楽(上)	インク・紙 / 木版画	16.0×23.3	
40	41		設楽(中)	インク・紙 / 木版画	23.5×16.0	
41	42		設楽(下)	インク・紙 / 木版画	15.4×22.4	右上に設楽、右下にM.Tukuda
42	43		桑名(上)	インク・紙 / 木版画	22.7×15.7	裏面左下に桑名、右上に桑名、右下にM.Tukuda
	44	欠	桑名(下)			

掲載紙	掲載年	掲載月日(曜日)	掲載面	執筆者(肩書)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	7月20日(水)	9	瀬田栄之助(天理大学教授)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	7月22日(金)	9	瀬田栄之助(天理大学教授)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	7月23日(土)	11	瀬田栄之助(天理大学教授)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	7月27日(水)	9	黒部節子(詩人)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	7月29日(金)	9	黒部節子(詩人)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	7月30日(土)	11	大西登志(作家)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	7月31日(日)	11	大西登志(作家)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	8月3日(水)	9	大西登志(作家)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	8月5日(金)	9	水野隆(詩人)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	8月6日(土)	10	小栗一男(作家)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	8月10日(水)	9	小栗一男(作家)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	8月12日(金)	9	小栗一男(作家)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	8月13日(土)	9	中根道幸(三重県立津商業高等学校教諭)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	8月17日(水)	9	中根道幸(三重県立津商業高等学校教諭)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	8月19日(金)	9	川口半平(童話作家)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	8月20日(土)	9	川口半平(童話作家)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	8月24日(水)	9	吉田知子(主婦)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	8月26日(金)	9	吉田知子(主婦)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	8月27日(土)	10	吉田知子(主婦)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	8月31日(水)	11	北川民次(画家)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	9月2日(金)	9	浅井荣泉(作家)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	9月3日(土)	10	浅井荣泉(作家)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	9月7日(水)	9	浅井荣泉(作家)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	9月9日(金)	9	松田俊彦(作家)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	9月10日(土)	10	松田俊彦(作家)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	9月11日(日)	9	杉浦明平(作家)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	9月14日(水)	9	杉浦明平(作家)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	9月16日(金)	9	杉浦明平(作家)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	9月17日(土)	10	百々登美子(歌人)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	9月18日(日)	11	百々登美子(歌人)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	9月21日(水)	11	百々登美子(歌人)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	9月23日(金)	11	木村英雄(愛知女子大学講師)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	9月25日(日)	11	木村英雄(愛知女子大学講師)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	9月28日(水)	12	竹田友三(三重県立津実業高等学校教諭)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	9月30日(金)	11	竹田友三(三重県立津実業高等学校教諭)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	10月1日(土)	11	竹田友三(三重県立津実業高等学校教諭)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	10月2日(日)	9	蒲幾美(主婦)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	10月5日(水)	11	蒲幾美(主婦)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	10月7日(金)	11	蒲幾美(主婦)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	10月8日(土)	11	北川透(詩人)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	10月9日(日)	11	北川透(詩人)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	10月12日(水)	9	北川透(詩人)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	10月14日(金)	9	久徳高文(名古屋市立女子短期大学教授)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	10月15日(土)	10	久徳高文(名古屋市立女子短期大学教授)

整理番号	掲載番号	欠落	作品名 (掲載表題)	材質 / 技法	サイズ (cm) *用紙	備考
43	45		中津川 (上)	インク・紙 / 木版画	16.0×23.4	
44	46		中津川 (下)	インク・紙 / 木版画	23.4×16.0	
45	47		伊賀上野 (上)	インク・紙 / 木版画	16.0×23.3	台紙(16.2×23.3)貼り、裏面左下に伊賀上野、右下にM.Tukuda
46	48		伊賀上野 (下)	インク・紙 / 木版画	23.2×15.8	右下にM.Tukuda
47	49		犬山 (上)	インク・紙 / 木版画	18.1×24.7	
48	50		犬山 (下)	インク・紙 / 木版画	14.7×20.1	台紙(15.6×21.0)貼り、台紙右下にM.Tukuda
49	51		刈谷 (上)	インク・紙 / 木版画	16.0×23.3	
50	52		刈谷 (下)	インク・紙 / 木版画	14.5×20.9	右下にM.Tukuda
51	53		尾鷲 (上)	インク・紙 / 木版画	23.4×16.0	
52	54		尾鷲 (下)	インク・紙 / 木版画	23.4×15.9	
	55		多治見 (上)			
53	56		多治見 (下)	インク・紙 / 木版画	20.7×15.1	裏面左下に多治見、右上に多治見、右下にM.Tukuda
54	57		松阪 (上)	インク・紙 / 木版画	15.4×22.8	裏面左下に松阪、右下にM.Tukuda
55	58		松阪 (下)	インク・紙 / 木版画	16.0×23.4	
56	59		西尾 (上)	インク・紙 / 木版画	14.0×21.2	台紙貼り、裏面左下に西尾、右下にM.Tukuda
57	60		西尾 (下)	インク・紙 / 木版画	20.6×14.1	右下にM.Tukuda
58	61		岐阜 (上)	インク・紙 / 木版画	16.0×23.4	
59	62		岐阜 (中)	インク・紙 / 木版画	21.0×15.4	台紙貼り、裏面左下に岐阜
60	63		岐阜 (下)	インク・紙 / 木版画	17.9×12.0	台紙(21.0×15.8)貼り、裏面左下に岐阜、台紙右上に岐阜、台紙右下にM.Tukuda
61	64		鈴鹿	インク・紙 / 木版画	16.1×23.2	左下に白子
62	65		一宮 (上)	インク・紙 / 木版画	15.8×23.1	
63	66		一宮 (下)	インク・紙 / 木版画	15.6×21.8	台紙貼り、右下にM.Tukuda
64	67		関 (上)	インク・紙 / 木版画	16.0×23.4	
65	68		関 (下)	インク・紙 / 木版画	22.3×14.1	台紙貼り、裏面左下に関、右上に関第2回、右下にM.Tukuda
66	69		渥美 (上)	インク・紙 / 木版画	15.3×21.0	裏面左下に渥美、右下にM.Tukuda
67	70		渥美 (下)	インク・紙 / 木版画	23.5×16.1	
68	71		名古屋 (1)	インク・紙 / 木版画	15.9×22.1	台紙貼り、裏面左下に名古屋、右下にM.Tukuda
69	72		名古屋 (2)	インク・紙 / 木版画	16.0×23.4	
70	73		名古屋 (3)	インク・紙 / 木版画	23.4×16.0	
71	74		名古屋 (4)	インク・紙 / 木版画	23.4×16.0	
72	75		豊橋 (上)	インク・紙 / 木版画	14.9×19.0	台紙貼り、右上に豊橋、右下にM.Tukuda
73	76		豊橋 (中)	インク・紙 / 木版画	15.7×24.9	
74	77		豊橋 (下)	インク・紙 / 木版画	23.3×16.0	
75			題字「中部の女」	インク・紙 / 木版画	16.0×11.8	
76			関 (下) 別案	インク・紙 / 木版画	22.7×15.8	台紙貼り、裏面左下に関
77			桑名別案	インク・紙 / 木版画	12.1×16.6	台紙(21.6×17.0)貼り、裏面左下に桑名(久保田万太郎句碑)
78			鈴鹿別案	インク・紙 / 木版画	15.7×21.2	(鈴鹿市略図)
79			【長久手】	インク・紙 / 木版画	23.3×16.0	(愛知芸大日本画科 片岡球子教室)
80			志摩 (下) 下絵	墨、赤墨・紙	22.0×14.8	

掲載紙	掲載年	掲載月日(曜日)	掲載面	執筆者(肩書)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	10月16日(日)	11	三宅武夫(中津川市立中津公民館長)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	10月19日(水)	11	三宅武夫(中津川市立中津公民館長)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	10月21日(金)	9	岸宏子(放送作家)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	10月22日(土)	11	岸宏子(放送作家)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	10月23日(日)	11	今井文男(金城学院大学教授)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	10月28日(金)	9	今井文男(金城学院大学教授)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	10月29日(土)	11	新郷久(詩人)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	10月30日(日)	11	新郷久(詩人)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	11月2日(水)	11	岡正基(作家)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	11月3日(木)	12	岡正基(作家)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	11月4日(金)	11	東哲郎(岐阜県教育委員会土岐地方事務局勤務)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	11月5日(土)	11	東哲郎(岐阜県教育委員会土岐地方事務局勤務)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	11月6日(日)	11	梅川文男(松阪市長)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	11月9日(水)	9	梅川文男(松阪市長)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	11月10日(木)	11	星野昌彦(俳人)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	11月11日(金)	9	星野昌彦(俳人)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	11月12日(土)	9	清信重(岐阜県立図書館長)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	11月13日(日)	11	清信重(岐阜県立図書館長)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	11月16日(水)	11	清信重(岐阜県立図書館長)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	11月17日(木)	9	清水信(文芸評論家)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	11月18日(金)	9	馬場駿吉(俳人)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	11月19日(土)	9	馬場駿吉(俳人)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	11月21日(月)	11	高田英太郎(作家)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	11月23日(水)	11	高田英太郎(作家)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	11月24日(木)	11	河合俊郎(詩人)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	11月25日(金)	11	河合俊郎(詩人)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	11月26日(土)	11	丸山静(文芸評論家)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	11月27日(日)	11	丸山静(文芸評論家)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	11月28日(月)	11	丸山静(文芸評論家)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	11月30日(水)	11	丸山静(文芸評論家)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	12月1日(木)	11	岩瀬正雄(詩人)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	12月2日(金)	11	岩瀬正雄(詩人)
朝日新聞名古屋版	昭和41(1966)年	12月3日(土)	11	岩瀬正雄(詩人)

佃政道 《とうかい事物考》

朝日新聞名古屋版 夕刊 1977(昭和52)年9月12日～1978(昭和53)年10月3日 題字と全114回のうち32回

朝日新聞名古屋版夕刊に1977(昭和52)年9月12日から1978(昭和53)年10月3日までの間に随時掲載された。

原稿は無記名である。挿図担当者は4名で、他は国島征二、額額敏郎、庄司達である。

佃政道は題字と全114回のうち32回分を担当した。

作品名は掲出表題、制作年は掲載年の1977-78年とした。

題字の他、掲載に使用されなかった別案などもあわせて付記している。

整理番号	掲載番号	作品名 (掲載表題)	材質 / 技法	サイズ (cm) *用紙	備考
1	1	せともの①	インク・紙 / 木版画	23.2 × 16.0	
2	2	せともの②	インク・紙 / 木版画	23.4 × 16.1	右下に瀬戸陶祖碑 佃政道、下右に1977 M.Tuk
3	3	せともの③	インク・紙 / 木版画	23.4 × 15.9	裏面下右に赤鉛筆で東海事物考
4	4	せともの④	インク・紙 / 木版画	23.5 × 16.1	
5	5	美濃の柿 (上)	インク・紙 / 木版画	23.3 × 16.1	
6	6	美濃の柿 (中)	インク・紙 / 木版画	23.6 × 16.2	
7	7	美濃の柿 (下)	インク・紙 / 木版画	23.3 × 16.0	
8	8	堀川	インク・紙 / 木版画	15.9 × 23.3	右下に堀川 佃政道作、下右に1978 M.Tuk
9	9	三ヶ日ミカン①	インク・紙 / 木版画	23.5 × 16.2	
10	10	三ヶ日ミカン②	インク・紙 / 木版画	16.1 × 23.6	
11	11	三ヶ日ミカン③	インク・紙 / 木版画	23.5 × 16.1	
12	12	三ヶ日ミカン④	インク・紙 / 木版画	16.6 × 23.6	
13	13	豊川稲荷①	インク・紙 / 木版画	23.4 × 16.0	
14	14	豊川稲荷②	インク・紙 / 木版画	16.0 × 23.7	
15	15	豊川稲荷③	インク・紙 / 木版画	23.6 × 16.1	下に豊川稲荷③ 佃政道(印刷指示あり)
16	16	豊川稲荷④	インク・紙 / 木版画	23.4 × 16.0	右下に豊川閣 佃政道作、画面右下に1978 M.Tuk
17	17	豊川稲荷⑤	インク・紙 / 木版画	15.9 × 23.7	台紙貼り、下に豊川稲荷⑤ 佃政道
18	18	長良川ウナギ①	インク・紙 / 木版画	16.1 × 23.6	
19	19	長良川ウナギ②	インク・紙 / 木版画	16.1 × 23.5	
20	20	長良川ウナギ③	インク・紙 / 木版画	23.4 × 16.0	
21	21	長良川ウナギ④	インク・紙 / 木版画	15.9 × 23.4	
22	22	長良川ウナギ⑤	インク・紙 / 木版画	23.2 × 16.0	
23	23	郡上おどり (上)	インク・紙 / 木版画	23.5 × 15.9	
24	24	郡上おどり (中)	インク・紙 / 木版画	23.7 × 16.2	
25	25	郡上おどり (下)	インク・紙 / 木版画	23.5 × 16.1	
26	26	浜名湖ウナギ (上)	インク・紙 / 木版画	23.4 × 16.1	
27	27	浜名湖ウナギ (中)	インク・紙 / 木版画	23.6 × 16.2	
28	28	浜名湖ウナギ (下)	インク・紙 / 木版画	23.6 × 16.2	
29	29	ういろ①	インク・紙 / 木版画	23.4 × 16.1	台紙(23.7×16.1)貼り
30	30	ういろ②	インク・紙 / 木版画	16.2 × 23.6	
31	31	ういろ③	インク・紙 / 木版画	23.6 × 16.2	
32	32	ういろ④	インク・紙 / 木版画	23.6 × 16.2	
33		題字「とうかい事物考」	インク・紙 / 木版画	14.8 × 10.0	台紙貼り、縦位置
34		題字「とうかい事物考」	インク・紙 / 木版画	10.0 × 14.7	台紙貼り、横位置
35		せともの	インク・紙 / 木版画	23.4 × 16.0	(ノベリティー)
36		堀川	インク・紙 / 木版画	16.6 × 23.7	(納屋橋)
37		堀川	インク・紙 / 木版画	23.5 × 16.2	(魚とり堀川)
38		浜名湖ウナギ	インク・紙 / 木版画	23.6 × 16.1	(うなぎ弁当)
39		ういろ	インク・紙 / 木版画・コラージュ	23.6 × 16.2	(青柳)
40		ういろ	インク・紙 / 木版画・コラージュ	23.7 × 16.1	(大須)

掲載紙	掲載年	掲載月日（曜日）	掲載面
朝日新聞名古屋版（夕刊）	昭和52(1977)年	10月5日（水）	1
朝日新聞名古屋版（夕刊）	昭和52(1977)年	10月6日（木）	1
朝日新聞名古屋版（夕刊）	昭和52(1977)年	10月7日（金）	1
朝日新聞名古屋版（夕刊）	昭和52(1977)年	10月8日（土）	1
朝日新聞名古屋版（夕刊）	昭和52(1977)年	11月16日（水）	1
朝日新聞名古屋版（夕刊）	昭和52(1977)年	11月17日（木）	1
朝日新聞名古屋版（夕刊）	昭和52(1977)年	11月18日（金）	1
朝日新聞名古屋版（夕刊）	昭和52(1977)年	12月21日（水）	1
朝日新聞名古屋版（夕刊）	昭和53(1978)年	1月30日（月）	1
朝日新聞名古屋版（夕刊）	昭和53(1978)年	1月31日（火）	1
朝日新聞名古屋版（夕刊）	昭和53(1978)年	2月1日（水）	1
朝日新聞名古屋版（夕刊）	昭和53(1978)年	2月2日（木）	1
朝日新聞名古屋版（夕刊）	昭和53(1978)年	3月13日（月）	1
朝日新聞名古屋版（夕刊）	昭和53(1978)年	3月14日（火）	1
朝日新聞名古屋版（夕刊）	昭和53(1978)年	3月16日（木）	1
朝日新聞名古屋版（夕刊）	昭和53(1978)年	3月17日（金）	1
朝日新聞名古屋版（夕刊）	昭和53(1978)年	3月18日（土）	1
朝日新聞名古屋版（夕刊）	昭和53(1978)年	4月21日（金）	1
朝日新聞名古屋版（夕刊）	昭和53(1978)年	4月22日（土）	1
朝日新聞名古屋版（夕刊）	昭和53(1978)年	4月24日（月）	1
朝日新聞名古屋版（夕刊）	昭和53(1978)年	4月26日（水）	1
朝日新聞名古屋版（夕刊）	昭和53(1978)年	4月27日（木）	1
朝日新聞名古屋版（夕刊）	昭和53(1978)年	6月21日（水）	1
朝日新聞名古屋版（夕刊）	昭和53(1978)年	6月22日（木）	1
朝日新聞名古屋版（夕刊）	昭和53(1978)年	6月23日（金）	1
朝日新聞名古屋版（夕刊）	昭和53(1978)年	8月1日（火）	1
朝日新聞名古屋版（夕刊）	昭和53(1978)年	8月2日（水）	1
朝日新聞名古屋版（夕刊）	昭和53(1978)年	8月4日（金）	1
朝日新聞名古屋版（夕刊）	昭和53(1978)年	9月27日（水）	1
朝日新聞名古屋版（夕刊）	昭和53(1978)年	9月28日（木）	1
朝日新聞名古屋版（夕刊）	昭和53(1978)年	9月29日（金）	1
朝日新聞名古屋版（夕刊）	昭和53(1978)年	9月30日（土）	1

〈参考〉《とうかい事物考》全掲載情報

《とうかい事物考》 朝日新聞名古屋版 夕刊 1977(昭和52)年9月12日～1978(昭和53)年10月3日 全114 回

朝日新聞名古屋版夕刊に1977(昭和52)年9月12日から1978(昭和53)年10月3日までの間に随時掲載された。

原稿は無記名である。挿図担当者は、佃政道、国島征二、瀬瀬敏郎、庄司達の4名である。題字は佃政道が担当している。

掲載番号	掲載表題	挿図作成者	掲載紙	掲載年	掲載月日(曜日)	掲載面
1	名古屋まつり①	国島征二	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	9月12日(月)	1
2	名古屋まつり②	国島征二	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	9月13日(火)	1
3	名古屋まつり③	国島征二	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	9月16日(金)	1
4	名古屋まつり④	国島征二	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	9月17日(土)	1
5	名古屋まつり⑤	国島征二	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	9月19日(月)	1
6	赤福 (上)	庄司達	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	9月20日(火)	1
7	赤福 (中)	庄司達	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	9月21日(水)	1
8	赤福 (下)	庄司達	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	9月22日(木)	1
9	神島 (上)	瀬瀬敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	9月24日(土)	1
10	神島 (下)	瀬瀬敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	9月26日(月)	1
11	せともの①	佃政道	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	10月5日(水)	1
12	せともの②	佃政道	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	10月6日(木)	1
13	せともの③	佃政道	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	10月7日(金)	1
14	せともの④	佃政道	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	10月8日(土)	1
15	浜松ゆうゆうの里 (上)	瀬瀬敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	10月11日(火)	1
16	浜松ゆうゆうの里 (中)	瀬瀬敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	10月12日(水)	1
17	浜松ゆうゆうの里 (下)	瀬瀬敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	10月13日(木)	1
18	大須①	瀬瀬敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	11月10日(木)	1
19	大須②	瀬瀬敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	11月11日(金)	1
20	大須③	瀬瀬敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	11月14日(月)	1
21	大須④	瀬瀬敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	11月15日(火)	1
22	美濃の柿 (上)	佃政道	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	11月16日(水)	1
23	美濃の柿 (中)	佃政道	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	11月17日(木)	1
24	美濃の柿 (下)	佃政道	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	11月18日(金)	1
25	亀山ローソク (上)	国島征二	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	11月19日(土)	1
26	亀山ローソク (中)	国島征二	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	11月21日(月)	1
27	亀山ローソク (下)	国島征二	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	11月22日(火)	1
28	西濃運輸①	庄司達	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	12月8日(木)	1
29	西濃運輸②	庄司達	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	12月9日(金)	1
30	西濃運輸③	庄司達	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	12月10日(土)	1
31	西濃運輸④	庄司達	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	12月12日(月)	1
32	西濃運輸⑤	庄司達	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	12月14日(水)	1
33	大湊の造船 (上)	瀬瀬敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	12月15日(木)	1
34	大湊の造船 (中)	瀬瀬敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	12月17日(土)	1
35	大湊の造船 (下)	瀬瀬敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	12月19日(月)	1
36	伊深志ぐれ	庄司達	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	12月20日(火)	1
37	堀川	佃政道	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和52(1977)年	12月21日(水)	1
38	伊勢エビ (上)	庄司達	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	1月23日(月)	1
39	伊勢エビ (中)	庄司達	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	1月24日(火)	1
40	伊勢エビ (下)	庄司達	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	1月25日(水)	1
41	愛知の地酒 (上)	瀬瀬敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	1月26日(木)	1
42	愛知の地酒 (中)	瀬瀬敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	1月27日(金)	1
43	愛知の地酒 (下)	瀬瀬敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	1月28日(土)	1
44	三ヶ日ミカン①	佃政道	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	1月30日(月)	1
45	三ヶ日ミカン②	佃政道	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	1月31日(火)	1
46	三ヶ日ミカン③	佃政道	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	2月1日(水)	1
47	三ヶ日ミカン④	佃政道	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	2月2日(木)	1
48	斎王宮跡①	庄司達	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	2月16日(木)	1
49	斎王宮跡②	庄司達	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	2月18日(土)	1
50	斎王宮跡③	庄司達	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	2月21日(火)	1
51	斎王宮跡④	庄司達	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	2月22日(水)	1
52	神岡鉱山①	瀬瀬敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	2月23日(木)	1
53	神岡鉱山②	瀬瀬敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	2月24日(金)	1
54	神岡鉱山③	瀬瀬敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	2月25日(土)	1
55	神岡鉱山④	瀬瀬敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	2月27日(月)	1

掲載番号	掲載表題	挿図作成者	掲載紙	掲載年	掲載月日(曜日)	掲載面
56	神岡鉱山⑤	額綱敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	2月28日(火)	1
57	豊川稲荷①	佃政道	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	3月13日(月)	1
58	豊川稲荷②	佃政道	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	3月14日(火)	1
59	豊川稲荷③	佃政道	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	3月16日(木)	1
60	豊川稲荷④	佃政道	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	3月17日(金)	1
61	豊川稲荷⑤	佃政道	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	3月18日(土)	1
62	那智黒(上)	国島征二	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	3月23日(木)	1
63	那智黒(下)	国島征二	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	3月25日(土)	1
64	ヤマハ①	庄司達	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	3月27日(月)	1
65	ヤマハ②	庄司達	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	3月28日(火)	1
66	ヤマハ③	庄司達	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	3月29日(水)	1
67	ヤマハ④	庄司達	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	3月30日(木)	1
68	ヤマハ⑤	庄司達	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	4月1日(土)	1
69	長良川ウヅイ①	佃政道	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	4月21日(金)	1
70	長良川ウヅイ②	佃政道	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	4月22日(土)	1
71	長良川ウヅイ③	佃政道	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	4月24日(月)	1
72	長良川ウヅイ④	佃政道	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	4月26日(水)	1
73	長良川ウヅイ⑤	佃政道	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	4月27日(木)	1
74	野菜試験場①	国島征二	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	4月28日(金)	1
75	野菜試験場②	国島征二	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	5月1日(月)	1
76	野菜試験場③	国島征二	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	5月2日(火)	1
77	野菜試験場④	国島征二	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	5月6日(土)	1
78	野菜試験場⑤	国島征二	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	5月8日(月)	1
79	郡上おどり(上)	佃政道	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	6月21日(水)	1
80	郡上おどり(中)	佃政道	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	6月22日(木)	1
81	郡上おどり(下)	佃政道	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	6月23日(金)	1
82	日生学園高校①	額綱敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	6月24日(土)	1
83	日生学園高校②	額綱敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	6月26日(月)	1
84	日生学園高校③	額綱敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	6月27日(火)	1
85	日生学園高校④	額綱敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	6月28日(水)	1
86	きしめん(上)	庄司達	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	7月7日(金)	1
87	きしめん(下)	庄司達	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	7月8日(土)	1
88	乗鞍①	額綱敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	7月10日(月)	1
89	乗鞍②	額綱敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	7月11日(火)	1
90	乗鞍③	額綱敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	7月12日(水)	1
91	乗鞍④	額綱敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	7月14日(金)	1
92	浜名湖ウナギ(上)	佃政道	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	8月1日(火)	1
93	浜名湖ウナギ(中)	佃政道	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	8月2日(水)	1
94	浜名湖ウナギ(下)	佃政道	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	8月4日(金)	1
95	長島温泉①	国島征二	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	8月17日(木)	1
96	長島温泉②	国島征二	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	8月18日(金)	1
97	長島温泉③	国島征二	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	8月19日(土)	1
98	長島温泉④	国島征二	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	8月21日(月)	1
99	明治村①	額綱敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	8月22日(火)	1
100	明治村②	額綱敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	8月23日(水)	1
101	明治村③	額綱敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	8月24日(木)	1
102	明治村④	額綱敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	8月25日(金)	1
103	山岸会①	国島征二	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	9月19日(火)	1
104	山岸会②	国島征二	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	9月20日(水)	1
105	山岸会③	国島征二	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	9月21日(木)	1
106	山岸会④	国島征二	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	9月22日(金)	1
107	山岸会⑤	国島征二	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	9月25日(月)	1
108	山岸会⑥	国島征二	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	9月26日(火)	1
109	うしろう①	佃政道	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	9月27日(水)	1
110	うしろう②	佃政道	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	9月28日(木)	1
111	うしろう③	佃政道	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	9月29日(金)	1
112	うしろう④	佃政道	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	9月30日(土)	1
113	恵那山トンネル(上)	額綱敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	10月2日(月)	1
114	恵那山トンネル(下)	額綱敏郎	朝日新聞名古屋版(夕刊)	昭和53(1978)年	10月3日(火)	1

資料解題 和歌屏風「としたちし・・・」

星子桃子

本資料は、近代の名古屋画壇で活躍した水野清亭（明治26年(1893)－大正9年(1920)）の遺族から平成26年（2014）に寄贈されたもの。奥村石庭筆「月次山水図屏風」と共に保管されていたため、これまでは対をなすものと考えられてきた。

本稿では、資料紹介を兼ねて筆者の考察を進めつつ、両者の関連性の疑義を提示。今後の調査の足掛かりとしたい。

筆者について

和歌を題材にした仮名書作品においても、特に大画面で表現する“大字仮名”は、近代以降に隆盛する形態である。

落款に見える「杜陰」という名を頼りに、近代名古屋歌壇・書壇で活躍した人物を探ったところ、貝谷杜陰（政直・鉦二郎：安政3年（1856）－昭和8年（1933））という人物が浮上した。

杜陰死去の翌年、彼が組織した和歌会「熱田櫻陰社」の協力のもと、子息が出版した『杜陰翁家集』⁽¹⁾に掲載されている自筆短冊（図1）・懐紙と、本資料の書風を比較・検討を試みた。文字を構成する線や字間をつなぐ連綿線が、ややたおやかで短絡的な点や、墨を細かく注ぎ、あまり掠れた線を使用しない点も概ね一致しているように見受けられる。落款も、2字を連綿させ“陰”の偏と傍の間に（時には連綿線を用いて）間合いを生み出す傾向からみても筆者は貝谷杜陰とみてよいだろう。

貝谷杜陰は、熱田の旧家出身の実業家・歌人。明治維新の動乱によって一時家が傾くも、杜陰の励行により持ち直したと伝わる。熱田銀行や共立汽船会社等の設立・経営に尽力。和歌は香川景樹の歌風を学び、後に名古屋出身の御歌所ゆかりの歌人、間島冬道を敬慕した。晩年は「熱田櫻陰社」を結成して、後進の指導に尽力する傍ら、明治35年（1902）に歌御会始（現在の歌会始）に選出される榮譽を得ている⁽²⁾。没後、追善の歌会

が催されたようで、門人らが寄せた和歌は『杜陰翁追悼歌会』⁽³⁾に収録されている。

書写内容と奥村石庭筆「月次山水図屏風」との関連性

今回改めて内容を精査した。確かに四季の移ろいを詠んでいるものの、「月次山水図屏風」のような幽玄の世界ではなく、日常の風景を切り取ったような描写がほとんどであったため（釈文参照）、両者に関連性を見出すのは少し無理があるように思える。

また、揮毫されている和歌の半分が、『杜陰翁家集』に収録されていることからみても、杜陰の歌人としての側面が窺える資料として位置付けるべきであろう。

近代の尾張名古屋歌壇・書壇は少なからず御歌所の歌人の影響を受けている。杜陰が間島を慕っていたことや、阪正臣の書状⁽⁴⁾にも“貝谷”の名がみえることから、杜陰が御歌所の歌人たちと交流があったことが推察される。今後は交友関係を洗い出しながら、近代尾張・名古屋歌壇・書壇における杜陰の位置づけをより明確にし、本資料の活用の道筋を探りたい。

註

- (1) 貝谷杜陰著・貝谷泰一編『杜陰翁家集』（1934）については、本稿では名古屋市立蓬左文庫所蔵本（雑賀重良旧蔵書・雑-1540）を用いた。
- (2) 『名古屋市史 学芸編』（名古屋市役所、1915）参照。選出歌「新年梅」は註(1)に収録されている。
- (3) 発行者・発刊年未詳（1933年以降）。本稿では名古屋市立蓬左文庫所蔵本（雑賀重良旧蔵書・雑-1372）を用いた。
- (4) 阪正臣筆「南部光持宛書状」（名古屋市博物館、501-132-6）参照。

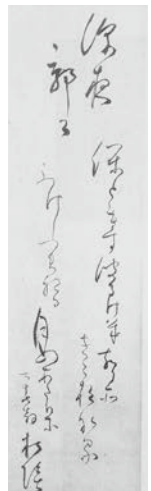


図1
貝谷杜陰短冊『杜陰翁家集』（名古屋市蓬左文庫蔵）より

釈文（網掛番号：『杜陰翁家集』収録歌）

右隻（図2）

① 新年水

としたちし こゝろいさみに つめたさも 杜陰
わすれてむすふ みたらしのみつ

② 梅花書屋

ひとまきの ふみよまむ日も なかりけり
うめさきしより 人のとひきて 杜陰

③ 夜春雨

あまりにも のとかなる夜と 窓の戸を
あくればあめの おとそきこゆる 杜陰

④ 春旅

④ 幸にやとらむ 杜陰
⑦ たひやかたひと夜はかへて

花のある 嵯峨野あたりの

* ⑦→④の順に読む

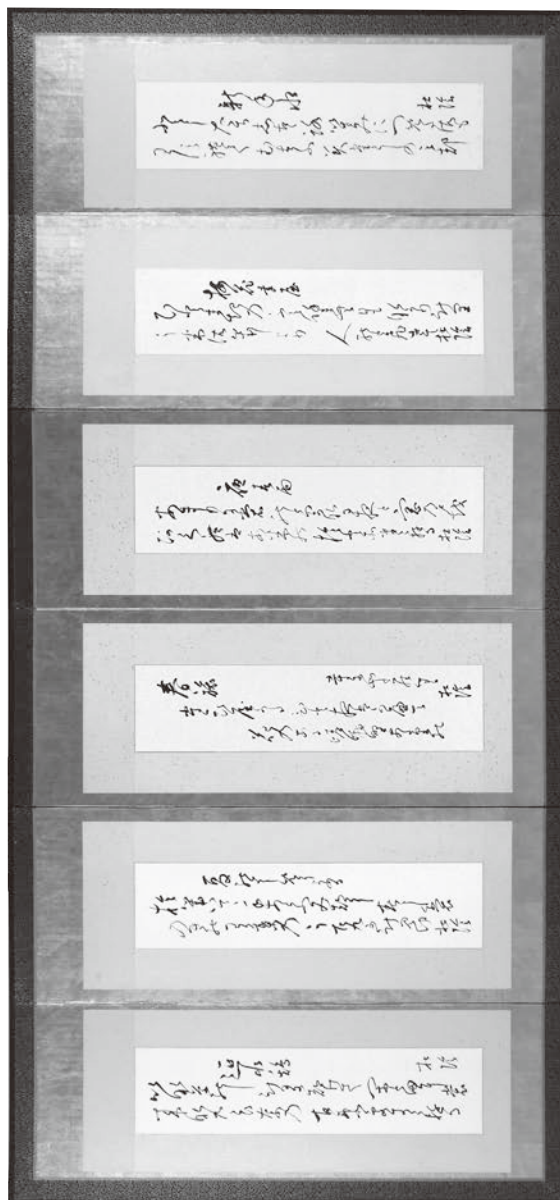
⑤ 夏のはしめによめる

おきいて、手あらふみつに すしくも
のきのわか葉のかたくかけみゆ 杜陰

⑥ 近水鶏

いな草の しけるにつけて かと田にも 杜陰
きなく、ひなの こゑそきこゆる

図2



左隻(図3)

①夏休暇を

このなつは うみに山にそ おもふまに
いとまの日かす なかはすきにき 杜陰

②古宅萩

あれたれと ひとほすむらし 秋はきの
はなのひまわけ いたるくむみゆ 杜陰

③行路付

さわかしき いちへのひ影 とほさかり 杜陰
月にしたしく なれる野路かな

④紅葉狩 (『杜陰翁家集』では「秋遊遇雨」)

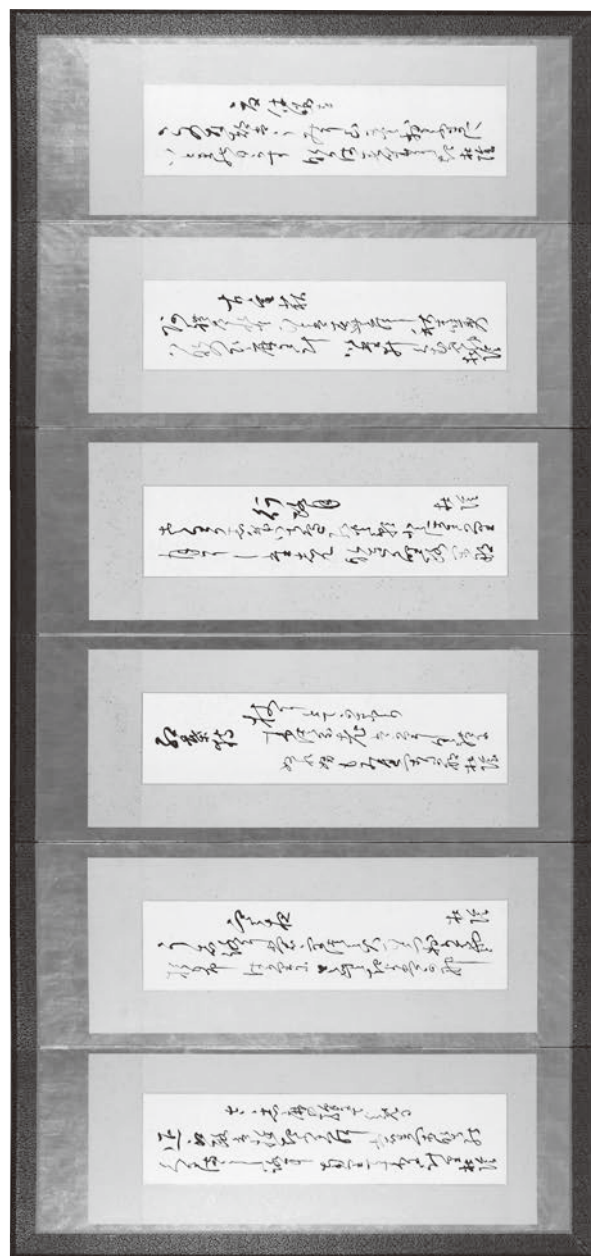
杖にとて かざとり
きつる老はかり しくれに
ぬれぬ もみちかりかな 杜陰

⑤寒夜

うしろにも うつみ火ひとつ おかはやと 杜陰
おもふはかりに さむきよはかな

⑥さゝしまの線にてよめる (『杜陰翁家集』では「車上雪」)

近江路は ゆきふるらしも まかなちの
くるまこゝろに なりてきにけり 杜陰



①

②

③

④

⑤

⑥

「びじゅつかんは玉手箱」活動報告

久保田舞美

1. 「びじゅつかんは玉手箱」概要

名古屋市美術館では、平成15年度から、学校の休業日（土日祝）を対象に、「美術をたのしむプログラム」と銘打ち、美術や美術館に親しむプログラムを継続して実施している。「びじゅつかんは玉手箱」は、そのプログラムの一つとして、平成27年度からは「まるごと玉手箱」、平成30年度からは現在の名称で実施されてきた。当プログラムは、美術館周辺、白川公園に点在する立体作品に目を向け、参加者が知らなかった作品を探し、さまざまな感覚を使って自発的に鑑賞することを狙いとして、清家三智学芸員（現・名古屋市博物館学芸員）を中心に、当館ボランティアとともに企画・運営されてきたものである。参加は事前予約制、対象は小中学生とその保護者を1単位とし、4つのグループに分かれ、当館ボランティアの引率のもと公園内を散策する。途中、ボランティアが立体作品についてのヒントを出し、参加者はそれをもとに対象の作品を探し当て、その作品についてボランティアと参加者が対話をしながら鑑賞する。そして最後は、参加者全員で集まり、印象に残った作品や感想を発表し合い、グループを超えた参加者同士の意見の共有を行う。

筆者は初めてこのプログラムを運営したが、昨今の新型コロナウイルス感染症の流行に伴い、運用を大きく変更して行うこととなった。感染症対策を行いながら活動した今回のプログラムは、本来の目的に沿った活動となったのか、その運用方法や内容についての現状と課題を考察する。

2. コロナ禍での実施

10月17日に実施された「びじゅつかんは玉手箱」は、当初、5月30日に開催される予定であった。しかし、愛知県内で新型コロナウイルスが猛威を振るい、緊急事態宣言

が発出されたことを受け、6月20日への開催延期が決まった。しかし、緊急事態宣言が延長されたことで、10月17日への再延期を余儀なくされた。この延期・再延期決定後から、参加申し込み件数がまだ参加定員を下回っていたため、追加募集を行っている。再延期後の日にちが、一度目の延期日の約4ヶ月後と大きく離れている理由としては、季節の問題がある。約1時間、屋外で行動することになる当プログラムは、梅雨の時期や真夏・真冬に行うことが難しく、比較的、屋外で動きやすい季節を選んで日程調整する必要があった。この点については、当プログラムを続けていく上での課題の一つであろう。

また、従来の「びじゅつかんは玉手箱」では、参加家族2～3組とボランティア2名が一つのグループとなり、各組がそれぞれで4つの屋外作品を回っていく。そして、作品の前や作品を探す道中にて、参加者とボランティア、また参加者同士で疑問の投げかけや意見交換を積極的に行うことで、知らなかった作品への鑑賞を深めていった。しかし、新型コロナウイルス感染症対策においては、三密を避け、参加者やボランティアが濃厚接触者の定義に当たらないような運営を考える必要があり、今回の「びじゅつかんは玉手箱」では、コロナ対策仕様での実施となった。この仕様は、当館で再開している当館地下1階・常設展示室でのボランティアによるギャラリートークの運用に依拠しつつ、ボランティアとの打ち合わせを経て計画した。

今回のプログラムでは、複数の家族をグループ化せず、各家族に作品が指定された彫刻マップ（図1）を渡し、各家族のみで作品を探してもらうこととした。3～5作品にABC…の番号を付け、各家族が異なる順番で作品を回り、家族同士は会話や接触をしない。作品の各地点には、ボランティア2名が待機し、参加者がその地点に到着したところで、ボランティア1名がさまざまな問いを投げかけながら作品を見て対話をしていく。その際、ボランティアと参加家族との間隔を1m空け、トークの時間は14分以

内におさまるよう、もう1名のボランティアがタイムキープなどサブの役割を担う。そうしてボランティアとの対話を終えたら、マップ上の次の地点へ向かい、その地点にいるボランティアとトークをする、をくり返す方法である。

そして、マップ上で指定された作品探しを終えたら、美術館内の2階講堂へ移り、印象に残った作品や感想を一人ずつ付箋に書いてもらう。その付箋を白川公園の白地図にスタッフが貼りつけて、出た意見を取り出して共有する形をとった。従来は、各参加者が感想を発表し、そのメモを自身で地図に貼りつけていたが、参加家族が集合する屋内での発話の抑制や接触を防ぐため、スタッフによる意見の共有へと変更した。

3. 当日の活動と課題

当日は、午前の部11名4家族、午後の部5名2家族の参加があった。今回鑑賞の対象とした作品は、鈴木昭男《点音 in 白川公園》、山口牧生《傾くかたち-四角柱》、ホルスト・アンテス《名古屋のための5つの人体》、イリヤ・カバコフ《彼らはのぞきこんでいる》、野水信《跨ぐ放物線体》《二つの石を貫く円筒》である。参加者は、与えられた彫刻マップをもとに積極的に作品を探し歩いていた。また、対象作品の元へ向かう途中で目に入った作品にも足を止め、興味深く見つめる参加者もいた。ポイントの作品にたどり着くと、ボランティアから投げかけられた問いに対して、首をかしげながらも作品をよく見ながら考えようとする姿が印象的であった。付箋に書かれた感想では、「こんなところに彫刻があることを初めて知った」という感想が多く、新しい作品の発見を多くの参加者が体験することとなった。

しかし一方で、新たな運用において、プログラムの目的を達成する難しさを、ボランティア・筆者とも感じる場所であった。以下では、当プログラム実施後、参加したボランティアと行った振り返りをもとに、今回の活動の課題を考えていく。なお、筆者は、今回の実施が「びじゅつかんは玉手箱」に携わる初めての経験だったため、従来のプログラムの様子との違いは、参加経験が豊富なボラン

ティアから聞き取ったものである。

まずこのプログラムでは、①美術館の中から出た場所・白川公園周辺にも立体作品があることを知ってもらうこと、②ボランティアや参加者との対話を通して自発的に鑑賞を行い、作品の楽しみ方や白川公園の面白さを知ってもらうこと、が目的としてあった。

①の目的に対して、従来のプログラムでは、ボランティアがお手製のスケッチブックに書かれた作品のヒントを出すことで、作品を見つけるまでの活動を楽しむきっかけを与えていた。また、参加者とボランティアと一緒に回ること、トークの対象作品以外にも、参加者が見つけたものに対して会話を広げることが可能となっていた。今回の運用では、参加者に予め目的地が明示されていたため、対象作品だけに参加者の目を向かわせてしまい、道草的な彫刻探しを行いづらくしていた。また、ある地点では、2つの対象作品の距離が近く、移動する場所がすぐにわかってしまったため、参加者自身が探検する、という面白さが減ってしまった。この結果に対し、コロナ対策を行いながら、参加者が作品を探す・見つける面白さを創出する今後の工夫として、参加者が向かう作品を特定のものに絞るのではなく、各エリアで区切ってボランティアを配置し、参加者が自ら見つけた作品、興味を持った作品に合わせて鑑賞を行う方法が、振り返りの際に挙げられた。

また、②の目的に対して、従来の方法では、複数の家族がグループとなることで、参加者が意見を出しやすく、参加者同士で意見の共有で盛り上がることができ、ボランティアも多様な意見を拾いながら鑑賞を進めることができた。しかし今回の方法では、ボランティアと1家族という小さな単位にせざるを得ず、意見のやりとりが難しくなった。また、参加家族の構成は、最小で子ども1人と保護者1人となるが、そこにボランティア2名が付く形となると、子ども1人に対して大人が最低3名という状況が生まれ、子どもが意見を出しづらい環境を作ってしまうこととなった。

以上のように、コロナ対策という運用面の変更にとらわれてしまった結果、従来のプログラムが持っていた活動としての面白さを引き出すことや目的の達成が難しくなってしまったと言える。未だ終息の兆しが見えない新型コロナ

ウイルス感染症に対応した運用に合わせて、プログラム自体も、目的を達成できるようなものに作り変える必要性があっただろう。

4. まとめ

当館では、令和4年2月現在、常設展示室でのボランティアによるギャラリートークを再開しており、1回5名までの来館者の参加を受け付けている（ボランティア2名が各14分以内のトークを実施、ボランティア-参加者および参加者同士の間の距離は最低1m）。これに伴い、今後の「びじゅつかんは玉手箱」でも、グループでの活動が再び可能になることが期待される。しかしそれでも、以前と全く同じやり方ということにはならないだろう。これまでの「びじゅつかんは玉手箱」の活動を踏まえつつ、新型コロナウイルス感染症対策を行った上で、参加者が白川公園や美術館の作品の魅力を楽しく知る、という目的を果たすことができるプログラムを、ボランティアとともに考えていくことが今後の課題である。今回のプログラム実施後には、屋外作品トークのブラッシュアップ企画がボランティア主体でも実施されており、今後のプログラム検討にも有効な活動であろう。

その中で、これまでの「びじゅつかんは玉手箱」では、グループで一つの作品を見て、複数人でコミュニケーションをとりながら鑑賞を深めてゆく「対話型鑑賞」というかたちをとっている。当館のボランティアによるギャラリートークも、来館者とボランティアが気づいたことや疑問を交換することで、来館者の鑑賞の手助けを行うものとなっており、ボランティアによる「対話型鑑賞」の活動は、当館の特色の一つでもある。今回のプログラムでは、コロナ対策によって、1家族とボランティアという小規模単位での鑑賞となった。複数人いる時点で対話型鑑賞は成り立つものだが、プログラムの中心対象である子どもが、緊張や恥ずかしさで、自発的に会話に入ることが難しい編成になってしまっていた。このように、新型コロナウイルス感染症の影響下では、参加者同士の発話を制限する必要があり、「対話型鑑賞」を行うことが困難になってい

る。現在は、オンラインでの対話型鑑賞など、多くの館がコロナ禍でも対話型鑑賞を実現する方法を模索している。その中で、松村淳子「“喋らない”「対話型鑑賞」の試み—プログラムから可能性を検討する—」(『名古屋芸術大学研究紀要』第42巻、2021年、pp. 329-342) では、タイトル通り発話をせずに、意見を書きとったノートを見合ったり、意見や疑問を大きな紙に寄せ書きし、ファシリテーターがそれらをつなげて展開したりと、筆談によって「対話」を行う試みがいくつか挙げられている。今回のプログラムでも、屋外での活動終了後、付箋に感想を書いてもらう時間を取ったが、作品をよく見ていたからこそ出てくる意見や疑問が多くあった。付箋に意見を書き出しまとめる、という活動は、複数の意見を共有する「対話」の一端を担っている。取り上げた意見に驚きの顔を見せる参加者もあり、意見の交換による新たな視点の発見を多少なりとも生み出すことができた。今後、ファシリテーターとしての筆者が、この意見の共有の方法をブラッシュアップさせていくことが、発話が制限されるコロナ禍において、参加者同士の積極的な「対話」を生み出すことにつながるのだと実感した。

最後に、今回残った課題の一つに、参加者数の少なさがあった。これまでの「びじゅつかんは玉手箱」は、ある程度多くの参加者がいることで、活動の面白さや効果が出るものであったように思われる。内容や運用を検討して計画したプログラムでも、市民に十分に還元されなければ意味がない。広報活動そのものの拡充、プログラムの魅力が伝わる広報など、市民への情報発信を充分に行って参加者増を目指す必要があるだろう。

びじゅつかんは玉手箱 彫刻マップ 午前の部

まわるじゅんばん

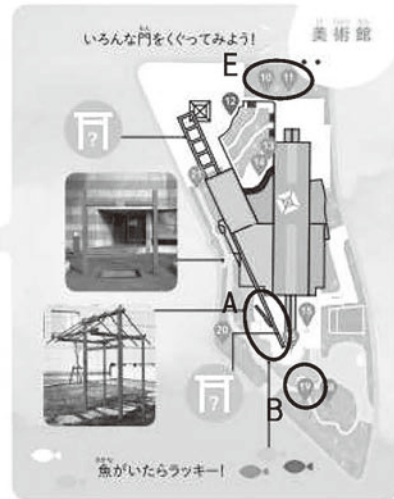
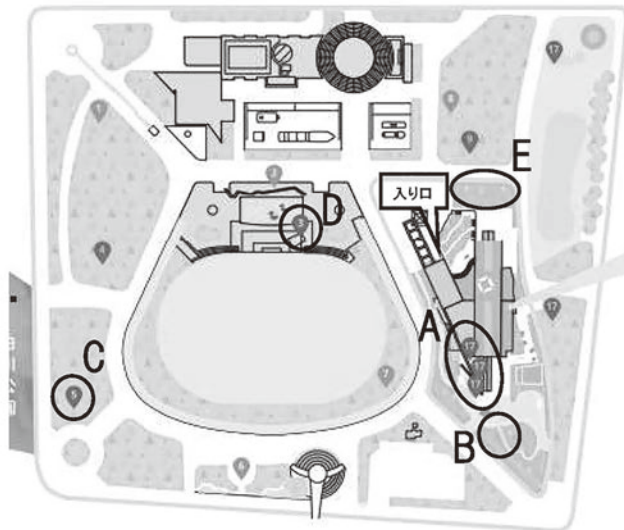
1組 A → B → C → D

3組 C → D → E → A

2組 B → C → D → E

4組 D → E → A → B

まよったら、近くにいる
スタッフにきいてね！



活動の様子



Bulletin of Nagoya City Art Museum

Vol.16
