

Bulletin of
Shimane
Art Museum
第3号

島根県立美術館
研究紀要



島根県立美術館
研究紀要

第3号

2022

島根県立美術館
研究紀要

Bulletin of
Shimane
Art Museum
第3号

2022

島根県立美術館研究紀要

第3号

目次

島根県仏像調査報告(令和三年度)	
椋木賢治	4
奈良原一高 生と死の交錯する文明の光景	
葛谷典子	39
石橋和訓作《岡倉由三郎肖像》をめぐって	
柳原一徳	63

島根県仏像調査報告(令和三年度)

椋木賢治

島根県立美術館では、令和四年度(二〇二二)に企画展「祈りの仏像 出雲の地より」の開催を計画している。本展は古代以来、地域的特色の豊かな歴史文化を育んだ島根県東部、旧出雲国における飛鳥時代から鎌倉時代にいたる仏像彫刻の歴史を顧みることにより、当地域で展開された古代・中世の美術動向について具体的な作例を通じて把握することを目的とする。

従来、当地域には国の重要文化財に指定された多くの仏像彫刻が知られており、なかでも鰐淵寺の壬辰年銘をもつ銅造観音菩薩立像や、平安時代前中期に造立された一木彫像群は当地域の古代文化を象徴する特色ある作例として度々とりあげられ、当地の充実した造形活動の状況は広く認められてきた。そうした知見の集大成の一つに平成元年(一九八九)、島根県立博物館で開催された「島根の秘仏展」があり、その成果を踏まえて『島根の文化財 仏像彫刻篇』が刊行されている。

その後、久しく体系的な調査研究に基づく確かな進展は成果として得られなかったものの、平成二十九年(二〇一七)、島根県立古代出雲歴史博物館で開催された特別展「島根の仏像 平安時代のほとけ・祈り」では、この間に見出された新たな作例に加え、近年の調査研究により確かめられた平安時代前中期の仏像が多く紹介された。これらは当地における造像事情を色濃く反映した具体的な作例と見られ、とりわけ意

義深い成果として特筆される。

こうした状況を前提として当館にて開催を予定している展覧会では、これに続く平安時代後期から鎌倉時代における作例をより多く補うことで、中世前期における当地の造像活動の状況を明らかにし、ひいては飛鳥時代から鎌倉時代におよぶ六百年間の美術動向を地域史のなかにあらためて位置づけることを目指したい。見通しとしては、地域に個別的な造像環境を有した古代における状況から、過渡的段階を経て、中世前期には京都や鎌倉を中心とする全国的な動向と密接に関係して展開する状況が予想される。

そうした観点に立ち、今回、これまでその存在が留意されながらも本格的な調査研究の機会を得ることのできなかった作例を対象として集中的に調査を実施することとした。本稿はこの調査で得られた成果と所見の一端を報告するものである。本号で平安時代後期の九作例を、次号で鎌倉時代の五作例をとりあげる。いずれも当該期の特徴を明瞭に示す正統的な作例ばかりである。こうした作例の存在が一つずつ明らかになり、当地における仏像彫刻の歴史を物語る史料の充実が今後とも進展するよう継続して図りたい。さらにこのような蓄積をもとにした考究が広く日本の中世彫刻史にとっても有意義な成果となり得るものと期待する。

1. 大日如来坐像

十楽寺(出雲市東神西町一〇三八)

概要

木造 彫眼 一軀 像高九四・八cm

形状

単髻を結び、髪束を大きく左右に振り分ける。結び紐は根本に二条、上部に二条。天冠台は下から紐・連珠・紐・列弁・花形飾りからなる。頭髮は天冠台下の髪際は疎彫り、他は平彫りで表す。耳垂部環状。三道相を彫出する。条帛・裙・腰布を着ける。臂釧は上から列弁・紐・連珠・紐・列弁からなり、外側に菊座を設けて瓔珞二条が中央に垂下し、左右から内腕を巻く。第一指を相合わせ、掌を上へ両手を重ねて腹前に置き、右脚を上へ結跏趺坐する。

法量(cm)

像 高	九四・八(三尺一寸三分)
髪際高	七八・六(二尺五寸九分)
頂―顎	三五・三
面 幅	一三・七
面 奥	二一・一
腹 奥	二八・九
膝 張	七三・七
膝 奥	四九・五
面 長	一五・二
耳 張	一七・六
胸 奥	二三・〇(左)
肘 張	五三・三
膝 高	一四・九(右)
裳先奥	五八・〇

品質構造

針葉樹材(檜か)。一木造り。彫眼。

頭体幹部は両腰を含んで一材からなり、体部背面から内割りを施し、背板を嵌める(背板欠失)。両肩以下はそれぞれ肘と手首で矧ぐ。両脚部は裙先を含んで横一材からなり、内割りを施す。体幹部前面の腹部下を水平に切り取り、両脚部を嵌める。体幹腹部との結合部に板状の材を補う。

伝 来

一、現在は十楽寺に安置されている。十楽寺は曹洞宗に属し、山号は護国山。
二、本像はもと十楽寺末・正久寺(西神西町九景)に伝来したことが知られる。明治維新にあたり正久寺が廃寺となり十楽寺に収められたが、一九〇七年、九景に堂を建立して再び安置した。一九七三年、水害による山崩れで堂が破損したことにより、再び十楽寺に収められたという(『出雲市の文化財』)。

三、『雲陽誌』(一七一七年)正久寺の項に「禪宗海岳山といふ。本尊大日如来不動明王兩軀ともに弘法の作なり。小野氏の家臣三宅正久といふ者の開基なり」と記される。

保存状態

背板、欠失。宝冠(銅製)、額・鼻・口唇周辺、両耳の大半、表面仕上げ、以上後補。
台座、後補。

備考

一、等身よりやや大きい胎蔵界の大日如来坐像。一木造りの重厚さを残しながらも、穏やかな面相に整然と刻まれた衣文線など和様化の傾向が明らかである。かたや頭体幹部は両腰を含んで一材から彫出し、腹部下辺を水平に切り取って両脚部を嵌め込む古様な構造を採用する。類例に雲南市・萬福寺の大日如来坐像(胎蔵界)があり、像高一四一cmと本像に比べてかなり大きいのが、作風や構造は極めて近い。十一世紀半ばまでに確立し、以後、広く受容された仏師定朝による平明典雅な様式に比べ、なお重厚さや衣文の鋭さなど古様を呈していることから、両像ともに同時代における過渡期的な作例と見られ、平安時代、十一世紀半ばの制作と考えられる。

二、実査 令和三年(二〇二二)四月二十一日

2. 不動明王坐像

千手院(松江市石橋町三八五)

概要

木造 彫眼 一軀 像高一〇七・五cm

形状

頭頂に莎髻を結う。正面髪際のみ巻髪とし、他は総髪を疎彫りで表す。辮髪を左耳前から左肩に垂らす。冠帯は平彫りで表し、正面に山形、背面に円形の装飾を備える。額に水波相を表す。左眼を眇め、右牙を上

伝来

一、本像は千手院不動堂に安置されている。千手院は高野山真言宗に属し、山号は尊照山。本寺護摩堂は松江藩の祈願所とされる。
二、『雲陽誌』(一七一九年)に「本尊不動明王は行基の作なり。大原郡仁和寺村より寄進し(中略)今の本堂護摩堂の本尊是なり」とあり本像の伝来を示すものと考えられる。

保存状態

裙先材欠失。右肩以下(上膊縦二材、下膊縦二材、手首先前後二材)、左下膊以下、両腰(各一材で後方に小材を補う)、頭頂後部・左肩下がり・背面地付・両脚部右側地付の各補修材、鏝、表面仕上げ、持物、以上後補。

光背(総高一五二・〇)、台座(総高九六・〇)、以上後補。

備考

一、およそ半丈六の堂々たる不動明王坐像。頭体幹部を一木割矧造りとする古様な構造をもつ。十九観相による醜悪な表情ながらも和様化の進んだ典雅な美作で、たくましい太造りの肉体にまとう着衣には鋭くも整然とした衣文が流れている。一〇五三年の平等院鳳凰堂阿弥陀如来像に代表される仏師定朝が大成した和様彫刻の影響下にありながら、前代的なポリューム感の木彫様式を受け継ぐ過渡的な造形性が看取され、十一世紀半ばの制作と考えられる。

同時期の制作になる島根県益田市伝来の不動明王坐像(神奈川・極楽寺現蔵)と比較して、胸板の扁平な造形や直線的に刻む衣文の表現など共通するところも見られるが、本像においてはより肥満した体軀、肉感

出、左牙を下出する。三道相を彫出する。条帛・裙・腰布を着ける。両腕を屈臂し、左手は掌を上に向け、第二・三・四・五指を曲げて絹索を執り、右手は掌を手前に向け、宝剣を握る。臂釧(左腕のみ当初)は上から紐・連珠・紐からなり、外側に二重円形飾りを付けて、飾り紐を二条垂らす。右脚を外にして結跏趺坐する。

法量(cm)

像 高 一〇七・五(三尺五寸五分)

髪際高 九二・五(三尺五分)

頂―顎 三四・五 面長 二〇・〇

面幅 一六・八 耳張 二八・五

面 奥 三〇・三 胸 奥 二八・三(左)

腹 奥 二八・三 肘張 七六・二

膝張 八六・〇 膝 高 一七・二(左)

膝 奥 七〇・七

品質構造

針葉樹材(檜か)。割矧ぎ造り。彫眼。

頭体幹部は一材からなり、前後に割り矧ぎ、内割りを施す。木心を体内中央やや前方に込める。両肩先はそれぞれ肘と手首で矧ぐ。両脚部は横一材からなり内割りを施す。体幹部の腹部下を水平に切って両脚部を嵌める。頭体幹部材は幅四〇・六cm、奥行二六・二cm。両脚部材は幅八二・五cm、奥行四〇・六cm。

的な忿怒相の表現など、不動明王特有の醜怪性が強い。

また本像旧蔵地と伝える雲南市大東町仁和寺にほど近い、高ノ峰極楽寺伝来の胎蔵界大日如来坐像(雲南市・萬福寺現蔵)は切り取った腹部に両脚部を嵌め込む構造と、条帛に見られる鋭く直線的な衣文表現、面部を突き出し、やや背中を丸めて腹部の膨らむ側面観など共通性が多く見られて興味深い。

全体に整った調和的な作風は地方での制作を積極的に認めうるものではない。十一世紀半ば、京都あるいはその周辺で造立された作例と位置づけるべきものと考えられる。

二、実査 令和三年(二〇二二)四月二十四日

3. 十二面観音菩薩立像

清水寺(安来市清水町五二八)

概要

木造 彫眼 一軀 像高一八三・六cm

形状

頭髪は単髻を結い、頂に仏面を置く。頭髪はすべて平彫。正面に化仏(蓮台に立つ)、地髪部五か所及び髻部五か所に頭上面を配す。天冠台は下から紐二条・列弁・花形装飾で構成される。白毫相を表す。耳垂部環状。三道相を彫出する。天衣・条帛・裙・腰布を着ける。天衣は幅広に両肩に掛け、前面は両腕に沿って垂下して両脚部を渡り、両端は各第一手の手首

に掛けて、体側に垂下する。腕釧は紐・連珠・紐からなる。右第一手は垂下し、第一・三・四指を屈して掌を手前に向ける。右第二手は全指を広げて、掌を前に右下方に向ける。左第一手は屈臂して掌を前に第一・三指を屈す。左第二手は垂下し全指を屈す。

法量(cm)

像高	一八三・六(六尺五分)
髮際高	一五三・七(五尺七分)
頂―顎	三七・三
面幅	一六・四
面奥	二三・六
腹奥	二八・八
裾張	四三・六
面長	一八・二
耳張	二三・六
胸奥	二三・二(左)
肘張	六〇・五
足先開	一五・五(残存)

品質構造

針葉樹材(檜か)。寄木造り。彫眼。

頭体幹部は耳後ろの線で前後に二材を矧ぐ。内割りの有無は不明。前部材は足先及び足柄を同材から彫り出す。体幹材は両腕と天衣遊離部を含む。各肘先及び手首先別材。天衣垂下部、左右各別材。

伝来

一、本像は清水寺本堂に本尊として安置されている。清水寺は天台宗に属し、山号は瑞光山。

二、昭和四十一年五月三十一日、鳥根県指定文化財に指定。

保存状態

白毫、両足指先、天衣右垂下部、持物、以上欠失。頭頂仏面、頭上面、化仏、表面仕上げ、以上後補。

台座(高三〇・一、幅六八・一、奥六三・一)、後補。

備考

一、等身大の十二面観音菩薩立像。平明にして典雅な作風から平安時代後期、十二世紀に制作されたものと考えられる。四臂をもつ十一面観音像の作例は立ち姿では滋賀・盛安寺像(十世紀・重文)、岐阜・新長谷寺像(十三世紀・重文)、神奈川・青蓮寺像(十三世紀)、和歌山・広利寺像(一三五年・重文)が知られ、十二世紀の作例として管見では本像が唯一である。坐像作例まで広げても鳥根・岩屋寺旧蔵像(一三〇六年)、京都・法金剛院像(一三二六年・重文)の二例が確認されるのみである。

丸顔の童顔、なだらかに弧を描く両肩のライン、それに呼応して腰を捻る優美な立ち姿の正面観など、延暦寺横川中堂の聖観音菩薩立像に作風が近似する。天衣や条帛、裙などの各所を装飾的で整然と折りたたむ衣文形式も多く共通している。右腰上に裙上端の折り返しを舌状に弛みを見せる気の利いた形式も一致する。これら様式と形式の類似は制作の工房や時期の近さを示すものと考えられる。延暦寺像については仁安四年(一一六九)横川中堂火災後の作とする説があり、本像もおよそ同時期の作例と位置づけられる。ただし背面の衣文表現は省略され、制作期間の制約や地方向けの造像であることなど、何らかの事情を反映したのもと思慮される。

なお同じ清水寺に伝来する都ぶりの阿弥陀三尊像(重文)も、丸顔に

愛らしい目鼻立ちを示し、特に両脇侍菩薩像の衣文の感覚は本像に類似的で、全体に穏やかで調和のとれた作風にも共通性が認められ、やはり造像環境の近さを示している。このことから十二世紀後半、一山における集中的な造仏事業の状況を窺うことができ、ひいては諸堂の造営など大規模な伽藍整備があったものとも推察される。加えて同時期に造立された同寺の仏像に丈六の阿弥陀如来坐像(重文)が知られ、また今回の調査により半丈六の不動明王坐像の存在が確認された。山陰を代表する古刹の一つとしてかねてより著名であった当山の平安後期における繁栄の実態について、いっそう具体的な検証が求められよう。

二、実査 令和三年(二〇二二)七月十九日

4. 不動明王坐像

清水寺(安来市清水町五二八)

概要

木造 彫眼 一軀 像高一三七・二cm

形状

頭頂に七紗髻を結う。頭髮は巻髪を基本とし、後頭部を総髪とする。辮髪を左耳前から左肩に垂らす。正面に山形装飾、左側面には算盤玉に球形の装飾、右側面には三葉様の装飾を備える。額に水波相を表す。右眼を見開き、左眼を眇め、右牙を上出、左牙を下出する。耳垂部環状、鼻孔を穿つ。三道相を彫出する。条帛・裙・腰布を着ける。両腕を屈臂し、左手

は掌を上に向け、第三・四指を曲げて縄索を執り、右手は掌を手前に向け、宝剣を握る。臂釧・腕釧はともに紐二条・連珠・紐二条からなる。右脚を外にして結跏趺坐する。

法量(cm)

像高	一三七・二(四尺五寸三分)
髮際高	一二一・四(四尺一分)
頂―顎	四七・六
面幅	二六・四
面奥	四二・一
腹奥	四五・五
膝張	一一四・二
膝奥	八三・一
面長	三一・二
耳張	三三・八
胸奥	三八・四(左)
肘張	九七・八
膝高	二〇・三(左)
裳先奥	九五・六

品質構造

針葉樹材(檜か)。一木造り。彫眼。

頭体幹部は主材一材からなり、背面に頭体通して地付まで一材をあて、ともに内割りを施す。両肩先はそれぞれ肘と手首で矧ぐ。両脚部は横一材で内割りを施す。両腰は各一材を主材とし、上層に各一材の補材をあてる。裙先一材。頭体幹部材は幅五一・〇cm、奥行三〇・六cm。

伝来

一、本像は清水寺護摩堂に安置されている。清水寺は天台宗に属し、山号は瑞光山。

二、『雲陽誌』(二七二七年)の清水寺護摩堂の項に「本尊不動長四尺弘法の作なり」とあり本像の伝来を示すものと考えられる。

保存状態

左手第三・四指先、欠失。持物、鏝、表面仕上げ、以上後補。
光背、台座、以上後補。

備考

一、莎髻を結び、天地眼、牙上下出のいわゆる十九観相に則る不動明王坐像。半丈六を超える大きさに加え、肉厚の身体に深い彫りを施し、強い印象を放っている。十九観相による不動明王像に通有する図像とはいえ、頭髮や表情筋、肉身を形作る隆起を強調し、立体感の表出は群を抜く。また条帛が左肩から体側に沿って腹部まで下がって折り返す形式は特異で、たつぷりと豊かな装飾性を形作って華やかさがある。かたや下半身の造形は薄手の着衣に浅く流麗な衣文線を刻み、平安後期の洗練された都ぶりを保っている。典型的な定朝様の伝統を残しながらも、減り張りのある上半身の造形は次代の感覚の先駆けを示しており、平安時代、十二世紀後半の制作と考えられる。

二、実査 令和三年(二〇二二)七月十九日

品質構造

針葉樹材(檜か)。寄木造り。

頭体幹部は前部のみ当初材で、左右二材を矧ぎ、内割りを施す。それぞれ木心を内に込める。内割りは平鑿で施す(鑿幅三・二〜三・八cm)。両肩先はそれぞれ肘と手首で矧ぐ。両脚部は横一材で内割りを施す。両腰は前後に各二材を矧ぐ。裙先一材。

伝来

一、本像は光明寺不動堂に安置されている。光明寺は日蓮宗に属す。
二、『雲陽誌』(二七二七年)光明寺の項に「不動明王の像一軀、行基の刻彫なり。夫当山は往昔日輪山光明寺と号して禅院なりしが正保元年法華宗門に改、日坐上人の再建なり。此時妙経山と改号せり。不動は古禅院の本尊なり」とあり本像の伝来を示すものと考えられる。

保存状態

体幹後部、両肩以下、玉眼、底面蓋板、持物、鏝、以上後補。
光背、台座、以上後補。

備考

一、半丈六の堂々たる不動明王坐像。頭髮は巻毛で牙を上下に出すところから、本来は左目を眇める十九観様の不動明王像と推測される。近代、美術院で国宝修理に携わった仏師・国米泰石による修復と伝える(丸尾彰三郎「出雲地方の仏像」『画説』六十六号)。背面材及び両肩以下はすべてこのときの修理によるものと見られる。前面材においても玉眼や表面

5. 不動明王坐像

光明寺(出雲市馬木町一一三三)

概要

木造 一軀 像高一三二・七cm

形状

頭頂に七莎髻を結う。頭髮は巻髪に表し、辮髪を左耳前から左肩に垂らす。額に水波相を表す。両眼を見開き、右牙を上出、左牙を下出する。耳垂部環状。三道相を彫出する。条帛・裙・腰布を着ける。腹前に裙の結び紐を表す。両腕を屈臂し、左手は掌を上に向け、全指を曲げて羅索を執り、右手は掌を手前に向け、宝剣を握る。臂釧・腕釧はともに無文の厚細帯・薄太帯・厚細帯からなる。右脚を外にして結跏趺坐する。

法量(cm)

像高	一三二・七(四尺三寸八分)
髮際高	一一六・四(三尺八寸四分)
頂―頸	四二・七
面幅	二二・八
面奥	三八・五
腹奥	四九・一
膝張	一〇三・四
膝奥	八二・三
面長	二五・三
耳張	三四・四
胸奥	三八・二(右)
肘張	九五・〇
肘高	二〇・四(右)
裳先奥	九〇・六

仕上げはもとより、各部位が巧妙に修補されているようで、当初の造形部分との区別は見極めがたい。大振りな巻毛や、丸顔で鉢の張った頭部の形態、眉を深くしかめる力のこもった表情、上半身のボリュームに満ちた側面観、両脚部の浅く整然とした衣褶線など、本像の作風において特徴的な諸要素は清水寺不動明王像に近似している。規模・作風ともに共通性のある清水寺像との比較により本像も同様に平安時代、十二世紀後半の造像と考えられる。

二、実査 令和三年(二〇二二)七月二十日

6. 阿弥陀如来坐像

法王寺(出雲市野尻町二一)

概要

木造 彫眼 一軀 像高一七五・五cm

形状

螺髪は粒状に表し、髮際三十五粒、地髪部六段、肉髻部十二段を数える。白毫相を表す。鼻孔を浅く穿つ。耳垂部環状。三道相を彫出する。衲衣と裙を着ける。衲衣は左肩を覆い、右肩に少し懸かり、右脇から腹前に廻して、先端を再び左肩から背面に垂らす。両手は掌を前にして胸前に構え、それぞれ第一・四指を捻る。右脚を外に結跏趺坐する。

法量(cm)

像高	一七五・五(五尺七寸九分)
髮際高	一五二・七(五尺四分)
頂―顎	五〇・六
面幅	二七・四
面奥	四五・六
腹奥	四九・三
膝張	一三五・三
膝奥	八八・五
身長	三〇・五
耳張	四二・二
胸奥	四一・五(右)
肘張	一〇二・六
膝高	二七・六(右)
裳先奥	八七・五(残存)

品質構造

針葉樹材(檜か)。寄木造り。彫眼。

頭体幹部は前後左右に四材を矧ぎ、内割りを施し、後部材のみ割首する。前部材はそれぞれ前方外側地付を束状に彫り残す。右肩先はそれぞれ肘と手首で矧ぐ。左肩以下の体側部は地付に至る。左前膊は袖部を含んで地付まで。左手首一材。両脚部は横一材からなり、外側にそれぞれ補材各一材を矧ぎ、全体に内割りを施す。右腰一材。裙先別材(欠失)。

伝来

一、本像は法王寺本堂に本尊として安置されている。法王寺は天台宗に属し、山号は牛蔵山。

二、『雲陽誌』(一七一七年)法王寺の項に「聖武天皇の勅願所。行基菩薩草創の寺なり」「常行堂四間四面。阿弥陀観音勢至の像、是亦行基の作」とあり本像の伝来を示すものと考えられる。

三、像内に次の修理銘を記した木札二枚がある。

「大正三年五月修補 現住實戒代/佛工播州赤穂久義」

「佛工助手今市小□玉長之助/松江岩井礼一」

保存状態

裙先欠失。白毫、左手第三・五指先、耳垂部、像底周縁、表面仕上げ、鍔、各所の修理小材、以上後補。

光背(高一九九・二cm、幅一五一・〇cm)、台座(高六〇・五cm、幅一四六・三cm、奥一一四・二cm)、以上後補。

備考

一、坐高およそ六尺を測る阿弥陀如来像。近年の修理による表面仕上げにより本来の像容を正確に知ることは難しいが、平安時代後期、仏師定朝により確立され、広く隆盛した様式を踏まえた都出来の典型的な美作である。両手を胸前に構えて、第一指と第四指を捻じる下品中生の来迎印を結ぶ。腹部の衣文が単調ではなく肉体の存在を感じさせる薄手の衣にあくまでも自然な衣褶を寄せ、形式的になりがちな当期に通例の衣褶表現とは一線を画している。さらに背面ではなおのこと身体の起伏に沿って衣褶の自然に流れる様が見てとれる。衣文は浅い彫りによるものの、自然で立体的な起伏が生じる繊細な表現となっている。平安時代、十二世紀後半の制作と考えられる。同寺安置の同時期の作例のなかでは、とりわけ観音菩薩坐像に面相や耳の形状、衣褶線の感覚など作風の共通性を指摘することができる。

二、実査 令和三年(二〇二二)七月二十二日

7. 観音菩薩坐像

法王寺(出雲市野尻町二二)

概要

木造 彫眼 一軀 像高一二・三cm

形状

高髻を結び、六房に振り分ける。元結は下部紐二条、上部は確認できない。頭髮は地髪部平彫り、天冠台下は疎彫り。天冠台は下から紐・連珠・紐・列弁帯からなる。白毫相を表す。耳垂部環状。三道相を彫出する。天衣・条帛・裙・腰布を着ける。右手は屈臂して胸前に構え、掌を前に全指を広げる。左手は屈臂して腹前に構え、全指を屈して蓮茎を持つ。左脚を外に結跏趺坐する。

法量(cm)

像高	一一二・三(三尺七寸一分)
髮際高	九三・八(三尺一寸)
頂―顎	三六・七
面幅	一四・五
面奥	二四・六
腹奥	三〇・一
膝張	七八・九
膝奥	五三・三
身長	一九・一
耳張	二四・六
胸奥	二五・二(右)
肘張	六一・七
膝高	一九・九(右)

品質構造

針葉樹材(檜か)。一木造り。彫眼。

頭体幹部は一材(幅三六・〇cm、奥二二・四cm)からなり、体部に内割りを施す。後頭部に一材を矧ぎ、背板をあてる。両肩先は肘と手首で矧ぐ。両脚部は横一材で内割りを施す。左腰部に一材を矧ぐ(右腰部は後補)。

伝来

一、本像は法王寺本堂に安置されている。法王寺は天台宗に属し、山号は牛蔵山。

二、『雲陽誌』(一七一七年)法王寺の項に「聖武天皇の勅願所。行基菩薩草創の寺なり」「常行堂四間四面。阿弥陀観音勢至の像、是亦行基の作」とあり本像の伝来を示すものと考えられる。

三、像底に次の修理銘を記す木札を打ち付ける。
「大正三年寅四月修復之一」

保存状態

白毫、両手首先、両脚部、右腰部(前後三材)、像底周縁、表面仕上げ、鍔、持物、以上後補。

光背、台座(高五〇・五cm、幅八三・三cm、奥六四・八cm)、以上後補。

備考

一、近年の修理による表面仕上げによって本来の像容を正確に知ることには難しいが、平安時代後期、仏師定朝により確立され、広く隆盛した様式を踏まえた美作である。平安時代、十二世紀後半の制作と考えられる。同

寺安置の同時期の作例のなかでは、とりわけ阿弥陀如来坐像に面相や耳の形状、衣褶線の感覚など作風の共通性を指摘することができる。

二、実査 令和三年(二〇二二)七月二十二日

8. 勢至菩薩坐像

法王寺(出雲市野尻町二二)

概要

木造 彫眼 一軀 像高九〇・七cm

形状

高髻を結び、八房に振り分ける。元結は上部紐二条、下部紐。地髪は平彫り、天冠台下は毛筋を表す。天冠台は下から紐・連珠・紐・列弁帯・素文帯からなる。白毫相を表す。耳垂部環状。三道相を彫出する。条帛・裙・腰布を着ける。両手を腹前に重ねて禪定印を結び、右脚を外に結跏趺坐する。

法量(cm)

像 高 九〇・七(二尺九寸九分)
髪際高 七五・五(二尺四寸九分)
頂―顎 三〇・五 面長 一五・五
面幅 一三・五 耳張 一九・三
面奥 二一・九 胸奥 二一・八(右)

光背、台座(高四九・八cm、幅八五・六cm、奥六七・八cm)、以上後補。

備考

一、近年の修理による表面仕上げによって本来の像容を正確に知ることが難しいが、平安時代後期、仏師定朝により確立され、広く隆盛した様式を踏まえた美作である。平安時代、十二世紀後半の制作と考えられる。同寺安置の同時期の作例のなかでは薬師如来坐像に規模が通じており、加えて面相や耳の形状など作風の共通性を指摘することができる。

二、実査 令和三年(二〇二二)七月二十二日

9. 薬師如来坐像

法王寺(出雲市野尻町二二)

概要

木造 彫眼 一軀 像高九〇・二cm

形状

螺髪を粒状に表し、髪際三十六粒、地髪部七段、肉髻部十三段を数える。白毫相を表す。耳垂部環状。三道相を彫出する。衲衣と裙を着ける。衲衣は左肩を覆い、右肩に少し懸かり、右脇から腹前に廻して、先端を再び左肩から背面に垂らす。右手は胸前に構え、掌を前に全指を広げ、左手は腹前に差し出し、掌を仰いで薬壺を載せる。結跏趺坐する。

腹奥 二六・八 肘張 五一・三
膝張 六九・七 膝高 一四・三(左)
膝奥 四九・一 裙先奥 五一・八(残存)

品質構造

針葉樹材(檜か)。一木造り。彫眼。

頭体幹部は一枚(幅三三・〇cm、奥一五・六cm)からなり、体部は内割りを実施。後頭部に一枚を矧ぎ、背板をあてる。頭部の内割りの有無は不明。両肩先は肘と手首で矧ぐか。両脚部は横一枚で内割りを施す。裙先別材(欠失)。

伝来

一、本像は法王寺本堂に安置されている。法王寺は天台宗に属し、山号は牛蔵山。

二、『雲陽誌』(一七二七年)法王寺の項に「聖武天皇の勅願所。行基菩薩草創の寺なり」常行堂四間四面。阿弥陀観音勢至の像、是亦行基の作」とあり本像の伝来を示すものと考えられる。

三、両脚部内割りに次の修理銘を記す。

「現住實戒代ノ大正三年五月修補之ノ仏工播州赤穂龍野久義」

保存状態

裙先、欠失。白毫、後頭部材、両手首先、像底周縁、表面仕上げ、鏝、以上後補。

法量(cm)

像 高 九〇・二(二尺九寸七分)
髪際高 七九・八(二尺六寸三分)
頂―顎 二六・五 面長 一五・五
面幅 一三・八 耳張 二〇・五
面奥 二三・五 胸奥 二五・二(左)
腹奥 二八・三 肘張 五四・三
膝張 七七・五 膝高 一六・三(左)
膝奥 五〇・五 裙先奥 五四・〇(残存)

品質構造

針葉樹材(檜か)。一木造り。彫眼。

頭体幹部は左体側を含んで一枚(幅四七・二cm、奥一三・二cm)からなり、体部は内割りを施す。背板をあてる。右腕は肩・肘・手首で、左腕は肘・手首で矧ぐか。両脚部は横一枚で内割りを施す。裙先別材(欠失)。

伝来

一、本像は法王寺庫裏に安置されている。法王寺は天台宗に属し、山号は牛蔵山。

二、『雲陽誌』(一七二七年)法王寺の項に「聖武天皇の勅願所、行基菩薩草創の寺なり。根本堂薬師如来を安置す。行基の刻彫」とあり本像の伝来を示すものと考えられる。

三、背板内側に次の修理銘を記す。

「文化十二〇三月廿四日ノ雲州神門郡大津町ノ仏師法橋祐源丈之助ノ

法橋□名四郎右衛門／後造」

四、両脚部内割りに次の修理銘を記す。

「本尊薬師如来／大正参年四月／修之／仏師兼／塗箔彩色師／龍野久義／播州赤穂町」

保存状態

裙先材、欠失。白毫、両手首先、背板、持物、表面仕上げ、鍔、補修材、以上後補。

光背、台座（高五五・七cm、幅八二・三cm、奥六九・二cm）、以上後補。

備考

一、近年の修理による表面仕上げによって本来の像容を正確に知ることは難しいが、平安時代後期、仏師定朝により確立され、広く隆盛した様式を踏まえた美作である。平安時代、十二世紀後半の制作と考えられる。同寺安置の同時期の作例のなかでは勢至菩薩坐像に規模が通じており、加えて面相や耳の形状など作風の共通性を指摘することができる。

二、実査 令和三年（二〇二二）七月二十二日

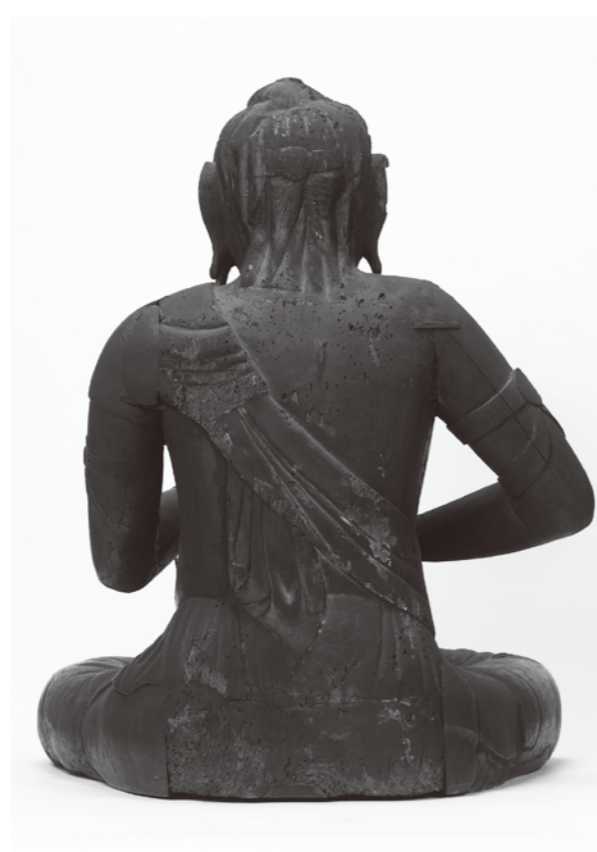
【謝辞】

本調査の実施にあたり格別の御高配を賜りました各所蔵寺院の住職をはじめ関係の皆様へ深甚の謝意を表します。

（島根県立美術館 学芸課長）



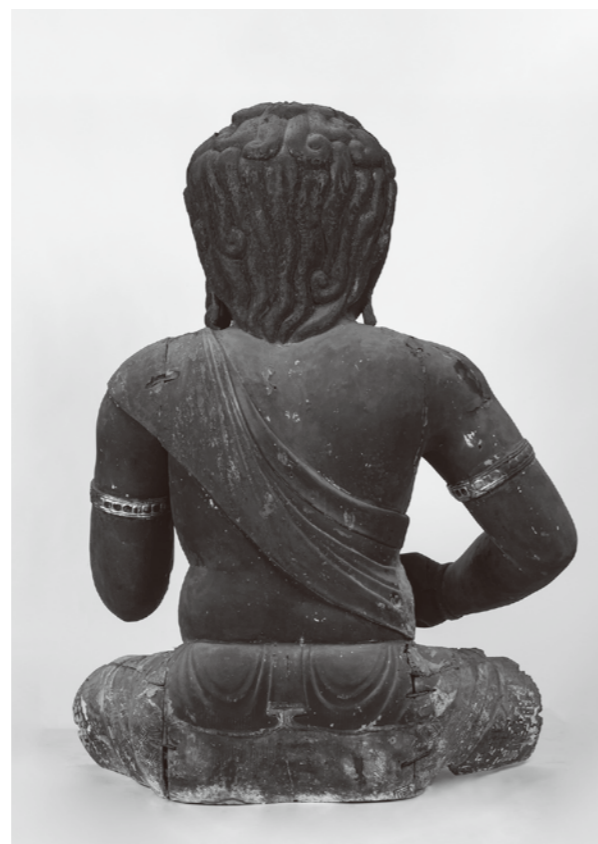
1. 大日如来坐像 十楽寺蔵



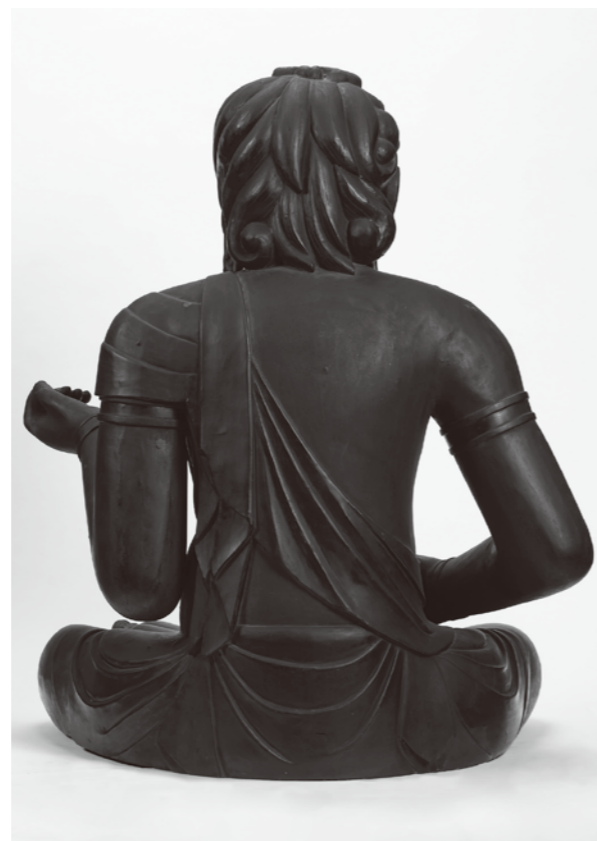
2. 不動明王坐像 千手院蔵



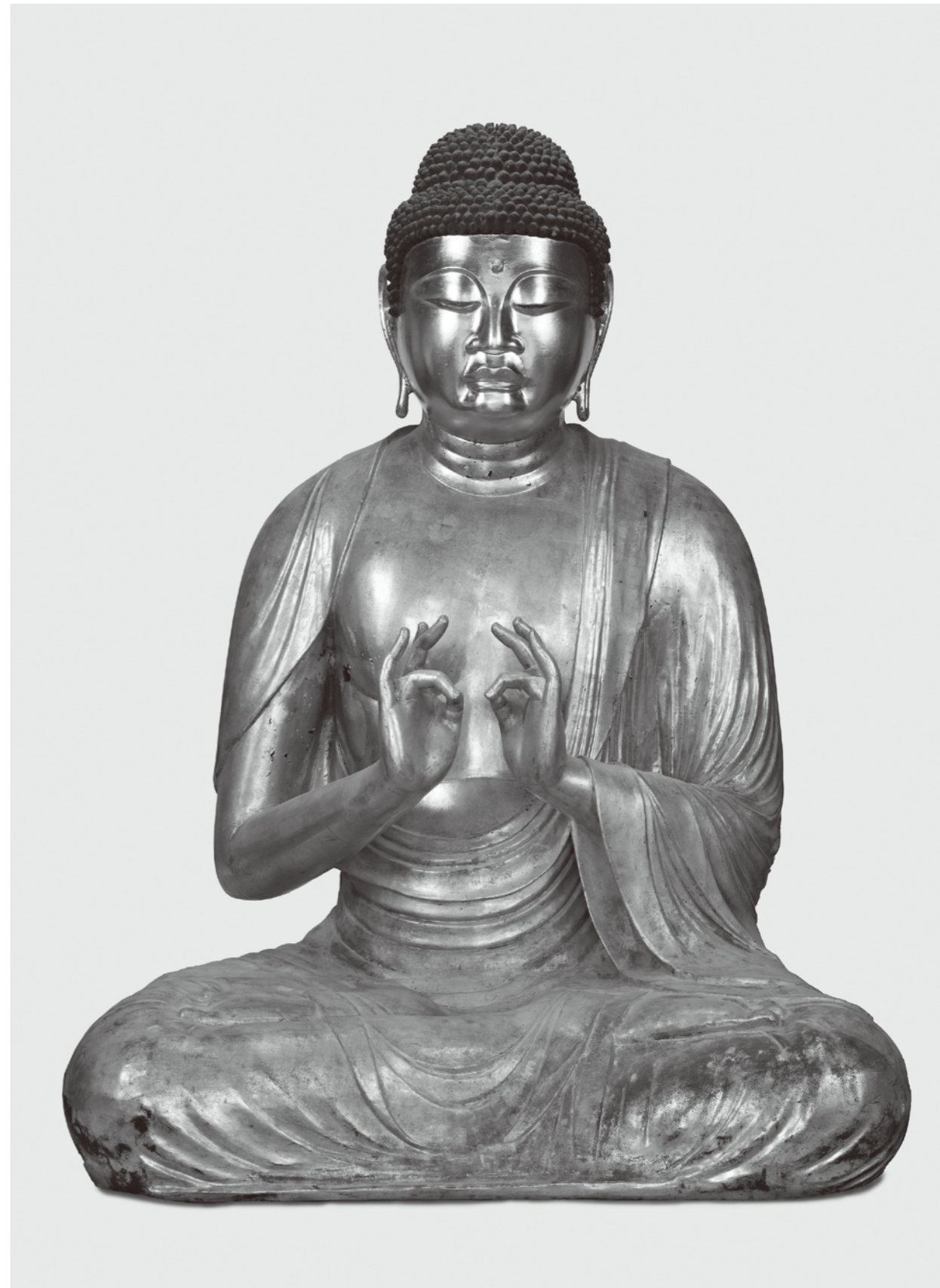
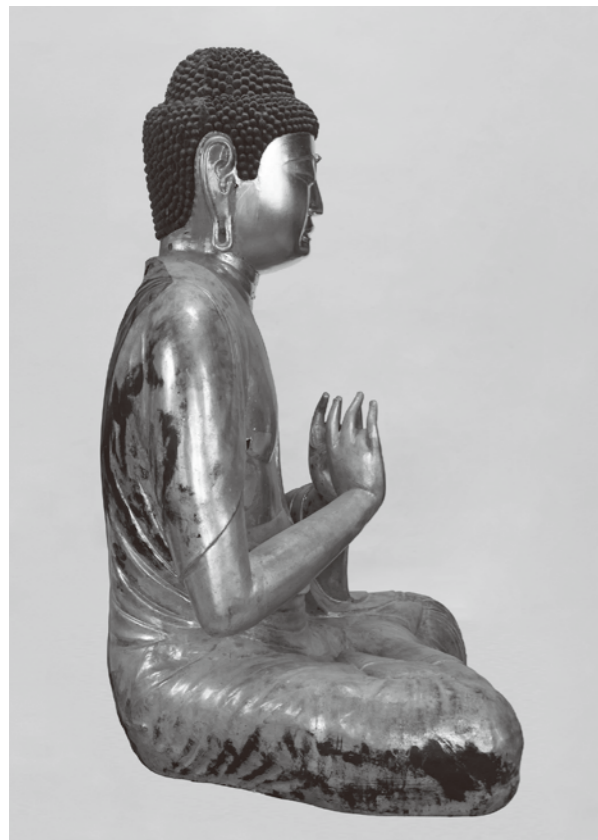
3. 十一面観音菩薩立像 清水寺蔵



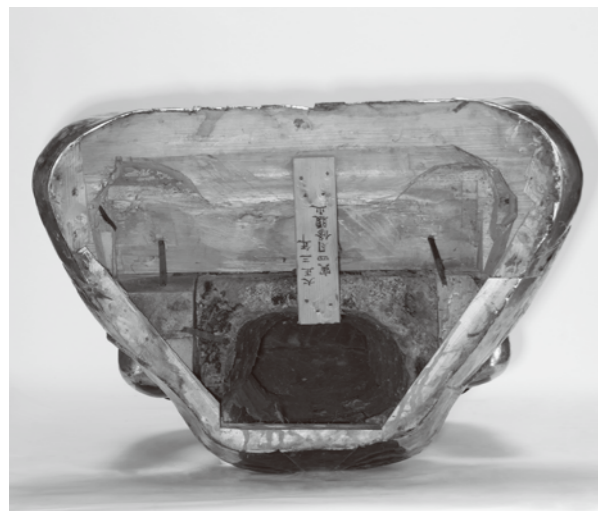
4. 不動明王坐像 清水寺蔵



5. 不動明王坐像 光明寺蔵



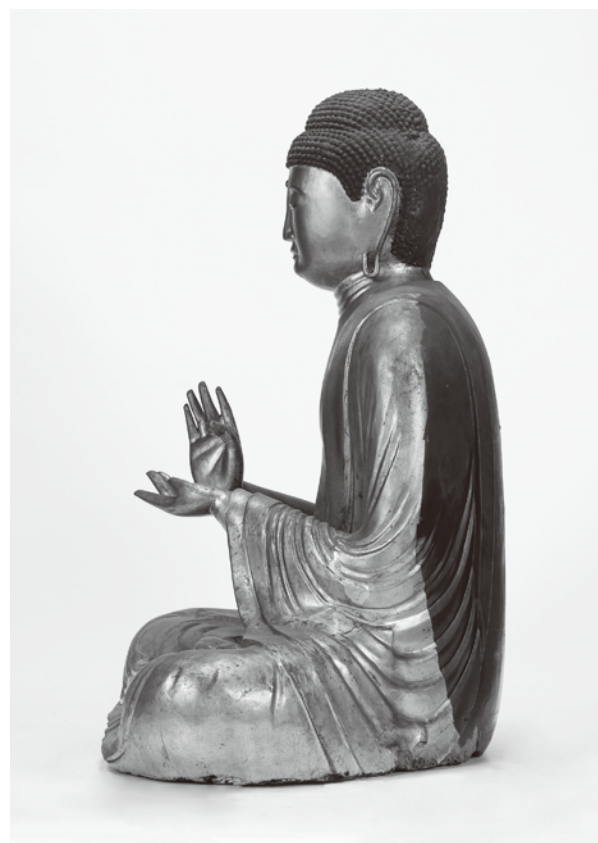
6. 阿弥陀如来坐像 法王寺蔵



7. 観音菩薩坐像 法王寺蔵



8. 勢至菩薩坐像 法王寺蔵



9. 薬師如来坐像 法王寺蔵

島根県立美術館研究紀要

第3号

奈良原一高 生と死の交錯する文明の光景

蔦谷典子

写真家・奈良原一高は、2020年1月19日、89歳の生涯を閉じました。戦後日本の写真を牽引した奈良原は、国際的にも高い評価を得ています。2020年度、島根県立美術館は、ご遺族より305点の作品の寄贈を受けました。それは、2010年に開催した企画展「手のなかの空 奈良原一高1954-2004」の出品作を中心とした作品群です。

1995年に美術館準備室が設立されて以来、島根県立美術館では松江高校の卒業生でもある奈良原一高を重点作家として、作品の収集や展覧会準備を進めてきました。《人間の土地》109点、《王国》149点を購入し、開館後お披露目展を開催しています。2010年には、大規模な回顧展「手のなかの空 奈良原一高1954-2004」を企画・開催しました¹。その後、《肖像の風景》、《無国籍地》ほかの寄贈を受け、今回の寄贈と合わせて、全775点の奈良原一高の全体像を見通せる世界最大規模のコレクションとなりました。

本稿は、作家の亡くなる1月前の2019年12月15日に、奈良原一高の全体像をというご要望を受けて世田谷美術館で講演しました録取をまとめたものです²。今では奈良原一高コレクションの全容ともなりました。今後も稀有な写真家・奈良原一高の顕彰を進めていきたいと思ひます³。



2019年12月15日、世田谷美術館講堂 撮影:杉田賢治



はじめに

本日は「奈良原一高 生と死の交錯する文明の光景」という演題でお話をさせていただきます。「文明の光景」という言葉は奈良原自身の言葉です。80年代にインタビューを受けたとき、それまでの仕事を振り返って、「僕は結局、文明の光景を撮り続けてきたんだ」と答えています。この「文明の光景」という言葉を手がかりに初期の作品からみていきたいと思ひます⁴。

I. 「人間の土地」展

初個展「人間の土地」を、奈良原一高は1956年5月5日から11日までの1週間、東京・銀座・松島ギャラリーで開きました。この時奈良原は24歳。早稲田大学の大学院生であり、まったく無名でした。しかし、個展の後、写真界は騒然となります。若い写真家たちはのろしが上がったように奈良原のもとに集まり、一方、戦前から写真に携わる重鎮、木村伊兵衛・土門拳・名取洋之助らは、こぞって批判を述べていきます。その批判と賛同の凄まじさとともに、日本の写真史のなかで戦後写真の幕開けを告げる伝説的な展覧会として記録にとどめられています。

奈良原はまだ学生ですので本格的な暗室はもっておらず、下宿の押入のなかで、金盥で水洗^{たらい}をし、くると反対側を向くと引伸機があるという状況でした。この押入暗室の写真を撮ったのは、土門拳です。バッシングをしたはずですが、土門はさすがに鋭く、その後、奈良原一高は非常に才能のある若い写真家であると認めていきます。

写真界を震撼させた「人間の土地」展とは、どのような展覧会だったのでしょうか。二つの場所を撮影しています。「緑なき島・軍艦島」と「火の山の麓・黒神村」です。奈良原は九州生まれですが、父親が検事で各地を転々とするので、九州のことを知らないと思ひ、1954年に九州旅行を企てます。そして出逢ったのがこの二つの土地でした。軍艦島は長崎沖合の炭鉱の島、そして黒神村は1946年に大きな噴火があった後の桜島にあります。

端島^{はしま}、通称・軍艦島は、炭鉱を掘るために造られた人工島で、幅がわずか160m、長さが480mしかなく、10mもの岸壁が周囲を取り囲み、まさに軍艦のような形をしています⁽³⁾。そこに高層アパートが立ち並んで4800人が住み、東京を超える日本一の人口密度を誇っていました。時化になると、その屋根さえもこえる大波が押し寄せます⁽⁴⁾。地下道で行き来し、アパートの階段を昇り降りしながら日々暮らし、子どもたちは遊び場がなく、緑といえば鉢植えのなかの緑だけです。「端島っこ」といわれる子どもたちは、空と海とアパートは知っていますが、車や緑の木々はまだ見

「人間の土地」展は、文明の破壊の果てであり、それが奈良原の出発点になっています。そこから人間の手で新しい文明を築き上げていかなければならない、それが奈良原の立脚地でした。

ポジティブな「人間の土地」という「生きることの賛歌」と対比させようと考えたのです。「無国籍地」は、文明の破壊の果てであり、それが奈良原の出発点になっています。そこから人間の手で新しい文明を築き上げていかなければならない、それが奈良原の立脚地でした。

1954年、東京の王子の廃墟に翌年結成されるグループ「実在者」の仲間といきました。奈良原以外はみんな画家であり、堀内康司、池田満寿夫、真鍋博、1955年から鬨嘔が加わります。奈良原は前衛美術の渦中にいましたので、オブザーバーのような形で仲間になっています。奈良原の「人間の土地」展は、この画家たちと交流するなかで撮影を続けた展覧会です。グループ「実在者」では、1956年に「連鎖展」というひとりひとりの個展をします。堀内康司、池田満寿夫、鬨嘔、その次が奈良原一高の「人間の土地」だったのです。奈良原の「人間の土地」の展示をみんなの手伝い、池田満寿夫は次のように記しています。「私は一高はこのひとつの展覧会で絶対に成功した写真家として登場するだろうという確信をもったものだった。事実『人間の土地』は、無名の写真家を一躍最も有能な写真家のひとりに押し上げた。これほど鮮やかなデビューをほかに知らない。」⁵

同じ1955年に結成された「制作者懇談会」にも参加し、画家・河原温と出逢うことになります。奈良原は月賦で河原の作品《浴室》を購入し、最初のコレクターとなっています。

このように「人間の土地」展以前は、奈良原の周りには、写真関係者ではなく美術の関係者でした。世界中で新しい芸術が生まれてくる、文学も音楽も含めて、世界で湧き上がる新しい文化の担い手のひとりとして、奈良原は明確な自覚をもっていたのです。自分も新しい時代に新しい世界を築いていく、そういう姿勢で臨んでいました。

Ⅳ. 「10人の眼」から「VIVO」へ

「人間の土地」展の後は、今度は写真界のなかで大きな変動を起こしていくことになります。美術と写真の評論家だった福島辰夫は、新しい写真の時代が到来する予感に満ちた奈良原の「人間の土地」展を見て、写真評論一本に絞り、この新しい時代をいっしょに歩んでいきたいと決意します。「今年5月に開かれた彼の個展『人間の土地』の記憶はいまだに僕たちの中で新しい。なぜ新しいのか。僕は今まであんなに時代の息吹を全身に受けて息づいている写真をみたことがなかったからである。自分の世代と人生を誠実に生きている写真をみたことがなかったからである。」⁶福島辰夫は、この時期の奈良原の仕事が一番正確に把握したひとりだと思えます。

そして、福島が中心になって組織した「10人の眼」という展覧会が、これ以降毎年3回開かれて

いきます。3回展が終わる頃、そのなかの6人によって「VIVO」が結成されます。細江英公、東松照明、川田喜久治、佐藤明、丹野章、奈良原一高6人が、エスペラント語で「生命」を意味する、写真のセルフ・エージェンシー「VIVO」を立ち上げていきます。「VIVO」というのは会社です。戦後まもなくはまだ、写真家という社会的立場が充分認められていませんでした。会社組織にして、マネージャーをおきアポイントなど煩瑣な事務処理を任せ、助手も雇い、場所も共同で借りる有限会社として設立するわけです。余暇の創出も目指し、「レンザース」という野球チームをつくり、海水浴にも行き、休暇も楽しむような会社にします。しかし、「VIVO」も3年で解散します。赤字だからではなく、かなり黒字だったそうですけれども、個性的な面々が6人揃っているのです、そろそろいいか、ということで解散になってしまうわけです。

「人間の土地」展は、文明の破壊の果てであり、それが奈良原の出発点になっています。そこから人間の手で新しい文明を築き上げていかなければならない、それが奈良原の立脚地でした。

V. 王国

1958年「人間の土地」の2年後に、新たなシリーズ「王国」が誕生します。結婚式の数日後、奈良原一高は北海道のトラピスト修道院に籠もります。わずか9日間の撮影期間で、「王国」の第一部「沈黙の園」は生まれました⁷。北海道函館近郊当別にあるトラピスト修道院を舞台とした男性だけの世界。「沈黙の園」というタイトルは、言葉を発してはいけないという修道院の規則からもきており、手真似でものごとを伝えます。両目を閉じて手を添えているのは、「夜」という手真似です⁽¹³⁾。すべてが自給自足で、牛を飼い農作業を行い、小高い丘に建つトラピスト修道院の向こうには海が見晴らせます。午前2時半に起床し午後8時まで、厳格に生活が決められていました。

「人間の土地」から「王国」も二部構成を受け継ぎ、「沈黙の園」と対比させて、和歌山県婦人刑務所を「壁の中」と題して撮影しました。女性だけの世界です。刑務所の官房は中央からすべての通路を見渡せるようになっており、常に監視されています。女囚たちは時間があれば鏡をみて、うちわの渋を口紅のように塗り、食事もあるという間にたいらげていく日々を送り、サイレンとともに厳格に決められた日常生活を送ります。

この二つの世界は、一方は男性のみ、一方は女性のみの世界であり、修道院は自らの意志で入りますが、刑務所は罪を犯して強制的に収監されるわけです。祈ることが中心の修道院生活、刑に服す刑務所での生活が、隔絶された壁の中で続いていきます。

「人間の土地」は、海によって隔てられている二つの島でしたが、「王国」は精神的な世界に入っていきます。修道院と婦人刑務所は、両方とも奈良原にとって社会からのアウトサイダーにみえました。なぜこういう設定にしたのでしょうか。

うになり、恵子夫人も渡航し、真っ赤なスポーツカー、サンビーム・アルパインを買って、パリを拠点にヨーロッパ47000キロを走行していきました⁽¹⁹⁾。3ヵ月のつもりで行ったヨーロッパは、3年間に変わっていくことになります。

それは、初めての写真集『ヨーロッパ・静止した時間』に結晶していきました。杉浦康平のデザイナーになる美しいこの写真集で、奈良原は、日本写真批評家協会作家賞、芸術選奨文部大臣賞、毎日芸術賞の3つの賞を受けることになります⁽²⁰⁾。

奈良原一高が、ヨーロッパで本格的に写真を撮ろうと思った契機になったのは、「塔」のシリーズです。日本の建築は木造ですが、ヨーロッパの建造物は、石造で非常に構築性があり、歴史の重みも孕んだどこか恐いような感じさえする重量感をもっています。

シャルトルの帰りにエタンブというところで、夜車を走らせていると、急にライトアップした古い塔に出逢いました⁽²¹⁾。子どものように怖かった、と記しています。この長い時間が蓄積した歴史ある建造物とも関連して、次に奈良原が心をとめたのは、「時間」、「時」というものでした。

ある日リュクサンブール公園の木立の中を、20代の男女がやってきました、少し後を30代の、その後を50代の、さらに老年の二人連れが、わずか10分の間に人の一生を見るように過ぎ去っていく。そのあとに残されるのは「死」というもの。人間に繰り返される永遠の時を奈良原は感じていきます。

それは、ヨーロッパを駆けめぐっていくうちに、さまざまな場で出会いました。たとえば、イタリアのポンペイでは、火山灰のなかに埋もれた人間の空洞に石膏を流した人型を見ました⁽²⁴⁾。ヴェスヴィオス火山の噴火によって、一瞬にして繁栄した街ポンペイそのものが土のなかに埋もれていきます。長らく埋もれたままとなり、漸く18世紀に発掘されて、知られるようになっていきます。奈良原はヨーロッパに、C.W.ツェーラムの『神・墓・学者 考古学の物語』を持っていきました。遺跡の発掘史を語ったもので、何度も何度も読み返しています。ヨーロッパの長い歴史、それぞれの国がもっている歴史。ある時期隆盛を極めた文明も一瞬にして消えて伝説としてしか残っていない。しかし、伝説を信じて発掘すると現実に出土してきた。歴史の時間というのは、いつ蘇るかもしれない。そうした時間を「静止した時間」と呼んで、「静止した時間」の採集にヨーロッパで取り組んでいきます。

考えてみると、写真の時間も「静止した時間」です。映画の時間は流れていく時間ですが、写真の時間は静止した時間だ、と奈良原は言います。とくに奈良原一高の代表作としても知られている1点⁽²³⁾。ヴェネツィアのある路地で、ふっとみると鳩の影が路地の石畳に次々と映っていく。その一瞬を捉えたもので、時間が止まったように感じたそうです。その意味からもこの「静止した時

の画集を目にして、独特の濃密な色彩感覚に衝撃を受けました。あまり色味のないパリでみるからこそ、あらためてその湿度のある色彩に驚き、日本人の色彩感覚とは何だろう。日本の色を撮ってみたい、と思ったのが、「色」のシリーズの発端です。花魁の世界を斬新な感覚で捉えています^(31,32)。

そしてまた、ヨーロッパでは人々にはそれぞれ信仰する宗教があって、「あなたはどんな宗教を信じているのか」と聞かれることが多くありました。日本人の大半は仏教徒ですが、では仏教をそれほど深く信仰しているのかというと、そうでもないと思い、「信仰」「宗教」とはどういうことか考えるようになったのです。この「禅」のシリーズもそのなかから生まれたものです^(33,34)。

さらに、ヨーロッパで頻繁に聞かれたのは、刀の存在です。「ハラキリ」という名で上映された映画「切腹」を見て、どうして切腹するのだという質問攻めにあったそうです。もともと刀の存在自体が、武士の象徴であり精神的な支柱でした。では現在、刀を扱っているのはどういう人なのかと撮影しました。

奈良原が日本の文化を撮った作品は、ヨーロッパに行くまではあまりなく、むしろ日本の文化にどこか違和感を抱いていました。ヨーロッパに行ったからこそ、まるで異邦人のような新たな眼で見た日本の伝統文化を『ジャパネスク』に表すことができたと思います。

日本にいる期間には、コマーシャルフォトなども撮影し、富士紡のカレンダーでは、勝井三雄のデザイン、森英恵の衣装、奈良原の写真により、1965年に文部大臣賞、67年に通産大臣賞を受賞しています^(35,36)。このほかにも、アサヒビールの広告など、斬新で洗練された作品の数々を発表していきます。なぜ、コマーシャル写真に力を入れたのでしょうか。ヨーロッパの帰りにニューヨーク博覧会があって、ニューヨークに立ち寄っています。そのときに、古くからの友人である河原温や麩嘔たちが、アトリエ兼住居である広い「ロフト」をつくっているのを見て、自分もニューヨークに行ってロフトをつくりたい、と考えたからです。日本にいる期間に資金を貯めて、アメリカに旅立っていきます。

IX. 消滅した時間、アメリカ

IX.1. 消滅した時間、アメリカ

アメリカに行ってから半年間は、夢だったロフトを作るために、靴工場だったところを自ら改修しました⁽³⁷⁾。その後、アメリカ大陸の縦断・横断をしていきます。第一回目のアメリカ大陸横断旅行は、グレーハウンドバスとレンタカーで移動しましたが、第二回目は、青いシボレーのステーションワゴンを購入し、キャンプ場が発達しているので、キャンプをしながら撮影をしていきました。こ

こ

こ

こ

こ

の第二回目の旅行は、1972年6月にニューヨークを出発して、帰るのが10月ですから、まるまる4ヵ月くらい、車で撮影旅行を敢行したことになります。

ニューヨーク時代には、写真家のダイアン・アーバスのワークショップに入って、アメリカの写真勉強しようと考えました。それを見て、ニューヨークにいた池田満寿夫は驚きます。奈良原はすでに名を成している写真家でアメリカでも知られているのに、奈良原より知られていないダイアン・アーバスのワークショップに入って、一からアメリカの写真を学んでいる謙虚な姿に感銘を受けたのです。

そして、ロバート・フランクが奈良原のロフトを訪ねて来たり、様々な交流が広がっていきます。ニューヨーク近代美術館では「ニュー・ジャパニーズ・フォトグラフィ」という展覧会が開催されることになり、『カメラ毎日』の編集者・山岸章二がニューヨークを訪れることがありました。一方、先述のワークショップの後、ダイアン・アーバスは自殺をします。アーバスの友人だったアービン・イズラエルは、アーバスの展覧会を開きたいと思っていました。そのアービンと山岸章二を奈良原が結びつけることで、日本でのダイアン・アーバス展が実現していくことになります。

アメリカ時代の作品を纏め写真集『消滅した時間』が刊行されます。《二つのゴミ罐》⁽³⁸⁾は、シュールな感覚をもつ不思議な作品です。犬やコヨーテがあらさないように、ゴミ罐をボールに括り付けてあるだけなのですが、青空を背景に下から煽って撮影されているので、二つの缶が宙に浮かんでいるような作品に仕上がっています。レイク・パウエルの水路、ホワイト・サンズの稲妻など、実に美しい作品群が続きます。『消滅した時間』では、モノクロームの写真群の最後の頁に、アポロ17号の打ち上げだけがカラーで掲載されています。アポロ計画が進み、「宇宙」が話題になる時代でした。

そして、奈良原一高はアメリカで写真家として大きな一歩を記していきます。調度この頃、写真のあり方が重要な転換期を迎えていました。それまでの写真は「ライフ」や「ルック」などの雑誌に印刷され、世界で何が起きているか、多くの人に知らせるというジャーナリズムの役割をもっていました。このグラフ・ジャーナリズムが徐々に下火になり、「ライフ」も「ルック」も休刊してしまいます。写真の役割も大きく変わり、印刷に付すための写真ではなく、プリントそのものを見るという方向に向かい、作家の焼いたプリントを美術館やギャラリーでみる、自分のコレクションにする、そういう時代がやってくるわけです。奈良原一高は最先端のアーカイヴ処理を学びます。それまで、雑誌に掲載したら写真の役割が終わると考える写真家が多かったなかで、アメリカでの動きをいち早く取り入れて、変色しない美しいプリントを仕上げていくのがこの時期です。

振り返ると奈良原は、初個展「人間の土地」で写真家になろうとしたわけではなく、いきなり写

真家になってしまったわけです。その逡巡から「王国」で自分はアウトサイダーではないかと考え、「ヨーロッパ」でもまだ迷いがあった。アメリカでようやく自分は写真家なのだ、とはっきり自覚をもって作品を創るようになっていきました。

アメリカ時代には『星の記憶』というカラーの写真集も纏めています。車でアメリカを旅していくと、まるで自分の車がタイムマシンになった気がした、と奈良原は書いています。走り続けていると、恐竜の化石がでてくる、何億年前のものだろう。隕石が落ちた跡がある。一体いつのものだろう。現実の時間を超え、今自分のいる大陸と何億年前の大陸が、メビウスの帯の表と裏のようにつながっている、そう感じたのです。

アメリカの広漠たる大陸をわたっていると、ここは地球という「星」なんだ、と実感していきます。ヨーロッパだと、国が単位であり、フランスという国、イタリアという国、でしたが、今度は地球という「星」、そう感じていくわけです。奈良原が撮っている写真には、自然だけというものはなく、必ず人の手の痕跡があります。人間の手が大地に文明を創り出し、文明を育み、自ら破壊していく。この気の遠くなるような長い歴史が積み重なった悠久の時間を『星の記憶』として纏めていきます。

奈良原はアメリカ時代にもうひとつの写真集『ブロードウェイ』を生み出します。ロフト近くに走るブロードウェイを撮ったものです。魚眼レンズで、四つ辻のそれぞれの角から道路の表面と向こう側のビルを写したものを四枚を組み合わせています。同様にブロードウェイの四つ辻すべてを撮っていきます。これは、コンセプチュアルアートといわれる当時の新しい動向を取り入れたものです。出発点が前衛美術だった奈良原は、常に新しい美術動向に敏感に反応していました。

X. ヴェネツィア三部作

アメリカ滞在中、ヨーロッパを旅行してヴェネツィアに行く機会がありました。宇宙のような広漠さをもったアメリカ、手つかずの土地の広がるアメリカとは対極にある、人の手で創られたヴェネツィアというヒューマンスケールの街を久々に訪れると、奈良原は再びこの街に魅了されていきました。

ヴェネツィアは、海に逃れた人々が自分たちの手で創った浮島です。サン・マルコ広場の回廊には、夜になるとライトが灯っていきます。125もある回廊のライトを、奈良原は1年に3回ヴェネツィアに通ってすべて撮影していきました^(43,44)。灯りがともると、まわりのカーテンの襞に光が美しく反映して、時の翼が飛び立っていきような感じがしたそうです。世界一美しいと称えるサン・マルコ広場、その周りの回廊を撮影して写真展を開き、世界一長い写真集『光の回廊サン・マルコ』

をつくっていきます。

ヴェネツィアは三部作になっていて、次は『ヴェネツィアの夜』を上梓し、夜の美しさを捉えています。観光地である昼間のヴェネツィアは、多くの人々が行き来していますが、夜になると古くからの素顔をあらわしてきます。その夜の姿を纏めていきました。運河では、船の通った軌跡だけが美しい光を放ちます⁽⁴⁵⁾。緩やかなゴンドラの光跡、「ソットポルティコ」という地下道の光。サン＝マルコ広場で座っていると夜空に稲妻が走り、その稲妻の光は尖塔を照らし出します⁽⁴⁶⁾。レデントーレの祝祭の花火が海に反射して幻想的な美しさを湛えています⁽⁴⁷⁾。

最後は、『ヴェネツィアの光』です。これまではモノクロームでしたが、今度はすべてカラーで、色彩が乱反射するような空間が広がります。この頃から、仮面をつけてパーティをする風習が再び行われるようになり、その光景を撮ったのが『ヴェネツィアの光』です⁽⁴⁸⁾。

ヴェネツィアを撮影していた時期、奈良原一高は、再び死と向かい合うことになります。母親の死、そして山岸章二の死。60年代から70年代にかけて勢いのあった写真雑誌が転換期を迎え『カメラ毎日』の編集だった山岸章二は苦悩のなか自殺をします。奈良原の最も敬愛する瀧口修造もこの頃に亡くなります。また「死」が、戦争の時期のように僕に近づいてきた、という思いをヴェネツィアのシリーズに携わりながら抱いていくようになります。

終わりに

これまで奈良原は、様々な国の文明の光景を辿ってきました。その後病気になり、レントゲンを撮っています。一般的に、重い病気にかかるると精神的にも落ち込むと思いますが、奈良原が考えたのは、「レントゲンも写真だ」ということでした。自分の身体を撮影した写真を使って《太陽の肖像 復活》⁽⁴⁹⁾という作品を作っています。このレントゲンは、医者が診断のために撮ったものでしょう。しかし、《インナーフラワー》の方は、明らかに作品を創ろうと思って、手でポーズをして花を置いて撮ったものです。花が難しい、花の色によってはうまくレントゲンに写らない、その花をどういうふうに配置するか、奈良原は考えます。様々な場所に行ったけれど、未知なのは自分の体内だということで、レントゲンという新しい文明の光に照射された自分の躰の内部という未知の世界を、旅していくことになります。

奈良原一高は、初期の「人間の土地」、「王国」からはじまって、ヨーロッパの国々、アメリカという大陸、ヴェネツィアという街、様々な文明の光景を辿っていくわけですが、最後には自分の身体の内部まで旅していくようにみつめています。

奈良原一高は、最初は法律を学んでいました。それは父親の希望であり、その意志を継いで学部では法律を学んだわけです。これはあまり重視されないのですけれども、奈良原の重要な資質を形成していると思います。客観的に人間の世界を見る、人間の文明を見る。人間が創り上げたものを人間自身が壊していく、何世紀にもわたって続く歴史、何万年にもわたって続く命の歴史。そういったものを巨視的な眼で見ている、というのは、神の眼差しのような気がします。法律の世界は、人間の行いを客観的に見て判断しなければならない。この客観性、また巨視的な視点というのは、法律を学んだ奈良原独自のものだと思います。

そしてまた、その眼差しが決して冷ややかなものではなくて、むしろとても温かく、ふっと神の眼が地上に降りてきて、少年の眼に変わり、キラキラと瞳を輝かせた少年が微笑みかけるような眼差しで見ている。それが奈良原一高の写真ではないかと思います。

「奈良原一高 生と死の交錯する文明の光景」。戦争の時代を経て、生と死というものに常に対峙しながら見てきた文明の光景。それは、これからも多くの方に愛される世界だと思います。

有り難うございました。

（島根県立美術館 主任学芸員）

註

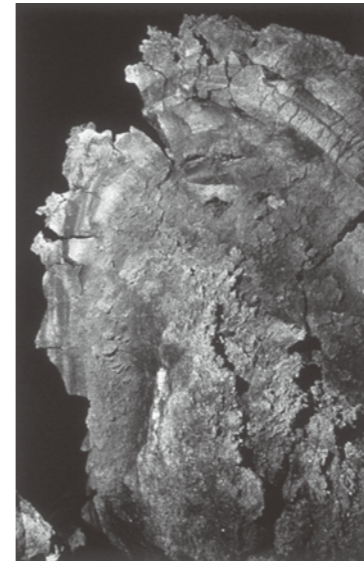
- 1 企画展「手のなかの空—奈良原一高1954-2004」、2010年7月30日—9月13日、島根県立美術館。2012年、長崎県美術館へ巡回。
- 2 世田谷美術館（東京）での企画展「奈良原一高のスペイン—約束の旅」、2019年11月23日—2020年1月26日に際して、開催されたレクチャー「奈良原一高 生と死の交錯する文明の光景」、2019年12月15日、世田谷美術館講堂、講師：蔦谷典子
- 3 これまで1950年代の三部作「無国籍地」「人間の土地」「王国」について下記の論考を纏めてきました。今後は1960年代以降へと研究を進めていく予定です。
拙著『人間の土地』再考—奈良原一高の1954-1956』、『手のなかの空—奈良原一高1954-2004』展図録、2010年、島根県立美術館、所収。
拙著「奈良原一高と文学—サン＝テグジュペリとカミュを中心に—」「人間の土地」から「王国」へ』、『美術科研究』第30号、大阪教育大学美術教育講座・芸術講座、2013年、所収
拙著「壁—奈良原一高『王国』再考」、新装版『王国 奈良原一高』、復刊ドットコム、2019年、所収
拙著「廃墟の詩 奈良原一高『無国籍地』1954』、『島根県立美術館紀要 第1号』、島根県立美術館、2020年、所収
拙著「奈良原一高・真鍋博とグループ「実在者」の仲間たち 1954-1956』、『島根県立美術館紀要 第2号』、島根県立美術館、2021年、所収
- 4 奈良原一高の言葉は、下記の書籍、もしくは書籍のもととなる初出の雑誌原稿から趣旨を引用しました。
奈良原一高/著、勝井三雄・蔦谷典子/編『太陽の肖像 文集』、白水社、2016年
本稿と関連する主な奈良原一高の写真集は下記の通り。
『無国籍地—1954』、クレオ、2004年
『人間の土地』、リプロポート、1987年
『王国』、朝日ソノラマ、1978年
『ヨーロッパ・静止した時間』、鹿島出版社、1967年
『スペイン・偉大なる午後』、求龍堂、1969年
『ジャパネスク』、毎日新聞社、1970年
『消滅した時間』、朝日新聞社、1975年
『星の記憶』、パルコ出版社、1987年
『ブロードウェイ』、クレオ、1991年
『光の回廊—サン・マルコ』、ウナクトウキョウ、1981年
『ヴェネツィアの夜』、岩波書店、1985年
『ヴェネツィアの光』、流行通信、1987年
『空 Kü』、リプロポート、1987年
- 5 池田満寿夫「IKKOと私」、『六月の風』16号、1976年12月。
- 6 福島辰夫「青白い火花 奈良原一高」、『月刊カメラ』1957年2月、『太陽の肖像』前掲書所収
- 7 1958年の個展「王国」では、第一部「壁の中」、第二部「沈黙の園」だった。
- 8 旧約聖書〈伝道の書〉、コヘレトの言葉・第3章1～11節



1.「人間の土地」展会場の奈良原。松島ギャラリー、東京
1956年5月5日-11日



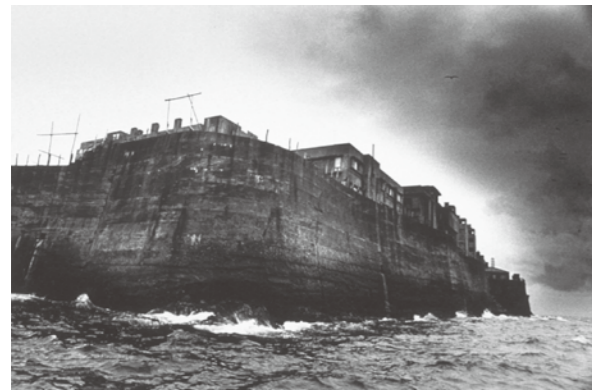
2.江古田の押し入れ暗室、ここで「人間の土地」などのプリントをした。
撮影・土門拳



7.《夜の溶岩 火の山の麓—黒神村〈人間の土地〉より》



8.《破れた野良着 火の山の麓—黒神村〈人間の土地〉より》



3.《岩壁(ベトン) 緑なき島—軍艦島〈人間の土地〉より》



4.《時化(しげ) 緑なき島—軍艦島〈人間の土地〉より》



9.《月の出の入江 火の山の麓—黒神村 〈人間の土地〉より》



10.グループ実在者第一回展 1955年
前列右から、池田満寿夫、奈良原一高、
後列右から、巖嘯、堀内康司、真鍋博、福島繁太郎



5.《地下道(トンネル) 緑なき島—軍艦島〈人間の土地〉より》



6.《浴場 緑なき島—軍艦島〈人間の土地〉より》

無国籍地 1954年



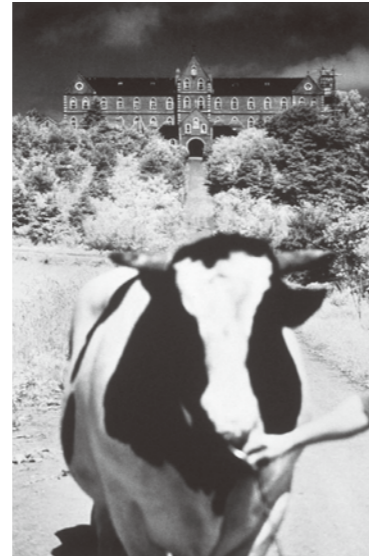
11.《無国籍地》1954年



12.《無国籍地》1954年



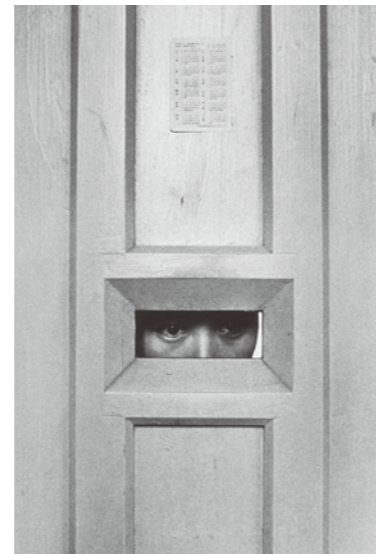
13.《沈黙の園(王国)より》1958年



14.《沈黙の園(王国)より》1958年



15.《沈黙の園(王国)より》1958年



16.《壁の中(王国)より》1958年



17.《壁の中(王国)より》1958年



18.《壁の中(王国)より》1958年



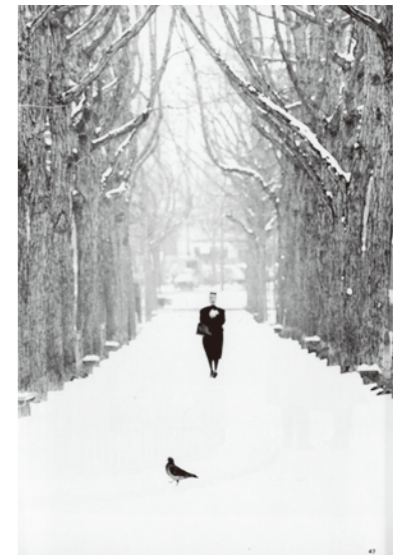
19.真赤なサンビーム・アルパインで、フランス



21.《塔 Île-de-France 〈ヨーロッパ・静止した時間〉より》
1963年



20.奈良原一高写真集 『ヨーロッパ・静止した時間』1967年



22.《樹 Paris 〈ヨーロッパ・静止した時間〉より》 1965年



23.《秘密 Venezia:Italy 〈ヨーロッパ・静止した時間〉より》
1965年



24.《化石 Pompei:Italy〈ヨーロッパ・静止した時間〉より》
1965年

スペイン・偉大なる午後



25.《偉大なる午後 〈スペイン・偉大なる午後〉より》
1963-64年



26.《偉大なる午後 〈スペイン・偉大なる午後〉より》
1963-64年



27.《フィエスタ 〈スペイン・偉大なる午後〉より》
1963-1964年



28.《フィエスタ 〈スペイン・偉大なる午後〉より》
1963-1964年 撮影: 奈良原恵子



29.《パヤ コン ディオス 〈スペイン・偉大なる午後〉より》
1963-64年



30.《パヤ コン ディオス 〈スペイン・偉大なる午後〉より》
1963-64年

ジャパネスク



31.《色 〈ジャパネスク〉より》1968年



32.《色 〈ジャパネスク〉より》1968年



33.《禅 振鈴(神奈川県鶴見) 〈ジャパネスク〉より》



34.《禅 坐禅・内単(神奈川県鶴見) 〈ジャパネスク〉より》



35.《鳥 1-2月 〈富士紡績カレンダー 1967〉より》
デザイン: 勝井三雄 撮影: 奈良原一高 衣装: 森英恵



36.《表紙「光の神の使者」 高弾性写真 クルックス管
〈富士紡績カレンダー 1968〉より》
デザイン: 勝井三雄 撮影: 奈良原一高 衣装: 森英恵



37.ロフトの大改造



38.《二つのゴミ罐—ニュー・メキシコ、1972〈消滅した時間〉より》
1972年



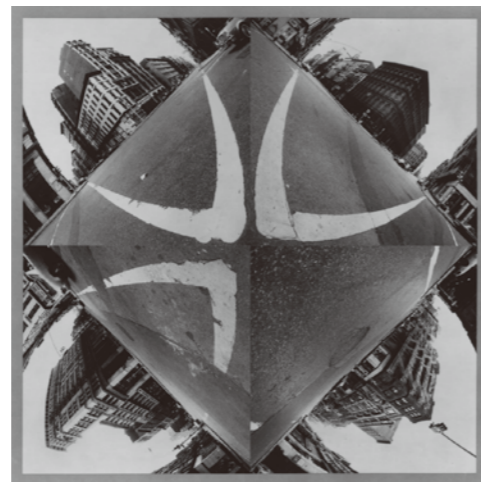
39.《レイク・パウエルの水路〈消滅した時間〉より》
1971年



40.《月夜のアストリーム・トレーラー 〈消滅した時間〉より》
1972年



41.《アポロ17号 〈消滅した時間〉より》
1972年



42.《Broom Street (ブロードウェイ)より》
1973-74年



43.《光の回廊—サン・マルコ》 1979年



44.《光の回廊—サン・マルコ》 1979年



45.《大運河 光跡 〈ヴェネツィアの夜〉より》 1964-1985年



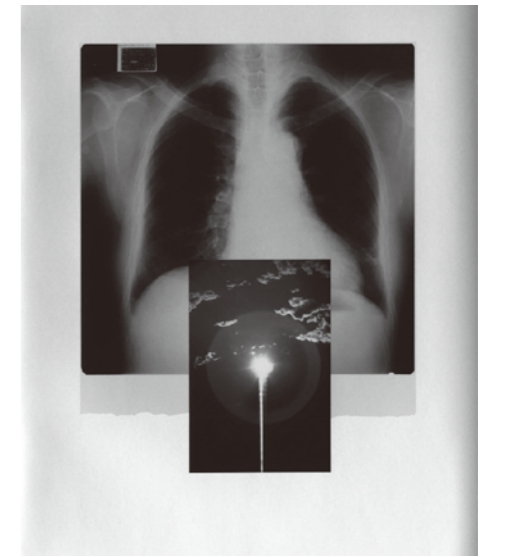
46.《聖マルコ広場の稲妻 テンペスト 〈ヴェネツィアの夜〉より》
1964-1985年



47.《レデントーレの祝祭の花火 祝祭 〈ヴェネツィアの夜〉より》
1964-85年



48.《サン・マルコ寺院の夜 〈ヴェネツィアの光〉より》



49.《太陽の肖像(背腹方向胸部X線像)復活 〈空〉より》 1990年

@Ikko Narahara Archives

25,26,27,28,29,30 奈良原一高作、個人蔵

1,2,10,19,37,48 個人蔵

3,4,5,6,7,8,9,11,12,13,14,15,16,17, 18, 21, 22, 23, 24, 31, 32, 33, 34, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47 奈良原一高作、島根県立美術館蔵

20,35,36 島根県立美術館蔵

石橋和訓作《岡倉由三郎肖像》をめぐって

柳原一徳

はじめに

島根県出身の画家・石橋和訓^{かずのり}(1876-1928、図1)は、明治後半にイギリスに渡りロンドンのロイヤル・アカデミーで伝統的な肖像画の技法を身につけ、主に肖像画家として国内外で活躍した人物である。1909(明治42)年にはるばる英国から第3回文展に出品され3等賞を受賞した《美人読詩》(1906[明治39]年、島根県立美術館蔵、69頁図2)はその代表作として知られており、県の指定文化財ともなっている。島根県の近代洋画史上もっとも早く国際的な活躍を見せたこの石橋については、本県を代表する作家として、当館の前身である島根県立博物館時代以来今日に至るまで調査研究が積み重ねられているが^(註1)、そのような中で近年石橋作品の発見や寄贈による収蔵が相次ぎ、調査研究状況にも進展が見られたところである。本稿では、そのうちのひとつで平成30(2018)年度に収蔵された《岡倉由三郎肖像》(68頁図3)について紹介する。その際、作品自体の分析はもとより本作品に関する資料を読み解きながら制作背景をできるだけ明らかにすることを目的として、現時点までに得られた知見をまとめておきたい。

作品の概要

まず、本作品の概要を示そう。作品に関する基本データは以下のとおりである。

●作家名：石橋 和訓

●作品名：岡倉由三郎肖像

●制作年：1928(昭和3)年

●技法・材質・形状：油彩・カンヴァス・額装

※令和2(2020)年度に画面全体のクリーニングや額のモデリングの欠損などの修復を行った。

●寸法：縦77.5×横64.0cm(額寸：縦101.8×横89.0×厚さ6.5cm)

●サイン・年記：左下にサインと年記「K. Ishibashi[hiの下に下線あり] / 1928.」

●来歴・収蔵の経緯：像主である岡倉由三郎の令孫・岡倉俊彦氏からの寄贈作品。かつては俊彦氏の叔母・清水米子氏(由三郎の次女)が住んでいた練馬・中新井(現練馬区豊玉中)の邸宅にあったとされる^(註2)。



図1 石橋和訓肖像写真、撮影者・撮影年月日不詳(1923年9月以降)、個人蔵・当館記録資料

註1. 1959(昭和34)年に開館した島根県立博物館では、石橋和訓の甥・彰治氏(和訓の実弟・秀雄氏の三男)の協力を得て1980年代頃から本格的に当時の学芸員古浦秀明氏により石橋作品や資料類の調査が行われ、現在に至るまで調査研究の礎となっている。それを引き継いだ当館(1999[平成11]年3月開館)でも石橋に関する調査研究が続けられているが、2011(平成23)年までの成果については当館および島根県立石見美術館の学芸員だった真住貴子氏(現・国立新美術館教育普及室長 主任研究員)により下記の論文や目録等にまとめられている。

・真住貴子「石橋和訓のイギリス時代」『島根県立石見美術館 研究紀要』第2号、2008年、19-44頁。

・同「石橋和訓 洋画作品目録」『島根県立石見美術館 研究紀要』第3号、2009年、40-54頁(以下「目録」と略)。

・同「資料紹介 河邊榮養 石橋和訓画伯小伝について」『島根県立石見美術館 研究紀要』第4号、2010年、20-29頁(以下「小伝(翻刻版)」と略)。

・同「資料紹介 石橋和訓画伯小伝 二」『島根県立石見美術館 研究紀要』第5号、2011年、25-42頁(以下「小伝 二(翻刻版)」と略)。

また、石橋和訓に関する2019(令和元)年までの先行研究の状況は、筑波大学の林みちこ准教授により以下の文献にまとめられている。林みちこ「資料紹介『石橋和訓氏肖像画会』について」『近代画説』28号、明治美術学会、2019年、150-163頁。なお、古浦氏、林氏、真住氏らによる調査を経て現在当館に寄託されている書翰・写真・メモ類など石橋和訓関連資料約3600点(個人蔵)は2014(平成26)年9月から翌年4月にかけて林氏によってすべて調査・撮影が行われデジタル化されている。

註2. この邸宅は、元を辿ると穂積八東が九鬼隆一郎の茶室を残して建て替えた家を由三郎が中新井に移築したもので、そこには若い頃その茶室で出会った星崎初子に対する思慕の念が背景にあると推測されている。このことについては以下の文献を参照。清水恵美子「洋々無限―岡倉天心・覚三と由三郎」里文出版、2017年1月、115-116頁

モデルは焦茶色の着物と羽織を身にまとい、背もたれのあるソファと思しきものに座している。四分の三観面の頭部を照らしている光源は左手前やや上方にあり、顔の反対側に柔らかな影を生じさせている。背景は暗く青みがかった色で全体が塗りつくされているが、ところどころ濃淡にムラがあり、特に右側は薄塗りのため白っぽく見える部分もある。全体的に素早い筆致で描かれており、けっして緻密ではないが的確なタッチで対象の立体感や明暗を捉えている。着物の襟や襷に見られるハイライトや陰影の表現はとても伸びやかで、かつ無駄がない。顔の部分には塗り残しによりカンヴァス地が露わになっている部分も見られるが、それすらも活かしながらモデルの表情が生き生きと描き出されている。その表情は穏やかだが眼差しには意志的なものを感じさせる。画面左下に画家によるサイン「K. Ishibashi[hiの下に下線あり]」とその下に年記「1928.」が、やや右肩上がりに記されている(68頁図4参照)。

モデルについて

モデルである岡倉由三郎^{よしさぶろう}(1868-1936、図5)は岡倉覚三(天心、1863-1913)の実弟であり、文科大学(帝国大学)でバジル・H・チェンバレンに言語学などを学び、朝鮮京城(現ソウル)の日本語学校教師などを経て、東京高等師範学校、立教大学などの教授を務めた一方、1921(大正10)年に始まる『研究社英文学叢書』の監修(市河三喜と共に)や、「岡倉大英和」と呼ばれた『新英和大辞典』(研究社)の編纂、そして東京放送局(JOAK)開局当初からラジオ『初等英語講座』の講師を担当するなど英語学者として英語教育、研究、普及などに優れた功績を残した人物である^(註3)。

本肖像画の完成後に発行された『岡倉先生記念論文集』(市河三喜編輯、岡倉先生還暦祝賀会発行、1928[昭和3]年12月)によれば、本肖像画は岡倉の還暦を祝う記念事業のひとつとして石橋に制作を依頼されたもので、同書巻頭には完成した肖像画の画像が掲げられている(図6)。さらに興味深いことに同書には、1928(昭和3)年4月に完成したこの肖像画は同年5月に数え年53歳で亡くなった石橋の「絶筆」であり、画面左下の署名(図4)は画家が病床から立ち上って筆を執ったものと記されているのである^(註4)。



図5 岡倉由三郎肖像写真(自宅庭にて)、撮影者不詳、1921(大正10)年9月、茨城県天心記念五浦美術館蔵

註3. 岡倉由三郎の履歴や業績に関しては、清水前掲書^(註2)、および「茨城県天心記念五浦美術館 所蔵資料選」(茨城県天心記念五浦美術館、2017年)を参照。

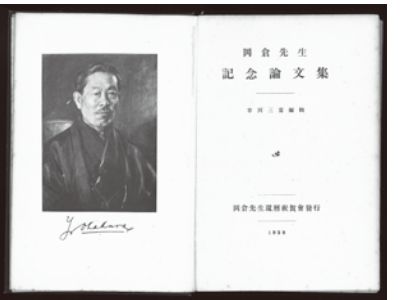


図6 市河三喜編輯『岡倉先生記念論文集』(岡倉先生還暦記念祝賀会、1928年12月10日)巻頭頁 当館蔵

註4. 『岡倉先生記念論文集』(市河三喜編輯、岡倉先生還暦祝賀会発行、1928年)の内、市河三喜による昭和3年11月付けの「はしがき」ii頁。

岡倉

ることになるが、岡倉の肖像画が制作されることになった1928(昭和3)年当時においても両者の親交は続いていたということなのであろう^[註17]。

他方、幹旋者である服部と作者の石橋とはどのような関係だったのだろうか。当初、両者には岡倉・服部との間柄のようにはっきりとした接点は特に無い

と思われたが、詳しく調べてみると意外なつながりがあることがわかった。実は、服部が東京放送局に勤める前に伯爵小笠原長幹の秘書官を務めていたことが判明したのである^[註18]。先述の通り、石橋が1903(明治36)年に渡英したきっかけとなったのは小笠原長幹らの欧州遊学に随行員として参加したことであった。石橋は小笠原とは帰国後も良好な関係を保っていたようで、渡英後初めて石橋が帰朝した1918(大正7)年に「石橋和訓氏肖像画会」が結成された際にも、小笠原は賛助員として名を連ねている^[註19]。林みちこ氏が指摘しているように、石橋にとって小笠原長幹は上杉憲章と並んで「最も緊密に支援したパトロン」^[註20]であり、交友関係の広がった石橋の中でもとりわけ深い関係を築いた人物と考えられる。小笠原を介して石橋と服部の間に何らかのつながりが生まれていた可能性は十分にある。

石橋

石橋と岡倉——画家とモデル

かくして、モデルと作者双方を知っていたであろう服部の幹旋により相見えた岡倉と石橋であったが、実は二人はすでにイギリスで出会っていたようである。これは岡倉自身が『亡羊』の〈追悼文〉の中で明らかにしていることであるが、肖像画制作のために渋谷緑ヶ岡(緑岡)にあった石橋のアトリエを服部とともに訪れた岡倉は、この時が初対面だと思っていた石橋から「『いつも御壮健で』と久濶の詞を述べられ」、岡倉が英国に留学していた1905(明治38)年頃にロンドンで出会っていたことを知らされたのであった^[註21]。

この〈追悼文〉(1928〔昭和3〕年5月22日脱稿)には、本肖像画制作にまつわる思い出が詳しく記されている。それによれば石橋のアトリエを岡倉が訪れたのは同年3月4日のことで、その後制作のため5回にわたって通い(3月7日、3月10日、3月14日、3月22日、4月6日)、「毎回およそ二時間の対座」^[註22]による制作の間、二人はロンドンでの思い出話などに花を咲かせたという。この出会いを通じ画家への敬愛の念を抱いた岡倉が、最後の対座からわずか4週間後の5月3日に肺炎のため長逝した石橋を偲んで認めたこの〈追悼文〉は、それ自体画家の人柄やエピソードが記録された優れたドキュメントとなっている。

『追悼文』の「夫の肖像」を写した挿し絵(1928年)。この挿し絵には、石橋の長髪が写し出されている。

『追悼文』には記されていない情報も多く、石橋和訓研究にとって重要な情報源となり得るが^[註23]、以下ではその中から特に本肖像画制作の理解につながると思われることを抽出してさらに考察を深めたい。

^[註14]『会計報告』2頁。なお、同報告によれば寄附総額は890口で5136円65銭にのぼり、そのうち肖像画代に1000円が支払われている。くわえて『論文集』の印刷費などの支出を差し引いて余った残金はその後の英語・英文学・言語学の普及事業基金に用いられることになり、岡倉の希望と実行委員の決議とによってその基金は英語青年社に寄託されることになった。それを基に、1932(昭和7)年には英語・英文学・言語学に多大なる貢献をした者に贈られる岡倉賞が創設されている。これについては『会計報告』および清水前掲書^[註2]15頁を参照。なお、醸金者の中には石橋の名も見え、彼は200円を寄附しているが、これは890口の中で群を抜いての最高額であった。これには自身が受け取ることになる肖像画の代金から割り引く意味もあったのではないかと思われる。ちなみに1918(大正7)年設立の「石橋和訓氏肖像画会」での規定では、「半身画 中二尺八寸・丈三尺三寸(引用者註:横85cm・縦100cm)より巾三尺・丈四尺[同:横90cm・縦120cm]以内 金五百円也」(すなわち40号〜50号大で500円)という潤筆料であったが(林前掲論文^[註1]を参照)、それから約10年後の1928(昭和3)年に描かれた岡倉の肖像画は25号大で1000円(石橋の寄附金を差し引いても800円)が支払われている。この画料の値上がりは、当時10年間の物価の違いを考慮しても、肖像画家としての石橋のステータスが上がっていたことの証左となるのではないかと思われる。

^[註15]西澤實「創始期ラジオドラマとラジオドラマの「ことば」研究」博士論文(日本大学)、2000年、22-23頁。

^[註16]越野宗太郎編「東京放送局沿革史」同史編集委員会刊(代表 越野宗太郎)、1928年4月、119-120頁。

^[註17]なお、これより後のことだが、日本放送協会で1934(昭和9)年1月に「放送用語並びに発音改善調査委員会」が発足した際には、岡倉、服部がともに委員として委嘱されている(岡倉は委員会主宰)。「日本放送史」上巻、日本放送出版協会、1965年、427頁。

^[註18]西澤前掲論文、20頁。同論文には、服部が東京放送局の放送部長に就任した際にも旧上司の小笠原伯に挨拶に行ったことが記されている。これらの出来事や彼らの間のやり取りは、服部とともに東京放送局草創期に日本最初のラジオ劇を創始するために尽力した小説家・長田幹彦(1887-1964)の私伝『青春物語』(そのうちの「東京放送局」編全9回は『小説新潮』にて1954〔昭和29〕年4月号〜同年12月号に連載)に詳しく記されている。ちなみに、服部はそれ以前には伊東胡蝶園が発行する『新演芸』(大正5年3月創刊)のための出版社であった玄文社で宣伝部長を務め、劇評においては「普白老人」という筆名でよく知られた人物であったとされ、一方の長田は「パンの会」のメンバーとしても知られる長田秀雄を兄に持つ玄文社の常連作家の一人で、服部とは旧知の間柄であった。二人の連携と献身的な活躍によりスタートしたラジオ

『追悼文』の「夫の肖像」を写した挿し絵(1928年)。この挿し絵には、石橋の長髪が写し出されている。

河邊榮養の『小伝』には記されていない情報も多く、石橋和訓研究にとって重要な情報源となり得るが^[註23]、以下ではその中から特に本肖像画制作の理解につながると思われることを抽出してさらに考察を深めたい。

『追悼文』の「夫の肖像」を写した挿し絵(1928年)。この挿し絵には、石橋の長髪が写し出されている。

『追悼文』の「夫の肖像」を写した挿し絵(1928年)。この挿し絵には、石橋の長髪が写し出されている。

市河三喜の存在
岡倉が〈追悼文〉冒頭に記した文章によれば、自らの肖像画が描かれるようになったそもそものきっかけは、「ある会合」での出来事であったと考えていたようだ。だいふ前にある会合の折岡倉が、どうすれば自分のような平凡な人間が後世に名を残せるか、そのひとつの策が「名人と極めのついた画家に頼んで肖像を描いてもらうこと」だ、という冗談めかした話を「親戚のY氏」としていたのを近くで聞いていた知人たちの中に「東大文科の教授」I氏」がいた^[註24]。それから数年後に還暦を迎えた岡倉のために祝賀会が起こされ、その記念事業のひとつとして石橋によって肖像画が制作されることになったという段になってその会合での出来事を思い出し、「それまでのいきさつの背後には例の謹厳な態度に満腔の禅味を包んで齷囁んでござるI教授の指の動きを私は感ぜずにはいられない」(〈追悼文〉12頁)と記しているのである。この「I教授」とは、東大文科教授という肩書きや還暦祝賀会に関わっていたということからすると、当時東京帝国大学英文科教授であった市河三喜(1886-1970)と考えるのが妥当であろう。市河は件の『論文集』の編集も務めており、この記念事業にもっとも尽力した人物のひとりと考えられるのである。

興味深いことに、この市河の最初の妻・晴子(1896-1943)は、渋沢栄一(1840-1931)の長女・歌子(1863-1932)と穂積陳重(1855-1926)の三女であった(市河と晴子は1916年10月に結婚)^[註25]。石橋はこの渋沢と穂積の肖像をそれぞれ1925(大正14)年に描いているため^[註26]、この肖像画家の存在は市河も知るところであったことだろう。上述したように、石橋と岡倉の間を實際につないだのは服部であったが、還暦祝賀会の事業のひとつとして肖像画制作を企画し石橋に揮毫を依頼することになった背景には市河が関わっていた可能性も大いに考えられる。さらに言えば、晴子との結婚によって市河の義理の祖父となった渋沢栄一は前述の「石橋和訓氏肖像画会」(1918〔大正7〕年結成)の賛助会員に名を連ねていたひとりだったのであり、ここでも同会によって築かれた人脉がその後も石橋の画業に大きく関わっていた可能性を想起させるものとなっている。

『追悼文』の「夫の肖像」を写した挿し絵(1928年)。この挿し絵には、石橋の長髪が写し出されている。

放送であったが、折からの組織改編もあり、服部は1年数か月務めた後1926(大正15)年8月に退陣し、ほどなくして長田も同局を去ったという。

『追悼文』の「夫の肖像」を写した挿し絵(1928年)。この挿し絵には、石橋の長髪が写し出されている。

^[註19]この肖像画会については林前掲論文^[註1]を参照。なお林氏は、当館に寄託されている石橋和訓関連資料の中にある石橋作成の「姓名録」(大正7年2月1日)にも小笠原長幹の名が見られることを指摘している。

『追悼文』の「夫の肖像」を写した挿し絵(1928年)。この挿し絵には、石橋の長髪が写し出されている。

^[註21]〈追悼文〉13頁。岡倉が1904(明治37)年から翌年春にかけて大陸からロンドンに舞い戻っていた頃にふたりはどこかで出会っていたようである。岡倉自身は、当時ロンドンの社交界を賑わせていた末松謙澄の招待の席などで出会った可能性を思い浮かべている。一方で岡倉は、当時石橋がロイヤル・アカデミーに入っていたことに敬意を抱いていた記憶はあると記している。

『追悼文』の「夫の肖像」を写した挿し絵(1928年)。この挿し絵には、石橋の長髪が写し出されている。

^[註22]〈追悼文〉14頁。岡倉によれば、「なるべく朝の鮮かさの失せないうちにとの注意もあったのでいつも九時すこし過ぎには氏の門を叩」いたが、二時間の対座中の「まん中処で石橋氏はいつも一と息入れ、二三分の小休をしてから更に画筆を揮われるのが定まり」だった。なお、岡倉は英語学者らしく、この「対座」を「sittingの訳のつもり」としながらも、「この意味の日本語は出来ていないらしい。端座、安座、黙坐、孤坐などと種々成句はあるが、どうも落ちつきが悪い。或は閑座とか偶座とかして見たような気もする」と補足している。

『追悼文』の「夫の肖像」を写した挿し絵(1928年)。この挿し絵には、石橋の長髪が写し出されている。

^[註23]とりわけ、後述するように石橋が「十歳がらみの幼い頃若狭のある大きな寺の小坊主として暫くの間ではあったろうが僧院の生活を」していたという記述は『小伝』には出てこないエピソードであるため興味深い。また、ロンドンで出会った共通の知人・友人たち(三土忠造、小笠原長幹、夏目漱石、下村観山など)との交流についても触れられており、この点についても今後詳しく調査していきたい。

^[註24]〈追悼文〉11-12頁。この会合にいた知人としては他に、「今日の日本画壇に誰も認める第一人者」であるT氏、「新進の実業家で某銀行の重要な役員」のY氏がいた。岡倉が話していた「親戚のY氏」について、清水恵美子氏は岡倉の妻の義兄で病理学者の山極勝三郎(1863-1930)である可能性を指摘している。

^[註25]『人事興信録』第8版(昭和3年7月)および穂積重行「穂積歌子日記1890-1906明治一法学者の周辺」(みすず書房、1989年)718頁を参照。市河晴子については後述^[註37]。

^[1] 石橋和訓作《岡倉由三郎肖像》をめぐって



図3
石橋和訓《岡倉由三郎肖像》1928(昭和3)年
油彩・カンヴァス、77.5×64.0cm、当館蔵

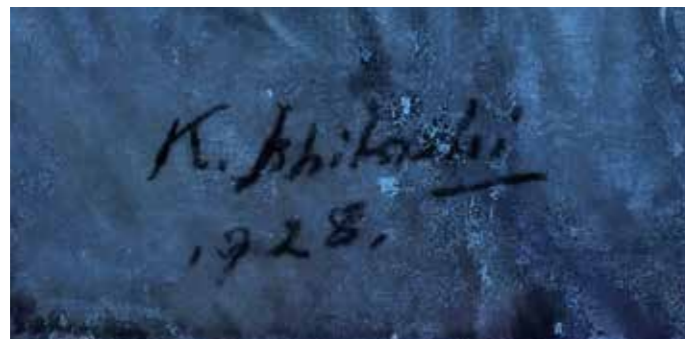


図4
図3署名部分、紫外線蛍光画像(村松裕美氏撮影)

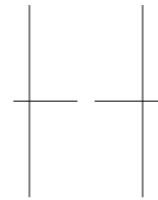


図2
石橋和訓《美人読詩》1906(明治39)年
油彩・カンヴァス、99.5×88.3cm、当館蔵
島根県指定文化財



図14
石橋和訓《老女(土谷いわ肖像)》1919(大正8)年
油彩・カンヴァス、56.0×39.5cm、当館蔵
島根県指定文化財

石橋のアトリエ

ともかくも、服部(く追悼文)では「H氏」の斡旋により石橋のアトリエを訪れた岡倉は、その画室の様子を詳しく記している。臨場感のある描写なので、石橋との初対面の様子とあわせて、少し長い引用しよう(下線は引用者による)。

「渋谷の緑ヶ岡と云う由緒の深い分譲地の中程に震災直後きわめて質実な材料で建てられた駒形屋根の、かなり大きな建造物の主要部を成す二十坪ほどの画室の入口の右の壁には震災当時の避難民の群が一時的の休息を、とある広場に求め得て不安の中にしばしの落付を見出だそうとする相当大きな場面がほんの最初の構図のままで画布の上に拡げられていた。そのすこし先の処には高い大きな台の上に明治神宮の壁画の参考品らしく御簾を垂れまわした宏大な宮殿の三尺四方ほどの模型が置いてあった。グラント將軍の拝謁の図取りがこれを種に生れるのであったらしい。

そうした下図や模型に北の落ちついた朝の空光を浴びせている二間幅の大窓は、一方、門外のだらだらと南さかりの坂を、かなり遠方に望ませ、また一方は室の東西の壁に立てかけてある製作中の数枚の大小の肖像画の椽をも温和な光で包んでいた。時はこの三月の四日の午後のことである。

南側の大々しい壁炉の前に一寸腰を卸す間も無いうちに洋服姿で幅広のダブルカラをした大兵の石橋氏が出て見えた。そして極めて懇篤なおほでやかな[原文ママ]態度で私共を迎え自分に向かっては、『いつも御壮健で』と久瀧の詞を述べられた。』(く追悼文)12-13頁)

冒頭に「渋谷の緑ヶ岡」とあるが、これは1923(大正12)年9月に2回目の帰朝を果たした後アトリエを構えた東京府豊多摩郡渋谷町下渋谷常盤松の一带(現在の渋谷区渋谷4丁目付近)を指しているものと思われる(註27)。この常盤松のアトリエについては当時の写真が残されており、建物の外観や制作途中の作品が並べられたアトリエ内部を見ることができる。これらの写真と引用文を照らし合わせてみると、まず「北の落ちついた朝の空光を浴びせている二間幅の大窓」というのは「駒形屋根」の建物の平側の外壁に見られる大きな窓のことを指すのではないかとと思われる(図9参照)。いずれにせよこの記述

註26.
石橋は少なくとも2点穂積陳重の肖像を描いており、そのうち1点は1924(大正13)年の制作であり(「目録」No.40。なお、「目録」では本作品を1922年に英ロイヤル・アカデミー展に出品された(須賀喜三郎肖像)としているが、実際には英国風に白い髪を被り法服に身をつつんだ穂積を描いたものである。図8参照)、もう1点は1925(大正14)年の制作である(所在不明[「目録」No.55])。また、石橋は少なくとも2点渋沢栄一の肖像を描いており、いずれも1925(大正14)年の制作である(うち1点は第6回帝展に出品され現在日本女子大学所蔵[「目録」No.52]、もう1点は所在不明[「目録」No.57])。



図8
石橋和訓《穂積陳重肖像》1924(大正13)年、所在不明(写真は個人蔵・当館記録資料)

註27.
当館に寄託されている石橋和訓関連資料の中にある石橋宛書簡の住所を見ると、1923(大正12)年9月2日の第二次帰朝時以降に新たに構えられた石橋の住居兼アトリエの住所は「東京府豊多摩郡(あるいは東京市外)渋谷町下渋谷常盤松280-20」[下線は筆者]であるが、1928(昭和3)年以降の住所は下線部分が「緑岡15」となっている。これは同年1月1日に施行された渋谷町の大字・小字区域名称変更・地番変更により変更されたものであることが、今回真住貴子氏が渋谷区立中央図書館の協力を得て行った調査により判明した。なおこの場所は現在の青山学院中等部の東側(渋谷区渋谷4丁目)にあたる。ご教示くださった真住氏に御礼申し上げます。



図9
石橋和訓アトリエ外観(北側に面していると推定)、撮影者・撮影年月日不詳(1923年9月以降)、個人蔵・当館記録資料

から、20坪ほどあるアトリエ内部のメインの光源は北側の窓と考えられるが、別の写真(図10)を見ると壁付きの暖炉に強い光が当たっていることから、これが「南側の大々しい壁炉」なのだろう。その壁炉の左側には一人掛けの革張りのソファがあり、背後には幕が掛けられている。そこから少し左に向けられた別の写真(図11)では、ソファの左側、すなわち東側の壁にたくさんの肖像画が掛けられており、制作中の石橋の後ろ姿も見える。これらの肖像画の中には、穂積陳重(1924年制作、図8参照)や渋沢栄一(1925年制作)を描いたもの(註26参照)のほか、画面の一番左側には第8回帝展(1927年)に出



図10
石橋和訓アトリエ内観(南側と推定)
撮影者・撮影年月日不詳(1927年頃以降と推定)、個人蔵・当館寄託資料(林みちこ氏撮影)



図11
石橋和訓アトリエ内観(東側と推定)
撮影者・撮影年月日不詳(1927年頃以降と推定)、個人蔵・当館寄託資料(林みちこ氏撮影)



図12
石橋和訓アトリエ内観(西側と推定)、
撮影者・撮影年月日不詳(1927年頃以降と推定)、個人蔵・当館記録資料



図13
石橋和訓旧蔵写真(『大正震災志写真帖』(内務省社会局、1926年2月)掲載「電車線路に避難せる人人」と同定) 撮影者・撮影年月日不詳(1923年9月頃と推定)、個人蔵・当館寄託資料(林みちこ氏撮影)

品された集団肖像画、すなわち《某氏の家族》(『目録』No.65を参照)が見られることから、少なくともその頃以降に撮影された写真と考えられる。

また、別アングルの写真(図12)では、右から左へ(すなわち北から南へ)という光の向きから左の壁面が南側(つまり壁炉のある壁面)と考えられるが、奥の角にあるのがこの部屋の入口だとすれば、その南側の壁が「二十坪ほどの画室の入口の右の壁」に当たる。そこにはたしかに「相当大きな場面」が描かれた画布が壁に立て掛けられているが、既述の当館寄託資料にはこの構図の基になったと思われる写真(図13)が収められており、それが関東大震災にまつわるものと考えられることから(註28)、この大作が「震災当時の避難民の群が一時的の休息を、とある広場に求め得て不安の中にしばしの落付を見出だそうとする」場面を描こうとしたものである可能性は高いと思われる。

このほか、文中の「明治神宮の壁画」、「グラント将軍の拝謁の図取り」というのは、当時石橋が取り組んでいた明治神宮聖徳記念絵画館への奉納画《グラント将軍と御対話》のことで、1924(大正13)年に制作を命じられたものであった。この明治天皇とアメリカ前大統領との会談の場面を描いた大作は、石橋の死去により大久保作次郎(1890-1973)に受け継がれ、完成した壁画は1930(昭和5)年7月に渋沢栄一子爵により献納されている(註29)。残されているアトリエ写真には「御簾を垂れまわした宏大な宮殿の三尺四方ほどの模型」のようなものは見当たらないが、岡倉が訪れた時点では石橋は制作に勤しんでいたということであろう。〈追悼文〉中でも岡倉は、「氏〔石橋(筆者註)〕はずっと以前から一切の他の揮毫をことわって、かねて約束の明治神宮の為の壁画を完成の上、おそくもこの六月には帰英の心算であられたのである」(〈追悼文〉14頁)と述べ、「氏の名声が累をなして後から後からと持ち込まれる肖像画の依頼は、どんなに氏の心をいらいらさせたであろうそう思うと自分までが氏の貴重な時を奪ったことを今更に心ぐるしく思う」(同上)と申し訳なさそうに記しながら、石橋の多忙ぶりを推しはかっている。

モデルがいた場所

ところで、先に見た通りアトリエには一人掛けの革張りのソファがあった(図10・11参照)。冒頭で記したように、肖像画のモデルである岡倉は背もたれのあるソファのようなものに座っているように描かれているが、今述べた写真に写るソファがそれに当たるのではないだろうか。肖像画の画面をよく見ると(図

図12. 別アングルの写真(『目録』No.65を参照)より。右から左へ(すなわち北から南へ)という光の向きから左の壁面が南側(つまり壁炉のある壁面)と考えられるが、奥の角にあるのがこの部屋の入口だとすれば、その南側の壁が「二十坪ほどの画室の入口の右の壁」に当たる。そこにはたしかに「相当大きな場面」が描かれた画布が壁に立て掛けられているが、既述の当館寄託資料にはこの構図の基になったと思われる写真(図13)が収められており、それが関東大震災にまつわるものと考えられることから(註28)、この大作が「震災当時の避難民の群が一時的の休息を、とある広場に求め得て不安の中にしばしの落付を見出だそうとする」場面を描こうとしたものである可能性は高いと思われる。

註28. この寄託資料に取められた写真(図13)の撮影者や撮影日時・場所などの詳細は不明であるが、内務省社会局が1926(大正15)年2月に発行した『大正震災志写真帖』に「電車線路に避難せる人人」という題名で掲載されているものと同一写真と見られる(同書20頁)。なぜ同書に掲載された写真を石橋が所有していたかは不明であるが、石橋は関東大震災をテーマにした絵をこれ以外に少なくとも一枚は描いており(『目録』No.41の《避難者の群れ》1923〔大正12〕年、油彩・カンヴァス、49×70cm、島根県農林会館蔵)、これもやはり基となる写真の存在が明らかとなっていることから、両者には何らかのつながりがあると思われる。かように石橋は2回目の帰国の前日に起こった関東大震災に強い関心をもっていたと考えられるのだが、この問題に関しては別の機会にあらためて論じたい。

註29. 大久保による完成作については、『聖徳記念絵画館壁画』(明治神宮外苑 聖徳記念絵画館編集・発行、2019年)88-89頁を参照。なお、石橋による同壁画のための下絵も残されている(『目録』No.59を参照)。

3)、背もたれの他に岡倉の左手側にかすかに肘掛けのような形態が認められるが、これは写真に見られるような背もたれとひじ掛けがなだらかに続いているタイプのソファに座っていることを示すものなのかもしれない。もし岡倉がこの部屋のコーナーに置かれたソファに座っていたとすれば、左手前(すなわち北向きの窓)から来る光の向きとも矛盾せず、冒頭で観察した背景が白っぽく描かれている部分は、モデルの背後の幕に光が当たっているところを描き出したものとも考えられる。本肖像画に見られる石橋の表現は全体的にけっして緻密とは言えないが、このような細部の描写からもモデルという実物を前にしたリアリティーはたしかに感じられるのである。

「対座」の時間

やはり冒頭の観察では、本肖像画に素早い筆遣いが用いられていることを確認した。石橋の筆の速さについてはつとに指摘されているが(註30)、そのことが確認できる具体的な作例として、第一次帰朝時に郷里で描いたとされる《老女(土谷いわ肖像)》(1919〔大正8〕年、油彩・カンヴァス、56.0×39.5cm、島根県立美術館蔵、島根県指定文化財、69頁図14)の場合を見てみよう。画布裏面に記された書き込み(註31)から、この肖像画の制作には正味3時間半しかかからなかったことがわかるが、作品のサイズが10号大の比較的小さいものであることを考慮しても相当早く仕上げられたと言える。一方、25号大の《岡倉由三郎肖像》の方はすでに見たように「毎回およそ二時間の対座」ということから、全5回合計でおおよそ10時間ほどかかった計算になるが、石橋にしては多くの時間を費やしてじっくりと制作した部類に属するものではないかと思われる。

さらに、別の視点を導入してその特徴をあぶり出してみよう。19世紀半ばの写真技術発明以降の肖像画制作は大きく分けて二つの手法が考えられ、ひとつはモデルを直接目の前にして描くというやり方であり、もうひとつはモデルの姿を撮影した写真を用いて(その助けを借りて)描くというものである。石橋はその両方を使い分けていたようであり、実際に写真を用いて制作していた形跡もたしかに認められるのだが(註32)、この《岡倉由三郎肖像》では、すでに述べた通り岡倉の証言的記述のおかげで、あくまでもモデルと直接向き合う「対座」形式で制作されたことがわかる(註33)。結果として、制作中の会話によって双方に実りある豊かな時間をもたらされたようであり、少なくとも岡倉は

図13. 本肖像画に見られる石橋の表現は全体的にけっして緻密とは言えないが、このような細部の描写からもモデルという実物を前にしたリアリティーはたしかに感じられるのである。

図14. 島根県立美術館蔵、島根県指定文化財、69頁図14の《老女(土谷いわ肖像)》の裏面に記された書き込み(註31)より。この肖像画の制作には正味3時間半しかかからなかったことがわかる。

註30. 勝部前掲論文(註5)で石橋の筆の速筆ぶりが指摘されている。

図15. 島根県立美術館蔵、島根県指定文化財、69頁図14の《老女(土谷いわ肖像)》の裏面に記された書き込み(註31)より。この肖像画の制作には正味3時間半しかかからなかったことがわかる。

註31. 「土谷いわ子様肖像　当年七十八歳/大正八年二月六日/午前十一時半起筆/午後一時迄/二月七日午後一時より三時迄」

註32. 林前掲論文(註5)参照。ちなみに、政財界人など当時多忙を極めていた人物の肖像画を描く場合に写真の助けを借りることが多かったようである。実際に時間がなかったかどうかはともかく、油彩の完成作とはほぼ同じ姿でモデルの肖像写真が残っている例としては、渋沢栄一、穂積陳重、田健治郎、山本権兵衛らの姿を取めた写真がある。

註33. 本肖像画制作にあたり、補足的に岡倉の肖像写真が用いられた可能性は否定できないが、現時点では直接石橋が参考にしたと思われるような衣装・ポーズ・年代とも同じと考えられる写真は見つかっていない。岡倉の肖像写真調査に当たっては、岡倉由三郎関連資料を所蔵する茨城県天心記念五浦美術館 塩田积雄学芸員のご協力を賜った。

^[1] 石橋和訓作《岡倉由三郎肖像》をめぐって

出会った初日のロンドンでの思い出話に始まる一連の会話の中ですでに石橋に対して深い親しみを覚えたことを記している。

「物語りはそれからそれと、古い夢の跡を辿り、石橋氏と自分とは忽ちにして旧友としての朗かな空気の中に包まれたような感が、先方はいざ知らず、自分には強く起こり、石橋氏に対して濃かな親しみを自分は先ず懐くに至った。

この深い親しみは、蓋し、氏の温厚な樸訥な人となりから立ち昇って、名香の薄い馨のように、氏に近づく者の袖袂をくゆらせずにおかぬものがあつたらしい。とにかく自分の場合では氏に接して閑談の楽しみを味わった殆ど最初の利那からこの馥郁たる人物の香気を氏の画室一杯に満ち満ちて感じた。氏は唯の肖像画の名工だけではなかったに相違ない。」(〈追悼文〉13頁)

さらに回を重ねるにつれ、話題は石橋の幼少期から青年期にかけての修業時代、英国ロイヤル・アカデミーに入るための苦労話などにも及び、画家としての石橋がどのようにして出来上がっていったかを窺わせるエピソードの数々が画家の口から語られた。言語学に精通した岡倉には、「出雲地方の生れと告げずにおこな」い(〈追悼文〉14頁)と看取されたその独特な発音で語られる逸話の数々の中に、岡倉は石橋の画業を貫く信念をも感じ取っている。

「[石橋氏は(筆者註)]一方には当時次第に頭を擡げて来た西洋画に対し、日本画の修業者としての敵意も強く、何とかしてその侵蝕を防ぐ道を本邦在来の絵画の中に建設したいものと、国粹保存の熱情も高じて已まなかった。」(〈追悼文〉15頁)

「石橋氏は日本画の強敵たる西洋画をその本国に於て親しく観察し、しかる上に対抗の策を建て、之に対峙の道を本邦画に見出すか、又は両者の間に第三の活路を求めようとしたのである。」(同前)

その直後の文章で岡倉は、このような目的をもち周囲に助けられて苦労しながら私費で渡英した石橋に対し、同じ頃東京美術学校の助教授として官費で

留学した下村観山(1873-1930)を引き合いに出しているが、それは『小伝』で語られるように石橋自身が観山を「画敵」としてライバル視していた(註34)からというよりも、「日本画の本領を固守する外面的の必要」(〈追悼文〉15頁)があつた観山に対して、石橋の方にはそのような「世間態の窮屈袋はなく、意の赴くがままに師を選びアトリエに入る自由があつた」(同前)ということを対比的に示そうとする意図があつたのかもしれない。これなどは、兄・覚三(天心)のそばで自身も日本美術院の画家たちと交友し、当時の美術界の大局的な状況も知り得た岡倉由三郎ならではの考え方とも言えるだろう。ともかくも、「日本からの親しい仲」(〈追悼文〉15頁)であつた観山と留学中に会った石橋が、昔フェノロサが使つたという画筆数本を天心先生から餞としてもらつてきたと言つて観山がそれを取り出して使おうとしたところ、油絵具で刷毛先が干乾びてしまつていてどうすることもできず二人は顔を見合わせて呆然とした、というエピソードを石橋が無邪気に微笑みながら追憶している様子を記した文章(同前)を読むと、聞き手の岡倉の方も楽しく耳を傾けていたのではないかと想像される。そもそも石橋がこの逸話を取り上げたのは、天心の親心が空回りしてしまつたような可笑さ自分たちの未熟さに対する自虐的な笑いを絢交ぜにしたようなユーモアによってこの思い出話が岡倉にとって少しでも亡き兄を偲ぶ縁となれば、という気持ちがあつたからではないだろうか。石橋と岡倉、この二人は単に画家とモデルという関係を越えて、最後には互いの心に寄り添い合うような存在となつていたように思われるのである。

東洋と西洋のあいだで

ところで、岡倉が石橋の中に見出した芸術観は、日本とイギリスで出会った老師の言葉によって涵養されたのではないかと岡倉は見ている。ひとつは、『小伝』には書かれていないエピソードであるため真偽の判断は保留とせざるを得ないのだが、石橋は10歳頃に若狭の寺で僧院生活をしていたらしく、その時に師の老僧から「お前、山に成るのでのうて何んで真の山が描けるものか」(〈追悼文〉14頁)と諭された、ということである。もうひとつは、長じて渡英してからの話だが、ある日老画家のシメオン・ソロモン(1840-1905)に出会った際に受けた、「画家はその扱う人物・風景、何にもあれ画布の上に描き添える景物に対しては深き恋慕の念を感じ山にしても河にしても刷毛尖で一寸あしらつてそのまま棄ておくことなど、到底情に於て忍び得ぬじゃ。何とかして物

註34. 『小伝 二(翻刻版)』、30頁。

それぞれの真の心を画の中に写し入れんものと苦心惨憺、さながら情人の胸に己先づ生き己が胸に情人の姿をしかと懐きしめんと心を碎くに均しくのうてはならぬはず」(〈追悼文〉17頁)という言葉である。この老画家による箴言がかつて師の老僧から受けた訓戒と相まって石橋の心に響いたのではないかとみて岡倉はこう記している。

石橋和訓作《岡倉由三郎肖像》をめぐって

「老僧の誠、老画伯の箴、東西の二人の先輩の言葉には、それぞれに人間の古い真諦が宿されている。別に新奇な鮮かさはなくとも、こなれ切ったそうした教誨には、またしても襟を正させる清冷の気が漲っている。そう云う刺戟に会って石橋氏の頭には後素の道に対する達観が追々芽ぐみ且つ生長して、遂に一つの纏った画論を成し芸術観を造りあげた。それが机上の紙で出来たものでなく画筆の縦横な振揮を通じての体得なのであるから、思索のみを専らにする文芸理論から観て、議論に理智の上の多少の不備がよしあるにしても、自分は、石橋氏と対座の間又はその後の閑談の仲から屢々流れ出た氏の芸苑の感想を、上なく嬉しく一々傾聴した。」(〈追悼文〉17頁)

石橋和訓作《岡倉由三郎肖像》をめぐって

これらのエピソードからは、二つのことを知ることができる。ひとつは、石橋の制作態度において対象に迫ろうとする精神が強く働いていたであろうということである。東西の先達から得たこの二つの教え、すなわち、対象と一体化すべし、対象を愛すべしという教えは、遙かな時を経ても思い出されるほど生涯に渡って石橋の心に深く刻まれていた。その実例として岡倉は、他でもない自分の肖像画が仕上げられるのを見たのではないだろうか。もうひとつは、岡倉が石橋の中に日本あるいは西洋のどちらかに偏った考え方ではなく東西両洋からともに滋養を得ている様子を見て、おそらくそこに共感していたであろうということである。『小伝』にあるように、石橋の場合は「和洋折衷の画風が世の大衆より歓迎せらるること多きを察し鬩然英米に渡航して欧風の画趣味を南画に加味せんと」(註35)思い立ちイギリスに渡った訳だが、岡倉が同志たちと結成した洋々塾の目的も「東西両洋文明の融和を専らその言語文学との理解鑑賞に由って誘致する」(註36)ことであった。言語文学と美術という違いこそあれ、その目的において両者ははけってかけ離れた場所に立っていたわけではないのである。

[[]注35] 石橋和訓作『小伝 二(翻刻版)』、29頁。

[[]注36] 清水前掲書(註2)、187-188頁を参照。

[[]注37] 岡倉の洒落やユーモアを好む側面については以下の文献を参照。市河晴子「岡倉先生の笑談〔目次では「冗談」〕」『英語青年』第76巻第9号、1937年2月1日、294頁。および狩谷文〔岡倉由三郎三女。筆者註〕「随想『思い出』」『五浦論叢』（茨城大学五浦美術文化研究所紀要）第6号、1999年、6頁。なお、前者すなわち岡倉没後に寄稿された市河晴子による追悼文には、本稿で取り上げた石橋の手になる肖像画が図版として掲げられている。ご教示くださった清水恵美子氏に御礼申し上げます。

最後の時

いよいよ対座の最終日となった4月6日には、初日に岡倉と同道した服部も立ち会い、肖像画の完成を見届けた。石橋自身もその出来ばえに満足した様子を見せたというが、すでに見た『論文集』の記述、すなわち左下の署名は画家が病床から立ち上がって筆を執ったもの、という言葉信じるとすれば、この時点ではまだサインはなされていなかったはずだ。ともかくその日も昼食が画室に運ばれ、日本酒を酌み交わしながら大いに語った三人。服部の話はいつもどおり軽快で奇抜だったというが、画室の主人である石橋も負けてはいない。

「(最近制作した鯛の絵を示しながら)『つい二時間ほどで描きました。刹那を追って静心なく遷って行く光線と空気との変移の中で、水から取り出されてまだ命のある中に、鱗の生き生きした艶を画布の上に再顕させることは、いろいろな意味に於て誠によい腕試し』と述べられた後『それもそうですし、また画を描きあげてから、その魚をすぐ料理して一杯やる、その味も亦格別で……』と例のゆっくりとして重い口の下から言い添えられた時は、三人期せずして顔を見合せて笑った。」(〈追悼文〉18頁)

石橋和訓作《岡倉由三郎肖像》をめぐって

こう回想しながら、子どもの頃さんざんこねくり回して遊んだあとの真粉(新粉)細工に砂糖をかけてぺろりと食べていた遠い昔を思い出して可笑しくなったのだ、と述べる岡倉。石橋のユーモアがいつの間にか岡倉のそれとシンクロしたようだ(註37)。

こうして愉快地過ぎた最後の午餐であったが、その日の夕方体調が悪いため普段よりも早く寝所に入った石橋は、急性肺炎に罹りわずか4週間後に不帰の客となる。アトリエに多くの未完成の肖像画や壁画を残しながら自分の肖像を絶筆として世を去った石橋の無念さを想像し、痛ましく思った岡倉はこう追憶する。

石橋和訓作《岡倉由三郎肖像》をめぐって

「石橋氏との自分の交りは前後六回の会見で、時間にして僅々十数時間に過ぎぬのであった。それにも拘らず自分が斯くも深く氏の上を追慕してやまぬのは、蓋し、氏の人物の偉大さが自分の心を牽いてやまない為であらう。」(〈追悼文〉18頁)

そして最後に、折りしもこの〈追悼文〉を脱稿する前日(5月21日)に黄熱病によりガーナで客死した野口英世(1876-1928)と石橋とを相並べて追悼し、ともに斯界において失われたものの大きさを嘆きながら筆を擱いている。

「石橋氏は享年わづかに五十三にして逝く。しかも画家としての名声は広く欧米に知られていた。この点から観て、その訃の遠くアフリカから伝えられる学界の傑物野口英世氏同じく五十三歳と云うことも亦悲しみの中に思い合される。共に今働き盛りであるに、何と云う痛ましいことであろう。学問の野も芸術の畑も追々漸く多事となって、大きな未来を吾々はこの二人の強い人から期待していたものを。噫。」(〈追悼文〉18頁)

こうして出来上がった肖像画は因らずも石橋和訓の“絶筆”となった。本人もまったく予期せぬ形で中断した画業において絶筆であることに過剰な意味づけは無用かもしれないが、最後に石橋が病床から立ち上がって署名を入れたというエピソードからは、この肖像画に対する画家の強い思いが伝わってくるのも確かである。岡倉の〈追悼文〉はそのような石橋に対して終始敬意に満ち溢れているが、石橋も岡倉に対して同じように尊敬の念を抱いていたのではなからうか。それこそは他ならぬ肖像画の画面から感じられるものなのである。

おわりに

以上本稿では、《岡倉由三郎肖像》の制作背景をできるだけ明らかにすることを目的として、画面の観察・分析のみならず、『論文集』や〈追悼文〉といったテキストを参照しながら、制作にまつわる人間関係や肖像画制作の実態などいくつかの興味深い問題について検証を行ってきた。とりわけ『亡羊』に発表された岡倉の〈追悼文〉は、本肖像画を読み解く上で重要というだけでなく、石橋の人となりやその信念・芸術観を知る上でもかけがえのない記録であることが認められた。そこから得られる石橋の履歴や人柄についての情報は貴重なものであり、学識豊かで美術にも造詣が深かった岡倉であったからこそ著すことができた文章であったと言っても過言ではない。その意味で石橋は、まったくの偶然には違いないが、最後のモデルに恵まれたと言えるのかもしれない。最良のモデルである岡倉を得て、石橋は最後の肖像画を描き終えたのである。

あらためて本作品の意義を述べるならば、まず石橋の絶筆であるという点、そしてモデルである岡倉の文章を通して石橋の肖像画制作のあり方やその人となりが浮かび上がってくる点が挙げられるだろう。岡倉が記しているように、石橋の単なる技術だけに留まらない魅力的な人柄が多くモデルの心を捉えたために、石橋は肖像画家として成功したと言えるのではないだろうか。本肖像画はそのひとつの証左として岡倉の証言的記述とともに残された訳だが、他にもそのような例がないかを検証することは今後の課題である。

また、石橋の肖像画の制作背景を調べると、「肖像画会」のメンバー(友人・賛助員)が陰に陽に関わっている場合が多いことがわかる。とりわけ渡英によって築かれた石橋の人脈や友情はその後の人生において大きく作用し、その画業や人生に大きな実りをもたらしたようだ。これについてはさらなる検証が必要だが、やはり今後の課題として引き続き調査を行っていきたい。

(島根県立美術館 専門学芸員)

[凡例]

本文中では引用文等で用いられている旧字体・旧仮名づかいは適宜新字体・新仮名づかいに改めた。

[謝辞]

本稿を執筆するにあたり、次の方々、機関のご協力を賜りました。記して御礼申し上げます。(順不同)

岡倉俊彦様

石橋一浩様

茨城県天心記念五浦美術館学芸員 塩田积雄様 細谷昭彦様

茨城大学准教授 清水恵美子様

筑波大学准教授 林みち子様

国立新美術館主任研究員 真住貴子様

絵画修復家 村松裕美様

元島根県立博物館学芸課長の古浦秀明氏(1936-2021)は、2021(令和3)年8月31日に逝去されました。石橋和訓をはじめとする本県郷土作家の調査研究における多大なる貢献に感謝申し上げますとともに、謹んでご冥福をお祈り申し上げます。

[付記]

本稿は、2019-2022(令和元-4)年度科学研究費国際共同研究加速基金(国際共同研究強化(B))19KK0001「サードフォースの美術史 1880-1920-在英日本人ネットワークの研究」(研究代表者:筑波大学芸術系特命教授 五十殿利治)に研究協力者として参加した2021年度の研究成果の一部である。

島根県立美術館研究紀要 第3号

令和4年3月31日

編集・発行 島根県立美術館

© Shimane Art Museum 2022