

## 研究ノート

### 尾高鮮之助と岸田劉生

田中 淳

はじめに

- 1 自己形成期の尾高鮮之助
- 2 劉生「日記」にみる尾高鮮之助、そして劉生の「古典」への傾斜
- 3 もうひとつの古典への傾斜 田中喜作の場合―「其以後西洋美術史及浮世絵ノ研究ニ従事ス」  
おわりに

付記一 岸田劉生「水浴せる三人の子供」始末記

付記二 「掃苔記」

はじめに

尾高鮮之助（一九〇一―一九三三）は、当東京文化財研究所の前身である美術研究所草創期の東洋美術史研究者として、しかも一九三〇年代にアジア各地を踏査しながらも、三十三歳という若さで夭折した研究者として名前をとどめている。その中心的な役割を担っていた矢代幸雄（一八九〇―一九七五）が美術研究所創設期に構想したアジア美術研究のなかに、尾高も一役かっていたわけである。いや、その一翼を担うべく矢代から期待されていたといっていだらう。

その矢代幸雄のことを調べているうちに尾高のことをもう少し調べようと、つまり「尾高鮮之助」の箇所には脚注をつけるつもりではじめたのだ<sup>(1)</sup>。ところが調べることにつけ意外にも尾高鮮之助と画家岸田劉生（一八九一―一九二九）、さらに尾高にとつて同じく美術研究所の先輩、同僚であった田中喜作（一八八五―一九四五）を

加えた三者の関係がすくなくならず色濃いものであり、しかも、たとえば劉生が尾高に影響を与えたという一方的なものではなく、互いに影響を与えていたのではないということがわかりかけてきた（挿図1・2）。

本稿では、尾高というひとりの青年が美術に関心を抱いて美術史研究を志していく、一方で画家岸田劉生がひとかたならぬほどの情熱をもって日本東洋の古美術に傾斜していった経緯を、尾高鮮之助の視点を通してみていきたい。さらに、尾高、劉生の二人にあるときは距離をもち、あるときは接近しながら活動していた美術史家田中喜作についても言及したいとおもう。田中喜作については、個人史的な部分がいまだ明瞭ではないが、はやくから岸田劉生の芸術をみとめ、また美術評論（翻訳を含む）、美術史研究を通じて、ヨーロッパの近代美術から日本東洋の古美術に転じていった点で、劉生の芸術嗜好の展開とかさなるばかりではない。田中は美術研究所創設準備の当時から、「浮世絵」研究を通じて尾高とも仕事上の交わりがあり、尾高に少なからず影響を与えていたとおもわれる。したがって本稿では、尾高、劉生、田中の三人の関係をさぐることで、ふたりの美術史研究者とひとりの画家とが、「浮世絵」を通じてお互いに共鳴しあいながら同じ時代のなかにあり、それぞれが光をはなつて生きていたことをあきらかにできればとおもう。

### 1 自己形成期の尾高鮮之助

『亡き尾高鮮之助を偲ぶ』（编者尾高邦雄 昭和十年三月 非売品）という、尾高の家族たちによってつくられた遺稿集を読んでいておどろいたことがある。同書（以下、本文では『遺稿集』と略称する）には、尾高が第一高等学校を卒業した時代に書いたノートもおさめられているのだが、それを読むと岸田劉生その独特の唯心的な美術論から、はっきりと影響されていることがわかる。これほどまでに、劉生に感化されていたのかとおもうほどである。

ところではなしをすすめる前に、当の尾高鮮之助、および尾高家について言及しておきたい。尾高の母文子は、明治からの実業家洪沢栄一（一八四〇―一九三二）の娘である。現在の埼玉県深谷市出身の洪沢家と尾高家とは代々深いつながりがあり、<sup>(2)</sup>文子（ふみ）と結婚した尾高次郎は、鮮之助誕生時には、洪沢家が頭取をつと

挿図1 美術研究所創設準備にあたる研究員達（左から田中喜作、尾高鮮之助、矢代幸雄、青山新、1928年頃）

挿図2 岸田劉生ポートレート（田中敏男撮影、1928年頃）

めた第一銀行の朝鮮半島の仁川支店長を務めていた。後に父次郎は東洋生命保険会社の社長となったが、一九一六年（大正六）に亡くなっている。父没後も、尾高家は母文子と残された兄弟姉妹とともに、おそらくは渋沢家からの庇護もあったのだろう、経済的には何ら不自由することなく東京根岸に住んでいた。そして鮮之助は、この六人兄弟のなかで四男にあたっていた。

尾高鮮之助は、東京師範学校附属中学校を経て一九一九年（大正八）に第一高等学校（一高）に入学、二十二年（大正十）に同校卒業している。しかし卒業した年の六月に急性盲腸炎のため入院、手術後の七月、さらに十月に療養のため伊香保に滞在している。次兄朝雄に伊香保から送った書簡が、『遺稿集』に収められている。その一節には、つぎのように記されている。

自然の中には永劫にわたつて動いて行く真実そのものを見る様な気がします。そこには真実のみがよこたはつて居る。真実は真実を生み、かくてそこに永劫にわたる運命の流れが、力強く動いて行く。それは、『人情の世界』を絶した境地です。（中略）真実はいかにおごそかでも、あくまでも真実そのものの姿をもつて終始して居ました。真実そのものを期待する自分の心は、自然の中の

いたる所によこたはるその真実の姿を感じる事が出来ました。セザンヌの絵がわかる様な気がして参ります。芸術がなつかしくなりました。劉生の絵の中に感じて居た、引きつめた様な真実さは、今本当にわかつて来た様な気がしました。自分の一生、美の世界に普遍的境をたづねたいと思ひます。（『遺稿集』、一三一頁）

ここからは、はじめに岸田劉生の絵に対する体験があつて、つぎにセザンヌの作品へと理解が深まったことが述べられている。またこの時期に書き綴つたノートには、つぎのようにも記している。

私の自然に対する愛は、やがて芸術に対する愛著アウチとなつて現はれて来た。私は殊に絵画に対して非常に心がひかれるのを感じた。自然を愛し、自然を眺め、そこに自分の心の、唯一の友として、『真実』を求めて居た私は、今や芸術の広大なる分野の中から、特に絵画（視覚による芸術）の更に懐かしい、心の友である事を感じる様に成つた。それは即ち、画面にこもる美である。それを私は美とも、亦真実とも呼んだ。『芸術と、そして自然の中に見出される美、もしくは真実の姿。』この句をよく繰り返し返へした。私はその時も、決して美を本当にはわかつて居なかつた。しかしたゞ、美に到る一つのヒントをつかみかけて居た。それはまず質から来る、カッチリとした美感である。（中略）

私は伊香保に岸田劉生氏の『画集及び芸術観』を持つて来て居た。その事は私にとつて重大な機縁となつた。それを一人しづかに熟読玩味して、私には、まづ質の美に対する眼が開けた。静物画の前に立つ時、私はしんとする。実に端的に心を打つて来る美を感じる。私はその時、すべてのさみしさや、なやみからはなれる事が出来た。その時だけ、私は、真実と共にある事をハッキリ感じる事が出来る様に思はれた。その他の世界は、あまりにも偽りが多く、裏切りが多く、私の心はそれにたえられなかつた。質の美は私の心をあたためた。そして私の心に新しい愛をめざましつつかつた。

質の美は写実の美である。(「体験録」桐陰を思ふ)より 大正十二年一月作、「遺稿集」一五九—一六〇頁 傍線は稿者による)

ここから伊香保に尾高が岸田劉生の自選画集『劉生画集及芸術観』(一九二〇年、聚英閣)を持参したことがわかる。そしてここに引用した部分と、つぎの劉生の同書に収められた一文とを比較すれば、自然のなかに「真実」を見出し、その「真実」こそ「美」だという劉生の芸術観、写実観があきらかに尾高に影響を与えていたことがわかる。

人生や芸術には『事実』以上の事がある。人生の目的にとつて、『本当』の事か否か、これが大切である。即ち、『事実』と『真実』の相違である。『事実』は至る所にある。否凡ての事皆事実である。人がくしゃみを一つしてもそれは『事実』である。しかし、『真実』はさうやたらにはない。しかし又凡ての事実の中にも秘されてあるとも云へる。(中略)人生にとつても芸術にとつても大切なのはこの『真実』である。美術に於ては自然はこの『事実』に相当する。そして『真実』は即ち美である。美術にとつて、最も真なるもの、『これこそ』と思ふものは、『美』の外にない。美とは、形象の『真』であるとも云へる。美術家が美を見た気持は『動かし難い』といふ気持である。絶対を見た気持である。代へるものなきものを見る。(『岸田劉生全集』第二巻、岩波書店、一九七九年、四一六—四一七頁)

写実の道の特質について考へやうと思ふ。写実の道の特質は、外界の形象と内なる美とが一致して、外界の形、即、美となる点にある。写実の道の根本的な要素又は内容はこの『外界の形象に即した美』にある。更にこの外物の形象に即した美の中で最も純粹に独立的な写実的な内容及要素であるのは、物質それ自身の特質の美感である。この『質の美感』には素描的要素を含まないと云つていゝ。従つて写実以外の領土ではこの『質から来る感じ』を表現する道がない。他の道によつても、或る質の感じを人に起さす事があるとしたら、それ

は必ず、聯想によつてある。質の美感がもし主題となつて表現されるならば、それが如何なる表現法にあつても、写実の道を執つたものと云ひ得る。質が視覚に与へる感じそのものを美化するのが写実の要素である。他の道に於てはよし、或る物質感を人に感じさせてもそれは質の美化ではなく、内なる美が表現されるために借りられた、自然の形から来る聯想に過ぎない。聯想であつてもそれは一つの美術的效果にはちがひないがしかしそれは主のものでなく、必然に生じた効果である。(同前、四二三頁)

両者の引用文、ことに傍線部を比較すれば明らかなように、尾高ははっきりと劉生の芸術観から感化をうけていたことがわかる。しかも『画集』のなかの複製図版ばかりではなく、実作にもふれた体験をもっていたことが、『遺稿集』でもつぎのように記されていた。

かうした傾向は仏像と壁画とを見る事によつて更に深く私の心の中に育てられて行つた。私は芝川氏の所で、はじめてそうした美の高さに打たれた。私は其処に今まで自分が一度も触れた事のない高いおごそかな世界に、はじめて触れたのを感じた。(『遺稿集』、一六八頁)

ここでいう「芝川氏」とは、劉生のパトロンであつた芝川照吉(二八七一—一九二三)のことだとおもわれる。劉生の「年譜」によれば、一九二二年(大正十二)十二月に二日間だけ「芝川照吉所蔵の劉生作品展が同氏宅で展覧される」とある。したがつて、このときに劉生の絵を眼にすることができたのではないかと、推察してみた。個人宅での作品展であるから、かなり限定された来場者、さらにいえば芝川、あるいは劉生周辺の者ということが考えられる。先の尾高の『遺稿集』の巻末には、尾高の母親の日記にもとづいた尾高の「年譜」が付されている。一九二二年の伊香保での療養の記事の後には、つぎのように記されている。

盲腸炎も幸無事快方に向ひしも、其頃結婚問題に関する或事情の為、精神的に

挿図3 木村莊八「日記」(大正11年)、12月24日  
小杉放菴記念日光美術館蔵

大打撃を受け、折角本復せし体まで障ありはせぬかと心痛せり。此事ありて後は、一層鮮之助の気持を察して幾分なりとも慰め度く考へ、その頃始められたる画家方との御交際にも出来る限り快く便宜を計る様なせり。(『遺稿集』、四八九頁)

ここで気になるのは、「画家方との御交際」という記述である。なぜなら「岸田劉生」とは特定していないことである、しかも複数だったような書きぶりだからである。そこで劉生周辺で、しかもひとりの東京帝国大学の学生(この当時、一高卒業者は、文科を選択すれば無試験で入学できた)が接することができる画家として浮かんだのが、木村莊八(一八九三—一九五八)であった。この時期、莊八は本郷森川町に住み、東京帝国大学は彼にとって写生地でもあったからである。その莊八の「日記」(大正十一年、未公刊、小杉放菴記念日光美術館蔵)を借覧したところ、十二月二十四日の記述につきのように記されていた。

今日尾高鮮之助から文房堂へ出した絵を批難した様な事を云つて来た。それに對して手紙をかいたが心に画の事が兆して、仕事をしたい、切に。(挿図3)

ここから、すでに木村莊八と尾高が知己になっていたことがわかる。その莊八であるが、劉生とともに草土社の同人として、やはり芝川をパトロンとして接していた。しかも、芝川邸は、当時草土社の同人たちの「サロン」のような場所であったことが、莊八による芝川を追悼する一文のなかで回想されている。

故人に就ては全く思出は尽きない。今年の七月五日は岸田、清宮等とその日芝川さんのことを通信し合つた様なわけだが、去年は中川、横堀、清宮、河野と、生前芝川さんが好きでよく一緒に行つたことのある百花園へ行つて、記念日をした。(中略)回想は如何かするとそれを再びするのはいやの場合が多いものだが、芝川さんを中心とした、一週間おき位ひの冬の牛肉会や、秋の百花園や、夏芝川さんの所でいつも飲んだ冷たい紅茶を思ひ出す。(木村莊八、『芝川照吉蒐集図録』、一九二五年十二月)<sup>(4)</sup>

これは推測の域をでないのだが、尾高はまず木村莊八を知り、その伝手で芝川邸を訪れ劉生の作品に触れたとおもわれる。当時、芝川は、劉生の「道路と土手と塀(切通之写生)」(一九一五年、東京国立近代美術館蔵、挿図4)、「静物(土瓶とシユスの布と林檎五個)」(一九一七年、個人蔵、挿図5)などの作品を所蔵していたとされる。尾高が、芝川のもとでこれらの作品、ことに劉生の静物画を眼にし、さらにセザンヌへの関心を抱いたのではないかと考えられる。

このように木村莊八、岸田劉生の作品から、尾高の美術体験ははじまったといえるだろう。そして美術への関心が、大学での専攻とも重なっていったのではないかとおもわれる。したがって尾高の自己形成期に、こうした鑑賞体験があったことが後年の活動にどのような影響を与えたのかということを考察することは重要なことである。しかしそれ以上に尾高に「個性(人間)」として大きな影響を与えたのが画家岸田劉生であったことも見逃すことができない。劉生は、鶺鴒に転居後の一九二〇年(大正九)一月から、二五年七月まで一日も欠かすことなく日記を記している。その「日記」のなかで、「尾高」という名前を最初に認めることができるのは、一九二三年(大正十二)四月十一日のことである。「尾高君」に「返事」を書いてい

ることが記されている。その三日後には「尾高より二百五十円来る由、大分つまつてゐるので有難し」とあり、四月十七日の記述では、初めて劉生は尾高に東京で会っている。場所は、現在の東京国立博物館の表慶館であった。「日記」には、つぎのように記されている。

今日は、春陽会の新聞記者招待会があるので上京の日、それで博物館に支那の古画があるといふので行く事にし、そこで尾高君に会ふ事になつてゐる。(中略) 山下より俤にて博物館迄尾高君に会ふ。まだ廿一二の青年にていゝ人也。一緒に表慶館に入る。画をみてゐる中蔡来る。かけてあるものは舜拳となつてゐる牡丹蓮、呂紀花花、舜弼といふ人の花鳥牡丹におしどり、王蒙の画巻と幅、宋画維摩、日本では雪舟の有名なだるまと、腕を切つた坊さんの図、元信其他皆相当にいゝが、やはり舜拳の牡丹は逸品だ。蓮はまるでいけない。舜弼といふ人ははじめてだが、一寸いゝ。おしどりなどへんに感じがあつた。しかし、余の鳩に及ぶものは一寸ない。牡丹はさすがにいゝが。其処で金うけとれたら蔡に渡すはづのところ其処でうけとれなかつたので蔡しかたがなく別れる。表

挿図4 岸田劉生「道路と土手と塀 (切通之写生)」、1915年、東京国立近代美術館蔵

慶館で中村章太郎に会ふ。能面、伎楽面いつもよし。支那土偶やはりいゝのがある。せとものいつもよし。

蔡と別れ(蔡は高嶋屋銀座の家、麻布等へ行く)、美術協会の展覧会に参考品の古画をみに行く。(中略) それから尾高君のところへ行き夕方迄いろ／＼話し俤にて、会場の、下谷同朋町伊ヨ紋へ行く。会は別に面白くなし、少し閉口なり。(『劉生全集』八巻、前掲、一二六―一二八頁)

劉生「日記」の欄外に描かれたスケッチには「表慶館鑑賞図」と題して帽子にマントを着た劉生自身と、そのかたわらに男性と女性が描かれている。この「日記」の記述から、劉生の隣に立って「支那の古画」を鑑賞している人物が尾高ということになるであろう(挿図6)。

ところで劉生は、鶴沼転居(一九一七年六月)以降から関東大震災による被災と京都への移住時代(一九二三年からの二六年二月)の間に、その芸術を内から変化させている。一九二〇年(大正九)頃を境に、劉生の嗜好、関心が日本東洋の芸術(美術、演劇)に向きははじめ、古美術品収集、その創作も変化させていったことである。

挿図5 岸田劉生「静物(土瓶とシユスの布と林檎五個)」、1917年、個人蔵

挿図6 岸田劉生「日記」(大正12年)4月17日、東京国立近代美術館蔵

そうした劉生の変化の過程のなかで、尾高は劉生に出会ったことになる。ふたりの初対面の場所が、「表慶館」であったのも象徴的だろうし、劉生の展示作品に対するコメントも彼の関心のあり様をうかがえて興味深い。そして、「まだ廿一二の青年にていゝ人也」と評された尾高から「二百五十円」を受け取るつもりであったのが、その場で受け取ることができずに尾高の私邸まで、これも初めて訪れたことがわかる。「二百五十円」という金額が、当時東京市内の食堂で食事をすれば、五十銭前後で十分だったといわれていることを考えれば、一大学生が手にする金額としては破格である。特定はできないもの、おそらく劉生の作品の購入代金だったのだろう。この日を契機に、劉生と尾高の交わりがはじまることになる。そこで、つぎに劉生「日記」のなかに登場する尾高鮮之助を追いながら、同時に劉生の日本東洋古美術への傾斜（耽溺）の過程をたどってみようとおもう。

## 2 劉生「日記」にみる尾高鮮之助、そして劉生の

### 「古典」への傾斜

この初対面以後、劉生の「日記」をたどっていくと、同年五月に第一回春陽会展が開催され、そこで「尾高君木村の静物を一点売却」（五月二十二日）とある。翌六月十三日には、「約束で尾高、木村清宮来訪。又しばらくしたら椿も来訪昨日木村をたづねて今日皆が来ると知つたので来た由、又所蔵の画など出して皆でながめ、いろいろ楽しく話す。夜食を皆とたべ、九時皆帰る」とあり、尾高が木村莊八、清宮彬と鶴沼の劉生宅を訪れ、やがて椿貞雄も加わり、歓談したことが記されている。七月一日には、劉生は上京し、午後「木村を訪ねたら丁度あて、いろいろ話す。どうも少しではあるが頭痛がしてゐたが夕食後はなほつた。夕食は余のこのみでくらいこぶの煮たのでたべさしてもらふ。尾高鮮の助を呼んだらやつて来て、余の長唄や尾高の珍妙な義太夫が出る」とあり、夕刻になるのだろうか、木村宅に尾高を呼びよせ、興がのつたのだろうか、尾高が「珍妙な義太夫」をかたつたことが記されていて、なんとも微笑ましい。

さて、先にあげた尾高の『遺稿集』の「年譜」によれば、同年七月五日の項につきのように記されている。「岸田劉生氏外数名の画家諸氏を招待、文楽人形見物を

なす。此の以前より岸田氏とは頻繁なる交際あり」。一方、当の劉生の「日記」では、同日のことをつぎのように記している。

今日は尾高君の家から文楽に呼ばれてゐる。（中略）新富坐へついたら丁度四時三十五分で、第一幕の開くところであつた。其の前に三番叟があつた由なれど見落す。しかしこれは一昨年有楽座でみた。狂言は義経千本桜の通しと吉野山道行（千本桜の中）、それから八百屋お七で、皆非常に面白かつた。文楽の形をこれ迄これ程芸術的に面白く陶醉してみた事はなかつた。やはり新富坐といふ小屋がいゝのだと思ふ。（『劉生全集』八巻、前掲、二一九頁、挿図7）

ここからは、尾高ひとりではなく、すでに尾高家ぐるみで劉生との交際がはじまっていることがわかる。また、劉生にとって、二度目になる「文楽」の鑑賞体験が、古典美術への関心とともに、旧劇への関心と重なっていたこと、その契機が尾高家による「招待」であつたことは記録に値することだといえる。

その尾高家との交際は、さらなる劉生作品の収集へとすすんでいる。ただ七月十

挿図7 岸田劉生「日記」（大正12年）7月5日、東京国立近代美術館蔵

六日の劉生の「日記」によれば、つぎのように尾高を介して購入しようとした作品が、おもいのほか高額だったことから、尾高当人が当惑してしまったこと、さらに尾高家にて家族とともに劉生が「遊ぶ」様子も記されている。

五時過辞して俵にて仲根岸に尾高君を訪ふ。先日椿花籠図を五百円を気がつかず持ち帰つたが御母さんと相談したが三百円位迄と云はれて弱つてゐる様子であつたがあの画は五百円より下では一寸困るので余も困つたが磯ヶ谷に電話かけてもう一つの花籠の図を持って来てもらひこれを三百円にしてあげてよろしいといふ事にしたがまだ考へ中。原田清宮木村等来る。尾高の弟妹さんたちに御母様も出て来られて御坐敷でいろいろ遊ぶ。題を出して其のまねを姿でしたり、音曲でしたりする遊びをした。余は酒呑童子其他大出来也呵々。十時自働車を呼んでもらつて十時半の汽車で帰宅。(『劉生全集』八卷、前掲、二二二頁)

購入のはなしがまとまらなかつたため劉生には残念だったようだが、それにもかかわらず八月二十四日には、尾高は木村とともに鶴沼の劉生を訪ねており、その日宿泊している。

翌日の劉生「日記」には、つぎのように記述されている。

挿図8 岸田劉生「日記」(大正12年)8月24日、東京国立近代美術館蔵

挿図8 岸田劉生「日記」(大正12年)8月25日、東京国立近代美術館蔵

九時半おきる。寝不足にてねむし。木村、尾高もおきて来る。(中略)横堀も来て木村尾高麗子余横堀等で海岸へ行く。今年にて二度目也。余は海水着を着て行く。これは今年はじめで、それでこれも今年はじめで海へ入る。入つてみると面白く、泳いだりする。木村は夕方用があるのでしばらく遊んで帰宅。途中小さい桃を買ひ菓子などつて帰る。海へ行く前尾高が余の旧作欲しいといふ事になり、黒い帽子の自画像にきまりか、つたのを藁から故障が出て(これは藁のもの故いけないとの事、わづかに売るのが惜しいなる可し。もしうつたら売つた金をねらつてゐるなる可し呵々)別の小品の自画像にきまる。木村尾高五時半過帰る。(『劉生全集』八卷、前掲、二六六頁、挿図8・9)

ここからは劉生と尾高との交友も、「遊び」をもつた富裕な大学生コレクターと画家との関係という一面があつたことがわかる。また、この一週間後に誰もが想像することのなかつた突然の大災害にみまわれたことをおもえば、なんとも長閑な交友である。そして一九二三年(大正十二)九月一日、関東大震災がおそつた。この未曾有の自然災害に命こそ落とさなかつたが、これによつてその後の運命を少なからず変えてしまつたといえるのが岸田劉生である。劉生の一家は、倒壊した鶴沼の家を引きはらい、名古屋に滞在した後同年十月に京都市上京区(現在の左京区)南禅寺草川町四十一に転居した。

この劉生の京都時代(一九二三年十月から一九二六年三月)ともいえる二年半の歳月の間は、生活、趣味の面では、それまでの劉生の古美術収集に拍車がかかり、同時に酒色にふけるようになったことである。また、たとえば東洋趣味を色濃くただよわせた麗子像の展開にみられるように、やがて劉生の創作にも変化をきたしたことである(挿図10・11)。

そうしたなか、劉生は同年十一月一日に尾高から「心の籠つたなつかしい手紙」をうけとり、そして十二月二十六日に上京している。はじめ木村莊八宅に宿泊、すぐに画家仲間が劉生を囲むのだが、その席には尾高もいたことがわかる。さらに二十八日には劉生は尾高家に宿泊している。「日記」には、「なつかしき友よ、幸なれ、この旅の無事幸福を祈り留守中の無事幸福を祈りつ、寝台に入る」(十二月二十九

挿図10 岸田劉生「野童女」、1922年、個人蔵

挿図11 岸田劉生「童女舞姿」、1924年、大原美術館蔵

挿図13 岸田劉生旧蔵 胡瓚筆「桔梗香図」

挿図12 岸田劉生旧蔵 徐熙筆「雁図」

日)と記して、翌日夜に帰京した(この劉生の上京が、「住友君に麗子の小品を買つて貰ふ事」(十一月二十九日)になつたために作品を仕上げ、その代金六百円を受け取るこ  
とがひとつの目的であつたようだ。しかし劉生は上京中に自作の代金以上に古美術品の借  
金を支払い、また新たな作品を購入している)。

また年が明けて「日記」(一九二四年一月二日)の記述をみると、劉生は自身の古  
美術コレクションの目録をつくつては悦に入り、一方で画室のある家を物色し、そ  
のための金策に頭を悩ませながらも、コレクションの金銭的な価値に自惚れをみせ

ている。

午後川端君を相手に陶雅堂蔵宝の目録を造つてみる。唐画の逸品が九点次の  
のが二点、その他合せて唐画が総て十七、日本画が又兵衛をはじめとして十  
一、浮世絵木版画のみでも清元丹画其たをはじめとして十七総数四十五点其他  
いろ／＼あわせてたら五十幾点になる。価格も五六千円のものになる。(劉生全  
集』九卷、前掲、四一五頁。挿図12・13)

さらに年があげると、今度は尾高が劉生を京都に訪ねていることわかる。一月七日の劉生の「日記」には、つぎのように劉生の一家が尾高来訪を歓迎していることがわかる。

今日は尾高君が来てくれる事になつてゐるので心待ちしてゐる。尾高君は麗子に活動写真のおもちやを持つて来てくれる由、麗子には二三日前近日御前のうれしい事があるよとだけ云つてある。其中尾高君来訪、活動写真のおもちやを麗子もらひ少し赤くなつて興奮し大喜びしてゐた。早速階下の御坐敷でやる。よくうつる。中々面白し。尾高君の兄さんが静物と風景が欲しい由、近作の画会の分二百円にてゆづる事にし猶他に麗子のかきかけか何かを仕上げてあげる事にする。(『劉生全集』九卷、前掲、十一頁、挿図14)

一月九日の「日記」では、尾高は劉生夫婦とともに歌舞伎に行つてゐる。

十一時十九分の急行にて京都迄、タクシーにて帰宅。尾高君オルガン弾いてゐる

挿図 14 岸田劉生「日記」(大正13年)1月7日、東京国立近代美術館蔵

た。遠ちやんが来る由電報あり。時間がないので先に出かける。尾高泰余の三人也。今日は南坐の見物也。坐へ行つたら木村さんのところの一家あり。場所がたいへん悪く、一番後のマスにて閉口一寸もう見る気持になれず、仕方がないので其処でみる。京都で芝居はもうみまいなど腹を立つ。其中遠ちやんも来る。木村さんからめがねが来てそれでやつと少しみへる。遠ちやんにつれられて七三郎さんの部屋に行く。楽屋へ役者をたづねるのははじめ也。(『劉生全集』九卷、前掲、十四頁)

ここで、劉生は、京都の日本画家木村斯光(一八九六一一九七六)、「遠ちやん」こと、鶴沼時代に知己となり、当時大阪に住んでいた浮世絵師(摺師)高見沢遠治(一八二〇—一九二七)と、高見沢とは素人歌舞伎の仲間で、やがて中村吉衛門に弟子入り役者となつた中村七三郎(本名、安田直次郎、日本画家安田靉彦の実兄)と会つてゐる(8)。劉生の京都時代を象徴するような顔ぶれがそろつている時に、尾高も同席したことになる。これに劉生が日々往来する種々の古美術商が加わることで、この京都時代の劉生の交友の実態がしだいにつかめることになる。

その後も、この年の八月に講演のため上京した折には、八月七日に尾高家に宿泊している(八月十九日劉生、帰京)。一方京都の劉生のもとには、同年十月三十日に再び尾高が訪れ宿泊している。尾高の京都、もしくは関西への旅行が、いずれの場合もどのような目的だったかは、劉生「日記」からは明らかではない。ただ十二月十八日の劉生訪問は、ひとつの目的があつたことは、その「日記」からうかがわれる。というのも尾高の訪問の前日、京都大学にいた尾高の次兄朝雄が劉生を訪ね、尾高兄弟の来意をつたえていることがうかがえるからである。

午后仕事中珍らしく尾高の兄さん朝雄君来訪。明日尾高君来る由、しばらく話して帰る。尾高の一番上の兄さんが、出版業をやる由。(『劉生全集』九卷、前掲、三七二頁)

そして尾高は、十八日に劉生のもとを訪れ、その翌日には長兄豊作とともに訪ね

挿図15 岸田劉生「日記」(大正13年)12月20日、東京国立近代美術館蔵

ている。

「仕事中尾高君が一番上の兄さんと来訪、いろいろ出版の話など出、一つ三十円位の本で筆耕園の様な色刷を入れた唐画集を出さうかといふ話も出る。〔劉生全集〕九卷、前掲、三七四頁)」

長兄豊作は、出版社刀江書院を起こそうとする時期だったのだろう、劉生に出版のなしをもちかけていることがわかる。さらに十二月二十日の「日記」には、つぎのように出版のなしが具体的に話され、劉生も幾分とも期待していたことがうかがわれる。

「仕事してゐたら、尾高君来訪。(中略)五時迄尾高の兄さんに鳥屋の新三浦へよばれてゐて尾高は今日迎へに来たの也。仕事の都合にて、五時迄かき、それから出かける。尾高の兄さん二人の他に尾高の中の兄さんの大学の友人といふ三人あり楽しくめしをたべ大分酔ふ。五題話など出る。昨夜の筆耕園風の本

は余の思つた通り実行困難にて止め、五円か六円位の支那古画、写生画集を出さうといふ事になる。尾高つれて帰宅。とうとう夜明かしていろいろ話をしてしまつた。又楽しい。皆の幸福を祈るものだ。神よ守り給へ。〔劉生全集〕九卷、前掲、三七五頁、挿図15)

しかし、同出版社からの刊行は実現しなかつたようだ。その後の劉生「日記」からは、ますます古美術への執着と遊樂の記述が多くなつていく。たとえば、一九二五年(大正十四)六月六日の「日記」から、劉生の当時の日常をみてみようとおもう。

九時半におき、入浴、めしをたべる。髪は髪を結いに行く。久しぶりにて油絵の仕事をはじめやうと思ふ。山岸に画布を張らせ、画室をと、のへさす。昨夜山岸の買つて来た枇杷を写す。八号のやりやめ、六号をやり、又構図気に入らずかへてかきなほす。(中略)福西君来訪馬遠にすつかり感心してゐた。七時頃から常盤津師匠へ行く。中々むつかしい。けいこしてから広野屋の払ひを持つて広の家に行く。木村斯光をよび、若石やでぼちゃんや、もう一人知らぬ芸者、それから花菊、梅楽など来て遊ぶ。十二時過帰る。〔劉生全集〕一〇卷、前掲、一三四頁)

ここからは、創作(油彩画)に対する集中力が希薄になり、かわらないのは古美術(ここでは「馬遠」)への執着であり、常盤津の稽古、酒色という遊興への耽溺がつづられている。こうした日常は、特別なものではなくなつてきてしまつた。たしかに、ときには「反省」という言葉を見いだすことがあるが、それもながつづきはしない。また、「日記」からは、しばらく尾高の名前を見いだすことができなくなつてゐる。同月二十九日の「日記」には、「尾高から手紙にて冬瓜の画を待つてゐると云つて来た」とあるだけである。以後の「日記」からは「尾高」という名前を見いだすことはできない。

劉生も、さすがにこうした京都での生活を改めようとしたのか、翌年三月末日に家を引き払い、翌月神奈川県鎌倉に転居した。ちょうど同月には、尾高は東京帝国

大学文学部美学美術史科を卒業した。鎌倉転居後の五月に、劉生は『初期肉筆浮世絵』（岩波書店、一九二六年、挿図16）を刊行した。

本章の最後に、この劉生の本について述べておきたい。劉生は、「自序」において、「初期肉筆浮世絵」の魅力について、つぎのように記している。

私が初期肉筆浮世絵に心酔し出したのはいつの頃からであつたか、七八年も前にならうかと思はれる。（中略）私はそれ等の絵にある、へんに生々しい男女の顔、一種古拙でしかも深く現実感をとらへたミスチックな姿態、気味悪い程生きものの感じを持つた、東洋人独特のぬるりとした顔の描写、さういふ、私の所謂でろりとした美しさの味。それと同時に、私は又かなり前から、美術上の審美的境地に『事象』の美といふ一境のあることを覚つて来てゐた。（「自序」、『劉生全集』四巻、前掲、一〇二頁）

この「自序」で記したことをつづく本文において、劉生は存分に持論を展開していくわけだが、ここで「初期肉筆浮世絵」―近世風俗画のなかに劉生が見いだしたものは、どのような「美」なのだろうか。実は冒頭で語った「でろりとした」美という表現だけではない。ひとつは、そこに描かれた「世の中」というモチーフであり、いまひとつは劉生の日本美術史観である。以下、この二点について考えてみたい。

挿図 16 岸田劉生『初期肉筆浮世絵』、岩波書店、1926年

まず劉生のとらえた「世の中」というものを考えてみようとおもう。以下、やや長い引用になるが、劉生が見ていた「世の中」とはどのようなものだったのかをさぐってみたい。

どこ迄も形そのものの美ではなく、形によつて表はされたる『世の中』又は『人事』といふ『事』の持つ魅惑、即ち美である。

たとへば、吾々が道を歩けば、いろいろの商家の店頭には様々なものが並べられてある。玩具屋をみれば、風車、ブリキの電車、セルロイドの人形、それも近来流行の飛行機乗りや洋装少女、安物の羽子板、風船等、様々な色と様々な形の中に、それ等の品々の持つ『事』の美、實際感の美といふものがある。呉服屋、紙屋、時計屋、米屋、砂糖屋、それ等の新式、旧式いろいろの看板、ペンキの安っぽい味も『世』といふものの形象的表現の興味の一つであり、重々しい古風な金看板も亦同じ、仁丹の広告、交番、乞食、子女、車屋、自転車、人夫、それぞれに皆一つ一つ『世』といふことを表はす。吾々がそれ等のものを見る時一つの画的興味を感じるが、それは決してそれ等個々の品物や又町としての風景の形象的美感ではない。（中略）さういふ『事』の持つところの一種無形なる、しかも形に於てのみ表はれ又表はし得るところの魅惑である。

この魅惑は前にも一寸述べた通り、実に吾々の生存なり生活なりの実状を其処に感じ見る所の快感であつて、『人事』といふ事を離れては存在しないものである。（『劉生全集』四巻、前掲、一三六―一四〇頁）

劉生にとつて「世の中」、すなわち彼が街でみる「玩具屋」にならぶおもちゃのひとつひとつまで、事物が実に微細に記述されている。そして街の情景であり、老舗の金看板も「仁丹」の広告も、「世の中」で目にするものとして同列にあげられている。それこそが劉生にとつての「世の中」そのものであり、そこに「美」を見いだし、「魅惑」されるといふのだ。

いまひとつ同書で明らかにされているのは、劉生のアジア美術観である。劉生の東洋古美術趣味は、その日記から、はじめに宋元画から浮世絵へと展開していると

みられがちである。それは、劉生なりのアジア美術に対する歴史観とも関連しているといえるだろう。古代における中国大陸からの仏教美術の伝来からはじまる、日本の美術の受容史を念頭においている。そこで、劉生にとって「写実」表現にうらづけられた「東洋に於ける正統美術」は、あくまでの宋元時代の中国絵画であるということわりつつ、つぎのように記している。

支那が日本に美術を伝へ、日本の美術がやうやく興隆するとともに、宋朝の盛をみせたあとは漸次に衰調に向つた事である。そして、日本の浮世絵が確立した慶長前後、支那は明末時代であつて、北宋の正統は全く衰滅したのである。この事は、支那が日本に美術民族としての使命を譲り渡した事と見る事が出来る。(『劉生全集』四巻、前掲、一三一頁)

「新しき美術の興隆者」として、また「美術的使命」をおつた日本においては、「支那に於て完成された自然描写としての本流美術ではない」とかさねてことわりながら、つづけて「日本はその丁度よき民族性によつて、新しく、人類なり世界なりが要求するところの新興の美術を造るべく選ばれたのである。だから日本に於ける支那伝統の美術は、狩野にしる、雲谷にしる、三阿弥にしる、南画の各家にしても、可なりいゝ画家が出たにしても、それは結局支那の一流には及ばない。しかし古土佐から浮世絵に版画に至る迄、日本独自の美術あつては、そのよきものは美術として世界にやはり一流の価値を持つ。殊に私がいつも推讃するところの初期肉筆画のよきものや、古土佐絵巻の逸品の如きは、美術として真に世界に無類の逸品である」(『劉生全集』四巻、前掲、一三〇—一三三頁)といきつている。いささか我田引水ともいふべき、強引な論理ではあるけれども、劉生という個性が「初期肉筆浮世絵」に与えた美術史上の位置づけである。もとより当時としても、さらに今日の美術史研究からいっても、いくらでも異論があつておかしくはない論理である。しかしながら「後期印象派」絵画に個性の表現を自覚し、やがてヨーロッパ古典絵画に写実表現の深さを見だし、ついで宋元画に魅せられ、さらに「初期肉筆浮世絵」に関心が向かつた劉生自身の美的な遍歴に対する独特の論理ととれば、それはそれで納

得するところもある。

ただしヨーロッパ近代美術から古典への回帰、しかも日本東洋の古典への回帰という変遷は、劉生ばかりではない。尾高鮮之助、岸田劉生とも関係の深かつた田中喜作の場合も、まさにそうした変遷をしている。ただし表面的には、劉生と軌を一にしているようにみえるが、田中の場合にはまた事情が異なっている。そこで、つぎに尾高と劉生との関係をみながら、田中喜作というひとりの美術評論家、美術史研究者の軌跡をみてみようとおもう。

### 3 もうひとつの古典への傾斜 田中喜作の場合

#### —「其以後西洋美術史及浮世絵ノ研究ニ従事ス」

田中は、一九四五年(昭和二十)七月一日に六十一歳で亡くなっている。当時の『日本美術年鑑 昭和十九、二十、二十一年版』(国立博物館、一九四九年)の「物故作家及美術関係者」記事には、つぎのようにその生涯と業績が簡潔に記されている。

田中喜作(学) 七月一日歿

東京美術学校教授、美術研究所嘱託田中喜作は山梨県に疎開中逝去した。享年六十一。明治十八年京都下京に生れ、三十六年京都市立美術工芸学校に入学、三十八年同校退学後関西美術院に学んだが、四十一年同院を退くとともに渡欧、パリでアカデミー・ジュリアンに入学した。四十二年帰朝後は美術史ことに近世日本絵画の研究に入り、浮世絵の研究で知られた。一方批評家としても活躍し、国画創作協会にはグループの一人として参加している。昭和二年美術研究所創立と同時にその一員となり、その後『美術研究』誌上に種々の研究論文を発表して卓抜の見解をうたわれた。昭和十九年には東京美術学校教授として美術史を担当したが、戦時中の無理が因となつて斃れたものである。なお美術研究所長田中豊蔵はその兄にあたる。著書に主なるものに『ルノアール』『マイヨール』『浮世絵概説』があり、後年の研究は主として桃山時代の美術、発祥時代の日本南画に向つていた。

ここからわかる田中の軌跡は、フランス留学後に美術史研究をはじめたこと、そして創立期の美術研究所員であり、最後は東京美術学校教授であったことである。一方、現在東京藝術大学の美術学部教育資料編纂室に残る田中の「履歴書」には、つぎのように記されている。

明治三十六年十一月 京都市立美術工芸学校一学年二入学  
全 三十八年 五月 全校退学  
全 年 六月 関西美術院へ入学  
全 四十一年 四月 全院退学  
全 年 全月 欧州ニ渡航シ佛蘭西巴里『アカデミー、ジユリアン』ニ入学ス  
明治四十二年 六月 帰朝ス其以後西洋美術史及浮世絵ノ研究ニ従事ス  
昭和 二年 三月七日 本校講師ヲ嘱託ス  
昭和 五年 六月三十日 帝国美術院附属美術研究所々員ヲ嘱託ス

この「履歴書」からふしぎにおもうことは、留学からの帰国後、「其以後西洋美術史及浮世絵ノ研究ニ従事ス」とあるだけで、東京美術学校の講師になるまでの十八年間の職歴の記載がまったくないことである。この間に唯一知られていることは、帰国後の一九一〇年代前半における京都、東京での活動ぐらいなもので、いったい「研究ニ従事ス」といっても、どのように生計をたてていたものなのかまったく詳らかではない。田中喜作については、すでに熊田司氏による詳細な研究「美術店田中屋と雑誌『卓上』——大正期美術の青春の交差点——」（復刻版『卓上』別冊、京都書院、一九九〇年）がある（稿者の以下の記述も、同研究に負うところが多いことをこわっておく）。同研究をもとに田中喜作の留学後の足どりを略述すると、京都では「無名会」、「黒猫会（シャ・ノワール）」、「仮面会（ル・マスク）」といった若い日本画家、洋画家などとともに美術界の「日本画」と「洋画」両者の障壁をとりはらい、新しい芸術を目指そうとする運動の理論的な支柱として活動したようだ。その後、一九一三年に上京して、雑誌『芸術』の同人として「太陽」（モーリス・ドニ

（翻訳、同年五月号）<sup>(9)</sup>、また『白樺』に「アンリ、ルソーの生涯及び其芸術」（四月号）を寄稿している。一九一四年（大正三）五月、美術店「田中屋」（銀座竹川町）を開店、同時に雑誌『卓上』（一九一四年四月—一九一五年五月の間に一号—六号）を刊行した。「美術店」とは、今日でいうところで画廊（ギャラリー）であり、高村光太郎の「琅玕洞」を先例とするのだが、自らの眼で選んだ美術家の個展、作品を展示販売することが目的だった。一足先に上京していた旧友川路柳虹（二八八—一九五九）の協力を得て田中は、この「美術店」で、一年間の間に富本憲吉、岸田劉生、バーナード・リーチ、澤部清五郎、梅原良（龍）三郎、木村莊八等の個展を開催した。同時に『卓上』において、モーリス・ドニ「アリシチード・マイヨール論」をはじめとして翻訳等を積極的に執筆している。田中屋における個展開催の作家選択において、この大正初年のインデペンデントとしての創作活動をすすめるようとしている美術家を選んでいく点から、熊田氏は先述の論文において、「群を離れ個を発現するというかれらの厳しい態度は、どこか田中喜作の批評活動の根底に通じるものがある」（前掲）と指摘している。この点は、田中喜作側からみれば、田中自身の生涯にわたってどこか「孤軍」的な批評、研究活動の在り様をみれば首肯される。また、モーリス・ドニの翻訳紹介という点では、日本における先駆的な位置にあることは、近年のモーリス・ドニを含めたナビ派受容の研究において明らかにされている。<sup>(10)</sup>

そして一九二二年（大正十）七月には、『泰西名画家伝 ルノアル』（日本美術学院）を刊行した。同書の「緒言」中、田中は「この画人に対する表敬（オマージュ）と敬意と、またルノアルの日本に於ける唯一の遺弟梅原龍三郎氏の友情の記念としてこの危険な仕事を敢てしたのである」とことわり、当時、わずかにマイヤー・グレーフェの *Auguste Renoir* の仏訳、及び印象派に関する研究書と諸雑誌の記事に基づき、さらに梅原に対する「同氏の私信はルノアルに対する最近の自分の思想を整理するに負ふところが多かつた」と付言している。ルノアル（一八四一—一九一九）没後の評伝としては、T. Duret, *Auguste Renoir*, Paris, 1924 が最初だといわれていることをおもえば、この著作は、国内にとどまらず没後としてはもっとも早いものではなかったのではないだろうか。<sup>(11)</sup> また、批評活動の面では、「仮面会」以後に発展結成された国画創作協会に対しても、ある共感をいだきながらも、厳しい眼をむけて

いる。一九二二年（大正十一年）一月には、「巴里に在る国画創作協会諸同人に与へて現代の日本画を論ずる書」（『中央美術』八卷二、二号）を寄稿している。<sup>12</sup>

そして一九二四年（大正十三年）には、つづけて「菱川師宣」（『アトリエ』一卷七号、九月）、「浮世絵概論」（『改造』六卷十号、十月）と、「浮世絵」をテーマとした論文を発表している。田中自身の側に、『マイヨール』（日本美術学院、一九二二年十一月）以後から「浮世絵」研究者として展開する背景には、どのようなきっかけと経緯があったのだろうか。先にあげた熊田司氏の研究では、田中は青年時代からすでに「浮世絵」に対して関心を持っていたと指摘されている。同氏は、その証左として「仮面会」当時田中周辺にいた黒田重太郎のつぎのような言葉をあげている。

それから一二年の間のことであらう。華岳君は大いに浮世絵に凝り出してゐた。「夜校」（稿者注、一九一三年制作）はその収穫の一つである。尤もこれは君ばかりでなく、私達の大部分にその傾きがあつたのは、否めない。そして中井さんからクールト、田中喜作君からゴンクールなどの著作について、色色内容を話して貰つたりした。（黒田重太郎『画房襍筆』、湯川弘文社、一九四二年、二五三頁）

「仮面会」当時、田中が「ゴンクール」の話をしたというのであれば、フランス留学から帰って、フランスでのジャポニスムの流行、そのなかでの浮世絵の評価などを理解したうえでのことであろう。また、先述のようにモリス・ドニを翻訳紹介していることなどをみれば、ドニも加わっていた「ナビ派」の志向が平坦な色面による表現へと向かうことになるひとつのヒントに「浮世絵」版画があったことをおもえば、田中のなかでヨーロッパ近代美術を通じて、あらためて認識することになった「浮世絵」は逆輸入のようなものではなかったろうか。

さて今一度、一九二〇年代の田中にもどれば、この時点まで「浮世絵」に関する著述を公にはしていない。つまり、この頃を境にヨーロッパ近代美術から日本の古典美術へ学術的な関心に変化したといえるだろう。それは、ちょうど劉生の美的な関心の変化の内容と時間が一致することから、ことに京都時代に劉生が「浮世絵収集に日も夜もなくなる熱狂へと導かれた一つの大きなきっかけがこの田中にあった

ことを指摘しておこう」という瀬木慎一氏による見解もある。<sup>13</sup>しかし、それは劉生と田中との間で相互に影響しあつたものではなかったろうか。また、田中の側からみると、田中が美術批評家であり古美術研究者の立場から同時代の画家に助言をしたと仮定するならば、それは劉生以上に梅原龍三郎ではなかったかとおもわれる。そうおもわせるほど、劉生の「日記」をたどっていくと、劉生がしばしば梅原と田中が同伴している場面に出会っているからである。<sup>14</sup>そして、梅原自身も、この当時、浮世絵をはじめとして古美術品の収集をしており、前掲の劉生の本には、見開きのカラー印刷で劉生、梅原の所蔵する肉筆風俗画が掲載されている。<sup>15</sup>（挿図17）。

ところで劉生と田中の「浮世絵」を介した関係を考える場合、見落としてはならないのがその「浮世絵」観の相違である。先にあげた『改造』に発表された田中の「浮世絵概論」の冒頭では、つぎのように記されている。

陽春の一夜であつた。長崎に客となつた私は隠れたる篤学の士古賀十次郎氏（知る人こそ知つてゐる氏を隠れたる学者とするは決して応はしくないかもしれないが）を其の門を叩いて崎陽に関する文献に就いて教を乞ふたことがある。坐談会、徳川氏鎖港の令に及むだとき、氏は其の燃ゆるが如き郷土愛から、此の悲しむべき政策が三百年の長崎を徒に萎縮せしめ、其の市人の心をも疲靡せしめたばかりでなく、それはまたやがて日本文明の歴史たる開花に最も呪ふべき圧迫を加へたことを痛論されたことがある。（中略）高遠な文化に対する愛惜から、無論私も亦過去の消極政策を呪はざるを得ないもの一人であることは云ふまでもない。然し翻つて考へると、たとひ此の悲むべき消極主義が我々の祖先の文化を狭小な一国家の藩蔽裏に閉ぢ込めたとしても、他面にはどれだけ内の発酵と爛熟とを寄興したかを想ひ到るとき、また更に新なる喜びを感じざるを得ないものである。

ここから田中が、かつて長崎まで赴き長崎学で知られる古賀十二郎（一八七九—一九五四）に会つて「痛論」されていることにも驚くが、すでに近世美術への研究

を重ねていたことをうかがわせる書き出しである。そして、「浮世絵」という言葉の発生から説き起こし、その概念を歴史的に論じすめ、その精華ともいべきものが浮世絵「版画」にあると、つぎのように認めていることにも驚かされる。

此の画人と彫師と摺師との三者が互に作画の三昧に入つて完成せる芸術、それは実に江戸時代と云ふ不可思議なる時代を背景として、かの不思議なる空気を呼吸してのみ産出し得るもので、かくの如き統一せる情感の時代を外にしては、今後如何なる未来にも、如何なる境土にも再びかくの如き神秘なる芸術を産す

挿図 17 『初期肉筆浮世絵』より、  
右が「慶長舞妓図」(一) (梅原龍三郎氏蔵)、左が「慶長舞妓図」(二) (著者蔵)となっている。

ることはないであろう。私はこの意味に於て、かのあやしき江戸文明を悲しむ喜ぶと共に、此の偉大なる浮世絵の芸術に讃仰を禁じ得ないものである。

この点は、あくまでも「肉筆」風俗画を高く評価する劉生とはまったくことなる点である。田中のこの論文を読んだ劉生は、その「日記」に「改造が来る。田中喜作君が浮世絵の事をかいてゐるのを拾ひ読みしたが参考にはなる。浮世絵を只のデカダンスにしてしまつてゐるのは浅見也」(同年九月二十一日)とだけ記している。その一ヵ月後の劉生の「日記」(同年十一月七日)には、再びつぎのように「田中喜作君」の名を見いだすことができる。

午后から原稿かいてゐたら、内藤琪土君来訪、武者は今日大阪へ梅蘭芳をみに行つたから来られぬ明日は神戸の田中喜作君の紹介にて志賀たちと松方氏所蔵の浮世絵をみに行くから一緒に行かぬかといふ。しかし明日は多忙なので行かれぬので断る。(『劉生全集』九卷、前掲、三四一頁)

ここからうかがわれるのは、「武者」、つまり武者小路実篤が、「神戸の田中喜作」の紹介で志賀直哉とともに「松方氏所蔵の浮世絵」を見に行くことを誘われながら、劉生が「多忙」のために断っていることである。ここでいう「松方氏所蔵の浮世絵」とは、どのようなものなのだろうか。これは、川崎造船社長の松方幸次郎が、第一次世界大戦後の一九一九年(大正八)にフランスの宝石商アンリ・ヴェヴェールから買い取った約八千点に及ぶ浮世絵コレクションを指しているとおもわれる。周知のとおり、当時の造船業の好景気により松方は西洋画とゴブラン織を収集し、その美術品のコレクションに加わったのがこの浮世絵コレクションであった。<sup>(16)</sup>田中が、どのようなかたちでこのコレクションに関わるようになったかは不明である。しかし、このコレクションの一部は、翌一九二五年(大正十四)四月二十日から五月五日まで恩賜京都博物館において「松方木版浮世絵展」として松方所蔵の浮世絵版画二〇〇点が特陳された。<sup>(17)</sup>この展覧会に、田中喜作も関わっていたらしく、劉生の「日記」(四月二十三日)には、つぎのように記されている。

挿図18 『新小説』第31巻8号表紙、1926年8月

今日は清水と博物館へ浮世絵の展覧会をみに行く事になつてゐる。これは松方幸次郎氏が西洋から将来したものである。十二時頃出かける。丹絵漆画に珍品多し、清倍の和唐内、珍宝の例の西国屋、寿の字の絵利信のうちわ売其他大によろしきものあり歌麿にも感心する。田中喜作、梅原、田中善之助、土田麦僊等に会ふ。(『劉生全集』、前掲、一〇〇頁)

その翌日の「日記」には、さらにつづけ「朝田中喜作君来訪、大毎に浮世絵の事かいてもよろしいとうけ合う」とある。このことから、田中喜作自身、この展覧会に関わり、原稿の依頼を劉生にしたと推察される(ただし、「大毎」とあることから、当時の「大阪毎日新聞」を調べてみたが、件の劉生の記事は見いだすことができなかった。別の新聞社であった可能性もあるが、未調査である)。この当時、つまり関東大震災後のことであるが、浮世絵はある種のブームになっていたようである。欧米のコレクターによる収集、さらに震災後の江戸情緒への懐旧、そして収集家、研究者の増加などにより震災前よりも浮世絵がもてはやされるようになったといわれる。たとえば、一九二六年八月には一般芸誌である『新小説』でも、「浮世絵趣味号」なる特集を組んでいる(挿図18)。十二人による寄稿者で構成された特集記事の巻頭は、田中喜作「浮世絵の発祥」という一文であり、最後には劉生が「浮世絵雑考」と題して寄稿している。田中も、劉生もすでに「浮世絵」趣味のただなかにいたといっ

ていだろう。つづいて一九二七年(昭和二)一月に、田中喜作は東京美術学校で特殊研究講義「浮世絵発達の文化史的考察」と題して六回にわたり講義をおこなった。これが機縁だったのだろうか、同年三月には同校の講師を嘱託されている。

一方で、尾高と田中喜作の交わりは、何時、どのようにはじまったのだろうか。これまでその手がかりとしてきた劉生「日記」には、尾高、田中のふたりが、劉生のもとで会合した記述はない。尾高は、大学在学中の一九二五年(大正十四)十月に湯原愛子と結婚し、翌年三月に大学を卒業している。尾高の『遺稿集』の「年譜」によれば、同年五月、尾高は母、妻愛子、姉妹の雪子の四人で関西に旅行している。その「六月四日」の項で、「神戸にて松方家の浮世絵見学」とある。これから、その前後には尾高と田中喜作とは接点があったのではないかと推察される。さらにその仲介をしたのは、劉生だったという可能性もある。さらに、同じく「年譜」の記述によれば、一九二七年(昭和二)「十月二十三日」の項には、つぎのようにはじめて「田中喜作」の名前を見いだすことができる。

母の許に來たり、田中喜作氏が熱心に美術研究所の事に就き相談相手に御成下る事を語り喜ぶ。且つ、此美術学校附属美術研究所に勤向の定まる事を話し、種々将来の事を相談なし合ひたり。

美術研究所創設の任にあつた矢代幸雄の回想では、尾高の研究所の採用については、田中喜作の推薦のほか、尾高の兄豊作の友人からの紹介もあつたとい<sup>(18)</sup>う。いずれにせよ、先の「年譜」にある一九二七年の秋には、ほぼ美術研究所に勤務することが決まっていたとみていだろう。

この研究所勤務とは別に、田中喜作は浮世絵研究と松方コレクションにかかわる展覧会の開催にむけて、尾高とともに仕事をすすめていたようだ。二七年十一月には、丹緑堂から田中喜作、岸田劉生共編で大型画集『初期浮世絵聚芳』が刊行された。同書のなかには、劉生のコレクションから作者不詳ながら「婦女図」(二曲屏風一隻、挿図19)が掲載され、さらに尾高鮮之助蔵として「筆者不詳『男女遊楽図』」(挿図20)が掲載されている。ここで、はじめて尾高、田中、劉生の三人が合間見えるこ

とになる。さらに一九二八年一月には、「浮世絵同好会」の名前で雑誌『浮世絵』の刊行がはじまった(挿図21)。この同好会の「編輯同人」七名のなかには、田中、尾高も名前を見いだすことができる。この雑誌は、四号(二八年四月)までで休刊となってしまうようだが、ふたりがともに「浮世絵」研究をしていることがわかる。そして同年六月には、報知新聞主催で東京府美術館を会場に「御大典記念徳川時代各派名作 浮世絵展覧会」が開催された(会期、六月六日から同月二十五日まで)。同展は、目録の記載によれば「肉筆浮世絵」の部一五五点と「松方幸次郎氏コレクション 浮世絵版画」の部に分かれ、版画の部では会期中に四回の展示替えがおこなわれ、計八三二点が展示された(挿図22)。同展の会期中、主催が報知新聞であるだけに、同紙上では連日のように報道されている。たとえば「彦根屏風デー」とし

て一日だけ展覧された「彦根屏風」を観るために、「人気は白熱して観衆実に二万四千 美術館始まつて以来の人手 きのふの浮世絵展」(六月十日)などと報じられている(挿図23)。その一方で、尾高鮮之助「浮世絵展に寄す(1)―(4)―(五)月三十日、三十一日、六月一日、同月三日」、田中喜作「初期浮世絵に就いて(1)―(5)―(六月十四日、十五日、十七日、十八日、十九日)」といった寄稿がみられた。

挿図19 筆者不祥「婦女図」(二曲中屏風一隻) 岸田劉生蔵

挿図20 筆者不祥「男女遊楽図」 尾高鮮之助蔵

挿図21 『浮世絵』創刊号表紙、1928年1月



挿図 22 『御大典記念徳川時代各派名作 浮世絵展覧會』目録 東京文化財研究所蔵

挿図 23 『報知新聞』、1928年6月10日

ここからは、ふたりがゲスト・キュレーターとして同展にたずさわっていたことがわかる。<sup>(19)</sup>

さて、この大規模な展覧会の後、田中は一九二九年（昭和四）十二月に『浮世絵概説』（岩波書店）を刊行した。同書は、今日まで版を重ね、浮世絵研究のための基本文献としての役割をはたしているほどの評価を得ている。しかし、その三年後に「浮世絵」と題する論文を発表している（『岩波講座 日本文学』第十六回所収、岩波書店、一九三二年）。同論文の冒頭で、田中は「筆者も亦嘗て『浮世絵概説』（岩波書店発行）の一本を公にして、嘗て他の史家の遺珠をのみ拾うて文化史的な考察を試み、浮世絵と云ふ一画系に関する根本的な概観と批判とを記叙した。随つて今本講座に筆をとるに当つても、細部の問題以外には新に検討を加へる余地もない様である」と断っている。したがって、この時点で田中の「浮世絵」研究は、自身のなかのけりがついたものになっていったといつていいかもしれない。翌一九三三年から、美術研究所では『美術研究』が創刊される。その第二号から、田中は精力的に、しかも時代も作品の領域も実に広範囲にわたつて古美術に関する論考、解説を寄稿しているが、そこには「浮世絵」に関するものはいっさいないからだ。

ちょうど田中が『浮世絵概説』を刊行した年の十二月二十日に、劉生は現在の山口県周南市で客死した。享年三十八であった。その翌年の四月に、『演劇美論』が、尾高の兄豊作が経営する刀江書院より刊行された。同書は、生前に劉生が執筆した旧劇に関する著述をまとめたものである（挿図24）。死の数ヵ月後に刊行された同書は、当時の出版事情を考へるならば、その死をもって刊行されたのではなく、生前から計画され編集がすすめられていたのだろう。しかし坪内逍遙が題字を寄せてはいるが、劉生自身の刊行にあつたのの序文等はない。先述のとおり尾高を通じて、兄豊作は京都まで赴き劉生に出版をもちかけていることから、同書でその提案が著者の死後に実現したことになるだろう。また、円本ブームのさなかに刊行された『世界美術全集』第三十四卷（平凡社、一九三〇年）には、「八月風景」と題された劉生の鶴沼時代の風景画が掲載されている（挿図25）。「解説」の項をみれば、所蔵は「尾高鮮之助」とあり、木村莊八が執筆していた。さらに劉生に関する評伝としては最初のものとなる土方定一『劉生』（アトリエ社、一九四一年）に掲載された「作品目録」

をみると、「冬瓜図」一点が、尾高豊作の所蔵として図版に掲げられている（挿図26）。この作品こそ、劉生の「日記」に出てきた尾高がその完成を待っていた「冬瓜の画」だったのかもしれない。<sup>(20)</sup>

### おわりに

尾高鮮之助、田中喜作、岸田劉生という美術史研究者と画家との相互の関係をこれまで述べてきた。美術研究所草創期の研究員たちと画家岸田劉生との関係というもの、はじめは唐突な印象をもったけれども、「浮世絵」趣味、蒐集、研究という接点で、三人が互いに密接だったことをみると、今日では個別におこなわれているようにおもわれる美術品の蒐集、美術史研究、画家の創作という面が、意外に親密で互いに重なりあっていたこの時代の一面が見えてくるようにおもわれる。

### 付記一 岸田劉生「水浴せる三人の子供」始末記

二〇〇七年二月にNHKテレビ「新日曜美術館」において、岸田劉生の静物画をテーマにした番組が放映された。その折、コメントを求められ、少しだけ出演し

た。放映後、件の番組のディレクターFさんから、ファックスの礼状をいただいた。そのなかで、劉生の「水浴せる三人の子供」という作品について、「今回出演された佐々木幹郎さんのお父さんが大阪であの絵をもっていた中学校の絵の先生をしていて、実はその学校が空襲で焼けておらず、或いは倉庫などどこかに納まっている状態であるのではないか、との情報があります。佐々木さんのお父さんは、昔講堂にかかっていたその絵に記憶があるとのこと」と書いて送られてきた。その折には、とりあえず佐々木幹郎さんにお手紙を出したのだが、そのまま半年がすぎってしまった。「水浴せる三人の子供」（挿図27）は、劉生にとって田中屋での個展出品作、いや彼の生涯のなかでも一番大きなサイズの作品である。かつて拙著では、木村莊八の言葉を引用して、空襲で「焼失」したと書いていた。もし、残っていれば、これほど興味深いことはないし、また劉生の作品であれば、これまでに紹介されないはずはないなどと、実のところ半信半疑だった。今度、あらためて劉生の「日記」を読みすすめていくうちに、大正十三年二月二十九日の項には、つぎのように記されていた。

挿図 24 岸田劉生『演劇美論』

挿図 25 岸田劉生「八月風景」（『世界美術全集』34巻、平凡社、1930年掲載）

挿図 26 岸田劉生「冬瓜図」（土方定一著『劉生』、アトリエ社、1941年掲載）

略これにきまり三沢氏はそれを巻いて持つて帰る。昼食は武者三沢氏余の三人にてとる。(第九卷、七六頁、挿図28)

この「三沢糾」という「校長」先生は、現在の大阪府立高津高等学校の初代校長にあたる人物である。もし、この学校が本当に空襲にあつていなければとおもい、佐々木さんにあらためて、失礼を省みずに手紙でお尋ねする一方、同学校のホームページなどをみていたら、昭和二十二年の卒業生に現代美術家の村岡三郎さんの名前があつた。早速、京都の画廊の知人Sさんを介して、件の作品の写真とともに村岡さんにおたずねしたところ、たしかに中学校は空襲にはあつていなかったけれども、劉生の絵には記憶がないとのことだった。しかしながら、村岡さんの中学校時代の「絵の先生」は「佐々木先生」という。もしご健在ならば、かなりのご高齢だとおどろかれ、何度か「佐々木先生」に連絡をとろうとされたそうである。

同年十月のある日のこと、佐々木幹郎さんと電話でお話することができた。佐々木さんの御父上は、「佐々木節雄」先生であり、九十二歳でご健在だという。たしかに村岡さんの「絵の先生」でいらした。一方で佐々木幹郎さんは、あれからご自身でも調べられたそうで、同学校の同窓会長をされていらした方などに尋ねられたのだそうだ。それによると、中学校は空襲にはあわなかつたけれども、大切な作品だからということで、講堂から外されて学校敷地内の小屋に移されたそうである。ところが、空襲で一発だけ爆弾が、構内の「浄化槽」に落ちたそうである。そのために、その周囲にあつた小屋も吹き飛ばされてしまったという。当時は大切な作品だからということで、破片でもいいから集めなさいという声もあつたそうだが、それどころか作品は小屋とともに「コッパミジン」になってしまったそうである。佐々木さんの御父上の記憶では、作品は「とび色」をしていたという色の記憶まであるのだから、現在では数少ない実作品を見た方であることにはちがいない。佐々木幹郎さん、村岡三郎さんをはじめ、一時、さわがせてしまったが、件の劉生の作品は、やはり前大戦で失われたことを確認した<sup>21</sup>しいである。

武者と話してゐたら、大阪の高津中学校々長の三沢糾といふ人來訪、今朝岩淵繁蔵君より久しぶりのハカキあり、その中に三沢氏は岩淵の旧師だが、今回事の校堂へかける油画を欲しいとの事といふ紹介がかいてあつた、その当人だ。何でも今回の卒業生がそれを寄附して行くのださうだ。結局水浴せる三人の子供がよかろうといふ事になり、内藤琪士さんへあづけてあるのをとりにやる。

挿図 28 岸田劉生「日記」(大正13年)2月29日、東京国立近代美術館蔵

挿図 27 岸田劉生「水浴せる三人の子供」

付記二 「掃苔記」

この「尾高鮮之介と岸田劉生」というテーマを調べはじめたとき、あるときインターネットの検索サイト「Google」で、「尾高鮮之助」、「岸田劉生」というふたつのキーワードを入れて検索してみたら、いきなり「多磨霊園」のホームページが出てきた。尾高と劉生は、同じ霊園の「著名人リスト」によれば、同じ「十二区」に葬られていたのだ。これは、単なる偶然なのか、いやそれとも別の意味があるのかと疑問におもった。そこで二〇〇八年三月に「多磨霊園」に参つてみることにした。尾高鮮之助は「経歴」の欄に「東洋美術研究家」、その実弟で「指揮者・作曲家」であった尾高尚忠（一九一〇—一九五二）とともに、埋葬場所が「12-1-11」となっていた。そして劉生は、「洋画家」として「12-1-11-11」に妻葵、娘麗子とともに埋葬されていた。同霊園は、東京という都市の発展拡大とともに、墓地の不足が問題となり、一九二三年に東京市の六番目の公営霊園として開園したといわれる。劉生の場合、一九二四年十二月、現在の山口県周南市で客死した後、東京の青山斎場で告別式が行われ、同霊園に埋葬された。父岸田吟香（一八三三—一九〇六）が谷中霊園に埋葬されていることをおもうと、嫡男ではなかったとはいえ（劉生は、吟香の十四人兄弟の九番目の子であった）、父母の墓所内でもいいはずなのにおもふのだが、どのような事情でこの霊園に埋葬されることになったかは不明である。また、尾高の場合も、その理由はわからない。ただ、同霊園のホームページをみれば、東郷平八郎（一九四七—一九三四）が埋葬された頃から、急速に名前が広まり、利用者が急増したといわれている。

さて、実際にいってみると、整備された広大な霊園のなかで、霊園内の広い道路に面した場所に尾高鮮之助の墓所があった。その傍らには、尚忠の墓もあった。つぎに劉生の墓とおもい、「12-1-11」という区画を探しあてたものの、区画内に「岸田劉生」の墓がみあたらない。同じ場所をぐるぐると歩き回りながら、やっと見つけることができた。大きな松の木の根元に意外なほど小さな墓石があった。墓石の側に植えられた松の木が生長して、その影になって見落としていたのだ。生前の盛名と、その後の劉生芸術への評価に比べると、画家本人にはたいへん失礼だが、何か肩透かしをくつたような感じさえするほど、ささやかな墓石だった（挿図29）。さて、尾高と劉生とのそれぞれの「埋葬場所」だが、たしかに近い、「オ

ーイ、尾高君」、「ハイイ、先生」とお互いに声をかければ話ができるほどの距離である。これほどの近さとは、いったいどうした因縁なのだろうか。つぎに、では三人目の田中喜作の墓所はどこなのだろうか、と気になりはじめていた。なぜなら『日本美術年鑑 昭和十九、二十、二十一年版』（国立博物館、一九四九年）の「物故作家及美術関係者（昭和二十年度）」によれば、七月一日に「東京美術学校教授、美術研究所嘱託田中喜作は山梨県に疎開中逝去した。享年六十一」と記されていたからだ。

疎開先で亡くなった田中の最期は、どのようなものだったのだろうか。同時に、劉生、尾高亡き後の田中喜作は、一美術史研究者として何をめざそうとしていたのか、大きな関心となった。というのも、ちなみに一九三二年（昭和七）一月に美術研究所は、『美術研究』を創刊しているのだが、その第二号に田中は、さっそく「大安寺客殿障壁面に就て」と題する論文を寄せている。『東洋美術文献目録』をもとに作成した著述目録をみれば、「南画発祥期の数家子 中」（『美術研究』一三八号、四四年十月）まで、およそ百編にわたる論文等があげられる。これらを一覧すれば、以後亡くなるまでの十二、三年間の田中の研究活動の広範な領域と精力的な執筆に

挿図 29 岸田劉生の墓石、多磨霊園

驚嘆するばかりである。当世の専門化し、細分化された研究者のあり様からみれば、まったくことなつた研究者像がそこにはあるといえる。たとえば仏教美術、中世、近世美術、ことに近世にかぎれば、浮世絵以外なら狩野派、琳派、洋風画、南画等々、実に広範である。浮世絵研究からはなれ、本格的に「日本美術史」研究のために限定せずに渉獵している観がある。しかし逆に浮世絵研究一辺倒からはなれたことは了解できても、いったい何をめざそうとしていたのかが、その研究の焦点が皆目わからないほどである。

しかし田中喜作の没後に、遺稿八編からなる『初期南画の研究』（中央公論美術出版、一九七二年）が刊行された。同書の実質的な監修にあつた菅沼貞三（一九〇一—一九九三）による「後記」によれば、「（美術研究所の）所員となられてからは、日本美術史全般に亘って、その研究対象を弘められ、傍ら後進の指導的位置に立たれていた」とある。同所で田中から直接薫陶を受けた菅沼ならではの言葉であろう。

つづけて、菅沼は田中の研究活動を「近世障壁画」、「蕪村論」（『美術研究』十五号、一九三三年三月）を皮切りに「日本南宗画」への関心が深まり、しかも「他の学者たちの未開拓の分野を、ご自身の手で開拓されることを、使命とさえ考えておられたように見うけられた」と記している。ここから田中が、「日本美術史全般」へと意識的に関心をひろげ、さらに南画へと自身の関心を深めつつあつた途上で亡くなつたと推察される。

ところで、現在、当研究所では『東京文化財研究所七十五年史』を編纂中である。

『資料編』が、二〇〇八年三月に刊行され、二〇〇九年度には『本編』の刊行予定である。その編纂にあたり、美術研究所時代からの所員についての資料を収集するとともに記事をまとめている同僚の中村節子氏から田中喜作に関連して教示してもらつたことをつぎに記しておきたい。先に田中は疎開した「山梨県」で亡くなつたことは記したが、ではなぜ「山梨県」だったのだろうか。それを解く鍵となる人物について教示をうけたことである。やはり、ここに美術研究所開設準備にあたる所員たちを撮影した一枚の写真を掲げておきたい（挿図30）。椅子に坐っているのが、左から矢代、田中、尾高である。彼らの後に学生服を着て、髪を短く刈つた青年が立っている。この青年が雨宮幸男（一九〇八—一九九六）である。雨宮は、現在の

挿図30 美術研究所創設期の所員達（前列左から矢代幸雄、田中喜作、尾高鮮之助、後列雨宮幸男）

山梨県甲州市塩山に生まれ、中学校を卒業後の一九二七年（昭和二）四月に東京美術学校内で研究所創設の準備にあつてた矢代幸男のもとでアシスタントとして採用された。ここに掲げる写真は、その当時に撮影されたものだろう。雨宮青年は、実に向学心旺盛で勤勉だったのだろう、矢代たちのもとで働くかたわら、東京物理学校高等師範科の夜間部や後には太平洋美術学校に通っている。その間に美術研究所に写真部をつくることになり、その担当となり、撮影、複写、スライド作成などを独学で学び、所員たちの要望に応えようとしたのだ。一九三〇年、黒田記念館に美術研究所が開設したのにもない、写真に関する仕事も激増し、そのため翌年眼精疲労と坐骨神経痛を発し、歩くことすら不自由になり研究所を退職して帰郷したのだ。帰郷後はひたすら養生につとめ、その甲斐あつて回復し、戦中期には二度応召した（雨宮の二度目の応召をうけ、秋田県の部隊にいる間に田中喜作が亡くなつたという連絡をうけたのだという）。また戦後は時計商「明々社」を営むかわら発明と美術創作にうちこみ、八十八歳の長寿をまっとうした。その雨宮と田中喜作は、「先生」、「雨宮君」、あるいは実子のなかつた田中からは「山梨の息子」といわれ親交がつづいたという。そうした縁があつて空襲の激しくなつた東京からの疎開先が「山梨県」になつたという。現在、雨宮幸男の妻春子さんは、今年三月で

八十八歳を迎えられ、お元気である。春子さんのご記憶では、一九四四年の暮か、翌年の初めに田中喜作夫妻が疎開のために訪れ、雨宮家の縁戚をたよって甲州市塩山に案内したという。ここで、終戦をまたずに田中喜作は亡くなった(空襲を危惧しての疎開であったが、東京大森山王の自宅は、空襲をまぬがれていた)。現在、甲府市の雨宮家には、田中喜作が残した写真のアルバムと田中がフランス留学の折の旅券、そして雨宮の帰郷後の健康を気遣う田中からの見舞いの「はがき」、また一九四四年頃のものとおもわれる田中喜作からの「はがき」(内容は、咳がなかなかとまらないなど、田中自身の健康がすでもわしくなく、医師から療養をすすめられ困惑していることが記されていた)などが残されていた。今年三月、雨宮家で、田中喜作とこのことを教示していただいた後に、雨宮幸男の孫にあたられる秀子さんから、田中喜作の墓所が京都市南区の福田寺であることを教えていただき、また一九七七年七月に三十三回忌の法要の折に雨宮幸男も参列した写真を見せていただいた。それから今年三月の末に京都の件の寺に赴き、田中喜作の墓所をたずねてきたしいである。以上が尾高鮮之助、岸田劉生、田中喜作に関する「掃苔記」である。

さて、本稿を書いている最中の今年五月に筑波大学の守屋正彦教授からご連絡をいただいた。稿者が、田中喜作について調べていることをご存知で、その田中喜作宛書簡があるというのである。そしてちょうど学生さんたちとともに、整理作業と読み起こしをはじめられたとのことであった。六月に同大学に伺い、これまでの調査にもとづいた尾高、劉生、田中をめぐる発表をさせていただき、あわせてその書簡類を拝見した。守屋教授のご出身は甲府市であり、雨宮幸男のご長男俊彦氏(故人)とは高校の先輩後輩の間柄で親交があったという。ひとつの古い木箱に納められた数多くの田中喜作宛書簡は、田中喜作の没後、その夫人から雨宮幸男に保存をまかせられ、さらに俊彦氏が受け継ぎ、俊彦氏が亡くなる前に守屋教授に託されたものだった。整理にあたられている学生さんにかげば、梅原龍三郎からの来信だけで一〇〇通をこえ、ほかに土田麦僊、富本憲吉、石井柏亭、バーナード・リーチ等からのものもあるという。美術評論、美術史研究者としての田中喜作という人物像とその交友関係を考えるうえで、まことに貴重な資料である。守屋教授は、将来、学生さんたちとともに調査研究をすすめる報告書にまとめたいといわれた。その

日が待ちどおしいかぎりである。

(二〇〇八年七月六日記)

註

- (1) 矢代幸雄の昭和戦前期の美術研究所における活動については、「アジアのモダニズムの一側面―『仁丹』広告がたえること―」(第六十回美術史学会全国大会、九州大学箱崎キャンパス、二〇〇七年五月二十五日)と題して口頭発表した。
- (2) 洪沢家と尾高家の関係については、佐野真一『洪沢家三代』(文春文庫、一九九九年)を参照した。
- (3) 梶山孝編『岸田劉生年譜』、『生誕110年記念 岸田劉生展』図録、愛知県美術館等、二〇〇一年二月
- (4) 瀬尾典昭『芝川照吉の生涯と美術家たち』、『幻想のコレクション 芝川照吉展』(渋谷区立松濤美術館、二〇〇五年十二月)参照。また、当時の芝川邸が、美術家たちにとって「サロン」的な場であったことは、瀬尾氏から教示をうけた。
- (5) 下川耿史編『明治・大正家庭史年表』、河出書房新社、二〇〇〇年
- (6) 関東大震災の折、尾高は家族とともに三越に買い物に行っていた。(『遺稿集』の「年譜」による)。その後、尾高が通う東京帝国大学文学部の校舎は全焼した。同時に同大学文学部独文科に在籍し、後にドイツ文学研究者となった手塚富雄(一九〇三―一九八三)の震災当時の回想「震災のころの文学部」をつぎに引用しておく。

帝国大学とよばれていたそのころの東大の文学部ドイツ語文学科に、私たちが籍をおいたのは、大正十二年から十五年まで、そのあいだに、十二年九月の関東大震災があり、大学施設の大部分、そしてその一部として文学部も図書館も、全焼してしまった。これが決定的に私たちの学生生活をバラックにする。大学生活につきものの研究室の味を私たちは知らなかった。研究室といっても名ばかりで、本のない、先生たちの控え部屋である。私はそのなかへ、一度しか足を踏み入れたことがなかった。東京の復興事業は、政府がアメリカから金を借りてさかに行われ、東大もそのせいで、いまのような建物になったのだが、私たちは、その建築作業のセメント流しのガラガラという音に、卒業のときまでなやまされつづけた。ただでさえ落着かない年頃の生活が、いっそう落着かないアヤフヤなものになった。もし神さまが私に、おまえを若がえらしてやるから、あのころの生活をもう一度くりかえしてみないか、といっても、私は辞退するつもりである。思いつくと、なつかしいというより、ザラザラした感じが多い。

私は万事にスタートがおそいが、文学部学生としてのスタートもすこぶるまずかった。文学部にはいることは、当時は無試験だったし、本郷の同じ街すじに並んでいる一高（いまの東大農学部）から、となりにうつつただけという気もちがあつて、感激もなく、奮発心もあまり起きなかつた。（鈴木信太郎編『赤門教授らうがき帖』、鱗書房、一九五五年、九一―九二頁）

また田中喜作は、震災当日梅原龍三郎とともに二科会招待日のために上野に起き、会場で被災している。（有島生馬「震災備忘記」、『白夜雨稿』、金星堂、一九二四年）

- (7) 劉生の「宋元画」への愛着と収集については、京都大学で教育学を研究されていた下程勇吉の論文から学ぶところが多かつた。同氏が晩年に取り組んでいた劉生研究については、富山秀男「私が接した一故人の憶い出―教育学者下程勇吉氏から学んだもの―」（『美術フォーラム21』四号、二〇〇一年六月）によつて初めて知つた。その後、下程勇吉「岸田劉生と宋元画」（一、二）（『絵』一八〇、一八一号、一九七九年二、三月）を参照し、劉生の宋元画を譲り受けた岡崎義郎のコレクション展『岡崎桃乞コレクション 宋元画名品図録』（思文閣出版、一九七八年）から、図版を複写掲載した。

- (8) 高見澤たか子『ある浮世絵師の遺産 高見澤遠治おぼえ書』、東京書籍、一九七八年

- (9) 同号には、東京帝国大学文学部英文科在学中の矢代幸雄（一九二二年入学）が、「後期印象派の解釈について」と題する一文を投稿している。「フューザン会は此の派の影響を受けて起つたものであるが、予はゴッホ以下の大芸術が恣な浅ましい果実を我国に結んだのを見て情けなく感ずるものである。彼等が歴史を無視し修養を排して赤裸な主観を発表し、それが自分の主観である以上、他人の覬覦する権利はない。主観に於て吾れとゴッホと同格であると云ふに至つては意気は甚だ壮であるけれども、其処に予の全然同意しかねる点がないでもない」（三四頁）。当時のフューザン会にみられる主観的な表現の横行に対する理論的で冷静な批判であつた。なお、同文掲載にあたり、田中喜作と矢代幸雄とが知己になつていたかは明らかではない。(10) 島田康寛「ナビ派と日本展によつて」、稲賀繁美「象徴主義絵画をめぐる日仏ふたりの理論家の交渉」、佐々木奈美子「ナビ派と日本―開かれたメビウスの輪―」ナビ派と日本（新潟県立近代美術館、二〇〇〇年九月）を参照。

- (11) John Rewald, *Post Impressionism*, New York, 1962

- (12) 田中日佐夫『日本画繚乱の季節』、美術公論社、二七三―二七四頁

- (13) 瀬木慎一『岸田劉生』、東京四季出版、一九九八年、一七六頁

- (14) 劉生の鶴沼、京都時代の「日記」には、ときどき「田中喜作君」が登場している。

たとえば、一九二二年（大正十一）一月九日には、新富座に芝居を見に行くと、場内で梅原とともに「田中喜作君」に会い、梅原から劉生は「例の春陽会の事で余にも入会せよとす、め、承知す」と書かれている。同年十一月五日には、「梅原の新築祝い」に呼ばれて行つたところ、「田中喜作君」に会つている。翌年三月六日には、「新橋で原田に会い東洋軒に上つたら梅原と田中喜作君とに会ふ」とある。さらに五月二十六日には、春陽会会場で「梅原に紹介され資生堂主人福原信三君に会ふ」とあり、その場に「田中喜作君」もいる。京都移住後の十一月一日には「田中喜作君来訪」。さらに十一月二十日「今朝は昨日田中喜作君から来た手紙にかいてあつた新門前縄手の吉川観方氏を訪ねやうと出る」、十二月二十三日にも「田中喜作君不意に来訪」などである。

また、浅野徹「日本の油絵の形成―岸田劉生と梅原龍三郎」（『梅原龍三郎遺作展』、東京国立近代美術館等、一九八八年、二四頁）では、梅原の古美術、とくに「浮世絵」への関心が深まることについて田中喜作の関与を示唆している。

- (15) 梅原の古美術収集品の一部は、『梅原龍三郎 晩年の造形と愛蔵品』（渋谷区立松濤美術館、二〇〇五年四月）において公開された。また、劉生の『初期肉筆浮世絵』に掲載された梅原所蔵「慶長舞妓図」は、フランスのギメ美術館に寄贈された。

- (16) 浮世絵版画の松方コレクションについては、高階秀爾『近代の美術2 松方コレクション』（至文堂、一九七一年一月）、樋口弘編『浮世絵の流通・蒐集・研究・発表の歴史』（味燈書屋版、一九七三年）を参照した。なお、同コレクションは、その後昭和の経済恐慌により十五銀行の債務担保としてその管理となり、さらに一九四三年に同銀行が三井銀行と合併する折に、皇室に寄附献上され、帝室博物館の所蔵品となつた。

- (17) 『近代日本総合年表』第四版、岩波書店、二〇〇一年

- (18) 矢代幸雄「尾高君の追憶―序に代へて―」（『印度日記―仏教美術の源流を訪ねて』、刀江書院、一九三九年）によれば、つぎのように記されている。

始めて尾高君に逢つたのは、昭和二年の夏前であつたらうか。当時余は美術研究所開設の準備作業を東京美術学校内の二室ばかりの研究室で、田中喜作、和田新画君を相棒にやつて居たのであつたが、或る日余の一高時代の同窓渋沢正雄君が、その親類の尾高豊作君を紹介して来て、同氏が刀江書院といふ出版書肆を創めるからよろしく頼むといふことであつた。その尾高豊作君に逢つて話して居るうちに、自分の弟に美術の研究をやつて居るのがある故いづれ御世話をお願い度いと言はれたが、やがて或る日、当の鮮之助君を伴れて訪ねられた。何でも相当に日焼けのした健康さうな青年で、馬鹿に慇懃な口をきいて居たが、一高生らしい

いたづらさうな眼を眼鏡の奥に輝かした、見るから良家育ちの坊ちゃんであった。何でもその頃は浮世絵に興味を持ち、田中喜作君に指導を受けて研究して居たさうで、鎌倉に住んで居ると言つた。さういへば田中喜作君より、前々から尾高君のことを話され、さういふ人を研究所に採用しないかと頼まれて居た。そこで研究所へ入る気があるかと訊くと、当時未だ徴兵前であるのと、一方大阪市美術館が出来かけの頃で、その組織に当つて居た京大の沢村太郎君から、大阪へ来いといふ話もあり、決心がつかないと言つていた。

その内に或る日、彼はやつて来て、研究所に入り度いといふ。これはあとで聴いた話であつたが、その頃は啓明会の依頼で、工業倶楽部講堂で「日本の立場より見たる西洋美術」といふ講演をしたのであつたが、尾高君は岳父湯原元一先生と共にその講演を聴きに見え、湯原先生が、あゝいふ考への人のところならば行けと言はれ、それで一方に徴兵検査も済んだので、研究所へ入る決心をしたのださうである。(五頁)

また、同時期に尾高自身は弟宛の書簡のなかで「浮世絵」研究に対して、その抱負をつぎのように記している。

僕は邦ちゃんによく『おちいさんだ』と笑はれるけれど、浮世絵、必ずしもおちいさんではない、僕は若い故に立派な、今までの誰もが成し遂げて居ない浮世絵の徹底的なる研究がやつて見たいと志ざしたので、浮世絵は徳川期の日本美術の結晶である、其処には汲み尽す事の出来ない文化が織りこまれて居ます。実に面白い。研究は着々進行して居ます。どうかして、やれるだけはやりたいと思つて居ます。(後略) (東京(麹町上六番町)より仙台在住の弟宛 昭和二年九月 二十七歳、「遺稿集」二五八頁)

(19) 尾高の寄稿は、展覧会の主要部をなす松方コレクションの特色について記したものである。一方、田中の一文は、冒頭でつぎのようにことわっているように「初期浮世絵」という用語について持論を展開したものである。

上野に開かれてある報知社主催の浮世絵展覧会はその規模において既に空前の企画であり、従つてその列品の多種多様なことにおいてもかつてその比を見ないものであるから、私はそれにちなんで浮世絵といふ言葉、特に初期浮世絵といふ言葉の内容について考へて見ると共に、一面にこの初期浮世絵といふ画系の発祥を跡づけて見ることにする。

この文中において注目されるのが、つぎのような一節である。

元来この初期浮世絵といふ言葉は私自身がはじめたもので、岸田先生氏が曾て初期肉筆浮世絵と名づけたものを、昨年同氏と共に『初期浮世絵聚芳』を編する

に當つて、私が独断で肉筆の二字を削り、今また『初期浮世絵選集』を編するに及んでこれを襲ふたものである、すると直ぐ反問者があつた、初期浮世絵といふ言葉は意味を成さない、少くとも師宣以降の版画はつ興時代の初期作品と誤られやすくはないかといふのである。この反問には確かに理由があるが、この意味からいへば肉筆の二字を挿入するとしても同様で、それに要するに浮世絵版画に対する肉筆作品と解することが出来る。(中略)

彼等の作品はたとひ一群の画人が有機的な集団を形成して特殊な意想を表現せんとした結果ではないにしろ、また決して偶然に描かれた風俗画でもない。彼等は何れも当時の特異な文化に色づけられて、互に特異な題材の表現を試みた結果であつて、それが文化の推移に応じて延宝期に下り、合流してつひに以降の浮世絵派を形成したものである。私が初期浮世絵と名づけた意図は全くこゝにある。

本文中で述べたように、田中は劉生と共編で『初期浮世絵聚芳』を刊行したが、ここで劉生のこだわった「肉筆」を独断で削つたことが記されている。これもまた劉生と田中の「浮世絵」観の相違から、あるいは画家の眼と研究者としての視点からの相違だったといえよう。なお、同展覧会に尾高は、自らの所蔵品として「肉筆浮世絵之部」に「洛中洛外図 狩野元秀 天正文祿 扇面六枚」「美人立姿 宮川長春 正徳享保 一幅」二点を出品している。

(20) 岸田劉生作品のプロパナスについては、岸信夫作成「岸田劉生の作品に関する私ノート」1907-1914、同1915-1924(『郡山市立美術館研究紀要』平成十二年度、十四年度)を参照した。また、岸氏、ならびに森登氏から多くの教示をうけたことをここに記し、謝意を表したい。

(21) 本文の校正中、付記で記した「京都の画廊の知人Sさん」から、ことの発端をつくつてくださった件の「佐々木節雄」先生について教示を受けた。佐々木先生が勤務されていた高津高等学校の卒業生のひとりに、現代美術家の森村泰昌氏がいるという(一九七〇年同高校を卒業)。しかも同氏の自伝的なエッセイ集『芸術家Mのいる校庭』という一章があることを教えていただいた。さっそく同書をもとめて一読すると、「チュンさん」とは、いつからか、佐々木先生に対して生徒たちがつけたニックネームだということがわかった。この一文で森村氏は実に敬愛の念をこめて美術教師「チュンさん」についてつづっていた。もとより稿者にとつては未知の「先生」ではあるが、かつて自分の学校に飾られていた劉生の作品を、同じ画家として関心をもって見つけていた「佐々木節雄」先生その人をうかがうために、

森村氏の一文からその一節をつぎに引用しておきたい。  
 チュンさんは見詰め、楽しみ、そしてたぶん生徒たちから多くの知恵を学びとってきたのだろう。自分の思いもつかぬ作品を作ったり、不思議な人生を歩んだりする生徒たちの前で、チュンさんは尊敬を込めて、謙虚に見つめる立場に徹する。そしてそのあとは、見つめられた者に迷惑をかけないように、足早に立ち去る。この絶妙な「間」の取り方のできるひとを、私はほかに知らない。(前掲書、一四二頁)

田中喜作著述目録抄

この著述目録は、美術研究所編纂『東洋美術文献目録』(座右宝刊行会、一九四一年)等をもとに、定期刊行物に掲載され、「田中喜作」と明記された著述を发表順にまとめたものである。新聞、単行書は除いてある。

1	太陽 (Maurice Denis) 訳	芸術	二	一九二・五
2	立方体派の理論	芸術	三	一九二・六
3	アリスチード・マイヨール論 (Maurice Denis) 訳	卓上	一	一九二・一
4	アンリ・ルソーの生涯及び其芸術	白樺	五―四	一九二・四
5	モリス・ドニ論 (C.J. Hall) 訳	卓上	二	一九二・六
6	ドニーのクラシツクとしてのゴーガンとゴッゲ (翻訳)	未来	二	一九二・六
7	モリス・ドニ論 (C.J. Hall) 訳 (承前)	卓上	三	一九二・八
8	余録	卓上	四	一九二・一〇
9	余録	卓上	五	一九二・一二
10	宗教画について (モリス・ドニ) 訳 美術新報		一四―六	一九二・四
11	余録	卓上	六	一九二・五
12	この貴い精練の上に (安井曾太郎君の芸術)	美術	一一二	一九二・一二
13	アングルと其追隨者 (モリス・ドニ) (上)	美術	一一四	一九二・二
14	何人の作品にも見られない美しい追憶 (富本憲吉君の芸術)	美術	一一六	一九二・四
15	アングルと其追隨者 (モリス・ドニ) (中)	美術	一一六	一九二・四
16	アングルと其追隨者 (モリス・ドニ) (下の二)	美術	一一八	一九二・六
17	マイヨール論	中央美術	七一三	一九二・三
18	巴里の梅原龍三郎君に	中央美術	七一八	一九二・八
19	「ルノアル」について	中央美術	七一〇	一九二・一〇
20	巴里にある国画創作協会諸同人に与へて現日本画を論ず (上)	中央美術	八一―	一九二・一
21	巴里にある国画創作協会諸同人に与へて現日本画を論ず (下)	中央美術	八一―	一九二・二
22	『京の友禪』の後に	中央美術	一〇―五	一九二・五
23	菱川師宣	アトリエ	一一七	一九二・九
24	浮世絵概論	改造	六一―〇	一九二・一〇
25	菱川師宣絵本年表	書物往来	一二	一九二・九
26	吉原枕に就いて	書物往来	一三	一九二・一一
27	美術協会に於ける浮世絵の陳列	国民美術	二六一	一九二・一二
28	師宣研究の断片	浮世絵之研究	一一五・一六合併号	
29	浮世絵版画の芸術的価値	みづゑ	二五五	一九二・一二
30	吉原枕と寝物語	書物往来	一九	一九二・六

31	浮世絵の発祥	新小説	三一―八	一九二六・八	59	洛中洛外図攷	美術研究	三六	一九三四・一二
32	菱川師宣論	改造	九―一	一九二七・一	60	山楽絵考	美術研究	四〇	一九三五・四
33	富本君の回顧陳列	みづゑ	二六七	一九二七・五	61	鳳凰堂雲中供養仏の研究 上	美術研究	四二	一九三五・六
34	紅絵について	デッサン	七	一九二七・六	62	(帝展改組)に対する諸家の批判のうち)美之國	美術研究	一一―七	一九三五・七
35	紅絵の名称に就て	浮世絵	一	一九二八・一	63	鳳凰堂雲中供養仏の研究 下	美術研究	四三	一九三五・七
36	師宣の初期絵入本に就て 上	浮世絵	二	一九二八・三	64	古印譜に就いて	美術研究	四六	一九三五・一〇
37	師宣の初期絵入本に就て 下	浮世絵	三	一九二八・四	65	近世障屏画の源流	美術研究	四八	一九三五・一二
38	岩佐又兵衛に就て 上	浮世絵誌	二	一九二九・二	66	扇面散屏風に就いて	美術研究	五一	一九三六・三
39	岩佐又兵衛に就て 下	浮世絵誌	三	一九二九・三	67	山楽絵補考―再び彼の印記に就いて―	美術研究	五二	一九三六・四
40	大安寺客殿障壁画に就て	美術研究	二	一九三二・二	68	画師周徳	美術研究	五四	一九三六・六
41	聆涛閣蔵文館詞林断簡	美術研究	四	一九三二・四	69	土田君を憶ふ	塔影	一一―七	一九三六・七
42	浄土五祖絵伝	美術研究	五	一九三二・五	70	小西家旧蔵光琳関係資料 上	美術研究	五六	一九三六・八
43	弘願本法然上人絵に就て	美術研究	六	一九三二・六	71	山水屏風 神護寺蔵	星岡	七〇	一九三六・九
44	妙蓮寺障屏画に就いて	美術研究	八	一九三二・八	72	小西家旧蔵光琳関係資料 中	美術研究	五七	一九三六・九
45	狩野永徳筆洛中洛外図屏風	宝雲	三	一九三二・八	73	大和絵十六羅漢像に就いて	美術研究	五八	一九三六・一〇
46	又兵衛の作品に就て	京都美術青年会誌	五	一九三二・九	74	小西家旧蔵光琳関係資料 下ノ一	美術研究	五九	一九三六・一一
47	宗達筆源氏物語図屏風に就いて	美術研究	一〇	一九三二・一〇	75	小西家旧蔵光琳関係資料 下ノ二	美術研究	六〇	一九三六・一二
48	長崎系洋風画展覧会に就いて	美術研究	一二	一九三二・一二	76	稀蹟雜纂一	美術研究	六三	一九三七・三
49	蕪村論	美術研究	一五	一九三三・三	77	習静堂記に就いて	画説	一〇	一九三七・一〇
50	『画工譜略』に就て	美術研究	一六	一九三三・四	78	興福寺仏頭拝観	画説	一五	一九三八・三
51	十二因縁絵巻	美術研究	一八	一九三三・六	79	図書考略記解題	美術研究	七六	一九三八・四
52	宗達雑考	美術研究	二〇	一九三三・九	80	習静堂補記	画説	一七	一九三八・五
53	続宗達雑考	美術研究	二三	一九三三・一一	81	桃山時代障壁画概説補記―当代洋風画の金地絵に就て―	美術研究	七八	一九三八・六
54	歳旦風物図に就て	美術研究	二五	一九三四・一	82	洞庭諸勝図卷	南画鑑賞	七―七	一九三八・七
55	白石本画伝三種に就て	美術研究	二七	一九三四・三	83	長母寺詣	画説	二一	一九三八・九
56	六字尊像に就て	美術研究	三〇	一九三四・六	84	再び図書考略記に就いて	美術研究	八一	一九三八・一〇
57	中山高陽	美術研究	三二	一九三四・八					
58	高陽山人論	土佐史談	四八	一九三四・九					

85	竜角寺縁起解題	美術研究	八一	一九三八・一〇	111	相説筆四季草花図に就いて	美術研究	一二五	一九四二・七
86	一遍聖絵	画説	二四	一九三八・一二	112	仮山法	画説	七〇	一九四二・一〇
87	古画の印記に就いて	美術研究	八五	一九三九・一	113	僊斎翁追薦展観画録解題	画説	七〇	一九四二・一〇
88	本朝画纂に就きて	美術研究	八六	一九三九・二	114	日本南宗画の源流	美術研究	一二七	一九四二・一一
89	百川画漫記	南画鑑賞	八―四	一九三九・四	115	東壁抄(二) 偽印譜	清閑	一四	一九四二・一二
90	一遍聖絵の作者円伊補記	画説	二八	一九三九・四	116	東壁抄(三) 朝鮮行	清閑	一六	一九四三・五
91	似せ絵考	画説	二九	一九三九・五	117	隆能源氏に係る二三の問題	美術研究	一三〇	一九四三・七
92	命蓮毘沙門化身説に就いて	画説	三〇	一九三九・六	118	戒壇院四天王像に就きて	美術研究	一三一	一九四三・九
93	指画雑説	美術研究	九四	一九三九・一〇	119	南画発祥期の数家子 上	美術研究	一三四	一九四四・二
94	信貴山縁起の「たい」と「こゝろ」	画説	三五	一九三九・一一	120	百拙和尚行状・南海系譜(公刊)	美術研究	一三七	一九四四・七
95	再び似絵に就いて	画説	三八	一九四〇・二	121	南画発祥期の数家子 中	美術研究	一三八	一九四四・一〇
96	赤不動図の製作時代に就いて	美術研究	九九	一九四〇・三					
97	絵師の草子に就いての考	画説	四〇	一九四〇・四					
98	三益齋図の絵画史的位置に就いて	美術研究	一〇三	一九四〇・七					
99	松方コレクションに就て	浮世絵界	五―八	一九四〇・八					
100	赤不動図年代考補記	美術研究	一〇六	一九四〇・一〇					
101	応拳の別号	画説	五五	一九四一・七					
102	光琳遺聞其他	画説	五六	一九四一・八					
103	住吉家伝来高山寺戯画模本に就いて	美術研究	一―六	一九四一・八					
104	文殊渡海	画説	五八	一九四一・一〇					
105	元秀の問題	画説	五九	一九四一・一一					
106	荒彫像の問題	画説	六〇	一九四一・一二					
107	「文殊渡海」追記	画説	六〇	一九四一・一二					
108	流芳遺事解題	画説	六一	一九四二・一					
109	呉春十三回忌追薦展観	画説	六二	一九四二・二					
110	東壁抄(一) 佐竹本歌仙の信実説	清閑	一二・一三合冊	一九四二・四					