三重県立美術館研究論集

The Bulletin of the Mie Prefectural Art Museum

第６号

岡寺山継松寺所蔵　増山雪斎筆《花鳥図》に関する試論　－『邊氏画譜』を手がかりに－
…… 村上　　敬　3

研究ノート：柳原義達《犬の唄》連作における表現の変遷 …… 髙曽　由子　14

２０２４

三重県立美術館

三重県立美術館研究論集

The Bulletin of the Mie Prefectural Art Museum

第 6 号

目　　次

岡寺山継松寺所蔵　増山雪斎筆《花鳥図》に関する試論　－『邊氏画譜』を手がかりに－
…… 村上　　敬　3

研究ノート：柳原義達《犬の唄》連作における表現の変遷 …… 髙曽　由子　14

岡寺山継松寺所蔵　増山雪斎筆《花鳥図》に関する試論

―『邊氏画譜』を手がかりに―

村　上　　敬

はじめに

2022（令和４）年に東京都美術館で開催された「ボストン美術館展　芸術×力」では、「ファラオから大名まで」という副題の通り、古今東西の王侯貴族の注文により制作された肖像画や装飾品などの名品が並んだが、その展示の最後を飾ったのは、増山雪斎（ましやませっさい）（1754－1819）の《孔雀図》（ボストン美術館蔵）であった。雪斎の《孔雀図》は、同展の広報における中心でもあり、マスメディアによる「第２の若冲」という宣伝文句とともに紹介された。《孔雀図》に見られる南蘋風が、伊藤若冲（1716－1800）の画風と似ているということであろう。同展を企画監修したアン・ニシムラ・モースは、「統治者の芸術」について、下記のように述べている。

> 宮殿のコレクションや調度品は、当時の主要な芸術家が制作し、その社会が調達可能な最上の素材を存分に活用したものだったが、概して、全人口に対して非常に限られた数の君主や貴族といった人々のみがふれられるものであった[1]。

雪斎は、伊勢国長島藩（現在の三重県桑名市長島町）の第５代藩主であり、小藩とはいえ、藩政の統治者である。また、《孔雀図》には、金泥や群青などの高価な画材の使用が確認できる。よって、《孔雀図》のような、晩年に制作された孔雀図に限れば、雪斎を上記の文脈のなかで語ることは可能であり、1883（明治16）年

図1-1　増山雪斎《花鳥図》1786年、岡寺山継松寺蔵

序の『扶桑画人伝』を端緒として形成された“南蘋風を愛好した貴顕”という、雪斎に対する固着化したイメージとも重なる。

一方、1993（平成５）年に三重県立美術館が開催した「江戸の風流才子　増山雪斎展」以降、雪斎作品の“発掘”が進んでおり、南蘋風以外の作品の存在が明らかになっている。そして、藩主時代、すなわち天明期－寛政期の作品には、南蘋風はむしろ少なく、淡彩水墨による呉派系の作品が多いといえる。文化期－文政期においても、極彩色による写生的花鳥画は、没骨体の淡彩水墨画に比して多くはない。ただ、雪斎の南蘋風以外の作品については、山口泰弘が「その師承系統などを明らかにするような資料は、作品はいうまでもなく、文献上も残されていない」[2] と述べたように、資料に乏しく考証が進んでいない。

雪斎に対する旧来のイメージを見直すためには、代表作とされる孔雀図の連作や、昆虫図譜《蟲豸帖》（東京国立博物館蔵）を制作した文化期－文政期だけではなく、天明期－寛政期を含め、画業全体に目を向ける必要がある。本稿では、現存する雪斎の花鳥画のうち年紀の最も早い《花鳥図》（1786年、岡寺山継松寺蔵）（図1-1）の制作背景について考察するとともに、雪斎の天明期－寛政期の画業を概観したい。

一、作品の概要

岡寺山継松寺（三重県松阪市中町）所蔵の増山雪斎筆《花鳥図》は、1786（天明6）年33歳、雪斎の花鳥画としては年紀が最も古い。絹本墨画淡彩で、縦120.0㎝、横37.5㎝の掛幅には、画面右方に太湖石、南天、竹を描き、蘭、霊芝を添える。また２羽のムクドリ（白頭翁）が遊ぶ。色彩は、淡墨、淡代赭、白描を基調として、南天の幹、蘭に濃墨を用いる。濃淡の変化は、事物の間の空気を巧みに捉えている。

落款には「旨天明丙午初秋寫于松秀園両窓長島滕賢」とあり、1786（天明６）年の初秋に松秀園で描いた作品であるとわかる。松秀園は、江戸櫻田の長島藩上屋敷にあった庭園である[3]。画賛では、人生の短さを、春の過ぎ去る無情な早さに託して詠んでいる。

欲訴芳心未肯休
　芳心を訴えんとし未だあえて休まず
不知春色去難留
　春色去って留まり難きを知らず
東君亦是無情物
　東君また是れ無情の物
莫向花間怨白頭
　花間に向かいて白頭を怨む莫れ

このような写意的な花鳥画は、つとに南蘋風の花鳥画に注目が集まる雪斎の作品としては意外に感じられるかもしれない。雪斎の画業にいかなる位置付けができるか。

二、同時期（天明期）の作例

《花鳥図》のほか、現在知られる天明期の作品は、２点の墨竹と１点の書のみであり、極めて少ないため、押しなべてここに紹介する。

《竹図》（個人蔵）（図２）は、1785（天明

図2　増山雪斎《竹図》1785年、個人蔵

５）年32歳、雪斎の現存最古の作品である。画賛は、士大夫、王元之（954－1001）の名文「黄州竹楼記」の一節を引く。制作は、1785（天明５）年の晩冬に「無垢室」、すなわち雪斎所有の禅室で行われている。賛文は、冬の静けさと、そのなかに響く琴の調、詩の声、碁の響を讃えたものであるが、雪斎が早い時期より詩画琴棋に代表される文人的生活に親しんでいたことを示す。

《竹図》（個人蔵）（図３）は、1787（天明７）年雪斎34歳の作であり、仰葉の竹を軽快な運筆で描く。家臣の春木南湖（1759－1839）の伝えるところによれば、この時期の雪斎は、清の画人、諸昇（1618－没年不詳）の墨竹を臨模して画技を磨いている[4]。本作品に見られる強く鋭い筆致は、諸昇作品から学んだものであろうか。

図3　増山雪斎《竹図》1787年、個人蔵

《四行書》（個人蔵）（図４）は、1788（天明８）年雪斎35歳、書作品としては最も古い。款印「蕉亭」は、長島城御殿の北西にあった休憩処の名であるから、長島城内で制作されたことを示唆している[5]。内容は、1785（天明5）年に建立した藩校、文禮館に関係する。

天明戊辰歳尾有感賦一絶

　天明戊辰の歳尾　感ずるところ有りて一絶を賦す

視十時文学

　十時文学を視る

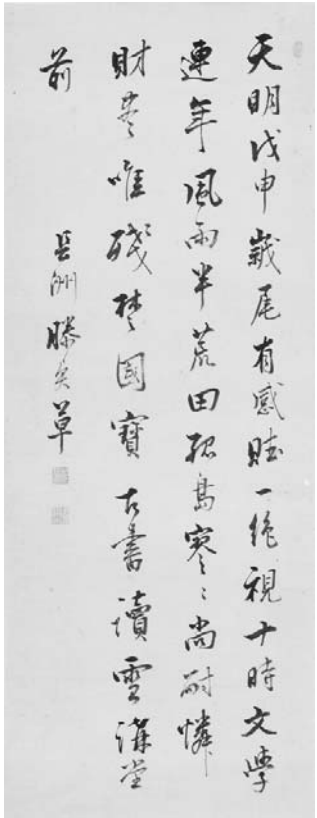

図4　増山雪斎《四行書》1788年、個人蔵

連年風雨半荒田
　連年　風雨半ば田を荒らし
孤島寥々尚耐憐
　孤島　寥々とし尚憐みに耐える
財産唯残楚国宝
　財産　ただ楚国の宝を残す
古書読雪講堂前
　古書　雪の講堂を前に読む

十時文学とは、文禮館の祭酒（学長）、十時梅厓（1749－1804）のこと。講堂は、文禮館のことである。この七言絶句は、詩題が「視十時文学」であるとおり、雪斎が見た光景を詠んだ写生詩である。

木曽三川の河口部に位置する長島の地は、古くから洪水の常襲地帯であり、雪斎の代に至っても洪水が度々発生していた。詩は、この苦難にあっても読書を止めぬ梅厓の姿を捉えるが、その姿に、梅厓の文人たる矜持、そして藩に文教を復興させようとする雪斎の意志を暗示しているようである。もっとも、このような文人的理想を抱きながら、雪斎は、洪水による年貢未収という現実的問題に直面し、役職手当での財政補填も目的として、大坂城加番の職を４度務めている[6]。つぎに、大坂城加番を機に始まった、天明期における雪斎の各地の書画家との交友について述べる。

三、天明期の交友－蒹葭堂との出会い－

結論からいえば、雪斎は、３回目の大坂城加番の際、木村蒹葭堂（1736－1802）という、生涯の友となる人物と出会ったことで、自らの活動の幅を広げたといえる。町人学者である蒹葭堂は、稀書奇物の収集に富み、所蔵品の公開主義を貫き、千客万来の人であった。谷沢永一は、蒹葭堂について「その収集は天下の学者を刺激感奮させ、彼に続く時代の近代的学風に向かって、必ずしも表面には現われていないにしても、深い根の部分で地道に寄与し得たのである」[7]と評価するが、この感化を雪斎も蒙ったのではないか。蒹葭堂との出会いが、初期の作例に墨竹図しか現存せず、文献上もその活動を追えない雪斎の画業に、のちの多彩な展開をもたらしたと思われる。

雪斎が大坂に滞在したのは、1778（安永７）年、1781（天明元）年、1783（天明３）年、1789（寛政元）年の計４回である。おそらく1781年以前には、すでに趙陶斎（1713－1786）と出会っている。雪斎が陶斎と邂逅し、陶斎から書法を学んだことは、雪斎が『松秀園書談』（1793年）に「余自幼好寫字、未遇明師、曾役于大坂城、邂逅于陶斎先生、而受書法」（余幼より寫字を好み、未だ明師に遇はず。曾て大阪城に役し、陶斎先生に邂逅して書法を受ける）と記しているため、確かである。

陶斎は、大坂で名を成した書家であり、門人には先に挙げた十時梅厓、木村蒹葭堂らがいる。雪斎が梅厓を長島藩の儒官に取り立てた背景には、同門のよしみがあったのではないか。なぜなら、梅厓は、『松秀園書談』後序に「余曾辱門末而詳其實因牽連及之」（余も曾て門末を辱うしてその実を詳らかにせり。因りて牽連してこれに及び）と書し、また梅厓が1784（天明４）年に長島に赴任するに際し、陶斎は七言絶句「送十時半蔵之　長島」（十時梅厓を長島に送る）[8]を賦しているためである。

1783（天明３）年８月１日、梅厓は蒹葭堂宅を「増山侯使」として訪問した[9]。大坂城加番の交代時期は、一般的に８月初旬である[10]。梅厓は、まだ大坂に着任していない雪斎の使いとして蒹葭堂を訪ねたのであり、雪斎の３度目の大坂城加番以前に雪斎から命を受ける関係にあったことがわかる。これ以前に、雪斎と蒹葭堂の交流を示す資料はないが、同年８月26日、雪斎

と蒹葭堂が初会して以降、両者は幾度となく面会を重ね、雪斎が「忘年之交」[11] と回顧したほど、親しい交わりを結んだのである。

雪斎と蒹葭堂の交流のはじまりは、梅厓の仲介によるものとみて大過ないといえるが、いずれにせよ、1783（天明３）年より、雪斎と蒹葭堂の交流が始まった。同年に雪斎が長島城に新造した庭園「独楽園」に対し、混沌社同人をはじめ46名もの文化人が賀詞を寄せたのも、梅厓や蒹葭堂の働きかけによると考えられる[12]。そして、1783（天明３）年以降、雪斎の活動の幅は広がりをみせる。

四、蒹葭堂西帰の送別宴と江戸地域の南蘋派

1784（天明４）年８月５日、大坂城加番を終えた雪斎は、蒹葭堂を連れて江戸に戻った。蒹葭堂は、この江戸下向について「東遊紀行」なる一文を記したとされる[13]。しかし、それは亡佚し、蒹葭堂の江戸における動静は不明である。立原翠軒（1744－1823）筆『聞見漫筆』により、9月13日、蒹葭堂の帰坂に際して、江戸の増山邸で送別宴が催され、参加者14名を数えたことが知られている[14]。参加者は下記のとおりである。

①山上藩藩主、稲垣定淳（1762－1832）
②福知山藩藩主、朽木昌綱（1750－1802）
③儒者、千葉芸閣（1727－1792）
④杵築藩儒官、国山五郎兵衛（生没年不詳）
⑤西條藩儒官、首藤半十郎（生没年不詳）
⑥儒者、内田鵜州（1736－1796）
⑦書家、沢田東江（1732－1796）
⑧書家、柴田汶嶺（1756－1801）
⑨書家、伊藤長秋（生年不詳－1787）
⑩画家、宋紫石（1715－1786）
⑪画家、渡辺玄対（1749－1822）
⑫吉川七五郎
⑬橋本某（長崎の人）
⑭篆刻家、浜村蔵六（1735－1794）

このうち宋紫石は、江戸地域に南蘋風を広めたとされる画家である。雪斎は、紫石の子、宋紫山（1733－1806）とも関係があり、雪斎の画風をみるうえで、江戸地域の南蘋派からの影響は無視できない。山口は、この送別宴の一件をもって、雪斎が紫石から絵を学んだとする仮説を提示した[15]。また、近年、蒹葭堂の晩年の画風が南蘋風に回帰した理由として、この送別宴で蒹葭堂と紫石が出会っていることから、紫石からの影響をあげる見方がある[16]。

雪斎が送別宴の８年後に描いた《老松梟鳥図》（1792年、個人蔵）（図５）に見られる南

図5　増山雪斎《老松梟鳥図》1792年、個人蔵

蘋風は、本作品以前の作品には確認できない。雪斎は、本作品の画賛に、自邸の窓外に止まったフクロウ（梟）を写生したと制作の動機を記しているが、画面構成は、実景描写というより南蘋風である。背景処理として淡墨を刷く点や、樹木が画面片隅で弓なりに屈曲し、枝が画面内に戻り入るという樹木の描き方、樹木の下方に長春花を添え、装飾性や吉祥的意味合いを与える趣向は、紫石や紫石以前の諸葛監（1717－1790）ら、江戸地域の南蘋派の作品によく見られる。これを紫石からの直接的影響とするには、蒹葭堂の送別宴に雪斎と紫石が同席したという傍証に加え、さらなる裏付けが必要となるが、1792（寛政４）年時点で、雪斎が南蘋風の画法を身に付けていたことは確かといえる。

五、渡辺玄対との交友と『邊氏画譜』所載の中国絵画

前に述べた蒹葭堂の送別宴に参加した者のうち、雪斎と長きに亘る関係をもったのは、渡辺玄対である。雪斎は、玄対の高弟、谷文晁（1763－1840）とも寛政期頃より関係があり、文晁は1797（寛政９）年に雪斎の屋敷を訪れ、『真跡目録』、『工画能書』を閲覧している[17]。また、文晁が蒹葭堂の蔵書である稀覯書『顧氏画譜』を模写し、1798（寛政10）年に『歴代名公画譜』として出版する際、雪斎所蔵の『顧氏画譜』を校訂に用いたとされている[18]。文晁は、息子の谷文一（1786－1818）とともに、雪斎愛蔵の水石を写生したこともあった[19]。このように、雪斎が自ら収集した稀書奇物を友人知人らの学習に供したことは、蒹葭堂による所蔵品の公開主義と共通するが、古書画展観や薬品会における所蔵品の展示まで含めても、1783（天明３）年以前の文献資料には見出せない取り組みである。一方、寛政期以降にはたびたび確認できる活動であり、蒹葭堂から影響を受けたものではないかと推測する。

雪斎と玄対の関係は、姫路藩主、酒井雅楽頭主催の曲水の宴[20]や、玄対が東江寺で催した画会における風流な遊びによって知られ、友人として相当親密であったようであるが、文晁と同様、所蔵の稀書奇物を介した交流も行ったと思われる。以前、拙稿で指摘したとおり[21]、玄対編『邊氏画譜』３巻本（1805年成立か）の第２巻に雪斎所蔵の周之冕筆《花卉図巻》が掲載されている（図6-1）。

『邊氏画譜』は、玄対が中国絵画学習の成果として上梓した画学書であるが、玄対による中国絵画の倣模を複数収める。玄対は、同書５冊本の序において、「凡画学之所貴要、恒在臨摹古人之真蹟也」（凡そ画学の貴とする所、要ず恒に古人の真蹟を臨模するに在る也）と述べ、絵画学習の基本として、古人の真蹟を臨模することの重要性を説く。『邊氏画譜』に縮模が掲載される中国絵画は、玄対が実見した明清画であり、あまり有名ではない中国人画家らの作品が多く含まれている[22]。

『邊氏画譜』３巻本の第２巻は、花鳥をテーマとし、作品が掲載される中国人画家は、陳嘉言（1539－没年不詳）と周之冕（1521－没年不詳）の２名である。周之冕は、明代後期に活躍

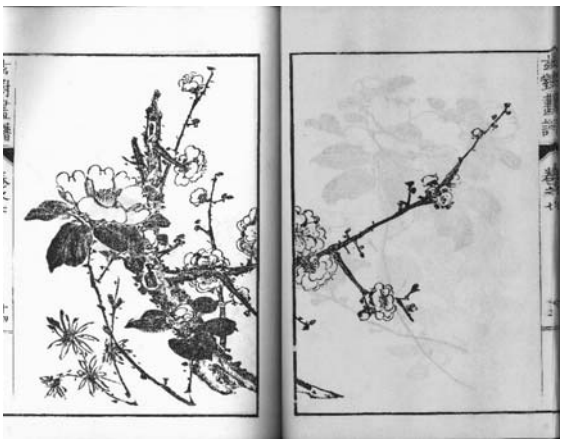

図6-1　渡辺玄対『邊氏画譜』第2巻第13図、1805年頃成立

図7　鹿倉格善《花卉図》部分、1815年、早稲田大学図書館蔵

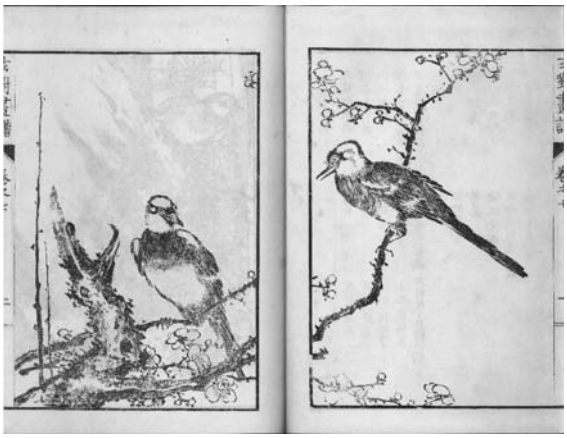

図6-2　渡辺玄対『邊氏画譜』第2巻第1図

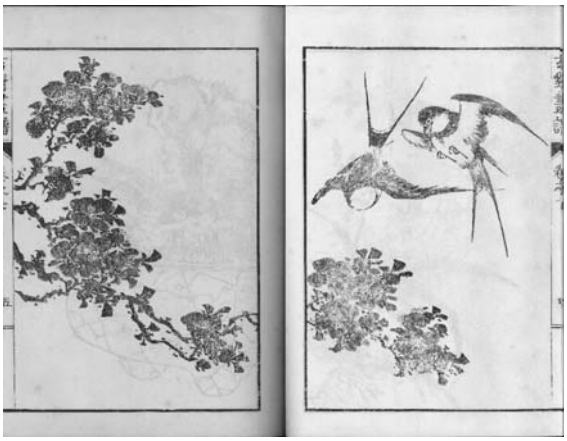

図6-3　渡辺玄対『邊氏画譜』第2巻第4図

した画家で、呉派系の花鳥画を描いた。玄対が臨模した周之冕の作品は、1599（万暦27）年の落款をもつ切枝15図であるが、これと同じ周之冕作品が奥医師、桂川甫賢（1797－1844）の姻戚である鹿倉格善によって臨模されている（図７）。格善による臨模には、「右雪斉老侯蔵乙亥嘉平月鹿格正摸」と甫賢による落款が記されている。つまり、『邊氏画譜』に載る周之冕作品の所蔵者は、雪斎であったとわかる。

また、玄対が臨模したもう１点の中国絵画、すなわち陳嘉言の花鳥図についても、雪斎が所蔵したか、あるいは雪斎の周辺に存在した作品であった可能性がある。『邊氏画譜』に載る陳嘉言の花鳥図は、花鳥、花卉、小動物、昆虫などを描いており、いわゆる雑画である（図6-2）（図6-3）。『邊氏画譜』から想像される陳嘉言の画風は、岩や松の描写において周之冕と同じく呉派の伝統に連なり、動植物の精緻な描写は浙派のようであり、両派を折衷した独自のものといえる。そして、玄対が臨模した陳嘉言作品の原本とみられる作品が日本国内に現存しており、18図からなる画冊（図8-1）であるが、全ての

図8-1　陳嘉言《花卉図冊》第7図、1599年、個人蔵

図様が一致するため、原本と見てよいであろう。この陳嘉言作品が雪斎所蔵であったことを伝える資料はないが、第７図「梅とムクドリ」の鳥の形姿、没骨体の描法は、本稿冒頭で紹介した雪斎筆《花鳥図》のムクドリ（図1-2）とよく似ている。また、雪斎が1791（寛政３）年に描いた《四季花鳥図画帖》（三重県立美術館蔵）も、画題選択や構図、動植物の描法において、陳嘉言作品と共通する点が多い。いくつか例をあげると、《四季花鳥図画帖》上巻第９図の没骨体の牡丹（図9-1)、上巻第10図の杏子とツバメ（燕）の構成（図9-2)、下巻第5図の渓流の前にいるハッカチョウ（八哥鳥）の表情(図9-3)などは、それぞれ陳嘉言作品の第18図（図8-2)、第10図（図8-3)、第13図（図8-4）に近く、無関係とは言い難い。玄対が臨模した陳嘉言作品が雪斎の所蔵、あるいは雪斎の周辺に存在していた可能性を指摘したい。雪斎も、玄対に学習の機会を与えるだけでなく、自らも明清絵画を直に触れて学んでいたのである。雪斎筆《花鳥図》をはじめとする天明期－寛政期の花鳥画は、従来、沈南蘋（1682－1760）に限定して論じられることの多かった雪斎の中国絵画学習がより多彩なものであったことを示す証左となりうる。

図1-2　増山雪斎《花鳥図》部分

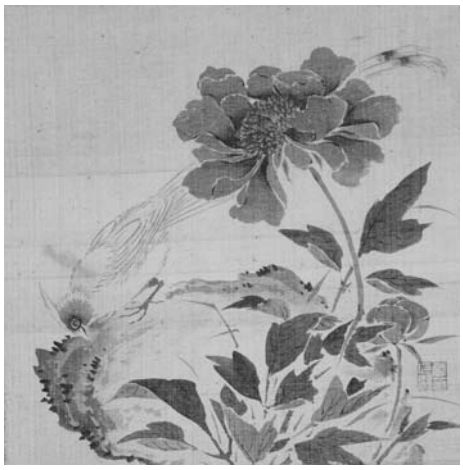

図9-1　増山雪斎《四季花鳥図画帖》上巻第9図、1791年、三重県立美術館蔵

図8-2　陳嘉言《花卉図冊》第18図

図9-2　増山雪斎《四季花鳥図画帖》上巻第10図

図8-3　陳嘉言《花卉図冊》第10図

図9-3　増山雪斎《四季花鳥図画帖》下巻第5図

図8-4　陳嘉言《花卉図冊》第13図

おわりに

雪斎の画業を展望するには、天明期－寛政期の作例と資料が不足しており、本稿で紹介した天明期－寛政期の雪斎に関する事象も断片的である。ただ、本稿の結論として、雪斎筆《花鳥図》（岡寺山継松寺蔵）の意義を明らかにするため、雪斎の画業を次のように整理したい。なお、享和期以降の詳細については、別稿を参照されたい[23]。

まず、天明期は、墨竹図を描くことで筆技の基本を修得した時期といえる。これは、画業最初期の作例として、墨竹図しか残っていないという事実からの推察である。くわえて、1788（天明８）年、雪斎の家臣、春木南湖が長崎に藩費遊学した際、来舶の中国人画家に雪斎の作品を見せて評価を乞うため、雪斎の墨竹図を持参し、雪斎の画技修得として専ら墨竹図を描いていると述べていることからも、天明期の雪斎にとって、墨竹図は重要な主題であり、自信作であったといえる。

つぎに、天明期－寛政期にかけて、大坂城加番を担ったことを機に、大坂の文人らとの出会いから、交友の幅を広げ、作風も漸く多様になる。その背景には、明清画の学習があった。天明期－寛政期は、画業前半期であり、中国絵画をはじめとする先行する図様を借用し、制作を行った例が確認できる。

享和期のおよそ３年間は、1801（享和元）年7月に致仕し、江戸地域に拠点を移し、藩邸に友人をしばしば招くことや、また薬品会に参加することもあったが、この時期の作品は、１、２点を数えるのみである。

1804（文化元）年から1810（文化７）年は、幕府より急度慎を命じられ、いわゆる自宅軟禁の状態となり、友人知人の面会を謝絶し、昆虫図譜《蟲豸帖》の作成に明け暮れた。昆虫の対看写生を通し、四条円山派や南蘋派の写生とは異なる独自の自然観にもとづく写生画の技法を身に付ける。以後、文化期－文政期は、画業の最盛期である。葛西因是（1764－1823）による雪斎の墓碣銘には「夙以書画名声晩年益耽焉」（夙に書画により世に名あり、晩年ますます焉に耽る）とある。現存する作品も、文化期－文政期のものが多い。画風は、孔雀図の連作が有名であることから南蘋風が注目されるが、多彩である。山水人物も多く描いている。

《花鳥図》（岡寺山継松寺蔵）は、雪斎の画風が多様化した天明期－寛政期の過渡期に位置付けられる。中国絵画学習の跡を残しており、雪斎の南蘋風以外の作品の制作背景を考察する上で起点となる作品である。南蘋風の作品、とくに孔雀図が、雪斎の代表作であることに異論はないが、南蘋の来日からすでに半世紀以上が過ぎ、上方で南蘋風が下火となっていた当時、雪斎が自ら入手した珍しい中国絵画に学び、新味を得た作品も、独自性という視点から今後評価されるべきである。

（むらかみ　けい・三重県立美術館学芸員）

---

[1] アン・ニシムラ・モース（大橋菜都子訳）「ボストン美術館展　芸術×力」『ボストン美術館展　芸術×力』日本テレビ放送網、2022年、18頁。

[2] 山口泰弘「増山雪斎の同時代評価に関する文献的検討」『三重大学教育学部研究紀要』第57巻、2006年、58頁。

[3] 三村清三郎『本のはなし』岡書院、1930年、425頁。

[4] 春木南湖『西游日簿』1788年、東京藝術大学大学美術館蔵。

[5] 金森勝訳『長嶋志　長嶋畧少記　長嶋古今図考記』長島町教育委員会、1996年、13頁。

[6] 間片新左衛門『増山河内守年譜』1826年、イェール大学バイネキ稀覯書図書館蔵。
[7] 谷沢永一『なにわ町人学者伝』潮出版社、1983年、31頁。
[8] 影山純夫「趙陶斎研究」『美術史論集』神戸大学美術史研究会、第19号、2019年、56頁。
[9] 水田紀久・野口隆・有坂道子編『完本　蒹葭堂日記』藝華書院、2009年、97頁。
[10] 松尾美恵子「大坂加番制について」『研究紀要』徳川林政史研究所、第49号、1975年、273－309頁。
[11] 雪斎揮毫の兼葭堂墓碣銘より
[12] 有坂道子・藤田真一・中尾和昇編『長島侯増山雪斎　独楽園画詞帖』関西大学なにわ・大阪文化遺産学研究センター、2009年。
[13] 水田紀久『水の中央に在り　木村蒹葭堂研究』岩波書店、2002年、76頁。
[14] 相見香雨「蒹葭堂と立原翠軒」『上方』第146号、1943年、6－13頁。
[15] 山口泰弘「宋紫石と増山雪斎」『ひるういんど』第24号、1988年。
[16] 中谷伸生「木村蒹葭堂はなぜ笑っているのか」『東アジア文化交渉研究』第13号、2020年、31－57頁。
[17] 森銑三『森銑三著作集』中央公論社、第3巻、1971年、195頁。
[18] 磯崎康彦『谷文晁の事績』玲風書房、2019年、46頁。
[19] 村上敬「雪斎の肖像画　見つかる」『HILL WIND』第53号、2023年、頁表記ナシ。
[20] 三村清三郎『日本芸林叢書』六合館、第5巻、1928年、21頁。
[21] 村上敬「増山雪斎筆草花写生図」『國華』第1502号、2020年、31－33頁。
[22] 宗像晋作「高橋草坪の山水画－明清画受容の一様相」『出光美術館研究紀要』第18号、2012年、123－133頁。
[23] 村上敬「増山雪斎　逸話と作品」『没後200年記念　増山雪斎展』三重県立美術館、2019年、154－163頁。村上敬「作品紹介　増山雪斎筆《草花蜻蛉図》　個人蔵」『HILL WIND』第45号、2019年、頁表記ナシ。

研究ノート：柳原義達《犬の唄》連作における表現の変遷

髙　曽　由　子

はじめに

戦後日本の具象彫刻を代表する作家の一人である柳原義達（1910-2004）は、1950（昭和25）年に「犬の唄」と題する彫刻を制作し、以降晩年に至るまでたびたびこの主題に取り組んだ。最初の作品は1950年の第14回新制作派協会展に出品され、1961年の第６回日本国際美術展に２作目、同年の第25回新制作協会展に３作目と、生涯のうちに少なくとも７点の同タイトルの作品を制作している。同作は柳原がフランスの画家・エドガー・ドガ（1834-1917）のパステル画《カフェ・コンセール―犬の歌》に触発されて敗戦後の日本人の精神を表現したもので、戦後彫刻の記念碑的作品として知られてきた。

柳原は生前に、「一生の課題」[1] としてこのテーマに継続的に取り組んだと語っているが、一方でこれらの作品を並べて見るとき、与える印象の違いが著しい。柳原は絶えず彫刻のあるべき姿を検討し、生涯にさまざまな手法を試みたことをふまえれば、当然のことかもしれないが、１作目と２作目を比較しても、その違いは肉付けや人体の把握などの技法的問題にとどまらず、顔の表情やポーズまでに及ぶ。表現技法の変化に加え、そもそもテーマへの取り組み方自体に違いがあるように思われてならない。

柳原は1970年代以降、自らの半生を振り返りつつ、たびたび「犬の唄」の連作について説明しているが、個々の作品の表現の違いについて詳しく語ったものは見当たらない。また、改めて制作経緯についての柳原の言葉を確認すれば、時系列や史実はあいまいなところも多い。そこで、本稿では、《犬の唄》の第１作目、第２作目をとりあげ、それぞれ柳原が制作当時どのような関心をもって制作に挑んでいたのか、資料を整理しつつ検討したい。

１．最初の犬の唄（1950年）

最初の《犬の唄》（図１）は1950年の第14回

図1　《犬の唄》1950年　ブロンズ　170.0×47.5×40.0㎝　三重県立美術館蔵

新制作派協会展に出品された。なだらかに盛り上がった地山の上に立つ、若い女性の裸体像である。背中を丸め、体の重心を左脚に傾けながら、右手を腹の前に突き出し、手の甲をこちらに見せるようにたらしている。瞼を閉じ、やや唇を開け、全体に安らいだ姿に見えるが、頬骨が高く個性的な女性の顔貌、頭に対して大きく作られた関節や手足が、女性に威厳を与えている。

《犬の唄》の制作経緯について、柳原は後年、いくつかの文献で下記のように語っている。

「戦後まもなく私は、私の主題となった「犬の歌」を作った。普仏戦争に敗北したフランス人の反省と同時にレジスタンスの精神は犬の姿を借りて、柔軟・抵抗という矛盾をあるときはシャンソンに、あるときは舞台に表現し、やるせない感情としてそれは市民の心をゆさぶった。画家ドガの、舞台でうたうシャンソン娘の犬の唄の絵は、同様にその心をうたっているのだろう。」[2]

「…あれはアメリカに占領されていたので、それに対するレジスタンスみたいなものを作ってみたかったわけです。ちょうどドガが「犬の唄」という絵を描いていますが、あれを調べてみると抵抗精神で、その抵抗精神が普仏戦争のときにフランス人が片方の手でおべっかを使い、片方の手で短刀を持っていたというようなことが、ちょうどあの時のわたしの気持ちにぴったりでしたので、それで「犬の唄」という主題をとったわけです。」[3]

柳原は弟を戦争で亡くし、1946年にそれまでの作品のほとんどを焼失しており、制作の前提には占領中の日本で感じたやるせない思いや疑義があった。柳原はエドガー・ドガの作品を知り、同作が普仏戦争後のフランスにおけるドイツへの抵抗をテーマとすることに共感し、これを自らの作品のテーマとしたという。ちんちんをする犬の身振りには、勝者への柔軟、おもねりとともに、敗者のやるせない感情、抵抗心が託された。

1-1．ドガ作品からの着想

着想源となった「犬の唄」とは、フランスの画家・エドガー・ドガが夜のカフェ・コンセールで、シャンソン歌手・エマ・ヴァラドン（1837-1913、通称テレザ）を描いた作品のことである。ドガはこの情景についてデッサンなどを複数制作しているが、代表的な作品としては現在ロサンゼルス・カウンティ美術館に寄託・寄贈が予定されているパステル画《カフェ・コンセール―犬の歌》（図２）が挙げられるだろう。夜のカフェで観客らを前に、灯りに照らされつつ、口を大きく開けて歌うエマ・ヴァラドンの力強い姿をとらえた作品である。

柳原は同作が「普仏戦争に敗北したフランス人の反省と同時にレジスタンスの精神」を描いた点に共感を寄せた。しかし、ここで改めてド

図2　エドガー・ドガ《カフェ・コンセール―犬の歌》1876-77年頃　個人蔵　*Impressionist and Modern Art: the A. Jerrold Perenchio Collection*（2016年）より転載

ガの作品について調べてみれば、同作を普仏戦争後の市民感情と結び付ける解釈は一般的ではなく、そもそも現在に至るまで、ドガの作品の主題となった曲「犬の歌」の詳細はわかっていない。この問題は早くも1995（平成7）年に荒屋鋪透が暗に指摘しており、荒屋鋪は1980年のマイケル・シャピロの論文を引用しながら、柳原の作品の範となったドガ「犬の歌」の内容については手がかりがないことを紹介していた[4]。2006年のドガ展に《カフェ・コンセール―犬の歌》の下絵が出品された際には、「犬の歌」というタイトルは描かれた歌手のポーズから後年つけられたものとまで説明されたが[5]、2016年には、ドガの生前である1915年にニューヨークで開かれた展覧会の時から、同作が「犬の歌」と呼ばれていたことも明らかにされた[6]。しかしながら、現在に至っても「犬の歌」というタイトルの由来やその内容については確かなことがわかっていない[7]。

では、柳原はどのようにしてドガの作品が普仏戦争後のフランス人の感情を主題としたものと考えるに至ったのだろうか。前述のパステル画《カフェ・コンセール―犬の歌》は長くアメリカの個人が所有してきたが、その図版は戦前より日本においてもたびたび紹介されてきた。佐藤敬『西洋美術文庫　ドガ』（アトリエ社、1939年）、小林太市郎『北斎とドガ』（全国書房、1946年）にはモノクロ図版が掲載されており、当時の日本においては比較的目にしやすい作品であったといえる。

しかし、これらの文献を確認しても、同作を普仏戦争と関連付けるものはない。前掲の文献では、歌手がちんちんをする手振りであることは述べられるものの、歌の内容については言及されていなかった。そのポーズを鈴木春信の浮世絵の影響と説明したり、同作はドガのパリ市民の素直な姿への関心を示すものと紹介したりしており、柳原の解釈は当時の日本における理解とも一致しなかった。

このためか、本作の制作からまもない時期の作品評には、同作の主題についての言及がほとんどない。発表直後、瀧口修造は「「犬の唄」は面白いポーズだが、歌っている（のだとすれば）動勢があまり感じられない」[8]、1959年に本間正義は「「犬の唄」などの変つたポーズに柔軟で潤いある抒情的作風をうたっていた」[9]と記しており、その特異なポーズに関心は向けるものの、テーマに関心は向けていない。そもそも出典に気づいていない可能性があり、当時の日本の美術関係者にとっても馴染みある主題ではなかったと推察される。

１-２．宇田博の進言

これらを踏まえれば、柳原の理解が当時の日本においても特異であったことがうかがえる。ここで、改めて柳原がどのように「犬の唄」のテーマの着想を得たのか確認すれば、その経緯は以下のように語られていた。

「私が「犬の唄」をつくったのは、日本が敗戦になって非常に苦しい境地におかれて、なんとかはい上がらなくてはいけないという抵抗の精神からなんです。ドガの描きました、「犬の唄」という作品がございまして、たまたまその絵を見て、ある人にその意味を聞いたところ、普仏戦争の後に、フランスがドイツ軍に抵抗する「犬の唄」というシャンソンがあるということを教えてくれたんです。」[10]

当初柳原はドガの作品について関心を持ち、その後知人を通してこれを「フランスがドイツ軍に抵抗する「犬の唄」というシャンソン」だと知った。この知人とは柳原の友人で東京放送常務取締役・監査役となった宇田博（1922-1995）であり、このやりとりは宇田が東京大学仏文学

科卒業後、2年間ほど柳原夫妻の家でフランス語のレッスンを行っていた時期に行われていた[11]。

宇田は学生時代にフランスの劇作家・ポルト＝リッシュを専門とし、このころは雑誌『VOGUE』の翻訳のアルバイトも行っていたという。フランスの文芸の知識も広く有していたと考えられ、柳原に「犬の歌」の内容について問われたとき、関係しそうなシャンソンや詩を挙げることができたのかもしれない。しかし、ここで留意したいのは、宇田の活動家としての一面である。少年時代を旧満州に過ごした宇田は、1946年には在外父兄救出学生同盟に中核メンバーとして参加した経歴を持つ。同団体は大陸に残る日本人の保護と引き揚げを求めて活動しつつ、同時に「独立と民主主義を求める政治的な学生運動の色彩」[12] を持っていた。また、10代のときには歌謡曲「北帰行」を作詞・作曲したほか、晩年には大陸から引き揚げる日本人が経験した不条理や受難を題材とした小説『片道航路』も執筆しており、体制への疑義や自由への望みを持って文芸活動も行っていた人物であった。

宇田のみならず、柳原自身も左翼運動に近しい場所にいた作家であった。柳原が学んだ旧制神戸第三中学校は生徒の自主性を重んじるリベラルな教育で知られていたといい[13]、柳原は中学校卒業後に周囲の人物が共産主義で捕まっていたところを神戸に帰って逃れたという経験があった[14]。このような宇田と柳原の一面が、ドガの作品に敗戦後のフランス人の抵抗心を見出し、それを敗戦後の日本に重ねる、独自のテーマ形成に寄与した可能性はあるだろう。

1-3．近代西洋美術への関心

なお、宇田は後年、当時を次のように回顧している。

「裸体の像に洒落たタイトルをつけたいとご相談を受けたので、いくつかの案を進言しますと、「シャンソン・ド・シャン（犬の唄）」というのが気に入られ、それ貰いましょうと言って使って下さいました。」[15]

宇田の話によれば、柳原は当初「洒落たタイトル」の裸体像を模索し、その過程でドガの作品に出会っていた。柳原はこの前後、新制作派協会展に《ベイニューズ》（1949年、浴女の意、図3）、《犬の唄》（1950年）、《婦人像（トルソ）》（1951年、図4）、《ラ・パンセ》（1952年、思考の意、図5）という題の作品を続けており、宇田へ相談したことをあわせて考えれば、「洒落たタイトル」とはフランス語やイタリア語に由来するタイトルのことであったようだ。

一連の作品はいずれもその言葉のみならず、主題やポーズの範を西洋絵画や彫刻にとったと考えられる。例えば《ベイニューズ》[16]の両手を挙げて髪をなでつけるポーズは、西洋絵画におけるウェヌス・アナデュオメネ（海から上がるヴィーナス）の図像に類するものである。髪を撫でつける浴女や、《婦人像（トルソ）》に見られる両腕のない女性像は、近代彫刻ではマイヨールの先例（図6、7）があった。

図3　アトリエに置かれた《ベイニューズ》（右奥石膏像）　1949年　現存せず　柳原旧蔵資料

図4　《婦人像（トルソ）》1951年　ブロンズ
185.0×44.5×39.0cm　三重県立美術館蔵

図5　《ラ・パンセ（瞑想）》1952年　ブロンズ
広島市蔵　2019年執筆者撮影

図6　アリスティード・マイヨール《立てる巫女》
井出則夫訳編『マイヨール』（安土書房、1944年）
より転載

図7　アリスティード・マイヨール《腕を上げた水浴者》　井出則夫訳編『マイヨール』（安土書房、1944年）より転載

《ラ・パンセ》という作品名について、高橋幸次は同名のパスカルの随想録やロダンの《パンセ》（図８）からの着想を指摘している[17]。ロダンの《パンセ》は戦前より日本でしばしば図版が紹介された作品であり、主題がありふれたものではないことをふまえれば、主題と言葉の選択において、柳原がロダンを参照した可能性は高いだろう。また、体をよじり、手を頭部にあててうつむくポーズは、ロダン《内面の声》（図９）にも共通しており、造形においてもロダンへの関心を感じさせる。これらの作例からは、この時期の柳原の関心とは、ロダンやマイヨール、ドガなど西洋美術の主題やポーズを広く参照した裸体女性像であったことがうかがえる。

1-4．文学的な要素

このうち、《ラ・パンセ》は1952年の第16回新制作協会展に石膏像が出品された後、伊藤忠雄によってブロンズに鋳造され、1953年６月に広島市の平和大通りに設置された（図10、11）[18]。この像は1949年８月に広島平和記念都市建設法が施行されてからまもなく、現在の味日本株式会社が市に寄贈したものである。当時には「原型制作者は新制作派の柳原義達氏で、永遠の平和を祈念して氏がヒロシマ市に寄贈された」[19]と報じられており、平和を祈念する像として知られてきた。

抽象的な概念や主題を抒情的なポーズで表す人物像は、戦前期より官展彫刻の主流をなしたもので、柳原も20代のころよりこれに類する彫刻を制作していた。1939年の第４回新制作派協会展に出品された《化石》（図12）や《母》

図8　オーギュスト・ロダン《パンセ》（部分）1895年　大理石　74.2×43.5×46.1cm　オルセー美術館蔵　菊池一雄『ロダン』（1949年、中央公論社）より転載

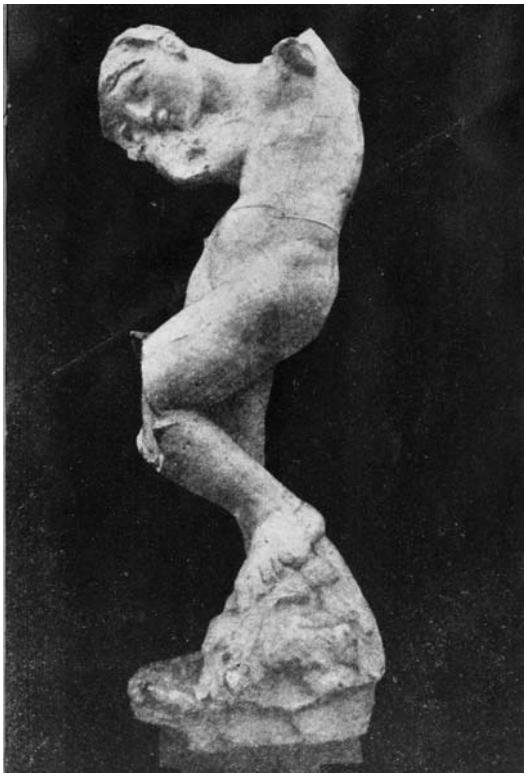

図9　オーギュスト・ロダン《内面の声》1896年　山岸外史『ロダン論』（育英書院、1944年、柳原旧蔵書籍）より転載

図10　《ラ・パンセ》設置風景　像に向かって右隣伊藤忠雄、左隣柳原、その隣後太田忠　1953年6月4日竹本三郎撮影　柳原旧蔵資料

図11　アメリカ文化センターにおける《ラ・パンセ》除幕式にて浜井信三広島市長より感謝状を受ける柳原　1963年6月5日竹本三郎撮影　柳原旧蔵資料

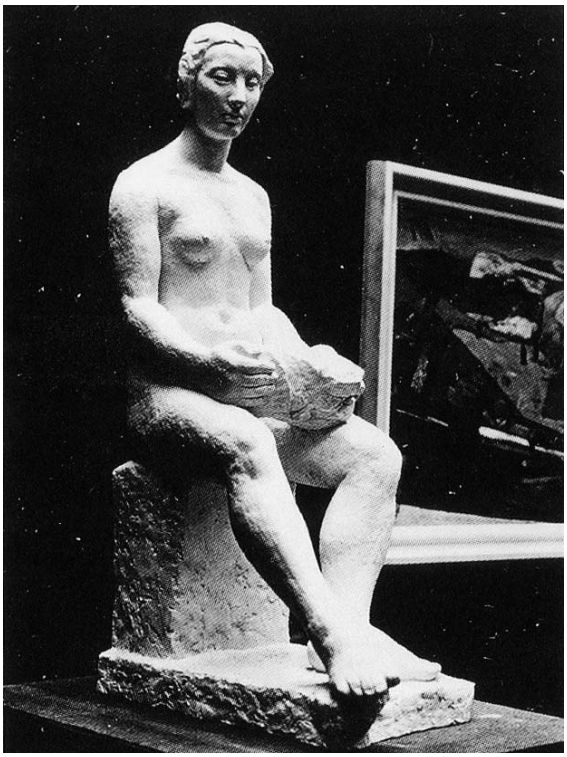

図12　《化石》1939年　現存せず『柳原義達展』（1993年）より転載

図13　《母》1939年　現存せず『柳原義達展』（1993年）より転載

（図13）では、化石を抱えて座る女性に太古の歴史への思慕が、子を高く抱える女性に母子愛が象徴されている。概念を表す裸体女性像という点では、おもねりと抵抗精神を象徴する《犬の唄》や、平和を象徴する《ラ・パンセ》もこの系譜にある。

しかし、戦前と戦後の作品を比べたときに明らかなのは、柳原が直接的な表現方法から間接的な表現方法に移行したことである。《化石》では女性が膝の上の化石を眺め、《母》では赤子を抱くように、主題は説明的に表現される。一方で戦後の作品では、片手を突き出すポーズの《犬の唄》におもねりと抵抗精神を、《ラ・パンセ》の体をよじって物思いする姿に平和の祈りを託しているように、主題を直接的なポーズで示すことや定型的な手法は避けられている。おそらくこの時期の柳原が試みたのは、自らの実感や個人的な感情に基づくテーマを、西洋美術から借りたポーズに託して表現することであった。テーマや、表現手法は個人的なものといえ、これらは柳原周辺の人物のみが意味を解するものであったと考えられる。

後に向井良吉が初期の新制作派協会について「彫刻などは文学的要素を持っていたのも非常に新鮮だった」[20] と語っているように、このような表現は当時「文学的」で「新鮮」なものと受け止められていた。針生一郎はこの向井の発言を受け、《犬の唄》を含む「文学的」な作品について、戦後の美術家が戦前の銅像に対抗して新しい表現を試みたとき「自分の肉体の中から出てくる発想を表現することになるので、非常に文学的に見えるものが出てくる」[21] 現象を指摘している。戦後の美術界において、自己の内面に依った《犬の唄》のような作品は、戦前のプロパガンダや銅像を脱して生み出された、清新な表現として眺められていたのである。

2．2作目の犬の唄（1961年）

第1作目の制作から11年後、柳原は1961年の第6回日本国際美術展に第2作目の《犬の唄》（図14）を出品した。片手を体の前に突き出し、もう片方の手を体の後ろに添わせるポーズは前作と同じであるが、前作では背を丸めてリラックスしていた姿勢は、後方に反り返る姿勢となった。分厚い胴体の胸と腹が突き出され、目は開いて上方を見やり、口は閉ざされて、手は握りこぶしに変更された。全体に強い緊張がみなぎり、抒情的な印象を与える第1作との変化が大きい。前作では表面は光沢を持つほど平滑に仕上げられていたが、この作品では大胆に粘土を削り取った跡や全体に手跡、ヘラ跡が残されて

図14　《犬の唄》1961年　153.0×62.0×62.0cm
三重県立美術館蔵

いることも、荒々しく厳しい印象を与える一因になっている。

２-１．造形の変化―ヨーロッパ彫刻との出会い

造型的な変化が起きた最も大きな要因には、1950年代後半に、柳原がフランス留学を経験し、自らの彫刻観を大きく転換させたことが挙げられるだろう。1953年12月から1957年２月まで柳原はフランスに私費留学し、アカデミー・ド・ラ・グランド・ショミエールのエマニュエル・オリコストのもと、彫刻技術を基礎から学びなおしていた。

柳原が40代にして彫刻の再修業を始めたきっかけは、それまでの自己の表現に行き詰まりを感じたことであった。そもそも『世界美術全集』のブールデルの作品図版を見て彫刻家を志した柳原は、学生時代には高村光太郎『ロダンの言葉』（阿蘭陀書房、1916年）に影響を受け、ロダンの教えを指針とした作家であった。一方、毛利伊知郎が指摘するように、同時代の作家たちと同じく、その理解は実作品ではなく書物を通した観念的・抽象的な段階であったといえる[22]。具体的には、柳原のロダン理解は書物を通じて知ったロダンの言葉を手がかりに、眼前のモデルの人体を把握しようとする行為であり[23]、このような探求の結果は、柳原自身「マイヨール調、デスピオ調」[24] と回顧するような、なだらかに体をねじった端正な人物像に結実していた。しかし、1951年のサロン・ド・メ東京展にて同時代彫刻の表現に衝撃を受けた柳原は、再修業を決意し、「今まで持っていた日本的な自分の過去をぬぐう」[25] 努力を重ねたのである。

滞欧中には積極的に美術展や彫刻家のアトリエを訪ね、同時代の美術動向を積極的に調査している。特に柳原を刺激したのは抽象彫刻であり、彼らの仕事を通して、材質との関係から造形を検討する視点を獲得した。それは、「以前は、自然を見てその答えを素材に移していたんだけど、そうじゃなくて石なら石という抵抗を置いて、石を通して自然を見るということになる」[26] という姿勢であり、素材の質を生かした彫刻表現であった。このような意識の変化が、粘土の質感やヘラ跡を残す表面仕上げの動機となったことは疑いない。

また、マリノ・マリーニ《馬と騎手》（図15）やジェルメーヌ・リシェの作品も、留学後の柳原に大きな影響を与えた。柳原は彼らの彫刻の中にロダンと共通するものを見出し、ロダンの説く自然の内部にある生命をより原初的な方法で表現していると理解していた。第１作目において、柳原はロダンの語る「螺旋の動き」を意識して造形を行ったが[27]、第２作目を含む留学後まもない柳原の作品には、体を反らせ、硬直させた緊張感ある体勢（図16）がみられる。こ

図15　マリノ・マリーニ《馬と騎手》　『柳原義達美術論集　孤独なる彫刻』（筑摩書房、1985年）より転載

れは、マリーニやリシェに出会った柳原が螺旋形の動きから離れ、新しい手法で人間の生命や動きをとらえようとした結果と考えられる。

2-2．テーマの変化―野外彫刻展との関わりから

ただし、2作品の違いは作風の変化だけにとどまらない。柳原はのちに「犬の唄」連作について、「柔軟と抵抗」、「卑屈になってしまった日本人に憤り」のような、背反する二つの感情を表現したと述べていた。しかし、2点を比べれば、第1作は目を閉じ、背を丸めて歌を口ずさむ姿であり、力が緩んだ内省的な姿であるのに対し、第2作では、体を反らせてこぶしを突き出した、主体的で緊張感ある姿であり、そもそもテーマの表し方自体に変化があるのは明らかである（図17）。やや踏み込んで解釈すれば、第1作では勝者に対する柔軟や諦めのポーズからテーマを表したものを、第2作では抵抗精神や主体性の要素を強めているように見える。

柳原はこの変化について言葉を残しておらず、理由は定かではない。しかし、執筆者はこの変化の一因について、柳原が美術批評家・土方定一と親交を深め、彫刻の社会性に関心を向けたことを指摘したい。

柳原が《犬の唄》のテーマを重視するようになったきっかけが、滞欧中の土方定一との出会いであったことは、柳原自身がたびたび語っている。

「「柳原、レジスタンスだ。抵抗精神がなければ芸術は生まれないよ」。別れ際、土方先生はおっしゃった。この時ばかりは中空の一点を凝視し、一語一語かみしめるように話された。この三年ばかり前、私は敗戦で精神まで卑屈になってしまった日本人に憤りのようなものを感じ、「犬の唄」と題する裸婦像を発表していた。私の考えていたことが先生の言葉によって明瞭になる思いだった。私の創作の方向はこの晩の出

図16　《ショックせる女》1957年
39.5×21.0×53.0㎝　三重県立美術館蔵

図17　第1作目（右）と第2作目（左）の《犬の唄》

会いで不動になった。」[28]

柳原は滞欧中、イタリア・ミラノで初めて土方と語る機会を得、土方から薫陶を受けたことで、「犬の唄」への制作意欲を高めることになる。そして、帰国後から間もなく、柳原は土方から野外彫刻展に招かれると、1961年の宇部市野外彫刻展に《犬の唄》（1961年）を、1963年の全国彫刻コンクール応募展に1959年制作の《犬の唄》を出品した。

柳原が参加したこれらの野外彫刻展は、日本で最も早い時期に行われた野外彫刻展であり、土方の尽力によって実現したものであった。土方は戦後にヨーロッパを周遊して美術調査を進める過程で同時代彫刻に関心を深め、ヨーロッパ各地の彫刻展に足を運んでいた。その過程で、野外展示展こそ戦後彫刻界の新しい潮流ととらえた土方は、帰国後に自らも野外彫刻展を企画したのである。

早いものには、土方が副館長を務める神奈川県立近代美術館で開催された「集団58野外彫刻展」（1957-1958年）があり、この展覧会では、柳原義達、向井良吉、建畠覚造ら彫刻家９名が招かれて美術館のテラスや庭に彫刻を展示した。土方はこの展覧会に際し、彫刻観賞には明るい野外の光線が適することを述べつつ、「奇妙な抽象彫刻が、一般の人びとのこんな親しい友だちとなったこともない」と喜び、野外彫刻展の開催が、近代彫刻が忘れていた彫刻の社会性の回復をもたらすことに期待を寄せている[29]。この場合の「社会性」とは「建築家、彫刻家、画家が協働して、われわれの生活空間を合理的に美わしくしようということ」だといい、土方は野外彫刻展を通じて、芸術家らが多くの人々の生活に関わりあいを持つことを期待していた。

1961年には、山口県宇部市からの依頼を受け「宇部市野外彫刻展」開催に協力し、以後同市で隔年で開催される彫刻コンクール展に携わり続けた。土方は1975年の展覧会に際し、戦後の新しいモニュメントとは、「もはや個人の「記念を永遠化するため」の故人の胸像を制作するのではなく、われわれの社会生活のなかを愉しくする共同の精神の現われ」[30] であるのだと語っている。土方の考える戦後の彫刻とは、公共の場所にあり、社会の「共同の精神」を宿すものであった。

柳原はこれらの展覧会に出品するだけでなく、初期の宇部市における野外彫刻展には向井良吉、建築家の大高正人とともに運営委員も務めた。この直前には建築装飾などの仕事を「お飾り」と述べ、離れることを表明していたが、野外彫刻展に積極的に参加したのは、そこに社会的な意義を見出したためである。

1960年に神奈川県立近代美術館で「集団60野外彫刻展」を観覧した柳原は、中庭に置かれた彫刻と美術館建築の調和に着目した。展覧会を通じて建築と彫刻の共存、ひいては都市における彫刻の役割について思いを巡らせつつ、柳原は次のように語っている。

「モニュマン（記念碑）。これは昔も今も彫刻家の社会的義務である。不幸なことに、世界最大をほこる東京に、モニュマンと名の付くものがあるだろうか。（中略）東京の前近代文化に、四年後オリンピックをもたらすとしたら、それを近代都市に引き上げる努力は、何としてもやらなければいけない。彫刻家としても十分責任はある。」[31]

柳原は野外彫刻展に参画しつつ、記念碑彫刻の制作を通して都市建設や社会に携わることへ関心を高めるようになっていく。そのことは、後に柳原が宇部市野外彫刻展、神戸須磨離宮公園現代彫刻展の仕事を回顧しつつ、彫刻のあるべき姿について以下のように語っていることからもうかがえよう。

「それに彫刻がいままでのようにえらい人のためだけでなくて、つまりなにかの権威の奉仕者でなく、市民の生活の中に融けこんで子供が触りうるもの、乗りうるもの、そういう彫刻が必要なんじゃないでしょうか。つまり今までのあがめる彫刻ではなくて親しまれる彫刻にならなくてはいけないんです。そういったことを宇部とか神戸で感じましたね。」[32]

土方と協働した野外彫刻展で、柳原は彫刻の社会的な役割を再認識し、今後必要なのは市民の生活に融けこみ、親しまれるものと考えた。これは前述した土方の彫刻観にそのまま重なっており、土方と協働する中で得た考えだったのだろう。

このことをふまえれば、柳原自身が1961年の宇部市野外彫刻展（図18）、1963年の全国彫刻コンクール応募展に続けて《犬の唄》を出品していたことは注目に値する。占領期の日本で柳原が感じたやるせない感情や抵抗心に端を発した《犬の唄》は、このとき柳原にとって多くの人々と共有すべきテーマであった。そして、彫刻が広場で多くの人の目に触れ、依り代としての記念碑となることを意識することで、《犬の唄》は日本人の主体性や希望を感じさせる姿に変わったのではないだろうか。

図18　第1回 宇部市野外彫刻展《犬の唄》展示風景　1961年　宇部市提供

最後に

本稿では、資料を整理することで、柳原の《犬の唄》連作における作風の変化について考察した。《犬の唄》連作制作の重要な動機である、ドガ作品を普仏戦争に敗北したフランス人の反省と同時にレジスタンスの精神を表現したものという柳原の解釈が、当時から今日までの美術史的理解とは異なることを確認したうえで、柳原が宇田博との会話を通して独自の解釈を育んだことを指摘した。そして、第１作目制作前後の作品の検証を通し、柳原がこのころ自らの私的な感情を、西洋美術作品から得たポーズや画題に託して表現していることを述べ、あえて直接的な手法を避けた表現は「文学的」で清新な表現として評価を受けていたことを確認した。

第２作目に至っては造形を一変させたが、この変化については、柳原の彫刻観の変化を挙げた。ヨーロッパ彫刻を通して学んだ彫刻素材への関心や身体造型の手法が反映されていることに加え、土方定一の薫陶を受けて野外彫刻展に参加したことが影響を与えた可能性を指摘した。特に《犬の唄》が内省的な姿から主体的な姿に変えられている要因について、野外彫刻展に参加し、人々に親しまれる彫刻の必要性を感じたことを挙げた。

この過程は、柳原の中で《犬の唄》が柳原の個人的な思いを託したものから、より多くの人が共感する社会的な主題へと昇華する過程と見ることができるかもしれない。のちの公共彫刻の仕事への動機にもつながったと考えられるが、この問題については今後も調査を継続していきたい。

（こうそ　ゆうこ・三重県立美術館学芸員）

付記　この調査は柳原義達氏、作家遺族より三重県立美術館に寄贈された柳原義達作品、旧蔵資料、旧蔵書籍を調査した成果です。

[1]「我が造型への道標　対談　柳原義達　弦田平八郎」『三彩 特集：春の院展／柳原義達／荻須高徳／國領經郎』428号、1983年、45頁。

[2] 柳原義達「戦後の私の彫刻観」『東京国立近代美術館ニュース　現代の眼』1972年2月号、1972年。

[3] 向井良吉、柳原義達、針生一郎「戦後美術　彫刻と社会の場」『美術ジャーナル』40号、1963年、18頁。

[4] 荒屋鋪透「水の緑―《犬の唄》試論」『道標―生のあかしを刻む　柳原義達展』柳原義達展実行委員会、1995年。第1作目の《犬の唄》の経緯については、全般的に上記を参照した。

[5]『ドガ展』横浜美術館ほか、2010年、97頁（no.56「《カフェ・コンセールにて：犬の歌》のための習作」（個人蔵）解説）。

[6] *Impressionist and Modern Art: the A. Jerrold Perenchio Collection,* Los Angeles, 2016. pp215-216.　1915年に本作所蔵者であったハヴマイヤーも、本作を当時の人気曲「犬の唄」を歌う女性を描いたものであり、手振りは犬の動きを示していると説明している。（*Mrs. H. O. Havemeyer's Remarks on EdgarDegas and Mary Cassatt,* New York, 1915）

[7] 前掲註５、 pp79-80。 ここでは、「犬の歌」が言及している可能性があるものとして、ジャック・オッフェンバックのオペラ・ブッフ「Barkouf」中の「犬の歌」が挙げられている。しかし、同作はパキスタンのラホールを舞台にした作品で、1860年にパリのオペラ・コミックで初演された後は上演の機会も少なかった。内容や知名度からも柳原の「犬の歌」解釈とは直接的に結びつくものではないと考えられる。

[8] 瀧口修造「第14回新制作派展評」『みづゑ』541号、1950年。

[9] 本間正義「日本の現代彫刻」『三彩』118号、1959年。

[10] 前掲註１、45頁。

[11] 宇田博「フランス語のレッスン」『アート・トップ』no.96、1986年。「柳原義達、操ご夫妻　インタビュー」『世田谷美術展'99』世田谷美術館、1998年。宇田は猪熊弦一郎主宰のダンスパーティーの会「トワエ・モアの会」で柳原夫妻と知り合い、のちには柳原とともに土谷武らが設立した共同アトリエ「ムードン」の名付け親となるなど、このころ柳原夫妻と親交が深かった。

[12] 犬塚堯「交友記―戦后一年、それから三十年―」『詩学』297号、1975年。

[13] 匠秀夫「生の証しを刻む彫刻家　柳原義達」『柳原義達展』柳原義達展実行委員会、1983年。

[14] 清水真砂「柳原義達、操ご夫妻　インタビュー」『世田谷美術展'99』世田谷美術館、1998年、69-70頁。

[15] 宇田博「フランス語のレッスン」『アート・トップ』no.96、1986年。

[16] 《ベイニューズ》は現存せず、出品目録より作品名のみが知られていたが、本稿では下記の理由から、写真（図3）背景に写り込む石膏像が《ベイニューズ》であると同定した。同写真は完成間近の《婦人像（トルソ）》粘土像を写しており、同作が1951年秋に発表される少し前にアトリエで撮影されたと考えられる。柳原は1946年にそれまでの作品のほとんどを焼失しているため、背景に写り込む石膏像は1946-1951年に完成した作品であるはずである。大作であり、石膏像であることから発表作と考えるのが自然であるが、1946-1951年の間の展覧会出品作のうち、写真がなく、首像ではない作品は《ベイニューズ》のみである。また、同作は髪を絞る典型的な水浴のポーズをとっており、1949年の《ベイニューズ》と考えて矛盾しない。

[17] 高橋幸次「造形への意思―彫刻家柳原義達の歩み」『柳原義達展』東京国立近代美術館、

1993年、19頁。

[18] 設置に至る詳しい経緯は不明だが、寄贈者である味日本株式会社のウェブサイトでは寄贈の経緯について、広島市長・浜井信三が美術的憩いの場にふさわしい物の寄贈を求め、1951年１月新制作派協会展に際して来広した柳原が広島を見て芸術家としての感覚でそれをとりえたものと紹介している。
https://www.ajinihon.co.jp/%E3%83%A9%E3%83%BB%E3%83%91%E3%83%B3%E3%82%BB%EF%BC%88%E7%9E%91%E6%83%B3%EF%BC%89%E3%81%AE%E5%83%8F/（最終閲覧日2024年10月17日）

当時の文献では、経費を鈴木化学株式会社が負担したと報じるほか（「広島昨今　平和都市建設の歩み」『月刊野田経済』1953年９月）、柳原を寄贈者とするものもある（豊田清史「傷められる記念碑―ヒロシマのすがた」『社会教育』8-8、1953年）。当館所蔵の柳原旧蔵資料には1953年6月4日、柳原が、広島在住の洋画家・太田忠、竹本三郎、鋳造家・伊藤忠雄とともに銅像設置に立ち会う写真（図10）のほか、６月５日、アメリカ文化センターで行われた除幕式で柳原が浜井市長より感謝状を授与される写真（図11）があり、市や出資者のほか、柳原や同地の洋画家が協働して設置に携わったことを裏付けている。

[19] 豊田清史「記念碑―ヒロシマのすがた」『社会教育』8-8、1953年。

[20] 前掲註３、18頁。

[21] 前掲註３、18頁。

[22] 毛利伊知郎「柳原義達―彫刻をめぐる思索と創造」『柳原義達　呼吸するブロンズ』公益財団法人三重県立美術館協力会、2017年。

[23] 柳原義達「塑造２　首と浮彫」『彫刻の技法』美術出版社、1950年。

[24] 前掲註３、17頁。

[25] 柳原義達「反省の歴史」『美術ジャーナル』24号、1961年、23頁。

[26] 竹林賢「ぶらり見参　柳原義達」『美術手帖』146号、1958年。

[27] 前掲註14、71頁。

[28] 柳原義達「芸術を語る先生」日本経済新聞、1982年4月26日。

[29] 土方定一「野外彫刻展の方向」朝日新聞、1958年1月27日。

[30] 土方定一「彫刻のモニュマン性とはどういうことをいっているのか」『第6回現代日本彫刻展目録』1975年（『土方定一著作集12　近代彫刻と現代彫刻』平凡社、1977年に再録）。筒井宏樹は、土方が彫刻家個々の自律した表現と総合的な都市の美の調和を期待していたことを指摘している。（筒井宏樹「宇部の野外彫刻とまちづくり」『アートがひらく地域のこれから―クリエイティビティを生かす社会へ―』ミネルヴァ書房、2020年。）

[31] 柳原義達「考えさせる彫刻のあり方　「野外彫刻展」から」朝日新聞、1960年８月23日。

[32] 前掲註１、50頁。

編集後記

三重県立美術館研究論集は、学芸員の研究活動の成果を発表する場として1983年に創刊しました。以降、1987年に２号、1991年に３号、2005年に第４号、2023年に５号を発行しました。一部図版をのぞき三重県立美術館ウェブサイトで全文を公開しています。

三重県立美術館研究論集　第６号

2024年11月27日

編集･発行　三重県立美術館
〒514-0007
三重県津市大谷町11
電話 059-227-2100
FAX　059-223-0570
印　　刷　共立印刷株式会社

無断転載を禁じます。

ISSN0916-4200