

藤島武二による中国服の女性像について —《鉸剪眉》を中心に—

児 島 薫

はじめに

藤島武二（1867-1943）は、大正期より中国服に関心を寄せ、1915年、9回文部省美術展覧会（以下文展）に《匂い》を出品して以後、度々中国服の女性像を描いた。特に、1924年、5回帝国美術院展覧会（以下帝展と記す）に出品した《東洋振り》は、イタリア、ルネサンスの肖像画を連想させる横顔の女性の胸像であり、作者自身「多少の出発点となっていた」と後年に振り返っている¹。その後《芳蕙》（1926年、第1回聖徳太子奉賛会展）、《鉸剪眉》（1927年、8回帝展）といった横顔の中国服の女性像を発表している。ただし、《芳蕙》は1967年以後公開されることが無く、《鉸剪眉》も帝展出品作は行方不明である。《鉸剪眉》には、いくつかのヴァージョンが存在している。

本年、ブリヂストン美術館で『描かれたチャイナドレス』展が開かれ、可能なかぎりの藤島による中国服をまとった女性像が一堂に展示される機会があった。これにより、それらの作品を比較しつつ精査することができた。またこれに先だって、いくつか重要な資料をご関係者からご教示いただいた。本稿では、それらの資料について紹介するとともに、藤島の中国服への関心の変遷をたどってみたい。

1. 中国服への関心

藤島は《東洋振り》を描いた頃をふりかえって「その頃頻りと支那婦人服を蒐めて五六十枚にも及んでゐた」と述べているが²、藤島が中国服をまとった女性を描いた作品を展覧会に発表したのは、先に述べたように《匂い》（1915年、図1）が最初である。藤島は留学中にヨーロッパ美術の新しい動きに接し、同時期に留学した若い画家たちとともに、文部省美術展覧会（文展）に対し新傾向の作品の出品を認める二科を設立することを求める運動を起こした。第6回文展で、日本画部門に一科、二科と二部門が開かれ、横山大観らいわゆる「新派」は二科に出品していたことに倣うものであった。しかしその希望は容れられず、日本画の二科制も7回までで廃止された。そのため石井柏亭、山下新太郎、有島生馬らは1914年に文展から分裂して二科展を開くことになった。当初この動きの代表格であった藤島は、黒田清輝の説得を容れて二科に参加せず、また文展にも出品しなかったが、翌1915年の9回文展には審査委員として復帰した。《匂い》、《空》（図2）はその時の出品作であり、文展審査委員として新たな方向性を示すにはどのような作品を発表すればよいのか、熟慮したはずである。

後年の回想では、黒田たちを「前期をなす人々」と呼び、自らを「後期印象派に影響され、或はされやうとしてゐる人々」と区別し、後者は「余り写実といふことに観点をおかない」「時に

は明暗の置き所も変へ、構図の上から必要に応じてはその点景人物の位置をも全然代^{ママ}へてしまふ³と述べている。《空》には、より実景に近いとみられる小品《夏雲》(図3)があるが、それと比較するならば、画面を横長から正方形に近づけ、山の稜線の角度を大きくし、山肌にそってわき上がるかのような雲の形をよりはっきりと曲線を輪郭線のように用いて表している。山の陰の部分で濃い緑色で、明るい側を薄い緑などで面で捉えているが、その色面と空の雲のかたちとが画面を平面的に埋めて装飾的な効果をあげている。

これに対して、《匂い》は一見写實的に描いているようにみえるが、人物の左肩から左肘にかけての骨格は大きく変形している。また人物とテーブル、花瓶、花、鼻煙壺とそれぞれをはっきりと描いているものの、テーブルクロス、背景に人物の衣装と花瓶と花で用いているピンク色と青磁色を基調に濃淡をつけたタッチを繰り返すことで画面に統一感をつくりだしている。《匂い》という題名をつけたことで、女性も画面の一部でしかなくなり、ヴィクトリア朝美術における「唯美主義」の作品において、花とともに古代風の衣装の女性を描いたように、ある種の「美的」な理念のもとに女性像を画面構成に組み入れる方法と共通する。

2. 木下空太郎への書簡

この時期の藤島の考えを知る資料として、筆者は以前、藤島が奉天にいた木下空太郎に中国服の購入を依頼した手紙を紹介した⁴。医業のかたわら執筆活動に従事し、美術評論もおこなっていた木下空太郎(本名太田正雄)は、1916年から奉天南満医学堂に勤務していた。藤島から木下に宛てた書簡が3通、神奈川県立文学館に所蔵されており、うち2通はすでに公刊されているため⁵、前述の拙稿でも紹介したが、今回3通目の全文を掲載し(資料1)⁶、3通の内容を合わせて検討したい。

1通目(1917年5月20日付け)で藤島は「小生も深く東洋趣味に興味を持ち支那旅行は年来希望の一に有之候」と述べた上で、次のように中国服の希望を記している。

「若し御小閑御散策之序に古衣屋にて若き婦人用廃衣の絵画的雅趣ある品見当り相成候ハバ二三枚御購求御送附被下候様相叶間敷候や及懇願候。小生希望の要点ハ左の如くに候。

一 余り高価ナラザル物

二 若き婦人着用

三 単衣の上着(満人服ハタシカ長衣カト存候。若シ短衣有之候ハバ可成其方ヲ望ミ候。)

四 古代服ニ限ラズ現代服ニテモヨロシ。要ハ絵画的ニテ蕭灑タル風趣アルモノ

右之外都て貴兄の趣味に適ふものなれば無論小生の気に入るものに無相違事と信し申候間色合ひ及模様など一切貴兄の御選定に任せ申候。」

この時点では古着の購入を想定しており、若い女性が着る単衣のもので「絵画的」という言葉が繰り返されている。「雅趣」「蕭灑」「風趣」という抽象的な表現が用いられ、画面上の効果をあげるために若い女性に着せる衣装としての用途を考えていたのであり、中国文化に対する関心がそれほど深いようには読み取れない。

2通目(同年7月3日付け)の一部を抜粋すると以下のようなものである。

「大体小生の希望は時代や風俗と没交渉なる裸体画と同意味にて着衣人物画を試み度き積り

ニ有之候。先便にも申上置候通り

○形ハ可成簡潔蕭灑ニして袖狭く肉体の運動の外部に露はれ易きもの

○模様ハ襟、袖口等に刺繍模様ありて全部ニ渡りて余り Riche ならざるもの

○色ハ濃淡二種即ち濃ハ深紫若しくは深緑、淡ハ青磁色か淡紅の類。要は画趣あるもの一切大兄の趣味選択に御任せ申候」

ここでは少し具体的な要望になっており、細身であること、襟や袖口に刺繍があるもの、全体としてあまり華美でないこと、深紫若しくは深緑の濃い色調のものと、青磁色か淡紅色の淡い色調のもの二種類を要望しているが、「要は画趣あるもの」として、前の手紙の「絵画的」と似通った表現を繰り返している。やはり《匂い》のように若い女性のモデルに着せて画面上の色の調子を統一的に構成しようと考えていた様子をうかがわせる。

そして今回初めて紹介する3通目は、同年11月4日付けのものである。そのなかで改めて、服について次のような希望を述べている。

「尚今夏御願申置候通り小生の希望ハ瀟灑たる現代婦人服（色ハ青磁色若シクハ可成薄色ニテ夏季用単衣）に候間 若し余り御面倒でなき範圍ニて手に入候ハ御購求被下候間敷也此方ハ或ハ古衣ニてハ難得事可と存候間御序の折新調御命じ被下候ても望敷候 小生の希望の要点ハ妙齡の美人を連想せしむるものに候」⁷

藤島が重ねて淡い色の服を希望しており、細身の薄い色の服ということで夏服が適当であったのであろう。古着で入手できなければ新調してもらってもよい、ということからは、この時点で藤島の頭の中になんか具体的な作品のイメージができあがっており、その画面に合致する服を求めていたようである。ここでも要点は「妙齡の美人を連想せしむるもの」としており、女性の「美しさ」の演出に役立てようとしている。

隈元謙次郎『藤島武二』（限定版）は「大正4年頃」として藤島が中国服の女性を描いている写真を2点収録している⁸。縦長の画面の作品を描いている写真（no.137）（図4）では、そのキャンバスの後ろに《空》が見えることから、この時期の写真と考えているのであろう。画面の女性の手前には《匂い》にも描かれていた細長く背の高い花瓶と2つの壺のようなものに花が生けられている。女性の服はぴったりした半袖の夏服で、現代的なデザインである。背景は大きなタッチで塗られているようである。またもう一点の写真（no.136）（図5）には、画面左上に花を大きく配し、中国服の女性を背面から描いている。女性が横顔で花をたぐりよせて匂いを嗅ぐ点は、《蝶》（1904年）を連想させる。こちらの中国服は袖口が広く、肩幅も大きく誇張されているように見える。既に額装されているので、ほぼ完成しているのではないかと思われるが、大きなタッチで抽象的な背景を描く表現は、《花籠》（図6、1913年、京都国立近代美術館）とも共通する。モデルも、同じ女性のようなようである。

こうした作例を踏まえ、あらためて3通の手紙に戻るとするならば、この時点の藤島は、「深く東洋趣味」に興味を持っていると述べてはいるが、中国文化そのものに関心を持っていたのではなく、美しい中国服を若い女性に着せた作品を描くことに関心があったと言えるだろう。2通目の中で「時代や風俗と没交渉なる裸体画と同意味ニて着衣人物画を試み度き積りニ有之候」と述べているように、女性像によって何らかの情趣を表現したいという意図であった。それは例えば、アンリ・マティスがモロッコを旅行して現地の布を買い求め、帰国後モデルにまかせて作

品を描いたこととも相通じるものであり、その意味では「オリエンタリズム」と呼ぶことも可能だろう。ただし、西欧人が実際に「東」のイスラム社会を他者としてとらえた眼差しと、日本人が自らのルーツである中国を見た眼差しとを同じ「オリエンタリズム」という言葉で呼ぶことには慎重でありたい。藤島が参照可能であった『稿本日本帝国美術略史』では「天平時代」の美術を「東洋大陸的」とであると述べていることを手がかりに、筆者は藤島が《天平の面影》（1902年、石橋美術館）、《諧音》（1903年、現存せず）を描くにあたり、「大陸的」な人物を意識して、やや褐色の肌で日本人離れた体型の女性を描いたのではないかと考えている⁹。

その後藤島は「朝鮮」に渡ったときに「朝鮮は、半島ながら、大陸的の處がある様です。大陸の地勢を受けて突き出た地形が、既に伊太利を連想させますが、其地の風物が又頗る伊太利に似た点が多い様です。」¹⁰と述べており、「大陸的」ととらえている。1914年大正博覧会にはチマ・チョゴリ姿の女性を描いた《花冠》を出品したが、「大陸的」なものへの関心は次第に中国、唐代へと移っていったようである。この時期に制作に取りかかったとみられる《唐様三部作》（図7、石橋美術館）は未完成に終わった三連祭壇画形式の作品である。「唐様」の「から」はもちろん唐代のことだけを表す言葉ではなく、日本人にとってあこがれであり日本に取り入れてきた中国文化を示す言葉であったが、扉部分にはチマ・チョゴリの女性を描くことを検討しつつ、唐代の俑を思わせる女性によって画面を構成している¹¹。藤島自身が所蔵していた馬の俑の写真が1917年5月の雑誌『美術』に掲載されており、これはちょうど木下に最初の手紙を出した時期になる。藤島にとって「唐様」は「大陸的」なものであり、やがて「東洋趣味」という言葉になっていったのではないだろうか。

直接の関わりは見出していないが、藤島が「大陸的」なものへの関心を高めることになる背景には、20世紀初頭にスウェーデンのヘディン、イギリスのスタイン、フランスのペリオなど各国の探検隊が中央アジアをめざしていた状況もあるだろう。日本からは大谷光瑞（1876-1948）が中央アジア探検隊を1902年から1914年まで派遣した。大谷探検隊の持ち帰ったものは、1903年に西本願寺で、1904年には京都帝室博物館で展示しており、その後も大谷の別荘である二楽荘で展示されている¹²。

3. 横顔の女性像への展開

1915年からしばらくのあいだ藤島が中国服への関心を強めながら模索をしていた状況をみてきた。しかしそれらの作画と《東洋振り》（1924年、図8）以後の横顔の女性像は大きく異なる。そして本人が「文芸復興期への憧憬の連作」¹³と述べているような横顔の中国服の女性像は、《鉸剪眉》（1927年）まで、何点か繰り返されている。イタリアで「ピエロ・デルラ・フランチエスカ、レオナルド・ダ・ヴィンチなどの画を見た感じが、如何にも閑寂な東洋の精神に交通している（中略）殊にフランチエスカの横顔の簡約された用筆が、面白く思つて見て来た」¹⁴と述べ、「日本人のモデルを使つて、画面に可及的簡略法をとり、線や色を要約したものにする。朝令暮改の風俗などの考証は、抑々末技に属する。時と處とを超越して私は常に絵画的効果の上に全力を傾けやうと努めている」¹⁵とも述べている。藤島がなぜイタリア・ルネサンスの作品に東洋精神を見たのか、などこれらの作品にこめられた意味については、既に別稿で何度か論じた¹⁶。簡単に

要約すると次のようである。フランス文化の源流としてイタリア・ルネサンスを位置づけるなら、日本の文化の源流は中国だった。藤島にとって「東洋精神」は中国に発して日本に受け継がれた文化の流れであり、これに対置されるのは藤島が呼ぶところのラテン精神であった。そして藤島がこうした東洋、西洋、といった観念を撤回したいと述べていたことは、中国由来の東洋精神もルネサンス由来のラテン精神も融合し、吸収し、日本の油彩画を創り出そうという目標をいだいていたことを意味すると考えた。ここではさらに構図など画面構成の検討をおこないたい。

藤島は「サンプリシテ絵画芸術では単純化といふことは最も大事なことと信ずる。複雑なものを簡約する。如何なる複雑性をも、もつれた糸をほごすやうに画家の力で単純化するといふことが画面構成の第一としなければならない。そんな点は文芸復興期の先人の足跡には際立つてよく現はれてゐる」¹⁷と述べている。貝塚健氏は既にこの言葉に注目し、藤島晩年の制作における「サンプリシテ」の重要性を指摘している¹⁸。一見したところ、《芳蕙》(図9、1926年)のような細密な描き方の作品を「単純化」と結びつけることは難しいようでもあるが、画面構成という点から見ると、中国服を着た若い女性の姿によって雅趣などを表現したい、という意図を実現するために《匂い》や制作中の写真が伝える作品でおこなっていた説明的な設定を削除し、女性の半身のみを浮きださせていったことが「単純化」なのであろう。

その中でも最も早い《東洋振り》では、まだ女性の背後に漢詩を記した聯を描いて中国的な設定を演出している¹⁹。これに比べるならば《芳蕙》では、まさに単純化した背景、すなわち現実ではない空や雲、岩場のような地形を描き加えることに変わっている。《芳蕙》は今日まで長く展示されていないが、同じ服を着た女性を描いた《女の横顔》(図10、油彩・板、ポーラ美術館蔵)を見ることができる。《芳蕙》の細密描写とは異なり、大づかみのタッチで描かれ、支持体も板である。『藤島武二遺作展』では1927年としており、隈元謙次郎『藤島武二』(日本経済新聞社、1967年)も鉸剪眉と同じ頃の作品としている²⁰。より単純化が進んでいることから、《芳蕙》より後で描かれたと考えるのは妥当であろう。

4. 複数の《鉸剪眉》

さて、これらを含む、藤島が描いた一連の「文芸復興期憧憬」の作品のうち現存する、または写真で確認できる作品を整理すると以下ようになる。

- ① 《東洋振り》油彩・キャンバス、63.7×44.0cm、1924年、第5回帝展出品作。(図8)
- ② 《芳蕙》油彩・キャンバス、1926年、63.3×51.5cm、第1回聖徳太子奉賛記念展覧会出品作。(図9)
- ③ 《女の横顔》油彩・板、45.8×37.4cm、ポーラ美術館蔵。『藤島武二遺作展』出品作。(図10)
- ④ A 《鉸剪眉(少女のProfile)》油彩、10号 1927年、第8回帝展出品作。(図11)
- ⑤ B 《鉸剪眉》油彩・キャンバス、53.2×41.0cm、個人蔵。(図12)
- ⑥ C 《鉸剪眉》油彩・キャンバス、51.8×39.5cm、鹿児島市立美術館蔵。(図13)
- ⑦ D 《鉸剪眉》パステル、水彩、他・紙、53.0×41.0cm、個人蔵。(図14)

《鉸剪眉》として知られる作品が4点もあり、これらの情報がやや混乱しているため、以下に

整理したい。煩雑なため、それぞれを《鉸剪眉》A から D として記述する。

まず A の帝展出品作（図11）であるが、これについて藤島は、「文芸復興期憧憬の連作の一つである。支那服を着た少女の横顔で、頭髮のコワツフェールが特種的であつた。命題も特殊であるが、嘗て見た支那人形にああした髪飾りがあつて、鉸剪眉と題がついてゐた。何のことか知らない」²¹と述べている。文字の意味から判断すれば鉸剪眉は髪型を意味する言葉では無さそうであるが、藤島の言葉以上のことは不明である。『美術新論』『帝展号』²²では原色版で最初の頁に掲載し「鉸剪眉（少女の Profil）（十號）」とキャプションを付けている。中国服の女性が真横から描かれている点は《芳蕙》などと共通するが、背景は緑の植物に閉ざされている点で大きく印象が異なる。女性はくっきりと額を出し、細い眉、きりりとした二重の目をしている。縞模様のドーナツ型の大きな帽子を被っており、帽子には耳の上あたりに丸い飾りが2つ着いている。描き方をただただは判然としないながら、ふさふさしたボンボンのようにも、艶のあるトンボ玉のようなものにも見える。また後ろのほうに羽のような形のものと、小さい球のついた紐状のものが2本飛び出しているサクランボのような形の飾りがついている。女性は大きな金属製のイヤリングをしており、もみあげを長く伸ばし、襟足は短くそろえている。背景は緑の植物に覆われ、女性の前方、画面の右側には黄色のような色でところどころハイライトがつけられた樹木の葉、下方には紫色の蘭の花と針のような葉が見え、黄色い蝶がとまっている。女性の背後、画面左側には、上方に金地のような空間、その下にブルーの空のようなもの、その下に崖のような岩場が見え、さらにその下方には緑の植物が繁り、ブルーの羽の蝶が見える。女性のまとう中国服は、襟の広い、中央で左右対称になったデザインであり、襟から前たての部分には白地に紫と緑を基調として蘭と蝶の柄があらわれている。肩から身ごろには紫色の太いライン、赤地に緑、黄色などの線で模様がつけられている。詳しくは後述するが、この作品を所蔵されていたご家族のご記憶では「紫色の綺麗な絵だった」そうであるが、古い図版からも紫色がアクセントとなって画面をまとめていたことがうかがえる。

この作品ときわめて類似した作品が B（図12）である。この作品は1983年に三重県立美術館、神奈川県立近代美術館で開かれた「没後40周年藤島武二展」に出品され、白黒図版が図録に掲載されているものである²³。東京、大阪それぞれで開かれた藤島の遺作展の目録には写真が掲載されていないため A か B かを特定できないが、どちらにも油彩画の《鉸剪眉》が1点出品されており、大阪の目録には10号との記載がある。B は人物に関しては A とほぼ同じであるが、目元が少し柔らかいように見える。人物右側の植物の形が異なり、小さな花をつけ左右対称に細い葉がついた植物で描かれている。人物左側の背景は、あまり大きく異ならないようだが、崖のようなかたちの部分や植物の繁みの部分のタッチがより簡略になっているように見える。蝶はほぼ同じ位置に同じかたちで描かれている。また人物の帽子の後ろの髪型が異なり、B では髷のようなものが団子状に結っており、サクランボのような飾りは無い。

この2点はほとんど人目に触れていないが、藤島の画集に最も多く掲載されてきたのは D の作品（図14）である。1934年の『藤島武二画集』（岩佐新編、東邦美術学院）にはカラー図版で掲載され、「筆者蔵」（作者蔵の意味）である。また藤島の最晩年の1943年に刊行された『藤島武二画集』（岩佐新、長谷川仁編、藤島武二画集刊行会）にもカラー図版で収録されている。その後この作品は小糸源太郎の所蔵となった。これについて小糸は次のように述べている。

「鉸剪眉は、鉛筆、木炭、水彩絵具、パステルなどの材料を、少しのこだわりもなく使われて思うままに仕事を進められているので、私たち画かき仲間では、この作品を高く評価している。殊に顔の部分の鉛筆の線の美しさはみごとである。先生御自身も大へん気に入っていられたようで、いつもお部屋に掛けて居られた。私はこの作品が頂けたときは、うれしさのあまり、当分はまくらもとに置いて寝た。(中略) この鉸剪眉のモデルさんは、名は忘れたが、先生はたいへん気に入っていられた」²⁴

河北倫明も1963年の画集の作品解説で「表現の焦点がはっきりとうかがわれる点で、この絵は油彩画以上に興味があろう」と述べており²⁵、油彩画よりも高く評価している。人物の服の図柄はA、B、Dともほぼ同じで、画面向かって人物右側の植物は、B、Dが共通する。また頭の飾りにサクランボのような飾りがついているのはAと同じである。

《芳蕙下絵》とされるドローイングがあり²⁶ (図15)、モデルは《芳蕙》と同じ佐々木カネヨとみられるが、背景に岩場のようなものや植物を描いている点に、一連の《鉸剪眉》との共通点がみられ、《芳蕙》から《鉸剪眉》への発想の展開をうかがわせる。

Cの鹿児島市立美術館所蔵品(図13)は、1961年に伊勢丹で開かれた「巨匠シリーズ藤島武二展」に出品されたことからその存在を知られるようになった²⁷。ちなみに、この展覧会には《芳蕙》も出品されている。その後、1980年西宮大谷記念美術館で開かれた「藤島武二・岡田三郎助展 近代洋画の華麗なる展開」展に出品されており、その後1983年に日動画廊で修復がおこなわれた後、1986年鹿児島市立美術館に収蔵された。1961年の図録の白黒写真でも、既に背景は塗りつぶされており、ひび割れや凹凸がみられる。その後1983年の修復記録では、基底の絵の具はしっかりした技法であるが、衣服の部分以外は修理が施され、塗り替えられてしまっていることが報告されている。特に顔の部分は、細かい縮緬皺を削って塗り替えられ、背景も後から補彩されていたことが明らかであった。そのため補彩部分の除去、黄変したニス^{ニス}の除去などがおこなわれた²⁸。

AとBの情報はやや混乱しており、1983年に神奈川県立近代美術館、三重県立美術館で開催された『藤島武二展』ではBが展示されたが、カタログデータでは帝展出品作と記載されている。また匠秀夫「藤島武二作 鉸剪眉をめぐって」²⁹でもA、B、Dをあげて比較し、Bを帝展出品作と誤っているが、最後にDの「自由闊達な表現」に到ったと推定している。また鹿児島市立美術館が保管している陰里鉄郎「藤島武二『鉸剪眉』について」という肉筆原稿では、B、C、Dにあたる作品を指して帝展出品作の「バリエーション」としつつCについては背景や衣服の肩の部分の様子がみられないことから「出品作品に至るまで過程における習作的作品である可能性をつよく示すものと推察されている」と述べている。修復報告でも、「X線でみると、この絵の下には別の絵が1回以上描かれているのがわかる」とあるため、試行錯誤の途上の作品と考えることは可能である。

さらに混乱すること、Eとすべきもう一点の《鉸剪眉》(油彩・キャンバス、53.2×41.0cm)がある(図16)。この作品は『黒田清輝・藤島武二・和田英作展』(鹿児島市立美術館、1985年)に出品されている³⁰。『藤島武二画集』(日動出版部、1998年)のカラー図版70番にはEの作品の写真が用いられているが、これは同書の藤島作品の総目録では、目録番号271番として記載されている作品のカラー写真である。しかし目録番号271番には鎌倉、三重で展示されたB

の作品の写真が掲載されており、作品データも B のものである。B の作品と E の作品とは頭の後ろの部分の飾りを見ると、わずかに異なるが、それ以外はきわめて類似している。両者の関係については、現在のところ、未解明であるが、同じ作品に何らかの手が加わったか、あるいは補筆が除去されたか、などの可能性も含めて検討していかなければならないだろう。

5. 帝展出品作のその後

さて A の帝展出品作はどうなったのであろうか。この点について、作品をご所蔵されていた松下末三郎氏の次女である緒方直子氏より、大変貴重な資料をご教示いただいた。以下にそれらを紹介したい³¹。

結論から述べると、帝展出品作は、当時丸善の重役であった松下末三郎氏が直接藤島から購入し、戦後のある時期まで自宅に飾っていたという。つまり藤島の存命中は藤島の手に戻る事が無かったと考えられる。藤島は完成後の作品にさらに手を加えることがあったが、この作品に関してそれは不可能であるため、B、C の《鉸剪眉》は A とは別に藤島が描いた作品であると考えてよいだろう。

文部省美術展覧会の発足時より、展覧会出品作は原則として購入可能であり、会場で直接申し込むことができた。この慣習は帝展でも続いており、関連の書類が残されていた。

- ①藤島から松下末三郎宛の書簡（資料 2）
- ②「出品売渡約定証」（表裏両面）（資料 3）
- ③「残金領収書」（資料 4）
- ④帝国美術院事務所からの文書（資料 5）

以上の 4 種類である。さらにお宅で飾っていた壁面の写真（図 17）が残されている。①の 10 月 26 日の手紙では、売価は 2000 円であったが、1500 円にて売却すると申し出ている。②の 10 月 31 日付けの「出品売渡約定証」は、2000 円のうち、手付け金 700 円を支払った受領証である。裏面の印刷文に、手付け金は代価の三分の一以上と書かれているので、この金額を払ったのであろう。③「残金領収書」は、残金 1300 円についての 11 月 19 日の日付の領収証である。④は帝展の京都での展示に出陳しない場合には 11 月 21、22 日の間に作品を引き取りにくるよう、という内容である。藤島の手紙では 1500 円のはずだが、書類上は 2000 円のまま進行している。美術市場への影響を考えて表向き作品の値段を下げない配慮であったのだろうか。

松下末三郎はこれに先立ち 1926 年 6 月に丸善で開かれた第 1 回燕巢会に出品された藤島武二《牡丹》（定価 1000 円）を 900 円で購入している³²。藤島が書簡の中で「従来特別之御愛顧を蒙り」と書いているのは、このことを指すのであろう。藤島は翌 1928 年 3 月に誕生した末三郎の長女の祝いに、《春艶図》という日本画を贈ってもいる³³。

丸善は「唐物」輸入など様々な業務をおこなっていたが、1893 年に丸善株式会社となり、1900 年代初め頃から、辞書や百科辞典などの洋書の輸入、販売で業績を伸ばした。また雑誌『学燈』を発行し、編集には内田魯庵があたり、文学者、美術家たちとの関わりを強めた。2 代社長、松下鐵三郎の長男松下領三（東京帝国大学法学部卒業）は 1911 年に会社から初めてヨーロッパに派遣され、1916 年に取締役、1919 年に専務に就任したが 1926 年元日に自動車事故で死亡した。その

後の人事異動によって、1928年に領三の弟である松下末三郎が監査役となり、1930年2月24日に取締役役に就任した。末三郎は翌1931年1月13日に歿している³⁴。燕巢会は岡田三郎助、藤島武二、梅原龍三郎、安井曾太郎ら当時の洋画界の重鎮十人を集めた洋画展で、丸善と室内社が共催で運営した。1925年6月に日本橋丸善で第1回展覧会が開かれ、4回まで続いた。末三郎は第1回展の時にはまだ丸善の重役ではないが、自作のスクラップブックに燕巢会および出品作家に関する新聞、雑誌記事情報を丁寧に整理しており、彼が実際に燕巢会に深く関心を寄せて関わっていたことをうかがわせる。燕巢会については、引き続き調査していきたい³⁵。

松下末三郎は前述のようにスクラップブックを遺していたが、特に《鉸剪眉》に関しては、合評記事の新聞を切り抜いて赤鉛筆で囲んだり、その部分のみを切り貼りしたり、また手書きで写したりもしている（図18）。これを見ると、田辺至は「伊太利あたりの、クラシックと東洋味の調和」³⁶と指摘しており、また別の合評では、中川紀元が「初期復興期といふやうな調子、どうも全体に西洋臭いやうな気がする」と述べると安宅安五郎が「併し取り合わせは蘭の花にしても蝶にしても総て純東洋趣味のものばかりですね」と返している³⁷。これらの記事からは、評者たちが、この作品に西洋と東洋の両方の要素が入っていることを読み取っていたことがわかる。

藤島には、ピサネロ《若い王女の肖像》（ルーヴル美術館、1436-1438年頃）³⁸を模写した《ピサネロ〈ジネヴラ・デステの肖像〉模写》（鹿児島市立美術館）を描いている（図19）。《鉸剪眉》の女性の背景が緑の植物によって閉ざされ、空は少ししか見えず、女性の周囲に花や蝶が描かれている画面構成は、ピサネロ作品と共通する。藤島がこの作品を留学中にルーヴルで見ても直接模写をした可能性も考えられなくはないが、この作品は当初ピサネロの作とは判明しておらず、1889年にアドルフォ・ヴェンチュリーがピサネロ筆であるとする論文を発表し、1893年にルーヴルが購入した。藤島がパリにいた当時展示していたのかどうかは不明である。貝塚健氏は、1931年頃と推定される藤島のアトリエの写真に、本図とみられる作品が映っていることを指摘し、「いつの模写であるか原作からの模写なのか印刷物からなのかも不明である」としつつ、「1904年の《蝶》と1920年代の横顔連作を思い起こさせ、両者をつなぐものとみなすこともできる」としている³⁹。こうした指摘と画像の比較から、筆者は藤島が留学後に印刷物から模写を制作した可能性が高いのではないかと考えている⁴⁰。

坂崎担は1926年の展覧会評のなかで、《芳蕙》について、これを見て思い出すのは「ルーヴルにあるピサネロの『エスタ公爵夫人肖像』である」とし、ピサネロの作品について詳しく述べている。そして両者には違いが多いのにも拘わらず思い出したのは「全く藤島氏がねらつてゐるアトモスフェールが、十五世紀頃のイタリアにあるといふ一事である。少なくとも氏がピサネロやマンテーニアあたりの深刻な味に突き進んでゆきつつあることは否むべからざるもののやうに思はれる」と述べている⁴¹。推測にすぎないが、藤島が坂崎の指摘を受けてピサネロを模写し、《鉸剪眉》を描いたとは考えられないだろうか。

まとめ

再び《東洋振り》（1924年）、《芳蕙》（1926年）、《女の横顔》（ポーラ美術館）、《鉸剪眉（少女のProfile）》（1927年）という制作をふりかえるなら、藤島の横顔の中国服の女性像は様々な試

行錯誤の繰り返しであったことがわかるだろう。中国的な説明を加えた《東洋振り》、逆にイタリア・ルネサンスの作品を強く意識させる背景のもとに描いた《芳蕙》、筆致の上で後年の台湾女性の作品に共通する単純化をみせる《女の横顔》(板絵)、そして国際ゴシック様式に近いピサネロを思わせる《鉸剪眉》と、どれも異なる方向性の実験であったと言えるだろう。さらにその上で《鉸剪眉》がいくつも見いだされることは、藤島自身がまだ研究に決着を見ていなかったことを示すのではないだろうか。

その一方で、それらが西洋の伝統と東洋の伝統をルネサンス風の構図と中国服で表現し、女性像で表現する作品であったことは、前述のように、当時の講評から専門家たちには理解されていたことがわかる。その点では一応の完成をみた、とも言えることができるだろう。

この後、藤島は《花蔭亭》および皇太后から御下命を受けた御学問所のための風景画の制作に専念していくが、それだけがもうこうした作品を描かなくなった理由では無いだろう。この後、台湾美術展覧会、満洲美術展覧会の審査委員として実際に台湾、中国本土を旅するなかで、特に台湾では現代的なファッションの横顔の女性の頭部を単純化した筆致で何枚も描いている。石井柏亭は《鉸剪眉》を賞賛する批評のなかで「支那服が近頃日本で mode になり、Geisha まではそれを来たりしたのは奇異な現象であつた。今度の陳列中にも永地秀太、小林萬吾、藤島武二其他諸氏のものにそれが描かれている」と指摘したが⁴²、そのように中国服の女性を描くことが一般化したことも、中国服への藤島の関心を失わせたのかもしれない。そして現地での実体験を得る中で、「東洋」という抽象的な概念への関心も、終息してしまったのではなかっただろうか。

(註)

- 1 藤島武二「足跡を辿りて (二)」『美術新論』1930年5月、p.75。
- 2 前掲、p.75-76。
- 3 前掲、「足跡を辿りて (二)」p.73。
- 4 児島薫「藤島武二研究拾遺-「天平時代」および「東洋」の表現について」『近代画説』20号、2011年、p.51-52。
- 5 『木下杢太郎宛知友書簡集上巻』岩波書店、1984年、p.239-240、p.251-252。
- 6 公開にご許可をくださいました、ご遺族の方々、また神奈川県立文学館のご高配に感謝申し上げます。
- 7 本書簡、ならびに後に紹介する松下末三郎宛藤島書簡の読み下しにおいては、森登氏のご教示を得た。ここに記して感謝申し上げます。
- 8 日本経済新聞社、1967年、白黒写真番号、136、137。
- 9 このことについては、前掲児島薫「藤島武二研究拾遺-「天平時代」および「東洋」の表現について」のなかで詳しく述べた。
- 10 藤島武二「朝鮮観光所感」『美術新報』1914年3月、p.11。
- 11 この作品については、『藤島武二展』2002年、石橋財団ブリヂストン美術館、石橋財団石橋美術館、p.86-89、中田裕子解説を参照。この解説では制作年を1924年としているが、『藤島武二遺作展』(1943年)図録では1918年頃としている。
- 12 これらについては『二楽荘と大谷探検隊：モダニズム再考』展、芦屋市立美術博物館、1999年、カタログに詳しい。

- 13 前掲「足跡を辿りて (二)」p.76。
- 14 前掲、p.75。
- 15 前掲、p.76。
- 16 拙稿、「藤島武二における〈西洋〉と〈東洋〉」、河野元昭先生退官記念論文編集委員会編『美術史家大いに笑うー河野元昭先生のための日本美術史論集』ブリュッケ、2006年、p.387-406、「画家たちの西洋体験とアジアへのまなざし」『豊田市美術館紀要』3号、2010年3月、p.23-32、「藤島武二研究拾遺-「天平時代」および「東洋」の表現について」『近代画説』20号、2011年12月、p.44-55。「藤島武二の女性像-油彩画の伝統を求めて」『JAPANESE BEAUTY 藤島武二・岡田三郎助展』そごう美術館、三重県立美術館、2011年、p.6-11。
- 17 前掲「足跡を辿りて (二)」、p.76-77。
- 18 貝塚健「風景画家の誕生と成熟：藤島武二の晩年」、前掲『藤島武二展』2002年、p.246-249。
- 19 この聯の文字は「故作明」と読むことができ、次の字の一部が見える。蘇軾による『南堂五首』の内の一首、「江上西山半隱堤 此邦臺館一時西 南堂獨有西南向 臥看千帆落淺溪 暮年眼力嗟猶在 多病顛毛卻未華 故作明窗書小字 更開幽室養丹砂」(『四庫全書』「東坡全集」卷十三所収)の第7句から取られた可能性があると考えられる。この読解については宮崎法子氏よりご教示をいただいた。
- 20 隈元謙次郎『藤島武二画集』1967年、日本経済新聞社、p.31。
- 21 前掲「足跡を辿りて (二)」p.76。
- 22 第2巻第11号、2007年11月。
- 23 筆者は学生の時にこの作品を鎌倉で見た記憶はあるものの残念ながら詳しく覚えていない。カラーの画像は、ブリヂストン美術館貝塚健氏よりいただいた。
- 24 小絲源太郎「鉸剪眉」、河北倫明編著『藤島武二』(日本近代絵画全集3巻)、講談社、1963年4月、月報p.2。また月報の「編集メモ」には鉸剪眉を小絲の家に見に行ったことが記されている。
- 25 前掲画集『藤島武二』講談社、p.44。
- 26 隈元健次郎『藤島武二画集』1967年、日本経済新聞社、挿図141。「巨匠シリーズ藤島武二展」伊勢丹、1961年に出品された。
- 27 この作品の来歴については鹿児島市立美術館山西健夫氏のご教示による。山西氏には、鹿児島市立美術館所蔵品の《鉸剪眉》とそれに関連する資料について詳しく教えていただいた。ここに記して感謝申し上げます。
- 28 鹿児島市立美術館より修理記録を拝見させていただいた。
- 29 『繪』no.235号、1983年9月、p.42-43。この論文についても山西健夫氏にご教示をいただいた。
- 30 この作品が鹿児島市立美術館の展覧会で展示されたことについても山西氏よりご指摘をいただいた。
- 31 これらの資料は末三郎の孫である早稲田大学非常勤講師松下ゆう子氏がスキャンなどの作業をおこなってご提供くださったものである。
- 32 松下末三郎の残した自筆の購入作品リストによって判明する。藤島はこのとき牡丹の絵を2点出品したが値段から、おそらく《牡丹(其ノ一)》とみられる。
- 33 松下ゆう子氏よりのご教示による。作品は不明ながら藤島による題簽が現存する。
- 34 『丸善百年史下巻』、丸善株式会社発行、1981年、p.930-931。その他、丸善の概要についても『丸善百年史上巻』および本書によった。
- 35 燕巢会に関する松下末三郎の資料紹介は、別稿で詳しくおこないたい。
- 36 「帝展洋画部合評座談会 槐樹社同人」『美術新論』1927年、11月、p.145。
- 37 「帝展西洋画(四)合評」『東京日日新聞』、1927年10月30日。

38 この作品の像主は一時ジネヴラ・デステとされたが、現在では複数の説があるため題名が変更された。作品の題名と来歴については、以下を参照。<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/portrait-d-une-jeune-princesse> および CORDELLIER Dominique, *Pisanello le peintre aux sept vertus*, Exh. cat., Paris, musée du Louvre, Paris: RMN, 1996. 1905年にロンドンで出版された、G.F. Hill, M.A., *Pisanello*, London: Duckworth and Co., NY: Charles Scribner's Sons, 1905.にはモノクロ写真図版が掲載されている。初めての個展は1930年にロンドンでおこなわれたが、このカタログは未見。1932年にパリでおこなわれた展覧会カタログには、ルーヴル作品の図版は掲載されていない。

39 『藤島武二展』ブリヂストン美術館、石橋美術館、2002年、カタログ所収、貝塚健、作品解説、カタログ p.103。

40 前掲、「藤島武二の女性像-油彩画の伝統を求めて」『JAPANESE BEAUTY 藤島武二・岡田三郎助展』。

41 「奉賛展の洋画（一）」『東京朝日新聞』1926年5月12日。

42 「第八回帝国美術院展覧会」『日佛芸術』1927年11月、p. 24。

