

東京大学・安田講堂内壁画について — 小杉未醒と藤島武二の試み

林 洋子

はじめに

昭和二年に本学・独文科を卒業した作家・中野重治はその自伝的小説『むらぎも』の中で、自らの卒業式を以下のように回想している。

やっと出来あがった講堂、今日はじめて講堂として開かれるこの建物。安田という大富豪の寄付金が基でそれが出来たのだったにしろ、俗名にしろ——正式の名を安吉は知らなかった。——ちらほらとでもそんなふうには呼ばは既成事実ということにそれがなってしまうだろう。¹⁾

中野の予想通り、現在「安田講堂」と呼びならわされているこの「安田家寄贈東京帝国大学大講堂」は、大正十四年七月の竣工以来、約五十年に亘り、東大本郷キャンパスの中心地にあつて、東大の歴史の検証者であり続け、また東京の名所の一つとして数えられてきた(図1)。同講堂は、多くの卒業生を送り出し、学徒出陣する若人たちを見送り、そして学園紛争に立ち会った。その結果、昭和十四年一月の「陥落」以後は大講堂としての役割を果たす事なく、

キャンパスの中心地にひたすら不気味な威容をさらしてきたのである。その惨状を憂う方々の好意と尽力により、安田講堂はようやく改修工事を施され、平成二年四月に再び我々の前に扉を開いた。

ところで、この建築物は近代建築史の分野では早くから高い評価を得てきたのであるが、その内部空間に施された美しい壁画(図2)については従来ほとんど言及されることがなかった。中野重治は同じ作品の中で、この壁画についての印象を記している。

(舞台の)その上の欄間のところにはじめて見る小杉未醒の壁画がある。東洋風の淡い美しさの絵の下で、教授たちの顔が揃って黄いろっぽく見える。ほんとに黄いろいのか光線の加減なのか安吉にはわからない

平成二年四月の講堂の一般公開の際に、その舞台、及び廊下二箇所に描かれた柔らかな色調のフレスコ風の壁画に目を止められた方も多いのではないだろうか。これは、明治・大正・昭和三代に亘って活躍した小杉未醒の代表作である。小杉の名前、そしてその代表作は、安田講堂の「隠棲」とともに、一般的には忘却されてしまっ

ていたのである。

筆者は、今回、東京大学史料室所蔵の内田祥三文書³⁾を中心とした安田講堂に関する資料を調査し、また改修及び修復作業の現場を見学する機会に恵まれた。よって、本稿ではこれらの調査に基づく新資料の紹介を中心に、同壁画の美術史上の意味を探求し、また、紙面に余裕があれば、本郷キャンパスに残る近代日本美術の佳品についても触れてみたい。なお、安田講堂の建築史的な研究は既に先学の諸研究があり、⁴⁾ここでは美術史的見地からの考察にしぼる。

一

明治十九年(一八八六)、東京帝国大学はその前身である諸学校を統合し、本郷の地に創立された。⁵⁾同年十月、明治天皇が行幸される。その設立の趣旨上、東京帝大は常に皇室とは密接な関係を保っており、明治三十二年以降、天皇は本学卒業式に毎年行幸されるのが常となり、優等卒業生には「恩賜の銀時計」が下賜された(大正七年まで)。しかし、当大学には儀式を行うべき大講堂及び行幸された天皇を迎える便殿がなく、臨時に整えた教室で待機戴くのが常となり、教職員一同心苦しく思っていた。そのため、明治末年から、卒業式など諸儀式を挙行すべき大講堂と、天皇専用の便殿を建設することが学内の悲願となる。明治四十五年、菊の御紋を戴いた正門が竣工し、将来はその正面奥に大講堂が建設されることが企図されるのであった。だが、そのためには莫大な建設費用を必要とし、容易には実行に至

らず、大講堂建設案が具体化するのには、大正に入ってからである。

大正六年、文学部教授であった村上專精(一八五一〜一九二九)は、日頃から懇意な、安田財閥の当主である(初代)安田善次郎⁶⁾(一八三八〜一九二二)に大講堂の必要性を説き、その協力を仰いだ。安田は自らの事業だけでなく、社会事業に対する援助の志篤い人物であり、熟慮の末、大正十年五月六日、大学当局に寄付を申し出る。五月十七日、大学評議会はこの申し出を受諾し、ここに「安田家寄贈・東京帝国大学大講堂」の建設がスタートするのであった(この作業経過は内田文書にある『東京帝国大学大講堂建築経過概要』に克明に記録されていくこととなる)。ところが善次郎が同年九月二十八日に急死してしまふ。幸い、跡を継いだ長男善之助(二代善次郎)が遺業の継承を表明し、大学、安田保善社ともに準備を進め、同年十二月十五日、設計図、見積書が完成。翌大正十一年二月七日の学部長会議で各学部長、経理関係者、工学部建築学科スタッフからなる大講堂建築委員会、大講堂建築実行部が設置され、同二十八日、建築実行部長に工学部教授・塚本靖(一八六九〜一九三七)、建築掛長には同教授・内田祥三(一八八五〜一九七二、昭和十八年三月から二十年十二月の期間は東京帝国大学第十四代総長を務める)が任命される。そして、以降その建築は内田祥三を中心に進行し、同年十二月に着工、途中関東大震災による中断を経て、同十四年七月六日に竣工を見た(図3)。その設計は内田の手になり、ブリティッシュ・ゴシックスタイルを採用、我が国における耐震建築の嚆矢として日本の建築史上の重要な建物とされている。その男性的で戦闘

的な外見に反し、内部はロマネスク、一部アール・デコを採用した女性的な空間である(図4)。

さて、その内部装飾に壁画を採用することは、工事の初期の段階で決定されている。大正十二年一月三十日に開かれた大講堂建築委員会において

五、壁画ヲ大講堂舞台及便殿内デ揮毫スル件可決。但、画題、揮毫者ノ選定、場所ナド協議員ヲ設ケ討議シムコト

との決定が下され

七、壁面ニ関スル協議員トシテ右ノ諸氏ヲ選定依嘱ス

工学博士 塚本 靖

文学博士 伊東 忠太

文学博士 松本 亦太郎

文学博士 姉崎 正治

文学博士 滝 精一

というメンバーからなる「壁画ニ関スル評議会」が結成された。塚本・伊東両氏は東京美術学校(当時の校長は帝大出身の正木直彦)で建築装飾を講義するなど、同校関係者と交流が深く、特に塚本は長く文展の審査委員を務め、伊東は岡倉天心と非常に懇意であったという。文学部で心理学を教えた松本亦太郎(一八六五〜一九四三)は、京都帝国大学教授時代、京都市立絵画専門学校・美術工芸学校校長を兼務し、『現代の日本画』(大正四年)という大著をものすなど美術通で、既に文展審査委員を経験していた。姉崎正治(一八七三〜一九四九)は同じく文学部で宗教学を教え、後に震災で焼失した総合図書館の再建に大きな役割を果たすが、彼もまた美術に関心

深く、岡倉天心の後任者としてボストン美術館で日本美術について講義するなど、日本美術の海外への紹介者として特筆すべき人物である。そして文学部美術史初代教授である滝精一(一八七三〜一九四五)がいる。滝は日本美術史研究の偉大な先覚者であり、父の滝和亭(一八三二〜一九〇一)が明治の文人画を代表する画家であったこともあって、同時代の絵画への造詣深く、優れた評論を残している。こうした美術通の委員たちによって、かなりレベルの高い壁画が要請されて行くのである。

公共の洋風建築物に著名な洋画家の壁画を採用することは、十九世紀後半のフランス、二十世紀初頭のアメリカの動向を反映してであろうか、当時の日本の西洋建築に目立ち始めており、安田講堂に先行する例として、黒田清輝を中心とする赤坂離宮(明治四十二年)、和田英作による帝国劇場(明治四十四年)と東京駅(大正三年)、鹿子木孟郎による旧三井銀行京都支店・貴賓室天井画(同四年)、松岡寿による大阪中央公会堂(同七年、図5)などが挙げられる。また大学講堂に壁画を採用することも、十九世紀後半のヨーロッパの大学建築に顕著に見られた傾向であり、D.G.ロセッティがオックスフォードの学生集会所にフレスコ画を試み、ピュヴィス・ド・シャヴァンヌがソルボンヌの大講堂に腕を振り、アメリカにおいてもサージェントがハーバードの図書館の壁画を描いている。それぞれに留学経験の豊かな「壁画ニ関スル評議会」委員達の脳裏に、これらの壁画が浮かんでいたのかもしれない。日本で壁画が大学建築に採用されるのは、東京帝大の例が早く、以後流行を見たのである(図6)。

その後約一ヶ月間に亘り、画家、画題の選定が行われ、二月二十七日の会で

一、大講堂内便殿三ヶ所廊下二ヶ所二目下知名ノ洋画家ニ依頼揮毫：

竣工期ハ建築物ノ竣工ト前後シテ完了スルコト

画題 画家ヲシテ選択考察セシムルモ崇高ナルモノヲ要ス

画家 小杉未醒氏ニ講堂舞台及廊下ノ三ヶ所 藤島武二氏ニ便殿内三ヶ所

謝礼 老万円(但、小杉氏六千、藤島氏四千ノ予定)ノ範圍内トス

揮毫ノ交渉ハ塚本実行部長ニ依頼スルコト

との決定を見る。便殿とは天皇が行幸の折、休憩される特別室で、その部屋の三方のドアを巡るリネット風の部分に壁画が描かれる計画であった。塚本は迅速に行動する。『東京帝国大学大講堂建築経過概要』は三月六日付で「壁画揮毫ニ関シ小杉藤島両氏来学 快諾スル所アリタリ」と記録している(図7)。

一方、その当事者である画家・小杉未醒はその日記に

前日香取君より伝言あり 十二時帝大工学部に塚本博士を訪ふ 講堂建築委

員会にて壁画の正面玉座左右及び玄関入口つきあたり他一ヶ所予の執筆と決

したる由を聞く 便殿は藤島君と云ふ 模型を見敷地を見御殿にて古在総長

に面会し帰途沼波君を訪ふて報告す

と記した。

二一

画家・小杉未醒¹⁶は明治十四年(一八八一)年、日光の神官の家に生まれた。本名は国太郎。はじめ洋画を高橋由一の弟子である五百

城文哉に学び、のち上京して小山正太郎の主宰する不同舎に学ぶ。二十二歳から「未醒¹⁷」と号して油絵を太平洋画会展に出品、また文展で連続受賞。大正二年から翌年にかけてヨーロッパを遊学した後、横山大観に誘われて大正三年から九年まで日本美術院洋画部を主宰し、同十一年春陽会を結成した。昭和に入ってから、主に水墨画に親しみ、「放庵」と改号して特製の越前和紙に俳味の強い、気品ある日本画を描いていく。中国の古典に通じ、書や詩歌にも優れ、著書もある。一切の公職、名誉を辞退した脱俗の画家、最後の文人画家とされている。昭和三十九年没。代表作の一つに「水郷」(明治四十四年・文展)があり(図8)、そのテニス好きは有名である。

壁画揮毫の依頼を受けた大正十二年、小杉は四十三歳。前年には春陽会の創立に参加するなど、最も油の乗り切った時期であった。当時、洋画家には当然となりつつあったヨーロッパ留学から帰国した後、西洋の技術と日本の伝統の狭間に悩み、従来の不同舎風の写実的な絵画を離れ、日本の伝統的な南画の手法を取り入れた日本画的な油彩画を描き始めてから停滞が続き、「出関老子」(大正八年・図9)など苦渋に満ちた作品を描いていたが、ようやくこの前後に至って、自分なりの解決法を見出したようである。それはこの年、若い折に自ら選んだ画号「未醒」とは別に「放庵」の号を得て使い始めていることにも表れている。これと期を一にして、水墨画の制作が増加し、油彩画には「未醒」、水墨画には「放庵」の号を用いるようになる(昭和十年前後から「放庵」とする)。

また、小杉はこの時期壁画に大きな関心を示している。大正時代

に入り、首都・東京に続々と建てられた西洋建築の内部装飾をどうするかが切迫した問題になりつつあったが、特に壁画を採用することが流行を見せていた。小杉は、壁画とは単なる大画面の絵画ではなく

壁画も壁画としてかいたもの、つまり壁画をよく理解して描いたものではなくてはならぬ¹⁸⁾

一体壁画は又普通の絵画と違った性質を持つて居り形式に於て建築に從屬して居るものであるから、絵の名人必ずしも壁画の名人とは云はれない¹⁹⁾

とし、絵画との違いを強調、写実的な技法を採用するのではなく、「構図の妙」「品高き色調」こそが必要だと主張していた。これは彼が「その高い芸術に帰依する」というピュヴィス・ド・シャヴァンヌ²⁰⁾の画風に相通じるものである。

シャヴァンヌは、十九世紀後半のフランス画壇を代表する巨匠であり、生涯、美術学校、アカデミズムとは一線を画し、独自の路線を歩んだ人物である（この点でも小杉に似ている）。彼の中には古典主義者としての側面、つまり古典を熱心に研究し、秩序と構成を重んじる側面と、象徴主義の先駆としての側面、つまり人間の内面世界への強い関心を持つ面の二面性が不即不離に存在していた。そのため同時代のサロン系の画家（例えば黒田清輝の師であるラファエル・コラン）からも、次代を担う若い画家達（印象派グループ、スーラ、ゴーギャン、ピカソなど）からも深く尊敬されていたのである。そのシャヴァンヌは十九世紀後半のフランスの国家的事業でもあった壁画の制作に熱心に取り組み、フレスコの色調を油彩で表現する

独自の壁画様式を確立していた。彼の作品の多くが公共建築の壁画で、またタプローも美術館などで目にしやすかったため、若い画家達は彼の作品に直接接して、その色彩、構図、テクニクを学ぶことが出来たのである。それは日本からの留学生も同様で、

欧州留学から帰つて来る画家は皆口を揃えてピュヴィスを称揚した²²⁾と言われるほどであり、国内でも明治後半になると比較的容易にその図版を見ることが出来たようである。

小杉も「私は一時は全くのシャヴァンヌに捕はれて居た²³⁾」と自他に認める「シャヴァンヌ教徒」であった。彼は留学中に本場の油彩画を見、その豊饒さが自分に不向きなことを実感し、以降日本画に接近していくことになるが、西洋の画家達の中で

（その筆触は何ともいえぬあじがあつてひどく東洋的に見える²⁴⁾とはば唯一評価していたのがシャヴァンヌであり、

シャバンヌは壁画をよく知つていてしかも天成の大家家である²⁵⁾として、その構図や色彩を熱心に研究していたのである。当時、シャヴァンヌの画風が壁画に適することは、日本の画壇でも常識となりつつあったが、表現出来る画家は稀であった。そんな中、小杉は既に大正六年の院展にシャヴァンヌ研究に日本の南画風を加味した「山幸彦」を発表し、好評を得ていたのである。そのため、この安田講堂とほぼ並行して推進されていた明治神宮外苑の聖徳記念画館の壁画問題に関しても意見を求められるなど、当時壁画研究の第一人者と見なされていた。「壁画ニ関スル」委員達は非常に的を得た人選をしたといえよう。以下、小杉の壁画制作の作業経過を資料に従つて

辿ってみたい。

大講堂は、大正十一年十二月に着工する。当初、大正十三年十月の竣工を予定していたため、小杉は急いで構想を練り、壁画稿「泉」(図10)を同十二年五月の春陽会展に出品して、世の評価を問うたが、同年九月一日の関東大震災により本郷キャンパス自体かなりの被害を受け、工事日程にも相当の変更が余儀無くされた。工事が再開されたのは翌十三年の四月一日。十月二十五日には上棟式、十二月三十日には外装工事も終了し、翌十四年初頭から内装工事がはじまった。そのため、この期間、小杉もゆっくり研究を重ねることが出来たようである。

大正十三年三月二十七日にカンヴァス代として七百四十八円四十四銭(図11)を受け取った小杉は、早速カンヴァスを購入し、仕事を開始する。大正十三年八月二十六日の東京朝日新聞にこれに関する記事がある。

…回画伯を訪ねると「イヤこれから取掛らうとする所だ」と氏はまた素地のままで漸く張られたばかりの直径二間に近い半円形の大袈裟なカンバスの前に立ち乍ら説明する。

「一つはこれで直径二間高さ一間の半円形のもが二つ、六間に三間で半円形をとつたものが一つ、都合三部作といふ訳だ、一番大きな半円形は講堂正面の玉座の背後に取付けられるもので、他の二つは一階と二階の間に置かれるといふ事であった。画題は大学の方とも打合はせた結果抽象的に自然と人といふやうな画題のもとで熟考の上幾分三つの東洋美術の特徴を加味して「土」、「泉」、「成熟」といふ三つの画題を決定した。

土と泉とが小さいもので成熟を大きくし講堂正面のものとする筈である。我が国の壁画は先づ法隆寺の大壁画の外余り見るべきものはないが将来コ

ンクリート建築など隆面の多い建物が出来れば自然この方面は勃興して来るだらう。目下稽古のつもりで習作してさる人から依頼された小壁画「葡萄」といふのを描いてゐるが三部作の大壁画は来年春までに描き上げ春陽画会の展覧会に出陳して世間の評判を乞ふつもりである」

と語つた

つまり、この段階で画面型式は半円形で、画題は「土」「泉」「成熟」の三部作と決定されている。土も泉も物事を生み出す源泉であり、生まれたものがやがて成熟する。新しい思想や研究が生まれ、大きな成果を生み出すという大学が担うべき役割を適切に表現した画題であろう。この後の約一年間、小杉はこの習作に専心した。日記によると、気に入らず、何度も描き直す姿は壮絶でさえある。

翌十四年四月、小杉の仕事場は帝大構内に移る。「東京帝国大学大講堂建築経過概要」は四月九日の日付で

小杉未醒氏、大講堂部位壁画揮毫準備。法学部三十一番教室ニ於テ開始シ午後連日出張ス

と記録しており、以降彼はほぼ毎日、帝大に通うのであった。彼は春陽会会員の水谷清と横堀勇次郎、そして長男の一雄を助手に仕事を進めていく。五月二十五日の帝国大学新聞(図12)はその仕事場風景を報じている。

小杉氏は大講堂前の旧二十八番教室の空屋をアトリエに、毎朝九時から午後三時頃まで春陽会の水谷横堀両氏を助手に制作に余念がない。氏の手になるものは玄関突当りの大廊下の「大地」、階上便殿前の廊下の「萌芽」と称する直径十二尺の半円形のもの、大講堂正面の横四十尺縦二十尺(但し内側に半円を抉る)の大物で向かつて右を「探果」、左を「湧泉」と称するものである

こうした様々な文献を突き合わせると、画面形態の変更とそれともなう画題の変化があったかのように思われる。しかしこれらは作品の題名とそこに描かれる主題との混同もしくは小杉が同時期に手掛けていた作品との混同に起因すると見られ、小杉自身の構想が大きく転換したとは考えられない。基本的に「土」「泉」「成熟」を主題としての作品を建築物に合わせて用意していたのである。ただし、舞台のデザインは当初の内田の案が、後に大きな変更を加えられたことが、東京大学工学部建築学科に残る講堂の設計図（内田作・図13）、スケッチ（岸田日出刀作・図14）から推察され、それにとりな画面形態の変更がなされた可能性は否定できない。

この後、小杉はほぼ毎日のように大学内の仮設アトリエに通う。作業としては、まず、巻いた状態で自宅から運び込んだカンヴァスを張る仕事があった。当時のカンヴァスは横幅が限られており、三枚を横に繋げたのであるが、何分大きな画面であるため、大変な苦心のほどが窺える。日記に

四月二十七日 大学に行きてカンバスを張る カンバスのはぎ合はせ方粗末にて折り目など造りたり かかるもの日本に多くなき故無理もなし
五月七日 大学に行く 栗田横堀水谷来る カンバスの張り方よろしからず限りなく折れ目割れ目を生じありたり、三人補筆にかかる

とある。こうしたカンヴァス制作の作業と並行して、実際の舞台のデザインにあった下絵の検討が再びなされる。そして五月半ばから壁に立て掛けたカンヴァスに木炭で下絵を描きはじめる。脚立に登り、始終上を向いての作業ため、毎日の日記に、「肩いたむ」、何よ

りもテニス好きで、それまで毎日プレイしていたにもかかわらず、「かへりてもテニスをなさん心なし」との弱音が見える。続いて五月末から六月半ばにかけて助手を使つてのカンヴァスの下塗り、そして以降は自ら筆をとつて実際に描き始めるのであった。六月十五日には翌七月六日に開場式が挙行されることと決定し、小杉は今より「倍以上の馬力をかけざるべからず」としてラストスパートをかけた。そして七月に入ると、壁画は舞台に張り込まれる。小杉にとって緊張の一瞬である。七月一日の日記に

帝大に行き講堂に半ば張られたる壁画を見テト安心す 午後あとの半分張らる
と書き記している。その後、丸三日ほどかけて、舞台上に設置された足場によつて仕上げが行われ、四日、足場が取り払われて、一応の完成を見るのであった。小杉が日記に

諸博士の間の評よろしき由を塚本内田博士より聞くるなり²⁷
と書いた通り、内々の評判も上々であった。

出来上がった壁画は、抑えた緑と黄色を主調とする、小杉の望んだ「秋の調子のつきたる」²⁸穏やかな作品である（図15・16）。舞台向かって左の「湧泉」には画面上方に泉のそばでくつろぐ二人の天平風俗の乙女と二人の少年が描かれ、画面下では乙女が牛に水を飲ませようとしている。天平風俗は、大正六年の「山幸彦」（図17）で既に試みており、この「湧泉」の基本的な構図は大正十二年五月の春陽会第一回展に出品された壁画稿「泉」に基づいている（図10）。また牛も小杉が好んで描いたモチーフである。舞台右の「採果」は、画面上方左に笛を吹く少年とそれに聞き入る二人の乙女（図18）

を配し、右に恵みの葡萄を摘み取る少年と乙女、葉草を摘む老人を描いている。この老人は、前年に大阪南市民病院の壁画として描かれた「採葉」(図19)の老人と酷似している。つまり、小杉のこの数年の作画はこの壁画の習作、もしくは部分として描かれたものであり、数多くの習作の積み重ねが豊かな成果を生んだと言えるのであるが、これらを細かく検討すると、シャヴァンヌによるパリのソルボンヌ大学の大講堂の壁画「ソルボンヌ：諸科学の寓意」(図20)の強い影響が窺える。「湧泉」の水を飲む少年(図21)、寛ぐ乙女(図22)、「採果」の老人(図21)の形態は明らかに「ソルボンヌ：諸科学の寓意」の人物表現に似通っている。「湧泉」という主題自体「ソルボンヌ：諸科学の寓意」の画面下方に描かれた「知の泉から湧き出る水を飲む人々」に通じる(水辺の女というモチーフは、特にシャヴァンヌが理想郷の象徴として好んで描いたものであった)。おそらく小杉はフランスにおけるソルボンヌに対応するであろう東京帝大の壁画を描くに際し、意識して「ソルボンヌ：諸科学の寓意」を考慮に入れたのであろう。だが、それは決して引き写しではなく、日本人に判るように寓意性を平易に噛みくだき、小杉がこの時期研究していた南面の表現も取り入れて、あくまでも小杉風となっている。テクニクの面では、大画面の壁画であることを考慮して、下半分は綿密に描き込まれているのに対し、上半分は薄い絵の具でさっと描かれ、その結果、離れて見ると下絵の描線が生き生きと浮き立って見える。考察に考察を重ねた構図、計算し尽くされたテクニクで、ここに近代日本の壁画を代表する名品が生まれたのであ

る。間近で見るとひ弱な印象を与えかねないこの作品は、客席から距離を持って見ると、描線のリズムと穏やかな色調が豊かなハーモニーを生み出し、講堂内で壁画として最大の効果を果たしているのである。

こうして、大正十四年七月六日、安田家寄贈による大講堂は竣工の日を迎えた(図23)。「壁画二関スル協議員」の一人であった伊東忠太は

舞台の大拱を繞つて小杉未醒画伯の壁画があるが、これも上々の出来である。構想も非凡であるが夫よりも色の調子が一段と巧妙である。この種の裝飾画は兎角色の調子が強弱その宜しきを得ないもので洵に六ヶ敷いのであるが、流石は小杉君である。物の見事にこの大作をこれ迄に仕上げられた手腕は実に敬服の至りである。恐らくは日本に於ける最大最美の壁画として永く大講堂の誇を伝ふるものであらう。⁽³¹⁾

との最大級の讃辞を寄せている。この他にも、壁画は好評で、小杉は胸を撫で下ろしたことであらう。

こうして舞台上の壁画は講堂の竣工に何とか間に合ったが、廊下の二点は全く手付かずの状態で、七月十三日以降も小杉の帝大通いは続くことになる。今度は廊下の「動意」「静意」である。大壁画を仕上げた後で、気分的にものっていたためか

動意は四日 静意は三日 迅速驚くべし⁽³²⁾

と本人も驚くほどのスピードであり、

大きなものにて苦勞したる故か一二尺の半円などことに小さくラクに仕上がる也 折角覚えたる大物ごなしの術を用ひさする処あらずやなど欲を深く

思ふ也⁽³³⁾

此の氣力の失はれざる間にわれを努めしむるものなまや⁽³⁴⁾

などと余裕を見せている。「動意」(圖24)は馬にのった少年(圖25・この時期、小杉は馬や牛にのった子どもを好んで描いている)、「静意」(圖26)は水辺に寛ぐ女性を描く(これもまたソルボンヌ風である)。帝大新聞はこの二点を終始「大地」、「萌芽」と呼んでいるが、小杉の日記の記述や作品の端に題名が記されている点から、帝大新聞側の誤報ではないかと考えられる。

ほぼ完成した合計四点を見て、小杉は

一般の構図は予として失敗を認めず 彩色と筆触に不満足を感じず
他日より以上を仕上げる自信出来なば乞ふて改描せん 但し氣力の此の動作
に伴ふ可き間になさではかなはず三二年の間に改描し得ば幸也⁽³⁵⁾

調子がやや強すぎたるやう也 近き年内にかき直すものしみなり⁽³⁶⁾

と書いている。(シャヴァンヌに倣って)フレスコの色調を油彩で表現しようとした彼にとって、色彩はもっとも工夫をした点であろうが、もう少し暖かい色調を望んだようだ。彼の理想は、この三年後の明治神宮聖徳記念絵画館の壁画「帝國議會開院式臨御」、「羅馬物語」(昭和三年、第六回春陽会展出品作)の甘美な色調で実現を見ることとなる。

大正十四年九月二十八日付の日記に

午後帝大 これにて帝大手を収む

とある。こうして構想から約二年半、制作に半年を要した大作に、

小杉は終止符を打つ。翌日の日記に

雨終日家居 画室の大掃除をなす 大壁画の出来来へを思ふて半夜眠りならずと記している。興奮で眠れぬほどに、自らも満足のいく作品だったのである。「日本のシャヴァンヌ」⁽³⁷⁾と呼ばれた小杉未醒は、憧れのシャヴァンヌの壁画に劣らぬ日本の近代を代表する壁画を描き上げたのであった。出来映えに大きな満足を示した建築委員塚本と内田は助手である岸田日出刀を伴い、十月十日小杉宅を訪問し、礼を述べ、謝礼金を手渡した。小杉は同日の日記に

雨 大学より塚本博士岸田学士来宅 実び五千金を持ち来らる 景氣のよき時は丸々寄付にてもよろしき心なりしが今となりては五千元なりともうけたる心地す 是にて借金を払ひとかくして千余円はもちつき銭に残るべき也と書いている。この約一年、小杉はこの壁画に専念していた。「借金」とは壁画に集中するために、ある人から借りたお金のことである。不景氣の上に、育ち盛りの子ども達を抱え、小杉には金銭的余裕がなかったであろう。大正十三年十月から翌年の五月まで計八ヶ月間、毎月三百円を都合してもらっている。⁽³⁸⁾精神的にも、金銭的にも、他のすべてを犠牲にして、描き上げたのがこの「採果」「湧泉」「動意」「静意」であった。終に念願の壁画は完成した。そしてこの後、小杉の油彩画は減少の一途をたどり、大画面は油彩で、小画面は水墨(圖27)でという彼の後半生のスタイルが決定的となるのである。

かつて小杉は自らの画業を振り返って

フランスへ行って ルーブルの見学でくたびて頭をめぐらして日本を思う
ありがたいことにわしには帰るべきけっこうな故郷があったと気がつく 端

溟の硯 乾隆の古墨 麻紙と仲よくなって 画業は次第にはまって行く 人は或はこれを転向という 自分はずっと続いた一本の道だと思ふ 時に大きな人物画など作りたくなつた時に油絵具とカンバスをもちます⁽³³⁾

と語つた。たとえ吸収性地塗を施したカンヴァスを使用し、絵具を薄塗りしても、油彩画特有の「てり」のようなものは免れない。これが、昭和以降、彼が日本画に転じる一大要因となつていく。

小杉の六十年に亘る画業の中で最大の転換期に描かれた大作が、この大正末年の安田講堂内の壁画なのであり、これこそ「洋画家・小杉未醒」の到達点なのであつた。

三

一方の藤島武二⁽³⁴⁾は、黒田清輝と並び近代日本の油彩画の成長に多大な貢献をした大画家である。慶應三年（一八六七）、鹿児島に生まれ、明治十七年上京。はじめ日本画を学び、将来を囑望されるが、明治二十三年油彩画に転向。明治二十九年、白馬会創立に参加し、同年、東京美術学校（現・東京芸術大学美術学部）に西洋画科が設置されると同時に助教授に迎えられる。明治三十八年から四十二年に亘りフランス、イタリアへ留学。帰国後、美校教授に昇進し、以降、文展、帝展など官展中心に活躍すると同時に、小磯良平など昭和の画壇を担う若者を育てた。帝国美術院会員、帝室技芸員を歴任し、昭和十二年、横山大観等とともに第一回文化勲章を受章している。代表作に「天平の面影」（明治三十五年）、「蝶」（明治三十七年）、

「黒扇」（重要文化財・留学期）、「芳意」（大正十五年）（図28）、「耕到天」（昭和十三年）があり、油彩画だけでなく、雑誌『明星』や『みだれ髪』に見られるアール・ヌーヴォーの香漂う挿絵に代表されるデザインの分野での活躍も大きい。

まず、なぜ藤島が安田講堂の壁画の揮毫者に選ばれたかについて考えたい。

第一に、藤島はこの大正末、実力的にも年齢的にも最もその成熟期にあつたことが挙げられる。明治四十三年に留学から帰国後、一時スランプにあつたが、大正二年の「うつつ」（文展・三等賞）で復活し、「匂い」（大正四年・文展）、「東洋振り」（大正十三年・帝展）、「芳意」（大正十五年・聖徳太子奉讃美術展覧会）、「鉸剪眉」（昭和二年・帝展）など彼の画業を代表する名作を立て続けに発表していた。これらは春陽会、二科会など同時代の多様化する油彩画の動向の中でも、白馬会的な写実を超越し、かつ単なる西洋の新しい画風の追従でもなく、質的に極めて高いものであつた。

こうした動きの中で、大正十三年に黒田清輝が没した後、藤島は実力的にも年齢的にもアカデミズムの頂点にあると目されるようになる。実際、彼は、大正三年から文展審査委員、同九年から帝展審査委員に任命され、同十二年には明治神宮奉讃会壁画調成委員、翌十三年帝国美術院会員を拝命している。

また、皇室との関係も深く、明治天皇を記念した聖徳記念絵画館の壁画調成委員を務めるとともに、自らも侯爵、前田利為の依頼を受けて「東京帝国大学行幸」（図29・明治四十五年の明治天皇の最後

の帝大行幸を描く)を担当し、時代は下るが、昭和三年に皇居の学問所を飾る油彩画の制作依頼を岡田三郎助とともに受け、更に全国の文部官吏から天皇即位の大典を祝して献上する絵画の注文を受けている。そして、この時期、皇室が所蔵する明治・大正期の油彩画の整理を委任されたらしい。いずれにせよ、藤島はこの時期皇室や公権力に非常に近い位置にあったようである。

そして、第二に、小杉と同様、壁画問題に大きな関心を持っていたのである。彼は「余の囑望するところはデコラシオンなり」として若いときから装飾的な絵画への傾倒を見せており、壁画など建築物の内部空間を装飾することを主目的とした装飾性の強い絵画、彼という「装飾画」を描くことを強く願っており、自らその方面の作品を内外問わず研究していた。そして、明治三十八年からの留学に際し、絵画研究だけではなく、建築装飾についても勉強してくるようになると、岡倉天心や黒田清輝の依頼を受けたのである。³⁰ フランスに到着した彼は多くの建造物でシャヴァンヌの壁画を見、イタリアでは古い寺院に残るフレスコ画を熱心に見て回っている。藤島もまた、小杉に劣らぬシャヴァンヌイストであったのである。留学前からピュヴィスは偉大なる人物、近代に傑出したる人材、三軍に将たる豪傑なり³¹と称賛を惜しまず、留学中、パリの公建築に数多く見られる作品(図30)を尋ね回り、

この人は独り近代の名人というに留まらず実に古今に通じて卓越している。イタリア古名家のフレスコの感じをよくトアルの上に出しているが、しかも近代的で思想の純真高遠なる、色の壯麗、構図の雄大なる、全く古今独歩の

大家といつてよい³²

との確信を得て帰国していた。そしてその成果の發揮を心待ちにしていたのであるが、テーマ上(裸体群像)、依頼者との折り合いが付かなかったため実行には至らず、雑誌などに論調を展開することで気を紛らしていたのである。³³

大学からの依頼の知らせは、藤島にとって渡りに舟であった。いまこそ実力を發揮すべく、準備にとりかかる。以下、その壁画制作の過程を辿っていきたい。

藤島は、小杉と同じく、留学時代に見たパリのソルボンヌの講堂内に描かれたシャヴァンヌの壁画を念頭に置いて、大正十三年十一月頃から構想を進めていく。大正十三年十一月三日(図31)の帝大新聞に彼は記事を寄せ、

目下新築中である帝大大講堂の壁画と、相對照しその範ともなるべきものは仏蘭西のソルボンヌ大学大講堂の壁画であると思ふ。その壁画は歐羅巴にも名だたる傑作の一つで実に巨匠シャヴァンヌの筆になるものである

として、この壁画について詳しく説明している。

一方、画題は「東洋的であつてほしいという大学当事者からの注文」と三面という画面から、当時中国の古典に傾倒していた藤島は「真善美」、「仁知勇」、「天地人」をまず候補に挙げている。だが、これを絵画化するにあたり、彼は深く苦悩する。その原因にはまず第一に、これら抽象的な概念を具象化するのに西洋の図像を採用することの是非があった。当時の日本人に聖書やギリシャ神話に基づいたイコノグラフィ(図像学)を理解するのはほぼ不可能であり、

その一方、日本の伝統的な図像を油彩画で描くことは陳腐な印象をまめかれなかつたのである。第二に、大学講堂の壁画に裸体画を描くことの是非である。西洋では、モニュメンタルな絵画には、時代の制約を避けるため、裸体表現が好んで用いられる。留学中に見たこうした裸体群像を自らの腕で実現するのが藤島の念願であったが、裸体表現は風紀を乱すとして未だに官憲が目を光らし、展覧会でしばしば裸体画陳列禁止騒動がおこる状態であった。しかも、便殿は天皇専用の部屋である。壁画というものは、その目的上、常にその建築物の性質に適したものでなくてはならない。藤島にはそれが十二分にわかっていたはずである。だが裸体を描かないとすると、

人物も裸体のままであればいいが、それに衣装をまとはすれば時代といふ観念が入ってきてどの衣装をつけさせるかがまた一つの問題となるのである⁽⁴⁸⁾
 という新たな問題で、彼は一層混迷を極めるのであった。

講堂竣工直前の大正十四年五月、藤島は帝大新聞のインタビューに答えて、

三部分かれるので、真善美を表徴させようと思ひ色々西洋の古画を参考にしてみたが、ギリシヤやローマ等の絵画には真と美を、造形美術に表象したものは多いが、善の概念を人格化したものは、あまり見当らない。又東洋精神をみるに、善の概念は或る程度まで、はつきりしてゐるやうであるが真、美の概念となると纏まつてゐないやうだ。とにかく大学の講堂であることやその他それに付随する種々の考察を加えて慎重の態度で東西の長所を完成させ度いと思ふ。人物に衣服等を着けると時代に制限されて来るが、その時は成べく奈良天平時代に材をとり度いと思つてゐる。我邦では、あの時代が芸術上最も発達し、又ままとつてゐた時代であつた。仕上に相当の時日がか

るので開堂式には到底間に合ひますまい⁽⁴⁹⁾
 と語っている。この段階では東西を融合した図像を用い、裸体表現は避けて、小杉が既に舞台に描きつつあった、そして藤島自身、三年前に「天平の面影」(図32)で描いた天平時代の風俗を採用することに決していたのである。

こうした苦悩と、多忙のため、便殿の壁画は大正十四年七月の講堂竣工に間に合わない(小杉による壁画の評判の高さは藤島に多少なりともプレッシャーを与えただろう)。同年七月七日に撮影された便殿の写真を見ると、壁画予定部分に「現在揮毫中」の張り紙が張つてあつたことがわかる(図33)。

だが、藤島はその後もあきらめず検討を重ね、昭和三年年頭から再び作業にかかるのである。同年二月の帝大新聞(図34)には「大講堂便殿の壁画、藤島画伯の筆で下絵始まる」との記事が掲載されている。その構想は大正十四年の段階からは大幅に改変され、

構図は主に、我が学府の輝きを語るべき真善美を象徴するものとし、その上各壁画及び建築様式とも充分の調和を保つやうに考慮される。殊に便殿の壁画として、学内の一般の空気をよく現す画致たらしめる上から、画材をギリシアの古代にとつて、しかもそれにこだわらず、主に動植物や風景の自然物をとり去つて人物を用ひず全然風俗人種の觀念から去らしめるに努められている⁽⁵⁰⁾

というように、人物が全く除外されている。具体的には、

ペリカン、花、太陽、井戸、椰子を、もつて真善美を象どり、精緻なる色、線に新大学文化を表す⁽⁵¹⁾

ものであったらしい。藤島は、ギリシャ神話では「真」は「全裸婦の鏡あるひはたい松を手にして井戸より出た所をもつてして、又すべてのものをやきつくす太陽もそえる」ものであり、「善」は白衣の婦人にペリカンをそえる、「美」は麗しき花と半裸体の婦人をもつて現す」とする。ここから、「風俗人種の観念」を取り去り普遍性を獲得するため、敢えて人物をすべて外して描こうとしたのである。

西洋絵画の長い伝統の中でも風景や動植物のみで一定の思想を表現しようとする試みをした画家はそう多くはない。むしろ、日本の伝統的な花鳥画が得意とする分野である。実際、日本近代の壁画には近世の四季花鳥図を油彩画に翻案したような作品が散見する。油彩壁画の先例のない我国ではこれは当然のことかもしれない。しかし、藤島が選んだテーマは日本画が得意としてきた四季や時間ではなく、極めて西洋アカデミズム的な抽象的な概念であった。藤島の「風景や動植物のみで一定の思想を油彩画で表現する」という構想は画期的であった反面、大きな困難を孕んでいたのである（この時期には、壁画の掲げられる予定の場所には「西陣織まがいの画布」が張られていたらしい）。

以上のような問題を抱えながらも、藤島は一応の構想をまとめ、「夏前迄位に十分に仕上げたい」とその下絵に取り掛かるのであるが、以降、その完成の記録が全く見られない。だが、不思議なことに昭和三年七月十日に藤島に大学側から「揮毫料三千元」が支払われている（図35）。これが、壁画の完成を意味しているのだろうか。しかし、その前後の帝大新聞や雑誌には一切の記事が見られず、藤島

も沈黙を守っている。当時、帝大・建築学科で自在画の講義を担当していた洋画家・石井柏亭（一八八二—一九五八）は、藤島を回想した文章の中で

凝りに性に基づくのかも知れぬが、藤島の依頼画が容易に現実を見なかつた例は他にも（赤星家の壁画以外）あつた

例へば東大講堂に附属する室の壁画もつひに出来ずしまひであつた。一番遅れたには遅れたが、聖徳記念絵画館の明治天皇東大行幸図は兎も角も完成したと述べている。柏亭は『日本絵画三代志』（昭和十七年）、『画壇是非』（同二十四年）を著すなど、明治、大正、昭和三代に亘る画壇の最も信頼出来る証言者の一人であり、藤島が何の記録も残していない以上、柏亭の発言の信憑性は極めて高い。また、学内にも壁画の完成を記憶している人物はいないようである。

以上の資料から考えると、この便殿内の壁画は、下絵の段階までは着手したが、壁画としては完成しなかつた可能性が強い。それは藤島の都合で描かれなかつたのかも知れず、もしくは大学側が何等かの理由で藤島の案を断わつたことも考えられよう。実際、やや少な目ながら揮毫料が払われていることから察するに、後者をその最大の原因と考えるのが妥当と思われる。完成を目指して日々努力したものの、結局は行き詰まり、当時、帝大経済学部助教であった脇村義太郎東大名誉教授の証言を考慮すると、最終的に裸体表現に立ち戻つたため、大学側が不適當と判断したようである。そして藤島の側も妥協せず、結局手を引いたのであろう。

藤島は昭和十八年に没する。その死後、その遺言でアトリエに残っ

た下絵などはすべて焼き尽くされ、また藤島家自体が戦災で焼失したため、その下絵さえも現在は残っていない。彼は意識的にこの「未完の壁画」について隠していたようだ。藤島の壁画はその構想から約七十年経った現在、痕跡さえ留めず、「幻の壁画」の場所には今も「西陣織まがいの画布」が張られているだけである（図36）。

安田講堂便殿の試み以降、藤島による壁画はほとんど知られない。⁸⁹藤島自身の関心が、壁画から離れるのである。時代的にも昭和に入ると、画壇の中で壁画への志向が一気に冷めていく。その原因としてまず第一に、日本でもアール・デコの影響⁹⁰があらわれはじめ、また一方で機能主義への志向が高まるなど、時代の潮流として過度な装飾が避けられるようになったことが指摘できる。そして、これ以降は戦時体制に入り事実上不可能となった。

日本近代に描かれた壁画は明治末から大正という短い期間に咲いた儂い花のようで、実数も少なく、その後継者もなく、戦災や改築の結果、現存例も極めて少ない。その中で最も完成度の高いものの一つが安田講堂内の小杉未醒による壁画であり、最大の挫折例が便殿における藤島の試みであった。

四

以上、安田講堂内の「二つの壁画」について述べてきた。便殿の壁画が完成をみなかったことは、藤島のためにも、東大のためにも

はなはだ残念なことであるが、実際に完成した小杉の手になる壁画は、完成から約四十年後の学園紛争で見ても無残に傷つけられた。「動意」「静意」は鉄パイプによる傷を相当受け、そして前者は「帝大解体」というスローガンを墨で描き込まれた。そして放水により、したたか水をかぶって、壊滅的な被害を受け、昭和四十四年一月十八日の封鎖解除後に壁面からはがされ、巻かれて、大学の用度課に放置されていたのである。一方、小杉が渾身の力をこめて描いた舞台正面の「採果」「湧泉」は、制作の当初からカンヴァスのはぎ合わせ方のまずさを小杉自身が悩んでいたように、早くから微妙なたるみ、うきを生じ、画面にひび割れを生じていたようであり、また紛争以前から空調設備の不備から下半分が相当いたんでいたようである。その上の紛争経験で、相当の傷、落書きを受けていた。今回の修復で、それぞれ元の姿にほぼ修復されたのではあるが、特に「採果」「湧泉」には応急処置が施された程度で、今後その保存に向けて、抜本的な修復と対策が望まれる。

また小杉未醒についてはこれまで美術史上の評価・研究が不当に遅れていたようである。前半生で油彩画を描き、後半生で水墨画を描いたという特異性が、彼の美術史での位置付けを難しくしたこともある。しかし、それ以上に、日本の近代美術研究が盛んになってきた昭和四十年代以降、その代表作であるこの壁画群が東大の奥深くに、学園紛争の犠牲となって長く放置されたことが大きいのである。西欧においてもシャヴァンヌ、ボードリー、ベナールなど壁

画を主に描いた画家達はその壁画のある建造物の公開の有無の問題もあって、とかく忘却されがちであったが、近年その再評価が進んでいる。今回の講堂再公開により、小杉の再評価、そして日本近代の壁画の評価と研究が進むことを心から願いたい。

五

近年、歴史的建造物として評価の高い東大本郷キャンパスの中には、この他にも数多くの日本近代美術の財産が存在する。すなわち、工学部・建築学科に残る旧工部美術学校関係資料、医学部附属病院ファサードのレリーフ（日名子実三作）、総合図書館ファサードのレリーフ（新海竹蔵作）、「加藤弘之像」（ブロンズ、朝倉文夫作、大正四年、附属図書館三階）、第九代医学部部长「青山胤通像」（新海竹太郎作、大正九年、医学部）、第三代総長「浜尾新像」（銅、堀進二作、昭和八年、大講堂前）、日本の近代建築の父「ジョサイア・コンドル像」（花崗岩、新海竹太郎作、大正十四年、工学部）、理学部部長「山川健太郎博士像」（油彩画、川村清雄作、理学部）、医学部部長「小金井博士肖像」（油彩画、和田英作作、明治四十四年第五回文展出品作、医学部）など、本校教官を記念した銅像、及び肖像画が残る。特に銅像は、近代の彫刻の多くが戦時中の軍事供出で鋳溶かされたのに対し、東大構内のものは何等かの理由でまぬかれたため、名のある彫刻家の作品が数多く残されているのである（東京芸大も同様）。しかし、それぞれが個別に建立、制作されたため、本部、史

料室にはまとまった資料がないのである。戦中、供出準備のために「銅像回収関係」文書（昭和十八年調査、東京大学史料室蔵）が作成されてはいるが、完璧なリストではない。本構内の彫刻、及び絵画の調査、リストの作成作業が、我々の緊急の課題となるであろう。

おわりに

東大・本郷キャンパスが出来て、はや百年の歳月が過ぎ、その間、^{数多}の男達が美しい構内を作るために努力してきた。構内に残る史料は日本の大学教育の形成を探る上での貴重な財産に、そして多くの知力と経費をかけた建築物や美術品は歳月を経て、貴重な文化財となりつつある。しかしその多くが忘れ去られ、ほこりをかぶっている状態である。現に、医学部附属病院のアーケードに描かれた壁画は日々破損を重ねている。また、油彩画も描かれて五十年もたてば、裏打ちをするなど、何等かの処置を必要とする。こうした文化財を理解し、大切に保存していくことは、美術史上だけでなく、東大の歴史を伝える上で非常に重要であろう。

先年定年退官された森巨前総長は「美しいキャンパス」の再建のために、多大の功績を残された。その結果、安田講堂もまた、学会に、演奏会に、公開講座にと再び始動しは始めている。小杉未醒が約六十年前に描いた「採果」「湧泉」は、このような今後の大学のあり方を暗示しているかのように思える。小杉、そして内田祥三をはじめとする当時の教官達は、大学が「象牙の塔」や戦いの場ではな

く、人々が集い、豊かな研究の成果が表る理想郷であることを願ったのではないだろうか。

安田講堂が権力の象徴ではなく、社会に開かれた大学の象徴として今後機能していくことを一在生として心から願うものである。

(注)

- (1) 中野重治「むらぎも」昭和二十九年『中野重治全集・第五巻』三九五頁 筑摩書房 昭和五十一年
- (2) 「新東京百景」に選ばれている
- (3) 東京大学史料目録四『内田祥三資料目録』昭和五十三年三月
- (4) 『内田祥三先生作品集』鹿島研究所出版会 昭和四十四年
横山正「大講堂の建築」『学内広報』八百五十七号 平成二年四月十八日
- (5) 『東京大学百年史』昭和六十年、展覧会カタログ『東京大学 本郷キャンパスの百年』東京大学総合研究資料館 昭和六十三年、中沢賢五郎編『東大のあゆみ』浮彫りにした百年』昭和三十八年 立花書房、『学内広報』八百五十七号(大講堂改修記念特集号)平成二年四月十八日
- (6) 『安田保善社とその関係事業史』昭和四十九年
- (7) 『東京帝国大学大講堂建築経過概要』大正十二年一月三十日の記載
- (8) 本田博太郎「伊東博士と日本建築史」『建築史研究』十七号 昭和二十九年十月(本田「建築史の先達たち」彰国社 昭和五十八年 十二頁)
- (9) 天野知香「キュビズムと装飾」試論』『地中海学研究』平成二年 参照
- (10) ロセタニ(D. G. ROSETTI 一八二八〜八二)はバーニッシュョーニス(BURNE-JONES 一八三三〜九八)とともに、一八五七年からオックスフォード大学のユニバーシティ美術館と学生集会所のフレスコ壁画制作に携わるが、フレスコは湿潤なイギリスの気候に合わず、失敗に終

わった。

- (11) シャヴァンヌ(CHAVANNES, Pierre Puvis de 一八二四〜九八)
(21)を参照
- (12) サージェント(SARGENT, John Singer 一八五六〜一九二五)は一八九二年にハーバード大学図書館の壁画を描く。
- (13) 九州帝国大学工学部会議室壁画(青山熊治作 昭和七年)、早稲田大学図書館に飾られた大幅の掛軸「日月」(横山大観・下村観山合作)、慶應大学図書館内ステンダグラス(和田英作下絵)
- (14) 『建築経過概要』大正十二年二月二十七日の記載
- (15) 『小杉日記』(未公刊、長男・小杉一雄氏蔵)、今回小杉先生の御好意により関連箇所を参照させていただいた。
- (16) 展覧会カタログ『小杉放菴展』栃木県立美術館 昭和五十三年、小杉放菴『放菴画談』中央公論美術出版 昭和五十五年、『小杉放菴画集』日本経済新聞 昭和六十二年、『小杉放菴画集』出光美術館 平成元年、小杉一雄・丹尾安典・青木茂対談「小杉放菴とその画境を語る」『アート・トップ』一一二号 平成元年八月
- (17) 「未夕醒メズ」から号をとったという。
- (18) 小杉「壁画」『画人行旅』アルス社 大正十二年(『放菴画談』十頁)
- (19) インタビュー「御一代絵画館の問題」『中央美術』四一 大正七年一月
- (20) 小杉未醒「シャヴァンヌについて」『美術新報』大正五年十月 二十一頁
- (21) シャヴァンヌについては以下の文献を主に参照した。
“Puvis de Chavannes and The Modern Tradition”, Art Gallery of Ontario, 1975.
“Puvis de Chavannes”, Grand Palais, 1976.
“Puvis de Chavannes”, Petit Palais, 1979.
(22) 石井柏亭「日本で想像した、ビュキスと原作に対する感想」『美術新報』大

正五年十月(シャヴァンヌ特集号) 十八頁

(23) 前掲(20) 二十頁

(24) 前掲(18) 十一頁

(25) 同右

(26) 資料《大講堂壁画について》(コピー) 東京大学史料室蔵。

原本は東京大学・庶務課にある。小杉を手伝った水谷清・横堀勇次郎両氏が壁画関係の資料を集め、昭和四十八年三月十四日に納めたという。

(27) 前掲(15) 大正十四年七月三日

(28) 前掲(15) 大正十三年三月八日

(29) 昔、漢方医が「神農図」を冬至の日に奉ったという伝統を翻案したのであろう。

(30) シャヴァンヌだけでなく、世紀末のヨーロッパにはゴッホやゴーギャンに見られるような一種の楽園思想が流行した。彼らは水辺で戯れる女性を好んで描く。それが大正期の日本にも影響を与えたと考えられる。斎藤与里「収獲」(大正5年)や小杉の作品がその好例。

(31) 『帝国大学新聞』大正十四年七月六日

(32) 前掲(15) 大正十四年九月十四日

(33) 前掲(15) 大正十四年九月十日

(34) 前掲(15) 大正十四年九月十四日

(35) 前掲(15) 大正十四年九月十六日

(36) 前掲(15) 大正十四年九月二十六日

(37) 伊藤庸之助「小杉未醒論」『アトリエ』三一―二 昭和二年二月号 一一―四頁
「日本のシャヴァンヌよ、早く『東京を見まもる天照大神』をつくつて下さい」

(38) 前掲(15) 大正十三年十一月二十三日

「午前仕事 岩田君来宅 十月より来年五月まで三百円づつ貸してくれ

る事となる 壁画の為なり」

(39) 小杉「半世紀以上」『画業六十年展』

(40) アブソーベント・グラウンド (absorbent ground) カンヴァスに施す地塗の一種で、吸水性地塗。白亜、酸化亜鉛など白色の顔料を膠ないしカゼインで練りカンヴァスに塗布したもので、画面は絵具を吸い込んで艶消しの効果を生む。

小杉は留学から帰国後、大半の油彩画をアブソーベント・グラウンドに描いている。「艶消し」の結果、画面はフレスコ風、日本画風の色調を帯びる。

(41) 隈元謙次郎「藤島武二」日本経済新聞社 昭和四十二年

藤島「芸術のエスプリ」中央公論美術出版 昭和五十七年

(42) 有島生馬編「藤島先生語抄」『美術』昭和九年一月(『芸術のエスプリ』二九九頁)

(43) 藤島「思い出」『季刊美術』昭和十七年十二月(『芸術のエスプリ』二九九頁)

(44) 前掲(42) (『芸術のエスプリ』二九九頁)

(45) 藤島「現代の裝飾画を論ず」『美術写真画報』大正九年五月(『芸術のエスプリ』三三三頁)

(46) 留学からの帰国後、彼のパトロンであった赤星家の食堂の壁画制作の依頼を受け、下絵に腕を振るうが、「葡萄棚の下で、裸体の女が大勢遊んでいる構図」が依頼者と折り合わず、実現を見なかった。

(47) 前掲(45)

(48) 『帝国大学新聞』大正十三年十一月三日号

(49) 『帝国大学新聞』大正十四年五月二十五日号

(50) 「天平の面影」明治三十五年 第七回白馬会出品作 石橋財団石橋美術館蔵 藤島はこの作品を描くに際して、天平時代の文化、風俗を徹底的に研究した。

(51) 『帝国大学新聞』昭和三年二月二十日号

(52) 同右

(53) 同右

(54) 同右

(55) 前掲(26)

(56) 石井柏亭「藤島武二論」『画壇是非』青山書院 昭和二十四年

(57) 小堀杏奴女史の証言。藤島の愛弟子である小堀四郎氏は大正末に師・藤島のアトリエでアーチ形の「白い馬」のった少女を中心とした大作」が壁に立て掛けてあったのを見た記憶があるという。これが便殿の壁画とは断定できないが、藤島がこの時期、壁画風の大作を試みていたことがわかる。

(58) 脇村氏の証言は高階秀爾氏の御教示による。

(59) 宮中・花蔭亭の装飾パネル「潮岬」(昭和六年)が壁画的な唯一の作品とできる。

(60) 旧朝香宮邸(現・東京都庭園美術館、昭和八年完成)など。

(図判リスト)

図1 藤森静雄「帝大講堂」(創作版画)『新東京百景』のうち、昭和三年

図2 改修後の講堂舞台 平成元年十一月十八日筆者撮影

図3 新築当時の大講堂(『大講堂竣工記念アルバム』より) 大正十四年

図4 新築当時の大講堂内部(『大講堂竣工記念アルバム』より) 大正十四年

図5 松岡寿「大阪中央公会堂天井画」(油彩・カンヴァス) 大正六年

図6 青山熊治「九州帝国大学工学部会議室壁画」(油彩・カンヴァス) 昭和七年

図7 『帝国大学新聞』大正十三年十一月十三日号

図8 小杉未醒「水郷」(油彩・カンヴァス 一六一・〇×二〇七・〇cm) 明治四

十四年 第五回文展二等賞 東京国立近代美術館蔵

図9 小杉未醒「出関老子」(油彩・カンヴァス 一七六・〇×一五六・〇cm) 大

正八年 第六回院展(洋画部) 出光美術館蔵

図10 小杉未醒 壁画稿「泉」、大正十二年 第一回春陽会展 行方不明(「中

央美術」大正十二年六月号より)

図11 小杉未醒 カンヴァス代自筆領収書(大正十三年三月二十七日付) コピー

東京大学史料室蔵

図12 『帝国大学新聞』大正十四年五月二十五日号

図13 内田祥三 大講堂計画面(縮尺二〇〇分の一) 内田美禰氏蔵 東大・建

築学科仮寄託

図14 岸田日出刀 講堂内計画スケッチ(一九二四、六、七七) 東大・建築学科蔵

図15 小杉未醒 講堂内壁画「湧泉」「小杉放菴画集」より・油彩・カンヴァ

ス) 大正十四年

図16 小杉未醒 講堂内壁画「採果」「小杉放菴画集」より・油彩・カンヴァ

ス) 大正十四年

図17 小杉未醒「山幸彦」(油彩・カンヴァス 一九二、〇×二九五、〇cm) 大正

六年 第四回院展(洋画部) 石橋財団石橋美術館蔵

図18 小杉未醒 講堂内壁画「湧泉」部分

図19 小杉未醒 大阪市立大学附属病院壁画「採葉」(油彩・カンヴァス) 大正

十三年 第二回春陽会展

図20 シャヴァンヌ「ソルボンヌ…諸科学の寓意」(油彩・カンヴァス) 一八八

六、八九年 パリ・ソルボンヌ大学

図21 シャヴァンヌ「ソルボンヌ…諸科学の寓意」部分

図22 シャヴァンヌ「ソルボンヌ…諸科学の寓意」部分

図23 『帝国大学新聞』大正十四年七月六日号

図24 小杉未醒 廊下壁画「動意」(油彩・カンヴァス) (大講堂竣工記念アル

バム)より) 大正十四年

- 図25 小杉末醒「掃牧」(油彩・カンヴァス 一一七・二×一四三・五cm) 昭和二年 第五回春陽会展 出光美術館蔵
- 図26 小杉末醒 廊下壁画「静意」(油彩・カンヴァス) (大講堂竣工記念アルバム)より) 大正十四年
- 図27 小杉放菴「莊子」(紙本着彩・軸 八〇・〇×九〇・二cm) 昭和一六年 出光美術館蔵
- 図28 藤島武二「芳意」(油彩・カンヴァス 六三・三×五一・五cm) 大正十五年 第一回聖徳太子奉賛記念会展 個人蔵
- 図29 藤島武二 明治神宮聖徳記念絵画館・壁画「東京帝国大学行幸」(油彩・カンヴァス) 昭和十一年
- 図30 シャヴァンヌ パリ・パンテオン壁画「眠るパリの街を見下ろす聖ジュヌヴィエーヴ」(油彩・カンヴァス) 一八九八年
- 図31 『帝国大学新聞』大正十三年十一月三日号
- 図32 藤島武二「天平の面影」(油彩・カンヴァス 一九八・五×九四・cm) 明治三十五年 第七回白馬会展 石橋財団石橋美術館蔵
- 図33 便殿内写真・大正十四年七月七日撮影(大講堂竣工記念アルバム)より)
- 図34 『帝国大学新聞』昭和三年二月二十日号
- 図35 大講堂収支報告書(コピー) 東京大学史史料室蔵
- 図36 現在の便殿内 平成元年十二月十八日筆者撮影

尚、第三章に関しては、平成二年三月の明治美術学会三月例会における口頭発表「藤島武二の『裝飾画』をめぐる一試論」の東大・安田講堂内壁画の周辺」の内容と一部修復している。

最後に、本稿の作成にあたり、様々な御指導、御鞭撻を頂きました指導教官である高階秀爾先生、格別の御配慮を頂いた小杉画伯の御長男で早稲田大学名誉教授の小杉一雄先生、早稲田大学助教授・丹尾安典先生、東京大学工学部建築科助教授の藤井恵介先生、そして調査の際に種々御高配を頂き、執筆の機会を与えて下さいました東京大学史史料室の関係者の方々に心よりお礼申し上げます。

(はやし ようこ 東京大学大学院)

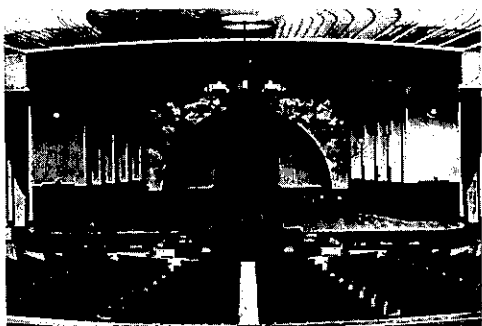


图 4



图 1

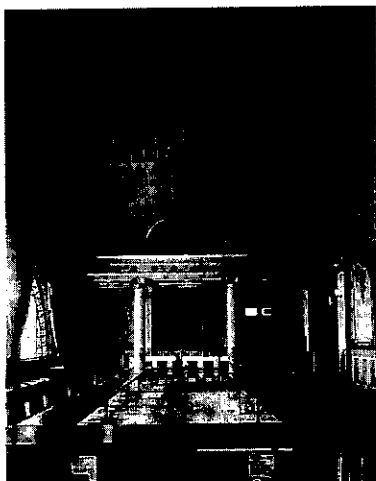


图 5



图 2

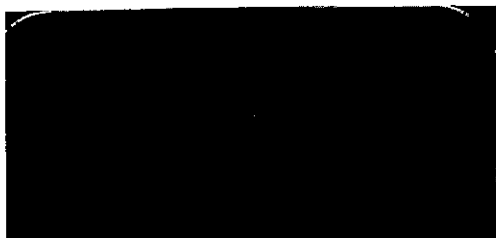


图 6



图 3

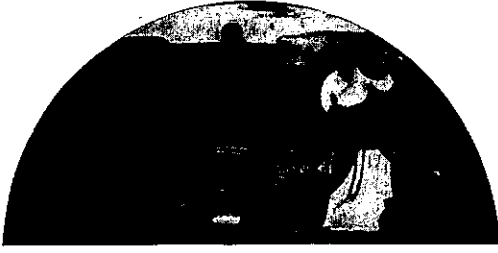


図10

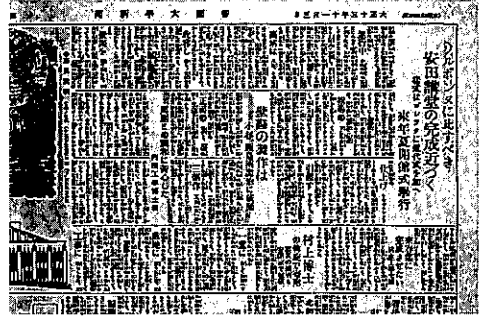


図7



図11



図8



図12



図9

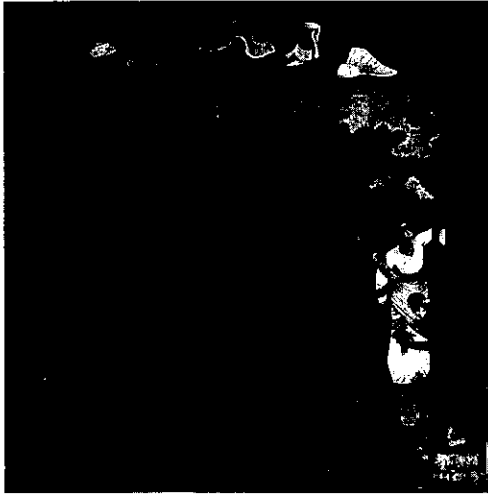


图16

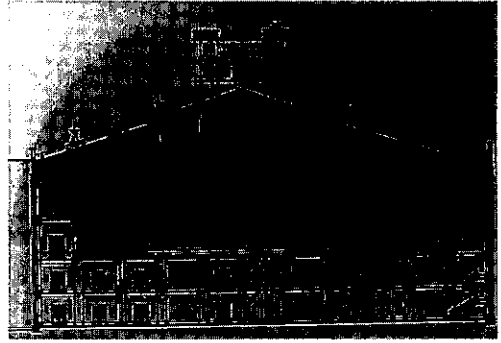


图13



图17

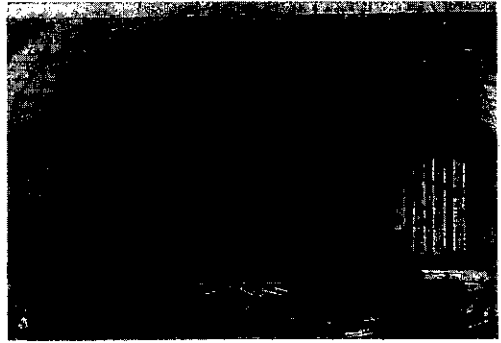


图14



图18



图15



図22



図19



図20



図23

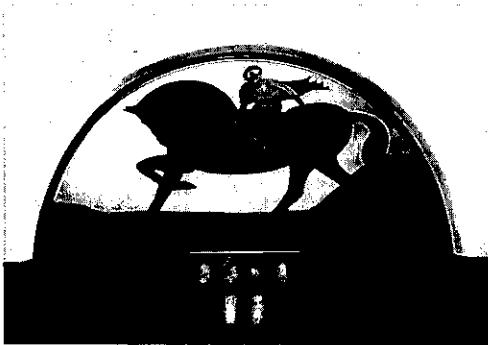


図24



図21

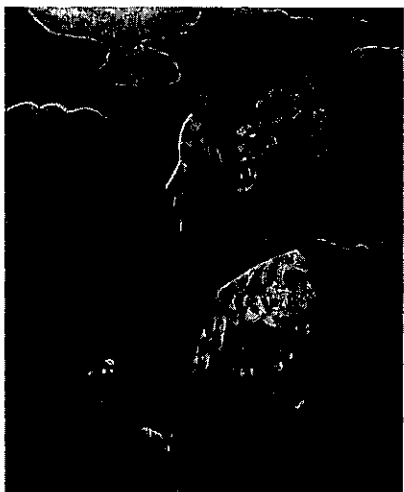


图28



图25



图29



图26



图30



图27

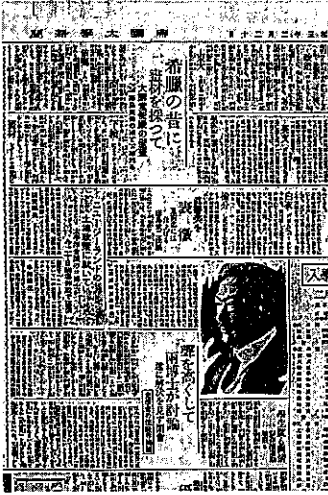


図34



図31

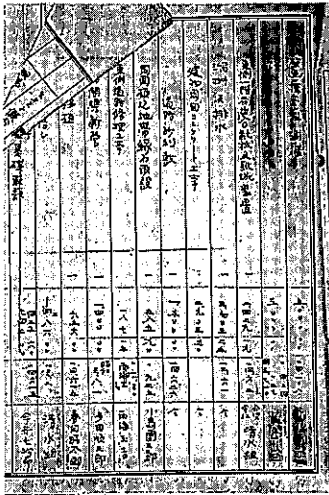


図35



図32

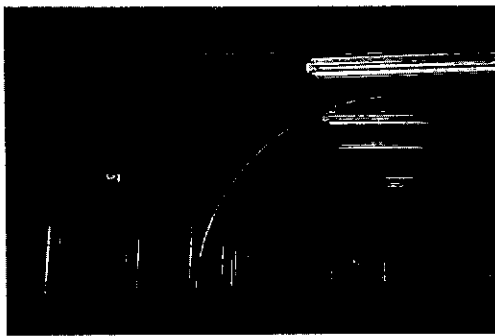


図36



図33