

姫路市立美術館  
研究紀要  
第7号 ■ 2006年

B U L L E T I N  
O F  
H I M E J I  
C I T Y  
M U S E U M  
O F  
A R T



姫路市立美術館  
研究紀要  
第7号 ■ 2006年

---

B U L L E T I N  
O F  
H I M E J I  
C I T Y  
M U S E U M  
O F  
A R T



## 目次

〔研究ノート〕 コンスタンティン・ブランクーシ 「ミューズ」 —大理石、石膏、ブロンズの「ミューズ」たち その生成と展開— 山田 真規子 .....	1~11
杉全直「出陣」の制作 絵画と写真をめぐる小論 平瀬 礼太 .....	13~21
〔資料・作家紹介〕 近代播磨の美術作家 1 鷺城新聞に掲載された作家 2 その他の文献より 3 内国絵画共進会出品の播磨関連作家 平瀬 礼太 .....	23~50
〔資料紹介〕 未公開の橋本関雪書簡と播州 堀澤 光栄 .....	52~63



## 〔研究ノート〕

コンスタンティン・ブランクーシ 「ミューズ」

—大理石、石膏、ブロンズの「ミューズ」たち その生成と展開—

山田真規子

コンスタンティン・ブランクーシ（1876年ルーマニア生、1957年フランス没。1952年にフランス国籍取得）は、近代彫刻の、ことに抽象彫刻のパイオニアとして知られている（ただし本人は、自らの彫刻を抽象と呼ばれることを嫌っていたが）。

姫路市立美術館では、平成14年にブロンズの「ミューズ」を購入により取得した（fig.1）。本稿においては、このブロンズの「ミューズ」がブランクーシの数ある「ミューズ」作品の中でどのような位置を占めるかを述べる。「ミューズ」という作品が、ブランクーシの他の作品との関係の中でどのような位置づけにあるか、また彼のキャリアの中でどのような位置を占めているか、「ミューズ」というテーマの源泉がどこにあるかという問題については、重要な問題ではあることを十分に認識しつつ、本稿においては射程範囲をあえて表題の示す点のみに絞りたい。



fig. 1 ②-e-T3  
「姫路市立美術館所蔵のミューズ」

まず、使用した主な文献について触れておく。ブランクーシのカタログ・レゾネについては複数が存在している。以下に、新しく出された順で1～4を列挙する。ただし、最後の5番の文献は、ブランクーシがフランス国家に寄贈し、現在ポンピドゥ・センターにあるブランクーシのアトリエに保存されていた作品のみの目録となるため、今回対象となるのは2点の石膏像（2-①、2-②）のみとなる。

1. フリードリッヒ・テヤ・バッハ著 1987年<sup>(註1)</sup>（以下バッハと記述）
2. ポントゥス・ユルテン、ナタリア・ドゥミトレスコ（D）、アレクサンドル・イストラティ（I）著 1986年<sup>(註2)</sup>（以下、D-Iと記述）
3. シドニー・ガイスト著 1975年<sup>(註3)</sup>（以下、ガイストと記述）
4. イオネル・ジアヌウ著 1963年<sup>(註4)</sup>（以下、ジアヌウと記述）
5. 「アトリエ・ブランクーシ」 マリエル・タバール他著 1997年<sup>(註5)</sup>  
（以下「アトリエ目録」と記述）

## ブランクーシの「ミューズ」- その全体像を概観する

ブランクーシは、「ミューズ」と名づけた作品を複数制作している（ただしここでいう「ミューズ」の中には「眠れるミューズ」のような、タイトルおよび形状の異なる作品群は含まない）。制作された年代順に、別表の通りにまとめた。

## それぞれの「ミューズ」について

- ① 大理石の「ミューズ」（fig. 2）

現在、ソロモン・グッゲンハイム美術館に所蔵されている白大理石の「ミューズ」が、ここで挙げる全ての「ミューズ」の源泉となる。

この「ミューズ」は、ブランクーシの名をフランス国内だけでなく、海外に知らしめるきっかけを作ることになる。モダン・アート史上名高い「アーモリー・ショウ」に出品されたからである。1912年11月、アメリカ人、アーサー・デイヴィーズ (Arthur Davies) とウォルター・パッチ (Walter Pach) らが、ブランクーシのパリのアトリエを訪れる<sup>(註6)</sup>。用件は、1913年に合衆国で開催する国際的な前衛的モダンアートの展覧会アーモリー・ショウへの出品作を調査するためであった。ちなみに、実際に出品されたのは、この大理石のものではなく、後述する石膏のものであった。

この後、大理石の「ミューズ」は上述したデイヴィーズが、1914に写真家のステイグリッツの仲介 (フォト・セセッション・ギャラリー) により購入することとなる。パッチの方も、後にブランクーシの合衆国における主要なコレクターとなるジョン・クイン (John Quinn) との仲介役を果たすようになることから、アーモリー・ショウに関わったこの2人との出会いが、合衆国におけるブランクーシ作品の顧客開発に大きく寄与する結果となった。今日、合衆国において意外なほど多数のブランクーシ作品が所蔵されているのは、こうした背景によるのである。また、ブランクーシ自身も1920年のフランスでのサロン・デ・ザンデバンダンにおいて「王妃 X」が撤去された事件に憤慨し、フランス国内における自らの作品への無理解と誤解に失望していたことから (そのためブランクーシは死の直前までフランス国籍を取得することを躊躇し続けた)、合衆国のコレクターに多大な期待を寄せてもいたのである。

この大理石の「ミューズ」は、あるコレクターを経て、アルデ・ブローヴァ (Ardé Bulova) の手に渡る。彼の遺言により、この作品はグッゲンハイム美術館に寄贈されるが、妻のイリーナ (Ileana) は、生前夫からもらったものと主張。裁判を経てイリーナは作品の所有権を獲得し、その後もう一人のコレクターを経て、最後にまたグッゲンハイム美術館の所蔵となった<sup>(註7)</sup>。

現在、グッゲンハイム美術館において「ミューズ」を支えている木の台座は (fig. 3)、1926年のブラマー・ギャラリーにおけるブランクーシの個展の際に、「台座」として独立して出品されており、図録番号16番にその図版を確認できる<sup>(註8)</sup>。制作年が1920年、古い樫の木との記述も見られる。この台座は、1922年に合衆国のコレクター、ジョン・クインに売却された後、上述したブラマー・ギャラリーに1926年に出された後、マルセル・デュシャンとアンリ＝ピエール・ロシエの手に渡り、1958年にロシエがグッゲンハイム美術館に売却した<sup>(註9)</sup>。ブランクーシの台座に関しては多くを論じたいところだが、ここでは紙幅が足りないので、この問題については、別の機会で検証したい。



fig. 2 ①  
「大理石のミューズ」  
ソロモン・グッゲンハイム美術館所蔵



fig. 3 ①  
「木の台座と大理石のミューズ」

#### ①- a, b 大理石から型取りした石膏のミューズ (fig. 4)

この大理石作品から抜かれた石膏作品については、バッハが詳細の調査を行っている。バッハによれば、二つある石膏の a も b も、最初はウォルト・カーン (Walt Kuhn) が所蔵した後、途中の経過はそれぞれ異なるものの、一度はグッゲンハイム美術館に所蔵され、最終的にはオークションで売却されたようである。



1917年3月14日、上述した合衆国での主要なコレクター、クインからブランクーシ宛てて、以下のような書簡が書かれている。

「お尋ねしたいことがあるのです。女性の頭像について。石膏の作品は国際展覧会（筆者注：原文では l'Exposition Internationale、つまり1913年のアーモリー・ショウのこと）に出品されて、大理石の作品の方はステイーグリッツ氏のフォト・セセッション・ギャラリーに2年前にはあったけれどもアーサー・B. デイヴィーズ氏が購入されたもの、あれを私のためにブロンズで制作して頂けますでしょうか。冗談で私なりに名前をつけてみたのです。首の片側が腫れ上がっている《甲状腺腫の女》。私はカタログを持ってないので、その作品がどんな風か言うことができないのですが、あなたならばはっきりとどの彫刻がどんな風か分かるでしょう。一私がついているのは、ポガニー嬢ではありません。というのも、その作品なら自分のところにありますから。あなたのところになら、この作品の石膏があるはずですよ。」<sup>(注10)</sup>

バッハは、二つあるうちのbの方の石膏が、アーモリー・ショウに出品されたとしている。さらにマージット・ロウエル (Margit Rowell) は、アーモリー・ショウの開催にあたり、主催者はオリジナルの大理石に保険をかけることがかなわなかったために、石膏作品を出品したとしている<sup>(注11)</sup>。

モダン・アートの歴史に大きな足跡を残したアーモリー・ショウの出品作という重要な作品をグッゲンハイム美術館が売却していたこと、保険をかける、かけないの理由で大理石の代替物として石膏を出品したというこれらのできごとは、オリジナルの大理石に対して石膏作品がどのように扱われていたかを示していて興味深い。

## ② ブロンズ鑄造のための「ミューズ」

### ②-a クインのために最初にブロンズ鑄造された「ミューズ」(fig.5)

先に引用した書簡にあったように、コレクターのクインは1917年3月14日に、「ミューズ」をブロンズに鑄造するリクエストをブランクーシに伝えた。これに対し、ブランクーシは同年6月20日の手紙でこう回答している。

「あなたからの3月14日のお手紙を頂いていましたが、あなたのご所望になられた彫刻のことがあったので、お返事が遅くなりました。— 本物のブロンズたるブロンズを、つまり単に大理石に重ねただけの型（私の考えでは型は石膏で取るのが望ましい）ではないものを私が作ることができるのか、それをどうしてもはっきりさせたかったです。それで結局、私としてはかなり作業を重ねる必要が生じたのです。— 今なら、あなたのために3500フランでブロンズを制作してさしあげることをお約束できます。ただし、ブロンズを美しく仕上げるためには欠かせない修正の作業をあなたにご容赦下されればですが。ブロンズは完璧に磨き、金色になる色づけを施しますが、作業は全て私が行います。（中略）私が作品を完成させたとみなした段階で、こちらからあなたに作品の写真をお送りしましょう。（中略）あなたがブロンズにしてほしいという彫刻のクロッキーを描いて差し上げたいと思うのです。この作品とは、展覧会（筆者注：アーモリー・ショウ）で《ミューズ》という名で出ていた、そしてあなたが名前をつけた作品です。クロッキーは役に立つと思いますよ。」<sup>(注12)</sup>

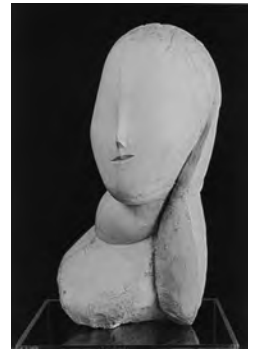


fig. 4 ①-a, b  
「大理石から型取りした石膏のミューズ」  
所在不明



fig. 5 ②-a  
「クインのための最初のブロンズのミューズ」  
ヒューストン美術館所蔵

この時に実際に描かれたクロッキー (fig.6) が残されている。一般的に、ブランクーシはクインの要望に対し丁寧に対応し、手紙のやりとりを通じて、写真やクロッキーなどを用いながら、コミュニケーションを密に取っている。

その後、同年12月27日、ブランクーシからクインに宛てて、作品の写真と手紙が送られ、そこでブランクーシは以下のように書いている。

「ちょうどブロンズを仕上げたところで、この手紙と同じ時に発送したところです。ブロンズは見事なできばえで、ちゃんとした状態でそちらに到着するよう精一杯配慮いたしましたので、あなたにご満足いただければと思います。ブロンズの台座としてあつらえた石をお送りしています。そして税関の荷解きの際に金属を手で触られて汚されないように手筈は整えてあります。もし、ブロンズが到着したとき湿気で少々くすんでいるようなら、また輝きを取り戻すよう、(なめらかな所の表面だけを) なめした羊皮で擦るようにして下さい。」<sup>(注13)</sup>

ここで注目したいのが、ブランクーシが最初から台座を作品と一緒にして送っていることと、そして輸送中に作品がいたまないよう配慮し、さらにクインにブロンズの手入れの仕方まで指南することなど、作品が自分の手を離れて以降に置かれる状況に心を砕いている様である。

こうして、クインの求めに応じて誕生した「ミューズ」のブロンズ作品の第一号 (fig.5) であるが、最初に制作された大理石のもの (fig.2) と比較してみたい。わずかに角度を変えるだけで異なる見え方をするこの作品を、それぞれ少しずつ撮影のアングルの異なる写真で比較してみるのは困難なことであるが、それを差し引いても、以下のような違いで見出せるであろう。

最も顕著なのが、首部と肩部の大きさの比率の違いである。大理石のものは肩部が短いに対し、ブロンズのもの、肩部が長い。ブロンズの作品が大理石より5 cm ほど高いことから、ブロンズ版の型を制作する段階で肩部を長くしたのであろう。

また、全体として石を彫る際に生じる、テクスチャーの粗さは、ブロンズでは整えられ、鏡面仕上げのブロンズ作品にふさわしい滑らかな仕上がりに変更されている。ブランクーシ自身が、先述した手紙の中で表明していたように、単に過去に制作した大理石からそのままブロンズ鑄造用の型を作るのではなく、それぞれの彫刻の素材にふさわしい形状を新たに検証した上で、異なる素材へと作品を展開しているさまがよく分かる。

#### ②-b クインのブロンズの系列に属するもう一つのブロンズ (fig.7)

上述したクインの依頼による第一号ブロンズと同じタイプ、つまり肩部の長い、他の作品と比較して5 cm ほど高い「ミューズ」は、もう1体作成され、1924年にニューヨークでサリー・ルイス (Sally Lewis) が取得し、後にポートランド美術館に寄贈され、現在に至っている。



fig. 6 ②-a  
「クインのために描いた  
ミューズのクロッキー」  
ニューヨーク・パブリック  
ク・ライブラリー所蔵



fig. 7 ②-b  
「クインのブロンズと同  
系列のミューズ」  
ポートランド美術館所蔵

## ②-c 最下部を切り取られたブロンズ (fig.8)

これまで見てきた2つのブロンズ、②-a (fig.5)、②-b (fig.7) と、三番目のブロンズ (fig.8) を比較してみると、まず像高が再び低くなっている。伸長された肩部は再び短くなり、まるで②-a、②-bの像の下部をそのまま切り取ってしまったようである。そして、像の最下部の肩部と腕との境目に存在していた三角形のくぼみが、完全に消滅している。このため、全体の印象は、これまでのもの比較しても作品の表面の凹凸、起伏が無くなり、より単純化された形状となっている。この作品は、1952年にニューヨークのロスチャイルド夫妻がブランクーシから直接購入したものである。



fig. 8 ②-c  
「最下部を切り取られた  
ブロンズのミューズ」  
ロスチャイルド夫妻所蔵、  
ニューヨーク

## ②-d,e ブロンズ castingのための2体の石膏の「ミューズ」

これまで見てきたブロンズ3点を casting するのに、原型としてブランクーシはどのような石膏の「ミューズ」を制作したのか。先に引用した手紙の中で、ブランクーシはブロンズで casting するのに、大理石から直接抜いた石膏を原型として使うのではないと表明している。実際、ブランクーシがフランス政府に遺贈したアトリエには、これらのブロンズに関連すると思われる石膏の「ミューズ」が2体残されている。

ただし、それぞれのブロンズの casting にこの2体の石膏原型のうちのどちらが使用されたのかの問題については、レゾネの執筆者によって、見解が分かれていたり (D-I と「アトリエ目録」、言及がなかったり (ガイスト)、もしくは明言を避けている (バッハとジアヌウ)。つまり最終的にはそれぞれの原型の同定は断定されていないという状況である。こうしたことを踏まえた上で、現状で出されている見解 (D-I と「アトリエ目録」による) を以下にまとめる。



fig. 9 ②-d  
「アトリエに残されていた  
石膏のミューズ」

## ②-d (fig.9,10)

今日でも、ポンピドゥセンターの傍らにあるブランクーシのアトリエの第四室でその姿を見ることができている石の台座をあてがわれた石膏の「ミューズ」。 casting に使用する原型というよりは、アーモリー・ショウに出品した石膏の「ミューズ」のように、ある程度まで展示や鑑賞を目的に使用されたかのような外観である。

D-I は、この原型を②-a, b、つまりクインのブロンズのグループに属する肩部の長いブロンズの原型と分類している。

一方、「アトリエ目録」においては、この石膏は①の大理石の「ミューズ」から取って変更を加えたもの、としている。そしてD-Iとは異なる見解、つまり②-a, bの casting には使用されていないとする。鼻の長さ、鼻腔、口が新たに手直しされていると指摘している。つまり、この石膏から casting された可能性があるのは、②-cのみということになる。

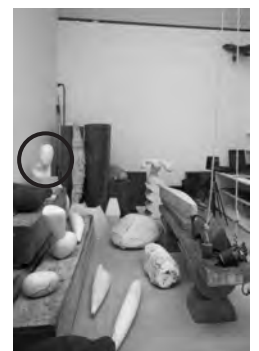


fig. 10 ②-d  
「石膏のミューズのある  
保存されたアトリエ第四  
室」

## ②-e (fig.11,12)

同じくアトリエの第四室の棚に、薄汚れた状態で置いてある石膏の

「ミューズ」。「アトリエ目録」によれば、この付着物はシェラックであるとする。

D-Iは、この石膏を②-cの鋳造の原型と分類している。

「アトリエ目録」では、②-dに加えられた鼻や口の新たな変更がなされる前に、②-dから抜いた石膏としている。そして、この石膏から、おそらく②-a、②-b、②-cの3点ともが鋳造されたと推測している。

②-d,e <まとめ>

2体の石膏の「ミューズ」は、どのブロンズに鋳造されたか

「アトリエ目録」の見解をまとめると、以下のように結論付けられるだろう。

1. ①の大理石から変更を加えながら、②-dの石膏が作られた。
2. ②-dから、②-eの石膏を抜いた。
3. ②-dの、鼻の長さ、鼻腔、口に手直しをした。
4. ②-eから、②-a、②-b、②-cを鋳造したのだろう。ただし②-cは、②-dから鋳造した可能性もある。

②-cが、②-dの鼻や口を変更する前に鋳造されたのか、それとも後なのか、「カタログ目録」にも明言はない。実際の作品を並べて比較するなどの手段を取らなければ、写真からの判断は困難なので、筆者もこの場で何か見解を述べることはできない。同時にD-Iの行った分類の正否についても、その根拠が明らかではないので、ここでそれを論ずることは避けたいと思う。

それを踏まえたうえで、以下のことは推測の範囲でなら言及可能であろう。つまり、②-eに付着している物質は、鋳造の過程で付いたものと考えられるため、これが鋳造用の石膏として用いられていたであろうということ。そして、②-dは、ブランクーシが撮影していたアトリエ内部の写真にも完成作然として写っていること (fig. 13) から、ブランクーシ本人の中にも、この石膏は鋳造のための道具としてより、展示を目的としたものという意識が存在していたのではないかと推測される。

③ ジアヌッだけが言及するブロンズ

ジアヌッだけがその存在を明記しているブロンズの「ミューズ」がある。制作年、所蔵先 (ワシントンのゲイツ・ロイド) やサイズのデータも記載はしているが、他の研究者はその存在について全く何も言及していない。サイズも、28cm×16.5cmとしかなく、28cmが高さを表すなら他の作品と比べひととき小さなものとなる。現状では、存在自体が疑問視される作品ということになるであろう。



fig. 11 ②-e  
「アトリエに残されていた石膏のミューズ」



fig. 12 ②-e  
「石膏のミューズのある保存されたアトリエ第四室」



fig. 13 ②-d  
「ブランクーシ自身がアトリエ内で撮影した石膏のミューズ」

## 死後に鑄造された「ミューズ」について

ここから後に記すブロンズ作品については、ブランクーシの没後に鑄造されたものになる。まず、現段階で確認しているものについて記す。

②-e-T 1 鑄造年不明 ノートン・サイモン・コレクション所蔵

②-e-T 2 鑄造年不明 ガレリー・バイエラー所蔵、バーゼル

②-e-T 3 1984年鑄造 姫路市立美術館所蔵 (fig.1)

当館で所蔵する「ミューズ」についての情報の詳細を、ナタリア・ドゥミトレスコの署名入りの証明書の内容に即して以下の通りに示す。

- ：鑄造を許可したのは、ブランクーシの法定相続人であるナタリア・ドゥミトレスコである。
- ：作品には3/5の刻印がある。
- ：ブランクーシが1917年に制作し、ブロンズ鑄造のために保管されていた石膏を原型とするオリジナル作品である。
- ：鑄造は、シユス鑄造所により行われ、ブランクーシの署名と鑄造所印が作品表面に刻まれている。

ドゥミトレスコ自身が作成したカタログ・レゾネ (D-I) に、本ブロンズを②-e より派生したものと分類していることから、上記 e-T-1、e-T-2も含めて、これら三つのブロンズ作品の源泉は、ブランクーシのアトリエに保管されていた石膏の②-e を原型としていることが明らかである。②-e の源泉に関しては、上述した通り見解が分かっているのだが、ただし②-a や②-b にみられる腕の下の三角の窪みがないことやこれら二つに比べサイズが5 cm ほど低くなっていることから、②-c の系列に属する作品であることは明確であるといえよう。

最後に、ブランクーシの彫刻の没後鑄造の問題について触れておきたい。

ブランクーシは、生前結婚をせず、子どもも作らなかった。死を意識するようになり自分の作品の行く末を案じた晩年のブランクーシは、我が子同然に可愛がった隣人のイストラティとドゥミトレスコを、相続人にする選択をとった。この件に関しては、二人の作成したカタログ・レゾネの巻末に詳細が言明されている<sup>(註14)</sup>。これによると、二人は1956年にブランクーシが作成した遺言に基づき、ブランクーシの死後は、フランス国家に寄贈したアトリエとその中に含まれていた作品群を除き、全て二人のものになること、そして彫刻家が生前所有していた鑄造の著作権を、モラル上の権利も含めて授与されたとしている。

このような権利は言うまでもなく相続人にとって正当なものではある。しかし芸術作品の権利を相続する場合、作品のオリジナリティの維持に関しては、創作した本人が不在の場合、ある種の問題が生じることも事実であろう。

イストラティとドゥミトレスコは、この巻末文において、大変強い調子で自らの権利を主張しているのだが、これは恐らくこの二人がブランクーシの死後に行った、「ステンレス鑄造」に対する批判に対抗するものであるからだろう。二人は、ブランクーシが「大きな魚」という作品の石膏に、ブロンズ色と銀色に着色を行っていたことを根拠に、ブランクーシは石膏原型から、ブロンズとステンレスに鑄造する意図があったとしている<sup>(註15)</sup>。二人は、自分たちが晩年のブランクーシの身の

回りの世話をし、一緒に制作を行い、誰よりもブランクーシの芸術の理念を理解しているものと主張する。実際、二人が執筆したカタログ・レゾネの前半部は、我が子同然の二人のみが知りうるブランクーシ自身の言葉などが年代順に編集されており、二人が誰よりもブランクーシについて多くを知っていたことは十分に理解できる。

しかしブランクーシ本人がいない状況では、作品のあるべき姿について明確なことは判断はできない、としか言いようがない。ちなみに、2006年現在では二人とも他界し、二人の親族がこの権利を相続しているとのことである。

#### 結語

当館で所蔵するブロンズの「ミューズ」にはどのような背景があるのか、「ミューズ」という作品が最初に大理石に彫られてから、以後どのような流れで当館所蔵の「ミューズ」にまで至るかを追ってみた。この作品について特筆すべきことは、ブランクーシ自身がクイン宛ての手紙でも述べている通り、彼が大理石作品からブロンズ作品を鑄造する際、単に大理石から型を取るのではなく、素材の特性やその他様々なことを考慮しながら、常に改変を加えていたということであり、当館所蔵のブロンズ作品もその延長線上にあるということであろう。

しかし一方で、当館の作品が没後鑄造という方法により制作されているという事実は、この延長線がブランクーシの没後にまで引かれるべきなのかどうかという問題も、一方では投げかけている。

当館所蔵以外の作品のデータに関して未確認の内容も多く、今後も本作品に関する調査を続けていきたい所存である。

(やまだ まきこ・当館学芸員)

- 注1 Friedrich Teja BACH, *Constantin Brancusi-Metamorphosen Plastischer Form*, DuMont Buchverlag, Köln, 1987  
(2004年版は DuMont Literatur und Kunst Verlag からの出版).
- 注2 Pontus HULTEN, Natalia DUMITRESCO, Alexandre ISTRATI, *Brancusi*, Flammarion, Paris, 1986, 1995 以下 D-I  
と表記.
- 注3 Sidney GEIST, *Brancusi-The Sculpture and Drawings*, Harry N. Abrams, New York, 1975.
- 注4 Ionel JIANOU, *Brancusi*, Arted, Paris, 1963, 1982.
- 注5 Jean-Jaques AILLAGON, German VIATTE, Marielle TABART, Doña Lemny, *La Collection-L'Atelier Brancusi*, Centre  
Georges Pompidou, Paris, 1997.
- 注6 Ibid. D-I 1986, 1995, p. 89.
- 注7 Ibid. BACH, p. 435, JIANOU, p. 101.
- 注8 *Brancusi*, Exhibition catalogue, Brummer Gallery, 1926.
- 注9 Friedrich Teja BACH, Margit ROWELL, Ann TEMKIN, *Constantin Brancusi*, Exhibition catalogue, Musée National  
d'Art Moderne, Paris and Philadelphia Museum of Art, 1995, p. 118.
- 注10 Marielle TABART 他, *La datation Brancusi;dessins et archives*, Centre Pompidou, 2003, Paris, p. 135.  
なお、D-I は、Ibid. D-I 1986, 1995, p. 110, 267において、同じ手紙引用しつつも、「クインは石膏の『ボガニー嬢』と『ミューズ』  
を混同していた」としているが、クインの認識に問題はないと思われる。
- 注11 Ibid. BACH, ROWELL and TEMKIN, p. 118.
- 注12 Ibid. Marielle TABART, p. 136-137.
- 注13 Ibid. D-I 1986, 1995, p. 111.
- 注14 Ibid. D-I 1986, 1995, p. 270-271.
- 注15 Ibid. D-I 1986, 1995, p. 270.

「ミューズ」に関する基本データ一覧表

			制作年	材質	寸法 (単位 cm) (高×幅×奥行) (台座の寸法は省略)	所蔵	目録番号		
						(①~②eまでは刊行年の最も新しいバツハの情報に準ずる。それ以外は記載のあるレゾネの情報による) SGM:ソロモン・グッゲンハイム美術館、ニューヨーク MNAM:パリ国立近代美術館 プランクーシのアトリエ D-I:ドゥミトレスコとイストラティ			
①	fig. 2	1	バツハ	1912	大理石	44.5×24.1×20.3	SGM	108	
		2	D-I			44.5×23.0×20.5		70	
		3	ガイスト			h44.5		84	
		4	ジアヌウ					78	
		5	アトリエ目録					—	—
①-a	fig. 4	1	バツハ	1912	石膏	所在不明(1986年5月13日、ロット番号25にてサザビーズにて競売記録有)。旧蔵SGM、ウォルト・カーン(Walt Kuhn)夫人からの寄贈による←カーン	108		
		2	D-I						
		3	ガイスト	アーモリー・ショウに出された石膏作品のラベルに1912と記載があるとする。					
		4	ジアヌウ	1912	石膏		h44.5(①-aと①-bどちらの寸法かは不明)	78	
		5	アトリエ目録	—	—		—	—	
①-b	fig. 4	1	バツハ	1912(プランクーシ自身により石膏化される)		石膏	h 45.7	所在不明(1986年11月19日、ロット番号30にてクリスティーズにて競売記録有)。旧蔵テッド・アシュレイ(Ted Ashley)←ハロルド・ダイヤモンド(Harold Diamond)←SGM(カーン夫人からの寄贈)←カーン←プランクーシ	108
		2	D-I						
		3	ガイスト	アーモリー・ショウに出された石膏作品のラベルに1912と記載があるとする。					
		4	ジアヌウ	1912	石膏	h44.5(①-aと①-bどちらの寸法かは不明)	78		
		5	アトリエ目録	—	—	—	—		
②-a	fig. 5	1	バツハ	1917	ブロンズ	49.8×28.6×24.4	ヒューストン美術館、テキサス	140-a	
		2	D-I			49.8×26.6×24.4		99-a	
		3	ガイスト			h 49.9		114-a	
		4	ジアヌウ			1914		h 50.16	81
		5	アトリエ目録			—		—	—
②-b	fig. 7	1	バツハ	1918	ブロンズ	h 49.5, w 25.4	ポートランド美術館、オレゴン	140-b	
		2	D-I						99-c
		3	ガイスト			h 49.5		114-c	
		4	ジアヌウ					1914	80
		5	アトリエ目録					—	—
②-c	fig. 8	1	バツハ	1918年以後	ブロンズ	h 44.2	ハーバートとナネットのロスチャイルド夫妻、ニューヨーク	140-c	
		2	D-I	1917年の項目に分類		43.5×24.0×20.0		100-a	
		3	ガイスト	1918年以後		h 44.2		114-c	
		4	ジアヌウ	1918				82	
		5	アトリエ目録	—				—	



			制作年	材質	寸法	所蔵	目録番号	
②-d	fig. 9	1	バッハ	②-a, b, c の「ミューズ」と同じグループに分類	石膏	45.0×25.0×21.5	MNAM	140
		2	D-I	②-a, b の原型とする		h 45.0		99-b
		3	ガイスト					
		4	ジアヌウ	1912(①の大理石から派生したものとして分類)				78
		5	アリエ目録	1917年以後(①の大理石に変更を加えたもの。豊かな髪を除いて手直しを加えられたこの石膏は、②-a, b の鑄造には使われておらず、石膏に鼻、鼻孔、口の長さを変更した明らかな形跡が見られる)	石膏	45.0×25.0×21.5	MNAM	43(登録No.)
②-e		1	バッハ	②-a, b, c の「ミューズ」と同じグループに分類	石膏	45.0×23.0×20.5	MNAM	140
		2	D-I	②-c の原型とする		43.5×24.0×18.0		100-b
		3	ガイスト					
		4	ジアヌウ	1912(①の大理石から派生したものとして分類)				78
		5	アリエ目録	1917年以後(②-d の石膏に新たな手直しが加えられる前に、②-d から抜かれた石膏で、おそらく②-a, b, c のブロンズの原型)	石膏	45.0×23.0×20.5	MNAM	42(登録No.)
②-e-T 1		1	バッハ					
		2	D-I	鑄造?年	ブロンズ		ノートン・サイモン・コレクション、カリフォルニア	100-b-T 1
		3	ガイスト					
		4	ジアヌウ					
		5	アリエ目録	—				
②-e-T 2		1	バッハ					
		2	D-I	鑄造?年	ブロンズ		バイヤラー画廊、バーゼル	100-b-T 2
		3	ガイスト					
		4	ジアヌウ					
		5	アリエ目録	—				
②-e-T 3	fig. 1	1	バッハ					
		2	D-I	鑄造 1984 年	ブロンズ	43.5×24.0×20.0	姫路市立美術館、兵庫(D-I 旧蔵。1985年にギャラリー・ところに出品歴あり、cat. no. 2)	100-b-T 3
		3	ガイスト					
		4	ジアヌウ					
		5	アリエ目録	—				
③		1	バッハ					
		2	D-I					
		3	ガイスト					
		4	ジアヌウ	1914	ブロンズ	h 28.0, w 16.5	ゲイツ・ロイド、ワシントン	79
		5	アリエ目録	—	—	—	—	—



## 杉全直「出陣」の制作 絵画と写真をめぐる小論

平瀬 礼太

## 1 はじめに

杉全直（すぎまた ただし 1914–1994）は、はじめシュルレアリスムの作品を発表し、後には抽象作品による独自の世界を築き上げた作家である。ここでは杉全の創作の中でこれまであまり触れられてこなかった15年戦争後期（1940年代前半）の作品について言及したい。

杉全は、戦中に青春時代を迎えた多くの青年画家同様、当時の洋画における前衛的表現に魅せられ、最初は独立美術協会の作家を中心に試みられていたいわゆる日本的フォーヴィスムの影響を受けた作品を制作した。次いで他の若い作家たちと同様にシュルレアリスムの作品を発表していくことになる。しかし1930年代末になると戦争へと向かう時代の変化に応じて作品の中に社会的象徴、そして重苦しい雰囲気が見出されるようになる。例えば1938年の「跛行」（写真1）（第2回「貌」展 姫路市立美術館蔵）はシュルレアリスムの作品といえようが、その題名の示す通り、軍国主義の世の中で松葉杖をつきながら跛行するしかない状況が主題となっていることを作家自身が後年記している。1942年の「土塊」（写真2）（第3回美術文化秋季小品展 富岡市立美術博物館・福沢一郎記念美術館蔵）についても作家は「画面の中に戦争中の若者が並んでいる。彼らは最後には死んでゆく。それを絵の下のほうの果物の変遷で示している。そして、人も果物も死んで土に還る。この絵は『つちくれ』をテーマにしている」と述べている。また、1944年の「みのり（山母）」（写真3）（第5回美術文化



写真1



写真2

協会展 姫路市立美術館蔵）は西洋の古典絵画を意識して描いているかに感じられる。杉全が所属していた美術文化協会の15年戦争末期の出品作品には、シュルレアリスムの作品は当然のごとく見られなくなっているが、その代わりに古典絵画のエッセンスを導入した作品や、童画的な幻想をモチーフにした作品、戦争を題材とした作品などが目立つようになっている。

1930年代末より1940年代に至る時期の日本のシュルレアリスムの絵画については、一方では若手による小グループが乱立し、二科会や独立美術協会の前衛系作家達を中心に創紀美術協会、続いて美術文化協会が設立されたことからわかるように、運動の頂点を迎つつあったが、その一方で、いわゆる満洲事変、日中戦争、太平洋戦争と戦局が進む中で、「自由主義美術」（自由主義は1940年

代には英米の享楽的思想を含意するイズムとしても認識されていた) などと呼ばれ、官憲などからは共産主義との関係を云々されて次第に立場を悪くしていった。その象徴的な出来事は、周知のごとく、福沢一郎、瀧口修造の検挙という事件であった。その影響が作品における前衛色の忌避、古典回帰、あいまいな幻想や戦争の場面を描く写実的描写などをもたらす。当時の杉全の作品にも時代の流れが大きく左右していることは、上記の作品や下記に示す作例からも明らかである。

## 2 「出陣」の制作

「出陣」(写真4)(200.5×158.2cm 姫路市立美術館蔵)は1944年に制作され、翌年3月の陸軍美術展覧会で陸軍大臣賞を受賞した作品である。陸軍美術展覧会は東京都美術館で開催され、朝日新聞社、陸軍美術協会、日本美術報国会の主催、陸軍省、情報局が後援していた。出品作品は陸軍省貸下の大東亜戦争陸軍作戦記録画のほかは洋画、日本画、彫塑合わせて115点であり、展覧会名の示す通り、陸軍の活動に関する作品、すなわち戦争画、戦争美術作品が並べられた。出品作家は所属団体や性別、有名無名を問わず様々である。因みに当時の杉全と同様に美術文化協会に所属していた作家では、「老陸宅の戦闘」で陸軍美術協会賞を得た吉井忠、杉全と東京美術学校時代の同級生で、グループ「貌」でも共に活動し、ここでは「整備完了」を出品した杉原正巳、作戦記録画「船舶兵基地出発」が出品された福沢一郎の名があった。そのほか、前衛系の作品を発表していた経歴を持つ作家では内田慎蔵、菊地精二、須山計一、桂ユキ子が出品している。

杉全の遺族の話では、「出陣」の制作の際に杉全は下絵などを作らずにそのまま、



写真3



写真4

グラフ雑誌か何かを参考にして描きあげたという。その元となった写真がどのようなものかは不明であったが、迫内裕司氏の指摘でそれが1944年8月15日付の『朝日新聞』の2面右上に掲載されているものであることが判明した。「高らか征夷の誓ひ」という見出しではじまる新聞紙面のキャプションによれば、このシーンは多数の兵士を乗せた輸送船が、日本から戦地へ出航する場面ということになる。また、これと同じ写真が1944年8月30日号の『アサヒグラフ』(写真5) (朝日新聞東京本社)により大きく、より鮮明な形で掲載されていることもわかった<sup>(注1)</sup>。ここでのキャプションは「写真は祖国を離れゆく輸送船上より万歳を叫ぶ勇士 富重・板井特派員撮影」となっている。また、ここでは写真の下に尾崎喜八(1892-1974)による「神兵出陣」という詩が掲載されていたことも注目しなければならない。『朝日新聞』の記事には出陣という言葉は現れず、遺族の話や尾崎の詩の題名を考えると杉全は『アサヒグラフ』の記事を見た可能性が強い。下にこの詩の内容を引用する。



写真5

「神兵出陣 尾崎喜八

すでにして時は満ちけん、  
引きしぼる矢は放れけん、  
山にまた水に響きて  
出港の号笛うなる。  
すはぞ征く、すめみいくさの  
精鋭の今ぞ出陣、  
りうりやうと空に流るる  
軍楽の喇叭のしらべ、  
百雷の一時に落つる  
萬歳の雄たけびのこゑ、  
しばらくは天地をゆすり、  
時じくの嵐と湧くを。  
さなり、征け、征けやつはもの、  
海ゆくも又山ゆくも

征き征きて撃ちてぞ殲せ、  
日の本に仇なすえみし、  
大東亜みだる夷狄を、  
天譴の雷もて碎け。  
サイパンにかの同胞の  
啾々の無限のうらみ  
ねがはくば晴らせ、つはもの。  
さはれ見よ、此の精鋭の  
山と立ち林と揺るる  
出陣の此の壯観を。  
これこそは世界に比なき  
大君の大陸軍ぞ、  
その征くや殲さで止まぬ  
神の兵、正義の軍ぞ。  
萬歳よ、萬々歳よ、  
ただ祈る、武運長久。』

尾崎喜八は高村光太郎に影響を受け『白樺』に人道主義的な詩を発表していた詩人である。本人の手記<sup>(註2)</sup>には「(前略)十六年十二月八日、ついにアメリカ・イギリスに対する天皇の宣戦布告を聴いた。ここに至るまでの事の真相に一切無知の私は愚かにも単純に国難を信じた。前線で尽くすことのできない国民の義務を、後方で一致結束している同胞と共に果たそうと思った。そして求められればいわゆる愛國詩も書き、請われれば隣組長にも防空群長にもなって働き、要請をうければ講演の旅にも出た。しかし決して憎悪を煽っておのれのペンや口を汚した事はなく、ひたすら此の戦いに同胞すべての清からんことを熱願した。そして心中ひそかに死を覚悟していた(後略)」とあり、「神兵出陣」もそのような愛國詩の一つであった。陸軍美術展覧会という戦中の特別な展覧会に出品される作品の題材として何故このようなシーンが選ばれたのかは、この詩の内容を思えば自ずと明らかであろう。

『アサヒグラフ』の写真と杉全の作品を比較してみると、写真の上部のわずかな部分と右半分を作品ではトリミングしていることが分かる。作品画面の上部は写真に即して忠実に描写されてはいるが、写真よりも左側に寄せて配置されている。それに対して、中央から下部(前半分)は兵士が両手を挙げて万歳をしている点では共通しており、一つ一つの部分を比較するとかなり写真に忠実に描いていることがわかるが、絵画では写真よりも兵士一人一人が画面の中でやや大きく取り扱われ、これらの兵士の描写が画面の大部分を占めるように配置されている。写真右下に写る兵士たちはカメラマンより下に位置しているため顔もよく見えないが、杉全の絵ではこの部分がトリミングされ、兵士が絵を見るものに向かって皆正面を向く、非常に正面性の強い構図に置き換えられている。また、写真では兵士たちの顔つき、表情は顔などに影がでて判別できない部分があるが、絵画では中央部の兵士の容貌がクローズアップされ、また、全体に遠景と近景のコントラストが明確なこともあって、ドラマティックな画面を形成している。もちろん、絵画化するに際して写真に忠実に描くことの方が一般的には例外であり、想像を加えたフィクションであることにより写真とは異なるリアリティを生む美術作品においては「出陣」のような写真からの変奏は当然とも言えようが、それでも「出陣」における写真の利用方法、ドラマ化については、美術がフィクションであるという建前をたてるのみでは語りえぬ要素がある。

### 3 絵画、写真

それでは、当時の絵画作品において写真の利用はどのように見做されていたのであろうか。当時の文献をいくつか参照しながら考えてみたい。

日本画家の山口蓬春は1937年8月の『塔影』に「写真と絵画」という文章を記している。山口は、写真により画家としての眼とは別の、レンズを通して科学的に見る見方が自分の助けになっていると記す。そして、「或る程度の写真や写生の仕事なら、将来に於ては立派に天然色写真がやつてのけるであらう（中略）絵画の領域が写真によつて侵されるに至るかも知れぬといふことが単なる杞憂ではなくなつて来る」とする。結論として山口は、絵画が将来は益々理想主義的になり、写実に止まらない、自己の信ずる空想の世界が展開されるのではないかと締めている。

また、瀧口修造は1938年12月の『アトリエ』誌上に「写真と絵画の出会い」と寄稿している。ここで瀧口は戦争絵画に関して、従軍画家たちは写真の前に絵画の無力を証明する結果を示している、現象を記録する手段として絵画は写真に劣っている、と記す。つまり、日露戦争時代はグラフィックも機能するところがあったが、近代戦において、そして写真の普及という意味において、絵画は写真にその位置を譲るしかないという考えを示している。

1930年代後半のこの2人の論考に共通するのは、絵画が写実や記録という意味では写真に凌駕されているという点である。しかし、以下に紹介する1940年代の二つの論考ではニュアンスが変化している。

洋画家の石井柏亭は1941年に「写真の応用」<sup>(註3)</sup>という文を発表している。そこで石井は「此の頃の絵画展覧会に於て眼につくのは写真を応用せる絵画の多くなつたことである。鑑査場に於て鑑査員達は写真の利用を看破するが、其の用ひ方の巧いのはこれを通過させて居る。さうして用ひ方の拙く、如何にも写真臭いのはそれを落して居る」と述べ、写真を使用した作品は形も明暗も写実的でありながら、色彩が非写実的で単調なため見分けがつくことを記す。続けて石井は、写真使用は目的次第で構わないが、ニュース写真のみによって絵をこしらえるのは狹いやり方だと非難している。フォーヴ以降の諸説の輸入で写実への反動が起り、真剣な外光描写がなごりにされていることも写真の使用と関連しており、色彩上の破綻を免れるために写真使用者がモノクローム傾向を指向しているとまで推測している。

その後石井は1942年12月の大東亜戦争美術展覧会に関するエッセイ（「大東亜戦争美術展」1943年1月<sup>(註4)</sup>）でも写真について触れ、「手間をかけた画は相当にあるが、自身の体験を基礎とせず、単に写真を利用したものが相変らず多く、其の原本たるニュース写真のあまりに眼慣れたものはこれを斥けるやうにもなつた。戦地へ行かずに戦争画を画こうとするのが大体無理なのであるが、斯ふ云ふ課題を出されてはそれに応じようとするのも一概に排するわけに行かない」と、やや否定的口調を和らげている。

いずれにせよ、1940年代には写真を利用した作品が多くなっていたこと、写真使用が推奨されたわけではないにしても、絵画制作においてその利用が概ね了解されていたこと、展覧会における作品の成否にはモノクロ写真が元になることから生じる色彩意識の良否、元のニュース写真の周知の度合いが係わっていることが石井の指摘から見て取れる。

また、美術批評家の植村鷹千代は1941年に「戦争画に就て」と題して興味深い考察を行っている<sup>(註5)</sup>。ここで植村は、戦争画の展覧会場が繁盛しているが、感心するような絵も減多になく、画壇でも戦争画は作品として低調という見方が支配的であるが、戦争を身近に感じたいとでもいう戦時心理のせいで、普通の絵を鑑賞する場合は違った鑑賞の基準が知らず知らず出来上がっている、とする。そして、戦争の最中の興奮の中で戦争画を見る場合、他の作品を見るのと同様の平静さ、

余裕を持っていないことは当然であろうが、その期待の下でニュース映画のような正確な視覚的ルポルタージュと比較して戦争画に物足りなさを感じたりする、と記す。この後が植村の独自の部分であるが、彼はこのように考える。－戦争画に物足りなさを感じたとしても、実際の戦争を撮影したニュース写真より嘘っぱちの戦争映画のほうが、嘘っぱちであることを判っていないながら、ずっと戦争らしい気分が出ることを皆知っている。大本営発表の戦況報告よりも「戦争と平和」や「麦と兵隊」のような戦争文学の小説的仮構から、我々は戦争の実体を感じ得る。人が戦争画の展覧会を見に行くのはニュース映画では飽き足りないものを画に求めて出掛けるのである。しかしそれでいながら、見る人は戦争画を見ながらニュース写真の長所だけを思い出して折角の鑑賞の意図を台無しにし、画家自身もニュース写真を一生懸命着色している。こういうところに戦争画が低調であると言われる原因があり、芸術の表現は虚構を利用すべきものであるという大原則を芸術家自身が忘れている－

植村の見解はこのように、虚構としての戦争画が単なる事実よりもリアリティを感じさせるものであるはずで、そこにニュース映画や写真とは異なる絵画の特性を見出すべきははずのものを、それをせずに表面的な正確さを求めるのみでは効果を得られない、というものであった。

山口や瀧口の見解は、写真の登場による戦争画の限界を示す内容であったが、1940年代になって戦争が深刻化するなかで、かえって石井のように目的に応じた絵画における写真の使用を認知するような考えや、植村のように絵画のもつ虚構性ゆえに戦争画が写真以上にリアリティを持ちうるという認識があらわれている<sup>(注6)</sup>。

戦中の美術界に大きな影響力を持った人物として知られる（悪名高い）山内一郎陸軍省報道部所属陸軍大尉は1943年5月18日に銀座江むらで開かれた雑誌『画論』主催の座談会で藤田嗣治の「又戦争画といふものは、始めたら面白くて止められないですね」という発言を受けて次のように述べている。「今度も現地へ記録画家を派遣することになったのですが、一番大切なことは画でなければ将来残せない部分があるといふ事です。温度、気象、感情、音、是は写真でも文章でも駄目です。日露戦争の記録で見ると、写真も随分あります。二百三高地攻撃とか、日本海々戦とか……。処が一般の人たちが観念して居る日本海々戦といふものは、東條鉦太郎の描いた三笠艦上に東郷大將が敵艦隊を睨んで居る画（写真6）です、我々は既に四十年も経つた日露戦争を見ては居りませんが、東條画伯の描いた画に依て、あの日の、あの時の東郷大將の顔の色まで知つて居る。日本海々戦といふものを頭に浮べることが出来る。東條鉦太郎の画に若し間違つた所があつたとしても、描かれた画其のものが今日では真実となつて居るのです。だからあゝいふ記録画といふものはとても大きな役目を持つものです。」<sup>(注7)</sup>

山内の発言は戦争画に何が求められていたかを直截的に示している。そして石井や植村、山内らの見解を端的に裏付けるのが、記録性の限界を謳われながらも、毎年多数の戦争画関係の展覧会が開催され、多くの戦争関連作品が発表され、極めて多くの観衆がそれらを鑑賞したことであるといえるかもしれない。

#### 4 写真と「出陣」

これらの見解を敷衍してみると、杉全の描く「出陣」は、それなりに流布していたではあろうが、皆が知っているという程は知られていない写真を受け手にわかりやすいように修正解釈して巧みに虚構化し、（元は白黒の写真に）無理のない色彩を施して、派手ではないが達者な筆致で描いた、それなりの物理的大きさ＝迫力を持つ作品として、陸軍大臣賞に十分値するものとして認識された





東條鉦太郎「三笠艦橋の東郷大将以下」  
『海軍館大壁画史』1942 再版本より

のも不思議ではない。

変更が加えられたとはいえ、「出陣」は元となるニュース写真と内容が酷似しており、写真が下地として創造的に用いられ、作品化が図られた例とは言えないであろう。当時の作戦記録画と同様、この作品でも絵画を通しての事実（と見做されるもの）の歴史化が図られている。作戦記録画では、実際の光景がどうであったかということはさておき、軍として必要とされた様々な重要シーンを報道や伝聞、体験談を元にしたたり、元となる写真を利用して再現を試みていた。その際、体験談などの話を下敷きにした場合に記録画が想像的なものになるばかりではなく、写真を元にした場合も微妙に（時には大胆に）修正されていた。もちろん作家としては、より良い、言葉を変えれば効果的な作品とするために、フィクションを加味していくのであるが、受け手の側としてみれば、半ば想像が加えられていることを了解していたとしても、戦中の文脈の中で、絵はそれが元来内包するフィクション性を軽く凌駕する「史実の解説」としての機能が強化され、まことしやかな歴史譚の語りとして受け止めることとなるのである。そのためには、ただ単に写真的なリアルを追求したり、細かい事実を追及するよりも、写真から絵画に変換される際に必要に応じて適宜修正を行って物語としての説得力を加え、絵画として物理的に拡大してモニュメンタルな迫力を備えさせ、そして「芸術」という権威付けを行うことが、戦中における一部の絵画にとっては重要なことであった。また軍部などにとっては、ある意味で写真や映像よりも高い価値を有するものと認識され、表現の可塑性に富んだ「芸術」はそれなりに効果的に利用できる（写真よりも時には非常に融通のきく、有効な）メディアであったということである<sup>(注8)</sup>。

## 5 おわりに

杉全の「出陣」は前記のような文脈の中で生まれた作品である。もちろんだからといって、杉全の作品を戦中の絵画と写真の関係を代表する例として単純に一般化することは避けなければならないが、陸軍美術展の陸軍大臣賞を受賞し、この展覧会を多くの観衆が見つめたことからわかるとおり、この作品は社会的な効果という意味においては有効に機能した作品といえよう。彼の作品の1930年代から戦争末期の段階に至るまでの変化はある程度美術と社会・戦争との関係の変化に呼応している。

しかし、同じ1944年に描かれた陸軍美術展の「出陣」と美術文化展の「みのり（山母）」を比べてみると、同じような縦長の大作油絵という点を除けば、共通点を見出すのは容易ではない。これを、戦争画は時代の圧力に対するカモフラージュであり、「みのり（山母）」は制限と苦境の中でぎりぎり描けるものを描いた作品と見做すことはたやすい。しかしあまりに単純化した見方は、作品自体のもつ、もしくはもった意味を見えなくしてしまう。どちらの作品にも様々な背景と要因があるはずであり、当然社会的な環境を考慮する必要があるとともに、杉全自身がどのような心持、意図でこれらの作品を生み出したのか知ることができれば、当時の美術を考えるうえで大きな意味をもつのではないか。

この小論では、「出陣」における写真の使用をきっかけにして、15年戦争中の絵画と写真の関係にわずかに触れたにすぎない。前衛作家として活躍した杉全という個をとらえて、その美術作家としてのありかたや当時の美術状況の中での位置づけを考察することは本論ではできなかった。先にも触れた杉全の制作意図の問題や、杉全と同傾向の活動を行っていた作家との比較、「みのり（山母）」の戦後作品との連続性、そして晩年に「みのり（山母）」に手を加えようとしていた（結局中途で杉全は他界する）事実など、考えるべきことは多く残されている。

（ひらせ れいた・当館学芸員）

- 注1 陸軍美術展覧会は朝日新聞社の主催であり、杉全が参照した写真が『朝日新聞』及び『アサヒグラフ』であることに何らかの関係があるかどうかはわからない。
- 注2 『尾崎喜八詩文集3「花咲ける孤独」』創文社 1959年 より
- 注3 「写真の応用」(1941年8月の稿 石井柏亭『美術の戦』宝雲社 1943年6月刊 所収)
- 注4 「大東亜戦争美術展」(1943年1月の稿 石井柏亭『美術の戦』宝雲社 1943年6月刊 所収)
- 注5 「戦争画に就て」(1941年の稿 植村鷹千代『現代美の構想』生活社 1943年7月刊 所収)
- 注6 また、情報局第五部第三課で美術等を担当していた秦一郎は『国画』2巻6号(1942年6月)に寄稿した「黒甜余禄(二)」の中で「去年見た聖戦美術展などには明らかに写真そのものを模写して描いた絵が随分あつた。絵画の持つ遠近法と写真のそれとは一見して区別せらるべきなのに、それを平気で混同といふより、模写してゐる画かきがあつたのには聊か唾然とした。これでは絵かきとしての資格を自ら抛棄したのも同然である。必ずしも現地へ行かなくともよい。写真から実感を得るのもよい。しかし、そのモチーフは飽くまで絵画的のものでなければならぬのは言ふまでもあるまい。文学的であつても、科学的であつてもよい筈はない。こんな解り切つた誤謬が今日の画壇に随分まだ行はれてゐるのは慨かましい。」と記している。秦はこの文章の中で絵画は創造性がなければならないことを示しており、それは戦争を描く絵画についても同様で、絵画は報道写真やポスター芸術と一線を画すべきと考えていた。
- 注7 「座談会 戦争と美術」(『画論』23号 1943年7月)より。この座談会の出席者は山内、藤田のほか中村研一、中島健蔵、山口蓬春、日名子実三、陸軍美術協会の住喜代志であった。
- 注8 写真を利用した絵画に関する一例としては拙稿「四つの架橋 —清水登之の『工兵隊架橋作業をめぐって—』」(『歴史評論』671号 2006年3月 所収)を参照のこと。

