長崎県美術館　研究紀要　No.1

Bulletin of Nagasaki Prefectural Art Museum

目次

メングス作《フェルナンド六世》と《王妃バルバラ》（長崎県美術館蔵）の作者帰属について
昭和女子大学　木下　亮／7

フランコ体制によるピカソ芸術容認への過程　一九四〇年代を中心に
慶應義塾大学　松田健児／17

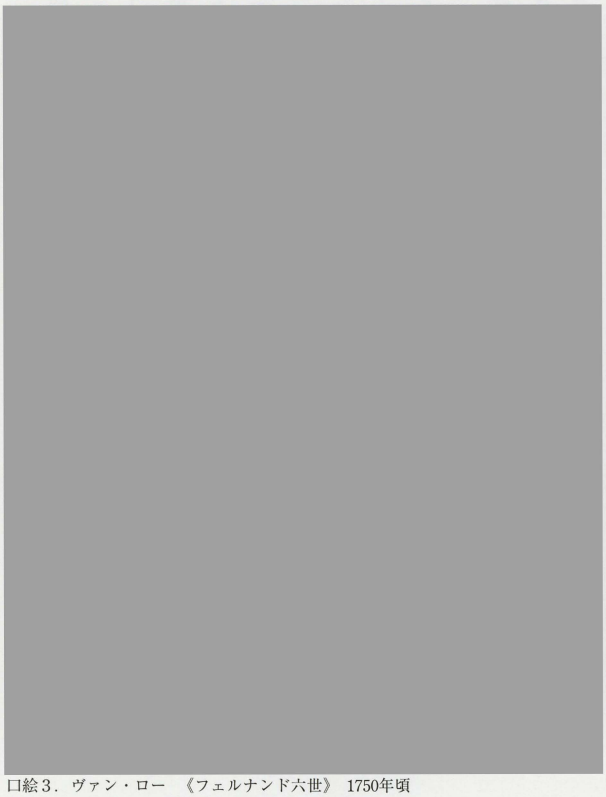
山本森之助のスケッチについて ―『日本名勝写生紀行』との関連性を中心に―
森園　敦／29

視覚に障害のある方々との美術館の楽しみ方について ― 県立盲学校の実践より
濵垣明日香／39

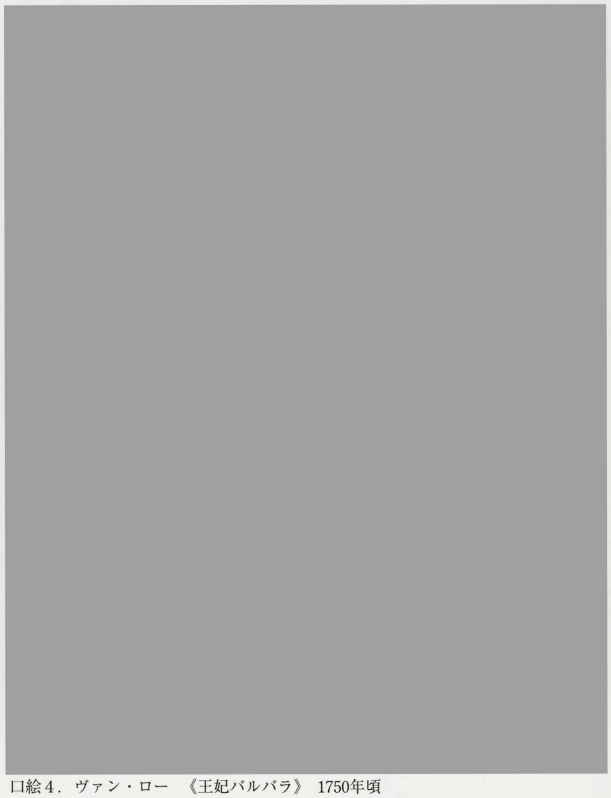
実践の中で形作られる教育普及　二〇〇五年～二〇〇六年の活動を通して
堺　雅子／45

口絵１．メングス？《フェルナンド六世》
油彩・カンヴァス　102.9×83.8cm　長崎県美術館

口絵２．メングス？《王妃バルバラ》
油彩・カンヴァス　102.9×83.8cm　長崎県美術館



口絵３．ヴァン・ロー《フェルナンド六世》1750年頃
油彩・カンヴァス　103×83cm　マドリード王宮
ⓒ PATRIMONIO NACIONAL.



口絵４．ヴァン・ロー《王妃バルバラ》1750年頃
油彩・カンヴァス　103×83cm　マドリード王宮
ⓒ PATRIMONIO NACIONAL.

メングス作《フェルナンド六世》と《王妃バルバラ》（長崎県美術館蔵）の作者帰属について

木下　亮（昭和女子大学）

一．はじめに

長崎県美術館には《フェルナンド六世》（口絵1）と《王妃バルバラ》（口絵2）（両作品の所蔵番号は、AII-1-362）が所蔵されている。[1] この二点の肖像画の作者は、アントン・ラファエル・メングス Anton Raphael Mengs（一七二八～一七七九）とされ、描かれているのはスペイン国王フェルナンド六世 Fernando VI（一七一三生、在位一七四六～一七五九）と、その妃バルバラ・デ・ブラガンサ Bárbara de Braganza（一七一一～一七五八）である。カンヴァスに油彩で描かれ、オリジナルの額はない。寸法は両作品とも縦一〇二・九㎝、横八三・八㎝で、同じ大きさである。作品の来歴は詳らかにされていないが、かつてブラジル国内で所蔵されていた作品である。[2]

画面左上方には白い絵具でそれぞれ国王と王妃の名が、「FERNANDO VI REY DE ESPAÑA（スペイン国王フェルナンド六世）」「BARBARA DE PORTUGAL ESPOSA DE FERNANDO VI（フェルナンド六世妃ポルトガルのバルバラ）」と描きこまれている。国王と王妃の肖像は、その構図から左右に並べて対幅で飾られることを前提にして描かれていることがわかる。

フェルナンド六世は、フェリペ五世 FelipeV（一六八三生、在位一七〇〇～一七四六）とマリア・ルイサ・ガブリエラ・デ・サボヤ María Luisa Gabriela de Saboya（一六八八～一七一四）の息子である。国王は半身像で、向かって右側に身体を向け、王の笏を持った右手を前方斜めに突き出している。野外の立像の肖像であるものの国王は軍服姿ではなく、ジャケット（casaca）の上から赤い緑飾りのある薄い色の胸当てをつけているようにみえる。首から金羊毛勲章を、肩からは青いサッシュを掛け、サント・エスプリ勲章のついた青いマントを羽織っている。画面右下の岩の上には、手袋と帽子が置かれている。画面左奥には木立が、右奥には山並みが見えている。

一方、胸元に大粒の真珠をあしらった朱色のドレスを着た王妃は、庭園の椅子に腰掛け、身体を向かって左側に向けている。右手は肘掛を覆う青いマントの上に、左手は赤いクッションの上に置かれ、人差し指で向かって左側を指している。画面の左側上には青年の彫刻が支える噴水が、また右奥遠くには木立がみえている。王妃はポルトガル王ジョアン五世の娘で、一七二九年にスペイン王太子フェルナンド(後のフェルナンド六世)と結婚している。

二点とも画面下端に小さな文字で描かれた署名があり、「Por Anton Rafael Mengs（メングスによる）」と読める(図1、図2)。この署名がメングスを作者と同定する根拠となっている。

二．問題の所在

しかし第一にこの二点の肖像をメングスの作とするときに、画面全体からはメングスの様式とはどこか異質なものを覚える。メングスの特徴的な伸びのある筆致は認められず、むしろ十七世紀末から十八世紀初頭のフランスのルイ十四世の宮廷肖像の様式上の特徴を指摘できないだろうか。理想化が強く意識され、優美ながらも硬い質感表現が際立っているといえるが、その様式についてはあとで詳しく考察する。

さらに長崎県美術館所蔵の国王と王妃の肖像について、作者の帰属の再考を促す何よりも決定的な理由は、フェリペ五世とフェルナンド六世の宮廷画家を務めたルイ＝ミッシェル・ヴァン・ロー Louis-Michel Van Loo(一七〇七～一七七一)が描いた同じ構図の対幅の肖像画《フェルナンド六世》(口絵3)と《王妃バルバラ》(口絵4)がマドリード王宮に所蔵されていることである[3]。

ルイ＝ミッシェル・ヴァン・ローは、フランドル系のフランス人画家一族の出身で、父親から絵画教育を受けた後、ローマやパリで学んだ。スペイン・ブルボン家の国王となったフェリペ五世の求めに、フランス国王ルイ十四世の首席宮廷画家イアサント・リゴー Hyacinthe Rigaud(一六五九～一七四三)の推薦を受けて一七三七年に来西し、一七三五年に亡くなったジャン・ラン Jean Ranc(一六七四～一七三五)の後を継いだ。フェリペ五世に仕え、多くの肖像画を制作し、一七四四年には首席宮廷画家に任命されている。一七五二年にフランスへ帰国するまで、二代の国王の宮廷画家を務めたばかりでなく、王立美術アカデミーの設立準備にも尽力し、開設時には絵画部長の地位にあった。

マドリード王宮の作品に関する一八一四年の王室財産目録では、このフェルナンド六世と王妃の肖像は、同じくヴァン・ローの描いたフェリペ五世と王妃イサベル・デ・ファルネシオ Isabel de Farnesio(一六九二～一七六六)の対副(図3、図4)と合わせて記録されている。二〇〇七年九月現在も王宮の「マリア・クリスティーナの控えの間　Saleta de la Reina Doña María Cristina」の西壁に《フェリペ五世》と《王妃イサベル・デ・ファルネシオ》が、東壁には《フェルナンド六世》と《王妃バルバラ・デ・ブラガンサ》が掛かり、

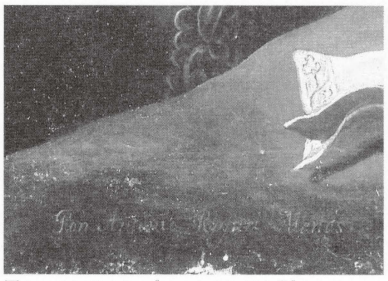


図1．メングス？　《フェルナンド六世》
長崎県美術館　部分

図2．メングス？　《王妃バルバラ》
長崎県美術館　部分

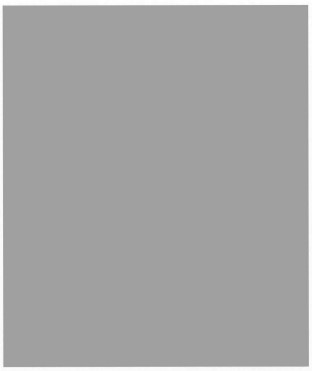


図3．ヴァン・ロー　《フェリペ五世》
油彩・カンヴァス　マドリード王宮

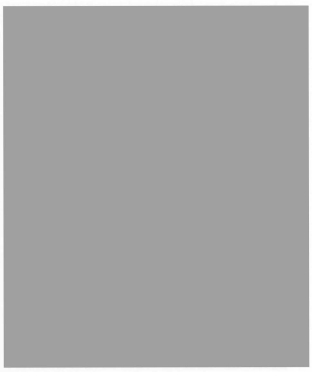


図4．ヴァン・ロー
《王妃イサベル・デ・ファルネシオ》
油彩・カンヴァス　マドリード王宮

向かい合わせに二組の国王・王妃の肖像が飾られている。[4]

ここでマドリード王宮所蔵のフェルナンド六世と王妃の肖像(以下、王宮作品と略記)と、長崎県美術館所蔵の二作品(以下、長崎作品と略記)とを比較してみたい。王宮作品は、寸法が縦一〇三cm、横八三cmで長崎美術館作品と同じといえる。それぞれの背景やモティーフは共通で構図もほぼ等しく、モデルのポーズも基本的には同じだが、細部を比べると国王のポーズに差異がないのに対し、王妃の手や指の形があきらかに異なることが指摘できる。王宮作品は、一八一四年から王室コレクションに記録されているという来歴から考えても、その完成度からみても、長崎作品のオリジナルとすることができるであろう。王宮作品と長崎作品の細部の比較については後述する。

三. メングスと宮廷肖像

続いて、現時点で長崎作品の作者とされているメングスとスペイン王室との関係を確認しておこう。新古典主義を代表する画家としてイタリアで活躍していたメングスは、カルロス三世(一七一六生、在位一七五九～一七八八)によって特別待遇でスペインの首席宮廷画家に迎えられた。[5] メングスは一七六一年八月七日にローマを発ち、九月二十二日にマドリードに到着した。メングスのスペイン滞在は二期に分かれ、第一期が一七六一年から一七七〇年までで、王立サン・フェルナンド美術アカデミーや王立タピスリー工場で指導をおこない、また新王宮の内部装飾をおこなった。それからいったんイタリアに戻り、再度一七七四年夏より一七七五年までスペインに滞在し、マドリード王宮の「カルロス三世控えの間 Saleta de Carlos III」の天井壁画《トラヤヌス帝の神格化》を完成させた。

メングスは新スペイン国王であるカルロス三世の招聘で宮廷画家となったのであり、彼がマドリード到着したときには、フェルナンド六世は当然ながら、王妃バルバラも亡くなっていた。そこでメングスがすでに二年前に逝去していた先王フェルナンド六世と王妃の肖像をわざわざ描くとは考えにくい。さらに、メングスほどの評価を受けていた画家が、別の画家が描いた国王フェルナンド六世とその王妃の肖像のレプリカを制作する可能性はよりいっそう低いと考えられる。メングスは、なによりもまず《カルロス三世》(図5)と前年に亡くなっていた王妃マリア・アマリア・デ・サホニア María Amalia de Sajonia(一七二四～一七六〇)の肖像(図6)を制作しなければならなかった。[6] 新しく即位したカルロス三世の宮廷における国王・王妃の肖像の規範となるべき対幅の肖像が必要とされたのである。

メングスがスペイン滞在中に描いた肖像の様式上の特徴には、例えば《王太子カルロス》(図7)や《王太子妃マリア・ルイサ・デ・パルマ》(図8)にみられるように、[7] 絶妙なグラデーションと調和のとれた色彩、限定された部分にほどこされた効果的なハイライト、奥行きのある構図などを挙げることができる。硬さが

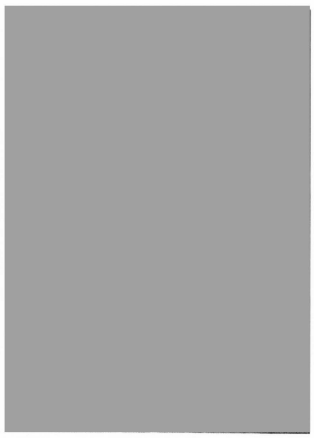


図6．メングス
《王妃マリア・アマリア・デ・サホニア》
1761年頃
油彩・カンヴァス　154×110cm
プラド美術館

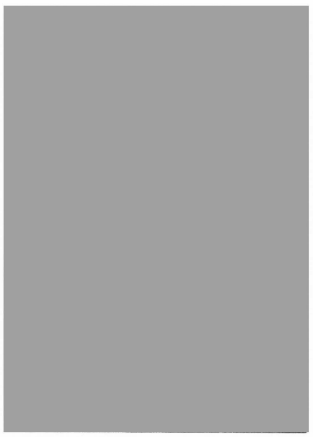


図5．メングス《カルロス三世》
1761年頃
油彩・カンヴァス　154×110cm
プラド美術館

図8．メングス
《王太子妃マリア・ルイサ・デ・パルマ》
1765年頃
油彩・カンヴァス　152×110cm
プラド美術館

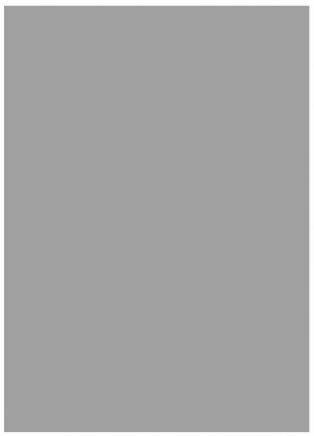


図7．メングス《王太子カルロス》
1765年頃
油彩・カンヴァス　152×110cm
プラド美術館

目に付く質感表現が画面全体に行き渡り、前景と後景がはっきりと分離している長崎作品には、メングスの様式上の特徴はあてはまらない。

さらにここで、メングスの肖像画におけるサインについて考えてみたい。スティフィ・レットゲンが編集したメングスのカタログ・レゾネに拠れば、一七四〇年代に描いたドレスデン時代の国王アウグスト二世の肖像や、一七五〇年代のイタリアで描かれた枢機卿の肖像にはサインが確認できるが、スペイン滞在中の一七六〇年代にブルボン王家のために描いた宮廷肖像の場合にはサインされた作例、しかもスペイン語の綴りで「Anton Rafael Mengs」とサインされた作例は見つけることができない[8]。そもそもスペイン・ブルボン王家の肖像画の場合には、画家がサインをする習慣はほとんどなかったといえる。

四. ヴァン・ローと宮廷肖像

一方、スペイン滞在中に描かれたヴァン・ローの作品については、まだスペインでは残念ながら本格的な研究がおこなわれていない[9]。したがって、長崎作品をヴァン・ローに帰属させる場合に、作品の位置づけを先行研究のなかでおこなうことは現時点では難しい。

ここで王宮作品と長崎作品とを、オリジナルとレプリカという前提のもとで、詳しく比較してみたい。実際、長崎の両肖像にはレプリカにしばしば見られる特徴、すなわち画面全体から感じられる表現の弱さ、画面の均一性、それに細部の簡略化などが指摘できる。国王の顔については、王宮作品のほうが瞳の輝きがあり、表情に意思の強さを感じるが、長崎作品のほうは表情が穏やかである。王妃の肖像には、弛緩した右手の指(図9)や、あたかも左側にいる国王の存在を示すかのように左手の人差し指で画面右側を指し示す(図10)など、王宮作品とのポーズの差異が目に付く。また長崎作品ではカールした髪が左肩には掛かっておらず(図11)、胸元の大粒の真珠をあしらった宝飾品もその意匠がはっきりと異なる(図12)。長崎作品の王妃の顔は王宮作品の王妃より面長で、全体的な印象も弱い。さらに長崎作品で不自然に感じられる王妃の左半身の描出が、王宮作品ではそれほど目立たない点などを考え合わせると、長崎作品が王宮作品のレプリカとして描かれた可能性はますます高いといえる。

ヴァン・ローの描いたフェルナンド六世夫妻の肖像画は他に多くは伝わっていないが、そのなかで王立サン・フェルナンド美術アカデミー所蔵の肖像は貴重な作例である[10]。楕円形のカンヴァスに描かれたフェルナンド六世(図13)は、王宮所蔵作品や長崎作品と同じような年齢に見え、王妃バルバラ(図14)は、目はぱっちりとしており、下顎の表現から王妃の顔はもっとふくよかにみえる。

さらに長崎作品の制作年について考察するには、ヴァン・ローが描いた王家の集団肖像画《フェリペ五世の家族》(図15)が多くの示唆を与えてくれると考えられる[11]。この縦四メートルと横五メートル余りの巨大

図9. メングス？《王妃バルバラ》
長崎県美術館　部分

（参考　王宮作品　部分）

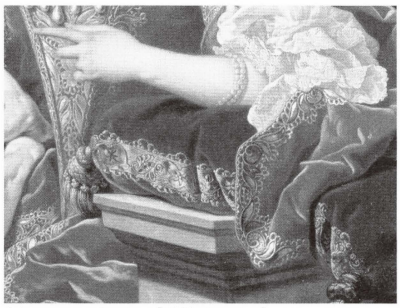


図10. メングス？《王妃バルバラ》
長崎県美術館　部分

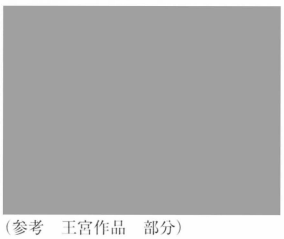
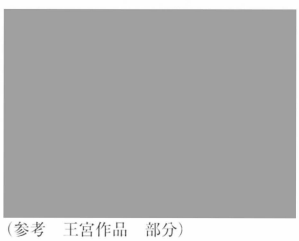

（参考　王宮作品　部分）

図11. メングス？《王妃バルバラ》
長崎県美術館　部分


（参考　王宮作品　部分）

な油彩画は一七四三年に完成したことが分かっている。画面右には中央にイサベル・ファルネシオとフェリペ五世が腰掛け、画面左には王太子フェルナンド(後のフェルナンド六世)と妃のバルバラが、右にはカルロス(後のカルロス三世)がほぼ等身大で描かれている。王太子フェルナンドとバルバラの描かれた画面の部分(図16)を王宮作品と比べてみると、王宮作品の《フェルナンド六世》と《王妃バルバラ》との類似は明らかである。また画面中央で椅子に腰掛けている王妃イサベル・デ・ファルネシオのポーズと、王宮作品の《王妃バルバラ》のポーズとはよく似ており、その関連性が指摘できる(図17)。とくに両王妃に共通する、人差し指を不自然に曲げ、親指や残りの指で何かを摑んでいるような右手の特徴的な指の形は注目すべきである。ちなみにこの集団肖像画には一七三九年に制作された素描習作が伝えられており(図18)、この構想と制作に少なくとも三〜四年は費やされたと考えられる[12]。王宮所蔵のフェリペ五世とフェルナンド六世の二組の国王・王妃の肖像は、以上のことから、フランスから到着したばかりのヴァン・ローがこの巨大な家族図を描いた同時期に制作したと考えるべきであろう。

一八世紀前半のフェリペ五世の宮廷では、フランス本国の宮廷肖像の伝統が継承され、フランスから招かれたミシェランジュ・ウアス Michel-Ange Houasse(一六八〇〜一七三〇)、ジャン・ランに続いて、第三番目の宮廷画家としてヴァン・ローがその系譜に連なるのである。事実、ヴァン・ローの《フェルナンド六世》は、スペインにもたらされた国王の祖父と父の肖像、すなわちイアサント・リゴーの《ルイ・ド・フランス》(図19)とジャン・ランの《フェリペ五世》(図20)のポーズを組み合わせたような構図である点が興味深い。

一七四六年にフェリペ五世が亡くなるが、ヴァン・ローはさらに六年間フェルナンド六世の宮廷に留まる。しかしフェルナンド六世の宮廷においては、オペラ歌手カルロ・ファリネッリ Carlo Farinelli(一七〇五〜一七七〇)の重用に象徴されるように、イタリア人芸術家が活躍するようになり、宮廷美術の担い手はフランス人画家からイタリア人画家へと交代することとなった[13]。一方、一七三八年に着工されたマドリード新王宮は、その内部装飾が進められ、平行して一七五二年には王立サン・フェルナンド美術アカデミーが開設された。

イタリアの画家ヤーコボ・アミゴーニ Jacobo Amigoni(一六八二〜一七五二)は国王と王妃の立像の全身像を中央に配した《フェルナンド六世と王妃バルバラ》を制作したことが知られているが、この油彩画は現存せず、アミゴーニに基づくシャルル＝ジョセフ・フリパール Charles-Joseph Flipart(一七二一〜一七九七)の版画(図21)だけが残されている。またフェルナンド六世の肖像に関しては、アミゴーニによる《フェルナンド六世》(マドリード王宮、図22)がある[14]。国王の甲冑姿の半身像で、王宮作品や長崎作品に描かれた国王よりももっと年齢が上のように見える。

ヴァン・ローがフランスに帰国した一七五二年はアミゴーニの没年にもあたり、その翌年に、イタリアからコッラード・ジャクイント Corrado Giaquinto(一七〇三〜一七六五)が招かれ、一七六一年までスペイ

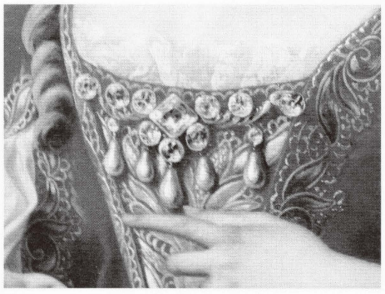


図12. メングス？《王妃バルバラ》
長崎県美術館　部分

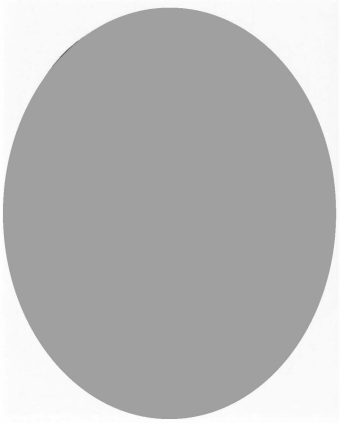


図13. ヴァン・ロー《フェルナンド六世》
油彩・カンヴァス　65×50cm
王立サン・フェルナンド美術アカデミー

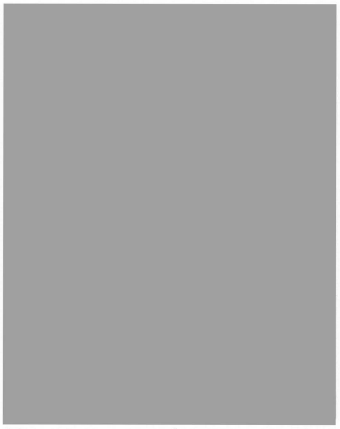


図14. ヴァン・ロー《バルバラ・デ・ブラガンサ》
油彩・カンヴァス　103×84cm
王立サン・フェルナンド美術アカデミー

(参考　王宮作品　部分)

ンに滞在した。王宮の内部装飾を受け継ぐとともに、美術アカデミーの会長に就任したのである。したがってフェルナンド六世の短い治世において、ヴァン・ローの描いた宮廷肖像は、その宮廷肖像の規範がフランス風からイタリア風へと変化するなかで王宮に残されたことになる。ナポリ国王であったカルロス三世に招かれ、メングスがジャクイントと入れ代わりでイタリアからスペインに到着するのは、宮廷でイタリア美術が主流となっていた時期である。メングスがフランスの画家ヴァン・ローの宮廷肖像のレプリカを描かなければならない状況を想定するのは、さらに難しいといえるであろう。

五. インスクリプションとサイン

長崎作品の画面上部の左側に見られる国王と王妃の名前を示すインスクリプションは、一般的には王室コレクションにある肖像には見ることのできないものである。王宮所蔵を前提とした国王の肖像画にわざわざ国王の名前を書き込むのは、なにか理由のあってのことであろう。ブラジルに旧蔵されていたという来歴からすると、長崎作品はスペインで制作されてから王妃の母国であるポルトガルへ送られ、一九世紀初頭のナポレオン戦争時に宮廷がブラジルに移ったときか、あるいはその後年にブラジルへ渡ったと想定できる。したがって国王と王妃の名前を記したこのインスクリプションは、本作品がスペインの国外で所蔵されていたために描き加えられた可能性が考えられる。

また画面下の「メングスによる」というサインは、画面の下端という位置や文字の大きさからみても、またその目立たない描き方からみても、通常の作者のサインとはいえない。メングスの作品でこうしたサインの例をほかに見ないことは前述したとおりである。現時点では後世の加筆の可能性が高いと信じられるが、将来、このサインの科学的調査が待たれる。

六. 結語

一八世紀の宮廷肖像の制作においては、首席宮廷画家が国王を直にモデルとして肖像を描き、その肖像をオリジナルとして、他の画家や助手たちが何点もレプリカを制作するのが慣例であった。ヴァン・ローも多くの助手に囲まれていた。長崎県美術館の二点の肖像が王宮作品のレプリカとするならば、王宮作品の描かれた直後に制作されたとするほうが自然であろう。ヴァン・ローが国王の顔や手など重要な部分だけを仕上げて残りを助手の手に委ねた作品か、あるいは彼の助手たちによる工房作と考えられるからだ。メングスが十五年近くたってから、ヴァン・ローの制作した肖像画のレプリカを描いたとするならば、カ

図15. ヴァン・ロー《フェリペ五世の家族》
1743年　油彩・カンヴァス　406×511cm
プラド美術館

図16. ヴァン・ロー《フェリペ五世の家族》
プラド美術館、部分

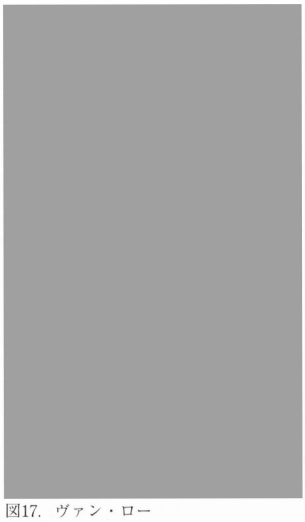


図17. ヴァン・ロー
《フェリペ五世の家族》
プラド美術館、部分

ルロス三世の宮廷でフェルナンド六世の肖像が必要とされたという明確な理由がなければならない。特別な待遇でスペイン宮廷に招聘されたメングスが、そもそもレプリカを描くであろうか。像主を示すインスクリプションも作者のサインも不自然なところがある。

結論として、長崎県美術館所蔵の二点の肖像画の作者はメングスよりも「ヴァン・ローと工房」、あるいは「ヴァン・ローの工房」である可能性が高い。さらに二点を比べれば、フェルナンド六世の肖像のほうが王宮所蔵の基準作により忠実なレプリカであるため、ヴァン・ローが多く関わっていると考えられ、それに対し、王妃の肖像には助手たちの手がより多く入っていると思われる。ただし、作者の帰属が変わろうとも、日本では稀有なヨーロッパ宮廷肖像の興味深い対幅の作例としての評価が変わるものではないはずである。

註

（1）『よみがえる須磨コレクション』展カタログ、二〇〇五、no.五六、no.五七（作品解説、木下亮担当）、一四二―一四五頁。この作品解説執筆にあたっては、長崎県立美術博物館時代の作品購入に関わる報告書等の内部資料の一部を閲覧させていただいた。

（2）註（1）前掲の内部資料に拠る。

（3）ルイ＝ミシェル・ヴァン・ロー《フェルナンド六世》一七五〇年頃、油彩・カンヴァス、一〇三×八三㎝、Inv.no.10002069、《王妃バルバラ・デ・ブラガンサ》一七五〇年頃、油彩・カンヴァス、一〇三×八三㎝、Inv.no.10002070。この二点の肖像については、Editorial "The Royal Palace, Madrid", *Apollo*, May, 1968, pp.318-320. あるいはExh.Cat.*The Majesty of Spain*, Mississippi Arts Pavilion, Jackson, 2001, pp.48-49. を参照。

（4）二〇〇七年九月五日にマドリード王宮で調査をおこなった。国有財産（Patrimonio Nacional）十八世紀絵画担当学芸員カルメン・ディアスCarmen Díaz Gallegos氏にさまざまなご教示をいただいた。また以下のマドリード王宮ガイドブックを参照。NIÑO MAS, F. y JUNQUERA DE VEGA, P., *Guía Ilustrada del Palacio Real de Madrid*, 1951, p.40. Edición corregida y aumentada por FERNÁNDEZ MIRANDA, Fernando, *Palacio Real de Madrid*, Patrimonio Nacional, 1985, p.110.

（5）メングスは前任者コッラード・ジャクイントと同じ待遇を要求し、年俸十二万レアルのほか家と馬車代が与えられた。後年カルロス四世の時代の宮廷画家が年俸一万五千レアルだったことと比較すると破格の条件だったことがわかる。スペインにおけるメングスの制作については、AGUEDA VILLAR, Mercedes, *Antonio Rafael Mengs*, Museo del Prado, 1980. あるいはSÁNCHO, José Luis y JORDÁN DE URRÍES Y DE LA CALINA, Javier, "Mengs e la Spagna", Exh.Cat., *Mengs. La scoperta del neoclassico*, Venezia, 2001, pp.71-86.参照。

（6）メングス《カルロス三世》一七六一年頃、油彩・カンヴァス、一五四×一一〇㎝、プラド美術館、Inv.no.2200、《王妃マリア・アマリア・デ・サホニア》一七六一年頃、油彩・カンヴァス、一五四×一一〇㎝、プラド美術館、Inv.no.2201.

（7）メングス《王太子カルロス》一七六五年頃、油彩・カンヴァス、一五二×一一〇㎝、プラド美術館、Inv.no.2188、《王太子妃マリア・ルイサ・デ・パルマ》一七六五年頃、油彩・カンヴァス、一五二×一一〇㎝、プラド美術館、Inv.no.2189.

（8）一七四五年に制作された《フリードリヒ・アウグスト二世》(Bayreuth, Neues Schloss) の画面左下には「Mengs /p.1745」のサインがあり、また一七五六年以降に描いた《枢機卿アルベリコ・アルキント》(リヨン美術館) では像主が持つ手紙のなかにイタリア語で書かれた献辞の最後に画家のイタリア語で綴ったサイン「Antonio Raffael Mengs」がある。ブルボン家の宮廷肖像については、RÖTTGEN, Steffi, *Anton Raphael Mengs : 1728-1779*, München, 1999. Band I, pp.197-214. Bourbon, Kut.Nm.130-143. を参照。ただしメングスがナポリで一七六〇年に制作した《ナポリ王フェルナンド四世》(プラド美術館、Inv.no.2190) には、例外的に画家のサインがある。

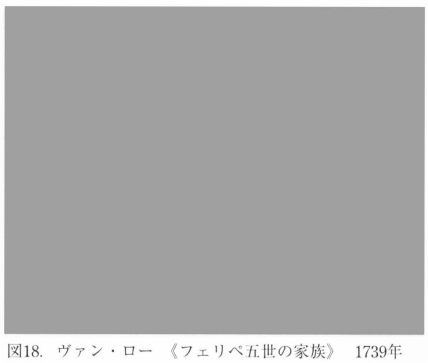


図18. ヴァン・ロー 《フェリペ五世の家族》 1739年
素描習作
王立サン・フェルナンド美術アカデミー

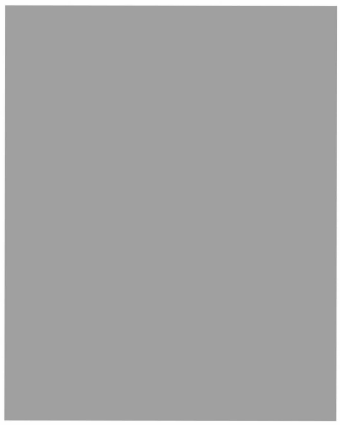


図19. イアサント・リゴー
《ルイ・ド・フランス》 1708年
油彩・カンヴァス 144×112cm
マドリード王宮

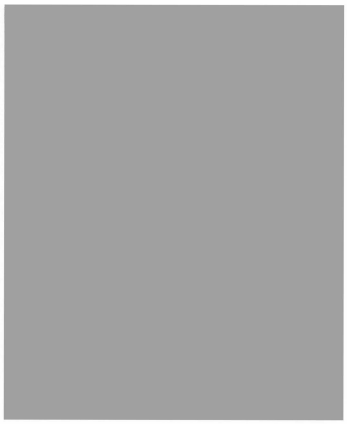


図20. ジャン・ラン
《フェリペ五世》 1723年
油彩・カンヴァス 144×115cm
プラド美術館

（9）先駆的な研究として、LUNA, Juan José, "Louis-Michel van Loo en España", Goya, 144, 1978, pp.330-337. を挙げておきたい。ここではヴァン・ローのスペインにおける活動について、バランスよくまとめられたうえに、個人蔵の作品も紹介されている。また近年、フェリペ五世の宮廷美術に関する展覧会が二つ開催され、新しいさまざまな論考が収録されている。Exh.Cat., *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Retrato y Escena del Rey*, La Granja de San Ildefonso, Segovia, Patrimonio Nacional, 2000. Exh.Cat., *El arte en la corte de Felipe V*, Palacio Real de Madrid, Museo Nacional del Prado, Casa de las Alhajas, 2003.

（10）ヴァン・ロー《フェルナンド六世》、油彩・カンヴァス、六五×五〇 ㎝、王立サン・フェルナンド美術アカデミー、Inv.no. 774、《バルバラ・デ・ブラガンサ》、油彩・カンヴァス、一〇三×八四 ㎝、Inv.no. 98. PIQUERO LÓPEZ, Blanca, *Real Academia de San Fernando*, Madrid, 2004, pp.157-159. このほかにヴァン・ローの描いた《バルバラ・デ・ブラガンサ》が同アカデミーに収蔵されている。油彩・楕円のカンヴァス、六八×五四 ㎝、Inv.no.719.

（11）Louis-Michel van Loo, *La familia de Felipe V*, 四〇六×五一一 ㎝、一七四三、Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv.no. 2283. この集団肖像画については、ÚBEDA COBOS, Andrés, "Felipe V y el retrato de corte", *El arte en la corte de Felipe V*, *op.cit*, pp.130-140.を参照。またATEIDO, Ángel, MARTÍNEZ CUESTA, Juan y PÉREZ PRECIADO, José Juan, *Inventarios Reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio, vol.I*, Madrid, 2004, pp.41-53. ではフランスからもたらされた宮廷美術の伝統のなかで、この《フェリペ五世の家族》について論じられている。

（12）素描、一七三九年、王立サン・フェルナンド美術アカデミー蔵。BONET CORREA, Antonio, "Felipe V e Isabel de Farnesio y el Real Sitio de La Granja de San Ildefonso : de retiro real a《pastel de nieve》", Exh.Cat., *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Retrato y Escena del Rey*, La Granja de San Ildefonso, Segovia, Patrimonio Nacional, 2000, p.23, fig.6.

（13）フェルナンド六世の宮廷美術における趣味の変化については、BOTTINEAU, Yves, *L'art de cour dans l'Espagne des Lumières 1746-1808*, Paris, 1986, pp.238-246. 参照。また、LUXENBERG, Alisa, "Figaros and Free Agents : Some Perspectives on French Painters in Eighteenth-Century Spain", Exh.Cat., *Painting in Spain in the Age of Enlightenment. Goya and his Contemporaries*, Indianapolis/New York, 1997, pp.39-64. ではフランスの画家の活動を中心に、十八世紀スペイン・ブルボン家の宮廷美術の展開を包括的に論じている。

（14）アミゴーニ《フェルナンド六世》油彩・カンヴァス、七一・五×五六・五㎝、十八世紀前半、マドリード王宮、Inv.no.10014965.

図21. シャルル＝ジョゼフ・フリパール
《フェルナンド六世と王妃バルバラ》
版画　49.8×64.5cm
国立銅版画院

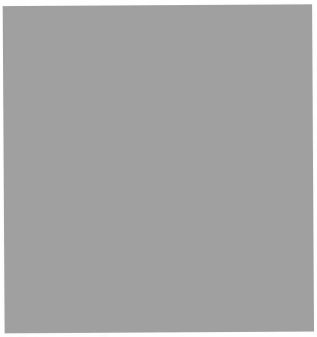


図22. アミゴーニ
《フェルナンド六世》 18世紀前半
油彩・カンヴァス　71.5×56.5cm
マドリード王宮

Reconsideración de la atribución de los retratos de Fernando VI y de la reina Bárbara conservados en el Nagasaki Prefectual Museum

Akira Kinoshita

Los retratos de *Fernando VI* y de la *reina Bárbara* (Inv.no. AII 1 362) pertenecientes a la colección del Nagasaki Prefectual Museum, se atribuyen a Anton Raphael Mengs (1728 - 1779), el primer pintor de cámara de Carlos III. La firma "Por Anton Rafael Mengs", que se encuentra en la parte inferior de dichos cuadros, es el fundamento esencial y, al mismo tiempo, el único para identificar el autor de los retratos.

No obstante, el modo de retratar a los soberanos en dichos cuadros nos hace recordar más al de la corte francesa de Louis XIV que al de Mengs, ya que los retratados de Nagasaki presentan un brillo más rígido y una factura más idealizada.

Por otra parte, en el Palacio Real de Madrid se conserva una pareja de retratos de *Fernando VI* (Inv.no.10002069) y la reina *Bárbara* (Inv.no.10002070) pintados por Louis-Michel Van Loo (1707 - 1771) que poseen una composición idéntica y motivos comunes a los de Nagasaki. Actualmente dichos retratos se encuentran colgados en la Saleta de la Reina Doña María Cristina, donde igualmente se exponen los de *Felipe V y* de *Isabel de Farnesio*, realizados también por Van Loo. La existencia de las obras originales de los retratos que nos ocupan en el Palacio Real , nos obliga considerar de nuevo la atribución de los de Nagasaki.

Mengs, invitado por Carlos III, llegó a la corte española en 1761, dos años después de la muerte de FernandoVI. Esto nos hace pensar que, para que Mengs hubiese llevado a cabo las réplicas de los retratos de Fernando VI y la reina pintados por Van Loo, tendría que haber existido alguna razón concreta de la que nada se sabe. Por lógica, Mengs debería haber pintado, antes de nada, los retratos oficiales del nuevo rey Carlos III y de su esposa recién fallecida, María Amalia de Sajonia, los cuales pasarían a erigirse como retratos prototipo de su corte. Por otra parte, Mengs no había firmado, en efecto, los retratos de la familia real española.

Van Loo, por el contrario, vino a España en 1737 con la recomendación de Hyacinthe Rigaud para sustituir a Jean Ranc. Van Loo pintó numerosos retratos de los monarcas Felipe V y Fernando VI, y en su taller se realizaron frecuentes réplicas. Van Loo regresó a Francia en 1752, cuando en la corte fernandina ya se imponía el gusto italiano sobre el francés.

Comparando los retratos de Nagasaki con los del Palacio Real de Madrid se aprecia cierta diferencia en cuanto a las posturas de los modelos y los detalles de la indumentaria, sobre todo, en el de la reina Bárbara. Este hecho constituiría un indicio más que permitiría atribuir a Van Loo y sus ayudantes, o a su taller, la autoría de los retratos de Nagasaki. En el futuro cercano, se espera el análisis científico de la firma "Por Anton Rafael Mengs", lo que permitiría identificar con rigor al autor de dichas obras.

フランコ体制によるピカソ芸術容認への過程　一九四〇年代を中心に

松田　健児（慶應義塾大学）

一九三九年四月、三年弱に及ぶスペイン内戦がフランコ軍の勝利に終わり、それから四〇年近く続く軍事独裁体制が敷かれることとなる。その二年前に《ゲルニカ》[図1]を描きフランコ軍の横暴を告発していたピカソは以後、自発的亡命者となり、再び祖国の地を踏むことはなかった。

ここから、一九三九年以降のピカソとスペインの関係を考える際に、フランコ独裁体制との対立を主軸にして語るという傾向が生まれてくる。「フランコ体制のスペインはピカソを全面的に拒絶した。彼の作品や人格に対しては侮蔑や嘘が浴びせられた」[1]とするアントニオ・ボネットをはじめとして「《フランコの夢と嘘》に書き込まれた文章だけでなく、他の多数の同種の文章もその多くは侮蔑的な言葉であって、[ピカソの]フランコ体制に反対する軽蔑、怒り、過激さの例証である」[2]とするバレリアノ・ボサルなど、その例は枚挙に暇がない。

このような、ピカソとフランコ体制の対立という単純な二項対立は幾度となく繰り返されている。それは、スペインの民主化を肯定的に評価しようとする余り、軍事独裁体制を絶対的悪と断定し、それに対立したピカソを英雄として描きだすという構造になっている。

ピカソの生涯を網羅する浩瀚な評伝を執筆したローランド・ペンローズも「フランコ政権に対する彼の絶えざる否認」[3]の一例として、フランコ体制が画策した《ゲルニカ》のスペイン帰還交渉に関して次のように論じている。

「ここ二、三年の間[一九七〇年前後]に、スペイン政府が、もし善意を示すことでピカソをスペインに帰国する気にさせることができれば、自分たちにとって得るところが大きいと感じ始めたことは、確かなことである。一九六四年の合衆国万国博覧会に、そしてまたその翌年も、スペイン館に彼の作品を陳列するなど、さまざまな意思表示や交渉申し入れが行われた。一九六九年の秋には、スペイン政府がピカソを説得して《ゲルニカ》をマドリードに新設の近代美術館に寄贈させることにとうとう成功し、美術館はその受

図1. パブロ・ピカソ　《ゲルニカ》　1937年　油彩・カンヴァス　349.3×776.6cm
プラド美術館所蔵／国立ソフィア王妃芸術センター寄託

け入れの準備を始めたという噂が、広く新聞界に流布した。もっともこのことは、フランコ総統の政府が、彼の罪悪をあれほどにも雄弁に永遠のものとして描き留めたまさにその絵画を受け入れる用意のあることを意味するものであった。しかし、《ゲルニカ》は共和制が復活した時にのみスペインへ行くのだと頑強に繰り返しているピカソが、そうした処置を考えるはずもなかった。[4]」

しかし、この文章からも垣間見えるように、両者が無条件に反目し合い関係が完全に断絶してしまった訳ではない。フランコ政権は秘密裡に《ゲルニカ》の返還交渉に乗りだしただけでなく、一九六四年にはスペイン政府として初めて三点のピカソ作品《画家とモデル》(図2)を購入している。

また、一九六一年三月の『ブランコ・イ・ネグロ』誌はマドリードで初めて開催された大規模なピカソ版画展を紹介し、時代の精神を最も良く体現する画家としてピカソを論じるエンリケ・ラフエンテ・フェラーリの記事を掲載している。[5] 記事に附された写真には展覧会会場を埋め尽くす観衆や長蛇の列が写しだされ、「この記事の締切までにベルナベウ・スタジアムの超満員の数を上回る十二万五千人が現代美術館で開かれているピカソ版画展を訪れた」という説明が添えられている。

あるいは、一九五七年の『ラ・エスタフェタ・リテラリア』誌に掲載されたインタビュー記事では、ホセ・ルイス・ボラウが二時間にわたるアトリエ訪問で得た確信として、ピカソはスペイン人であることを自負しており、祖国を愛し続けていると断言している。[6] しかも、上述の版画展を期に「スペインに戻るつもりはあるか」という質問に対してピカソは「ある、でもこんな格好で行くわけにはいかないだろう？こんなズボンとセーターで。」と、複雑に屈折しているものの肯定的な返答を与えている。

つまり、これから詳述していくようにピカソとフランコ体制の対立という捉え方は目の粗い網のようなものでそこから許多の事象がこぼれ落ちてしまうため、両者の複雑な関係を単純な二元論に還元する見解は到底受け入れられないだろう。

当然ながら、四〇年近く続いた独裁体制が常に一貫した芸術政策を展開していたわけではない。本論で特に焦点を当てる一九四〇年代から既に、スペイン国内におけるピカソの評価はゆっくりと、しかし本質的な変容を遂げることになるだろう。

また、この時代の流れを理解することは、一九四〇年代前半に特命全権公使としてスペインに滞在した須磨彌吉郎の美学や彼のコレクションを理解する手がかりともなる。第二次大戦中に主にスペインを舞台として収集された彼の膨大なスペイン美術コレクションにはピカソ作とされていた《母》が含まれており、当時の雑誌『ムヘール』にもコレクションの質の高さを証明するものとしてピカソ作品が所蔵されていることが紹介されている。[7] また、須磨が執筆したスペイン文化論『スペイン藝術精神史』では「ピカソはコスモポリタンな畫人だと観ることが一般であるが、わたくしはピカソこそスペイン畫家中のまた最もスペイン的な人物であると主張する」[8]、「そして、之を客観的にいふならば、ピカソの藝術は、スペイン歴代藝術に

図2. パブロ・ピカソ 《画家とモデル》 1963年
油彩・カンヴァス 130×195cm
国立ソフィア王妃芸術センター

對する還元革命の表明でしかないのだ。人は革命に驚く。還元革命には一層眼を瞠る。それがピカソの現代に持つ重大な價値である。それが彼の作品が、世界的通貨ですらある所以である」[9]と、ピカソを高く評価し、スペインを代表する画家として捉えている。しかし、これから見ていくように、それは須磨自身も深く関わった当時の美術批評では容認され得ない考え方であって、内戦直後のフランコ政権における公式の美術政策とは相容れないものであったことが明確となるだろう。

フランコ体制に対するピカソの姿勢、拒絶

既にスペイン内戦中から、ピカソはフランコ軍に対する拒絶の姿勢を隠そうとしなかった。公的機関から常に距離を置こうとした彼がプラド美術館名誉館長の職を引き受けたのも、《ゲルニカ》制作の依頼を快諾したのも、フランコ軍と対立する共和国側を積極的に支持するという明確な意思の表明に他ならなかった。内戦中に発表されたピカソの声明ではフランコ軍への拒絶が次のように述べられている。

「スペインの戦争は民衆と自由に対する反動の戦いである。芸術家としての私の生涯は反動と芸術の死に対する絶えざる戦い以外の何ものでもなかった。たとえ一瞬でも私が反動と死に与すると誰が考えることができよう。反逆が始まったとき、民衆によって正当に選ばれたスペインの共和国政府は私をプラド美術館の館長に任命した。私はそれを即座に承諾した。私が《ゲルニカ》と呼ぶであろう制作中の作品や全ての近作において、私はスペインを苦痛と死の大海に沈めた軍事集団に対する私の嫌悪をはっきりと表明する。[10]」

しかし、スペインに対する彼の姿勢は独裁体制への拒絶だけに特徴づけられるのではない。ピカソは同時に、共和国派亡命者の救済に尽力しているのだ。彼と同様に「亡命」した作品である《ゲルニカ》とその準備習作はイギリス、ノルウェー、デンマーク、スイス、アメリカ合衆国、西ドイツ、オランダなどを巡回し、そうした展覧会で得られた収益はスペイン人亡命者たちの救済資金に充てられた。また、共和国を支持する数々の声明に署名し、反フランコ組織に協力している。[11]

こうした反フランコの姿勢は、内戦以降に制作された作品にも影を落としている。第二次世界大戦が終結したとき、ピカソは《フランスのために命を落としたスペイン人へのオマージュ》(図3)を描くことでファシズムと戦い命を落としたスペイン人闘士にオマージュを捧げている。フランス人マキと共にナチス占領軍に対して地下で抵抗を続けた彼らは、その多くが内戦に敗れ亡命を余儀なくされた共和国派スペイン人だった。また、戦争の悲惨さを訴えた作品《納骨堂》(図4)では、ピカソは自らのスペイン性を誇示するかの

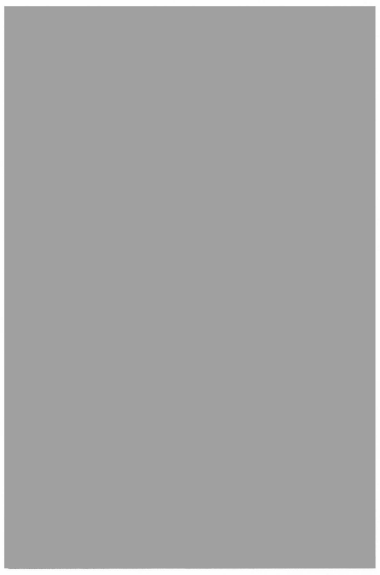


図3. パブロ・ピカソ
《フランスのために命を落としたスペイン人へのオマージュ》
1946-47年　油彩・カンヴァス　195×130cm
国立ソフィア王妃芸術センター

図4. パブロ・ピカソ　《納骨堂》
1945-46年　油彩・カンヴァス　199.8×250.1cm
ニューヨーク近代美術館

ように、ゴヤの版画『戦争の惨禍』を下敷きにしている。一九四六年二月にパリで開幕した「芸術と抵抗」展に出品されたことからも裏付けられるように、これらの二作品は明らかな政治的意図のもとに描かれている。平和を求めファシズムに対抗するというピカソの信念が、スペイン内戦のときから同じ文脈上に展開されていたのは明白であろう。

しかも、ピカソはスペインを支配していた政治システムを否定してはいたものの、スペインそのものを拒絶していたわけではなかった。祖国に対する深い愛着や、独裁体制によって断絶された民主主義がいつの日か取り戻されるはずだという希望を捨て去ることはなかったのだ。フランス共産党への入党を決意したのも、まさにこうした理由によるものだったと、ピカソは次のように説明している。

「私はフランス人ではなくスペイン人だ。私はフランコに反対している。それを公にする唯一の手段が共産党の党員になることであって、そうすることで私が敵対する立場にいることを表明するのだ。[12]」

こうしてフランス共産党に入党することによって、ドイツやスペインのファシズムに対抗していたピカソはパリ解放後、単なる芸術界の巨匠ではなく、「回復された自由のシンボル」としての地位を獲得することになる。

スペイン美術批評からの排除

では、スペイン国内においてピカソはどう論じられたのだろうか。指標を与えてくれるのはファン・アントニオ・ガヤ・ヌーニョがまとめあげた一五七〇点に及ぶピカソ関連の書誌情報[13]である。この書誌情報は全てを網羅しているわけではなく[14]、また、出版された時代、つまり一九六〇年代までしか扱っていないという欠点はある。しかし、スペイン語によるピカソ関連文献を最も多く網羅しているため、そこに挙げられた書誌情報を年代順に並べあげていくとピカソ論の数が時代によってどう推移していったのか、大まかな傾向を知ることができる（表1）。

それによると、スペインでもスペイン語やカタルーニャ語で書かれた記事が一八九七年から発表されるようになっていた。一九二〇年代までは年に数点のペースだったのだが一九三〇年代からその数が急増し、二桁を越えるようになる。ピカソ論のブームは内戦が勃発する一九三六年にピークを迎え、この年、ピカソをタイトルに冠した記事や書籍は二〇点を越えた。しかし、内戦の深刻化とともにピカソの名前は次第に姿を消していき、一九三九年以降十年間はメキシコやハバナ、ブエノス・アイレスで発表されるものを例外として、スペイン語でピカソが論じられることがほとんどなくなってしまう。

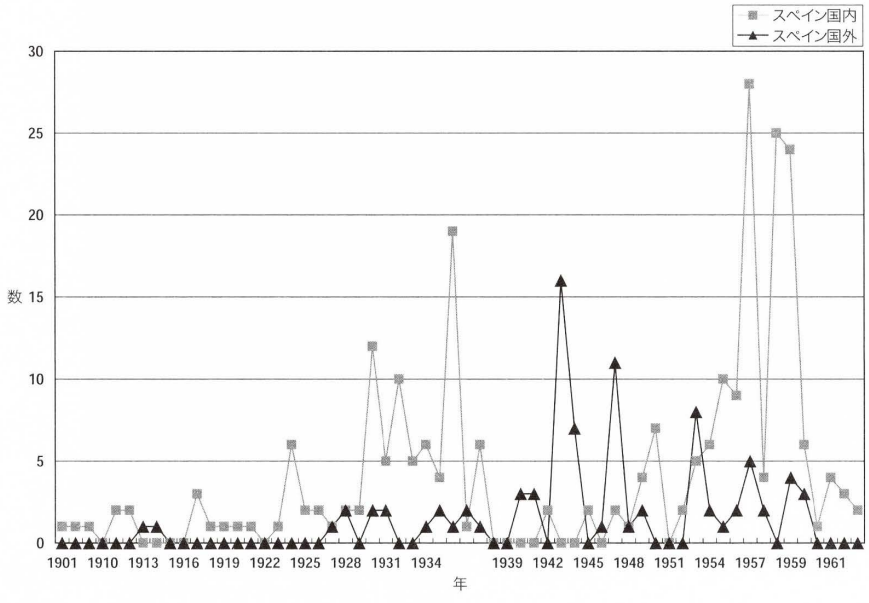


表1. ガヤ・ヌーニョの書誌情報に掲載されたスペイン語文献数の推移

また、極端なまでに数が減っただけでなく、内戦終結直後のスペインではピカソ芸術に対する評価は否定的なものであった。フランコ体制成立直後の状況をフリアン・ディアス・サンチェスとアンヘル・ジョレンテ・エルナンデスは次のようにまとめている。

「強制された環境のなかで、ファシズムというよりも超保守的な多くの側面において、パブロ・ピカソはスペイン人芸術家とは見做されなかった。ピカソについて新聞や雑誌上に記事が載ることはほとんどなく、[あったとしても]概して彼を否定するための記事であった。[15]」

具体例としてはペドロ・ライン・エントラルゴの記事[16]やフランシスコ・ペレス＝ドルスの著作『イズムの行進』を挙げることができよう。後者は「キュビスム」と題された章のなかでキュビスムの理論家たちを徹底的に否定した後、ピカソは世界中を嗤いものにする、いわば「大道芸人」に過ぎないと次のように非難する。

「しばらく経ったある日、直前のものも、その前のものも本物ではない、それとは別のこれこそが本物なのだと、その男が言い出したら、この男は観衆や批評家、そして全世界を嘲笑っているのではないかと疑うようになるに違いない。たとえ驚くことに、そうした雰囲気に追従し彼の資産を増大させる手助けをする者が現れたとしてもだ。二十世紀において、ひとりの大道芸人の幸運がこれほどまでのものになるとは考えられなかった。この推察によって私がナポレオンやキュリー夫人、アインシュタインについて言及しているのではなく、カメレオンが色を変えるようにあまりにも簡単に、あまりの幸運に恵まれながらも美学の方向を変えてしまったひとりの芸術家のことを言っているのだと読者の皆さんにもわかってもらえるだろう。[17]」

婉曲な表現になってはいるが、次々と作風を変えるのは相手を馬鹿にしているからだ、と痛烈な批判が展開されている。

また、「退廃芸術」のレッテルを貼りピカソ芸術を否定したイタリアやドイツの美術理論に影響を受けた画家・評論家フランシスコ・ポンペイも著書『芸術家たちと観衆』のなかで「ジョージ・グロスやピカソの作品は社会心理の、不安や根拠のある怖れに満ちた没落する世界の、忠実で恐ろしいイメージである[18]」と、激しい口調でピカソを糾弾している。ポンペイによると、ピカソは「誇張され、衝動につきうごかされ、まるで悪魔にとり憑かれたように」西洋社会の「没落」を象徴し、彼のなかにはあらゆる不吉な外国の影響が流れ込んでいる。そして、「こうした非人間的で残酷な本性をもつ彼が絵画を殺害しようと望んだとしても不思議ではない[19]」とまで言い切っている。

当時の批評家たちがなによりも優先させて取り組んだ課題が芸術の「スペイン化 españolización」であり、ピカソ芸術、とりわけキュビスムがスペイン美術の「非スペイン化 desespañolización」をもたらした最大の元凶であると捉えられたことを考慮すると、そうした状況が生まれてくるのも当然の帰結であったと言えよう。[20]

亡命者たちにとってのピカソ

こうしたスペイン国内の状況に真っ向から対立していたのが共和国派のスペイン人亡命者たちだった。彼らにとってピカソはフランコ体制に抵抗するレジスタンス活動のリーダーであり、希望の象徴となっていく。スペイン人の主要なピカソ擁護論者たち、なかでもギジェルモ・デ・トーレ、ホセ・モレノ・ビジャ、ジョゼ・レナウなどはそれぞれの受け入れ先となった土地でピカソ芸術に関する著述を続けていった。そうした意味で、一九四〇年代前半にカスティージャ語[いわゆるスペイン語]で出版されたピカソのモノグラフがいずれもスペインではなく、メキシコやブエノス・アイレスで出版されているのは象徴的である。

それらのなかから一例を挙げるとすれば一九四二年、バルセローナ出身のジョアン・メルリ[21]が出版したピカソのモノグラフであろう。ブエノス・アイレスで出版されたこの本のなかでメルリは《ゲルニカ》が制作された歴史的状況を描写しながら、ピカソの天才を賞賛している。

「世界的な存在となるべく生まれたピカソは、スペイン的な存在になるために生まれ変わる。[22]」

ここで言うスペインとは、フランコによって統治された当時のスペインではあり得ない。むしろ内戦によって破壊され亡命を余儀なくされた「正統な」共和国スペインを指しているはずだ。メルリはフランコ体制を表立って非難する表現を意識的に避けているものの、その《ゲルニカ》に関する記述は、無差別爆撃の責任を認めないばかりか、逆に「アカ」の仕業であると喧伝していた独裁体制を痛烈に告発するものであった。

しかも、この本はフランコ体制初期に最も影響力のあった評論家エウヘニオ・ドールスへの反論によって締めくくられている。「四匹の猫」を主な舞台としたバルセローナ時代、つまり青年期からピカソと交友関係にあったドールスは内戦以前からピカソを自らの古典主義的な美学に引き込もうとし、「傑作」を描くよう呼びかけていた。[23] メルリはドールスの美学、または政治的立場からは絶対に受け入れることのできない《ゲルニカ》こそがその傑作であると主張する。

「ほら、これだ、エウヘニオ・ドールス！これがピカソの傑作だ。目が眩むほど魅力的なピラミッドのように我らが時代のあらゆる美術の頂点に屹立する傑作なのだ。[24]」

一九四五年にはメキシコで別のピカソ・モノグラフが出版されている。注目すべきは、ここでも《ゲルニカ》に関する詳細な記述が展開されていることだ。その論調はメルリのものより直截的で「衰弱した、卑怯な敵」による、無差別爆撃という犯罪行為があからさまに批難されている。[25]筆者であるセフェリーノ・パレンシアは「卑劣な行為」の「最も公平で執拗な証人」としてピカソを位置づけ、「《ゲルニカ》は、スペイン史の恥ずべき現代に書き込むことのできる歴史のなかで最も熱く、激しいページである」[26]と断定している。

このように、単にピカソを論じるのみならず、《ゲルニカ》という作品やその制作背景となった歴史的状況に言及することは、フランコに対立する亡命者たちが国境の向こう側から独裁体制に抵抗するための文化的武器となったのである。

また、共和国派亡命者たちは単にピカソ論を執筆しただけではなく、ピカソを中心に据えた様々な文化活動を実現させていく。「ヨーロッパによって中断された作業を前進させる」[27]という趣旨によって企画されたメキシコ初のピカソ展は一九四四年、主にモレノ・ビジャやジョゼ・レナウといった共和国派亡命者によって開催されたし、一九四五年にプラハで、パリ在住スペイン人画家の展覧会「共和国スペインの美術、エコール・ド・パリのスペイン人芸術家たち」が開催された際も多数のピカソ作品が展示され、《フランコの夢と嘘》がカタログの表紙を飾った。[28]一九五〇年代にはフランコ政権が主催したイスパノ・アメリカ・ビエンナーレに対抗してパリやカラカス、メキシコで開かれた反ビエンナーレにおいてピカソは主導的な役割を演じることになるだろう。[29]

文化政策の変化

ここまでの推移を要約すると、フランコ独裁体制成立直後、ピカソ芸術に対する批判、否定論は修復の施しようがないほど深く根をはり、両者の間には越えることのできない深い溝があったとまとめることができる。ただし、ここまで検討してきたピカソとフランコ体制の決定的な対立は、スペインが第二次大戦中、枢軸国側で参戦することなく中立を保持しつづけたものの、国際社会から孤立し自給自足を余儀なくされた、この数年間に展開されたものだ。

フランコ体制は第二次世界大戦の終結を境に次第に変貌を遂げていく。内戦による損害と国際的経済封鎖によって疲弊しきったスペインは国連による非難決議や排斥勧告を覆して諸外国からの援助を獲得する

必要に迫られていった。そのため、西側諸国に受け入れてもらえるよう、全体主義のイメージを払拭する手段として文化や教育面で開放政策が採られるようになる。

文化政策における変化は美術の世界では前衛芸術の容認という形で現れてきた[30]。それを象徴する出来事が一九五一年の第一回イスパノ・アメリカ・ビエンナーレであり、サルバドール・ダリのアメリカからの帰国である。政府が主催する大展覧会である前者はとりわけ画期的な出来事で、旧植民地であった中南米各国との結びつきを強めようという意図のもと、アメリカ大陸発見の日である十月十二日に開幕した。これを期にフランコ体制は前衛芸術へ少しずつ門戸を開いていき、五〇年代にアントニ・タピエスやエル・パソを代表とする抽象絵画が全盛を極める道を開くことになった。

こうした開放政策が功を奏して、冷戦の始まりとともに反共のイデオロギーを共有する西側諸国の態度が軟化し、五三年には米西協定によって経済援助、相互防衛支援、軍需物資供与の道が開かれ、スペインは冷戦構造の一翼を担うようになる。

前衛芸術に対する評価が変化していくのに従って、ピカソ芸術に対する評価も少しずつ変貌を遂げていった。ただし、ここで指摘しておかなければならないのは、ピカソ芸術の場合、政治的な対立が原因でその容認の過程が前衛芸術全般に対するものよりもずっと複雑であったことだ。いくら開放政策を採るとはいえ、反体制亡命者たちの希望を象徴するピカソを無条件に受け入れることはできなかった。

いずれにしても、一九四五年前後にフランコ体制によるピカソ芸術容認への第一歩が踏み出されることになる。それは逆説的ではあるが、ピカソがフランス共産党へ入党したのとほぼ同じ時期であった。

ピカソの再スペイン化とその条件

ピカソの名前がスペインの美術批評に再び登場するようになる最初期の著作は第二次世界大戦中に出版されていた。そのうちの一冊がジョゼ・F・ラフォルスの『バルセローナにおけるモデルニスム芸術』[31]である。ダルマウ書房から一九四三年に出版されたこの本で、ピカソはバルセローナのモデルニスタと交流をもった非カタルーニャ人画家として記述されている。つまり、著者はピカソを前衛芸術家として捉えているのではなく、モデルニスム画家として提示しているのだ。ラフォルスはピカソが職業画家としての第一歩を踏み出した頃、世紀末のバルセローナしか描き出していない[32]。

一九四六年にはシリシ・ペリセールの『ピカソ以前のピカソ』が出版された。内戦以降のスペインで初めて出版されたピカソのモノグラフである。ここでもやはり、ピカソのバルセローナ時代に主眼が置かれている。筆者の言葉を借りれば、「皆が知るような世界のピカソとなる以前のこの男、また、彼のバルセローナに育ち、エルス・クアトラ・ガッツを中心とした我々[カタルーニャ人]の環境や人間関係に負っている

もの[33]」が描写されているのだ。これらの文献に象徴されるように、ピカソ芸術の「再スペイン化」はまずカタルーニャ文化圏で始まったのだが、そこにはピカソをモデルニスムの文脈でしか語っていないという特徴を指摘することができる。

スペイン全体に視野を広げたとしても、スペイン語で発表されるピカソ論では扱う範囲が限定されるという同種の特徴を見出すことができる。批評家たちがそれまで「国際性」ゆえに否定してきたピカソを、改めてスペイン美術に取り込むためには、まず、政治的ニュアンスを一切排除して、彼のスペイン性を賞賛しなければならなかった。つまり、ピカソを「アカの」画家と捉えることを回避しながら、「スペインの天才」として提示する必要に迫られたということだ。

ピカソとフランス共産党との結びつきを否定しようとする意図が明確に表明されているのが週刊誌『デスティーノ』である。一九四八年一月十日の記事に次のように書かれている。

「パリ解放に先立ち、そして解放後も続いた熱狂的な日々を思い起こす者はもはや誰もいない。ピカソがあまりに幸福で絵も描けなかったあの頃を。彼がフランス共産党に入党したときのことを。[34]」

しかも、この記事の一週間後にはピカソの離党を伝えるニュースが掲載された[35]。一九五三年に賛否両論を巻き起こしたスターリンの肖像画を思い起こすまでもなく、このニュースは明らかな誤報である。誤報自体が意図的なものであったかどうかは別として、そこにはピカソ芸術からあらゆる政治的ニュアンスを排除しようとする批評家たちのあからさまな願望が反映されている。

つまり、独裁体制下のスペインでピカソを論じるためには、独裁体制と表立って対立するような政治的要素を一切無視するという条件が課せられたのだと推測できる。フランコ体制下では「各種の表現メディアにたいする国家統制は、一九六六年まで完全かつ絶対であった[36]」とされるものの、その条件さえ満たせば、敵対しているはずのピカソを論じても厳しい検閲によって訂正を求められたり出版を差し止められることはなかったのだ。

結び、その後の展開

こうしてピカソの名前はスペインの美術批評にも頻繁に登場するようになり、その頻度は内戦以前の数さえ凌駕するほどとなる。一九五五年には政府主催の展覧会「スペイン現代美術の先駆者と巨匠たち」展に五七点ものピカソ作品が展示され[37]、一九六〇年に出版された『現代絵画へのイントロダクション』ではモレノ・ガルバンがピカソのスペイン絵画への影響を論じながら[38]、「ピカソはスペイン人なのかという質問に対

してわれわれは全面的に肯定するしかない。ゴヤやソラーナのように、全くもってスペイン人である[39]」と、そのスペイン性を全面的に肯定している。

ここまで、フランコ体制下スペインにおけるピカソ芸術容認への過程を描きだしてきたのだが、それは共産主義者であるという負のレッテルが消えてしまったことを必ずしも意味してはいない[40]。事実、ピカソの政治的立場を否定的に論じる言説はダリの有名な講演「ピカソは共産主義者であり、わたしはそうではない」に見られる通り、その後も継続していく。つまり、第二次世界大戦以降、スペイン国内でもピカソ論が発表されるようになったとしても、ピカソ芸術が無条件に受け入れられたのではなく、その後も肯定論と否定論が絡み合いながら混在していくことになったのである。

いずれにしても、こうしたピカソ芸術に対する複雑に入り組んだ容認の過程を考慮に入れない限り、一九六三年にバルセローナでピカソ美術館が開館したことや翌一九六四年に政府が三点のピカソの近作《画家とモデル》を購入したことは説明がつかなくなってしまう。また、フランコ体制がイスパノ・アメリカ・ビエンナーレを開催して前衛芸術容認へ傾いた一九五一年がいかに象徴的な年であったとしても、マドリードの現代美術館で大規模なピカソ展が開催されるまでそこから十年、《ゲルニカ》が返還されるまで三〇年、故郷であるマラガにピカソ美術館が開館するまで半世紀以上の時間を必要とするだろう。冒頭で指摘したとおり、ピカソとフランコ体制の関係を単純な二項対立構図で説明することはできないのだ。

註

（1）BONET CORREA, Antonio:"Picasso y España", *Picasso 1881-1981*, Madrid, Taurus, 1981, p.150.
（2）BOZAL, Valeriano: *Summa Artis. Arte del siglo XX en España I*, Madrid, Espasa, 2000 (1991), p.250.
（3）ローランド・ペンローズ、『ピカソ―その生涯と作品』、高階秀爾／八重樫春樹訳、新潮社、一九七八年（一九五八年）、四五六頁。
（4）ローランド・ペンローズ、前掲書、五一七頁。
（5）LAFUENTE FERRARI, Enrique: "Picasso o la voz del siglo XX", *Blanco y Negro*, 4 de marzo de 1961, pp.41-42.
（6）BORAU, José Luis: "Picasso, a cara o cruz", *La Estafeta Literaria*, núm.107, 7 de diciembre de 1957, pp.1-2.
（7）SALAZAR SOTO, Rafael: "La colección pictórica del ministro del Japón Madrid", *Mujer*, noviembre de 1941.
（8）須磨彌吉郎、『スペイン藝術精神史』、みすず書房、一九四九年、二四四頁。
（9）須磨彌吉郎、前掲書、二五二頁。
（10）*The New York World Telegram*, 21 de agosto de 1937. Reproducido en CHIPP, Herschel B.: *El Guernica de Picasso*, Barcelona, Poligrafa, 1991, p.160.
（11）UTLEY, Gertje R.: *Picasso. The Communist Years*, New Haven/ London, Yale University Press, 2000, p.82: "*Picasso hosted and participated in meetings of the Comité des Amis de l'Espagne, which had formed in Paris in January 1945 to garner support for the opposition to Franco's regime. And he presided over the meetings of the Comité d'Aide aux Républicains Espagnols.*"
（12）LAPORTE, Geneviève: *Sunshine at midnight. Memories of Picasso and Cocteau*, New York, Macmillan Publishing, 1975, p.7.
（13）GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Bibliografía crítica y antológica de Picasso*, San Juan, Ediciones La Torre, 1966.
（14）ハイメ・ブリウエガによると、内戦以前だけでも二〇〇点以上のピカソ関連記事が発表されている。BRIHUEGA, Jaime: "Picasso

entre las fieras", *Camón Aznar, Contemporáneo* (cat.exp.), Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, 1998, p.45. また、筆者の調査では一九三六年だけでも五八点以上の関連記事が存在する。

(15) DÍAZ SÁNCHEZ, Julián/ LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel: *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Madrid, Istmo, 2004, p.20.

(16) LAIN ENTRALGO, Pedro: "Un médico ante la pintura", *Vértice*, n°.7-8, diciembre de 1937- enero de 1938, s./p.: "*No basta que, como en Cézanne, se reúnan los hombres en torno a una mesa para jugar a las cartas o, como en Picasso, se deshagan en cromática geometría unos músicos callejeros. Los hombres se reúnen para algo más serio, y a tales fines debe servir el ansia por la cual el pintor hace perdurable en el lienzo su humana inquietud.*"

(17) PEREZ-DOLZ, Francisco: *La procesión de los "Ismos"*, Barcelona, E. Meseguer, 1945, p.56.

(18) POMPEY, Francisco: *Los artistas y el público*, Madrid, Editora Nacional, 1942, p.26.

(19) POMPEY, Francisco: *Op.cit.*, 1942, p.28: "*El artista malagueño no goza, como los héroes de Paul Valéry, "des choses distribuées dans les dimensions de l'espace"; tampoco posee "l'abondance de ses ressources métaphoriques", y, sin embargo, Picasso fué el Leonardo de su época; el diabólico Leonardo del "esprit-moderne". El supo, como nadie, mostrarse siempre diferente. Unas veces en un tono hiperbólico, impetuoso y endiablado, y otras con un verbo extraño de sequedad, de frío y de misterioso, de metálico y con un acento patético de realidades concretas. No es extraño que con este fondo de inhumano y de ferocidad él haya deseado asesinar la pintura.*"

(20) ピカソをスペイン美術の「非スペイン化」の元凶と捉えた言説の一例としては次のものが挙げられる。GIL FILLOL, Luis: "Pasado y futuro del Arte. Respondo al "vanguardismo"", *Gaceta de Bellas Artes*, 459, primer trimestre 1944. Reproducido en DÍAZ SÁNCHEZ, Julián/ LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel: *Op.cit.*, 2004, pp.210-211: "*No más lejos que en 1935 René Huyghe, ponderado historiador y crítico francés, hablaba de la exageración española, que carcomía con burlas el espíritu latino a compás de las intemperancias de Picasso y Juan Gris. La desespañolización de nuestro arte no se producía por volumen, sino por intensidad. No eran muchos realmente los pintores españoles cubistas y planistas; pero los que llegaban a París absorbían la atención universal y enriquecían a los marchantes, no se puede precisar si en calidad de Quijotes o de Sanchos Panzas.*"
こうして、スペインの美術批評においてピカソは非難の対象となったわけだが、実際にはそうした傾向は独裁体制の成立によって生まれたものではなく、内戦以前からずっと続いたものだった。拙論「一九三〇年代におけるピカソのイメージ」『学習院大学人文科学論集』第一一号、二〇〇三年、二五一六〇頁を参照。

(21) メルリはカタルーニャ自治州政府の展覧会評議会の議長であり、共和国の敗北までその職を務めた。その後、チリに短期間滞在したあとアルゼンチンに居を構え、美術批評家や出版編集者として活発な活動を行う。

(22) MERLI, Joan: *Picasso*, Buenos Aires, Poseidón, 1948 (1942), p.154.

(23) ドールスの美学やピカソとの関係に関してはBRAVO, Natalia: "Eugenio D'Ors y la construcción-destrucción de un Picasso imaginario", VV.AA.: *Eugenio d'Ors. Del arte a la letra*, Madrid, MNCARS, 1997, pp.55-68を参照。

(24) MERLI, Joan: *Op.cit.*, 1948, p.155.

(25) PALENCIA, Ceferino: *Picasso*, México, Leyenda, 1945, p.237: "*Unos aparatos voladores de origen extranjero, venidos en auxilio de la impotencia y traición de un desmedrado y vil enemigo, y como en ejercicios preparatorios de más positivos resultados, en premeditada destrucción del mundo, adéntranse en tierra hispana fijando su atención satánica en una pequeña ciudad entregada a la pureza de sus hábitos y a la fe de sus tradiciones.*"

(26) PALENCIA, Ceferino: *Op.cit.*, 1945, p.239.

(27) *Picasso 1ª exposición de la Sociedad de Arte Moderno* (cat.exp.), México, junio de 1944, p.5.

(28) この展覧会に関しては*Artistas españoles de París: Praga 1946* (cat.exp.), Madrid, Caja Madrid, 1993を参照。

(29) CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Política artística del Franquismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996, pp.515-550.

(30) アンヘル・ジョレンテはこうした変化が起こった時期を具体的に一九四七年に据えている。DÍAZ SÁNCHEZ, Julián/ LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel: *Op.cit.*, 2004, p.24.

(31) RÀFOLS, Josep F.: *El arte modernista en Barcelona*, Barcelona, Librería Dalmau, 1943.

(32) RÀFOLS, Josep F.: *Op.cit.*, p.105: "*En contacto con Nonell, con Opisso, con Pichot y con los concurrentes habituales de Els Quatre Gats antes de 1901, estuvo Picasso. En Barcelona se desplega su ardida adolescencia.*"

(33) CIRICI PELLICER, A.: *Picasso antes de Picasso*, Barcelona, Iberia-Joaquin Gil, 1946, p.7.

(34) A.: "Don Pablo Ruiz Picasso sigue asombrando al mundo", *Destino*, nº.544, 10 de enero de 1948, p.17: "*Ya nadie se acuerda de los excitantes días que precedieron y siguieron a la Liberación. Cuando Picasso era demasiado feliz para pintar; cuando, con lágrimas en los ojos, besó repetidas veces a los primeros soldados americanos que irrumpieron violentamente en su Estudio; cuando él era un monumento público y la Cruz Roja organizaba turnos para entrar en su taller; cuando ingresó en el partido comunista y Jean Cocteau exclamó: "¡Caramba! ¡Si este hombre es el más perfecto ejemplar del sistema capitalista!..." Ya quedan lejos aquellas fechas.* "

(35) ANÓNIMO: "Picasso y Molotof", *Destino*, 17 de enero de 1948, p.7: "*El escultor Mario Vives, que acaba de regresar de París y de Bruselas y abrirá a primeros de febrero una gran exposición de su obra en "Argos", nos ha contado la explicación que se da en París de la baja de Pablo Picasso en el Partido Comunista.* "

(36) 楠貞義／ラモン・タマメス／戸門一衛／深澤安博『スペイン現代史　模索と挑戦の一二〇年』、大修館書店、二四一頁。

(37) *Precursores y Maestros del Arte Español Contemporáneo* (cat.exp.), Barcelona, 1955, pp.44-47.

(38) MORENO GALVÁN, José María: *Introducción a la pintura española actual*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1960, p.37: "*Picasso – es casi fútil repetirlo – ha sido y es la personalidad más influyente del arte contemporáneo. Y, por supuesto, la acción de su influencia no podía dejar de tocar también al escenario de España. Lo que en este momento interesa preguntarse y responder es si la dádiva de influencias que su pintura ha ejercido sobre la española de todos los elementos españoles que él descubrió y puso en ejercicio o si, por el contrario, su influencia no es más que una de tantas noticias lanzadas sobre España por el universalismo genérico. Naturalmente, la influencia de Picasso no ha podido ejercerse más que a través de su propia pintura. Y lo primero que hay que desvelar en este caso es si tal pintura continúa respondiendo en sus más profundas características a lo que entendemos por "pintura española"*."

(39) MORENO GALVÁN, José María: *Op.cit.*, p.38.

(40) ANÓNIMO: "Picasso en el garlito", *ABC*, Madrid, 22 de noviembre de 1956, p.29: "*Conviene recordar ahora que una inmensa, inconsciente y también algo degenerada masa burguesa de "snobs" intelectuales ha perdonado siempre a Picasso su comunismo, mientras el comunismo y sus anejos jamás han perdonado a los intelectuales o artistas no comunistas, cuyo valor han negado siempre desde Carlos Maurras al arte abstracto.*"

山本森之助のスケッチについて ―『日本名勝写生紀行』との関連性を中心に―

森園 敦

はじめに

長崎県美術館では、平成十八年度「長崎の美術2　長崎が生んだ風景画家　山本森之助」展（平成十八年十一月二九日～平成十九年三月二五日）を開催した。山本森之助は長崎市出身の画家で、黒田清輝の下で絵画を修行し、外光派の一人として明治から昭和初期にかけて活躍した風景画家である。東京美術学校の学生時代から白馬会を中心に活動していたが、文展開設後は第一回より出品し、三年連続受賞という快挙を成し遂げている。

展覧会では、山本森之助の画業を改めて辿れるよう、油彩画作品を中心に東京美術学校時代の作品から滞欧時代、さらに絶筆までの約四〇点を展示した。展覧会カタログの制作にあたり、ご遺族からスケッチ、絵葉書、写真など大量の資料を提供していただいた。それらは全て山本の妻ワカが旧蔵していたものである。その一部は展覧会において資料編として展示し、またカタログでも数点紹介しているが、すべてを精査するまでには至らなかった。このたび全てのスケッチ及び絵葉書の表裏両面をデジタルカメラで撮影し、作品番号を付した。

本稿では、展覧会で精査するに至らなかったスケッチと、それと同じ時期に五巻本で発行された『日本名勝写生紀行』（中西屋書店）との関連性を考察することによって、山本芸術の新たな側面を浮かび上がらせたい。

一・山本森之助のスケッチ

現在確認される山本森之助のスケッチ総数は二七三点である。明治三七年六月から明治四五年二―三月のものまで、約八年間にわたって制作されたものが現存している。ほとんどが同じ紙のスケッチ帖を切り離したものに描かれており、そのサイズは葉書より少し大きい程度のものである。鉛筆で描かれたものがほとんどであるが、一部水彩、あるいは墨で描かれたものもある。これらは妻ワカによって几帳面に整理されており、ほぼ全てのスケッチの裏面にワカの筆跡で「山本森之助遺筆」と記されている。またその半数以上のものに制作年と制作場所がワカによって記されており、山本の写生旅行の行程、また制作方法について知るのに非常に貴重な資料となっている。

当初スケッチはワカによって写生地ごとに分類されていたが、長い年月の中で明らかに間違いが生じてきており、再分類の必要性があった。今回の調査で、ワカ及び山本の裏書などをもとに、全てのスケッチを改めて写生地ごとに分類し直した。

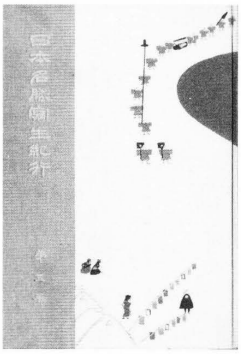
その結果は以下の通りである。

表1　山本森之助のスケッチ地名別分類表

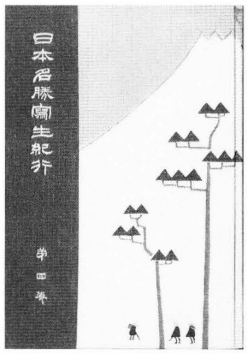
※分類地名はワカが付けたもの

写生旅行先	点数	写生旅行先	点数
伊豆	28	知多・蒲郡・浜名湖	14
伊勢	1	東北地方	20
宇治	5	奈良	18
近江	12	日光	1
大村湾	10	氷川	7
甲斐国日野春	18	房総半島	28
木曽	7	三保、久能山	12
京都	27	耶馬渓	24
甲州御嶽	4	雑	21
三州（赤城・榛名・伊香保）	3	不明	7
信州	6		

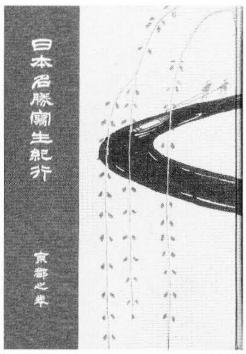
総数二七三点というのは、作品点数としては多く思えるが、山本の長いキャリアを考えると、制作された明治三七年六月から明治四五年二―三月の約八年間というのは実に短い。山本とワカは明治三六年六月に結婚しているので、結婚する以前のものは散逸し、結婚して約一年後あたりから整理が始まったとも考



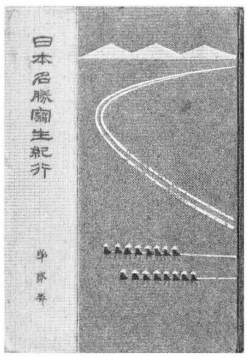
第五巻



第四巻



第三巻（京都之巻）



第二巻

『日本名勝写生紀行』第一巻

えられる。

これは同じくワカが整理した絵葉書についてもほぼ同様のことが言え、山本によって投函されたものはやはり明治三七年から明治四五年までのものしか残っていない。大正時代においても山本は精力的に写生旅行を続けていることを考えると散逸した可能性も十分にあるが、几帳面なワカの性格、また例外的に滞欧時代の手紙が残っていることを考えると現在残されているもので全てである可能性も否定できない。

特筆すべきことは、スケッチが描かれた期間と重なるように、『日本名勝写生紀行』（中西屋書店）が五巻本で発行されているということである。この本は白馬会に所属する若手作家たち、中澤弘光、小林鍾吉、岡野榮、跡見泰そして山本森之助らが赴いた先々での風景スケッチと様々なエピソードを交えた紀行文とによって構成されている。現在でいえば、いわば旅行ガイドブックに相当するものと言えよう。

第一巻は明治三八年十一月二日から十二月十三日までの旅行で、写生地は上野、下野、信濃、美濃へと至る。第二巻は、明治四十年六月の利根川、銚子、房総半島までと、明治四〇年十一月の箱根から伊豆へと至る二つの旅行が収められている。第三巻は「京都之巻」と題され、明治四二年四月から五月までの京都旅行がもとになっている。第四巻、第五巻は明治四四年六月から翌年六月までに行った四度の旅行をまとめている。第四巻は「東海道上の巻」、第五巻は「東海道下の巻」と題されている。同じ写生旅行を二巻に分けることで出版日が前後してしまったのか、第五巻の方が第四巻より十ヶ月ほど早く出版されている。両巻とも、品川から蒲郡、三保、名古屋から伊勢、桑名を通って琵琶湖に至るまでの写生旅行がもとになっている[1]。

多色刷りの図版が多くを占め、デザイン性豊かな装丁となっており、当時としてはかなりの豪華本であった。定価は、第一巻二円五〇銭、第二巻三円五〇銭、第三巻四円五〇銭、第四巻四円、第五巻四円と、当時の物価から考えるとかなり高価であった。「本書は書籍に関する一切の技術の日本に於ける最高度の進歩を示せるもの[2]」という書評に見られるように、印刷技術についてだけでも語るべきことの多い、時代を先取りした書物であった。これほどの豪華本をそれほど裕福であったとは思えない若手作家たちが出版できたというのは、出版元となる中西屋書店の剛腹な経営スタイルに起因していたようだ[3]。

二.『日本写生旅行紀行』の下絵としてのスケッチ

今回取り上げる山本のスケッチが、『日本名勝写生紀行』の図版として採用されているということがこのたびの調査で明らかになってきた。つまり、ワカによる分類の中で、「信州」「木曽」シリーズが第一巻に反映され、「房総半島」「伊豆」シリーズは第二巻に、「京都」シリーズが第三巻、「伊豆」「知多・蒲郡・浜名湖」「三保・久能山」「近江」シリーズが第四、五巻にそれぞれ反映されているのである。つまり少なくともこれらの

シリーズは、中澤弘光ら白馬会の仲間たちとの写生旅行で描かれたと言うことができる。

『日本名勝写生紀行』では、紀行文はほとんどが小林鍾吉によって記述されている一方で、絵画作品はそれぞれが公平にほぼ同数を手がけている。絵画作品は、油絵や鉛筆によるスケッチをそのまま写真にしたものの他、木版画も多くを占めている。絵画作品の総数は第一巻六三点(うち山本十一点)、第二巻八二点(うち山本十二点)、第三巻八七点(うち山本十八点)、第四巻九〇点(うち山本十七点)、第五巻六七点(うち山本六点)となっている。[4]

またこの他にも紀行文の文中に登場する作品がある。便宜上、一ページを用いて掲載されているものを図版と呼び、文中に登場する小さなものを挿絵と呼んで区別することにする。

表2は山本が残したスケッチと絵葉書をもとに、明治三七年から四五年までの足取りを詳細に示したものである。『日本名勝写生紀行』とスケッチが年代的にどのように対応し、さらにその年に描かれた主な油彩画作品が一覧できるようにした。

現在残されているスケッチのなかで、『日本名勝写生紀行』に登場する図版と全く重なるものは一点しか確認されない。第三巻の鉛筆によるスケッチ図版《大文字山》(図2)とS211(図1)である。この図版はS211をそのまま印刷したと思われる。

その他、木版画による図版や挿絵と同構図のスケッチは複数点存在する。『日本名勝写生紀行』の全ての木版画の作者は伊上凡骨という人物で、岸田劉生の装丁図案や夏目漱石の『心』の挿図なども手がけた当時を代表する木版彫師である。この伊上凡骨の木版とほぼ同構図のスケッチが図版では五点、挿絵では十五点ある。おそらくこれらのスケッチは木版の下絵として使用されたものであろう。(図7—18を参照)

興味深いことに、これらのうちS172(図3)では細かく山本自身によって色指定されており、木版を制作する際に伊上に指示した様子がうかがえる。このスケッチでの色指定は第五巻の《瀬田川》(図4)に反映されている。

以上のように『日本名勝写生紀行』の木版の下図と思われるものは、図版で三点、挿絵で十四点確認できる。それ以外のスケッチは何らかの理由で採用されなかったのであろう。また、採用作品のもとになるスケッチの大部分が残されていないのは、木版制作と印刷のために伊上凡骨あるいは出版社に渡され、山本の手元に戻って来なかったとも考えられよう。運よく山本の手元に戻ってきたものが上記の作品ということになろう。

また明治三九年一月に手がけた「大村湾」シリーズや明治四一年の「東北」シリーズなど、『日本名勝写生紀行』に反映されていないその他のスケッチが何のために描かれたかということを解き明かすのは容易ではない。いまだ確認されていない雑誌や本に掲載したものなのか、あるいは『日本名勝写生紀行』の計画が変更されたのか、現在では知る術を持たない。

一方で、スケッチが油彩画と同構図で描かれた例もある。「氷川」シリーズの中に、明治四二年の文展で

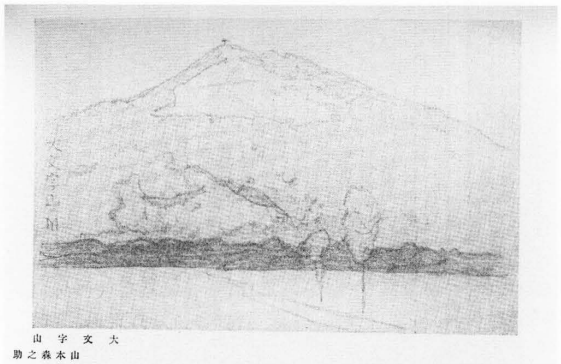


図2. 第三巻より図版《大文字山》

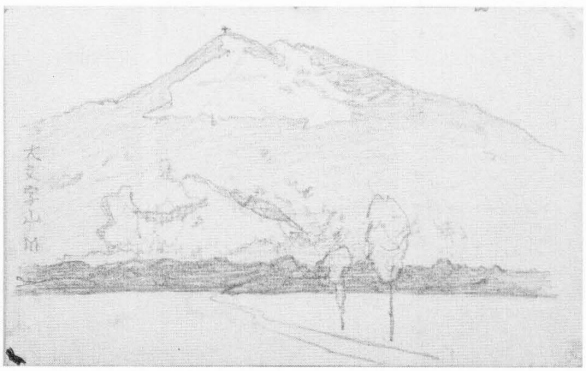


図1. 京都シリーズよりS211

二等賞第二席を受賞した《濁らぬ水》(図6)とほぼ同構図のスケッチが残されている。このS62(図5)は油彩画の構想として描かれたものと考えられよう。文展出品作と同構図で描かれたスケッチは現在一点しか確認されないが、様々な目的でこれらのスケッチが描かれていた作例としてあげることができる。

しかし先述したように、『日本名勝写生紀行』が五巻本で終了してから後のスケッチ、絵葉書はともに残されていない。単なる偶然か、あるいは散逸したか、全く不明である。やはりこれらの現存しているスケッチの主な目的は『日本名勝写生紀行』への掲載であったと考えるのが自然ではないだろうか。

それについては再び明治四二年の山本の足取りについて注目したい。山本はこの年、二月より奈良に逗留し、五月に入ってから京都へスケッチ旅行している。そしてその足で六月には甲州に赴き、自分が描き出したい水を求めて方々を探し歩いた末、ようやく氷川村の黒平温泉近くで清流を見つける。そこで描いたのが《濁らぬ水》であった。『日本名勝写生紀行』の題材となった京都はたった一ヶ月の滞在であったにもかかわらず、文展出品作のために六―九月の四ヶ月を費やしている。おそらく山本はこの年、氷川で清流を描くことは予定していたのであろう。それを示すかのような山本の言葉がある。

「水を描かうと思つて、三年も前から、氷川でも研究して見たが、いつも天候の為めに失敗をして、七枚も書き損じをして居る」[5]。

つまり山本は《濁らぬ水》のような作品を描くことは長年の悲願であったのだろう。たった一ヶ月の京都滞在では、展覧会出品のための油彩画は手がけていない。おそらくスケッチのためのスケッチ旅行と割り切った考えが山本のなかにあったのではないだろうか。明治四二年の慌しくも思える足取りから、第三回文展に出品する作品は以前より甲州の清流と決めていたように感じる。

明治四十年夏の房総半島、明治四五年の三保での写生旅行では『日本名勝写生紀行』のスケッチと共に、油彩画も平行して描かれている。その画稿としてのスケッチは全く存在しないことから考えると、《濁らぬ水》という例外はありながらも、山本のなかで油彩画制作とスケッチ制作は別物として捉えていた可能性が高いように思われる。

おわりに

ここまで、山本森之助の二七三枚のスケッチと『日本名勝写生紀行』との関連性を中心に考察を進めてきた。

ほぼすべての紀行文を担当した小林鍾吉は『日本名勝写生紀行』のなかで、日本各地の風景の美しさを、

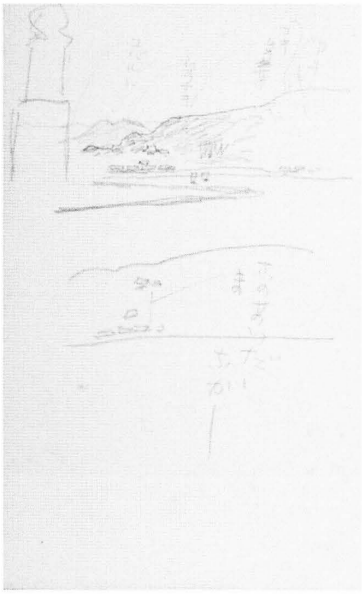


図3. 近江シリーズよりS172

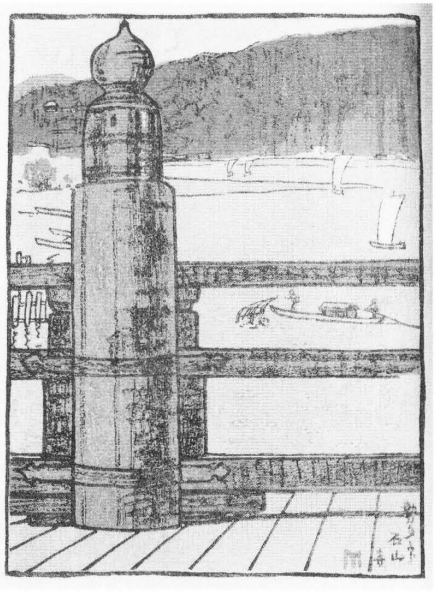


図4. 第五巻より図版《瀬田川》彩色・木版

流麗かつ確かな文章によって印象的に綴っている。山本ら若き画家たちがその美しさに圧倒されながらも、果敢に写生に取り組んでいく様子を綴った生々しい描写には、一介の画家が書いたとは思わせない力強さがある。小林を中心にして制作された『日本名勝写生紀行』は、日本の風景を愛し、純粋に風景画家として生きた山本らの生き様そのものが凝縮されたようにも思われ、感動的でさえある。今回調査したスケッチは、山本の自然に対する感動がそのまま写し取られたような、まさに宝の原石といえるものであった。

『日本名勝写生紀行』は高価であったにもかかわらず、再版を何度も重ねるほど当時かなり売れたようである。その背景には日本の風景に対する賛美、そして旅行に対する憧れのようなものがあったと思われる。明治二七年、志賀重昂によって執筆された『日本風景論』がベストセラーとなったのをきっかけに日本では空前の登山ブームになった。この著書は、日本各地の景観を地理学に基づいて述べるだけでなく、日本の風土の特徴を欧米と比較しながら明らかにしたものである。そしてそれは日本の風土は欧米と比べていかに優れているかをも説いたものであった。確かに、比較する対象を持っていなかった多くの明治人が日本の風土の特徴を熟知していたとは言い難く、志賀の本は日本再発見の契機となった。そして日清戦争のさなかに刊行されたこともあって、ナショナリズムにつながることとなった。

『日本風景論』では相当数の山々が網羅されていることもあるが、その十二年後に発刊された『日本名勝写生紀行』を見ると山本たちの行き先とずいぶん重なっていることが分かる。

つまり、日本風景賛美が根付いていたがゆえに、山本らの写生本が売れたということは十分に考えられる。さらに言えば、全国を歩き回って日本の風景を描くという山本のスタイルもおそらくは志賀の本に触発されたものではないだろうか。

その影響関係についてまったく山本は触れていないが、山本の画業が本格的にはじまる明治二〇年代終りという時期はまさに『日本風景論』刊行の時期と重なっている。山本が黒田の門下に入ったのは明治二九年であるが、それ以降山本の作品の大半は風景画であった。さらに、日本において「風景画」という言葉が成立したのは明治三〇年前後であるということが、佐藤道信の研究によって明らかになっている。[6] 志賀の著書が当時の風景画家たちに多大な影響を与えたことは確実であろう。その最たる例が、明治三〇年前後から本格的な画業を開始し、『日本名勝写生紀行』を発刊した山本ら白馬会系の若手作家たちではなかったろうか。

初期文展(明治四〇年代前半)において、太平洋画会からは吉田博や中川八郎、白馬会からは山本や中澤弘光など、風景画家たちが必ず受賞者に名を連ねていたことを考えると、当時の洋画壇において風景画がいかに隆盛期であったことが分かるであろう。そしてその風潮を生み出した要因の一端に『日本名勝写生紀行』の存在があったのではないだろうか。

図5. 氷川シリーズよりS62

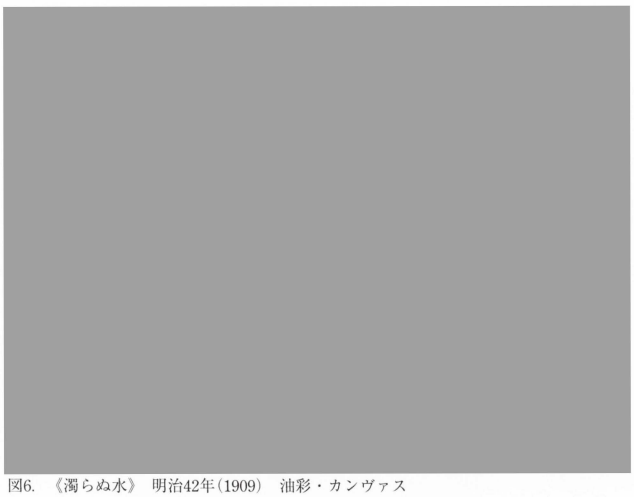


図6. 《濁らぬ水》 明治42年(1909) 油彩・カンヴァス
61.3×81.5cm 静嘉堂文庫美術館

註

（1）『日本名勝写生紀行　第一巻』（岡野榮、中澤弘光、山本森之助、小林鍾吉、跡見泰共著、明治三九年九月、中西屋書店）
『日本名勝写生紀行　第二巻』（岡野榮、中澤弘光、山本森之助、小林鍾吉、跡見泰共著、明治四一年七月、中西屋書店）
『日本名勝写生紀行　第三巻（京都之巻）』（岡野榮、中澤弘光、山本森之助、小林鍾吉、跡見泰共著、明治四三年四月、中西屋書店）
『日本名勝写生紀行　第四巻』（岡野榮、中澤弘光、山本森之助、小林鍾吉、跡見泰共著、大正二年七月、中西屋書店）
『日本名勝写生紀行　第五巻』（岡野榮、中澤弘光、山本森之助、小林鍾吉、跡見泰共著、大正元年九月、中西屋書店）

（2）『日本新聞』明治四一年七月三十日

（3）『日本及日本人』大正二年、月日不明「聞く中西屋は書の売不売を問はず、雋味俏味あるものを撰んで出版し、全く算盤を執らざる事あり、創業以来の益金を積立て置き、資力余裕あるまゝに暖気な営業をなせるなりといふ、さもあるべし、本書の如きも勘定づくでは出来ぬ刊行物なり」。

（4）第五巻の山本の図版が極端に少ないのは、名古屋から京都までの旅程に山本は参加しておらず、後半の琵琶湖から参加したためである。

（5）「作者の談」（『美術新報』第九巻第一号、明治四二年十一月一日）

（6）佐藤道信『〈日本美術〉誕生　近代日本の「ことば」と戦略』（講談社選書メチエ、平成八年、一三八―一四〇頁）、山本教彦・上田誉志美共著『風景の成立　志賀重昂と『日本風景論』』（海風社、平成九年、一三五―一四五頁）佐藤は「風景画」というジャンルは「明治三〇年前後に洋画を中心に生まれた新しいことば」とし、特に「白馬会系の洋画新派に対して使われるようになった」としている。山本・上田はそれをふまえ、画家たちは『日本風景論』発刊より十年以上前から風景画を描いてきたことを重要視し、「『日本風景論』の果たした役割は、ジャンルとしての『風景画』という言葉の成立に力があった」としている。

＊本稿執筆にあたりまして、山本森之助のご子息・山本洋氏に、ワカ夫人が保管されていた数多くの資料を提供していただきました。この場を借りてお礼申し上げます。

表2　スケッチが制作された明治37年から45年までの山本森之助の足取り

年代	月日	スケッチから判明した足取り	『日本名勝写生紀行』	主な油彩画	年譜
明治37年	6月	伊豆滞在中(S151)		7-9月《暮れゆく島》(徳島椿泊) 秋《秋の渓流》(妙義山)	6月、伊豆に写生旅行。 7-9月、四国阿波に写生旅行。 9月、第9回白馬会展に《暮れゆく島》《夏の朝》《田舎家》など合計7点を出品し、そのうちの《暮れゆく島》は白馬会賞を受賞する。 10月、埼玉県栗橋に写生旅行。
	10月15日	埼玉県栗橋滞在中(絵葉書により判明)			
	10月20日頃	帰京(絵葉書により判明)			
明治38年	夏	房総半島滞在中(S7,8)		夏《雨後の海》(房州白浜) 7-9月《朝凪》(房州白浜)	7-9月に房州白浜に写生旅行。 9月、第10回白馬会展に《夕月》《雨後の海》《湖上の吹雪》など合計6点を出品する。 11-12月、信州に写生旅行。
	11月	信州、木曽滞在中(S203,107,108,109,110,111,45,49,50,46,47,48,51)	第一巻のための旅行		
	12月				
明治39年	1月	大村湾滞在中(S35,36,37,38,39,40,4,42,43,44)		5月《初夏》(奈良) 5月《森の奥》(奈良) 12月《赤城の山》(赤城)	1月、長崎県大村湾に写生旅行。 5月、伊勢・奈良・京都に写生旅行。 6月、伊豆に写生旅行。 8月、耶馬渓・筑後に写生旅行。
	5月3日	伊勢泊(S199及び絵葉書)			
	5月4日	奈良着(C4)			
	5月中	奈良で写生(S186,193,195,196,197,272及び絵葉書)			
	6月3日	京都へ向かうため奈良発(絵葉書により判明)			
	6月	伊豆滞在中(S153、167)			
	6月	帰京(絵葉書により判明)			
	8月	耶馬渓滞在中(S63,64,65,66,67,68,69,70,71,72,73,74,75,76,77,78,79,80,81,82,83,84,85,86)			
明治40年	1月	山梨県上九一色村滞在中(絵葉書により判明)		1-2月《精進湖》(甲州精進湖) 1-2月《雲》(甲州精進湖) 7-8月《風の波》(房州白浜) 8-9月《波》(房州白浜) 8-9月《波》(房州白浜) 8-9月《夕月》(房州白浜)	1月、甲州上九一色村、精進湖に写生旅行。 3月、東京勧業博覧会に《初夏》《精進湖》を出品し、そのうち《初夏》は一等賞を受賞する。 5月、赤城・榛名・伊香保に写生旅行。 6-9月、房州白浜に写生旅行。 10月、第11回白馬会展に《梢》《波》《諏訪湖の夕》など水彩3点を含む9点を出品する。文部省第1回美術展(文展)に前年奈良で描いた《森の奥》(焼失)と《波》を出品し、《森の奥》は三等賞を受賞、文部省の買上げとなる。 11月、伊豆に写生旅行。
	2月	山梨県上九一色村滞在中(絵葉書により判明)			
	5月	赤城、榛名、伊香保滞在中(S200,201)			
	6月21日	千葉県勝浦に到着(絵葉書により判明)	第二巻のための旅行		
	6月22日	小湊へ移る(房総半島)(絵葉書により判明)			
	6－8月	房総半島滞在中(S18,19,20,21,22,23,24,26,27,28,30,31,12,14,15,16,29,32,9,17,13,10,25,33,34)			
	11月	伊豆滞在中(S155,146,147,148,149,150,152,154,158,159,160,162,163,164,165,166,168)			
明治41年	2月16日	氷川村滞在中(絵葉書により判明)		3月《多摩川の上流》 5月《荒磯》(秋田) 7-8月《曲浦》(天草)	2-3月、奥多摩、氷川に写生旅行。5-6月、男鹿半島、八甲田山、平泉に写生旅行。7-8月、天草富岡に写生旅行。10月、第2回文展に天草富岡で描いた《曲浦》東北を描いた《荒磯》《岩》を出品し、《曲浦》が前年に引続き三等賞を受賞、文部省の買上げとなる。12月、父保吉を亡くす(75才)。
	4月7日	氷川村滞在中(絵葉書により判明)			
	5月25日	平泉滞在中(S89)			
	6月	秋田滞在中(S106,90,91,92,93,94,105,87,95,96,99,100,101,102,103,104)			
	6月8日	男鹿半島滞在中(絵葉書により判明)			
	6月13日	男鹿半島滞在中(絵葉書により判明)			
	7月11日	東京(絵葉書により判明)			
明治42年	2月	奈良滞在中(S189)		7-9月《濁らぬ水》(甲州黒平) 夏《秋草》(甲州黒平) 夏《水》(甲州黒平)	2-5月、奈良・京都・近江に写生旅行。 4月、第12回白馬会展に《雲》《多摩川の上流》《富士》など7点を出品する。 7-9月、甲州に写生旅行。 10月、第3回文展に《濁らぬ水》を出品し、3年連続受賞(2等賞)となる。 12月、長崎に帰郷。
	3月	奈良滞在中(S183,184,185,187,188,190,191,194,260,261)			
	4月27日	奈良へ立ち寄り(絵葉書により判明)			
	4月28日	大阪市へ立ち寄り(絵葉書により判明)	第三巻のための旅行		
	5月	近江滞在中(絵葉書により判明)			
	5月	京都滞在中(S205,206,207,215,216,217,218,219,220,225,226,227,229)			
	6月11日	甲州滞在中(絵葉書により判明)			
	9月25日	甲州黒平温泉滞在中(絵葉書により判明)			
	10月3日	甲州黒平温泉滞在中(絵葉書により判明)			
	11月14日	東京(絵葉書により判明)			
明治43年	4月15日	伊豆滞在中(絵葉書により判明)		夏《いはや》(伊豆仁科) 夏《岬と海》(伊豆仁科)	3月、長女芳子生まれるも10月には早逝する。 5月、第13回白馬会展に《夕凪》《雨の山》《漁火》を出品する。 8月、母カネを亡くす(73才)。夏、伊豆仁科に写生旅行。 10月、第4回文展に《島と松》《五月雨》《いはや》を出品する。この第4回文展から審査員に推挙される。
	5月	伊豆滞在中(絵葉書により判明)			
	6月26日	伊豆滞在中(絵葉書により判明)			
明治44年	1月	東京(絵葉書により判明)		3-4月《炭焼く煙の図》(甲州日野春) 3-4月《春の山》(甲州日野春) 3-4月《洪水後の河原》(甲州日野春) 3-4月《八ヶ岳》(甲州日野春) 11月《晩秋の森》(武蔵野) 11月《夕月》(武蔵野)	2-4月、甲州日野春に写生旅行。 3月、伊太利万国博覧会に《初夏》《五月雨》《島と松》を出品する。 7月、伊豆に写生旅行。夏、九州に写生旅行。 10月、第5回文展に《春の山》《残雪》《炭焼く烟》を出品し、そのうち《炭焼く烟》は皇后宮職御用品としてお買上げとなる。引き続き審査員をつとめる。 11月、武蔵野に写生旅行。
	2－4月	甲州日野春滞在中(S140,133,265,128,129,130,137,141,142,126,134,135,136,138,139)			
	4月	甲州日野春滞在中(絵葉書により判明)			
	5月	甲州日野春滞在中(絵葉書により判明)			
	5月14日	甲州日野春発、翌日帰京(絵葉書により判明)			
	7月	伊豆滞在中(S145,157,161)	第四巻のための旅行		
	7月19日	長崎滞在中(絵葉書により判明)			
	8月26日	長崎県松浦市星鹿町滞在中(絵葉書により判明)			
明治45年	2－3月	三保に滞在中(S52,53,54,55,56,57,58,59,60,61,262,264)	第四巻のための旅行	2-3月《三保松原》(三保) 2-3月《朝の富士》(三保) 2-3月《朝の海》(三保) 2-3月《富士》(三保) 2-3月《うろこ雲》(三保) 2-3月《砂濱》(三保) 7-9月《艤船》(伊豆大瀬崎) 夏《波のあと》(伊豆大瀬崎) 12月《森》(箱根) 12月《林》(箱根仙石) 12月《秋の林》(箱根)	2月、次女寿子生まれる。 2-3月、駿州三保に写生旅行。 3月、岡野栄、中沢弘光、小林鐘吉、跡見泰、三宅克己、杉浦非水等と光風会を設立する。 6月、第1回光風会展を開催し、《風の海》《怒濤》《三保の朝》など15点を出品、《風の海》は宮内省御用品としてお買上げとなる。 7-8月、伊豆に写生旅行。 10月、第6回文展に《砂浜》《波のあと》を出品する。審査員をつとめる。 12月、箱根に写生旅行。
	5月	近江滞在中(S170,171,172,173,174,175,176,177,178,179,180,181)	第五巻のための旅行		
	夏	知多・蒲郡・浜名湖に滞在中(S121)	第四巻のための旅行		

※今回はスケッチおよび絵葉書によって判明する足取りのみをあげている。そのため旅行と旅行の間の帰京が入っていない場合もある。作品番号を付す際に、スケッチ作品にはすべて「S」を付した。表中のスケッチ番号は年代順に並べたため、必ずしも番号の若い順にはなっていない。

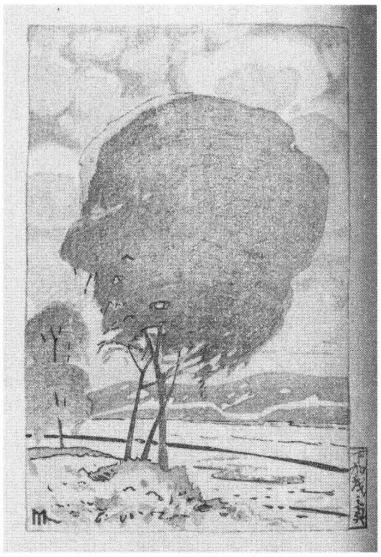


図8. 第三巻より図版《上加茂の奥》彩色・木版

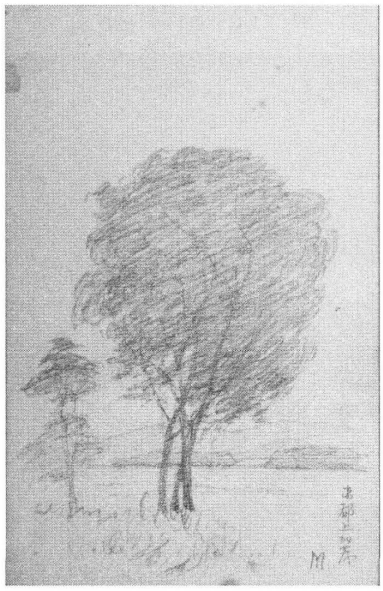


図7. 京都シリーズよりS216

図10. 第四巻より図版《久能山より》鉛筆淡彩・木版

図9. 三保・久能山シリーズよりS52

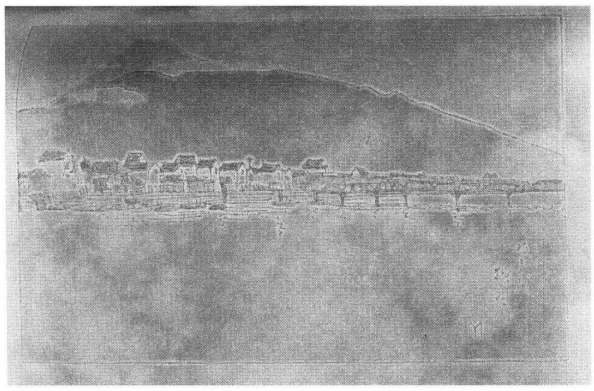


図12. 第四巻より図版《狩野川》鉛筆淡彩・木版

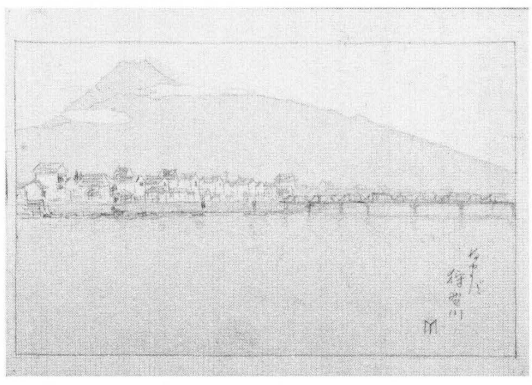


図11. 伊豆シリーズよりS144

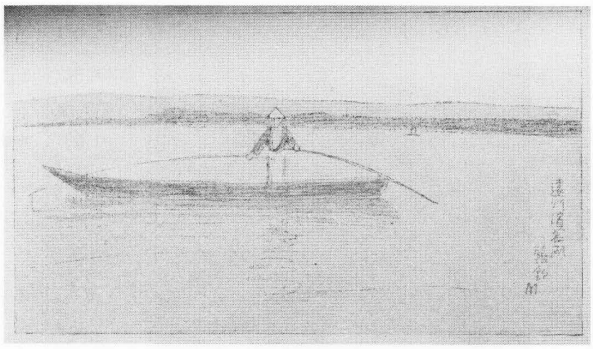


図14. 第四巻より図版《鯖釣り》鉛筆淡彩・木版

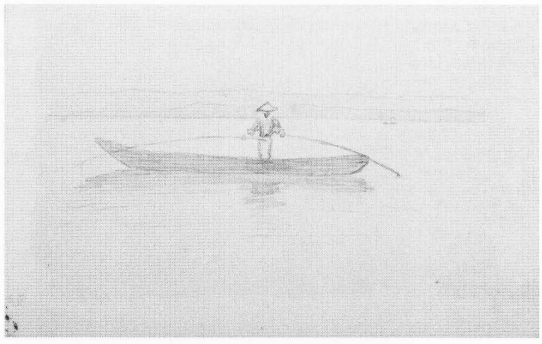


図13. 知多・蒲郡・浜名湖シリーズよりS112

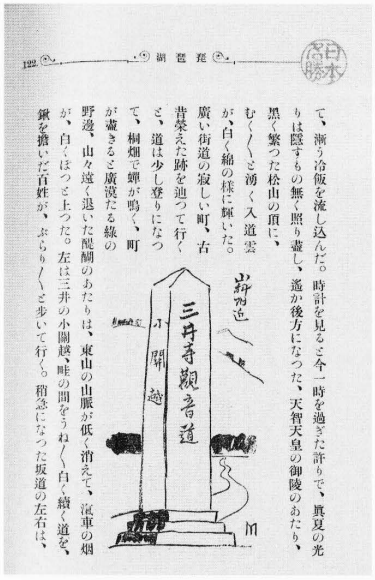


図16. 第五巻より挿絵(122頁)

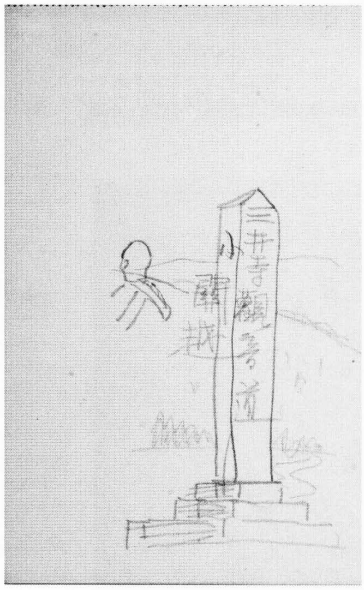


図15. 近江シリーズよりS176

図18. 第五巻より挿絵(156頁)

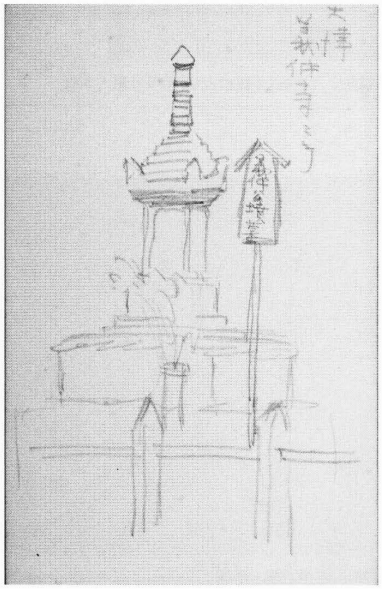


図17. 近江シリーズよりS179

視覚に障害のある方々との美術館の楽しみ方について　―県立盲学校の実践より

濵垣　明日香

はじめに

平成十八年、長崎県美術館において「手でみる形・富永直樹彫刻展」(十一月十四日～二十六日)を開催した。これは長崎県の名誉県民である富永直樹氏のブロンズ作品を、手で触れることのできるものとして展示した展覧会である。美術館において、手で触れるという行為は、通常であれば禁止されていることである。しかし、生前、作家本人の意思により、作品に触れての鑑賞を許可されたため、このような機会を設けることができた。作品を直に触れられるということは、多くの晴眼者だけではなく、視覚に障害のある方々にとっても作品に対し開かれた機会となりうる。これを契機に、長崎県美術館では、富永氏の彫刻作品だけではなく、視覚に障害のある方々を対象にした平面作品の鑑賞、さらに、それに連動した表現活動を実施してきた。ここでは、これまでの実践例から見えてきたことを考察しながら、視覚に障害のある方々との美術鑑賞の可能性について探りたいと思う。

日本における取り組み

視覚に障害のある方々への支援を行う美術館・博物館は、現在、数多く見られるようになってきた。日本においてそのきっかけになったのは、一九八四年に設立されたギャラリーＴＯＭであろう。「視覚障害のある方々にもロダンを鑑賞する権利がある」という言葉を主軸に、手で触れることのできる彫刻作品を展示するだけでなく、一九八六年には全国盲学校生徒作品展を実施し、視覚に障害のある方々に美術作品との触れ合いの場を切り開いてきた。

また、近年、注目される取り組みを行う市民グループとして、名古屋ＹＷＣＡ美術ガイドボランティアグループ、東京のミュージアム・アクセス・グループＭＡＲ、京都のミュージアム・アクセス・ビューが挙げられ、視覚に障害のある方々との鑑賞ツアー、鑑賞ワークショップなどを実施している。ここで注目すべきことは、鑑賞の対象となるものが、手で触れることのできる彫刻作品のみならず、平面作品も含まれている点である。その方法は、視覚に障害のある方々と晴眼者が共に、作品に関するイメージを言葉で語り合い、見方を深めていくというものである。こうした活動がいくつかの美術館・博物館でも実施されるようになり、鑑賞の補助的なツールとして、作品の立体コピー、音声ガイドによる美術館案内などが整備されつつある。

鑑賞に至るまでの支援

私は、二〇〇五年、先述のミュージアム・アクセス・ビューの「お絵かきワークショップ」[1]に参加し、視覚に障害のある方々との鑑賞、表現活動を経験した。長崎県美術館において、視覚に障害のある方々の受入態勢を整備するにあたり、これらのグループの取り組みの多くを参考にさせていただいた。

視覚に障害のある方々にとって、美術鑑賞をするという行為は、作品を前にして始まるものではない。美術館までのアクセスや展覧会情報、美術館内での移動など、鑑賞するに至るまでに様々な課題がある。ジュリア・カセムは、視覚に障害のある方々が、そうした課題を抱えつつ美術館を訪れることについて、著書『光の中へ』で次のように述べている。「忘れてはならないことは、障害を持つ人々がミュージアムに入るために費やす努力は、ミュージアム側が視覚障害者のために費やす努力よりもずっと大きいということです。[2]」この言葉からも、視覚に障害のある方々にとって、美術館で鑑賞を行うための努力は、家を一歩出たところから始まっていると言えるであろう。そうした努力をしなければならないという課題を可能な限り解決するには、美術館側の支援は不可欠である。ここでは、そうした支援について、大きく二つの性質に分けて考えたいと思う。

物質的支援

第一に、点字によるパンフレット、音声ガイドなどの物質的支援が考えられる。長崎県の実態から述べると、視覚に障害のある方々のうち、音声による情報の提供を希望する人は、九割に達するという。私自身、実際に視覚に障害のある方々と触れ合う中で、日常的に点字を使用している方々よりも、コンピュータの音訳機能、ラジオを始めとする音声によって情報を得ている方々が多いように思えた。しかし、このような音声案内は実際に美術館を訪れた際、どの程度効果的に機能するかは疑問である。その時々の入館者状況、イベントの開催など、美術館には様々な状況が訪れる。そうした状況で、音声による物質的支援のみでは限界があるように私は感じた。長崎県美術館では、現在、視覚に障害のある方々が帰られた際、何かしら振り返ることのできるツールとして、点字による美術館案内のパンフレットを配布しているが、その場の状況に応じた対応を行うには、それを補う人的な支援が欠かせないと考える。

また、平面作品を鑑賞する際、作品の大まかな構成が認識できるように立体コピーのようなもの[3]も作成した。作品によっては人物が着ている洋服の質感が認識できるよう、ビロードの布を参考に使用するなど、その時々によって対応している。

その他、エレベーター、トイレなどの点字案内などが、現在取り組んでいる物質的支援と言える。

人的支援

第二に、物質的支援を補うものとして、人的支援が考えられる。先の物質的支援の充実は、視覚に障害のある方々にとって、美術館を訪れるきっかけとなるかもしれない。しかし、前述の通り、それらを使用し鑑賞にいたるまでには、人的支援なしには成り立たないであろう。また、来館される方々は、全盲の方、弱視の方、部分的に見える方、光のみを感じることができる方、様々である。それに応じて支援の仕方も様々に準備されていなければならない。私は、視覚に障害のある方々にとって、そうした個々人に柔軟に対応できる人的支援が最も重要と考え、「富永直樹展」の際、ボランティアによる鑑賞サポートを行った。ボランティアには、視覚に障害のある方々が予約をした際に手配されるものではなく、晴眼者が美術館に予約なしでも気兼ねなく来ることができるのと同様、常駐していただいた。視覚に障害のある方々の多くは、サポートの方と一緒に来館される。しかし、中には、一人で電車に乗って来館される場合もあり、最寄の駅まで送迎に出向くなど、その都度できる限りの支援が必要とされる。そういった方々が展示室で鑑賞をする場合、作品から作品までの移動一つを取っても、やはり人的支援が欠かせない。

私は、こうした実践を踏まえ、前述の物質的支援と人的支援が融合することが、視覚に障害のある方々をより深く作品の世界へ導くものと考えた。次に、この二つの要素により、視覚に障害のある方々がどのように作品を鑑賞するのか、それによってどのような変容が起こるか実践事例をもとに分析していく。

実践例「長崎県立盲学校」

実践事例として、平成一七年一〇月における、長崎県立盲学校のスクールプログラム[4]をとりあげる。参加者は同校の小学部から高等部までの児童・生徒

二八名を対象とした。今回は、年齢の幅が広範囲に及んだため、小学部、中学部・高等部の二グループに分かれて活動を行った。中学部・高等部では、手で触れることのできる彫刻を中心に鑑賞、午後は、学芸員が長崎の伝統工芸である青貝細工と三川内焼の講義を行った。小学部は作品鑑賞を中心に据えることよりも、美術館という場所に慣れ親しみ、楽しんで活動してもらうことに重点を置いた。以下は同校が今回の来館に際して掲げた目的である。

・「スペイン美術」「長崎ゆかりの美術」等絵画や彫刻の鑑賞を通して日頃触れることの少ない芸術に親しみ、長崎の文化を理解する。(中学部・高等部)
・美術館のアトリエを利用して、「表現プログラム」を体験し、表現する楽しさを味わう。(小学部)

ここでは、平面・彫刻の鑑賞、表現活動を行い、特に鑑賞に深まりをみせた小学部の活動について具体的に振り返り、考察をする。

小学部の鑑賞の対象となる作品は数点に絞り、アトリエでの表現プログラムを中心に活動を行った。ここでは、企画展「レアルースペイン美術の現在」展のメインビジュアルでもあったホセ・マリア・シシリアの《衝立 小さな花々Ⅳ》の作品を展示室で鑑賞し、まずは、作品に対するイメージをみんなで膨らませることから始めた。その後、アトリエに戻り、そこから得たイメージを平面作品に表現することを試みた。表現方法は、ポスターカラーに貝殻を細かく砕いたものを混ぜ、手形を使って透明のビニールの上に共同で描いた。今回シシリアの作品を選んだのは、弱視の児童にも認識しやすい、明るい画面で構成された作品であり、児童にとって親しみやすい花々が描かれていたことが大きな要因である。

実践の成果と考察

小学部の表現プログラムでは、ホセ・マリア・シシリアの作品を手で触れることができなかったため、色に関するイメージを共有することで作品鑑賞を行った。この作品は、色とりどりの花がちりばめられているような画面で構成されており、個々人が知っている花の名前を挙げ、言葉によって作品に表現されている花々のイメージを作り、それを摺り合わせながら鑑賞を試みた。視覚に障害のある方々にとって、平面作品を鑑賞することは、一見、ハードルの高いことのように思われる。まして、美術館で作品を鑑賞すること自体、ほとんど初めての小学生にとって、言葉を頼りに鑑賞することも初めてであったであろう。始めは、作品の大きさ、素材、構図についての概要を私から伝え、しだいに、主題である花について話を深めていった。児童の一人は、花という既知の主題に敏感に反応し、どのような花が描かれているのか繰り返し質問した。この作品は蜜蝋の上に油彩で描かれており、作品に近づくとほんのりと蜜蝋の甘い香りが漂ってくることもイメージを膨らませる手助けとなった。色に関しては、認識できる児童とそうでない児童がいたため、グループ内でどのくらい色のイメージを共有することができたかは私自身不安が残ったが、実際に制作に取りかかると、イメージそのものよりも、絵の具の質感の面白さを直に感じ取りながら意欲的に表現していた。制作途中には、今、自分たちの制作する作品が、どのような状態にあるかその都度確認し、鑑賞時に得たイメージに近づけて表現しようとする場面も見られた。作品の乾燥後は、貝殻のざらつきが表面に残るように工夫したため、再び手で触れて鑑賞することで鑑賞と表現を相互に行き来し、活動全体に深まりをもたせることができた。

次に、中学部・高等部が鑑賞の中心とした富永直樹氏の手で触れることのできる彫刻を鑑賞した。人物の彫刻だと紹介した作品に触れた児童の口から、「何で人なのに硬いの。」と疑問が投げかけられた。晴眼者にとって、ブロンズ像を前にして、それが本物の質感でないことは明らかであるし、当たり前のこととして認識されている。しかし、この言葉を発した児童にとっては、ブロンズ像と向き合う事自体初めての経験であり、彫刻という概念に触れたことも初めてだったのだ。児童は、その後も、ブロンズで制作された人物の部分を丁寧に確認し、どのような様子であるのか質問を繰り返しながら、熱心に作品の世界へと引き込まれていっていた。

鑑賞の深まり

先のカセムは作品を鑑賞することについて「解釈（インタープリテーション）」という言葉で表現し、優れた解釈について、Y・エドワーズの言葉を引用して次のように述べている。「解釈というものは、案内すること、教育すること、宣伝すること、そして、その人の感性を呼び起こすこと、という四つの要素からなり、ものに対する新たな見方、新たな熱意、そして新たな興味を生み出すものである」。また、そのような解釈を促すために必要な要素として「すでに知っている要素」、「驚き、そして時には恐怖でさえある要素」の二つを挙げている[5]。今回の場合、この児童にとって、前者は人物という具体物で、児童が既に知っているもの。後者は、その人物がブロンズという金属の塊で表現されているという事が驚きに当たると考えられる。さらに、カセムは視覚に障害のある方々のために作品を解釈するということは、創造力、知覚力、そして言葉で作品に生命を与えることだとも述べている。ここでは、支援をする晴眼者がまず作品の全体像について説明し、それを確認するところから始まっている。そして、児童の質問、例えば「何をしている人なの?」という言葉を出発点として、言葉と触覚を頼りにイメージを深めていった。こうした作品との出会いが、自分自身の中で大きな発見となり、美術作品に対し、一つの扉を開いた出来事のように私は感じた。

アンケート結果より

今回のスクールプログラムでは、児童・生徒の方々が学校を卒業しても美術館に来ることができるように美術館を知ってもらうことと、視覚に障害のある方々の視点にたった美術館つくりという視点からも先生と事前の打ち合わせを行った。そこで、今回の活動を振り返り、視覚に障害のある方々がさらに利用しやすい美術館になるために、活動後、児童・生徒・教員を対象にアンケートを実施した。これは、質問項目自体、盲学校の生徒により考案され、視覚に障害のある方々の立場に立った率直な意見をいただいた。以下、アンケートの一部を抜粋したものである。

○彫刻作品をさわって、鑑賞してどのような感じがしましたか。

・いろいろな動物や人のポーズを触れて、わかりやすかった。感触や音の響きがおもしろかった。（小学部）
・ただ見ているよりも指の先や顔のパーツの細かいところまで触って確かめることができて感動しました。（中学部）
・目が見えにくい人でもなんとか分かる。とても力強く、迫力を感じた。（中学部）

○視覚に障害のある方々が美術館を楽しく利用するためにはどのような工夫が必要だと思いますか。

・視覚に障害のある方々は壁伝いに移動するので、壁に障害物があるとぶつかりやすい。作品の前にある柵に気付かず、何度かぶつかった。（小学部）
・ガラスがどこまでなのか分かりにくくてぶつかったりする。階段の色が分かりにくかった。（全体が同じ色だとどこが段差か分からない）（中学部）
・ミュージアムショップの商品を置いている台の角だけにでもスポンジをつけてほしい。（高等部）

○県美術館で鑑賞をおこなった感想を書いてください。

・また行って触りたい。粘土や絵の具遊びがしたい。お話が聞きたい。（小学部）
・ボランティアさんの説明がとても丁寧で分かりやすくて一人で見るよりも断然よかったと思います。（中学部）
・楽しい。このような機会があったので、良い体験ができた。作品に触ったり、ボランティアの方のおかげで楽しく鑑賞できた。（高等部）

小学部の児童からは、手で触れるだけではなく、ブロンズ像を軽く叩いてみて、聴覚までも使い、音の響きを楽しんで鑑賞していたことが分かった。しかし、物質的支援に関しては、「展示室の明るさは適当でしたか」との問いに対し、概ねの児童・生徒がよいと回答していたが、個々人によっては、展示室の照度の低さ、また、展示室外との明るさのギャップを負担に感じたという意見があった。「展

示台や絵の高さは適当でしたか」との問いに対しても概ねよかったものの、部分的に視覚に障害のある児童・生徒に対しては、大きな作品の全体像を捉えることができず、見えづらかったようだった。また、小学部の児童には、彫刻の展示台が高すぎたという意見もあり、それぞれに応じたより細やかな支援の必要性を感じた。展示については作品保護の側面から、全ての方々に鑑賞しやすい環境を整えることは困難であるかもしれない。しかし、そうした物質的支援の限界を人的支援で補えることは、前述の通りである。今回は、このような児童・生徒の感想からも、先生、美術館スタッフによる人的支援の存在が全体の満足感を導いたといえるのではないかと考える。とはいえ、今回の実践から、物質的支援に関しても、晴眼者の立場からは気づくことがなかった点を指摘していただけたのは大きな収穫であり、今後の課題として真摯に受け止めたい。

鑑賞においては、視覚に障害のある方々にいかにイメージを伝えるかということに懸命になりすぎたため、共にイメージを共有し合い、深い部分までの鑑賞に至ったかどうかに私自身、自信が持てないでいた。しかし、晴眼者にとっても鑑賞の経験を積み重ねることで、多角的に作品を捉えることができるのと同様、今回の児童にとっても、美術作品の鑑賞においては、まだその扉が開かれたばかりである。

例えば、認知心理学者であるアビガイル・ハウゼンは、一九七〇年以降、アメリカにおいて、美術鑑賞者が絵画という二次元美術作品に対してどのような美的対応を示すか、というテーマで研究を行ってきた。ハウゼンはＭｏＭＡの依頼により、一四歳から八〇歳までの来館者を対象に研究を行い、人の審美力の発達段階に関する理論モデルを五段階で構築した。それぞれの発達段階は以下のように説明されている。

第一段階：説明的鑑賞者
もしくは語り手と呼ばれ、自分の主観に基づいて絵を読む。「自分の感覚、記憶、個人的な連想などを使って、作品を具体的に観察し、それを一つの物語として折り込んでいく。」

第二段階：建設的鑑賞者
自分の価値観や人生経験というフィルターを通して作品を鑑賞する。

第三段階：分析的鑑賞者
この人は、「美術史家のように分析的、批判的な態度」をとる。

第四段階：解釈的鑑賞者
「芸術作品との個人的な出会いを持とうとする。美術作品を批評する様々な技法は、その人が感じた気持ちや直感といった感性に従うものとして考え、その作品の背景にある様々な意味、その作品が象徴しようとしている何かが、自然に現れてくるのに任せている。」

第五段階：再創造的鑑賞者
「芸術作品のエコロジー―つまり、その作品が作られた時代や歴史、その作品が問いかけているもの、その作品がどのような『旅』をしてきたか、その作品の背景にある複雑さといったものを理解している。そしてその作品を重ね合わせ、また広く普遍的に行き渡っている見方と自分の個人的な見方を結びつける。」[6]

そして、ハウゼンのモデルによると、ＭｏＭＡの来館者たちは、大多数の一般人と同様に、視覚による読解力が皆無でも、無知でも、また、美術に興味がないのでもなく、美術発達段階の初期にあるという結論に至った。

こうしたデータからも、美術を鑑賞する行為の深まりは、視覚に障害のある方々も、多くの晴眼者同様、初期の段階であると考えられ、今後、鑑賞の経験を重ねることで段階的に深まりを見せていくのではないかと思う。

まとめ

長崎県美術館では、視覚に障害のある方々との鑑賞をこれ以降も行ってきた。利用していただく方々からは、自分たちが利用することで、さらに利用しやすい施設に生まれ変わっていくのではないかという意識のもとに、様々なアドバイスをいただいている。そうした方々と鑑賞を共にする中で、いかに深まりのある鑑賞まで導くことができるかは実践の積み重ねによってこそ見えてくるのだと感じている。実践からは、視覚に障害のある方々だけでなく、晴眼者もサポートという枠を越えて共に楽しむ姿が見受けられた。こうした事からも、視覚に障害のある方々が晴眼者と共に美術館を楽しみ、後々までその人と共に生き続

けるような作品との出会いの場になるように、今後も実践を重ね、研究していきたいと思う。

註

（1）二〇〇五年八月二一日（日）にたんぽぽの家、アートセンターHANA（奈良）で行われたワークショップ。視覚に障害のある方々と晴眼者が共同で作品制作を行った。講師にイギリスから弱視の障害を持つアーティスト、サリー・ブース氏を迎え、日本で言うレーズライター（やわらかいゴムマットを下敷きにし、半透明の厚めのペーパーに先の尖ったもので引っかくと、凹凸が現れ、視覚に障害のある方々にも自分の絵が認識しやすいもの）に絵を描き、水彩絵の具で色を付け、できた作品を言葉と手触りを頼りに鑑賞をした。

（2）ジュリア・カセム『光の中へ―視覚障害者の美術館・博物館アクセス―』小学館、一九九八、四三頁。

（3）長崎県美術館では、盲学校で使用するような正式な立体コピーではなく、作品の要素（人物、背景など）をいくつかに分け、それらが手で触れて認識できるよう、ステンドガラス制作用の絵の具で凹凸をつけたツールを使用した。

（4）学校と美術館との連携のため、美術館での鑑賞プログラムと表現プログラムを二本柱として行っている教育普及事業。エデュケーターと共に、おしゃべり鑑賞や創作活動を通して、美術館を学校単位で利用していただいている。内容は、先生と協議し、今回はオリジナルのプログラムを作成した。

（5）前掲書、六二―六三頁。

（6）前掲書、六六―六九頁。

実践の中で形作られる教育普及　二〇〇五年〜二〇〇六年の活動を通して

堺　雅子

美術館での学芸活動は、調査研究、作品の収集、保存修復、展示があり、それと共に、教育普及事業は美術館の柱となる重要な活動である。どの時代にも、利用する側の目線は、美術館に蓄積されている多くの資料や情報、それがどのように使われ、いかに提供の工夫がなされているかという〝機能〟の面に集中する。

日本では八〇年代後半、美術館、博物館等において、積極的な教育普及事業を重視する館が増える傾向がみられた。組織の構成、設備の物理的な面などの環境に応じて、鑑賞を中心とする美術館、ワークショップを中心とする美術館と二分化しているように見えた。それが、徐々に参加型のワークショップを含んだ鑑賞が行われ、制作から離れた要素を含んだワークショップも行なわれるようになった。そして、その二つを融合あるいは連続させながら、展覧会や所蔵作品、または地域の文化的特色を意識した活動が行なわれている。同時に講師招聘を伴う講義やワークショップ、つまり館外の人的交流が盛んに行なわれ、担当者はコーディネート能力を要求されるようになり、従来よりも幅広い活動を行うようになった。ここでは、当館の教育普及事業の中より、学校との連携、大学との連携、クラブ形式の活動を上げ、その取り組みについて述べさせていただく。

エデュケーターとしての出発

ミュージアム・エデュケーションにおける「学校との連携」は、近年、全国で取り組まれ、先駆的な美術館で様々なプログラムが開発、実践されている。約二〇年の間にも、博学連携は大きな課題であり続け、その方法が模索されてきた。少数校との単発的な連携ワークショップや学校へ出張して授業をするアウトリーチ的な活動を積極的に行なってきた〝ベース作りの時代〟から、年間、千や万単位での児童・生徒が利用する〝大規模な連携〟へと移行するには、どうすればいいのか。また、その過渡期の中で継続的に支持される連携を実践し続けるにはプログラムの具体性に何が必要か、各館の自問自答が続いている。

私自身、エデュケーターとして配属されたのは開館の前年、つまり僅か一年の準備期間。事の重大さと「はたして間に合うのか」という恐怖と戦うこととなった。教育普及を熱心に行っている館の担当者を訪ね、温かく励まされたが、「教育普及」に対する考え方やプログラムは館によって様々であった。待ち望まれた新しい美術館であり、〝開かれた美術館〟というコンセプトの中で教育普及事業は、実践を重ねることにその充実度も問われるだろう。その中で、「長崎のこどもたちにとって、どのような美術館であるべきか」という〝地域にふさわしい教育普及事業〟の形を第一に、そして第二に、これからの一〇年、二〇年後を踏まえた展開を考えて、継続性のあるプログラムの準備を心がけた。

学校現場から派遣されたエデュケーターという立場は、日本の美術館における教育普及の経過を知る時間がほとんど無いという苦しい状況下での出発であった。しかし、一九九九年に、偶然にもアメリカにおける美術教育と美術館教育に触れる研修の機会を得て、美術館でのエデュケーターの姿や学校への取り組みを見るチャンスに恵まれた。そこでは、当時の日本では考えられない鑑賞教育が展開されていた。学校から利用する時は、大型のバスや公共機関を使っ

て移動し、美術館へ着くとすぐに三〇〇人近くの人数にも対応できそうなロッカールームに大勢の児童が荷物を放り込み、ランチルームを利用し、展示室へ列を成して入って行く。そして、エデュケーターやボランティアサポートの案内で、広い展示室内にゆったりとリラックスした雰囲気で座り、絵をながめる。〝当然〟のように学校が利用している様子に、唖然とし、受け入れる仕組みがしっかりと整っていること、つまり、行政が教育現場と一体となって美術館の鑑賞教育を支持しバックアップしていることに感心する。さらに鑑賞教育の推奨は義務教育期間に止まらず、多くの州立大学が構内に美術館を併設し、学生が無料で観覧し、模写やレポートに活用できるようになっている。また、美術教師やフリーのエデュケーター達の美術への関わり方も興味深い。彼らは日常的に、美術館や美術系大学が主催する講義やワークショップ、作家の制作デモンストレーションなどへ気軽に足を運び、街角のギャラリーでリトグラフや若い作家のオブジェなどを手に入れ、自宅の壁や自室のベッドの側に置いて楽しみ、友人との会話にあたりまえのように〝アート〟を出す。また、アメリカの高校生と言えば、プレゼンテーションやディベートが得意だが、彼らはまた「制作者どうしの鑑賞」が得意だ。学校で作品が完成した時点で、制作者が初期のコンセプトに途中のエスキースを加えながら制作意図を語り合うという鑑賞方法だ。

　このようなアメリカの学校現場の美術教育と美術館教育を視察した後で、二〇〇〇年頃、県内の研究会で自ら「美術館を使った鑑賞教育」を提案した。しかし、文化的な意識の違い、物理的な環境の違いがあり、加えて、当時は美術館へのアクセス方法も分からず、学習過程の仮説すら明確にできずにいた。鑑賞教育をよりよく進めて行くためには、その題材を求める意図や効果といった題材観に必要な情報を収集し、授業展開を組み立てる時点で、エデュケーショナル・コーディネーターの協力が必要だと感じていた。

学校との連携

　長崎で待ち望まれた新しい美術館であり、開かれた美術館というコンセプトのもと、「学校との連携」は、当然、多くの学校が来館することを前提とし、子どもたちが満足した表情で帰ることをイメージしてスタートした。

　「学校利用」というと堅苦しい雰囲気もあるが、「スクールプログラム」という馴染みやすい単語を並べることで美術館を身近に感じてもらうよう心がけながら、受け入れ体制を作り始めた。ところで、スクールプログラムの教師用ガイドブックでもある案内パンフレットには、「ワークショップ」という言葉は一切出てはこない。美術館では、実技講座形式の造形活動に留まらず、人々が能動的に参加し、体験して行く幅広い活動パターンを持たせるように努めた展覧会に関連したワークショップを数多く展開して来たが、「ワークショップ」という、この単語は学校現場ではほとんど使われないため、混乱を招くと考えた。そのため「鑑賞」と「表現」の二つの構成で始まった。これは小学校から高校までの美術教育カリキュラムの「鑑賞学習と表現活動」に即し、美術館と連携することでさらに美術との関わりを深めていこうとするものである。鑑賞コースは、常設展示室で館のコレクションであるスペイン美術や長崎ゆかりの美術をエデュケーターによる対話型の鑑賞で案内をする。許容範囲は、一クラス（約二〇～三〇人）にエデュケーター一人というパターンが多い。表現コースでは、展示室内での簡単な模写を下絵に、ドライポイントやシルクスクリーンといった版画の技法を学びながら作品を制作していく。また、絵の具作りでは、顔料の元となる土や鉱石、昆虫や植物といった素材を精製し、それを模写した画面に彩色していく、という鑑賞した時間とつながりを持たせる内容としている〈写真①〉。さらに、表現の中には実技に留まらず、鑑賞プログラムの中に体を使って表現するなど五感を使いながら活動の場を広げていく要素も含まれる。とくに表現コースは多様な内容を取り入れることができる可能性がある。子どもの発達段階に即し、表現の方法によく見られる「視覚型」と「触覚型」などを題材にうまく取り入れながら準備する。同時に、こどもたちがどの時点で美術から離れていくかを見極めながらプログラム構成していく必要がある。

　当館は、県内の小中学生については常設展入館料を無料としたが、それもあってか、スクールプログラムの年間利用数が一万人を超えるという順調な滑り出しを見せている。修学旅行シーズンの五月や一〇月には毎日入れ替わりながら時間割のごとく、スケジュールが過密している。事前打ち合わせ等細かい対応まで入れると三名のエデュケーターでは無理な話だが、アートボランティアメンバーの強力なサポートのおかげで受け入れが可能となっている。多くの子どもたちが、このプログラムを通じて、美術館の役割と機能を知り、美術館のコ

レクションと出会い、その手を動かし、形にして持ち帰った。当初、このプログラムを継続していくためには、学校教育のカリキュラムの中に組み込まれる可能性も視野に入れていた。しかし、もしも、教育機関においてカリキュラムに組み込まれ、必ず行かなければならないとされる場合(実際、長崎市立の小学校では平和学習や科学館見学をカリキュラム化している)、県の美術館であれば当然、県下全域の学校が対象となる。その場合、交通費などの予算面で行き詰まることは明白である。ましてやそれだけのキャパシティが館にあるかというと、その点は、短い準備期間では十分に検討できず、今でも調整可能な範囲に留めている状態である。ただ、もし実現化し、一気に実施へ踏み切っていたとしたら、教育現場との摩擦が多く生じていたことが予想される。とくに移動手段や予算の問題は大きい。現在、その補助的な役割として、離島のこどもたちを支援するために「しまの子ども文化芸術体感事業」として県教育委員会より交通費等の助成が三ヵ年分用意された。遠隔地の一部の学校だけに限られるが年間一〇〜二〇校が利用している。

週五日制が導入されるようになってから、図工・美術の教科時間は削減され、美術に触れる時間が大幅に減った。その中で、美術への興味・関心を促し感性を育てる場をどこに求めるか。しかし、それは社会教育施設にばかり求めるものでもなく、また、美術館を見学できるような時間も減少しているというのに、遠くから美術館に足を運ぶメリットは何か?少ない時間を費やしてまでも子どもが美術館に行く意味はあるのか、子どももそこで本当に楽しく学べるのか?これからもシビアに問いかけられるだろう。現在、美術館のプログラムの案内に応じて、新規に計画する学校、リピートする学校、利用した教師が転勤した先で企画する学校などがある。その学校の内側で「是非、美術館で学習させたい」という教員の熱意で来館の計画が立てられている。もちろん、学校職員の全体の承諾や保護者の理解も得るなど、こちらには計りえないハードルをクリアして実行までたどり着く。

その現場との距離を少しでも縮めようと、教育現場との交流を図る場として、展覧会毎に教育関係者向け内覧会の実施や意見交換会を実施している。初めの頃は、美術館までの物理的な距離とイメージ的な距離を埋めるにはどうしたらいいかという消極的な会話がされていた。「鑑賞教育から逃げるのではなく、機会を求めて積極的に取り組むべきではないか」という反応も出てくるようになった。協議を重ねることで直面している問題や美術館教育に求めているものの相違が見えてきた。今後、大切にしたいのは、その壁を乗り越え、美術館側と学校、そこに共通にある「こどもたちに感動を与えたい」という熱意であり、豊かな感性を育てたい、という美術教育の根本である。

最近注目されたのが、県造形教育研究大会において、長崎市内の中学校が研究発表授業として取り組んだ「美術館を使った鑑賞授業」の実施である。公開授業形式のため美術教師一〇〇名ほどの見学がある中、展示室内で生徒が絵画について感想を述べ合った。選んだ作品の前に座り、鑑賞スケッチをしながらじっくりと観て行く。ここで言う鑑賞スケッチとは市の中学校美術部会で考えられたもので、印象に残った作品の部分に着目し、簡単なスケッチや受けた印象を言葉で綴る自由な形式の学習シートである。思い思いの印象をシートに描き込む。作品によって観るポイントを提示し、エデュケーターが言葉によるサポートもする。

教師の授業展開における学習過程の導き方とエデュケーターによる対話型の引き出し方で、感じたことを発表しようと一つの作品に全員が集中し、様々な言葉が出てくる。終盤には、「絵の中に入って行きたくなった」また、「美術館に来るまではつまらないと思っていたけれど、鑑賞してみると楽しかった」など、素直な意見が返ってくる。心に湧いてくる感動を言葉で表現し、級友にも伝えようとする積極性も窺え、次々に発言しようとする生徒が続いた(写真②)。個人によっては、言葉や文章に出せずにいても、心に何か残るような感動の仕方もあり、表情だけでそれを感じることもある。やはり、対話型の鑑賞により、作品と〝会話〟した実感が残り、別の作品でも試してみようとする姿勢が出てくる。それは、本物の作品が持つ威力でもあるのだが、引き出す手立てが必要なことも見えてくる。

今後は、スクールプログラムを体験し、学校や家庭でどのような変化や影響があるか、その後を追って検証していく必要がある。鑑賞後に「僕、家に帰って絵を描きたくなった」という発言や美術館の展示方法を参考にして地域で学校主催の小さな展覧会を開いたという報告、展覧会のCMに幼児が反応するなど興味深いいくつかの事例はあった。しかし、学校の協力を得て本格的に明らかにして行くのはこれからの課題でもある。

全国の美術館があらゆる工夫を試み、小中学校の学校利用が伸びる傾向を見せている現在、次の課題は、「高校生の参加」である。これは、全国のＥＷＧ（全国美術館会議：教育普及ワーキンググループ）においても近年、課題として挙げられている。美術の時間数減やコース選択制によって、学校としての取り組みに困難な点があり、それをどう打破していくか。他に問題点はないのか。様々な角度から考えて行かなければならない。

高校生の学業・部活中心の生活の中には、美術館へ行く習慣がなく、美術そのものが彼らの話題の中に入り込めないのが現状だ。しかし、一度、鑑賞する機会を持つと、作品を観る姿は真剣であり、歴史的背景や作家の生涯も含めて深く知ろうとする関心の高さが窺える。美術館には、感性が鋭く、学習意欲も旺盛な年齢層を美術の世界に引き込む役割が要求されているのである。全国的に高校生の入館数は低迷を続けている。その中で、観覧料に関して言えば、欧米の学生無料または低額設定に倣ってか、日本でも都心部で高校生の無料化を実施する動きがある。実際、都心部に限らず無料化している館がある。その傾向は広がりを見せていくのか否かが注目すべきところである。

大学との連携事業

スクールプログラムは主に平日の利用だが、この事業と平行して、家族で休日を過ごせる企画も準備しなければならない。何故なら休館日は月二回の月曜のみ。美術館は、展覧会、教育普及、音楽イベント、一般による発表の場であるギャラリー、景観が美しい緑の屋上、と多目的な空間があり、目的に合わせて利用されている。幅広い年齢層を考えた場合、幼児から小学校低学年位の子どもがいる家庭を来館へ誘導するには、子ども目線の要素が弱い。また、「子どもが騒ぐと迷惑では」、「子どもに鑑賞させるのは早いのでは」、など芸術文化の香る高尚な場所に場違いではないかという遠慮が足を止めてしまう。また、小さい子どもでも楽しめるものが常にあるのか、と求められることが多く、こちら側が、幼児の頃から鑑賞に親しむことが大切なのだと呼びかけても、その習慣のなかった大人にとっては、「子どもが芸術を理解できるのか」と、感受性よりも理解度が問われる。それが、それぞれの〝美術館までの距離〟である。しかし、この家族層に支持されなければ「開かれた美術館」というイメージに達することは難しい。まず、家族層の求めるところは何か。それは、美術館という特定の施設の前に〝子どもが楽しめる安全な空間であり、家族が一緒に過ごせる空間〟である。

館内を回り、小さな感動や居心地の良さを家族で共有し、また来たいと思ってもらえるきっかけを用意するには、触れる展示、親子で参加できる要素を含んだハンズ・オンの空間を持つ展覧会はどうだろう。他館の例にあるように、大勢の子どもを対象とする場合、大学と共同で企画するところが多くなっている。そこで、大学等の機関と連携し、多くの人が関わることができるプロジェクトをさがした。そして佐賀大教育学部美術工芸木材工芸研究室が研究を続けている、「ＷＯＯＤ　ＷＯＲＫＳ　遊木」展を開館と同時に開催することとなった〈写真③〉。音が鳴る小さな玩具、子どもが投げても危なくない軽い素材で作られた積み木、木の素材そのままの色合いを活かした動物型パズル、子どもが乗れる大型の彫刻など工夫を凝らした約一〇〇点もの木工作品がアトリエと芝生の庭に広がり、二週間で六万人もの家族連れで賑わった。大学への依頼は半年前だった。新作も含め準備をお願いしたため、冬季に制作を強いることになったが、綿密な打合せと意欲的な制作体制で安全で温かみのある作品が揃った。大学と連携することで、若い感性や芸術に向かう熱意といった大きなエネルギーを美術館はいただいたのである。結局、夏までの延期となり、親子連れが遊木展をきっかけに展覧会や各種イベントを観る館全体を楽しむ流れができた。

アートクラブ

会員制のクラブとして半年あまりの一定期間、深く美術館と関わる場を設定した。学校とは違う空間であり、メンバーとは初対面であり、同世代の子どもを養育する母親の間にも美術館を通した交流が生まれる。時期や対象別に、小学生を対象としたこどもアートクラブ、未就学児と母親を対象とした親子アートクラブ、夏休み期間を利用したサマーアートクラブ三つを準備した。

こどもアートクラブの内容は、スクールプログラムと同様に「鑑賞と表現」を中心に、展覧会をエデュケーターと一緒に鑑賞し、アトリエで様々な造形活動

を展開するものである。時には、地元のハタ（長崎凧の凧）職人さんに講師を依頼し、隣接する公園で歓声を上げながらハタを風に乗せて走り回る伸びやかな姿を見せてくれる。毎年十月にある祭り、長崎くんちの神輿をグループ制作する回もあり、長崎の伝承文化を取り入れた活動内容はこの地ならではの特色を持っている。館内のバックツアーも美術館の裏側を知る貴重な体験である（写真④）。

親子アートクラブは、アトリエの半分のスペースを幼児の造形遊びの場とし、母親は版画や染織、陶芸など比較的簡単な造形活動に没頭する。展覧会毎に手を引きながら親子一緒に鑑賞する姿もあり、親子が確認し合える範囲にいることで安心して活動ができる。育児期間は外出することは少ないが、学びたいという積極性を持つ女性は多い。鑑賞する姿勢は真剣で、作品を楽しむと同時に、展示方法そのものにもいろいろな工夫や情報があり、独自のストーリーがあるのだということに驚きを示した。鑑賞の深さや楽しさに気付いて行く様子が伺えた。

これに加えて夏休み期間中に三日間連続のサマーアートクラブがある。展覧会に関連したプログラムで、アメリカの現代アートを真似て、ドリッピング技法で思いっきり体を使って描いたり、館外活動として、真夏の日差しの中を長崎の街を歩き回り、モノクロ写真を撮ってみたりと子どもの自由な発想を大切にした活動を行ってきた。

アートクラブの参加者は、半年間で鑑賞に親しみ、美術館への関心が高くなるせいか、リピート率が高い。展覧会を家族で観に来たり、友達とイベントへ参加したり、また、関わったボランティアメンバーや館職員と再び会う機会を喜んでくれたり、そんな温かな結びつきを感じる。

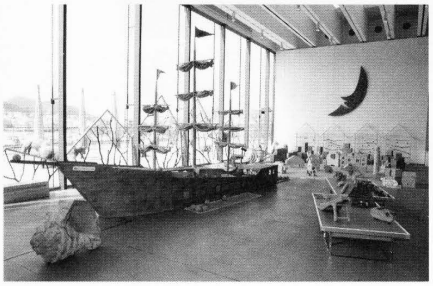
これからの教育普及

今後、教育普及活動はどのような展開を見せるのか。受動的な関わりから更に参加型のプログラムが始まるかもしれない。エンターテインメント性の強いユニークな流れも窺える。

全国的にも、これまでの二十年を振返り、「教育普及とは何なのか」を再確認することや、活動のまとめのような整理が必要だと言われている。当館はまだ活動を始めたばかりだが、現在、美術館を訪れてくれる子ども達が大人になって「子どもの頃、美術館が好きだった。絵を鑑賞することが楽しかった」と言ってくれればとても豊かな気持ちになるだろう。エデュケーショナル・コーディネーターとは、「人を結ぶ」仕事である。いつも新しいアイディアをさがし、社会や時代に合うもの、人々が求めること、それらを敏感に察知し、また、感じようとする姿勢を持ち続けなければならない。そして、美術館における教育普及活動は、プログラムする側と参加する側とが常にコミュニケーションの場を持ち、時代が求めるあらゆる視点から方法を模索し、それを実践しながら育てていくべきものであると思っている。

写真①
スクールプログラム　表現コース「絵の具作り」
長崎市内の小学校
天然の孔雀石を砕き、メデュウムとしてニカワ水を加え、絵の具を作る。（幼稚園から大学まで含め、毎年約１万人がスクールプログラムに参加）

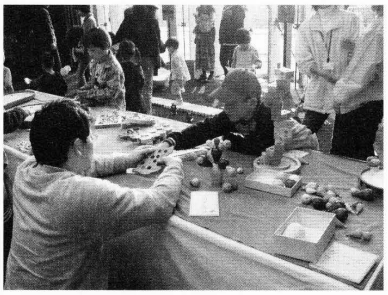
写真②
県造形教育研究大会公開授業「美術館で名画を鑑賞しよう。」
長崎市立桜馬場中学校１年生（2008年1月）
教員とエデュケーターが連携し、内容を協議しながら進めた実践授業



写真③
大学との連携事業「WOOD　WORKS　遊木展」
佐賀大学文化教育学部美術・工芸課程木材工芸（加賀谷研究室）
「みて・きいて・さわれる」玩具の展覧会
（2005年4月23日~5月8日参加人数：6万人、同年6月~8月参加人数：2万人）

写真④
こどもアートクラブ「ぐるぐるミラクル船」
長崎の祭り“おくんち”の川船を独自に制作。
館外へ運び出しハヤシの音に合わせて豪快に回す
（2007年10月）

⑦こどもの広場



会場に世界のおもちゃ約200点が勢揃いし、休日に親子で気軽に過ごせる空間として多くの参加者で賑わった。NPO法人長崎グッド・トイ委員会の協力で、遊び方のアドバイスもあり、子どもから大人まで楽しめた。

第1回「おもちゃの広場」6月5日、第2回「木のプールだってきもちいい」、8月28日10：00～18：00、第3回「世界のおもちゃ　グッド・トイ」、11月25日26日
会場：ホール、アトリエ、参加人数：総計6,100人

⑧チリーダ展関連ワークショップ「デコボコカード」「コロコロテラコッタ」

学芸員の解説を聞きながら、チリーダの作品を鑑賞した後に、エンボス版画やテラコッタの技法を取り入れたワークショップを行った。チリーダの制作風景のVTRも参考に、チリーダ風の線や形の面白さを学び、一人あたり3.3kgものテラコッタ粘土を使って土の素朴な感覚を楽しみながら、コロコロと転がるような軽快な形を作った。

日時：3月11日（土）・3月25日（土）10：30～13：00、場所：企画展示室、アトリエ、解説・指導：学芸員、エデュケーター、参加人数：各40人

2006　主なワークショップの紹介

①「子供が初めて建てる家」

「木の温もり」を感じる「Children's　Eye　LIFE～木と暮らそう～」展の期間中に、木の仕事にたずさわる人々と一般の家族が交流し、山や森についての話を聞き、『木造の仕組み』を学ぶワークショップ。組み立て式の角材を参加者全員で協力して床・柱・梁・屋根の順に組み上げ、木の家が完成。

日時：4月22日（土）11：00～13：00、15：00～17：00、会場：アトリエ、講師：袴田喜夫氏（建築家）・宮坂公啓氏（建築家）、協力：木の建築フォラム、参加人数：40人（約20家族）

②鴨居玲展関連ワークショップ「自分を描く」

鴨居玲の自画像を参考にして、油彩に取り組むワークショップ。自画像についての講座を受講後、鏡に映る自分をじっくりと見つめ、描いた。完成後、参加者による鑑賞会を行い、それぞれの個性あふれる自画像を楽しんだ。

日時：6月17日（土）12：45～18：00+18日（日）10：00～16：00（2日間連続）、会場：企画展示室、アトリエ、講座室、講師：滝純一氏（福岡教育大学教授・二紀会委員）、参加人数：25人（一般）

③サマーワークショップ「フォトピクニック」

一眼レフカメラの撮影、写真の暗室作業が初めてという人を対象に、モノクロ写真の撮影・プリントを体験するワークショップ。幕末開港から明治にかけて活躍した写真の開祖、上野彦馬が長崎の街中を撮り、撮影局も開設していたという話をもとに、ゆっくりと街を歩きながら、「ファインダーを覗いて見えるもの」を撮影した。写真に興味がある人が多く、県外からの参加者もいた。プリントした写真は作品展として展示した。

こども編－ながさき街写真－日時：7月31日（月）・8月2日（水）、8月3日（木）11：00～15：00　おとな編－ながさき撮影局－日時：7月29日（土）・8月5日（土）、7月30日（日）・8月6日（日）11：00～17：00、会場：長崎市街（古い町並みや坂道など長崎らしい風景）、暗室（アトリエ準備室）、講師：山頭範之氏（写真家）、他長崎在住の写真家8人、参加人数：36人（こども12人、大人24人）

④モトモトもっと？わざワーク！展関連ワークショップ「かたどって、モト？わざ！」「ひっかいて、モト？わざ！」

鑑賞を通して、展覧会のテーマである、何を使って（素材）、どんな方法（技法）で作られているのかを発見する。子ども向け：彫刻の技法「型取り」で透明なオブジェを制作。大人向け：銅版画の技法「エッチング」で本格的な版画を制作。

日時：9月30日（土）+10月1日（日）、10月14日（土）+15日（日）　10：00～16：30、会場：常設展示室、アトリエ、解説指導：学芸員、エデュケーター、参加人数：計30人

2005　主なワークショップの紹介

①「アートの種を飛ばそう！」

美術館の開館を記念した子ども達によるアート活動。中島洋和氏の考案した「フラターペーパー」を制作し、エントランスの空間に飛行させた。開館前からボランティアや大学生も準備・協力に加わった。

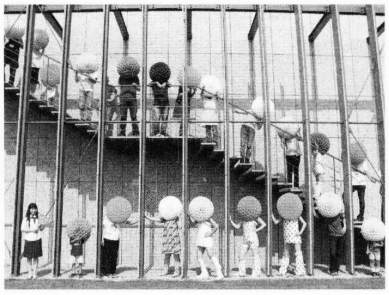
日時：4月23日（土）、会場：エントランスホール、参加人数：小学生60人、講師：中島洋和氏（作家）、協力：太田造形教室

②「自然の絵の具箱ー石、土、植物から絵の具を作る—」

絵の具は、どのようにして作られるのか、その歴史を知り、絵の具（顔料）を精製する技法を学習し、実際に自分で作り出した絵の具を使って絵を描く、実技講座形式のワークショップ。“ラピスラズリの青”など鉱石や土、植物から作る自然の色の美しさに感動し、アトリエがまるで化学の実験室のように変化。顔料ができた後は、色見本を作り、画用紙やキャンバスなど支持体も工夫しながら、作品作りを楽しんだ。8時まで開館している特徴を活かし、社会人の方々が参加しやすいワークショップとして企画した。

日時：5月19日（木）～22日（日）（4日間連続）1,2日目　17：00～20：00、3,4日目　13：00～16：00、17：00～20：00、会場：アトリエ、講師：関根秀樹氏（和光大学講師）、参加人数：22人（一般）

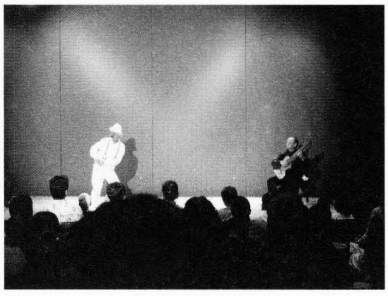
③サマーワークショップ「美術館でつながる人・場所・時間」



カラフルな色のコップを使って大きな球体を作り、それを頭部に着けて様々な場所で撮影をする、現代アート的造形活動と参加者によるパフォーマンスを取り入れたワークショップ。参加者それぞれが、インパクトのある姿に変身し、楽しい撮影会を行った。また、自由参加の巨大糸でんわを使って、他人同士が声を届け合い、親しみやすいアートの空間となった。

日時：7月16日（土）～18日（月）（3日間）、会場：アトリエ、美術館周辺、講師：紙コップアーティストLOCO氏、参加人数：総計507人

④植物展関連企画　パントマイム「ひまわりの心」



展覧会「植物展—木をみて森もみる—」を館職員とおしゃべりしながら鑑賞し、「ひまわりと少年」の物語を表現した感動的なパントマイムを観て、アトリエで思い思いのひまわりの絵を描き、大きな壁面に貼るという、3部構成の鑑賞と表現に繋がりを持たせたワークショップ。壁一面に元気いっぱいのひまわり畑が広がった。

日時：7月23日（土）・24日（日）午前の部、午後の部、夜の部、会場：常設展示室、ホール、アトリエ、講師：清水きよし氏（パントマイミスト）、辻幹雄氏（11弦ギター奏者）、参加人数：総計450人

⑤「8Peace（ハッピース）」

長崎大学教育学部美術科と小学校教諭、美術館が連携。8月9日の原爆の日に、小学生を対象として“平和を考えるワークショップ”を企画。「つながる」をテーマに、ハッピーとピースを合わせた造語として「8Peace」の文字をデザインし、級友や大学生と交流した。

日時：8月9日、会場：アトリエ、館内、協力：長崎大学教育学部美術科中川研究室、参加：諫早市立上諫早小学校20人

⑥鑑賞会「レアル展　親子鑑賞会」

ギャラリートークを聞きながら、家族で展覧会を楽しむ鑑賞会。対話型の鑑賞方法による案内で、ストーリー性のある作品に、子ども達は反応し、ユニークな発言を述べ、スペインの絵画や彫刻を楽しんだ。

日時：10月16日（日）、29日（土）、10：30～12：00、会場：企画展示室、案内：学芸員、エデュケーター、参加人数：130人（家族：計40組）

長崎県美術館研究紀要 No.1

2008(平成20)年3月31日

発 行　長崎県美術館
　　長崎県長崎市出島町2番1号
印 刷　株式会社インテックス

© Nagasaki Prefectural Art Museum, 2008