

藤田嗣治の一九二〇年代末の壁画表現

——パリ日本館《欧人日本へ到来の図》の制作プロセス^①

林 洋子

はじめに

両大戦間の日本とフランスのあいだを移動しながら活躍した画家・藤田嗣治（一八八六—一九六八）は、一九二〇年代のパリで描いた裸婦や猫をモチーフとするタブローや太平洋戦争中に取り組んだ戦争画で広く知られる。藤田をめぐる研究は、長い停滞期を経て、二〇〇二年秋に画集や評伝が続けて刊行されるなど、近年急速に進展している。その研究動向についてはいくつかの場で概観したので、ここでは繰り返さない^②。二〇〇六年春からは東京国立近代美術館ほかで本格的な回顧展が開催されており、一九八八年に東京都庭園美術館で開催された展覧会以来、約十八年ぶりにその画業を回顧する絶好の機会となる。しかしながら、彼が一九二〇年代末から一九三〇年代にかけて壁画の大作をパリと日本で複数手がけ

た事実が研究者のあいだで認識され、位置づけがはじまったのは一九九〇年代以降である^③。なかでも一九二九年にパリの国際大学都市内に設立された日本館のために描いた《欧人日本へ到来の図》は、画家がはじめて本格的に取り組んだ壁画であり、彼にとって最大級のサイズだっただけでなく、注文画ながら異国で挑んだ日本表象であった。近年、この作品は日本とフランスの共同プロジェクトにより修復され、その前後の調査により埋もれていた事実がいくつも判明してきた。おりしも、藤田に限らず、近代日本における壁画に関して概観する論考が出たばかりで、本稿が「壁画」を視点に藤田を見直す試みはたいへん時宜を得ていると思われる。

ところで、一九二〇年代の前半にパリでの名声を確立していた藤田は、一九二七年夏以降、パリの一切のサロンに出品しなくなる。現地で個展は重ねていたものの^④、それまで熱心に発表を続けていた

サロン・ドートンヌ、サロン・デ・テュルリーから離れた⁽⁶⁾。それにかわって彼が作品を発表したのが、パリ在住日本人作家たちによる展覧会である。とりわけ一九二九年には、彼の活動の大半は母国日本に関わるものとなる。確かに、この一九二〇年代後半にはマティスム、シャガールもユトリロもはやサロンに出品しなくなり、パリの諸サロンも明らかに昔日の活況を失っていた。その一方で、当時いっそう多くの日本人美術家がパリにわたり、サロン・ドートンヌなどへの入選を目指していたことは対照的である。藤田のサロン離れは、彼がサロンでの活動に興味を失ったことを意味するのか、それともパリの美術界での活動自体に関心をなくしたことを意味するものだろうか。

この一九二九年（昭和四）は、藤田にとって決定的な一年となる。彼は四十三歳を迎えていた。二つの日本的大画面絵画をパリで完成したのち、十七年ぶりに日本に三ヶ月間帰国し、個展と出版を重ねて母国での名声を決定づける。しかしながら、その「助走」はその前年、一九二八年にはすでに始まっていたように思われる。本稿では、パリ日本館の二つの壁画の成立過程を分析することにより、一九二〇年代半ばまでの静謐な裸婦表現から一九三〇年代以降の群像表現に移行していくこの画家の転換点を考えていきたい。一九二九年の重要性についてはすでに別稿でも議論したが、⁽⁷⁾ここではその後に関わったフランスの二つの施設、パリ日本館と画家晩年の住居

であったメゾン・アトリエ・フジタを通して得た情報を反映しながら、再考する。

一 パリ国際大学都市内日本館の壁画制作プロジェクト ——一九二七年—一九二九年

一九二〇年代末の藤田が長い時間を割いたのは、パリ国際大学都市内に新設された日本館のための二点の大作であることに間違いない。最終的にそれらは《歐人日本へ到来の図》（三〇〇×六〇〇cm）〔図1〕と《馬の図》（二三五×四六二cm）〔図2〕として完成される。この二点は、一九三〇年代に彼が日本で制作することになる銀座ブラジル珈琲店壁画（一九三四）と秋田の平野政吉邸壁画（一九三七）とならぶ、藤田最大級の作品である。

この日本館は、薩摩治郎八の寄贈により、パリに留学する日本人のために建設された学生寮である。その建築に関する資料の多くは、現在、日本館よりむしろ東京の外交史料館に所蔵されており（文書名「在外日本学生会館関係雑件 巴里薩摩会館関係（日本会館）」、先行研究がある⁽⁸⁾。「国際大学都市 la Cité internationale universitaire de Paris (CIUP)」の建設は一九二〇年代半ばから、長らくパリを取り囲んできた城壁が解体された跡地に始まった。⁽⁹⁾ 正式な開所は一九二五年秋となるが、その創設は第一次世界大戦終了後の国際融和路線の一環であった。大学都市のホームページによれば、その理念



図1 藤田嗣治《欧人日本へ到来の図》、1929、油彩、金箔・カンヴァス（パネル貼り）、300×600cm、日本館蔵（パリ国際大学都市内）

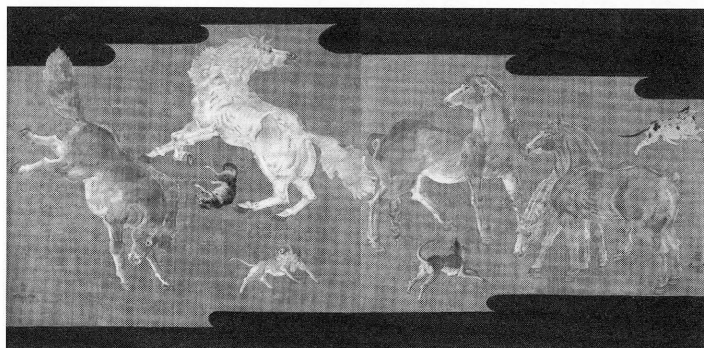


図2 藤田嗣治《馬の図》、1929、油彩、金箔・カンヴァス（パネル貼り）、235×462cm、日本館蔵（パリ国際大学都市内）

は「世界中からくる学生間の交流の促進」と「よりよい条件で学生たちが勉強を続けられるよう宿泊施設を提供」することであった。現段階ではいつ日本がこの大学都市構想への参加を決めたのかははっきりしないが、事実関係が確認できるもっとも早い公文書は一九二六年十月二日付の在仏河合代理公使による公信であり、公式に薩摩治兵衛、治郎八親子によって国際大学都市に学生会館（寮）が寄贈

されることが記されている。さらに、一九二六年十二月十三日付の公信で、在仏日本大使は「室内ノ裝飾ハ之レ亦薩摩氏年来ノ友人藤田嗣治画伯ニ依嘱ノ心組ナリ」と伝える。そして、一九二七年二月九日には、薩摩治郎八と大学都市本部が日本館に關しての文書に署名を交わしている。その前月には、すでに建築を任されていたピエール・サルドウーにより、最初の設計図が提出されていた。その外

観は近世初期の城壁建築を思わせるが、構造的には鉄筋コンクリート造りで内装もモダンなものであった。この契約の際、薩摩と大学都市本部は、サロンと入り口正面を飾る二点の制作を藤田に正式に注文し、「日本文化史及び欧州文明東漸」をテーマにすることを求めている。薩摩は画家に三十万フランという画料を提示したが、それは建築費全体の約十%を占めるものであったという。

すでに冒頭で指摘したとおり、一九二七年の夏以降、藤田はパリのサロンに出品しなくなるが、この時期は日本館の制作委託を受けた時期と重なっている。一九二七年五月二七日の外交文書では、藤田が日本館のための準備（デッサン）に着手したことが伝えられている。当時、パリで石黒敬七を中心に刊行されていた日本語新聞『巴里週報』もまた、一九二七年後半に藤田を訪れた美術家たちの同様の証言を伝える。だが、一九二七年からすでに準備に入っていたことは確かであっても、実際に

作品が完成したのは一九二九年四月である。パリのルネサンス画廊で開催された仏蘭西日本美術家協会展に、藤田は《パリ大学都市内薩摩財団による学生会館のためのパネル三点》を出品しているが、これこそがのちに日本館に掲げられる《欧人日本へ到来の図》である。それでは、画家はこの二年間、ほかの展覧会にほとんどかわらず、この作品に専念していたとみるべきなのだろうか。

しかしながら、二年という月日はあまりに長い。この間に、藤田と薩摩のあいだにひと悶着があり、それも完成に時間を要した一因という。⁽¹⁶⁾ 両者には、日本館の作品のための習作デッサンがいずれに帰属するかという議論が、一九二七年末から翌年初頭まで持ち上がっていた。一九二八年五月の外交文書では、同年一月画家がいったん薩摩からの注文を辞退したことが伝えられる。⁽¹⁷⁾ しかしながら、最終的には両者は和解し、一九二九年春までに作品の完成をみた。

では、対立から作品完成までの一年間、つまり一九二八年に藤田は最終的な完成作にかかりきりだったのか、そしてふたりが争った作品習作は最終的にどうなったのかが以後のわれわれの議論の核心となる。

二 一九二九年五月——日本館に掲げられた二点

一九二九年五月十日、日本館が正式に開館し「図3」、《欧人日本へ到来の図》「図1」と《馬の図》「図2」も同時に披露された。前

者はすでに四月にルネサンス画廊で発表されていたが、後者の一般公開はこの日が初めてであった。いずれも壁一面を覆う「壁画」とはいえ、フレスコ画ではなく、カンヴァス地に描かれ木枠に張られたタブローである。なお、サロンには藤田の《欧人日本へ到来の図》に加え、アンリ・ナヴァールによるガラス装飾がめぐらされていた「図4上」。

日本文化に関わる作品という注文を受け、藤田はすでに進行していた日本の城閣風の建築デザインにふさわしいよう、近世初期の金碧障壁画、なかでも同時代の風俗をテーマにしたものを参照したと思われる。それが、この作品が油彩画ながら、藤田作品のなかでもとりわけ日本的雰囲気を与える要因であろう。それまで彼はパリで日本美術に関して何度も調べてはいたが、実作で日本美術に直接つながるモチーフを描くことも、そして、そうした作品を展覧会や画廊で発表することもなかった。唯一の例外は一九二六年のサロン・ドートンヌの出品作《横綱栃木山の像》（絹本着色、グルノーブル美術館蔵）だが、これは当時、パリを訪れていた元・相撲力士をモデルに描いた特殊な作品といえる。

あるフランス人評論家が『パリ日仏協会紀要』に発表した《欧人日本へ到来の図》に関する文章を紹介したい。⁽¹⁸⁾

ふんわりとした灰色のビロード地のカーテンにかこまれた背



図3 創建当初の日本館外観 (©CAP-Violet)



図4 日本館開館当初のサロン (©Harlingue-Violet)

景には、藤田の大画面がある。藤田嗣治という画家を選んだことは最適である。東京の美術学校の日本画コースを卒業した彼は、いまでも日本の芸術的な伝統をうまく体現しており、彼はそれを彼独自のモダニズムに取り込むことを心得ている。この大作は三つの画面から成り、長崎の島におけるヨーロッパ人と日本人の最初の出会いを表現している。画面では、場面設定だけでなく、裸婦という寓意的な人物群と荷運び労働者のようなより現実的な人物群によって、二つの文化、文明の浸透を象徴し

ようというこの画家の詩的な想像力を見出すことが出来る。彼のデッサンはつねに正確で、緻密で入念だが、本作の色調はこれまでのこの画家の使い方とは少し違っていた。藤田は金箔を規則的に貼った地を選び、それはたいへん装飾的な効果を挙げている。そして衣装の強い青や赤色は裸体の明るい肌色と対照をなしている。この日本的な表現の背景に、われわれは思想の気高さを感じ取る。それは私に、ヨーロッパ、アジアを問わず、人間のなかにある永遠性や普遍性を秘めるピュヴィ・ド・

シャヴァンヌの絵画が持つ気高さを連想させる。(中略) この作品はすでに名をなしたこの日本人画家の制作の中でも、第一級の出来ばえといえよう。

《馬の図》については、

玄関奥は、藤田の馬と犬を描いた作品で飾られている。よく知られるように、日本では馬は力や力強さを象徴している。偉大な画家である藤田嗣治は、金地の背景に白い馬、栗毛の馬を動きをこめて描いた。これはまさに彼の独創性のたまものである。

ここでは作品に基づいた精緻な分析がかなり試みられているが、藤田を「東京の美術学校で日本画を学び」「日本の伝統芸術の代表者」としている点は当時のパリでの藤田観を考える上で興味深い。実際、藤田は東京美術学校で西洋画を学んだのちにパリに来ており、その主たる技術は油彩画である。この日本館の壁画も、モティーフと金箔などの利用により日本的なイメージを強めてはいるが、完全な油彩画であった。

この制作後、母国に帰国した際、藤田は《欧人日本へ到来の図》について、以下のように説明している。

幅十二メートル、高さ三メートルの一面に西洋文明が東洋へ輸入されるという画題で、長崎の遠景を描いた。金箔を置いて数多の人物動物を描いた。⁽¹⁹⁾

「幅十二メートル」と書いているが、実際の部屋の幅を超えており、現状の六メートルの幅が妥当といえる。完成当時の作品写真と比べても、作品が縮小された形跡はない。画面は三分割され、それぞれに年記とサインがある。場面設定は西洋から長崎・出島の港に到着した「欧人」が甲板上で積荷を降ろしているというもので、W字型に構成された人物が、画面全体に安定した印象を与えている。「劇場的」ともいえるべき華やかな作品である。すでに述べたとおり、金

地にモティーフを配する描き方は、明らかに彦根屏風のような江戸時代初期の風俗画を参照したことをうかがわせる。ここでは人物の輪郭線が藤田特有の細い優雅な線で描かれ、人物の肌の色は性別や人種によって細かく描き分けられている。その大半は白人である。男性はオークル系の肌色で、陰影表現により筋肉が強調されており、女性は一九二〇年代後半の藤田の裸婦表現と同じく白い肌で平面性が強い。アフリカ系（左パネル上方）やインド系（右パネル下方）の女性も描かれている点で、藤田の「欧人」観をうかがわせて興味深い。しかしながら、画面に一切日本人（東洋系）が登場しない。なお、日本とヨーロッパの出会いというテーマは伝統的な日本美術にはほとんどみられないものである。近世初期に描かれた一連の南蛮屏風〔図5〕を除けば、日本絵画が国際交流の光景を扱った例は限られる。さらには、十九世紀末まで日本では裸体表現が公の場に描かれたり、展示されることもまれであった。結果的に、この作品は日本的な要素を取り入れながらも、「異種混交」性の高いものとなっている。

もう一点の《馬の図》について、藤田はこう書いている。

更に他の一面には駿馬の群を数頭描いた。同じ大幅であり、静と動の二群に分けてこれも亦金箔地とし、藍の空、緑の地として玄関の正面に装置してある。⁽²⁰⁾



図5 狩野内膳《南蛮屏風》、16世紀末、紙本着色・金箔（屏風）、154.5×363.2 cm、神戸市立博物館蔵（兵庫）

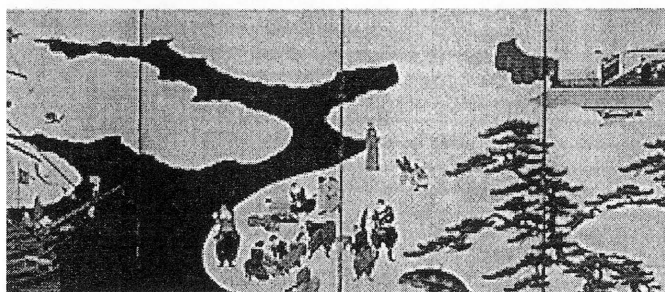


図6 《厩図屏風》（部分）、16世紀、紙本着色・金箔（屏風）、149.6×353.9 cm、東京国立博物館（東京）



ところが、不思議なことにこの『パリ日仏協会紀要』の記事以外、当時、日本館の作品について触れたフランス語の記事をみかけることがない。確かに、作品自体は基本的に日本館にあったものの長らく

この作品は二つのパネルからなり、両方に「嗣治 Foujita 1929」のサインがあることから、当初から二枚のカンヴァスに描かれ、後年の修復に際してパネル仕立てにされたと考えられる。左画面には躍動する白と茶色の二頭の馬と二匹の犬、右画面には静かに立ちすくむ三頭の茶色の馬と二匹の犬が描かれている。細い黒い輪郭線で対象を描き取っていくスタイルは『欧人日本へ到来の図』と同様だが、サイズでも主題、設置場所のうえでも必ずしも二点は対作品と

して意識されたものではないだろう。この図像は武家風俗図の系統の厩図「図6」や放牧図の伝統を引くと思われるが、しかし馬と犬だけを描いた前例はない。おそらく、藤田は特定の作品を写したのではなく、複数のイメージ・ソースからこの画面をくみ上げたと思われる。「厩図」だけでなく、空と地面を「すやり霞」で表現する手法は中世の絵巻物を想起させる。パリのギメ美術館は、十七世紀前半に制作された良質の南蛮屏風と十九世紀の狩野派による馬の画稿を所蔵している。二点ともその創設者エミール・ギメのコレクションであり、一九二〇年代のパリで、日本館のための作品を構想中の藤田がこれらを眼にした可能性は十分にある。

一般公開されることがなく、フランス人のあいだにもあまり知られることはなかった。一九八七年にシルヴィー・ビュイッソン氏とドミニク・ビュイッソン氏が刊行した藤田作品集でも、この作品については短く触れられるだけで、図版も掲載されていない。⁽²¹⁾一方、日本では画家自身がこの作品について美術雑誌などでたびたび語り、また展覧会でその素描類を展示していた。さらに、その注文主というべき薩摩治郎八もこの二点の作品を藤田作品のなかでもっとも重要な作品と位置づけていたのである。⁽²²⁾

三 日本館壁画完成前後——一九二九年前半、パリにて

この一九二九年のパリで、藤田はいま一つ室内装飾画を手がけている。それは、連合国退役軍人クラブ (Cercle de l'Union interalliée) のためのもので、その代表であるマルク・ド・ボーモンの依頼によっていた。この建物は、第一次世界大戦での戦勝国が親睦のため、一九一〇年代末にパリ中心部のフォブル・サントノール通りにつくった施設であった。藤田はチェスをする「遊戯室」のために金地による油彩画 (カンヴァス・油彩) を描いたのである。この作品は長らく研究者のあいだでもその現物がほとんど知られることがなかった。

現存する二点の作品は、日本の伝統的な障壁画のように花や鳥のモチーフで覆われている。一九三六年に藤田はこの作品について

以下のように書いている。

(私は) 会長ボーモン伯の依頼で七枚金箔地の大壁画各二間に一間を描いた。陸鳥と水鳥と丘の花と水に咲く花々を描いた。⁽²³⁾

画家は「七枚」というが、遊戯室のスペースを考えるとともと二点だった可能性が高いと考える (現在、うち一点は別の部屋に設置)。今日、この施設は会員制のクラブになっているが、作品の保存状態は日本館の作品に比べると良好である。サイズは両者ともに全体で一四五×六五〇cmで、それぞれ四枚の画面に分割されている。各パネルの横幅は不統一で、作家のサインが各一番右のパネルにのみ「嗣治 Foujita 1929」とある点も考慮すると、当初、作家はそれぞれを一枚のカンヴァスに描き、その後何らかの理由で分割された可能性が高い (修復関係の資料が残っていない)。

二点は明らかに対作品である。一方をここでは便宜的に《陸鳥》「図7」と呼ぶが、鶏、雉、鶉などが菊、芥子、百合などとともに暖色傾向で描かれ、そこでは藤田得意の猫が鳥たちを狙っている。これに対し、《水鳥》では水辺に集う鴨や鶯鳥が寒色で描かれている。画面全体には金箔がおかれ、その中央を藍色の「水流」がわたる。それは日本館の《馬の図》の画面上下に描かれた「すやり霞」に通じる色調とフラットな厚塗りである。この「水辺」の部分を除

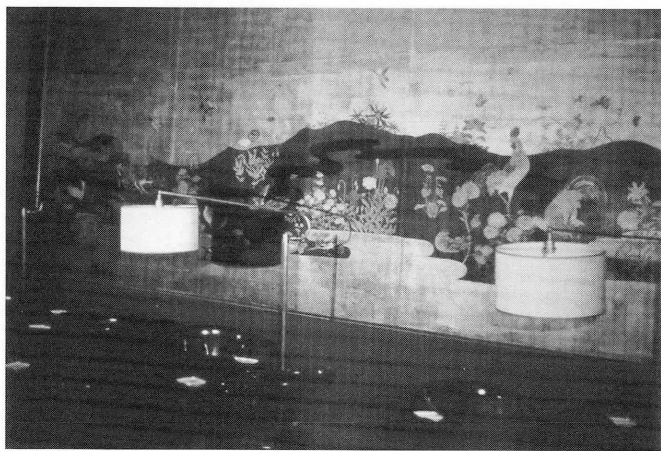


図7 藤田嗣治《陸鳥》、1929、油彩・カンヴァス、145×650cm、連合国退役軍人クラブ（パリ）（1980年代にシルヴィー・ビュイッソン氏撮影）



図8 藤田嗣治《坐る女》、1929、油彩、金箔・カンヴァス、110×125cm、国立西洋美術館蔵（東京）

けば、花鳥の表現は伸びやかでやわらかな筆づかいで、淡彩といえる。間近に観察すると、金箔のうえに花鳥が描かれており、淡彩の下から金箔が光っている。とくに草花の表現は、琳派のように輪郭線だけをやわらかに付して、色彩をほとんど施さず、地の金色を生かす工夫がなされている。遊戯室にふさわしい、寛いだ雰囲気のある装飾画である。

この作品に関する資料や下絵類は、当の会館でもいまのところ確

認できず、画料などに関する契約書類も一切残っていない。会長ボーモン伯はその前から藤田のコレクターとしても知られ、会長自らが第一次大戦の「連合国」の一員でもあった日本出身の画家に日本風に描くように注文した可能性も考えられよう。おそらく、画家はなにか特定の既存の障壁画をコピーしたのではなく、いくつかの作品を発想源に画面を構成していったと考える。完成作を見る限り、かなり短時間で描かれたように見える。下絵類が見つからない

ことも考慮すると、入念に準備を重ねた《欧人日本へ到来の図》とは対照的に、下絵をほとんど準備することなく、直接カンヴァスに描いていた可能性も否定できない。

さらに、ほぼ同時期に藤田が制作していたことが確かな作品のひとつに、国立西洋美術館が所蔵するタブロー《坐る女》（一一〇×一二五cm）〔図8〕がある。画面上には「1929」という年記しかないが、画面裏面の木枠に「Julliet 1929」との作家自筆による書き込みがある。つまり、この作品の完成は一九二九年七月であ

る。トップ・モードのドレスを着た女性が寝台に座り、その背景には日本風の金屏風が描かれている。

藤田がこの《坐る女》の背景に利用した金地は、日本美術とアール・デコの融合を思わせる。画家はすでに一九二〇年代初頭に乳白色の下地の上に細い輪郭線で描き起こしていくスタイルを確立し、この背景の下地を埋めるために布地（ジュイ布など）を描きこんだり、金属箔を貼り込んだりしていた。《エミリー・クレーンII シャドボーンヌの肖像》（一九二二、シカゴ・アート・インスティテュート蔵）の背景には銀箔が使われているが、銀箔の使用例はこの一点のみである。銀は酸化されて黒変しやすいこともあってか、その後の彼はもっぱら金箔を愛用する。一九二〇年代末には宗教画や肖像画に金箔を頻繁に用い、日本館や退役軍人クラブの前にすでに金箔の扱いには相当慣れていたといえる。職人に任せることなく自分で扱い、箔足のすき間や垂直水平の乱れをかえって楽しんでいたようである。

《坐る女》は、日本館と退役軍人クラブの壁画の二つの要素を兼ね備えていると見ることができよう。人物の部分では下地が分厚く塗られた上に面相筆による細い線で慎重に描かれているが、背景のつがいの雉や花木は柔らかな描線に淡彩で、線や色面の下から金色が透けて見えている。こうした共通点が、いずれも制作時期が一九二九年の前半というこの三点にみられるのも不思議ではない。《水鳥》

と《陸鳥》の制作時期は、日本館の作品の完成直後、一九二九年の夏前、《坐る女》とほぼ同時進行と考える。なぜなら、後述するとおり、藤田は同年九月以降、翌年初めまで日本に一時帰国することから、一九二九年のバリでの制作は一月から八月末までに限定するからである。

こうした旺盛な創作活動に加え、この時期の藤田はバリで開かれた「日本美術展——現代の古典派」展の運営に関わっている⁽²⁴⁾。この展覧会はジュ・ド・ボームを会場に一九二九年六月一日から七月十五日まで開催された。彼は展覧会の事務局に参画すると同時に、《争闘》と《動物》の二点を出品している（後述）。ほかに六月十四日から七月十三日まで素描二点と油彩画三点がブリュッセルでの日本人美術家サロン展に⁽²⁵⁾、そして十月十三日から三十一日まで素描一点が同サロンのバリ展で展示されている⁽²⁶⁾。ここで注目すべきは、いずれもが人物表現だったことである。

四 母国への一時帰国

——一九二九年九月—一九三〇年一月

こうした一九二〇年代後半に、藤田が生活をともししていたのは三番目の妻ユキ（本名・リュシー・バドゥー）であった。モデルでもあった彼女と一九二三年夏に知り合った藤田は、バリでの「糟糠の妻」というべきフェルナンド・バレーと別れ、一九二四年夏にユキ

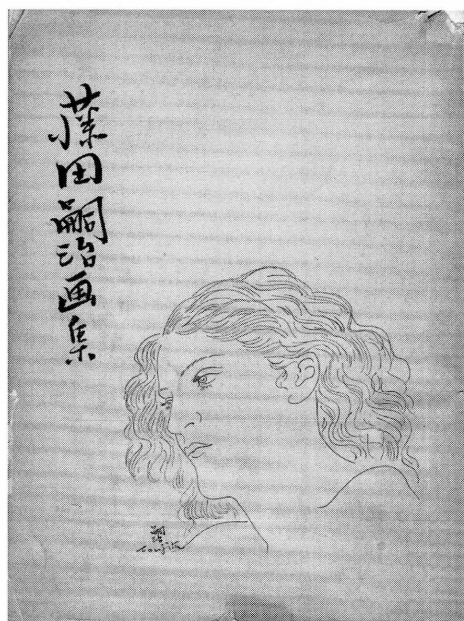


図9 藤田嗣治画集、1929年刊行

と結婚する。ユキはのちに詩人ロベール・デスノスと結ばれたため、彼女の所有していた書簡類が多数バリのジャック・ドゥーセ文学図書館のデスノス文書に保存されている。それらは、一九二四年ごろから藤田の収入が急増する一方で高級住宅の賃貸や自家用車の維持、ヴァカンスなどで支出も増加し、文面はつねに金策のために注文画の制作に追われる画家の姿を伝えている。そして、一九二八年、パリの市の税収係が藤田に一九二五年以来の納税未納分を一気に請求してくる。その金額は八十万フランにのぼり、彼はそこから逃れることができず、ある種の「自転車操業」に支えられた豊かな生活が破綻に向かう。薩摩から日本館壁画の制作画料として三十万フランを受け取るとは決まっていたが、それも請求金額の半分にも満たな

かった。彼が薩摩と壁画に関する素描類の所有権を争った理由はこのあたりにありそうである。ユキは「彼「藤田」は税金を支払うことができるように、東京で大展覧会をやることを決心した」と回想している。

一九二九年九月に藤田はユキをつれて母国に一時帰国を果たす。一九一三年夏のパリ渡航以来、初の帰国で、家族との面会が主目的であったが、母国ではじめての個展を開催することが決まっていた。一九三〇年一月にパリに向かって日本を離れるまでの約三ヶ月間、画家は少なくとも二つの大規模な個展を開き、二冊の書籍を刊行する。一冊は画集²⁸⁾、もう一冊はパリでの日常生活をまとめたエッセイ集であった。

最初の展覧会は、十月一日から十日まで、一九二七年に新築されたばかりの東京朝日新聞社の社屋内の「東京朝日展覧会場」で行われ、油彩画と素描あわせて五十三点と版画二十点が出品された²⁹⁾。第二は、十月十七日から二十一日まで日本橋の百貨店・三越で開かれ、四十数点の素描が展示された。最初の展覧会はより格の高い展示会場であり、画家の近作が発表され、第二の展覧会はデパートの特設会場で、むしろ販売を目的としていた。いずれの展覧会も出品目録を出したが、それ以外に「藤田嗣治画集」〔図9〕が約八十点の作品図版と作家論二本と画家自身によるエッセイを掲載した。この画集の掲載図版の選択は、はなはだ暗示的といえる。一九一〇年代末

から一九二〇年代半ばまでの典型作約二十点のうち、いくつかはすでにヨーロッパの美術館や個人コレクターの所蔵となっていた。そしてそれら以外は近作で、大半が東京での二つの展覧会への出品作である。その大半を裸体デッサンが占めた。それでは、これらを、直前に藤田が薩摩とその所有権を争った日本館の注文画の下絵類とすぐ判断してよいものだろうか。

この一九二九年に朝日新聞社が刊行した『藤田嗣治画集』は日本で行われた展覧会のカタログではなく、むしろそれまでの作品選といえる。それはわれわれにとって非常に重要な作品を複数掲載している。《構図(一)》〔図10-I〕と《構図(二)》〔図10-II〕(一九二八)(カラー)、《構図(一)(前掲図未成)》〔図11-I〕と《構図(二)(前掲図未成)》〔図11-II〕(一九二八)(モノクロ)、《争闘(一)》〔図12-I〕と《争闘(二)》〔図12-II〕(一九二八)(モノクロ)、そしてバリ日本館の《欧人日本へ到来の図(薩摩氏寄贈巴里日本学生会館壁画)》(モノクロ)である。《馬の図》の図版はない。なぜ、わざわざ「前掲図未成」と断ってまで《構図(一)(二)》の未完成段階の図版を掲載しているのか。なにか理由があるのではないだろうか。

完成図と比較すると、人物などのモチーフはほぼ完成しているが、反対に背景がまったく手付かずの状態、藤田がこの作品を描いたプロセスをあらわにしている。《争闘(二)》は一九二九年夏に

パリで開催された「日本美術展——現代の古典派」展に出品されているが、《争闘(一)》は出品歴を確認できない。^③ いずれにせよ、この画集は一九二〇年代末に藤田が手がけた人物群像五点、七図版を掲載する。五点中、《欧人日本へ到来の図》だけが背景に金箔があるが、あとの四点には全く見られない。残念なことに、この画集は作品サイズについていっさい触れていない。ほかにこの画集に掲載されている素描とこの五点の「完成画」を細かく対比すると、相互関係、制作過程が容易に理解できる。例えばライオンを描いたドローイング〔図13〕と何かを持つ裸婦は《構図(二)》に、女性の立像は《構図(一)》につながる。取っ組み合いをする三人の男の素描は《争闘(二)》に登場する。こうした素描類はその場で完売し、今日いくつかの作品が国内の美術館の所蔵となっている。北九州市立美術館が持つ《格闘技》〔図14〕(一九二七)は、この画集に《二人の男闘ふ》の題名で掲載されている。そのサイズは七九・五×一一cmとかなり大きい。このポーズは《争闘(二)》の画面左下方に登場する。同じく素描の《レスリング》(一九二七)も目黒区美術館に所蔵されているが(一九二九年の画集には未掲載)、六六×一二cmというサイズで、同じく《争闘(二)》に登場する。展覧会目録によれば、《構図(一)》と《構図(二)》のみ東京で展示され、《争闘》二点は出ていない。《構図》のみが一九二九年の画集にカラーで掲載されているのは、当時のカラー写真の印刷技術を考慮する



図10-II 藤田嗣治《構図(二)》、1928
〔『藤田嗣治画集』1929より〕



図10-I 藤田嗣治《構図(一)》、1928
〔『藤田嗣治画集』1929より〕

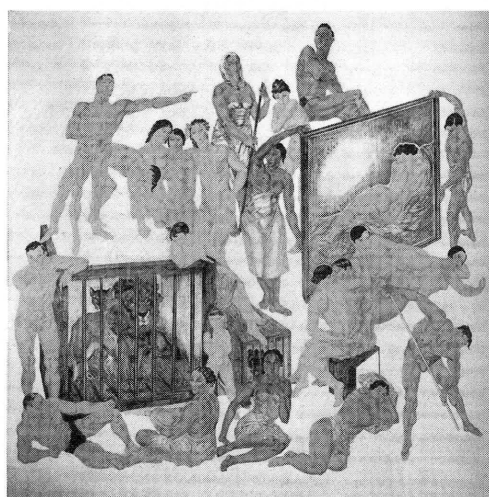


図11-II 藤田嗣治《構図(二) (前掲図未成)》1928
〔『藤田嗣治画集』1929より〕

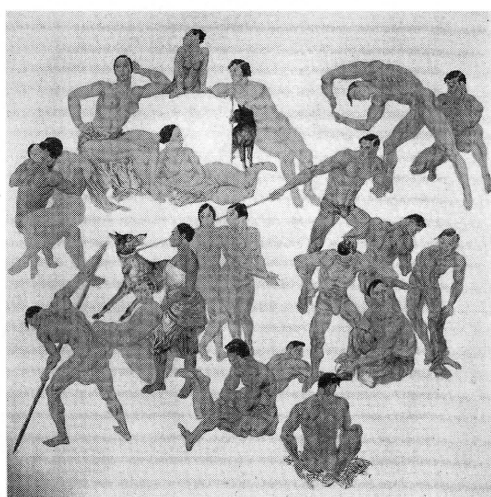


図11-I 藤田嗣治《構図(一) (前掲図未成)》1928
〔『藤田嗣治画集』1929より〕

と、作品の来日の有無と直接的に関係するのかもしれない。

藤田の東京滞在中には、いくつもの雑誌や新聞が彼についての記事を掲載したが、その大半が彼のキャラクターや半生に注目するばかりで、作品についての言及が少ない。そのうち朝日での展覧会に關し、《構図(二)》ライオンのいるコンポジションの写真入りで記事を掲載したものがあつた。「制作の大部はデッサンで、中央の二点の努力の説明に、充分整頓されてありました」という記述は中央に飾られた「主要な」二点について正確なサイズを伝えないが、ともかくほかの作品と比べて圧倒的に大きかったことはわかる。確かに、展覧会目録でも、この二点は五十一点の素描とは番外で掲載されている。つまり、朝日会場での展覧会自体が、《構図》二点の制作プロセスを見せるような展示になっていたといえる。すでに述べたように、藤田は一九二七年

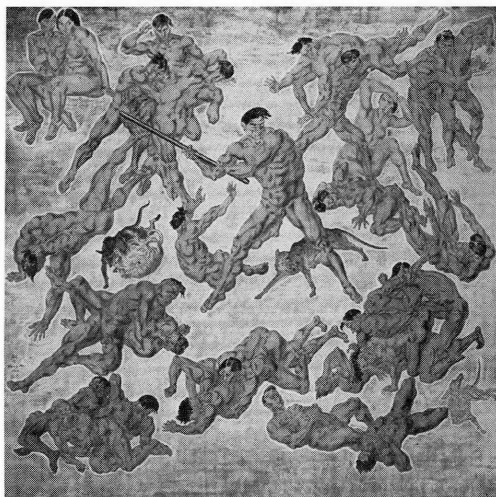


図12-II 藤田嗣治《争闘（二）》1928
（『藤田嗣治画集』1929より）



図12-I 藤田嗣治《争闘（一）》1928
（『藤田嗣治画集』1929より）



図13 藤田嗣治《ライオン》、1927
（『藤田嗣治画集』1929より）

あらゆるポーズ、筋肉の動きを描こうという実験的な意志を感じさせる。こうして、東京での二つの展覧会を通して、藤田は母国の観客に自らのデッサン力を誇示した。

一九二〇年代前半に彼が《我が画室》などを展示した際、母国での評価は日本画の模倣などと決して高くなかったが、この一九二九年の展示は、母国に藤田の新しい側面を知らせる機会となったのである。

ところで、日本国内の美術館が所蔵する藤田の一九二〇年代末の素描類には、一九二九年の画集に掲載されていないものが複数ある。例えば、箱根彫刻の森美術館が所蔵する《三人の男》〔図15〕（一〇五×八五cm）と《三人の女》（一二六・五×七八cm）は「一九二八」という年記を持つが、両者は《構図》や《争闘》ではなく、《欧人

後半以降、相当数の裸体デッサンをこなし、とくにそれまで彼があまり取り組むことのなかった男性裸体デッサンを繰り返していたが、そうした作例が一堂に会したのである。奥野美香氏の研究によれば、こうしたデッサン類はミケランジェロの《最後の審判》を参照したものが多く⁽³³⁾というが、確かに自然なポーズというよりはむしろ人体の

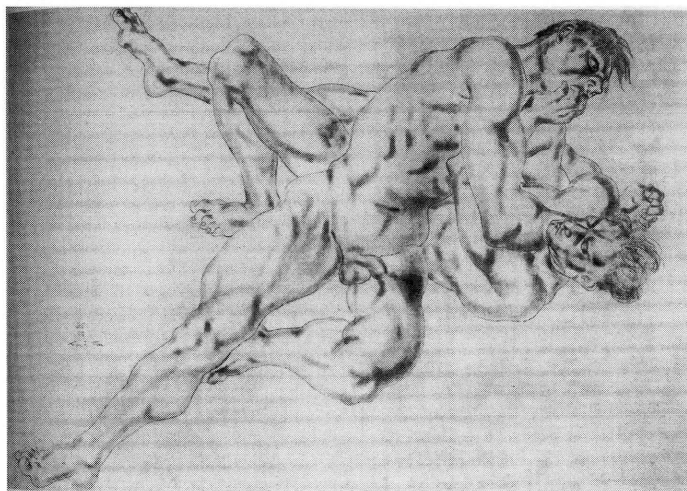


図14 藤田嗣治《格闘技》1927、鉛筆・紙、79.5×111cm、北九州市立美術館蔵（福岡）

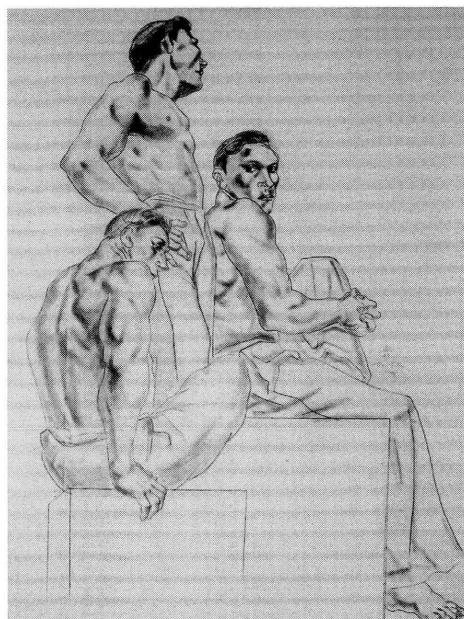


図15 藤田嗣治《三人の男》、1928、コンテ・紙、105×85cm、彫刻の森美術館（神奈川）

日本へ到来の図》の左パネル上方の人物の下絵に明らかに相当する。これらの作品がいつごろ日本に入っただかは今後調査を要する。

ここまで一九二九年の日本での展覧会と出版活動を分析すること、《欧人日本へ到来の図》との類似点の目立つ四点の群像表現によるコンポジション（《構図（一）》、《構図（二）》、《争闘（一）》、《争闘（二）》）とそれに関する素描類が一九二八年に制作されていたこ

とを確認できた。しかしながら、この四点はこの一九二九年以降長らくいっさいの展覧会にも出版にも登場することなく、失われたと考えられることになる。しかし、二〇〇〇年にその状況にあらたな展開がでてくる。

五 二〇〇〇年

——日本館とメゾン・アトリエ・フジタの接点

二〇〇〇年、パリ日本館の《欧人日本へ到来の図》と《馬の図》は日仏の共同プロジェクトにより修復された。筆者はこの実行委員会に参加したため、その内容を手短に紹介する。⁽³⁵⁾

油彩の画材に墨や金箔、膠などを併用する藤田の和洋混合ともいうべき技法は一九二〇年代のパリで高い評価を受けたが、その後長らくフランス人修復家を悩ませてきた。なかでも日本館の作品は大画面で、かつ全体に金箔が貼られており、修復が困難であることは予想されていた。画家の死後、おそらく一九

七〇年代に一度、フランスの修復家によって修復されているが、詳しい記録がなく、その際、画面の安定のためにバネル貼りにされたことで、独特の風合いを失ってしまった可能性が認められた。そこに経年劣化も加わり、長らく当初の色彩のバランスや風合いなどの魅力を失っていた。関係者からの憂慮の声を受けて一九九八年二月に両絵画の状態調査が行われ、画面全体にわたる亀裂の発生、部分的な浮き上がり、剝落、画面の汚れ、ニスの変色などが確認された。特に入口正面奥に設置された《馬の図》の劣化が深刻であった（学生たちの出入りのドアが近く始終震動がかかることと、外光が強く当たっていたためと思われる）。

こうした予備調査の結果を受け、二〇〇〇年一月に修復のための実行委員会が高階秀爾氏を委員長として東京で組織された。作品の状態と所有権に関する微妙な状況に鑑み、現地パリでの修復が最初に決められ、かつ日本とフランスの修復家の共同作業とすることとなる。最終的に日本から藤田作品に通じた総勢十一名の修復家の現地派遣を決め、フランス側からは二十世紀絵画の修復を専門とする四名の参加と文化省博物館修復調査センターとルーヴル美術館修復部門からの機材提供や分析についての協力を得た。経費は企業や財団から、そして一般からの寄付によってまかなわれた。「在外日本美術」の修復支援は近年いっそう盛んであるが、おもに古美術を対象としており、ここで二十世紀の創作が対象となったことは画期

的といえる。

実際の作業は、日本館のサロンを臨時の修復アトリエに改装して七月半ばから十月半ばまで約三ヶ月間にわたり実施され、「美しく老いさせる」の方針の下に過度のニス洗浄や補彩は行わず、画面洗浄や剝落止めなどこれ以上の劣化をくい止める処置に力点が置かれた。限られた時間と予算のなかで、完成当初の裸婦の白い肌の豊かな輝きや金箔の効果を十分に回復することが出来た。³⁶修復後、ガラス・ケースやライティングの改良、外光からの遮蔽など絵画を展示する環境整備もあわせて行われた。修復から五年を経過した二〇〇五年九月の段階でも作品は良好な状態を保っており、いまやフランスやヨーロッパで恒例の行事となった九月半ばの「文化財の日」の一般公開には、大学都市の「華」として数多くの観客を集めているという。

一方、くしくもこの修復事業の進行中の二〇〇〇年九月に、パリ郊外のエッソンヌ県は県内の小村ヴィリエール＝パークルに残る画家最晩年の家を「メゾン・アトリエ・フジタ」として一般公開した³⁷「図16」。そこは藤田が一九六一年の秋からその死まで暮らした場所である。この建物は一九九〇年代初頭に藤田夫人によって地元のエッソンヌ県に寄贈されたが、改修予算の関係などから長らく一般には閉ざされていた。十八世紀に建てられた農家で空き家となっていたものを藤田が買い取り、自身の指示により内部が改装された。藤



図16 メゾン・アトリエ・フジタ（外観）、ヴィリエニルニバークル（エッソンヌ県）

田の死から公開まで三十年以上の歳月が経過したが、その内部は一九六〇年代に撮影された写真に基づいて出来る限り復元されたという。フランス北部の都市ランスにある藤田が最晩年にフレスコ壁画を描いた礼拝堂となれば、このメゾンは藤田研究者や愛好者の「巡礼先」として徐々に定着しつつある。メゾンとともに寄贈された最晩年の画家が実際に使っていた画材や道具類は、今後のこの作家研究のための情報の宝庫といえる。現在、筆者は科学研究費の支援を

受けて、メゾンのスタッフ、二〇〇〇年の日本館修復チームの有志とともにそれらのリストづくりを進めている³⁸。この作業は直接的には画家の没後約四十年を経て、確実に劣化しつつあるものの保存・管理のためであり、また日本関係の物品の翻訳や用途説明を目的としている。これが基礎となつて、将来は画材類と作品類の相關関係の分析へと展開していくことが期待される。

ところで、二〇〇〇年九月に日本館の修復家チームがメゾン・アトリエ・フジタを訪れた際、エッソンヌ県がたいへん大きな藤田作品五点を所有しているものの、いずれも相当状態が悪く、修復を必要としている旨を関係者から告げられた。制作当時の妻であったユキが長らく所有し、のちに君代夫人に戻され、最終的にエッソンヌ県に寄贈されたものである。それらは長期間にわたり木枠から外してカンヴァスを巻いた状態で屋根裏に置かれていたため、絵画層全体に亀裂が生じているという。われわれはそれらが日本館で修復中の作品と直結する作品であることをすぐ察知した。その後、別の場所にある倉庫でそれらを実際に見る機会を得たが、驚いたことに一九二九年の東京での個展の際に展示され、以降行方不明となっていた《構図（一）》《構図（二）》であった。そのサイズは各三〇〇×三三〇cmという。あとの二点はより損傷が大きく、白い下地層の剝落が目立ったが、サイズは同じで《争闘（一）》《争闘（二）》に相当し、あと一点、より小さい横長で未完成と思われるカンヴァスが見つ

った。ライオンと馬が一頭ずつ描かれたものである。五作品ともいずれも、藤田独特の白い下地に描かれている。いずれも制作後、まったくの修復も受けておらず、作家の制作のオリジナルな雰囲気を与えている点で重要な作品といえる。人体部分に薄くニスがかかっているものの、白い地の部分はまったく生のままで、一見して油彩画とは思えない、フレスコ風とも日本画風ともいふべき印象である。一九二九年のパリでの「日本美術展」に油彩画ながら藤田の二点のみ出品されていたが、これでは素材感としてはほかの日本画と大きな齟齬はなかったと思われる（サイズやテーマの点で齟齬があったのだが）。

二〇〇三年からエッソンヌ県議会は国の予算補助を受け、修復家アラン・ロッシュ氏を中心にこれら五作品の修復に着手した。すでに《構図（一）》、《構図（二）》³⁹の修復が終わり、エッソンヌ県の担当主幹のアンヌ・ル・ディベルデル氏によれば、すべての作品の修復完了後にその修復過程を公表するシンポジウムを計画中とのこととで、成果の公表が待ち望まれる。ここでわれわれの関心は、これら一九二八年の年記を持つ四作品と未完の一作品と、翌一九二九年に完成された日本館の作品二点はいったいどのような相関関係を持つのかという点に移る。

六 一九二八年の藤田

すでに述べたように、一九二八年には藤田はどのサロンにも出品していない一方で、膨大な借金を抱えた。しかし、パリの画廊では作品を展示している。六月には、注文肖像画《フィリップ・ベルトロ夫人肖像》がルネサンス画廊で開かれた「女性肖像画展・アングルからピカソまで」に展示され、アール・コンタンポラン画廊も六月に個展、さらにベルヌム・ジュンヌ画廊も十一月に個展、十二月にはボナールとの二人展を開催している（いずれも展覧会カタログが見つからない）。さらにこの年にはポール・モランの序文と藤田自身の子供時代の回想をともなった本格的な作品集がパリで刊行されている。⁴⁰この意味でも、この一九二八年、藤田は決して隠遁していたわけではなく、着実に制作と発表を重ねていたといえる。

最近、一九二八年十一月にベルヌム・ジュンヌ画廊で開かれた藤田の個展についての展覧会評を見つけた。⁴¹白黒ながら《ル・トラヴァイユ 大装飾画》と題した四点の作品の図版を伴っている。たいへん小さなサイズで掲載されているために気づきにくいだが、これらはまさに一九二九年の画集に掲載された《構図（一）》、《構図（二）》、《争闘（一）》、《争闘（二）》である。《構図（一）》と《構図（二）》は西洋文明を日本に運び込むという「travail労働」といえずなくもないが、《争闘（一）》と《争闘（二）》は「労働」とはほど遠いように思える。「travail」には作品、仕事という意味もあるので、邦訳を《作品 大装飾画》とするべきかもしれない。この展評

は以下のように書いている。

日本の魂は、長年パリに暮らしその影響を強く受けつつも藤田のなかで死んではいなかった。それはいささか曇りがちではある。彼が大切にしている白のなかで、グレーがかった暗めの白と明るいイエロー・オークルを帯びた白が、装飾を目的とした二点の巨大な画面に共存している。そこではジュウジュツ（柔術）で熱を帯びた男女のからだだが、対となった檻に閉じ込められたライオンやうさぎのまわりで混ざり合い、からみあっている。ベルネム・ジュンヌで発表されたこのコンポジションのねらいはそこにあるのではなく、むしろこのモチーフあふれる画面を成り立たせる、あまたの筋肉隆々とした人体エスキースにこそある。ここではデッサンや人体表現の正確さこそを賞賛すべきである。

これもまた作品サイズに言及していないが、大画面であることを示唆している。この個展は、作家渾身の制作発表と見るべきもののようなのである。何しろ、三メートル四方の新作四点を一気に発表したのである。さらに、先に触れた一九二八年にパリで刊行された藤田の画集も、「二点の大コンポジションの部分、一九二八」と題した図版六点を掲載している。日本館との関わりには触れていないが、

それらは確かに《構図（一）（未成）》と《構図（二）（未成）》の部分写真である。四点のなかでも《構図》二点は、藤田にとって一九二八年末の段階でもっとも重要な作品だったことに疑いはない。ここで再度、一九二〇年代末の大作《構図》と《欧人日本へ到来の図》の来歴を確認したい。

・一九二六年十月二日…パリ国際大学都市内に日本人留学生用の寮の建設が決定。

・同年十二月十三日…「室内ノ装飾ハ之レ亦薩摩氏年来ノ友人藤田嗣治画伯ニ依頼ノ心組ナリ」

・一九二七年二月…藤田への依頼が正式決定。

・同年五月…藤田に二点の制作依頼。

・同年五月十二日…作品テーマの決定「日本文化史及び欧州文明東漸」

・同年十月十二日…日本館の工事着工

・一九二八年夏以前…藤田、薩摩、国際大学都市事務局のあいだで、作品の報酬をめぐる不協和音。

《構図（一）》、《構図（二）》

一九二八年、油彩・カンヴァス、三〇〇×三〇〇cm、エッソンヌ県議会蔵

・一九二八年十一月十九日—三〇日…個展、ベルネム・ジュンヌ

画廊、パリ

・一九二九年十月一日―十日…個展、朝日新聞社、東京

その後、長らく木枠から外し、カンバスを巻いた状態で保管。ユキ(デスノス)の所蔵から、藤田君代氏へ

・一九九二年…藤田君代氏からエッソンヌ県議会へ寄贈

・二〇〇三年末…《構図(二)》「ライオンのいるコンポジション」の修復

・二〇〇四年二月八日―三月二十四日…《構図(一)》「ライオンのいるコンポジション」公開、個展「フジタ…人、作品、修復」、シヤマランド芸術文化センター、エッソンヌ

・同年六月二十七日―九月二十五日…《構図(二)》「ライオンのいるコンポジション」公開、個展「フジタ モンパルナスの日本人巨匠」、芸術・フェスティバル・パレス、ディナール

・二〇〇四年末―二〇〇五年…《構図(一)》「犬と狼のいるコンポジション」修復

・二〇〇六年三月―五月…藤田嗣治展、東京国立近代美術館

《欧人日本へ到来の図》

一九二九、油彩・カンヴァス、三〇〇×六〇〇cm(三枚パネル)、パリ日本館蔵

・一九二九年四月九日―二十一日…グループ展「パリ在住日本人

美術家展」、ルネサンス画廊、パリ

・同年五月十日…日本館(パリ国際大学都市)開館式

・二〇〇〇年七月―九月…日仏共同修復プロジェクト

二点をつなげた《構図(一)》(二)》と《欧人日本へ到来の図》が、縦三〇〇cm、横六〇〇cmとまったく同じサイズであることは重要である。二点の《構図》には各画面に作家のサインがあるが(嗣治 Foujita, 1928)、左右に振り分けられ、いくつかのモチーフ、例えば樽や船の帆が二つの画面につながっている。つまり、それは《構図(一)》と《構図(二)》がひとつの作品を構成していることを意味する。したがって、われわれは以下の結論に至る。《構図》は一九二八年十一月以前に日本館サロンのための壁画として完成されるが、それはなんらかの理由でキャンセルされ、最終的に日本館に掲げられたのは別の作品《欧人日本へ到来の図》となった。「キャンセル」の理由については現段階でそれに触れた同時代の資料を発見できず、推測せざるを得ないが、以下の三つを挙げておきたい。

① 学生寮としては、エロティックな裸体表現が多すぎる。

② モダンな建物の内装に対して、画面が白く、脆弱な印象を与えかねない。

③ 「欧州文明東漸」を説明するためのモチーフ(動物、絵画、

音楽)などが、説明的で雑多な印象を与える。

藤田は「キャンセル」を受け、第一ヴァージョンのために用意したデッサンの一部を再利用しながら、一九二九年四月までに第二ヴァージョンを急いで描きあげ、《欧人日本へ到来の図》とし、そしてさらに一点、《馬の図》を描いた。新ヴァージョンは金地で覆われ、第一ヴァージョンと比べて構図が安定し、モチーフ数が相当数減少した。画家は寓意的なヌード、ライオン、帆を削除している。画面中央の二人の裸婦を除けば、大半が着衣、もしくは布をまとい、特に男性はほぼすべてがズボンを着用している。《構図》などでみられた「ジュウジュツ」の組み手のような男女の絡み合いは外され、船上での優雅なポーズとなっている。そして、現段階では背景表現がなく、より抽象的というべき《争闘》二点について、《欧人日本へ到来の図》の制作過程に位置づけることは難しい。対作品として考えていた可能性があるが、建物の構造上、サイズも設置場所も異なり、生かされることがなかった。あらためて玄関奥にふさわしいモチーフを練り直したと考えられ、それがメゾンに残された、ライオンと馬を描いた第五の作品だろう。《構図》二点と《争闘》二点が完成作として画家のサインが入っているのに対して、この作品のみほとんどデッサンだけで未完成に終わっているものの、サイズが《馬の図》に相当することもある、これがほぼ唯一現存する《馬の図》のエスキースと考えられる。

つまり、この一九二八年のほぼ一年間を、藤田は日本館のための「本画」をいったん完成させるために費していたのである。

おわりに

本稿で見てきたように、一九二〇年代末の藤田はパリ日本館の壁画制作に多くの時間を割いていた。彼は一九二八年十一月末までに相当数のデッサンと、四点の正方形の大画面を完成したが、それらはなんらかの理由によって拒否された。サロン出品作がコレクターや美術館に購入されるケースとは異なり、注文画の場合、注文主の意向との調整が難しいことはすでに藤田も何度も経験し、未完成で放棄した作例もいくつもある⁽⁴³⁾。一九二七年後半以降サロンへの出品がないと冒頭に書いたが、これは逆にいえばこの時期、彼が注文画に専念していた(専念できた、もしくは専念すべき状況にあった)とも見ることができる。

この一九二八年は画家にとって芸術上でも経済的にも厳しい年となったが、彼はこの一年間に描きためた人体デッサンと大画面構成を無駄にせず、翌一九二九年の第二ヴァージョンの完成に大きく活用し、さらにこの体験は一九三〇年代初頭に中南米滞在ののち、彼が母国・日本に戻って取り組む壁画制作の際に生かされることになる。こうした大画面の群像表現の「鍛錬」は、最終的に太平洋戦時下の「戦争画」へと結実していく。

近代以降、海外での「日本表象」といえば、十九世紀後半以降欧米で繰り返された万国博覧会における有名建築の再現、十九世紀後半のジャポニスム最盛期の日本幻想、そして戦後、イサム・ノグチらがさかんに手がけた庭園などが連想される。そんななかで、日本館内部を飾る二点は、日本人画家による数少ない表象例といえるだろう。⁽⁵⁾そしてなによりも、この「金碧油彩画」は、今日もなお、館で催されるさまざまな日本関係の催事をその「金屏風」効果で華やかに盛り立てている。二十一世紀を生き、活用されているのである。保存・管理を考えれば、より環境の整った美術館への寄託などが望ましいのかもしれない。しかしながら、この作品はそもそもタブロー⁽⁶⁾として企画されたのではなく、建築意匠と用途、さらには一九二〇年代末という時代背景に応じて藤田が考案した特殊な作例である。すでに、藤田が手がけた壁画の大半が失われたり、元の建物から離されているなかで、オリジナルの場所にそのまま置かれているのは、唯一の作例といえるべき本作が、今後もこの場所で保存・公開されていくことを望むものである。

注

(1) 本稿の執筆にあたり、さまざまな機関や研究者のご協力を受けました。記してお礼申し上げます。パリ日本館、メゾン・アトリエ・フジタ、セルクル・アンテラリエ、パリ日本館絵画修復実行委

員会、国立西洋美術館、フランソワーズ・ルヴァイヤン氏、シルヴァー・ビュイッソン氏、篠田勝英氏、笹木繁男氏、山地治世氏、フリス・バンバウム氏。本研究には、平成十六・十七年度科学研究費補助金(基盤研究C-2)「藤田嗣治の絵画技法に関する基礎的研究・晩年のアトリエ内資料を対象として」(代表研究者・林洋子)、ならびに京都造形芸術大学の特別研究助成の成果の一部を反映した。

(2) 林洋子「旅する画家・藤田嗣治——日仏のあいだのアメリカ」『美術研究』、東京文化財研究所、三八一号、二〇〇四、二五—五一頁・林洋子「藤田嗣治の画業にみる『連続』と『非連続』——両大戦間に直面したある日本人画家のアイデンティティ」『日本文化の連続性と非連続性 一九二〇年—一九七〇年』勉誠出版社、二〇〇五、三三—三六〇頁

(3) 林洋子「藤田嗣治の一九三〇年代(一) 裸婦と戦争画をつなぐもの」辻惟雄先生還暦記念会編『日本美術史の水脈』ペリカン社、一九九三、六二—六四八頁

(4) 蔵屋美香「壁画とタブロー——一九〇〇—一九四〇年代」『講座日本美術史』第六巻(美術を支えるもの)、東京大学出版会、二〇〇五、一一—一四〇頁

(5) 藤田は一九二八年に二回個展をしているが、一九二七年後半には一度も開いていない。

(6) 画家はサロン・ドートンヌに一九一九、一九二〇、一九二一、一九二二、一九二三、一九二四、一九二五、一九二六年、サロン・デ・ザンデパンダンに一九二〇、一九二一、一九二二、一九二三、サロン・デ・テュルリーに一九二三、一九二四、一九二五、一九二

六、一九二七年に出品している。

- (7) Yoko Hayashi-Hibino, «En 1929 : du symbole du Japon au symbole de l'art français contemporain», *Les années vingt de Léonard-Tsuguharu Foujita*, mémoire du DEA, Paris, Université de Paris I, 1996, p. 90-98. 林洋子「藤田嗣治の一九二九年―パリから日本への転換点」『鹿島美術研究』年報十六号別冊、一九九九、二四一三四頁
- (8) 森谷美穂「パリ国際大学都市日本館成立の経緯」、展覧会カタログ『薩摩治郎八と巴里の日本人画家たち』、徳島県立近代美術館、一九九八、一八一―一八八頁
- (9) Catalogue d'exposition, Jean-Louis Cohen et André Lortie, *Des Fortifs au Pénit*, Paris, Picard Editeur & Edition du Pavillon de l'Arsenal, 1991.
- (10) 外交文書「在仏河合代理大使公信」第三四〇号、一九二六年十月二日
- (11) 外交文書「在仏特命全權大使子爵石井菊次郎公信」第八四六号、一九二六年十二月十三日
- (12) 外交文書「在仏特命全權大使子爵石井菊次郎公信」第三二六号、一九二七年五月十二日
- (13) 同右
- (14) 『巴里週報』一〇九号、一九二七年十月二十四日ほか
- (15) Catalogue d'exposition, *Salon des artistes japonais*, Paris, Galerie la Renaissance de l'art, 1929.
- (16) 『芸苑風聞記』『中央美術』一五―一三、一九二九年五月、一一五頁、熊岡美彦「百鬼夜行の巴里」③ 藤田氏の反省を促す』『美術新論』四一―一、一九二九年十一月、三四頁
- (17) 外交文書「在仏特命全權大使安達峯一郎公信」第三四九号、一九二八年五月三十日
- (18) Paul Sentenac, «La Maison des Etudiants japonais», *Le Bulletin de la Société franco-japonaise de Paris*, n° 71, 1930, Paris, p. 40-43.
- (19) 藤田嗣治「現代壁画論」『改造』、一九三六年三月、五一―六頁
- (20) 藤田嗣治、前掲、六頁
- (21) Sylvie & Dominique Buisson, *Léonard-Tsuguharu Foujita*, Paris, ACR Edition, 1987.
- (22) 薩摩治郎八『サ・シ・ハハ わが半生の夢』、山文社、一九五〇、一〇一頁
- (23) 藤田嗣治「現代壁画論」、前掲、六頁
- (24) Catalogue d'exposition, *Exposition d'art japonais, Ecole classique contemporaine*, Paris, Gauthier-Villars & Cie, 1929.
- (25) Liste d'exposition, *Salon des artistes japonais Bruxelles 1929*, Bruxelles, Galerie Kodak, 1929. 藤田はこのベルギーでの展覧会に二点の五点を出品している。『Deux femmes (dessin), Deux hommes (dessin), Les baisers, Femme couchée, Deux femmes.
- (26) Liste d'exposition, *Exposition des artistes japonais Paris 1929*, Paris, Galerie Javal et Bourdeaux, 1929.
- (27) ユキ・デスノス(河盛好蔵・訳)『ユキの回想 エホル・ム・ベリへの招待』美術公論社、一九七九、二二―四頁

- (28) 『藤田嗣治画集』東京朝日新聞社、一九二九
- (29) 藤田嗣治『巴里の横顔』実業之日本社、一九二九
- (30) 当時の日本の美術家の活動の中心は公募展・グループ展にあり、個展開催の黎明期にあった。一九二六年に開設された東京府美術館は公募展のための貸し会場業務を中心としていた。長らく日本を留守にし、公募展に属さない藤田に個展会場を斡旋したのは、美校時代の同級生で当時朝日新聞社に籍をおいていた岡本一平であった。
- (31) 一九二九年のパリでの日本美術展の出品作は《争闘》《動物》の二点で、展覧会カタログには前者のみ図版が掲載されている。そのため図版から《争闘》が、『藤田嗣治画集』の《争闘(一)》《争闘(二)》であることが判明したが、《動物》が《争闘(一)》であるかは特定できない。同展では、藤田の出品作が巨大なため、ほかの作家から不平が噴出したという逸話が残っている。
- (32) 「藤田嗣治氏個展」『関』三号、一九二九年十二月、二三頁
- (33) 奥野美香『藤田嗣治《大地》の諸相 群像表現を中心に』修士論文、名古屋大学、二〇〇二(未刊行)。
- (34) 一九二〇年代の日本における藤田評価については、以下を参照されたい。「藤田嗣治の一九二〇年代：二枚の《私の部屋》に込められた意味」『東京都現代美術館紀要』第四号、一九九九、一四一二五頁
- (35) Yoko Hayashi-Hibino, «L'année 2000 et la redécouverte de l'oeuvre de Foujita», *Ebisu*, n° 24, Automne-Hiver 2000, Tokyo, Maison franco-japonaise, p. 157-161.
- (36) 一九七〇年代の修復時に画面に裏打ちされたパネルを取るとい

う方法も提案されたが、予算と期間の限定だけでなく、切除の際に画面に与える危険性に鑑み、見送られた。湿度の大きな変化さえなければ(日本館にある限り)、パネルの伸縮は最低限にとどまり、画面に大きな負担はかからないと判断された。

- (37) Anne Le Diberder (ed.), *Catalogue de la Maison, La Maison-atelier Foujita à Villiers-le-Bâcle, Essonne, 2000.*
- (38) 平成十六・十七年度科学研究費補助金(基盤研究C-2)「藤田嗣治の絵画技法に関する基礎的研究：晩年のアトリエ内資料を対象として」(代表研究者：林洋子)
- (39) エッソンヌ県議会は《ライオンのいるコンポジション》を《コンポジションI》と呼んでいる。だが、一九二九年に刊行された藤田の作品集での表記に従い、本稿ではこの作品を《構図(一)》とする。
- (40) *Catalogue de l'exposition, Portraits et figures de femmes : Ingres à Picasso, Paris, La Renaissance, juin 1928.*
- (41) Paul Morand, *Foujita, Paris, Editions des chroniques du jour*, 1928.
- (42) «Les expositions», *La Renaissance de l'art français*, Paris, 1928, p. 536-537.
- (43) アントワープ在住のコレクター、フィーランの自宅のための装飾画(一九二三)、詩人アンナ・ド・ノワイユの肖像画(一九二六年ごろ)も未完に終わっている。前者は注文を受けた点数の一部だけの完成となり(その内、《アントワープの港の眺め》を島根県立美術館が所蔵)、後者の画稿と未完の油彩画を川村記念美術館が所蔵する。

(44) 《構図(二)》で描かれていたライオンも《欧人日本へ到来の図》では除かれたが、一九三〇年にユキをモデルに描いた《女調教師とライオン》(バーフェクト・リバティール教団蔵)で復活する。

(45) 厳密に言えば、藤田は一九五五年にフランス国籍を取得し、日本国籍を放棄している。だが、一九二九年の制作時には確実に「日本人」であった。