# 美術研究家としての木村定三

石崎 尚

## はじめに

美術コレクターとしての木村定三の存在は、愛知県美術館(以下、当館)が譲り受けた作品群を木村定三コレクション(以下、コレクション)として公開するようになった2003年以降 $^1$ 、徐々に知られるようになった。また、近年では木村がかつて所蔵していた作品のみならず、木村自身のコレクターとしての姿勢も注目されるようになってきた $^2$ 。しかし残念ながら、美術作品や考古遺物の収集と並行して、木村が美術に関する文章を少なからず発表していたことは、余り知られてはいない。そこで本紀要では、木村の自筆文献を可能な限り集めて再録した( $126(001)\sim102(025)$ 頁)。中には当館の過去の印刷物で既に再録されているものもあるが、一冊で全ての文章を通覧できる利便性を考慮し、重複をいとわず収録した $^3$ 。今日これらの文献は入手困難なものも少なくないため、この再録は今後の木村定三研究に少なからず役立つものと考えている。と同時に、これを機に一人でも多くの新しい読者が、木村の文章に触れることを願ってやまない。

筆者はかつて福井淳子と共に、「木村定三と熊谷守一をめぐる往復書簡」の翻刻を行った $^4$ 。そこには主に木村と熊谷守一の間で交わされた書簡を収載したため、その中の木村の文章は熊谷個人に宛てた私的な文章であった。一方、本紀要に再録したものは新聞や雑誌、図録などに掲載された、不特定多数の読者向けの著作である。この二つを合わせれば、木村定三による主要な文献はほぼ網羅されることになる。加えて本論では、再録文献およびその周辺の調査から明らかになる木村定三の芸術観を明らかにすることで、この稀代のコレクターが作品を集め、それについて書くことを通じて、何を世間に訴えたかったのかを論じてみたい。なお、本論の中でコレクションの作品に言及する際は、作品タイトルの後ろにKT(木村定三自身による生前寄贈の略)もしくはM(定三没後美保子夫人による寄贈の略)から始まるコレクション番号を示す。

<sup>1 「</sup>時の贈りもの 収蔵記念 木村コレクション特別公開」、2003年3月1日~3月30日、愛知県美術館。

<sup>2</sup> 例えば美術記者の芥川喜好は、かつて木村に作品画像借用のために電話をかけた際、いきなり評価する画家の名前を 尋ねられたことを回想している(芥川喜好「時の余白に 純粋の人と心ひろき人々と」「読売新聞」2018年3月3日17 面)。また岐阜県美術館の館長を務めた古川秀昭は、作品借用の依頼に赴いた際のやりとりを、かなり詳しく振り返っ ている。ここでの木村は、厳しい姿勢を見せながらも、最後に作品の貸出しを許可する温かい人物として登場してい る(古川秀昭『熊谷守一目に見えないものを』ミネルヴァ書房、2019年、98~102頁)。

<sup>3</sup> 木村が開催した茶会の招待状に記された文章は、厳密には公刊されたものとは言えないため今回の再録からは省くこととした。招待状に記された文章および茶会記は下記を参照されたい。池田素子編「資料編3. 茶会記録」『木村定三コレクション研究報告書2 コレクター木村定三の基礎資料』愛知県美術館、2008年、30~42頁。

<sup>4</sup> 石崎尚・福井淳子編「木村定三と熊谷守一をめぐる往復書簡 (翻刻)」『愛知県美術館研究紀要23号 木村定三コレクション編』愛知県美術館、2017年、001 (131) ~025 (107) 頁。

## 1956年頃の作品貸出

木村定三が最初に文章を発表したのは、1958年のことである。12月に発行された『南画研究』に「価値判断の物指」を $^5$ 、そして同じく12月発行の『芸術新潮』に「ピカソと熊谷」を、立て続けに発表している $^6$ 。美術専門誌からの寄稿依頼が相次いだことは、この時期に木村の名が、美術コレクターとして知られ始めたことを意味している。その背景として彼の所蔵作品が、徐々に展覧会に出品され、人々の目に触れたことが挙げられるだろう。

木村がいつ頃から所蔵作品を貸し出すようになったのかは定かではない。しかしながら確認できる限りで最も早い貸出は、1956年5月11日から5月16日まで東京駅八重洲口の大丸で行われた「浦上玉堂名作展」である。この展覧会に《閣日微陰図》(M1768)<sup>7</sup>、《山紅於染図》(M2891)、《雲山模糊図》(M1769)、《秋色半分図》(M2892)の4点が木村のコレクションの中から貸し出されている<sup>8</sup>。また、この展覧会と同時に刊行された『浦上玉堂画集』<sup>9</sup>には、《高下数家図》(M1773)、《閣日微陰図》(M1768)、《秋色半分図》(M2892)、《山紅於染図》(M2891)、《雲山模糊図》(M1769)の計5点が掲載されている。この画集は上記の展覧会を企画した鈴木進が執筆し、同じく同展主催者の日本経済新聞社が発行していることから、展覧会と連動した企画だと考えて良いだろう。

コレクションの履歴を記した手帳によれば、《秋色半分図》を除く3点は1941年から1944年までの戦中期に購入されている<sup>10</sup>。例えば《山紅於染図》は、1940年発行の『玉堂琴士画譜』<sup>11</sup>では大阪の織物商、戸田猶蔵の所蔵と記されているが、1943年には木村が購入しているので、画集刊行後間もない時期に取得したことが分かる。今日、名品として知られている玉堂や蕪村の作品の取得は、1940年代に集中していることから、戦中戦後の混乱期は重要作品を入手するという観点からいえば、木村にとって好機だったのだろう。

また、1956年11月5日から11月17日まで日本橋三越で行われた「蕪村名作展」には、木村が所蔵する《富嶽列松図》(M2890)、《紫陽花にほととぎす図》(KT129)、《若竹図》(KT130)の3点が出品されている。《富嶽列松図》は父・定治郎からの相続品(手帳には1931年に入手と記載)で、《若竹図》と《紫陽花にほととぎす図》は手帳によればそれぞれ1954年、1956年の購入である。《紫陽花にほととぎす図》は入手直後の出品になったと思われる。

この蕪村展も玉堂展の時と同じく、鈴木進と日本経済新聞社という座組で画集の発行に

<sup>5</sup> 木村定三「価値判断の物指」『南画研究』第2巻第12号、中央公論美術出版、1958年、8頁。

<sup>6</sup> 木村定三「ピカソと熊谷」『芸術新潮』1958年12月号、新潮社、160~161頁。

<sup>7</sup> 本論では作品タイトルを表記する場合、当該の媒体や展覧会で用いられた作品タイトルではなく、愛知県美術館での 作品タイトルを使用する。

<sup>8</sup> この4点の内、《秋色半分図》だけは同展の図録の「展観作品目録」に掲載がないが、図録の表紙と裏表紙にこの作品が扱われていること、出品作を中心に論じた「玉堂の作品」という文章でも言及されていることから、出品されていたと判断して良いだろう。なお、「玉堂の作品」には著者の名がないが、同じく同展図録に掲載されている「浦上玉堂玉堂の生涯」の筆者、鈴木進によるものであろう。

<sup>9</sup> 鈴木進『浦上玉堂画集』日本経済新聞社、1956年。

<sup>10</sup> 手帳については下記を参照のこと。足立好弘・長屋菜津子「特別寄託「木村定三氏手帳等の資料」について」『愛知県 美術館研究紀要24号 木村定三コレクション編』愛知県美術館、2018年、15~21頁。/足立好弘「手帳等を手掛かりに 見る熊谷作品群形成の軌跡」『愛知県美術館研究紀要25号 木村定三コレクション編』愛知県美術館、2019年、95~105頁。

<sup>11</sup> 秋葉啓編『玉堂琴士画譜』聚楽社、1940年。

結びついている $^{12}$ 。この画集には前述の出品作3点に加えて、《盆踊図画賛扇面》(M2459)も掲載されている。

さらに翌年の1957年10月18日から11月13日までは、愛知県美術館の前身である愛知県文化会館美術館が、最初の企画展として開催した「愛知綜合文化財展」に、木村は浦上玉堂の《山紅於染図》を出品している<sup>13</sup>。ただし、同展の図録には《山紅於染図》の記載がないことから、図録の編集後に急遽出品が決まった可能性もある<sup>14</sup>。木村は故郷の愛知・名古屋に対して強い愛着を抱いていたことから、地元にオープンしたばかりの美術館の企画展に際し、ご祝儀の意味も込めて出品を申し出たのかもしれない<sup>15</sup>。

1956年頃に行われた3つの展覧会とそれに続く2つの画集に、木村の所蔵作品が出品お よび掲載されたことから(画集『蕪村』の刊行のみ1958年)、1956年は木村にとって重要 な年だったことが分かる。名古屋で行われた「愛知綜合文化財展」の影響はそれほどでは なかったとしても、玉堂展と蕪村展は東京で行われた大きな展覧会であり、この年以降美 術関係者の間で、コレクターとしての木村の存在が知れ渡ったことが推測されるからだ。 その影響は早速翌年に表れている。というのも、1957年2月19日に《山紅於染図》が重要 文化財に登録されているからだ<sup>16</sup>。これには、当時文化財保護委員会で国宝や重要文化財 に関する指定、調査研究に携わっていた鈴木進が、同作の価値を認め登録を推し進めたと 考えて良いだろう17。ちなみに現在、木村定三コレクションには3件6点の重要文化財が 含まれているが、《山紅於染図》以外の2件5点、つまり与謝蕪村《富嶽列松図》8と、元 は一幅だった浦上玉堂の《秋色半分図》、《酔雲醒月図》(M2893)、《深山渡橋図》(M2894) <sup>19</sup>《隷體章句》(M2895)<sup>20</sup>の1件4点<sup>21</sup>は全て1985年6月6日に登録されている。鈴木進は 自身が企画した1956年の「蕪村名作展」に《富嶽列松図》を出品しているにもかかわらず、 この作品に関しては重要文化財への登録を薦めなかったのかもしれない。結局、この作品 が重要文化財に登録されたのは、「蕪村名作展」の開催から30年近く経ってからのことだっ た。

#### 1958年の2つの寄稿

既述のとおり、木村の最初の署名原稿は「価値判断の物指」と「ピカソと熊谷」だが、 この2つは掲載誌の刊行が共に1958年12月1日であるため、正確にはどちらが先に執筆さ

<sup>12</sup> 鈴木進『蕪村』日本経済新聞社、1958年。なお、同書のあとがきには「本書の成立は、さきに刊行された玉堂画集とひとしく、展覧会の計画に端を発している」とあり、2つの展覧会と画集の関係について言及されている。

<sup>13</sup> 愛知県文化会館編『愛知県文化会館二十年のあゆみ』愛知県文化会館、1979年、34頁。

<sup>14 『</sup>愛知綜合文化財展』愛知県文化会館、1957年。

<sup>15</sup> 愛知県文化会館美術館は1955年2月1日、その最初となる展覧会「中美展」とともにオープンした。

<sup>16</sup> 指定番号は絵第1384号。

<sup>17</sup> 鈴木の経歴については下記を参照。岡部昌幸「鈴木進先生追悼―グローバルな視点で日本美術を国内外に紹介、美術界の発展に尽くされた」『ジャポニスム研究』第28号、ジャポニスム学会、2008年、8~10頁。

<sup>18</sup> 指定番号は絵第1855号。

<sup>19</sup> 重要文化財登録時の名称は《山水図》。

<sup>20</sup> 重要文化財登録時の名称は《五言絶句》。

<sup>21</sup> 指定番号は絵第1880号。

れたものかが不明である。再録では、これまで木村のマニフェストとして読まれてきた「価値判断の物指」の方を先に収録したが、本論でもその順番で見ていくことにしよう。

『南画研究』は奥付に「池大雅画譜月報」とあるように、中央公論美術出版が1957年から59年まで毎月刊行した『池大雅画譜』に合わせて出版された、表紙なども含め全16頁の小冊子である。この冊子の第1巻第3号から、『池大雅画譜』に掲載された作品の所蔵者が自分のコレクションについて書く、「私の書画遍歴」と題した連載コーナーが始まった。初回の小坂順造から始まった連載には伊東深水(画家)、細川護立(政治家)、野村胡堂(小説家、評論家)、梅澤彦太郎(出版経営者)、外山知三(銀行取締役)、濱口梧洞(醬油醸造業、浜口陽三の父)、佐々木米行(池大雅美術館初代館長)、寺尾殿治(医学博士)、中村庸一郎(政治家)、矢吹勇雄(料理人)<sup>22</sup>ら多彩な顔触れが登場している。木村の原稿はこの連載の20回目として寄稿されたものだが、コレクションを始めるようになった経緯や面白いエピソードについて記すことよりも、自らの芸術観を滔々と述べることに字数を割く木村の文章は、やはり他と比べても異彩を放っている。この時、木村は45歳。自ら記すようにコレクションを始めてから、約20年が経過していたと考えられるが、堂々とした書きぶりであり、既に自らの考えに絶対の自信を持っているさまが、文章のそこかしこからうかがわれる。

そして木村に原稿が依頼された経緯にも、やはり鈴木進が関わっていると推測される。 鈴木は松下英磨、吉澤忠とともに『池大雅画譜』での作品解説を執筆しており、『南画研究』 でも第1巻第1号から第1巻第6号まで連載した「池大雅文献要目」などの原稿を執筆し ている。木村自身も「価値判断の物指」の中で「之等は日経新聞社主催の『玉堂名作展』『蕪 村名作展』に出品致しましたから | と書いていることから、『池大雅画譜』及び『南画研究』 の編集に関わっていた鈴木が、玉堂展と蕪村展での借用で既に知り合っていた木村に、『池 大雅画譜』への所蔵作品の掲載と『南画研究』への執筆を依頼した、と考えるのが普通だ ろう。加えて、『南画研究』第1巻第10号には鈴木進が「大雅と蕪村と」を寄せ、挿図に は木村所蔵の《富嶽列松図》を大きく用いて、解説の中でも「このような印象的な富士の 絵はまれである | と絶替している<sup>23</sup>。あるいはまた、福井淳子が指摘した、熊谷守一が蕪 村にチャレンジしたエピソードも思い起こすならば24、この時期における鈴木進と木村定 三の密接な関係は、かなりクリアに浮かび上がってくる。これに関連して、熊谷のアトリ エで撮影されたと思われる写真資料を紹介したい(図1)。画面向かって左から木村定三、 熊谷守一、熊谷の妻秀子、そして鈴木進が写っている。背後に写っている熊谷の作品は左 から《黄色横臥裸婦》(1951年)、《童子遊魚》(1961年)、《秋色ウラバンダイ》(1961年)、《化粧》 (1956年)の4点である。これらの作品の制作年から推測して、1961年頃に撮影された写 真と考えられるので、「価値判断の物指」の執筆の約3年後に撮られたものということに

<sup>22</sup> 矢吹のコレクションは現在、天一美術館(群馬県みなかみ町)に収蔵されている。

<sup>23</sup> 鈴木進「大雅と蕪村と」『南画研究』第1巻第10号、中央公論美術出版、1957年、1~4頁。

<sup>24</sup> 福井淳子「木村定三コレクションと熊谷先生に想う」『愛知県美術館研究紀要23号 木村定三コレクション編』愛知県 美術館、2017年、90~91頁。



図1 熊谷のアトリエにて、左から木村、 熊谷守一、熊谷秀子、鈴木進。 写真提供:熊谷榧、熊谷はる

なる。そう考えるとこの前後の時期に木村、熊谷、鈴木の三者はこのように集まるような間柄 だったと考えられる。

つまり木村が「価値判断の物指」の文末に書いた「編集部の先生方から或は、大雅を芋銭の下に置くなどとはけしからん、軍配を大雅に指し直せ、聞かなければ十四日間の謹慎を命ずるぞと御叱かりを受けそうですから」というくだりも、基本的には池大雅について贔屓目に書くべき誌面であることを承知した上で、鈴木を念

頭に置いた軽口だと推察されるのである。

ちなみに『池大雅画譜』には木村の所蔵作品から、《八言一行》<sup>25</sup>(図 2)、《楼下千株桃李》 (M1814)<sup>26</sup>(図 3)、《寒山拾得図》 (M1816)<sup>27</sup>(図 4)、《酔李白図》 (M1813)<sup>28</sup>、(図 5)《藜 杖吾道全》 (M1817)<sup>29</sup>(図 6)の 5 点が掲載されており、書の 3 点は松下が、絵画の 2 点は鈴木が解説を執筆している。この中で《楼下千株桃李》は利休流無作法茶会(1973年 3 月 4 日)で、《寒山拾得図》は天下太平群仙遊楽茶会(1982年 5 月 5 日)で使用していることから、木村にとってお気に入りの作品だったようである<sup>30</sup>。また、木村の手帳には『大



図2 伝池大雅《八言一行》制作 年不詳



図3 伝池大雅《楼下千株桃李》 制作年不詳、愛知県美術館 (木村定三コレクション)

<sup>25 『</sup>池大雅画譜』中央公論美術出版、1958年、第3 帙第421号。 なお、同書に木村定三蔵として掲載された5点の内、この《八言一行》だけ愛知県美術館に引き継がれていないが、 手帳によれば家族に譲り渡したようである。

<sup>26</sup> 同書、第3帙第424号。

<sup>27</sup> 同書、第4帙第505号。

<sup>28</sup> 同書、第4帙第507号。

<sup>29</sup> 同書、第5帙第723号。

<sup>30</sup> 前掲『木村定三コレクション研究報告書2 コレクター木村定三の基礎資料』、30~42頁。



図 4 伝池大雅《寒山拾得図》制作年不詳、 愛知県美術館(木村定三コレクショ ン)



図5 伝池大雅《酔李白図》制作年不詳、 愛知県美術館(木村定三コレクショ ン)

雅堂』<sup>31</sup>の文章を書き写した読書ノートも残されており、木村にとってはやはり大雅は大事な画家であったことは間違いない。

既に述べたように「価値判断の物指」は、これまで木村が自身のコレクションの概略を述べたものとして読まれてきた<sup>32</sup>。この中には法悦感と厳粛感の2つの基準、熊谷守一との縁、ピカソと熊谷の並置など、その後何度となく木村の文章で繰り返されていく主題が、既にこの時点で出尽くしているという点でも、木村の文章の中で極めて重要なものである。この中で、「鮒釣りに始まり、鮒釣りに終る」という格言にならって木村は、「熊谷守一に始まり、熊谷守一に終る」と書いているが、木村がその生涯を通じて訴えたかった

ことは、この短い一文の中に言い尽くされている。そ



図6 伝池大雅《藜杖吾道全》制 作年不詳、愛知県美術館(木 村定三コレクション)

の意味ではまさしく、物書きとしての木村は「価値判断の物指に始まり、価値判断の物指 に終る | と言うべきだろう。

「私の書画遍歴」は『南画研究』上でコレクターを紹介する企画だったが、「価値判断の物指」と同時期に発表された「ピカソと熊谷」もまた、「絵を描く人 絵を買う人 コレクター随筆」と題されたコレクターを紹介する特集の中の一つであった<sup>33</sup>。こちらの場合は鈴木進が直接関わっていた形跡は見られないが、やはり1956年に相次いで木村の所蔵作品が公開されたことで、狭い美術業界の中で木村の存在が知られるようになり、そこから

<sup>31</sup> 小杉未醒『アルス美術叢書 第9編 大雅堂』アルス、1926年。

<sup>32</sup> 鯨井秀伸「『木村定三 私の書画遍歴 価値判断の物指』解題」『木村定三コレクション名作選』愛知県美術館、2008年、 194~197頁。

<sup>33</sup> 木村以外では志田勝次郎、久保貞次郎、寺岡泰一郎、坂西志保、山田啓吾、高田晋、桑原幹根、D・ケラー、鈴木稔正が執筆している。なお、戦後長く愛知県知事を務めた桑原幹根については下記を参照のこと。石崎尚「桑原幹根の文化行政」『アイチアートクロニクル1919-2019』愛知県美術館、2019年、148~150頁。なお、コレクションの中に桑原幹根の水墨画が3点含まれているため、桑原と木村の間には、何らかの交流があったのではないかと思われる。さらに桑原は少なくとも一時期、熊谷作品を所蔵していたようだ。画集には1936年作の《すみれ》と1939年作の《八ッ岳高原》の所有者として記載がある他、出版替助にも名を連ねている。『熊谷守一画集』熊谷守一画集刊行会、1942年。

原稿の依頼につながったのであろう。

同時期に執筆されたということもあって、「ピカソと熊谷」にも、法悦感と厳粛感など「価値判断の物指」と重複する内容が多く書かれている。この中で興味深いのが、熊谷守一を論じる際にピカソとマチスという、西洋近代美術の二大巨匠を例に持ち出していることである。現在、愛知芸術文化センターのアートライブラリーには、木村の旧蔵書が約1,400冊納められており、その多くは日本美術や東洋美術の本で占められているが、確かにピカソやマチスに関する書籍も少ないながら含まれている。また、コレクションの中にもポスターやリトグラフなど計6点のピカソの作品が含まれている。ピカソについては晩年に書かれた文章では評価を下げているものの、現存画家の最高峰はピカソと熊谷、という形で繰り返し木村の文章には登場している。その際に、ピカソも熊谷も長命だったことが、木村には重要であったようだ。

文末に突如として福田平八郎、鳥海青児、橋本明治の名前が登場するのも興味深い。現在のコレクションの中に鳥海の作品はなく、かつて所蔵していた形跡も見られないため、ここで名前を挙げている本意は分からない。ただし、橋本明治は現在のコレクションにも《芙蓉》(M1966)と《舞子》(M2742)2点の作品が引き継がれており、その内の《芙蓉》は文章の執筆時には既に所蔵していた。また橋本から木村に宛てた書簡(M2914)も残されており、それを読むと木村が橋本を訪ねるなど、一時期は親交を深めていたようだ35。

この時期、コレクターを紹介する紙面に木村が相次いで登場しているのは、恐らく偶然ではない。というのも1950年代の中頃から後半にかけて、美術業界全体でコレクターに対する関心が高まっていたからである。そのきっかけは松方コレクションである。1951年のサンフランシスコ講和条約締結に伴い、フランスから条件付きで松方コレクションが日本に返還されることが決まった<sup>36</sup>。これ以降、美術専門誌では松方コレクションをはじめ、大原コレクションや福島コレクションなど、有名な泰西名画の巨大コレクションに関する記事が増えていく<sup>37</sup>。この動きを決定づけたのは、1955年に『芸術新潮』で連載された矢代幸雄による一連のコレクター評伝である。松方幸次郎、原三渓、福島繁太郎、大原孫三郎・總一郎を取り上げ、そのコレクションについて詳述したこの連載は、その後大幅に加筆修正されて『藝術のパトロン』として1958年に書籍化された<sup>38</sup>。

<sup>34 『</sup>P・ピカソ展』(画廊ニシキナゴヤ、1973年) (K659)、『PICASSO』(高見沢木版社、1939年) (K660)、『ピカソ秘蔵のピカソ展』(ピカソ展実行委員会、1981年) (K661)、『マチス』(高見沢木版社、1939年) (K666) の計 4 点が含まれている。( ) の数字はアートライブラリー内でのコレクション番号。また、ピカソとマチスへの言及は、熊谷守一がマチスは嫌いで、ピカソはまだ分かりいいと述べた発言とも関連するだろう (熊谷守一「私の生ひ立ちと絵の話」『心』1955年6月号、132頁)。

<sup>35</sup> 書簡は計4通あり、それぞれ消印の日付は1960年2月29日、1960年3月15日、1960年9月5日、1961年1月4日であるため、「ピカソと熊谷」を執筆後に交流が始まった可能性が高い。

<sup>36</sup> 返還に至るまでの詳しい経緯については下記を参照されたい。ジュヌヴィエール・ラカンブル(袴田紘代訳)「戦争と美術品のゆくえ」『国立西洋美術館開館60周年記念 松方コレクション展』国立西洋美術館・読売新聞東京本社・NHK・NHKプロモーション、2019年、49~55頁。

<sup>37</sup> 例えば下記のものなど。松方三郎「松方コレクションについて」『美術手帖』No.69、1953年 3 月号、美術出版社、1953年、52~55頁。/武者小路実篤「大原コレクション」『芸術新潮』第 5 巻第 4 号、1954年 4 月号、新潮社、57~60頁。

<sup>38</sup> 矢代幸雄『藝術のパトロン』新潮社、1958年。

もう一つのきっかけは、久保貞次郎が1954年頃に開始した小コレクター運動である。これはまだ知名度のそれほど高くない作家のオリジナル版画を一般庶民が購入し、作家を支えるという運動である。この運動が徐々に知られるようになることで、より庶民的なあり方も含めたコレクターという存在における多様性が注目されるようになってくる<sup>39</sup>。木村自身のコレクションとしてはどちらの動きとも一定の距離があったはずだが、コレクター一般に対する世間の関心の高まりが、物書きとしての木村のデビューを準備したということは間違いないだろう。

## 熊谷守一論の書き手として

東京オリンピックが開催された1964年、木村は『三彩』の熊谷守一特集に「熊谷守一さんの芸術」を寄せる<sup>40</sup>。この文章は、木村によってその後何度となく書かれることになる熊谷守一論の嚆矢である<sup>41</sup>。同特集には木村の文章と、谷川徹三の「熊谷守一の人と作品」が掲載された。これは、1964年5月21日から6月6日までパリのダヴィッド・エ・ガルニエ画廊で行われた、熊谷守一展がきっかけとなって企画された特集であることが『三彩』の同じ号の「編集室」に書かれている。谷川徹三の文章は1961年に刊行された『熊谷守一』<sup>42</sup>に掲載した「熊谷守一の人と絵」の再録である。もう一方の木村はコレクターの立場ではない論者として、この時点では全くの新人であり大抜擢と言えるだろう。無論、既に熊谷に関しては「価値判断の物指」と「ピカソと熊谷」では触れていたものの、これだけの実績で美術専門誌への寄稿が出来るわけではなかろう。

パリ展はギャレリーポワンの向井加寿枝の骨折りによって実現した展覧会である。この展示には、《土饅頭》(KT97)や《石亀》(KT100)など木村が所蔵する油彩画が7点貸し出された。当初木村が所蔵する日本画作品も出品される予定だったが、パリの乾燥した気候が作品に与える影響を考慮して取り下げとなった。それ以前から、木村が熊谷芸術を深く理解していることを知っていた向井が、『三彩』編集部に木村を推薦したようである<sup>43</sup>。

この時に書いた「熊谷守一さんの芸術」を足掛かりにして、5年後の1969年、木村は満を持して自らが編集した『熊谷守一作品撰集』を上梓する<sup>44</sup>。『三彩』掲載時の原稿は「熊谷さんの芸術」として改稿・再録され、さらに書き下ろしの「熊谷さんの人間像」と作品解説を加えた、全190頁の堂々たる画集である。この本は発売元が大阪フォルム画廊、制作が日本経済新聞社となっているが、中身の編集は作品の選択から配置まで木村が一人で

<sup>39</sup> 例えば下記のものなど。 猪瀬弁一郎 「大衆コレクターの弁」 『芸術新潮』 第8巻第7号、1957年7月号、新潮社、272~275頁。 / 久保貞次郎 「小コレクター大会」 『芸術新潮』 第9巻第6号、1958年6月号、56~59頁。

<sup>40</sup> 木村定三「熊谷守一さんの芸術」『三彩』No.170、1964年2月号、三彩社、28~35頁。

<sup>41</sup> この文章は、ほとんどそのままの形で、完全版とも言うべき『熊谷守一作品撰集』に含まれているため、今回の再録では『熊谷守一作品撰集』の方を採用し、『三彩』掲載版は省略することとした。

<sup>42 『</sup>熊谷守一』熊谷守一刊行会、1961年。

<sup>43</sup> パリ展に関しては福井淳子の教示による。また、向井の下記の本も参考になる。向井加寿枝『赤い線 それは空間 思い出の熊谷守一』岐阜新聞社出版局、1996年、125~142頁。

<sup>44</sup> 木村定三編『熊谷守一作品撰集』大阪フォルム画廊、1969年。

行っている。また、大阪フォルム画廊は木村が懇意にしていたことから<sup>45</sup>、版元を引き受けてくれたのだろう。なお、制作にかかった費用は全て木村が負担したというから、画廊や新聞社を巻き込んだとはいえ、実質的には完全な自費出版である。

この画集に木村が込めた深い意図については、かつて別の機会に記したのでここでは繰り返さない<sup>46</sup>。ただし、何が描かれているのか判然としない絵の上に、トレーシングペーパーで図解を載せる編集といい、比喩を多用し平易な言い回しを心掛けた文章といい、この画集は初学者にも熊谷の魅力を伝えようと、あの手この手を繰り出す木村の深い思いが実によく伝わってくる本である。この画集を出版したことで、熊谷守一論者としての木村の地位は確立されたと言っていいだろう。何といっても、熊谷を論じる際、とりわけその観察眼の鋭さに言及する時に必ず引き合いに出される、蟻は「左の二番目の足から歩き出す」ことを発見したエピソードは、木村の文章において初めて公にされたものである<sup>47</sup>。これは普段から熊谷と直接交流し、その人柄と芸術に惚れ込んでいた木村ならではの功績と言えるだろう。

木村の熊谷論は展覧会の図録や宣伝などに応じて、その後も何度も書かれていくが、興味深いのは『熊谷守一作品撰集』で書いたことを決定版として自覚しており、それ以後に記されたものは多かれ少なかれその再録やアレンジになっていることである<sup>48</sup>。木村自身も「熊谷守一の人と芸術について何か書くようにとのことですが、実は私は前に拙著『熊谷守一作品撰集』で自分の思っていることは殆ど書き尽してしまいました。もう一度書けと言われても、丁度真理は一つで二つないごとく同じようなことしか書けないし、以下は日本経済新聞社制作のあの本に書いたことがたくさんとび出すわけで、いわばあの本は極め付きとでもいえましょうか」<sup>49</sup>と述べている。

## 熊谷以外の作家論

木村にとって唯一無二の存在であった熊谷守一は、1977年に97歳で没した。以後、熊谷の新作を見るという、木村が何よりも楽しみにしていたことが訪れなくなった訳であり、木村にとってはまさしく痛恨事だったことは想像に難くない。その後、香月泰男、長谷川利行、上司海雲、須田剋太、安藤竹良斎、櫻井陽司といった、他の作家についての文章を物するようになっていく。それらの作家とは熊谷の生前から付き合いがあったにもかかわらず、熊谷存命中には一切文章を書いていないことに熊谷に対する木村の一途さを感じずにはいられない。そしてまた、熊谷の没後に書かれたこれらの文章を読んでも、必ず比較

<sup>45 「</sup>手帳」では1961年に、大阪フォルム画廊から香月泰男の作品を購入しているのが初出である。なお、同画廊が名古屋駅近くに名古屋店を開店したのが1962年(店長は西岡務)。サロン的な雰囲気のある同店では、木村も常連のように顔を出していたようだ。下記を参照。馬場駿吉「ギャラリスト西岡務を追憶して」『REAR』no.30、リア制作室、2013年、26~27頁。

<sup>46</sup> 石崎尚「木村定三と熊谷守一」『守一のいる場所 熊谷守一』求龍堂、2014年、204~215頁。

<sup>47</sup> 前掲『三彩』No. 170、34頁。

<sup>48</sup> しかしながら、再録の場合であっても微妙な言い回しに修正を加えていたことから、その都度、文意をよりよく伝える努力は決して怠っていなかったと考えられる。

<sup>49</sup> 木村定三「熊谷守一の人と芸術」『新美術新聞』1972年11月1日号、美術年鑑社、3面。

対象として、あるいはお墨付きを与える存在として熊谷が登場するのもまた、木村が心の 底から熊谷を尊敬し親愛の情を抱いていたことを示すものである。

「日本の二大画家は小川芋銭と熊谷である―と主張し続けてきたが、一大画家熊谷さんのみとなったのは心寂しき限りである」<sup>50</sup>と書き、その後、「これを要するに熊谷さんと香月は昭和の二大作家であると私は思う」<sup>51</sup>とし、さらに「熊井守一、香月泰男亡き我国現在の洋画界は、横綱、大関の空位時代であり、この空位をふさぐべき最短距離にあるのが須田剋太であると私は思う」<sup>52</sup>とあるように、熊谷没後に、木村にとっての横綱、つまり最も評価する画家は、香月泰男、須田剋太という順番で受け継がれていったようだ。

木村が直接文章を書いていなくても、他者の文章で木村の評価が分かる場合もある。例えば尾崎良二は現在のコレクションに160点の作品が含まれている、木村にとって重要な作家だが直接言及した文章はない。しかし丸栄美術部による以下の文章が残されている。「永年の理解者である木村定三さんは、先生を評して、『対象物を一瞬にして捉えてしまうことがカメラより早いところから、"早射ちの良"と従来称していたが、まだ必ずしもその対象物を完全に仕留めていない憾みがある。早く"二丁拳銃、眉間射ち、心臓射ちの良"と云われるようになって欲しい。』と云われました」<sup>53</sup>。

対象を捉える早さを重要視する点は、熊谷を評価する際と一緒である。ここでは尾崎の その早さに一定の評価を与えつつ、しかしまだ対象物の急所を捉え切れていない、と苦言 も呈している。親交の深い画家であっても、さらに上を目指すことを求める、木村の厳し い姿勢がうかがわれる。

#### 木村の文章の傾向

今回、木村の文章のほぼ全てを再録したわけだが、こうして著作をまとめることの利点は、それらを通読することによって木村の文章の特徴が浮かび上がってくることだろう。ここでは、その中から今後の木村定三研究にとって重要だと思われる点について、いくつか指摘しておきたい。一つ目の特徴は、どうすれば読み手にうまく伝わるかをよく考えてから書くという姿勢が見られることである。木村はある時期から、彼を慕う人々に絵の見方やコレクションの仕方などを教えていたことが知られている。木村スクールと呼ばれた彼らとの日常的な交流の中で、自分の愛好する美術作品の魅力をうまく伝えるための工夫を重ねることで、日常的な比喩を用いた、分かりやすい表現が培われていったのではないかと推測される。

二つ目の特徴は、基本的に現存する作家についてのみ書いており、物故作家については名前を出す程度に留まり、その作品についてはほとんど記していないということであ

<sup>50</sup> 木村定三「超俗の巨匠・画業八十年 熊谷守一展から③ ヒゲはいらぬ」『毎日新聞』(中部本社版)、1976年10月6日 夕刊1面。

<sup>51</sup> 木村定三「香月泰男論」『香月泰男作品集』ギャルリーユマニテ、1979年、ノンブルなし。

<sup>52</sup> 木村定三「大愚 須田剋太」『須田剋太展』丸栄美術部、1984年、ノンブルなし。

<sup>53 『</sup>尾崎良二油絵・素描展』丸栄、1985年、ノンブルなし。

る。これは、『熊谷守一作品撰集』を唯一の例外として、依頼に応じて原稿を書いた木村としては、当然のことかもしれない。とはいえ、「既往画家の格付をしようと言う大望を抱いて」<sup>54</sup>美術の研究とコレクションを始めたことを知る我々からすれば、やや意外な事実である。しかし、木村の中で、格付けをするための研究と、初学者へ向けたある種の啓蒙的な文章の執筆とは、異なる位置づけにあったのかもしれない。あるいは、格付けについてはある程度の成果を得たと感じた木村自身は、その後半生では啓蒙の方により時間を割いていったとも考えられる。いずれにせよ、木村は専門家による美術史研究に対して、対抗意識のようなものを持っていた形跡が見られる。それゆえに美術史研究を参照する必要のある物故作家(例えば蕪村や玉堂)について書くのではなく、より自分の思ったままを素直に書くことのできる現存作家を主な対象にした、とも考えられるのである。その際に、作品や作家の真の価値を知らない者たちについての憤りは一貫していた。また、たとえ依頼による原稿だったとしても木村の書く文章には、彼自身の率直な思いが遠慮なく吐露されている点は興味深い。例えば、個展の図録の文章で、作家本人に対して苦言を呈するというのは、なかなかあることではないだろう⁵⁵。

三つ目の特徴は、自分の価値判断への絶対的な自信に満ちている点である。これは最初期の原稿から一貫しているが、誰が何と言おうと自分が良いと思ったものこそが、真に価値あるものなのだという確信が、原稿の隅々から伝わってくる。とはいえ、熊谷作品のコレクションを始めた初期には、木村も様々な人から「金をドブに捨てている」などと批判されていたという。後年になって世間一般においても熊谷の評価が確立したことで、見事に木村は名誉挽回するのだが、この経験も彼の自信の大きな裏付けとなったことだろう。

四つ目は基本的に現代の洋画家についてしか書いていないことである。言うまでもなく、木村のコレクションは現代の洋画以外にも、江戸時代の南画、茶道に関する道具類、仏教美術、考古遺物など、多岐にわたっている。これらのジャンルについて、木村がどういった点にその価値を認め、どのような思いでコレクションを行っていたのかが文章として残っていないことは誠に残念なことである。やはり、その道の専門家ではないという自覚から、余計なことは書くまいと努めていたのかもしれない。しかしながら、茶会の招待状では茶道の歴史に対する、実に木村らしい持論を展開していることから、その他のジャンルについても何らかの形で文章に残されていれば、と思わずにはいられない。

ここまで木村が発表してきた文章を軸に、それらが執筆された背景やその内容などについて概観してきた。ここからは木村定三その人の考え方を理解するにあたって、有効だと考えられるいくつかの補助線を引いてみたいと思う。

<sup>54</sup> 前掲『南画研究』第2巻第12号、8頁。

<sup>55</sup> 前掲『須田剋太展』丸栄美術部、1984年、ノンブルなし。

## 抽象に対する認識

木村は早い時期から、抽象絵画に対して否定的な見解を抱いていたようだ。例えば最初期の1958年の「ピカソと熊谷」の中で、「泥に靴墨を混ぜて捏ね回したような作品が余りにも多い」と論難している。確かに1958年といえば、日本の美術界にアンフォルメル旋風が巻き起こり、抽象画が大流行した時期に重なる。その書きぶりからは巷に跋扈するそれらの抽象絵画に辟易とする木村の様子が伝わってくる。とはいえ、木村はただ単に抽象的な作品を毛嫌いしていた訳ではなさそうだ。彼の文章を注意深く読み込んでいくと、木村は抽象に対して、興味深い認識を抱いていたことが分かる。同じ文章の中で「具象では如何に巧妙に描いても表現し得ないより高度のものを抽象によって表現しようとするもので充分に理由はあります」とその存在意義を認めてもいるからだ。

その約10年後に発表された「熊谷さんの芸術」の中では、次の文章が注目に値する。「『土饅頭(墓標)』という油画の作品も熊谷さん独自の抽象的表現の作品である。(中略)こういう立体的な形に編成替えすることによって、哀趣が一段と深められている。このような抽象法は熊谷さん独自のもので外国にも例がない」。つまり、木村は抽象的な表現の効果については、むしろこれを高く評価していることがうかがわれる。これに関連するのが同じく「熊谷さんの芸術」の中の、下記の文章である。「一枚の作品ではあるが何枚かの違った画を描いたような働きがある。ここに画では表せない、また従来の書では表現できない『第三の芸術』とでも称すべきものが生まれたのである」。どうだろうか。この文章自体は熊谷のひらがなの書について述べたものだが、ここにも抽象の持つ可能性を木村が認めていた形跡が見られるのではないだろうか。一枚の抽象絵画から受け取る印象が人によって異なる場合、そこにもまた「何枚かの違った絵を描いたような働き」があるとも言える。

しかしそこからさらに15年程経過したとき、木村は抽象に対する態度を硬化させることになる。1984年に執筆した須田剋太論では「『非具象画は価値低きものである』と云うのが私の多年の持論である」と言って憚らない。そして、その理由を作者の心理状態と鑑賞者の心理状態、という二つの視点から述べた上で、ある時期に抽象絵画にのめりこんだ須田を鋭く批判するのである。

非具象画は価値が低いと書くだけあって、確かに木村は抽象絵画にはあまり関心がなかったのだろう。しかし一方で、具象らしい具象、つまり再現的な技術が発揮された、極めて写実的に描かれたアカデミックな絵画といったものが、コレクションの中にほとんど見当たらないのもまた事実なのである。むしろコレクションに多く見られるのは、南桂子や小林研三、鷲見麿に代表されるような、ある程度のデフォルメが施された癖の強い作品や、シンプルな画面分割に基づいた構成的な作品なのである56。ここから推測されるのは、

<sup>56</sup> こうした特徴に加えて、愛知県美術館2019年度第2期コレクション展(2019年11月1日~12月15日)の中の木村定三 コレクション室では「戦後の洋画からモティーフやイメージのつながり」と題して、作家を横断して見受けられる木 村定三の好みの一端を明らかにした。展示の担当は深山孝彰美術課長。

木村は完全な抽象作品は好まないものの、ある 程度の抽象的な表現を用いた作品は高く評価し ていたということである。須田剋太や尾崎良二 など、抽象を通過してから具象に至った画家に 対して、思い入れが強かったこともこれに関連 するかもしれない。

木村と抽象の関係でもう一つ興味深いのが、 名古屋の戦後美術史において、とりわけ前衛的 な傾向の強い作家を多く扱った桜画廊に足を運 んでいたことである。例えば1961年1月15日か



図7 1961年1月、桜画廊「高橋忠弥展」 での木村定三(右から二人目) 写真提供:名古屋市芸術創造センター

ら1月31日までの会期で高橋忠弥の個展が行われたが、このオープニングパーティーに木村が参加していたことが写真(図7)から分かる $^{57}$ 。また、1960年代に桜画廊から、尾崎良二の《駝鳥》(M55)と《干魚》(M101)、櫻井陽司の《南千住風景》(M2668)と《丸の内風景》(M2672)という4点を購入したことも判明している。日常的に桜画廊に足を運んでいたとすれば(こまめに画廊巡りをしていた木村が桜画廊にも通っていた可能性は高い)、当然、抽象絵画にも触れる機会が多かったことは容易に予想がつくことから、実際にはかなり数の抽象作品を目にしていたと考えられる。それゆえ、一連の抽象絵画批判は闇雲な暴論という訳ではなく、一応そうした鑑賞経験を踏まえた上で発せられたものだと思われる。

#### 陰陽五行思想との親和性

もう一つ指摘しておきたいことは、木村の思想のそこかしこに見られる陰陽五行思想との関りである。根本幸夫は、古代中国に起こった陰陽五行思想は百済の僧によって伝来し、推古天皇の頃には日本に完全に渡来したとしている<sup>58</sup>。

木村の思想の中心にあるのは、自身が何度も繰り返し文章の中で言及する厳粛感と法悦感により、あらゆる作品を分類できるという考え方だろう。どちらを優位に置くわけではなく、対になる概念としてその二つを設定する姿勢には、万物が陰と陽の二つの気の融合からなると考える陰陽思想の二元論と極めて近い。それゆえ、木村の言う厳粛感を陰に、法悦感を陽に置き換えることで、この魅力的な「価値判断の物指」はさらに豊かな意味を読み込んでいくことが出来るのではないだろうか。

木村が陰陽五行思想に親しんでいたと思われる理由として、茶道との関係が挙げられる。 侘数寄を確立したのは千利休だが、利休の高弟・南坊宗啓が筆録した『南方録』では、利 休の茶の湯には陰陽五行思想の禅の思想が通底していることを前提にしており、五行的解

<sup>57</sup> 高橋忠弥展は大須にあった桜画房が、栄の文天堂ビル3階に移転して桜画廊として新規オープンしたさいのこけら落とし展であった。下記を参照。『藤田八栄子の軌跡・桜画廊34年の記録』桜画廊記録編集会、2004年、6頁。

<sup>58</sup> 根本幸夫・根井養智『陰陽五行説 - その発生と展開 - 』薬業時報社、1991年、226頁。

釈による曲尺割りの法則が導入されている<sup>59</sup>。これは江戸初期にかけて、茶道に限らず各種の芸能が陰陽五行思想を導入して、理論的な荘厳を試みた風潮の一つと理解されている<sup>60</sup>。木村がいつから茶の湯に親しみ、茶道具のコレクションを始めたのか定かではないが、関係者らの証言からかなり早い段階から茶の世界に近づいていたと推測される<sup>61</sup>。茶会を開くことを楽しみ、茶の湯に対する理解の深かった木村が、陰陽五行思想の考え方を知らなかったと考える方が不自然だろう。例えば佐藤康宏が記している下記のエピソードは、一つの絵の中にも陰と陽を見出す見方を、木村が行っていたことを示している。重要な点なので若干引用が長くなるが紹介しておく。

「さて、玉堂の画には、その山水の形象の中に、陰陽―男女の性器が描かれていると、ときどきいわれる。たとえば、私はかつて、傑作「山紅於染図」の所蔵家、木村定三氏から、次のような趣旨のお話を承ったことがある。……「君たち美術史家というのはだな、重箱の隅をつつくような研究ばっかりしていて、すなおな心で画を見るということを忘れておる。この前、××(ある美術史家)というのが来たので『山紅於染図』を見せてやった。そして、『この画には陰陽が表されている。どこだか言ってみたまえ』と質問してみたんだ。彼、ずいぶん長いこと腕組みして考えていたが、ついにわからなんだ。ところがだな、別の日に、今度は美術のことなど何にも知らぬ近所のおばはんにまったく同じ質問をしてみた。そしたらだな、そのおばはんは口を押さえて笑いながら、もうたちどころに指摘しおった。この一事をもってしても、美術史家というのがいかに美術を見る眼がないかということがわかる!」62

陰陽の考え方を図示したものとしてよく知られたものに太陰大極図 (図8) があるが、 ここで話題に上っている《山紅於染図》の陽と陰は (画面中央やや左側、上部の空白が陽

でその下の黒い塊が陰)、これがさらに抽象化されたらそのまま太陰大極図になるかのように、分かりやすく描かれている。木村は画面の中にこうした特異点を見出し、それを絵の読解に用いることを好んでいたが、このように画面の中に陽あるいは陰を見つけて楽しんでいた木村は、日常的に陰陽思想的な鑑賞法を確立していたと言えるだろう。

もう一つ、木村がとりわけ好んだ絵のモティーフに河童 がある。河童の画家、小川芋銭に始まり、熊谷守一、須田



図8 太陰大極図

<sup>59</sup> 谷端昭夫「『南方録』と陰陽五行」淡交社編集局編『茶の湯と陰陽五行』淡交社、1998年、108頁。

<sup>60</sup> 同書、403頁。

<sup>61 「</sup>手帳」によれば最も早い茶道具の購入は1940年のことで、青木木米による《三彩龍鳳文三足香炉》(M1527)であった。ただ、茶道具を盛んに入手するのは、1947年頃からである。

<sup>62</sup> 佐藤康弘「雲雨の情景 - 浦上玉堂のエロティシズム―」『MUSEUM 東京国立博物館美術誌』第491号、ミュージアム 出版、1992年、30頁。ちなみに「美術史家というのがいかに美術を見る眼がないか」という木村一流のユーモア溢れる文言をもってして、木村が学問的な成果を軽視していたと誤解する向きがあるとすればそれは大きな間違いである。 愛知芸術文化センターのアートライブラリーには現在、1,400件以上の木村の旧蔵書が所蔵されているが、生前の木村は美術研究家を自称するだけのことはあって、膨大な数の美術書(その多くは美術史家や専門家によって執筆された)を日夜読み込んでいたという。だから専門研究者としての美術史家に敬意を抱くのは当然のこととした上で、「すなおな心で画を見るということ」を木村は重視したのである。

型太の河童の絵、小山冨士夫の《朝鮮唐津茶碗 銘「河伯(童)」》、さらには「利休にも聞く耳かさぬカッパかな」と自作の句をつけて愛用していたエクアドルの《人面装飾壺》 (KT321)など、コレクションの中にはカッパにまつわるものが多く含まれている。また、木村自身も茶会を催す際には河伯庵卒軒を名乗るなど、河童への執着は強い<sup>63</sup>。民俗学者の吉野裕子はその著書の中で、河童の体躯が猿、顔が鼠、甲羅は玄武(亀と蛇)に通じることから、陰陽的には子・申・辰の水気の三合が重なる組み合わせであることを指摘している。それゆえに、河童が馬を水中に引きずりこめるほどの力を持っており、また夏の土用の時期に河童祭りが行われるのもこの組み合わせによるという<sup>64</sup>。木村が河童にあれほどの偏愛を示すのも、強力な陰陽の組み合わせを持つ河童の力に魅了されたからなのかもしれない。

北冥の鯤が大鵬になったエピソードや、印に使っていた「淡如水」の字など、木村は老 荘思想に明るかった。老荘思想もまた陰陽五行思想との関わりが深いことから、木村と陰 陽の結びつきはかなり強かったと考えて良いだろう。

## 高畑サロンとの関係

さらに、木村の思想を考えるときに興味深い材料になると思われるのは、名古屋から離れた奈良において、戦前から連綿と続いた芸術家のサロンとの関わりである。

1918年、武者小路実篤は宮崎県児湯郡木城村大字石河内字城に「新しき村」を創設する。そこでの約6年の生活を経て、旧知の志賀直哉が奈良にいたこともあり、武者小路は1924年の年末に奈良県に移住する。これを機に、同地では新しき村の奈良支部を設立する動きがあったようだら。この支部では宮崎の新しき村と同様、講演会や美術展、音楽会、研究会などを催すことが構想されたようだが、宮崎のような自給自足の生活を営むための農村運営については話し合われた形跡がない。これは武者小路が宮崎を離れたこととも関わると思われるが、奈良では純然たる芸術交流のための拠点としてのコミュニティが模索されたことになる。この話し合いの場には、作詞家の松村又一らとともに画家の浜田葆光が参加していた66。

浜田は1886年に高知県高知市に生まれて16歳の時に上京、審美学舎と不同舎で絵画の基礎を身につけた後、太平洋画会研究所で学んだ画家である。1912年に結成したヒュウザン会(後にフュウザン会に改称)に参加し、第1回展には現在当館が所蔵する《目黒川》を出品した<sup>67</sup>(図 9)。1916年、それ以前からスケッチ旅行で足を運んでいた奈良に転居。

<sup>63</sup> 茶会の招待状では「河伯庵卒軒」以外に、「乾坤庵永劫斉」、「太閤流茶道 蟷螂庵河伯斉」、「壵樂庵卒軒」、「六瓢庵卒 軒」、「大遲生卒軒」などを名乗っていた。

<sup>64</sup> 吉野裕子『陰陽五行と日本の民俗』人文書院、1983年、230~231頁。

<sup>65</sup> この動きについては下記の資料に詳しい。浅田隆「『新しい村』奈良支部関係資料」『総合研究所報』第16号、奈良大学総合研究所、2008年、119~156頁。

<sup>66</sup> 奈良に移住する理由として武者小路は、「奈良には浜田君や志賀君の友人がいるし京阪神地方にも近いから自分の仕事をするにも便利」と浜田の存在があったことを挙げている。『東京日日新聞』1926年1月9日。

<sup>67</sup> 現在、藤井達吉コレクションに含まれている浜田の《目黒川》は、第1回ヒュウザン会展では《川岸の一部》という 題で出品されていた。興味深いことにこの作品は、熊谷も好んだ4号サイズの板に描かれている。下記を参照。『第一 回ヒュウザン会展覧会目録(復刻版)』・『ヒュウザン 第一號(復刻版)』佐々木憲三、2002年。

1918年に武者小路が新しき村を始めたのは前述の通りだが、浜田はこの頃から村外会員になっているので、武者小路が奈良に移る以前から彼の活動には共感を抱いていたことになる。ただし、武者小路が1年も経たないうちに再度奈良から和歌山に越してしまったために、新しき村の奈良支部はその大黒柱を失い活動は停滞してしまったようだ。その代わりに、志賀を中心とする文化人のサロンがその後も続いていき、一方で浜田をはじめとする、足立源一郎、九里四



図 9 浜田葆光《目黒川》1912年、愛知県 美術館(藤井達吉コレクション)

郎、小見寺八山らの画家たちのネットワークも形成されていったようである。

木村定三との直接の関わりが生まれるのは、1938年に熊谷守一の水墨画展を奈良、大阪、神戸の3か所で開いたことがきっかけである。前年9月、二科会による陸軍省と海軍省への献金展で熊谷の水墨画を見た浜田はその絵に惚れ込み、日本画を描くように勧め、熊谷を自宅にも泊めている<sup>68</sup>。これらの日本画作品が好評だったことから、同じく1938年の12月に名古屋の丸善で開かれた新毛筆画展で、木村定三が初めて熊谷に出会うこととなる。つまり、浜田葆光が熊谷に日本画を描くことを熱心に勧めて展覧会を企画しなければ、木村と熊谷が出会うことはなかったわけで、その意味では木村と熊谷の邂逅を準備したのは

他ならぬ浜田だったということになろう。浜田は志賀 とも親しかったため、志賀に熊谷を紹介して、以後志 賀と熊谷の交流が始まる<sup>69</sup>。

しかしその志賀も日本画展の少し前の、1938年4月に東京へ越してしまったため、またしても文化の軸となる人物が奈良を去ってしまう。それを引き継いだのが、その頃に東大寺の観音院の住職となり、後に東大寺管長となった上司海雲である(図10)。志賀を崇拝しサロンにも参加していた上司は芸術にも造詣が深く、壺のコレクターとしても知られていた70。上司と親しく交流したのは、画家の杉本健吉、須田剋太、写真家の入江泰吉らであった71。



図10 上司海雲《壺中天》制作年 不詳、愛知県美術館(木村 定三コレクション) M459

<sup>68</sup> 浜田と熊谷を巡る、1938年の一連の動きについては下記を参照のこと。福井淳子『いのちへのまなざし 熊谷守一評伝』 水龍堂、2018年、184~186頁。

<sup>69</sup> 浜田が自邸の茶室を手掛けた大工・下島松之助を志賀に紹介した結果、奈良に建てた志賀の「上高畑の家」は下島が 手掛けることになった。下記を参照。呉谷充利『志賀直哉、上高畑の『サロン』をめぐる考察―生きられた日本の近 代―』創元社、2003年、51頁。

<sup>70 1938</sup>年5月に奈良で行われた熊谷の日本画展の会場は、東大寺内の上司宅であった。福井前掲書、185頁。

<sup>71</sup> 上司海雲のサロンの様子は下記に詳しい。入江泰吉『入江泰吉自伝―「大和路」に魅せられて―』佼成出版会、1993年、 115~120頁。

木村は1940年に、武者小路に宛てて画家の評価に関する問い合わせをしたようである。 その返信と推測される葉書(消印は1940年5月24日)が残されている。

「御手紙とかわせたしかに戴きました。ありがとうございました。君が名をお上げになった画家は皆いい画家と思いますが、最上級には尊敬はしておりません。木米より上とは思いません。木米については少しかきすぎて気になる処もありますが、僕は満足は出来ないのです。自分の絵は勿論棚にあげての話です。僕の理想としてはもの足りない気がするのです。しかし中々いい絵があり、好きな、愛すべきものがあるのは事実ですが、僕の要求するものは少し君とちがっていると思います。しかしこのことについてはいつか君におわかりになる時があると思います。勿論それは好き好きの問題でもあり、性格の問題でもあります。理屈とは別で、心と心のぶつかりあう時の感じとおもいます。君が君に正直でいらっしゃるのには同感ですが。」「2

かわせ (為替) とあることから、どうやら木村が武者小路に金を送り、その連絡の際に画家の評価について記したと推測される $^{73}$ 。木村が名をあげた画家が不明なのが残念ではあるが、熊谷守一の毛筆画展との衝撃的な出会いから約1年半後に、青木木米らの評価を巡って木村と武者小路の間で、このようなやりとりが交わされたというのは興味深い事実である。武者小路は前年の1939年に「木米の畫」という文章を発表しており、この中で木米への高い評価に疑問を挟んでいるのだが、それに対して木村がなんらかの反応を手紙の中で記したことも考えられる $^{74}$ 。1940年5月といえば、木村は丸善での2回目の日本画展の企画について、熊谷とやりとりをしている時期であることから、武者小路宛の手紙にも熊谷の名をあげていた可能性はあるだろう。武者小路にあてた手紙の内容も、同時期に熊谷に宛てた手紙の内容と、そう遠くないのかもしれない $^{75}$ 。

いずれにせよ、この時点で木村は、画家の評価について問いただす程度には、武者小路実篤という芸術家に対して敬意を抱いていたということは言えるだろう。1938年に浜田葆光の働きかけに端を発する名古屋丸善での熊谷展、木村が後援会の会長も務め熱心に支援した須田剋太、「近世から現代までの書の中で、海雲さんと熊谷守一さんの書が二大双璧だと思います」と書いた上司海雲。木村定三コレクションの中でも、特に重要な位置を占めるこれらの人物が、いずれも奈良という地における芸術家サロンと深く関係があるのは、恐らく偶然ではないだろう。木村自身は明確に意識していた訳ではないかもしれないが、武者小路や志賀を中心とするいわゆる白樺派的な芸術観にどこかで共鳴する部分があったのかもしれない。木村の旧蔵書には武者小路の本と志賀直哉の全集も含まれている。

<sup>72</sup> 武者小路実篤書簡 (M2916) より抜粋。

<sup>73</sup> この時に購入した作品が不明だが、1940年という時期、そして書簡の中に木米の名が出ていることから、註62で触れた木米の《三彩龍鳳文三足香炉》を武者小路から手に入れた可能性があるが、詳細については更なる調査を要する。

<sup>74</sup> 武者小路実篤「続牟礼随筆 木米の画」『日本評論』第14巻第6号、1939年。後に『美術論集』(実業之日本社、1942年) に再録された。

<sup>75</sup> 前掲『愛知県美術館研究紀要23号 木村定三コレクション編』001 (131) ~025 (107) 頁。

#### おわりに

本稿では木村定三の残した文章を元に、木村が文章を書くことになった経緯やその背後にある思想や因果関係について、当館が所蔵する資料を中心に論じてきた。木村が繰り返し論じてきた内容の中で最も重要なのは、美術作品が精神の向上に役立つゆえに尊いものであるという部分であろう。「精神的感銘を受けると言うことは、人格完成の為の必須要件であるからだ」「たという端的な指摘は、親から財産を譲り受けて、物質的な面では苦労をしなかった木村定三その人が、しかし自らの人格の完成(向上)に向けて生涯努力を重ね、そのために美術作品の研究が必要であったということを示している。そのような理由から集められた作品群は、まさしく木村の日々の研究の賜物であり、人格の向上を心掛けていた木村の努力の結晶とも言えるものであろう。今改めて木村の文章を振り返ることで、木村定三コレクションの出発点と、その収集活動を駆動させていた熱い思いに我々は触れることが出来るだろう。その意味で、今回再録した文章は、木村定三コレクションを扱う美術館で働く我々が、何度も繰り返し読まねばならないものであろう。

調査中、木村定三という人物の奥深さと、その知られざる人脈の広がりには筆者自身何度も驚かされることになった。我々は木村が残した作品を預かり、管理してはいるものの、木村がどのような考えからこれらを収集していたのかという肝心な部分については、まだまだ知らないことが多いということも痛感させられた。今後も機会があるごとに、木村定三という人物について様々な方向からアプローチしていきたいと考えている次第である。

本稿の執筆に当たっては下記の機関、方々に大変にお世話になった。これらの方々からのご助言、ご協力、資料提供などがなければ本稿は執筆できなかったであろう。名古屋市芸術創造センター、足立好弘、市川瑛子、岡部昌幸、加藤弘子、木村敦子、熊谷榧、熊谷はる、濱田智子、福井淳子ら各氏のお名前をここに挙げて、心よりの謝意を示したい。

<sup>76</sup> 前掲『南画研究』第2巻第12号、8頁。