

稲賀繁美

関西モダニズムにおいて、関係者の西洋体験はいかなる意味をもち得たのか。それは時代とともにどのような変質していったのか。以下関西在住の芸術家たちが大挙して渡欧した一九二一—二三年を中心に、その前後に焦点を絞り、概略探索してみたい。

一、端緒

関西モダニズムなるものの定義はいまひとまず差し置いて、その端緒を尋ねると、美術の領域では、一九〇〇年のパリ万国博覧会に一瞥をくれておくのが妥当だろう。欧米からの舶来の新思潮や最新流行が日本を席卷する状況が、モダニズム成立にとって少なくとも必要条件のひとつであったとするならば、そこに質量ともそれまでとは尺度を異にする変化が生じた契機として、十九世紀最後の年の国際見本市が及ぼした影響は無視できない。美術の世界では、それまで東京にいた浅井忠（滞仏一九〇〇—一九〇三年）が、パリ万国博覧会から戻るとほどなく京都へと移住してくる。また京都の画家でも竹内栖鳳（滞仏一九〇〇—一九〇一年）の洋行は、その後の画風に新たな息吹を吹き込むきっかけとなった。この時期パリに留学し、ジャン・ポール・ローランスの下でアカデミ

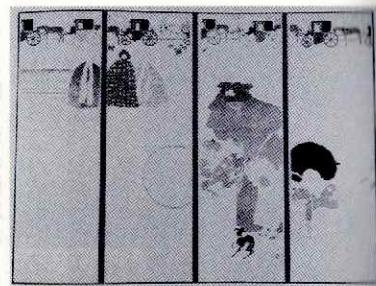


図1 ピエール・ボナール《乳母の散歩》1897

ックな油絵修行を積んだ鹿子木孟郎（滞仏一九〇〇—一九〇四年、一九〇六—一九〇八年、一九一五—一九一八年）は帰国後京都に移り、浅井の推薦を受けて京都高等工芸学校講師となるとともに、聖護院洋画研究所で指導に携わり、一九〇五年には浅井らとともに関西美術院の創出にかかわる。ことを京都の美術に限れば、その次の世代に属する、いわゆるモダニズムの騎手たちの多くは、これら先駆者の画塾から輩出することとなる。

浅井のパリ滞在は、一方では日本人による油絵表現の限界に気づかされる苛酷な体験でもあった。諸外国の競争のさなかにあつて「日本の国画及油画」いずれも「実に顔色なし。其前に立留るもうら恥ずかしう候」とは、『ホトトギス』の「巴里消息三一九」（明治三十三年七月十日）にみえる有名な嘆息だ。とともにこの洋行は、また一方では浅井をして、装飾美術の世界での日本回帰を納得させる契機ともなった。同じ「巴里消息四一九」には、S・ピングのオール・ヌヴォーのアトリエを訪れた記録が見えるが、「店に多くの図案家と、あらゆる職人とを抱へて、金属彫刻、陶磁、ガラス、木彫、建築何でも」製造する様には「実に羨ましき生涯にして、面白く金もうけ出来て、愉快な事と感じ申候」（同じ十月）と賛嘆している。中沢岩太の要請に答えて京都高等工芸学校に赴任したのも、京都の工芸を現代に蘇らせる目論みに、浅井がある確信を抱いていたからだろう。実際、「線のするする延びたるグリグリ式」のオール・ヌヴォー様式を我流に応用して、浅井は『黙語図案集』（明治四十二年）などを刊行してゆく。

じつさい、浅井忠がパリで発見したのは、東洋美学を咀嚼した新世代の装飾家、図案家たちの仕事だった。例えば当時ピングの店にも出入りしていた若いピエール・ボナールは『乳母の散歩』（図1）のような屏風を考案している。意図的に採用された縦長の掛け軸のようなフォーマットにせよ、透視図法を破棄して近景の犬や人物

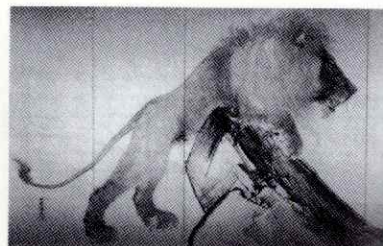


図3 竹内栖鳳《虎・獅子図》1901



図4 鹿子木孟郎《ノルマンディーの浜》1908

画家がアントワープやロンドンの動物園で写生したものとわれ、伝統の唐獅子の意匠からは完全に脱皮した、その生き生きとした仕草が話題となった。鶴派・栖鳳は洋風にも染まり、その写実の過剰ゆえ、これでは日本画とはいえない、と批評する向きすらあったらしい。⁽²⁾

そうした西洋と東洋との融合への志向の傍らで、鹿子木孟郎は、東京の中村不折とともに、美術学校正統派の油彩絵画の習得に努めた画家として記憶されよう。一九〇八年のフランス芸術家協会サ

ロンに入選した《ノルマンディーの浜》(一九〇八年)(図4)とともに帰国凱旋し、師ジャン・ポール・ローランスの話題作《マルソー將軍の遺体の前のオーストリア参謀たち》(図5)を住友吉左衛門の依頼で購入し、日本に将来した鹿子木は、「輪郭整ふて而して後色彩あるは画の常道なり」として厳格なデッサンに立脚した写実を推奨し、黒田清輝一派がラファエル・コラン経由で移入した温和な印象派風の色彩派を、痛烈に批判した。だがその画風のみならず、史実や伝説に則った画題によって目指した本格的な「日本的な油絵」の壮挙もまた、ほ

どなく本場フランスでも時代遅れな過去の遺物となり、挫折を余儀なくされてゆく⁽³⁾。このように生粋の西洋絵画と自ら信じたものを日本に根付かせようとした鹿子木孟郎はその晩年孤立してゆく。その一方で、鹿子木に画塾を託した浅井の場合にも、自らが提案した装飾図案は、浅井の没後必ずしも続く世代の京都の工芸界には歓迎されず、むしろ排除されてゆく⁽⁴⁾。西洋を日本において貫徹することもできず、はたまた日本趣味の里帰りも、無条件には成立しない。この困難と屈曲のうえに、モダニズムは模索されることとなる。

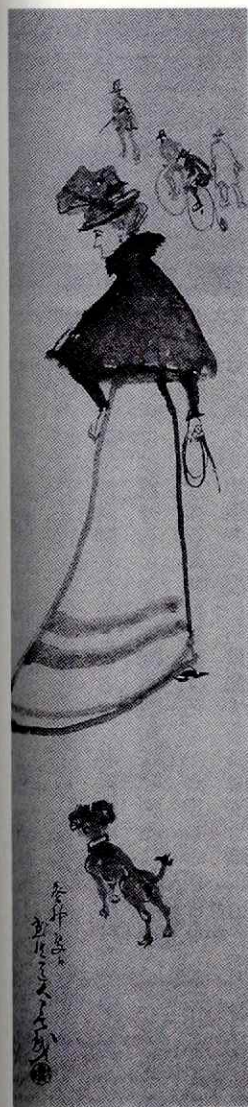


図2 浅井忠
《犬と散歩するパリの貴婦人》
1903

たちを画面下部に配置し、遠景の馬車の列を、縁飾りよろしく画面の上端に押しやるといった大胆な空間構成、さらに陰影法を無視して平べったい色班を画面に配置するとともに、なまなましい筆跡をわざと画面に残す運筆に至るまで、これらはすべて最近半世紀の日本趣味を集大成した成果報告というに相応しい。おそらくベルネーム・ジュンヌ画廊で一九〇二年三月の展覧会に出品されていたこの《乳母の散歩》をパリ滞在中に目にした経験があるからだろう、浅井は《犬と散歩するパリの貴婦人》(一九〇三年)(図2)のような水墨の掛け軸で、おどけた剽軽な表現のなかにも、主題のみならず技法や構図や装飾を含め、ボナールへの対抗意識をあらわにする。日本帰郷こそパリの最新流行。そして油絵でなく水墨表現なら、自分の技量とてけつて引けを取らない……それが欧州滞在から浅井の得た教訓だった。

そして、竹内栖鳳の日本画刷新も、けつてそれと無縁な潮流ではなかった。竹内栖鳳が洋行のちに号を、西洋にあやかり、「棲」から「栖」に改めたのは有名だが、その最初の作例は、《虎・獅子図》(一九〇一年)(図3)六曲一双の屏風だった。屏風仕立の室内調度や、琳派にまで溯る装飾的な金地の効果などは、伝統としての東洋というよりもむしろ、折から世紀末ヨーロッパで、装飾美術の隆盛のさなか、日本趣味の教訓として流行を見せつつあった道具立てといつてよい。その金色の地のうえに、セピア風の墨跡も大胆に描かれた猛獣たちは、

二、「日本的油絵」の起点

悉皆屋は、呉服物問屋からあつまる白生地に友禪染めの染色を施し、そこに刺繍を加えて衣装に仕立てるまでの工程を請け負う。京都でその悉皆屋、梅原長米衛の家、下京区芦刈町の宇治屋に生まれ育ったのが梅原龍三郎だった(滞仏一九〇八―一九一三年/一九二〇―一九二二年)。梅原は、浅井が京都に越した翌年の一九〇三年には、浅井忠設立の聖護院洋画研究所で、同い年の安井曾太郎(滞仏一九〇七―一九一四年)を知る。安井は京都の木綿問屋の息子だった。一九〇六年、研究所は発展的に解消して関西美術院となる。そこで知遇を得た田中喜作とともに、一九〇七年四月安井は渡仏。一向のなかには、同じく京都出身で浅井、鹿子木に師事した、やや年上の津田青楓(滞仏一九〇七―一九一〇年)も、農商務省海外実業練習生として加わっていた。安井は、おりから滞欧中だった鹿子



図5 ジャン＝ポール・ローランス
《マルソー將軍の遺体の前のオーストリア参謀たち》 1887

木孟郎の世話で、私塾アカデミー・ジュリアンに入学し、ジャン＝ポール・ローランスの教えを受ける。アカデミー・ジュリアンの学内コンクールでは、素描でも油絵でも頻繁に受賞したことが語りつがれている。一方、梅原はやや遅れ一九〇八年五月に渡仏。船中で開眼したルノワールの実作にリュクサンブール美術館で接して感激した二十歳の青年は、一九〇九年二月に南仏のカーニュに赴き、直接ルノワールの指導を受ける。帰国後の梅原、安井は活動の中心を東京に移し、昭和に入れば押しも押されぬ大家として君臨し、大戦末期の一九四四年にはそろって東京美術学校教授となるが、その揺籃の地が京都にあり、ふたりがともに京都の伝統産業と無縁でない出自を負っていたことは、確認しておきたい。

梅原はパリ時代の安井の思い出として、師、ジャン＝ポール・ローランスとの別れを描いている。ピサロなど印象派の作風に感化を受けた安井のことをローランスは嘆き、そうした作画を続けるなら、もはや汝の絵は見ない、と宣言する。安井はその言に「びくともせずローランスを捨てた」と梅原は述べる。この逸話を孫引きした矢代幸雄は、梅原の表現が、安井の毅然たる誠実さを見事に捕えたものと評し、それにもうひとつの逸話を加える。その後さらに十年ほどを経て、鹿子木孟郎が黒田重太郎を連れて老ローランスを訪ねた。最近の安井は如何にとの問いに、鹿子木は、印象派を捨てて昔の画風に戻っていると、虚偽の答をして老師を安堵させる。傍で呆れた黒田が、アカデミー・ジュリアンを出たところで鹿子木に詰問すると、鹿子木は老齢の師匠を気遣っての嘘だったとの答え。それに打たれた黒田は黙ってうなずいた、と水原秋櫻子は述べているが、これを「悲痛な話」とみる矢代は、しかしこう断言する。「師事したものの道」に対する安井の流儀は、鹿子木の流儀とは、はっきり違う、と。

だがそこで安井や梅原が模索した油絵とは何だったのか。ここで常識として復習しておかねばならないのは、安井、梅原ともに、帰国してのかなりの期間、低迷と模索、懊悩を余儀なくされていることだ。梅原は一九一三年十月には白樺主催で、滞欧作百十点による個展を開き、圧倒的な存在感を印象づけた。そこから土田麦僊の受けた衝撃のさまなどは、後に見るとおりだ。たしかに、ルノワールの色調や筆遣いを容易に同化してみせた梅原の滞欧作は、その一方でフォーヴ風の大胆な筆遣いを試み、ラファエル・コランの緑の草地に浮き上がる赤みのさした白衣の効果を試し、はたまたスペイン旅行でグレコ流の変形と陰影法を模倣し、ドガのパステルの妙技を追求する一方で、セザンヌの裸体構築を追求する。かとおもえば、ドラン風の肉体表現に迫ってみせるなど、多彩な感化の痕跡を縦横に残している。日本の観衆はそこに、近年のバリの縮図を見て喝采を送ったに違いない。しかしなお梅原独自の方向は定まらない。帰国後に試みた神話画の構想は中絶し、《黄金の首飾り》(一九一三年)で成功を収めた赤の壁紙の背景を、再び日本人モデルを使って試行しているうちに、一九一九年、ルノワー

ル死去の報に動転、家財を競売にかけ渡欧費用を捻出する、という顛末となる。

この二度目の滞欧から帰国して後の一九二四年、九月に開かれた第十一回二科展での梅原の批評の冒頭は有名である。会場は「二科の選択を示し」、「趣味を代表したもの」と思う、としたうえで、梅原はこう切り出す。「それが仏蘭西新画の出店芸術と云ふ気がします。本店の出品が決して目立たないのは二科の手柄かも知れませんが、それがもの足りません。もう少し無意識の内に、自然と伝統を異にし、より複雑な教養ある種族としての性情がにじみ出るのがほんたうの吾等の芸術でなければならぬと思ひます。植民地のハイカラさと寂しさを思はせられます」(『明星』五巻五号、一九二四年十月)。これは日本の置かれた状況への苦言であるとともに、梅原自身が直面していた課題を見据えた発言でもあったはずだ。

三、絵画教育環境の刷新

さて梅原や安井らが滞仏中の一九〇九年のこと、京都市立美術工芸学校が改組され、より専門的に「純正美術」としての絵画教育を専門とする、京都市立絵画専門学校が併設される。これらの前身として、一八八〇年にはすでに京都府画学校が設立されていたが、これはどちらかというと職人学校の色彩が濃いものだった。これに対して絵画専門学校の創設は、それまでの美術工芸一体だった日本、とりわけ京都の「技芸」環境に、制度的な水準で、絵画を中心とする西洋わたりの「美術」観、あるいは芸術観が、本格的に移植されるという、一転機を画する出来事だったとも評される。設立の年に第二学年に編入されたものに、入江波光、村上華岳、柳原紫峰ほかがあり、また選科に土田麦僊、小野竹橋(のちに「竹斎」)、野長瀬晩花らが入学してきた。一九一〇年には、心理学の鼻祖となる松本亦太郎が校長として赴任する。翌一九一一年三月には第一回卒業式が挙行されるが、本科卒業生六名のなかには、入江波光、柳原紫峰、村上華岳ほか、別科二名には、小野竹橋、土田麦僊(晩花は中途退学)。

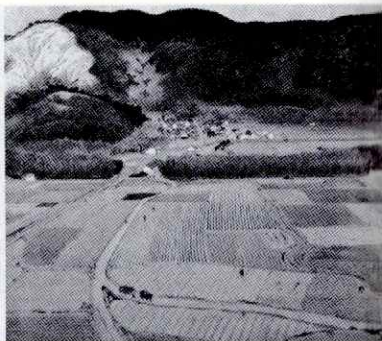


図6 村上華岳 《二月の頃》1911

卒業制作のうち、とりわけ村上華岳の《二月の頃》(図6)、土田麦僊の《髪》、入江波光の《北野の裏の梅》、小野竹橋の《南国》(何らかの事情で、事後《まつり》と入れ替えたもの)などは、すでに新しい時代の到来を感じさせる新鮮な作品にして、これらの画家たちの若き日の代表作として、今日まで名作の誉れを失わない。

これらの若き画家たちには、どのような思想的後ろ盾があったのか。まずとりわけ注目すべきは、京都市立絵画専門学校創立に際して、美学・美術史の講師として、中井宗太郎が赴任していることだろう。京都市下京区柳馬場綾小路下ルに生まれた中井宗太郎は、第四高等学校を経て東京帝国大学哲学科美学美術史に進み、大学院在籍数カ月の一九〇九年、二十九歳の若さで故郷に戻ってきた。東大哲学科では、のちに美術史家となる上野直昭、漱石門下の安倍能成らと同級、ひとつ下には浮世絵研究の藤懸静也がある。文芸史は大塚保治に、美術史は関野貞に学ぶが、もともと私淑したのはラファエル・フォン・ケーベルだったという。後年回顧して、中井は「つねに学生に向かって個性の解放と創作の自由を強調した」と記している。おそらくは人格の陶冶、修養としての芸術といった価値観が中井の教育の根本にあったとすれば、それとは対照的な価値観を補完したのが、田中喜作といつてよい。

梅原とともに渡欧した田中喜作(滞仏一九〇八―一九〇九年)は、京都下京の醤油醸造業の家の出身。兄には美術史家として名を残すこととなる田中豊蔵がある。帰国直後から、田中喜作は最新のフランス情報提供者として頭角を現す。自らが中心となって結成した「無名会」では、一九一〇年三月十九日には、田中がホイスラーの芸術論を講演した記録がある。「絵画は視覚に起る音楽なりといふ見地に立つて、生命ある絵画とは色の調和、線の調子によつて作家の気分が生動して居る作をいふと、(田中は)断定された。絵画の内容は、あるもよし、なき

も又妨げず」云々。作品主題の伝達する内容ではなく、その形式的特性——絵画ならばひたすらその色彩と描線の構造——に優位を見いだす教えが、即ち『フォーマリズム』の基本的定義となるが、その『フォーマリズム』の成立をもって芸術におけるモダニズムの始まりを認知するならば、ここに日本におけるモダニズム思潮の劈頭を見ることも可能となる。

田中はさらに同一一九一〇年十二月には「黒猫会」(シャ・ノワール)と称する談話会を催し、京都の批評家、日本画・洋画の青年画家たちを集めている。会の名称は、世紀末パリで著名だった芸術家溜まりのキャバレーに因む。そこには土田麦僊、小野竹橋、秦テロオ、田中善之助、黒田重太郎、津田清楓、新井勤也ほか十一名の参加が記録されている。翌年、会で計画した展覧会の審査の有無に関する意見の対立から津田、秦が抜け、あらたに津田、小野、新井、黒田、田中善之助の五名により「仮面」(ル・マスク)が結成され一九一一年五月、京都青年会館で第一回展覧会が開かれる。同人のほか梅原良三郎(のちに「龍三郎」)の滞欧習作二点、ロダンのデッサン複製も展示されている。「仮面」は翌一九一二年の第二回展覧会後に自然消滅するが、こうした京都での「無名会」以降の動向は、一九一〇年四月創刊の『白樺』と、ほぼ同時平行で展開していた。『白樺』誌上に、武者小路実篤の依頼によって、帰国も無い有島壬生馬(生馬)が「画家ポール・セザンヌ」を発表するのが、一九一〇年五・六月号だが、一九一一年になると、中井は、小笠原秀実、深田康算(中井より一年年長、当時京都帝國文科大学に赴任、後に美学美術史初代教授)ほか、京都大学の美学専攻の研究者たちも糾合して「文学美術研究会」を結成し、研究の一課題として「ポール・ゴーガン」を挙げ、同年には「ポール・ゴーガン」論ほかを執筆している。

そうした知的高揚のなか、土田麦僊がポール・ゴーガンの感化を受けて、八丈島へと旅立つのは、一九一二年七月。「仮面」第二回展終了後まもなくのことだった。七月二十四日、予定より十日近く遅れて帰京するや制作に取り掛かった《島の女》(図7)は、十月十三日から上野竹の台で開催の第六回文展に出品し、褒状を受賞。

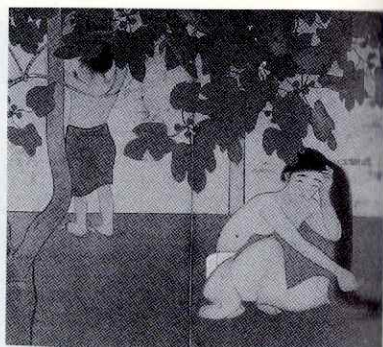


図7 土田麦僊《島の女》1911

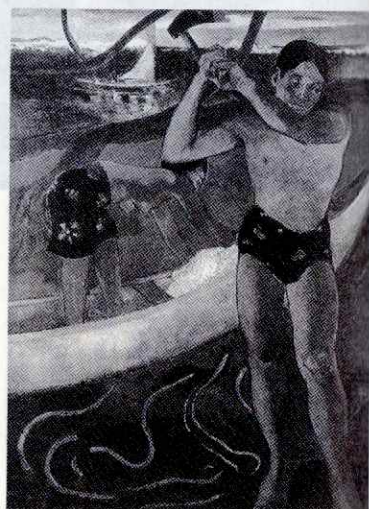


図8 ポール・ゴーガン《斧をもつ男》1891

翌一九一三(大正2)年には、『海女』を第七回文展に出品。《島の女》は二双。展開すれば高さ一六六cmに横幅三六九cm。《海女》に至っては六曲一双、縦一七〇cm、横幅七mを越える大作だった。ときに天才児・麦僊は

二十六歳。

《海女》に関して麦僊はこんな言葉を残している。「単に自然の仮象を写すといふ事は現在の自分には飽いて居ます。自然の奥底に潜在する不可思議な神秘的な処を画きたい。そして画面の只快感的なトーンというふものは已に遊戯であるといふ様に思つて居ます。圧倒する様な力、魅力そうしたものを求めたいのが此頃の私の心理状態です」。ここには、自然の表層を模写するような写真への拒絶——その限りでは《海女》は、鹿子木孟郎が類似した題材を、厳密なアカデミーの教えに縛られて描き、パリのサロンに入賞した《プルトーニウの浜》に対する麦僊の拒絶の意思表示、とも解釈できよう——、自然の神秘への畏怖とともに、画面の純粹に形式的な処理から得られる快感に対する警戒が述べられている。この段階では、これら三つの要素は、なお矛盾をあらわに露呈してはいない。だがその均衡は危うい。



図11 土田麦僊《散華》1913 (部分)

形的実験とをいかに矛盾なく解決するか、という問題も孕まれていた。『海女』制作の翌年に、麦僊は「こうも書いている。「由来芸術は絶対ならざるべからず。妥協は最も忌む処に御座候。一つの線一つの点も、悉く自己のものならざるべからず。何を切り離しても悉く自己にあらざるべからず候。至純程尊きものは無之候。素朴程尊きものは無之候。自然は偉大に又尊く候。而して自己は自然に屈従すべきものとは無之、自己に依りて自然はより偉大に相成可申候。我々は先づ人類にならねばならず候。凡ての情慾を意識した人間にならねばならず候。人類自然の慾求は是れ芸術に御座候」。

ここまでは『白樺』の教条をそのまま吐露しているに等しい。例えば直前の一九一二年の『白樺』に柳宗悦が執筆した「革命の画家」を見よう。そこにはルイス・ハインドの「後印象派」(Post-Impressionism)以下のような「後印象派」の定義が見える。「個性の裡に現はれたる人生の厳然たる存在が彼等〔後印象派の画家たち〕の出発にして帰結である。而して其本然たる発露表現こそは彼等の芸術である。(中略) けに芸術は人格の反影である。そは表現された個性の謂に外ならない」と。麦僊もまた、日本における「後印象派」を自称して憚らない立場にあったことが見て取れる。だがそれに先立つ部分で麦僊はこう主張する。「芸術はけっして気まぐれに出来るものにてはなく、自然に向いて描かねばどうする事もならぬ様に、必然的になつて初めて

四、造形・神秘・情慾——モダニズムの亀裂

その危うさは、『海女』創作に借用された源泉に秘められていよう。『海女』の左隻(図9)の左端にみえる横たわる海女や右端で背中を見せる女などの姿態は、おそらくは当時すでに入手可能だった美術雑誌の挿絵を介して、麦僊がフェルディナント・ホドラーの『夜』(一八九〇年)(図10)といった作品から換骨奪胎した要素だったことだろう。ホドラーの原作で死を暗示する夜の帳と化した黒い布は、麦僊にあつては、海からあがつた海女たちが暖を取るための藍染めの布に変貌している。世紀末の頹廢に染みて妖しく悪魔的なホドラーの奇怪趣味は、ここでは一掃され、単純化された形態と明快な彩色による、理知的な構成に置き換えられている。このように、麦僊が下敷きにした作品と比較してみると、麦僊が理想とした絵画世界がいつそう際立つとともに、その陰でいかにデカダンの耽美主義の側面が隠蔽されていた

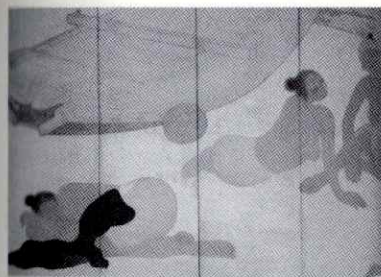


図9 土田麦僊《海女》1913



図10 フェルディナント・ホドラー《夜》1880

かも、あらためて判然とする。麦僊が排斥しようとしたこの頹廢の美こそ、周辺にいた秦テルヲや甲斐庄楠音が追求した側面だった。そしてこうした麦僊の潔癖さは、島田康寛氏も指摘するように、やがて一九二五(大正14)年に、国画創作協会のなかで、甲斐庄楠音の作品を「穢い絵」として排除して行かねばならなくなる麦僊の美的価値判断の、いわば端緒を示したものともいえよう。

麦僊の創作には、また『白樺』への傾斜と、造

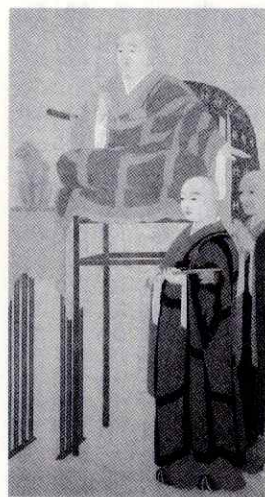


図12 菱田春草《賢首菩薩》1907

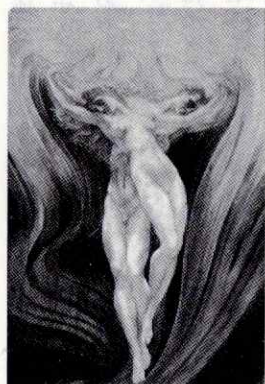


図13 ジャン・デルヴィル《魂の愛》1900

たフェリシアン・ロップスの——これは極め付きに背德的で倒錯的でもあるような——世紀末象徴主義の作品を、麦僊が自らに納得のゆく仏教の世界へと昇華して見せたものではなかったか。この年、中井はそのロップス論にこう綴っていた。「思想と感情とが没交渉であるならば、感情を中心とせる芸術に思想は永久に入り難いのである。併し深奥なる思想と共に刻烈なる感情を見るに到つて、初めて深く人生の中に入る事が出来やう。(中略)強く深い生活は深奥な思想と鮮烈な感情の生活である。この生活に入るに非ずんば芸術の表面と皮層は解釈できてもその真相は理解し難いのである」と。⁽¹⁴⁾あたかもこの中井の挑発に答えるかのように、里見勝蔵はこの作品《散華》をこう評している。「将に三十歳の健康な麦僊が青春の歡喜に踊り狂いつつ、身にあふれる精液を四方に撒き散らしているような、パシヨネイトな美しい作品」だ。⁽¹⁵⁾

だがこの時期、麦僊が鬱没たる野心とともに、自らの画業に深刻な疑念を抱いていたことも忘れてはなるまい。同(一九一三)年秋に上京した麦僊は、田中喜作が開いた画廊「田中屋」で岸田劉生の個展を見、その「赤裸な感情を以て自然に真剣に対つてゐる態度は、日本中只岸田君一人ある計りです」と「大に昂奮」し(「赤裸」、真剣、「昂奮」など、いずれも見事に「白樺」的言辭だ)、また「梅原良(龍)三郎君の恐ろしい作品も見て到底日本画では表はし得ない深さ」に打たれ、あるいは自らも日本画というものを放擲しようか、といった逡巡さえ覗か

生まれるものが真の芸術にて御座候。丁度原始の人民が石に刻し木を刻みたるも人類必須の要求に有之候。然るに近來の画家は只第二義的形式、即ち構図、色彩、技巧等にのみ腐心し、人類必然の要求、即ち生(ライフ)より制作するものは殆ど無之候⁽¹³⁾。とすれば、田中喜作の主張した純粹造形志向を、麦僊は——《島の女》や《海女》で創作上実践的に活用しながら——思想としては、芸術にとって「第二義的」なものに過ぎないと軽視したことになる。

こうしてみると、いわば「白樺」に傾倒する人格主義的精神主義、「人類必然の要求、即ち生(ライフ)」の表出にこそ芸術の本懐を見る麦僊の姿勢は、田中喜作経由の《フォーマリズム》純粹芸術観とは反りが合わないことが顕著となる。加えて「凡ての情慾を意識した人間にならねばならず候」といい、「自然の奥底に潜在する不可思議な神秘的な処」を追求したいとの意志をもちながら、麦僊は実際には頹廢への危険という暗部をも宿した「情慾」の部分を切り捨てる。その選択と、「人類必然の要求、即ち生(ライフ)より制作する」という目標とは果たして離反しないのか。「自然の奥底に潜在する不可思議な神秘的な処」から眼を背けると、理知的な造形は、形骸化した表層の美の世界へと逃避してゆく危険を孕んでいたのではなかったか。麦僊の《島の女》や《海女》は、画家がこの先そうした岐路に立たされていることを、そして自己の内部に矛盾を取り込むほかなかったことを、露呈させている。

そしてここに露呈しかかった亀裂を麦僊がかううじてつなぎ止めた——それだけに甘美だがなまなましく、そして危うい——作品が、一九一三年の《散華》(図11)だったのかもしれない。菱田春草の《賢首菩薩》(一九〇七年)(図12)をも想起させる四名の僧侶たちに囲まれて、中央に舞う一対の菩薩の豊玲な女体、そこに達成された官能性と精神性とのせめぎ合い——それは、師の竹内栖鳳が東本願寺から依頼されながら完成を放棄した天女の天井画の試作たる《散華》(一九一〇年)の向こうを張った試みであるとともに、あるいは複製を眼にする機會のあったジャン・デルヴィルの《魂の愛》(一九〇〇年)(図13)や、これまた当時中井宗太郎が高く評価してい

せる(大正三年二月三日)。こうした閉塞感と文展審査への不満から、やがて麦僊を中心とした京都の日本画家たちは、一九一八(大正七)年に国画創作協会を設立するに至る。

国画創作協会をモダニズムの一環と見なすのは、あるいは常識外れかもしれない。だが、『白樺』に前後してこれと同じ潮流にあった芸術運動に、日本のモダニズムの起源を見ることが妥当するならば、国画創作協会をそれとは無縁と見るほうが暴論だろう。日本画の世界はモダニズムとは無縁とするような先入観は、一九八六年にパリのボンビドー・センターで開催された『前衛の日本』展でも、組織責任者のジェルマン・ウィアットなどが主張したところだが、そうした判断——あるいは常識——を暗黙に支える価値観の依って立つところを批判する姿勢が、歴史研究には要求されているはずだ。とまれ、国画創作協会の活動の詳細は田中日佐夫ほかの先行研究に譲り、ここでは、かれらの欧州巡礼に話を移したい。

五、小出橋重の欧州体験

欧州で大戦が終了した後の、一九二一年から数年間は、戦前期日本人画家たちの洋行ブームのひとつのピークをなす。大戦中にパリに残った日本人画家は、川島理一郎(渡仏一九二二年)、藤田嗣治(一九二三年)、青山熊治、原勝四郎(一九一四年)くらいだった。一九一七年冬に渡仏した川口軌外は、日本からの画学生は四、五人と記している。それが数年のうちに二百人から人によっては四百人近いと推定するほどの膨張振りを見せた。当時の在留日本人は一千五百名程度というから、画家たちがその十五、二十五パーセントを占めた勘定になる。この流行は一九二三年九月一日の関東大震災のあおりで、明らかに腰を折られるが、その最盛期の陣容はあらためて注目に値する。また見過ごしてならないのは、こうした洋行組が帰国した前後に、関東大震災に被災したすくなくからぬ文人・芸術家それにかれらのパトロンとなる財界人たちが、一時的にせよ、大挙して関西に移住してくる



図14 小出橋重
《喇叭をもった少年》
1923

ことだ。帰朝組と関西在住組との交流、さらにはそこに資金援助を惜しまない財閥関係者の存在——こうした条件の複合のなかから、関西モダニズムの実質をなす成果が現れてくる。だがそれは同時に、活動の中心が、古都京都からむしろ阪神間の新興高級住宅地へと移動してゆく軌跡でもあっただろう。

ルノワールの死去の報に接した梅原龍三郎が一九二〇年に再度フランスに発ったことはすでに記した。関西在住の芸術家としては、須田国太郎が一九一九年にスペインに赴き、一三年まで滞在しているほか、一九二〇年には田中善之助が、翌一九二一年には里見勝蔵(滞仏一九二一—二五年/一九五四—五九年)、小出橋重らが欧州へと出発する。ここでは小出の場合をすこし詳しく見てみよう。

一九二一年七月三十一日に神戸を出港した日本郵船クライスト丸の二等船室には、小出橋重のほか、坂本繁二郎、林俊衛、碓伊之助といった画家たち、また三等船室には、のちにスペイン市民戦争やヴェトナム独立戦争に肩入れし、ジッドやアンドレ・マルローなどの友人として名を残す政治運動家・革命運動家、小松清も、まだ弱冠二十歳だったが、同船して交友の輪を広げていた。小松は神戸市兵庫区算所町の小松米穀商の家に生まれ、神戸高等商船学校を退学処分。その一生を貫く行動主義には、東京の官学のフランス語遣いどもに對する、関西の港町・神戸出身者ならではの反骨精神を嗅ぎ取ってもよいだろう。

一方、当時三十四歳の小出橋重は、大阪市南区長堀橋筋の、膏藥「天水香」で知られた薬種商の作。一九一九年には、おりからの大战による好況で、大阪でも一等地の堺筋は地価高騰、この機に旧屋を売却した橋重は、八幡筋鍛冶屋町東入ルの、それまで北野恒富が使っていた長屋に移る。この年には二科会新人賞の樗牛賞、翌一九二〇年には二科賞を獲得。土地売却の代金から四百五十ポンド(三千五百円)を洋行の軍資金に当てた橋重は、一

九二年八月六日に門司を出港し、九月十七日マルセイユ港着。ところが翌年の二月二十五日には、早くも同港を発つて四月七日には神戸に帰着する。滞欧は正味五カ月と一週間に過ぎず、その間のいわゆる滞欧作も、わずかに八点。北国の陰鬱なパリの冬は、寒さが苦手な楯重には辛かったらしい。

パリ時代の楯重は、旧友の石原純太郎宛の書簡で、ポット出の滞在者のくせにパリの風物のなかに収まりかえつて、「ひとかどのパリジャンになったと簡単に誤信出来る」お人よしの日本人たちにとっては「実際パリはいち処だね」と悪態をつく。そして、パリの生活と自分たちとのあいだに、「厚いガラスの壁がある事をかんじると、馬鹿馬鹿しくなつて」、そんな軽薄な即席パリ人種の猿まねなど出来なくなる、と告白する。「ね、厚いガラスの気にならない人間は幸せだよ」(一九二二年十月七日付)。だが、楯重が、たんに外国暮らしに不適応で、いわゆる西洋嫌いになつて日本回帰を果たしたのかというと、事情は違つていた。

西洋嫌いどころか、帰国後の楯重の生活はモダン・ボーイの典型と言つてよく、洋服姿で洋食の食卓につき、トースト・パンやロール・キャベツを食し、椅子にベッドの生活となつた。生来胃弱の画家になぜか洋食が合つたという事実とともに、「油絵に一生をゆだねる覚悟を持つ以上」西洋で何ゆえ油絵が発達したかを、生活実感から触れるための、一種の人体実験だったことも、のちの『油絵新技法』に見られる記述から、推察できる。一九二六年には大阪を脱出し、兵庫県武庫郡精道村芦屋字平田三九二番地に引越すが、ここは南仏のニース周辺を彷彿とさせる土地柄と画家自身認めていて、瀬戸内の海岸をま近に、あたりを松林に囲まれた敷地に、赤いカラベスト葺きの洋館に収まった。庭の一角には友人の笹川慎一に依頼して二十畳ほどのアトリエを建ててもらふ。生来病弱で、自ら「骨人」と自己嘲笑した画家に残された歳月は、あとわずか五年ほど。だが、この格好のアトリエを得て、晩年の制作は、裸婦にせよ卓上の果実にせよ、ガラス絵から映画撮影に至るまで、ますますの充実を見せる。

黒田重太郎は、長崎絵師でシーボルトを助けた川原慶賀を「文政天保に於ける小出楯重」と評したこともある

が、その楯重の画業を評して、「大正十二年、即ち関東震災に当たたる年の末頃から、素晴らしい展開を見せて来た」と回顧している。この年の十二月に鍛冶屋町のアトリエを訪れた黒田は、二階八畳のアトリエの壁にあった『喇叭をもつ少年』(図14)に「大変感心した」といい、このころから楯重の「芸術は、急速度に進境を拓いて行った」。

小出君の芸術は、芸術と云ふよりも寧ろ「芸」だ。その絵は一見無造作に、楽々とやつてあるやうで、その実非常な苦心と鍛練とが、裏打にされてあるのである。これはマニエーする材料と技術とに、深い愛情と理解とがなければ出来ることでない。その上恵まれた天稟がなければならぬのは、更て云ふ迄もなからう。小出君はその『芸』を磨くことを、寧ろ楽しいことに数へてゐたらしい。これに対して神経的な鋭敏さを有つてゐた(中略)このまめな、言ひ換れば凝り性のところは、君の作品に存つては関西特有の粘りつこさとなり——手法その者は瀟洒闊達であつたにも拘わらず——濃厚な雰囲気を作つてゐる。『大阪言葉でえげつない』と云ふのだ」と或る人は評したが、同時にそれが富麗であり、豊麗であることも否めない。小出君の生体画や裸体画には、時に鋭く剔抉しようとするやうな観察が藏せられてゐるが、その場合にも見る者に向つて、或る種類の微笑を誘ふものがある。それは小出君その人の、大阪人らしい機知の発露である。また小出君の描く花や果物には、屢々妍麗なそれ等の色彩を、黒一色の背景から浮き立たせ、凄く美しさを見せることがある。私は嘗て小出君に向つて、それを形容して『妖気がある』と云ふと、『妖気、バケモノ気か、気に入つたな』と大いに肯定してくれたことがあるが、この魔のやうな美しさの中にも、何か斯うおどけたところのあるを見ると——恐らく小出君にしても同様であつたらうが——私の少年時代の懐かしい記憶となつてゐる富士川都正あたりの幻燈、錦影絵のお化けをよく思い出すのである。(同上)

このように帰国後の橋重が、より一層自信をもって油彩画の技法に邁進したのなら、それでは橋重がパリに見いだした、「厚いガラスの壁」、「それが気にならない人間は幸せだと」と茶化した「ガラスの壁」とは何だったのか。

六、『油絵新技法』に見る「新技法と日本人」

橋重には前述の『油絵新技法』（一九三〇年）というぶっきらぼうな題名の本がある。そこには、それまで数十年かかって日本で受容されてきた油彩画の技法に関して、おそろしく醒めて簡潔かつ鋭利な観察が連射される。曰く、西洋人の油絵は稚拙なものでも重みと必然性があり、その傍らでは日本人の作品はいかにも頼りがない。「如何に拙い西洋人の絵にしてもが、かなりの日本人の絵の側に置いてみると絵の心の高低は別として日本人の絵は存在を失って軽く、淡く、たよりなく、幽霊の如く飛んで行く傾向がある。西洋人の絵には何かしら動かさない処の重みと油絵の具の必然性が備はり、絵画の組織が整頓せる為に骨格がある如くである」。これは浅井忠の一九〇〇年のパリ体験を裏打ちする判断だ。ではどうして、重みや必然性、骨格の追求は疎かにされたのか。ここに橋重の時代認識が見える。仮にも西洋で新芸術運動が起こらず、古き伝統によるアカデミックがそのまま日本に流れ込んでいたならば、日本の現在の油絵はずいぶんと趣を異にしていただろう。明治の高橋由一、川村清雄、あるいは原田直次郎らは西洋の古格を模していたが、あの様式がそのまま日本で発達していたならば、「日本の洋画は随分ある意味に於て、反つて画法としては壮健な発達を成してゐたかも知れない」というのである。だが実際はそうならなかった、と議論は続く。

日本に発達した西洋画は原田氏以後の黒田清輝氏たちの将来せる処のフランス印象派によって本当に開発

されたのであった。以来、尚ほそれ以上の破格である処の伝統を抜き去らうと努力した処の革命期の多くの絵画が侵入して素晴らしき発達を遂げたのである。

然し乍ら、近代フランスの画家たちが求めた処の、技術の革命の眼目とする処は、単化と自由と、省略とプリミチブな線と、素人らしさと稚拙と、野蠻とであったと云つていゝと思ふ。

日本人は求めずして既にそれらのものはあり余るほど、古来より心得、持参している処のものであったが故に、西洋の近代の絵画は、日本人にとっては真とに学びやすい処の都合よきものであったのである。直ちに真似得る処の芸術様式である。西洋人は形をくづさうとして努力した。日本人はこれ以上くづし様の無い形を描く事に於て妙を得てゐたのである。

これは甚だ僥倖な事で、他人の離縁状を使って新らしき妻君を得た様なものである。⁽¹⁹⁾

浅井忠がパリで見いだした日本帰郷への契機は、まさに西洋の新進画家たちが伝統のアカデミーの教育に対して突き付けた「離縁状」を流用して、自らの東洋美学への帰郷を正当化した、という意味で、「他人の離縁状を使って新らしき妻君を得」というより、古女房の元に逃げ帰って和解する——に等しい便法だった。だが浅井の場合、この選択で得た古女房は、油絵の具という媒体の使用そのものからの撤退をも意味しえた。これに対して、浅井と対立した黒田清輝以降の大多数の日本の油絵画家たちは、油絵技法そのものは放棄せずに居ながら、西洋の最新流行への同調を口実として、稚拙と省略と放縦とを自らに許してきた。そしてそれが、「新らしき妻君」すなわち舶来の最新流行を逃がすまいとひたすら追従する道を、安易に合理化する結果ともなった。

さらに、「西洋人は形をくづさうとして努力した。日本人はこれ以上くづし様の無い形を描く事に於て妙を得てゐたのである」という橋重のお見立ては、決して二十世紀前半の話には止まらない。ごく最近も西洋でポスト・モダンの議論が盛んになって、モダンの construction 志向を骨抜きにする deconstruction が謳われたが、そ

もそも日本の徳川江戸文化こそは、狂歌にせよ、浮世絵の見立てにせよ、戯作にせよ、骨抜き deconstruction 文化の精華である。かくして Pre-Modern な「封建体制」徳川日本は、突然 Post-Modern を目指す思想のお手本となってしまった。「甚だ僥倖な事」だが、むろんこれほど皮肉な僥倖はない。ここには「輸入」文化国、日本の基本体質が露呈している。

ここまで来れば、先に櫛重が語った「厚いガラスの壁」の有りかも判然とする。そして「それが気にならない人間は幸せだ」といった「幸せ」が、明治このかたの日本の「僥倖」と重なるのもみえてくるだろう。常に「他人の離縁状」という外からの「僥倖」を待たねば一歩も先に進めない受け身の姿勢ゆえ、刹那の流行に身を委ねる「切り花」文化が横行する。「根が無い為めに、次の切花の到来を待ちあぐむ。無論花の見本だけでも心を刺戟し開発する役には立つ、然し乍ら、根を本土におろすべき芸術はその根も共に知る事なき限り本当の発生と進歩は困難である。」素描、油絵、あらゆる西洋芸術は、すべて花となり切って渡来する。その花を見て直ちにその模製を試みる事は、庭の土から直ちにライスカレーを採集して以って昼めしにあり付かうとする考へである。⁽²⁰⁾ 明治時代のお雇い外国人医師エルヴィン・ベルツが「日記」に述べた、果実を取るが果樹を育てようとはしない日本、という観察にも一脈通じる認識といえる。

その一方で、櫛重がもはや油彩画はその歴史的全盛期をはるかに過ぎた、との認識をもっていたことも見落とすべきではない。「私の考へによると、十六世紀の時代に於て、その全盛期であり、油絵技法の最頂点を示し、その時代と人間の性格との親密にして必然の要求による結合と、無理の無い発達の極度にまで達してゐるものであると思ふ」。それ以降は「油絵芸術は習慣と情性とによって、とも角も連続はしてゐた訳であるが睡気を催すべき性質のものとなり、芸術としての価値は下向して来た」。「極端な事を云へば油絵の技法は最早大昔に於て、役に立って了つた処の芸術形式であると云つても差支へない」云々。「そして近代以降の人間世界の要求からは、多少とも不合理な材料であると思はれ来るべき運命をさへ」、油絵具はもっており、かつての習慣を打破して野

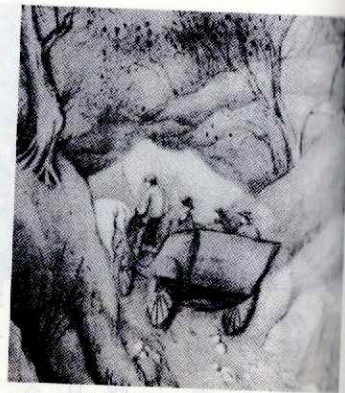


図15 小野竹橋
《ルノワールの居を訪う道》1922
『欧州巡礼芸術紀行』より

蠻に回歸しようとした近代の絵画は、『近代の心と油絵技法との、その合わない事における末世の苦悶』^(同上)を漂わせたもの、と櫛重は診断する。同世代の須田国太郎は、スペイン滞在を経て、油絵技法の研究に打ち込むが、櫛重の醒めた観察は、須田の「苦悶」をも見据えていたかのように思われる。

七、土田麦僊たちの『欧州芸術巡礼紀行』

洋画家、小出櫛重の近代日本認識をひとわり攫ったところで、今度は日本画家に視点を転じたい。一九二二年十月四日には日本郵船・加茂丸にて、国画創作協会の主要構成員も参加の意向だったが、妻の病死のため中止している。これに会員ではないが、すでに滞欧経験のある黒田重太郎が、おそらくは引率通訳兼紀行執筆役として、大阪時事新報社との契約により参加。一行はいずれも三十代前半。その旅程は、黒田によって詳細に報告され、通過する先々での素描や水彩とともに同紙に連載された後、『欧州芸術巡礼紀行』(一九二三(大正一二)年)として出版される。

その滞欧中の旅程を見よう。『欧州芸術巡礼紀行』によれば一九二二年一月には病気の野長瀬をバリーに置いて、南仏カーニユのルノワール旧邸を訪れ、ジャン・ルノワールの歎待を受ける(図15)。黒田は旧知の美術批評家、テオドル・デュレに、画商デュラン・リユエルとの仲介を依頼していた。カーニユでは一月十日に偶然、小出田の講釈を聞かされていた、という。そのあとニース経由でイタリア旅行に出発。ジェノヴァ、ピサ、ローマ、



図16 小出橋重 《雪の市街風景》1925
信濃橋洋画研究所時代の大阪市内の眺め

と、麦僊は欠席だったものの、出席者は京都関係者ばかりだった、とは吹田草牧の報告。若手から中堅の主要な画家のほとんどが、京都を留守にしたに等しかった。

八、信濃橋洋画研究所

小出橋重や国画創作協会の主要メンバーが帰国してまもなく、一九二三年四月には、小出橋重、黒田重太郎、鍋井克之、國枝金三の四名の関西出身者が、二科会の会員に推挙される。この年は二科会創立十周年。パリ滞在中の鍋井を除く三名は八月下旬に上京し、九月一日の開募初日の招待日を迎える。ところがその日の午前十一時五十八分、東京・横浜は突如マグニチュード七・九の大地震に襲われた。小出らは、上野公園という、「先づ、理想的な避難所に初めから居た」格好で一夜を過ごし、無事が確認できた山下新太郎の芝白金三光町の自宅に厄介になる。九月中旬、船で神戸にもどるや大阪朝日新聞社に直行、その後援を得て、十一月には府立商品陳列場を会場として二科地方展開催に漕ぎ着ける。「大震災炎の中から救ひ出された二科展」という新聞の宣伝が功を奏し、大盛況のうち京都、福岡を巡回したという。⁽²²⁾

その橋重ら四名が集って、信濃橋洋画研究所を開くのは翌一九二四年四月。この頃まで商都・大阪には、美術への関心も低く、まして移植文化としての洋画を育てる雰囲気は乏しかったようだ。だが一九二〇年代を迎えると、ようやく風向きが変わってきた。内海幽水が、「東京の展覧会を了ると、いつも京都までは来て、秋の野山に楓の錦を織る頃には、帝展と入れ代わって元の東京へ帰ってしまふ、二科美術展覧会と、日本美術院の展覧会とが相次いで、大阪に来た」と書いたのが一九二一年のこと(『中央美術』一九二一年十二月号「大阪の美術の秋」)。

ナポリとポンペイに至り、途中ダナン・チオの友人、下井春吉に偶然出会う。帰路アッシジでは、礼拝の最中の聖フランチェスコ寺で、麦僊がコッコツと靴音も高く壁画を見て回ると、会衆から叱咤と言う声があるので黒田は気がでないが、ご本人は一向に気づかなかったという。フィレンツェでは一月三十日、京都の洋画家、国松桂溪、間部時雄らと偶然に出会い、和田英作とも落ち合う。さる三月に三島丸で到着していた国松らは、折から田中善之助とともに、イタリア旅行中だった。ヴェネチア、パドヴァを経由し、ミラノに三日を過ごす。ブレラ画廊では、ルイニに目がない麦僊が守衛に無理を言いつて《天使に依て葬らるる聖カタリナ》以外の作品も見せてもらう。ここでも「例の癖で、見るが早いから『いいなあ』を連発する上田君の声の高さに、びくびく者でゐる看守が『シッ静かに、館長に知られると叱られますから』と制した」云々と黒田は書いている。⁽²³⁾ 麦僊が家族に宛てた書簡と読み比べてみると、勉強家だがせっかちで、日程消化に忙しく、実物を確かめるとすぐにも次ぎの場所に移動しかねぬ黒田重太郎と、作品鑑賞を眼目として、名作を前にすると魅せられたように動かなくなってしまう、没入型の土田麦僊との対比が、ときに滑稽な調子で浮かび上がる。二月九日午後一時にミラノを立ち、疲労困憊のため、あとの予定はすべて省略して、パリに帰着。

つづく三月十四日には、今度はスペインに出発。マドリッド、エスコリアル、トレドを全五日で回る、せわしい日程だった。これには、小野竹橋が四月九日にはマルセイユを出帆する予定という事情があった。結局、竹橋は、ロンドン見物などのあと、四月六日パリを離れ、五月二十日帰国。これと入れ替わりに、一九二二年四月十八日には、中井宗太郎あい夫妻、入江波光、菊池契月、吹田草牧の一向が神戸発、五月二十一日朝にはパリに到着。九月二十二日、晩花と田中善之助ら京都の仲間のほか、木下孝則、坂田一男、中山巍などに見送られて、リヨン駅をあとにマルセイユに発ち、十月三十日帰国。中井夫妻、波光、契月らは、一年弱の滞在ののち、一九二三年四月四日に帰国。麦僊は三月二十五日にマルセイユを出港して五月一日に帰国。歓送会のたびにパリ日本人倶楽部そのほかの場所で頻繁に会合がもたれた様子で、とりわけ一九二三年三月八日の黒田重太郎の送別会な

また京都の黒田らと大阪の小出や國枝といった洋画家とのあいだにも、洋行以前にはさして交流はなかったらしい。だが、二科入選を目指す若手の画家の卵たち、小出言うところの「施療患者」の応接に暇なく、始末に困っていた台所事情は、京都もまた同じだった。⁽²³⁾ 実際一九二三年の二科会には三千三十九作品の搬入があるなか、入選はわずか三十三名五十四点。一九二四年は震災後とあって、搬入点数こそ二千三百八十一点作品と落ち込んだが、それでも入選は六十三点と、いずれもたいへんな厳選であった。こうした状況のなか、関西でも在野系洋画の本格的な画塾への潜在的需要と期待とが熟していたものと推定できる。

研究所設立へと気持ちは動きながらも、橋重らがなお実際の着手には手を拱いていたところ、鍋井が一九二三年暮れに帰国する。鍋井は持ち前の企画力を発揮して、半年足らずで設立が実現したという。場所は信濃橋交差点北西角の日清生命ビル。当時大阪で屈指のモダンな本格的ビル建築だったが、その三、四階のフロア全部を占めての店開きだった。エレヴェーター付きの絵画研究所など、日本で初めてと、東京の画家仲間たちも感心したという。実現の背後には本町の木綿問屋、根津清太郎の援助があり、また上野精一、山本願彌太、津田勝五郎ほか十名ほどの財界人の後援を得た。

四名の講師の評判はどうだったのか、というと、剽軽だがオッカナイ橋重、軽妙洒脱で企画力はあるが先生としては頼りない鍋井、理論形式にこだわるが親切な教師型の黒田、面白味はないがキマジメな國枝、というのが画学生の定評だった、という。布施勇三・義雄兄弟の「マロニエ社」による美術雑誌『マロニエ』刊行や展覧会開催という後ろ盾。さらに鍋井の企画で、『週刊朝日』の後援を得て実施した『洋画夏期講習会』は、同年の第一回で、応募者が百二十名を数える盛況振り。集った学生の数も多いが、とりわけ長谷川三郎、仲田好江、向井潤吉などが、その後有名となる。こうして信濃橋洋画研究所は、関西における洋画界において大きな求心力と影響力を発揮し、やがて場所を移し中之島洋画研究所となる。

当時のモダン都市・大阪の雰囲気とはどんなものだったのか。橋重の「上方近代雑景」がその珍妙さを活写し

ている。「今はもう皆あれだす、うちの子供にもあんな買うたろ」といつて漸く着せて見た洋服を、私は心齋橋筋の散歩で沢山見受ける。即ち女の子は、近所の女給がダンサーの扮装となって街頭に現れる。その両親は、どうだす、見てんかという顔で歩いている。かと思うと、子供の成長を見込んで大きめのスカートを買って、余計な布地を縫い上げたため、裾が厚ぼったく膨れていたたり、男の子のズボンが膝下に何寸か垂れ下がり、上着には大きなバンドがあつて「請負師の形」になっていた。女学生やバスガールは、髻を無理に押し込むために、前後に間延びした巨大な帽子を被っていたり。ケチと見栄とが入り交じり、しかも結果がちぐはぐなことに気づかない、洋装未発達地帯のあか抜けせぬ滑稽ぶり。その子細を堪能した洋行帰りの画家は、改めて神戸や阪神沿線に見る教養ある洋装婦人や娘たちの「相当スッキリとした、近代性を発見して」満足することもしばしばだった。もつとも橋重の見立てでは、神戸は「多少本格的」とはいえ「植民地臭くはある」のだが。

一九二五年に西成、東成の二郡を合併した大阪市は、人口二百万を越える都市となっていた。だがその大正十五年に橋重は大阪を脱出して芦屋に引っ越す。「子供の如く、百貨店の屋上からの展望を好んだ橋重にとって、大丸の屋根から眺めた大阪は「黒く低い屋根の海」がどこまでもつづく、まるで江戸徳川時代の名所図絵そのままの情景として記憶される。ようやくその北と西、とりわけ西方の煙突と煙だけが、「素晴らしき」を発揮して、その「近代らしい顔つき」を覗かせるばかりだ。歩き疲れて渴を癒そうとカフェーに入れば、「例の青黒い家」ばかりで、家族連れでお茶でも飲もうという客のあいだに女給が割って入り、「重き沈黙が続いたのち、われわれは出がらしの紅茶と不調和と鬱陶しさを食べて」、店を出る始末となる。郷愁深ければこそ、「あの、ややこしい、近代性は飲み込」もうにも、飲み込めていない心齋橋筋の、日本的近代風景を、橋重は「決して面白くもないが、万事を諦らめて、それでも歩いてみる」⁽²⁴⁾。これが、橋重にとっての近代大阪の「めでたき風景」(一九三〇年)の実態だった。

没後の出版となった『大切な雰囲気』には、晩年の随筆「陽気過ぎる大阪」が収められる。そこで橋重は、そ

もそも大阪という土地では、芸術や美術は成り立たない、との診断を下す。

私がもしも現在なほ大阪の財産家のぼんちであり、その遺産と先祖代々の商売を継承してゐたとしたら、そしてその余りの時間を南地北陽に費し、その余りの時間をダンスホールとホテルに、その余りの時間をゴルフと自動車に、その余りの時間で市会議員ともなり、その余りの時間で愛妾を撫育し、最後の甚だ各つたれた時間を夫婦喧嘩に費すといふ身分で、もあれば、私は、大阪の土地くらい煙たい階級のゐない、のんきな、明るい、気候温和にして風光明媚なよいところはなアと満足するにちがひない。

ところが学術、文芸、芸術とかいふ類の多少憂鬱な仕事をやらうとするものにとつては、大阪はあまりに周囲がのんきすぎ、明る過ぎ、簡単であり、陽気過ぎるやうでもある。簡単にいへば、気が散つて勉強が出来ないのだ。画家だつてよくこんなお世辞を戴く。「あんたらえ、商売や、ちよつと筆先きでガシヤ／＼塗りさえすれば百円とか五百円とかになるねがな、気楽な身の上や。」

貧乏して何にもならぬ事に苦勞してゐる時、かういはれては全く阿呆らしくて、芸術心も萎びて仕舞ふ。

そこで、気の利いた芸術志望者は、多少大阪よりは憂鬱である東京へ逃げて行く。それで、大阪は常に文芸家、芸術家は不在である。水のないところでは魚も呼吸が困難なのであらう。私なども、関西に暮してゐると、ロータリークラブへ画家として出席してゐるやうな、変な淋しさを常に感じてゐる。

ロータリークラブに画家として出席してゐるやうな、場違いなお呼ばれの感覚——これは現在でもなお、中之島の高級ホテルの会員制文化講座などに招かれて、地元会社を引退した元社長さんや名誉会長さんといった方々をお相手に講演などとすると、如実に感じられる雰囲気だ。聴衆は皆様熱心で海外旅行のご経験も豊かな方々が多いのだが、その芸術・美術といった、いつてみれば「無駄な贅沢」への、いかにもお道楽といった余裕のある接

し方は、例えば阪急沿線なら、高槻の文化講演会の教養豊かな有閑マダムの、向学心あふれる洗練ぶりの競い合いや、あるいは京都のもう引退した町のご隠居様や元学校教師といった人たちの、土地柄や経歴から染み出るような嗜みとは、何かしら決定的に違う。いわば消去法の最後に辿りついた趣味、とても言おうか、本に竹を継いだ感がある。そして実は、こうした今に至る雰囲気の違いには、地勢学的あるいは歴史社会学的な裏打ちがある。というのもまさに極重が大阪を脱出するのとあい前後したこの頃から、大阪で成功した実業家やその師弟たちは、阪神間の新興住宅地へとこぞつて移住を始めたからだ。新開地を開発・提供した阪神、阪急をはじめとする私鉄が、その余録として、文化的な余暇をも供給する役回りとなつていた。それは、震災後の東京近郊へのスプロールを先取りする都市計画の実践でもあつたのだが、そこに、関東大震災の余波として、東京の財閥・実業家の阪神間への移住が付け加わる。

九、「日本画繚乱の季節」の終焉

そのかん、古都・京都の美術界の動きはどうだったのか。上野の国画創作協会の展覧会は、関東大震災の影響で延期され、ようやく翌一九二四年十一月になつて上野竹之台陳列館で開催した第四回展は、翌一九二五年一月、京都市岡崎の第二勧業会館に移動してくる。その出品作を中心として、欧州遊学組とその周辺のその後を簡単に追ってみよう。

小野竹橋はこのとき《春耕》(図17)を出品している。すでに京都市立絵画専門学校の卒業制作とされる《南国》で、竹橋の画風はそれまでの四条派の山水からは一変し、顕著な俯瞰の視点と画面上端までもちあがった遠景、さらに竹内栖鳳の近作の感化かと思われる大胆な群青の使用などで目立っていた。このあと一九一〇年代に入ると縦長の掛け軸を好む傾向が強まり、そこに比較的淡彩に、点描を模した筆跡により、山野の四季とそこに



図18 土田麦僊 《舞妓林泉図》
1925

弟の杏村に宛てて、「こちらに来てつくづく感じる事は、我々が日本画家である事を幸福と感ずる事だ。こうしたミユセエにあっても日本画に近いフレスコなどは燦然として美しく見え、あくどい画の多い中にフレスコの味は全てすくはれたという気がする。それから技巧も日本画と全然同様だ。自分ははつきり自分の進む道を知つたといふ気がする。」と書いている。『舞妓林泉図』について小野竹橋が「背景の林泉はセザンニズムと土佐派との実に美しい醇化である」と、麦僊への追悼文で述べているのは有名なが、修学院離宮、あるいは霊鑑寺、高台寺でなければ、麦僊・杏村兄弟の菩提寺となつてゐる智積院の林泉に取材したと思ふ背景には、「自然を円筒と球と円錐で扱え」云々のセザンヌの有名な言葉を、字句どおりに取つて、それを土佐派の裝飾性と調和させようとした苦心が伺える。あるいは、滞欧中にアンドレ・ロートに師事して立体派の理論的・実践的理解に取り組み、一九二五年には『構図の研究』を上梓することになる黒田重太郎(図19)との関係をも推定できるかもしれない。またこの竹橋の証言からは逆に、滞欧中、例えばフィレンツェの『ボンテ・ヴェッキオ』(図20)の風景で、立体派ばりの空間処理を試みた、竹橋自身の経験の裏打ちも浮かび上がる。そしてこの時期の麦僊の緑色を中心としたパレットが、竹橋と接近していることも否定できまい。

この一九二四年の第四回展覧会には『大原女』の下絵が出品されている(図21)。完成作は一九二七年、第六

回展出品と、四年にわたる準備を要する苦心作だった。背景の雲と空には、アンリ・ルソーの空(『謝肉祭の夜』?)あるいはイタリア・プリミティヴ派への画家の思慕が指摘されている。大原女の腰を降ろしたあたりに群れて咲くタンポポは、あるいはポッティエツェリの『春』の草花をも想起させる。またこれら三名の女性が

働く人々の姿をのどかに描く傾向が支配的となる。色彩は徐々に濃い緑青など緑系統が比重を高めてゆくが、それが『夏の五箇山』(一九一九年)、瀬ノ浦から仙酔島を臨んだといわれる『海島』(一九二〇年)あたりからは、四曲の屏風に、青い空や水面、青々とした山野が横溢する大画面へと変貌する。⁽²⁶⁾

従来から、こうした竹橋の試みを、セザンヌの咀嚼とみる解釈が支配的だが、むしろかつてナビ派に属していた、次世代のボナールやとりわけヴェイヤールの、ほぼ同時代の裝飾パネルとの平行性は、もつと強調されるべきだろう。どちらも高い視点から俯瞰した眼下の光景を、洋風の透視図法のパノラマとして一望に収め、ひたすら腕達者な

運筆よりは、むしろ時に稚拙とも見紛う筆遣いを厭わず、室内裝飾として調和のある画面を目指す。竹橋の滞欧経験は、色彩のうえでは、こうした滞欧以前の成果を、とりわけイタリアの風光によって追認したところが大きかった様子で、帰国後の『春耕』では、ピエロ・デッラ・フランチェスカなどに学んだのでもあろうか、あるいは、当時彼らが頻繁に言及するアンリ・ルソーからの、構図のうえでの借用の可能性も指摘されるが、木立の処理などに、より透明で幾何学的な単純化を施し、古典的な静寂を目指している。だがこの時期既に竹橋は、日本画の素材と西洋風の写実との葛藤に深く悩んでおり、こののちの大きく画風を転じる。昭和初年の淡彩の細密画風の山村風景『冬日帳』(一九二八年)には深い愛惜の念を抱きつつも、そこを経由し、やがていわゆる東洋回帰の傾向を顕著にして、色斑を並列した平板な、張り絵色紙のような画境へと至つたその晩年には、『夏の五箇山』、『海島』などの旧作には、困惑をすら抱いたらしい。

土田麦僊は、同じ第四回展に『舞妓林泉図』(図18)、『大原女』の下絵などを出品している。滞欧中の麦僊は、

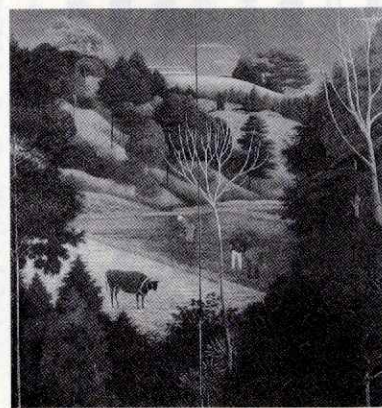


図17 小野竹橋 《春耕》1924

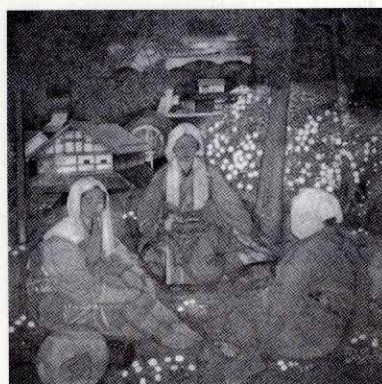


図21 土田麦僊《大原女》〔下絵〕1925



図22 エドゥアール・マネ《草上の昼食》1863

半世紀以前のパリにあっては、一八六三年の落選者展出品のマネの《草上の昼食》(図22)は、画壇の反逆児を印象づけた。それが今や極東の島国にあって麦僊の《大原女》(図21)へと生まれ変わり、国画創作協会の制作における保守化を印象づける構図へと、様変わりして継承されたことになる。それを京都という文化土壌におけるモダニズムの蹉跌とは言うまい。だが田中喜作は、「巴里に在る国画創作協会諸同人に与へて現代の日本画を論ずる書」(一九二三年)で、既にこう苦言を呈していた。「諸君の今日の作品はもう已に準官学的芸術をなしつつあり、また諸君

え、細部を修正したデッサンを何度となく貼りつき、そのうえで完成作の制作に移るといふ手間をかけている。従来必ずしも指摘されてこなかったことだが、これは純粹に日本画の伝統というよりも、むしろ展覧会芸術が発展するなかで、欧州の美術学校における正統の油彩画作成の手順をも踏まえて選ばれた制作方法ではなからうか。黒田清輝が京都を舞台に清閑寺を背景として平家物語に託して描いた《昔語り》、また京都に移住後の浅井忠が描いてみせた《武士の山狩り》(一九〇五年)。これらの作品に見られる、複雑で手間のかかる制作工程は、また鹿子木孟郎がローランズ経由で身につけ、金科玉条としたものだった。その限りでは、麦僊の国画創作協会への出品作は、制作方法において、即興の自在な運筆を意図的に殺し、ひたすらアカデミックな官学派流儀の完成作を目指す性格を濃くしていったことになる。

だろう。すでに同じ「大原女」という題材は、第八回の文展出品作の自信作、《大原女》(一九一五年)にも取られていた。一見ありきたりな画題に見えるが、田中日佐夫氏も述べるとおり、「大原女」という地域の風俗に取材した作品は、それまでの日本画の世界的慣習的な主題や寓意的な画題からは逸脱した、新機軸といつてよい。ゴーギャンがタヒチの風物に触発されて描いたエクソティックな風俗画に触発された麦僊は、まず《島的女》や《海女》に取り組んだが、次の段階としては、京都の風俗を正面から画題に据えたことになる。一九一五年の《大原女》が四曲一双の屏風仕立てで、右から左へと流れる水平の構図であつたのに対し、今回の《大原女》(一九二四・七年)はほぼ正方形に近い画面を採用している。この枠組みを自分に強いることで、欧州のタブローに負けない垂直的な構力発揮してみせようとする。そこには、泰西名画の「骨格」(小出楢重)を何とか我がものにしようとする、麦僊の造形的執念を読み取ってしかるべきだ。

その麦僊は展覧会にむけた大作の制作には、実物やモデルのスケッチを多数準備し、原寸大の下絵を作成のう

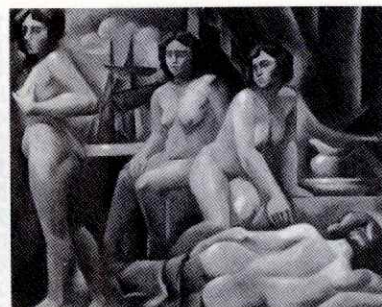


図19 黒田重太郎《港の女》1922

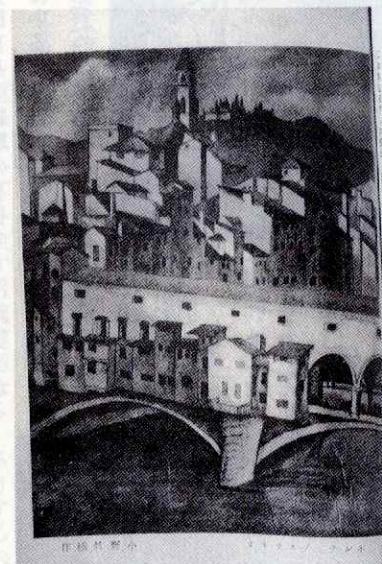


図20 小野竹橋《ポント ヴェッキオ》1922
(『欧州巡礼芸術紀行』より)

座って作る三角形の構図は、エドゥアール・マネの《草上の昼食》(図22)に肖つたもの、との内山武夫氏の指摘もある。麦僊の泰西名画からの引用癖からみても、十分可能性がある



図23 エドゥアール・マネ《オランピア》1863

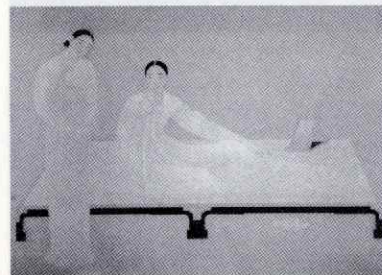


図24 土田麦僊《平牀》1933

の煙眼なる批判に依って選ばれる作品もまた自ら準官学的展型に捕らわれて居ますまいか、と。⁽²⁸⁾

麦僊に関していえば、『大原女』の延長上には、朝鮮風俗のキーセンをマネの『オランピア』(図23)の構図を借りて描いた作品、『平牀』(図24)が登場する。既に西原大輔氏による指摘があるが、この経緯については、日本の画家による広い意味での「植民地絵画」をめぐる考察に譲ることにしよう。⁽²⁹⁾ またこれ以降の関

西モダニズムは、小出橋重と谷崎潤一郎や宇野浩二を巡る関係を見るように、その突出した中心を、芦屋周辺の新興住宅地へと移動させてゆく。⁽³⁰⁾ さらに長谷川三郎から吉原治良に至る系譜、とりわけ吉原治良の売り出しに係わった藤田嗣治の後押しなどに話題を広げるべきところだが、これは他の論稿にお譲りするのが筋だろう。⁽³¹⁾ 最後に一言付け加えるなら、この阪神間モダニズムの担い手たちの大多数は、戦前にはもはや直接に滞欧の機会に恵まれることは稀になる。欧州との関係で、関西美術界が国際的な規模のあらたな展開を見せるのは、戦後の「具体美術協会」の活動を待たなければならぬ。⁽³²⁾

(1) 『浅井忠の図案展』 愛媛県美術館ほか二〇〇二年。これに先立つ時期に関しては『京都洋画のあけぼの』京都文化博物館一九九九年。

(2) 『近代京都画壇と西洋』 京都国立近代美術館一九九九年。

(3) 『没後五十年 鹿子木孟郎展』 三重県立美術館、一九九〇年。

(4) 『神坂雪佳展』 京都国立近代美術館、二〇〇三年。

(5) 『梅原龍三郎遺作展』 東京国立近代美術館／京都国立近代美術館、一九八八年。

(6) 矢代幸雄『安井 梅原ルノアールゴッホ』新潮社、一九五五年、二〇七頁。

(7) 田中日佐夫『日本画繚乱の季節』美術公論社、一九八三年、九二頁以下。

(8) 田中日佐夫『中井宗太郎先生』『日本美術の心象風景』吉川弘文館、一九九五年。

(9) 『京都の美術 II 京都の洋画 資料研究』京都市美術館、一九八〇年、一〇一―一二頁。

(10) 野村一志宛 土田麦僊書簡、明治四五年七月二十八日。

(11) 『土田麦僊』京都国立近代美術館、一九九七年。

(12) 柳宗悦のハイन्द利用に関しては、Shigemitsu Inaga, "How the Japanese Read Maurice Denis. Some Aspects of the Reception of Symbolism and Classical Art Theory in Modern Japan (1913-1928)," in 永井隆則(編)『一九三〇―四〇年代の日本におけるセザンヌ受容』文部科学省研究補助金基盤研究・研究報告書、二〇〇二年、七六―八六頁。また柳宗悦による「ハイन्द」の源泉の利用に関する、英文での均衡の取れた鳥瞰としては、Yuko Kikuchi, *Japanese Modernisation and Mingei Theory, Cultural nationalism and Oriental Orientalism*, London: RoutledgeCurzon, 2004, pp. 11 sq. が、その後刊行されている。

(13) 野村一志宛書簡。大正三年十月十三日付。

(14) 『人生批評の画家』『京都美術』二七号、一九一三年四月五日。

(15) 『土田麦僊』京都国立近代美術館(註、II)に同じ。

(16) 『パリを描いた日本人画家』パリ・カルナヴァレ美術館、神奈川県立近代美術館ほか、一九八四―八五年。

(17) 林俊・クード・ビショワ『小松清 ヒューマニストの肖像』白亜書房、一九九九年。渡邊一民『フランスの誘惑——近代日本精神史試論』岩波書店、一九九五、一九〇頁。(補註) なおヴェトナムの革命家などと接触していた小松清経由で、津田青楓、裕伊之助、児島虎次郎らがフランスの秘密警察の密偵をうけていた事実については、稲賀「画家の留学 青山義雄氏にうかがう」『美術フォーラム21』第九号、二〇〇四年、八四―八九頁。

(18) 黒田重太郎『小出橋重の芸術に就いて』『画房雑筆』湯川弘文堂、一九四二年、二三四頁以下。また、川原慶賀への言及は黒田重太郎『京都洋画の黎明期』高桐書院、一九四七年、二五頁。『小出橋重の手紙』(匠秀夫編)、形文社、一九九四年も参照のこと。

- (19) 小出橋重『油絵の新技法』中央公論美術出版、一九六四年、五二・五三頁。なお現在入手可能な版としては、新かなづかいによる以下を参照。『小出橋重随筆集』(芳賀徹編)岩波文庫、一九八七年、三四二・三四三頁。
- (20) 同右五七、三〇頁、岩波文庫版、三四七頁。つづく引用は同右四一・四二頁、岩波文庫版、三三一・三三二頁。
- (21) 国画創作協会同人『欧州芸術巡礼紀行』十字館、一九二三年、一六二頁。
- (22) 匠秀夫『小出橋重』日動出版部、一九七五年、二二七頁。
- (23) 黒田重太郎『信濃橋洋画研究所四巨匠展目録』昭和四三年九月。匠前掲書に言及。
- (24) 以上「上方近代雑景」からの引用は、小出橋重『めでたき風景』創元社、一九三〇年、九六・一〇〇頁。『小出橋重随筆集』芳賀徹(編)岩波書店、岩波文庫、一二六・一二九頁に相当。
- (25) 小出橋重『大切な雰囲気』昭森社、一九三六年、六七・六八頁。『小出橋重随筆集』二四二・二四三頁。
- (26) 『小野竹喬展』京都文化博物館、一九九五年。
- (27) 田中中佐夫『日本画繚乱の季節』二六八頁に掲載の麦穂の手紙。一九二二年二月六日頃アッシジよりと推定。
- (28) 田中喜作『巴里に在る國画創作協会諸同人に与へて現代の日本画を論ずる書』『中央美術』第八卷、第二号、大正十一(一九二二)年、一〇頁。ここで田中は「本当の美」なる曖昧な概念をかつぎ出すが、これは同時期に、山本鼎の『自由画教育』(一九二二)に反発した岸田劉生の主張——『図画教育論』(一九二五)にまとめられる——などの共鳴を想定できよう。京都における劉生に関しては、『劉生と京都』(京都市美術館平成十五年)が、本稿で扱う時期の京都における劉生の動向に関して、新史料と状況証拠を提供している。
- (29) 拙稿「翻訳のなかの文化変容——土田麦穂・金素雲・梶山季之を繋ぐもの」韓国比較文学界 国際研究集会「東アジアにおける翻訳と文化変容」招待講演、成均館大学、二〇〇三年十一月八日の発表(近刊)、を参照。その要約版としては「詩の翻訳は化膿か? 金素雲『朝鮮詩集』の訳業と土田麦穂の風俗画を繋ぐもの」『あいだ』九十号二〇〇三年六月、七一・一〇頁。
- (30) 阪神間モダニズム展実行委員会(編)『阪神間モダニズム』淡交社、平成九年。
- (31) 吉原治良研究会『吉原治良研究論集』芦屋市立美術館蔵付、二〇〇二年。
- (32) この点については、欧米でも、近年研究書が汗牛充棟の盛行だが、国際的な最新期の歴史的同時代資料というべき画集として、以下を挙げておきたい。Michel Tapé, Hagi Tōre (sic: line Tōru), *Continuité et avant-garde au Japon*, Torino: Fracelli Pozzo Editori, 1961.

補注 本稿は二〇〇三年夏に脱稿した。その後刊行された関連する主要な刊行物としては、註(12)に追記した菊池裕子の英文博士

論文に基づいた著作のほか、黒田重太郎『改訂版 京都洋画の黎明期』が山崎書店より平成十八(二〇〇六)年に刊行されている。「ジャ・ノワール」「ル・マスク」など京都モダニズム美術運動の濫觴に関する一次史料の集成だが、敗戦直後の出版で誤植も多く稀覯本だった。今回の改訂版では、著者手拓本を参照して誤記訂正を加え、索引を付しての刊行。また、神林恒道(編)『京の美学者たち』晃洋書房、二〇〇六年が、京都の美術運動と密接に関わった美学理論的動向を詳述している。さらに滋賀県立近代美術館では、没後三十五年 黒田重太郎展が平成十七(二〇〇五)年に開催され、展覧会図録の付属資料には、詳細な年譜とともに、黒田の第一回欧州旅行の際の絵葉書文面が復刻されている。筆者自身の論文としては、『藤田嗣治の国際的名声の影で——一九二〇年代をバリで過ごした日本人異邦人たち——一九二二年の黒田重太郎とその周辺の短期滞在者を中心に——』、国際シンポジウム『バリ・一九二〇年代・藤田嗣治』京都造形芸術大学、比較芸術学研究所センター(高階秀爾、林洋子)二〇〇七年、などが本稿を補うほか、『京都におけるモダニズム美学と装飾』を含む稲賀繁美(編)『伝統工芸再考 京のうしろ』思文閣出版、二〇〇七年が、本稿では除外した京都内外の工芸のモダニズムを論考している。また Shigemitsu Inaga, *Les Traces d'une blessure créatrice: Yagi Kazuo entre la tradition japonaise et l'avant-garde occidentale*, *Japan Review*, No. 27, 2007, pp.47-72 が、論文末尾で触れた「具体美術協会」の運動に雁行する戦後期の京都の前衛陶芸とモダニズムとの関係を、世界的な視野から再検討している。二〇〇七年七月追記) なお史料の引用に際しては原則として原文のかなづかいを尊重したが、漢字に関しては一部、現行のものに改めた。

かんさい さいこう
関西モダニズム再考

2008 (平成20) 年 1 月 31 日 発行 定価: 本体 8,500 円 (税別)

編 者 たけむらなみ お すず き だ み
竹村民郎・鈴木貞美

発行者 田 中 周 二

発行所 株式会社 思文閣出版
京都市左京区田中関田町2-7
〒606-8203 tel. 075 (751) 1781

印刷製本 株式会社 同朋舎

執筆者一覧 (執筆順)

竹村民郎 (たけむら たみお)

1929年生。立命館大学文学部卒業。元大阪産業大学大学院教授。国際日本文化研究センター共同研究員。著書に、『独占と兵器生産—リベラリズムの経済構造』(勁草書房、1971)、『大正文化』(講談社現代新書、1980)、『魔娼運動』(中公新書、1982)、『笑楽の系譜—都市と余暇文化』(同文館出版、1996)、『大正文化帝国のユートピア—世界史の転換期と大衆消費社会の形成』(三元社、2004)、その他編著・共著・論文多数。

金子 務 (かねこ・つとむ)

1933年生。東京大学教養学部教養学科卒業。読売新聞記者、中央公論編集者、大阪府立大学人間文化科学研究科教授、図書館情報大学教授等を経て、大阪府立大学名誉教授。著書に『アインシュタイン・ショック』(河出書房新社、1981/1991; 岩波現代文庫、2005)、『ガリレオたちの仕事場』(筑摩書房、1991)、『さらばアリストテレス』(平凡社、1993)、『江戸人物科学史』(中公新書、2005)、『オルデンバーグ』(中央公論社、2005)、『街角の科学誌』(中公新書ラクレ、2007) など。

松井朔子 (まつい・さくこ)

1932年生。甲南大学文学部英文科卒業。1961年よりシドニー大学東洋学科(現日本文学科)で Lecturer, Senior Lecturer, Associate Professor を経て、現在は Honorary Associate Professor, Honorary Research Associate, Ph.D (シドニー大学、1972)。著書に、Natsume Sôseki as a Critic of English Literature (Toyo Bunko, 1975)、訳書に、A Cat, Shôzô and Two Women by Tanizaki Jun'ichirô (Sydney: Wild Peony, 1988)、校訂に、Reflections on Japanese Taste: The Structure of "Iki" by Kuki Shûzô, tr. by John Clark (Sydney: Power Institute of Fine Arts, The University of Sydney, 1997) など。

松隈 洋 (まつくま・ひろし)

1957年生。京都大学工学部建築学科卒業。前川國男建築設計事務所を経て、2000年京都工芸繊維大学助教授、現大学院准教授。著書に、『近代建築を記憶する』(建築資料研究社、2005)、『前川國男現代との対話』(編著、六耀社、2006)、『建築家・前川國男の仕事』(共編著、美術出版社、2006)、『ルイス・カーン—構築への意志』(丸善、1997)、『再読/日本のモダンアーキテクチャー』(共著、彰国社、1997)、『日本建築様式史』(共著、美術出版社、1999) など。

バーバラ佐藤 (ばーばら・さとう)

コロンビア大学大学院修了。テンブル大学(日本)助教授、成蹊大学文学部助教授を経て、現在同教授。著書に、The New Japanese Woman: Modernity, Media, and Women in Interwar Japan (Duke University Press, 2003)、共編著に、『日本モダニズムの研究』(ブレーン出版、1982)、『昭和文化: 1925-1945』(勁草書房、1987)、『日常生活の誕生: 戦間期日本の文化変容』(柏書房、2007) など。

高橋睦郎 (たかはし・むつお)

1937年生。福岡教育大学国語国文学科卒業。幼時より詩・短歌・俳句・作文に親しみ、今日に至る。詩集24冊、句集7冊、歌集6冊のほか著書多数。米国、英国、アイルランド、デンマークから選訳詩集6種。国内外での自作詩朗読にも積極的に関わる。現在古典文芸、文化史の読みなおしを進行中。『青春を読む 日本近代詩二十七人』(小沢書店、1992)、『読みなおし日本文学史』(岩波書店、1998)、『漢詩百首』(中公新書、2007) など。