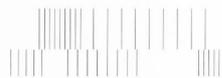


長崎県美術館 研究紀要 No.2

Bulletin of Nagasaki Prefectural Art Museum



目次

対談録

「長崎の美術」一 写真／長崎「展開催記念 対話」長崎の「時」 東松照明×今福龍太

／ 5

雑誌『ホトトギス』に掲載された渡辺与平のコマ絵について

遠山 景子／ 31

須磨コレクションの調査報告書(一)

マドリッド・コンプルテンセ大学

メルセデス・アゲダ・ビリヤール／ 47

翻訳

玉川 大学 小倉 康之

武蔵野美術大学 楠 根 圭子

スペイン美術と日本の関係

マドリッド・コンプルテンセ大学

ピラール・カバーニヤス・モレーノ／ 65

翻訳

慶應義塾大学 松田 健児

El arte español y su relación con lo japonés

Universidad Complutense de Madrid

Pilar Cabañas Moreno / i

対談録 「長崎の美術」 写真／長崎「展開催記念 対話..長崎の「時」

平成十七年(二〇〇五)六月五日 午後二時～四時 於長崎県美術館ホール

東松照明氏(写真家)

今福龍太氏(文化人類学者)

「長崎の美術」 写真／長崎「展
会期..平成十七年(二〇〇五)四月二三日～六月二六日
会場..常設展示室第一室

東松 今福さんとお会いするのは何年ぶりですか。「長崎マンダラ」⁽¹⁾展の時に会いしましたね。

今福 「沖縄マンダラ」展⁽²⁾の時も会場ですれ違っています。

東松 しかし、こうやって公開の場で話すのは、はじめてですよ。

今福 そうですね。でもできるだけいつもの雑談風にリラックスして話したいと思います。

『時の島々』⁽³⁾で、東松さんとコラボレーションしてから七年が経ちました。東松さんが長崎に転居されて今年でやはり七年で、丁度重なるんですが、この七年、短かかったですか？ 長かったですか？

東松 短いようでもあり、長いようでもあります。「長崎マンダラ」という、長崎を撮ってきた集大成の写真展が二〇〇〇年に終わりました、それからすでに五年近く経っているんですが、その間、長崎と沖縄とをずっと撮り続けてきて、それに匹敵するほどの分量が溜まっているんですね。でも、なかなか処理できなくて、未処理のまま積み上げているのですが。

今福 今日、長崎県美術館の新装スタートで、「長崎の時」という対談のタイトルもありますので、できる限り長崎の方に向けて話をしたいのですが、恐らくいま東松さんが言われたように、僕も、東松さんの



東松照明氏



今福龍太氏

(1) 「長崎ゆかりの作家たち 東松照明展 長崎マンダラ」二〇〇〇年十一月二日～二六日 長崎県立美術館

(2) 「東松照明展 沖縄マンダラ」二〇〇二年七月六日～七月二八日、沖縄県主催、浦添市美術館

(3) 東松照明写真、今福龍太文・編『時の島々』(岩波書店、一九九八年)

スタンスは、必ずしも一つの場所に求心的にかかわるというのではなく、常に移動する、あるいは遊動的な方法だと思っっているんです。長崎に深く入り込む力を得るためにも、逆に長崎から反れていく力が必要であり、そういう往復運動、遊動する力があつてはじめて、この長崎での写真のテンションがつけられる。そうした運動のための最も重要な場所が沖繩ですね。今日、もし沖繩の話が出て来るとしても、それは必ずしも長崎とは違う場所として語られる訳ではなくて、長崎の写真の背後にあつて、一種の張力として、二つの力のもう片方の力としてですね。ですから沖繩の話の方に少し動いて行つても、決して長崎を裏切ることはないと思います。ですがまずは、長崎の方に向けておしゃべりしましょう。

『時の島々』という七年前のコラボレーションでは、写真としては沖繩のものが中心でしたけれど、長崎のものもあつたし、基地のシリーズもあつたし、いろいろありました。あの時に、「時」という問題を東松さんの写真から掘り起こして、それをいろんなかたちで変奏する、ということを考えました。一方、東松さんは、あの本が出来た時に、長崎に移住されるということを決意されて、僕はその後あるところで、いよいよ東松さんは、「終の住処」を長崎に定めた、という風に書いたような記憶がありますが、それでは終わらない予感もあつたので、あれから七年経つて沖繩にマンションを買われたという話を聞いて、「やっぱりな」と思つたんです。この話は後に置いておきましょう。

町歩き

今福 今回の展覧会でもとりあげられています、「町歩き」というテーマがあつて、これが東松さんと長崎を結んでいる、ひとつのシンプルな行動原理だと思つています。そこで、まず「町歩き」の話を伺いたいですけれど。

いきなり変な仮説のようなものですが、今回の展覧会は「写真／長崎」となつてはいるんですけど、スラッシュをとつて、イコールしてみると、「写真Ⅱ長崎」という命題ができるんですね。以前に、東松さんは雑誌『ちくま』で「町歩き」という軽妙な文章を三回連載されていて、その連載の中で、なによりも、「町歩きⅡ写真」という風に言われているような気がするんですね。写真の本質というのは、「町歩き」から始まつて、「町歩き」に終わる。ところで、長崎は、坂の多い、路地の細い、車が進入できないような細い路地も沢山あつて、まさに「町歩き」をするのに最も相応しい場所ですね。そうすると二つの式が出来るんですね。「町歩きⅡ写真」、「長崎Ⅱ町歩き」。そうするとこれは、当然、三段論法によつて「写真Ⅱ長崎」となる訳です。長崎は、写真そのものの生まれる本質的な場所としてあるのではないか。そういう仮説を、おしゃべりのスタートにして、まずは「町歩き」ということから。

東松さんは、自分の写真の七割ぐらいは町歩きから撮られていると言われていますね。これはスナップ

(4) 「彼は、いまや意を決して長崎に移り住み、おそらくはこの地を終のみか」と定めて、長崎を撮りつづけている……「今福龍太」映像による占領一戦後日本における「写真と暴力」(ここではない場所)「岩波書店、二〇〇一年」

(5) 東松照明「町歩き1 長崎にて」「町歩き2 木造長屋」「町歩き3 坂の町のカメラアイ」「ちくま」(筑摩書房、一九九九年二月～三月)所収

シヨットとはちよつと違うんでしょうか？

東松 長崎弁では、「さるく」と言うんですね。「さるく博」⁽⁶⁾というのがこれからありまして、今、長崎は、長崎という町をアピールするために、「さるく」という言葉を、長崎言葉として前面に押し出しているんですね。実は「町歩き」なんですけれども。特に外来の観光客が多い都市ですので、普通はグラバー園とか長崎原爆資料館とか観光のために歩くコースというのが決まっているんですが、そうではなくて、全然有名な場所ではなくても、路地ですね、また裏道とか、外来の人があまり歩かないようなところに迷い込んだ時に、凄く面白い発見があると。それを表面に出して、観光スポットとして売ろうというのが「さるく博」という行事なんです。その「さるく」の元祖だと自認しているんですけれども。「さるく写真家」と言ってもいい訳ですけれど。

その私の町歩きというのが、何時から始まったかということを見ると、実を言いますと、私は写真をはじめの前から、今福さんと違つて勉強嫌いで学校へ行くのが嫌で、もちろん親には黙つて学校に行く振りをして家を出るんですが、学校に行かずに町を歩く訳です。それでふらふら一日中町を歩いて、夕方になると家に帰る。今でいう不登校児というか不良少年だった訳です。その頃から町が大好きで、しかも十分ぐらい歩くと映画館が三軒ぐらいあって、そこには忍術やチャンバラだとか常に刺激的な映画が上映されていて、その仰々しいカラフルな看板が一杯掛かっている、それをウツトリ眺めている。行くところといえば駄菓子屋とかで、当時、結構たくさん小遣いを貰っていて、一日六銭。二日分の小遣いで一回映画館に入れるんですね。

結局、その頃身につけた町歩きというのが、ずっとその後続いて、写真を撮るようになって、カメラを持つてぶらぶらと町へ出て——目的は殆どないんですね——兎に角、ふらつと出て、ハツと思つたらシャッターを切る、そしてまたぶらぶら歩くという。どの路を歩いたらいいかということも、それも予め決めていないんです。二路があつた場合に、右をとるか左をとるか、そこに犬がいるかいないか、なんとなく感じとして、左の路の方が面白そうだから、勘で動くんですね。

今福 僕も学校帰りの道草でよく行方不明になつて学校や親を心配させていましたけれど……。ところで東松さんは、割と朝歩かれるのですか？

東松 今でも、朝と、それから夕方ですね。特に長崎の夏は日中暑いですから。朝の光と、夕方の光は、斜光線で立体的に風景が立ち上がるんで、そういう時間帯に歩くことが多いですね。

今福 今回、写真の歴史そのものを辿りながら、長崎と写真の関係をめぐつて展覧会が企画されて、非常

(6) 二〇〇六年四月一日～一〇月二十九日に開催された日本初のまち歩き博覧会。様々なコースをボランティアによる「さるくガイド」とともにめぐるもの。長崎さるく博'06推進委員会主催、長崎市共催、長崎県等後援。



左が今福龍太氏、右が東松照明氏

に面白いアブローチだと思えます。東松さんのお話、あるいは「町歩き」スタイルのスナップショットが可能になったのは、もちろんカメラが小型化されて、所謂ライカ型カメラといわれるような、携帯性のある小型カメラが出現してからです。この時に写真を撮るモードが革命的に変わった訳ですね。それが大体一九三〇年代だと思えます。丁度、今回の図録で言えば、山端庸介⁽⁷⁾のところを書かれています。十八歳の時にライカを譲り受けて写真を撮り始めた。これが一九三五年のことですね。山端庸介は、一九一七年生まれですから十八歳の時で、大体、東松さんがカメラを持って動き始めたのも、ほぼ同じぐらいの年齢だったと思いますけれども。この一九三五年前後に、まさにライカが小型のカメラを開発し、とりわけライカII型と言われたカメラが世界に広まりました。まだまだカメラは高価なものではありませんが、写真的にいえばこのときに生まれたスナップショットというスタイルが、ある意味で、誰にでも開かれた方法になっていったわけです。

ここで僕の個人的な関心に少し引き付けると、たまたま一九三五年という同じ年に、二〇世紀最大の人類学者クロード・レヴィ・ストロースが、若くしてブラジルのサンパウロに社会学の講師として赴任しているんです。彼が人類学の世界に触れるのも、ブラジルのインディオが最初なんですけれども。そのレヴィ・ストロースの父親が、パリで肖像画家をしていました。当時の肖像画家というのは、いきなり人物を前にして絵を描くのではなく、まず写真を撮ったんです。そしてその写真をもとにして、精密な肖像画を描く。ですからレヴィ・ストロースの父親は、画家ではあったけれども、技術的なものも含めてかなり写真のプロに近かったと言っているでしょう。

この父親は、息子がサンパウロに行ったのならということ、まさに発売されたばかりのライカを二台持って息子を訪ねるんですね。それでレヴィ・ストロースに一台のライカを与える訳です。そして、何とこの親子はサンパウロの町の中を二人でぐるぐる町歩きをしながら、いわば競い合って、スナップショットを撮っている。これがのちに『サンパウロへのサウダージ』⁽⁸⁾というレヴィ・ストロースの若いときのサンパウロの写真集として一九九六年にブラジルで出版されることになります。

僕は、レヴィ・ストロースが、フィールドのインディオの集落で撮った民族学的な写真ではなくて、大学教授として行ったサンパウロ大学の仕事の合間に町歩きをして撮っていた、何の目的も無いように見える、何を撮ったかすらわからないような写真——これは典型的なスナップショットのスタイルですが——それを見て非常に面白くて、しかもその写真が六十年ぐらい眠っていたものが、ブラジルのある研究者が最近それを発掘して、写真集にした。ここにもひとつの時間というもの不思議な再出現があります。

僕は、二〇〇〇年にサンパウロに半年ほど住んでいた時に、レヴィ・ストロースの写真の「再撮影プロジェクト」と自分で位置付けて、レヴィ・ストロースの廻ったサンパウロの路地を全部廻って、同じ場所に立ち、同じアングルで、同じ町並みの写真を撮るということを始めたんです。もちろん六十年以上前の

(7) 山端庸介(やまはたようすけ 一九一七—一九六六)、従軍カメラマンとして中国、東南アジアを撮影の後、昭和二〇年(一九四五)八月六日陸軍西部軍報道部員として福岡に赴任。直後の八月九日に長崎に新型爆弾が投下されたとの情報を受け、長崎へ派遣された。翌八月一〇日の早朝より午後三時頃まで、被爆状況を撮影した。

(8) Claude Lévi-Strauss, *Saudades de São Paulo*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996. (レヴィ・ストロース+今福龍太『サンパウロへのサウダージ』みすず書房、二〇〇八年)

ものですから、レヴィ・ストロースの写真をみて、どの場所かというのを同定するのはなかなか難しいんですね。殆ど同じ建物も残っていない。ただブラジルの研究者がかなりの精度で、何処で撮られたかというのを調べ尽くしているんです。ですから僕はそのデータを頼りに、サンパウロを町歩きしながら、六十数年前のレヴィ・ストロースの眼というのでしょうか、そういうものに自分自身の身体を投影しながら、レヴィ・ストロースに六十数年遅れて町歩きしていたんですね。

この再撮影によって生まれた写真が、どういう意味を持っているのかはまだ僕にもわからないんですけども、ともかく一方にレヴィ・ストロースの一九三五年から三七年ぐらいにサンパウロで撮った写真がある。もう一方に二〇〇〇年に僕が同じ街角を撮った写真が、ほぼ同じ画角であって、まずはそれを並べてみる。そこからどのような時間が閃光の様なかたちでパッと自分に差し込んでくるか。それをこれから考えてみたいと思っっているんです。ともかく町歩きしながら写真を撮るといふスタイルが、まさに一九三〇年代ぐらいに、カメラの改良によって生まれて、そこから写真というものの我々のポジションが作られ、それが現実に写真を撮る時の最も原型的な行動のスタイルになった。つまりカメラを肩にぶらぶら散歩することですね。となると町歩きというスタイルは、実は写真そのものの成立とは違いますが、すけれども、二〇世紀において写真が持つことになったある非常に本質的な性質と切り離せない行動パターンだと思います。

東松 レヴィ・ストロースの話が出ましたけれど、所謂文化人類学者といわれている人は、今福さんも勿論その一人ですけれども、写真家と行動のパターンが似ているような気がするんですね。いたるところで私が出くわすのは、民俗学者や文化人類学者といわれている人でして、学者の中では、その二つの分野の方に一番よく現場で出会ったり、擦れ違ったりする。どこがどう似ていて、どう違うのかということの前から気になっていたんですが。どうなんでしょうか？

今福 たぶん東松さんが出くわしている人類学者は、皆はぐれ者の人類学者だと思いますよ。人類学も学問になって、大学の中で場所を得るようになってからは、そんな遊動的なフットワークを失ってしまって。例えば調査に行くとしても、それ自体非常に堅苦しい制度的な方法論の中で調査することが人類学として正當なんだという、かなり強いプレッシャーがあって、そこから抜け出して、町歩き風に、何とぶつかるかかわらないみたいな感じで自由に動き回っている人は少数派で、日本では皆無といってもいいぐらいですね。だから僕自身はあまり人類学者と自己規定したくもないんですけども。東松さんが出会われている人たちは、人類学者の中でもかなり特殊な部類の人たちだと思います。

東松 それでね、その頃思ったのは、他の視覚メディアの例えば絵でも、それから文学でもそうですけれ

ども、他の芸術分野では記憶を頼りに作品づくりが出来る。しかし写真だけは、——一般的に映像はそうなんですが——現場がないと写らない。いくら記憶を頼りにしても空想は写真にならない、想像は写真にならない。常に対象としての現場がないと駄目なんです。ということは現場を歩くしか写真は撮れない。同じ様に、学問の中では活字だけを読むことによって成立するものが殆どでしょうけれど、人類学あるいは民俗学という学問も、現地に行つて実際に調べたり、そこを歩いて色んな人の話を聞いたりということ成り立っている。

今福 その意味ではおっしゃる通りですね。写真にとつても人類学にとつても、現場性というのは、決定的なことですね。僕自身もレヴィ・ストロースの写真のあとを追つて、サンパウロの町歩きをしたときに、それは写真的なプロジェクトの様にも見えませんが、やっぱり本質的に見れば、現場に直接向き合おうとする人類学的な関心が、そういう行動を僕に取らせているんだと思います。

例えば、サンパウロのパウリスタ通りの近くに、小さな教会があつて、その塔の一角がレヴィ・ストロースの写真に写っているんです。その教会の塔の上の十字架がちょっと変わっているんですけど、十字架のところはサークルが二つ貼り付いているんです。レヴィ・ストロースの写真を見ますと、その十字架の丸の一部分が欠けているんですね。それでその教会を探し当てて、そこに行つて撮影したんですけども、僕が撮つた写真をあとでじっくり眺めてみますと、レヴィ・ストロースと同じ角度で、同じ方向から撮つた写真なんですけれども、その丸い部分の欠けた位置が一八〇度反対側になつています。実に不思議な事が起こつて、どうなつちやつたんだと思つて、いろいろ聞いてみると、レヴィ・ストロースが撮影したあと、その教会が一九五〇年代ぐらいに改築されて、建て直されているということがわかりました。一旦、たぶん塔が解体されんだと思うんですね。それで十字架も一旦どこかに置かれて、その後、塔がまた出来上がつて、塔の先端に十字架を付けた時に、十字架を付けた人が、今までとは逆の向きでとりつけたんでしょうね。これは僕の想像なんですけれども、でなければ、そういうことは起こらない。

そうなるよ、例えば、こういう町歩きの中の再撮影プロジェクトをやってみると六十年の間の時間というものが、そんな風にちよつと欠けた十字架の位置が一八〇度ずれているといったようなディテールから滲み出してくる。それを手がかりにして、その背後にあつたいろんな物語に入つて行ける。そういう快感というか、スリルが、次々出てきて、一つ一つそういうことを探っていくと限りがないですけども、これも、まさに現場というものに寄りそつて観察していくところからしか出てこない発見です。もつとも、制度化された人類学という学問からすれば、これは馬鹿げたやり方なのでしょね。十字架の小さな傷が開く時間のようなものは、あらかじめ切り捨てられてしまうことが多いのです。

「衝動的で非同時性の歴史家」

東松 今福さんのお書きになったものの中で、そのサンパウロの大学の依頼で講義なさって、その中で私の写真を紹介して、聴衆の人が涙流したりという場面があったというのを聞いているんですが、今、丁度アメリカで、私の展覧会⁽⁹⁾がニューヨークで終わって、ワシントンで始まっているんですが、その後サンフランシスコに回ったりして、外国を写真だけが回って、私自身は行けないものですから、外国の人たちが私の写真をどんな風に見てくれるのか、どんな反響があるのかというのが、本当は知りたいんですけども。今日はいいい機会だから是非聞きたいと思っていいたんですが。私の写真の話をしていただいた時に、聴衆の方からあった反応というのは具体的にはどんなことだったんでしょうか？

今福 サンパウロで僕が東松さんの話をすると到った経緯は、いろんな偶然が重なり合っています。先程も触れましたがサンパウロ大学の日本文化研究所というところで半年間教える話が二〇〇〇年にありまして、行くか行かないかという時に、全く別な話として「映像と暴力」というテーマで、サンパウロで大きな国際シンポジウム⁽¹⁰⁾を開催するからそこで発表してくれないかという依頼があったんです。丁度サンパウロに行きますよと言ったら、向こうもビックリしていて、それですうっと決まった話なんです。そこには例えばジャン・ボードリヤールであるとか、世界的な批評家、哲学者も参加していました。

そこで「映像と暴力」というテーマを出されて、僕自身、特に二〇世紀における写真のドキュメンタリーの歴史の中でも、戦争や暴力というテーマが、最も本質的な主題だということは、すぐに閃きました。そして、たんに「写真が暴力を描写する」のではなくて、それを超えて写真や映像が、逆に一つの暴力として我々に対して日常生活の中で持っている力というんでしょうか、そちらの方に話を展開して、はじめて「映像と暴力」という問題が、写真の側からと暴力の側からの両方からアプローチできるのではないかと考えたのです。ただ単に写真が戦争や原爆という暴力を描写しているというだけではなくて、寧ろそういう歴史の中で、写真だけではなくて映像というものの自体がある種の暴力装置の様なものとして、我々は日常、それらをイメージの洪水として、それを暴力的に受け取っている。「9・11」という出来事が典型的ですけれども、ああいう映像が、我々の日常生活空間にリアルタイムで突如として、まさに暴力的に侵入してくる。それに対する我々の現実感覚は、かなり麻痺しつつある。そういう状況について考えようとしたんです。その時に東松さんの写真、とりわけ原爆を中心にした長崎での写真というものを、ひとつの導きの糸にしながらかえてみたいと思っただけです。

日本の戦後の写真というのは、実はアメリカの側からひたすら押し付けられてきた原爆のキノコ雲の写真⁽¹¹⁾、これによって我々の視覚的なある種の原風景がつくられているのではないか。そのキノコ雲の原



図1.「米軍機から撮影されたキノコ雲」
(長崎市、1945年8月9日)
長崎原爆資料館

(9) Shomei Tomatsu: Skin of the Nation (二〇〇四年九月二二日～二〇〇五年一月二日 Japan Society、ニューヨーク/二〇〇五年一月二八日～四月三日 National Gallery of Canada、オタワ/二〇〇五年五月二二日～八月二九日 Corcoran Gallery of Art、ワシントンD.C./二〇〇六年五月十三日～八月十三日 San Francisco Museum of Modern Art/二〇〇六年九月二日～十一月十九日 Fotomuseum Winterthur、スイス/二〇〇七年一月十一日～四月十五日 Galerie Rudolfinum、チェコ スロヴァキア共和国/二〇〇七年五月二〇日～七月二二日 Palazzo Santa Margherita、モデナ/二〇〇七年八月二二日～十月三日 Bilbao Bizkaia Kutxa、ビルバオ巡回)

(10) 国際セミナー「映像と暴力」(二〇〇〇年三月三十日、於SESC-サンパウロ)

爆写真という一種の視覚の暴力、映像の暴力を、日本の戦後の我々の視線がどう乗り越えていくのか。それが日本の戦後の写真的実践の一つの大きなテーマで、東松さんはその問いかけに最も自覚的に対峙し乗り越えようとされたのではないかと。それが東松さんの長崎写真ではないかと。

十一時二分で止まった時計というものを、東松さんは最初にカメラを持って撮影のために来た時に撮られています(図2)。あの十一時二分で止まった時計が非常に象徴的だと思っるのは、一九四五年の八月九日の特定の日、特定の時間に起こった出来事を証言しているというよりも、寧ろ、東松さんが時計を撮ったのは、それからもう十数年たっているわけですが、その段階でその止まった時計に拘っているというのは、ただ証言やドキュメンタリーとしての写真という認識を超えたところで、東松さんの中に長崎との時間の関係をくり直そうという意識があるに違いない。だからこそ、浦上天主堂であるとか、そういうキリスト教布教地としての長崎の歴史というところに、一気に東松さんの視線が数百年の時間を飛躍する訳です。

ポルトガルから宣教師が東アジアの方に向けてやって来たのと同じ時代に、ブラジルに向けてもポルトガル宣教師が行っている訳です。そして、ほぼ同じような形で布教活動が行われていく。特にイエズス会という長崎や九州の初期の宣教師の集団はブラジルにも一番深く入って行って、それでブラジルは非常に敬虔なカトリックの国になる訳ですね。そういう歴史にも触れながら、東松さんと長崎の関係について、いろいろ話をしていったんです。始どのブラジル人にとっても、恐らくアメリカ人にとっても、長崎という地名は、「原爆」の「一九四五年八月九日」という時間で、固定化されている訳です。ところがその長崎という場に、さらに三百年、四百年を遡る、カトリック布教と弾圧の歴史があって、長崎の歴史とブラジルの同じ布教の歴史がびったり重なるんだということをブラジル人がそこで初めて知るんですね。そうすると長崎という主題に対して持っていたブラジル人の感覚がすっかり変わってしまう訳です。それは二〇世紀の戦争と原爆の悲劇化された歴史の文脈の中に長崎が閉じ込められていた、そうした状況から解放される瞬間です。相変わらずある種の受難の歴史ではある訳ですが。長崎のキリスト教的な歴史というものとポルトガルによって植民地化されて、三百年、四百年の抑圧の中で国民というものが作り上げられてきたブラジルの人々の日常の感覚とが、ふっと触れ合うわけですよ。その瞬間を僕はしゃべりながら聴衆の中から感じて、まずそれにとっても印象づけられました。東松さんの長崎写真は、原爆をきっかけにして撮影が始まったにもかかわらず、どうも最初から二〇世紀の原爆の時間を遙かに超える時間意識というか、時間的射程によって貫かれていたんじゃないかということ、そのとき確信したんです。

東松 サンパウロの聴衆の方々が非常に感動したり、あるいは涙を流したり、というのは原爆写真のことでしょ。

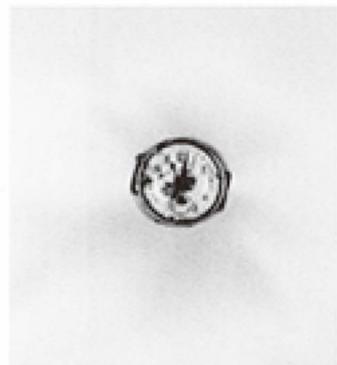


図2. 東松照明《上野町から掘り出された腕時計》
(長崎国際文化会館、長崎市平野町、1961年撮影)
長崎県美術館 ©Tomatsu Shomei



図3. 東松照明《熱線と火災で溶解変形した瓶》
(長崎国際文化会館、長崎市平野町、1961年撮影)
長崎県美術館 ©Tomatsu Shomei

今福 今回も展示されているような、被爆者の写真、あるいは熱線で溶けたガラス瓶の写真、さらに浦上天主堂の倒壊したキリスト像や天使像の写真^{3, 4, 5}、そうしたものをかなり沢山見せながら話をしました。解説的な話というよりも、僕自身の中の物語をつむいでゆくための映像として語っていくんですけども。ブラジル人聴衆の感動や涙は、原爆という歴史の背後にあるカトリックの苦難の歴史を発見し、それがブラジル自らの植民地主義の抑圧の歴史の記憶と思いがけず重なったことによるものだと思います。

それと丁度呼応するようにはじまったのがアメリカを今巡回している「スキン・オブ・ザ・ネーション」「国民の皮膚」というタイトルがついた東松さんの大規模な回顧展¹¹です。このカタログの解説を書いているレオ・ルービンファインが、東松さんのことをとても面白い呼び方で呼んでいるんです。東松さんは歴史的な時間というものを証言してきたという意味で一人の歴史家だ、と語っているのですが、ただ、非常に特異な歴史家で、「衝動的で非同時性の歴史家」だという風に書いています。正確を記すために原語がどうなっているかといいますと、「impulsive, asynchronous historian」¹²。まず「impulsive」「衝動的」な。あらかじめ想定して動くというのではなく、瞬間瞬間の衝動によって動くということです。これは「町歩き」の東松さんの感覚そのもの。ただ衝動的な歴史家というのは、歴史家としては、ちょっと異例なわけです。歴史というのは或る意味で因果関係の中で動いているという風に通常考えられている訳ですから、歴史の中には衝動的なるものとか、即興的なるものとかは無いと普通考える。ところが、東松さんは衝動的な歴史家だとルービンファインは規定する。それから、もう一つ「asynchronous historian」といいますから、synchronousの反対語ですね。synchronousとは「同時的」ということ。これは、その現場にその時にいるということだと解釈していいでしょう。そうすると東松さんの場合は「asynchronous」ですから、その瞬間に現場にいないということなんですよね。「非同時性の歴史家」——これも東松さんの写真に対する非常に深い規定だと思います。

必ずしも東松さんは「今自分はこの場所にいる」という決定的瞬間を撮り逃さない写真家ではないと思う。例えば、原爆写真では、一方で原爆投下直後に山端庸介がいますけれども、山端がまさに同時性を撮影したんだとすれば、東松さんの原爆写真はそういう意味では必ずしも同時性という性格はないんですね。十六年、十七年経って、はじめて撮影されている。それにもかかわらず、その東松さんを歴史家だという風にルービンファインがいうのであれば、東松さんが歴史的な事実とか出来事にアプローチする方法は、必ずしも同時性に重きをおいた歴史的証言性や因果関係の中で現実を見ていくような方法ではないということです。にもかかわらず、東松さんは写真をつうじて極めて精密な歴史的な考察をしている。これは歴史というものに対しても稀有で例外的なアプローチです。これは、歴史に対する別種の、しかしきわめて精密なアプローチだともいってもいいです。

それらは一体何なのかということ、改めて考えるわけです。長崎の数百年の時間と交わるサンパウロ

(11) 註10参照。

(12) "All Tomatsu's best photographs have some connection with the events of his era, yet he rarely worked as a journalist, and while his work has a documentary aspect, we come closer to its spirit when we recognize that he was as impulsive, asynchronous historian. He was present for some great events, such as the Shinjuku riots of 1969, but there were many more that he missed, then addressed retrospectively — the atomic bombing of Nagasaki, for example, a city he never saw until 1961, but of whose devastation he created the strongest account that exists in art." Leo Rubinfen, *Shomei Tomatsu: Skin of the Nation*, (同展図録所収)。



図4. 東松照明《浦上天主堂のキリスト像》
(長崎市本尾町、1961年撮影) 長崎県美術館
©Tomatsu Shomei



図5. 東松照明
《爆風により崩壊した浦上天主堂の天使像》
(長崎市本尾町、1961年撮影) 長崎県美術館
©Tomatsu Shomei

の何百年という時間が一気に東松さんの写真を通じてブラジル人の想像力の側に、洪水みたいに流れ込んできた瞬間を僕自身目撃したこと。と同時に、今度のアメリカの展覧会を企画したキュレーターが東松さんを衝動的であり、非同時性の歴史家という風に定義つけているということ。この二つの出来事の重なりというものが、僕自身はずっと東松さんの写真をみてきた中で、印象的なこととして強くあるんですよ。これは作者に聞いても「うん。そうだ、そうだ。」というものではないと思うんですけども。ただ東松さんには、決定的瞬間という写真家の一つのヴィジョンとは違うものがあるということは明らかに感じます。

グラウンド・ゼロの視点

東松 先ほど今福さんがおっしゃった、エノラ・ゲイをはじめ原爆投下するアメリカの軍用機から撮ったキノコ雲の写真、これは確かに原爆を落とした側の人のヴィジョンであって、原爆という新型爆弾の威力を跡づけるといえるか、それを証明するために撮られた様な写真です。それは、空から地上に向かっていると、空から平行に撮った写真、象徴的にはキノコ雲の写真ということなんです。

私が撮ってきた写真は、もちろん被爆して十六年も経ってまずから、その当時の長崎は「東洋のナポリ」なんて言われてですね、すっかり観光都市として復興して、町を歩いただけでは原爆の痕跡というのは殆ど無くなって。観光タクシーに乗ったんですけれども、連れて行ってくれたのは、グラバー邸であり、大浦天主堂であり、長崎という町が持っている四百年、五百年という長い歴史の積み重ね、そういう未だに残っている遺跡みたいなところをずっと案内されて、それと同じようなレベルで、原爆資料館とか、爆心地にも連れて行ってくれた。今はね、長崎原爆資料館と書いていますけれども、その頃は、長崎国際文化会館^⑩といって、ワンフロアーに原爆の遺物が展示されていて、その上か下かのフロアーには、他の鎖国時代の開かれた出島のそういう遺物とか、あとスペイン、ポルトガル関係、いろんなものがあつたんですけど。歴史の平面に、フラットに並べられた被爆遺物があつた。

しかし私は被爆者の団体、平和運動を行っている団体からの依頼で来たものですから、原爆の悲惨さを撮らなければならぬ。被災協の役員の方々の案内で、被爆遺物を見たり、あるいは被爆者の家々を訪問したりして。通常旅行者がですね、さっと長崎に来て見ただけでは目に留まらない、埋もれている部分とどうか、長崎の底辺といってもいいんでしょうけれども、そういう生活の裏の方をずっと案内されて、非常に衝撃を受けて、強烈なカルチャーショックを受けたんです。

通常爆弾の場合は爆弾が落ちて、その時町が破壊され、人々が死に、そこで終わる訳ですね。ところが原爆の場合は、放射能障害というのがあって、原爆が落ちた瞬間だけでも長崎でいうと、その一九四五年の内に七万三千人ぐらいの人が亡くなる訳で、しかも都市が壊滅するという被害もあるんですけど。その

後、私が来た被爆十六年目までの間ずっと被爆者は毎年、毎年、死に続け、苦しみながら生き続け、そういう苦難がずっと続いていた。これが原爆の、新型爆弾の恐ろしさなんです。私は全然知らなかったものですから、そのことに凄い衝撃を受けまして。

その時撮った写真は、英語版とロシア語版になって世界にばら撒かれて、それで「威力としての原爆」ではなくて、「原爆による悲惨の持続性」を世界中に知らせた方がいいという目的の一部は果たしたかもしれない。しかし自分の中の気持ちの整理が出来なかったものだから、翌年からは、頼まれ仕事でなく自費で通うようになったんですが。終始一貫、私が撮ってきた、みてきた長崎に対する視線とかヴィジョンは、先程言った、キノコ雲に象徴される様な上空からの視線ではなく、地を這う視線なんです。そういう視線は町歩きとも通底する訳なんです。

今福 そうですね。今、とても面白く展開していただいたんですけれども、サンパウロでそういう話をしたあと、去年、アメリカのノースカロライナにあるデューク大学というところに呼ばれて、やはりこの「戦後日本の映像と暴力」というタイトルのストーリー・テリングを依頼されました。¹⁵出し物まで指定されて呼ばれたので、同じ物語を語るにしてもサンパウロの時のヴァージョンをそのまま繰り返しても芸がない。そのあと「9・11」という出来事も起こっていて、しかもアメリカに行つて話す訳ですから。この「映像と暴力」という主題にとつて、アメリカはもう一方の当事者といつてもいいような相手ですから、新しいヴァージョンに少し書き換えました。

今、東松さんが言われたように、アメリカにとつて原爆という問題は、常に上空の爆撃機の見線から——これは現実的にもそうですが、比喩的にも象徴的にもそうなんです——見下ろすような視点で考えるべき事柄でした。そしてそれを、終戦を決定づける勝利の引き金を引いたひとつの英雄的な行為として意味づけていく訳です。これはアメリカの公的な歴史観としてまず覆らないものですね。原爆投下によって戦争が早く終結した。そのことによつて日本、アメリカを含めて多くの戦死者が出ることを未然に防いだという。そういう一つのアメリカ的な物語、これが非常に強力な神話装置としてアメリカの歴史観を完全に支配してきた。ぼくはいまだにそうした公的な原爆神話を持つ国に行つて、まさに地を這う視点からの語りも交えて話した。

その地を這う視点について、アメリカはこれを「グラウンド・ゼロ」という風呼んだ訳です。つまり原爆を投下した投下地のことがグラウンド・ゼロ。海拔ゼロ・メーターの地点ということです。しかしこのグラウンド・ゼロの視点というのは、実はどういふものであったのかという想像力はアメリカの側にまったく欠落していたのです。

想像上の爆心地を指す言葉としてのみ存在していたグラウンド・ゼロという概念ですが、それがなんと9・11の時、倒壊したツイン・ビルのあの現場を指す言葉として、五十何年か振りにアメリカ人の間に蘇

(14) 土門拳・東松照明写真、丸木位里・丸木俊絵、湯川秀樹他執筆
「Hiroshima-nagasaki, document 1961」(原水爆禁止日本協議会、一九六一年)

(15) Ryuta Imafuku, "Images at War: Photography and Violence in Post-War Japan" (二〇〇四年四月二日、デューク大学 University Scholars Program)

るんですね。そして彼らはあのニューヨークのツイン・ビルの跡地を「グラウンド・ゼロ」と呼び始める。グラウンド・ゼロという現実の視点を持ち得なかったアメリカが、はじめて自分の国に、戦争ではないですけれども、ああいうかたちで一つの廢墟を持ち、グラウンド・ゼロという視点を自分の側から見なければならなくなった。その問題を語りながら、ノースカロライナでの新しいヴァージョンを話したんです。

その数年前にスミソニアンの宇宙航空博物館で原爆を投下したエノラ・ゲイが修復されて展示された訳ですが、その時に非常に冒険的な館長とキュレーターが、原爆をグラウンド・ゼロの側から見る視点をも、その展示会の中に含めようと考えました。広島市や長崎市と緊密に連絡を取りながら、写真も含めて有名な焼け焦げた弁当箱であるとか、停止した時計であるとかそうした遺物を広島市や長崎市からアメリカのスミソニアンが借りようとした。ところが最終的にスミソニアンのこの展覧会が副大統領とか戦争の退役軍人からなる非常に強力なロビー活動によって潰されるんですね。そして最終的には英雄的な爆撃機だけの展示に落ち着いてしまい、相変わらず広島、長崎の原爆投下がモニュメンタルな英雄的行為として歴史化されたまま終わってしまう⁽¹⁶⁾。そこに一つのジレンマがあったわけです。僕はそういう現場に向かって、まさに東松さんのグラウンド・ゼロからの長崎というものの意味を、もう一回どうしても語りたいと思ったのです。

ただそれは、上からの視点と下からの視点が、「こっちのヴァージョンは下からの視点だよ、君たちのヴァージョンは上からの視点だよ」という風に、ぶつかり合っているだけでは、どうにも歴史的な解決がないんですね。歴史というのはそういうもので、唯一の真実を誰が求めているも、それは常に一人の個人なり集団なり国なりの経験したヴァージョンといいますか、物語としか語り得ないものです。そういう意味では歴史は一つではなく、それは常に、それを経験した人間の立場や社会的な帰属による一つの固有のヴァージョンとしてしか存在し得ない。原爆をめぐる二つのヴァージョンは、ただぶつかり合っているだけではスミソニアンのように、日本側の視点はあっさり切り捨てられて終わる訳です。これは逆に日本が原爆投下を英雄行為として見る様な視点をあっさり否定するのと同じことです。そこには対話がない。どうやって対話のルートが作られるんだろうかと考えたときに、先程いった様に、東松さんの様な非同時性の衝動的な歴史家の視点、つまり何年何月何日に起こった出来事の真実はこうだったのだ、として意味を一つに限定せず、色んな時間の流れの中で、無数の時間の縫れる様な交点としてある出来事が起こっている、その縫れている糸玉を、幾つもの糸に解していく。そこに一本一本いろんな時間が見えてくる。そのようなものとして東松さんの写真を見ることが出来るんじゃないかと考え始めているんです。『時の島々』というコラボレーションもおそらくそういうことを予感しながら、僕なりに編集していった東松さんの写真集だと思います。

東松 学者ですからね今福さんは論理的に物事を話されるわけですけども、それを一言で私流儀に翻訳

(16) 詳細については、マーティン・ハーウィット『拒絶された原爆展 歴史のなかの「エノラ・ゲイ」』(山岡清二監訳、みすず書房、一九九七年)、トム・エンゲルハート、エドワード・T・リネンソール『朝日選書 六〇七 戦争と正義 エノラ・ゲイ展論争から』(島田三蔵訳、朝日新聞社、一九九八年)等参照。

しますとアート。今福さんはアーティストなんです。

今福 アートはまさにそういうやり方をするということでしょうね。僕自身も、今日は論理的に語る側にいるんで、敢えてそうしていますけれども。もっとエレガントな方法、これに僕自身もますます引き寄せられている。しかし、それは必ずしも写真であるとか、絵画であるとか、音楽であるとか、これまで芸術行為という風に言われてきた方法だけが達成できるとも限らないんです。学問は、一方的な思い込みによってアートの方法を拒絶して来たんじゃないか。だから、学問にもアートのエレガントな方法があるのではないかということも考えているんですね。

東松 『時の鳥々』に書かれた今福さんの文章、難しいんだけど、これはポエジーなんです。今福さんは文化人類学の学者ですから、もうちょっと理屈っぽく書かれるのかなって思っていたらね、そうじゃなく、ポエジーなんです。だから両刀使いなんです。

今福 先程も言ったように、外から規定される場合、やむを得ず人類学と言っていますけれども、それは僕自身のアイデンティティーとしては居心地悪いもので、何者でもないんですけどね。精神としては写真家だと言いたい時もあるんですけども。写真を具体的に撮って仕事している訳でもないで、そうとも言えない。だから何者でもないんです。多分、東松さんも、『時の鳥々』で、いわゆる学者的解説を期待していた訳ではないだろうと思うんですけども。

東松 それはまあね、そうではないんですけど。でも今福さんは、話を聞いていると、やっぱりね、きちんと論理的に物事を考えて来た人だなということが分かるんですけど、実際の行動パターンというのはね、アーティストなんです。今、この方は(※今福氏を指して観客に向かい)、奄美に凝ってまして、奄美に入り浸っているんですが、沖縄では三線というんだけど、そこで三味線を習ってね。

今福 そういつてしまうとね、最近結構流行っているんで、流行に乗っているって思われるんですけど、鳥唄ブームとは全く無縁のところに出遭ってしまった、九十六歳のある無名の三味線名人がいて、一方的に弟子入りしてしまっ……。

東松 ここに三味線ないの？弾いてももらいたい、聴きたいね。

今福 いやいや、三線も沖縄奄美の島々を歩き歩いたための道連れのようなものです。僕自身もブラジルや

カリブ海に居たときから「群島歩き」と言っているんですけども、東松さんの「町歩き」があれば、僕は島々を渡り歩いて、ものを考えよう、ものを感じようとしてきました。僕の人類学は島渡りなんです。島伝いに動くということがとても面白くて。島はひとつの閉鎖共同体なんですけれど、海の方が寧ろ島を開く通路になっていて、だから、閉鎖的な共同体が海を通じて別な共同体と繋がっていき繋がり方を、群島や列島の連なりが見せてくれる。

人類学という学問は幸か不幸か、ひとつの共同体なりコミュニティを独立して捉える方法論として百年ぐらい前から確立されてきている訳ですが、その人間の共同体がどこかで外に向かうツールを常にかけていて、それを通じていろんなものが流れ込んだり、どこかへ飛び出して行ってしまうといったような現象を上手く捉えられないんです。これは学問自体の限界かもしれない。つまり学問が極めて定住的で、大陸に人間が都市文明をつくって定住していく過程の延長線上に近代の学問は生まれていますから。島を舟乗りが群島沿いに渡って行ったりとか、沖縄の糸満の漁師が奄美ぐらゐまで小さい手漕ぎ舟でやってくるのか、あるいは、昨日、一昨日ぐらゐまで天草に居たんですが、天草の洲本あたりの漁師が、やはり手漕ぎ舟で中国の大連あたりまで出てった、というような現象はなかなか理解出来ない。ですから放浪を旨とするアーティストの側に僕も立ちたいと思つてやっています。

ただ、こういうことを言うのであれば、東松さんは意外に途轍もない理論的な射程を無意識に持っている、或る意味では最も学者的な写真家ではないかとも思うんですよ。

俯瞰視点

今福 鳥瞰するという、上から眺める視点ということを言われましたけれども、これは「ちくま」の「町歩き」でも、長崎という町がどうしてこんなに写真と相性がいいかというと、坂が多くて、上下運動が常にあつて、そうすると俯瞰するという、パノラマ的にちょっと斜め上から物事を見ることが、どこでも出来るということを書かれていて、これは非常に面白い指摘ですね。

実は先程逆の側から言いましたけれども、原爆のキノコ雲の写真も、そういう鳥瞰というか俯瞰する写真、視点ですね、それがつくった一つの神話的なイメージですね。もう一つ言えば、「長崎マンダラ」展の時、三百点くらいの作品の丁度真ん中に置かれていて、折り返し地点みたいな感じで見た写真がありました。長崎大学医学部のガラス瓶の中にホルマリン漬けになった被爆者の臓器の写真ですけれども、それが一面に英字新聞を敷いた床の上にびっしりと並べてあつて、それを、多分脚立を立てて上から撮られたと思うんですが、斜め上から俯瞰する写真だったんです(図6)。この写真に非常に衝撃を受けて、実は昨年のデューク大学での講演でも、この写真を見せながら、僕なりの解釈を話したんですけれど。やはりアメリカの爆



図6. 東松照明《標本瓶》
(長崎大学医学部原爆後障害医療研究施設、
2000年撮影) ©Tomatsu Shomei

撃機からの視点へのこだわりが東松さんの中にあるんですね。それを日本の側から別のやり方で模倣するというか。

東松 距離が違うんです。たった一メートルなんですよ私の写真は。爆撃機というのは上空からの遠距離俯瞰。

今福 もちろんそうです。それはスケールの問題ですけども。しかし構図としては、一つの批評的な模倣であろうと思うんです。それは、同じ視点を作って、グラウンド・ゼロに被爆者の臓器を置くという、非常にクリティカルであり、逆説的なシミュレーションですね。

東松 斜め俯瞰に対してはね、私は嘗てアメリカのニューヨークで小さな個展をやったことがあって、その時にキュレーターから「これは伝統的な日本絵画のヴィジョンですね」と指摘されたんです。「吹抜屋台」なんです。つまり館があつて、それが僧院であつたり、お寺であつたり、貴族の館であつたりするんだけれど、畳の上で待であつたり、遊女であつたり、人々が話したり、遊んでいたりしますね。屋根が取り払われていて、それを丁度二階ぐらいの距離から四十五度ぐらいの角度で下を眺めた、そういう手法。殆どの絵巻といますか絵画は、そういう視点で描かれていて、それで手前に邪魔なものがあると雲かなにかをひゅうつと描いて消してしまうという方法ですね。その日本の伝統絵画の視点であることが多いという風に指摘された。それで、初めて「あ、そうか」と、無意識の内に私の中に「吹抜屋台」が染み込んでいるのかなと思つたんですね。

今福 西洋的な遠近法というものは、後に近代科学を生んだ視点でもあり、その意味で近代科学には、比喩的にも象徴的にもこの遠近法の視点を内に全部持っているんですね。西洋の遠近法は視pointsの集束点が一つしかない訳で、そこからパースペクティブを作っていく手法です。東松さんの俯瞰というのは、恐らく日本の伝統絵画の流れからいうとすれば、遠近法のような意味での視pointsが一つではなくて、同時に幾つもの視pointsがあるということですね。一つのものをいろんな方向から眺め渡している。例えば山水画なんかもそうです。西洋遠近法と全く違うのは、それが一つの視pointsの集束点を作らないということです。斜め上から一つのものを中心とした目が見えていて、その視線の絵柄が全部同時に一枚の絵に写真の中に共存している、というような。

東松 私流にいうと、それは「カメラアングル」なんです。カメラアングルというのは、対象によってアングルを変える訳です。様々なアングルを使うのですがね。だけど、数の上で、考えたより圧倒的に多いのが、

やはり四十五度上からの、あの斜め俯瞰という。まあ、それから垂直も結構多いんですよ。

今福 東松さんの上からの垂直写真は、僕もとても注目しているんです。今回の展覧会にも、猫が二匹、絨毯の上で寝転がっている、あの――。

東松 チビシロくん(図7)。

今福 そう、チビシロ。あれも、ほぼ真上から真下を撮っていると思うんですよ。ちょっと斜めかな。

東松 ちょっと斜めですね。

今福 やや斜めだけど、かなり垂直に近い。そうなると、上下左右というのが無くなってしまいうんですよ。普通、我々は写真をどう見るかというと、西洋的遠近法で、これが上、これが下、これが右でこれが左という風に見ている訳で、これが、絵画と写真のいわば腐れ縁というか、写真が絵画的なものを引きずっている部分ですね。ところが、東松さんの上から下を撮った垂直の写真になると、もう、そういう上下左右の束縛が無くなってしまいうんですよ。前に『時の島々』を作った時に、ネズミか何かが死んで土の上に転がっている写真があったんですけど(図8)、僕がそれを並べるときに「これ、どっち向きに並べたらいいですか」と聞いたら、東松さんは、「どうでもいいよ」と言われるんですね。だから、『時の島々』に入ってる写真の置き方は、多分それまで東松さんが「これが上だよ」と言って指示してきたのと上下逆になっているんじゃないですか。こういうことをしたのは初めてですか？

東松 いやいや、しょっちゅうですよ。

今福 しょっちゅうですか？

東松 特に外国に出しますとね、上下どっちかわからないからね、それで、ニューヨークのMOMAの展示を観てきた人がね、「逆さまに並んでましたよ」って。

今福 逆さまに並んでた…。それを見て何っておっしゃいます？

東松 別に何とも。どのように見てもらってもいいんです。



図8. 東松照明《家》
(天草、1959年撮影 「時の島々」所収ヴァージョン)
©Tomatsu Shomei
『時の島々』(岩波書店、1998年)より転載



図7. 東松照明《チビシロくん》
(長崎市諫訪町、1999年撮影)長崎県美術館
©Tomatsu Shomei

今福 これはね、東松さんの写真にとつてとても象徴的なことですよ。

東松 角度というのは写真には付き物で、それからデイスタンス、被写体とカメラとの距離というのは、これも常に付き物。私の場合圧倒的に多い距離が一メートルなんです。なぜかと言うと、パツてこうやって対象にカメラを向けると一メートルなんです。それが一番容易に撮れるのが長崎という地形なんです。長崎はご承知のように七〇パーセント坂道ですから、百段、二百段の階段があったり、色んな傾斜の坂道がありますけど、私は足が悪くて登るのがきついついから、大体バスかタクシーで登るんです。そして頂上あたりで降りて、そこから、ゆっくりゆっくりマイペースで歩いて、麓まで降りて来ると大体繁華街に至る。その様なスタイルなんです。そうして、下り坂では一歩一歩目の前の風景が変わるんです。当然のことながら、傾斜が付いていますと風景が変わってくる。そうするとパシヤ、パシヤとシャッターを切りながら、下りてくる。

今福 振り返って、上を見るということはありますか？

東松 もちろんありますけれども。

今福 やはり上から下。

東松 そうですね。あと、長崎の町は山と山が迫っていて、谷みたいになっているところが多いものですから、坂道を降りながら、垂直に真正面の山の斜面を見て、そこに長屋みたいな家があるとすると、殆ど水平に撮れるんですよ。水平に撮れるアングルなんて、普通の町では考えられないですね。ヘリコプターでも乗らなければ撮れない。だからね、まさに、こういった自由なアングルで撮れたり、一歩一歩というか、刻々と目の前のいろんな風景が変わって、しかもその日によって、日が照っていたり、曇っていたり、或いは動物がいたり、いなかったり、人間が通ったり、季節によってはね、咲いてる花が、植物が違っていたりということ、同じ路を歩いても、行く度ごとに変わるんですね。だから毎日のように、カメラを持って同じ様な路を歩いても、違う写真が出来るんですね。

だから、写真を撮るといふと非常に意識的な行為の様に、私も嘗ては思ってた来だし、そういう部分もありますけれども、今は写真を撮るといふ意識ではなくて、撮れてしまうという、そんな感じですよ。だから身体感覚に近いと言っているんですけれども。呼吸のリズムというか瞬きのリズムでシャッターを切っていくというスタイルです。

今福 それは東松さんが、遂に長崎に移って来られた深い理由にかかわっているかもしれないね。長崎が、写真術の開闢（かひびく）の地の一つでもあって、そして東松さんが移り住まれたのもやはり中島川沿いで、そこには上野彦馬の舎密局跡もあったという訳ですから、日本に写真が始まった歴史自体の追体験というか、そういう意識もあったと思うんです。けれどもさらに、原爆の歴史経験というものが、その背後にあるカトリック関係の、キリシタン弾圧の歴史がもたらした風景なども含めて、写真の証言のいろんな可能性というものを、まさにテストする出来事であった。そして先程話されたように、長崎と写真がそのような非常に自然な形で、写真というものが持っている原理的なもの、つまり写真という方法、メカニズムと、強い親和性というか、整合性を持っているということが、重要だと思っんですね。そういう長崎の写真にたいする親和性というのも東松さんの仕事の一つの大きなサイクルをつくったのではないのでしょうか。

インターフェイス

今福 長崎について、十分すぎるほど話をしたと思うので、最後にちょっと長崎から外に踏み出していきましよう。最近、那覇にもう一軒家を持たれて、本格的に往復運動とか、二重生活みたいなかたちで、つまり長崎を「終の住処」としない様な新しい展開が生まれて来ましたね。

ちよっと前に「沖繩マンダラ」展を浦添でされた時に、カタログに文章を書きました。そこに「東松照明にとつての沖繩は、長崎とはちがう。決定的に。それは帰るべき家ではなく、ふたたび攻撃に赴く戦場であり、傷を負って治療される聖域であり、謎をかけられてあてどなくさまよう迷宮である」と書いたんですね。東松さんの沖繩と長崎の往復運動は、同じ強度、同じ意味を持った二つの地点を往復しているのではないような気がするんです。しかし、長崎が「家」であるとは、僕は簡単には断定できないと思っんです。まずけれど。というのも、家と言うのは、ここにも書いたんですけども、「家（それが日本であるのか、アメリカであるのか、私たちにとつてもすでに確然としたい）」と。長崎が、たとえ家であっても、その「家」は日本なのか、それともアメリカなのか——これは「占領」と「基地」をずっと撮ってきた東松さんの歴史、戦後の歴史感覚の中で、家が日本であるとしても、その日本は十分にアメリカというものを、もう内側に組み込んでつくられてしまっていますから、その意味で、そこへ行って、ただ単に安心して休息してという場所ではないのです。それでも、長崎が家であるとする、その家のありようは沖繩とは決定的に違う。沖繩はいまだに東松さんにとって一種の「戦場」だという風について書いてしまったんですけれど。そうしたらその後、その戦場にも家を一軒持たれたというので、これは、もう一回戦地に赴くのかなと思っんです。ですが、どうでしょう。

(18) 今福龍太「慌ただしくせきたてる流れの外へ」『沖繩マンダラ』展図録所収

(19) 前掲書

東松 いや、あまりきちんと説明できないというか、常に衝動で動くものだから。

今福 よく分かっています。

東松 何かがあつて、何かの縁で長崎に来て、長崎という町が好きになって、長崎に惚れて、長崎に住み着く。そして、そこに居て写真を撮る。沖縄も同じスタンスです。勿論、米軍基地というものを最初は撮りに行ったんですが、行ってみたら、その基地以外に沖縄独特の亜熱帯の風景があるし、向こうの独特の生活があるしで、非常に沖縄というところに惚れ込んでしまつて、それでそこへ住み着いて撮つた。だから長崎も沖縄も、私にとつては、ふるさとではないけれど、第二のふるさとですね。ですから両方も好きなところではある。好きだから住む、好きだから写真を撮るといふ直接性しかないんですね。だから実を言うとあまり理屈が無いです。

長崎は原爆の痕跡を撮る仕事で来たのがきっかけでした。しかし、毎年、毎年、来ているうちに、どんどん視野が広がつて、長崎という町が好きになつてしまつて、長崎に惚れ込んで、それですつと撮り続けている。沖縄も、米軍基地を撮りに行くというのがきっかけでした。だけれど実際に撮りに行つてみると、基地以外の沖縄の風物の方が面白くて、どんどんそっちに広がつて行つてしまふ。かと言つて基地を撮らない訳では無くて、未だに基地の町は撮っているし、長崎に居ても被爆者の方々を未だに撮らせて頂いていますし、原爆遺物も機会があれば撮るといふことで、変わつてはいないんですね。どうも、私の場合はそういう行動パターンなんです。だから、それ以上の説明がちょっと難しいんですね。

写真の場合は、やはり撮影した後の処理が結構大変ですよ。現像したり、プリントしたり、写真を選んだり。そういうことが出来るのは現在は長崎です。長崎が拠点であり、長崎に居る事が多いんですが、このような状態が続くかどうか分からない。

今福 先ほど、東松さんは位置付けとしては長崎が中心にあつて、そこで仕事に対応しながら、長期的な撮影旅行のために沖縄にも一つの拠点をつくられたという風に説明されました。そこで、僕は東松さんの無意識をどうしても読みたくなる訳ですけど、僕は、それだけでは終わらないと思うんですね。

それはやはり、長崎に四十年間こだわり続けられている、その東松さんの写真家としての射程は、ほぼ同じくらいの期間ずっと沖縄にも注がれていて、かつては宮古にも住まわれている。そして、ただ単に沖縄で撮影するというだけではなくて、現地である種の文化運動²⁰というか、そういうムーブメントを現実につくつたりして来られている訳ですから、介入の仕方というのは、一介の旅行者や放浪者のかかわり方も全く違う。

(20) 東松は、一九七三年に宮古島に移住し七ヶ月滞在。その間同地の約三十名の青年たちと「宮古大学」を創るなどした。

長崎は、日本的なるものに貼り付いたまま、外に向かつてずっと開かれた歴史を持っていて、そこにいろんなものが流れ込んできた、そしていろんなものを輩出していった。そういういわば日本という、島国とは言いつつ、実は大陸的なものを全部取り込んで近代化した国の一番縁（へり）にある外との接点、つまり日本が大陸的なものから離れていくための拠点となるような港だと思っんです。ただ、歴史的にはそうだったんですけれど、恐らく今現在の長崎に於いて、そういうものはすでに痕跡の様なものになって来ていて、観光都市として、新しいかたちで、外部との色んな交流を見世物にはしていますけれど、それは多分、東松さんが面白いと思う様な、いろんなものの流動の果てに堆積していった時間とはちょっと違うものだろうと思うんですね。そうすると、寧ろそういう日本列島の縁の一番こう激烈なエネルギーみたいなものをアクチュアルに発散しているのは、歴史的にも実はそうだったんですけれど、今現在でも沖繩ですよね。だからいわば東松さんにとって沖繩と長崎を結ぶこの運動は、一つの日本の縁みたいなところに居て、絶えず外の力と内の力の闘（せめ）ぎ合いを、自分の中に取り込んでいきたいという意思の、欲望の、必然的な結果であって、或る意味、長崎に沖繩を組み込んで捉えようとしている。

東松 そんな大それたこと考えていませんけれどね。うちの仕事場とか事務所名を「インターフェイス」とつけています。それは今おっしゃった「縁」ですね。インターフェイスというのは、私自身のスタンディングポジションでもありまして、なにかの中間点に立たないと物事が見えてこない。中に入り過ぎても見えないし、遠く離れ過ぎてても、勿論見えない。だから中間点に立つということが、非常に重要だということとで、私自身のスタンディングポジションだと思っっていますけれど。

沖繩と長崎という、まあ、私は好きだから撮っているんで、好きだから住んでいるんだということを言っっていますけれど、共通点が無い訳ではないですね。何が一番共通しているかと言うと、今言ったインターフェイスということ以外には、やはり中国の影響でしょうかね。まあ、スペインだ、オランダだといって、出島があったりして、いろんな国の人がいっぱい長崎には出入りしているし、そういう国際性という意味では、グローバルゼーションといいますが、長崎は抜けている部分があると思っますけれどね。だけど圧倒的に中国の影響が強い。殆どの祭りは中国の影響を受けており、人口の六人に一人は中国人だったという、そんな時期もあったらしい。「中国的」ですね。しかも、いまだに福建省の人たちが多いですよね、上海にも長崎県の上海事務所があるというし、中国との交流が強い。まあ、いずれにしても東シナ海沿岸地域。沖繩もそうですね。かつて沖繩は中国の一部だと思われていた。日本は鎖国時代、琉球の進貢貿易を介して、間接的に中国と繋がっていましたよね。それで、沖繩の進貢船が中国入りしたのは、やはり福建省であり、その後沖繩に居ついて沖繩の人になっている中国人は福建省の人が殆どですよね。という意味で、共通しているところは東シナ海をめぐる長崎・沖繩・福建というトライアングル。上海を含めてもいいんですけども。このエリアに何故か非常に興味がある。

今福 今のおっしゃり方は、ほとんど人類学者の文言で、僕よりはるかに正確に東シナ海の文化的な地勢を捉えられているような気もするんですけど。

東松さん、最後にですね、僕の直感なんです。沖繩をずっとモノクロームとして撮られていた。それで、沖繩から東京に帰って、また沖繩に出て行って、ということを繰り返しながら、『太陽の鉛筆』²¹では、沖繩から外に出て行くときに、行き詰った八重山の人間が島抜けをして、パイパティローマとか安南とか呼ばれている南の楽園の方にしか行く場所が無かった、それで、南の方に消えていったという、その伝説を自ら追いかけようとされた。つまり群島伝いのひとつの人間の動き方のモデルみたいなものを想定しながら、東松さんは沖繩を出発点にして東南アジアに行かれましたよね。そこで、東松さんの写真の視点に色がついた。カラーになったんですね。それまでモノクロムだけで沖繩を撮っていた目が、沖繩から東南アジアに踏み出す時に一気に色がついてカラーになっていった——それ以後ずっと沖繩も長崎もカラーで撮られていくわけです。

東松さんと長崎で話をする度に「中国に行きたい」という風におっしゃるんですね。ちょうど沖繩を拠点にして、東南アジアに向かっていくことで、ひとつの群島を渡っていく視点が色のついたもの、非常に多角的なものに変わっていった。その瞬間のエネルギーというか、東松さんの運動のあり方と言うのが、おそらく、今、長崎、沖繩を結んだその線の東からさらに中国の方に踏み出すことで、なにを生み出してゆくのか。すごく期待する気持ちがあるんですね。

チャンポン、チャンプルー

東松 でもね、まあ私も今年七十五歳ですけれどね、若ければ行けるかもしれないけれどね。ちょっと、移動するのは難しいかもしれないですね。

今、地形というか地域について東シナ海をめぐるトライアングル、長崎と沖繩の共通性としての中国という問題を出しましたけれど、言葉の上では、長崎には「チャンポン」という言葉がある。沖繩では「チャンプルー」といいますね。チャンポン、チャンプルー。これは長崎の魅力であり、沖繩の魅力でもある。ある種の文化のごちゃ混ぜというか、歴史のごちゃ混ぜ。今日のテーマである時間もごちゃ混ぜにしてみよう。過去も無ければ、未来も無ければ、現在も無い。こういうものを全部一緒にして、ぐつぐつ煮てしまうというような、そういうチャンポン文化。それでまあ、私の「マンダラ」という展覧会が行われるようになった。それまではテーマ別に並べていたものを、今回は全部チャンポン風にして出してみましたという。沖繩でもそれを「沖繩マンダラ」としてチャンプルーした。言葉を換えるとマンダラというのはチャ

(21) 東松照明「カメラ毎日別冊 太陽の鉛筆」(毎日新聞社、一九七五年)

ンボンなんですよね。だから、どちらかというと、長崎と沖縄だけではなくて、日本全体をチャンボン状態、チャンブルー状態にしてしまうという風に、やってみたいとは思っています⁽²²⁾。

今福 結局、そこが僕と東松さんの響きあうところですね。僕は日本が徹底的にチャンボンでもチャンブルーでもないという自己幻想で生きている国であることに耐えられなくて日本を飛び出して行って、世界では一番チャンブルー的な、チャンポンのな、カリブ海に行き着いた訳ですね。そこには、もう先住民のインディオはほとんど絶滅してしまいましたけれど、ヨーロッパ人が征服して、黒人が奴隷として連行されて、十九世紀後半にはアジア人がたくさん移民して来て、アフリカ人やヨーロッパ人、さらにアジア人という、無数の出自をもった文化と民族と言語がチャンブルー状態になっているということ——それをクレオールという風に呼んだ訳ですけど——そういうところに行って、僕の中にある徹底的に一元化された日本幻想みたいなものとの距離をつくろうとしていたんです。だから、そこが東松さんと基本的なところで響きあっている部分なんです。

そこから戻って来て、もう一度日本という場所に僕自身が仮の居場所を見出そうとしたとき、沖縄や奄美、あるいは東松さんとの関わりを媒介に、長崎や九州の多島海のような場所に惹かれていくのは、同じチャンブルーやチャンボンの精神が未だに生きているからだと思うんです。

東松 一番やってみたいチャンブルー、チャンボンはね、時ですね。時間。今日のテーマ。時をどのよう

にチャンブルー、チャンボンにするのか。時間のチャンボンというのが今一番興味がありますね。しかし、写真はもう宿命的に「今」しか撮れませんね。千年を経過したものであっても、千年を経過した今ここにあるものというかたちで、今しか撮れない。これはもう宿命的。しかし発表するときには、それは関係ないですから。だから、そういう時をどれぐらい混ぜられるか。美味しい時間のチャンボンがどうやったら出来るか。

今福 でも、たとえばカリブ海とか行くと、一人一人の人間が皮膚を持っています。これがもう千差万別。あらゆる混血によってつくられた皮膚で、一組の夫婦から十人子どもがいたら、十人全員違う皮膚の色で、真っ白で目が青い人もいれば褐色でチリチリ毛なんて人もいるわけですね。だから実はそういう時間の堆積と混交というのは、最も表面的な場所としての皮膚に、ある意味で見事に示されているともいえますよね。一方で、写真は皮膚の現在しか撮れない。人間を相手にすれば、皮膚という表層しか撮れないから、今現在の表面の姿しか撮れないことが限界のようにいわれますけれど、僕はそうではないと思うんですね。寧ろそういう一番表層の、表面に、つまり皮膚に、あらゆる時間の積み重ねが示されているはずで、東松さんの写真というのは、人間の皮膚だけではなくて、そういう社会の皮膚であり、皮膚というこんなに

(22) 東松は、「沖縄マンガラ」展開催の後、京まんだら(二〇〇三年一〇月十八日)十一月二四日、京都国立近代美術館、「愛知曼荼羅展(二〇〇六年六月二日)七月二三日、愛知県美術館」、「東松照明 Tokyo 曼荼羅」展(二〇〇七年一〇月二七日)十二月十六日)を開催し、「長崎マンガラ」三〇四点とあわせ、全二一八三点による「日本マンガラ」を完成させた。

薄いものに、時間の厚みをもった最も複雑で混沌としたものが宿っている。そういう風に思うんですよ。今回のアメリカの展示会に、「国民の皮膚」、『Skin of the Nation』というタイトルがついているのはその意味でも示唆的だと思うんです。だから僕も、写真は表層しか捉えられないけれど、それが、写真の可能性、力だという風に、東松さんの写真から、いつも思うんですよ。「時のチャンポン、チャンプルーをしたい」という東松さんの新たな意志は素晴らしいけれども、ある意味で、もうずうっとそれを東松さんはやって来られたんだろうと思うんですよ。とすれば更にその先で、今これから東松さんがやりたいと思われる時のチャンポンは、ますます過激なものにならざるをえない。それを思うと凄く興奮します。

東松 次は、クレオールです。

○客席との質疑応答

来場者 こんにちは。質問なんですけれども、『(11:02)NAGASAKI』⁽²³⁾という写真集で東松さんは、依頼を受けた仕事だったので、原爆についての知識はまるで無かったと、その状態で長崎に行って写真を撮ったという話を書かれていたんですけれども。そして、撮ってみて、撮り終わって、写真集としては、大きなリアクションがあって、そこで一旦役割を終えたはずなんですけれども、東松さん本人の心の問題として、まだ自分に整理が付かないということで、以来ずっと今に到るまで、もう移住して来る、長崎に住民票を移すぐらいの情熱で被爆者の方とかを撮り続けてらっしゃるといふことなんですけれども、今もう四十年経って、その整理がつかなかった気持ちというものは、現時点でどういう心境に到っているのかということをお聞きしたいのですが。

東松 たぶん、死ぬまで回答は出ないと思うんですが。要するに長崎の被爆の状況の写真を撮れという、原水協の依頼で来たわけですね。ですから当然のことながら、被爆者および被爆物を集所的に撮ったんです。それは先程も言いましたように、その原爆が落ちてから十六年経った当時、原爆がどれぐらいの破壊力を持っているか、一発の原爆で、広島という都市が壊滅する、二十万人が死ぬ、長崎という都市が壊滅する、七万人が死ぬというような、大量破壊兵器として、威力としての原爆というのは、世界中で知れ渡っていた。だけれど、そこで生き延びた方が放射能を帯びて、その後、毎年、毎年、何人か、何十人か死に続けていく。苦しみながら、生活苦、病苦との闘い、差別との闘い、苦難の中で生き続けている。しかも

(23) 東松照明写真集『(11:02)NAGASAKI』写真同人社、一九六六年

私が来た時は、十六年経っていました、その十六年間の苦悩を目の当たりにして、私はカルチャーショックを受けて……。何も長崎のことを知らずに仕事として割り切ってきた。仕事というのはお金を貰うから来るわけですね。原爆のことも何も勉強せずに来たという自分の浅はかさといえますか、自責の念といえますか、気持ちの整理がつかないというのはそういう意味ですね。かといって、どうしたらそういう自分の気持ちの整理がつかないというのは分らないから、兎に角、その次の年に、今度は自費で、頼まれ仕事ではなくて、長崎にふらっと来てしまった。来れば、当然最初に来た時にお会いした被爆者二十数人を一軒一軒回って、「お元気ですか」といって声をかけた。行けば、写真家ですから、写真を撮りますね。だけど、それで結論が出る訳ではない。また、その次の年も、また同じ年に二回来た時もありますけれど、また時間が出来ると長崎に来てしまうという。

写真家というのは、結局そういうクエスチョンというか、なにかこう疑問が起こると、写真を撮るという行為をとおしてしか、この回答が出てこないものなんです。だから、また撮りに来る。しかし撮りに来て、結論が出るかという、出るものもあれば出ないものもある。それで、またその次の年も来るということ、十年近くするするするの毎年来るようになった。来ると何日間か滞在しますから、どんどん興味の範囲が広がって行って、被爆者だけでなく来て来る訳なんです。そして先程も言いましたように、長崎という都市が持っている、歴史的な、時間的な厚み、そういう文化の厚みと言ってもいい、それから人々の生活——僕は長崎風のスローライフが大好きで、ゆつくりズムですね——そういうことも、段々来る度に、どんどん興味が広がると同時に、どんどん、どんどん長崎という町が好きになっていく。それから、付き合っている被爆者の人たちは、最初は被爆者なんだけれど、もう二回目、三回目と来ると、同世代が多かったものだから、時代を共有した友達となる。例えば山口仙二さんは昭和五年生まれで、全く私と同じ歳ですね。たまたま彼は長崎に居たから被爆した。勤労働員で三菱の大橋工場に行っていた。私は名古屋で小熊鉄工所というところに行つて、旋盤工の助手をやっていた。飛行機の部品を作っていた。ひよっとしたら……。入れ違っていたっておかしくないですね。もうだから、彼と私の境目が段々なくなつて来て、なんとなく付き合っているうちに、段々みんなもう友達あるいは家族みたいになつていて、結婚するから、娘がお嫁に行くからと通知が来る。そうしたら、また長崎に来るというようなことで、もう被爆者と写真家という関係でなくなる訳です。だから、被爆者の方が何人かが共通して言っていたのは、ケロイドというのは、原爆の落ちる側、大体右の頬を向けていたら、そちら側だけがケロイドになつて、反対側は綺麗ですよ。普通どこの新聞社も、どこのテレビ局も原爆の取材に来たら、当然のことながら、ケロイドの側からしか撮らない。「でも東松さんは両方撮ってくれるから嬉しい」と言つて、そういう言葉を何回か聞いて、逆に私はビツクリしたんですけれど。もう友達づきあいですから、被爆者を撮りに来ている訳ではなく、友達を撮る訳だから、家族同様の人たちを撮るわけだから、ケロイドを撮る必要はない。だからこっち側も撮れば、あっち側も撮る。いろんなアングルで、生活のいろんな隅々で、いろんなアクショ

ンを撮っていくという。だから付き合い方が全く変わって来る。

その内に段々好きになって長崎に住み着いてしまう。益々好きになって沖縄に住み着いてしまうというような、私の生活そして写真の制作パターンがあつて。だからといって、最初の疑問が解けたわけではない。私は被爆者ではないですから、被爆者と全く同じ風には考えられないし、同じような感情も持ち得ないんです。例えば、一つの言葉でいうと、原爆のことを通称「ピカドン」といいます。ピカドンといえは原爆のことですね。「ピカッ」と光って、「ドン」という。最初、私もそう思つてピカドンと言つたんですよ。そうしたら、詩人の福田須磨子からだつたか、ピカドンという言葉では表せない、ピカッと光つてドンという音が聞こえるのは、ある程度距離があるという。近距離で被爆した時には、ピカドンではない。何キロも、三、四キロあるいは十キロも離れているとすると雷と一緒に、ピカッと光つて遠いところ程「ドーン」の距離が開いていく。雷は、近くでも「ピカッドーン」ぐらいです。しかし実際に一キロ以内で被爆した人たちはピカドンではなくて「ピシヤッ」という。光つた途端に意識を失つていたという。だから光つたということしか覚えていない。「ピシヤッ」という、そういう言葉で表現されている。これが、やはり被爆者でない私には実感できないんですね。その距離を縮めるためには、どうしたらいいかという疑問で、また次の年来てしまう——というようにこの繰り返しですね。

ではその距離が縮まったかという、縮まったような気もするし、縮まらない、永久に縮まらないような気もするが、しかし私に出来ることというのは、写真を撮ることしかないことだけがはっきりしている。では撮り続けようということ、こちらに引越して来ました。被爆者にはなり得ないけど、同じ時代を生きた人間として、伴走者というか、助走者というか、その時代を共に生きていく、共に走っていく。昭和なら昭和、平成なら平成という時代を共に走っていく。まあ、どちらが先に死ぬかわからない。いずれは死ぬでしょうけど。だけれど、写真は残るだろうということ、その程度の結論しか出ていません。今は助走者、伴走者として走れる間は、走り続けようと思つています。

来場者 ありがとうございます。

(構成 伊藤晴子)

雑誌『ホトトギス』に掲載された渡辺与平のコマ絵について

遠山 景子

長崎県美術館では平成十九年度(二〇〇七)に「長崎の美術三 渡辺与平展」(平成二〇年一月十七日～三月九日)を開催した¹⁾。展覧会は長崎出身の画家渡辺(旧姓宮崎)与平(一八八九～一九二二)の画業を振り返るもので、京都市立美術工芸学校在学中の画稿や日本画をはじめ、洋画転向後のデッサンや油彩画、また当時人気を博したコマ絵²⁾等約五〇点を展示した。

渡辺与平は京都市立美術工芸学校絵画科で日本画を学んだ後、太平洋画会研究所に入所して中村不折の下で研鑽を積んだ。そして、明治四一年(一九〇八)、第二回文展に《金さんと赤》が初入選し注目を浴びることになる。その後、太平洋画会展や文展を中心に出品し、明治四三年(一九一〇)、第四回文展で妻ふみ子をモデルに描いた《ネルのきもの》が三等賞を受賞、翌年、第五回文展に《帯》《こども》の二点が入選している。今後が嘱望されていたものの、明治四五年(一九一二)六月、喉頭結核と肺炎を患い二二歳の若さで急逝する。洋画家としての活動は四年余りという大変短いもので、まさに志し半ばにして斃れたといえるだろう。

コマ絵画家としての出発点は、明治三九年(一九〇六)七月に『中学世界』と『文章世界』に掲載された各二点のコマ絵で、いずれも投稿による掲載だった。太平洋画会研究所に入って二ヶ月が過ぎ、日々デッサンの練習をしていた頃である。僅かな所持金だけで上京した与平は生計を立てるためにコマ絵の仕事を始めたと³⁾いう。同じように副業としてコマ絵を描いていた師中村不折の後押しもあつてか、明治四〇年(一九〇七)以降、『国民新聞』、新聞『日本』、『少女の友』、『日本少年』、『女学世界』、『兄弟』、『姉妹』、『ホトトギス』、『ハガキ文学』など様々な新聞・

雑誌に与平のコマ絵が登場するようになる。人気画家の仲間入りを果たした与平の画風は、竹久夢二の「夢二式」⁴⁾に対して「ヨヘイ式」と呼ばれ、子どもから文人まで幅広い層に受け入れられた。

与平のコマ絵が収められた画集が生前に二冊(『ヨヘイ画集』⁵⁾、『コドモ絵ばなし』⁶⁾)、没後に一冊(『ヨヘイ画集 愛らしき少女』⁷⁾)出版されている。それぞれ新聞・雑誌に掲載された絵を再録したもので、『ヨヘイ画集』は『国民新聞』と『ホトトギス』、『コドモ絵ばなし』は前述の雑誌から子どもをモチーフにしたもの、『ヨヘイ画集 愛らしき少女』は『少女の友』からのそれぞれ抜粋である。本稿では、渡辺与平のコマ絵画家としての仕事を詳らかにする一助として、『ヨヘイ画集』の大半を占め、かつ活動の中心であったとされる雑誌『ホトトギス』に掲載されたコマ絵について、一覧を作成し検証してみたい。⁸⁾

次の表は明治三九年十一月から明治四五年二月までに『ホトトギス』に掲載されたコマ絵全一五五点のデータをまとめたものである。それぞれ画像の下にはコマ絵のタイトル、『ホトトギス』の発行年月日、掲載号、掲載頁、および『ヨヘイ画集』に再録された際のタイトル、掲載頁を記している。

『ホトトギス』に初めて与平のコマ絵が掲載されたのは『中学世界』『文章世界』よりも四ヶ月後の明治三九年十一月である。後々のコマ絵が一頁使っているのに対し、この時の四点「秋の夜」「天幕旅行」「燈下」「落葉」(Notes)はいずれも二分の一頁程度の大きさで、画風は投稿のコマ絵と同様に生硬さが目立ち、後の伸び伸びとした線描のものとは異なっている。

その後一年ほどの空白期間を経て、他の雑誌で活躍し始めた頃と同じ明治

四〇年十二月からはある程度継続的に掲載されるようになる。再開後のコマ絵は、「貿易不欺三尺子」(No.5)、「船問屋」(No.7)、「肥しとり」(No.8)、「水仙」(No.9)、「囚われたる自然」(No.10)、「お亀の塔」(No.12)、「二銭渡し」(No.14)、「棧橋」(No.15)、「チャンポン」(No.16)、「茂木のおちかさん」(No.17)、「あたたか」(No.18)、「馬」(No.19)など長崎を舞台にしたものが多い。これは与平が明治四〇年秋に脚気と肋膜炎を患い、療養の為に長崎に帰省していたからであり、一年間の空白の理由には健康上の問題もあったといえる。

『ホトトギス』における与平のコマ絵は、社会風刺的なもの、鋭い人間観察によるもの、また、身近な人物や日常の情景を題材にしたものが多い。中でも、長崎でのコマ絵のように、自身が実際目にした人物や景色を描いたコマ絵は、そこに添えられた文章から彼の足跡を辿ることができる。例えば「黄色い顔」(No.33)の添え書きには「九月の蒸し暑い日、上野から電車で新橋に行く。(後略)」とあり、明治四一年九月には病氣療養を終え再び上京していたことが分かる。また、「スケッチブックより 其一」(No.94)から「スケッチブックより 其十」(No.103)は、明治四三年二月から三月にかけて京都、大阪、名古屋を旅した時のものだろう。絵日記のような構成になっている。さらに明治四三年八月に妻ふみ子との間に長女美代子が生まれてからは妻や子どもをモデルに、「産湯」(No.116)、「添乳」(No.117)、「眠兒」(No.118)、「眼鏡の女」(No.119)、「幼児」(No.121)、「薬局」(No.122)、「日光浴」(No.123)、「キッス」(No.125)、「だだ」(No.126)、「おしめ」(No.127)、「おっぱい」(No.128)、「おんがし」(No.129)などを描き、数ヶ月に渡り掲載されている。

左表によると、『ヨヘイ画集』に掲載されたコマ絵一二九点のうち、一〇一点が『ホトトギス』からのものであることが分かる。ということは、未調査ではあるものの『国民新聞』からの再録は残り二八点程度に過ぎないということになる。また、『ヨヘイ画集』の発行が明治四三年十二月なので同年十月までのものだけを考えれば、約八五%が『ヨヘイ画集』に収められている。『ホトトギス』が与平にとって重要な雑誌だったことがうかがえる数字である。

『ヨヘイ画集』に占める『ホトトギス』のコマ絵の数からも明らかのように、与平のコマ絵画家としての活動の中心はやはり『ホトトギス』だといえる。子ども向けの雑誌に多くのコマ絵を描いているものの、現在判明している限りでは『ホトトギス』ほど定期的な掲載はなされていない。また、明治四四年(一九一一)、

それまで『ホトトギス』に掲載されたコマ絵がまとめられ、画集『さしゑ』が出版されているが、そこに掲載された三五作家二一〇点程のうち、与平のコマ絵は十九点もある。さらに、『ホトトギス』主宰の高浜虚子が与平の没後、誌面や新聞に才能ある画家の死を惜しむ追悼文を寄せていることから、『ホトトギス』にとって与平は欠くことのできない画家だったといえるだろう。

註

- (1) 渡辺与平の画業全体については、拙稿「渡辺与平の生涯と芸術」長崎の美術三 渡辺与平展『カタログ、長崎県美術館、平成二〇年(二〇〇八)を参照。
- (2) 明治半ばから新聞や雑誌に掲載されるようになった本文とは関係のない絵を指し、草画(挿画)と呼ばれることもある。画家が和紙に原画を描き、木版画の場合は彫師が版木にそれを彫って印刷用の原版を作った。
- (3) 「渡辺与平」未亡人・亀高文子氏の語る「上笙一郎編『聞き書・日本児童出版美術史』太平出版社、昭和四九年(一九七四)。
- (4) 「与平がいわゆる駒絵に筆を染めましたのがいつなのか、わたくしにははっきりとは分かりませんが、わたくしと結婚した頃は、もう、しきりに描いていたようでございます。(中略)むかしレット白粉だのレットクレームだのといった化粧品がございましたね。与平はその製造会社の広告部に席を置いておりました。でも、その収入だけでは暮せませんので、それで駒絵を描きはじめてでございます。」
- (5) 大正七年(一九一八)、実業之日本社発行の「新しい言葉の字引」に掲載されている。同書によると「夢」式と前後して出た画風で無邪気な子供を単純な筆致でそのまま表わす処に特徴がある渡辺与平氏の作風」とある。つまり、コマ絵の画風を包括した呼称ではなく、子どもをモチーフとしたコマ絵に限定したものだといえる。
- (6) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (7) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (8) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (9) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (10) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (11) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (12) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (13) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (14) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (15) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (16) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (17) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (18) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (19) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (20) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (21) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (22) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (23) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (24) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (25) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (26) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (27) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (28) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (29) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (30) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (31) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (32) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (33) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (34) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (35) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (36) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (37) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (38) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (39) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (40) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (41) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (42) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (43) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (44) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (45) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (46) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (47) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (48) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (49) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (50) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (51) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (52) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (53) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (54) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (55) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (56) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (57) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (58) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (59) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (60) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (61) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (62) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (63) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (64) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (65) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (66) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (67) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (68) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (69) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (70) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (71) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (72) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (73) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (74) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (75) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (76) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (77) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (78) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (79) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (80) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (81) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (82) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (83) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (84) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (85) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (86) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (87) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (88) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (89) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (90) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (91) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (92) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (93) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (94) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (95) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (96) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (97) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (98) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (99) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。
- (100) 『ヨヘイ画集』文栄閣書店、春秋社書店、明治四三年(一九一〇)。

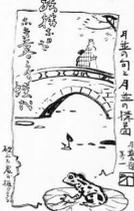
凡例

- 引用文、コマ絵のタイトルは適宜、新字体、現代仮名遣いに改めた。
- 一内は筆者による補足。

	6	5	4	3	2	1	
							
	な奴 返り討とは卑怯	貿易不欺三尺子	落葉	燈下	天幕旅行	秋の夜	タイトル
	明治四〇年 十二月一日	明治四〇年 十二月一日	明治三九年 十一月一日	明治三九年 十一月一日	明治三九年 十一月一日	明治三九年 十一月一日	発行年月日
	十一卷三号	十一卷三号	十卷二号	十卷二号	十卷二号	十卷二号	掲載号
	二五	二二	十七	十三	九	五	頁
		貿易不欺三尺子					「三へイ画集」掲載 タイトル
		七三					頁

	12	11	10	9	8	7	
							
	お亀の塔	定九郎	囚われたる自然	水仙	肥しとり	船問屋	タイトル
	明治四一年 二月一日	明治四一年 二月一日	明治四一年 一月一日	明治四一年 一月一日	明治四一年 一月一日	明治四一年 一月一日	発行年月日
	十一卷五号	十一卷五号	十一卷四号	十一卷四号	十一卷四号	十一卷四号	掲載号
	二九	二五	五一	五〇	四五	四四	頁
	お亀の塔	定九郎	然 囚われたる自	水仙			「三へイ画集」掲載 タイトル
	三五	七九	三四	一三四			頁

18	17	16	15	14	13	
						
あたたか	茂木のおちか さん	チャンポン	栈橋	二銭渡し	石炭車	タイトル
明治四一年 四月一日	明治四一年 四月一日	明治四一年 四月一日	明治四一年 四月一日	明治四一年 四月一日	明治四一年 二月一日	発行年月日
十一卷七号	十一卷七号	十一卷七号	十一卷七号	十一卷七号	十一卷五号	掲載号
二九	二五	二二	十七	十三	三三	頁
かみそり	茂木のおちか さん	長さきにて			荷馬車	「ヨヘイ」面集 夕編 タイトル
七二	七一	六九			一〇三	頁

24	23	22	21	20	19	
						
月並のラブ	月並の俗曲	月並の看板	月並の構図	勘平	馬	タイトル
明治四一年 五月一日	明治四一年 五月一日	明治四一年 五月一日	明治四一年 五月一日	明治四一年 四月一日	明治四一年 四月一日	発行年月日
十一卷八号	十一卷八号	十一卷八号	十一卷八号	十一卷七号	十一卷七号	掲載号
四一	三七	三三	二九	三七	三三	頁
月並五題其四 月並のラブ、 月並のサイン	月並五題其三 月並の俗曲	月並五題其二 月並の看板	月並五題其一 月並の句と月 並の構図	勘平	白日	「ヨヘイ」面集 夕編 タイトル
五三	五二	五一	五〇	八〇	一四四	頁

30	29	28	27	26	25	
						
過去を誇る人	汽車中所見	西京木屋町三条にて	バンザイ	長崎名物はた揚げ	月並の自殺	タイトル
明治四一年 八月一日	明治四一年 八月一日	明治四一年 八月一日	明治四一年 六月一日	明治四一年 六月一日	明治四一年 五月一日	発行年月日
十一卷十一号	十一卷十一号	十一卷十一号	十一卷九号	十一卷九号	十一卷八号	掲載号
三七	三三	二九	三七	三三	四五	頁
過去を誇る人		西京木や町三条にて		はた揚	月並五題其五月並の自殺	『三へイ面集』タイトル掲載
一三七		七七		六六	五四	頁

36	35	34	33	32	31	
						
烏	腋の下	はな糞	黄色い顔	あの児の母として は余りに若い と思つた	よそゆきの顔	タイトル
明治四一年 十一月一日	明治四一年 十一月一日	明治四一年 十一月一日	明治四一年 十一月一日	明治四一年 十月一日	明治四一年 十月一日	発行年月日
十二卷二号	十二卷二号	十二卷二号	十二卷二号	十二卷一号	十二卷一号	掲載号
二五	二二	十七	十三	三七	三三	頁
烏	腋の下	はな糞	黄ろい顔 (黄色い顔)	あの児の母	よそゆきの顔	『三へイ面集』タイトル掲載
三	四三	四五	四四	四六	二四	頁

42	41	40	39	38	37	
						
カクレンボウ	平和のシンボル	あめや	たぎぎ	豚虎列刺	亀やの二階から	タイトル
明治四二年 一月一日	明治四二年 一月一日	明治四一年 十二月一日	明治四一年 十二月一日	明治四一年 十二月一日	明治四一年 十二月一日	発行年月日
十二巻四号	十二巻四号	十二巻三号	十二巻三号	十二巻三号	十二巻三号	掲載号
十七	十三	四九	四五	四一	三七	頁
カクレンボウ	平和のシンボル	飴屋	多摩河原にて	豚虎列刺	亀やの二階から	「ヨヘイ画集」掲載 タイトル
一三九	一一一	一一九	一一五	一二七	一一三	頁

48	47	46	45	44	43	
						
ハナ、ハナ、ハナ、ハナ、ハナ、ハナ、メ	お化粧	お針	芸術家	善松君	侮辱	タイトル
明治四二年 二月一日	明治四二年 二月一日	明治四二年 二月一日	明治四二年 一月一日	明治四二年 一月一日	明治四二年 一月一日	発行年月日
十二巻五号	十二巻五号	十二巻五号	十二巻四号	十二巻四号	十二巻四号	掲載号
裏表紙	十七	十三	二九	二五	二二	頁
	お化粧		芸術家	太鼓の天才善松君	侮辱	「ヨヘイ画集」掲載 タイトル
	九一		五五	三一	四二	頁

54	53	52	51	50	49
					
雨上り	思い出せない顔	エンソク	空想の糸が切れ て	恋あらばいか に、この秋、 この月	君はいま
明治四二年 七月一日	明治四二年 五月一日	明治四二年 五月一日	明治四二年 五月一日	明治四二年 四月一日	明治四二年 四月一日
十二卷十号	十二卷八号	十二卷八号	十二卷八号	十二卷七号	十二卷七号
十三	二二	十七	十三	六五	六一
あめあがり	Something	エンソク		恋あらばいか に	君はいま
八一	一二七	三三		一〇四	二七

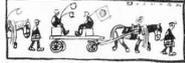
60	59	58	57	56	55
					
毎あさ	村一番の顔して	ひるね	夕焼小焼明日は 天気になれ	月前	麦の秋
明治四二年 九月一日	明治四二年 八月一日	明治四二年 八月一日	明治四二年 七月一日	明治四二年 七月一日	明治四二年 七月一日
十二卷十二号	十二卷十一号	十二卷十一号	十二卷十号	十二卷十号	十二卷十号
十三	四九	四五	二五	二二	十七
毎あさ	村一番の顔	ひる寝	ユーヤケコヤ ケアスハテン キニナール	月前	
八四	九七	二五	一〇八	一〇九	

66	65	64	63	62	61	
						
コスモスには ハイカラな女を 連想する	着屋	三昧	合せ鏡	宵にちらりと 見たばかり	雲の峰	タイ トル
明治四二年 十月一日	明治四二年 九月一日	明治四二年 九月一日	明治四二年 九月一日	明治四二年 九月一日	明治四二年 九月一日	発行年月日
十三卷一号	十二卷十二号	十二卷十二号	十二卷十二号	十二卷十二号	十二卷十二号	掲載号
八一	三三	二九	二五	二二	十七	頁
コスモス	マグロニタイ カゾオナマリ ニハンベン	三昧	あわせ鏡	宵にちらりと	関日	「百へい面集」夕掲載 イトル
九八	四八	五六	四九	九三	六三	頁

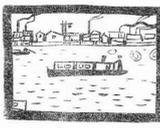
72	71	70	69	68	67	
						
鏡の中に秋を おぼえた	台所の隅	秋雨	毒消売	白芙蓉は尼	白菊は島田の女	タイ トル
明治四二年 十月一日	明治四二年 十月一日	明治四二年 十月一日	明治四二年 十月一日	明治四二年 十月一日	明治四二年 十月一日	発行年月日
十三卷一号	十三卷一号	十三卷一号	十三卷一号	十三卷一号	十三卷一号	掲載号
一〇五	一〇一	九七	九三	八九	八五	頁
かがみの中に 秋をおぼえた		秋雨	毒消売	白芙蓉	白菊	「百へい面集」夕掲載 イトル
一三五		一一三	五九	九九	一〇〇	頁

78	77	76	75	74	73	
						
霜の朝	つり堀	白かべと柿と 青空	島原通い	近眼	おかえり?	タイトル
明治四二年 十二月一日	明治四二年 十一月一日	明治四二年 十一月一日	明治四二年 十一月一日	明治四二年 十一月一日	明治四二年 十一月一日	発行年月日
十三卷三号	十三卷一号	十三卷一号	十三卷一号	十三卷一号	十三卷一号	掲載号
三七	二九	二五	二二	十七	十三	頁
都会の朝	つり堀	白かべと柿と 青空	島原通い	近眼	おかえり?	「ヨヘイ画集」掲載 タイトル
一二八	一三〇	一〇五	六七	一〇二	一四一	頁

84	83	82	81	80	79	
						
朝	名刺配達	いたばしゆき	なが夜	染井より	コシベンと ラツカゼ	タイトル
明治四三年 一月一日	明治四三年 一月一日	明治四二年 十二月一日	明治四二年 十二月一日	明治四二年 十二月一日	明治四二年 十二月一日	発行年月日
十三卷四号	十三卷四号	十三卷三号	十三卷三号	十三卷三号	十三卷三号	掲載号
六五	六一	五三	四九	四五	四一	頁
田舎の朝	名刺配達	いたばしゆき	なが夜	染井ヨリ	コシベンとカ ラツカゼ	「ヨヘイ画集」掲載 タイトル
一二九	一五〇	一四五	一四二	一五九	一四三	頁

90	89	88	87	86	85	
						
わが庭	ツメヲキル	ハナ	寒き日	オアズケ	初荷のかえり	タイトル
明治四三年 一月一日	明治四三年 一月一日	明治四三年 一月一日	明治四三年 一月一日	明治四三年 一月一日	明治四三年 一月一日	発行年月日
十三卷四号	十三卷四号	十三卷四号	十三卷四号	十三卷四号	十三卷四号	掲載号
八九	八五	八一	七七	七三	六九	頁
わが庭	ツメヲキル	はな	寒き日		初荷のかえり	『三へイ画集』夕陽イ載トル
三〇	一四七	一一一	一六〇		一五二	頁

96	95	94	93	92	91	
						
スケッチブック より 其三	スケッチブック より 其二	スケッチブック より 其一	「不明(「三月七 日京トにて」)」	郊外	手の印象	タイトル
明治四三年 四月二五日	明治四三年 四月二五日	明治四三年 四月二五日	明治四三年 四月一日	明治四三年 一月一日	明治四三年 一月一日	発行年月日
十三卷八号 定期増刊第一冊	十三卷八号 定期増刊第一冊	十三卷八号 定期増刊第一冊	十三卷七号	十三卷四号	十三卷四号	掲載号
一六五	一五九	一五三	裏表紙	九七	九三	頁
京都行のス ケッチブック より 三 本能寺	京都行のス ケッチブック より 二 あつち向いた 奉	京都行のス ケッチブック より 一 東 山	「不明(「三月七 日京トにて」)」	郊外		『三へイ画集』夕陽イ載トル
九	七	五	扉	一一〇		頁

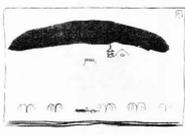
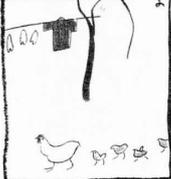
102	101	100	99	98	97
					
スケッチブック より 其九	スケッチブック より 其八	スケッチブック より 其七	スケッチブック より 其六	スケッチブック より 其五	スケッチブック より 其四
明治四三年 四月二五日	明治四三年 四月二五日	明治四三年 四月二五日	明治四三年 四月二五日	明治四三年 四月二五日	明治四三年 四月二五日
十三卷八号 定期増刊第一册	十三卷八号 定期増刊第一册	十三卷八号 定期増刊第一册	十三卷八号 定期増刊第一册	十三卷八号 定期増刊第一册	十三卷八号 定期増刊第一册
二〇一	一九五	一八九	一八三	一七七	一七一
京都行のス ケッチブック より 九 名古屋城	京都行のス ケッチブック より 八 終列車	京都行のス ケッチブック より 七 時計	京都行のス ケッチブック より 六 大阪	京都行のス ケッチブック より 五 疏水	京都行のス ケッチブック より 四 高瀬のヒキ舟
二二	十九	十七	十五	十二	十一

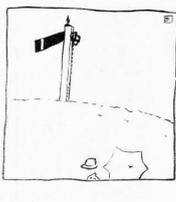
108	107	106	105	104	103
					
ひるがお	帯	帰り	浜	かじめ	スケッチブック より 其十
明治四三年 六月二五日	明治四三年 六月二五日	明治四三年 六月二五日	明治四三年 六月二五日	明治四三年 六月二五日	明治四三年 四月二五日
十三卷十一号 定期増刊第二册	十三卷十一号 定期増刊第二册	十三卷十一号 定期増刊第二册	十三卷十一号 定期増刊第二册	十三卷十一号 定期増刊第二册	十三卷八号 定期増刊第一册
八一	七七	七三	六九	六五	二〇七
ひるがお	帯	漁夫	朝凧	カジメ	京都行のス ケッチブック より 一〇夜 汽車
六一	二九	八七	八八	八六	二三

114	113	112	111	110	109	
						
くつした	鼠	合せ鏡	人まつ人	お能	雀	タイトル
明治四三年 九月一日	明治四三年 六月二五日	明治四三年 六月二五日	明治四三年 六月二五日	明治四三年 六月二五日	明治四三年 六月二五日	発行年月日
十三卷十四号	十三卷十一号 定期増刊第二册	十三卷十一号 定期増刊第二册	十三卷十一号 定期増刊第二册	十三卷十一号 定期増刊第二册	十三卷十一号 定期増刊第二册	掲載号
四一	一〇一	九七	九三	八九	八五	頁
くつした	弱肉強食	かみかたち	人まつひと	お能	雀	「ヨヘイ画集」掲載 タイトル
二六	一五三	一二五	四七	一三二	八五	頁

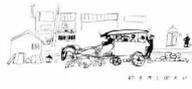
120	119	118	117	116	115	
						
松の手入れ	眼鏡の女	眠兒	添乳	産湯	母上様	タイトル
明治四四年 一月一日	明治四三年 十月一日	明治四三年 十月一日	明治四三年 十月一日	明治四三年 十月一日	明治四三年 十月一日	発行年月日
十四卷五号	十四卷一号	十四卷一号	十四卷一号	十四卷一号	十四卷一号	掲載号
三七	四九	四五	四一	三七	三三	頁
	孫	寝がお	乳	大きな手	母上様	「ヨヘイ画集」掲載 タイトル
	一五七	一五五	一五八	一五六	一五四	頁

126	125	124	123	122	121	
						
だだ	キッス	石屋	日光浴	薬局	幼児	タイトル
明治四四年 二月一日	明治四四年 二月一日	明治四四年 一月一日	明治四四年 一月一日	明治四四年 一月一日	明治四四年 一月一日	発行年月日
十四卷六号	十四卷六号	十四卷五号	十四卷五号	十四卷五号	十四卷五号	掲載号
十七	十三	五三	四九	四五	四一	頁
						「ヨヘイ画集」掲載 タイトル
						頁

132	131	130	129	128	127	
						
其二 京都の思い出	其一 京都の思い出	「不明」	おんぶ	おっぱい	おしめ	タイトル
明治四四年 四月一日	明治四四年 四月一日	明治四四年 三月一日	明治四四年 二月一日	明治四四年 二月一日	明治四四年 二月一日	発行年月日
十四卷八号	十四卷八号	十四卷七号	十四卷六号	十四卷六号	十四卷六号	掲載号
附四七	附四三	裏表紙	二九	二五	二二	頁
						「ヨヘイ画集」掲載 タイトル
						頁

138	137	136	135	134	133	
						
其三 僕トコの近辺	其二 僕トコの近辺	其一 僕トコの近辺	其五 京都の思い出	其四 京都の思い出	其三 京都の思い出	タイトル
明治四四年 四月十八日	明治四四年 四月十八日	明治四四年 四月十八日	明治四四年 四月一日	明治四四年 四月一日	明治四四年 四月一日	発行年月日
十四卷九号	十四卷九号	十四卷九号	十四卷八号	十四卷八号	十四卷八号	掲載号
四二	三九	三六	附五九	附五五	附五一	頁
						「三へい画集」掲載 タイトル
						頁

144	143	142	141	140	139	
						
其九 僕トコの近辺	其八 僕トコの近辺	其七 僕トコの近辺	其六 僕トコの近辺	其五 僕トコの近辺	其四 僕トコの近辺	タイトル
明治四四年 四月十八日	明治四四年 四月十八日	明治四四年 四月十八日	明治四四年 四月十八日	明治四四年 四月十八日	明治四四年 四月十八日	発行年月日
十四卷九号	十四卷九号	十四卷九号	十四卷九号	十四卷九号	十四卷九号	掲載号
六〇	五七	五四	五一	四八	四五	頁
						「三へい画集」掲載 タイトル
						頁

150	149	148	147	146	145	
						
鏡	失題	失題	かげろう	風かおる	僕トコの近辺 其十	タイトル
明治四四年 九月一日	明治四四年 八月一日	明治四四年 八月一日	明治四四年 六月一日	明治四四年 六月一日	明治四四年 四月十八日	発行年月日
十四卷十四号	十四卷十三号	十四卷十三号	十四卷十一号	十四卷十一号	十四卷九号	掲載号
三七	六一	五七	五七	五三	六三	頁
						「三へい画集」夕イトル掲載
						頁

155	154	153	152	151	
					
白	失題	失題	失題	失題	タイトル
明治四五年 二月一日	明治四五年 一月一日	明治四四年 十二月一日	明治四四年 十一月一日	明治四四年 九月一日	発行年月日
十五卷五号	十五卷四号	十五卷三号	十五卷二号	十四卷十四号	掲載号
裏表紙	一〇五	二二	三七	四一	頁
					「三へい画集」夕イトル掲載
					頁

須磨コレクションの調査報告書(一)

ここに掲載するのは、長崎県美術館が所蔵する須磨コレクションに含まれる作品について、平成十六年(二〇〇四)にスペイン人研究者によって行われた調査報告書の一部の和訳である。

この調査は、平成十七年(二〇〇五)四月二三日における長崎県美術館の開館に先立って実施されたもので、マドリッド・コンプルテンセ大学のメルセデス・アゲダ・ビリヤール教授、マリア・ビクトリア・チコ・ピカサ教授、ヘスス・グティエレス・ブロン教授の三名によって行われ、その結果、八四点の作品解説が彼らによって執筆された。調査の成果は、開館記念展「よみがえる須磨コレクション」スペイン美術の五百年」とその図録に反映された。

ここでは、全八四点の作品解説のうち二五点の和訳を掲載する。残りの訳文については、今後、この紀要において、順次掲載する予定である。

今回掲載するテキストの執筆者は、メルセデス・アゲダ・ビリヤール教授、翻訳者は小倉康之氏(玉川大学准教授)と楠根圭子氏(武蔵野美術大学講師)である。

なお、スペインにおける調査は、作品のデジタル画像に基づいて行われたものであり、執筆者は作品を実見していない。そのため、一部の作品データには「作品を実見せずに確定することは不可能」といった執筆者の留保的コメントが付されており、ここではそのまま訳出されている。

(福満葉子)

【凡例】

○解説は、油彩・素描・版画の順に(同一ジャンル内は、大まかな制作時期の順に)配列した。
○作品データは「よみがえる須磨コレクション」スペイン美術の五百年(長崎県美術館、二〇〇五年)のデータの表記に統一した。

○各作品のデータの配列は下記の通りである。

通し番号

作品名

作者名

制作年

技法・材質

サイズ(縦×横)

所蔵番号/総目録番号*

*「長崎県美術館所蔵 須磨コレクション総目録二〇〇五」に掲載された「1. 絵画」セクションの通し番号。

○二内は訳者もしくは編集サイドによる補足である。

○執筆者及び翻訳者略号

MAV:メルセデス・アゲダ・ビリヤール Mercedes Agueda Villar

yo:小倉康之

kn:楠根圭子

1 フェリペ五世

ミゲル・ハシント・メレンデス(?)

(一六七九〜一七三四)

油彩・カンヴァス

一〇四・三×八二・九 cm

AII 527/142



半身よりやや大きい肖像画。人物の体は向かって少し右を向いており、顔はほぼ正面向きである。黒い甲冑を身につけ、赤い帯を胸に斜めに掛けている。同じく胸には金羊毛騎士団の勲章をつけている。人物は左手にベンガラという軍隊の指揮棒を持っており、豊かな金髪の巻き毛の上に、白い羽飾りのついたフランス式の黒い帽子をかぶっている。背景には赤みがかった色の垂れ幕が見え、画面の左側全ての部分を覆っている。右側には開口部があり、その向こうに黄昏の光に包まれた雲がのぞいている。

描かれているのは当時のフランスの王太子である。一六八三年にヴェルサイユで生まれ、一七四六年にマドリッドで没した。一七〇〇年にスペイン国王を宣言し、フェリペ五世の名で死ぬまで国を統治した。

スペイン人画家ミゲル・ハシント・メレンデスは無数の機会にフェリペ五世の肖像画を描いており、この作品は彼に帰属しうる共通点を十分に示している。人物の容貌は、一七一二年の日付があるマドリッドのセラルボ美術館の作品と一致しているし、人物の背後に垂れ幕を配置する構図は、一七〇八年の全身肖像画(ゲアグラハラ、インファンタード宮、サンテリヤーナ侯爵コレクシオン)にも示されている⁽¹⁾。これまでにメレンデス作として知られている作品群の中には、これと同じ寸法と構図をもつ肖像画は今のところ存在しない。甲冑をつけた肖像画は一点のみ存在するが、甲冑も人物の顔もこれとは異なっており、一七二四年ごろの作とされている⁽²⁾。

この肖像画の全ての特徴は、ミゲル・ハシント・メレンデスを作者と思わせるものである。とはいえ、デジタル画像ではこの画家固有の技術の詳細に見る

ことはできなかった。制作年代は、他の肖像画と比較すると国王の顔立ちが若々しいことから一七〇八〜一七一五年頃に位置付けることができよう。[MAV/kk]

(1) SANTIAGO PAEZ, ELENA Miguel Jacinto Meléndez (1679-1734), Madrid, Museo Municipal, 1999.

(2) Ibidem, n.° 17.

2 少女の肖像

作者不詳(スペイン)

十八世紀前半

油彩・カンヴァス

八三×六二・五 cm

AII 122/319



立っている少女の全身肖像画。襟と袖口に白いレースをあしらった褐色の服を着ている。シニオンを結び、レースの縁飾りつきの黒いネットをかぶせている。真珠のイヤリングをつけ、首には真珠のチョーカーと、十字架をさげた黒リボン巻いている。襟の下にはカルメル会のスカプリアオが見える。赤い布が掛けられた机の上の本に右手をのせ、左手には大きな扇を持っている。右上方には、典型的な図像で表されたカルメル会の聖母像が雲の狭間に見えている。聖母は右手にスカプリアオを持ち、左腕で幼児キリストを抱いている。

かつてはマドリッドの画家クラウディオ・コエーリヨ(一六四二〜一六九三)のものとしていたが、技法が一致しない上、正面性が強くて閉塞した構図はコエーリヨのものとは思えない。さらにコエーリヨのカタログ・レゾネには今日に至るまで、これと同じ特徴を示している肖像画は一点も存在しない。

この肖像画の図像は、描かれている本人または注文者が、カルメル会の聖母を守護聖人とすることに由来する。このような場合、生まれたばかりの子供に守護聖母や聖人の名をつけるのはよく見られる慣習であった。ここでは幼い少女が対象となっている。

この人物が誰であるのかは、ほとんど分からない。十九世紀半ばより以前、スペインにカルメンという名の内親王はいなかった。ただ一人、カルロス三世の娘でセカンド・ネームにそれを持つ人物がいる。ガエータ(ナポリ)で一七四四年に生まれたマリア・ホセファ・カルメラ内親王である。彼女は十五歳でスペインに来て、一八〇一年にマドリッドで没した。彼女のスペイン到着時の年齢は、この絵と一致しない。もともと、カルロス三世の伝記作家フェルナン・ヌネス伯の言葉を信頼するならば、この内親王がマドリッドに到着したとき、彼女は非常に小さく、いくらか障害があつたという。しかしメンダスが一七六一〜一七六五年頃に描いた彼女の肖像画(エル・バルド宮、皇太子邸)には、全くそのような特徴は認められない。

フェルナン・ヌネスの資料に基づき、また年齢が十五歳に見えなくとも顔立ちが類似していることから、前述の内親王を大衆的な画家が描いた肖像画と判断することは可能である。 [MAV/KI]

3
ミゲル・クレメンテ・チェリフ・
デ・メンドーサ

作者不詳(スペイン)
一七七八年
油彩・カンヴァス
八二・三×六二cm
AII 528/326



下端のカルトゥーシユに、次のように書かれてゐる: "Don. Miguel Clemente

Cherif de Mendoza (nacido en España. Hijo Segundo de Don Joseph Maria Cherif de Mendoza / abrazó la religion Católica y lo fue.. Único de Annuley Admestad Emperador reinante de Marrue / cos por los años de 1740 hasta el de 1747) entró a educarse de 6 años no cumplidos en / el Real Colegio de Colegio de San Miguel de Granada en 29 de julio de 1778 en virtud de / Real orden de 8 de febrero baxo la

Real protección de S.M. Cholica el Mag / nánimo y Liberalísimo Señor Rey Don Carlos III que se dignó seña / darle alimentos en el real Erario a el cargo y distribución de los Señores Intendentes." [訳:「ドン・ミゲル・クレメンテ・チェリフ・デ・メンドーサ(スペインに生まれる。ドン・ホセ・マリア・チェリフ・デ・メンドーサの第二子。父はカトリックの信仰を持ち、一七四〇年から一七四七年までモロッコを統治していた皇帝アムレイ・アドメスタの一人息子であつた)は、一七七八年七月二九日、六歳に満たない年齢で、いとも偉大にして寛大なるスペイン国王ドン・カルロス三世陛下の庇護のもと、二月八日の勅令によりグラナダのサン・ミゲル王立学院で勉学を開始した。陛下は需品担当官に、王立倉庫の食料を配給するように命じられた」]

黒のニュートラルな背景。褐色の肌の少年が描かれている。白い髪粉をふつた髪をかぶり、黒いリボンで髪を結んでいる。ほぼ四分の三正面の立像で描かれ、頭部をやや左に向けている。金ボタンと金糸刺繍の施された赤いビロードの上着をつけ、首にはレース飾りのある白の蝶ネクタイをつけている。左手は上着のポケットに入れ、右手で槍を支えている。緑のタピスリーを掛けた机の上に、黒い三角帽が載っている。

カルトゥーシユの銘文によつて、この人物がミゲル・クレメンテ・チェリフという人物で、タフィラルト「モロッコの地域名」出身のシャリーフ「高貴な血筋」の子孫であり、国王カルロス三世によつてスペインの庇護を受けたことが分かる。彼の生涯についてはあまり知られていないが、グラナダのサン・ミゲル学院の教育を受けた後、軍隊に入り、ファルネシオ騎馬隊の連隊長に就任した。対仏軍独立戦争に参加し、バイレンの戦い(一八〇八年)の際、仏軍のリジェニェレル將軍を撤退させた戦場で負傷した。この戦闘では、メンヒバル村の近郊で「槍騎兵隊」や「ヘレスの闘牛士隊」と並んで、彼の指揮する中隊が参加した。彼は一八〇八年七月十六日、「両腕もしくは手首に二つの弾を受け、その傷で死亡した」。

チェリフという苗字はヘリフェ(Jerife)の類義語であり、王立言語アカデミー辞典(二〇〇一年版)によれば「アラビア語語源を持つ単語である。第一の語義は、ムハンマドから彼の娘でアリーの妻であるファティマを經由する子孫の間である。第二の語義は、モロッコ王家の血筋の人間である。このことから、ここに描かれた少年はモロッコ王家の血を引く一家の息子で、スペインで保護され

養育された人物と思われる。

肖像画としての形式や技術、カルトゥーシユの用い方などからみて、この作者をゴヤとする根拠はない。かつてゴヤ作とされていた理由として唯一あげられるのは、モデルが独立戦争の中心人物であったという事実である。この戦争はゴヤの傑作《一八〇八年五月二日、エジプト人親衛隊との戦闘》および《一八〇八年五月三日、プリンシペ・ピオの丘での銃殺》を生んだ。この作品には制作年と思われる一七七八という数字が入っているが、その時期にゴヤはマドリードでタピスリーの下絵を制作しており、グラナダに行ったとはみなされていない。また、グラナダの学院に寄宿していたミゲルが、マドリードの王宮に滞在したとも考えられない。

[MAV/KKI]

(1) この銘文は縮小辞、イニシアルを全て正確にして表記したが、当時の正書法はそのまま示してある。
(2) MOZAS MESA, MANUEL. *Batien: estudio politico y militar de la gloriosa jornada*. Madrid, 1940. pp.273-274 y pp.608-609.

少年の肖像⁴

作者不詳(スペイン)

十九世紀初頭

油彩・カンヴァス

九五・八×七五cm

AI1123/414



白い服を着た子供が、二色タイルの床の上に正面向きに立っている。靴を履き、胴に赤いリボンを巻き、左手に撥を持つている。彼から見て右側の床には大きな赤い太鼓が置かれ、その傍に別の撥がある。画面の右側には滑らかな柱身と大きな台座を持つ円柱がある。子供の右肩上の奥に窓があり、戸外の風景が見える。落葉した木々から冬景色と思われる。

子供の髪型によってナポレオン時代、すなわち一八一〇年代の作と位置付け

ることができる。この時期には他にも太鼓に寄る子供の肖像画が知られており、たとえばゴヤ(一七四六〜一八二八)も描いている。本作品をゴヤ作とするのは、技法と構図の点から我々は支持しない。この構図を用いている画家には、アントニオ・カルニセロ(一七四八〜一八一四)と、アグスティン・エステーベ(一七五三〜一八二〇)がいる。カルニセロの装飾主義も、エステーベの図式主義も、この肖像画の型に一致しないように見える。

しかしながら、我々はファン・ガルベス(一七七四〜一八四七)という画家に帰属される作品群の中に、一八一九年の日付のある子供の肖像画を発見した。それはペドロ・デ・アルカンタラ・フェルナンデス・デ・コルドバという名の子供を表したものである(旧メデイナセリ公爵コレクション¹⁾)。これはこの作品と、衣服のフリル、靴、太鼓につけられたリボン飾りなどが共通している。この画家はほとんど研究されていないが、主にマドリード近郊の王宮で制作したポンペイ風のフレスコ装飾と、独立戦争で荒廃したサラゴサを描いた素描によって知られる。

ここに描かれた人物が誰かという問題については、何も発見できなかった。

[MAV/KKI]

(1) EZQUERRA DEL BAYO, JOAQUÍN. *Exposición de Retratos de Niños en España*. Madrid, Sociedad española de Amigos del Arte, 1925, lám. XXXIV.

5
フェルナンド七世の肖像

ルイス・デ・ラ・クルス・

イ・リオス

(一七七六―一八五三)

一八二八年

油彩・カンヴァス

二五〇×一六六・五cm

柱の台座に署名と年記：Dn.Luis de la

Cruz y Rios lo pto. Año 1828.

ALI 106/47



全身で描かれた肖像画。足元には絨毯が敷かれ、モデルである国王は玉座の前にいる。赤い服と、金糸の刺繍をしたアーミン(オコジヨ)の毛皮のマントをおおっている。左手に剣を持ち、マントの下にカルロス三世勲章の帯をかけている。マントの上には金羊毛騎士団の首飾りとカルロス三世勲章の首飾りをつけている。右手には城、獅子、百合の花をあしらった笏を持ち、左手には大きな白い羽根飾りのついた赤い帽子を持っている。靴と白タイツを履き、左膝の下に靴下止めが見え、「...AL Y PENSE」という文字が読める。腰掛に置かれた緑のビロード製クッションの上に、ブルボン家の王冠がある。背景には滑らかな円柱の柱身と、緑がかかった青い大きな垂れ幕が描かれている。右手には、背もたれ部分に緑のビロードを張った玉座があり、金糸で刺繍されたイニシアル「F7」のモノグラムが見える。モノグラムは月桂樹と百合の花の冠で囲まれている。

金羊毛騎士団団長として描かれたフェルナンド七世の肖像である。正装し、カルロス三世勲章とイギリスのガーター勲章を携えている。したがって、これは国王が当時所有していた中で最も重要な勲章をつけた公の肖像画として扱われたものであろう。

この作品の作者ルイス・デ・ラ・クルス・イ・リオスは一七七六年にテネリフェで生まれ、同地で画家として修行し、その功績のために一八一五年、マドリドの王宮に迎えられた⁽¹⁾。サン・フェルナンド美術アカデミーの教師であり、ピ

センテ・ロペスとホセ・デ・マドラーソの弟子であった。フェルナンド七世は彼を王の画家に任命した。彼がこの君主を描いた多くの肖像画が知られている⁽²⁾。これと同様の、署名と一八三〇年の年記が入った肖像画がマドリドのロマンティコ美術館に保管されており、それは王とマリア・クリステイナ・デ・ボルボンとの結婚の際に描かれたものである⁽³⁾。この画家の《自画像》の中に描かれているイーゼル上のカンヴァスは、おそらく実質的にこれと同じ肖像画である⁽⁴⁾。

この画家は、これと同じ図像でフェルナンド七世の多くの肖像画を描いた。おそらくそれは、この王が金羊毛騎士団の規則のさまざまな刷新を行ったからである。彼によってカトリック信者でない者が勲章を授与されたり、勲章の所有者が王の私室に入ったり、全会員のための特別勲章が作られたりすることが可能になった。

複数の著者によれば、王室の新しい図像としてフェルナンド七世を描いたこの絵は、一七八三年の日付のあるA. F. カレによるレイ十六世の肖像画(マドリド、プラド美術館、Inv.no.2238)に基づいているようだ。同じような腰掛、クッション、王冠、円柱などが表された左側の部分など、この作品との共通点が多い。玉座も右手にあり、背後に大きな垂れ幕がある。また、人物の位置もこの作品と類似している。 [MAV/kk]

(1) PADRÓN ACOSTA, S. *Don Luis de la Cruz. Pintor de Cámara de Fernando VII*. La Laguna, 1952.

(2) AA. VV. *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*. Tomo 2, p. 168. Madrid, 1988.

(3) HERNÁNDEZ PERERA, J. "Los retratos reales de Luis de la Cruz y Rios". *Anuario de Estudios Atlánticos*, 1955, no. 1, pp. 201-253.

(4) DíEZ, JOSÉ LUIS. "La imagen del Artista en la Pintura Española del siglo XIX". *En Artistas pintados*. Madrid, Museo del Prado, 1997, p. 45.

6 少女の肖像

作者不詳(スペイン)

十九世紀半ば頃

油彩・カンヴァス

八四×一一〇・五

AI1135/321



画面中央で、少女が地面の上の岩に寄りかかっている。白い服(青いデッサンの線が見える)を着ており、帝政時代に流行した身なりをしている。彼女の左手より下に二羽の鳩が葡萄の房をついばんでおり、右方に樹がある。少女は赤い室内履きを履き、その足元に白と黒の毛色の犬が座っている。遠景に樹の幹があり、その枝に鳥がとまっている。

この肖像画の図像はきわめて珍しい。ポーズはロマン派の肖像画を思わせるが、それは成人に用いられるものである。しかし多くの動物を描きこむことはロマン派の肖像画では一般的ではなく、子供の肖像画の場合によくある。すなわち、これは当時のスペイン絵画ではほとんど馴染みのない二つの図像の奇妙な混合物である。

人物のプロポーシオンも奇妙である。頭部は体の比率からいって極端に大きい。子供の肖像画ではよくあることとはいえず、かなり際立っている。この特徴は、レオナルド・アレンサ(一八〇七〜一八四五)の数少ない子供の肖像画の中に認めることができた。さらに、藁の巻きついた樹の幹の描き方も一致している¹⁾。

この装飾性と、戸外にいる人物という設定から考えると、作者をアグスティン・エステーベ(一七五三〜一八二〇頃)とすることはできない。エステーベはこのタイプの絵画でははるかに控えめな表現を用い、場面は常に室内に設定しているからである。他に子供の肖像画を描いた画家にカルロス・ルイス・リベラ(一八二五〜一八九一)がいる。しかし彼の様式はもっと洗練されたものであり、子供の服に見られる流行もこれとは異なっている。

ゆえにこの作品はアレンサ、または彼周辺の画家の作品と判断することが可能であろう。しかし画面が過度に洗浄され、改修されたようにも見えるため、技法を観察しても確かな判断はできないということを強調しておきたい。

[MAV/KK]

(1) N.º 2 y 3 del catálogo de la exposición *El niño en el Museo del Prado*, Madrid, 1983/1984.

7 小さな妖怪たち

フランシスコ・デ・ゴヤ(ロス・カ

プリチョス)四九番のコピー(カン

ヴァスを見ずに確定することは不

可能)

油彩・カンヴァス

四一・五×三七・五

AI1181/225



ニュートラルな背景。鉄格子のはまった半円形の窓がある。アンバランスな頭と手足をもち、修道士の服を着た三人の人物がいる。左手にいる人物は床に座り、グラスを見ている。フランシスコ会士やカルメル会士が着る褐色の修道服を着ている。立って笑っている人物は、司祭の帽子と服を身につけている。右手の人物は、シトー会士かカルトジオ会士の白い服を着ている。その後ろには、頭巾つきの褐色の服を着た修道士がもう一人座っているように見える。

フランシスコ・デ・ゴヤの版画集『ロス・カプリチョス』(一七九七〜一七九八)四九番の忠実なコピーであるが、寸法や縦横の比率が異なっている。原作の版画よりも正方形に近い。構図においてもいくつかの小さな変更が認められる。たとえば右手に座っている修道士は、原作にも準備素描にも描かれていない。

十九世紀半ばから二〇世紀初頭にかけて、『ロス・カプリチョス』のさまざまな

油彩コピーが作られたことが知られている。フランスへの輸出品として完全なコピーが作られることもあった。『ロス・カプリチオス』の評判は、これらのコピーによってさらに広まった。しばしばフランスで売買されたコピー作品は、ゴヤの作品とされることもあれば、単なるコピーとして売られることもあった。いずれにせよ、これらのコピーをゴヤの作品と認めることはできない。コピー画家たちは、アラゴン出身の画家ゴヤの創造したイメージが名声を博したため、彼のオリジナルとして作品を流通させることを望んだのである。とはいえ、これを十九世紀の単なる残存品とみなすのは適当ではない。これらがある程度名の知られた画家たちによって描かれた可能性も軽視できないからである。

[MAV/KKI]

8 闘牛士

作者不詳(スペイン)

十九世紀後半

油彩・板

三二・二×十六cm

左端に白みがかった絵具で

横向きに「A mi querido Javier Aguilar Pallera(?)」[訳：親愛なるハビエル・

アギラル・パリエライ(?)]「14 Al(?)85」と記入あり。

Al(?)85/314



やや左から見た男性の立像。赤と金色の刺繍が施された緑色の闘牛士の服と緑の蝶ネクタイ、白タイツと黒の革靴を身につけている。黄色い縁取りのついた赤いカポータ(闘牛用のケープ)を腰に巻き、さらに左肩に掛けている。典型的な黒い闘牛用の帽子をかぶっている。ニュートラルな背景。

服装にバンデリリエロ(鉗打ち)と推測させるものはないので、マタドールすなわち闘牛士であると推定される。

これの作者がエウヘニオ・ルーカス・ビリャアミル(一八五八―一九一八)と

された理由は、おそらく献辞に続いて書かれた、私が判読できなかった文字によるのだろう。したがって、この資料を確認する必要がある。一見したところルーカス・ビリャアミルのイニシアルとも思われるが、単なる絵具の層の皺である可能性が高い。

闘牛士を絵画に描く伝統は十八世紀にさかのぼる。闘牛の祝祭は大変な評判を呼び、闘牛士たちは大衆的な人気者となった。ゴヤは同時代の有名な二人の闘牛士の肖像画を二点描いたが、これらの絵画は半身像であった。マタドールの顔立ちを認知させることが目的だったからである。十九世紀前半、より一般的な闘牛の側面が人々の関心をひくようになったため、この慣習は忘れられた。そして、十九世紀半ば頃からようやく、闘牛士やバンデリリエロ、ピカドールの肖像画が再び描かれるようになった。この慣習は今日まで続いている。

[MAV/KKI]

9 バルコニーのマハたち

作者不詳

十九世紀後半

油彩・カンヴァス

四一・四×三一・六cm

Al(?)104/229



鉄柵のあるバルコニーの向こうに、二人の女性がいる。左側の女性は両腕で欄干にもたれかかり、大きく開いた襟元と、肩掛けを見せている。緑色のスカートをはき、頭の上にシニオンを結っている。あたかも注目を受けているかのよう、下方に視線を向けている。右側にいる横向きの女性も同じような服装と髪型をし、扇で自分をおおいでいる。右上方に、青味がかった灰色のカートンが束ねられている。これは、室内に光と風を入れるときによく見られることである。

この主題の伝統はゴヤに始まる。ゴヤは十九世紀初頭に、『バルコニーのマハたち』(スイス、個人蔵)、『マハとセレスティーナ』(パルマ・デ・マジョルカ、マールチ・コレクション)という主題を初めて描いた。彼の後継者であるエウヘニオ・ルーカス・ベラスケス(一八一七〜一八七〇)とレオナルド・アレンサ(一八〇七〜一八四五)は、バルコニーを闘牛場の敷席に変えるなど、主題を刷新しながらこの伝統を継承した。この主題は国境を越えてフランスにまで影響を与えた。マネの絵画にはその反映が認められる。

十九世紀後半のスペインでは、あらゆる画家たちがこの主題を何度も描いたが、質の点で誰もゴヤに及ばなかった。この主題はさらに地域主義的な表現形式へと発展し、ゴヤが十七世紀スペイン・ピカレスク文学を受け継ぎつつそこに与えた性的な暗示は排除された。

この作品は職人的で大衆的な画家の特徴を示しており、技術的な価値は認められないが、この主題が獲得した大衆的な人気を物語っている。 [MAV/kk]

教会の内部¹⁰

作者不詳(スペイン)

十九世紀後半

油彩・カンヴァス

一〇八・七×八八cm

AI1 126/383



三廊形式のゴシック式教会の内部。身廊の奥にスペイン・ルネサンス型の祭壇衝立があり、アプシスを覆っている。主祭壇の前には多くの司祭や侍者が儀式の務めを行っているように見える。右側三番目の柱の中に説教壇があり、司祭がいる。奥の方にも、柱に付けられた二つの説教壇が見える。身廊には信者たちがいる。婦人たちが筵の上に座ったりひざまずいたりしている。十九世紀にはこのような形の礼拝は普通であった。主祭壇に近い前方の列にいる人々だ

けが椅子や祈祷台に座っている。側廊は自然光に照らされているように見え、壁面に大きな窓があることがわかる。

この場所がマドリードのサン・ヘロニモ・エル・レアル教会であることは、ルイス・パレ・イ・アルカサル(二七四六〜一七九九)の『スペイン皇太子としてのフェルナンド七世の宣誓』(マドリード、プラド美術館 [Inv. no. 1045]) に描かれた室内と非常に良く似ていることによって裏付けられている。しかし類似しているのは交差リブ・ヴォールトの天井のみであり、身廊を区切る柱も、祭壇衝立も両者は異なっている。このような事実すべてを無視して、これが十九世紀の画家によって描かれた空想の室内画であると考えることも可能である。

作者をエウヘニオ・ルーカス・ベラスケス(一八一七〜一八七〇)とするのもっともらしい考えであるが、彼のオリジナル作品の中に同構図の絵画を見つけてはできなかった。ルーカスの描く教会の内部は非常に暗く、前景に大きい人物が数人描かれ、宗教的な動作は非常に明瞭に示されている(油彩 AI1-86 [No. 11] を参照)。普通は司祭が信者に聖体を与えたり、終油を行ったり、臨終の際の聖体拝領を行ったり、祝福を与えたりしている。そして、教会の建築的内部が示されている場合、それはヘナロ・ペレス・ピリヤミル(一八〇七〜一八五四)の同様の作品を模倣した型である。この点については、すでにこのカタログの AI1-537 [未訳] の箇所述べた。光の使い方や絵画的技術において、彼の手法はかなり異なっている。

この作品がルーカスに帰属された根拠は、主に右の前景に立っている人物と推測される。この人物は観者の方を見しており、ルーカス・ベラスケスの有名な自画像(マドリード、プラド美術館, Inv. no. 4434, ラサロ・ガルディアーノ財団, Inv. no. 11554) と類似点がある。しかし作者については、ここに描かれている人物の服装から、十九世紀半ば頃に活動していた画家ということが言えるのみである。 [MAV/kk]

11 貧者の聖体拝領

エウヘニオ・ルーカス・ベラスケス

(一八一七〜一八七〇)

油彩・カンヴァス

五六・五×七〇・三 cm

A11486/127



教会の内部。左手でこちらに背を向けている司祭は、天蓋つきの祭壇に立っている。祭壇の両側には枝付き燭台があり、天蓋には赤い垂れ幕がついている。司祭は老女に聖体のパンを与えているところである。周囲にさまざまな人々がいる。こちらに背を向けた侍者、ぼろを身にまとった者、杖をついている者、立っている者、ひざまずいて聖体拝領の時を待っている者など。教会の奥まった場所ほとんど闇に閉ざされており、説教壇と二つのアーチが見える。それらはごく小さく描かれた人物たちと共に、黄味がかつた光に照らされている。

生涯を通じて教会の薄暗い内部を描いたエウヘニオ・ルーカス・ベラスケスの典型的な作品である。彼はミサ、結婚式、洗礼式などさまざまな宗教行事に参列する人々を、ほとんど判別できないように表した。しばしば類似した構図を用い、画面の片側に司祭を置き、後姿や横顔を見せる人々を極めて粗野に表現している。この種の絵画は、スペインの宗教的な慣習に対するロマン主義的関心と結びついて、とくに外国で大きな成功を収めた。こうした慣習は、旅行者や芸術家たちにとって何か「エキゾチックなものに見えたのである」。

宗教的な儀式という主題は広く波及し、その種の絵画は非常に人気があったため、彼の息子エウヘニオ・ルーカス・ピリヤアミル(一八五八〜一九一八)は、父親の死後も長くこの主題を描き続けた。

この作品はエウヘニオ・ルーカス・ベラスケスの《貧者たちへの説教》^[1]という

題名の作品と非常によく似ている。空間表現、構図の中心に立っている人物たち、画面の端にあるカーテン、説教壇などに共通点が見られる。

技法について言及すると、この画家は白を大まかな筆遣いで描き、黒をふんだんに使い、背景はほとんど厚塗りせず、衣服は非常に厚く塗るのが常である。

[MAV/kk]

(一) JOSÉ MANUEL ARNAIZ, *Eugenio Lucas. Su vida y su Obra*. Madrid, 1981, Ilustr. 230, p. 202.

12 マホとマハ

作者不詳(スペイン)

十九世紀末あるいは二〇世紀初頭

油彩・カンヴァス

十三×十九・八 cm

A11480/312



ニュートラルな背景に、白いマンティリヤを被ったマハの上半身が描かれている。右手に扇子を持ち、左手を腰に当てている。その後ろに緑の服と二角帽を身に付けたマホ、右側にもう一組のマホとマハ、左側には帽子を被った二人の男がいる。すべて半身で表されている。

十八世紀マドリドの女性たちの風俗というテーマと、マホやマハといった最もポピュラーな登場人物は十九世紀に人気を博し、絵画に描かれ続けた。それは主にルーカス・ベラスケス・イ・アレンサのようなゴヤの継承者たちがこの主題を扱ったことによる。その結果、純粹に商業目的で描かれる絵画が急増した。それらは多くの場合、ゴヤの作品ということにされて、不正に売却された。ゴヤはこの作品のように人物を半身で表す構図は用いていない。しかしその

後継者の一人であるエウヘニオ・ルーカス・ベラスケス(二八二七〜一八七〇)がこれを広めた。彼はこの形式を政治的・風俗画で用い、多様な登場人物を描いた。もつとも彼の絵画には、この作品に見られるようなカリカチュア的な容貌は不在であるし、背景にぼんやりと描かれる顔などもない。彼の息子であるエウヘニオ・ルーカス・ベリヤミルも、このような作品は描いていない。さらに、技術面でもこの作品はルーカス・ベラスケスのものとは考えにくい。この作品に見られる表面のひび割れはしばしば、群小画家たちによる無数の作品群に見られるものである。したがって我々はこの作者をルーカス・ベラスケスの様式の模倣者と考えざるを得ない。しかし、制作年代はかなり後のものである。

[MAV/kk]

13 コンサート

作者不詳

十九世紀末または二〇世紀初頭

油彩・カンヴァス

二六・七×十八・三cm

AIIノ105/230



薄暗いニュートラルな背景。十八世紀に流行した服装の二人の人物がいる。黒い縁取りのある黄白色の服と胴着をつけた婦人は、背もたれのある椅子に座り、チェンバロを弾く動作をしている。譜面台の上には楽譜が開いて置かれている。椅子の背もたれの後ろには、黄緑色のフロックコートと灰青色のズボンをも身に付けた紳士がおり、彼女の方に優しげに身を傾けている。二人は共犯関係にあるかのように、微笑みながら観者の方を見ている。

この作品には絵具層の破損や無数の剥落など、故意に古い絵画に見せようとした跡がはっきりと認められる。素描なしで描かれた大きな絵具の斑点や、定規で描いたような過度に幾何学的な直線などに見られるように、技術は乏しい

ものである。顔の表現は写実主義的でもなく、カリカチュア的でもない。これらは小さな筆のタッチによって仕上げられており、無味乾燥で、十八世紀固有の表現とは異なる。

主題は十八世紀的であるが、有名な作品の焼き直しというわけではない。しかし、多くの画家や画派を連想させる要素を持っている。たとえばイタリア絵画にこれと似た作品が見られる。しかしファッシオンはあきらかにスペインのものであり、体を傾ける紳士は、ゴヤが油彩や素描、版画などで数多く描いた人物たちを思い起こさせる。

十九世紀末には数多くの小型絵画が作られ、ゴヤの作品と推定されて不正な売買に利用された。これらはスペインの絵画市場でゴヤの作品がすでに不足していた頃、彼の新しい作品を見つけないと切望する公衆をあざむくために用いられたのである。制作年代を決定するためには、支持体と画面の分析が必要と思われる。

[MAV/kk]

14 男性裸体習作

作者不詳(スペイン)

十八世紀(後半)

透かし入りの白い紙に黒鉛筆。透かしによる

水平な罫線が三〇mm間隔で引かれている。

二九〇×四二八mm

AIIノ136/367



背中を向けて座っている裸体の男性人物像。床に右腕をついて体重をかけている。左手を右の方に伸ばし、何か、あるいは誰かを指し示す身振りをしている。そして、左脚を自分の右脚の上へ折り重ねている。

解剖学的な輪郭を際立たせるために用いられた技法、および陰影を表す線を

交差させる独特の手法は、以下のデッサンに用いられた技法と類似しているように思われる。すなわち、AHP 283、139' 140' 141 および 142 であり、これらは同一の画家による作品だと考えられる。この画家は、髪の毛先をはね上げるか毛髪を乱れさせ、もみあげの部分巻き毛気味にするという点で極めて特徴的である。モデリングに用いられた輪郭線を含めて、先述のデッサンのうちのいくつかとの類似点を有している。モデルにとらせたポーズの類型は、天井画祭壇画における何らかの人物像のために用いられたもののように思われる。

このデッサンにまつわるゴヤへのアトリビュションは、資料によって裏付けるのが極めて困難である。ホセ・ルサンの工房にいた時期、一七五九年から一七六三年の裸体画習作はひとつも保存されていないし、ここで示されたデッサンと比較することができるような確実な作品はほとんどない。ゴヤの初期作品と似ている人物画が見出され、それがここで提示される裸体習作のいくつかに対応するという他のデータは、この一連の作品を描いた画家の帰属を明らかにするために用いられたかもしれない。しかし、これは、ゴヤのサラゴサにおける最初の油絵あるいはフレスコ画の人物像をそれぞれ詳細に分析することによって完全に否定される。

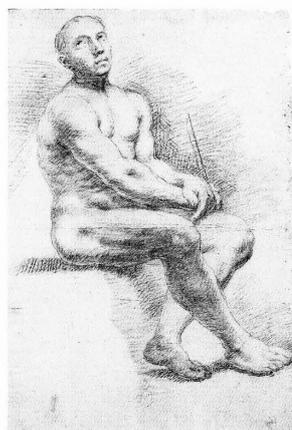
[MAV/yo1]

(1) ANSON NAVARRO, ARTURO, Goya y Aragón, Zaragoza, 1995, p. 41.

15 男性裸体習作

作者不詳(スペイン)
十八世紀(後半)

透かし入りの白い画用紙に黒鉛筆と赤褐色のコンテ。透かしによる罫線が水平方向に二五mm間隔で引かれている。左足の踝の



部分に、以下のような透かしが入っている。すなわち、十字架の頂部に配された王冠、二頭のグリフィンが支える楕円形の聖体容器、その内部にはラテン十字形の十字架が表され、その下には「GA」およびその下に「D」というイニシアルを含む円が配され、さらにその下方には円の中にイニシアルの「P」が記されている。

四一六×二八〇mm

AHP 137/258

男性裸体像の習作であり、両脚を交差させ、左大腿部の上で手を重ねるようにして両腕を交差させながら、横向きに座っている。また、視線を上の方に向けながら、その顔はほぼ正面を向いている。

この人物像は解剖学的なデッサンであり、棘の冠を被せられたキリストの画像を表すためのポーズをとっている。顔の表情の特徴から言って、「生きたモデル」を描いたものだと断定することができるだろう。座っている場所は特定できない。そして、拘束された両手のあたりに描かれた黒鉛筆による二本の線で表された何かを右手で持っているが、これはこのキリストの図像において習慣的に持っている杖を配置するためのものである。

古くから言われてきたこのデッサンについてのゴヤへのアトリビュションと一七六六年という年代推定は、現在ではもはや支持できない。クロノロジーに関わる資料については、ゴヤがマドリッド、王立サン・フェルナンド美術アカデミー絵画コンクールへの参加を意図して一七六六年にマドリッドに滞在していたことが記されており、そこでは一票も得られなかったこと、実物は存在

しないが主題は《アルフォンソ賢明王の前のコンスタンティノーブルの皇后マルタ》であったことが記録されている。資料によってアラゴンにいた時期に位置付けられている作品は一つも存在しないし、すでにゴヤに帰せられた裸体デッサンはこれより遅い時期、すなわち一七八〇年から一七九〇年の間に位置付けられているので、技法や素材、あるいは様式を比較することは不可能である。

しかしながら、画用紙の出所を示す商標に関しては、十七世紀末に位置付けられるダロカのアラゴン地区で制作されたものの図案を型紙で転写したものであることを付け加えることができる。ここで用いられたタイプの透かし文様は、十六世紀のジェノヴァに起源があり、スペインにおいては十七世紀末からよく知られていた。それは有名なものであるため、透かしによって画用紙の出所を特定することはできない。なぜなら、用いられたイニシアルには様々な種類があるからである。しかし、このデッサンの場合にはまさしくダロカで製造された紙を用いて描かれている。

最後に、これらのデッサンの作者はわかっていないのだが、作品番号285、284、285、286、138、143、144と同じ作者によるものらしいという付言しておきたい。

[MAV/yo]

- (1) VV. AA., *Historia y Alegoría: Los Concursos de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1753-1808). Madrid, 1994, p. 102.
- (2) Valencia, Museo de Bellas Artes San Pio V, n.º inv. 589 y Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.
- (3) ROBLES SALGADO, SERGIO (coord.), *Filigranas en la provincia de Zaragoza*. Zaragoza, 2002, pp. 41-70.

16 男性裸体習作

作者不詳(スペイン)

十八世紀(後半)

透かし入りの白い紙に赤褐色コンテと黒

鉛筆

一八〇×二二〇mm

Alf 138/368



短縮法に基づいて描かれた後ろ向きの男性裸体習作であり、おそらく想像による人物像、あるいは背中の上の重荷を支えるように描かれた天井画の人物像のために模写されたものだと考えられる。

赤褐色コンテや黒鉛筆など、使用された画材と同様、黒鉛筆の線による陰影、柔らかな筋肉を持つ人体の種類、背骨が身体を支えとして重視されているなどの点は、Alf 285、284、285、286、137、143、144のデッサンにおいても看取される特徴であり、同じ作者によるものと考えられるだろう。

透かしによる画用紙の商標やデッサンの出所を示す痕跡がないため、この作品が如何なる流派に属するものか、あるいはどのような絵の構想なのかを突き止めることはできない。しかしながら、このような遠近短縮法は、ふつう最後の審判などの宗教画の構成に用いられるか、あるいは巨人の墮落のような神話画において用いられる。それでもなお、この作品の作者が一人のフレスコ画家なのか、ただ単に特定できていない版画を複写したものなのか、あるいは実在のモデルに基づく裸体デッサンなのかについては明言できない。

[MAV/yo]

17
男性裸体習作

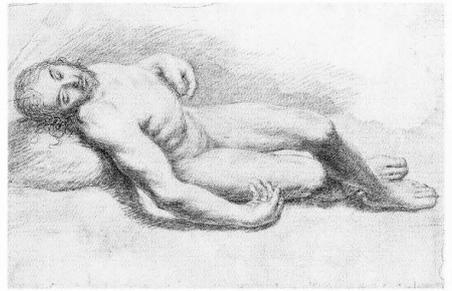
作者不詳(スペイン)

十八世紀(後半)

透かし入りの白い紙に黒鉛筆。透かしによる
罫線が水平方向に三〇mm間隔で引かれてい
る。

二九〇×四三〇mm

AI10 139/369



眠っている、あるいは死んだ男性を描いた裸体画習作。頭をほぼ正面に向け、丸い形となるようにして横たえ、右腕を床に、左腕を胸骨の上にもたせ掛けている。脚を伸ばし、右脚の上に左脚を載せるかたちで、足首の高さにおいて交差させている。このポーズは通例死せるキリストの画像のために用いられる。用いられた技法と素材は、283'136'140'141'142のデッサンに似ている。頭髪の描き方と人物像全体の輪郭については、前述のデッサンとの類似性が認められる。

ゴヤへのアトリビューションは、既に他のデッサンで説明してきたようなモティーフの問題だけでなく、この場合には個々に保存されてきたゴヤによる死せるキリストの三つの自画石版の作例によっても斥けられる。すなわち、まず、そのモデルがシモン・ヴェエの絵から採られ、一七七二年頃、ゴヤによってサラゴサのソブラディエル伯爵の祈禱室のために制作された《キリストの埋葬》(マドリード、ラサロ・ガルデアイアーノ財団蔵)である。他の例は、ゴヤに帰せられた絵の一つ《死せるキリストへの哀悼》(スイス、個人蔵)であり、一七六八年から一七七〇年頃の作品だと推定されている。そして最後の作例は、近年ゴヤに帰せられ、一七七一〜一七七二年頃と年代推定されている油彩画の《ピエタ》(バルセロナ、個人蔵)である。これらの作例は全て、身体のポーズも異なるし、このデッサンの人物像のような筋肉質の逞しい体でもない。 [MAV/yo]

(1) GASSIER, PIERRE y WILSON JULIET. Vida y obra de Francisco de Goya. Barcelona, 1974, p. 81, n.º 8.
(2) Ibidem, p. 81, n.º 9.

18
男性裸体習作

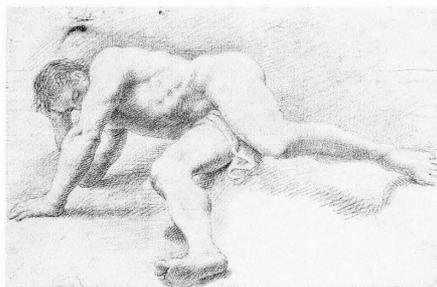
作者不詳(スペイン)

十八世紀(後半)

白の下塗りを施した透かし入りの白
または青?の画用紙に黒鉛筆。透かし
による罫線が水平方向に三〇mm間隔
で引かれている。明暗を反転させた透
かしにより、円で囲まれた「AG」とい
うイニシアルが記されている。

二八三×四二五mm

AI10 140/370



床に横たわる男性人物像の習作。床面に肘をつき、右腕に体重をかけたつ頭を支えている。そして、左腕を伸ばし、床面に手の平を置いて体重を支えている。脚はコンバスのように開き、鼠蹊部はラシヤ布で覆われている。

技法および様式上の特徴については、例えば、陰影を表す線の交錯の仕方、髪の毛の造形的特徴、人物像の輪郭は、以下のデッサンと類似している。すなわち、AI10 283'136'139'141'142の作例である。これらのデッサンについて繰り返し言及している資料はないが、本作品に関しては下塗りが確認されたことを認め得る資料がある。使用された紙は通例ヌードデッサンに用いられるが、その意図は紙がよりしっかりしており、下塗りの絵の具を用いるのに好都合だからである。そして、その下塗りは絵の具を輝かせるか、あるいは人物像と色彩の対比を見せるのだが、この様子は写真からは看取されない。

透かし模様による商標はないが、製造した職人のイニシアルを表す明暗を反転させた透かしを観察したならば、この場合は技法や素材の特徴は異なっていない。

るが、ゴッアのデッサンと同じイニシアルが配されていることに気付くだろう。ゴヤへのアトリビューションについては、他の機会に得られた結論と同じく、この早い時期にはデッサンの作例が存在しないこと、ゴヤの青年時代にはここで提示した習作の画面構成を採り入れた作品が一つも確認されていないことによって斥けられる。

[MAV/yo]

19 男性裸体習作

作者不詳(スペイン)

十八世紀(後半)

白の下塗りを施した透かし入りの白または青の画用紙に黒鉛筆。透かしによる罫線が水平方向に二五mm間隔で引かれている。

三九〇×三〇〇mm

A11141/371



右脚を伸ばし、傾斜した土地に対して凭れ掛かるかのように左脚を折り畳み、側面を見せている男性人物像。右腕を伸ばし、左足と同じ面に右手をついている。また、左腕を折り、手の平を開いて鑑賞者の方に見せながら、左側に向けた顔を覆っている。両脚の間の、鼠蹊部を覆う部分にラシヤ布が配されている。素材と様式、頭髪の描き方、陰影と人物像の輪郭に関して、A11128-3、136、139、140、142のデッサンと全ての点で技法上と同じ特徴を示している。用紙に下塗りを施している点では110と一致する。これら全てのことから、同じ画家と材料によるものと結論される。

モデルのポーズは様々な主題の作品と一致するかもしれないが、このヌードデッサンは緊張した人体の筋肉をより多く見せようという特殊な意図とともに写生画習作の典型的な特徴を示している。そしてそれは、実物をデッサンする画家に、モデルを解剖学的に検討する良い機会を与えるのである。

ゴヤへのアトリビューションの可能性については、この時期のデッサンで資料によって裏付けられた作品がなく比較考察できないこと、既に知られている二点のヌードデッサンと様式上の相違があることによって斥けられる。

[MAV/yo]

20 男性裸体習作

作者不詳(スペイン)

十八世紀(後半)

透かし入りの白い紙に黒鉛筆。透かしによる罫線が三〇mm間隔で水平方向に引かれている。画用紙の角の一つにはイニシアルの「B」が表され、明暗を反転させた透かしとして取り扱われていたか、あるいはそうした透かしの一部を成していたものと仮定することができる。

二八〇×四一六mm

A11142/372



腕と脚を伸ばした男性の裸体像。画中空間における人物像の姿勢は虚空を落下する人体を想起させ、それゆえ最後の審判における墮天使と関連づけられていた可能性があるだろう。顔の特徴に関しては、鼻は非常にとがっており、目と眉は極めて表情豊かである。これらの特徴は、天国の勇敢な天使たち、あるいはキリスト教図像における墮天使たちの誰かとして扱われていた可能性を示唆している。

短縮法で描かれたこの人物像が模写であるという説へ反対意見を述べるのは、右のふくらはぎの部分における不器用な比例関係、非常に不釣り合いな足、さらに極めて不自然なかたちに湾曲した左腕を考慮したためである。

その作者に関しては、様式、技法は全て、A11128-3、136、139、140、141のデッ

サンを想起させ、これらのデッサンは同一の画家によるものだと思われる。このデッサンのゴヤへのアトリビューションについては、既に明らかにした理由によって斥けられる。

[MAV/yo]

21 男性裸体習作

作者不詳(スペイン)

十八世紀(後半)

透かし入りの白い紙に白墨の筆触を伴い、赤褐色のコンテと黒鉛筆で描かれている。透かしによる野線が三〇mm間隔で水平方向に引かれている。

二九〇×四一七mm

AIロ143/373



左横顔を見せて座っている男性裸体画の習作。左の脚を伸ばしつつ右脚を折り曲げており、身体を右の方に回転させ、肩と上腕部、頭部側面のみを見せている。下から上へと向けられた視線と視線の方向に体を向けたポーズは、それが祭壇画か天井画を模写して得られたものであることを示している。

画用紙の出所を示す透かし文様が欠如しているため、作者を特定することはできない。しかしながら作品番号AIロ137、282、284、285、286および138と同じ画家によるものであるように思われる。前述したこれらのデッサンは全て同様にゴヤに帰せられ、一七六六年に位置付けられているが、それはホセ・ルサンの工房にいた時期にあたる。しかし、この時期の版画作品も絵画作品も存在していない。そして、ゴヤに帰せられた二点の裸体画習作を誰もこの時期には位置付けていないし、それらの技法上の特徴は須磨コレクションの本作品とは多くの点で異なっている。

[MAV/yo]

22-1 男性裸体習作

作者不詳(スペイン)

十八世紀(後半)

透かし入りの白い紙に赤褐色コンテと黒鉛筆。透かしによる野線が水平方向に三〇mm間隔で引かれている。

四一七×二八四mm

AIロ144/374



両脚を右方向に倒して座っている男性人物像の裸体画習作。右手を左脚の上に置き、右脚を伸ばしながら地面に向けて倒している。横顔で表された顔は上の方を見ている。

このデッサンにおける下から上へと向けられた視線は、祭壇画か天井画のための何らかの人物像を示しているように見え、この裸体デッサンの顔の特徴から、作者が実在のモデルの顔を反映させたのだと考えることができる。そして、疑いなく、作品番号AIロ282、284、285、286、137、138、143と同一の画家による作品である。

透かし文様がないため、それによって画用紙の出所を知ることができない。だが、この作品の由来については、それがラミロ・ロス・ラガエル・コレクションに属していたという資料がある。そして、かつてはグアダハラ・ラファエル・ロスのもとにあり、最終的には(父親か息子かは不明だが)A・ベルエテが所有していたものである。しかし、このこともまた私たちに何ももたらさない。なぜならこれらのコレクションについては、スペインの文献の中ではほとんど全く触れられていないからである。

[MAV/yo]

男性裸体習作

透かし入りの白い紙に赤褐色コンテと黒鉛筆。透かしによる罫線が三〇mm間隔で引かれている。



左方向に顔を回して座る四分の三面観の男性裸体像習作。脚を異なる高さで曲げ、右腕を上げ、左腕を地面について体重をかけている。軽く頭を上げて右の方を見ている。

画用紙の表側のデッサンと同じ作者によるものである。表の素描と同じように、下から上へ向けられた視線は天井画か祭壇画のためのものであった可能性があり、それゆえに、そのポーズを写すための裸体デッサンであると考えられる。

[MAV/yo]

23 男性裸体習作

作者不詳(スペイン)

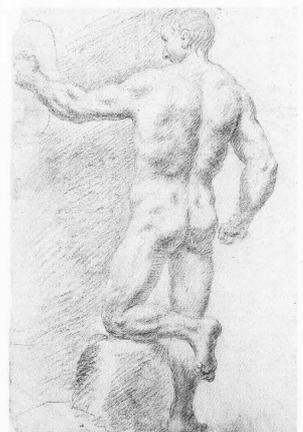
十八世紀(後半)

透かし入りの白い紙に赤褐色コンテと黒鉛筆で描かれ、白墨による筆触(CDには入っていないデータ)によって確認を伴う。透かし

による罫線が三〇mm間隔で水平方向に引かれている。明暗を反転させた透かしにより、円で囲まれた「A」というモノグラムが記されている。

四二七×二九〇mm

AII D145/375



右脚で地面の上に立ち、岩の上に左膝を置いて左脚を曲げ、足と背中を向ける姿勢で立つ裸体の男性人物像。右腕を軽く身体から離し、拳を握りしめつつ左腕を伸ばしている。左手の周囲には盾の下絵を思わせる線が見出される。

赤褐色のコンテと黒鉛筆で輪郭を描く技法は、AII D137'28.5'28.6'143.144のデッサンと類似している。さらに、先のとがった鼻を伴う身体表現の類型、若干の違いはあるものの紙の大きさの点でも一致している。こうした点から考えて、これらの習作は全て同一の画家によるものであるかと思われる。

他の点では、明暗を反転させた透かし文様に関し、A20のデッサンとの類似点が見出され、異なる技法で描かれているものの頭髪の描き方が似ており、それゆえに二つの素描グループは同じ作者によるものだと考えられる。

凶像の問題に関して言えば、左手に盾を持ち、たとえその大まかな輪郭さえ表されていないにせよ、右手に槍を持つ戦士を表す習作だと考えることができ

[MAV/yo]

24 男性裸体習作

作者不詳(スペイン)

十八世紀(後半)

透かし入りの白い画用紙に赤褐色のコンテ。透かしによる罫線が水平方向に二五mm間隔で引かれている。ローマ数字のIVが透かしで表されている。

二九八×四三七mm

AIID146/376



右脚を折り曲げ、左脚を右方向へ軽く伸ばして座る男性裸体像。傾けた頭の上に両腕を上げ、首と両腕で四角い岩石のような形をした大きな荷を支えている。

モデルに解剖学的なポーズをとらせるこのタイプのデッサンは、画家たちにとっては常套的であり、様々な観点から考察することができる。すなわち、これは画家見習いのための教本の一部から採られた形式である。なぜなら、この人物像は、エンタブラチュア、コーニスを支える人物として、通例フレスコ画が描かれる天井近くのコーニスのあたりに配されるからである。

モデルの顔は極めて古典主義的なプロフィールをみせており、これまで言及してきた他のデッサンのような写実的な風貌からはほど遠い。それゆえ、実在のモデルに基づくデッサンではなく、十八世紀の版画か絵画の模写であろうと判断される。モデリングの滑らかさと完全な解剖学的構造とに重点が置かれ、その左脚は大腿の部分と左足の位置に対して全体が不自然な遠近法で表されている。

ゴヤへのアトリビューションに関しては、彼が描いた図像において類似の人物像は一つも知られておらず、この時期のデッサンが見つかっていないことは既に重視されている。そして、画家の手があまりにも若々しすぎるがゆえに、ゴヤの作品との比較はできない。

[MAV/yo]

25 全ては虚し、あるいは虚栄のアレゴリー

ヴァランタン・ルフエーブル

(二六四二頭×一六八〇頭)

原画：ティツィアーノ

透かしによる水平の罫線が二八mm間隔で引かれた(透かし入り)の紙にエッチング。最下部の中央に「Titiano In. et P[er] seculum」

り下にある線の左端には「V. LeFebvre」、同じ線の右の方には「I. Van Campen Formis Venetys」の記されている。

三五〇×三〇〇mm

AIII 755/115



下の余白に平行な前景部分では、非常に美しい裸体女性像が寢床に身体を横たえており、その右手はベッド上のシートで陰部を隠している。そして、ベッドの上には権力を表象する王冠と王杖が置かれている。右下の隅には豪華なアンフォラと貨幣か宝石が入っていると推察される口の閉じられた袋があるが、これらは富を象徴している。ベッドには天蓋があり、銘文が書かれた帯状の布と「全ては虚し」と書かれたプレートが吊り下げられ、女性に関しては少なくとも教養のある人物であろうと思われる。木々が茂る背景が描かれ、その彼方には山々が連なっている。

ヴァランタン・ルフエーブル(VelebreあるいはLeFebvre)はフランドル出身であるが、非常に若い頃からヴェネチアに住み、パオロ・ヴェロネーゼの信奉者たちに近いスタイルの版画家として活動した。彼の版画作品で有名なものは一六八二年にヴェネチアで出版された『ティツィアーノ作品集』であり、その作品集ではティツィアーノ、ティントレット、ヴェロネーゼの作品が複製されている。長崎県美術館はこの作品集の二八番の版画を所有している。

その複製画は一七〇九年にはヴェネチアのウイドマン・コレクションにおい

てティツィアーノに帰せられ、《ダナエ》とともに収められていた。現在、前述の作品の別バージョンの一つが、グラスゴー（アート・ギャラリー）においてボローニャ派の作品として位置付けられている。それは最初モラツシとバルツチーニのオリジナル作品としての位置を与えられていた。ウエゼイ^①は、その失われた作品の画面構成はカラッチ派のものにより近かったと考察している。

カムペンの名を伴うインスクリプションは、版画工房かこの版画コレクションを印刷した印刷所に由来するものである。

[MAV/yo]

(1) WETHEY, HAROLD E., *The Paintings of Titian. III The Mythological and Historical Paintings.* Londres, 1969-1975, p. 217, n. X.30.

スペイン美術と日本の関係

ピラール・カバーニヤス・モレーノ(マドリード・コンプルテンセ大学)

「西洋の」^{オリエンタル}東洋との接触は十九世紀や二〇世紀に初めて起こったものではなく、歴史上、幾度となく密接な接触が行われてきた。アレクサンダー大王やマルコ・ポーロ、聖フランシスコ・ザビエルも、それぞれの時代に東洋の地を踏んでいる。しかし、われわれを魅了し、ここで問題とするものに彼らが目を向けることはほとんどなかった。それは東洋の思想や美術である。十九世紀以前、東洋に思想や美術は存在しなかったのだろうか。中国では十三世紀に牧谿や馬遠が水墨画を描いており、十六世紀の日本には雪舟がいた。今日、その質感の表現力によって、あるいは茶道、禅の思想を反映するものとして高く評価されている楽茶碗や志野、丹波、織部の焼物はさらに時代を遡るものだった。これらの焼物は、オークションにかけられるようになった十九世紀でも薩摩や伊万里、有田の彩り豊かな陶器と比べて安値で取引された。では、東西の接触が始まった頃には既に存在していたにも関わらずそれが無視されたのだとしたら、今日においてなぜ、東洋の美術や文化を代表するものだと考えられるようになったのだろうか。

人間がある選択を行うときには自らの必要に応じたものを選ぶのが理にかなっている、ということが原因になっていると考えるべきだろう。それが単に食事のメニュー、果物や洋服を選ぶだけだったとしてもである。

十六世紀、ヨーロッパの宣教師や旅行者たちが、いかに東洋の思想にとっぷり浸り、異教の神々の話題に触れようとも、彼らが絶対の真実を手にし、唯一の神を崇拜していたのであれば、彼らにとって必要なものとはどのようなものだったのだろうか。彼らが余白を尊ぶ水墨画や書、「ほとんど無意識のうちに引かれる」二本の線の表現力に魅了される理由があったのだろうか。当時はヨーロッパ絵画のほとんどが聖書の物語から主題をとり、ヨーロッパが自らの文化を誇りとしていた時代である。ヨーロッパ文化は理性を基盤とし、彼らにとって、直感の世界とはまったく非科学的なもので、魔術や空想の領域に属するものだった。東アジア世界との、より深遠な出会いの場が生じることを可能にしたのは、経験主義や個人的な体験の有効性を強調したデカルトや一八世紀イギリスの思想だった。彼らに大きく影響を受け、感情の表出に重



図1.《南蛮箱、蒲鉾型》
桃山時代 36×54.6×29.4 cm
マドリード、ラス・デスカルサス・
レアレス修道院



図2. フレデリック・マスリエラ
《舞路の前》1886年



図3. サンティアゴ・ルシニョール
《カウ・フェラットのマリア・ルシ
ニョール》1894年



図4. コル・イ・ブジール邸のサロン
バダローナ 19世紀末

きを置いたロマン主義者たちがその後にく。

十九世紀、鮮やかな日本の版画が芸術家やブルジョア階級の間で流通するようになる以前、十六世紀から十七世紀にかけて、イペリア半島には日本からの美術品がもたらされた(図1)。そうした品々は宣教師たちの私物にまぎれて、あるいは外交官の贈り物として商人たちによって運ばれたものである。しかし、日本の美術品は珍奇なもの、宝物として受け容れられ、当時の美術に影響を与えることはなかった。

日本の品物が大量に到来するのは日本が開国し、中国やオランダとの独占交易を終えたあとのことである。わたしたちの好奇心を刺激し続けている日本の美術品が、有象無象の旅の証言、あるいは逸話として、目に見える形で絵画のなかに取り入れられるのもこのときからだ。

日本美術を自らの作品に取り入れたスペイン人画家の例では次のものが挙げられる。フレデリック・マリエラ・マノベンスの《舞踏の前》(一八八六年、^{図2})や《舞踏のあと》では、屏風や着物が東洋の輝きや香りを放っている。フォルトゥーニのアデライダ・デル・モラルの肖像、サンティアゴ・ルシニョールがその娘を描いた《カウ・フェラットのマリア・ルシニョール》(一八九四年、^{図3})にも金屏風が描きこまれている。バドローナのコル・イ・ブジョル邸^{図4}では歌川派の彩り豊かな浮世絵が壁に描きこまれた。

マリアノ・フォルトゥーニのアトリエ^{図5}にある日本の甲冑やマリエラのアトリエに置かれた仏像、曼荼羅、スイレンの花も、彼らが異なる文化の品々に興味をもっていたのかを示すものである。こうした品物はわたしたちの興味をひき、そして、いくつもの疑問が浮かんでくる。これらの美術品は、そこに視線を注ぐ私たちの姿を映し出すのだ。そこに映し出された私たちは、装飾モチーフとしての新しさに注意をひかれる。百合や菊^{図6}、蝶、トンボに惹きつけられる。あるいは、遠近法の新しき、描き方の新しさに注目する。浮世絵の革新的な視点の置き方、鮮やかな色彩に惹きつけられる。そして、社会的な関心の低さに刮目する。私たちは信仰の対象であるはずの祭壇画や仏像をコレクションしているのだから。

このような、初めて目にする驚きが一段落し、表現技法を研究、分析して自分のものとするようになると、その表現方法は移植、消化され、そこから新たな活力が得られるようになる。

スペインで日本や日本美術のイメージが形成されていくうえで、もっとも影響力が大きかったのは浮世絵だった。フォルトゥーニ^{図7}やリケル、ルシニョール、アングラーダ・カマラサ^{図8、9}、エチエバリアといった画家たちが浮世絵をコレクションし、北斎漫画とともに自分たちの小品や習作に利用した。油彩画のモデルとして利用したこともある。浮世絵が舞台装置として画面の中に描き込まれることさえあったのはそのためだ。それはヨーロッパだけでなくアメリカを含んだ日本美術の流行に沿ったものであること雄弁なシンボルであり、彼らスペイン人芸術家たちの日本美術への敬意の表れでもあった。こうした流れはピカソにまで及び、いくつもの作品、《ラ・チャータ》^{図10}やエロチックな素描に日本美術の影響を見出すことができる。



図9. アングラーダ・カマラサ
《マトウダイ》1948-1950年



図7. マリアノ・フォルトゥーニ
《日本風サロンにいる画家の子供たち》1874年頃



図8. 『北京漫画二編』
文化十二年(1815年)刊より



図5. マリアノ・フォルトゥーニのアトリエ



図6. アレクサンドレ・デ・リケル
『織物のデザイン』1900-1915年頃

こうして十九世紀末から、極東の美術に接したスペイン人画家のあいだで最初の出会いが生じた。それは多くの場合、主題や形式の面に限定されたものだったが、次の段階への足がかりともなった。流行としての価値が失われ、芸術家たちが自分の興味をかきたてる日本美術の裏側にあるものを解明しようとする段階である。こうして色彩豊かな浮世絵から、素朴な茶器、表現性や暗示力に富んだ水墨画、書へと興味の対象が移っていく。

その具体例としてジョアン・ミロの経歴を挙げる事ができるだろう。一九一七年に友人リカールの肖像を描いたとき、ミロは背景のカラーージュに浮世絵を利用した(図11)。時が経ち、日本の文化や思想と接していくうちに、その奥深さを改めて発見していく。そうした発見は、彼の絵画が次第に洗練されていく過程を後押しし、一九六〇年代には「青」シリーズ(図12)の清澄さに到達する。(《太陽の前の人物》(一九六八年、図13)の着想源が「臨済宗の僧侶」仙厓の禅画、『宇宙図』にあることは明らかだ。

第二次世界大戦終結後、アメリカやヨーロッパに新たな風が吹きこむ。世界の見方が変わったのだ。芸術家や社会の関心にも変化が生じた。

美術は自らの意義を問うようになる。主題の独創性を追及することに気を煩わすことなく、社会のなかで、美術はどのような価値があるのかを自問するようになった。つまり、美術の内面化がおこり、西洋はちょうどその頃、探していた答えを東洋に見出すことになるのだ。

一九五七年にエル・パソを創立したメンバーのひとり、ルイス・フェイト(図14)はインタビューに答えてこう語っている。

「つまり、知性の影響を受けない、直截的な絵画を望む画家たちが存在したのです。(十九世紀以来、絵画と画家の関係とは熟練を要するものであり、技術や技量がすべてでした。)そうではなくて、全くの無意識から生まれる、直截的な絵画を探求しようとしたとき、あるいは、自分の内面をあるがままに引き出すようになったとき、禅の思想はぴったりだったのです。

直感にしたがった絵画を制作するためには、禅の思想を知るだけでなく茶道も助けになりました。禅や茶はずっと昔から存在し、東洋の芸術家たちもそれを実践していたのですから。つまり、われわれ画家がやるうとしていたのは、お腹(内面)から腕を通してキャンヴァスや紙へまっすぐに向かうという、純粹に東洋的なやり方だったのです。

長年にわたって、わたしはそういう絵画を描いてきました。知性の空白をつくり、意思の力が働かないような絵画です。実際、その結果として、土を使って制作した絵画にはいわゆる「作品」を見出すことができません。」

一九四〇年代から五〇年代のスペインは、文化的な雰囲気僵硬化し、芸術家にとっては息の詰まるよ



図13. ジョアン・ミロ《太陽の前の人物》1968年



図12. ジョアン・ミロ《青II》1966年



図11. ジョアン・ミロ
《リカールの肖像》1917年



図14. ルイス・フェイト《無題》1999年 墨・和紙

図10. パブロ・ピカソ
《ラ・チャータ》木炭、水彩、
グアッシュ・紙
31.6×7.6cm 1899年

うな時代だった。とくに外部と交流する機会がなく、国境の向こう側で何が起こっているのか知るのが困難だったからである。しかしそれは美術にとつて新たな原動力ともなった。

一九五〇年代に入ると、スペイン人芸術家たちは国境を越えてパリへと向かう機会に恵まれるようになる。彼らの多くはさまざまな組織の奨学金や援助を受けていた。パブロ・パラスエロ、エドゥアルド・チリーダ、アントニ・タピエス、エウセビオ・センペレ、アントニオ・サウラ、アルベル・ラフォルス・カサマダなどがそうしたチャンスに恵まれた芸術家である。そこからまた、同じことが繰り返される。十九世紀末、スペイン人芸術家がパリ経由で日本美術やジャポニスムを知るようになったのと同じように、これらの画家たちもまたパリを通して、日本からの新しい影響の波に触れるようになるのだ。

美術史家バレイアーノ・ボサルはスペイン美術の世界では戦後が一九五七年まで続くと考えている。⁽²⁾ エル・パソやエキボ57といったグループが設立された年までである。この頃、アントニ・タピエスやマノロ・ミジャレス、アントニオ・サウラ、「エドゥアルド・チリーダ」、「ホルヘ・オテイサ」といった芸術家たちの作品が成熟を迎え、国外でも認知、評価されるようになっていく。

五〇年代後半のこの時期、フェルナンド・ソベルがスペインに居を構えた。ソベルは一九六六年、クエンカに抽象美術館を設立したフィリピン出身のスペイン人画家だ。アメリカやヨーロッパ、東洋の美学を一身に体現する画家で、そのことは人間の動きを暗示する、「サエタ」と呼ばれる初期の抽象絵画に反映されている^(図15)。

一九五九年、ソベルはマドリッドのピオスカ画廊で、スペインで初めての個展を開いた。そこに展示されたのは、五〇年代後半の初期作品「サエタ」と一九六三年頃まで続く次の時代「黒のシリーズ」だった。この「黒のシリーズ」は白地に黒を描きこむものである。「サエタ」は動きという主題に焦点を当てたもので、「黒のシリーズ」では動きという主題に、記憶という主題が付け加えられていた。

「動きを表現するわたしの絵画は東洋絵画と密接に繋がっています。「サエタ」の連作は日本の石庭にインスピレーションを受けたものです。ほうき目のように執拗なまでに描きこまれた線は不安を引き起こします。」ただし、注意してみるとソベルが指摘する類似性は、ガラスの注射器を使って描いているために、石庭の線とは全く関係がないものだ。また、水墨画や書の色彩とも、東洋の絵画や書の構図とも関係がない。しかし、あるインタビュアーに両者の密接なつながりを見出すことができる。ソベルはこう説明している。「中国絵画には時間の幅があります。(これはサエタにおける動きという主題と類似していませんか)鑑賞者は頭の中で画家の動作や筆の動きを繰り返すのです。わたしが興味をもったのはこのことでした。少なくとも、それ「時間の幅」を実践し、表現することができると、そしてそれに対する判断を下すことに興味があったのです。中国の書を研究してみる以外に方法はありませんでした。」⁽¹⁾

私見ではソベルが東洋に影響を受けているのは確かである。ただし、ここで確認しておきたいのは、ソベルが東洋絵画の表面的な特徴を真似て制作しているのではないということだ。東洋の美術にどっぷり浸



図15. フェルナンド・ソベル
《サエタ 253 - R. W.を偲んで》1959年

りながらも、その東洋的なものは彼にとって刺激、あるいは鏡として利用され、西洋絵画の伝統を刷新する、手助けをしているのである。

彼のさまざまな性格や幅広い経験、気前の良さもあり、ソベルはスペイン人芸術家にとってなくてはならない存在だった。それは二〇〇六年にクエンカのスペイン抽象美術館が開館四〇周年を迎えたことや、ソベルやクエンカ出身の画家トルネルのアトリエを中心にクエンカの街が交流の場となり、センペーレやサウラ、ミジャーレスといった画家たちが移り住んできたことから明らかだ。

中国や日本美術に関するソベルの幅広い蔵書、東洋美術のコレクションや彼の造詣の深さも友人たちの好奇心や興味をかきたてることになった。ソベルは友人たちに、東洋的なものとの通訳の役割を果たしたということが出来るだろう。このことはサウラも回想録のなかで認めている。サウラはソベルの幅広い蔵書、東洋絵画の素晴らしいコレクションに言及しているのだ。

ソベルは「グスタボ・トルネルとともに一九七一年、三ヶ月にわたってイタリアや極東、北アメリカを旅行した。その三年後、トルネルはトゥルネル画廊で「ハポネサーダス」¹⁶、「さまざまな視点」と題されたシルクスクリン連作を展示する。この題名と連作は、異文化によって引き起こされる魅力や歩み寄りの過程、理解しようとする努力を提示しようとしている。「ハポネサーダス」には、異文化への歩み寄りが完璧なものになることはあり得ないという意識が表現されている。トルネルはこう語っている。「最初の印象に修正を加え、自分の中で豊かなものとする過程が残っている。それは関心をもって他者を覗き込もうとするときには自然なことだ。たとえ、他者が他者であり続けるものだとしても。」

トルネルは一九八八年に再来日した。彼は日本への興味や問題意識といったものを失っていなかったのだ。八〇年代には新しいフォーマット、たとえば服飾の分野で仕事をしてきた¹⁷。「表現形式が作品の輪郭にも現れていることに興味があります。そう、明らかに日本の着物を意識しています。その形が正方形であろうと黄金分割の長方形であろうと、あるいは、フィボナッチ数列に沿った割合で大きくなっていくと、それぞれの部分は変わらずそのまま部分であり続けます。わたしの関心は異なる文明の形を統合する試みにあります。あらゆる要素が明確に区別されながらも、互いに補い合いながら統合されていくのです。」

アントニオ・サウラもクエンカに居を構えた芸術家たちのひとりだった。画面上の染みや動作が、時間、動き、エネルギーを表現する。これがサウラの作品制作においても顕著な特徴であり、概念となっている¹⁸。彼にとって初めての日本美術との出会いは書や京都で出版された雑誌『墨美』を通してであったと語っている。雑誌には森田子龍やその仲間の作品が掲載されていた。彼の関心を惹いたのは、何世紀も続く書の伝統が、自由な文字の扱いによって掻きまわされていたことだった。「多くの場合、溢れるようなインクの染み「シニフィアン」は、描かれたもの「シニフィエ」が読み取れるかどうかよりも重視される。その結果として、伝統的な、描かれたものとの依存関係をばっさり破壊する傾向を示していた。開かれ



図18. アントニオ・サウラ (無題)
1991年写真、アクリル絵の具
41×50cm 長崎県美術館



図17. グスタボ・トルネル《能・マティス》1987年
アクリル・カンヴァス、板 133×225cm



図16. グスタボ・トルネル《祇園》
「ハポネサーダス」連作 1974年

た空白に並外れて大きな筆で描かれた、墨汁の洪水によって生み出される造形は、伝統的な枠組みのなか
にありながら書がもつ近代性への扉を開くものだった。そうした例は、日本とは異なった環境にいる、幾
人かのヨーロッパ人芸術家の作品と相通じるものであった。⁽⁸⁾

サウラは日本美術に惹かれ、それを自分のものと感じるようになる⁽⁹⁾。これは、スペインの肖像画の
伝統に思いを馳せれば十分だろう。サウラもその伝統のなかにあり、スペインの肖像画では似ているかよ
りも、どう描かれているかのほうが重視されることを考慮しなければならない。大切なのは、誰が描かれ
ているのかがわかることではなく、「画家の」動作や絵筆を通してカンヴァスに叩きつけられたエネルギー、
行為の結果としての造形なのだ。

一九八六年、サウラは（一九五〇年代に登場し、パフォーマンスや抽象絵画と密接に結びついた日本の
グループ）「具体」について執筆したエッセーのなかで、抽象表現主義の展開において東洋文化が果たした
役割の重要性を認めている。文字や動作の表現力、空白の強調、中心を外した構図、集中や瞑想といった
要素が抽象表現主義を後押しした特徴であるというのだ。

サウラはパリで、初期のアンフォルメルと同時に東洋の水墨画の伝統とも出会った。そこで実際に、造
形表現において素材そのものもつ力と、筆の動きによって捉えられたエネルギーや時間を発見するの
がある。

一九五六年から六三年にかけてのサウラの作品は、「カンヴァスとの」取っ組み合いの対決のなかで制作
された。いっけん無造作に見える「動き」は内面の衝動に呼応したもので、画面の大きさによって増幅され、
画面の主役となっている。

書の道を究めた書道家でもあった禅僧、南天棒鄧州^{なんてんぼうじょう}（中原鄧州）は「サウラと全く同様に」、画家自身が
体全体をつかって描く絵筆なのだ、自伝の中で述べている。彼がひく線には彼のエネルギーや集中力を
感じ取ることができよう。鄧州は単に筆を使って書いただけでは、死んだ文字が生まれてくると明言して
いた。⁽¹⁰⁾

サウラについて簡単に触れたところで、墨美にしても具体にしても、西洋のアンフォルメルと同じ時期
に展開していたことを強調しておきたい。しかも、それぞれのグループの作品は互いに密接に結びつき、
伝統に棹差しながらも未来を見据え、西洋と似たような戦後復興のなかで革新を引き起こしていったので
ある。また、サウラだけが例外だったのではなく、タピエスと具体メンバーとの関係も同様に、前進しよ
うとする意思によって結びついたものだった。両者ともに各々の伝統のうちにあるアイデンティティを失
うことなく、新たな探求へと向かった。十九世紀に起こったのと同じことがここでも再び繰り返された。
西洋を魅了した浮世絵も、ちょうどその頃に制作されていたものだったのである。つまり、「多くの作品が
西洋に輸出された」浮世絵師たちも、西洋の印象派と同時代の芸術家だったのだ。

ここまでスペイン人芸術家について概観してきたが、最後にアントニ・タピエス⁽¹¹⁾に言及しておきた

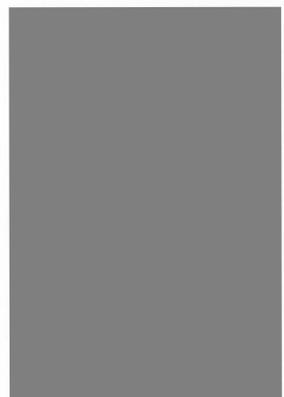


図19. アントニオ・サウラのアトリエ

い。彼は東洋の思想に深い愛着を抱き、それが自分の芸術表現に反映されていると公言している。二〇〇一年十二月、タピエスはインタビューのなかで、父から借りた岡倉天心の『茶の本』や、谷崎潤一郎の『陰影礼賛』が日本の世界に触れる入り口になった重要な二冊であると語ってくれた。

タピエスは妻とともに、最初はインド「哲学の一派」のヴェーダントに興味をもち、仏教、そして、そこから派生した禅の思想に興味をもつようになる。彼は精神の健康にいいものを探し、選んでいって、それがのちに美術の中にはいりこんできたのだと語っている。そうした意味で、タピエスは鈴木大拙の著作を高く評価し、鈴木大拙の弟子からもらったという師の写真を大切そうに見せてくれた。

タピエスの個人コレクションには白隠の作品が二点あり、彼がもつとも惹かれる画家・書家であるという。タピエスが白隠に興味を抱き、パリで日本の美術作品を購入したのは五〇年代の末だった。

タピエスは、五八年のヴェネツィア・ビエンナーレで日本代表審査員として参加していた批評家、瀧口修造と知り合った。瀧口は帰国する前、ミシエル・タピエや記者団とともにバルセロナを訪れた。バルセロナでの宿泊事情が悪かったため、タピエとその妻が彼らのアパートを貸し、自分たちは別の家に移ったのだ。言葉が違い意思の疎通が難しかったため、タピエと瀧口の会話ははずんだものではなかったのだが、ふたりは意気投合した。瀧口と一緒に仕事をしようと共同出版をもちかける。彼はこうした共同作業に意欲的だったのだ。実際、一九七〇年にはミロとともにポリグラフィから出版された『手作り諺』を、七八年には平凡社から『ミロの星とともに』を出版していた。

タピエスと共同制作した作品は『物質のまなざし』¹⁾と題され、七五年にポリグラフィから出版された。テキストは瀧口の詩だけで構成され、自分が日本の文化や伝統の代表者であるという意識が本の形態や挿絵のかたちを決めたのではないかと考えられる。あるいは単に、それがタピエスの仕事のやり方と似ていただけだったのかもしれない。

タピエスは具体のメンバーとも緊密な関係を結んだ。ミシエル・タピエが日本で企画した展覧会にも作品を出品し、九二年にはパリで開かれた白髪「雄」展のカタログに論文を執筆した²⁾。その論文には「日本美術と未完成への信仰」というタイトルが附され、東洋と西洋の美術がいかに関わってきたのか、互いの歩み寄りがないで起こったのか論じられている。

タピエスは天台宗の僧でもある白髪一雄を尊敬していると明言している。また、同じように白隠慧鶴(一六八五〜一七六八)にも傾倒している。タピエスは白隠の書や水墨画に、西洋人画家の大半が魅了されたという。集中と無我、立ち居振る舞いや筆遣いの重要性、線のふるえ、描くという行為そのもののリズム、時間を超越した表現力に富む作品、そこからあふれだす余白、本質をえぐるような性質、そうしたものが画家たちを魅了したのだった。

スペイン人芸術家と日本との関係の歴史は、われわれが想像するよりもずっと複雑である。日本的なものに対する関心は水墨画や書に対するものだけでなく、枯山水やその形式、過分に装飾的な美術の様式、



図20. アントニ・タピエス
《茶の上の黄土》1964年
ミクストメディア・カンヴァス
68×50cm 長崎県美術館

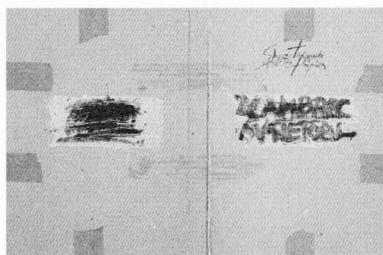


図21. アントニ・タピエス/瀧口修造
『物質のまなざし』カバー ポリグラフィ社
1975年発行 長崎県美術館

あるいは詩歌にも向けられる。北斎版画の力も未だ失われていない。そうした複雑さの好例となるのが「エドゥアルド・チリダ」だ。二〇世紀と日本的なもの、というテーマはほとんど研究が行われていない分野だが、美術の理解に新たな道を開くものとなるだろう。

最後に、ルイス・フェイトの言葉を引用してこの論考を締めくくることにしよう。わたしの考えではフェイトの言葉が、互いに作用しあい、豊かさを増すという経験の核心をついたものであるからである。

「新たな領域を探索し、われわれの経験を豊かにしてくれる新しい表現をつむいでいくことは合理的なだけではなく、必要なことでもあります。しかし、どんな探求をするにしても、われわれの先駆者たちが考え、実行したことが、その出発点になっていることを忘れてはなりません。別の時代や別の文化を経験することで得られるものは、変化のために変化を、単に新しいことだけを求めるといって、空虚で結局は裏切られる欲望にとらわれないようにするために必要なものです。そうした欲望は、表面的な独創性以上の中身をもっていません。美術には絶対的な独創性などというものは存在しません。われわれの視野を広げてくれる、様々な貢献があるだけです。」⁽¹²⁾

(翻訳：松田健児)

註

- (1) コンブルテンセ大学博士課程の課題としてイネス・バリエホ・ウレシアが行ったインタビュー、二〇〇〇年五月十八日、未刊、p.3.
- (2) BOZAL, Valeriano: *Arte del siglo XX en España*, Madrid, Espasa, 1998, pp.251-276.
- (3) アルベンド・ブノロが行ったソベルのインタビュー記事「Fernando Zóbel: a virtuoso of paint」, *Pace*, Manila, 24-3-1972, Zóbel, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2003, p.213に収録。
- (4) Villalba, A.: 1991, p.922. 一年後の一九五八年、ソベルはカラタガン半島にある親戚の別荘の敷地で考古学の発掘作業を始めた。そので多数の中国陶器を発見し、中国美術、とくに絵画や書に興味を抱くようになる。二年間にわたって中国語とその正書法を学び、ある友人に「この書き送っている」画家にとって理想的な修練だ。毛筆を使えるようになるには、どんなものでも使えるようになるだろう。「空いた時間に中国や日本の美術にまつわる三〇回にわたる講演の準備をしていたと語っているのも、これと同じ時期にあたる」。
- (5) SAURRA, Antonio: "Comovedora personalidad, insólita obra", *El País*, Madrid, 5-6-1984 (Necrológica a la muerte del artista) / Mazario Mazario Torrijos, Carlos: "Zóbel y su biblioteca: corriente de nuevas ideas", *Japón. Arte, cultura y agua*, Zaragoza, Prentas Universitarias de Zaragoza, The Japan Foundation, 2004, pp.123-132.
- (6) TORNIER, Gustavo: *Serigrafías 1963-1974*, Madrid, Galería Turner, 1974.
- (7) *Turner, pintura y escultura*, Madrid, Galería de Arte Soledad Lorenzo, 1987; TORNIER, Gustavo: *Escritos y conversaciones*, Valencia, Pretextos, 1996, p.112.
- (8) SAURRA, Antonio: "Espacio y gesto Gutai", *Grupo Gutai*, Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1987, pp.75-76.
- (9) SAURRA, Antonio: *Visor*, Barcelona, Galaxia-Gutemberg, 2001, p.49.
- (10) ADDISS, Stephen: *The Art of Zen: Paintings and Calligraphy by Japanese Monks, 1600-1925*, New York, Harry New Abrams, 1989.

- pp.191-192.
- (1) Posteriormente ampliado en *La Vanguardia*, Barcelona, 23-6-1992. Incluido en Tàpies, A.: *Valor del arte*, Madrid, Ave del Paraiso, 2001, pp.131-138.
- (2) FEITO LOPEZ, L. *Notas sobre un itinerario*, Discurso del académico electo a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1998, pp.13-14.

※「内」は訳者による補足

El arte español y su relación con lo japonés

Pilar Cabañas Moreno

Universidad Complutense de Madrid

Los contactos con Oriente no son una novedad ni en el siglo XIX, ni en el siglo XX. Se han dado de un modo intenso y variado en muy diversas ocasiones a lo largo de los siglos. Alejandro Magno, Marco Polo, San Francisco Javier, pisaron terrenos de Oriente en muy diferentes épocas, y sin embargo pasaron por alto en gran medida todo aquello que hoy más nos atrae y nos ocupa: su pensamiento, su filosofía y la plasmación plástica de todo ello. ¿Acaso no estaba allí esa filosofía y esa plástica en siglos anteriores? Los artistas chinos Mu'chi y Ma Yuan pintaron sus obras a la tinta en el siglo XIII, y el japonés Sesshu en el siglo XVI, y los tazones de té japoneses de los hornos de Raku, Shino, Tamba u Oribe, que tanta admiración causan hoy por la expresividad de los materiales y por ser espejo de la filosofía del té, del pensamiento zen, datan de varios siglos atrás, y cuando en el siglo XIX estas piezas cerámicas comienzan a venderse en subastas, apenas son cotizadas frente a piezas coloristas como las de Satsuma, Imari o Arita. ¿Por qué si estaban allí cuando se produjeron los primeros contactos fueron ignoradas, y sin embargo hoy nos parece lo más envidiable de su arte y su cultura?

Hemos de considerar que la razón reside en que cuando el ser humano tiene que elegir, ya sea frente a un simple menú, una fruta o incluso la ropa, elige aquello que está más en consonancia con sus necesidades.

¿Qué necesidad podían tener la gran mayoría de los misioneros occidentales y viajeros del siglo XVI en empaparse de las doctrinas filosóficas orientales, que de alguna manera hablaban de otras divinidades, si estaban en posesión de la Verdad y veneraban al único Dios?, ¿por qué se iban a sentir atraídos por las pinturas a la tinta que hablan del vacío, o por la caligrafía y la expresividad de un trazo “casi automático”, cuando la mayor parte de la pintura occidental sacaba sus temas de las historias bíblicas y Occidente se mostraba orgullosa de su cultura, una cultura basada en la razón, y para la que el mundo de la intuición no era nada científico, sino que era algo que podía pertenecer al ámbito de la magia y de la fantasía?

Fueron Descartes y toda la filosofía británica del siglo XVIII, desde el empirismo y el énfasis dado a la validez de la experiencia individual, y posteriormente, los románticos ampliamente influidos por ellos, quienes con el protagonismo concedido al sentimiento y a la transmisión de las emociones, contribuyeron a que pudiera producirse un encuentro más profundo con el mundo de Asia Oriental.

Con anterioridad a que los llamativos grabados japoneses comenzaran a circular en el siglo XIX entre artistas y burgueses, en los siglos XVI y XVII llegaron a la península Ibérica piezas de arte y objetos japoneses, de mano de los comerciantes, entre los envíos y objetos personales de los misioneros, o como regalos de embajadas. Tales objetos fueron recibidos como curiosidades y tesoros, pero no tuvieron repercusiones en las creaciones artísticas del momento.

La llegada masiva de objetos japoneses se produce cuando Japón abre sus fronteras y comienza a comerciar sin sujetarse al monopolio de chinos y holandeses. Es entonces cuando aquellos objetos que seguían despertando nuestra curiosidad, se introducen en las pinturas de modo notorio como testimonios o anécdotas de viajes reales o soñados.

Entre los pintores españoles podemos ver ejemplos como los de Frederic Masriera Manovens: *Antes del baile y Después del baile* (1886), donde biombos y quimonos muestran todo su brillo y aroma oriental; el retrato de Fortuny de

Adelaida del Moral; el retrato que Santiago Rusiñol hace de su hija "María Rusiñol en el Cau Ferrat" (1894), igualmente acompañada por un dorado biombo; o la decoración de la casa Coll i Pujol de Badalona, en la que se trasladaron a las paredes las coloridas estampas de la escuela Utagawa.

La armadura de guerrero japonés presente en el estudio de Mariano Fortuny, o los budas, mandalas o flores de loto del taller de los Masriera, son igualmente ejemplos de este interés por aquellos fragmentos de otra cultura que reclaman nuestra atención y nos obligan a interrogarnos. Nos devuelven de algún modo la mirada que proyectamos sobre ellos. Preocupados por nuevos temas decorativos: nos atraen los lirios, los crisantemos, las mariposas y las libélulas. Preocupados por la búsqueda de nuevas perspectivas y nuevas soluciones formales: nos fijamos en los innovadores puntos de vista de las estampas y en la planitud de sus colores. Preocupados por la falta de absolutos y el progresivo descreimiento de la sociedad: coleccionamos sus altares y sus budas.

Y una vez sobrepasado el primer deslumbramiento, estudiados analizados y hechos suyos los recursos, se procede a trasponerlos, o a digerirlos y obtener de ello una energía nueva.

Fueron sobre todo las estampas las que difundieron y ayudaron a configurar la imagen que de Japón y lo japonés se tenía en España. Pintores como Fortuny, Riquer, Rusiñol o Anglada-Camarasa, o Echevarría las coleccionaron y las utilizaron, al igual que el *Manga* de Hokusai, para realizar estudios, bocetos, o incluso se sirvieron de ellas como modelo para sus obras. Es por ello que en ocasiones aparecen incluso representadas en la ambientación de la escena, como símbolos parlantes aludiendo por un lado a la moda japonista que recorría, no solo Europa, sino también Estados Unidos, y por otro a sus propias admiraciones y deudas. Incluso alcanzó a Picasso, quien deja ver dicha relación en algunas de sus pinturas, como *La chata*, y en ciertos dibujos eróticos.

Por tanto en los pintores españoles que desde las últimas décadas del siglo XIX se fueron aproximando al arte extremo oriental, hay un primer acercamiento que podríamos calificar en muchos de los casos de temático y formal, que da paso a una segunda etapa en la que lo epidérmico pierde importancia y los artistas intentan averiguar los planteamientos que esconden aquellas obras que despiertan su interés. Esto va a provocar que se produzca un desplazamiento de los coloridos grabados a las austeras cerámicas de té y a las más expresivas y sugerentes pinturas a la tinta y caligrafías.

Un ejemplo muy claro lo tenemos también en la trayectoria de Joan Miró, que si bien en 1917 pintó el retrato de su amigo Ricart utilizando a modo de *collage* una estampa japonesa de fondo, con el tiempo iría descubriendo en su aproximación a la cultura y el pensamiento japoneses nuevas profundidades que le ayudaron a desarrollar una progresiva depuración de su pintura, hasta llegar en los años 60 a la limpieza y claridad de su serie *Azul*. Siendo claras sus fuentes de inspiración en la pintura zen de Sengai, *El universo en Personaje delante del sol* (1968).

Nuevos aires recorren Norteamérica y Europa, sobre todo tras el final de la Segunda Guerra Mundial. La forma de mirar el mundo y de mirarse ha cambiado. Las preocupaciones de los artistas y de su sociedad son otras.

El arte se interroga sobre si mismo, sobre su valor en la sociedad, sin preocuparse ahora en buscar la originalidad en los temas. Se produce una interiorización del arte, y es en ese momento en el que Occidente encuentra mirando a Oriente respuestas que estaba buscando.

En este sentido Luis Feito, uno de los fundadores en 1957 del grupo El Paso, apuntaba en una entrevista: "Es decir, debido a que hubo pintores que querían y queríamos una pintura muy directa, sin influencia ninguna intelectual, sin cocinar el oficio (que era la relación que teníamos con la pintura debido al siglo XIX, donde todo era técnica, todo era oficio...), entonces al buscar esta pintura directa, completamente espontánea, donde se trataba de sacarte de las tripas lo más directamente posible lo que tuvieras en ellas, pues el zen cae directamente ahí..."

O sea, por intuición que quiere hacer una cierta pintura y encima al conocer el zen éste te da un cierto apoyo

porque ves que eso ha existido hace mucho tiempo y que los pintores orientales lo hacían hace siglos. Así que, lo que pretendíamos los pintores era esa manera puramente oriental de querer expresarse y pintar haciendo el camino directo del triángulo del vientre, que pasa por el brazo, y se va por la mano a la tela o al papel.

Yo he estado haciendo durante muchos años este tipo de pintura en el que intentabas crear un vacío intelectual, una pintura donde no hubiera una voluntad. De hecho, una de las consecuencias por las que yo trabajaba por tierra es que no ves el cuadro”⁽¹⁾.

En España en los años 40 y 50 la atmósfera cultural se hallaba anquilosada y resultaba asfixiante para los artistas, precisamente por una falta de posibilidad de intercambio y de dificultad de saber qué ocurría fuera de nuestras fronteras, cuales eran los nuevos impulsos del arte.

Fue sobre todo a partir de los años 50 cuando nuestros artistas tuvieron la oportunidad de atravesar la frontera rumbo a París. En la mayoría de los casos con una beca o la ayuda de distintas instituciones. Pablo Palazuelo, Eduardo Chillida, Antoni Tàpies, Eusebio Sempere, Antonio Saura, Albert Ràfols Casamada, son algunos de los artistas que contaron con esta oportunidad. De manera que el caso se repite. Así como sucediera con el conocimiento del arte japonés y del japonismo a finales del siglo XIX, que nos llegó vía París, es de nuevo a través de la capital francesa como la mayoría de nuestros artistas inician su aproximación a la nueva ola de influencia japonesa.

Valeriano Bozal⁽²⁾ considera que en el ámbito artístico nuestra posguerra se alarga hasta 1957, momento en el que se fundan el grupo El Paso y Equipo 57. Años ya en los que se empieza a descubrir la madurez en la obra de artistas como Antoni Tàpies, Manolo Millares, Antonio Saura, Chillida y Oteiza, y ésta comienza a ser reconocida y valorada fuera de nuestras fronteras.

Es en estos años (entre 1955-1960) cuando el artista hispanofilipino Fernando Zóbel, fundador en 1966 del Museo de Arte Abstracto Español (Cuenca), se instala en España. Es un artista que asume en él presupuestos estéticos norteamericanos, europeos y orientales que se reflejarán de una manera u otra en sus primeras obras abstractas llamadas Saetas, que constituyen una metáfora del movimiento.

En 1959 realiza su primera individual en España en la Galería Biosca de Madrid. Lo que allí se muestra está a caballo entre la etapa que está cerrándose de las Saetas (1955-1960), y la que comienza de cuadros caligráficos de negro sobre blanco, la *Serie Negra*, que prolongará hasta 1962/63. En la primera se centra en el tema del movimiento, mientras que en la segunda añade al tema del movimiento el del recuerdo.

“Mis pinturas de movimiento están íntimamente relacionadas con la pintura oriental. La serie de las Saetas estaba inspirada en los jardines de arena japoneses. Todas aquellas líneas meticulosamente dibujadas con el rastrillo transmiten un efecto inquietante”⁽³⁾. Si nos fijamos, la afinidad que Zóbel apunta en nada tiene que ver con el trazo –él trabaja con una jeringuilla de cristal-, ni con el color de las pinturas a la tinta ni las caligrafías, ni con la composición de las obras o los grafismos orientales. Pero sí encontramos una importante relación en una entrevista en la que Zóbel explicaba que “Los cuadros chinos tienen una extensión en el tiempo [¿no es algo similar el tema del movimiento en sus saetas?], y el espectador repite mentalmente los gestos y las pinceladas del autor. Y esto es lo que a mí me interesaba, por lo menos saber hacer y poder hablar del asunto y poder juzgarlos, y entonces no tuve más remedio que ponerme a estudiar caligrafía china”⁽⁴⁾.

Personalmente creo que la deuda de Zóbel con Oriente es evidente, pero lo que sí que debe quedar claro es que Zóbel no hace pintura oriental, no recoge rasgos aparentes, superficiales, exclusivamente formales. Empapado de lo más profundo de su arte, lo oriental le ha servido como acicate, como estímulo, como espejo, y le ha ayudado a renovar la propia tradición occidental.

La cordialidad de su carácter, su amplísima formación y generosidad, así como sus distintas iniciativas hicieron

de Zóbel un punto de referencia entre los artistas españoles. Esto es evidente en el hecho que en el 2006 se celebraran, los 40 años del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, y de cómo la ciudad entorno a su taller y del conque Torner, se convirtieron en un punto de encuentro al que se trasladaban artistas como Sempere, Saura, y Millares.

Su amplísima biblioteca de arte chino y japonés, su colección de arte oriental y sus conocimientos sobre él fueron otros de los puntos de curiosidad e interés que despertaron atracción entre sus amistades. Podemos decir que Zóbel en su amplísimo círculo de amistades hizo de intérprete de lo oriental. Así lo reconoce Saura en su necrológica, en la que habla tanto de su amplia biblioteca, como de su hermosa colección de pintura oriental⁽⁵⁾.

Con Torner realiza en 1971 un viaje de tres meses por Italia, Extremo Oriente y Norteamérica. Tres años después expuso en la Galería Turner una serie serigráfica con el título *Japonesadas* o *Diversas perspectivas*, un título y una serie con la que quería mostrar la atracción primera que ejerce otra cultura, el proceso de acercamiento y el esfuerzo de comprensión. *Japonesadas* viene a ser la conciencia de que nunca el éxito es total en esa aproximación. Dice Torner: "Queda la modificación de la visión primera y un enriquecimiento personal posterior, cosa natural al asomarnos con interés a los demás, aunque sigan quedando lejanos"⁽⁶⁾.

Gustavo Torner volverá a Japón de nuevo en 1988. Su interés por este país, sus planteamientos y sus formas se habían mantenido vivos. Ya en los años ochenta había trabajado con nuevos formatos, como si fueran trajes: "Me interesa mucho que la forma también esté en el contorno del cuadro y la alusión es clara, sí, a los quimonos japoneses. Pero los elementos, los fragmentos, siguen siendo los mismos anteriores, sean cuadrados o rectángulos con la sección de oro y en tamaños crecientes con relación a la serie de Fibonacci. Mi interés era intentar síntesis de formas de civilizaciones diferentes, dejando muy claro todas las distintas referencias que puedan ser complementarias"⁽⁷⁾.

Entre los artistas que se asentaron en Cuenca estuvo Antonio Saura. La mancha, el gesto sobre la superficie pictórica como tiempo, movimiento y energía fueron de los rasgos y conceptos que más se dejaron notar en la creación del pintor aragonés. Afirmó que para él el primer descubrimiento le había llegado a través de la caligrafía y de una revista llamada *Bokubi*, publicada en Kyoto, donde pudo disfrutar de las obras de Shiryu Morita y sus compañeros. Lo que le llamó la atención fue que la tradición caligráfica heredada durante siglos (como él había heredado la tradición pictórica occidental) aparecía trastocada por la libertad de tratamiento del ideograma. "En muchos casos, la mancha inundadora de tinta parecía predominar a la identificación o legibilidad del signo, ofreciendo resultados que mostraban una franca tendencia a la destrucción de su tradicional dependencia. Frente al abierto vacío, la plasticidad resultante como consecuencia de la inundación de tinta negra mediante el empleo de inusitados y gigantescos pinceles, abría las puertas a una modernidad caligráfica, dentro del soporte tradicional, cuyo ejemplo se correspondía, bajo otros condicionamientos, con obras de unos pocos artistas occidentales"⁽⁸⁾.

Se siente atraído e identificado. Tan sólo debemos pensar en la tradición retratística española en la que podríamos injertar a Saura, y en como en sus retratos se valora más el tratamiento que el reconocimiento. Lo importante no es la identificación del personaje, sino el gesto y la energía descargada sobre el lienzo con cada pincelada, la plasticidad resultante de la acción.

Cuando Saura escribió en 1986 un ensayo sobre Gutai (grupo artístico japonés surgido en los años cincuenta del siglo XX, muy ligado al *performance* y a la abstracción) se advierte que el pintor reconoce el peso que la cultura oriental ha tenido en el desarrollo del expresionismo abstracto, y cuales son los rasgos que ayudó a potenciar: expresividad caligráfica y gestual, enfatización del vacío, descentralización compositiva, concentración y meditación.

Saura conoció en París al mismo tiempo las primeras propuestas informalistas y la tradición pictórica oriental de la tinta, descubriendo prácticamente a la vez la potencia matérica de la expresión plástica y la energía y el tiempo captados en el trazo del pincel oriental⁽⁹⁾.

Sus telas de 1956-1963 son ejecutadas en un enfrentamiento cuerpo a cuerpo. El gesto aparentemente azaroso responde a un impulso interior y se convierte en protagonista, magnificado por los grandes formatos.

Nantembô Tôjû (Nakahara Zenchû) (1839-1925), un gran maestro zen y gran calígrafo, cumbre de la expresividad técnica, escribió en su autobiografía que el pintor mismo, con todo su cuerpo es el pincel que pinta. En sus trazos puede ser percibido el poder de su energía y concentración. Afirmaba que si simplemente se escribiera con el pincel los caracteres nacerían muertos⁽¹⁰⁾.

Quisiera destacar a través de lo brevemente expuesto sobre Saura, que tanto *Bokubi* como Gutai están desarrollándose a la par que el informalismo en Occidente. Que la producción de ambos grupos de artistas está muy vinculada y enraizada en la tradición, y al mismo tiempo innovando y mirando hacia delante, resurgiendo de una situación de posguerra similar a la que vive Occidente. En el caso de Saura, pero considero que no debió ser un caso aislado, dada también la relación de Tàpies con los miembros de Gutai, es en el deseo de ir hacia delante, de nuevas búsquedas sin perder la identidad donde se encuentran ambas tradiciones. Se repite de nuevo lo que ocurriera en el siglo XIX, ya que las estampas que comenzaron deslumbrando a Occidente fueron precisamente las que se estaban produciendo en ese momento. Por tanto artistas coetáneos a nuestros impresionistas.

Quisiera concluir este recorrido de artistas españoles, que para nada ha pretendido ser exhaustivo, con Antoni Tàpies (1923). El siente una declarada gran admiración y proximidad por los temas de filosofía oriental, y cómo estos han encontrado su expresión artística. En una entrevista con el artista (diciembre del 2001) manifestaba cómo *El libro del té* de Okakura Kakuzô, que su padre le prestó, y *El elogio de la sombra*, de Junichiro Tanizaki, fueron dos obras fundamentales en su acercamiento al mundo japonés, y en su apertura hacia él.

Después se interesa junto con su mujer, primero por los textos indios del Vedanta, por el budismo, y por una de las ramas, el zen. Confiesan que hacían una búsqueda y una selección de lo que le venía bien para el espíritu, explicando que esto es algo que después penetra en el arte. En este sentido valoran enormemente las obras de Suzuki Daisetsu, de hecho nos mostraron con gran cariño unas fotos que de él les había remitido un discípulo del maestro japonés.

En su colección personal tiene dos obras de Hakuin, afirmando que es uno de los pintores y calígrafos que más le atrae. Fue a finales de los cincuenta cuando se acercaron a él y compraron estas obras japonesas en París.

En la Bienal de Venecia de 1958 conoció al crítico Shûzô Takiguchi que participaba como miembro japonés en el jurado. Antes de regresar a su país viajó a Barcelona con Michel Tapié y un grupo de periodistas. Ante la gran dificultad de encontrar alojamiento en la ciudad, su mujer y él les prestaron su apartamento, y ellos se trasladaron a otra casa. Por limitaciones con el idioma su conversación con Takiguchi no era muy fluida, pero congeniaron muy bien. Por ello, el crítico japonés le propuso hacer una obra conjunta, una publicación. Por parte del poeta existía un gran interés por este tipo de trabajos de colaboración, de hecho, con Joan Miró trabajó hasta publicar en 1970 *Proverbes à la main*, editada por La Polígrafa, y en 1978 *En compagnie des étoiles de Miró*, publicada por Heibonsha.

La obra que realizó conjuntamente con Tàpies se tituló *Llambrec material*, la Mirada de la materia, la transparencia del muro... Una obra que en 1975 fue publicada por la editorial Polígrafa. El texto lo constituyen tan solo los poemas de Takiguchi, y podemos dudar ante la obra si su condición de representante de la cultura y la tradición japonesa, pesan de alguna manera en la concepción formal del libro y en su desarrollo plástico, o si tan solo es simple afinidad con los planteamientos del quehacer del pintor catalán.

Tàpies mantuvo también con los miembros del Grupo Gutai una estrecha relación, y participó con ellos en Japón en las exposiciones que el crítico Michel Tapié organizó en el archipiélago. En 1992 Tàpies escribió un artículo para el catálogo de la exposición *Shiraga* en París⁽¹¹⁾. Lo tituló "El arte japonés y el culto de la imperfección", en él hace

una exposición del desarrollo de relaciones entre el arte occidental y el oriental, y las razones de la aproximación que ha tenido lugar.

Lo que Tàpies deja claro que admira en Kazuo Shiraga, monje budista zen, es en cierta medida lo que también admiró en Hakuin Ekaku (1685-1768), y que es lo que a la mayoría de los artistas occidentales les ha atraído de la caligrafía y la pintura a la tinta: la concentración y el vacío de sí mismo; la importancia del gesto y del trazo; la vibración de la línea; el ritmo de la acción de pintar en sí; el vacío que emana de las obras, atemporal y expresivo; esencialidad...

El panorama en torno a la relación de los artistas españoles con el mundo japonés es mucho más complejo de lo que a primera vista podría suponer, porque nos encontramos con que el interés y el estímulo de lo japonés reside no sólo en la pintura a la tinta o la caligrafía, sino también en los jardines secos, en los formatos, en las artes de estilos del pasado mucho más decorativos, o incluso en su poesía. Sigue incluso vigente la fuerza de los grabados de Hokusai. Es este el caso de Chillida por ejemplo. El siglo XX y lo japonés es un tema todavía escasamente explorado, pero que abrirá nuevos caminos de comprensión del arte.

Quisiera cerrar este recorrido con unas palabras de Luis Feito que a mi juicio explican la razón de ser de estas experiencias de interacción y enriquecimiento.

“Es muy legítimo, e incluso necesario explorar nuevos ámbitos, articular nuevas expresiones que enriquezcan nuestra experiencia. Pero no debemos olvidar que toda búsqueda, tiene siempre como punto de partida lo que nuestros predecesores pensaron e hicieron. Los frutos de la experiencia de otras épocas y culturas son esenciales para no caer en esa frustrante y vacía apetencia del cambio por el cambio, de lo nuevo por sí mismo, sin más contenido que su supuesta originalidad. No existe en Arte la originalidad en lo absoluto, sino tan sólo aportaciones diferentes que amplían lo que hoy conocemos”⁽¹²⁾.

Notas

- (1) Entrevista con Inés Vallejo Ulecia (18/5/2000) para trabajo de doctorado UCM, sin publicar, p.3.
- (2) BOZAL, V. *El arte español del siglo XX*. Madrid, Espasa, 1988, pp. 251-276.
- (3) De la entrevista realizada por Armando Manalo: “Fernando Zóbel: a virtuoso of paint”, *Pace*, Manila, 24/3/1972, en *Zóbel* (2003). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, p.213.
- (4) Villalba, A. 1991: p.922.
Es un año después, en 1958, cuando comienza a trabajar en unas excavaciones arqueológicas en la península de Calatagan, en una finca familiar, y sacan a la luz numerosos restos de porcelanas chinas, que se aproxima al arte chino, especialmente a su pintura y su caligrafía. Durante dos años inicia el aprendizaje del idioma chino y su caligrafía, y escribe a un amigo: “Es un ejercicio ideal para un pintor: si logras dominar un pincel chino, seguramente dominarás cualquier cosa”. Es durante ese mismo periodo cuando cuenta que en los ratos muertos está preparando una serie de 30 conferencias sobre arte chino y japonés.
- (5) SAURA, A. (1984). “Conmovedora personalidad, insólita obra”. *El País*, Madrid, 5/6/1984 (Necrológica a la muerte del artista) Mazario Mazario Torrijos, Carlos (2004). “Zóbel y su biblioteca: corriente de nuevas ideas”. *Japón. Arte, cultura y agua*. Prensas Universitarias de Zaragoza, The Japan Foundation, Zaragoza, pp.123-132.
- (6) TORNER, Gustavo (1974). *Serigrafías 1963-1974*. Galería Turner, Madrid.
- (7) *Torner, pintura y escultura*. (1987) Galería de Arte Soledad Lorenzo. Madrid; TORNER, Gustavo (1996). *Escritos y conversaciones*. Pretextos, Valencia, p.112.
- (8) SAURA, Antonio. (1987). “Espacio y gesto Gutai”. *Grupo Gutai*. Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, pp.75-76.
- (9) SAURA, A. (2001) *Visor*. Galaxia-Gutenberg, Barcelona, p.49.
- (10) ADDISS, Stephen (1989). *The Art of Zen: Paintings and Calligraphy by Japanese Monks, 1600-1925*. Harry New Abrams, Nueva York, pp.191-192.
- (11) Posteriormente ampliado en *La Vanguardia*, Barcelona, 23/6/1992. Incluido en Tàpies, A. (2001). *Valor del arte*. Ave del Paraíso, Madrid, pp.131-138.
- (12) FEITO LÓPEZ, L. (1998). *Notas sobre un itinerario*. Discurso del académico electo a la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, pp.13-14.

編集後記

昨年創刊の研究紀要第一号に引き続き、二〇〇九年も第二号を発行します。長崎県美術館は長崎ゆかりの美術とスペイン美術をコレクションの機軸とし、主にそれらに関わる研究を続けています。

二〇〇五年春、開館を記念して、長崎ゆかりの写真を紹介する「長崎の美術―写真／長崎」展を開催し、会期中、写真家の東松照明氏、文化人類学者の今福龍太氏に長崎と写真をテーマに対談を行っていただきました。この度、両氏の多大なるご協力の下、註釈・挿図なども加え、対談録を掲載することができました。

二〇〇八年四月二七日にはマドリッド・コンプルテンセ大学教授のピラール・カバーニャス・モレーノ氏を招聘し、講演「スペイン美術と日本」を開催しました。同講演はこれまで語られることのなかったスペイン美術と日本および日本美術との関わりを探る意義深いものでした。今回、ピラール・カバーニャス・モレーノ氏が講演の内容に加筆等行った論文をご寄稿くださっています。日本語訳は講演時にも通訳していただいた慶應義塾大学講師の松田健児氏にお願いしました。

また、作品研究の一環として、コンプルテンセ大学教授のメルセデス・アゲダ・ビリヤール氏、マリア・ビクトリア・チコ・ピカサ氏、ヘスス・グティエレス・ブロン氏によって調査が行われた須磨コレクションの調査報告書を本号から順次掲載してまいります。第一弾として、玉川大学准教授の小倉康之氏、武蔵野美術大学講師の楠根圭子氏にご協力いただき、メルセデス・アゲダ・ビリヤール氏による報告書の翻訳文を掲載しています。

そして、長崎出身の画家・渡辺与平が雑誌『ホトトギス』のために描いたコマ絵のデータを掲載しました。「長崎の美術―渡辺与平展」では紹介しきれなかったコマ絵の仕事について、今後少しずつではありますが調査を続けていきたいと思えます。

最後になりましたが、本号発行にあたり、ご寄稿・ご協力賜りました東松照明氏、今福龍太氏、ピラール・カバーニャス・モレーノ氏、松田健児氏、小倉康之氏、楠根圭子氏に厚くお礼申し上げますと共に、様々な場面でご助言ご協力くださっているスペイン・ラテンアメリカ美術史研究会の皆様にも深く感謝申し上げます。

二〇〇九年三月

遠山景子

長崎県美術館研究紀要 No.2

2009(平成21)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, 2009

