

東京都美術館紀要 No.31

The Bulletin of Tokyo Metropolitan Art Museum

東京都美術館紀要 No.31

The Bulletin of Tokyo Metropolitan Art Museum

目 次

令和5年度コレクション展 「動物園にて——東京都コレクションを中心に」報告 大内 曜	5
所蔵作品紹介 建畠覚造《さ傘（天の点滴をこの盃に）》 山田 桂子	15
なぜ、藤牧義夫は「隅田川絵巻」を描いたのか？ 藤岡 勇人	27
英文概要 Abstracts	44

令和5年度コレクション展「動物園にて
——東京都コレクションを中心に」報告

大内 曜

令和5年度コレクション展「動物園にて ——東京都コレクションを中心に」報告

大内 曜

はじめに

2023（令和5）年11月16日から2024（令和6）年1月8日まで、東京都美術館ギャラリーBを会場に、コレクション展「動物園にて——東京都コレクションを中心に」が開催された。本展は、当館に隣接する上野動物園、すなわち1882（明治15）年に開園した日本最古の「動物園」の成立と展開を軸に、主に国内の「動物園」や「動物園史」に関わる絵画、版画、写真、映像、公文書、家族写真等の多種多様な資料を、時代・テーマごとにたどることを通じ、近代から現代にいたる「動物園」と人々との多様な関係性を浮かび上がらせることを意図したものである。

出品資料は東京都江戸東京博物館・東京都写真美術館・東京都現代美術館に收藏される東京都コレクションに加え、東京国立博物館、東京藝術大学、東京動物園協会、台東区立図書館といった台東区内の文化施設、その他の美術館・博物館・画廊・公文書館、そして個人から借用した。本展において「動物園史」という文脈上で一堂に会し、結びつくことにより、それぞれの場所に保管されていた各資料には新たな歴史的意義が見いだされることとなった。

本展は、プロローグ、第1章～第4章、エピローグと、その間に挿入した3つのトピックにより構成した。本稿では、この構成にしたがいながら、展示内容を簡単に振り返ってみたい¹。

プロローグ 「動物園」へ

会場の導入部には、1936（昭和11）年頃と1960（昭和35）年に、全く別の撮影者によって記録された2本の8ミリフィルム映像を投影した²（図1）。いずれの映像にも、当時30代だったそれぞれの撮影者が、家族とともに上野の「動物園」を訪れた一日がおさめられている。現在も動物園内で圧倒的多数を占めるのは子供連れのグループであるが、それが、昭和初期の頃から変わらぬ光景であることを、映像に写りこむ多くの家族連れの様子が物語る。本展を訪れた鑑賞者それぞれにも、過去に「動物園」に出かけたという記憶があるかもしれない。

かつて撮影されたホームムービーを通じて、長らく動物園側が想定し、受け入れてきた観客層を確認するとともに、鑑賞者自身の動物園の思い出を想起してもらえればという意図のもと、展覧会のはじまりにこれらの映像を置いた。

第一章 動物を集める・見る

ここでは、西洋文化・学問の影響を受けて「動物園」が誕生する以前の日本における、動物の展示と鑑賞の様相を伝える資料を展示した。まず、東京都江戸東京博物館のコレクションから、幕末から大正期頃までの、見世物やサーカス等に関連する資料を紹介した。歌川広景による《虎の見世物》（図2）で実際に描かれているのはヒョウであるが、当時はトラ



図1 展示風景（プロローグ「動物園へ」）



図2 歌川広景《虎の見世物》
1860年 東京都江戸東京博物館蔵

とヒョウの区別が明確になされておらず、なじみの深い「虎」の名を冠した見世物が行われていた。この図には、檻に入れたヒョウが、餌として与えられた生きた鶏に噛り付く様子が描かれている。

その他の展示資料でも示されるように（図3、4）、「動物園」が生まれる以前の日本においても、珍しいいきものを集めて有料で人々に見せるような場所はすでに存在していた。それらはしかし、展示動物の種類や規模、そして飼育環境への配慮という点においても、獣医学や動物行動学、動物生態学等の科学的見地に基礎を置く現在の「動物園」とはかけ離れたものであった。

一方、明治初期、博物学的関心や殖産興業政策を背景に、国内各地に生息する動植物やそれらの剥製・標本を集め、分類し、保管・飼育・展示するという今日の「動物園」に連なる活動が、西洋にならった博覧会開催・博物館創設といった動きの中で、公的に展開されていくこととなる。

1872（明治5）年3月には、日本の博物館史のはじまりに位置付けられる「博覧会」が湯島聖堂大成殿を会場に開かれた（図5）。ここでは動物の剥製や標本などが陳列されたほか、生きたオオサンショウウオやクサガメも展示されていた³。

1873（明治6）年、日比谷の内山下町（現：千代田区内幸町一丁目）に現在の東京国立博物館の前身となる「博物館」が開設されるが、その敷地内には動物飼育場が置かれており、1875（明治8）年の記録ではクマ、タヌキ、オットセイ、ス

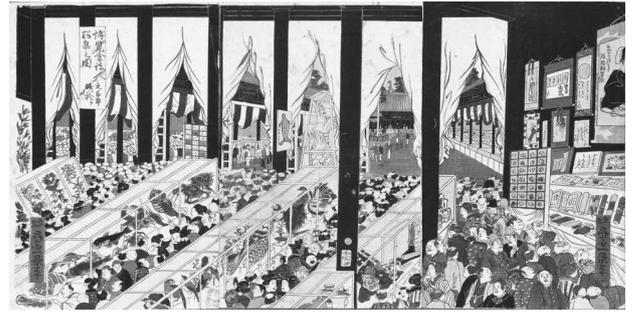


図5 昇齋一景《博覧会諸人群集之図 元昌平坂ニ於テ》1872年 東京都江戸東京博物館蔵

イギユウなど「計30種70点と（無脊椎動物）1群」の動物の飼育・展示が行われていたとされる⁴。

ここでは、「博物館」を所管していた明治政府の博物局において編纂され、現在東京国立博物館に所蔵される一連の博物図譜（《博物館写生図》《博物館獣図》《博物館禽譜》）から、明治初期の「博物館」および「動物園」における飼育動物を記録した図を抜き出して提示し、当時の動物飼育の状況をたどった（図6～8）⁵。

あわせて、内山下町の「博物館」で1877（明治10）年に開催された、米国から将来された剥製の展示図録（図9）を



図3 《浅草公園花やしき大象》明治時代 東京都江戸東京博物館蔵



図6 服部雪斎「博物館獣譜（オットセイ）」1875年 東京国立博物館蔵 Image: TNM Image Archives



図4 歌川国輝（2代）《浅草観音境内ニ於テ興行仕候仏蘭西曲馬》明治前期 東京都江戸東京博物館蔵



図7 服部雪斎「博物館獣譜（水牛児）」1874年 東京国立博物館蔵 Image: TNM Image Archives

紹介したほか、同時期に上野公園で開催された第一回・第二回内国勸業博覧会の会場内に設置された「動物館」(図10)の存在にも注目し、そこにおいて各産地から集められ、飼育・



図8 中島仰山「博物館獣譜 (スイギウ)」1878年 東京国立博物館蔵
Image: TNM Image Archives

展示された馬や牛などの記録画複製(図11~13)を展示した。

これら、「博物館」や博覧会の動物記録画を手掛けた人物のひとり、中島仰山(1832-1914)は、1832(天保3)年に

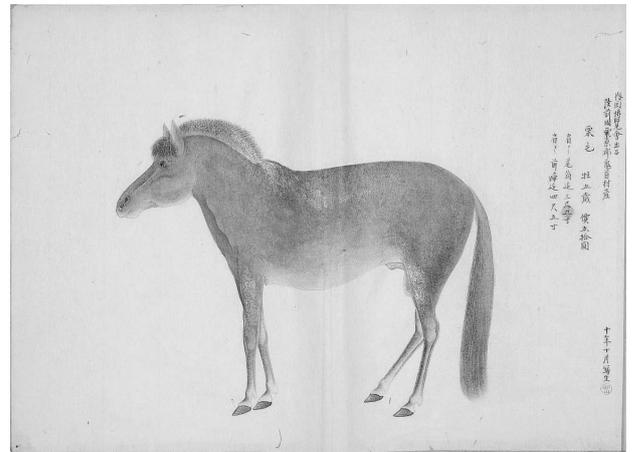


図11 中島仰山「内国勸業博覧会出品動物類写生(陸前国栗原郡鬼首村産 栗毛 牡五歳)」1877年
東京国立博物館蔵 Image: TNM Image Archives



図9 田中芳男/選、最上幸吉/画「博物館列品図録 動物部 第一」
1877年 東京国立博物館蔵 Image: TNM Image Archives

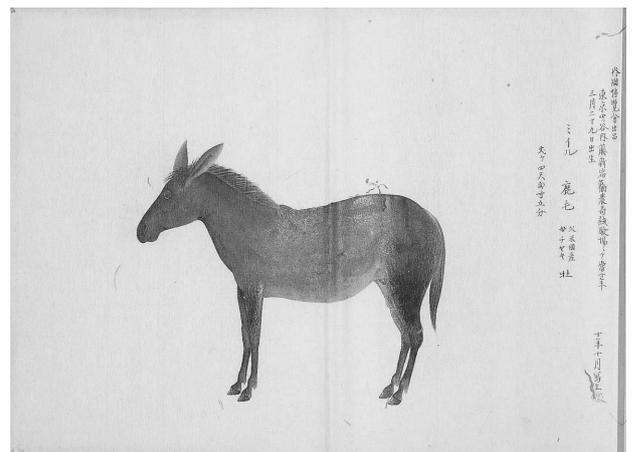


図12 中島仰山「内国勸業博覧会出品動物類写生(東京四ツ谷内藤新宿勸農局試験場ニテ当十年 三月二十九日出生 ミール 鹿毛 牡)」
1877年
東京国立博物館蔵 Image: TNM Image Archives

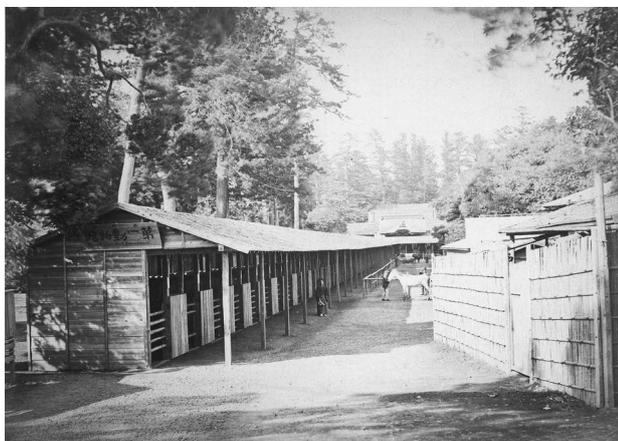


図10 「第二回内国勸業博覧会動物館」1881年 東京国立博物館蔵
Image: TNM Image Archives

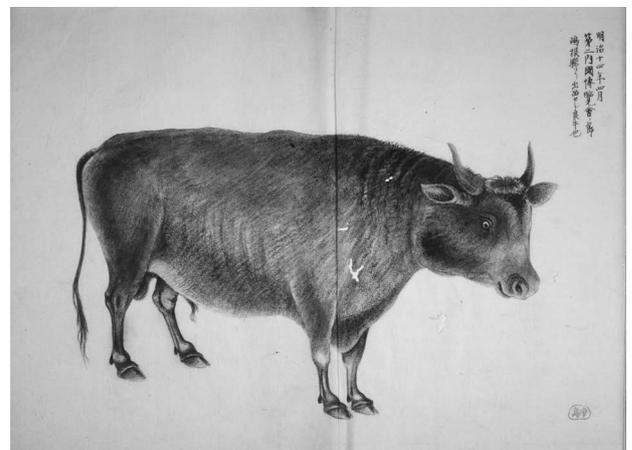


図13 中島仰山「内国勸業博覧会出品動物類写生(島根県より出品せし良牛也)」1881年 東京国立博物館蔵 Image: TNM Image Archives

一橋家に仕える舟橋家に生まれ、同じく一橋家に仕える中嶋家の養子となった人物。1864（文久4／元治元）年までに幕府の開成所画学局に出仕し、1866（慶応2）年まで油絵や写真の技術を学んだのち、徳川慶喜の側に仕えそれらの技術を伝授したことで知られる⁶。中嶋は、1872年に創設された「博物館」に当初から出仕し、博物学者・田中芳男（1838-1916）が主導した博物画の制作に携わったのち、「動物園」開園後は引き続き同園に雇われ、多数の飼育動物の記録画を残している（図14）。

「動物園」という言葉が公に使われた最初の例は、教育学者・福沢諭吉（1835-1901）によって江戸末期の1866年に著され、ベストセラーとなった『西洋事情・初編』だとされる。幕府の遣欧使節団に同行した際の見聞録である同書の中で、福沢は「博物館」という項目を掲げ、それを「世界中の物産、古物、珍物を集めて人に示し、見聞を博くする」ためにつくられたものだと説明している。それに続けて、「動物園」を、世界中から集めた生きた動物を飼育展示する施設であると紹介した⁷。その16年後、「動物園」の名を実際に冠した施設が、ようやく日本に誕生することとなる。

第二章 「動物園」を描く・写す——明治期～昭和初期の写生・宣伝美術

本章では、1882（明治15）年に上野に開園した初期の「動物園」の様子を概観したのち、明治中期から昭和前期における美術やデザインといった視覚芸術に関わる2つのトピックを通して、「動物園」の歴史の一端に光を当てた。

徳川将軍家の菩提寺でもあった上野の東叡山寛永寺の跡地一帯に、1873（明治6）年10月、上野公園が開園する。明治政府の博覧会・博物館行政を率いていた町田久成（1838-

1897）や田中芳男は、この場所に、西欧にならった動物園・植物園・図書館を伴う大博物館を建設することを構想していた。

1882年3月、内山下町から上野に移転した「博物館」の附属施設として、上野公園内の清水谷と呼ばれていた一角（現在の上野動物園東園の一部）に「動物園」が開設された。毎週月曜日と年末年始以外は開園し、初年度の年間来園者数は、本館である「博物館」の入館者を上回り、約20万人に上ったと記録されている⁸。

博覧会・博物館事業そして「動物園」の開設・管理運営を担った「博物局」は、発足時には文部省の下に組織されたが、1875（明治8）年に内務省に、1881（明治14）年には内務省から分離・新設された農商務省の所属となった。初期の「博物館」には、明治以前の物産学や博物学を引き継いだ自然史博物館的な性格や古器旧物の収集・保護を担う役割も想定されていたが、その中心に据えられていたのは、殖産興業の発展を支えるという目標だった。

しかし、1886（明治19）年、「博物館」と「動物園」は宮内省の管理下となり、これを機に、上野の「博物館」は、古美術品そして皇室財産保護のための歴史美術博物館として舵をきった。母体である「博物館」の方向性の転換により、やや異質な存在となってしまった「動物園」だが、明治20年代前半にはトラ、ゾウ、シフゾウといった海外の珍しい動物がもたらされ、明治30年代には当時の動物園監督・石川千代松（1860-1935）の手腕により海外の動物園・動物商との動物交換や交渉がさらに進み、ライオンやホッキョクグマなどの猛獣が、1907（明治40）年にはキリンが初来園し、飼育総数も600点以上を数えるようになる。動物の増加とともに敷地も拡大し、年間来園者数も100万人に到達した⁹。

また、この時期、上野に次いで1903（明治36）年には京都に、1915（大正4）年には大阪に、1918（大正7）年には名古屋に、1919（大正8）年には甲府に、それぞれ「動物園」が開設されている。

——トピック1 「動物園」と東京美術学校

1889（明治22）年、上野の「動物園」の隣、東京教育博物館の旧建物内に、現在の東京藝術大学美術学部の前身である東京美術学校（以下、「美術学校」）が開校した。この頃、絵画技術の習得は紙に描かれたあるいは刷られた手本を写すものだという考え方が一般的で、実際に対象を観察しながらそのかたちを描き写す「写生」という言葉や行為は、多くの人にとってなじみのないものだった。美術学校では、この写生の授業を初期からカリキュラムに取り入れており、当時の学生たちが授業で描いた課題画にも、鳥や小動物の写生図が

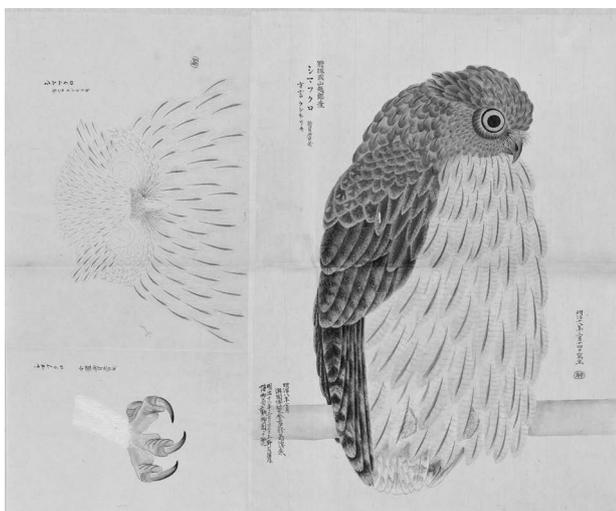


図14 中嶋仰山「博物館写生図（シマフクロウ）」 1885年
東京国立博物館蔵 Image: TNM Image Archives

数多くみられる¹⁰。

学生たちは教室内で小動物の写生に取り組んだほか、時には動物写生のために「動物園」に出かけることもあった(図15)。美術学校と「動物園」との間では、写生のために学生の入園料を免除する制度なども整えられており、また、1900(明治33)年の公文書中には、美術学校からの依頼を受けて、鳥や猫、鼠、兎等の小動物を、写生のモデルとするために同校に貸出すための手続きの記録も確認される¹¹。ここでは、東京藝術大学に保管される学史資料や、東京藝術大学や茨城県天心記念五浦美術館に所蔵される明治20年代の美術学校の課題画として描かれた鳥や猿の図を展示し、当時の美術学校生たちの、動物写生に対する取り組みの様子をたどった(図16)。

1923(大正12)年9月の関東大震災後、翌1924(大正13)年1月に、上野の「動物園」は博物館(当時の名称は「帝室博物館」)から分離し、上野公園とともに、東京市へと下賜されることとなった。その後、東京市公園課の管理のもとで、大正末から昭和初頭にかけ、園地の拡大と動物舎の建替・増築が次々と進められた。

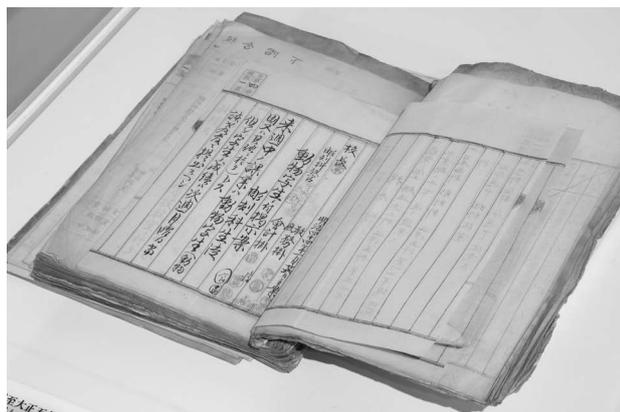


図15 展示風景(『自明治四十四年一月至大正五年十二月 授業関係書類 教務掛』1911年 東京藝術大学近現代美術史・大学史研究センター蔵) photo: Daisaku OOZU



図16 展示風景(東京美術学校課題画「猿写生」1896、1897年 茨城県天心記念五浦美術館蔵) photo: Daisaku OOZU

この時期の上野の「動物園」の様子を記録した貴重な絵画資料が2点、東京藝術大学に残されている。いずれも、美術学校日本画科の卒業制作として描かれたもので、プロローグで紹介した1936(昭和11)年頃の映像とともに、昭和初期の大改装と園内の賑わいを伝えている。まず、1931(昭和6)年に三浦文治(1906-1994)¹²が描いた《動物園行楽》(図17)は、園全体を鳥観図的構図でとらえた作品で、昭和初期に新設されたホッキョクグマ舎、オットセイ池、大水禽舎、シカ舎などの最新型の展示場とそこに暮らす動物、そして各舎の前に立ち並ぶ人々、園内を走り回る大勢の幼児たち、さらには朝鮮半島地域の民族衣装に身を包む男女の姿など、園内で思い思いに過ごす多様な人物たちを、やまと絵の伝統的表現である「すやり霞」の合間に生き生きと描きとっている。また、正門付近の景観を近接から描いた1935(昭和10)年、田村基(生没年不詳)制作の《秋日》にも、白クジャクや七面鳥などの珍しい鳥が飼われる大型ケージの前を行き交う和装・洋装の着飾った家族連れ、学生服の若い男性グループなどが克明に活写される。

——トピック2 「動物園」と昭和初期の図案家・田井正忠

施設の整備と並行して、市民に開かれた動物園づくりを推進していた昭和初期の東京市公園課には、田井正忠(1909-1941)という画家・図案家が雇われていた。幕末明治初期に活躍した日本画家・尾形月耕を祖父に持ち、本人も尾形真弓という雅号をもつこの人物は、東京市の様々な式典や施設、そして「動物園」の広報用ポスター、入場券といった、公園課に関わる様々な広報デザイン業務を担当していた。

1933(昭和8)年には、上野の「動物園」では恩賜10周年を記念して、来園者、とくに子供へのサービスを意識した、多種の動物写生図をカラー印刷した入場券(最初は全16種)の発行が企画された。このイラスト入り入場券はその後も継続して作成されたようであるが、その膨大な仕事を手掛けた



図17 三浦文治《動物園行楽》1931年 東京藝術大学蔵

のも田井であった。本展では、この入場券の下絵を中心に、そのほか田井が製作に携わったポスター等の貴重な資料を、はじめてまとまった形で紹介した。若くしてこの世を去った田井の図案関係資料は、長きにわたり遺族のもとで大切に受け継がれてきたものである（図18、19）。

第三章 「動物園」と戦争

明治期から昭和前期にかけ、日本は「近代化」と並行し対外戦争の道を突き進んだが、この状況は「動物園」にも大きな影響をもたらした。日清戦争（1894-1895）、日露戦争（1904-1905）の際には、旅順口で捕獲されたフタコブラクダなど、いわゆる戦利品動物や軍功動物が軍部から上野の「動物園」に送られ、それらのための特別な展示場が設置されていた。

写真家・米田知子（1965-）による「パラレル・ライフゾルゲを中心とする国際諜報団密会場所」シリーズの2点《上野動物園Ⅰ（宮城／スタイン）》《上野動物園Ⅱ（宮城／スタイン）》（2008年）は、1938（昭和13）年秋、上野の「動物園」が、旧ソ連のスパイ団の一員であった宮城与徳とギュンター・



図20 米田知子《上野動物園Ⅰ（宮城／スタイン）「パラレル・ライフゾルゲを中心とする国際諜報団密会場所」より》2008年 東京都写真美術館蔵

シュタインとの密会の舞台となっていたという、埋もれた土地の記憶を立ち上がらせる（図20）¹³。

1939（昭和14）年3月、上野の「動物園」では「軍馬並軍用動物感謝週間」という行事が開催される。戦時色の高まりに伴い、園内では防空演習も実施されるようになり、徐々に飼料の不足も深刻化していく。緊張状態が重なる中、太平洋戦争突入後の1943（昭和18）年から翌年にかけて、全国各地の「動物園」で、空襲による火災で猛獣が脱走した際の危険性を理由とした「猛獣処分」が行われるにいたる。

1943年7月の東京都制開始により東京都立となった上野の「動物園」では、翌8月に東京都長官が発した猛獣処分命令により、ゾウのジョン、トンキー、花子の3頭など、14種27頭の動物が、その命を奪われる結果となった¹⁴。この悲劇は、戦後、絵本や漫画など、様々なメディアを通して語り継がれている。その代表的なものとして、土家由岐雄が著した『かわいそうなぞう』は現在でもよく知られる物語だが、本展では、漫画資料室 MORI の協力により、動物園におけるゾウの殺処分を主題とした漫画『花子よ永遠に——』（りぼんカラーシリーズ64、さわさかえ作、吉森みきお画、集英社発行、1968年）、『ドラえもん』5巻（藤子・F・不二雄作画、小学館発行、1974年）所収の「ぞうとおじさん」を紹介した。

戦時下において従軍カメラマンとしても活動した小柳次一（1907-1994）が1948（昭和23）年に撮影した写真は、終戦後の上野の「動物園」で、入園料代わりに飼料を受け付けていたこと、「猛獣処分」によって殺されたライオンなどの剥製が屋外展示されていたことを伝える（図21）。

第四章 「動物園」を描く・写す——東京都コレクションを中心に

本章では、東京都現代美術館と東京都写真美術館の所蔵品



図18 展示風景（田井正忠氏旧蔵東京市動物園関係資料 昭和初期 個人蔵） photo : Daisaku OOZU



図19 展示風景（田井正忠氏旧蔵東京市動物園関係資料 昭和初期 個人蔵） photo : Daisaku OOZU



図21 展示風景（第三章「動物園」と戦争）photo：Daisaku Oozu



図22 展示風景（第四章「動物園」を描く・写す—東京都コレクションを中心に）photo：Daisaku Oozu

より、戦前から1980年代にかけ国内外の様々な「動物園」に取材した、長谷川利行（1891-1940）の絵画と、大久保好六（1900-1936）、林忠彦（1918-1990）、長野重一（1925-2019）、東松照明（1930-2012）、富山治夫（1935-2016）、児玉房子（1945-）、林隆喜（1946-）による写真を紹介した。また、これらの東京都コレクションとともに、1970年代後半を中心に発表された「動物園にて」シリーズにおいて、檻の中の動物と、動物を取り囲む人間たちそれぞれの営みをアイロニカルな視点を織り交ぜながら描き出した相笠昌義（1939-）の絵画作品を彩鳳堂画廊より借用し、展示した（図22）。

太平洋戦争終戦後、上野の「動物園」には、子供たちの願いを受けるかたちで、「平和の使者」としてインドとタイからゾウが贈られた。タイからやって来た子ゾウは戦前の「花子」の名前を引き継ぎ「はな子」と名付けられ、インドから来日したゾウ「インディラ」とともに一大ブームを巻き起こした。この時代、「動物園」もまた、戦意高揚の場から「平和の象徴」へと姿を変えていった。

1950年代後半以降、高度経済成長期の日本では各地の観光地における「動物園」や類似施設の開園が相次ぎ、1970年代後半から1980年代前半にかけてはサファリパーク型の「動物園」も次々と新設されていった。写真家・富山治夫によ

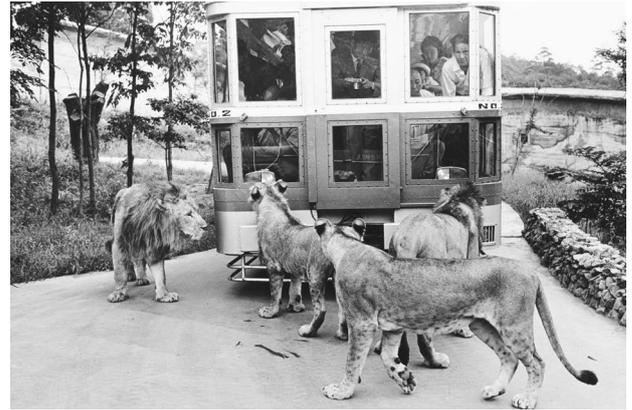


図23 富山治夫《観賞（多摩動物園）「現代語感」より》1964年 東京都写真美術館蔵

て写されたのは、1958（昭和33）年開園の多摩動物公園内に、1964（昭和39）年に登場したアフリカ園を走るライオンバス（図23）。林隆喜は、日本各地の「動物園」や類似施設で撮影を敢行し、1986（昭和61）年に写真集『zoo』を発表した。

戦後、動物福祉の理念が西欧を中心に広まる中で、現在にいたるまで「動物園」のあり方については様々な議論が重ねられている。この時代に、表現者たちの関心が「動物園」というモチーフに向かった背景として、未知のいきものと出会う驚きや喜びを体験する場であった「動物園」に対し、動物が、本来の生息地や生態とかけ離れた場において人間に飼育されているという状況への批判、さらには、「動物園」に人間社会を、その中で生きる動物に人間を重ね合わせるといったような、「動物園」をめぐる様々な視点が醸成していたということが指摘できるだろう。

——トピック3 はな子のいる風景

1949（昭和24）年、戦後最も早く来日したゾウのはな子は、1954（昭和29）年に上野動物園から井の頭自然文化園へと移され、以来約60年の間、同園で暮らし続けた。2016（平成28）年に69歳（推定）で死んだはな子にまつわる記憶と記録を集めるプロジェクトとしてAHA! [Archive for Human Activities / 人類の営みのためのアーカイブ] が企画制作した記録集『はな子のいる風景』（武蔵野市立吉祥寺美術館発行、2017年）は、様々な時期にはな子の前で撮影された記念写真、はな子に関わる公的記録（飼育日誌、象舎図面、新聞記事等）、写真提供者へのアンケートによって構成されている。

大勢の市民に知られ、愛されたゾウのはな子を結び目として、別々の家庭のアルバムに収められていた記念写真とその持ち主たちが紡ぎ出す言葉が集結した本書は、はな子の記録であると同時に、はな子と同じ時代を生きた無数の名もなき一人ひとりの歴史と記憶を運ぶものでもある。本展では、AHA!の協力を得ながら、同書の読書スペース設置と一部の



図 24 展示風景 (トピック 3 はな子のいる風景) photo : Daisaku OOZU



図 26 展示風景 (エピローグ 「動物園」 から) photo : Daisaku OOZU



図 25 展示風景 (トピック 3 はな子のいる風景) photo : Daisaku OOZU

提供写真のプロジェクション展示を行った (図 24、25)。

生まれた土地から遠く離れ、何十年にもわたってただ一頭で飼育され続けたゾウの存在と、その存在が一方で、数えきれない人々の記憶の中に刻まれ、希望や励ましをもたらしていたという事実を、私たちはどのように受け止めるべきだろうか。

エピローグ 「動物園」 から

動物園の中で生まれ、動物園で一生を終える「ZOO ANIMALS (動物園動物)」。写真家・酒航太 (1973-) は、2010年代から日本各地の動物園を訪れ、そこに暮らす動物たちに接近し、レンズを向けてきた。ここでは、酒の《ZOO ANIMALS》シリーズより、2013 (平成 25) 年から 2019 (平成 31 / 令和元) 年の間に撮影された 21 点を展示した (図 26)。水中に漂うもの、こちらをまっすぐに見つめるもの、集って共に時間を過ごすもの。こちらの視線を気にしているようでもあり、全く意に介さないようでもある動物園動物たちの姿や表情の中に、私たちはどのような意志や感情を読みとることができるだろうか。

展示の締めくくりに、現代の動物園に生きる動物たちの「日

常」と向き合い、その生命と生活に対して思いを馳せながら、本会場をあとにしてもらうこととした。

おわりに

「動物園」で、人は何を見ているのか。

井の頭自然文化園のはな子が死んでから 8 年半以上が過ぎた。はな子が暮らしていたゾウ舎は、今も空のままである。野生動物の国際取引の規制や飼育環境整備に対する厳格な取り組みが進む状況下で、ここに新たなゾウの姿を見る時が二度と来ないことは、容易に想像される。人々はゾウ舎の前で、すでにはそこにはいないゾウの思い出を語り続けるのだろうか。

近年、「動物園」の存在の意義や価値の問い直し益々進む中で、「動物園」とはこれまで、私たち人間にとって、どのような場所であり、何をもちし得るものであったのかをあらためて確かめておくために、本展を企画した。美術館という開催地の特性上、本展では主に、視覚芸術史や文化史と、動物園史との交点を拾い上げるような内容・構成となったが、ジャンル横断的に関連資料を搜索したことにより、従来の動物園史では触れられることのなかった様々な資料によって、動物園と人間との関わりを多角的に照らし出す機会となった。

本展で確認したように、幕末明治初期以降、日本人は、博物学的関心、殖産興業の観点、生物写生の鍛錬、あるいは戦時のプロパガンダ、そして純粹なる娯楽と、社会情勢が揺れ動く中、時代ごとに異なる目的や欲望に動かされ、動物を集め、見つめ続けてきた。動物と人間のよりよいかたちでの共生が目指される中で、今後、「動物園」の未来はどのように描かれていくのだろうか。本展が、そのことを思考するきっかけの一端となることを願っている。

註

- 1 本展の出品目録は『令和5年度 東京都美術館年報』に収録されている。
- 2 これらの8ミリフィルム映像はいずれも公益財団法人せたがや文化財団 生活工房のプロジェクト「穴アーカイブ」(企画制作:remo [NPO 法人記録と表現とメディアのための組織])によって収集され、ウェブサイト「世田谷クロニクル 1936-83」(<https://ana-chro.setagaya-ldc.net>)上でも公開されている。本展に際しては、生活工房よりデジタル化された8ミリフィルム映像をお貸出しいただいた。
- 3 東京都恩賜上野動物園編『上野動物園百年史』東京都恩賜上野動物園、1982年、4頁
- 4 同上、12-15頁
- 5 この「博物館図譜」と総称される膨大な図譜類は、江戸期に描かれた様々な動植物の図、さらに明治初期の博物局において作成された動植物図を、博物局において、作画時期や当初の作画目的を無視するかたちで、生物学上の分類にのっとって編纂し直したものである。磯野直秀「東京国立博物館蔵『博物館図譜』について」『慶應義塾大学日吉紀要・自然科学』No.12、1992年
- 6 中島仰山に関する参考文献としては、齊藤洋一「徳川慶喜とお抱え写真師中島鍛次郎——幕府開成所との関係を巡って——」『日本写真芸術学会誌』4巻2号、1995年；齊藤洋一「徳川慶喜を巡る三つの視点」『没後100年 徳川慶喜』松戸市戸定歴史館、静岡市美術館、2013年；蔵田愛子『画工の近代 植物・動物・考古を描く』東京大学出版会、2024年、94-98頁がある。
- 7 前掲、『上野動物園百年史』3頁
- 8 前掲、『上野動物園百年史』34頁
- 9 前掲、『上野動物園百年史』74頁
- 10 藤本陽子「岡倉天心在職中における東京美術学校のカリキュラムとその実際——茨城県天心記念五浦美術館所蔵東京美術学校学生制作品について——」『茨城県近代美術館研究紀要』8、2001年
- 11 東京国立博物館館史資料『帝国博物館 東京帝室博物館 明治三十三年 重要雑録二』東京国立博物館蔵
- 12 三浦文治に関する参考文献としては、三浦文治回顧展実行委員会『画集 三浦文治の世界』光村印刷株式会社、1996年；長島彩音「三浦文治『昭和天皇巡幸記』素描について」『新潟市美術館・新潟市新津美術館研究紀要』第9号、2022年がある。
- 13 『現代史資料 24 ゾルゲ事件(四)』みすず書房、1971年
- 14 前掲、『上野動物園百年史』168-196頁

所蔵作品紹介

建畠覚造 《さ傘(天の点滴をこの盃に)》

山田 桂子

〔所蔵作品紹介〕

建島覚造《さ傘(天の点滴をこの盃に)》

1973(昭和48)年 66×122×200cm アルミニウム、ステンレス、鉄

山田 桂子

はじめに

長方形の平面の上に、逆さになった傘が置かれている。通常であれば、雨を受けるのは傘の外側であるのに対して、ここでは傘の内側に静かに雨水が注がれ、柄の先から落ちる雫が今まさに水面に落ちようとしている。東京都美術館が収蔵する野外彫刻のひとつである《さ傘(天の点滴をこの盃に)》(図1、以下《さ傘》)は、正門から入って奥側、交流棟に隣接する芝生に設置され、中央棟のアートラウンジから交流棟の美術情報室へとつながる廊下の窓から鑑賞できる。

作者の建島覚造(1919-2006)は、官展系の彫刻家である建島大夢を父にもち、初期には具象的な人物像を手掛け、その後ヘンリー・ムーア風の人体表現を経て抽象彫刻の道へと進んだ¹。戦後日本の彫刻家としては比較的早くから旧仏領インドシナのサイゴン(現ベトナムのホーチミン市)へ渡航し、その後フランス留学を果たすなど豊富な海外経験によって培われた理知的な造型思考をもち、一般的には戦後の抽象彫刻を牽引した作家のひとりとして見なされる。帰国してからは有機的な形態をもつ抽象彫刻を続けて発表し、その後一転して標識や傘といった記号的・再現的なモチーフを取り入れたポップ・アート風の作品を手掛けたあと、再び方向性を変えて合板を用いた波打つ形態で再び抽象彫刻に集中的に取り組んだ。その作風の変貌は時に周囲を驚かすほど次々と展開し、建島は生涯を通じて様々な素材・主題・形態に果敢に挑

戦していった彫刻家だった。本作はその中でも1970年代に展開した、傘をモチーフにした一連の金属彫刻作品のひとつと見なすことができる。

建島の作品の特徴のひとつとして、セメント・金属・合板などの素材あるいは有機的・記号的・幾何学的などの形態といった観点から複数に分類可能な作品のシリーズが、少しずつ時期をずらしながら同時進行で発展していくということが挙げられる。本稿では、はじめに《さ傘》と当館のかかわりを紹介した後、《さ傘》の制作に至るまでの建島の思考と制作の特徴について述べ、以降に発表された関連する作品について触れる。これによって異なる時期や主題の作品にも通じる建島独自の制作論を明らかにする。

1 東京都美術館とのかかわり

1977年1月に発行された当館の『美術館ニュース』には1975年度および76年度の購入作品一覧が掲載されている。これによれば、1975年度購入作品として、小田襄《円柱の領域》(1975年)、保田春彦《堰の見える遠景》(1975年)とともに本作が収蔵されたことが報告されている²。それ以前の《さ傘》の出品歴では、1973年に第28回行動美術展に出品されたあと、1974年の現代彫刻20展、1975年の第2回彫刻の森美術館大賞展へと続けて出品とあり、これに加えて1975年度京都美術館資料購入委員会が開催されたのは1976



図1 《さ傘(天の点滴をこの盃に)》1973年
アルミニウム、ステンレス、鉄 東京都美術館 撮影：加藤健

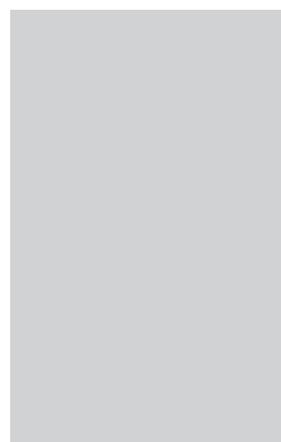


図2 《作品 A-23 「地層」》1951年 ポリエステル 東京都現代美術館

年2月であったことを考慮に入れるならば、《さ傘》が実際に収蔵・展示されたのは1976年に入ってからのことと推測される。この時期は東京都美術館にはじめて専任の学芸員が配置され、日本の現代美術作品の収集活動が本格化したという事情もあり、以降断続的に建島の作品が収蔵され、まとまったコレクションを形成するようになる。《さ傘》以外の18点は現在東京都現代美術館に移管・収蔵され、その内訳は《作品 A-23「地層」》(図2)など農生会や行動美術展に出品した抽象的な人物像の彫刻8点と渡仏前の抽象彫刻《把える手(2)》(1952年)を含むなど最初期の抽象彫刻が多くを占めている。《さ傘》と同時期に制作された作品としては《閉じられた泡沫》(1970年)が収蔵されているほか、1980年代以降に収蔵された作品には、渡仏後の重要作である《ORGAN》(図3)や《CLOUD》シリーズ(図4)、《WAVING FIGURE》シリーズ(図5)などがある。

1984年に発行された『美術館ニュース』では、屋外展示作品の紹介が3号にわたって掲載されている。これによれば現在のミュージアムショップの奥側にあたるエントランスロビーのガラス窓から本作の鑑賞が可能であったこと、同じ場所に井上武吉《Plus and Minus》(1975年)が設置されていたことが確認できる³。以降どこかの時点で本作と隣り合うように堀内正和《三つの立方体 A》(1978年)が加えられ、

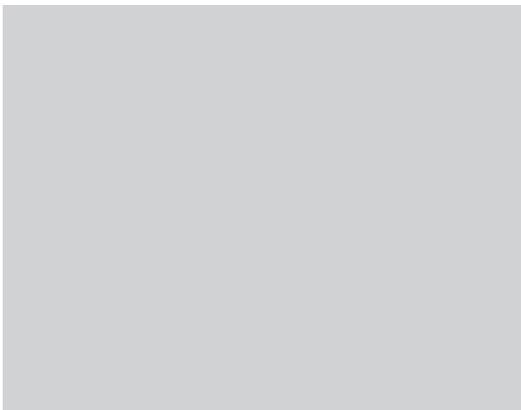


図3 《ORGAN》1962年 コンクリート 東京都現代美術館

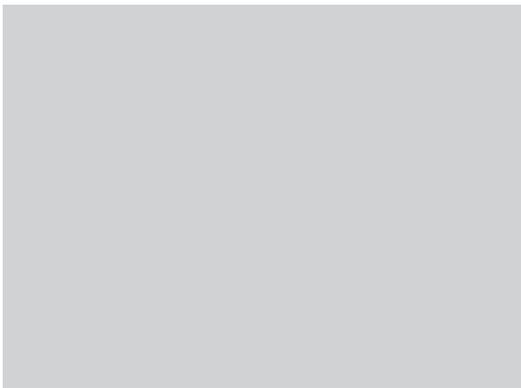


図4 《CLOUD-20》1982年 合板 東京都現代美術館

3点の彫刻が来館者を出迎えるように置かれていた(図6)。2012年の大規模改修工事の際に、彫刻の背後にあった芝生の斜面が拡大したことを受けて、現在の場所に移設されるようになった。

2 具象から抽象へ

建島覚造は1919年に東京で生まれた⁴。父の建島大夢は戦前の彫刻界で活躍した官展系の彫刻家であり、帝展の審査員を務め、東京美術学校の教授として学生の指導にもあたった人物である。父の影響もあって彫刻家を志すようになると、1937年に東京美術学校彫刻科に入学し、在学中の1941年には第4回新文展に出品した《黙》(図7)で特選、同年12月に東京美術学校を首席で卒業するなど、早くから注目と期待を集める存在となっていた。1944年には在仏印日本文化会館館員としてサイゴンに赴任するも、1945年同地にて敗戦を迎え収容所に抑留されたため制作活動の中断を余儀なく

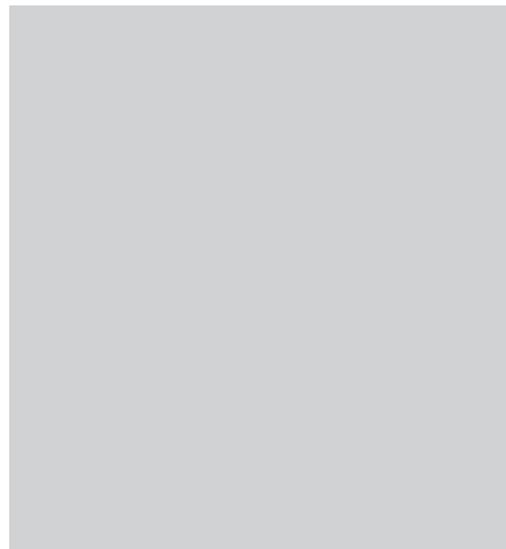


図5 《WAVING FIGURE 68》1988年 木、ウレタン塗料 東京都現代美術館



図6 野外彫刻関連資料 1995年 東京都美術館アーカイブズ資料



図7 《黙》1941年 石膏 戦災により焼失
『日展史』第14巻(新文展編2)
公益社団法人日展、1984年、418頁より転載

される。日本に帰還したのは1946年5月のことだが、戦災のためアトリエ及び住居は焼失しており、母の死を知らされるなど数々の喪失を経験することになる。

「終戦後も、まだまだ彫刻は絵画とは違って自分たちの手で発表機関をもつことは大へん難しかった」⁵ということもあり、日展でアカデミックな人体表現の彫刻作品を発表し続け、1947年には《哲》を無鑑査で出品している。しかし、こうした制作の裏では学生の頃から抱き続けてきた「微温的アカデミズム」⁶への疑問から、官展を離れるという思いが募っていく。具象的な彫刻の発表と並行して抽象的な形態に取り組み始めたのもこの時期のことであり⁷、1948年開催の第2回晨生会展では、《試作・母子像(作品Aの1)》《作品A-2》などを出品し、建島が初めて公に抽象彫刻を発表したことが確認できる。

晨生会は、建島と同じく東京美術学校研究科のアトリエで彫刻研究をしていた板谷慎らとともに1947年に結成され、後に行動美術協会彫刻部に発展的に解消することになった美術団体である。結成の経緯や当時の状況については、『美術館ニュース』に建島が寄稿した「私の戦後と晨生会」という文章に詳しいが、これによれば建島を含む晨生会のメンバーの一部は同会の第2回展から「官展系を離れるべく、在野性を主張し始め」、翌年の第3回晨生会展の直後には「晨生会のメンバーは官展を離れ在野精神に生きる」という申し合わせがなされたという。最終的には1950年の晨生会展の会期中に、行動美術協会から彫刻部の設立について打診されたことを受けて、中島快彦、板谷慎、林是ら(いずれも晨生会の会員)とともに建島は行動美術協会彫刻部の新設に関わることになる⁸。以降、晩年に至るまで行動美術協会の団体展は



図8 《貌(かお)》1955年 セメント
東京国立近代美術館 Photo: MOMAT/DNPartcom

建島の主要な発表の場として機能し続けた。この時期を振り返った建島の文章では、抽象彫刻に無理解な戦後日本の状況やそれに対して建島が抱いていた熱意を読み取ることができる⁹。

戦後日本の前衛彫刻を模索するなか、1953年に実現したフランス留学は作家にとって大きな転機となった。1951年に東京で開催された現代フランス美術展(サロン・ド・メ展)を見たことを契機としたこの留学は、サロン・ド・メ展(パリ市立近代美術館)やサロン・ド・ラ・ジュヌ・スクルチュール(ロダン美術館)、レアリテ・ヌーベル展(パリ市立近代美術館)など、建島に現地での作品発表の機会をもたらしただけでなく、エティエンヌ・マルタン、エミール・ジオリなどの国外の作家との交流を通じて国際的な視点にたった彫刻観へと刷新するものになった¹⁰。帰国後に発表された《貌》(図8)はフランス滞在を経て獲得した堂々たる量塊性が認められ、帰国後の作品の方向性を決定づけた記念碑的な作品である。

帰国後第一作《貌》は、私の滞仏の経験の後に作られた作品で、それ以前とは全く違った量塊に対する解釈がなされているように、自分では考える。私の新しい造型への積極的な展開は、この頃から開始されたというふうに考えられる。抽象が観念をはずれ体質化されてくると、そこには今まで開かれなかった多面な次元が求められ、渡仏前には考えもしなかった造形の可能性が、さまざまな実験に私をさそってゆく¹¹。

上記の引用にもある通り、建島は制作論について語る際に

しばしば自身の手法を「実験」という言葉で形容する。1957年6月号の『美術手帖』に寄稿した「立体の存在する可能性のための実験」という文章では、《有機体》(1957年)と《核2》(1957年)の制作を例に、種々の「実験」を経て進行する制作過程について述べられている。ここでは、その実験の最初に位置づけられるのが素描であることを注意を促したい。

私はそれらの実験を多くの場合素描によって始めます。(…) そんな素描は私の場合、常に、あらゆる機会にノートや包み紙やスケッチブックや新聞紙等に手当たりしだいに書きなぐられますが、時には素描が紙に描かれるばかりでなく、直接に木や石や土の塊の上に印されることもあります¹²。

建島の制作について、この時期の建島に大きな影響を与えたヘンリー・ムーアと比較して述べた青木は以下のように要約している。「建島は記号や身の回りのモチーフを、紙の上に落書きのように描き留めることによってまず「かたち」として純化する。それらを反復し、隣に描かれたものと組み合わせ、まるで連想ゲームのように展開させることでそれまで存在しなかった新たなかたちとして生み出したのである」¹³。

このように、建島はその時の社会状況や同時代の作家たちの言葉や作品などに敏感に反応し、連想によってそこから生まれ出てくる柔軟な発想を次々と形にしていく彫刻家だった。新しい素材にも果敢に挑戦し、試行錯誤を繰り返して深められる経験と思考は、その後に来る新たな造型の糧となるものだった。

3 再現的イメージの導入と60-70年代の日本社会

1974年、建島は第11回日本国際美術展へ《^{かいし}碍子》を出品する。同年7月号の『みづゑ』では「現代美術とリアリズム」という題で特集が組まれ、前述の日本国際美術展への出品作家を対象に、リアリズムの問題についてのアンケートが送られた。「逆転の価値」と題された建島の文章では、芝生の上に置かれた《さ傘》の図版が付され、本作の着想源となったイメージが端的に言語化されている。

あるビルの窓から膨大な量の傘の流れを見ていた。異様にうごめきながら移動する逆歪型の黒い物質集団——。空間と時間をよぎって際限なく続くこの無機質な細胞の密度には、人間を被覆し凍結する一種の現代社会の縮図があった。これは誰もがよく見かける都会の中の日常的な一つの風景に違いなかったが、そこでは人間の心理や感情

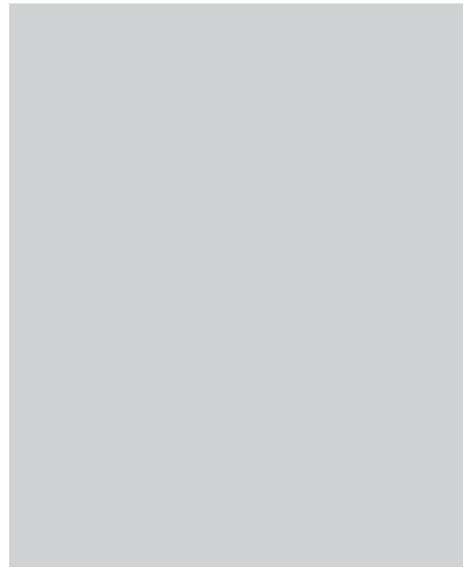


図9 《儀式》1972年 アルミニウム、ステンレス、革
東京都現代美術館

を断ち切った視線の焦点のネガティブな結像が、都会の真昼の狂騒を透明に停止させていた。私はこのクリスタリゼーションにある逆転の価値を想像した¹⁴。

この頃の建島は1950年代に試みられた純粹で有機的な抽象形態から一転し、傘や碍子、あるいはネクタイや扉といった再現的なイメージを作品に組み込むようになっていた。1960年代末から現れる記号や日常的な素材を扱ったこれらの作品は、高度経済成長が末期を迎え、公害問題など現代社会の負の側面が次々と露呈していった日本の社会状況を前提にして制作された。その典型と言えるのが、1972年に第27回行動美術展に出品された《儀式》(図9)と、1973年の第28回行動美術展に出品され、本稿で紹介している《さ傘》である。こうした社会問題への危機意識やそれに起因する異議申し立ては、建島に限らず同時代の美術家の多くが共有していたものと言えるが、本作がかつてポップ・アートとも結び付けてられていたことからわかるように、制作当時の社会的・芸術的制度への批判的眼差しを抜きにして本作の皮肉を理解することは不可能に近い。建島が「私にとって、傘や碍子やヘルメットやネクタイや扉や瓶や煙やそして社会記号等は、時にソーシャルプロテストの象徴であり、アイロニカルな社会評議¹⁵であり、人間不在の儀式であり、矛盾を指向する標識であり、そしてそれらと造型とのネガティブな対応である」¹⁶と述べるとき、1960年代半ばから70年代に蔓延していたこの時代特有の反体制ムードを思い起こさずにはいられない。

一般的にはこれらの作品の着想において最も大きな契機となった出来事は1968年に多摩美術大学で起こった学生紛争だと考えられている¹⁷。建島は1959年に多摩美術大学講師



図10 《標識 No.2》1969年 強化プラスチック 和歌山県立近代美術館



図11 《CHIMNEY BOTTLES》1970年 アルミニウム、ステンレススチール 和歌山県立近代美術館

に就任し、1962年から同大学彫刻科助教授、1966年から1973年まで教授として学生の指導にあっていた。この内1969年から1973年までのあいだは学生紛争の收拾方法について理事会と対立していたというが、同じく多摩美術大学の教授だった針生一郎は「1960年代末、わたしは多摩美大で建島と同僚となったが、機動隊導入で学生のバリケード封鎖を解除したのち、理事会がこともあろうに教授会をしめだした経過にたいし、もっとも非妥協的な態度をつらぬいたのは斎藤義重と彼であった」¹⁸と証言している。

当時、斎藤義重の教室には、関根伸夫をはじめ、のちに「もの派」として活躍する作家たちが学生として教えを受けていた。1968年は関根が《位相一大地》を発表したまさにその年であり、斎藤の下で育ったもの派の他のメンバーが大学卒業を迎えていく時期にあたる。この頃、絵画の方面では高松次郎の影の連作または荒川修作のシルエット絵画に端を発する通称「影論争」と呼ばれる一連の批評群が展開されていたが、彫刻においても1969年から始まる李禹煥の評論活動が大きな影響力をもった。「影論争」で扱われる内容は絵画を中心とした視覚をめぐる制度論に発展していったが、光田は過激な表象批判を含んだ李の言説が「影論争から見ることの制度論に至る論点に、反転した形で並走するものと見ること



図12 《星の樹2》1961年 ポリエステル樹脂、鉄 和歌山県立近代美術館

も可能である」と両者の同時代性を指摘している¹⁹。これらの批評と建島の関わりについては今後さらなる調査が俟たれるところであるが、《さ傘》を語る際に繰り返し持ち出す「実像と仮像」という対比は影論争で扱われたトピックを彷彿とさせるものであり、1970年前後に発表した建島の言葉にもこれら同時代の言説との関連を読み取ることが可能だろう。

学生紛争の收拾方法をめぐって理事会と対立した1969年に、建島は第24回行動美術展に《標識 No.2》(図10)と《標識 No.3》を出品する。翌1970年の第25回行動美術展では《閉じられた泡沫又はPANDORA》²⁰および《CHIMNEY BOTTLES》(図11)を出品し、新たな作風を提示した。煙や泡といったモチーフ、波打つ造形には、建島の制作の初期から晩年を貫く生命的な形態を見て取ることができるが、素材やモチーフの選択、あるいは《さ傘》のように「逆さ」と「傘」をかけた言葉遊びのあるタイトルといった要素は、どこかユーモアを感じさせるものとなっている。こうした作風の変化や自身の作品については、建島なりに折に触れて言語化され、発信されていたが、その評価は様々であった。そのなかで1971年に第七画廊で開催された個展のカタログに寄せられた岡本謙次郎の言葉は比較的肯定的なもので、建島の制作に明確な転機が訪れていることを指摘している。

建島覚造氏はいままた新しい転機に立って集中的に制作している。何度か訪れた危機の克服への努力として。作家にとって、それが必然的なものであれば、内部の危機と外部の危機とは同時に起るものだが、そして、さうでなければ、本格的なものとはいへないが……現代のさまざまな不安の中で、有機的なものと無機的なもの、人間といふ不思議な存在とを、どう整合するか。内部に凝縮しやうとする力と

外部に開かれやうとする力、重いものと軽いものとの間に均衡を再びどうたてなほすか……その他、さまざまな課題をもって、作品を切断したり、統合したりする²¹。

具象から抽象への移行や、有機的な形態が前面に出てくるといったように、《さ傘》以前に建島の作品が大きく変化する際には、同時期に官展から在野の公募団体展へと発表の場を移したり、フランス留学によって日本的なものとの国際的なものの違いを目の当たりにするといった作品の外部での出来事があった。こうしたことを思い起こすならば、岡本の言う「内部と外部の危機」というものが1970年前後に訪れたことは間違いない。その意味で《さ傘》は転機を示す重要な作品であり、この危機を克服するために実像と仮像といった課題が現れたと言える。

4 反射像

《さ傘》では「実像と仮像」という対立を金属の反射によって提示しているが、この問題に対して建島はいかにして向き合っていたのだろうか。一般論として彫刻の問題は素材の量塊によって像を形成するところに出発点があり、あくまで素材の表面にしか現れない反射像や色彩は伝統的に彫刻の本質と考えられることはなかった。建島にしてもそれは例外ではなく、アカデミックな人体表現から彫刻をはじめ、フランス留学を経て量塊性を獲得し、ヘンリー・ムーアを通じて虚と実の空間の緊張関係を学んだところをみても、こうした伝統的な彫刻観から外れることはなかった。ただ一方で、1955年にフランスから帰国して以降、実験的に新しい彫刻の素材としてセメントやプラスチックを用いた事実には、素材が有する色彩への建島の関心を認めることができるだろう。この頃の作品にあたる《星の樹2》(図12)では、波打ったり膨らんだりしながら絡まり合う、異なる透明度のポリエステルが組み合わせられている。1967年の座談会においてこの頃を回想した際には、ポリエステルという可塑的な素材がもつ透明度の生かし方に苦心した経験が語られており、後述の〈DISK〉シリーズでも扱われる光の問題にも通ずる意識を窺うことができる²²。ただ建島は最終的にこれら素材の扱いについて「失敗に終わった」と発言していることから分かるように、1950年から60年代前半にかけての彼にとって、彫刻と色彩あるいは透過／反射する光の問題は重要視されるものではなかった。

1950年代から既に新しい素材を試していた建島は、1970年代にはステンレスやアルミニウム、強化プラスチックなど日用品に用いられる素材を選択するようになる。特に金属においては反射による視覚効果を作品の要素として積極的に取

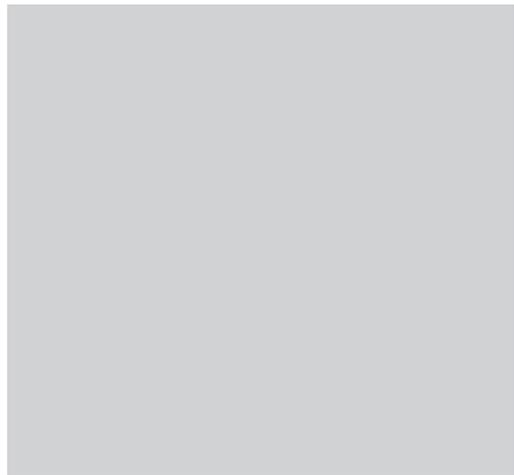


図13 《閉じられた泡沫》1970年 アクリル、アルミニウム
東京都現代美術館

り入れた。1978年3月発行の東京都美術館の『美術館ニュース』表紙には《さ傘》が掲載され、当館学芸員であった森田恒之による作品解説がつけられている。この作品解説では、本作のイリュージョニスティックな効果が異なる加工が施された複数の金属の組み合わせによるものであることが明かされている。

「さ傘」はだまし絵ならぬだまし彫刻である。鑄造アルミで艶消しに仕上げた傘は見るからに作りものを思わせる。磨きあげたステンレスの台とクロムメッキの偽水面に映る空や自らの影が傘と対照的なアンサンブルを見せる。三つの材質のみかけが持つ微妙な差を計算に入れた作者の心にくい遊びの精神である²³。

1977年2月発行の『美術館ニュース』に掲載された《閉じられた泡沫》(図13)の作品解説でも、反射の視覚効果について言及がある。

「閉じられた泡沫」は、透明なアクリルケースの中にクロムメッキの泡沫が封じ込められている。作品の前に立つと泡沫を構成する凸球面の群が、それぞれ観賞者の像を映じる。1人の観賞者は映像化された複数の自分を確かめて、映像源となった優越感をも持ち得る。しかし各像が少しずつ歪み、異っていることには気づき難い。球面の映像は更に箱の底面に作られた4枚の金属製平面鏡の上に投映され、その像は再び球面にも写し出される。合わせ鏡の作る無限像である²⁴。

ここでは、《閉じられた泡沫》で無限に連鎖する反射像に対して、《さ傘》の反射像においては艶消し加工によって視線が遮られていることについて指摘しておきたい。後述する

ように、建畠は傘をモチーフにした作品で様々な仕掛けを試みるようになるのだが、そのいずれにおいても対立する任意の2つの要素を同時に見せることを意識していた。そしてその対立の起点となるのが傘である。傘は、開閉のための機構をもち、雨を受け人間を守る上下の方向性があり、内と外を隔て視線を遮る構造をもつ。《さ傘》はこうした傘の機能を少しの操作を加えて反転することで、傘という確固とした境界を維持しながら、非日常的な光景を現出させる。こうした操作について、建畠は現代社会への皮肉や批評と結び付けて本作について述べている。

傘という極めて日常的な物体が人間をプロテクトする仕組みの中に、私はある日、ネガティブな生の擬態を感じた。それは又、われわれの社会の通念にプロテストする姿勢の逆転値の象徴でもあった。(…)《さ傘》世は逆さなのである。傘はその正常位を反転し、地上に置かれた実像は、その柄先から滴る雫を湛える仮像(盃)となり、地表下に映された仮像は、傘本来の実像の姿をとる。地表の鏡面を境に対位する実体とイリュージョンの価値の逆転、そんな領域に今日のアイロニーと社会評議をこめて……²⁵

視線を断ち切った傘の内側に人間性や社会の反転像としての影を見てとり、傘自体を逆転させることでこの影のイメージを提示しようとしたところに建畠独自の発想がある。これによって建畠は一時的にせよ彫刻の枠組みを超えた表象の問題に接近したと言える。建畠の制作の特徴として、素描で複数のかたちを反復し、隣り合った別のイメージを組み合わせて展開することで新しい造形を生み出していたことはすでに述べた通りだが、《さ傘》でも隣り合い、入れ替わり、逆転することが可能な要素を次々と結びつける建畠独自のユーモ



図14 《傘》1976年 アルミニウム、ステンレススチール、鉄、ナイロン布 和歌山県立近代美術館

ラスな思考回路を見ることができる。

5 傘シリーズの展開

1973年に《さ傘(天の点滴を此の盃に)》を制作したあと、建畠は〈さ傘〉シリーズに属すると見られる作品を少なくとも6点制作している²⁶。《?》(1976年)以降は、メインタイトルとして別の言葉が採用されるようになり、〈?〉シリーズや〈LANDSCAPE〉シリーズというようにそれぞれ別の系列として展開されていく。またこれらのシリーズとは別に、1976年の第31回行動美術展で発表された《傘》(図14)と《ECLIPSE (DISK1)》(図15)は、傘のモチーフから発展して生まれたという意味で共通する作品である。1977年



図15 《ECLIPSE (DISK 1)》1976年 アルミ、鉄、木、モーター 和歌山県立近代美術館



図16 《動く傘》1978年 アルミ、鉄、布 和歌山県立近代美術館

に第七画廊で開かれた個展での建畠のコメントを確認すると、いずれの作品も1970年代前半に取り組んだ傘のイメージと関連付けて制作されたことが述べられている。

この所数年、私は傘をテーマにした作品を作ってきたが、今回の作品はその延長線上に試みた幾つかの発想の転換である。まず傘に対する、より現実的なアプローチとしては、実物の傘が開閉運動を行うためにだけ作用する全く無目的的な機会を拵え、この機会の作業によるナンセンスコンセプトに人々の参加を誘う事。次に傘に対する、より抽象的なアプローチにより傘をDISKに還元し、その自動回転作用によるエクリプスや反射光線の突然の揺振といったフィノミノンを行う事。またはDISKを静止して宇宙的生物化を行う事。円錐化した傘で原野の風景化を行う事。以上、一年余りの間の作品である²⁷。

《傘》は、左右に伸びる支柱が中央に取り付けられたハンドルと連動して上下し、支柱の両端の傘が上下運動と共に開閉する仕組みを持つ作品である²⁸。一方、〈DISK〉シリーズは、内蔵したモーターによりDISKと呼ばれる円形の金属板が自律して回転する作品で、金属板に開けられた小さな穴から光が明滅したり、金属盤の反射光がモーターの回転によって変化したりするなど、光の変化がテーマとなる実験的作品だった²⁹。前者は鑑賞者が能動的に動かし、後者は作品が自動で動くという違いはあるものの、像や価値の反転に主眼がおかれていた〈さ傘〉のシリーズと違い、動くことによって発生するイメージの変化に建畠の関心が移っていったことが分かる。1978年に神奈川県民ギャラリーで開かれた個展では、〈さ傘〉シリーズの作品が6点、〈DISK〉シリーズからは5点の作品が出品されたのに加えて、長さ11mのレールの上に傘とハンドルが取り付けられた4輪の構造物を置いた《動く傘》(図16)と、異なる高さのドラム缶に取り付けられた傘が内蔵するモーターによって開閉するという構造をもつ《DRUMBRELLA》が出品されている(図17)。「Drum(ドラム缶)」と「Umbrella(傘)」をかけた言葉遊びのあるタイトルからも分るとおり、《さ傘》と《DRUMBRELLA》は、《傘》(1976年)を中間項としてつながる一連の作品の系列の始まりと終わりに位置する作品である。1980年に国立国際美術館で開催されたグループ展ではこれら3点の作品が並べて展示されたことがあり、ひとつの系列とみる考え方を可能にしている(図18)。

おわりに

これまで見てきたように、建畠の作品は絶え間なく繰り返

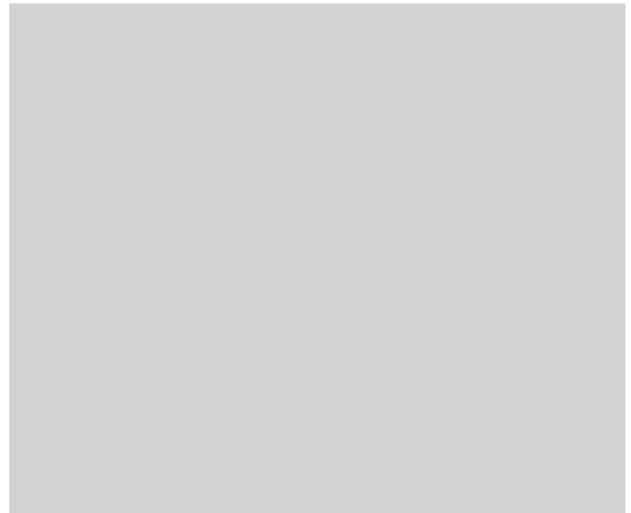


図17 安齊重男《1970年代美術記録写真集「建畠覚造 1978年3月17日 神奈川県民ホールギャラリー」》1978年 モノクロ写真 東京都現代美術館 ©Estate of Shigeo Anzai, Courtesy of Zeit-Foto



図18 展示風景「まがいものの光景 現代美術とユーモア」 国立国際美術館 1980年 画像提供：国立国際美術館

される実験の産物であり、シリーズで展開していく作品は素材や形態の可能性を追求しながら発展していく建畠の思考過程を示している。1970年代末に書かれた下記の建畠自身による作品解説では、自身の作品の変化について見かけだけの变化なのではなく、内側からの変革であることが述べられ、こうした変化の中に見出せる不変な要素を「二つの要素の共存と対位」だと説明している。

私の作品の変貌はむしろ変容と見えるだろうが、私にとって変貌は変革を意味している。変貌とは外的な視野であり、変革とは内的な視点から捉える姿勢である。しかし、そのような変革をつらぬくコンテクストに、不変というコンセプトが存在するとしたら……丁度一人の人間の内にも変わる部分と変わらない部分が存在するように……。その不変の部分とは、例えば私の作品の中に時間を超えて同時に存在する相背反する二つの要素の共存と対位とでもいおうか。そして、対位とは、共存の場の狭間に評議を生み、アイ

ロニーを営業し、プロテストを位置づける仕組みである³⁰。

このほかにも「私の仕事は、その折々のシリーズの可能性を追求することによって、次のシリーズの露頭を発見するといった作業の連続であった」³¹と本人が述べるように、建島の作品を貫くものがあつたとすれば、素材の扱いや形式上の類似といったこと以前に、常に新しい可能性を追い求める制作態度だったと言えるだろう。作品の構想の際に相反する二つの要素の対立と並置を自身の作品に不可欠のものだと述べるのも、それがすべて新しい彫刻を生み出し続けるために必要な過程だからであり、社会や既存体制への抗議に関心を向けるのもそれらの出来事が新しい彫刻を生み出すことを阻んだからである。

1980年代の建島の制作は〈LANDSCAPE〉シリーズや〈CLOUD〉シリーズを経て、総数140点以上を数える〈WAVING FIGURE〉シリーズに集中するようになり、傘のイメージは後退していく。そして、対位と共存という概念は、後年にはヘーゲル哲学にまで拡大援用されることになる³²。

以上を踏まえると《さ傘》という作品は、1970年代の社会状況と、抽象彫刻に取り組む中で立ち現れた前衛彫刻の問題が折り重なることで造形化されたものであり、その後に発表された様々なシリーズの観点からみれば、本作はこの年代の各シリーズ作品の出発点となるものだったと言える。《さ傘》に限らず、建島が新しいシリーズを創始する前提には、常に新しい素材を用いた試行錯誤や、各年代に現れた挑戦的な課題があった。その課題を解決するために繰り返される様々な実験の成果と、日常生活の事柄や社会状況といった外部の要素とのあいだに、独特の対立を見出し、時に結びつきを起こした結果、建島独自の彫刻が形作られたのだ。それは絶えず新しい彫刻を追求し続ける態度の表れであり、その意味で《さ傘》は建島の制作論をよく表した作品である。

註

※図6、17、18を除き、図の作者はすべて建島覚造。

※図14、16については以下の書籍から引用した。

『建島覚造作品集』講談社、1992年

- 1 建島は日本で早くからヘンリー・ムーアに注目し紹介を行ってきた作家のひとりだと見なされていた。後小路は、日本の彫刻家でムーアに言及している作家として、建島覚造を筆頭に柳原義達、堀内正和の名を挙げている。後小路雅弘「日本の彫刻家のみたムーア」『ヘンリー・ムーア展』東京都美術館、福岡市美術館、1986年、206-207頁。
- 2 『美術館ニュース』、No.312（1977年1月号）、東京都美術館、2-4頁。
- 3 「屋外展示作品」『美術館ニュース』No.383（1984年8月号）、東京都美術館、8頁。「屋外展示作品2」『美術館ニュース』No.384（1984年10月号）、東京都美術館、8頁。
- 4 経歴については以下の文献を参照した。三木哲夫編「建島覚造年譜」『建島覚造展』、和歌山県立近代美術館、1982年、67-77頁。三木哲

夫編「年譜」『建島覚造作品集』講談社、1992年、170-182頁。『建島覚造と戦後の彫刻 かたちをさぐる』展パンフレット、和歌山県立近代美術館、2014年。

- 5 建島覚造「モノユメント」『彫刻』緑地社、1982年、249-258頁。（初出：建島覚造「作家の記録 モニユメント」『美術ジャーナル』第36号（1963年1月））
- 6 同上。
- 7 「私は当時、東京美術学校（現在の芸大）の研究科のアトリエにもぐり込んで、ひたすら戦後の彫刻の在り様と可能性を探っていた。その頃の私は、一方では戦前からの私の彫刻の延長線上に位置づけられた具象彫刻を続けながら、もう一方では、当時殆んど誰もが試みていなかった抽象形体を、全くの手探りで追求し始めていた。」建島覚造「私の戦後と農生会」『彫刻』緑地社、1982年、259-263頁。（初出：建島覚造「私の戦後と農生会 etc.」『美術館ニュース』No.325（1978年2月号）、東京都美術館）
- 8 1950年の行動美術協会の記録では、この年の会場構成を建島が担当していることが記されている。「この年の6月25日、『第5回展に際し更に飛躍するために彫刻部を新設…』と表明。新たに4名の彫刻部会員を迎えた。そして彫刻の一般公募は第6回展より開始することとなり、今回は部創立会員と今村輝久、阿井正典の協力出品者の作品を陳列した。また彫刻の陳列を機に、新設計による会場を運営し、新鮮な雰囲気と共に作品の効果を一新した。会場構成は建島会員（彫刻）が担当した。」『行動美術協会史』https://www.kodobijutsu.jp/about_archive/history/archive/h1950.html（2024年12月5日閲覧）
- 9 「日本には抽象彫刻の伝統がなく、自然主義的傾向の中で、デフォルメしたり、キュービックに扱う程度でさえ、理解されない現状であった。そのような時に彫刻の前衛性に立ちむかう体勢をたてるということは、たいへんな抵抗があり、無視されながらもわれわれは明日への可能性への実験へ向かって、追求を重ねた。われわれは、日本の彫刻が、一度は抽象という造型の厳しい壁を突破する必要があると考え、不満足なデータの中で、抽象造型を手さぐり、その厳しさを掘り出して、その上に純粋な人間の声を築き上げたいという意欲に燃えていたわけである。かつて習慣的には認められていなかった何もかをも、われわれの手によって新しく出発させるには、そのためのさまざまな困難な実験を重ねなくてはならなかった。」建島覚造「モノユメント」前掲、1982年。
- 10 建島覚造「サロン・ド・メをめぐるの回想」『彫刻』緑地社、1982年、118-121頁。（初出：建島覚造「サロン・ド・メイをめぐるの回想」『絵』第193号（1980年3月号））
- 11 建島覚造「モノユメント」前掲、1982年。
- 12 建島覚造「立体の存在する可能性のための実験」『彫刻』緑地社、1982年、264-272頁。（初出：建島覚造「立体の存在する可能性のための実験」『美術手帖』第127号（1957年6月号））
- 13 青木加苗「建島とムーアについての補足」『建島覚造と戦後の彫刻：かたちをさぐる』展パンフレット、和歌山県立近代美術館、2014年、8頁。建島のドローイング整理作業による報告は以下を参照。宮本久宣「創作の秘密——建島覚造とフェスティバルホールの壁面レリーフ——」『和歌山県立近代美術館ニュース』No.79、2014年、1-2頁；浜田拓志「碁子とウェーブをめぐる——建島覚造 生命的イメージの行方——」『和歌山県立近代美術館ニュース』No.79、2014年、2-3頁。
- 14 建島覚造「逆転の価値」『みづゑ』No.832（1974年7月号）、44-45頁。
- 15 「社会評議」は建島独自の造語。社会批評や社会批判と置き換えてはば問題ないが、文脈によって多少意味が不明瞭な場合がある。
- 16 建島覚造「逆転の価値」、前掲。
- 17 三木多聞「建島覚造の歩み」『建島覚造作品集』講談社、1992年、163-165頁。多摩美術大学で発生した学生紛争および美術家共闘会議（美共闘）をめぐる活動については以下を参照。『1968年：激動の時代の芸術』千葉市美術館、2018年、62-65頁。

- 18 針生一郎「建島覚造の壮大な空間」『難波田龍起・建島覚造二人展カタログ』1980年、東邦画廊。
- 19 光田由里「『現代美術』の展開——解体と転生（一九六五～七四年）」北澤憲昭ほか編『美術の日本近現代史——制度・言説・造型』東京美術、2014年、612-614頁。影論争については以下を参照。光田由里『高松次郎：言葉ともの：日本の現代美術1961-72』水声社、2011年、122-155頁。
- 20 現在東京都現代美術館に収蔵されている《閉じられた泡沫》のこと。『建島覚造作品集』で採用されている《閉じられた泡沫又はPANDORA》のほか後述する東京都美術館発行の『美術館ニュース』の作品解説では《閉じられた泡沫》と紹介されるなど作品タイトルに揺らぎが見られる。
- 21 岡本謙次郎『建島覚造個展』第七画廊、1971年。新橋で開催されたこの個展は《標識No.2》、《標識No.3》、《閉じられた泡沫》、《CHIMNEY BOTTLES》を含む、標識や煙をモチーフにした作品を中心に構成された。
- 22 「最初にやったいろいろな素材の扱い方は、作家が自分の道具や、自分の腕や、自分の感覚で素材をねじ伏せて、無理にいうことをきかせようと言うやり方だったような気がするんです。そういうことをやっていた時には失敗した例のほうが多かったわけです。(…)ねじ伏せると言うのは、むしろプラスチックのときです。ことにポリエステルを使っているときです。ポリエステルがもっと可塑的な素材としてどういうふうにできるだろうかと、4、5年無理にやってみたんです。結局、それが失敗に終わったというのは、半透明な状態で生かそうと思っても、結局半透明になったんでは、非常ににがりが出てきて明確でなくなる。透明度を生かそうとすると、どうしてもそのことに拘泥してしまう。そういうジレンマがあったわけです。」「座談会——1：現代の造形意識と金属」『SD』1967年11月号（36号）、鹿島出版会、26-34頁。
- 23 森田恒之「さ傘 建島覚造」『美術館ニュース』No.326（1978年3月号）、東京都美術館、1頁。
- 24 森田恒之「収蔵作品紹介 閉じられた泡沫 建島覚造」『美術館ニュース』No.313（1977年2月号）、東京都美術館、1頁。
- 25 建島覚造『彫刻』緑地社、1982年、278-279頁。（初出：建島覚造「さ傘」『文藝春秋』1980年3月特別号）
- 26 本稿では三木の編集による作品目録に従い、以下の7点を〈さ傘〉シリーズに属する作品とした。(1)《さ傘(天の点滴を此の盃に)》(1973年)、(2)《さ傘2》(1974年)、(3)《さ傘3》(1975年)、(4)《? [さ傘4]》(1976年)、(5)《? ? [さ傘5]》(1976年)、(6)《傘[さ傘6]》(1976年)、(7)《LANDSCAPE[さ傘7]》(1976年)。三木哲夫編『作品目録』『建島覚造作品集』講談社、1992年、129-161頁。
- 27 建島覚造「展覧会案内」『美術手帖』418号（1977年3月号）、313頁。
- 28 「機械仕掛けの大きな作品が、会場の奥の方で傘を上下に動かし、開いたり閉じたりしている。(…)人間のからだを暗示させるかのように腕がのびていて、その両方の端に一方が開き他方は閉じた傘がつけられている。ちょうど臍あたりにハンドルがある。そのハンドルをまわすと腕は上下し、傘が開閉するという仕掛けである。」酒井忠康「建島覚造：彫刻という名の遊歩廊」『みづゑ』第866号（1977年5月号）、76-78頁。
- 29 仲田耕三「建島覚造——その軌跡と展開——」『建島覚造展』和歌山県立近代美術館、1982年、80-84頁。
- 30 建島覚造「CHIMNEY BOTTLESとDISK 4」『彫刻』緑地社、1982年、278-279頁。（初出：建島覚造「CHIMNEY BOTTLESとDISK・4——私の作品の変貌と対位について——」『美術館だより』第163号（1979年7月号）、和歌山県立近代美術館）
- 31 建島覚造「あとがき」『建島覚造作品集』講談社、1992年、201頁。
- 32 浜田によれば、1990年代末に建島が自身の制作についてヘーゲルの弁証法を念頭におきながら「或る要素と、それと対立・矛盾する要素を止揚して作品を制作している」といった趣旨の発言をしていたことを報告している。浜田拓志「碍子とウェーブをめぐる——建

島覚造 生命的イメージの行方——」前掲、2014年。

なぜ、藤牧義夫は「隅田川絵巻」を描いたのか？

藤岡 勇人

なぜ、藤牧義夫は「隅田川絵巻」を描いたのか？

藤岡 勇人

はじめに

東京を流れる隅田川は、これまで多くの美術作品や文学の舞台となってきた。その中に、群馬県館林市出身の藤牧義夫(1911～1935)の代表作「隅田川絵巻」がある。本作品は1934年、藤牧が23歳で制作したもので、隅田川兩岸の景色が描かれた白描画である¹。絵巻は戦後に四巻発見され、そのうち第一巻から第三巻は1978年に東京都美術館に収蔵され、第四巻は1979年に館林市立資料館に収蔵された。東京都美術館に収蔵された第一巻から第三巻は、1994年の東京都現代美術館の開館を機に同館に移管され、現在もコレクション展などで公開されている²。

「隅田川絵巻」の第一巻から第三巻は東京都美術館に収蔵された際に、同館で《隅田川兩岸画卷》と名付けられた。しかし、実際には第一巻には隅田川ではなく江戸川区一之江にあった日蓮系の在家仏教団体、国柱会の本部「申孝園」が描かれている。サイズは縦25cm、横1379.5cmである。第二巻は縦28cm、横1624cm、第三巻は縦28cm、横1606cmであり、二巻続けて白髭橋から言問橋までの隅田川兩岸の景色を描いている。第二巻と第三巻には、関東大震災から約10年後の近代的な都市の姿と、郷愁を誘う昔ながらの街並みが共存している。館林市立資料館に収蔵された第四巻は、浜町公園から相生橋までの隅田川河口の景色を描いており、サイズは縦27.8cm、横1433.6cmである。この絵巻には巻番号が記されていないが、四番目に発見されたため《隅田川兩岸画卷》第四巻と呼ばれていた。しかし、その後の研究により、これは第一巻より前に試作として描かれたものと推定され、現在では《隅田川下流図絵巻》という名称で呼ばれている³。

整理すると、これらは収蔵時に《隅田川兩岸画卷》と題された。第一巻から第三巻は絵巻に記された番号に従い、第四巻は発見された順番で巻番号が付けられた⁴。しかし、実際に隅田川が描かれているのは第二巻から第四巻までである。また、第四巻は第一巻の制作より前に描かれたと推定されており、現在は《隅田川下流図絵巻》という名称で呼ばれ、第一巻から第三巻までの《隅田川兩岸画卷》シリーズと区別されている。巻によって写生場所や作品名が異なるが、本稿では便宜上、四巻全てをまとめて「隅田川絵巻」という呼称を

用いることにする。

現存する藤牧作品の中で「隅田川絵巻」は特異な存在である。まず、藤牧の残した作品の多くが木版画であるにも関わらず、本作品だけは唯一、白描絵巻という形式で表現されており、四巻合わせて全長60メートルに及ぶ大作である。このスケールから、藤牧は大変な労力を費やし、特別な思いを込めて絵巻を制作したと考えられる。しかも藤牧は、これらの絵巻を誰かに依頼されたわけでもなく、展覧会で発表するためでもなく制作している。また、完成した絵巻は姉の中村ていに預けられていた。藤牧はなぜ、木版画を制作する過程で白描絵巻という形式に挑戦し、これだけの大作を完成させたのだろうか。「隅田川絵巻」に対外的な発表意図がなかったとすれば、絵巻制作の目的とは何であったのか。

本稿では、藤牧義夫がなぜ「隅田川絵巻」を描いたのかを考察する。まず第1節では、藤牧義夫の経歴について主に木版画家としての仕事を中心に概観した上で、第2節では藤牧の「隅田川絵巻」の制作動機について、版画家であり版画史家である小野忠重が繰り返し著述し、定説化してきた視点を確認する。そして、第3節から第5節にわたり、1980年代の後半以降に、画商の洲之内徹や大谷芳久が指摘した、藤牧の信仰的な制作動機に着目する。国柱会に帰依した日蓮主義者としての藤牧が挑戦した「隅田川絵巻」について、白描絵巻の形式や、写生場所に紐づく個別のテーマを考察することで本論を締め括る。

本稿で取り上げる藤牧義夫に関する史実と研究の着眼点は、主に大谷芳久の著書『藤牧義夫 真偽』を参照している。これは藤牧の版画作品の検証を目的とした論考であるが、同書の中で大谷は、「隅田川絵巻」を藤牧の表現力や価値観について知るための重要な作品に位置付け、詳細な分析を行っている。本稿は『藤牧義夫 真偽』の先行研究を基に、かつて東京都美術館が収蔵した「隅田川絵巻」に注目し、その制作動機を考察するものである。

1. 藤牧義夫とは

藤牧義夫は1911年1月29日、群馬県館林市に武家の末裔として生まれる。母たかは藤牧が2歳の時に病没したため、

藤牧は父巳之七や姉たちによって育てられる。藤牧の誕生時、巳之七は既に54歳であり、三十年あまり勤めた教員生活を辞し、司法代書人として登記所に勤めていた。藤牧は、祖父と孫ほどの年齢差がある父に溺愛され、父から書画の基本を教わり、早くから画才を発揮していく。

13歳で父を亡くした藤牧は、15歳の時に、父巳之七の肖像画や書簡、遺作や遺品の模写、父との思い出をまとめた『三岳全集』（図1、2）と、巳之七が赴任した小学校や藤牧家の年中行事などを綴った『三岳画集』（図3、4）を制作している。これらの作品には、父に対する強い追慕の念が込められている。例えば、『三岳画集』には、巳之七の勤め先や旅行先など、数々の思い出の場所がスケッチされているが、その中には父が生きていた当時の光景を再現するかのよう、巳之七の姿が描き込まれた絵も含まれている。多くのスケッチは藤牧自身が現地に赴いて写生したものであるが、父の宮城拝観の思い出を綴ったページなどは、写真を見ながら視点を調整して描かれている⁵。建物や人物などのモチーフが、15歳の素描とは思えないほど正確に描かれており、一枚の写真から自在に視点を調整し、画面を構成している点においても、「隅田川絵巻」に通じる卓越した描写力が見受けられる。

藤牧は1927年に16歳で上京。日本橋浜町に住む染色図案家の佐々木倉太の下で修行生活を始める。小田切春江著の紋

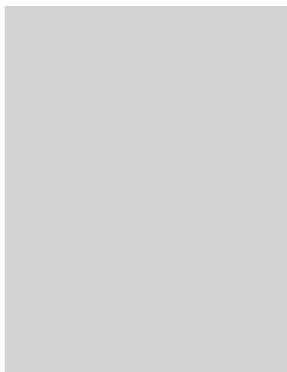


図1 藤牧義夫『三岳全集』（表紙）1926年、私家本、東京都現代美術館蔵

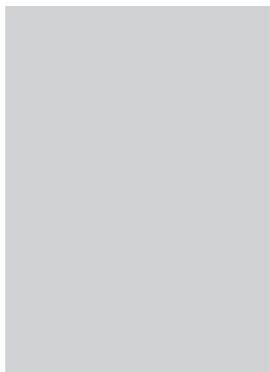


図2 巳之七像(藤牧義夫『三岳全集』所収)、東京都現代美術館蔵

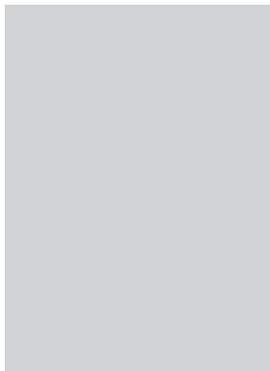


図3 藤牧義夫『三岳画集』（表紙）1927年、私家本、東京都現代美術館蔵



図4 巳之七が勤めた三野谷尋常高等小学校(藤牧義夫『三岳画集』所収)、東京都現代美術館蔵



図5 藤牧義夫『南流微鵝當』二、模写 1927年、東京都現代美術館蔵

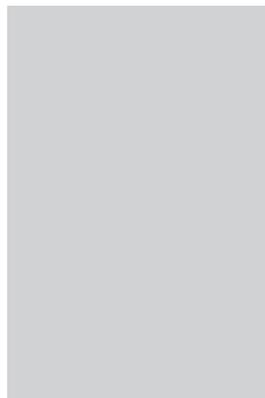


図6 藤牧義夫《サイレン（火の見櫓）》1929年、木版（多色）、東京都現代美術館蔵

様集『南流微鵝當』二を模写（図5）するなど、図案家としての基礎を学びながら、次第に木版画を使ったより自由な表現を追求するようになる。例えば、現存する藤牧の最も初期の版画作品と推定される1929年作《サイレン（火の見櫓）》（図6）では、青空に響くサイレンの音を、彫刻刀の細い線刻を駆使して視覚的に表現している。また、1930年6月発行の創作版画同人誌『きつつき』3号で紹介された《朝霧》（図7）では、水性木版画のぼかし摺りの技法を生かし、上野御徒町

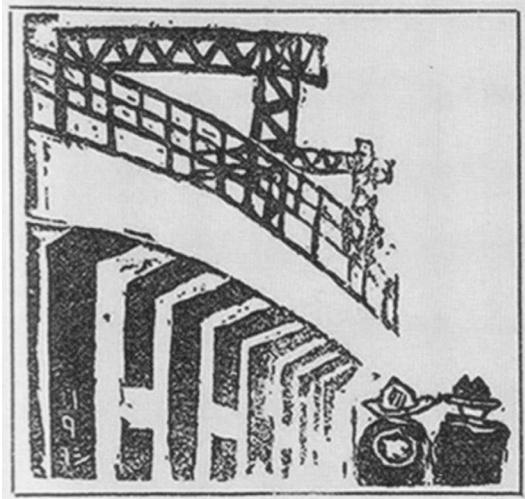


図7 藤牧義夫《朝霧》1930年、木版、創作版画同人誌『きつつき』第三号掲載図版 出典：大谷芳久『藤牧義夫 真偽』

と思われるガードに霧がかかった朝の景色を巧みに表現している⁶。これらの作品には、木版画ならではの彫りや摺りの風合いが創作的に取り入れられ、都市の中の音や気配が視覚的に表現されている。

1931年には春陽会、日本水彩画会、新興版画展、日本版画協会などの公募展にも積極的に出品している⁷。この時期、小野忠重の呼びかけで、20代前半の知友が集まり、1932年に版画の研究会「新版画集団」が設立された。参加者は22名で、その中に藤牧も名を連ねている。新版画と言えば、大正時代に興った伝統的浮世絵への回帰運動を想起させるが、この集団は自画自刻自摺による新しい木版画表現を追求しており、彼らの活動は新版画ではなく、創作版画の系譜に位置づけられる。この新版画集団は機関誌『新版画』の発行や、展覧会、研究会の開催を通じて、版画の大衆化を目指して活動を展開した。藤牧がこの新版画集団に参加したことは、彼の木版画作品が広く世に出る契機となったと言える。実際、『新版画』では、表紙や貼込などで藤牧の作品が多数紹介され、戦後、藤牧の生涯を追うことになる同世代の洲之内徹も、当時『新版画』を毎号手にして藤牧の作品に触れていたと述べている⁸。

新版画集団の活動に加えて、藤牧は公募展への出品などでも精力的に活動し、多くの木版画作品を残している。そのモチーフには、電車から放たれる火花や閃光、空を舞うアドバルーン、近代的な建造物などを選び、都市の中で自身が捉えた躍動感や気配を巧みに表現していることが特徴である。藤牧は多様な木版画作品を展開する中で、1934年の9月中旬から11月末頃にかけて「隅田川絵巻」の制作にとりかかる。小野忠重の回想によると、この絵巻が完成した翌年の1935年、藤牧は浅草の部屋を引き払った後、9月2日に小野の家を訪れ、版画作品などが入った大きな風呂敷包み二つを預け、

涙を流して謝罪や感謝の言葉を述べたあと、行方不明になる⁹。

2. 小野忠重による藤牧伝と「隅田川絵巻」の紹介

2-1. 藤牧義夫の極貧説と隅田川入水説

藤牧義夫がなぜ「隅田川絵巻」を制作したのか、その考察に入る前に本節では、小野忠重が著述してきた藤牧像と絵巻の制作背景について確認する。前節で述べたように、小野は新版画集団を牽引し、藤牧が行方不明になるまでの4年間の活動を共にした一人である。小野は藤牧が行方不明になった後、藤牧から預かった作品の出品や執筆を通じて、藤牧の生涯や作品について紹介してきた。小野の回想では、藤牧は極貧生活の末に隅田川で入水自殺をした、悲劇の夭折作家として語られる。現在では、藤牧の生涯について小野が知らなかった側面も明らかになり、極貧説や自殺説も疑われるようになってきたが、戦後長らくの間、藤牧の紹介はほとんど小野一人によってなされてきた。生き証人でもある小野の藤牧伝は、戦後の美術業界において定説化され、1980年代まで広く信じられてきた。

藤牧が行方不明になった後、小野が初めて本格的な藤牧伝を書いたのは1956年のことである。自著『現代版画の技法』において「版画の青春」という章を設け、「青春の残像」というタイトルで藤牧について触れ、「隅田川絵巻」の制作時の様子にも言及している。以下にその抜粋を紹介する。

かれが世を去る直前、熱狂的に隅田川のふちを描いてあった。それは私と話合った浮世絵版画家の話がいとぐちだったかもしれない。そのなかから、北斎の貧乏生活と隅田川兩岸一覽（三冊・十九世紀初の刊本）に彼は興味を感じたにちがいないと思うのである。（中略）彼の決意は決まったらしい。そして、私をおどろかせた未知の人の話のように、隅田川の浅草側と本所側とを、それこそむちゅうで歩きまわった。（中略）頭のなかには、動きにみちた隅田川が、版画が、そして新しい時代があったのであろう。しかし飲まず食わずの、絶望的な熱狂性は、いづれか警官に注意され、それだけに行きずりの未知の人たちの目をひいて、ついに隅田の川口に及ばずして、彼はこの世を去った¹⁰。

小野によると藤牧は当時極貧であり、北斎の貧しい生活と隅田川に魅了され、川岸を歩きまわり写生していた。そのあと藤牧は「世を去った」と説明され、隅田川と自殺が関連づけられている。さらに小野は次のように「隅田川絵巻」について記している。

こうして隅田川兩岸の画卷が思い立たれた。それまでの作

品を全部ひとの手に渡して、その画卷だけが、いつも身辺に置かれるようになった。もう展覧会でも画壇でもない。「家」におしひしがれた貧しい彼の頭にはほんのり光がさしこんだ。みなれた風景を見直したのは彼だけではないことも知った。通行人に意外な支持者をみつけた彼は、終日川岸を去らなかつた。わずか寝るだけにかえる部屋。入るとぼったりたおれるのだった。飲まず食わずの苦行僧の忍耐と熱狂におそわれて、小柄な彼の頬骨は高くなるばかりだった。おそらく隅田のどす黒い水底に、彼の骨は横たわっていると、いまも友人たちは信じている¹¹。

小野の回想によると、藤牧は版画作品を誰かに手渡し、極貧の中で身体が衰弱し、隅田川を歩きながら制作した「隅田川絵巻」だけが身辺に残されていたそうである。以後も小野の著述においては同様の藤牧伝が繰り返されていくが、その内容は少しずつ改変されている。例えば1978年の小野のエッセイでは、前節で述べたように、藤牧が版画作品を手渡した相手は小野忠重であり、作品が預けられた日は1935年9月2日、藤牧が行方不明になった日であることが説明されている¹²。

2-2. 「隅田川絵巻」の版画下絵説

小野は1961年の著書『版画——近代日本の自画像』の「現代版画の明暗」の章において、新版画集団の創立やメンバーについて紹介し、藤牧についても言及している。この著作では、1956年の「青春の残像」で述べられた藤牧伝を踏襲しつつも、新たに「隅田川絵巻」が版画下絵であったという見解が加えられている。以下にその記述部分を紹介する。

そして隅田川兩岸の画卷が思い立たれた。なかまで話し合った浮世絵版画家の話がいとぐちとなり、北齋の貧乏ぐらしと『隅田川兩岸一覽』が、東京下町にほとんどをすごした彼の興味をひき、版画にするための素稿を目ざしたのだ¹³。

小野は「隅田川絵巻」を版画にするための素稿として位置付け、その後の著書や監修する画集などでも、版画下絵として紹介を続けている。この見解は、美術館への収蔵後もしばらく定説とされてきた。

例えば、「隅田川絵巻」の第一巻から第三巻は東京都美術館に収蔵後、1980年7月31日～8月10日に科学技術館で「水の週間」の行事の一環として開催された「ウォーターフェア'80」展で初めて公に展示されるが、ここでも絵巻は版画下絵として紹介される¹⁴。この展示に協力した隅田川ファンの集まりである「隅田川クラブ」は、季刊誌『すみだがわ』の

7号～10号にわたって連続4回の藤牧義夫特集を組み、絵巻も縮小版で掲載される。1981年6月7日には、隅田川クラブと館林にある美術愛好家の集まり「もっぷの会」の会員や藤牧の遺族らによる交歓会が科学技術館で開催され、約50人程度が参加した。この交歓会で小野は、「藤牧は初め、版画の下絵とするため隅田川絵巻を描き始めたが、途中で、絵巻を描くことそのものに命をかけるようになっていった」と語っている¹⁵。

また、1987年に神奈川県立近代美術館で開催された「1930年代の版画家たち 谷中安規と藤牧義夫を中心として」の図録に掲載された水沢勉の論考「藤牧義夫——その生涯と作品」において、「藤牧は、この画卷をおそらく一連の版画制作のための準備的な性格のものとして制作した」と考察されている¹⁶。さらに、1988年に東京都美術館と3館を巡回した「1920年代・日本展」の図録では、藤牧の作家略歴の1935年の項において「版画下絵用に《隅田川兩岸画卷》を描く。極度の貧困のうち同年9月2日をもって行方不明となる」と記載されている¹⁷。

2-3. 定説化される藤牧伝と「隅田川絵巻」の解釈

1981年6月に科学技術館で開催された交歓会では、第二部で参加者が隅田川の水バスに乗り、清洲橋のたもとでカーネーションの花を投下し、藤牧の霊を弔った。藤牧の隅田川入水を前提とした献花イベントの様子は、「隅田川絵巻」が版画下絵であるという小野の説明とあわせて、翌日の読売新聞朝刊で紹介されている¹⁸。新聞記事の内容からも、小野による藤牧伝がこの時期には既成事実とされていたことが想像できる。

この交歓会に出席した作家の野口富士男は藤牧の来歴や絵巻について調査し、自らも第四巻の写生地である隅田川河口の相生橋を訪れ、そこでの体験を織り交ぜながら1982年1月、雑誌『文學界』に小説「相生橋煙雨」を発表した。野口は、東京都美術館で第一巻の実作品を見て、その第一印象を「あ、こりゃひどい」と記し、絵巻について以下のように述べている。

線が、ほそい。いかにも、かほそい。が、対象をじいっとみつめて、そのほそい線描に彼は凝視から得たすべてを無比と言っていい正確さで克明にとらえている。身も蓋もない言い方をすれば、彫刻刀で版木を彫るだけの体力もなくなっていた彼は、毛筆で絵を描くことに美術家としての活路——結果からいえば最後の投げどころをみいだした。それが、版画家藤牧義夫の遺していった水墨画『隅田川絵巻』ではなかつたらうか¹⁹。

ここで藤牧の筆致は極貧説と紐付けられ、藤牧は衰弱により木版画を投げ打って毛筆で絵を描くことに活路を見出したと説明されている。藤牧の極貧と隅田川入水が一般に定説化されていたことを踏まえ、実作品を前にして、「あ、こりゃひどい」という感想や「彫刻刀で版木を彫るだけの体力もなくなっていた」という憶測が生まれることは自然なことかもしれない。一方、悲劇のレンズで作品を見ることは、偏った解釈を導いてしまうことがあることも事実である。

小野の回想によると、藤牧が自身の貧しさと北斎の貧乏生活を重ね合わせ、北斎の「隅田川兩岸一覽」に触発されて、版画下絵としての「隅田川絵巻」を描き始めた、という筋書きが、絵巻の制作動機である。野口の物語では、藤牧は極貧により衰弱してしまい、版画を彫る体力を失い、最後の表現の拠り所として絵巻を描いた、と述べられている。これらの説に対して、次節で紹介する洲之内徹は、絵巻に関する新たな発見を通して異なる視点を提示する。それは、家族ぐるみで国柱会に帰依していた、藤牧の信仰的な制作動機である。

3. 第一巻の写生場所から解明される、藤牧と国柱会の関わり

前節で述べたように、小野忠重による藤牧伝が定説化した後、絵巻に関する重要な発見があった。それは第一巻の写生場所の特定である。

1978年1月に第一巻が発見された時、冒頭には「第一巻」であることと制作年月日が藤牧の直筆で記されていたが、写生場所に関する記載はなかった。前述の通り、この絵巻は東京都美術館に収蔵された時、同館で《隅田川兩岸画卷》と命名された。しかし、実際に描かれていたのは隅田川の景色ではなく、ある庭園の風景であり、しばらくその写生場所は不明のままだった。科学技術館の「ウォーターフェア'80」展では、向島百花園であると紹介されたが、後にそれは誤りであることが判明した。小野忠重は浅草寺の伝法院庭園であると推測したが²⁰、それも異なっていた。

この解明に大きく貢献したのは洲之内徹である。洲之内は、画商として優れた芸術作品や作家を発掘することに尽力したことで名高く、『芸術新潮』に連載された「気まぐれ美術館」でも広く知られている。藤牧より二歳年下の洲之内は、二十歳の頃に『新版画』を通じて藤牧の木版画に触れていたが、再び藤牧の作品と出会ったのは、1978年に開催された、かんらん舎の「藤牧義夫遺作版画展」の時である。展覧会の会期中、洲之内は画廊主の大谷から「隅田川絵巻」を見せてもらい、同年6月に『芸術新潮』の「帰りたい風景」において藤牧と絵巻について紹介した²¹。その後1986年には、平凡社の『別冊太陽』に絵巻に関するエッセイを執筆し、全四巻の図版も掲載した。その最後に、第一巻に描かれた庭園につ

いて「お分りの方があつたら教えていただけると有難い」と読者に呼びかけたところ、法華宗系の在家仏教団体である国柱会の事務局長、大橋氏から投書があり、その庭園が国柱会本部「申孝園」の庭園であることが判明した。翌1987年、洲之内はこの発見をまとめ、気まぐれ美術館に「申孝園・一之江」というタイトルで投稿し、それが洲之内の絶筆となった。

「申孝園・一之江」には手紙の内容が全文転載され、藤牧と国柱会の関係が示唆される。洲之内はこの発見に対して以下のように述べている。

要するに、藤牧家が一家を挙げて国柱会に帰依していたと考えてまちがいないのではあるまいか。ところで、藤牧義夫自身はどうだったのか。大橋さんは手紙の中で「旧会員の名簿は、戦災で一部消失し、昭和九年当時の在籍会員を完全に調査することは不可能ですが」と言っているが、消失した名簿の中に藤牧義夫が絶対になかったとは言いきれまい。もっとも、これこそ憶測もいいところで、ただそんなことも考えてみるというだけのことだが、その年の九月に病も押し千葉小湊町の、かつて日蓮が入山修行した清澄寺を訪れた彼が、日ならずして申孝園に現れ、絵巻第一巻の制作に着手しているというそこには、その動機に、国柱会の存在が働いていると想像してみてもあながち無理とは言えないのではないか。しかも、これまでの藤牧の年譜に欠落しているのがまさにここなのだ²²。

洲之内は、第一巻の写生場所が申孝園であることを明確にし、さらに藤牧が絵巻制作に取り組む動機に国柱会の存在があった可能性を示唆している。国柱会と藤牧の作品との関係をどのように捉えるかは、絵巻の解釈に関わる重要なポイントであるが、小野忠重が1956年に藤牧伝を書いた『現代版画の技法』の中では、絵巻執筆時の藤牧について、以下のように述べられている。

右翼宗教団体に加わり、パンフレットの売込みに、かえってわずかな自費をつかいはたすほど気のよわい彼だった。思想統制と戦争体制の推進に青年はしゃにむに引きずられていく、暗い谷間がぼっかり開いていた。混迷する生活ではあったが、彼の彫刻刀はいつもすどかった²³。

この「右翼宗教団体」が国柱会を指しているとする、小野忠重は国柱会に対して、藤牧を思想統制や戦争体制に巻き込み、貧困の原因を作ったものとして否定的な見解を示している。一方、東京都現代美術館学芸員の加藤弘子は遺族の証言をもとに、藤牧と国柱会の関わりについて、「家族ぐるみ

のもの」であり「晩年に急遽始まったものではなく、父三岳の信仰を受け継ぎ、また、親族を含めて子供の頃から慣れ親しんだものであった」という見解を示している²⁴。洲之内が指摘したように、藤牧が清澄寺を訪れ、日ならずして申孝園で絵巻制作を始めたという事実に関連して、家族ぐるみで信仰していた国柱会の存在とは、「隅田川絵巻」の制作にどのような動機を与えたのだろうか。その手がかりを得るために次節では、国柱会の日蓮主義や、法華信仰から生まれる芸術の例について紐解いていく。

4. 国柱会の日蓮主義と法華信仰から生まれる芸術

藤牧が帰依していた国柱会とは、田中智学が明治期に始めた在家仏教団体である。智学は国柱会の創立にあたり、日蓮の『立生安国論』を読替え、「日蓮主義」を創唱し、折伏を重視しつつ人類の統一を目指した。折伏（破折調伏）とは、日蓮仏教の布教、教化方法の一つで、相手の立場を認めて寛容に教えを導く摂受（摂引受容）に対して、相手を論破して積極的に教え導く立場のことを言う²⁵。近代仏教の研究者である大谷栄一は、この智学が掲げた「日蓮主義」について、「第二次世界大戦前の日本において『法華経』にもとづく仏教的な正教一致（法華冥合・王仏冥合や立正安国）による日本統合（一国同帰）と世界統一（一天四海皆帰妙法）の実現による理想世界（仏国土）の達成をめざして、社会的・政治的な志向性をもって展開された仏教系宗教運動である」と定義している²⁶。

日蓮主義は、維新と復古という矛盾を抱えた近代日本のあゆみの中で、国家主義、国家超越的な個人主義、民衆中心な新宗教運動として、広範に展開された運動である²⁷。国家主義的な日蓮主義者としては、五・一五事件の黒幕となった井上日召、二・二六事件の首謀者とされた北一輝、満州事変を主導した石原莞爾などがあげられるが、一方で、高山樗牛や宮沢賢治などの文人、竹内久一や山本鼎などの芸術家、また妹尾義郎などの左翼的な社会主義活動家にも影響を与え、幅広い社会層に広がった²⁸。

藤牧も国柱会との関わりを通じて、日蓮主義の思想的影響を受けていたと考えられる。それは藤牧が1935年3月に『新版画』第16号に掲載した文章「時代に生きよ時代を超えよ」に色濃く表われている²⁹。

まず冒頭で藤牧は「青年よ立て、日本畫壇に曉の鐘は鳴る」と述べ、自分を含む若い芸術家たちに新しい時代を切り開く決意を呼びかけている。また、「日本は既に世界の大勢如何に係わらず獨立して行かふと云うのだ、畫會のみが他の云うことに迷はされて居て良い筈が無い」と述べ、ナショナルリズムに基づく向上心を画会や表現の世界に持ち込み、実践しよ

うという決意を表明している。一方で「單に日本的な物を取扱ふのは間違つて居る、それは時代が許さない、つきつめて云へば何事も考へる事なしに畫が描けたらよいのではないか、繪畫は繪畫によつて學ぶ必要が有るだらうか、然し洋畫は外國に學ばねばならぬ、日本畫は日本の繪に學ばねばならぬ」と、単なる日本礼賛に陥らず、外国のものも尊重し、絵画を學ぶ姿勢を貫こうとしている。しかし、この次に藤牧は「自分の持つて居る物は何かと考へる時、血が立派に解決してくれる、何千年か以前の先輩の腕を派れて居たであらう處の血が、今も我々の腕に脈を打つて居るのだ」と、自身の過去と現在をつなぐ日本民族への信頼を心の拠り所としている。最後に「先づ日本を研究せねばならぬ、ポール・リシャールを待つ迄も無く何とこの不思議な國を正確に頭に入れようではないか」と締めくくっている。

「時代に生きよ時代を超えよ」の言葉には、近代日本の新たな絵画表現を打ち出す決意や、何千年にもわたる先輩との血の繋がりへの言及があり、維新と復古の二重性を内包する近代日本のあゆみに乗じた「日蓮主義」の思想が色濃く反映されている。ここには確かに、国家主義にも通じる藤牧の右翼的な政治志向が表れている。日蓮主義には国粹主義的な側面があることから、戦後に「国家に迎合した御用宗教」として批判されてきたが、実際には様々な立場の日蓮主義者がいる³⁰。藤牧の表現活動においても、国家主義とは異なる日蓮主義者の一面があったように考えられる。それは、日蓮が一切衆生済度の唯一の拠り所とした経典「法華経」への純粋な信仰である。

仏教学者の田村芳朗は、日蓮主義を3つの型に分類し、第二の型を「国家を超越した普遍的な個に立っての信仰、あるいは日蓮・法華をとおしての宇宙実相の信仰」とであると定義している³¹。田村が述べる「普遍的な個」とは、個人に宿る心「一念」と森羅万象や現象世界の一切「三千」が貫通し、相即し合っているという「一念三千」の哲理に基づく「個」を指すと考えられる。また「宇宙実相の信仰」とは、諸法（森羅万象、すべての現象、物事）即ち実相（真実の姿）であるという法華経の真理「諸法実相」を信じ、それぞれの人生において諸法実相を究明しようとする、信仰的な態度を表わしているのではないだろうか。田村はその型の代表的人物として高山樗牛、宮沢賢治、尾崎秀実などを挙げ、彼らについて「法華経には無限な宇宙の実相、悠久な永遠の生命が説き明かされているが、そういうところに引かれて日蓮ないし法華信奉者となったもの」と説明し、国家主義的な日蓮信奉と区別している³²。

その一つの例として、1920年に国柱会に入会した宮沢賢治の文学作品が、法華経信仰の発露として表現された「法華文学」と呼ばれることがある。当時、国柱会理事、講師であ

った高知尾智耀は、次のように宮沢賢治に法華文学を薦めた
と述べている。

すなわちいわゆる出家して僧侶となり仏道に專注するのが
唯一の途ではない、農家は鋤鋤をもって、商人はソロバン
をもって、文学者はペンをもって、各々その人に最も適し
た道において法華経を身によみ、世に弘むるというのが、
末法における法華経の正しい修行のあり方である、詩歌文
学の上に純粹の信仰がにじみ出るようであればならぬ、
ということ話を話したように思う³³。

法華文学の創作とは、折伏ではなく文学を通じて法華経の
世界観や仏意の普及に寄与する、日蓮主義の活動の一つと言
える。一方で法華文学とは、法華経が宮沢賢治の全身全霊を
揺さぶり、彼の創作行為を駆動した結果、生まれてきた文学
作品であるとも解釈できる³⁴。宮沢賢治は1921年に、友人
で国柱会に入った関徳弥に送った手紙の中で「これからの宗
教は芸術です。これからの芸術は宗教です」と書いている³⁵。
当時の賢治にとって重要なことは、日蓮主義への傾倒や普及
活動以上に、法華経の信仰から芸術を生み出すことだったの
ではないだろうか。

宮沢賢治の法華文学と同様に藤牧義夫の「隅田川絵巻」に
は、国家主義的な日蓮主義とは異なる、藤牧の純粹な法華信
仰から発露した運筆や表現が刻まれていると考えられる。そ
れは田村が定義した日蓮主義の第二の型「国家を超越した普
遍的な個に立っての信仰、あるいは日蓮・法華をとおしての
宇宙実相の信仰」に通じるものである。では実際に作品のど
のような部分から、「隅田川絵巻」が藤牧による信仰の発露
だったと言えるだろうか。次の最終節において考察する。

5. 「隅田川絵巻」で藤牧が表現したこと

5-1. 白描技法と絵巻の形式による「存在」の表現

大谷芳久は『藤牧義夫 真偽』の中で、藤牧の白描絵巻とは、
法華経の真理「諸法実相」を表現したものである、と考察し
ている³⁶。大谷はその結論に至る過程で、藤牧の表現を以下
のように定義する。

藤牧にとって表現とは存在を光の中で描くことである。海
も街も公園も映画館もガード下も、すべてはその時の光に
照射される風景で、彼の眼前に存在するものは「光象」で
ある³⁷。

ここで大谷が述べる藤牧にとっての表現とは、白描絵巻で
はなく版画のことを指している。また、「光象」という言葉は、

宮沢賢治の『農民芸術概論』の中の一節「光象手描を成すれ
ば絵画を作り、塑像によれば彫刻となる」から引用されてい
る³⁸。大谷は賢治の「光象」を援用し、藤牧の版画と白描絵
巻を対比させ、以下のように分析する。

版画を賢治風にいえば「光象刻すれば版画を作る」となる
だろう。しかし、版画はあくまで一瞬の光景の切り取りに
過ぎない。(中略)光の衣を取り去ってもなおここに「在る」
姿とは何か。藤牧が次に挑んだのは「存在」そのものである。
絵巻は一切の陰影を消し去った白描で描かれる。そこ
にあるのは輪郭線のみ。画面から光の織りなす影を取去り、
「在る」とは何かに挑んだのが白描絵巻ではないかと私は
考えている³⁹。

藤牧にとっての版画とは、表面に見える現象としての「諸
法」を表現したものであるが、白描絵巻とは、その現象の背
後にある「実相」すなわち本質的な存在や真理までも追求し
たものである、と大谷は考察している。藤牧が本作において
用いた白描という技法と絵巻という形式が、まさにこの証左
となっている。

白描画には色彩や陰影がないため、鑑賞者の意識はモチ
ーフの表面に関する情報よりも、輪郭線で提示される形や大き
さの方向に向かっていく。また、昼夜や時間帯に関する情報
も示さないため、「隅田川絵巻」には、どこか現実離れたよ
うな無時間的な空間が横たわっている。光と影の関係で生
じる中心と周縁もなく、モチーフの主従関係が見出せない。
全てのものが克明かつ均一に描かれているが、表情を見せず、
ただ存在していることだけを示している。

また、絵巻という形式は、鑑賞者が自分の手で巻きながら
画面を進める必要がある。一枚の木版画作品のように俯瞰し
て全体を把握するのではなく、絵巻では自ら手で開きながら、
現れる画面をじっくり味わった後、一度巻き取ってから続き
を開いて鑑賞する。この反復的な運動を伴う絵巻には、時間
性と連続性が備わっている。「隅田川絵巻」においては、ど
の部分も切り取られても、それ自体が一つの絵画として成立
する構図を持っていながら、前後の場面との継ぎ目が出ない
工夫が凝らされている⁴⁰。時間をかけて「隅田川絵巻」を鑑
賞していく過程で、描かれた無数のモチーフが有機的に繋が
り合う様子を体感することができ、永遠の広がりすら想起さ
せるのである。

このように藤牧は、色彩や陰影のない白描という技法と、
連続性を特徴とする絵巻という形式を用いて、諸法実相の表
現に試みている。しかし、この挑戦は決して安易に達成でき
るものではない。『法華経』の第二章「方便品」の中で、諸
法の実相を説明できるのは、悟りを開いた仏だけであり、簡

単に知ることはできないと説かれている⁴¹。それでも日蓮主義者である藤牧は、絵巻制作の前に清澄寺を参詣し、国柱会の本部「申孝園」の庭園と、隅田川兩岸の景色を、一途に描写して繋げていく。

このように求道的に制作された「隅田川絵巻」とは、藤牧が仏教的な「存在」について問い、諸法の実相を視覚的に立ち上げようとした結果、生まれた作品である。さらに、それぞれの巻には、写生場所に紐づくテーマを見出すことができる。申孝園が描かれた第一巻には「一切平等」という法華經の教えが、隅田川兩岸が描かれた第二巻と第三巻には「過去と現在のつながり」という藤牧の価値観が込められている。

5-2. 一切平等の世界を写し取る第一巻

第一巻の写生場所である国柱会本部、申孝園の庭園について、田中智学は「一草一木道にあらざることなく、一刹一塵利物にあらざるなし」と語っている⁴²。庭園の木々や草花、またそこに生息する生き物を含めて、一刹一塵の全ての存在は仏道に通じ、繋がり合い、価値があるという意味である。眼前に広がる全てのものには優劣がなく、一切平等で仏性があるという法華經の教えや、山川草木悉皆成仏の哲理が込められている。

このような庭園の真意を白描絵巻で表現するために、藤牧は庭園に広がる一木一草を慈悲心と平等な眼差しで観察し、克明に描写したと考えられる。絵巻の冒頭には、以下の写生

日時が記されている。

1934年9月25日 第一回写生 午前8時20分～午後6時
 10月9日 第二回写生 午前11時30分～午後5時20分
 10月13日 第三回写生 午前9時30分～午後5時30分

この3日間の写生時間を足しあげると、23時間30分になる。藤牧はこの時間内に行った写生をつなぎ、縦25cm、横1379.5cmの長さに及ぶ絵巻を仕立て上げている。絵巻の長さを合計の写生時間で割ると、おおよそ1時間あたり縦25cm、横58.7cmの画面を描いていることになる。このペースで、正確無比な写生を行いながら、構図の緩急と継ぎ目のない工夫を持たせている点において、藤牧の卓越した描写力と集中力は明らかである。また、一刹一塵に価値を置く、法華經の教えが込められた庭園を写し取るという行為は、その教理を自身に取り込むことであり、仏教の經典を書き写す写経にも通じるものである。その際、前述したとおり、色彩も陰影もない白描の技法とは、個々のモチーフの存在を克明かつ均一に描き出すことに適している。また、連続性を特徴とする絵巻の形式は、それらの存在の繋がりと水平的な広がりを見表する。

この3日間を通して藤牧は、申孝園の雪の島を起点に、月の池を時計回りに一周するように複数の眺望点(図8)を定め、各地点で約90度から120度の範囲を描きつなぎ、画面が左から右に進むように絵巻を仕立てている⁴³。加藤弘子は第一巻における繋ぎ方の技法について、場面を上下に重ねながら繋げていく方法を指摘している⁴⁴。例えば、図9のAとBの継ぎ目(△)では、近景に蓮の葉を描き、後景に草花を配置することで二つの場面を自然に繋いでいる。また、図10のCとDの継ぎ目(△)では、近景に鍵ノ島の木々を描き、月の池の水面描写を中段に挟み、後景に対岸の草花を配置することで、奥行きのある場面転換を生みだしている。藤牧は、このような滑らかな場面転換による連続性の表現を通じて、蓮、草花、木々、池の水などの一刹一塵を丁寧かつ平等に描写しながらも、それぞれの要素が有機的に繋がり合い、水平的に広がっていく庭園の様子を表現している。

一切平等という視点で庭園を見れば、図9において画面いっぱいに生い茂る一木一草も、図10の月の池の水面に浮かぶ蓮の葉も、等価な存在である。申孝園には、形、大きさ、種類の異なる森羅万象が、仏性を持つ等価な「存在」として共存し、連続しているという法華經の教えが凝縮されている。第一巻の制作とは、それらの「存在」を白描絵巻の特徴を生かしてひたすら写生し、自らの法華信仰を深めよ

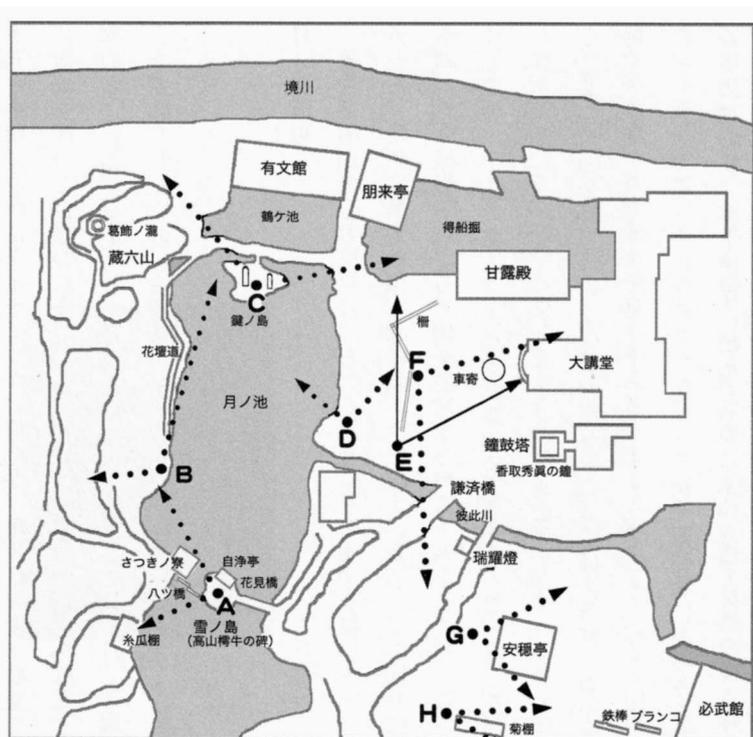


図8 《隅田川兩岸画巻 No.1》の写生地点(推定) 出典：大谷芳久『藤牧義夫 真偽』
 A～Hは写生地点を示している



八ツ橋 ● A さつきノ寮
 図9 藤牧義夫《隅田川両岸画卷 No.1》(部分) 1934年9月25日、10月9日、10月13日、紙本墨画 東京都現代美術館蔵 △は継ぎ目を示している



有文館 ● C 月の池
 図10 藤牧義夫《隅田川両岸画卷 No.1》(部分)、1934年9月25日、10月9日、10月13日、紙本墨画、東京都現代美術館蔵 △は継ぎ目を示している

うとする求道的な営為だったと考えられる。

5-3. 過去と現在のつながりを表現する第二巻と第三巻

白鬚橋から墨堤通りを描いた第二巻(図11)と、商科大艇庫から三囲神社までを描いた第三巻(図12)には、隅田川両岸にある一木一草、神社仏閣、人物、近代的な橋や建造物などが描かれている。これらの巻は、第一巻とは異なり右から左に進んでいく仕立てになっており、大谷の研究によると第二巻と第三巻を通して、白鬚橋から三囲神社までの間に28箇所の写生地点(図13)が確認されている。二つの巻の描写地点は連続していることから、藤牧はこれらの絵巻をもともとは全一巻として構想したが、余りに長大な絵巻になってしまい、分巻せざるを得なかったとも考えられている⁴⁵。

藤牧が写生した1934年の隅田川両岸には、神社仏閣や日本家屋などの昔ながらの街並みと、関東大震災後の復興により新しく建造された近代的な都市の姿が共存している。これらの写生場所から浮かび上がるテーマは、過去と現在のつながりである。それは、藤牧にとって重要なテーマである。

洲之内徹は1978年に大谷芳久と隅田川を歩いた帰り、たそがれの空に聳える東武線の鉄橋を見て、この二つの巻に関する重要な気づきを得たという。洲之内は「彼が向島を主にして吾妻橋から白鬚橋の間を描いているのは、彼が館林の生まれで、この東武線で東京に入り、また、ここから館林へ帰っていったからだ」と述べている⁴⁶。つまり隅田川とは、異

なる時代に紐づく景色が共存するだけでなく、藤牧自身の過去(故郷)と現在(都市)をつなぐ場所でもある。

この藤牧の故郷や過去に対する思いを知る手がかりとして、第1節で言及した『三岳全集』や『三岳画集』を紐解くことは有効である。父の軌跡がトレースされた全集と画集には、父に対する強い追慕の念と、過去を自分に取り込んで「いま」を生きようとする藤牧の信条が、深く刻まれているからである。

例えば、『三岳全集』の冒頭には藤牧家の系図があり、さらに133頁「藤牧家略系の條」には「想うにこれ藤牧蔵人藤原盛虎時代より星移り年変り時勢は移る二百四拾有余年の久しき今日にあまりなる世の変遷の甚だしきを想う」と記し、240年余り続く藤牧家の先祖代々とのつながりや尊崇の念を表わしている。また236頁の「教員時代を顧みるの記」では、「過去なくて何で現在のあらん。現在のなくて何とて未来に希望あらん(中略)過去を顧み未来を思ひ現在に発展努力してこそ我々に眞の人生というものがあるのだ」と述べている。

このように藤牧は、父をはじめ先祖代々に対する尊崇の念や過去への意識を『三岳全集』と『三岳画集』に収め、16歳で上京する。その時の藤牧の心境とは、故郷への思いを胸に自立して修行生活を始めることへの覚悟と期待、あるいは多少の不安もあったのではないだろうか。また、洲之内が推測したように、館林出身の藤牧にとって、新転地、東京の入口となる隅田川は、特別な場所である。藤牧は上京して最初の3年間を浜町二丁目の佐々木倉太郎で住み込み修行をし



△

● B



△

● D

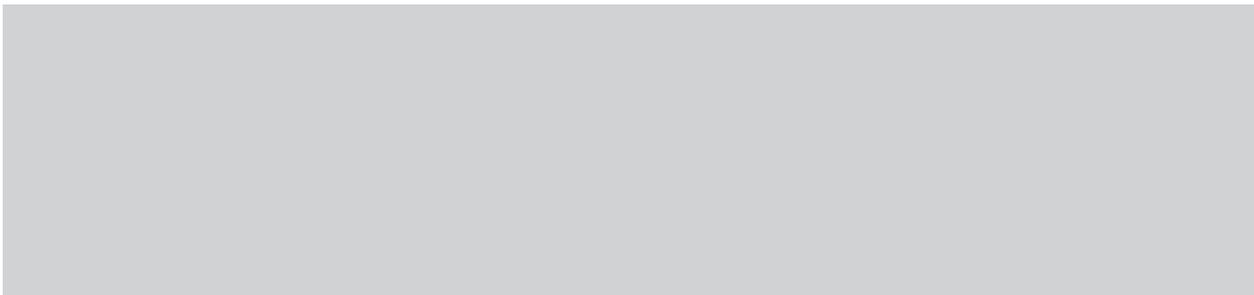


図 11 藤牧義夫《隅田川両岸画卷 No.2》(部分) 白髭橋付近、1934 年 11 月頃、紙本墨画、東京都現代美術館蔵



図 12 藤牧義夫《隅田川両岸画卷 No.3》(部分) 商科大艇庫のボート置場、1934 年 11 月頃、紙本墨画、東京都現代美術館蔵

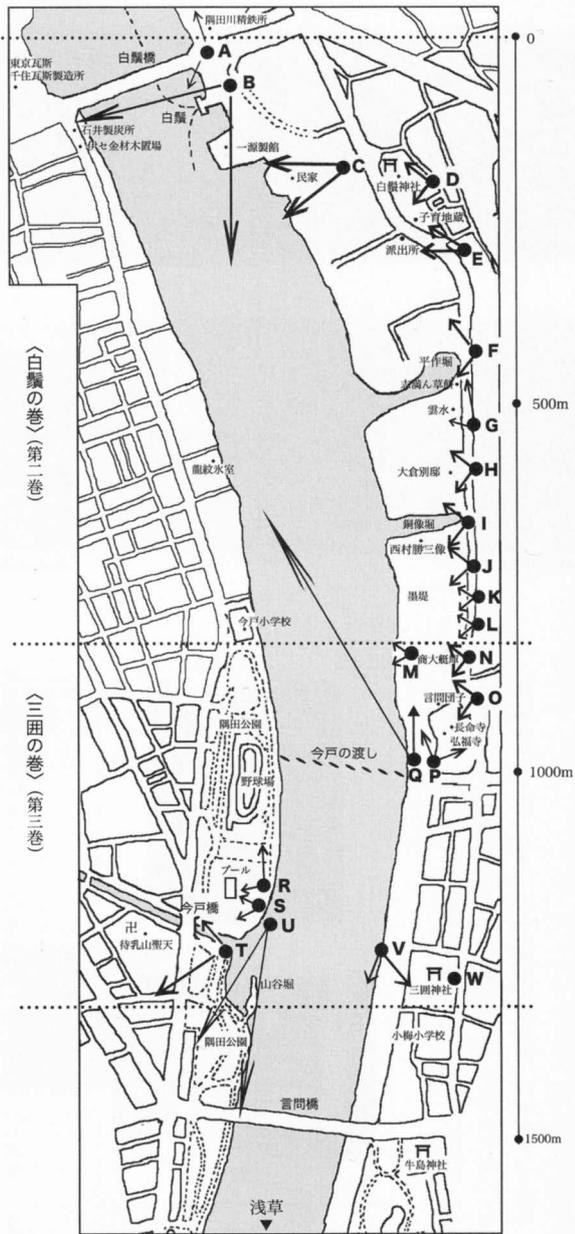


図13 《隅田川兩岸画卷》No.2とNo.3の写生地点（推定） 出典：大谷芳久『藤牧義夫 真偽』 A～Wは写生地点を示している

ているが、その場所とは、隅田川沿いの浜町公園のすぐ裏手にある。さらに佐々木門を出た後の藤牧は、浅草神吉町で下宿生活をしており、姉たちも向島や浅草小島町に住んでいたことから、隅田川とは、藤牧の生活圏内にある慣れ親しんだ場所で、思い入れが強かったと考えられる。

そのような藤牧が描いた「隅田川絵巻」の第三巻の巻頭には、歌川豊春の浮絵《浮絵三廻之図》の印刷が貼り付けられており、第二巻の冒頭では、その英文解説が記されている（図14、15）。この浮絵に描かれた場所を見ていくと、近景に三囲神社や墨堤、中景に弘福寺や牛島神社、後景に白鬚神社などが描かれており、第二巻と第三巻で描かれているモチーフと概ね重なっている⁴⁷。歌川豊春の浮絵を冒頭に貼り、そこ

に描かれたモチーフを白描絵巻という形式で新たに表現し直していることは、第二巻と第三巻に通底する「過去と現在のつながり」というテーマを示唆している。またそれは、第4節で言及した藤牧の文章「時代に生きよ時代を超えよ」にも謳われた、先輩絵師に対する眼差しや、過去から学びながら新たな絵画表現を打ち出そうとする藤牧の意気込みに通じるものである。

絵巻に描写された対象物に着目すると、歌川豊春の時代から続いている場所と、関東大震災後に建造された白鬚橋や運動施設などの新しいモチーフが織り成され、過去と現在の景色を行き来している。筆者は特に、第三巻における長命寺から三囲神社の間で兩岸の往来を描いている部分に注目している（図16）。まず、P地点から桜餅で有名な長命寺、牛島神社跡の銀杏の木、禅寺の弘福寺、墨堤の木々など、東岸にある江戸の風情が残る景色が描かれている。次にQとRの繋ぎ目において、近景に東岸の景色を描き、間に隅田川を挟んで後景に西岸の景色を配置している。兩岸の景色を斜めに重ね合わせることで視点が自然に西岸の方に移動し、隅田公園内の運動施設の景色が現れる。そこには野球場をフェンス越しに観戦する人々の様子、プール、釣り堀と見物人、今戸橋を渡って工事中の待乳山聖山、そこで働く工事人の姿などが描かれている。ここでは復興を象徴する建造物や1934年当時の風俗が伝わる景色がダイナミックに展開されている。このあと、藤牧の視点は山谷堀から上昇し、隅田川を渡り、墨堤と三囲神社の裏門の樹木や飛び石を俯瞰しながら境内に入っていくが、ここでまた、歌川豊春が描いていた江戸のモチーフに戻っていく。

このような流れで第三巻は、東岸で「過去」を想起させる長命寺や弘福寺を見せ、西岸に渡って「現在」の隅田川の景色を展開させ、また東岸に戻って「過去」のモチーフである三囲神社に繋げていく。藤牧の視点が川を渡るとき、大谷が「蝶になった視点」と表現するように、浮遊感を伴う視点移

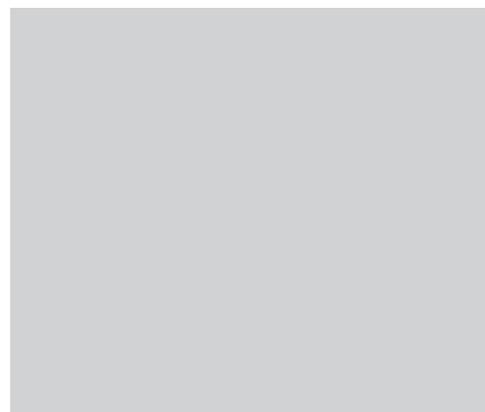


図14 藤牧義夫《隅田川兩岸画卷 No.2》（部分）巻頭、1934年11月頃、紙本墨画、東京都現代美術館蔵

動が見られるが、そこで藤牧は、豊春の時代から残る「過去」の場面と、復興後の「現在」の場面を交互に転換させている⁴⁸。浮遊する視点移動により、時代に紐づく場面転換を行いつつも、絵巻に描かれた景色には継ぎ目がない。

これらの絵巻も前述のように、「過去」と「現在」の異なるモチーフが白描によって等価な存在として描かれ、絵巻の形式により、一連の流れで有機的に繋げられている。「存在」の等価性と連続性は、第一巻において庭園の水平的な広がりによって提示されていたが、第二巻と第三巻では、隅田川兩岸の水平性だけでなく、過去と現在という時間の広がりも加えられる。同時に、第二巻と第三巻には、「存在」の写生、あるいは純粋な法華経信仰による諸法実相の表現とは言い切れない、藤牧の主観や作為性も感じられるのである。無心で庭園を描き尽くした第一巻での信仰的な制作動機を基盤としながらも、第二巻と第三巻には、歌川豊春への眼差しや望郷の念、東京暮らしの入口かつ生活拠点となった隅田川周辺の景色に対する思いなど、藤牧の人生に紐づく様々な感情が込められているからである。

6. おわりに

本稿は、藤牧義夫の「隅田川絵巻」の制作動機に迫ることを目的に、まず小野忠重が著述してきた藤牧伝と絵巻が生まれた背景について紹介した。小野の回想によると、当時藤牧の暮らしは貧しく、北斎の貧乏生活と「隅田川兩岸一覽」に触発され、版画下絵としての「隅田川絵巻」を描き始めたと言われる。さらに、小野の藤牧伝を基にした野口富士男の「相生橋煙雨」では、藤牧は極貧により衰弱し、版画を彫る体力を失い、最後の表現の拠り所として絵巻を描いた、という物語が展開された。

その後、洲之内徹による第一巻の写生地点に関する新発見をきっかけに、家族ぐるみで国柱会に帰依していた藤牧の日蓮主義者としての制作動機に光が当たるようになる。国柱会の信行員でもあった宮沢賢治が法華経信仰のやむにやまれぬ

発露として童話などの文学作品を発表していたように、「隅田川絵巻」の制作も、藤牧の法華経信仰を動機とした求道的な営為であったと考えられるのである。大谷芳久は「隅田川絵巻」を藤牧の木版画作品と比較して、法華経の真理である諸法実相の表現であると結論づけた。それには、色彩や陰影を取り除いた輪郭性のみによって「存在」を均一に提示する白描の技法と、「存在」の繋がりや広がりを連続性によって表現する絵巻という形式が深く関係している。さらに「隅田川絵巻」は写生場所に紐づいて、第一巻には「一切平等の世界」、第二巻と第三巻には「過去と現在のつながり」という個別のテーマが、本稿において明らかになった。

社会が重要な転換点を迎えていた昭和初期において、藤牧は新たな時代を切り開く23歳の若手作家として、版画表現の試行錯誤を繰り返していた。その過程で藤牧は、法華経を精神的な支柱とし、高度な集中力と描写力、また構成力を発揮して「隅田川絵巻」の制作に挑戦した。しかし、その制作動機とは、版画下絵を作ることや、絵巻を公に発表することよりも、信仰に基づき、自らを追い込んでも成し遂げる必要があった、内的必然性に関わるものである。

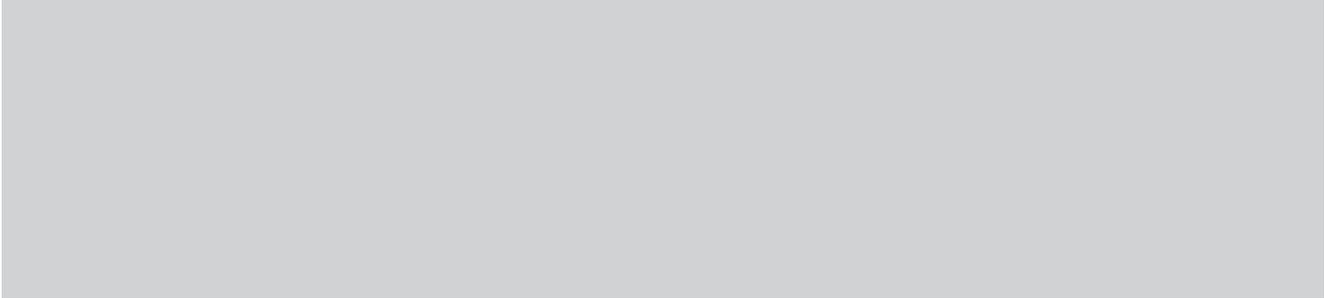
まず、第一巻では申孝園を舞台にして、一刹一塵が平等に存在し、共存し、相即し合うという法華経の教理を自らの身体に刻み込むように、眼前に広がる森羅万象を克明に描写した。第二巻と第三巻では、第一巻と同様に「存在」を写生しながらも、「存在」の繋がりを隅田川兩岸の水平的な広がりによって提示するだけでなく、過去と現在の時間的な厚みにおいても表現することに試みた。それは「存在」の表現であることと同時に、過去と現在のつながりを意識して生きる、藤牧の姿でもあった。

なぜ、藤牧義夫は「隅田川絵巻」を描いたのか、筆者は二つの理由に帰結する。一つ目は、求道的な写生行為を通じて、諸法実相や「存在」に関する法華経の教理を会得すること。二つ目は、第二巻と第三巻の制作動機に関わるが、過去を背負い、過去の集積点としての現在を生きる、自らの立ち位置を確認することである。「隅田川絵巻」には、その二つの思



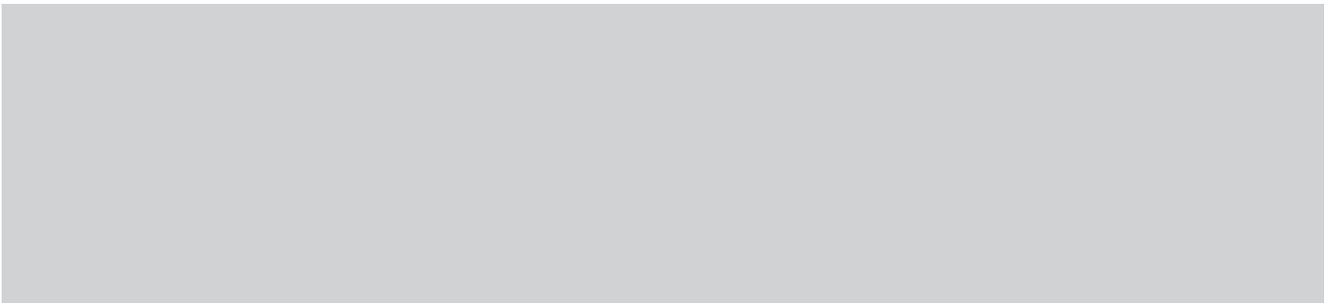
図15 藤牧義夫《隅田川兩岸画卷 No.3》(部分) 巻頭、1934年11月頃、紙本墨画、東京都現代美術館蔵

いが深く刻まれている。「隅田川絵巻」の制作から90年の月日経つが、絵巻をじっくり眺めれば、そこには確かに、藤牧義夫の精神と生き方が浮かび上がってくる。



墨堤（東岸） △

● P



(現) 台東リバーサイド
スポーツセンター

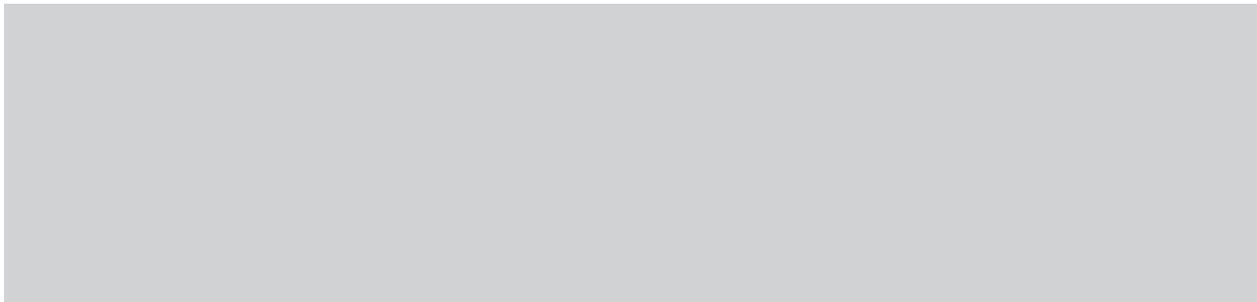
● R



待乳山聖天

● T

今戸橋

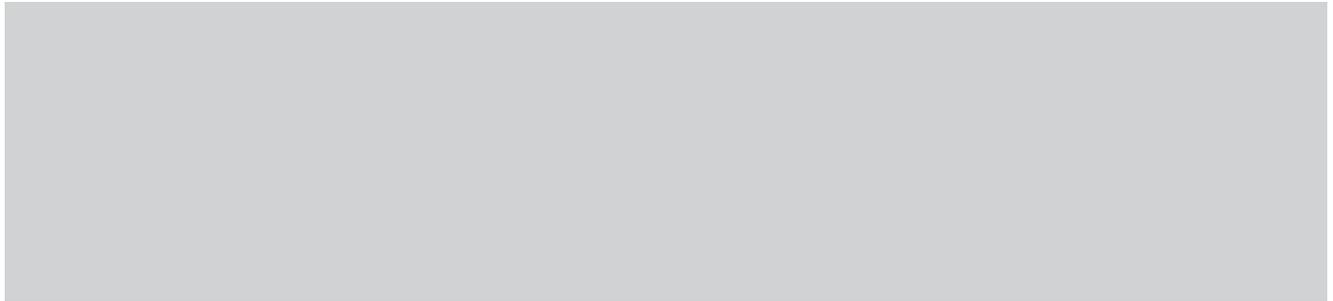


三國神社の裏門

△

● V

△



弘福寺

長命寺 △



野球場 △

西岸

東岸 ● Q



△

釣り堀

● S

△



山谷堀

● U

△

図 16 藤牧義夫《隅田川両岸画卷 No.3》(部分) 長命寺から三囲神社、1934年11月頃、紙本墨画、東京都現代美術館蔵 △は継ぎ目を示している

本稿執筆にあたり、多大なご協力を賜りました大谷芳久氏に心よりお礼申し上げます。

註

- 1 白描画とは毛筆による墨の線のみで完成された絵や絵巻のことで、墨色の濃淡の調子によって描く水墨画とは異なる。
- 2 最近では東京都現代美術館のMOTコレクション展「歩く、赴く、移動する 1923→2020」(2023年12月2日～2024年3月10日)の中で《隅田川両岸画巻》の第二巻と第三巻が出品された。
- 3 大谷芳久『藤牧義夫 真偽』(学藝書院、2010) pp. 319-320。
- 4 第一巻の冒頭には藤牧の手書きで3回の誕生日と「第一巻」という記載がある。第二巻の冒頭には「隅田川絵巻 No 2 白髭の巻」、第三巻の冒頭には「隅田川絵巻 No 3 商科大学向鳥艇庫から三囲神社まで」という記載があるが、これが藤牧自身による書込みかは不明である。第四巻には巻番号やタイトルを示す記載がない。
- 5 大谷芳久、前掲書、p. 25。
- 6 《朝霧》は1931年6月発行の版画誌『きつつき』裏表紙の見返しに藤森静雄選の「第一回応募作品優作」として縮小印刷されて掲載されている。《朝霧》は現存不明であるが、大谷芳久は『きつつき』の公募規定と左下に摺られた日付を根拠に、制作年を1930年としている。尚、本作品には左下の日付の上に昭和4年を意味する「4」という数字が足された版の《朝霧》もある。同作品は東京都現代美術館に収蔵されており1929年作と紹介されている。(大谷芳久、前掲書、pp. 360-364。)
- 7 大谷芳久、前掲書、pp. 41-42。
- 8 洲之内徹「隅田川絵巻」雑感』『別冊太陽 モダン東京百景』(平凡社、1986) p. 96。
- 9 小野忠重「回想の藤牧義夫」『藤牧義夫遺作版画展』(展覧会図録) かんらん舎、1978、ページ数不詳。
- 10 小野忠重『現代版画の技法』(ダヴィッド社、1956) p. 192。
- 11 同上、p. 194。
- 12 小野忠重「回想の藤牧義夫」前掲書、1978年
- 13 小野忠重『版画——近代日本の自画像』(岩波書店、1961) pp. 235-236。
- 14 季刊『すみだがわ』(隅田川クラブ、1980年7月発行) 6号の40頁には「ウォーターフェア'80」展の告知があり、その中で「藤牧義夫の遺作・隅田川絵巻全三巻(版画下絵)の本邦初展示をする」と記載がある。
- 15 「幻の版画家、しのび交歓会—隅田川で、館林「もっぶの会」と」『讀賣新聞』朝刊(都民版)、1981年6月8日、p. 21。
- 16 水沢勉「藤牧義夫——その生涯と作品」『1930年代の版画家たち 谷中安規と藤牧義夫を中心として』(展覧会図録) 神奈川県立近代美術館、1987、求龍堂、ページ数不詳。
- 17 『1920年代 日本展』(展覧会図録) 東京都美術館 他、1988、朝日新聞社、p. 311。
- 18 「幻の版画家、しのび交歓会——隅田川で、館林「もっぶの会」と」『讀賣新聞』朝刊(都民版)、1981年6月8日、p. 21。
- 19 野口富士男「相生橋煙雨」『文學界』1982年新年特別号(文藝春秋)、p. 46。
- 20 季刊『すみだがわ』9号(隅田川クラブ、1981年4月発行)、p. 13。
- 21 洲之内徹「中野坂上のこおろぎ」『帰りたい風景 気まぐれ美術館』(新潮社、1980、2007: 10 刷改版) pp. 199-208。
- 22 洲之内徹「一之江・申孝園」『さらば気まぐれ美術館』(新潮社、1988、2007: 14 刷改版) p. 315。
- 23 小野忠重『現代版画の技法』前掲書、p. 194。
- 24 加藤弘子「藤牧義夫《隅田川両岸絵巻》に関するノート(その1)」『東京都現代美術館紀要』第7号(2001年度)、2002年3月31日、p. 8。
- 25 大谷栄一『日蓮主義とはなんだったのか 近代日本の思想水脈』(講談社、2019) pp. 47-48。
- 26 大谷栄一『近代日本の日蓮主義運動』(法蔵館、2001) p. 15。
- 27 田村芳朗「近代日本の歩みと日蓮主義」『日本近代と日蓮主義(講座日蓮第4巻)』(春秋社、1972) pp. 7-17。
- 28 同上、pp. 3-7。
- 29 全文は以下に再掲されている。大谷芳久、前掲書、pp. 114-115。
- 30 大谷栄一は戦後の日蓮主義研究が批判される傾向があったことを指摘し、日蓮主義を単に断罪するのではなく、ナショナリズムの普遍性と特殊性を踏まえ、多角的な視点から問い直すことを促している(大谷栄一『日蓮主義とはなんだったのか 近代日本の思想水脈』前掲書、p. 24。)
- 31 田村芳朗、前掲論文、p. 2。
- 32 同上、pp. 3-5。
- 33 宗教法人国柱会ウェブサイト「宮沢賢治」(高知尾智耀「わが信仰わが安心」真世界社刊) [<http://www.kokuchukai.or.jp/about/hitobito/miyazawakenji.html>] (最終アクセス日 2024年11月30日)
- 34 紀野一義「宮沢賢治と日蓮」『日本近代と日蓮主義(講座日蓮第4巻)』(春秋社、1972) pp. 176-177。
- 35 宮沢賢治が1921年7月13日に関徳弥あてに送った封書【【新】校本宮澤賢治全集 第十五巻 書簡 本文篇】(筑摩書房、1995、2008: 2 刷改版) p. 217。
- 36 大谷芳久、前掲書、p. 184。
- 37 同上、p. 183。
- 38 宮沢賢治「農民芸術概論」『農民芸術概論』(八耀堂、2021、2023: 3 刷改版) p. 47。
- 39 大谷芳久、前掲書、pp. 183-184。
- 40 洲之内徹「中野坂上のこおろぎ」前掲書、p. 204。
- 41 鎌田茂雄『法華経を読む』(講談社、1994、2006: 22 刷改版) p. 50。
- 42 大谷芳久、前掲書、p. 144。
- 43 同上、p. 146。
- 44 加藤弘子、前掲論文、p. 8。
- 45 大谷芳久、前掲書、p. 156。
- 46 洲之内徹、前掲書、p. 208。
- 47 大谷芳久、前掲書、pp. 154-155。
- 48 同上、p. 179。

Abstracts

Report: Fiscal 2023 Collection Exhibition “At the Zoo — From the Tokyo Metropolitan Collection and Other Collections”

Ouchi Hikaru

From November 16, 2023 to January 8, 2024, the Collection Exhibition “At the Zoo — From the Tokyo Metropolitan Collection and Other Collections” was held in Gallery B at the Tokyo Metropolitan Art Museum. Placing its focus on the founding and development of the Ueno Zoo neighboring this museum—the oldest “zoo” in Japan, dating from 1882 (Meiji 15)—this exhibition sought to illustrate the multi-faceted relationship between people and “zoos” from the modern period to the present day. This it did through diverse materials related to zoos and zoo history primarily in Japan, ranging from paintings, prints, and photographs to videos, official documents, and family photos, which it displayed by chronological time period under set themes.

The exhibited materials were borrowed from the Tokyo Metropolitan Collections at the Edo-Tokyo Museum, Tokyo Photographic Art Museum, and Museum of Contemporary Art Tokyo, and cultural facilities in Taito City including the Tokyo National Museum, Tokyo University of the Arts, the Tokyo Zoo Association, and the Taito City Library. Other art and general museums, as well as galleries, public archives, and individuals also kindly loaned materials in their possession for the exhibition. By assembling and interrelating these materials in the context of “zoo history,” new historical significance could be discovered in materials maintained in different collections. In this paper, I briefly review the content of the exhibition following its structure.

Introducing a Work in the Collection

Tatehata Kakuzo, *SAKASA (Inverted Umbrella)*, 1973

66 × 122 × 200 cm; aluminum, stainless steel, iron

Yamada Katsurako

Tatehata Kakuzo (1919-2006), whose father Taimu was a sculptor in the Japan Art Academy Exhibition (Teiten), produced figurative sculptures of the human form early in his career. After exploring the style of Henry Moore, he moved to creating abstract sculptures. Because of his efforts to form a sculpture department in the Kohdo Bijutsu Association and his intellectual perspectives on sculpture cultivated through extensive experience overseas, Tatehata is generally regarded as a driving force behind abstract sculpture in Japan’s postwar period.

This work, submitted by Tatehata to the 28th Kohdo Bijutsu Exhibition in 1973, is one of a series of metal sculptures of umbrella motif undertaken in the 1970s. In its inversion of an everyday object and preconceived notions, and its implicitly stated social criticism, the work’s humorous image recalls the piece *Ceremony* (1972) he created the prior year. Both works differ significantly in appearance from abstract sculptures that Tatehata previously and subsequently produced, and strongly reflect the anti-establishment mood of the time. When viewing them in the light of the artist’s statements, however, we find a unique creative approach that motivates Tatehata’s works of different periods and themes. That approach can be described as a process of constant experimentation and an attitude of pursuing new sculpture.

Why Did Fujimaki Yoshio Draw *Scenes from the Sumidagawa River*?

Fujioka Hayato

The Sumida River flowing through Tokyo has been the setting for many works of art and narratives. Among them is *Scenes from the Sumidagawa River*, an important work by Fujimaki Yoshio (1911-1935), an artist who came to Tokyo at 16 from Tatebayashi, Gunma Prefecture and worked actively until his sudden disappearance at the age of 24. This *hakubyoga emaki* (scroll picture drawn in fine lines in monochrome ink) produced by Fujimaki in 1934 at the young age of 23 depicts scenery of the modern city coexisting with nostalgic old-time townscapes on opposite sides of the Sumida River, about ten years after the Great Kanto Earthquake. Four rolls were discovered after the war, of which rolls 1 to 3 were donated to the Tokyo Metropolitan Art Museum in 1978 and transferred to the Museum of Contemporary Art Tokyo in 1994.

In this paper, I consider why Fujimaki Yoshio painted this picture scroll. I begin by reviewing his biography and the circumstances leading to his creation of the scroll. I thereafter describe the work's social reception in postwar Japan. In this regard, I begin with printmaker Ono Tadashige's theory concerning Fujimaki's extreme poverty and explanation of his suicide by drowning—subjects Ono discussed repeatedly in his writings—and follow with Fujimaki's relationship with the Kokuchukai, a lay Nichiren Buddhist organization, an aspect that was newly proposed by Sunouchi Toru after discovery of the picture scroll. Finally, I examine Fujimaki's objective in painting the scroll, and the work's significance, from the perspective of Fujimaki's faith as an artist who found refuge in the Lotus Sutra.

執筆

大内曜（東京都美術館学芸員）

山田桂子（東京都美術館学芸員）

藤岡勇人（東京都美術館学芸員）

英文翻訳

ブライアン・アムスタッツ

Written by:

Ouchi Hikaru (Curator, Tokyo Metropolitan Art Museum)

Yamada Katsurako (Assistant Curator, Tokyo Metropolitan Art Museum)

Fujioka Hayato (Curator, Tokyo Metropolitan Art Museum)

Translated by:

Brian Amstutz

東京都美術館紀要 No.31

令和7(2025)年2月28日発行

編集・発行 公益財団法人東京都歴史文化財団 東京都美術館

〒110-0007 東京都台東区上野公園8-36

制作 株式会社ルナテック

The Bulletin of Tokyo Metropolitan Art Museum No.31

Edited and published by Tokyo Metropolitan Art Museum

(Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture)

8-36 Ueno-koen, Taito-ku, Tokyo 110-0007 Japan

Produced by Lunatec Professional Printing Service

© Tokyo Metropolitan Art Museum, 2025

ISSN 0386-0981
