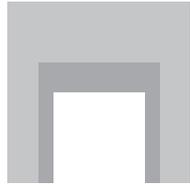


兵庫県立美術館研究紀要

Bulletin of the Hyogo Prefectural Museum of Art

No.8



兵庫県立美術館研究紀要

Bulletin of the Hyogo Prefectural Museum of Art

No.8—2014

目次

Contents

金山平三 (1883-1964) 《日清役平壤戦》について

飯尾 由貴子 ————— 4

Kanayama Heizo's *The Battle of Pyongyang*

IIO Yukiko

《泥にいどむ》と初期「具体」の作品構造

— 「アール・ブリュット」と「童美展」の比較を通じて—

山本 淳夫 ————— 16

Challenging Mud and the Structure of the Early Gutai

Works: By Way of a Comparison between Art Brut and the

Dobi-ten

YAMAMOTO Atsuo

油彩画の「洗浄」をめぐる諸問題

相澤 邦彦 ————— 26

Issues Related to Cleaning Oil Paintings

AIZAWA Kunihiko

英文要旨 ————— 35

Abstracts



明治神宮外苑 聖徳記念絵画館全景

金山平三（1883-1964）《日清役平壤戦》について

飯尾 由貴子



図1 金山平三《日清役平壤戦》聖徳記念絵画館壁画
1933(昭和8)年

1. はじめに

金山平三は、1933(昭和8)年12月、明治神宮聖徳記念絵画館の壁画《日清役平壤戦》を奉納した。(図1)縦3メートル、横2.5メートルの大画面に描かれたこの作品は明治天皇の事跡を絵画という媒体を通して顕彰するために建設された聖徳記念絵画館に並ぶ壁画の一枚である。ここでは、日清戦争の最初の大会戦となった1894年9月15日の平壤での戦いの場面が描かれている。金山は1924(大正13)年、神戸市からの献納画としてこの壁画の制作の依頼を受け、1933(昭和8)年に完成、奉納するまで、足かけ9年の歳月をかけて制作にあたった。本稿では、この壁画制作にまつわる資料や当館所蔵の画稿、スケッチなどとの比較をとおして、金山の壁画制作の過程を辿ってみたい。⁽¹⁾

2. 明治神宮聖徳記念絵画館壁画

1) 明治神宮

明治神宮は、明治天皇と昭憲皇太后の御神霊を祭る神社として1920(大正9)年に創建された神社である。天皇家の陵墓は在世時より京都の伏見桃山に定められていたため、天皇追慕し、陵墓に代わる拠り所を造営することを当時の華族、財閥などの有志が求めたことが建設の発端であった。社殿が位置する内苑は、内務省内明治神宮造営局により国費により、絵画館がある外苑は財団法人明治神宮奉賛会が中心となって個人や機関からの献金によって造営された。明治神宮造営はいわば官民一体となって推進された大正から昭和初期にかけての一大事業であった。

2) 聖徳記念絵画館の建物

1913(大正2)年12月、神社奉祀調査会の官制が交付され、社格、社号、鎮座地、規模などの調査が開始された。内苑には明治神宮社殿を、外苑には「頌徳記念ノ為メニスル適当ノ事業ヲ起シ、一ハ以テ盛徳鴻業ヲ偲ヒ奉リ、一ハ以テ永ク明治大正ノ盛事ヲ伝フルノ方法ヲ講セム」⁽²⁾ため、文化施設等を建設することとなった。

絵画館は外苑事業を推進する明治神宮奉賛会(1915(大正4)年5月結成)が主導し神宮外苑に建設された中心施設で、明治天皇と昭憲皇太后の事績を顕彰する絵画を展示することを目的としていた。絵画館の設計者は公募により選ばれ、156件もの応募中、審査員(工学博士・古市公威、東京美術学校長・正木直彦、明治神宮造営局参与・塚本靖、同・伊藤忠太、同参事・荻野伸三郎、同・佐野利器の5名)の全員一致により大蔵省臨時建築課技手、小林正紹^{まさつぐ}の案が採用された。1918(大正7)年に定められた募集規定には、「耐震耐火的とし其様式は健全なる現代芸術の精華を發揮するものたるべきこと」という一文があり、当時の「健全」な「現代」「芸術」

(1) 聖徳記念絵画館の壁画については以下の論考を参考とした。

林洋子「明治神宮聖徳記念絵画館について」『明治聖徳記念学会紀要』復刊第11号、1994年。(明治聖徳記念学会 web.PDF)

川合知子「明治神宮聖徳記念絵画館研究」『哲学会誌』第21号、学習院大学哲学会、1997年。

林洋子「明治神宮聖徳記念絵画館の成立経緯をめぐって」、佐藤道信「明治神宮聖徳記念絵画館の日本画について」、横田洋一「明治神宮自蹟をめぐって—二世五姓田芳柳と岸田劉生」以上明治美術学会シンポジウム発表要旨、『近代画説』8号、明治美術学会、1999年。

高柳有紀子「『歴史画』としての明治神宮聖徳記念絵画館壁画」『芸術学学報』No.8、金沢芸術学研究会、2001年。

塩田昌弘「聖徳記念絵画館についての一考察」『大手前大学社会文化学部論集』第6号、大手前大学、2005年。

林洋子「軍事史関係史料探訪(47) 聖徳記念絵画館」『軍事史学』173号、軍事史学会、2008年。

(2) 「明治神宮外苑計画考案」『明治神宮奉賛会通信』第一号、1916年1月。『明治神宮叢書』第19巻資料編(3) P.6、国書刊行会、2006年に所収。

の「精華」が発揮されたものが小林案であった。1919(大正8)年10月に着工、1923(大正12)年10月竣工予定であったが、関東大震災のために工事が一時中断、1926(大正15)年3月に竣工をみた。延べ床面積1440坪、鉄筋コンクリート造、外壁には岡山産万成石を貼っている。中央ドームは当時の日本では珍しいシェル構造の鉄筋コンクリート造、工費は252万7千円であり、1921(大正10)年10月に聖徳記念絵画館定礎式が挙行された。なおこの建物は2011(平成23)年4月に重要文化財の指定を受けている。

3) 聖徳記念絵画館の壁画

聖徳記念絵画館には現在80面の壁画が収められている。それらは明治天皇および昭憲皇太后の事績を顕彰するための様々な場面を当時の名だたる洋画家日本画家が描いたものである。壁画制作にかかる経緯は、「壁画題選定ノ経過及其成果」(『明治神宮奉賛会通信第六拾六号付録』(大正10年11月10日))、「絵画館壁画の消息」(『同通信第八拾号付録』(大正14年9月10日))、「続壁画の消息」(『同通信第八十三号付録』(大正15年6月10日))⁽³⁾に、壁画の画題選定から壁画奉納者の募集、画家の選定と委嘱等、壁画にまつわる仕事に関わった奉賛会理事、水上浩躬による回想という形で記録されている。

絵画館の壁画は、当時より「壁画」と呼ばれていたが、実際にはタブローを壁に嵌め込んだものであり、個々画家のアトリエで制作され奉納されたものである。この「壁画」は、明治天皇を顕彰するためにふさわしい画題を選定し、次にそれにふさわしい力量を持った画家を選ぶ、という順序で進められた。その過程はおおよそ次のとおりである。

1916(大正5)年、水上浩躬が維新史料編纂会に画題選定を依頼したことに始まる。1917(大正6)年2月に奉賛会理事会において、絵画館委員を設置することを議決、維新史料編纂会および帝室編修局の関係諸氏を中心として9名の委員を囑託した。この中には美術関係者としてただ一人、東京美術学校長正木直彦が名を連ねていた。10数回の委員会での検討の結果、1918(大正7)年1月、第一成案として85題を選出。この間、正木直彦の紹介により、絵画館委員会は、二世五姓田芳柳に画題考証図の制作を依頼している。⁽⁴⁾この第一成案にもとづき、画題説明や考証図の作成が進められたが、一方で画題、説明考証図の洗練がなお一層必要とされ、前後65回の討議の後、1921(大正10)年1月に画題を80題とする第二成案と考証図が提出された。この後数回にわたる討論の末、1921(大正10)年6月画題がようやく確定した。画題選定の作業は大正6年から10年まで、5年もの歳月が費やされたのである。この決定を受けて明治神宮奉賛会は、同年8月、壁画制作の資料である、画題80題と考証図、一点ごとの解説文から成る『壁画画題考証図』を作成した。翌1922(大正11)年6月に総裁宮の裁可が下り画題が正式決定した。

画題の選定の方針はこの『壁画画題考証図』の冒頭に12項目にわたって掲げられており、それは「御降誕」から「大葬」に終わる明治天皇の生涯の事績を、政治、外交、軍事、教育など広く各分野の事業を扱い、東京、京都のみならず琉球や朝鮮半島を含む地域の出来事も含み、皇后の事績や功臣の姿も加えつつ、バランスよく全体を整える、というものであり、加えて重要な事項であっても絵画化しにくいものは避け、例外を除き内乱のような戦争画は避けること、造形上の配慮を払うことといったことがらも盛り込まれ、各部各所への配慮と調整に苦慮した過程が伺われる。⁽⁵⁾

80題の画題決定の後、奉納者の調整と揮毫画家の決定、画材の調達など、実際

(3) いずれも『明治神宮叢書』第19巻 資料編(3)(国書刊行会、2006年)に収録。

(4) 二世五姓田芳柳に考証図を依頼した理由については、青木麻理子氏は初代の芳柳が明治天皇の肖像画を描き宮内省と繋がりがあった画家であったからだと推測している。「茨城県立近代美術館所蔵 二世五姓田芳柳作聖徳記念絵画館壁画画題考証図下絵について」『茨城県立近代美術館 研究紀要10』、2002年。

(5) 『壁画題選定ノ経過及其成果』(『明治神宮奉賛会通信第六拾六号付録』、(大正10年11月10日)『明治神宮叢書』第19巻 資料編(3)、pp.1161-1173、国書刊行会、2006年。

の作画事業は絵画委員会と壁画調成委員会へ引き継がれることとなり、1923（大正12）年に壁画調成委員会が組織された。その顔ぶれは川合玉堂、横山大観、小堀鞆音、下村観山、竹内栖鳳、山元春拳、岡田三郎助、和田英作、中村不折、藤島武二、長原孝太郎、小林萬吾という当時の画壇で主導的立場にある日本画家洋画家であった。関東大震災による中断のち同年12月、第1回壁画調製委員会が開かれ、それまで事柄の軽重に応じて壁画の大きさを大小に分けるようになっていたのを改め、すべて大きさを統一する画一主義をとることとし、天皇の前半生を画題とする1～40号までを日本画、近代化の明治を生きられた後半生を画題とする41～80号までを洋画とすることが決められた。この間80題すべての奉納者が決定し、揮毫者全員が最終的に決定したのは、洋画は1925（大正14）年11月、日本画は1926（大正15）年3月であった。

1925（大正14）年10月、翌年5月、7月に洋画部、1926（大正15）年5月、7月に日本画部の下絵持ち寄りがあり、絵画委員は史実上から、調成委員は芸術上から批評を行った。また宮内省では揮毫者のために、京都御所や東京宮城、離宮などの拝観を許可し描写撮影の許可も与え、協力を行った。更に取材のため、各揮毫者は画題に関係のある現場を踏査するため、内地は勿論、外地まで数回渡航した者もあった。⁽⁶⁾

3. 金山平三《日清役平壤戦》

(6) 同上

(7) 当館が所蔵する金山平三資料中、壁画関係の書簡は次のとおり。

- ①大正13年11月20日付 神戸市長石橋為之助から金山平三宛。壁画揮毫引き受けについての礼状。
- ②大正14年8月25日付 神戸市長代理助渡邊静沖から金山平三宛
第1回分の謝礼二千元を送付するとの連絡。
- ③昭和9年2月7日付 秋庭義次氏から金山らく宛ての書簡（壁画納入の後）
壁画揮毫料についての経緯と報告。この経緯説明の中に、当初6,000円で金山平三に壁画揮毫をお願いしたい旨神戸市より依頼があったが、奉賛会が1万円を提示、結局7,000円で依頼することになったという秋庭義次による記述がある。そして壁画が納入されたので残額3,000円が神戸市より送られてくるので、前金と合わせ計7,000円になるので受け取られては、という文章が続く。
- ④昭和9年3月5日付
神戸市長勝田銀治郎から明治神宮奉賛会理事長阪谷芳郎宛
壁画謝礼の件。神戸市から残りの揮毫料3千元を送金小切手で送ったので、金山平三氏へ御交付方お取り計らいくださいとの願状。
- ⑤昭和9年3月6日付 神戸岡崎銀行から金山平三宛
神戸市の命により送金券を送付した旨の通知。
- ⑥昭和9年3月13日付 明治神宮奉賛会理事長男爵阪谷芳郎から金山平三宛
送金の通知。総額金七千元 大正14年8月28日第1回分として金二千元、昭和2年3月1日第2回分として金二千元を贈呈し、今回完成が成ったので残り金三千元を本会を通じて贈呈する旨。
- ⑦昭和14年7月24日付 明治神宮外苑管理署壁画保存委員秋庭義次から金山平三宛て
制作の際に用いた文献、調書、写生図、画稿等は貴重な資料を散逸を防ぐため、一箇所に集成保管し後世に伝えたいので壁画に関するものはどんなに小さいものでもよいのでお送り下さいとの依頼。壁画調製資料送付票と壁画調製資料預証が同封。

(8) 『壁画調製記録』（未完・外苑管理署、1937年編集中断）『明治神宮叢書』第18巻資料編(2)、p.771、国書刊行会、2003年。

1) 金山平三への依頼

金山への壁画の依頼は、1924（大正13）年、当時の神戸市長石橋為之助からなされた。神戸市が決定した揮毫料は当初6,000円であったが、明治神宮奉賛会は、壁画の揮毫標準額は1万円であることから、神戸市に揮毫料の増額を要請、しかし市会の承認を得ることが難しいので7,000円をお願いしたいというやりとりがなされたようだ。これは当館の金山資料の中の一つ、明治神宮奉賛会の秋庭義次から金山らく宛の書簡に記されている。⁽⁷⁾

金山へ与えられた画題は、壁画中58番目にあたる「日清役平壤戦」。日清戦争開戦の最初の大会戦となった平壤での戦いを主題としたものである。神戸市の奉納画としてこの画題が選ばれたのは、明治天皇が神戸市へ行幸の折に、日清役平壤戦勝利の報を得たことが理由であった。壁画の奉納は、奉納者が画家を推薦し、明治神宮奉賛会の承認を受ける場合もあったが、神戸市は奉賛会へ揮毫者選定を依頼したようである。後に述べる『壁画調製記録』⁽⁸⁾によれば、金山への揮毫交渉は1924（大正13）年秋、壁画調製委員会の岡田三郎助によるものだった。その際金山は、元来遅筆ゆえ短期間で仕上げることは不可能であること、壁画の制作は自分の画風から考えて不適任ではないかと考えたことを理由として一旦辞退した。その後小林万吾が再び斡旋の労をとり、奉賛会も金山が希望した「動的情景」を表現する画題として「日清役平壤戦」を選び、交渉にあたったところ、この画題がちょうど金山の出身地である神戸市の奉納画でもあったため、その偶然の一致に金山も喜んで引き受けることとなったとある。この経緯からみると、調成委員会は、神戸市の奉納画の画家として最初から金山を推薦したわけではなかったようだが、結果として神戸市は、当時帝展へ連続入選し、審査員も連続して務め、中央画壇で脚光を浴びていた同市出身の画家、金山平三という優れた揮毫者を得ることができた。

ここで注目したいのは、金山が当初より「動的情景の表現」を希望していたということである。明治天皇の事績を綴る壁画揮毫の打診を受けたとき、金山はヨーロッ

パで目にした様々な壁画を想い浮かべたかもしれない。絵画館の壁画がヴェルサイユ宮殿の戦争の間を手本のひとつ⁽⁹⁾としていることは既に指摘されているが、彼の頭にもこのような人間の歴史的行為を劇的に表現したいという想いがあったと考えられる。

2) 考証図と完成作

壁画揮毫にあたり、明治神宮奉賛会から各揮毫者に配布されたのが、同会が編纂した『壁画画題考証図』である。冒頭に「画題選定ノ方針」と題する一文を掲げて、二世五姓田芳柳による考証図と一点毎の解説文から構成されていた。また、各場面の解説として略解と詳解の2種類が作成され、各揮毫者に配布された。略解は、各題史実の要領を記載し、採択の理由を明かとし、かつ壁画に添付する詞書きに充てることを目的としていた。詳解は、画家が制作の参考とすることを目的とし、題ごとに1冊、場面人物の年齢や服装、平面図なども添付された。詳解は上野竹次郎が編纂した。⁽¹⁰⁾なお考証図の下絵が茨城県立近代美術館に所蔵されている。

この考証図(図2)および考証図下絵(図3)と、金山の完成作とを比較してみよう。考証図は、遠景に平壤・大同門を臨み、大同江を高台から見下ろした構図をとり、前景に進軍する連隊を描いている。また考証図のための下絵では、「日清戦役 平壤 大島將軍本隊」という文字とともに兵隊が進む様子が描かれているが、ここでは前景の兵士達と同じ高さの視点からの構図がとられている。

一方金山の完成作(図1)では、大同門を画面中央遠景に配し、砲撃の煙に霞む角面堡に向かって兵士達が進む様子を兵士たちの背後から眺めた光景を描く。画面右端には馬上から命令を下す長岡外史参謀を、画面前景中央から左方には負傷して倒れる兵士、それを介抱しようとする兵士を描いている。画面中央に描かれた角面堡の向こうには僅かではあるが大同江の流れが見える。地平線を画面中央付近にとり、空を大きく描くことによって空間の広がりや表現されている。五姓田の考証図では地形全体が捉えられるような俯瞰した構図から描かれているのに対し、こちらは人間の目の高さから水平方向に見通す構図をとり、さらに対象に近接する視点をとることによって、戦場の臨場感が伝わるような工夫がなされている。考証図の説明的な構図と対照的と言ってよいだろう。

絵画館の壁画(完成図)は考証図よりも下絵に近い構図をとっているものもあり、揮毫者たちの中には考証図だけでなく下図も参考にした可能性があったという。⁽¹¹⁾金山平三の作品(完成作)は、どちらかといえば下絵の方に近い。とはいえ考証図の左に炎を挙げて燃える市街、堡壘付近である白い煙といった要素は、金山の作品にも反映されている。また大同江の大同門を望む位置に立つという基本的な視点も踏襲されている。しかし次に紹介する、『壁画謹製記録』には考証図やその下絵のことは触れられていないため、金山の考証図に対する見解は明らかではない。



図2 二世五姓田芳柳 壁画考証図



図3 二世五姓田芳柳 考証図下絵
茨城県立近代美術館蔵

(9) 「絵画館壁画の消息」(『同通信第八拾号付録』(大正14年9月10日))『明治神宮叢書』第19巻 資料編(3)、p.1179、国書刊行会、2006年。

(10) 金山が担当した壁画の画題解説は以下のとおり。

日清役平壤戦
明治27年9月15日-16日
明治27年8月1日対清宣戦ノ詔勅渙発セラレテヨリ、大小陸戦幾回中当初ノ大戦ニシテ、而モ其ノ大勝ノ結果ハ早くモ最後ノ勝利ト知セシメタルハ美ニ平壤ノ戦ナリ。此ノ戦ハ陸軍中將野津道貫統率ノ下ニ、第五師団ニ第三師団ノ一部ヲ加ヘ、四縦隊トナリテ分進シ、平壤城ヲ包圍スルガ如ク攻撃シタルモノニシテ、陸軍大佐佐藤正ノ元山支隊ハ城ノ西北ヨリ、陸軍少將立見尚文ノ朔寧支隊ハ北方ヨリ、陸軍少將大島義昌ノ混成第九旅団ハ当方正面ヨリ、野津中將ノ第五師団主力ハ南方ヨリ進ミタリ。各縦隊ハ九月十四日ヲ以テ敵前ニ進出シ、十五日弘暁ヨリ一斉ニ攻撃ヲ開始シ、翌十六日朝ニ至リテ全ク之ヲ占領セリ。各方面ノ戦闘中混成第九旅団ノ正面攻撃ハ、十五日黎明ヨリ午後二時ニ至ルマデ、苦戦約十時間、就中、中碑街西側堡壘ニ向ヒテ行ヒタル突撃最モ猛烈ヲ極メタリ。
〔壁画画題考証図〕(明治神宮奉賛会 大正10年8月)

日清役平壤戦 明治二十七年九月十五日-十六日 晴天

平壤攻撃ハ第五師団ニ第三師団ノ一部ヲ加ヘ第五師団長子爵野津道貫ノ統率ノ許ニ四縦隊トナリテ分進シ、平壤ヲ包圍スルガ如ク攻撃シタルモノニシテ、最モ北方ノ道路ヲ進ミ平壤ノ西北方ニ向ヒシハ佐藤大佐ノ率キル元山支隊、次ハ立見少將ノ指揮スル朔寧支隊ニシテ平壤ノ北方ニ向ヒ、之ニ次グハ大島少將ノ指揮スル混成第九旅団ニシテ当方ヨリ正面ニ向ヒ、最モ南方ヨリ進ミシハ第五師団ノ主力ナリ、各縦隊ハ明治二十七年九月十四日ヲ以テ敵前ニ進出シ、十五日弘暁ヨリ一斉ニ攻撃ニ移リ、十六日朝迄ニ全ク平壤ヲ占領セリ。

各方面ノ戦闘中混成第九旅団ノ正面攻撃ハ最モ激烈ヲ極メ、十五日午前四時頃ヨリ中碑街(通称船橋里)付近ニ在ル敵ト衝突シ、午後二時頃ニ至ル迄苦戦ヲ繼續スルコト約十時間ニ及ビ、其ノ損害モ亦他縦隊ニ比ヨリ見ザル所ナリ、当時同旅団正面ニ於テハ平壤対岸船橋里付近ニ清軍ノ築設セシ堡壘三個アリテ三角形ヲ為シ其ノ一ハ長城里付近(敵ノ軍橋ノ在リシ所)他ノ二ハ其ノ南方ニシテ中碑街ヲ挟ミ其ノ東西両側ニアルモノ是ナリ、而シテ中碑街東側ノ堡壘ハ容易ニ之ヲ奪取シ得タルモ、其ノ西側及長城里ノ堡壘ハ敵兵城内ヨリ増援ヲ得テ益々其ノ兵力ヲ増加シ、遂ニ之ヲ占領スルニ至ラザリシガ、此ノ攻撃中午前六時二十分旅団長ガ旅団ノ主力ヲ堤ゲテ中碑街堡壘ニ向ヒタル突撃ヲ以テ最モ猛烈ナル戦闘トス(陸軍省報告)

〔壁画画題資料〕(明治神宮奉賛会 非売品 昭和12年7月1日) 上野竹次郎が編纂した80題の画題解説を収録したもので、本書は部内資料として印刷されたものであり、一般公開されるものではなかった。

(11) 青木、上掲論文、p.53。

そのほか、考証図との違いが殆どみられない壁画は80面中15面に過ぎず、多くの場面において「芸術性や創造性もゆたかに大幅な異同がみられ」という指摘がある。「解題」『明治神宮叢書』第20巻図録編 pp.398-399、国書刊行会、2000年。

3) 『壁画謹製記録』にみる金山の制作過程

以下では『壁画謹製記録』（以下「記録」）の記述に沿って金山の制作過程や意図をみていきたい。⁽¹²⁾「記録」は、各揮毫者から集めた考証と制作上の苦心談を記録した近年公開された未完の資料である。この中に金山から直接聞き取りした事柄の記録が収められている。⁽¹³⁾

それによれば、日清戦争で最も激戦となった平壤戦の画題を与えられた金山は、その実況を参謀本部編纂の『明治廿七八年日清戦史』で研究した。平壤戦を記念する絵画として、この戦いで描くべき場面は、戦闘が最も激烈を極めた15日早朝の混成第九旅団の正面攻撃か、敵軍が最も悲惨な状況に陥った15日午後9時以降の脱城兵撃攘の時であると金山は考えた。依頼を受けた翌1925(大正14)年9月中旬に金山は平壤に赴き戦闘の状況を実地に調査した。その際、平壤攻撃に参加した岩本積という人物と出会い、当時の話を聴いた。それによれば、15日夜半の七星門外一体は敵屍累々として悲惨な光景であったが、夜半の出来事であったため絵画には不適當であると考え、もう一方の早朝の戦闘場面を描くことにした。

「記録」の記述には、「此の戦闘を図にする場合其の最も興味ある場面は参謀長岡少佐が旅団長の意を承けて戦線に至り突撃命令を伝達する瞬間の光景であらうと思ふ。今や將に敵壘に向つて突進せんとする大激戦寸前の場面であるからである。金山氏は船橋里方面を調査して一層此の感を深くしたのである。」とある。金山は壁画制作受諾にあたり、動的な場面を希望したというが、与えられた画題の中でもどの場面を描くか入念に検討しており、ドラマティックな画面を目指した金山が、最も激烈な戦闘を画題として選んだことは当然の成り行きであった。

はたして金山が選んだこの場面、つまり角面堡攻撃の図は当時としても平壤戦を象徴する図であったことが後に判明した。金山は朝鮮滞在中から实景を写生したり当時の写真を収集するなど研究にあたったが、帰国後は長岡外史中將を訪れ当時の詳細を取材した。長岡家には当時の記念として平壤戦角面堡攻撃の図を描いた油絵が所蔵されており、長岡氏によれば日清戦争後、戦捷祝賀の意を表するために平壤戦と黄海戦の図を刺繍にして明治天皇の聖覽に供えたことがあり、油絵はそれを縮写したものであった。この事実を意を強くし金山はこの場面の制作に取りかかったという。

「記録」によれば、「下図を25号大のキャンバスに油絵具を以て描き、構図を改めること数次、又同構様の構図のものと雖も之を幾枚も描き改めて細覈^{かく}追究に努めた。斯くして漸く確信を持つに至った下図は15年7月14日憲法記念館に於て開かれた奉賛会の第3回洋画部下図持寄会に提出して審議を乞い、其の承認を得た。併し同氏の下図に対する努力は其の後も長く続けられた」とある。

「記録」には、完成に至るまでの構図の苦心についても記されている。金山の狙いは、まさに敵の守兵の拠る角面堡を画面の中心に置き、それに向かって突撃する兵士を描くことであった。そのため、前景には動きのある将兵を描き、中景に敵の堡壘を、そしてその彼方には平壤の市街に沿って流れる大同江を描かなければならず、また一見してこれが平壤戦であることを知らしめるためには大同門のような城門も収める必要があった。絵画館の壁画は縦長の画面であったため、空間の広がりや縦長の画面に収めるために金山はかなり苦心した。最初の下絵では、大同門を外していたが、長岡中將の意見を採り入れ、実際の位置よりも門を左方に写し角面堡を隔てて望むように配置したという。平壤市街の民家などは遠景に小さく色の調子で現すこととした。また画面の中心である角面堡は大部分を硝煙の中に隠し、一端を見せるようにした。また先に挙げた岩本の話によれば、敵兵が城壁内部に沿っ

(12) 以下は「五八 日清役平壤戦」『壁画謹製記録』pp.325-333、「明治神宮叢書」第18巻資料編(2) 国書刊行会、pp.771-779を参照した。

(13) 『壁画謹製記録』（未完・外苑管理署、1937年編集中断）『明治神宮叢書』第18巻資料編(2)、p.771、国書刊行会、2003年。

て二間くらいの間隔で大小様々な旗を立てており、それが風になびいて非常に美しくかったという。この話に基づき、角面堡の敵陣にも旗を立てることとし、その旗の形状色彩については、長岡中将が記念として持ち帰った折、保管されていることを知り、それを参考にしたということであった。

前景には、背後からみた馬上の長岡参謀を描いた。画面の主要人物であるが、あえて中央から外し画面の右端に置き、さらに突撃命令伝達のために、上半身を斜めにして大声で叱呼している姿としている。画面の外に向かって身を曲げるようなかたちに描いたのは、戦線の拡がりを示すとともに画面に大きな動きを与えるためであった。また兵士の軍服、馬の様態なども忠実に当時の話や写真、現物に取材して描いたものであった。戦闘の15日は晴天であったが午後から雷雨があったとの記録があり、空の大部分を雲にして上方に青空を見せるといった配慮も行った。

金山は当初、軍服が黒と白であり、馬が黒、硝煙が白というように画面の主要色が黒と白であったために、画面全体の色調は中間色の灰色を基調としようと考えていた。そこに僅かに除く空の青色、敵旗の赤系統の旗を加えると地面には幾分黄土系統の色があれば全体が調和することになるが、实景は平壤郊外の9月の朝であり、地面に少し緑草を描かなければ実際の地形の感じは出ないということに気付き、止むをえず予定を変更して地面に緑草を描くことにした。しかしこの変更のため、画面全体の色調が破れ、非常な苦境に陥ったという。絵の具は全て奉賛会選定のものを使用したから一度に絵の具を多量に溶かして塗り、又画面全体の鼠色の調子は全ての絵の具にブラックを混入して整えた。緑草の如きも緑色にブラックを加えて幾度となく塗り、さいごに至って漸く他の部分との調子を合わせることが出来たということである。金山によれば制作上最も苦心したのはこの緑草の色彩の調和であったという。

金山が作品を完成させて絵画館に納入したのは、1933(昭和8)年12月のことであった。かなりの時間がかかった理由のひとつはこのブラックを絵の具に混入したため、変色の有無を試験する必要を感じ、慎重な態度を以て之を数年間画室に止めおいたからであった。金山の絵具の質にこだわる真摯な姿がここにも垣間見られよう。

最後に「記録」は次のように締めくくっている。「着手以来九箇年の長日月に亘り金山氏は気分の爽やかなる日をのみ撰んで之が謹作に当たると云ふ。」

「記録」の記述は、与えられた画題に対する画家の解釈、構想力、それを表現するための画材や細部に対するこだわり、執着、そして風景画家として孤高の道を歩む以前の、画家のある種の「野望」のようなものも垣間見られる。制作についての述懐の少ない金山にとっては制作の一面知ることができる貴重な資料である。

4) 当館所蔵の壁画関連資料

① 壁画画稿

当館では《壁画画稿》と題する油彩画を5点所蔵している。(図4～8)このうち完成作に最も近い構図のものは(図6)、画面上にグリッドが引かれており、最終段階の画稿と思われる。それはちょうど25号の大きさであるので、「記録」に言うところの下図のひとつがこれにあたるのかもしれない。壁画の「原図」とよばれるものが現在、明治神宮に所蔵(図9)されているが、その大きさはほぼ当館の画稿と同サイズである。画面右の馬の形状、画面中央の突撃する兵士の形態などが完成作により近いことから「原図」は公式に壁画の下絵として認められたものである。当館所蔵の画稿は、「原図」の直前に描かれた、ほぼ構図が固まった段階の画稿であ



図4 金山平三 画稿（日清役平壤戦）
1924（大正13）～1933（昭和8）年
30.7×27cm 水彩・紙・兵庫県立美術館蔵



図5 金山平三 画稿（日清役平壤戦）
1924（大正13）～1933（昭和8）年
37.5×31cm 油彩・布 兵庫県立美術館蔵



図6 金山平三 画稿（日清役平壤戦）
1924（大正13）～1933（昭和8）年
80.5×65.3cm 油彩・布 兵庫県立美術館蔵



図7 金山平三 画稿（日清役平壤戦）
1924（大正13）～1933（昭和8）年
136.7×89.7cm 油彩・布 兵庫県立美術館蔵



図8 金山平三 画稿（日清役平壤戦）
1924（大正13）～1933（昭和8）年
80.7×100.2cm 油彩・布 兵庫県立美術館蔵



図9 金山平三 《日清役平壤戦原図》
明治神宮蔵

ろう。

最終段階の画稿の他に、金山の構図の推敲の跡が見られるものがある。一つは、水彩で描かれた30cm四方ほどの小品である。(図4)これは大同江を見下ろす小高い丘から見通した戦場を描いており、大同門を画面右端に配置した構図である。平壤市街を見下ろす視点に立ち、風景画の中の点景として人物を比較的小さく描いているあたりなどは、五姓田の描いた考証図と近いものがある。しかし地平線を低くとり、空を大きく描いているところは最終稿と同じである。この画稿がどの時点のものかはわからないが、いずれにせよ金山は空を大きく描くことによって風景描写には適さない、横幅の狭い壁画の条件を克服しようとしていたと想像できる。

次の段階と思われる画稿(図5)は、油彩で描かれている。大きさは30cm四方と小さいものだが、こちらでは視点を下げ、人物をより近接して描き、大きく構図を変更したことがわかる。前景の個々の人物の形態こそ違いはあるが、前景に人物を描き、戦闘の臨場感を高めようとする意図が見て取れる。また、構図のポイントとなる旗、構図の中心、戦闘の中心となった角面堡が画面中央にはっきりと描かれている。また人物についても、ただ前方に突進する兵士たちを描くだけでなく、馬上の人物を描き、(この段階では、まだ馬上ではなく、馬に乗ろうとしている人物である)また負傷して横たわる兵士、それを介護する兵士を描くことによって人物の高低をつけ、より変化に富んだ、動きのある構図を創り出そうとしていることが見て取れる。なお《画稿》の他に、当館では《無題(兵隊1)》(図10-1)、《無題(兵隊2)》



図10-1 金山平三 《無題（兵隊1）》
兵庫県立美術館蔵



図10-2 金山平三 《無題（兵隊2）》
兵庫県立美術館蔵



図11-1 スケッチブックより



図11-2 スケッチブックより



図11-3 スケッチブックより



図11-4 スケッチブックより

(図10-2)という紙に油彩で描いた作品も所蔵している。

②スケッチブック

金山は揮毫依頼を受けた翌年、1925(大正14)年9月から10月にかけて現地取材のために朝鮮を訪れている。金山の評伝を記した飛松實自筆による「金山平三の夫人への書信一覧」が、当館の金山関連資料にあり、⁽¹⁴⁾そのメモによれば9月21日、東京から神戸に立ち寄り、下関を経て釜山へ入った。23日より京城、25日に平壤に到着、壁画の材料を求めて名所見物に出かけるが、壁画のために宜しきところはなかなか見あたらないので、構図の検討がつかず苦勞しているとの書簡を夫人へ送っている。⁽¹⁵⁾その後、開城、元山、長安寺を周り、10月27日に京城、10月29日帰国の途についた。金山は下絵決定の後、1927(昭和2)年3月1日に第2回目の揮毫料として2千円を神戸市から受け取っていることから⁽¹⁶⁾、下絵が完成したのが同年年初と思われ、取材旅行から下絵完成までおよそ1年半の年月が費やされたことになる。飛松の評伝は、金山は明治天皇を特に尊敬していたので少しでも不純な気持ちが動いた時は筆をとらず、壁画には画家の誠心誠意が隅々にまで込められている、という金山の夫人らくの言葉を紹介している。⁽¹⁷⁾

当館に保管されている金山のスケッチには、おそらくこのときの朝鮮取材で描かれたと思われる風景や人物に加え、大同江を俯瞰したパノラマ風のスケッチや、後日行われたと思われる馬具や兵士などのスケッチも含まれている。(図11-1～4)

③絵葉書

スケッチブックの他、金山の取材源として役割を果たしたと思われるのが、現地で購入し丁寧にアルバムに貼られた一連の絵葉書である。⁽¹⁸⁾金山はヨーロッパ遊学

(14) 西田桐子「金山平三の金山らく宛書簡について」2013年度兵庫県立美術館調査報告会発表によれば、この手書きのメモは全13枚、通し番号が付けられ、年代順に日付、差出地が記されている。

(15) 飛松實『金山平三』pp.257-272、日動出版部、1975年。

(16) 上記註7の金山資料中、書簡⑥に記載。

(17) 飛松、上掲書、p.269。

(18) 吉田朋子「金山平三の絵葉書コレクション調査報告—滞欧期(1912～1915)の検討とともに」『兵庫県立美術館研究紀要第5号』、pp.4-16、2011年。

図12-1～12-7 上部にピン跡が見られる絵葉書および写真



図12-1 全鮮最大の大同江



図12-2 平壤旧市街前景



図12-3 朝鮮平壤大同江ヲ隔平壤市外

No.	表紙	朝鮮風俗絵葉書	京城南大門通り丁日ギマワチ文店	表書き
1	①平壤名勝	大同江畔に建てる大南門		
2	②平壤名勝	古よりの面影其儘の七星門		
3	③朝鮮平壤玄武門より牡丹台			
4	④平壤名勝	乙亥台より俯瞰せる永明寺		
5	⑤平壤名勝	牡丹台一の眺望浮碧樓		アルバムに挟み込まれているバラのもの 12枚
6	⑥平壤大南門			
7	⑦平壤玄武門			
8	⑧平壤乙亥台より	江上より眺み及大南門を望む		
9	⑨平壤乙亥台より	牡丹台		
10	⑩平壤名勝	鏡淵島より眺めたる牡丹台及乙亥台		
11	⑪平壤名勝	牡丹台より眺めたる玄武門及乙亥台の風光		
12	⑫平壤名勝	画像に開かれし箕子陵		
p.1				
13	釜山港ヨリ	税関を望む		
14	釜山港ヨリ	五陸島を望む		
p.2-3				
15	釜山港全景			
16	釜山名所	趙小西行長城跡		
17	東萊城外石橋ノ景			
18	朝鮮風俗	朝鮮市場		
p.4-5				
19	朝鮮名所	雙魚寺ノ景		
20	東萊邑或樓			
21	朝鮮名所	全羅北道南原郡南原邑		
22	朝鮮名所	忠清南道休山郡香泉寺千仏像		
p.6-7				
23	朝鮮名所	忠清南道公州双嶺山ヨリ錦江ヲ望		
24	朝鮮名所	大邱の市日		
25	朝鮮風俗	紙漣		
26	朝鮮風俗	片香曲舞		
p.8-9				
27	馬の写真			
28	朝鮮風俗	韓人ノ家庭		
29	朝鮮風俗	農夫のヒルネ		
30	朝鮮風俗	午睡		
p.10-11				
31	朝鮮風俗	水上ノ魚釣		
32	朝鮮風俗	麦打ち		
33	朝鮮名所	水原長安門(北門)		
34	朝鮮名所	水原八達門		
p.12-13				
35	朝鮮風俗	榮光の亭		
36	朝鮮風俗	皇太后の御打		
37	朝鮮名所	京城昌慶宮全景(現李王廟下宮殿)		
38	朝鮮風俗	鮮人町		
p.14-15				
39	朝鮮名所	京城昌慶宮御苑内博物本館		
40	朝鮮名所	京城彰義門(北門)		
41	朝鮮名所	京城鮮人町		
42	朝鮮名所	京城昌慶宮御苑動物園庭池		
p.16-17				
43	朝鮮名所	京城東大門(興仁之門)		
44	朝鮮名所	京城昌慶宮弘化門(御苑之門)		
45	朝鮮名所	京城鐘路曹昌園前ヨリ南大門通ヲ望		
46	朝鮮名所	京城光熙門		
p.18-19				
一枚欠け				
47	朝鮮風俗	足踏の水車		
48	朝鮮風俗	百所の庵及温突元		
49	朝鮮風俗	飲食店		
p.20-21				
50	朝鮮風俗	車屋		
51	朝鮮風俗	乾物店		
52	朝鮮風俗	還曆祝		
53	朝鮮風俗	誕生日の祝		
p.22-23				
54	朝鮮風俗	鮮人中途の家庭		
55	朝鮮風俗	農夫の糊餅		
56	朝鮮平壤風俗	韓国機織製造		
57	朝鮮風俗	薬工		
p.24-25				
58	朝鮮風俗	野菜市場		
59	朝鮮風俗	田舎の一農家		
60	朝鮮風俗	雜貨店		
61	朝鮮平壤風俗	牛市場		
p.26-27				
62	朝鮮風俗	市場		
63	朝鮮風俗	鮮人の角力		
64	朝鮮風俗	蝨生 大同江ノ水汲		
65	朝鮮風俗	蝨生の舞		
p.28-29				
66	朝鮮平壤大同江	水汲		
67	朝鮮平壤	結氷ノ大同江(水上の牛車)		
68	子供遊戯			
69	朝鮮平壤	未済橋		
p.30-31				
70	朝鮮風俗	喪中の服装		
71	朝鮮風俗	荷負夫		
72	朝鮮風俗	労働者		
73	朝鮮風俗	百姓の服装		



図12-4 朝鮮安州守備隊ト郵便局



図12-5 平壤大同江ノ渡舟



図12-6 平壤郊外 乙亥台より市外大同江を望む



図12-7 我軍大同江左岸より平壤市外に進行の図

時より絵葉書の蒐集に情熱を傾け、それらは相当数にのぼる。美術品、名所旧跡、風俗など様々な絵葉書は旅の記録であるとともに、絵画制作の参考資料としても利用されたと思われる。朝鮮関連の絵葉書は、中国関連の絵葉書とともに1冊のアルバムに丁寧に整理されており⁽¹⁹⁾、その内容は別表のとおりである。(表)135枚のうち平壤の絵葉書は55枚でやはり壁画の資料として金山が積極的に蒐集しようとしていたことが窺われる。このアルバムには頁に貼り付けられずにバラで挟み込まれた絵葉書および写真がある。(表No.129~135、図12-1~12-7)これらの絵葉書には上部にピン跡が見られることから、おそらく金山が制作時に参考として壁に貼るなどしていたのだろう。No.135の「我軍大同江左岸より平壤市内に進行の図」は絵葉書でなく、出典は不明なのだが、『日清戦史写真集』⁽²⁰⁾等からの抜き刷りのようなものとも考えられるのではないかな。

④その他

そのほか金山資料には、壁画揮毫者に対し奉賛会から送られた『明治神宮外苑奉献概要報告』(明治神宮奉賛会編 大正15年10月)がある。明治神宮外苑全般に渡る奉献概要を上編・事務、中編・工事、下編・壁画の項目にわたり示したものである。下編・壁画の項目の「壁画奉納ニ付取扱方」には壁画奉納についての取り決めとして11の項目が列記されているが、その中で金山が傍線を引いたと思われる以下の部分がある。

5. 構図ハ画家ノ自由ナルヘキモ解説及考証図ヲ参考トシ史実ヲ失ハサル様注意スヘキコト。

(19) 吉田の調査による分類では、番号Y'-7(中型)に収められている。

(20) 『日清戦史写真集』上・下 東京・博文堂、1895年、日清戦争後最も早く世にでた写真集として知られる。

6. 構図上聖影ハ可成直写ヲ差控ヘルコト。

8. 絵具ハ耐久性ヲ主眼トスルコト。

9. 画面作成ノ期限ハ許可ノ日ヨリ満二年以内ノ範囲ニ於テ之ヲ承認スルコト。

また同書121ページ、は壁画の耐久性についての記述にも傍線が引かれている。「揮毫者選定に次いで壁画調成委員会の重要事項は壁画下地の研究なりき洋画在ては「カンヴァス」を常用する慣例なれば、仏国製品を輸入して各洋画部揮毫者に配布せり」という部分である。金山平三は自身の絵画の耐久性に人一倍気を遣った画家として知られている。絵の具や溶き油の質にとりわけこだわり、絵画に使用する前に試験用のキャンバスに塗って何日も日光にさらし変色や変化を調べていたという。与えられた画題をどのように描くか、に加え、人一倍絵画の耐久性や仕上げに執着していた金山にとってはこの永く後世に伝えられるはずの壁画制作においてはそれらの問題にもかなり心を砕き時間を割いていたのだろう。

金山の壁画奉納を「事前に」報じる神戸新聞記事も金山資料に含まれている。⁽²¹⁾ それには、「過般の神戸市会で一市議の奉納遅延に対する質問により再び壁伯（画伯をもじったものか？筆者注）に対する市民的な関心を新しくすることとなった。」とあり、壁画制作の難事業に取り組む金山への期待が表されている。

5) まとめ—金山平三の画業と「壁画」

「記録」の記述は金山の壁画制作について次のことを明らかにする。①金山が受諾にあたり動的な場面を希望していたこと。②平壤戦の場面として最も激しい戦闘場面を描こうとしたこと。③朝鮮への現地取材だけでなく実際に戦闘に関与した軍人などにも話を聞いて入念に取材を行ったこと。④臨場感を表出するため、構図の工夫がなされていること。⑤配色のバランスに苦心し、絵具の耐久性についての実験を繰り返しながら制作をしていたこと。

当館所蔵の画稿からは、縦長の画面にいかにも空間の広がり表現し、人物の動きを際立たせ、戦闘の臨場感を描き出すか、金山が推敲を重ねていたことがわかる。

また考証図と完成作との違いも金山の意図を知る上で重要であろう。考証図はあくまで壁画制作のための資料であり、一定の距離から一定の視点で全体を正確に説明することに主眼を置いていた。すなわち維新資料編纂会および皇室編修局が作成した史実を忠実に絵で表現しようとしたものであった。絵画館の壁画80点のうち、考証図と壁画との隔たりの有無、その程度は画家により、また画題の性質によって様々であるが、金山の作品は視点の位置が全く異なったものに変更され、また対象との距離も、壁画においてはかなり近接したところから眺めた構図となっている。

絵画館の壁画は明治天皇伝を軸に組み合わされた、当時の国家・美術・歴史の相互関係を示す第一級の資料である。描かれた図像は、大正末から昭和初期という時点での明治認識を表し⁽²²⁾、それは天皇を歴史の象徴、近代化の象徴として示そうとするものであった。従って制作については、画家には様々な条件、制約が課せられていた。⁽²³⁾ もろもろの制約があったにせよ、彼の完成作ならびに制作過程から伺うことができるのは、単なる記録画ではなく、あくまで絵画としての完成度を目指したいとする画家の意思である。最終的には壁画調成委員と絵画委員会の審査を経たものであるが、金山の作品では奉賛会が提示した史実の記録としての側面は最小限に抑えられ、絵画的効果を最大限狙って作り上げられている。この絵画的効果とはすなわち、見る者があたかも眼前にその光景が繰り広げられているかのように感じ取れるリアリティーであり、これを金山が特に意図していたということである。その結果として、金山の壁画は絵画館の壁画群の中でも観る者に訴えかける迫力に

p.32-33	
74	朝鮮平壤普通門
75	朝鮮風俗 農夫と耕牛
76	朝鮮平壤乙亥台より市街遠望
77	朝鮮街道前茶店
p.34-35	
78	朝鮮風俗 木挽
79	朝鮮平壤大同江鉄橋
80	朝鮮名所 平壤義州街道普通門
81	朝鮮平壤大同江婦士婦人之洗濯
p.36-37	
82	朝鮮平壤 酒廠山
83	朝鮮平壤普通門
84	平壤南門通り
85	朝鮮風俗 石工
p.38-39	
86	朝鮮風俗 荷担
87	朝鮮平壤大同江通り
88	朝鮮風俗 耕起
89	朝鮮風俗 農夫の傭
p.40-41	
90	朝鮮平壤大同江西側
91	朝鮮風俗 冠縁の木賃と労働者
92	朝鮮風俗 労働者の遊戯
93	朝鮮風俗 市場
p.42-43	
94	朝鮮平壤箕子橋
95	朝鮮平壤砲臺高木道水堀地
96	朝鮮風俗 木挽
97	朝鮮風俗 米上の魚釣
p.44-45	
98	朝鮮平壤大同江岸（税関渡止場）
99	朝鮮平壤牡丹台浮岩楼
100	朝鮮平壤 牡丹台
101	朝鮮平壤大同門通
p.46-47	
次	
102	朝鮮平壤大同門
103	平壤愛しん堂
104	朝鮮平壤普通門
p.48-49	
105	平壤名所 牡丹台より伝鐘門を越して大同江を望む
106	朝鮮名所 平壤牡丹台より大同江を望む
107	養生舞臺
108	朝鮮平壤牡丹台ヨリ乙亥台（其二）
p.50-51	
109	平壤玄武門ヨリ牡丹台
110	朝鮮平壤牡丹台
111	朝鮮風俗 木挽
112	朝鮮平壤停車場前ノ自動車
p.52-53	
113	朝鮮風俗 井戸端
114	朝鮮平壤練光亭
115	朝鮮平壤大同江
116	朝鮮平壤箕子橋
p.54-55	
117	朝鮮風俗 労働者の昼寝
118	朝鮮平壤大同江婦人の魚釣
119	朝鮮風俗 農家
120	朝鮮平壤大同江兒童の水泳
p.56-57	
次	
121	朝鮮風俗 水汲
122	朝鮮風俗 露店
123	朝鮮平壤 大同江畔洗濯
p.58-59	
124	朝鮮平壤大同江岸
125	朝鮮平壤風俗 水汲
126	朝鮮平壤 城外の朝
127	朝鮮風俗 木挽
128	京城朝鮮赤テル
129	平壤名勝 全朝鮮最大の大同江
130	朝鮮名勝 平壤田市場全景
131	朝鮮平壤大同江岸平壤市街
132	朝鮮安州守備隊ノ郵便局
133	平壤大同江ノ渡舟
134	平壤城外 乙亥台より市街及大同江を望む
135	大判 義軍大同江左岸より平壤市内に進行の図
p.60-1	以後38頁はハルビン、吉林、長春など中国東北部の絵巻書
朝鮮画帖135枚のうち平壤絵巻書55枚（40%）	

ハラで読み込み
上部にピン跡

(21) 神戸新聞1932年8月14日。見出しは「神戸市献上の壁画 今年末愈々完成 郷土出身の金山平三画伯 九ヶ年に亘る苦心精進」このときの金山談話として次のように伝えている。「苦心と云へば殆ど失敗だらけといふ一語につき、戦争の画と云へばたいてい場面を広くとるものであるが、献上の壁画は縦九尺横八尺といふ縦よりは横が狭いので閉口しました。時は明治廿八年九月十五、十六日、場所は平壤朝のうちは天気良かった、戦ふものは日本と支那、これが条件だ、平壤の場所については当時の写真も参考にしたが、古い写真が無いので閉口しました、それから戦況も一人一人に聞いて見ると違ふので困った、構図は遠く平壤の町を望んで戦争しているところです。」飛松の評伝によれば、壁画鑄鋳があまりに遅れたため、神戸市会での問題となった、とあり、上記記事はこの市会での質問を受けての記事であろう。飛松、上掲書、p.269。

(22) 佐藤道信「明治神宮聖徳記念絵画館の日本画について」『近代画説』第8号、p.102、明治美術会、1999年。

(23) 『明治神宮外苑奉献概要報告』（旧金山資料）中の「壁画奉納二付取扱方」には、「構図八画家ノ自由ナルヘキモ解説及考証図ヲ参考トシ史実ヲ失ハザル様注意スヘキト」という文言がみえる。



図13 金山平三《無題（働く人）》
1924(大正13)年 兵庫県立美術館蔵



図14 金山平三
《蘇州の石炭運び》1924
(大正13)～1932(昭和7)年
公益財団法人ひろしま美術館蔵



図16 金山平三《習作（氷すべり）》1917
(大正6)年 兵庫県立美術館蔵



図17 金山平三《下諏訪のスケートリンク》
1922(大正11)年頃 兵庫県立美術館蔵



図15 金山平三《雪と人》
1931(昭和6)～1933(昭和8)年 兵庫県立美術館蔵

においては際立った成果をあげているといえよう。

金山平三の画業における壁画の位置づけを考えるうえで、筆者が着目したいのは、壁画揮毫にあたり彼が「動的情景」を希望していた、という『壁画謹製記録』にある記述である。壁画制作と前後して、金山は《働く人》(1924年)(図13)、《蘇州の石炭運び》(1924-32年)(図14)、《雪と人》(1931-33年)(図15)など、群像を描いた作品をいくつか描いている。《働く人》では、空を大きく取り、複数の労働者たちを後ろ姿で捉えている。身体をねじったり、身をかがめたり、さまざまなポーズを組み合わせて動きのある群像表現がなされているところなどは、「壁画」の構成に通じるところがある。《蘇州の石炭運び》では労働者を前景に描き、しかも人物群は中心からあえて外して構成することでスナップショット的な効果を狙っている。《雪と人》における、レリーフを思わせる奥行きの浅い横長の画面に人物の様々な動きをまとめた構成は、何らかの壁画の習作との可能性も指摘されている。⁽²⁴⁾これらの作品における群像表現は、制作時期からみても壁画制作と大きな関わりがあると思われる、さらにいえば壁画へ至る試行ともいえるのではないか。

考証図下絵、考証図、壁画画稿、完成作へ至る一連の資料、さらに『壁画謹製記録』によって、金山の「構想」を「表現」するための軌跡をかなりの程度追うことができた。壁画が完成したおよそ一年半後の1935(昭和10)年、画界を混乱に陥れた松田源治文相による帝展改組が敢行された。この改組により帝国美術院会員から外れた金山は仲間とともに第二部会を結成、しかしその後平生文相による再改組で再び美術院会員に推挙されるも金山は拒絶、以後は団体に所属せず、孤高の道を歩むことになった。この間、金山の胸中はいかなるものであったのか。この後、彼は風景画家として新たな境地を拓いていく。結果としてこの壁画は金山の前半生の集大成ともいうべき記念碑的作品となった。

金山はその後の風景画制作においても、「動的情景」への追究を続けていたようにみえる。動く人物の瞬間をとらえ、空間の中に配する手法は、彼がヨーロッパからの帰国直後よりしばしば描いた、17世紀のオランダ絵画を思わせるような、スケートをする人々を描いた下諏訪での作品群に既にあらわれている(図16、17)。1928(昭和3)年頃から描かれ始めた芝居絵やその後の風景画にも様々な行為をする人物を点景として登場させている。動的なるものは人物だけではない。流れる川、波立つ海、降り注ぐ雨や雪、吹きすさぶ風など刻々変化する自然の移ろいを金山平三の眼差しは常に追いつけていたように思われる。

(24) 西田桐子、《雪と人》作品解説、「日本の印象派・金山平三展図録」p.79、兵庫県立美術館、2012年。



白髪一雄《泥にいどむ》1955年
第1回具体美術展
©白髪一雄、元「具体美術協会」会員
写真提供：芦屋市立美術館

《泥にいどむ》と初期「具体」の作品構造 —「アール・ブリュット」と「童美展」の比較を通じて—

山本 淳夫

1. 泥にいどむ

白髪一雄の《泥にいどむ》(1955〔昭和30〕年)はしばしば初期「具体」におけるアクション的な側面を象徴する作品として位置づけられる。しかし、実際にこの作品を眼にしたものはごくわずかである⁽¹⁾。同時期の「具体」には作品の永続性に頓着しない例が多く、回顧展の際などにどこまで再制作を認めるかが争点となるのだが、《泥にいどむ》は最もそれに馴染みにくい作品のひとつでもある⁽²⁾。このように実作に接するのが事実上不可能な一方、大量の泥のなかでパンツ一丁の白髪がのたうち回るスクランダラスな画像は一人歩きし、ともすると誤解を生み出してきた。

かつては《泥にいどむ》を自立したパフォーマンスとみなす誤解が散見された。すでに再々指摘されているとおり、白髪は本質的に平面作家であり、行為の痕跡である泥の塊が、第1回具体美術展(1955〔昭和30〕年)の会期中キャプションとともに“展示”された事実からも明らかなおろ、この作品は基本的には全身を絵筆代わりに用いた絵画作品である。確かに、結果物の永続性がほとんど問題にされていない一方、制作における行為の比重が肥大化しているが、この時点では、白髪に限らず制作プロセスそのものを作品視する姿勢はまだ曖昧である。その奇抜な制作方法に目をつけたマスコミの度重なる取材に辟易したメンバーは、翌年の第2回具体美術展ではプレス招待日を設定し、より効率的に取材に対応した。外的要因に応じて制作過程を露出していくなかで、彼らはプロセスそのものの重要性をより意識し始める。それがひとつのかたちで結実するのが、1957(昭和32)年の「舞台を使用する具体美術」である。

もうひとつは、その身ぶりの荒々しさが、ともすると“体制批判”に結びつけられやすい点である。実際には「具体」はむしろ徹頭徹尾ノンポリである。その背景として、リーダーである吉原治良が作品に文学性を持ち込むのを忌避したことや、関東(東京)と関西(阪神間、大阪)の風土の違い、政治に対する温度差などが指摘できるだろう。イデオロギーがもの見事に欠落しているがゆえに、「具体」は金持ちの道楽とみなされ、批判の対象となった⁽³⁾。こうしたニュアンスは、海外からみると一層わかりづらいようである。

〔(筆者註：村上三郎の《6つの穴》に対する言及)アーティストが絵画面を突き抜ける様は、西洋、東洋双方における美術の伝統を攻撃するものであり、と同時に、原爆による人間性の根本の破壊に関するメタファーでもあった〕⁽⁴⁾

〔ジャン・ユベール・マルタン：具体は社会的あるいは政治的な観点を持っていましたか？

白髪一雄：それは全然ないです。純粹造形的なものしか目指していなかったで

(1) 一連の記録写真のほか、第1回具体美術展取材した日活世界ニュースの映像が残されており、そのなかに《泥にいどむ》の貴重な動画が一部含まれている。

(2) 初期「具体」の場合、再制作することに意味があるかどうかを判断するには、その作品が成立するポイントを個別に見極める必要がある。村上三郎の一連の紙破りについては、第三者がパフォーマーとなることを生前の作家が許容したかがひとつの争点である。《入口》については初出時(第1回具体美術展、1955〔昭和30〕年)に吉原治良がパフォーマンスを行なうなど、比較的オープンな性格を有している。一方、白髪の《泥にいどむ》は絵筆のかわりに全身を用いた絵画、という性格が強く、第三者が再現することに積極的な意味を見出しにくい。

(3) 「具体」のリーダー吉原治良は吉原製油株式会社の社長を務めていた。しかしそれ以外のメンバーは必ずしも裕福だったわけではない。

(4) ボール・シンメル「虚空への跳躍—パフォーマンスとそのオブジェ」『アクション 行為がアートになるとき 1949—1979』東京都現代美術館、1999(平成11)年、p.28
同展のキュレーターであったボール・シンメルは、この展覧会の東京展のオープニングで村上三郎の《入口》(1955〔昭和30〕年)のパフォーマーを務めた。このとき筆者は実見しているが、パフォーマンスに先立つスピーチのなかで、シンメルは村上の紙破りを単なる破壊のメタファーだと誤解していたことを認め、むしろひよこが誕生する際に卵の殻を破るように、破壊と創造が表裏一体となった作品である、と訂正している。

す。政治イデオロギーというものは否定していました。今でも僕はそうなんじゃないかな。それをわりとたたかれましたね。金持ちの遊びやと。

マルタン：自分が日本で聞いた話では、具体は政治的なものだったと感じている人が多いのですが、当時具体を知っていた人たちのなかには、そういう風に考える方もいらしたのでしょうか？

白髪：具体以外の、例えば東京を中心とする画壇の新しい傾向は非常にプロレタリア・アートのだったんです。そのなかへ具体がうってでたわけですね。東京で展覧会するくらいに。だから余計たたかれました。何の思想もないといわれたんです。

マルタン：具体はある意味暴力的というか、非常に激しくて攻撃的な感じがするのですが、何かに対する反発というようなものはあったのでしょうか？

白髪：それは時代のせいではないでしょうか？ というのは、ポロックなんかをやったこともそうみえると思うし、フランスではマチウのやった仕事もそうかもわからないし。だけど、抽象画というものを結局破壊するというか、作り直すというか、そういう段階にきてたから我々がそれをやらなしゃあなかったんで、結果的にそういう風にみえたんじゃないですかね」⁽⁵⁾

白髪の《泥にいどむ》にしろ、村上の一連の紙破りにしろ、多くの場合、初期「具体」の作品は絵画の概念をはみ出すぎりぎりのところまで拡張されたものとみなすことができる。支持体＝物質に対して、しばしば作家が肉体もろとも激しく関わりあうのだが、それが暴力や攻撃性といった、対象を激しく否定する身ぶりと捉えられがちである。ところが当の作家たちには政治的な意図は皆無であり、旧来の美術を否定する意図はあるにしろ、それが作品の核心を為しているわけではないことを、まずは確認しておきたい。

2. 周縁への眼差し

《泥にいどむ》をはじめとする初期「具体」の実験的な作品群に内在する興味深い問題をあぶり出すために、あえて寄り道をしてみたい。参照するのは「アール・ブリュット」と「童美展」である。いうまでもないが、「アール・ブリュット」はフランスの美術家ジャン・デュビュッフエが1945（昭和20）年に提唱した概念である。彼は精神障害者や霊媒をはじめとする、正規の美術教育を受けていない人々がうみだした表現のなかに、職業芸術家のそれよりもむしろ真の芸術性が宿っている場合があることを見いだした。周知のとおり、彼が蒐集した作品群は今日スイスのローザンヌにあるアール・ブリュット・コレクションに収蔵されている。他方の「童美展」は児童画の公募展であり、1948（昭和23）年吉原治良が代表を務める芦屋市美術協会が主催し、「第1回阪神間童画展覧会」として開催されたのがその起源である。1950（昭和25）年より「童美展」と名称を変え、当初は小学生以下、後に就学前の児童を対象とした公募展として半世紀以上開催されてきたが、残念ながら第58回展（芦屋市立美術博物館、2008〔平成20〕年12月6―14日）をもってその歴史に幕を下ろした。

個人的な感想で恐縮だが、過去の様々な受容体験のなかでも、筆者にとって「アール・ブリュット」と「童美展」は双璧をなしている。ただし筆者は「アール・ブリュット」に関して、原則としてデュビュッフエ自身の審美眼で選び抜かれた作品群に限定し、その死後コレクションに加えられたものや、いわゆる「障がい者芸術」、「ア



村上三郎《入口》1955年
第1回具体美術展
©村上牧子、元「具体美術協会」会員
写真提供：芦屋市立美術博物館

(5) Jean-Hubert Martin, *Art Religion Politics* Padiglione d'Art Contemporanea, 2005, p.92
※インタビューの書き起こしを行なった伊藤まゆみ氏より日本語の提供を受けました。記してお礼申し上げます。

ウトサイダー・アート」などとは区別する立場である⁽⁶⁾。また「童美展」についても、大多数の子どもの作品展の類いとは全く性質の異なる、別次元のものである。本稿では、あくまでもデュビュッフェや「具体」といったアーティストの美意識と、周縁領域の表現とが会うことで生じた“化学反応”を議論の対象とする。

読者のなかにもローザンヌのコレクションに衝撃を受けた人は少なくないと思うが、「童美展」については残念ながら日本の美術関係者でさえ実際眼にした人は決して多くはないだろう⁽⁷⁾。筆者が初めてみたのは、まだ芦屋市民センターが会場だったころだ⁽⁸⁾。審査は原則的に芦屋市美術協会、事実上も「具体」のメンバーによって行なわれていた。知識としては、「具体」の作家たちが特にその初期に子どもの絵に深い関心を示し、あるいは彼らに絵を教えることで生活費の足しにしていたことは知っていた。しかし、様々な色彩や素材で埋め尽くされた会場が放つすさまじいエネルギーは予想をはるかに越えるものだった。厳しい選択眼に基づいた（はずの）美術館での展覧会と、例えば公民館で開催されるような子どもの作品展に対して、正直なところ、ふだん筆者は無意識のうちに評価基準をギアチェンジしている。しかし「童美展」にはそういったダブル・スタンダードは全く無用であり、逆にみるものの価値基準は大きく揺さぶられる。その震度の大きさにおいて、ローザンヌと芦屋市民センターでの受容体験は突出していたのである。

さらにいうと、「童美展」の会場の雰囲気には、同時期に芦屋市立美術博物館で開催された初期「具体」の回顧展とどこか共通するものが感じられた。村上三郎の紙破りが行われたかと思うと、田中敦子の《ベル》がけたたましく鳴り響く、五感すべてが揺さぶられるような空間。そこに充溢していたのは、各自がそれぞれの発想を、その鮮度が落ちないうちに素早く具体化する、一種の加速度が縦横無尽に交錯するような感覚である。もちろん回顧展であるから、当然ある種の欠落や鮮度の劣化を抱え込まざるを得ない。しかし、もどかしくて推敲などしてられない、そんな性急さに満ちた「童美展」の作品群は、そうした欠落を脳内補完し、初期「具体」の熱気やリアリティを追体験するうえで最適かつ不可欠だと感じられた⁽⁹⁾。

20世紀のアヴァンギャルドがしばしば障害者、霊媒、フォーク・アート、ナイーフ・アート、児童画など、周縁領域の表現活動から活力を得てきたのは周知の事実である。「アール・ブリュット」も「童美展」もそうした一連の流れに位置づけられるのであり、必然的に両者には様々な共通点が見受けられる。まず、実際の作品を体験しないことには、その水準が理解しにくいこと。メディアで濾過されることで失われるアウラの比率が大きいのか、“通常の”美術作品以上に、どういうわけか印刷されたイメージと実物との落差が極端なのだ。さらに鑑賞体験によって引き起こされる知覚や思考のパターンも酷似している。まずは圧倒されてことばを失う。不意打ちを食らわされたように、心の準備が追いつかず、狼狽してしまうのだ。感覚は強烈に揺さぶられ、遅れてきた思考はなかなか像を結ばない。「これらの強度は認めざるを得ない。でもこれが美術だとしたら、これまで見てきたものは何なのか」……わき上がるのはむしろ「美術とは一体何なのか」という根本的な疑問なのである。

一方、大きな違いもある。「童美展」の会場は「どんな些細なことでも美術になり得る」あるいは「世界はそのままで美しい」といった一種のポジティブさに満ちている。色彩とテクスチャーの洪水に飲み込まれながらも、視界が開け、元気が沸いてくる。それに対して「アール・ブリュット」をみた後に元気がでる人はあまりいないだろう。「アール・ブリュット」を鑑賞することは、心の奥底の、みてはならない禁断の領域をのぞくような行為であり、必然的に後ろめたさや心の動揺を伴

(6) 「アウトサイダー・アート」ということばは下記の著作のタイトルとして初めて用いられた。

Roger Cardinal, *Outsider Art*, Studio Vista, 1972

同書は内容的にはデュビュッフェによるアール・ブリュット・コレクションに関する論及であり、個々の作家紹介に多くの頁を割いている。この著作によって英語圏に「アウトサイダー・アート」ということばが広まったが、「アール・ブリュット」とのニュアンスの違いも含めて、その功罪については様々な議論がある。

(7) 童美展の観客層は出品者の家族や所属幼稚園の関係者が中心であり、美術の専門家に足を向けてもらうことは、筆者が芦屋市立美術博物館に勤務していた当時から大きな課題だった。そうした問題意識の一環として、筆者は「具体」や「童美展」および児童画をめぐるキー・パーソンに対するビデオ・インタビューを中心とした資料展示を行なったことがある。
『美育 一創造と継承』芦屋市立美術博物館、1999（平成11）年12月11日－2000（平成12）年2月13日

(8) 1996（平成8）年の第47回展より、最終回である2008（平成20）年の第58回展までは芦屋市立美術博物館で開催された。

(9) 本文中で述べた「アール・ブリュット」と「童美展」のもうひとつの共通点として、その美的魅力が極めて壊れやすいという点があげられる。“通常の”美術作品の場合でも、配慮を欠いた展示によって作品の魅力が削がれてしまうのは当然だが、「アール・ブリュット」や「童美展」はよりデリケートであるように思われる。「アール・ブリュット」の場合は、誤った文脈の作品と一緒に展示されることで、本来力を持っているはずの作品まで一挙に色褪せてしまうことがある。そのため、ローザンヌや「アール・ブリュット」のコレクターたちは、これらの作品がどのような文脈で展示されるかについて極めてナーバスである。「童美展」の場合、2000年代のある時期から、もと「具体」メンバーに加えて、美術教育の専門家などが新たに審査に加わるようになった。筆者がみる限り、そのことにより展覧会の質に明らかな低下が見受けられた。ある意味それは当然で、吉原治良から直接薫陶を受け、切磋琢磨してきた作家たちの審美眼は、一朝一夕に出来上がったものではないのである。

う。精気を吸い取られ、疲労困憊してしまうのだ。

「アール・ブリュット」と「童美展」の相違点をさらに精査するには、それぞれの作品受容のプロセスがどのように成立しているのか分析する必要がある。両者に共通するのは、つくり手自身には作品を発表して社会にその評価を問う意識が極めて希薄、あるいはまったく欠如している点である。従って、通常の美術作品とは異なり、多くの場合作品と社会とを橋渡しする第三者なしには作品の受容が成立しない。

「アール・ブリュット」の場合、つくり手本人には作品を発表する意志が皆無であったり、そもそも自分がつくっているものが美術作品だと認識しているかどうかさえ怪しい場合が少なくない。ヘンリー・ダーガーと家主ネイサン・ラーナーとの関係が典型的だが、作品を見出して世に出す役割を担う第三者がいなければ、それらが受容される機会は永久に失われたままである。一方、つくり手自身はそもそも社会とうまく関係性を保てず、また他人に干渉されることを拒む傾向があるため、第三者の役割はあくまでも“発見者”にとどまらざるを得ない。作品の制作過程や創作のモチベーションにまで他人が立ち入るのは原則的に不可能である⁽¹⁰⁾。

ここでつくり手と第三者のあいだに存在するのは「みる」「みられる」という関係性である。それは自他の間に明確に一線を画して対象化する態度、いわばデカルト的な二元論的思考ともいえる。ただし後述するとおり、「アール・ブリュット」の作品においてはしばしば常識的な規範から逸脱した独自の世界観＝意味体系が現出している。したがって「みる」「みられる」という関係性は、互いに理解不可能な“ディスコミュニケーション”に陥らざるを得ない。越えられない壁の向こう側の理解不能な世界、それこそが「アール・ブリュット」作品の最大の魅力である。それは、いわば西洋的な二元論的思考に介入するノイズのようなものかもしれない。

一方「童美展」に出品される子どもの絵の場合はどうだろう。つくり手に作品発表の意識が希薄なのは同様である。ところが筆者の知る限り、子どもが自発的に注目すべき作品をつくり出す例はほとんど皆無に等しい。「アール・ブリュット」とは異なり、子どもを作品制作に“仕向ける”とともに、制作するうえでの環境づくりやモチベーションにより深くコミットする第三者が不可欠なのである⁽¹¹⁾。

ただし注意しなければならないが、それが単なる“指導”、つまり一方通行や上意下達に過ぎないとしたら、そこから生まれる作品が「具体」の作家たちの琴線に触れることはあり得なかつただろう。「具体」の作家たちはしばしば子どもの絵画教室で教えているが、実際には彼らはむしろ「子どもから学ぶ」というスタンスである。ならば、制作現場におけるつくり手＝子どもたちと第三者とのコミュニケーションとは、一体どういったものだったのか。

「子どもの制作行為を見守る彼女（筆者註：田中敦子）の眼差しや姿勢、身体の動き、それはまさに自分の制作行為と全く一緒、あるいはそれ以上のものだったかもしれません。（…）もちろん直接手を下すわけではないんですが、それが他人である子どもの作品なのか、自分のものなのか、あの人のなかではもはやこんがらがっているわけです。指導とか、そんなものじゃないですね。（…）でも、それを彼女にいったら「へえ、そうやった？」というかもしれません。それぐらい自分を無くした状態でやっていたんです。（…）仁川幼稚園でも、三ちゃん（筆者註：村上三郎）が現れると子どもがウワーッとたかかっていったでしょう。あの人はそれを全部受け入れてました。それは親切心とか、そんなんじゃないで、あの人の持ち味として、村上三郎として受け入れているわけです。だから、子ども

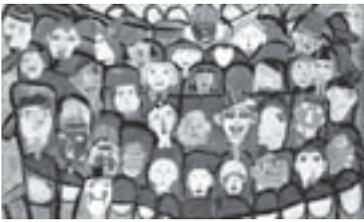
(10) これはあくまで“最良の”「アール・ブリュット」を念頭においており、特に近年アール・ブリュット・コレクションに加わった作品については当てはまらない場合もあるだろう。特に障害者施設などにおいて、集団的な造形活動を通じて産み出される作品の場合は、子どもの絵における作品受容プロセスにより近似した例があるかもしれない。

なお、何を「アール・ブリュット」とし、何を除外するかという問題については、デュビュッフェ本人でさえしばしば逡巡し、1982（昭和57）年には「ヌーヴ・アンヴァンション（新たな創意）」という、いわば二重のようなカテゴリーを設けることで混乱により拍車をかけている。デュビュッフェの死後、その選択眼をキープすることはさらに困難になったであろうことは想像に難くない。

また降霊術が大流行し、精神病院の環境がより人道的な見地から改善されていった19世紀末から20世紀前半までと今日とは、時代背景がまったく異なっている。そのことも、今日「アール・ブリュット」と呼ぶに相応しい作品を見出すことが、より困難な要因となっている。

(11) よくある疑問なのだが、「童美展」の大勢を占める、幼稚園などでの絵画教室で産み出された作品に対して、指導者の影響が強すぎると批判する一方、家庭で誰の指導も受けずに描かれた絵の方がより純粋である（したがって後者が「童美展」に落選することが納得できない）、という声を聞くことが少なくなかった。

実際には後者が“より純粋”というのは幻想である。なぜその子どもが限定された画用紙や画材をあたえられ、例えば机と椅子によって規定された空間で制作せねばならなかったか等々、という制約については、ほとんどの場合不問に付されているからである。つまり“純粋”というよりは、実際には“無関心”の産物である場合がほとんどなのだ。子どもと表現を取り巻く環境を根本から疑い、試行錯誤を重ねることは、単なる“指導”あるいは“無関心”とはまったく次元が異なるのである。



(子どもによる共同制作)《映画館》
1950年ころ グアッシュ 173.5×294.0cm
アール・ブリュット・コレクション蔵
Dubuffet & Art Brut, museum kunst palast,
Düsseldorf, 2005より転載

との境目がなくて、こんがらがってしまっている。そういう中で作品ができているということですね」⁽¹²⁾

「具体」の作家たちと子どもの絵を仲介する重要な役割を果たした浮田要三の回想である。叙述にやや具体性を欠き、わかりづらい面もあるが、少なくとも田中や村上と子どもたちとの関係性は「みる」「みられる」というような、他者を対象化して認識するようなものではないらしい。自他の境界が曖昧な、ある特殊な空間のもとで、作品がうまれているのである。

3. 世界との“出会い”

「アール・ブリュット」の蒐集過程で、デュビュッフェは子どもの絵にも興味を示していたようだ。参考資料的なものと思われるが、ローザンヌのアール・ブリュット・コレクションにも実際に子どもの作品が収蔵されている⁽¹³⁾。また、アール・ブリュット・コレクション初代館長のミシェル・テヴォーは子どもの発達過程を大きく三段階に分類し、「アール・ブリュット」との比較を試みている⁽¹⁴⁾。

- 1) 紙と鉛筆がこすれ合う触覚性、および痕跡が残る面白さにとりつかれた殴り描きの段階。偶発性への依存度が高く、つくり手の主体的な意図に乏しい。
- 2) 自らの意志で、より運筆をコントロールできるようになる。しかし具象的なイメージであっても、いわゆる常識的な規範にはとらわれない独創的な表現が見受けられる。
- 3) 社会、両親ら周囲の影響のもと、より慣習的な表現や、コミュニケーション手段としてのイメージ操作を重視する段階。デュビュッフェが忌避したところの「文化」に汚染されはじめた状態だといえるだろう。

(12) 浮田要三インタビュー『美育 一創造と継承』芦屋市立美術館、1999(平成11)年、p.45
「具体」と子どもの絵との関連を考えるうえで不可欠なもうひとつの存在に、雑誌『きりん』がある。同誌は1948(昭和23)年大阪の尾崎書房から創刊され、1950(昭和25)年より星芳郎が代表を務める日本児童詩研究会が出版元となった。当時毎日新聞学芸部の記者であった井上靖や、詩人の竹中郁が中心となったほか、編集部で営業的な仕事に従事していたのが浮田要三である。本来的には児童詩の投稿誌であったが、浮田を介して吉原や「具体」との接点が生まれ、紙面における美術(子どもの絵)のウエイトが高まり次第に実験的な様相を呈していった。1962(昭和37)年より東京の理論社に出版元が移ることで、穏当な内容になってしまい、以後はみるべきものがなくなった。子どもの絵に対する浮田の審美眼に着目した吉原は彼自身に制作を勧め、やがて浮田は「具体」の会員となる。

(13) Lucienne Peiry, *Art Brut The Origins of Outsider Art*, Flammarion, 1997, p.76
Dubuffet & Art Brut Im Rausch der Kunst, museum kunst palast, Düsseldorf, 2005, pp.146-147

(14) Michel Thévoz, *Art Brut*, Skira, 1995, p.63

(15) ブルノ・デシャルム+小出由紀子「語りつくそう、アール・ブリュットのすべてを!!」『芸術新潮』2005(平成17)年11月号、p.58

(16) 前掲書(14)

発達過程における子どもの絵の分類法には諸説あるが、テヴォーの分類はそれぞれ「錯画」「象徴画」「図式画」にほぼ対応するものと考えられる。ここで彼が最も注目しているのは2)象徴画である。発達段階において、常識的な規範にとらわれず独自の意味体系が構築可能なのはこの時期に限られており、ほどなく3)図式画へと移行してしまう。社会生活に適応するために誰もが通過するプロセスである。

ところがテヴォーによると、「アール・ブリュット」のつくり手たちは、大人になってからも2)象徴画の段階にとどまり続けるという。彼らは戦争体験など、何らかの要因で精神が危機的な状況に追い込まれ、世界との関係性が断たれてしまった経験を持つものが多い。それでも生きて行くためには関係を修復しなければならないが、彼らにとって現実世界があまりにも過酷であったり、無価値である場合、自身にとってのみ意味を持つ独自の世界体系を構築する必要に迫られる⁽¹⁵⁾。いわば世界の捏造であり、アドルフ・ヴェルフリやダーガーをはじめとして、つくり手自らしばしばその世界に君臨する支配者や神のごとく振る舞う例が多く見受けられる。全く独自の世界体系を構築する能力は、いわば人間の埋もれた可能性のひとつである。彼らは強固な意志と脅迫的な頑固さをもってその可能性をとことん追求するのである⁽¹⁶⁾。

ちなみに、アール・ブリュット・コレクションに収蔵されている児童画が仮に「童美展」に出品されたとして、入選する可能性は極めて低いといわざるを得ない。参考までに「童美展」の会場風景および入選作の一例を挙げておくと、ローザンヌの

児童画との相違は明らかであろう。前述したとおり、「童美展」がその歴史の過程で“就学前の児童”に応募資格の年齢を引き下げたのは象徴的である。幸運にも、当方が芦屋市立美術博物館に勤務していた間、何年かその審査に立ちあう機会に恵まれたが、0歳児の錯画は最強であり、文句なしに入選だった。つまり「具体」の作家たちの興味の対象は1) 錯画および前期2) 象徴画に明確に限定されているのだ。「アール・ブリュット」においては概念構築の独自性が問題視されるのに対して、「具体」の場合は概念化そのものが否定される。必然的に前者では具象、後者では抽象の比率が高くなっている。

つまり「具体」においては、世界との関係性ではなく、世界との思いがけない“出会い”こそが問題なのだ。意味や価値の体系が構築される以前の、いまだ言語化されざる存在そのものとの、予断を許さぬ衝撃的な出会い。極論すれば、彼らは子どもたちの作品にむきあうとき、色やかたちといった造形上の問題にのみ執着していたわけではない。己を白紙にして世界に向き合うなど、成人にとってはもはや不可能に近い。それをいとも簡単に成し遂げてしまう子どものあり方に、彼らは驚異と賛嘆の目を向け続けた。「童美展」の最大の意義は、まさにこの点にあるといえるだろう。

「童美展」においては、子どもたちが言語によって世界を意味付けし、分節化して認識する以前の表現が重視されている。つくり手と世界とが「みる」「みられる」といった関係性によって対象化され、分断されるのではなく、自他の境界がより曖昧な状態、あるいは世界と自己とが個別でありながら同時に一体であるような状態である。そう考えたとき、「具体美術宣言」の有名な一節が、よりリアリティを帯びて響いてこないだろうか。

「具体美術に於ては人間精神と物質とが対立したまま、握手している。物質は精神に同化しない。精神は物質を従属させない。物質は物質のままですべての特質を露呈したとき物語をはじめ、絶叫さえする。物質を生かし切ることは精神を生かす方法だ。精神を高めることは物質を高き精神の場に導き入れることだ」⁽¹⁷⁾

自我に目覚めることで、対象化された世界と向き合うこと。それは我々が世界から孤絶した存在であると自覚することであり、孤独や恐怖と表裏一体である。一方、自我への固執を白紙還元し、世界との同一化をはかること、つまり主体と客体とを一元的に捉える態度は、仏教などの東洋思想に通じるものがある。

「僕達は今えのぐ（油えのぐにしろエナメルにしろ）の質をわい曲して用いたくない。それは、何度もくり返したが、質のない色など存在しないので、自然の再現やイメージの表現如何にかかわらず、あらゆる絵画の中で、絵筆に虚勢されながら、その美しさを保って来た所以であるからに他ならない。僕は先ず、えのぐを絵筆から解放してやるべきだと思う。制作するに当って、絵筆は折られ、捨てられなければえのぐの解放はありえない。絵筆を捨ててはじめてえのぐは甦るのだ」⁽¹⁸⁾

嶋本昭三の「絵筆処刑論」の一節である。長い美術の歴史のなかで、再現的な描写を目的として用いられることで、絵具本来の物質性は抹殺されてきた。今こそ抑圧者たる絵筆を抹殺し、絵具本来の物質性を解放しよう、という趣旨である。ある意味で絵筆は、作家と画面とを分け隔てるデバイスである。つまり、絵筆を用いる



(5歳児)《おみやげさん》1996年
第47回童美展
曾根靖雅「まねのできない子どものアート」曾根靖雅遺稿出版実行委員会、1997年より転載
(図版天地、作品タイトルは筆者の記憶による)



第56回童美展 会場風景（芦屋市立美術博物館）2005年
写真提供：芦屋市立美術博物館

(17) 吉原治良「具体美術宣言」『芸術新潮』1956（昭和31）年12月号、p.202-204

(18) 嶋本昭三「絵筆処刑論」『具体』6号、1957（昭和32）年

限り自己と世界とのあいだにはどうしても境界が発生してしまう。自己から分断されたものとして、絵画面=対象化された世界と向き合わざるを得ないのだ。

それを回避するにはどうすればよいか？ 嶋本は「絵筆に代るべきものとしては、あらゆる道具を積極的に動員すべき」だと主張する。しかし最もラディカルな解答は、自己と世界の距離を無化することであろう。《泥にいどむ》は文字通り世界のただ中に身を投じる営為であり、“予断を許さない世界との出会い”を愚直なまでにストレートに実践したものである。もしかしたら、それは美術そのものさえ無化してしまうぎりぎり一步手前かもしれない。それは肉体の空間的な記憶であり、究極的には白髪が存在証明に他ならない。ここでは「生きる」と「表現する」ことがかつてないほど肉薄し、ほとんど一元化してしまっている⁽¹⁹⁾。

それはしかし、あまりにも端的、本質的であるがゆえに、限界をも同時に含有していた。《泥にいどむ》は一度きりしか使用できない、いわば最終兵器のようなものである。究極解であるが故に、原理的にそれ以上の展開がまず不可能なのだ。皮肉にも、それは子どもの発達過程において、真の創造性が発揮できる期間がごく限られていることを連想させる。白髪は美術/社会に適応するために、絵画というフォーマットに回帰せざるを得なかった。そのことは彼がうみ出した幾多のフット・ペインティングの“絵画としての”評価を貶めるものではない。しかし、以降の彼の作品が、《泥にいどむ》からの距離で測定されてしまうことは逃れられない宿命であり、エントロピーの緩やかな下降やマンネリズムを回避できないこともまた必然だった。

4. 仏教者としての白髪一雄

マンネリズム回避のため、白髪はたびたび作品に変化を持ち込んでいる。そのひとつに、猪の毛皮を画面にコラージュした一連の作品がある。最初の作品は1961（昭和36）年の第10回具体美術展に出品されたが、毛皮をなめすという知識が作家になかったため、作品は劣化し破棄されてしまった。画面は殺戮場面を連想させ、血なまぐさいものを好む白髪の一面が端的に表れている⁽²⁰⁾。恐らく下手物趣味への傾斜や、作品にやや叙述的なきらいがあるため（猪を狩るという意味、物語性）、白髪の絵画に対してはほとんど否定的なことをいわなかった吉原が珍しく難色を示したという。

1963（昭和38）年の第13回具体美術展には再度猪革をコラージュした作品が2点出品されている。今度は毛皮にきちんと下処理が施され、作品はいずれも現存している⁽²¹⁾。このとき白髪は猪を自らの手で仕留めたいと考え、猟銃の免許を取得し猟友会にも所属した。実際にはうまくいかず市場で毛皮を買い求めるのだが、狩猟の道中、大阪府能勢町の街道沿いで彼は興味深いものと出会うことになる。

それは雄渾な梵字が描かれた石造の板碑であった。恐らく当初はカリグラフィー的な観点から興味を抱いたものと推測されるが、独自に梵字の研究を始めた白髪は、次第に密教の世界にのめり込んでいく。やがて1970（昭和45）年、比叡山麓の坂本の瑞応院に山田恵諦大僧正を訪ね、法華経、摩訶止観、天台密教などについて質問する機会を得る⁽²²⁾。その熱意にうたれた恵諦は、弟子入りして修業するよう白髪に勧め、翌年白髪は比叡山横川の元三太子堂で得度し、法名「素道」を獲得、僧侶となった。1974（昭和49）年にはやはり元三太子堂で5週間35日にわたる四度加行という修業を経て伝法灌頂を受け、さらに翌年には比叡山大講堂において広学竖義を受けている。

(19) 村上三郎の一連の紙破り《入口》(1955)、《6ツの穴》(1955〔昭和30〕年)、《通過》(1956〔昭和31〕年)などにも同様のことが指摘できる。

(20) 白髪が幼いころ、荒々しい喧嘩まつりの怪我人が白髪邸に担ぎ込まれることがあった。真っ赤な鮮血をみた白髪は、子ども心に「美しい」と感じたといい、このことが後の作品に色濃く影響している。

なお、白髪がみたのは、今もなお尼崎で毎年9月に行なわれる「築地だんじり祭り」のことではないかと思われる。クライマックスの「山合わせ」は、いわばだんじり同士による相撲であり、たがいに向き合った二基のだんじりの前方を持ち上げてぶつけあう、勇壮だが非常に危険なものである。

(21) 《猪狩言》(1963〔昭和38〕年)は東京都現代美術館蔵に、《猪狩式》(1963〔昭和38〕年)は兵庫県立美術館に現在収蔵されている。

(22) 白髪一雄「[私の出会った仏教者] 山田恵諦座主の想い出」『大法輪』2007（平成19）年9月号

白髪が僧侶となった比叡山延暦寺は天台宗の総本山であり、いうまでもなく空海が開いた真言宗とならぶ密教の二大宗派である。延暦寺は過酷な山岳修業で知られており、とりわけ千日回峰は荒行中の荒行として有名である。白髪が収めた修業はそこまで極端なものではなく、睡眠時間をけずることで記憶力を研ぎ澄まし、膨大な教典を丸暗記するプロセスが中心だったという。

ここで肉体酷使の問題が再浮上しているのは興味深い。初期「具体」当時の白髪の問題意識のひとつがまさにそれであり、予定調和を排除し、極限まで肉体を酷使することで得られるものを彼は見極めようとした。肉体的な体験が精神の問題へとフィードバックされ、彼の表現を借りると「後天的な資質」を鍛え上げることになる。1955（昭和30）年の作品に、円すい形に組んだ赤い丸太を内側から斧で切りつけるものがある。切り傷による行為の痕跡を360°のパノラマ画面として提示することが意図されているのだが、切りつける行為からコンポジションの意識は排除され、むしろ疲労困憊するまでやりきることが最優先されている。

「本当のところ、おていさいぶった、便利だが弱いイーゼルなんかほうり出して、画面を壁に釘づけして斧でめった切りにして汗びっしょりのフラフラで心臓破裂の一步手前ぐらいになるまでやって安楽椅子に倒れ込んだ時の気持ちの良さを知りたい為に描いてるみたいになっても良いと」⁽²³⁾

同様の意識は《泥にいどむ》のほか、実は初期のフット・ペインティングにも見受けられる。具体的な年代は定かではないが、ある時点までは彼はあえて足下をみず、なるべく構図を意識しないように描き、己の肉体が納得した時点で作品の完成とみなしていた。そういう意味では、白髪が得度したのが、極めて過酷な修業で知られる延暦寺であったという事実には整合性が感じられる。両者の問題意識は、肉体の酷使が精神にフィードバックされるという点で響きあっているからだ。

1965（昭和40）年より、白髪は素足だけではなく、足にスキーや板切れをとりつけて描く手法を試みていたが、延暦寺での修業を終えたところから、作品に再び変化がみられるようになる。1975～76（昭和50～51）年ころの作品では画面の中央に板で一挙に大きな円が描かれるとともに、しばしば密教の緒尊から題名がとられている。'60年代の作品にも水滸伝の豪傑の名前がつけられたものがあるが、《作品》や《無題》では図柄が覚えられないため、作品識別と備忘を目的としたに過ぎない。題名がつけられるのは作品の完成後であり、作品内容とは原則的に無関係である。ところが、'70年代半ばの円のシリーズでは、《五大尊》や《地藏菩薩》、《文殊菩薩》などをまず心中に念じ、一挙に板を回転させるという手順が導入されている⁽²⁴⁾。これらは、いわば抽象による“仏画”なのである。

肝心の作品であるが、率直にいうと円のシリーズを白髪画のなかで高く位置づけるのは難しい。作家自身もこのやり方に限界があることを自覚していたようで、二年ばかり試みたあとは以前とおなじ素足によるフット・ペインティングへと回帰している。失敗というといふ過ぎかもしれないが、なぜこのような事態に陥ってしまったのか。

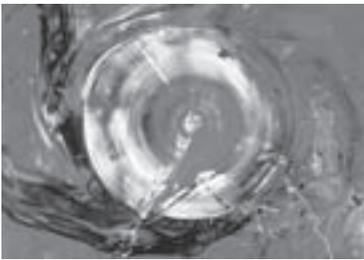
上記したように、子どもの発達過程においては、ある一瞬驚くべき創造性が発揮される。「アール・ブリュット」の場合は深刻な精神的トラウマなどを契機に、児童画でいうところの象徴画の段階にとどまり続けることが可能となる。ならば、「具体」の作家たちが理想とするところの錯画、あるいは前期象徴画の段階にとどまり続けるには、どのような方法論が有効なのだろう？ 主体と客体とを分断せず、む



白髪一雄 〈どうぞお入りください〉
1955年 第1回具体美術展
©白髪久雄、元「具体美術協会」会員
写真提供：芦屋市立美術館

(23) 白髪一雄「思うこと」『具体』2号、1955（昭和30）年

(24) 白髪一雄、山村徳太郎、尾崎信一郎「白髪一雄氏インタビュー」『具体資料集—ドキュメント具体1954—1972』芦屋市立美術館、1993（平成5）年



白髪一雄《あびらうけん》1975年
アルキド絵具・カンヴァス 182.0×259.0cm
兵庫県立美術館蔵

しろ一元的に捉えること、実はそれは極めて仏教的な姿勢であり、密教における止観、あるいは禅でいうところの座禅が目指す境地と近似しているように思われる。

ところが、円のシリーズは一種の“仏画”であり、描かれているのはいわば対象化された仏である。仏＝世界は彼の内にすでに存在するのであり、それは世界と一元的に通じあっていたはずではなかったか。1955（昭和30）年の段階で、そのエッセンスは《泥にいどむ》ですでに実現されていたのだが、作家自身は恐らくそのことに無自覚であった。皮肉にも、天台の修業を修めることで、白髪は逆に内なる仏を見失った、といえるのかもしれない。

「具体」は極めてモダニズム的なグループである。彼らは「人のまねをしない」というほとんど唯一の金科玉条のもとオリジナリティを競い合ったが、それは進取の気風に富む阪神間の特性と密接に関わりあっている⁽²⁵⁾。白髪が生涯を暮らした尼崎は、阪神間のなかではやや前近代的な色あいが強い土地柄であり、それが彼の性向にも反映しているのは事実である。ただ白髪や「具体」のメンバーが、特にその初期において実際に東洋思想や仏教哲学から影響を受けたのかということ、答えは否である。彼らが西宮の海清寺に残された禅僧南天棒のダイナミックな書作品に興味を持った事実はあるが、それも絵画表現における時間性的問題という、あくまでも造形的な関心に基づいている。《泥にいどむ》にしても、子どもの絵にしても、恐らく彼らはモダニズム的な、「今までにないものをみたい」という観点からのみ終始アプローチしているのである。本稿で指摘したような、主体と客体を一元的に捉えるような視点は、いわばDNAレベルで潜んでいたものが無意識のうちに現象しているに過ぎない。仮に彼らがもし“意識的に”そうした方法論を用いたとしたら、白髪の“仏画”を参照するまでもなく、見当違いの結果に終わった可能性が高い。日本のアーティストにとって、日本あるいは東洋的な特徴を表現様式に援用することは、なかなかデリケートな問題である。それは東洋思想そのものが、追いかければ追いかけるほど逆に本質が遠のいていくような矛盾を宿命的に含み込んでいることが、その一因ではないだろうか。

「具体」の個々の作家の仕事を振り返ると、極論すれば全員が'50年代にすでにピークを迎えている。以降それを凌駕できたものはなかったし、その後も生涯にわたって作家活動を持続しえた者も、白髪、元永、田中ほか数名に限られている。子どもの発達過程と同様、厳密な意味での創造性が発揮できるのは、アーティストにとっても生涯のごく一時期に限られるのだろうか。あるいは、世界に対して無垢な視点を保ち続けることは、そもそも原理的に不可能なのだろうか。この問題は、また稿を改めて検証する価値があるように思われる⁽²⁶⁾。

※本稿は2009年に執筆した未発表原稿に加筆、修正したものである。

(25) 商業都市大阪と港町神戸、この二都市の間に東西に広がる阪神間は、近代以降、とりわけ大正時代以降の阪急電鉄による沿線の宅地開発によって大きく発展した。民間主導による街づくりは、建築やファッション、美術品コレクター、さらには特色ある私立大学など、個人の生活に密接に関わる領域において豊かな文化環境を醸成した。吉原もそうだが、大阪で会社を営む富裕層が環境に恵まれた阪神間に好んで邸宅を構えたのである。敗戦後は連合国の方針に基づく財閥解体などの影響で、かつてのような富裕層はみられなくなり、文化を支える基盤が徐々に弱体化していった。「具体」は戦前の富裕層が築き上げた自立精神に富む文化的気風がまだ色濃く残存するなか、敗戦による白紙還元および自由主義、民主主義の台頭をうけて活動したものだといえる。

(26) 大人になっても、世界に対する無垢な眼差しを保ち続けることは、ほとんど原理的に不可能だと思われる。しかし、そのことに生涯を捧げ続けている希少な例として、堀尾貞治があげられる。1966（昭和41）年、いわゆる後期「具体」の時代に会員となった堀尾は、「具体」解散の後にむしろその本領を発揮している。細かなイベントやグループ展への参加も含めると、年間100回にもおよぶ発表活動を今なお継続的に行なっている超人的なアーティストであり、近年では現場芸術集団「空気」として活動と共にし、時に“誰が作者か”という従来の作家性や個性が溶解したかのような、類例のない表現活動を行なっている。詳細は下記を参照されたい。

Yamamoto Atsuo “Atarimae no koto (A Matter of Course): A Discussion of Sadaharu Horio” Sadaharu Horio, Vervoordt Foundation, 2011
山本淳夫「あたりまえのこと 堀尾貞治論」『堀尾貞治』（上記に掲載された英文テキストの日本語訳を収録した小冊子）発行：現場芸術集団「空気」事務局、2013年

相澤 邦彦

油彩画を含め、美術品の表面には時間の経過とともに様々な「汚れ」が堆積していく。油彩画はほぼ例外なく屋内で展示及び保管されるものとはいえ、塵埃、土砂、カビ、虫の死骸や糞、空気中の排ガスなどの微粒子、煙草の煙や調理の際の油分といった「汚れ」の要因は、数え上げれば際限が無いほどである。

例えば絵画や彫刻などが、屋内といえどもレストランや会社の会議室などに長期間飾られていたとしたら、その表面には驚くほど短期間で油煙や煙草のヤニなどが堆積し、また高湿度の環境下であれば、作品表面には容易にカビが繁殖する。

美術館の展示室や収蔵庫は、可能な限り清浄な空気環境が保持できるように設計され、運営に際しても環境管理が恒常的に行われているが、それでも作品表面には汚損が徐々に堆積し、一時的であれ高湿の状態となればカビの発生することもある。

これらの汚損はそのまま長い年月堆積しつづけると、汚損の成分によっては作品表面に定着し、作品素材や絵具層などを変質させ、修復作業が困難になることもある。特にカビによる浸食は短期間で進行し、油彩画であればその絵具層に止まらず、支持体（キャンバスや板）にさえ深刻な物理的被害を与えるものである⁽¹⁾。

物理的被害と同様に、あるいはそれ以上に危険なのは、著しい汚損やカビの類が、平面作品であれ立体作品であれその画面や表面を覆うことで、作品本来の色調や画像、風合いに外見上の深刻な変化を与え、作品の在り様を大きく歪めることである。ときに画集や作品集などの解説文において、ある作品に関して明らかに汚損が堆積していると思われる箇所や、作品全体の本来の色調が覆われている場合でさえ、それがあたかも作品本来の姿であるかのように解説されることも起こりうる。

このとき、具象作品における果物や瓶などの静物、或いは風景や人物など、そこに描かれている対象が具体的なもので、私たちにとって既に色や形のイメージが確立しているものに関しては、作品本来の状態とかけ離れていたとしても、一見してそれが汚損によるものと判別できる場合もあるだろう。

しかし、これは抽象作品に関してはあてはまらないものと思われる。その抽象作品に用いられている形状や各色は、当然のことながら、具体的な何かを具体的に描写するためのものではない。このため、例えばその作品における各色において、また汚損の堆積が判別しやすい白などの明色も含めて、仮に汚損の堆積によって作品本来の色調と大きく異なっていたとしても、一見しただけではそれが決して「オリジナル」の状態ではないと思に至ることは、ときに極めて難しいと思われる。

このように、画面または表面に堆積した汚損によって、具象作品であれ抽象作品であれ、本来の姿とかけ離れている状態であるにもかかわらず美術館で展示されたときに、鑑賞者（一般の来館者であれ専門家であれ）にその汚損が堆積している状態こそがその作品の「オリジナル」である、というある種誤ったイメージを与えてしまうおそれがある。

このような状態を改善する手段として、「洗浄」とよばれる修復処置がある。これは文字通り作品表面に付着した汚損などを、刷毛や筆、消しゴム類、水、石鹼類

(1) 佐野千絵、呂俊民、吉田直人、三浦定俊『博物館資料保存論』みみずく舎、2010年、p.28-30

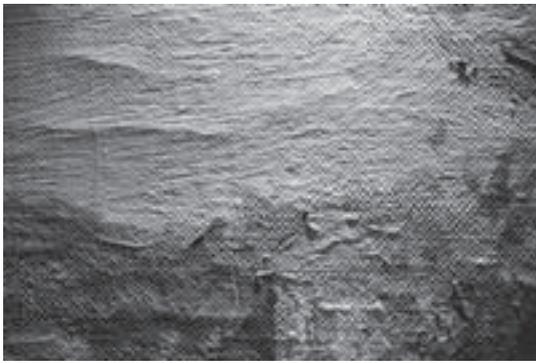


図1 鈴木清一《初秋の丘》1921年
油彩・キャンバス 兵庫県立美術館蔵（部分）



図2 同左（部分）

や有機溶剤、古くはパンや唾液などを用いて洗い、作品表面を本来の状態に近づける行為である⁽²⁾。

正確に、確実に洗浄が成功した場合は、絵画であれ立体作品であれ、その画面や表面を作家が意図した「オリジナル」の状態にほぼ回復できるものであり、「洗浄」の作業前後で、場合によっては見違えるほどの成果があがることも多く、数ある修復処置の中でも極めて重要な処置のひとつである。その一方で、美術館施設の未整備だった頃から比較的古く最近まで、美術品には汚損の堆積が避けられないものであり、頻繁に行わざるを得なかった「洗浄」は、専門的かつ本格的な修復作業に含まれない、とみなされがちな時期もあった⁽³⁾。

いうまでもなく、「洗浄」を行うということは作品表面に意図的に接触し、介入し、作品表面に影響を与えることなく、汚損などの堆積物のみを物理的に「除去」することである。このため刷毛や筆、消しゴム等にせよ、水、石鹼類や有機溶剤にせよ、或いはパンや唾液にせよ、一回性のその作品においてリスクはないか、使用するに妥当かを予め、綿密に精査しなければならない。もしこの事前調査が不十分なまま安易に「洗浄」が行われたとすると、例えば絵具層の溶解も容易に起こりうる。

絵画であれば、一つの作品にたいして複数の色材が用いられる⁽⁴⁾。このとき色材を構成する顔料の違いや、その顔料に応じて配合される乾性油や揮発性油など、一連の媒材の微妙な配分量の違いによって、チューブから出したままの状態の絵具でさえ、それぞれの乾燥時に生じる表面の微細な凹凸の違いが生じる。

或いは極端に色数の少ない、場合によっては一色しか用いられていない絵画であったとしても、ある箇所ではナイフを用い、ある箇所では筆を用いたとすれば、当然表面の凹凸は異なる。また同じ色材を用いていたとしても、媒材としての乾性油、揮発性油などの比率にわずかでも違いがあれば、やはり表面の条件は異なってくる。

もちろんチューブから出したままの「色」がそのままキャンバスに塗布されることもあれば、複数の色を混ぜて作られた「色」が塗布されることもある。そもそも絵具製造各社によって、例えば同じプルシャン・ブルーでも顔料の製造過程及び媒材の種類や配分量も異なる。またチューブ式の絵具が一般化する19世紀半ば以前では、絵描きが自らの作画様式に応じて絵具を制作していた。つまり、絵具層表面の凹凸や耐性、色調やマチエール（肌合い）に同じ「型」は存在しないといえる（図1、2）。

このような微妙な絵具層表面の差異によって、ひとつの作品における画面上の「色」、或いはごく僅かな範囲ごとに汚損の堆積の仕方や程度が異なるのと同時に、ひとつの作品内であっても、「色」や「範囲」によって、汚れの落ち方に明らかな差が生じる、ということが起こりうる。

(2) Museums & Galleries Commission, eds. *Science for Conservators Volume 2: Cleaning*, Routledge, 1992, Wolbers, R. *Cleaning Painted Surfaces*, Archetype Publications, 2000, p.5-7, 及びNicolaus, K., *Handbuch der Gemälderestaurierung*, Könemann, 1998, p.351-352.

(3) Nicolaus, K., *Handbuch der Gemälderestaurierung*, Könemann, 1998, p.351

(4) 本論における油彩画制作技法及び材料（画材）に関する記述は、主にマックス・デルナー（佐藤一郎訳）『絵画技術体系』美術出版社、1980年、Gettens, R. J., and G. L. Stout., *Painting Materials: A Short Encyclopedia*, Dover Publication, 1966. ラザフォード・J・ゲッテンス、ジョージ・L・スタウト著『絵画材料辞典』森田恒之訳、美術出版社、1999年、森田恒之『画材の博物誌』中央公論美術出版、1986年、森田恒之監修『絵画表現のしくみ』美術出版社、2000年を参照している。

図3 ヘリット・ベルクヘイデ《マルクト広場と大聖堂》1674年、油彩・キャンバス、ロンドン・ナショナル・ギャラリー蔵、ニス層の洗浄中（掲載元:Bomford, D., J. Dunkerton and M. Wyld. *A Closer Look: Conservation of Paintings*, National Gallery Company, London, 2009）

このとき、容易に汚れの落とせる「色」または「範囲」において徹底的に汚れを落とし、あまり汚れの落ちない「色」または「範囲」ではできるところまでで作業を終えたとすると、その作品は「洗浄」を行ったとはいえ、仕上がった状態は作品として、図像として極めてバランスを欠いたものとなる。

先述の通り汚損の堆積している状態が永く続けば、絵具層の変質や汚損の頑固な定着も起こりうるのだが、その一方で、状況によっては一様に、根こそぎ汚損を「除去」することが難しい場合があり、図像のバランスを確認しながら、作業を途中で「あきらめる」ことも検討しなければならないだろう。

そもそも「作品の本来の姿」とはどの状態を指すか、どの作品においても極めて判断が難しいことが指摘できる。資料のごく少ない古典絵画であれば、X線や赤外線、紫外線をはじめとする最先端の光学調査を経ても、基本的にその作品のごく一部の情報が得られるのみで、後世のわれわれには作品本来の姿など、正確には言い得ないものと思われる⁽⁵⁾。現代の、ごく最近に制作された作品においてすら、制作時から素材は刻々と経年変化を伴うもので、作者が存命である場合や信頼に足る画像資料が豊富であったとしても、厳密に当初の姿を言い得ることはときに難しいものとする。

ところで、近代以降（印象派周辺）より現代にいたるまでの油彩画には必ずしもニス層が施されるわけではなくなったが、近代以前の古典作品においては、絵画制作の最終工程として「ニスを塗る」という作業があった。このため習作や未完作品を除いて、古典絵画にはまず例外なくニス層が存在するといっている。

ニス層は、いうまでもなく絵画の最表面、絵具層の上層に施される。ニスの素材は古くは油絵具の媒材でもある乾性油が用いられることもあったが、主に天然樹脂が用いられる。描き終えられた油彩画の表面にニスが塗られることで、油彩画には外見上の一層の光沢と潤いが与えられると同時に、絵具層の表面を空気と絶縁し、汚損の堆積を防ぐ効果もある。

特に、額縁にガラスやアクリルがはめられることが一般的ではなかった時代、そもそも額縁用のガラス板やアクリル板が無かった時代、その一方で絵画に宗教や政治的な目的などで永遠性が求められた時代、絵画を守るための「保護層」としてのニス層は、重要だったと推測できる。

しかし、今日の私たちは多くの古典絵画の色彩を制作当時から長い時間を経ても目にすることができるが（もちろん、昔と全く同じ「彩度」であることはありえないだろう）、ニス層はそれに比べかなり早く、場合によっては塗布後1年以内で変色が始まる。具体的にはニスが徐々に黄変し、そのまま長期間放置すると茶褐色になる。当然絵画は茶褐色のベールで覆われたようになり、細部は判別するのが難しく、色調の変化もわかりにくくなる。

風景画で、ときに日中の明るい陽射しと青い空が描かれているはずのものが、まるで日没直後の風景に見えるほどニス層の黄変（褐色化）が進行している状態のまま美術館で展示されていることがあるが、これは展示に耐える状態とはいえないはずである。

このようにニス層そのものが経年によって黄変していくことは、ニスを構成する乾性油や天然樹脂の素材としての特性であって、是正することは不可能である。19世紀から20世紀にかけて、もちろん現在においても、天然樹脂からヒントを得た新しい種類の「合成樹脂」が開発されている。しかしながら、完全に黄変しない合成樹脂は今のところ無いといっているだろう。絵画修復用に開発された合成樹脂であるパラロイドB67、パラロイドB72は黄変しにくい素材とされているが、やは

(5) Friedländer, M. J., *Von Kunst Und Kammerschaft*, Ullstein Bucher, 1955

りこれらも、ゆっくりではあるが徐々に黄変していく。

ニス層に天然樹脂または乾性油が用いられるのは、経年によって黄変または褐色化が避けられないものの、それでも、絵画の仕上げとして塗布することで、質感を高め、保護層としての機能が果たされるからにほかならない。

このように、ニス層は経年変化を伴うものではあるが、かつて絵画において欠かせないものだった。しかし経年変化による黄変が避けられないことに加えて、保護層としてのニス層が施されていないければ、絵具層表面に堆積していたはずの汚損も全てニス層表面が引き受けているため、定期的なニス層の洗浄、すなわちニス層の「除去」と再塗布が繰り返し行われた(図3)。現在私たちが目にすることのできる古典絵画のうち、ニス層が制作当時のまま残っているものは、皆無に近いといっていだらう。

このニス層の「除去」は、繰り返し行われなければならないにも関わらず、大きなリスクを伴うものと指摘することができる。先述の通り、ひとつの作品内においても絵具層表面の凹凸や耐性、色調やマチエール(肌合い)には変化がありうることから、ニス層の定着の程度や厚みにも微妙な違いが生じる。これに対応して、箇所によってニスの落とせる程度も微妙に異なることに留意しなければならないだらう。

これに加えて、ニス層に乾性油が含まれている場合(油性ニス)においては、乾性油自体が油彩画のメディウム(媒材、固着材)の主体であり、油彩画の「油」は主にこの乾性油を指すもので、すなわちニスと色材に基本的に同じものが使われていることになる。

このため、例えばニス層としての乾性油を除去しうる溶剤を用いると、色材の主成分のひとつである乾性油も溶解させてしまう恐れがあると指摘できる。ときに、ルネサンス周辺のキリスト教絵画において、テンペラ画や油彩画など、キリスト像やマリア像はじめ、人物の顔や肌が極端に青または緑がかって見えるものがある。これらは過剰な洗浄によって肌表面の絵具層が溶解或いは削ぎ落とされ、下層の青または緑が浮き上がったためであるという意見もある⁽⁶⁾。もしそうであれば、「オリジナル」の肌の色合いに近づけるには、補彩を行うほかに手段がない。これはいうまでもなく、除去された最表層は取り戻せないためである。

また、「グラッシ」と呼ばれるごく薄い層は、乾性油主体の油性ニスが用いられている場合、その「除去」に際してニス層とともに除去される危険性がある。グラッシは主に黒や褐色で、対象の陰影や奥行きの効果をもたせるために、絵具層の最表層、ニス層の直下に施される。またその層の厚さは極めて薄く、陰影にせよ奥行にせよ、下層の色が透き通って見えるほどである。このように薄い絵具層はときに乾性油以外に天然樹脂や揮発性油が加えられ、非常に粘性の低い、極端にいえば水程度の粘度の状態ですら塗布される場合がある。このとき、グラッシは通常の絵具層に比べはるかに堅牢性に劣るため、ニス層とともに除去される可能性が高い。

一方天然樹脂主体のニス層は、主に乾性油がニス層として用いられている場合よりもその除去は容易である。それは、天然樹脂は基本的にアルコール系溶剤やその他比較的溶解力の弱い有機溶剤に溶解する一方、乾性油はそれらには基本的に反応しないため、言い換えれば、天然樹脂によるニス層であれば、絵具層を溶解させることなくニス層のみを「除去」することが理論的には可能、ということになる。

ただし「グラッシ」は、天然樹脂によるニス層除去作業、すなわちアルコール系溶剤やごく弱い有機溶剤にさえ反応するほど定着力が無く、絵具層としての堅牢性が低い場合がある。このため、グラッシが施されている作品に関しては、乾性油で

(6) Cole, B., *The Renaissance Artist at Work*, Westview Press, 1983, p.68, 70

(7) Bomfrd, D., J. Kirby, J. Leighton and A. Roy, *Art in the Making: Impressionism*, National Gallery, London, 1990, p.101-102 及び Bomford, D., J. Dunkerton and M. Wyld, *A Closer Look: Conservation of Paintings*, National Gallery Company, London, 2009, p.52-53

あれ天然樹脂であれ、ニス層除去に際して十全な注意と事前の調査が必要となる。また状況によっては、ニス層除去を見合わせることも必要となる。

しかし、印象派前後の美術史におけるいわゆる「近代」のはじまりにおいて、最終工程としてのニス層のあり方と、そもそも油彩画（絵画）のあり方が大きく変化していく。印象派の作品は、その多くが元々はニス層が施されていなかった、といわれている⁽⁷⁾。

このころを境に、絵画においてニス層を施さない状態で完成とする作品が増え始める。また逆に、ニス層に顔料や絵具を混入し、ニスを絵具のように使う試みや、絵具を用いる際に、グラッシだけでなく着彩層においても揮発性油の割合を増やし、油彩画独特のツヤ感を持たせないことを意図する画風、地塗層を施さずキャンバスに直接着彩する方法、またはキュビズムがその最初とされる、コラージュをはじめとする画面に絵具やニス層以外の紙や印刷物、木片、金属片、ガラス片などを貼りこむ方法も現れる。更に、第二次大戦後には、アクリル絵具や工業用塗料など、合成樹脂やビニールを主体とする色材も絵画（平面作品）に用いられるようになる。

このような絵画様式の変化に際して、まずニス層の施されていない作品に関しては、汚損が直接絵具層の表面に堆積していくため、汚損の洗浄作業は絵具層への影響を十分に考慮しておこなわれなければならない。更に、絵具層の堅牢性が著しく低い場合、亀裂や剥離、剥落も発生しやすくなるが、そこに汚損が堆積した場合、溶剤やときに精製水にさえ絵具層が容易に反応（溶解）し、洗浄作業そのものが困難なことも少なくない⁽⁸⁾。

ちなみに日本において、明治期に技法が輸入された油彩画（洋画）は、黒田清輝の活躍した頃を境に、このような堅牢性の低い絵具層が多くみられるようになる。これらも同様に洗浄が難しいことに加えて、このような絵具層をもつ絵画にニス層が施されている場合、やはりニス層の「除去」は絵具層に損傷を与える可能性が高く、困難な作業となる⁽⁹⁾。

また、コラージュにおける様々な素材や、合成樹脂塗料、ビニール塗料と油彩などが一つの作品内で併用されている場合、それぞれの色材、素材の構造、塗膜や表層の平滑性の違いに伴い、汚損の堆積度合いが大きく異なると同時に、各素材の溶剤に対する耐性（堅牢性）も異なるために、「除去」可能な汚損の度合いもそれぞれ様ではない。更に、繰り返しになるが大抵それぞれの色材において濃淡があり、表面の起伏も様でないために、状況は一層複雑化する。

絵画の洗浄に関しては、19世紀半ば頃から特に20世紀後半にかけて、ヨーロッパにおいて盛んに「洗浄論争」が繰り広げられた。ある意味徹底的に洗浄を行うことを是認するイギリスと、洗浄は事前の調査を十分に行ったうえで、慎重に取り組まれるべき、というフランス、イタリア、ベルギーといった国々の主張の対立である⁽¹⁰⁾。

ここでの議論は主に古典絵画の洗浄に限定されていたが、ニス層の除去に際してグラッシが容易に除去されうること、作家によってはニス層またはその一部の経年的な黄変、すなわち将来的に「古色（パティナ）」を帯びることすら計算して制作に臨んでいたはずであり、或いは一見経年による古色のようで、実は作家によって制作時に塗布された「人工の古色（人工のパティナ）」すら存在するはずで、これらは「除去」の対象にはなりえない、とするチェーザレ・ブランディの論は、現在に至るまで、また古典絵画だけでなく近現代美術作品の洗浄に際しても、基本的に尊重されているとあっていいだろう⁽¹¹⁾。

しかし、今日に至るまで絵画を含めた美術品の「洗浄」に関する議論や疑義はあ

(8) Nicolaus, K., *Handbuch der Gemälderestaurierung*, Könemann, 1998, p.335-338

(9) 文化財保存修復学会編『文化財の保存と修復15 日本における「西洋画」の保存修復』クパプロ、2013年及び歌田真介『油絵を解剖する』日本放送出版協会、2002年

(10) Walden, S., *The Ravished Image: Or How to Ruin Masterpieces by Restoration*, St Martins Pr, 1985、森直義『修復からのメッセージ』ボラ文化研究所、2003年、p.130-131、158-166、Bomford, D., J. Dunkerton and M. Wylid. *A Closer Look: Conservation of Paintings*, National Gallery Company, London, 2009, p.6-11、及びBomford, D. *Pocket Guides: Conservation of Paintings*, National Gallery London, 1997, p.72-75

(11) チェーザレ・ブランディ（小佐野重利監訳、池上英洋、大竹秀美訳）『修復の理論』三元社、2005年及びSchädler-Saub, Ursula. "Conserving modern and contemporary art: what remains of Cesare Brandi's *Teoria del restauro*?" in Schädler-Saub, U., and A. Weyer, eds. *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art*, Archetype Publications, 2010

(12) アレッサンドロ・コンティ（岡田温司、水野千依、松原知生、喜多村明里、金井直訳）『修復の鑑』ありな書房、2002年

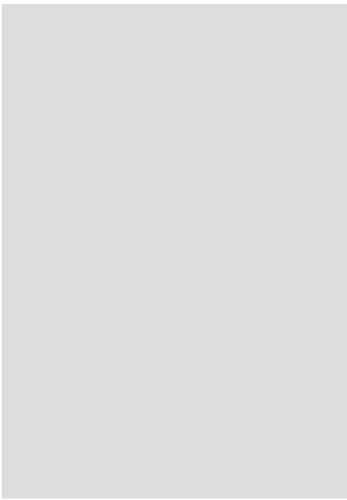


図4 ミケランジェロ《アヅル、サドク》1508～1509年、フレスコ、システィーナ礼拝堂、洗浄過程（右上→左上→右下→左下の順、部分、掲載元：青木昭『修復士とミケランジェロとシスティーナの闘』日本テレビ、2001年）

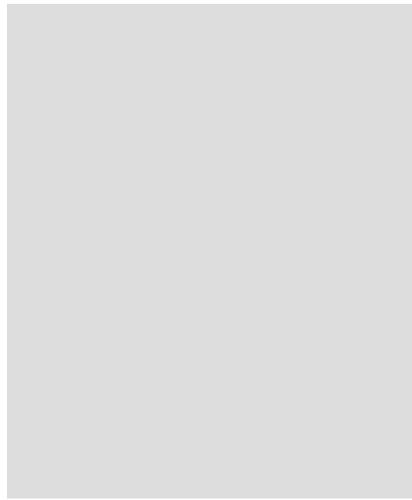


図5 レオナルド・ダ・ヴィンチ《最後の晩餐》1495年?～1498年、壁画・テンペラ、サンタ・マリア・デッレ・グラツィエ修道院、洗浄前（部分、掲載元：片桐頼継『レオナルド・ダ・ヴィンチ 復活『最後の晩餐』小学館、1999年）

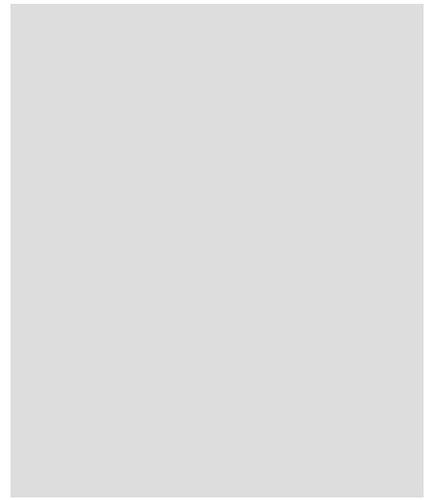


図6 同左、洗浄後（部分、掲載元：同上）

とをたたないといえる。ときに、日本を含めた各国の美術館に収まる油彩画において、制作から優に100年以上経過しているものや古典絵画でさえ、驚くほど「塗りたて」な状態に映るものや、具象作品であるにもかかわらず異常に平坦で、奥行き感の皆無な色調を目にすることがあるが、どうしてもそれらの作品には「過度の洗浄」が行われたのではないかという疑いを抱いてしまう。例えば、近年のミケランジェロのシスティーナ礼拝堂天井画及び壁画の洗浄や、レオナルド・ダ・ヴィンチの《最後の晩餐》の洗浄は過度なものであり、「オリジナル」の一部を除去してしまったのではないかという批判が少なからずあったことは、記憶に新しい⁽¹²⁾（図4、5、6）。

明らかにニス層の施されていない絵画の修復に際して、修復作業の一工程としてニス層が修復家の手によって塗布されることがある⁽¹³⁾。ここでのニス層は、絵具層に何らかの問題があり、やむを得ず視認が難しいほどごく薄く塗布される場合もあるものの、絵具層に直接汚損が堆積することを防ぐ保護層として、厚く塗布されていることも少なくない。いずれにせよ、これら修復の一工程としてのニス層も、後の黄変は避けられない。

また、作家がニス層を施さない状態で完成としたものに厚くニス層が塗布されると、作品の色調は濡れ色に沈み、元々はなかったツヤがもたらされる。更には絵具層表面の微細な凹凸や筆触による繊細な突起は、厚いニス層が塗布されることで視覚的になだらかになり、全体的に画面が平滑化しかねない。つまり、ニス層に黄変が発生していない状態であっても、場合によっては新たに付加されたニス層によって、視覚的に大幅に作品本来の雰囲気からかけ離れたものとなる。

もちろんこの場合、ニス層の「除去」により本来の状態に近づけることは可能だが、液体状のニスは絵具層表面の微細な凹凸に含浸し、物理的に完全に除去することは不可能である。しかも、ニス層の施されていない作品は先述の通り基本的に近代以降のものであり、また近代以降の油彩画（絵画）は必ずしも堅牢ではない絵具層をもつものが多く、そのような絵画に塗布されたニス層の「除去」を試みると、絵具層を溶解させる恐れも考慮しなければならない（図7）。

絵具層表面に堆積した汚損やカビの「除去」、容易に溶解する恐れのあるグラッシが施されている作品におけるニス層の「除去」、そしてニス層の元々存在しない

(13) Bomford, D., J. Dunkerton and M. Wyld. *A Closer Look: Conservation of Paintings*, National Gallery Company, London, 2009, p.44-57, 68, 69

(14) Nicolaus, K., *Handbuch der Gemäldereinstaurierung*, Könemann, 1998, p.308-369, Bomford, David. "Picture cleaning: positivism and metaphysics" in Syoner, J. H., and R. Rushfield, eds. *Conservation of Easel Paintings*, Routledge, 2012及びアレクサンドロ・コンティ（岡田温司、水野千依、松原知生、喜多村明里、金井直訳）『修復の鑑』ありな書房、2002年

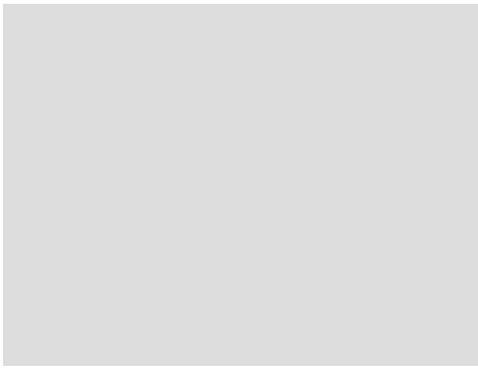


図7 カミーユ・ピサロ《フォックスの丘、アッパー・ノーウッド》1870年、油彩・キャンバス、ロンドン・ナショナル・ギャラリー蔵、ニス層洗浄中。なおこのニス層は、作家本人が塗布したものではない。
(掲載元: Bomfrd, D., J. Kirby, J. Leighton and A. Roy, *Art in the Making: Impressionism*, National Gallery, London, 1990)



図8 青山熊治《雨後》1927年、油彩・キャンバス、兵庫県立美術館蔵、洗浄前



図9 同上、洗浄後（汚損及びニス層軽減）

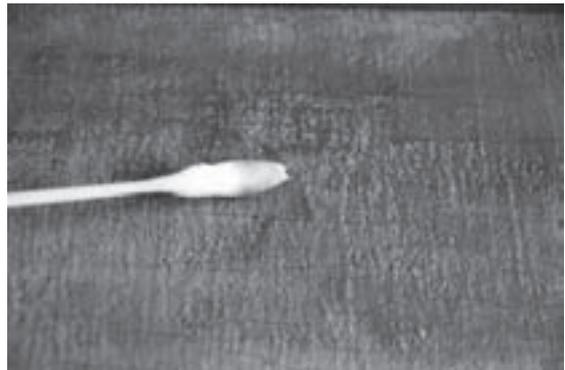


図10 同上、洗浄中（部分）



図11 同上、洗浄中（部分）

(15) 牧野隆夫「彫刻文化財の保存と修復 「古色」概念の否定に関する考察」文化財保存修復学会第22回大会講演要旨集、2000年

(16) Friedländer, M. J., *Von Kunst Und Kennerschaft*, Ullstein Bucher, 1955. 特に同書の "Vom Restaurieren (「修復に関して」、p.178-182)" は本論全体において重要であるため、その冒頭を以下に引用する。「修復家の仕事は、想像するに最も感謝されることの少ないもののひとつである。修復家の最良の仕事において、それは容易に視認できるものでも、判別できるものでもないのである。修復家がもし自らの善意により仕事をすれば、いかがわしい農作者のひとりともなされかねないし、悪い仕事をすれば許されざる芸術破壊者とみなされる。その優れた技術は目につきにくいものの、未熟な仕事ぶりは明らかに目につく。修復家の仕事に対する評価は、芸術作品そのものに対する評価よりもときにあてにならないものである。これは、考えるべき問題である。」なお、ここでの「修復家の仕事」或いは「修復家」の語は、本論における洗浄作業を含む、今日の「保存修復全般」、或いは「それに関わる全ての者」などに置き換えるものと思われる。

作品に、後世の修復家によって施された保護層としての新規ニス層の「除去」。これらはいずれも絵具層に損傷を与える可能性の高い行為であるため、完全な「除去」を目指すのではなく、絵具層に極力影響の無いよう、多少のニス層や汚損の残留を容認し、鑑賞上は作品本来の在り様を妨げない程度に作業をとどめる「軽減」の考え方が、現在では定着しつつある⁽¹⁴⁾ (図8、9、10、11)。

しかし、この作品表層の汚損やニス層などの「軽減」或いは「除去」の考え方があてはまらない事例も存在すると思われる。それは、まさに今信仰の対象となっている仏像やキリスト像などの立体作品、及び平面作品である。

例えば仏像表面に長年堆積している埃や汚れは、その堆積している状態こそが信仰の対象となっている場合、基本的にその除去や軽減を行うことは難しいだろう。しかし、くりかえしになるが、長期間にわたって堆積し続けた汚損は、作品（仏像など）の素材そのものを劣化させるおそれがある。

その信仰の対象としての汚損を除去し、新たに修復家によって「人工の古色」が施されることもあるが、いうまでもなくそれは既に「オリジナル」ではない。これは、事前の綿密で正確な調査に基づく丁寧な議論と、難しい判断及び対応がもめられる事例のひとつといえるだろう⁽¹⁵⁾。

おしなべて美術品は、視覚的に認識される性質のものである。このため作品表面の状態が極めて重要となる。汚損の堆積、ニス層の黄変など、作品が判別できないほどの影響が明らかにみられる状態は、場合によってはそれが例えごくわずかな程度であったとしても、その作品の存在価値をおびやかすものとなりうる。同時に、

長期に亘る汚損の堆積やカビの付着は、絵具層を含む作品の構成素材を、物理的に変質または劣化させてゆくものでもある。

そのような状態は積極的に、可能な限り是正（修復）されるべきものと考えられるが、その処置方法、作品の状態、作品の本質を十二分に精査検討したうえで、慎重に行われるべきだろう。仮にそうでなければ、マックス・フリートレンダーの鋭い警鐘にみられるように⁽¹⁶⁾、善意による洗浄作業によって、作品には取り返しのつかない「変形」が人為的にもたらされることとなり、場合によっては図像の「破壊」にさえつながりうることに留意すべきだろう。



IIO Yukiko

In December 1933, Kanayama Heizo presented his mural *The Battle of Pyongyang* to the Meiji Memorial Picture Gallery. Originally commissioned by the City of Kobe in 1924, Kanayama completed the epic work some nine years later. Meiji Jingu was designed as a memorial site for Emperor Meiji (who died in 1912), and the picture gallery was built in the Meiji Jingu Outer Garden, another part of the construction project, to house 80 murals, made by the leading artists of the day to depict the emperor's achievements.

As Kanayama's work was based on fact, the subject, setting, and motif were predetermined, but within these limitations, the artist chose the scene that best expressed the intensity of the battle, and repeatedly refined and revised the composition. This process is evident from the studies and sketches that are contained in the Hyogo Prefectural Museum of Art collection. Moreover, *Record of Mural Production*, a collection of documents related to the murals that was published by Meiji Jingu, contains a detailed account of the various hardships involved in making the work, as explained by Kanayama himself. This includes information about how he selected the scene, refined the composition, struggled with the colors, and interviewed a soldier who had actually taken part in the battle. As the publication provides a clear account of the artist's production process, it is an invaluable resource.

While incorporating the necessary motif in the mural, Kanayama succeeded in creating a powerful expression in which the battle seemed to expand before the viewer's eyes. Among the 80 works housed in the picture gallery, Kanayama's is especially notable for its vivid and realistic qualities. Not long after the mural was dedicated, Kanayama pulled back from the mainstream of the art world, which had been thrown into disarray due to the reorganization of the Imperial Art Academy Exhibition, and set out on a solitary path as a landscape painter. The Battle of Pyongyang ultimately stands as a monumental work marking a turning point in Kanayama Heizo's career.

 *Challenging Mud* and the Structure of the Early Gutai Works:
By Way of a Comparison between Art Brut and the Dobi-ten

YAMAMOTO Atsuo

Seen in isolation, the scandalous documentary photographs of Shiraga Kazuo's *Challenging Mud* have led to a variety of misconceptions. First of all, they caused many people to conclude that the work was an independent performance, and further, to see its aggression as a critical statement against the establishment.

In order to correctly interpret *Challenging Mud*, I have attempted a comparison between Art Brut with the Dobi-ten (children's art exhibition). The two are similar in the sense that avant-garde artists had an interest in creative expressions that emanated from the peripheries of the art world by people such as spirit mediums, the mentally disabled, and children.

In the case of Art Brut, creating a singular concept of the world was very important, but conceptualization was in itself rejected in the Dobi-ten. In other words, in Gutai the main concern was not to create a connection to the world but to experience an unexpected encounter with it. This view is directly exemplified by *Challenging Mud*.

From *Challenging Mud*, we realize that this attitude in which the self is unified with the world is a thoroughly Buddhist worldview. In the early '70s, Shiraga began training in a Tendai Buddhist temple and after being ordained as a priest, he adopted a new artistic style. Moving from what might best be described as an abstract form of Buddhist painting to works in which he objectified a specific Buddha, Shiraga's displayed an approach that was entirely different from that of *Challenging Mud*. By engaging in Tendai practice, Shiraga conversely lost sight of the inner Buddha and regressed in terms of artistic achievement.

Issues Related to Cleaning Oil Paintings

AIZAWA Kunihiko

Over time, various kinds of dirt accumulate on the surface of oil paintings and other works of art. In addition to altering the paint layer and other materials, dirt that remains affixed to the surface for a long period greatly distorts the state of a work by covering its original coloring, iconography, and texture.

A restoration process known as “cleaning” is used to improve such conditions. If the method is successful, it can often change the work beyond recognition, but if proper care is not taken when directly intervening in the surface of a work, it also has the potential to adversely affect the paint layer and iconography.

While adding luster and charm to the appearance of an oil painting, a layer of varnish is effective in preventing dirt from accumulating on its surface. Dirt does, however, build up on the varnish layer and as the material properties of varnish inevitably cause yellowing with age, it is necessary to periodically clean (remove the varnish) and apply a new layer. But in doing so, it is not uncommon for the part of the paint layer to be lost due to excessive cleaning.

Given that both the removal of dirt and the varnish layer threaten to damage the paint layer and iconography, “reduction” (an approach in which rather than totally eliminating the dirt and the varnish layer, a certain amount is tolerated) is becoming more widespread.

Though it is important to rectify the accumulation of dirt and excessive yellowing of the varnish layer (i.e., restore a work) as much as possible, it is also essential to remember that even a well-intentioned cleaning procedure runs the risk of destroying the iconography in a painting.

本号刊行までの経緯

2013年5月、兵庫県立美術館の学芸員14名と横尾忠則現代美術館の学芸員3名が平成25年度の各自の調査研究テーマを提出した。

同年8月29日、15名（1名は出張により、1名は都合により欠席）の学芸員による調査報告会を開催。各調査研究テーマにもとづき、学芸員3名が口頭発表、その他の学芸員14名が報告書を提出した。各報告のタイトルは以下のとおり。

- 小野尚子 「ベルト・モリゾ作《ダリア》(1876年頃) について」
速水 豊 「昭和戦前期の絵画と文学について」
鈴木慈子 「1960年代の具体美術協会」
(以上、口頭発表)
- 小林 公 「安井仲治35mmネガアルバムについて」
河田亜也子 「『独身者の機械』をめぐる言葉とその視覚化について
—ルーセル／デュシャン—カールージュ／ゼーマン」
飯尾由貴子 「金山平三（1883-1964）《日清役平壤戦》について
展示の可能性を探って」
西田桐子 「【共同研究】金山平三の金山らく宛て書簡について」
(相良学芸員と共同研究)
相良周作 「【共同研究】金山平三の金山らく宛て書簡について」
(西田学芸員と共同研究)
出原 均 「田中敦子の《作品》(1958年 兵庫県立美術館蔵) を中心
として」
山本淳夫 「《泥にいどむ》と初期「具体」の作品構造
—「アール・ブリュット」と「童美展」の比較を通じて—」
江上ゆか 「信濃橋画廊（1965～2010）の活動に関する研究」
岡本弘毅 「関西の蔵書票について」
林 優 「HUMAN ICONS—横尾忠則における『肖像』」
橋本こずえ 「横尾作品とヒッピームーブメントの関連」
遊免寛子 「兵庫県立美術館の教育普及活動について
—学校教育における鑑賞を中心に—」
横田直子 「東日本大震災被災文化財レスキューから2年、
救われた美術作品のその後」
相澤邦彦 「絵画の『洗浄』をめぐる諸問題」
(以上、報告書提出)

各口頭発表の後に質疑応答を行った。また、報告書は学芸員全員に回覧され、各学芸員が意見を記入した。9月22日に編集担当と学芸関連部門の課長で打合せを行い、他の学芸員の意見も考慮しつつ紀要執筆者を決定、紀要執筆者3名は翌1月末までに原稿を執筆した。その他の調査研究も続行され、本研究紀要や他の刊行物へ掲載をはじめ、所蔵品データへの蓄積、展覧会や関連行事において成果が公表される予定である。

兵庫県立美術館研究紀要
第8号

2014年3月28日発行

編集・発行 兵庫県立美術館
651-0073 神戸市中央区脇浜海岸通 1-1-1
電話 078-262-0901

翻訳 クリストファー・スティヴンズ
表紙デザイン 高岡健太郎(株式会社エヌ・シー・ピー)
印刷 友野印刷株式会社

25教①1-015A4

Bulletin of the Hyogo Prefectural Museum of Art
No.8

March 28, 2014

Edited and published by: Hyogo Prefectural Museum of Art
1-1-1 Wakinohamakaigan-dori, Chuo-ku, Kobe 651-0073 Japan
TEL 078-262-0901

Translation: Christopher Stephens
Cover design: Kentaro Takaoka (NCP Co., Ltd)
Printed by: Tomono Printing, Co., Ltd

©2014 Hyogo Prefectural Museum of Art