

中村研一《北京官話》の制作環境に関する一考察

中村ひの

はじめに

二〇一九（平成三一／令和元）年、ある作品が寄贈により小金井市立はけの森美術館の所蔵となった。中村研一作《北京官話》（一九四〇年）である。長らく所在不明で、現存も定かではなかったが、中村研一本人から譲り受けたという個人（故人）によって保管されていた。その親族から、はけの森美術館に対して寄贈の意向をいただいたのである。寄贈に伴う手続きが完了したのは、ちょうど平成から令和へと元号が変わっていく、五月になろうかという頃だった¹。

《北京官話》は紀元二千六百年奉祝展覧会への出品を目的に、洋画家・中村研一（一八九五―一九六七）によって一九四〇（昭和一五）年に制作された油彩画で、いわゆるチャイナドレス―旗袍²を身に着けた婦人像である。中村が代々木に構えたアトリエ兼自宅は太平洋戦争末期に空襲によって焼失し、その時に多くの作品も失われたが、戦前期を代表する一点が焼失を免れ、大切に保管されていたことは非常に幸運である。また、モティーフとしてのチャイナドレス姿を含む民族服の婦人像の表象とそこに向けられた視線、そして紀元二千六百年奉祝美術展覧会という展覧会そのものの持つ意味など、社会的文脈からも、考えるべき

多くの示唆を持つ作例である。

ただ字数の制限もあるため、本稿では《北京官話》を検討する上で基情報となる制作環境の推察を通じ、中村研一の画業における本作の位置づけを図ることを目的とする。ここから、中村が生涯を通して最も重要なモデルとした妻・富子の表象をめぐる問題に加え、チャイナドレスの女性というモティーフが近代洋画のなかでいかに受容されたのか、そのケース・スタディとしても《北京官話》が持つ意味が浮かびあがると期待する。

一、中村研一《北京官話》の概要

まず、《北京官話》について、現状と画面の詳細を確認しておく。

【図1-a】が、現在の《北京官話》の状態である。【図1-b】は一九四〇年の紀元二千六百年奉祝展覧会に際して発行されたとみられるポストカードで、双方を比較する限り、制作後大きな変更は加えられていない。ただ、保管の問題で額から取り外され、絵と額は別々になっている。

額は当初のものと見られ、裏面にはチョークで「光風会行」と書かれ

ている。紀元二千六百年奉祝展覧会第二部（洋画）は、委員による選定を経て展覧会場各室で美術団体ごとに展示する形をとっていた。したがって展覧会の設営時、間違えないよう、チョークで展示場所の指示を書き込んだものと推測される。中村研一は紀元二千六百年奉祝美術展覧会に委員兼光風会員として参加していた³。

向かって左下「K.Nakamura」と赤色の絵具で中村研一のサインが書き入れられた画面には、外光の差し込むサンルームのような場所で長椅子にもたれる、婦人の姿が描かれている。床には寄木のような特徴的な模様の床材が敷かれており、女性の背後の白い柱と引き戸の棧まで続いている。その先は戸外のように、鉢植えの観葉樹と、大きな鋸葉のリユウゼツランらしき植物、そして緑の木立が見える⁴。

室内の女性は室外からの光を背に、ワンピース形で立て襟の付いた、チャイナドレスを身に着けている。チャイナドレスは上半身にぴったりとフィットし、女性がゆるく足を開いて椅子に体をもたれかからせていることで、下半身にゆつたりとしたボリュームを感じさせる。また、太ももの辺りに特徴的なスリットが入っていることが示されている。足元には靴下と、踵のないサンダル型の紫の靴を着用している。逆光ぎみの陽光は丸い顔の輪郭を浮かび上がらせ、朱色でふっくらとした唇が、わずかに愁いを帯びたような表情を湛えている。

「K.Nakamura」というフランス風の綴りで名を記すのは作者・中村研一の六年に渡るフランス滞在を反映してのならないである。東京美術学校西洋画科を卒業した中村研一は一九二三（大正一二）年に渡仏し、一時帰国を挟みながら一九二八（昭和三）年まで滞在していた。この間にモリス・アスランなどと親交を持ったことで、その画風は大きく変化した。印象派風の《涼しき暇》（一九二一年）と留学中の《フランス風

景》（一九二三年、小金井市立はげの森美術館蔵）とを比較してみると、滞仏経験が、黒色に代表される影を表現するための色の効果的な使用をもたらしたことがわかる。

帰国後は帝展を中心に、精力的な活動を行った。《弟妹集う》（一九三〇年、住友クラブ蔵）などの人物群像では、例えば手前に配置した女性（富子）の伸ばした指先から肘の屈曲にかけてのアウトライン、そして衣服に黒色を用い、室内の限られた光で生じる影の効果を巧みに組み合わせることで自然と人体のフォルムを意識させる画面作りをしている。また《車を停む》（一九三二年、北九州市立美術館蔵）や《瀬戸内海》（一九三五年、京都市美術館蔵）では、車上やベランダにやはり複数の人物を配置して、黒い車体や海辺の強い光による陰影のコントラストを効果的に用いている。そして、これらでは人物の着衣や小物を詳細に描き出すことで、モダンな都市生活―裕福で洗練された「現代風俗」⁵の有り様を鮮烈な印象に変換し、呈示してみせるのである。

これら人物群像の中では、帰国の翌年に結婚した中村富子がキーパーソンとして登場する。中村研一が妻・富子の内面に加え、容貌に対してモデルとしての魅力を見出していたことは明らかであり、結婚程なくこの時期に限らず、戦後に至るまで富子の姿を描き続けた。

特に一九三七（昭和一二）年《朝》以降、中村は人物群像からあたたかも富子一人を抜き出したような、単独でモデルにした作品を連続して文展に出展している。第二回に《内室》（一九三八年、焼失）【図2】、翌第三回には《初秋》（一九三九年、個人蔵）【図3】と、いずれも富子の単身像である。さらに文展以外にも一九三九（昭和一四）年《午睡》（現在所在不明、第六回筑前美術会展出展）【図4】や、《北京官話》と同じく一九四〇年の《立春》（現在所在不明、第二七回光風会展出展）

【図5】も、富子の単身像である。

これらの作品で富子は椅坐し寛いだ表情を浮かべ、脚を組んだり上半身をひねったりしてポーズをとっている。こうした単身像は、先行する人物群像の中でポーズをとっていた妻の存在のみを抜き出すような形で、改めて装いやポーズを吟味し、制作されたことがうかがえる。よって、中村研一にとってのこれらの作品は、容貌の記録を目的に据えた妻の「肖像画」ではなく、着衣や周囲の道具立てを含めモデルを魅力的に描くことに注力した「単身像」と表現することが適当であるように思われる。

こうした単身像では、「妻の容貌」を魅力的に描くと同時に、その容貌を引き立てる着衣も詳細に描かれている。《弟妹集う》のような人物群像でも、富子は流行のファッションを身にまとい画面手前に大きく肘を上げたポーズで座ることでブルジョア的な雰囲気演出の一助に重要な役目を負っていたが、単身像になることで衣装への興味はより鮮明に画面に反映されている。

《北京官話》でも、赤い唇や丸顔の輪郭、健康的なしつかりした体つきといった外見的特徴から、モデルは富子ではないかと思われる。しかし、チャイナドレスという服装の選択は、それまでの単身像には見られないものである。本作は中国で制作されたのだろうか。だとするならば、モデルは富子ではなく、中国人モデルなのだろうか。

実際に、中村研一は朝日新聞夕刊コラム『奉祝展 自作自辯』⁸で、今年の夏にいったん中国でモデルと場所を探したが中止し、こちら（日本）で描いた作品であるという趣旨のことを述べている。これだと、現地でモデルを頼み、その様子を記憶か写真にとどめていて帰国後に描いたようにも取れるし、改めて日本で別のモデルを調達したようにも、ど

ちらの意味にも取れる。⁹

また《北京官話》というタイトルは、中国清代以降、官僚、およびそれを輩出した支配階級の用いた言葉（官話）に由来する。明代以降、南京語（南京官話）を基にしていた中国の標準語は、満州族の王朝である清の建国によって、北京語の発音を用いる「北京官話」に取って代わられていく。これに応じて明治期以降の日本での中国語学習は「北京官話」によって行われた。¹⁰つまり本作のタイトルは、日本人にとってのそのいかにも中国語らしい響きをもつものとしての「北京官話」のコンテクストを、チャイナドレスという服装の選択に重ねることで、否応なしに中国的なイメージを強める相乗効果を持っている。

実際のところ紀元二千六百年奉祝美術展覧会に際して出版された図録や展評の中には、本作のモデルを「中国婦人」「支那婦人」だと明言しているものもあり、¹¹本作タイトルとチャイナドレスという着衣がいかに強い印象を与えるものかを示している。しかし改めて確認しても、モデルの顔貌、体つきはそれまでの作品に登場する富子のそれと明らかに似通っている。

実は、《北京官話》にまつわる回想を、元の所有者に向けて中村研一の甥・堀友三郎が書状で語っている。¹²堀はこの中で、モデルを「未亡人」、すなわち富子であるとし、「代々木のアトリエ」¹³で制作中のところを見た、としたためる。したがって堀は、本作は当初から富子をモデルとした作品であったとの認識に立っていることがうかがえる。タイトルと着衣、容貌と堀の認識、一体、モデルと制作環境についてどう考えるべきなのだろうか。

結論から言ってしまうと、《北京官話》のモデルと制作環境は、堀氏

が認識しているように富子を代々木のアトリエで描いたものである。そして、中村自身の発言とはやや矛盾するが、おそらく構想段階から富子をモデルとした単身像であったものと思われる。モデルの描かれ方―ゆったりと腕を組んで椅子にもたれる姿勢―と背景の様子が、本作が富子を人物群像から単身像へと抜き出して描く、同時期に様々な展覧会に発表された一連の作品と同一環境下で発想されたものに違いがないことを示しているからだ。むしろ着衣として「チャイナドレス」を選択することを通じて、単身像に新たな展開を与えたのが《北京官話》なのであり、次節において、この問題を検討する。

二、着衣の選択―現代風俗としてのチャイナドレス

《北京官話》で、富子はそれまでの衣装、すなわちモダンな雰囲気の写真などを確認する限りでも、富子が日常的にチャイナドレスを着用していたとは考えにくい。つまり、モデルを務めるために富子はわざわざチャイナドレスを着用したのだが、この衣装選択は富子の意志というより中村研一の意向だったことは間違いないだろう。

そもそもチャイナドレスは、中国の特に満州族女性が着用する民族服のことを指している。ワンピース型のドレスで、高く立てた襟と裾に入れたスリットが特徴的なこの衣装は、支配層であった満州族の伝統的な旗袍から清朝末期に生まれた比較的新しいものである。¹⁴一九二〇年代以降に「上衣下裳」と呼ばれる上着とズボンに分かれた伝統的な旗袍のスタイルが変化し、ワンピース型の旗袍が生まれると特に活動的でモ

ダンな中国人女性の間で好まれるようになった。

そして一九三〇年代から四〇年代、ワンピース型旗袍―チャイナドレスは洋装の流行も敏感に取り入れ、さらに変化する。比較的ゆったりしたことから、ウエスト部分を絞り体にフィットさせた仕立の、ボディラインを美しく際立たせるものが登場するのである。併せて華やかな柄の選択や襟飾り、スリットのパイピングなど、ベル・エポックの流行を取り入れた演出が加わり、伝統にとられない様々なアレンジが加えられていく。

改めて《北京官話》のチャイナドレスを見てみよう。光沢のあるラベンダー色の生地には、赤や黒を使用した鮮明で大振りな花模様が散らされている。袖口やウエストはぴったりと体に沿い、スリットは太ももの中ほど、やや深めに入っている。足元には靴下を履いて、色を合わせた紫色のサンダルを履いている。本作で着用されているのはまさに、一九四〇年当時の最新流行を取り入れた現代風俗としてのチャイナドレスである。つまり、チャイナドレスという衣装の選択はエキゾチックな雰囲気の出で一方、モダンな恰好をした妻の単身像の、延長線上にもあるのではないだろうか。

さらに、作品の背景に目を向けると、《内室》《初秋》《午睡》《立春》にはいずれも、《北京官話》と共通する白い棧や寄木の床の表現、窓の外の色が覗いている。特に《内室》では寄木の床の上に椅子が置かれていて、ここが屋内から一段低い、せり出したようなサンルームになっていることや、サンルームの中に鉢植えを置くスペースがあるといった室内状況が具体的に把握できる。また《午睡》の背景と《立春》の手前にはそれぞれ鋸葉状の植物の葉が見え、《北京官話》でモデルの背後に描かれるものと同じリュウゼツランだ¹⁵とわかる。これらの作品と《北京官

《話》は同じ場所で描かれているのであり、制作環境の一致からも、本作は「妻を描く」ことの試行の中で構想されたことを示している。

中村は《北京官話》制作のねらいとして、「題はあの美しい発音の調子が耳に残っているのでその気持を光の調子でねらへれば」と思ったと語っているが、¹⁶発音の独特な響きを耳にしたという中国滞在中ならでの経験がタイトルの発想に繋がっているものの、目に見える絵画表現の面からは、「光の調子」を表現することに対して明確に目的意識を向けている点にも、注意を払う必要がある。¹⁷

三、民族服の女性像―《北京官話》と《安南を憶ふ》

《北京官話》の構想は一連の妻を描いた单身像を制作する中で生まれたことを、前節での考察を通じて検討した。しかし一方で、《北京官話》の中で富子がチャイナドレスを着用する意味は、毛色の変わったモダンな風俗だから、というだけでも考えにくい。そこで本節では、民族服女性という主題が中村研一の中でどのように受容されていたのかを検討してみたい。

中村研一が戦中期から戦後に至る比較的長期間に渡って、「民族服を着た女性像」に関心を寄せ、継続的に作品を発表してきたことは、既に複数の先行研究が言及するところである。¹⁸高山百合氏はこれらの制作動機として「戦争画制作のための取材として東南アジア地域に派遣された際に、その地で目にした風俗や女性たちの新奇な美しさに目をひかれたことをきっかけに挙げ、作戦記録画の大作《コタ・バル》（一九四二年、東京国立近代美術館無期限貸与作品）と同年に制作されたアオザイをまとう富子の像、《安南を憶ふ》（一九四二年、北九州市立美術館蔵）

【図7】を「民族服を着た女性像」の端緒として想定して、《コタ・バル》と《安南を憶ふ》の関係性に言及する。すなわち、「民族服を着た女性像」は「戦争記録画において展開された凄惨な場面の対局」で、両者は「彼の画業にあつては表裏一体」を成すものと指摘する。¹⁹

中村研一は一九三八（昭和一三）年の支那事変発生後、陸軍の従軍画家協会に参加し、その後海軍の報道班員にもなっている。そのため一九三八年から複数回、陸軍ないし海軍の招聘で中国に渡っているのだが、この段階では中国国内のみで東南アジア地域を訪れてはいない。東南アジア地域を中村研一が初めて訪れたのは一九四二年四月に作戦記録画を描くため、藤田嗣治らと共にベトナムに派遣された際であると見られ、この後六月にコタ・バルなどマレー半島にも行っている。²⁰高山氏が想定しているのはまさにこのタイミンングということだろう。たしかに帰国後、同年の内に《安南を憶ふ》を制作したと考えればこの点はわかりやすい。

しかし、《北京官話》は一九四〇年に制作されており、中村が東南アジアよりも先に訪れた中国で、既に民族服の一種であるチャイナドレスに対して目を向けていたことを示している。この段階で中村は確かに《光華門丁字路》（一九三九年）など、日中戦争に取材した戦争画を描いているものの、これらはむしろ《コタ・バル》のような「凄惨な場面」が登場しない戦争画であると指摘されているのである。²¹《コタ・バル》と《安南を憶ふ》という一九四二年作の戦争画、女性像の前に、《北京官話》が先行する意味は何なのだろうか。

《安南を憶ふ》は第五回新文展に出展され、昭和奨励賞を受賞した。ピンク色の上着と白い下衣を組み合わせた安南（ベトナム）の民族衣装・アオザイ姿の富子を描いている。富子は椅子にもたれて寛く風であ

り、サンダルを脇に脱ぎ赤いオットマンに素足を投げ出し出している。開け放たれた窓からは光が室内に差し込み、床に敷かれた赤と黄の敷物、木製の椅子、細工の施された箆筒といった富子を取り巻く調度類が浮かび上がっている。

《安南を憶ふ》に描かれている背景の様子は、《北京官話》や、その他の富子の単身像に描かれるサンルームとは違う、絨毯の敷かれた室内空間である。しかし、よく見てみると《安南を憶ふ》の光の差し込む窓の向こうには、寄木の床と白い棧が覗いている。つまり他の作例ではサンルームに座っていた富子が、それに続く奥の室内に移動しているのであり、このことは《初秋》と比較してみるとよくわかる。²²

なお、一時中村研一のもとで学んだ洋画家・高光一也（一九〇七—一九八六）が中村の没後、回想し次のように述べている。

「奥様がピンクの安南服で赤いスツールに足を乗せてパイプ椅子にもたれておられる絵（①）など、色の多い美しいものであった。当時は初台に画室が二つあって、戦争画などは旧の画室で描かれ、色のある美しい絵は新築の上のアトリエ（②）で描いておられた様子だった」²³

（※傍線筆者）

傍線部①、高光が言及しているのは《安南を憶ふ》だとわかるが、「初台に画室が二つあって」に続く、それぞれのアトリエで制作される絵は主題によって区別されていた、という点は興味深い。そして傍線部②にあるように「色のある美しい絵」つまり、《安南を憶ふ》のような絵は新築の上のアトリエで描かれていたと言っているのである。これは、「戦争画」に対しての「女性像」ひいては「富子像」と言い換えることが可能であろう。主題の違いが、画室の使い分けによって制作環境の違いにもなっているのだ。

そして、富子の単身像はいずれも共通する環境下で制作されている。高光の言う「新築」²⁴がいつのことなのかはつきりしないが、一連の作品に共通する寄木の床を持ったサンルーム、鉢植えのリウゼツランといったものは、「新築の上のアトリエ」で制作された作品に結びつく記号だったことがわかる。これは同時に、中村にとってより私的な領域としての妻との生活を象徴するモティーフになり得たのではなからうか。

《安南を憶ふ》は同じアオザイを着ている富子の像であることから、《サイゴンの夢》（一九四七年、福岡県立美術館蔵）【図8】との連続性を論じられてきた。《サイゴンの夢》は戦後、東京小金井に転居した中村が小金井のアトリエで《安南を憶ふ》と同じアオザイ姿の富子を描いた作品である。確かに鈴木伸子氏が指摘するように、²⁵《安南を憶ふ》と《サイゴンの夢》とは衣装を始めとする複数のモティーフ、そしてポーズを同じくすることによって、中村研一の戦前と戦後を繋いでいる。

しかし《北京官話》の再出が果たされた今、先述したように民族服を着た女性像の端緒としては改めて《北京官話》の意味を再考する必要がある。そして、それに続く作品として《安南を憶ふ》を捉えなおすべきだろう。民族服を着た女性像は、中村にとって凄惨な戦争画の表裏、対局にあるものとしての位置に留まらず、むしろより強い動機として、富子の表象を巡る私的絵画の追及によって始まったのである。

四、《北京官話》の「同時代性」

中村研一にとって《北京官話》の構想は特に私的な文脈の中で生まれ、そして「民族服を着た妻」さらに「現地の女性像」へ発展していく、岐路的な位置づけの作品だったことがうかがえる。

一方、洋画壇におけるチャイナドレスを始めとした民族服を着用した女性像の「流行」は、藤島武二（一八六七―一九四三）による《匂い》（一九一五年、東京国立近代美術館蔵）の制作と発表がきっかけとなることが指摘されている。²⁷ 藤島は以降《東洋振り》（一九二四年、個人蔵）など複数の中国服を着た女性像を制作したが、この中には伝統的な旗袍を着たものや、《台湾の女》（一九三五年、メナード美術館蔵）のように台湾少数民族の女性像もあった。また、しばしば横顔が描かれ、藤島が西洋絵画におけるイタリア・ルネサンス期の横顔肖像の構図を換用したことがうかがえる。

これらの女性像は藤島のイタリア留学による古典学習の成果として的一面を持っていた。民族服は画題の伝統的な側面とエキゾチックな雰囲気演出の演出との、双方の役割を果たしたのである。ここには、男性洋画家達の抱いた「西洋に自己同一化する意識」²⁸ やオリエンタリズム、帝国主義の問題が深く関わっている。

字数の関係上、本稿ではこの問題に深く立ち入らないが、少なくとも東京美術学校の教授を務めていた藤島がこうした主題に取り組み発表したことの影響力は、大きかったと言える。一九二〇年代以降になると、他の洋画家の間でも民族服、特にチャイナドレスを含む中国服女性を描いた作品が発表されるようになった。中国服は画家達の間で人気の画題となり、小磯良平（一九〇三―一九八八）や梅原龍三郎（一八八八―一九八六）などが中国服のモデルを描いた。安井曾太郎（一八八八―一九五五）の代表的作として知られる《金蓉》（東京国立近代美術館蔵）も、一九三四（昭和九）年に制作されている。

さらに、中国服の女性像が色々な画家に描かれるようになると、日常的に中国服を着用しているモデルを調達するのではなく、自身の身近な

人物にわざわざ用意した衣装を着てもらい、それを描く画家も現れた。つまり、一種のコスチューム・プレイとも言えるような状態で描くことになる。

例えば岸田劉生（一八九一―一九二九）は妹・照子に《支那服着たる妹照子之像》（一九二二年、ひろしま美術館蔵）などで伝統的な旗袍を着用してもらっている。また、正宗得三郎（一八八三―一九六二）は妻・千代子が自ら作成した中国服を着て、ポーズをとっているところを複数の作品に描いた。そのうちの一点、《支那服》（一九二五年、府中市美術館蔵）では、庭の中で立つ千代子が自作の中国服をまとっている。

貝塚氏は千代子の言葉を引用し、その中国服が他ならぬモデル自身、すなわち千代子の手製であり、それらしいものを作るために苦心していることに着目する。そして、「フランス製の生地を日本人が縫製して中国服をつくるという営為に、日本人洋画家の在り様や欲望が端的に表れている」と指摘する。²⁹

見様見真似で絵になるような変わった形の中国服らしいものを作り、着て、ある意味非日常的な衣服としてのそれを味わうというのは、「民族服を着る女性」の本来の意味からは外れ、まさにコスチューム・プレイと言うべきである。そうした行為が画家とモデルの間で成り立つのは、二人が夫と妻だからこそで、関係の親密さを浮き彫りにしてもいい。

翻って《北京官話》で中村研一はチャイナドレスを着る妻を描いたのであり、ここには正宗のケースと近いものを感じさせる。無益論、《北京官話》のチャイナドレスの入手経路は明らかではなく、中村研一が中国から持ち帰った可能性も高いのだが、富子は「私は女学校の頃から洋裁を自己流でやっておりまして、嫁いでも既成の洋服はあまり買っ

たことがあります」と、自作の洋服を着た姿が作品に描かれていると回想している。《北京官話》のモダンで体にフィットしたチャイナドレスが、富子の手によるものでも、不自然なことではないのだ。その場合そこには、正宗と千代子の場合とさらに似通った親密な関係性が、衣服の選択を通して浮かびあがるのである。

オリエンタリズムや帝国主義と結びつく中国服というモチーフが、様々な画家によって描かれていくうちに、日本人画家である作者とモデルとの私的な親密性を、逆説的に演出していることは興味深い。特に中村研一は東京美術学校での在学が藤島の教授時代と重なっており、中国での従軍経験では二度にわたって藤島と行動を共にしている³¹。藤島の中国服への興味をより直接的に知り得たであろう中村が、チャイナドレスを敢えて私的な文脈から作品に落とし込もうとしたのは、中村研一なりの差異化を図ろうとする意図だったのだろうか。

おわりに

中村研一《北京官話》について、現存が確認されたことをきっかけにして、本稿では特に制作背景をめぐって考察を行ってきた。《北京官話》は一九三〇年代の後半から代々木のアトリエで制作された「現代風俗画」的な一連の富子像の流れを汲む作品で、モダンなチャイナドレスを着用する妻の姿を、二階の「新築のアトリエ」を象徴するサンルームの中に配している。サンルームという場所の特性を存分に生かし、差し込む陽光を使って、中村は自身が兼ねてから重視していた、陰影を豊かな色彩で表現することを実践した。

チャイナドレスは、現代風俗としての意味合いに加え、当時の洋画壇

ではエキゾチックな人気の画題であったこと、中村研一の中国滞在経験を反映した衣服であること、そして、モデルである妻との関係性―親密さを浮かび上がらせる衣服であることを理由として選択された。そして、本作でチャイナドレスが選択されたことによって、中村研一は以降の「民族服を着た女性像」へと、興味を展開させていくことになる。

本作を紀元二千六百奉祝展覧会という時代の節目とも成りうる大規模な展覧会に出品したことについては、本稿では事実の確認に留まった。しかし、その背景にはまだ色々な文脈を読み取ることが可能だと思われる。あまりにも大規模だったために総花的との批判もあったこの展覧会の七〇〇点超の洋画作品の中では、《北京官話》は概ね好意的な評価と、そして【図1-b】に示したようにポストカードが制作されるなど、一定の注目を受けた。改めて本作は中村研一の画業のみならず、近代洋画史の中でも重要な作品であると言え、再出したことを契機に、関連する事柄を明らかにしていくことが肝要であろう。

【図版出典】

- 図1-a 中村研一《北京官話》現状（一九四〇年、小金井市立はげの森美術館蔵）…筆者撮影
- 図1-b 中村研一《北京官話》（当時のポストカード画像）…紀元二千六百
年奉祝展覧会時発行のポストカードより
- 図2 中村研一《内室》（一九三八年、焼失）…第二回文展時発行ポストカ
ードより
- 図3 中村研一《初秋》（一九三九年）…『中村研二画集』六芸書房、一九八
〇年一月
- 図4 中村研一《午睡》（一九三九年、現在所在不明）…『中村研一遺作展』図

録、福岡県文化会館、一九七二年二月

図5 中村研一《立春》(一九四〇年、現在所在不明、第二七回光風会展出展)、『日本美術年鑑 昭和一六年(一九四一年)』美術研究所編、国書刊行会、一九九六年

図6 中村研一《婦人像》(制作年不詳、小金井市立はげの森美術館蔵) 小金井市立はげの森美術館提供

図7 中村研一《安南を憶ふ》(一九四二年、北九州市立美術館蔵)、『中村研一画集』六芸書房、一九八〇年二月

図8 中村研一《サイゴンの夢》(一九四七年、福岡県立美術館蔵)、『中村研一画集』六芸書房、一九八〇年二月

註

1 字数の都合上、本稿では紀元二千六百年奉祝展覧会の開催を巡る議論に深く立ち入らないため、概要の確認のみにとどめる。

紀元二千六百年奉祝展覧会は皇紀二千六百年を祝した祝賀行事の一環として、前期一九四〇(昭和一五)年一月一日〜一月二二日、後期一月三日〜一月二四日、東京府美術館(現・東京都美術館)を会場として行われ、礼記念京都美術館(現・京都市美術館。前期一月三日〜十七日、後期一月三日〜二月一七日)にも巡回した大規模展覧会である。

前期には第二部(油絵・水彩画・パステル画・素描・創作版画等)及び第三部(彫塑)、後期には第一部(日本画)、第四部(美術工芸部)の作品が展覧され、出展総数は一、八五九点、第二部のみでも七〇〇点を超え、入場者総数は三〇八、四六二人という桁違いの数字を叩き出した。

参照…『日本美術年鑑 昭和一六年(一九四一年)』美術研究所編、国書刊行会、一九九六年。林綾子「紀元二千六百年奉祝美術展覧会―「帝

展改組」と「東京美術学校改革」(「開館一〇周年記念 東京府美術館の時代一九二六―一九七〇」展図録(二〇〇五年東京都歴史文化財団 東京都美術館発行)等。

2 本稿では中国の民族服の中でも満州族の伝統的衣装である旗袍を原型に、西洋の流行を取り入れて成立した女性用ワンピースドレスを「チャイナドレス」と呼称する。慣習的な呼称として「支那服」もあるが、便宜上チャイナドレスで統一した。

3 西洋画委員は中村研一のほか、小林萬吾を主任とし帝国芸術院会員に各団体と無所属からの二二名を加えた計三三名だった。光風会は展覧会場第二六〜三〇室を使用し、『北京官話』もここに展示された。

4 中村研一は留学経験を経て一九三〇年頃からこの表記を使用している。

5 中村研一のこの時期の作品が「現代風俗画」としての意味を色濃くしている点については、高山百合氏が「昭和期官展における「現代風俗画」の展開―中村研一《瀬戸内海》を中心に―」『九州藝術学会誌 デアルテ』三一号、九州藝術学会、二〇一五年三月で指摘している。

6 中村研一は海軍少将中村正奇の長女・富子と一九二九(昭和四)年一月に結婚した。

7 富子自身が「中村研一記念美術館 開館一五周年記念誌」(財団法人中村研一記念美術館、二〇〇三年)で、モデルを務めた時にはポーズや着衣について中村研一から指定があったことを回想している。

8 朝日新聞東京版夕刊、一九四〇年一月八日号掲載。中村研一は以下のように記している。なお、旧漢字は私に改めた。

「今夏北京でモデルも場所も探してゐたが、旅先なのと気候の悪さで中止したものをこちらで描いてみたのです。私はモデルとかテーマは余り重要視しないので、相変らず私流の立体幾何学を探しながら複雑な光を糸口にして何とか自然を整然と理解したいのが念願です。」

題はあの美しい発音の調子が耳朶に残つてゐるのでその気持を光の調子でねらへればと云ふような自戒の意味です」

9 中村研一は一九三八年の支那事変発生に前後する形で、軍の派遣で中国に渡っている。

10 「北京官話」の意味と、明治期から日本での中国語教育が「北京官話」を基本とするものになったことについては野間由紀子「日本の明治期における北京官話教科書」『外国語学会誌』四一号、大東文化大学外国語学会、二〇一一年三月及び王雪「北京官話教科書『清語會話案内』の成立過程及びその言語の一考察」『東アジア研究』一四号、山口大学大学院東アジア研究科、二〇一六年三月を参照した。

11 「中村（研）は中国婦人をとらえ、黒を生かした色調と明るい光線効果によつて相変わず快調である」と『日展史 新文展編二』（日展編纂委員会編、一九八四年一〇月）に収録の展評細野正信「総論―第三章 紀元二千六百年奉祝美術展覧会」にある。この展評は日展史刊行に際し、一九八四年にまとめられたものと凡例の記載の限りでは解釈できる。

また、『皇紀二千六百年奉祝美術展覧会絵画選集図録』（日伊協会発行、一九四一年九月）の日本語解説は次のように評した。「外光に充たされたサンルームの一隅に憩ふ支那婦人を寫してゐる。闊達な筆致を自由に駆使し、着衣の淡紫色と戸外の新鮮な緑とを暖い陽光の中に包んで明確な画風である」

12 染色作家・堀友三郎（一九二四―二〇一四）は中村研一の甥にあたり、学生時代から中村と交流を持っていた。なお本文で触れている書状は内容を確認できる画像が寄贈者から小金井市立はけの森美術館に提供されたが、個人情報を含む為掲載は差し控える。

13 父の援助によつて東京美術学校在学時代に中村研一が手に入れたアトリエは、代々木初台（現・渋谷区初台）にあった。

14 チャイナドレスについては謝黍『チャイナドレスの文化史』（青弓社、二〇一一年九月）や、『開港百六十周年記念 装いのチャイナタウン―華僑女性の服飾史展』図録（横浜ユーラシア文化館編、公益財団法人横浜市ふるさと歴史財団横浜ユーラシア文化館、二〇一九年四月）を参照した。

15 リュウゼツラン（竜舌蘭）はメキシコを中心に北米から中南米の熱帯地域に自生、日本では観葉植物として流通する植物で、鋸状の葉を特徴とする。

なお近年はけの森美術館所蔵になった《婦人像》（制作年不詳）には富子と思われる女性がサンルームでまどろむ姿が描かれている【図6】。この《婦人像》と《立春》では、リュウゼツランがモデルの手前にあり、位置関係からサンルーム内に置かれていることが分かる。対して《北京官話》や《午睡》ではモデルの背後にリュウゼツランがあり、サンルーム外にあるように見える。

描かれた作品によつて位置が移動しているため、このリュウゼツランは鉢植えて季節に応じてサンルームの中に入れたり、外で日に当てたりしていると想像される。すなわち、《婦人像》《立春》においては手前（サンルーム内）にあることで冬から初春の時期を、《北京官話》《午睡》では奥（戸外）にあることで陽光溢れる初夏から夏の時期を示唆しているのだから。

16 前掲注8の新聞コラムより。

17 中村研一は美学者矢崎美盛との対談集『絵画の見かた―画家と美学者との対話―』（岩波書店、一九五三年）で「光と色」という一節を設け、その効果について語っている。中村は近代絵画がそれ以前に比して「光と陰とを対等に扱うようになった」（七一頁）と指摘し、ニコラ・プッサンの「陰もまた光なり、したがって陰もまた色なり」を引用し陰影が色に還元されることに言及している。したがって中村の言う「光の調子」とは、《北

京官話》でただ明るい室内の様子を描こうとしたことに留まらず、光と陰のコントラストを色によって表現しようとしたことだと解釈できよう。

18 高山百合「第四章 戦中から戦後へ 民族服をまとう女性たち」（『没後五〇年 中村研一展』図録、高山百合編、福島県立美術館・宗像市・新居浜市美術館、二〇一八年三月）中村研一「《安南を憶ふ》についての一解釈」『駒沢女子大学「研究紀要」』第二五号、二〇一八年一月等
で、中村研一が民族服を着た女性像を連続して制作したことに言及している。

19 前掲註18高山概説。

20 「従軍一四画伯、西貢着」朝日新聞一九四二年四月一三日夕刊東京版三頁。つまり、最初ベトナムに行つて、そのあとマレー半島に行つたようであるから、『安南を憶ふ』と『コタ・バル』それぞれのインスピレーションを得たとすればわかりやすい旅程ではある。

21 河田明久「戦争と美術 中村研一を通して見る」『小金井市立はげの森美術館 年報平成一八年度―平成二二年度別冊 シンポジウム集』小金井市立はげの森美術館、二〇一一年三月

22 《初秋》でも富子はサンルーム奥の部屋におり、編み物をしている。

23 高光一也「先生と私のこと」『中村研一遺作展』図録、福岡県文化会館、一九七二年一月

24 高光の言う「新築」は新しいアトリエ部分を「増築」した意ととれる。

25 中村研一は一九四五年五月に茨城県沢山村（現茨城県東茨城郡城里町）に疎開したが、その間に代々木のアトリエが空襲で罹災したため、一九四六年に小金井に転居した。

26 前掲註18鈴木論考。鈴木氏は特に「脱いだサンダル」が持つ図象学的な文脈に着目している。

27 《匂い》は同年第六回文展に出展された。東京美術学校教授の立場にあった藤島がこのような作品を出展したことを「中国服の女性像をいち早く描いた作品」で「周囲の画家や弟子たちにも影響を及ぼしたはずである」（一八四頁）と児島薫氏が指摘している（児島薫「近代化のための女性表象―「モデル」としての身体」北原恵編『日本学叢書四 アジアの女性身体はいかに描かれたか 視覚表象と戦争の記憶』青弓社、二〇一三年）ほか、池田忍「支那服の女」という誘惑―帝国主義とモダニズム」（『歴史学研究』通号七六五 歴史学研究会編、青木書店、二〇〇二年）でも《匂い》の日本洋画壇における影響に言及している。

また貝塚健氏も『描かれたチャイナドレス―藤島武二から梅原龍三郎まで』展図録（ブリヂストン美術館、二〇一四年）作品解説において「藤島武二による中国服女性像の最初の作品。洋画家による一群の女性像の先駆けとなった」（二四頁）と評し、また同図録巻頭の論考「描かれたチャイナドレス―中国への憧憬と欲望」でも、「油彩画の分野で最初に中国服女性像を手がけたのは藤島武二（一八六七―一九四三）である」（一〇頁）とする。

28 前掲註27児島論考、一九三頁。

29 前掲註27図録貝塚作品解説、五〇―五一頁。

30 前掲註7文献。富子は《家居》（一九五八年、小金井市立はげの森美術館蔵）で着用するブラウスが自作であり、他の作品にも自作の衣服のものがあると述べている。

31 日中戦争期の従軍で、一九三八年に少なくとも二度、藤島と中村は共に中国に滞在している。「敵前でスケッチ 藤島・中村両画伯彩管の凱旋 童子画伯も凱旋」朝日新聞一九三八年六月二七日朝刊東京版一一頁、「海の漢口攻略画 藤島氏ら六画伯従軍」朝日新聞一九三八年九月二八日夕刊東京版二頁にはそれぞれ、藤島と中村が共に写った写真が掲載されている。

図2 中村研一《内室》(1938年、焼失のため
第二回文展時発行ポストカードより掲載)

図1-a 中村研一《北京官話》現状(1940年、小金井市
立はけの森美術館蔵)

図3 中村研一《初秋》(1939年)

図1-b 中村研一《北京官話》(当時のポストカード
画像)

図6 中村研一《婦人像》（制作年不詳、小金井市立はげの森美術館蔵）

図4 中村研一《午睡》（1939年、現在所在不明、第6回筑前美術会展出展）

図7 中村研一《安南を憶ふ》（1942年、北九州市立美術館蔵）

図5 中村研一《立春》（1940年、現在所在不明、第27回光風会展出展）

図8 中村研一《サイゴンの夢》(1947年、福岡県立美術館蔵)