

東京都美術館紀要 No.28

The Bulletin of Tokyo Metropolitan Art Museum

東京都美術館紀要 No.28

The Bulletin of Tokyo Metropolitan Art Museum

目 次

徳川家茂の上洛錦絵 ——「末広五十三次」を中心に—— 杉山 哲司	5
クリエイティブ・エイジング 超高齢社会に対応する美術館の挑戦 藤岡 勇人	17
戦前から戦後、そして現代美術へ ——萬木康博氏によるオーラル・ヒストリー—— 小林 明子／編	27
英文概要 Abstracts	48

徳川家茂の上洛錦絵
——「末広五十三次」を中心に——

杉山 哲司

徳川家茂の上洛錦絵

——「末広五十三次」を中心に——

杉山 哲司

はじめに

明和2年(1765)以降に登場した錦絵は、幕末期になると短期間に数千枚を刷り出すことができ、絵草紙屋などを通して広範囲に市中へ流通したことから、マスメディアとしての機能を果たした¹。そのなかで嘉永期(1848～54)の錦絵は、時事的・風刺的な内容が市中で評判となり、それまで人気を博していた美人画、役者絵、名所絵、武者絵などは4割未満で、この傾向は幕末まで続いたと指摘されている²。葛飾北斎の「富嶽三十六景」や歌川広重(初代)の「保永堂版東海道」³に代表される名所絵は、役者絵や時事的・風刺的な際物に比べると爆発的に売れていたわけではないが、持続的に長期間売れた⁴。

江戸時代後期に旅への関心が高まり、初代広重による東海道錦絵シリーズが確立されるが、さまざまな亜流が生み出されたことでシリーズの刊行は衰退した。絵師・版元らがマネリ化への打破を目指すとともに、時事的・風刺的な内容の流行に乗じて、文久3年(1863)の十四代將軍徳川家茂の上洛を描いた錦絵が制作された。上洛が行われる以前から、その様子をイメージした三枚続の錦絵が制作されたほか、文久3年4月～7月にかけて「東海道名所風景」⁵が出版され、世間を大いに賑わせたことがうかがえる。「東海道名所風景」には、東海道の名所に家茂の行列が街道を進む様子が描かれ、時事的な要素も組み込まれている⁶。総数は目録で155枚だが、実際は160枚以上あり⁷、絵師16名、版元25軒が制作に関わった。多数の絵師・版元によって制作されたことは、初代広重の「保永堂版東海道」をはじめとする東海道錦絵シリーズとは大きく異なり、他に例を見ない作品である⁸。

「東海道名所風景」がヒットしたためか、慶応元年(1865)には、第二次長州征討のため西上する家茂の行列を描いた「末広五十三次」が刊行された⁹。これは、五街道の起点である日本橋から京都までの55枚と、目録を合わせた計56枚からなる(表1)。参加した絵師は、歌川広重(二代)、歌川国貞(二代)、月岡芳年、五雲亭貞秀(歌川貞秀)、歌川芳幾(落合芳幾)、歌川芳盛、歌川国輝(二代)、豊原国周(歌川国周)の8名で、版元は13軒。絵師は、「東海道名所風景」にも参加した歌川派で構成された。

	題字	絵師	版元
1	末廣五十三次 日本橋	歌川国貞(二代)	大黒屋金之助・金次郎
2	末廣五十三次 品川	月岡芳年	藤岡屋慶次郎
3	末廣五十三次 川崎	五雲亭貞秀	遠州屋彦兵衛
4	末廣五十三次 神奈川	歌川国貞(二代)	森本順三郎
5	末廣五十三次 程ヶ谷	歌川芳幾	森本順三郎
6	末廣五十三次 六 戸塚	五雲亭貞秀	辻岡屋文助
7	末廣五十三次 藤澤 南朝乃松原	歌川芳盛	相卜
8	末廣五十三次 平塚	月岡芳年	藤岡屋慶次郎
9	末廣五十三次 大磯	月岡芳年	藤岡屋慶次郎
10	末廣五十三次 小田原	月岡芳年	山口屋藤兵衛
11	末廣五十三次 箱根	五雲亭貞秀	遠州屋彦兵衛
12	末廣五十三次 三島	歌川広重(二代)	藤岡屋慶次郎
13	末廣五十三次 沼津	歌川国輝(二代)	加賀屋吉右衛門・吉兵衛
14	末廣五十三次 原	月岡芳年	木屋宗次郎
15	末廣五十三次 吉原	歌川広重(二代)	小林鉄次郎
16	末廣五十三次 蒲原	五雲亭貞秀	大黒屋金之助・金次郎
17	末廣五十三次 由井	五雲亭貞秀	大黒屋金之助・金次郎
18	末廣五十三次 奥津	五雲亭貞秀	大黒屋金之助・金次郎
19	末廣五十三次 十九 江尻	歌川国輝(二代)	辻岡屋文助
20	末廣五十三次 府中	歌川国輝(二代)	加賀屋吉右衛門・吉兵衛
21	末廣五十三次 鞠子	月岡芳年	山口屋藤兵衛
22	末廣五十三次 岡部	月岡芳年	木屋宗次郎
23	末廣五十三次 藤枝	歌川広重(二代)	小林鉄次郎
24	末廣五十三次 島田 大井川	月岡芳年	山口屋藤兵衛
25	末廣五十三次 金谷	歌川広重(二代)	小林鉄次郎
26	末廣五十三次 日坂	歌川広重(二代)	藤岡屋慶次郎
27	末廣五十三次 掛川	歌川広重(二代)	森本順三郎
28	末廣五十三次 袋井	歌川国輝(二代)	海老屋林之助
29	末廣五十三次 見附	月岡芳年	山口屋藤兵衛
30	末廣五十三次 濱松	歌川広重(二代)	相卜
31	末廣五十三次 舞坂	月岡芳年	木屋宗次郎
32	末廣五十三次 荒井	歌川国輝(二代)	加賀屋吉右衛門・吉兵衛
33	末廣五十三次 白須賀	歌川広重(二代)	小林鉄次郎
34	末廣五十三次 二川	五雲亭貞秀	糸屋庄兵衛
35	末廣五十三次 吉田	五雲亭貞秀	伊勢屋兼吉
36	末廣五十三次 御油	月岡芳年	山口屋藤兵衛
37	末廣五十三次 赤坂	歌川広重(二代)	相卜
38	末廣五十三次 藤川	月岡芳年	海老屋林之助
39	末廣五十三次 三十九 岡崎	歌川国輝(二代)	辻岡屋文助
40	末廣五十三次 四十 池鯉鮒	五雲亭貞秀	辻岡屋文助
41	末廣五十三次 鳴見	豊原国周	森本順三郎
42	末廣五十三次 宮	歌川国輝(二代)	加賀屋吉右衛門・吉兵衛
43	末廣五十三次 桑名	月岡芳年	木屋宗次郎
44	末廣五十三次 四日市	歌川国貞(二代)	大黒屋金之助・金次郎
45	末廣五十三次 石薬師	歌川芳盛	相卜
46	末廣五十三次 庄野	歌川国輝(二代)	加賀屋吉右衛門・吉兵衛
47	末廣五十三次 四十七 亀山	歌川国輝(二代)	辻岡屋文助
48	末廣五十三次 関	歌川国輝(二代)	海老屋林之助
49	末廣五十三次 坂ノ下	歌川広重(二代)	小林鉄次郎
50	末廣五十三次 土山	五雲亭貞秀	伊勢屋兼吉
51	末廣五十三次 水口	五雲亭貞秀	糸屋庄兵衛
52	末廣五十三次 石部	歌川芳盛	相卜
53	末廣五十三次 草津	月岡芳年	木屋宗次郎
54	末廣五十三次 大津	五雲亭貞秀	伊勢屋兼吉
55	末廣五十三次 京都	月岡芳年	森本順三郎

表1 「末広五十三次」一覧

東京都江戸東京博物館所蔵の資料をもとに作成した。目録は未所蔵のため、本表からは除いた。

「末広五十三次」の先行研究は、「東海道名所風景」よりも少ない。山本野理子氏は、初代広重の確立した定型を著しく逸脱してないことや長州征討へ向かう家茂一行を描いているため、武装集団としての性質が顕著になっていると指摘した¹⁰。その他、博物館・美術館の展覧会で取り上げられているが、その多くが山本氏の研究に依拠しており、進展が見られないのが現状である¹¹。

同じ上洛錦絵でも、研究の蓄積が大きく異なるのは、「東海道名所風景」がバラエティに富んだ景観を描き、これまでには見られない独自性が見られるのに対し、「末広五十三次」は全55枚と従来の型におさまり、突出した描写が少ないと見られてきたことが大きな理由であろう。山本氏が「東海道名所風景」と「末広五十三次」の比較を行っているが、対象は行列の装備や道具類が中心であり、検討の余地がある。さらに、後述するが、「東海道名所風景」と「末広五十三次」の間には、二代広重による上洛錦絵が制作されている。タイトルが不明のため、便宜上「徳川家茂上洛錦絵(二代広重画)」(以下「二代広重上洛錦絵」としておく。「二代広重上洛錦絵」は、これまでの研究では取り上げられていない。そのため、本稿の中心は「末広五十三次」だが、「二代広重上洛錦絵」についても、概要を述べる。

本稿では、「末広五十三次」について、「東海道名所風景」や「二代広重上洛錦絵」との比較分析を行い、構図や描写の特徴、刊行の背景について考察する。

1. 「文久の上洛」と「二代広重上洛錦絵」

江戸時代初期において、幕府は京都の天皇や朝廷を支配下に組み込むことを課題としていたため、三代家光までは何度も上洛した。その方策の一つとして、二代秀忠の娘・和子まさこを後水尾天皇に入内させ、皇子を即位させるという外戚関係による支配体制を構想したが、皇子が即位前に急死したことにより破綻した。朝幕関係もある程度安定したことから、寛永11年(1634)の家光の上洛を最後に、幕末まで将軍が上洛することはなかった¹²。

その後、嘉永6年(1853)のペリー来航以降、攘夷を巡って朝幕間に軋轢が生じ、幕府権威の低下とともに、天皇・朝廷が浮上することとなった。幕府は、朝廷と一体となって国内外の政治を行うことを画策し、その一環で家茂の上洛が行われた。家茂は①文久3年(1863)2月13日～6月16日(「文久の上洛」)、②文久3年12月27日～元治元年(1864)5月20日(「元治の上洛」¹³)、③慶応元年(1865)5月16日～慶応2年(1866)7月20日(「慶応の上洛」¹⁴)の都合三度、上洛を行った。

「文久の上洛」において家茂は、2月13日に江戸城を出発

した。東海道を通行し、佐屋路を經由して入京した。駕籠だけでなく、歩行や乗馬などでも移動したことで、その姿を民衆に見せたのである。難局に立ち向かうため、自ら先頭に立って、国事に奔走する将軍の姿を天下にアピールする意図があったとされ¹⁵、その姿が「東海道名所風景」として刊行された。

先述した通り、「東海道名所風景」の後続として、「二代広重上洛錦絵」が制作されている。二代広重は、初代広重の高弟で、安政6年(1859)に初代がなくなると、入婿して二代広重を継ぐ。「東海道名所風景」の目録には、格上の絵師たちを押しおきの、歌川派最長老の歌川豊国(三代)の次に名を連ねた。「二代広重上洛錦絵」は、全揃いがほぼ見られず、全容を明らかにするのが現時点では困難である。管見の限り、浮世絵専門店のオンラインストアのみで、全56枚が確認できた¹⁶。その他、ボストン美術館、東京大学史料編纂所などで一部を所蔵している。現存数から考えれば、そこまで売り上げは伸びず、流通した数が少なかったと推測される。本稿においては、全体像を明らかにできないが、東京大学史料編纂所の作品を基に可能な限りの概要を明らかにする¹⁷。

版元印がなく、すべてには改印あらたかいんがないため、制作年の全貌は不明だが、文久3年8月、9月、10月、元治元年2月、3月の改印が確認でき、家茂が江戸へ帰府後に制作されたことがわかる。改印に法則性も見られないため、最初の日本橋から順に作成したものではなく、「東海道名所風景」と同様に、出来上がったものから順次刊行されたのだろう。二代広重は、「東海道名所風景」に文久3年4月～7月まで携わっていたことから、その直後に「二代広重上洛錦絵」の制作へ移ったと考えられる。東海道錦絵シリーズを作り上げた初代広重の画風を継承した二代広重は、「東海道名所風景」で最多の34図を手掛け、後継者として単独で東海道錦絵シリーズを制作することは必然であった。慶応3年(1867)にも東海道錦絵シリーズを描いていることから、それがうかがえる。

「二代広重上洛錦絵」は、定型の日本橋～京都までを描いているが、京都の家茂が三条大橋を通行する場面(「京三条」)と参内している場面(「京大内」)の2枚を描いているため、全56枚となる。佐屋や街道付近の名所を描いた「東海道名所風景」とは異なり、「二代広重上洛錦絵」は初代広重の定型に則った形式と言える。右上の画題には、「東海道」と宿場名が配され、東海道の宿場のりばと轆けやりや毛鍬、弓などを所持した行列の様子が描かれる。構図に注目すると、「保永堂版東海道」など初代広重作からの引用が多く見られる。

2. 「慶応の上洛」と「末広五十三次」

「文久の上洛」、「元治の上洛」を経て、家茂は三度目の上洛（「慶応の上洛」）を行う。まずは、「慶応の上洛」について概観する。朝幕間で、文久3年（1863）の長州藩による異国船砲撃や尊攘派が挙兵を企てた「八月十八日の政変」に対する処分が議題となっていた。「元治の上洛」で参内した家茂に対し、朝廷は長州藩や政変によって脱走した公卿らの処分について、一任する命を下した。幕府は、直ちに軍を編成して征討する意志はなかったが、元治元年（1864）7月、長州藩兵が御所への突入を試みた禁門の変を契機に、状況は一変する。朝廷から將軍進発（出陣）・長州征討の勅命が下された幕府は、征討軍を編成し、総督を徳川慶勝とし、第一次長州征討を行う。36藩・総勢約14万の大軍が、周防・長門の二国を取り巻いたが、薩摩藩士・西郷隆盛らによる降伏工作で、実際に戦闘を行うことはなかった。最終的には、藩主父子の謝罪など長州藩の恭順服罪によって、同年12月に征討軍は解兵された。しかし、勅命が下され、朝廷や諸藩が將軍の進発を求めたにもかかわらず、実行されなかったこと

は、しこりを残すこととなった。進発不履行の理由は、幕府の保守層が文久2年（1862）に緩和した参勤交代の復古をはじめ、江戸で將軍が政治を行うという、従来の政治体制に引き戻そうとしていたからである。在京の一橋慶喜、会津・松平容保、桑名・松平定敬を中心とする「一会桑」や諸大名は、將軍進発を強く願うが、保守層との間で鋸迫り合いが続き、時期を逸してしまったのである。

長州藩の処分について幕府は、長州藩主父子と禁門の変に関わった三条実美ら五卿の江戸召喚を総督の慶勝に命じた。しかし、慶勝は入京すると、幕命を無視して、長州藩に対する処分を京都で諸大名も含めて議論することを主張するが、松平容保などは將軍上洛が困難な状況下で、將軍抜きでの評議を恐れ、幕府に將軍上洛を強く求めた。また、長州藩内では、高杉晋作らが恭順に対し反発し、勢力を伸ばしていたことや諸大名から参勤交代の復古への反発もあり、將軍上洛・長州再征の機運が非常に高まっていた。幕府内では、上洛推進派と保守層などの否定派との間で依然として対立するが、否定派が敗北し、元治2年（1865）4月1日（4月7日慶応に改元）に長州への將軍進発を予告、同19日に長州再征を



図1 「慶応の上洛」ルートと「末広五十三次」

『特別展 江戸の街道をゆく〜將軍と姫君の旅路〜』（東京都江戸東京博物館 2019）をもとに作成。

地名は、「宿村大概帳」（『近世交通史料集』4巻、5巻 吉川弘文館 1970～71）に則った。

◎は、「末広五十三次」に描かれた宿場を示す。

諸藩へ布告した。

そして5月16日に、家茂は江戸城を出発した。二重橋を渡り西丸大手門を出ると、馬場先御門から大名小路、数寄屋橋御門、元数寄屋町、尾張町を経て、金杉橋を渡った後、高輪に入った。東海道を進み、熱田（宮）から美濃路を経て中山道に入り、閏5月22日に入京、24日二条城を出発し、大坂城へ入城という行程であった¹⁸。その後、家茂は長州へ進発することなく大坂に滞留し、慶応2年（1866）7月に病で死去した。

第二次長州征討のため、東海道を進軍する家茂の行列を描いたのが「末広五十三次」である。現在、東京都江戸東京博物館、豊橋市美術博物館、公益財団法人 徳川記念財団など、各所に収蔵されており、刊行数もそれなりに多かったことが想像できる¹⁹。シリーズタイトルの「末広五十三次」は、宿場名とともに扇形の枠のなかに記されている。この扇は、家茂が第二次長州征討で使用した金扇馬印をモチーフにしたもので、もともとは家康が関ヶ原の戦いで使用したのものである。「末広」は、紙張りの扇の総称であることから、名付けたのだろう。ただし、画題が記された扇の色は、基本的に金

に近い黄色を使用しているが、赤一色や赤・白・黄、赤・白・緑などの組み合わせも見られる。各図に記されたタイトルの基本は「末広五十三次」だが、「沼津」と「府中」は「末広五拾三次」、「水口」のみ「末広五十三次」で、目録は「末広五十三驛図會」となっている。また「戸塚」、「江尻」、「岡崎」などの一部には、タイトルと宿場名の間に漢数字が入り、「藤澤」は副題が付されている。全体的に不統一が見られるのは、「東海道名所風景」と同様に、制作にかかわる絵師や版元が多いからである。

続いて、刊行年は改印から「慶応元年閏5月」と判断できる。第一次長州征討の時から、將軍進発は議論されていたことであり、事前にシリーズを構想する猶予はあった。実際に進発したのが5月16日で、刊行が翌月であることから、即座に出版できるように準備が進められていたと考えられる。

「末広五十三次」の構成は、東海道錦絵シリーズに倣ったものだが、家茂が実際に上洛したルートと異なる（図1）。「末広五十三次」で描かれた場面は、熱田までは同じだが、そこから桑名～京都までの宿を描いた従来の形式を用いている。山本野理子氏は、家茂のルートとは異なる宿を描いたことについては、東海道錦絵シリーズの定型で構成したことで虚構性を有しているが、正確な報道よりも刊行の速度を優先させたこと、需要のある東海道の宿場55枚をシリーズとして販売しようとした、という2点の可能性を指摘した²⁰。家茂が通行したルートを忠実に描くとなれば、美濃路・中山道の宿場を描くことになり、東海道錦絵シリーズの定型が崩れてしまう。そのため、家茂と同じルートで描くことは、そもそも想定していなかったと考えられる。

次に、描かれた内容について整理しておく。長州征討へ向かう將軍の一行が画題のため、武装した行列が主となる。装備はさまざま、陣笠・陣羽織・裁着袴、和帽子形の調練頭巾・半マルテル（ジャケット仕立ての上衣）・ズボン・ランドセル（背のう）などが確認でき²¹、武器は弓・薙刀・鎧・鉄砲・銃剣が描かれている。山本氏も述べている通り、「東海道名所風景」よりも武装集団としての性質が顕著であるとともに、文久2年に創設された幕府陸軍の装備が本シリーズの特徴である²²。また「程ヶ谷」（図2）では、5名の外国の見物人が描かれ、その内1名は遠眼鏡を覗いている。来日していたハイネリッヒ・シュリーマンは、横浜で実際に家茂の行列を見物し、さらに外国人約100名も見物していたことを日記に記している²³。その状況を彷彿とさせる場面が「末広五十三次」に描かれているのである。その他に「舞坂」では、西洋式軍艦なども見られ、東海道錦絵シリーズの定型を継承しつつ、当時の情勢が反映された時事性の高いものであることが確認できる。





図2 「末広五十三次 程ヶ谷」歌川芳幾／画、森本順三郎／版
慶応元年閏5月 東京都江戸東京博物館所蔵



図3 「東海道 鳴海」歌川国綱（二代）／画、相ト／版 文久3年4月
東京都江戸東京博物館所蔵

3. 「東海道名所風景」との比較——徳川家茂像——

「文久の上洛」では、将軍家茂は身体をさらし、多くの見物人に見られたとされている²⁴。江戸時代において、徳川家に関係することや天正期（1573～92）以後の歴史を題材にする文化活動は禁止されていたため、それ以前の人物に仮託してカムフラージュしなければならなかった。そのような理由から、「東海道名所風景」では、家茂を源頼朝のイメージに擬して数多く描かれている。家茂を示す指標としては、①笹竜胆紋、②烏帽子姿、③背後から差し掛けられた赤の長柄傘（朱傘）で、それは曾我物語図に描かれる頼朝の典型的姿であり、江戸時代の出版事情を踏まえたものであった（「鳴海」図3）²⁵。また「二代広重上洛錦絵」で見られる指標について、笹竜胆紋と烏帽子姿は「荒井」と「京大内」、朱傘は「品川」で確認できるが、「東海道名所風景」よりも大きく減少している。

そこで「末広五十三次」において、笹竜胆紋、烏帽子姿、朱傘について見ていくこととする。まず笹竜胆紋は、シリー

ズのなかで随所に描かれている。頼朝が使用したという記録はないが、江戸文化のなかでは源氏の家紋と位置付けられていた。確認した結果、19枚発見することができた。山本氏は、筆禍を免れる手段で使用された笹竜胆紋が「東海道名所風景」で家茂のトレードマークとなり、「末広五十三次」ではさらに頻用されている印象があると述べている²⁶。「東海道名所風景」では、主に家茂の着物や幕に付され、目立って描かれてないが、「末広五十三次」は幟などに大きく示されている。

次に、烏帽子姿と朱傘は、全く見られない。烏帽子姿は、上洛の意図が異なるため、描かれないのは当然である。朱傘は、貴人の象徴であり、絵画上ではその位置を示すアイテムであった²⁷。また、「文久の上洛」を描いた上洛錦絵は、祝祭的な内容でもあったことから、朱傘はモチーフとしてふさわしかったが、軍事的行列がメインの「末広五十三次」には合致しないため、描かれなかったと考えられる。

家茂の位置を示す朱傘は無くなったが、周囲の人物とは異なり、特徴的に描かれた人物を確認することができる。例えば「沼津」（図4）では、従者は黒の陣笠、青の陣羽織とい



図4 「末広五十三次 沼津」歌川国輝（二代）／画、加賀屋吉右衛門・吉兵衛／版 慶応元年閏5月 東京都江戸東京博物館所蔵



図5 「末広五十三次 吉原」歌川広重（二代）／画、小林鉄次郎／版 慶応元年閏5月 東京都江戸東京博物館所蔵

う姿だが、白馬に乗り、文様のある陣笠に赤い陣羽織を羽織った青年が確認できる。やや顔がふっくらで、子どもらしい印象である。「岡崎」でも、同じような姿の人物が橋を歩いている。それに対し、「吉原」（図5）では、騎乗した姿で特徴的な陣笠をかぶっており、凛々しい顔立ちである。さらに、騎乗する人物の近くには、徳川家康が関ヶ原の戦いなどで着用した歯朶具足の前立のような纏（武将の所在を明示するための馬印の一種）も確認できる。このように特徴的に描かれた人物こそが家茂であり、ひと際目立つ馬印や纏によって、家茂の位置を示しているのである。つまり、「末広五十三次」における特徴的な馬印や纏は、朱傘に置き換わる意味を持っていると言える。

それでは、実際に家茂はどのような風貌だったのだろうか。家茂の肖像画はいくつか伝存しており、ややふっくらした輪郭に、はっきりした眉と切れ長の目である。鼻は大きく、唇が厚く描かれているものが多い。また、家茂を目にした記録も残っている。万延元年（1860）、家茂に謁見したイギリスの初代駐日公使のラザフォード・オールコックは、その印象

を『大君の都』で「かれはでっぷりしていて手足が大きく、丸顔でやや浮かぬ表情をしてはいたが、明らかに青年であった」²⁸と表している。家茂の行列を横浜で目にしたシュリーマンは、「タイクンは20歳くらいに見えた。その美しい顔はやや浅黒い」²⁹と記している。ただし、オールコックが謁見した状況は、薄暗く、「かれの特徴をはっきりと見とどけることは不可能であった」³⁰と述べている。シュリーマンも遠くから見物したため、やや信ぴょう性に欠ける。

そこで、増上寺の將軍家の墓を調査して遺体を分析した研究を確認すると、身長は四肢骨から156.6センチメートル、顔は細長くて目が大きく、鼻は高いが出っ歯であったという³¹。近い特徴は捉えているが、顔の輪郭に差異が見られる。「東海道名所風景」では、絵師の随行はなかったとの見方が強く³²、家茂の描き方もさまざまであった。「末広五十三次」においても同様で、顔立ちなど異なるのは、実際に見て描いたわけではなく、イメージとして家茂を描いているためと考えられる。



図6 「末広五十三次 岡部」月岡芳年／画、木屋宗次郎／版
慶応元年閏5月 東京都江戸東京博物館所蔵

4. 「二代広重上洛錦絵」との比較—構図を中心に—

すでに拙稿で述べているが、「末広五十三次」の構図には、「保永堂版東海道」と「五十三次名所図会」³³の引用が見られる³⁴。特に、「岡部」(図6)は「保永堂版東海道」(図7)、「藤澤」(図8)は「五十三次名所図会」(図9)とほぼ同一で、いずれも歌川芳盛が描いた場面である。その他にも、初代広重が描いた景観を引用していることが散見される。さらに、「二代広重上洛錦絵」と「末広五十三次」を比較すると、構



図7 「東海道五拾三次之内 岡部 宇津之山」歌川広重(初代)／画、
鶴屋喜右衛門／版 天保4年頃 東京都江戸東京博物館所蔵



図8 「末広五十三次 藤澤 南朝乃松原」歌川芳盛／画、相卜／版
慶応元年閏5月 東京都江戸東京博物館所蔵



図9 「五十三次名所図会 藤澤」歌川広重(初代)／画、蔦屋吉
蔵／版 安政2年(1855)7月 東京都江戸東京博物館所蔵



図10 「末広五十三次 金谷」歌川広重（二代）／画、小林鉄次郎／版
慶応元年閏5月 東京都江戸東京博物館所蔵



図11 「東海道 金谷」歌川広重（二代）／画 文久3年～元治元年
東京大学史料編纂所所蔵

図は類似するものも多く、「末広五十三次」のうち、二代広重が手がけた作品の大半がよく似ているのである。そこで、なかでも酷似している「金谷」、「白須賀」、「坂ノ下」を例に分析することとする。

①「金谷」(図10)

金谷宿は、島田宿から大井川を渡り、金谷峠と呼ばれる山々の隙間に連なっている。峠道は、坂道が険しく、石が敷き詰められた石畳となっていた。東海道錦絵シリーズにおける金谷宿は、「保永堂版東海道」のように島田宿側から金谷宿を遠望する景観と、「五十三次名所図会」のように金谷峠から島田宿側を遠望する景観に分けられる。「二代広重上洛錦絵」と「末広五十三次」は後者に分類される。

「二代広重上洛錦絵」(図11)は、金谷峠を越える騎乗した武士と供廻りを先頭に、笠・道中羽織・野袴姿に毛鑓を所持した行列が描かれる。背景には、定型の大井川・島田宿・富士山を見ることができ、沿道には庶民が跪いている。「末広五十三次」は、「二代広重上洛錦絵」と構図が同一だが、所持する装備がゲベル銃と西洋太鼓(スネアドラム)と異なる。朝廷に参内するための上洛(「文久の上洛」)と長州征討のための上洛(「慶応の上洛」)という意味合いの違いが描写で表れている。

②「白須賀」(図12)

もともとは、荒井宿寄りにあったが、宝永4年(1707)の津波により被害にあったため、汐見台へ移転してできた宿場である。シリーズの定型の構図は、左手に遠州灘が見え、汐見台から坂を下る人々の様子が描かれる。「末広五十三次」・「二代広重上洛錦絵」(図13)ともに、汐見坂を下る行列が描かれ、構図はほぼ同一である。しかし、「金谷」同様、上洛の意味合いが異なるため、所持する武器に違いが見られる。また、「末広五十三次」の方が行列の人数が多く、征討へ向かう物々しさを感じられる。

③「坂ノ下」(図14)

鈴鹿の山道は約二十六町(約28キロメートル)で、特に八町に及ぶ二十七曲がりの坂道は別名「多津加美坂」とも呼ばれた。もともとは坂の下に宿場があったことから名付けられたが、慶安3年(1650)の洪水により、移転した。シリーズの定型の構図は、関～坂下間にある岩根山と茶屋が主題となる。「二代広重上洛錦絵」(図15)では、扇を持っている家茂の前で、絵師が岩根山の景観を描こうとしている。「末広五十三次」は、武装した家茂が従者から案内を受けている。「末広五十三次」のほうが、家茂をクローズアップしているなど、細かい箇所違いが見られる。



图 12 「末広五十三次 白須賀」歌川広重（二代）／画、小林鉄次郎／版
慶応元年閏5月 東京都江戸東京博物館所蔵



图 13 「東海道 白須賀」歌川広重（二代）／画 元治元年3月
東京大学史料編纂所所蔵



图 14 「末広五十三次 坂ノ下」歌川広重（二代）／画、小林鉄次郎／版
慶応元年閏5月 東京都江戸東京博物館所蔵



图 15 「東海道 坂ノ下」歌川広重（二代）／画 文久3年8月
東京大学史料編纂所所蔵



図16「末広五十三次 藤川」月岡芳年／画、海老屋林之助／版
慶応元年閏5月 東京都江戸東京博物館所蔵

以上3例を挙げたが、その他にも「掛川」以外の宿場はほぼ同一で描かれており、「末広五十三次」と「二代広重上洛錦絵」の関連性は高いと言える。二代広重以外の絵師を見ると、月岡芳年も「保永堂版東海道」からの引用は見られるが、「藤川」(図16)などでは得意の武者絵で描いている。その他、五雲亭貞秀や歌川国輝(二代)は、従来の形式に囚われず、貞秀は得意の鳥瞰視点をういて独自性を貫いているが、各宿の特徴や名所など東海道錦絵シリーズの要素は含まれている。「末広五十三次」は、初代広重が作り上げた構図の引用も多く、「東海道名所風景」のような斬新さはないが、絵師の個性が活かされている場面も見られ、「末広五十三次」の構図は大きくこの2つの特徴があると言える。

「二代広重上洛錦絵」の概要や構図の酷似を踏まえると、「末広五十三次」の出版背景が見えてくる。「東海道名所風景」の目録で、三代豊国の次に名を連ねた二代広重は、初代広重の後継として単独で「二代広重上洛錦絵」を制作した。しかし、現存数から「二代広重上洛錦絵」が不発に終わったことが想定される。そのため、二代広重は、好評だった「東海道名所風景」のように複数の絵師・版元に呼びかけ、時事性の高い第二次長州征討へ向かう家茂の行列を画題とする「末広五十三次」の制作に動いたと考えられる。

おわりに

本稿の内容を整理する。「末広五十三次」は、第二次長州征討へ向かう家茂の行列を画題としたものである。將軍進発は急に浮上したのではなく、絵師たちは事前に準備を行い、進発の翌月である慶応元年(1865)閏5月に刊行された。

「末広五十三次」は、絵師8名、版元13軒によって制作されたが、その中心は二代広重である。「東海道名所風景」において三代豊国に次ぐ人物であり、その後単独で「二代広重上洛錦絵」を手掛けるなど、東海道錦絵シリーズへの執着が見られる。「二代広重上洛錦絵」が不発に終わり、家茂が三度目の上洛を行うということで、「末広五十三次」の制作に動き、好評だった「東海道名所風景」のような複数の絵師・版元に働きかけた。初代広重の後継である二代広重が中心となったため、「末広五十三次」は家茂の上洛ルートを忠実に描くのではなく、初代広重の定型通りに制作された。五雲亭貞秀など絵師の個性が活かされた場面もあるが、大半は初代広重の構図から逸脱することがなく、斬新さはあまりない。

しかし、幕府陸軍や西洋式軍艦、行列を見物する外国人など、当時の情勢もうかがうことができ、時事性が大きく反映されている。また、家茂の指標となっていた笹竜胆紋は、「東海道名所風景」に比べて目立つように描かれるようになっただけでなく、「末広五十三次」が長州征討の軍勢を描いていることから、祝祭的な朱傘から軍事的な馬印や纏に置き換えられた。さらに、「東海道名所風景」のように幕府の筆禍を逃れるために頼朝に仮託するのではなく、「末広五十三次」では直接的に家茂を表現した。結果として「末広五十三次」の出版時は、幕府の検閲がすでに機能していなかったことを示すものとなった。

本稿では、「末広五十三次」について「東海道名所風景」や「二代広重上洛錦絵」との比較を行い、構図や描写の特徴、刊行の背景を分析した。「二代広重上洛錦絵」の検討が不十分であり、上洛錦絵全体の解明も含めて、今後の課題である。さらに、二代広重に関しては、先述した慶応3年(1867)に描かれたシリーズも検討しなければならず、明治天皇の東幸錦絵も含め、幕末から明治初期の行列と名所絵を通時的に考察する必要がある。課題は山積しているが、まずは各シリーズの丁寧な分析を行うことが求められる。

註

- 1 大久保純一『浮世絵出版論 大量生産・消費される〈美術〉』吉川弘文館2013、50頁
- 2 南和男『幕末江戸の文化——浮世絵と風刺画』塙書房1998、87～89頁
- 3 天保4年(1833)頃に制作された初代広重の代表作。初代広重は生涯に20以上の東海道錦絵シリーズを描いている。

- 4 大久保 2013 前掲 1、86 頁
- 5 家茂の上洛を描いたことから「御上洛東海道」、複数の絵師による合作から「合作東海道」とも呼ばれるが、本稿では目録の題名に従い、「東海道名所風景」に表記を統一する。
- 6 山本野理子「東海道中を描く錦絵の新展開——〈御上洛東海道〉を中心に——」（関西学院大学博士学位請求論文）2011、31～85 頁
山本氏は、「東海道名所風景」について、実際の家茂の上洛ルートを忠実に描き出すという報道性の特徴を持ちつつ、実際通行していない東海道の宿場を描くという虚構性も兼ね備えていることを指摘している。
- 7 桑山童奈「〈東海道名所風景〉における現・神奈川県域の表現」神奈川県立歴史博物館編『神奈川県立博物館研究報告 人文科学』第 29 号 2003、32 頁
桑山氏は、豊橋市美術博物館、国立国会図書館、東京国立博物館、東北大学狩野文庫の所蔵作品を調査し、結果として表紙・口上・目録ほか 162 枚を確認した。さらにシリーズに含まれる可能性のある 1 枚を加え、合計 166 枚あることを指摘している。
- 8 本稿で取り上げる先行研究以外には、両角浩照「廣重豊國國芳合作東海道」『浮世絵』27 号 1917、23～24 頁；卓爾「合作東海道名所風景」『浮世絵』34 号 1918、26 頁；「合作東海道の絵日記」『季刊浮世絵』7 号 1963、23～27 頁；吉田漱「東京国立博物館所蔵〈御上洛東海道〉中の暁斎作品について」『暁斎』3 号 1980、2～13 頁；横田泰之「〈東海道名所風景〉の河鍋暁斎作品について」『浮世絵芸術』120 号 1996、33～34 頁；杉本史子「時事と鳥瞰図——幕末、新たな空間の誕生と五雲亭貞秀——」『千葉県史研究』16 号 2008、45～67 頁；久住真也「文久三年將軍家茂の上洛の歴史的位罫——明治元年東幸の前提として——」千代田区教育委員会編『千代田の古文書 2』2013、89～97 頁；久住真也「王政復古 天皇と將軍の明治維新」講談社 2018、43～62 頁；同「將軍上洛錦絵の考察——三枚続を中心に」『大東史学』第 2 号 2020、65～90 頁；同「幕末公武融和の錦絵表現——祝祭空間のなかの將軍上洛——」『大東文化大学紀要（人文科学）』第 59 号 2021、21～34 頁などがある。
- 9 作品の画題に従えば「末廣五十三次」とすべきだが、本稿では本文や作品名の表記を「末廣五十三次」に統一する。
- 10 山本 2011 前掲 6、86～96 頁
- 11 例えば、『末廣五十三次』豊橋市美術博物館 1996；『空から見た東海道 五雲亭貞秀』豊橋市二川宿本陣資料館 2003；拙稿「〈末廣五十三次〉を読み解く」『幕末の江戸城大奥』公益財団法人 徳川記念財団 2013、22～23 頁；拙稿「將軍と姫君の旅路～朱傘のイメージ～」『特別展 江戸の街道をゆく～將軍と姫君の旅路～』東京都江戸東京博物館 2019、10～15 頁などがある。
- 12 家光は、正保 2 年（1645）の日光東照宮への宮号宣下の返礼として、上洛する意思を表明しているが、実現はしなかった。（『徳川家光仮名消息』正保 2 年 11 月 27 日『内閣文庫影印叢刊 譜牒餘録』中巻 国立公文書館 1984、103～104 頁）
- 13 「元治の上洛」は、攘夷実行が遅れていたため、朝廷からの要求により上洛した。この上洛では、品川からアメリカ製の軍艦・翔鶴丸しょうかくまるに乗船し、往復とも海路で移動したため、錦絵に描かれることはなかった。
- 14 最終的には大坂城に入城するため、史料上では、「上坂」と記される場合が多いが、本稿では「上洛」に統一する。
- 15 久住真也『幕末の將軍』講談社 2009、178～180 頁
- 16 山田書店美術部オンラインストア（https://www.yamada-shoten.com/onlinestore/detail.php?item_id=51883 最終アクセス：2021 年 12 月 18 日）
- 17 「東海道絵図」（貴重書、請求記号 0180-2、維新史料引継本）東京大学史料編纂所所蔵史料目録データベースにて公開されている。（<https://www.wap.hi.u-tokyo.ac.jp/ships/shipscontroller> 最終アクセス：2021 年 12 月 18 日）本資料は、折本になっているが、慶応 3 年に制作された東海道を通行する幕府陸軍の錦絵が混在している。
- 18 東京大学史料編纂所データベース「維新史料網要データベース」を参照した。（<https://www.wap.hi.u-tokyo.ac.jp/ships/shipscontroller> 最終アクセス：2021 年 12 月 18 日）
- 19 通常は 1 枚ごとに分割されているが、徳川記念財団が所蔵する「末廣五十三次」は、卷子に仕立てられており、極めて珍しい。表紙の墨書から、家茂の実母である実成院の所用品とされている。（『幕末の江戸城大奥』公益財団法人 徳川記念財団 2013、22～23 頁）
- 20 山本 2011 前掲 6、90～91 頁
- 21 久住 2009 前掲 15、206 頁
- 22 山本 2011 前掲 6、93～96 頁
- 23 横浜市ふるさと歴史文化財団 横浜ユーラシア文化館、横浜市歴史博物館編『シュリーマン直筆幕末日記——1865 年の横浜と江戸』2017、28 頁
- 24 久住 2009 前掲 15、152～153 頁
- 25 大久保純一「頼朝のイメージと徳川將軍」小島道裕編『武士と騎士——日欧比較中近世史の研究——』思文閣出版 2010、306～309 頁
- 26 山本 2011 前掲 6、95 頁
- 27 拙稿 2019 前掲 11、6～7 頁
- 28 オールコック著、山口光朔訳『大君の都：幕末日本滞在記』中巻 岩波書店 1962、139 頁
- 29 横浜市ふるさと歴史文化財団 横浜ユーラシア文化館ほか編 2017 前掲 23、29 頁
- 30 オールコック 1962 前掲 28、139 頁
- 31 鈴木尚、矢島恭介、山辺知行編『増上寺徳川將軍墓とその遺品・遺体』東京大学出版会 1967、159～167 頁
- 32 福田和彦氏は、絵師が随行したと見ているが、諸研究では否定的見方が強い。（福田和彦『東海道五十三次 將軍家茂公御上洛図』河出書房新社 2001、135～137 頁）
- 33 安政 2 年（1855）7～8 月、初代広重が制作した大判縦構図のシリーズ。大判縦は本シリーズのみで、別名「堅絵東海道」とも呼ばれる。視線を往復させる構図で、横幅の狭さを感じさせない工夫が用いられている。
- 34 拙稿 2019 前掲 11、13～14 頁

クリエイティブ・エイジング
超高齢社会に対応する美術館の挑戦

藤岡 勇人

クリエイティブ・エイジング 超高齢社会に対応する美術館の挑戦

藤岡 勇人

1. はじめに

日本で長らく社会問題として議論されている高齢化に対応して、東京都美術館のアート・コミュニケーション事業では本年度より、主に高齢者や初期の認知症当事者とその家族を視野に入れた活動を始めた。初年度にあたる2021年度は、事業の基盤となる調査研究とプログラムのプロトタイプ作りを行なっている。

この事業のタイトルには、英国の高齢者向け文化事業でよく用いられるスローガン「クリエイティブ・エイジング」を援用した。日本語の「老いる」には「年をとって心身が衰える」という意味があるが、英語の「エイジング (aging)」は「年をとる」という状態を表すため、「衰え」という悲観的なニュアンスはあまり含まれない。「old」という形容詞も単に「長く生きたもの、存在したもの」を意味する。このような語義に従えば、「エイジング」は「変化していくこと」とも意識できる。これに加えて「クリエイティブ」という言葉を、東京都美術館の活動に引き寄せて「つながりを作ること」と解釈して組み合わせる。当館の「クリエイティブ・エイジング」とは、人々が様々なつながりを育みながら豊かに歳を重ねられる社会を目指し、それに貢献しようとする事業である。

クリエイティブ・エイジング事業を担当する筆者は本稿において、初めに東京都美術館が本事業に取り組むにあたり、日本の超高齢社会の現状と高齢化に対応するミュージアムに求められる役割について明らかにし、先進的な事例として参考にした英国のミュージアムの取り組みを紹介する。次に本事業を、2021年で10年の節目を迎えるアート・コミュニケーション事業の文脈に位置付け、当館で本年度実施した、アクティブシニアを対象にした異世代交流プログラム「みる旅」と、認知症当事者とその家族を対象にしたオンライン鑑賞会「おうちでゴッホ展」の実践事例を紹介する。

2. クリエイティブ・エイジング事業に取り組む社会背景

2-1. 日本の超高齢社会の現状と社会課題

国連や世界保健機関の統計調査では、60歳以上または65歳以上を高齢者として定義することが多く、日本の調査では

表1 高齢者人口の割合（上位10か国）（2021年）

順位	国・地域	総人口 (万人)	65歳以上人口 (万人)	総人口に占める 65歳以上人口の割合 (%)
1	日本	12,522	3,640	29.1
2	イタリア	6,037	1,425	23.6
3	ポルトガル	1,017	235	23.1
4	フィンランド	555	127	23.0
5	ギリシャ	1,037	235	22.6
6	マルティニーク	37	8	22.3
7	ドイツ	8,390	1,844	22.0
8	マルタ共和国	44	10	21.8
9	ブルガリア	690	150	21.8
10	クロアチア	408	88	21.7

日本の値は、「人口推計」の2021年9月15日現在

他国は、World Population Prospects: The 2019 Revision (United Nations) (201の国及び地域を掲載)における将来推計から、2021年7月1日現在の推計値を使用

出典：総務省統計局ウェブサイト

[<https://www.stat.go.jp/data/topics/topil291.html>]

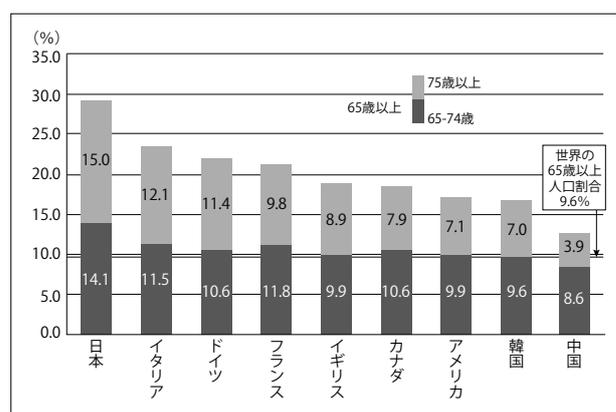


図1 主要国における高齢者人口の割合の比較（2021年）

出典：総務省統計局ウェブサイト

[<https://www.stat.go.jp/data/topics/topil291.html>]

65歳以上を高齢者とする指標が用いられている。総務省の推計では2021年9月15日現在、総人口に占める65歳以上の人口割合（高齢化率）が29.1%に達している¹。これは過去最多の割合であり、日本に次いで高齢化率の高いイタリアの23.6%を大きく引き離している（表1、図1）²。また、全

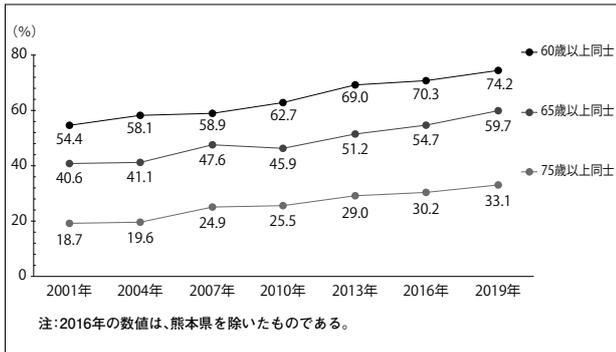


図2 要介護者等と同居の主な介護者の年齢組合せ別の割合の年次推移
出典：厚生労働省ウェブサイト [https://www.mhlw.go.jp/toukei/saikin/hw/k-tyosa/k-tyosa19/dl/05.pdf] p. 26

人口に占める65歳以上の割合が21%超の社会は「超高齢社会」と呼ばれており、日本はすでに2007年に超高齢社会に突入している³。2021年の内閣府の発表では、このまま高齢化が進んだ場合、日本の高齢化率は2036年に33.3%、2065年には38.4%で国民の約2.6人に1人が65歳以上の人になるという、異次元の高齢化が予想されている⁴。

このような日本の超高齢社会は、様々な社会課題を引き起こしている。例えば、特別養護老人ホームに入居できない待機者が多く、少子化や核家族化の影響で、介護をする側と受ける側がお互いに65歳以上である老老介護や共倒れの問題が起きている。2019年の厚生労働省の調査では老老介護の割合が59.7%で、2016年より5ポイント増加している(図2)⁵。同じく2019年度の調査では、高齢者の世話をする家族、親族、同居人などによる高齢者虐待に関し、市町村が高齢者虐待と認めた「虐待判断件数」が16,928件、「相談・通報件数」は34,057件だったことから、介護現場の過酷さが伝わってくる⁶。また、毎年増加する一人暮らしの高齢者は、社会的孤立と孤独を抱えやすく、それらは孤立死や自殺を招く要因にもなっている⁷。さらに2012年時点で日本の高齢者の4人に1人が認知症または軽度認知障害(MCI)であり、高齢化に伴って認知症の有病率が上昇するという厚生労働省の推計(図3)を参照すると、認知症に関連して起こる高齢者虐待や孤立をはじめ、消費者被害や車の運転事故など様々な課題が増えることも見込まれる⁸。

一方でこのような実態とは対照的に、高齢者福祉の根拠法にあたる老人福祉法の第2条では高齢者について以下のように定義している。

老人は、多年にわたり社会の進展に寄与してきた者として、かつ、豊富な知識と経験を有する者として敬愛されるとともに、生きがいを持てる健全で安らかな生活を保障されるものとする。

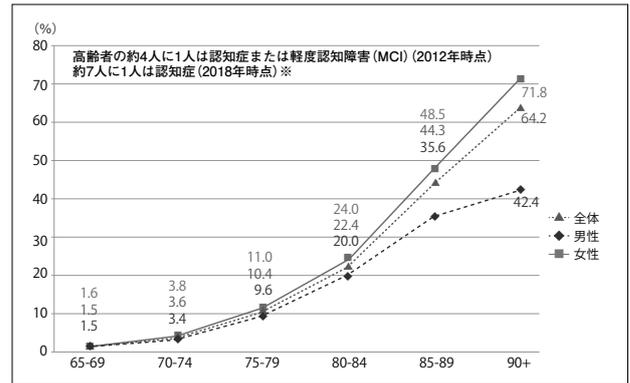


図3 一万人コホート年齢階級別の認知症有病率

※ 2012年時点の推計は厚生労働科学研究費補助金 認知症対策総合研究事業「都市部における認知症有病率と認知症の生活機能障害への対応」平成24年度総合研究報告書による。2018年時点の推計は日本医療研究開発機構 認知症研究開発事業「健康長寿社会の実現を目指した大規模認知症コホート研究(研究代表者二宮教授)」において開始時に悉皆調査を行った福岡県久山町、石川県中島町、愛媛県中山町のデータ解析の当初の結果である。

出典：厚生労働省ウェブサイト [https://www.mhlw.go.jp/content/12300000/000519620.pdf] p. 5

老人福祉法に明記された理念と、今日の高齢者に関連する老老介護、虐待、社会的孤立、自殺などの実態との間には、明らかな齟齬がある。

2.2. 社会福祉とミュージアム

社会福祉学者の木原活信は『社会福祉と人権』の中で、前述のような社会課題を高齢者に対する人権侵害として捉えている⁹。その前提に基づいて木原は、高齢者福祉を含む社会福祉の援助や実践について、日本国憲法が保障する生存権、平等権、自由権に言及して、「これらの権利に基づいて、人間の尊厳を再確認し、社会によって抑圧された人々を解放して自立した個人を尊重していくもの」と定義している¹⁰。木原が使う「自立した個人」とは、支援を受けないという意味の自立ではなく、人々の自己決定が尊重される精神的自立を意味している。木原は社会福祉に必要な視点を、人の所有(having)や活動(doing)の評価ではなく、その人の存在そのもの(being)に尊厳を認めて受容する価値観であると考え¹¹。所有や活動の評価軸から高齢者を見ると「心身の働きが衰えた国家のお荷物」という偏見や差別が生まれかねないが、人の存在そのものの中に尊厳を認めれば、高齢者は「かけがいのない存在」である。木原はこの考え方の根拠として憲法第25条の生存権に着目し、これを生活保障にかかわる条文としてだけでなく、人間が「そのまま存在してよい権利(人間が人間であるがゆえに価値ある存在であること)」として解釈する¹²。

この生存権の保障に必要なものは何か。それは、個人を覆う土台としての共同体、自己と他者をつなぐ関係性、具体的な活動の機会としての場所を含む、存在を受容するための「居

場所」、あるいはその存在を必要とする「場所」である、と木原は考える¹³。それは単に物理的な場所であるだけでなく、「意味を実現する精神的な空間」であり「存在に意味を与え、存在自身にそれを確認させるもの」である¹⁴。社会福祉施設やソーシャルワーカーは、このような「居場所」を提供しているが、同じく公共的空間としてのミュージアムも、人や文化資源を媒介として、高齢者など社会的に抑圧を受けやすい人々を包摂する「居場所」を創造する。このミュージアムという「居場所」は、人々の存在そのもの (being) を受容し、その人々が、作品、場所、他者とつながることができる空間である。すなわち社会福祉とミュージアムは共通して、人々の精神的な「居場所」を創造する機能を持つのである。

3. 高齢化に対応する英国のミュージアムと社会的処方

高齢者福祉とアートが交わるクリエイティブ・エイジング事業を構想するにあたり、すでに様々な取り組みが行われている英国のミュージアムの事例を参照しながら、東京都美術館が高齢化に対応することの必然性とその方法に迫ってみる。

2016年に大英博物館とオックスフォード大学高齢化問題研究所が共同発表した報告書「英国の高齢化：博物館と美術館の挑戦とチャンス (The UK's Ageing Population: Challenges and opportunities for museums and galleries)」では、英国の高齢化がミュージアムの活動に与える絶対的な影響を想定し、その社会状況に柔軟かつ多様に対応するミュージアムの実践を考察している¹⁵。この報告書が出版された前年の2015年には、英国の高齢化率が17.8%まで達しており、日本の26.7%に及ばずとも、ミュージアム関係者が高齢化を喫緊の課題として受け止め、対応を議論している¹⁶。それは、ミュージアムのボランティア、来館者、協賛者などを含むステークホルダーの高齢化、及び高齢者に発症しやすい感覚機能の低下や脳卒中による後遺症、または認知症などの疾病を持つ人々の増加に対応して、高齢者の権利を抑圧せずにミュージアムを運営するためである¹⁷。

例えば、リバプール博物館がミュージアムの社会的包摂活動として実施している認知症当事者を対象にした「ハウス・オブ・メモリーズ (House of Memories)」事業は、博物館のコレクションと認知症当事者の記憶が交わるような回想法、展覧会、ギャラリートツアー、異世代交流などの多彩なプログラムを企画している¹⁸。また、博物館で医療介護従事者向けに半日の研修会を実施し、認知症当事者のためのプログラムの事例紹介や認知症当事者とのコミュニケーションの取り方についての助言、及び自宅や介護施設でも利用できる「ハウス・オブ・メモリーズ」のアプリの普及を行っている¹⁹。

また、高齢者の社会的孤立や孤独に対応したプログラムと

しては、南ロンドンのダリッジ美術館が「アートの処方箋 (Prescription for Art)」を掲げて地元の医師や看護師と協働し、病院が患者にダリッジ美術館の様々なワークショップへの参加を処方している²⁰。これは、英国で社会的孤立を解決する方法として注目されている、社会的処方の実践としても捉えられる²¹。医師の西智弘は、社会的処方を以下のように説明する。

社会的処方とは患者の非医療的ニーズに目を向け、地域における多様な活動や文化サークルなどとマッチングさせることにより、患者が自律的に生きていけるように支援するとともにケアの持続性を高める仕組みだ²²。

患者の健康問題の背景に社会的孤立や孤独などの社会的要因がある場合、薬の処方だけでは一時的な治療になりかねないことから、根本的解決のためには症状の社会的要因を見極め、社会参加などの非医学的な処方が必要になる。その際に患者とマッチングさせる地域の活動や文化サークルと同様に、ダリッジ美術館のようなミュージアムのプログラムも選択肢の一つになり得る。自らの意志では地域サークルや美術館プログラムに参加しづらい高齢者が、医師の処方を受けてダリッジ美術館とつながり、新しい活動と社会参加の契機を得て、活力を取り戻した事例もあるという²³。

他にも英国のミュージアムでは、知識や経験が豊富なアクティブシニアと若者が交わる異世代交流プログラムや、高齢者のオーラルヒストリーを集めて新しい共有知を作り出すような様々な試みが行われている。これらの取り組みは、高齢化の波に対する単なる「挑戦」ではなく、新しい可能性を追求する「チャンス」として実践されている。イギリスのミュージアムでのこの10年の変化は、社会的包摂の域を超えて、ミュージアム運営を革新的なアイデアによって変える「パラダイムシフト」であり、高齢化に対しての必然的かつクリエイティブな反応である。

4. 東京都美術館の取り組み

4.1. 来館者の年齢層

東京都美術館の来館者の年齢層に注目してみると、2019年度の調査結果では60代以上の来館者の割合が全体の42.2%で、50代も含めた中高年齢層の割合は66.1%に及んでいる(図4)。展覧会の鑑賞者や公募展示室の利用者にシニア世代が多い状況が読み取れ、日本の高齢化を反映している。その方々の多くは公共交通機関を使い、駅から10分程度の道のりを歩いて来館する意欲的で活動的な「アクティブシニア」である。地方から上京して来館する人も多い。一方で認

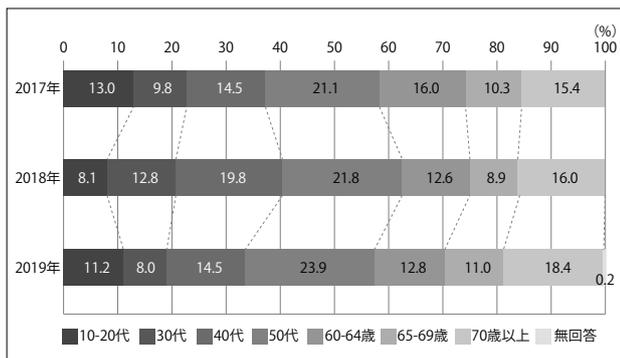


図4 2017～2019年度 東京都美術館顧客満足度調査による来館者の特徴（年代）

出典：東京都美術館「平成31年度 東京都美術館年報」p. 80

知症や障害のある高齢者にとって、多くの来館者で混み合う展示室で作品を鑑賞することは負担であり、美術館が疎遠になる高齢者も多いだろう。

高齢化に比例して、今後も当館ではアクティブシニアの利用者が増えると同時に、加齢により感覚機能が低下したり認知症などの疾病を患ったりして来館が困難になる高齢者も増える予想される。クリエイティブ・エイジング事業では、その両方の層に対して美術館でのより主体的で創造的な活動機会をつくり、美術館にある文化資源を介して高齢者の社会参加の機会を増やすことを目指している。

なお、同じ年齢の人でもそれぞれに健康年齢や生活様式は異なるため、本事業が対象にする「シニア」や「高齢者」を実年齢で統一的に定義することは困難である。プログラムによっては応募条件に年齢区分を設けることもあるが、基本的には年齢で対象範囲を限定しすぎることなく、大きくアクティブシニアと、何らかの事情で社会参加が疎遠になりがちなシニアの2つの層に対して、様々な取り組みを行っていく。

4.2. 高齢化に対応するアート・コミュニケーション事業

2021年で発足から10年の節目を迎える東京都美術館のアート・コミュニケーション事業では、子供たちと家族を対象とした「Museum Start あいうえの」や、様々な市民が美術館を拠点に活動をつくる「とびらプロジェクト」など、幅広い年齢層の人々が美術館にある文化資源を軸に、共生社会の実現のためのコミュニティを育てている²⁴。そのコミュニティとは、職場でも家庭でもない「第三の場所」であり、従来からある地縁、血縁、社縁とは異なる「文化縁」「ミュージアム縁」とも表されている²⁵。このようにしてミュージアムが様々な市民の社会参加の回路を作る「居場所」になることは、前述のような生存権の理念とも合致する社会的包摂の実践である。

当館の「クリエイティブ・エイジング」はこのようなアート・コミュニケーション事業の社会的包摂の文脈に根本的な意義を見出しながら、美術館活動を通して高齢化の喫緊の問題に対応する事業である。東京都福祉保健局は健康維持の重要なファクターに、栄養、体力、社会参加を掲げているが²⁶、人々の主体的で創造的な「参加」の機会をつくる美術館は、特に社会参加の要素で高齢者の健康維持に寄与できる可能性がある。また、様々な立場にある高齢者が美術館で社会参加の機会を得るには、ダリッジ美術館の「アートの処方箋」の例のように、医療や福祉分野との領域横断的なアプローチと、多様な主体との連携が不可欠である。したがって従来までの美術館活動の理論と実践を拡張することも求められる。

高齢化に対応する東京都美術館の初めの一歩として、アート・コミュニケーション事業内に「クリエイティブ・エイジング」を新しく始動させた。美術館のステークホルダーと共に、美術館が高齢化に対応することの必然性や方法について考えられる機会を増やすことは重要だと考えている。具体的には、社会的包摂の理念の下に高齢化に対応したプログラムを開発し、台東区の社会福祉協議会や地域包括支援センター、また都内の医療福祉事業者などとの意見交換を積み重ねたり、協力関係を築いたりすることで、将来的にはダリッジ美術館のように、当館のプログラムが高齢者向け社会的処方の選択肢の一つになる可能性がある。

そのプロトタイプ作りを視野に入れた本年度は、以下の3点を意識してプログラムを実施した。第一に、作品の収蔵（コレクション）よりも、人、作品、場所をつなぐ活動（コネクション）の積み重ねで美術館の資産や価値を生み出している東京都美術館の特性を生かし、新しい「つながり」を作り出すことを意識した²⁷。第二は、この「つながり」の密度を深めるための「対話」の場作りである。これまでアート・コミュニケーション事業で取り組んできた対話による鑑賞を応用しながら、参加者が安心して対話できるプログラム作りを心がけた。第三は、アート・コミュニケータ（愛称：とびラー）との協働である。以下では、特にこの3つの要素を意識しながら実施したアクティブシニア向けの異世代交流プログラムと、認知症当事者とその家族向けのオンライン鑑賞プログラムについて紹介する。

5. クリエイティブ・エイジングの実施報告

5.1. みる旅——芸術と科学に会い、過去と未来へ旅する3日間

2021年7月23日～25日に東京都美術館の講堂と企画展示室を会場に実施した「みる旅——芸術と科学に会い、過去と未来へ旅する3日間」（以下、「みる旅」）は、普段交わることが少ない高校生とシニアがつながることを意図して、



図5 「みる旅」チラシ



図6 本物の大理石に触れるシニアと高校生の参加者（講堂）

「Museum Start あいうえの」と共同で企画した（図5）。約30名ずつの高校生とシニアが20名のとびらと一緒に、当館で開催していた特別展「イサム・ノグチ 発見の道」の鑑賞と、「映画 太陽の子」の試写会を通して、世代を超えて意見を交わし、交流する機会を得た（図6）。コロナ禍でなかなか旅行に行けない夏休みの期間に、美術館で人や作品と出会い、想像を巡らす旅を実現したいと企画した。

やわらかい和紙で作られた照明彫刻「あかり」や、自然の生命力を形にとどめた石の作品で名高いイサム・ノグチの展覧会では、まず参加者が回遊的に構成された展示室をゆっくりと散歩して、ノグチの造形や空間の醍醐味を味わった（図



図7 「イサム・ノグチ 発見の道」展示風景

撮影：齋藤さだむ



図8 「映画 太陽の子」のタイムラインボードに付箋で気づきを共有する参加者（講堂）

7)。そして、作品を見て感じたことを、言葉やドローイングにしてノートに綴り、お互いの発見を共有した。鑑賞したもう一つの対象「映画 太陽の子」は、太平洋戦争末期に存在した「F 研究」と呼ばれる日本の原爆開発を背景に、科学者たちの葛藤と、時代に翻弄されながらも全力で駆け抜けた若者たちの決意と揺れる思いを描いた作品で、イサム・ノグチが生きた時代背景とも重なる部分がある。参加者は111分の上映時間の中で、戦争を生きた登場人物の人生を追体験し、シニアと高校生混合のグループに分かれて意見を交わした。それぞれに気になったシーンを付箋に書き、各場面のスチル写真を時間軸で配置した10メートル超に及ぶ映画のタイムラインボードに付箋を貼り、時系列でお互いの気づきを整理した（図8）。

展覧会と映画を見ることを介してシニアと高校生が対等な立場で対話することを意図し、本プログラムでは、参加者が作品の文脈を知ることよりも、それぞれの感性と経験を軸に、作品と向き合い、気になる部分に関心を寄せて自由に解釈することを大切にしたい。それは、美術作品の鑑賞に美術的な知識やリテラシーが必ずしも必要ではなく、誰しもが眼前にある対象をじっくり見ることで、自身の経験に照らし合わせて味わうことができるという考え方に基づいている²⁸。そし

て心に浮かんだことを言語化し、他者と共有することで、参加者が他者の視点から相互に学びあう機会にすることを心がけた。ここでは他者との対話によって鑑賞が深まることをねらいとしている。

また、参加者が作品を見て活発に発言するための絶対条件とは、参加者が安心して自分の感情や意見を言語化できる心理的に安全な場が担保されることである。そのためにファシリテータは、第一に、参加者の視点を否定しないことを徹底し、参加者の意見をよく聞き、受け止めながら、ファシリテーションを進行しなければならない。「みる旅」においては、東京都美術館を拠点に活動するとびラーが対話のファシリテータ役を務め、シニアと高校生混合の4～5人のグループとペアになって活動した。とびラーはグループの場を和ませるために様々な工夫を凝らし、常に安心して話せる場づくりを心がけた。また、参加者が作品のどの部分をどのように捉えたかを発言ごとに指し示して確認することで、同じ対象物から多角的な視点を紡ぎ出し、グループ内の共有知を構築していった。ここではとびラーが大切にしている「きく力」とそれぞれの個性及びファシリテーション力が発揮されている。

主体的で能動的な関わり方が求められる「みる旅」において、参加者は日常よりも若干負荷のかかるコミュニケーションを経験することになった。知的好奇心を持ち、社会的な刺激を欲するアクティブシニアの参加者は、良い意味での「負荷」を求めてプログラムに参加したと考えられる。「みる旅」では、プログラム中の作品鑑賞や対話などのコミュニケーションの深度が、参加者にとって適切な「負荷」になるよう意識した。そして、その「負荷」が、自分と他者と社会の新たな関係性を作り出す「社会参加」の機会、ひいては「健康」のための機会になることを意図してプログラムを実施した。シニアの参加者のコメントは、「みる旅」のような異世代交流プログラムが社会参加の側面が高齢者の健康や生活の質(QOL)の向上に寄与する可能性を示唆している。以下に抜粋する。

- 4日間は大変かと心配していましたが、毎日来るのが楽しみで疲れがとびました。
- 日常から切り離れた時間が持てて、気持ちが若返った感じがしました。
- 年齢・性別の違う方々と一つのテーマについて話し合い、自分だけでは思いつかない考え方に触れられました。
- 老化した精神、心に今一度、純粹、生ということを考えてさせてくれました。
- 高校生のまなざしの真剣さ。極めて冷静に社会を考えていた。違いは体験だ。
- 家で自粛の日々で心がふさぐ毎日だったが、「みる旅」

に参加できて若い人、同年代の人たちとお話し合いができて大変満足です。

また、本プログラムの詳細と参加者の様子をまとめた記録映像は、2022年3月に「Museum Start あいうえの」のウェブサイトにて公開予定である²⁹。

5.2. アート・コミュニケーターと一緒に楽しむ「おうちでゴッホ展」

次に、東京都美術館では初の試みとなる、認知症当事者とその家族を対象に実施したプログラム「アート・コミュニケーターと一緒に楽しむおうちでゴッホ展」(以下、「おうちでゴッホ展」)について紹介する(図9)。このプログラムは、海外の主要なミュージアムが10年以上前から認知症当事者向けの回想法や鑑賞プログラムに取り組んできた実績を参照している。前述のようなリパブル博物館の「ハウス・オブ・メモリーズ」やニューヨーク近代美術館が開発した「認知症当事者と家族を対象とする対話型アート鑑賞プログラム(meet me at MoMA)」などは先駆的な事例である。日本では2011年から一般社団法人アーツアライブが、国内の美術館や高齢者施設に出向き、ニューヨーク近代美術館の手法を取り入れた対話型アート鑑賞プログラム「アートルリップ(ARTRIP)」を展開してきた³⁰。これらのプログラムは、認



図9 「おうちでゴッホ展」チラシ

知症当事者の脳を刺激し、ひいては生活の質（QOL）の向上に寄与することで注目されている³¹。

国内外で様々な取り組みがある中で、筆者はこれまでの東京都美術館のアート・コミュニケーション事業の活動に根ざしたプログラム作りに留意した。具体的には、参加者の経験が作品の鑑賞だけで完結するのではなく、東京都美術館の場に親しみ、とびラーとの出会いや交流と併せて、豊かな経験になることを志向した。そのために、認知症当事者とその家族が、当館の「ゴッホ展——響きあう魂 ヘレーネとフィンセント」（以下、ゴッホ展）の展示室で作品を囲んで楽しく会話をして、とびラーと一緒に展示室を巡る内容を検討した。しかし、新型コロナウイルス感染拡大の影響でオンライン開催へと舵を切ることになった。

「おうちでゴッホ展」は、11月23日（火・祝）の午後3時から4時に、オンライン会議システム（Zoom）を利用して、参加者の自宅と、美術館と、とびラーの自宅を繋ぎ、画面共有で「ゴッホ展」の出品作品を見ながら対話を行なったプログラムである。対象は「認知症もしくは認知症の傾向がみられる方とその家族や介助者」として、15組の参加者を先着順で募り、最終的には11組が参加した。

参加者がプログラムで安心して有意義な時間が過ごせるように、様々な事前連絡を行った。まず、事前にメールや電話でプログラムの趣旨を伝え、参加する認知症当事者の様子や家族構成を質問し、何か不安や疑問がある場合には個別に対応した。そして、開催日の前日から当日にかけては、参加者とZoomの接続テストを行い、プログラムで必要になる操作方法や参加者の接続環境を確認した。プログラムで鑑賞する作品には「ゴッホ展」の出品作品の中から、色のめりはりの利いた高齢者にも親しみやすいと思われる作品4点を選定した。参加者には事前にその作品の絵葉書を送付し、プログラムの前から作品に関心を持ってもらい、家族でも話題にできることをねらいにした（図10）。また、当日パソコンやスマートフォンの画面上で思うように作品が見られなかった参加



図10 事前に参加者に送った出品作品のポストカード

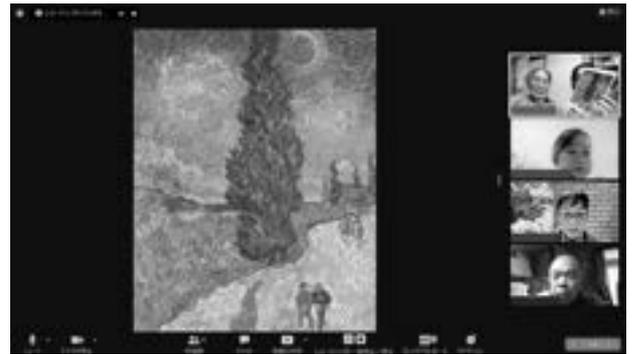


図11 《夜のプロヴァンスの田舎道》を見ながら話すとびラーと参加者

者は、その絵葉書を使って鑑賞と対話を楽しむことができた。

プログラムでは初めにゴッホ展ができるまでの舞台裏を紹介する6分程度の映像を流した³²。自宅からオンラインで鑑賞するにも、作品を単なる画像ではなく、実際の東京都美術館の展示室と紐づけて親しんでもらうことを意図したからである。次にこのプログラムが、とびラーによる作品解説を聞く機会ではなく、参加者が作品をみて心に浮かんだことや思い出したことを話す時間であることを伝えた。筆者から映像上映も含めて15分程度の導入を行った後で、参加者を家族ごとのグループに分けて、とびラー2～3人とグループになり、Zoomのブレイクアウトルーム機能で個別の部屋に分かれて、35分程度の作品鑑賞と対話を行った（図11）。

とびラーは事前に4つの作品をよく鑑賞してからプログラムに臨んでいるが、参加者への質問の仕方や話し方を美術館側からは指定していない。とびラーが大切にすることは、相手の顔をよく見て、笑顔でゆっくりと話しかけることで、参加者が安心して作品を味わい、作品から起こる感情やイメージを気持ちよく言葉にできる場作りである。それはとびラーが、当館で実施している学校プログラムの対話による鑑賞のファシリテーションでも、同様に心がけていることである。

「みる旅」では対話により鑑賞を深めることを意識したが、「おうちでゴッホ展」では鑑賞よりも対話に重点を置いている。つまり、「対話による鑑賞」ではなく「鑑賞による対話」である。作品を起点に話をするが、その話題が作品から逸れても無理に作品の鑑賞に戻さず、参加者が満足して話し続けることを重視した。また、家族ごとの小グループに分かれたことで、一人の参加者が話せる時間が長く確保でき、個人的な思い出話に花が咲く場面も多く見られた。以下、参加された認知症当事者のご家族から寄せられた感想を抜粋する。

- ・母があんなに話をすると思っていなかったのが驚きました。
- ・父親が老いてきて次第に認知が衰えているにも関わらず、絵を見て昔の話をして、楽しそうだったのが良かった。

たです。

- 何歳になっても新しい人・作品との出会いは、人を元気にするのだな……と改めて感じる時間でした。
- プログラムが終わった後、祖母は「楽しい～！！90歳になってもこんな楽しいことがあるんやね！！この機会に巡り会えるなんてねえ、ありがとうねえ」と手を叩いて喜んでいました。
- 両親ともなかなか上野まで行けないのに、家にいながら絵を見ておしゃべりできたのもステキなひとときになりました。
- このような取り組みによって認知症の母に何かしらの刺激や楽しみに繋がる可能性を知りました。デイサービスなど、完全にお任せしてしまうのと異なり、家族と一緒に体験できることで新たな発見もあり、とても良かったです。
- プログラムの前後で、絵をきっかけにして、祖母といろいろな話ができたのもありがたかったです。普段はデイサービスに通っているのですが、なかなか文化的な（絵や本、短歌など）話題ができる相手が少なく、同年代のお友達も趣味に消極的になりがちで、寂しく思っていたとのこと。

これらのコメントから、短い時間でも認知症当事者が、作品を起点にした発話や感情の発露を通して、本人の生活の質（QOL）が向上するような豊かな時間を過ごせたように推測される。一緒に参加した家族の心にも刺激的な時間になったことは喜ばしい成果である。また、筆者自身は当初、展示室でのプログラム開催が叶わないことを悲観していたが、結果的に東京以外から参加した人や普段来館できない高齢者となることができた。物理的に移動できなくても、オンラインで人と作品と美術館のつながりを生み出したことは一つの成果である。また、作品の細部を画面上で拡大しながら話せたことも、オンライン鑑賞会ならではの良さだった。

6. おわりに

日本の超高齢社会の現実と高齢者に関する社会課題から目を逸らさず、美術館のプログラムが高齢者の健康に寄与する社会参加の場となり、さらには社会的処方を選択肢の一つとなることを視野に入れて活動した2021年度は、高齢者向けプログラムのプロトタイプ作りとして2つの企画を実施した。アクティブシニアを対象とした「みる旅」は鑑賞の深度と異世代交流にフォーカスし、認知症当事者とその家族を対象とした「おうちでゴッホ展」は作品を使って自由に会話をすることに主眼を置いた。これらのプログラムの経験を通し

て、東京都美術館の特徴とアート・コミュニケーション事業の10年間の蓄積を生かした、当館ならではのクリエイティブ・エイジング事業の輪郭が浮かびつつある。今後は医療や福祉分野も含めた多様な主体と連携を図り、国内外で共通の問題意識をもつ文化事業の従事者や美術館関係者及び研究者とのネットワークを形成しながら、本事業を推進していきたいと考えている。

註

- 1 総務省統計局「統計からみた我が国の高齢者——「敬老の日」にちなんで—— 1. 高齢者の人口」[<https://www.stat.go.jp/data/topics/topil291.html>]（最終アクセス日2021年11月27日）
- 2 同上（最終アクセス日2021年11月27日）
- 3 公益財団法人長寿科学振興財団「健康長寿ネット 日本の超高齢社会の特徴」[<https://www.tyojyu.or.jp/net/kenkou-tyoju/tyojyu-shakai/nihon.html>]（最終アクセス日2021年11月27日）
- 4 内閣府「令和3年版高齢社会白書（全体版）」p. 3 [https://www8.cao.go.jp/kourei/whitepaper/w-2021/zenbun/pdf/1s1s_01.pdf]（最終アクセス日2021年11月27日）
- 5 厚生労働省「2019年 国民生活基礎調査の概況（IV 介護の状況）」p. 26 [<https://www.mhlw.go.jp/toukei/saikin/hw/k-tyosa/k-tyosa19/dl/05.pdf>]（最終アクセス日2021年11月27日）
- 6 厚生労働省「令和元年度「高齢者虐待の防止、高齢者の養護者に対する支援等に関する法律」に基づく対応状況等に関する調査結果」p. 2 [<https://www.mhlw.go.jp/content/12304250/000708459.pdf>]（最終アクセス日2021年11月27日）
- 7 河合克義『老人に冷たい国・日本「貧困と社会的孤立の現実」』（光文社、2015年）pp. 44-50 河合は社会的に最も弱い立場にあるひとり暮らし高齢者が抱える深刻な孤立問題に言及している。同上 p. 37 英国の社会学者ピーター・タウゼントは社会的孤立（social isolation）を「家族やコミュニティとほとんど接触がないということ」という客観的状态として定義し、「仲間付き合いの欠如、あるいは喪失による好ましからざる感じを持つこと」という主観的状态を表わす孤独（loneliness）と区別している。高齢者の孤独感による自殺死亡率の上昇については、以下を参照。平光良充「孤独感による自殺死亡と同居人の有無の関連」（第62巻第6号「厚生」の指標）[<https://www.hws-kyokai.or.jp/images/ronbun/all/201506-03.pdf>]（最終アクセス日2021年11月27日）
- 8 厚生労働省「認知症施策の総合的な推進について（参考資料）一 万人コホート年齢階級別の認知症有病率」p. 5 [<https://www.mhlw.go.jp/content/12300000/000519620.pdf>]（最終アクセス日2021年11月27日）
- 9 木原活信『社会福祉と人権』（ミネルヴァ書房、2014年）p. 97
- 10 同上 p. 124
- 11 同上 p. 129 「being」に着目する発想の根拠について、木原は「持つ様式（to have）」と「ある様式（to be）」を分析したエーリッヒ・フロムにも言及している。エーリッヒ・フロム『生きるということ』（佐藤哲郎訳、紀伊国屋書店、2020年）
- 12 木原、前掲注（9）p. 125
- 13 同上 p. 134
- 14 同上 p. 135
- 15 Kate A. Hamblin and Sarah Harper, The UK's Ageing Population: Challenges and opportunities for museums and galleries (2016) [<https://www.ageing.ox.ac.uk/files/OIPA%20British%20Museum%20paper%20final%20for%20web.pdf>]（最終アクセス日2021年11月27日）
- 16 公益財団法人長寿科学振興財団「日本は世界一の高齢社会 世界の高

- 齢化率」[<https://www.tyoju.or.jp/net/kenkou-tyoju/tyoju-shakai/sekaiichi.html>] (最終アクセス日 2021 年 11 月 27 日)
- 17 Hamblin and Harper, 前掲注 (15), p. 7
 - 18 同上 pp. 17-18 社会的包摂の定義については以下を参照。厚生労働省「第 22 回社会保障審議会 (資料 3-1-6) 社会的包摂政策を進めるための基本的考え方」p. 3 [<https://www.mhlw.go.jp/stf/shingi/2r9852000001ngpw-att/2r9852000001ngxn.pdf>] (最終アクセス日 2021 年 11 月 27 日) この中で社会的排除の構造と要因を克服する一連の政策的対応を「社会的包摂」として以下のように定義している。「社会的包摂 (Social Inclusion) とは、1980 年代から 90 年代にかけてヨーロッパで普及した概念である。第二次大戦後、人々の生活保障は福祉国家の拡大によって追求されてきたが、1970 年代以降の低成長期において、失業と不安定雇用の拡大に伴って、若年者や移民などが福祉国家の基本的な諸制度 (失業保険、健康保険等) から漏れ落ち、様々な不利な条件が重なって生活の基礎的なニーズが欠如するとともに社会的な参加やつながりも絶たれるという「新たな貧困」が拡大した。このように、問題が複合的に重なり合い、社会の諸活動への参加が阻まれ社会の周縁部に押しやられている状態あるいはその動態を社会的排除 (Social Exclusion) と規定し、これに対応して、社会参加を促し、保障する諸政策を貫く理念として用いられるようになった。」
 - 19 National Museums Liverpool, House of Memories: Dementia awareness training for health and social care professionals [<https://www.liverpoolmuseums.org.uk/house-of-memories/dementia-awareness-training>] (最終アクセス日 2021 年 11 月 27 日)
 - 20 Hamblin and Haper, 前掲注 (15), p. 30
 - 21 英国, Department for Digital, Culture, Media and Sport (2018) A connected society: a strategy for tackling loneliness, p. 2 [https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/936725/6.4882_DCMS_Loneliness_Strategy_web_Update_V2.pdf] (最終アクセス日 2021 年 11 月 27 日) この報告書の冒頭にテリーザ・メイ元英首相は、孤独解消のために全国に社会的処方を広げる決意表明を行なっている。
 - 22 西智弘『社会的処方：孤立という病を地域のつながりで治す方法』(学芸出版社、2020) p. 25 尚、英国の Social Prescribing Network が発表している社会的処方の定義は次のように紹介されている。「社会的処方とは、社会的・情緒的・実用的なニーズを持つ人々が、時にボランティア・コミュニティーセクターによって提供されるサービスを使いながら、自らの健康とウェルビーイングの改善につながる解決策を自ら見出すことを助けるため、家庭医や直接ケアに携わる保険医療専門職が、患者をリンクワーカー (link worker) に紹介できるようにする手段である。患者はリンクワーカーとの面談を通じて、可能性を知り、個々に合う解決策をデザインする。すなわち自らの社会的処方とともに創り出していく。」一般社団法人オレンジクロス「社会的処方白書」p. 4 [https://www.orangecross.or.jp/project/socialprescribing/pdf/socialprescribing_2020_01.pdf] (最終アクセス日 2021 年 11 月 27 日)
 - 23 Hamblin and Haper, 前掲注 (15), p. 30
 - 24 詳細は以下を参照のこと。「Museum Start あいうえの」ウェブサイト [<https://museum-start.jp/>] (最終アクセス日 2021 年 11 月 27 日) 「とびらプロジェクト」ウェブサイト [<https://tobira-project.info>] (最終アクセス日 2021 年 11 月 27 日)
 - 25 佐々木秀彦『コミュニティ・ミュージアムへー「江戸東京たてもの園」再生の現場から』(岩波書店、2013 年) p. 226 稲庭彩和子・伊藤達矢『美術館と大学と市民がつくるソーシャルデザインプロジェクト』(青幻舎、2018 年) p. 162
 - 26 東京都福祉保健局「東京都介護予防・フレイル予防ポータル フレイルの予防習慣 3 プラス 1」 [https://www.fukushihoken.metro.tokyo.lg.jp/kaigo_frailty_yobo/yobou/index.html] (最終アクセス日 2021 年 11 月 27 日)
 - 27 佐々木, 前掲注 (25) p. 212
 - 28 フィリップ・ヤノウイン (京都造形芸術大学アート・コミュニケーション研究センター)『どこからそう思う? 学力をのばす美術鑑賞: ヴィジュアル・シンキング・ストラテジーズ』(淡交社、2015 年) p. 11 「みる旅」で行った対話による鑑賞のアプローチには、1991 年にニューヨーク近代美術館でフィリップ・ヤノウインが始めたヴィジュアル・リテラシーを高める教育プログラム、ヴィジュアル・シンキング・ストラテジーズ (VTS) の手法を援用した。
 - 29 「Museum Start あいうえの」ウェブサイト (動画チャンネル) [<http://museum-start.jp/movie>]
 - 30 一般社団法人アーツアライブ「ARTRIP について」 [<http://www.artsalive.jp/program>] (最終アクセス日 2021 年 11 月 27 日)
 - 31 林谷子『認知症のうつ・イライラを改善する対話型アート鑑賞プログラム アートリッパ入門』(誠文堂新光社、2020 年) pp. 88-98
 - 32 動画版ジュニアガイド「ヘレーネからの贈り物 ゴッホ《夜のプロヴァンスの田舎道》」 [<https://vimeo.com/641802357>] (最終アクセス日 2021 年 11 月 27 日)

戦前から戦後、そして現代美術へ
——萬木康博氏によるオーラル・ヒストリー

小林 明子／編

戦前から戦後、そして現代美術へ ——萬木康博氏によるオーラル・ヒストリー

小林 明子／編

1926年に開館し、おもに美術家団体の発表の場としての役割を果たしてきた東京都美術館は、1975年に前川國男設計による新館開館を機に、現代美術館を志向する美術館としてさまざまな自主事業を展開するようになった。これを機に、日本の戦後美術を体系的に捉えることを目指す収集方針が制定され、収集活動および収蔵作品展が行われるとともに、近現代美術を新たな視点から俯瞰する企画展、特別展が開催された。

ミュージアム・アーカイブズ事業の一環として実施してきたオーラル・ヒストリーの第6回目となる今年度は、1976年から1989年までの13年間にわたり都美術館で学芸員を務めた萬木康博氏にインタビューを行った。萬木氏は、収集活動が開始されたばかりの都美術館において、緻密かつ徹底的な調査に基づき、収集活動と連動した先鋭的な企画展、特別展を企画、開催した。インタビューでは、萬木氏が担当した展覧会や、当時の作品収集について聞き取りを行い、新館開館後の自主事業の要ともいえる展示、収集活動を振り返った。

なお、オーラル・ヒストリーは語り手の立場と記憶に基づき口述された歴史の記録であることをここに記しておく。

インタビュー実施日：2021年9月9日（木）、10日（金）

場所：オンライン（上野・東京都美術館と水戸・萬木氏自宅を結んで）

聞き手：山村仁志（東京都美術館学芸担当課長）、小林明子（東京都美術館学芸員）



萬木康博氏

1 着任当時のこと（1976年4月～1978年3月頃）

小林：萬木さんが東京都美術館の学芸員に着任された当時のことをお話しいただけますか。

萬木：僕は1976年4月1日に東京都職員となり、東京都教育委員会所管の都美術館に学芸員として配属されました¹。実はその前に採用通知を受けて間もなく、当時の事業課長の朝日晃²さんから、「ひと月早く3月1日から、アルバイトとして事業課に来てくれないか」という依頼をいただいたのです。修士課程を過ごした東京藝術大学の修士論文審査も終わっていたし、毎冬のように行っていたスキーに行くなら今しかないと考えていた時期でしたが、それは諦めて上野の都美術館を訪ねました。

山村：その時からもう朝日さんとは知り合いだったのですか。

萬木：1971年1月に提出した卒業論文のテーマが高橋由一で、当時、幕末明治初期の油彩画の展覧会をやったことのある美術館といえば、鎌倉の神奈川県立近代美術館くらいでした。それで、「高橋由一展」³を開催した時の出品目録の残部があればいただけませんかと神奈川近美に問い合わせた時に対応してくださったのが、当時同館で学芸員をしていた朝日さんでした。1970年の秋のことだったと思います。その資料拝受のためお訪ねした時に初めて朝日さんにお目にかかりました。1967年に大学1年目の授業で初めて学外に美術館見学に行ったのも鎌倉でしたけど、その時はまだ朝日さんとの接点はなかった。

山村：ご専門は高橋由一を中心に、幕末から明治初期洋画だったのですか。

萬木：卒論では高橋由一、修論では高橋由一と一緒に明治5〔1872〕年に正倉院の開封調査をやった横山松三郎を取り上げました。その調査は、にながわのりたね蜷川式胤が指揮をとり、松三郎が写真で記録、由一がスケッチで記録するという陣容で行われたんですね。研究テーマは、日本近代初期における写真と絵画

の新しい表現について⁴。一番の関心は、なぜ日本の近代社会は油彩画や写真の迫真表現を渴望したのか、あるいは、なぜ佐野蕃の藩士だった高橋由一が、西洋から輸入された書物に掲載されていた銅版画のリアルな表現に心動かされて、そういう表現を自分のものにしたいと思ったのかということにありました。

小林：その3月のアルバイトですが、どんなお仕事をされたのでしょうか。

萬木：頼まれた時は、具体的な仕事内容は言われなかったのですが、実際に行ってみたら、5月1日に「戦前の前衛展」(図1)⁵の初日を迎えるという状況で、準備の真っ最中でした。展覧会オープンまであと2か月という修羅場に放り込まれたわけです。要は手が足りなかったんでしょうかね。

4月1日に正式に採用された後、まだ3週間くらいしか経っていないところで、作品を拝借に行くトラックに乗ってくださいと。最初の借用地は糸魚川から約20、30キロ上流の北小谷^{きたおたり}というところでした。春闘のストライキで国鉄大糸線も使えなかったため、飛行機で富山空港まで行き、そこでトラックに合流しました。姫川沿いの湊谷にあるホテルで、矢部友衛の大正アヴァンギャルド時代の作品《裸婦》を借りに行ったのが最初でした。それはもう、いきなりドロドロに溶けたマグマの中に放り込まれて、さらにかき混ぜられているような感じでした。しかし、こちらはまだ冷めた目で入っているから、みなさんが何に躍起になり、何に一所懸命になっているかということが、結構、冷静に見えていました。

そうして展覧会は5月1日に初日を迎えました。個人的なことを言えば、実はその前年の秋の終り頃に結婚しようと決めていた人がいて、5月1日から展覧会が始まるということでしたから、結婚式を5月3日の祝日に設定していたんです



図1 新館開館の翌年、正門に掲げられた「戦前の前衛展」の看板。中央奥の旧都美術館跡地に見えるクレーンは、旧館地下部分の解体瓦礫搬出作業のため、まだ稼働中だった。

よ。その結婚式には、職場の上司である朝日さんとか、先輩の代表として塩見隆之⁶さんに来てもらったかな。目の廻るような3、4、5月でした。

山村：「戦前の前衛展」を当時、萬木さんはどうご覧になっていましたか。

萬木：この展覧会は、反官展の旗幟を鮮明にして発足した二科会で二科賞、梶牛賞を受賞した作家を中心に、その周辺までを取り上げたものでした。反官展、つまり在野の狼煙^{のろし}を上げたことにフォーカスした企画展が、都美術館の学芸が企画した最初の企画展だったということは、朝日さんの思いが大きかったのだと思います。もとをたどれば、神奈川県立近代美術館の館長でいらした土方定一さんの系譜かな。日展のメッカである上野の東京都美術館で、何で最初の企画展に二科を取り上げるんだということに普通はなりますが、それをあえてやるという人だったのかな、朝日さんは。そこはやっぱりすごいと思う。

小林：萬木さんは1976年の『美術館ニュース』⁷に、会期中に行われた村山知義さんによる「作品解説会」⁸の内容をまとめられていらっしゃいます。これはどのような催しだったのでしょうか。

萬木：当時の企画展示室の吹き抜け空間に出演者の椅子を2つ置き、それを取り巻くように聴衆の椅子を配置して、村山さんと住谷磐根さんのお二人に大正末期のご活躍をお話いただく会でした。演劇、戯曲の世界で活躍してきた村山さんは、当時、東京芸術座という劇団も主宰されていて非常にお忙しいばかりでなく、お体が弱りかけていたようでした。一方の住谷さんは、あちこちの画廊から引っ張り風の絵描きというお立場ではなかったから、体力的にも精神的にもお元気で、村山さんとは対照的だった。だから住谷さんには、かつて二科に入選した絵をわざわざ引き取って、落選した画家たちと公園山下のほうで街頭展をやろうと氣勢を上げながらぞろぞろ歩いたという話⁹を、ご自身に書いてもらいました。村山さんが話された内容は、僕が後日テープを聞いて書きおこしました。それをご自身に推敲していただくとしたら、その時点で既に入院されていました。千駄ヶ谷の病院の、広い部屋の真ん中にベッドをポツンと置いた個室で原稿をみていただいた時の情景が記憶に残っています。南窓のスモークガラスに、昼過ぎの木漏れ陽が揺れていました。『美術館ニュース』の原稿は、そうしてまとめたものです。この翌年に村山さんは亡くなられました。



図2 「白樺」と大正期の美術 武者小路実篤氏コレクションの寄贈を記念して」招待状ハガキ
デザイン：村上善男

小林：「戦前の前衛展」の翌年、1977年に、企画展の第2段として「白樺」と大正期の美術」(図2)¹⁰が開催されました。萬木さんが担当された背景をお話いただけますか。

萬木：僕が学部時代を過ごした和光大学は、1966年に創立された大学で、僕はその翌年の1967年に入学した学生でした。3年生の途中の頃だったか、当時は和光大学もご多分にもれず校内のゲバルトが激しくなり、美術史の教授だった奥平英雄さんがその状況に肩をすくめて辞めてしまわれた。その代わりに来られたのが、武者小路穰¹¹さんだったわけです。4年生になってから、卒業論文の指導を武者小路先生にお願いしました。

小林：そのご縁に始まったわけですね。

萬木：僕が東京都に入ったのが1976年の4月1日で、武者小路実篤さんが亡くなられたのが、その直後、4月9日だったんです。偶然にもタイミングが重なり、ご遺族の武者小路穰先生と、奥様の辰子さんから、実篤の遺品整理を手伝ってほしいと頼まれ、岸田劉生の実篤像をはじめ、重要な美術品が含まれるコレクションは、東京都に寄贈されることになりました。名誉都民でもあった実篤氏ご遺族からの寄贈に対し、

東京都からご遺族に感謝状が授与されることとなり、1975年から3期目の都知事を務めていた美濃部亮吉さんの知事室に招かれたご夫妻に僕も同行しました。

当時、企画展は1年に1本の開催を見込んだ予算が組まれていましたが、寄贈を機にもう1本、イレギュラーに企画展が組み込まれ、翌年に「白樺」と大正期の美術」が開催されることとなりました。準備にあたり、幸いにも図書室に雑誌『白樺』のバックナンバーが全部揃っていましたから、それを創刊号からざっとあたって、まずは年表をつくりました。急ピッチで調査をするなかで、白樺という文学集団が、彼らが企画したたくさんの展覧会を通して、当時のヨーロッパ近代美術を紹介することにどれだけ大きな役割を果たしたかということ、そして白樺の活動に触発されて、どれだけ当時の若者が美術の世界に夢を抱き、飛び込んでいったのかということを知り驚きました。岸田劉生との関係がよく知られているけど、河野通勢とか、あるいは白樺に所属しなかった他の人たちも巻き込んだ、非常に裾野の広い巨大な「文化大革命」だったわけですよ。

小林：『東京都美術館紀要』¹²に1次資料とともに白樺の展覧会活動などに関する論考や高村光太郎の新発見書簡の資料紹介を寄稿されています。

萬木：白樺の主催した展覧会の目録などは、当時はまだ非常に入手しにくかったので、全国の他の学芸も参照できるように、出品目録をリサイズした画像をごっそり紹介したわけです。ただの資料紹介にならないよう、白樺のムーヴメントを美術史として描写することを試みました。当時、神奈川県立近代美術館にいらした匠秀夫さんの美術史の論考に、新聞や雑誌記事の断片を短冊状に引用しながら自分の文章で繋げていくという、クールに見えて、ものすごく燃えている人たちの発言そのものをどんどん積み重ねていき、さらに燃え上がらせるという文章スタイルがあって、それをモデルに書いてみたんです。

小林：遺品の調査から収集、資料調査、展示まで、武者小路実篤コレクションの寄贈に関わる仕事を学芸員として全うされたわけですね。

萬木：美術作品については上野に寄贈¹³されましたが、文学資料については、駒場にあった東京都近代文学博物館に寄贈されました。ただ、都立施設の管理体制が再編されていったプロセスのなかで、東京都近代文学博物館は2002年3月に閉館の憂き目にあってしまった¹⁴。近代文学博物館が寄贈者の意志を確認し、東京都から調布市へ譲渡され、最終的には、

1985年に開館していた調布市武者小路実篤記念館¹⁵に収蔵されることになった。これは非常に禍根ですね。寄贈者との信義に反するような出来事があったということは、忘れずに記憶しておかなくてはならないと思います。

2 自主企画展をめぐって——「現代美術の動向」シリーズから「ナムジュン・パイク展」まで

小林：「戦前の前衛展」、「白樺」と大正期の美術」の後、1977年12月に「鬚光・松本竣介そして 戦後美術の出発」¹⁶、1978年に「写真と絵画」¹⁷、「牧野虎雄展」¹⁸、1979年に「麻生三郎展」¹⁹、1980年に「駒井哲郎銅版画展」²⁰が開催され、1981年から「現代美術の動向」のシリーズが始まります。萬木さんはその最初にあたる「現代美術の動向I 1950年代——その暗黒と光芒」(図3)²¹を企画されました。この展覧会は、どのような方向づけのもと、企画されたのでしょうか。

萬木：1980年の何月だったか、翌年度の企画展をどうするかという議論が学芸ミーティングで交わされ、「戦前の前衛展」、「鬚光・松本竣介そして 戦後美術の出発」の続きとして、現代までを1回で総覧する内容の企画展を開催し、それで近現代シリーズを一応完結させるということ、そして「この企画の担当は萬木」ということだけが決まりました。



図3 「現代美術の動向I 1950年代——その暗黒と光芒」展覧会ポスター デザイン：村上善男

時間が刻々と過ぎるなか、どうするかをあれこれ考えていた時、大きな啓示を与えてくれたのが、都美術館の紀要に中島理壽²²さんがまとめて掲載を続けていた「『美術批評』総目次」²³でした。これを拠り所に、『美術批評』の記事のなかの、とくに個展評に集中し、わずかな行数の評文に組み込まれたマッチ箱のラベルより小さいような作品の写真、しかも亜鉛凸版の網点写真のなかから、「実作を視たい！」と感じるものを片端からコピーして、1作品1枚のカードを作り、それを作家別に次々に束ねてゆきました。この準備を進めるなかで、1950年代という時代がもっていた重要な特質を今日の美術状況の基底として確認することを主題とする展覧会を、今この1980年代初頭に開催する意味は小さくないはずだ、と考えるようになったのです。それで、年度が変わる前、1981年初春の学芸ミーティングで、今回は1950年代に絞り、1960年代、1970年代以降、と3つに分割した企画展として、もう少し継続させたたらどうか、もしこれに新たなシリーズ名をつけるなら、「現代美術の動向」としてはどうだろうか、と学芸諸氏に諮ったのです。

小林：50年代、60年代、70年代以降という括りも含めて提案されたということでしょうか。

萬木：前年、1980年4月の『美術館ニュース』²⁴に掲載されている収蔵作品展に関する記事を見ると、僕自身が書いたものですが、50年代、60年代、70年代という括りで展示が構成されていたことがわかる²⁵。この収蔵作品展の枠組みを考えたのは、朝日さんか森田恒之²⁶さん、あるいは塩見さんだったはずだから、1977年の「鬚光・松本竣介そして 戦後美術の出発」の直後には、朝日さんをリーダーに、こういう考え方が都美術館の学芸の間に既にあったのではないだろうか。もともとそういう考え方があったから、僕の提案がみんなに受け入れられたという順序だったのではないかな。

山村：1977年から1978年にかけての『美術館ニュース』に、「戦後美術史点描」という4回シリーズで、針生一郎が戦後から50年代、60年代、70年代の美術に関する文章を寄せています²⁷。あるいは『美術手帖』で、赤塚行雄や彦坂尚嘉が、2回か3回に分けて現代美術の年表をつくったのも70年代初めのことだったと思います²⁸。そういうジャーナリズムからの影響があったかもしれませんね。

萬木：針生さんの出された『戦後美術盛衰史』²⁹の挿図に使われている、たとえば毛利武士郎の《シーラカンス》や鶴岡政男の《重い手》などの写真を見ながら、この作品は「1950年代」展に絶対に必要だとは思っていました。僕は美術の評論

などをまじめに読むほうではなかったけれど、美術や批評の畑で展開されている議論の様子を横目では見ていた。だから朝日さんや森田さんだけでなく、批評の第一線にいる人たちの頭のなかにイメージされ始めていた年代の括りとか、社会全体の気運が関係していたというのはあるかもしれません³⁰。

小林：いずれにしても、1本でやるはずの展覧会を3本でやると決まったのは年度が変わるかどうかという時期だったわけで、その最初となる「1950年代」展は、その年の秋に迫っていました。準備がかなりタイトだったのではないのでしょうか。

萬木：9月12日に開幕という期日は既に決まっていたから、どんどんカウントダウンが進んでいきます。作家のご自宅や仕事場を訪ねてお話をうかがい、ぜひ拝見したい当時の作品について所在を教えてくださいとか、直接アタックを実行するためのアポとりをすとか、取材の段取りを整えつつ、いよいよ実際に動き始めたのは、もう6月に入る頃だったと記憶します。できるだけ午前中は美術館に出勤し、課の諸氏と顔をあわせ、必要な連絡、報告などをやりとりしてから、午後にお一人、夕方からお一人といった感じでスケジュールを組みました。カメラ2台と三脚、ウォークマン1台を肩掛けカバンにつっこみ、そしてもっとも重要だったのは、先ほど言った作家別作品カードの束でした³¹。このカードが絶大な力を発揮してくれたのです。

敗戦直後の困窮の時代に、熱い思いを粗末な材料ながら表現し制作した作品の多くは、まだ作家自身の手元にありました。「この作品は、今どちらに？」と怖ず怖ず尋ねると、押し入れや戸棚から引きずり出してきて「これですが…」という、タイム・ワープのようにクラクラする場面が何度も重なって、展示させていただきたい作品がどんどん積みあがっていきました。1日1か所にせざるを得ない栃木、群馬、静岡や、宿泊出張の範囲になる関西などにも足を延ばしました。飯田善國さんが卒業制作を藁筵わらむしろにくるんで東京からご実家へ送ったそのままの状態の油彩画³²、美術評論家の久保貞次郎さんが郷里の土蔵に保管しておられた鬚嘔すゑの《田園》³³、記憶のページを1枚1枚めくっていくと、出品作186点のほとんどに出会いのドラマが浮かんできます。逆もありました。出品のお願いを明け方まで粘って内諾をいただき、そのまま心躍らせて館に出勤したところ、翻意の電話がかかってきて展示できなくなった重要な作品もありました。

山村：たくさんの作家のもとへ調査に行かれて、戦前、戦中、戦後の生々しい話を聞かれて、萬木さんご自身がどんどのめりこんでいった様子が伝わってきます。短い期間で展覧会

を組み立てることができた、その原動力はどこにあったのでしょうか。

萬木：キュレーターの仕事をしていた時も、あるいは美術館の現場を離れて批評の仕事をしている今も、僕がいつも重視したことは、「自分の核になっているものは何か」ということです。展覧会の企画にあたり、どこに自分の座標軸を設定するかという時、当然、近代をどう考えるかという学生時代からの関心に淵源があるわけですが、日本の近現代史にとって、とくに太平洋戦争の大きな傷はとてつもなく深く重いわけですよ。ところが、自分は戦争が終わってから2年経って生まれたという負い目がある。僕は1947年11月に東京の新宿区下落合で生まれましたから、いわゆる「戦争を知らない子供たち」の一人です。どうやったらその戦争の大きな傷を自分のこととして、自分のなかに座標軸を設定できるか。いつもそのことを考えていました。

小林：それをどんなふうに見つけたのでしょうか。

萬木：「ニオイ」を読み取るということです。小学校入学前の少年時代の記憶をたどると、戦争をめぐる「臭いのないニオイの記憶」³⁴がいくつもあります。小学校に入学した1954年、夏に家族で横浜港に大きな客船や貨物船を見に行きました。この時の記憶は、やはりニオイでした。僕の家族が住んでいた東京の中野区江古田の空気とは全く違う、「まだ知らない外国の臭い」と感じたのですが、それは実は、当時まだ横浜を管轄していた占領軍の兵士たちが口にくわえていたラッキーストライクの紫煙の匂いだったり、路上を走るジープの排気ガスの臭気だったりしたのでしょうか。視覚的には、どちらに目を向けても視界に飛び込んでくる鎖、ロープ、金網、“WARNING!”などと書かれた警告札、それらが僕の住む日常空間とは違う異世界、横浜の空気でした。言い換えれば、色濃く占領というものが感じられたのです。神戸も同じような空気に満ちた異世界だったはずですが、この1954年の12月に芦屋で「具体」が結成されています。

僕の親や親戚にも戦争の爪痕が残されていて、母の4人の兄弟姉妹、男二人、女二人のうち、男一人は、遺髪しかお墓にありません。子供時代にはそういう親の話をほんやりとしか覚えていませんが、それが、春秋のお彼岸の時に戦没者の納骨堂があった増上寺へ親や祖母について行くと、空襲を受けた焼け跡の境内に、得体の知れないものがいろいろ転がっている。ところがそれらが無臭なんだなあ。その不思議な風景が、「臭いのないニオイの記憶」として残っていて、そこから焼け焦げた臭いを一所懸命かぎとろうとする自分がいるわけですよ。僕にとっては、僕の五感で感じ取り自分の記

憶に刻み込まれた「戦争の余燼」^{よじん}に向き合う自分の存在が立脚点であり、それが自分の核に据えられているものなんだと考えています³⁵。

1950年代展を準備するための連続的な取材で、何人もの画家、彫刻家たちが話してくださいました。青年期、幼少期の過酷な体験が、敗戦直後から「人間」としての自分を取り戻し再構築する、そのプロセスそのものであったということ、その営為そのものが、作品制作だったということが、ガンガン僕に響いてきました。そして、それらが僕の幼少期の記憶につながっているんだと、実感できたのです。このことが、「短期集中の原動力」になっていたと思います。

山村：取材でも作家の方々から戦争体験のお話などありましたか。

萬木：たとえば毛利武士郎さんは、1950年代展で扱った作家のなかでは年長の方だったから、戦場体験が色濃くありました。北満でソ連軍と対峙する対戦車砲部隊に所属していたそうですが、発射する砲弾が凍土に突き刺さらないで跳ね上がってしまう「跳弾」の話がされた時の毛利さんの身振りとか、雰囲気とか、1、2メートルくらいの至近に直面して、そういう話をお聴きしました。

僕の母の、遺髪しかないという兄の所属部隊は、正確な場所はどうとう聞かず仕舞いだったけれど、北満の東寄り回りだったようです。同じ部隊だった人で、何とか復員できたという人が、僕の祖母に「あなたの息子さんの最後になつたであろう場所の情景はこうだった」と小さい紙にメモしたものを届けてくれたそうです。それを僕は、見せてもらわず仕舞いになった。同じ北満の別の場所で、毛利さんが歯のたたない相手に向かって炸裂しない砲弾を撃っていたという話とが、重なってくるんですよ。

山村：萬木さんの身近なこととオーバーラップしたんですね。取材された方々からは他にどんなお話がありましたか。

萬木：取材してお聴きしたことは、「1950年代」展スタート直後に発行の『芸術新潮』³⁶に、ルポ風にまとめました。展覧会の開幕直前に、昼間は展示作業、夜に新潮社が用意した九段下のホテルに缶詰めになって書いたんです。準備を始めた6月頃、武蔵野美術大学に全く別件で若林奮さんを訪ねた時、あの頃、武蔵美の学生たちのなかに戦後美術研究会というようなものがあつたんだと思うんですが、その主催でちょうど飯田善國さんを講師に招いた「戦後美術を語る会」が行われていた。若林さんはこの研究会の学生たちを応援していたようで、若林さんとしては早くそれを聞きに行きたいのに、僕

が少し遅れて到着したこともあって、いらいらしてお待ちになっていた。こちらの用件もそこそこに、若林さんは僕を誘って一緒に講演会が行われている大教室の一番後ろの席に行ったわけですよ。終わってから、飯田さんのご自宅をお訪ねする約束をさせてもらいました。

山村：作家の方々の話を聴いたり、制作や活動の場を訪れたりするなかで、それぞれの作家のリアリティというか、制作の原点みたいなものを肌で感じたのでしょうか。

萬木：それはもう、びんびん感じました。1950年代からすれば、1981年にこの展覧会をやるということは、30年遅れの取材ということになるわけですよ。逆に言うと、作家たちにとっては、自分たちが苦勞した時期の話をやっとともに聴きにきた奴がいるということで、一所懸命に話してくれたわけですよ。だから、ちゃんとやってくれという彼らの期待が、ものすごい後押しになった。なかには、「遠方だから作品借用に來られないというなら自分が上野の都美術館まで当時の作品を持って行くから展示に加えてくれ」という九州の絵描きさんもおられたんですが、こちらの眼で作品を選べないことになるから、それは涙を呑んでお断りしました。とにかく押し上げるような熱いパワーがすごかった。

山村：準備をされていた70年代後半だと、もの派の後の世代の展覧会が神田や銀座のあたりで開催されていたと思いますが、そういうギャラリーめぐりもされていたのですか。

萬木：その頃、画廊めぐりは全然やっていなかった。「1950年代」展の準備で、中島さんがまとめてくださった『美術批評』総目次の展評欄を拾った…と先ほど話しましたが、それをきっかけに個展を見てまわることの大事さを学びました。それと、「1950年代」展を準備している最中に、たまたま『美術手帖』の編集部から展評欄を担当してくれと言われ、1981年から1982年までやりました³⁷。声を掛けてくださったのは『美術手帖』編集部の大橋紀生さんでした。

小林：さて、「1950年代」展の後、「現代美術の動向」シリーズの第2段として、1983年に「現代美術の動向Ⅱ 1960年代—多様化への出発」³⁸、第3弾として1984年に「現代美術の動向Ⅲ 1970年以降の美術—その国際性と独自性」³⁹が開催されました。「1960年代」展は齊藤泰嘉⁴⁰さんが担当されました。続きで萬木さんということにはならなかったのでしょうか。

萬木：「1950年代」展という非常にヘビーな展覧会を実現し

たそのパワーで「1960年代」展も…というような雰囲気もあったのですが、ちょっとクールダウンさせてほしいという気持ちから、辞退しました。それで、側面から援護射撃をすることに、担当は齊藤さんに頼みました。

小林：1982年から1983年にかけての『美術館ニュース』に、展覧会開催に向けた準備として、出品作家の方々による連載記事が掲載されています。

萬木：齊藤さんとの連携プレーで、全部で6回やりました⁴¹。1回目は工藤哲巳さんご自身が書いてくれた、都美術館の「1960年代」展を方向づける出だしとしてすごくいい文章だった。60年代の中心になって活躍した作家たちがユーレイになりかけているという認識で工藤さんは書いてくれていて、そのユーレイを呼び戻す展覧会になればというエールを送ってくれた。1回目を工藤さんに書いてもらうというのは、齊藤さんあたりの発案だったのではないかな。僕が関わったのは、2回に分けて掲載した赤瀬川原平、石松健男、吉野辰海の座談会。人選は齊藤さんと話し合ったと思うけど、いつどこでというお膳立ては僕がしたはず。場所は、新宿駅南口の改札を出て、甲州街道を下へ降りる途中の道路下に当時あった居酒屋に決めて、集まってもらったんだよね。石松健男さんは、九州派とか、ネオダダだとか、60年代のアングラートをカメラで追いかけていた九州在住のカメラマンで、博多から新幹線で来てくれた。結果として、こうした事前の接触が出品予定の作家たちの気持ちに火をつけることになったんじゃないかな。

小林：「1960年代」展では、「多様化への出発」というテーマのもと、さまざまな素材、技法、表現による作品が紹介されました。会期中には関連イベントとして、出品作家による講演会やシンポジウム、映画上映が行われたことが記録されています⁴²。シンポジウムのために作られたポスター（図4）を見ると、「今日の身体表現からみた60年代の意味 シンポジウム——映像をまじえたEVENTによる」とあり、出演者として土方巽、市川雅、川仁宏、中村文昭、木幡和枝、田中泯と、出品作家とは別の顔ぶれです。

萬木：一番出てもらいにくかったのは土方巽さんです。いわば大御所だったし、美術館からもたいしたギャラを払えない。それで僕は、目黒の油面^{あぶらめん}にあった土方さんの稽古場「アスベスト館」へ日参したんです。

小林：出演を承諾して下さった決め手はなんだったのでしょうか。



図4 「現代美術の動向II 1960年代——多様化への出発」シンポジウムのポスター
写真：細江英公 デザイン：及部克人

萬木：聞いた話によると、土方さんは、「1960年代」展に重要な作家として出品予定だった中西夏之さんに、「都美術館から出てくれと言われているんだけど、中西君ならどうする？」と聞いたらしい。中西さんは、「出ないほうがいいんじゃないか」と、否定的なことをおっしゃった。すると、そこが土方さんの面白いところで、「じゃあ出よう」と。

それとは別に、土方さんが、萬木と何か縁があるんだなと思っただけで良かった決定的な出来事があった。お互い全く予期していなかった出来事でした。

「1960年代」展まであと2か月というくらいの時期に、僕はJR高円寺駅南口の商店街にある古本屋に行くつもりで、駅を背に緩やかな下り坂を南に向かって歩いていました。すると、坂の下から、黒く長いマントを肩から掛けて、つばの広い大きな帽子をかぶった男性と、彼を取り巻く5、6人の男女のグループが、大声で談笑しながら駅のほうに向かってゆっくり上がってきた。僕が土方さんだと判るより前に、土方さんが僕を萬木だとわかったらしい。土方さんが、肩から掛けている黒いマントをバツと広げて、僕をくるんだんです。彼らは、坂を下りきったところにあるフラメンコ・バーから出てきて、駅のほうへ向かっていたらしいんだけど、土方さんがそこへもう1度行こうと。土方さんはその時、萬木って奴と不思議な縁があって、これは逃げられないと思

ったらしい。そうして土方さんが僕をマントの渦のなかに巻き込んじゃって、目の前でサパテアードを見るようなその狭い居酒屋にもう1回行ったんですよ。だからといって、都美術館の企画に参加していただいて云々なんて無粋な話はそのではしませんでしたけど、土方さんは「これは逃げられないな」と思われたようです。その時の5、6人の渦のなかに、中村文昭さんもいらしたと思います。

もう一つ、イベントの出演者のなかに木幡和枝さんと田中泯さんがいるでしょう。このお二人は、70年以降の舞踏の世界に、土方さんにカムバックしてもらいたいという思いが強かった。お二人のほうから土方さんに何か言ってくださったかどうかはわかりませんが。

小林：河合晴生⁴³さんにインタビューした際、都美術館で2019年に行われた現代作家による穴倉的な展示を見て、「かつて企画展示室の吹抜ホールで行った土方巽演出の暗黒舞踏の記録映像上映と田中泯のパフォーマンス」を思い出したというお話がありました⁴⁴。この時のことを思い出されたのだと思いますが、一体どのような雰囲気だったのでしょうか。

萬木：かつての企画展示室の吹抜のスペースに、都美術館のアトリエで使っていた作業テーブルを何台か寄せてステージにし、その上に四角い椅子を置いて、土方さんをはじめとする出演者が、車座になって話をするという、まるで飲み屋で話し込んでいるような雰囲気にした。その時僕も出番をいただいて、出演者分のアイスクリームを出すというウェ이터の役をやったんですよ。館内にあったレストランのチーフウェ이터の人に制服を貸してもらい、丸いステンレスのお盆も借りて左手に持ち、右手で一人一人の前にアイスクリームを置く役です。効果音として、噴火する直前の火山の地下から聞こえる地鳴りのような超低音を、ず〜っと流し続けていました。映像の記録は撮るなど、土方さんに言われていました。この「シンポジウム」と称するパフォーマンスは、僕が「現代美術の動向Ⅲ 1970年以降の美術」を企画する上での導火線になりました。「1970年以降の美術」展で、田中泯さんには出品作家の一人として参加していただき、泯さんとも関係の深い榎倉康二さんや高山登さんへとつながっていたわけです。

小林：「1970年以降の美術」は1984年の10月から開催されました。その直前の6月から7月にかけては「ナムジュン・パイク展」⁴⁵があり、これも萬木さんが提案されました。

萬木：「1970年以降の美術」は規定の方針として決まっていたけれども、パイク展は1年前の段階では影も形もなかった

企画なんですよ。実は、あるメディアから持ち込まれていた企画が、急に開催できないことになった。その直後に朝日課長から、学芸のミーティングで、「君たちのほうから『これならやれる!』という提案が何かあるか?」と、当時の朝日さんとしてはとても珍しい投げ掛けがあったんです。

小林：その企画案というのが「ナムジュン・パイク展」だったということですか。

萬木：ちょうどその直前の1982年10月、11月に、当時は国際交流基金に在籍していた南條史生さんの企画で開催された「行為と創造」という、海外アーティストのパフォーマンス・アクションとレクチャー・ショウがありました⁴⁶。会場は原宿のラフォーレミュージアムと東京都美術館で、招聘アーティストは、ブルース・マクレイン、ダニエル・ビュラン、ダン・グラハム、ジュリオ・パオリニ、ヨーゼフ・ボイスの5名でした。ただ、都美術館で講演会を予定していたボイスだけが直前にキャンセルで、来日しなかった⁴⁷。年末にやった打ち上げは、ボイスの来日が実現しなかったことの残念会にもなってしまったわけだけれど、そこで「今度はパイクさんを招聘したいね」という話があがった。言い出しっぱは、当時SONYのビデオ・ソフト開発部にいた石井宏枝さんでした。

この話があったので、朝日さんから企画提案を求められた時、「ナムジュン・パイク展はどうでしょうか」と言ってみたのです。結局、他の提案が一つも出なかったので、開催することになりました。ただ、展覧会をやるのに、まずはパイクさんに来てもらわないといけません。奥さんの久保田成子さんもだし、アシスタントのポール・ギャランも絶対必要。それから、この直前の1982年にニューヨークのホイットニー美術館でパイク展⁴⁸をやっているわけですが、そのキュレーターのジョン・G・ハンハートにはぜひ来てもらわないと困るというパイクさんからの強い希望もあった。国際交流基金の海外アーティスト招聘プログラムや、SONYの全面協力の見通しはありましたが、まだ不足する予算を補うために、朝日課長と団体や企業を行脚しました。そうして日米友好基金、ノースウェスト航空、朝日新聞社、テレビ朝日を加えた6者の連携ができ、実現の目処をつけることができたのでした。朝日課長は後日、「あの時は、薄氷を踏む思いだった」と回想しておられました。

山村：パイク展は1984年6月14日に開幕しました。その年の6月2日に、ボイスは藝大に来ていますよね。これはどういう事情だったのでしょうか。

萬木：ボイスは西武美術館での個展⁴⁹のために招聘されていたんです。東京でバイク展があり、そのためにバイクさんが東京へ行くということをボイスは聞いていたかもしれません。しかし、二人の来日が重なったのは偶然のことです。

実はこの時バイクさんとボイスは、ルフトハンザの同じLH652便で来日したんです。バイクさんは作品に使うテープを手荷物で持って来ることになっていました。通関での不要なロスタイムを避けるため、僕が展覧会の主催者として手荷物の中身について通関で説明するために、ゲートの一步奥でバイクさんがエスカレーターから下りてくるのを待っていました。そうしたら、ボイスが先に下りてきた。僕はボイスと握手しましたが、彼の手は意外にも柔らかでした。ただし東京藝大でのレクチャーは、西武美術館と藝大有志との急な仕掛けだったと思いますが、詳細は知りません。

小林：歴史的な瞬間ですね。バイクさんを日本に迎えるまでの準備期間にはどのようなことがありましたか。

萬木：バイクさんに都美術館での展覧会を正式に決断していただき、具体的に打ち合わせるために、3月末にニューヨークへ行きました。ニューヨークでは、河原温さんにもお会いしました。温さんは、「現代美術の動向」シリーズすべてに出品された唯一の作家ということになるのですが、お会いするのはこの時が初めてでした。僕がよく行っていた雅陶堂ギャラリー⁵⁰で、岡崎和郎さんとは話したことがあり、岡崎さんは河原さんの絵葉書「I Got Up」シリーズでターゲットになっているような間柄だから、「萬木って変な奴がお前のところにひょっとして行くかもしれないよ」という話が岡崎さんからあったのかもしれない。せっかくニューヨークに行ってバイクさんと打ち合わせをするわけだから、秋にやる「1970年以降の美術」展の準備もニューヨークでやれるということは念頭にありました。

ニューヨークでは、近藤竜男さんが家に泊まれと行ってくださったんですよ。近藤さんは朝日さんとも親しく、僕は銀座の画廊での個展を通して彼の作品を知っていました。近藤さんも河原さんも、そしてバイクさんも、1本ずつ通りが違うだけで同じソーホー地区に住んでいたから、近藤さんが「ホテルなんか泊まるより、うちに泊まりなさい」と言ってくださった。当時、ニューヨークへ行く美術館関係者で、近藤さんのお世話になった方は多かつたんじゃないですか。『美術手帖』も近藤さんのニューヨークレポートをずいぶん記事にしましたしね。近藤さんは、ご夫妻で多大の支援をしてくださったんです。

山村：河原温さんは話し好きな方ですが、気難しいところが

あって、展覧会にもそんなに簡単に出してくれない人なんですよ。僕はかつて、ニューヨークに電話をして延々3時間も河原さんに出品をお願いして、結局出してもらえないということがありました。

萬木：すごく人見知りするというか、好き嫌いのはっきりしている人だと思います。僕は、拒絶されるとは思っていなかったけど、思った以上のお出迎えにびっくりしたのは確かです。到着の日は何年振りかの降雪のためケネディ空港が閉鎖になる寸前だったのですが、僕が乗ったパンナム便だけが、当時はアメリカのナショナル・ウィングだったこともあり、ケネディ空港に着陸することができた。温さんのことだから、事前に空港を確認していたのだと思うけれど、僕の到着するゲートまで来て、迎えてくださった。

小林：東京都現代美術館〔以下「現代美術館」とする〕には、河原さんから萬木さんに宛てた電報の作品⁵¹が所蔵されています。これはいつの時のものですか。

萬木：その時の出品交渉によるものです。それはもうトントン拍子で決まりました。「I Got Up」の絵葉書シリーズは奈良原一高さん、岡崎和郎さん宛てのものを出品するよう指定されて、「I Am Still Alive」の電報シリーズは細野晴巨さん宛てのものと、あと一つは「展覧会が始まる前から会期中にかけて君宛てに送るから、それを展示したら」ということで、僕宛てに届きました（図5）⁵²。だから、出品交渉はとても簡単でした。

小林：「ナムジュン・バイク展」の話に戻りますが、現代作家の本格的なインスタレーションは、都美術館では初めての



図5 「現代美術の動向 III 1970年以降の美術」展における河原温の「I Got Up」シリーズの絵葉書や「Today」シリーズの絵画の展示風景。電報は右の覗きケース内に。© One Million Years Foundation

ことだったのではないのでしょうか。展示風景の写真や展示図面が掲載された記録集も図録とともに残されています⁵³。記録への意識もしっかり持たれていたのですね。

萬木：記録集などは、西武美術館などが既にやり始めていたから、先駆的にやったわけではないけれど、展覧会の図録に関しては、河合晴生さんの力が大きかった。僕はどちらかというと、企画の提案からそれを実現させるまで、テンポラリーな展示空間をつくるという作業を担当しました。

準備の段階では、先ほど話に出たSONYの石井宏枝さんの力が大きかった。彼女はバイクさんの技術面の大事な相談相手だった阿部修也さんや、朝日新聞社にいた坂根巖夫さんから、メディアアートを応援してくれた新聞記者や批評家としてしっかり関係を構築していました。また、僕がニューヨークへ行く前に、石井さんがSONYの機材をつかって、上野駅から上野公園を抜けて都美術館の入口まで、それから館内に入って展示室へ、さらに展示室の出口までの全行程をカメラで撮影して、事前にバイクさんのところへ送ってくれました。展示のイメージをつくるのに、それがとても大きな力になりました。

それからもう一つ重要なのは、協力してくれた大学生たちの存在です。武蔵野美術大学の斎藤啓子さんという女性リーダー率いるビデオ・アートのグループや、筑波大学、もちろん東京藝大にもお世話になりました。造形講座の講師を何回も頼んだ藝大の教授で彫刻家の米林雄一さん、武蔵野美術大学視覚伝達デザイン学科の及部克人さんは、学生たちと連携して協力してくれました。なかには、古井智君や有村森文君、後藤充君ら、後にアーティストや写真家になった人たちもいました。ビデオ・アートの分野ではないとしても、当時手伝ってくれた人たちのなかからアーティストが出てきているということは、学生の時に現代アートの現場に関わった経験が、それぞれの胸のなかにきっかけというか、財産として残っているということなのではないかと思います。

小林：『美術館ニュース』に掲載されている南條史生さん、石井宏枝さん、萬木さんによる「ナムジュン・バイク展」をめぐる鼎談⁵⁴のなかで、欧米では大規模なバイク展が既に開催されていて、テクノロジーとアートという問題もとっくにあるなかで、このタイミングでの回顧展開催は遅いと、南條さんがおっしゃっています。

萬木：ワタリウム美術館の和多利志津子さんが当時経営していたギャラリーワタリで小規模な展示は行われていたけど、インパクトという点で都美術館の展示は全然違う。バイクさんはハイレッド・センターの「シェルター計画」で「身体測

定」に参加していました⁵⁵、都美術館では前年に「1960年代」展が開催されていたわけだから、バイクさんのワンマンショーを都美術館で開催する伏線はできていたんだね。公的な美術館が取り上げたことで、初めてバイクさんのビデオ・アートを一般の人たちが知るきっかけになった。彼のビデオ・アートがおもしろいのは、普通なら映像を最初から最後まで見ないとわからないという、映像のなかで勝負する作品が多かったのに対し、映像が流れているモニターを物体として扱った展示だったから、ちらっと見ても、ずっと見ても手応えがあるし、楽しめるし、考えさせられる。

山村：《TV 仏陀》とか、おもしろかった。

萬木：あの作品で使った仏像は、谷中のお寺から借りてきたんですよ。うちの親爺の葬儀をやってくれたお寺が谷中にあったから、うちにお経をあげにきてくれるお坊さんを頼って、不動明王像を貸してもらいました。「同じ上野だからいいですよ！」ということ。

山村：私は70年代末から80年代初めにかけて、藝大で学生時代を過ごしたので、この時期の展示は印象に残っています。「ナムジュン・バイク展」も「1970年以降の美術」展も見ています。「1970年以降の美術」展は、副題が「国際性と独自性」だったんですよね。つまり、アクチュアルな独自性と普遍性の両方がなければならないという、そのテーマに私はすごく影響を受けました。

萬木：国際性というより、「国際的な普遍性」といったほうが的を得ていました。英語のタイトルは「universality / individuality」となっているでしょう。榎倉さんたち日本のもの派、イタリアのアルテ・ポーヴェラ、アメリカのミニマリズムなど、国際的に同時に起こった現象がある。日本的なもの、土着的なものであっても、ユニバーサルな要素があり、これを理解するマインドはヨーロッパやアメリカの美術館のキュレーターにもあるわけです⁵⁶。

山村：私は当時、藝大の講師だった榎倉さんの影響を受けて、ものにこだわる、作品にこだわるという思いが強くなります。「もの」には、個別性が事物としてあるけれども、人間の意識はどんどん変わっていくから、情報の交流だけでは、そこがなかなか伝わりにくいと思っています。だから、あくまでもものとしての作品にこだわりたいし、その意味でもこの展覧会には大いに影響を受けました。

3 作品収集活動について

小林：1975年の新館開館を機に、都美術館では自主企画展の開催とともに、収集活動と収蔵作品展が行われるようになりました。1977年7月には、「東京都美術館自主事業基本方針」(図6)⁵⁷に明文化され、資料収集に関しては、戦後の日本美術の系譜を体系的に捉えられる作品、あるいはその形成を考える上で必要な作品などが収集の対象に据えられました。萬木さんが着任された当時、みなさんはどのような意識のもと、収集活動を実践されていましたか。

萬木：1975年の新館開館に向けた作品収集は、美術家団体に投網をかけるようなやり方で行われていたという話は、森田さんのインタビュー⁵⁸にありましたよね。1973年に編まれた『東京都美術館所蔵作品集』⁵⁹を見ても収集作品に一貫性がありません。1975年9月1日に新館が開館し、翌年春の「戦前の前衛展」という企画展によって、都美術館の学芸部門の旗揚げが外から見てもはっきりわかるようなかたちになり、この展覧会のためにお借りした作品のなかから、何点かがコレクションに加えられました。つまり、方向づけをもったコレクションがスタートしたのが1976年だとすれば、1977年7月に自主事業基本方針ではっきりと収集の方向性が打ち出されたというのは、少し遅ればせながら適切だったと思います。だから「戦前の前衛展」は、コレクションの方

向づけの起点となったという意味でも大事な展覧会だったと思います。

小林：他館のコレクションとの棲み分けなどは意識されていたのでしょうか。

萬木：首都圏の状況を見渡してみると、1951年10月に神奈川県立近代美術館、翌年1月にブリヂストン美術館⁶⁰、同年12月に東京国立近代美術館と、近現代を扱う重要な美術館が次々と開館したのが1950年代の初めのことです。朝日さん自身は神奈川県立近代美術館で育ち、土方定一門下の方ですから、頭のなかに日本の近現代美術の俯瞰図があったと思います。ただ、1975年にスタートした美術館から見れば、これらの各館は25年先行しているわけですから、コレクションの蓄積も桁が違います。そのなかで、都美術館が今からやれるとしたらなんなのか、手を付けられていない分野のコレクションをするならばその意味付けをどうするかということについて、よく考え抜かれた憲法のようなものが1977年の「自主事業基本方針」だと思います。

これをオーソライズした東京都美術館運営審議会の委員名簿⁶¹を見ると、行政の方々に加え、日展の高山辰雄さん、院展の平山郁夫さん、日展系工芸の高橋節郎さん、日展書の金子鷗亭さん、モダンアート協会の村井正誠さん、主体美術協会の森芳雄さん、二科会の淀井敏夫さん、批評家の中原佑介さん、当時は東京国立近代美術館美術課長の三木多聞さん、そして美濃部亮吉都知事のブレーンだった脇村義太郎さんと、これ以上ないという方々が名を連ねていて、非常にいい後ろ盾を当時の都美術館は擁していたんだと思います。前川國男設計の新館建設を機に、団体展からできるだけ分離した学芸を置くということの後押しし、理解して下さった人たちが、彼らだったのではないのでしょうか。団体に所属していた作家の方々も含まれているけれど、それでも団体オンリーの美術館では世界に通用しない、日本の首都東京に必要な美術館のヴィジョンを頭の中に置いてくれていた人たちだったと思う。

小林：1980年4月号の『美術館ニュース』⁶²に掲載されている「昭和54年度美術作品の収蔵について」という記事では、「現代美術をより深く理解するための手助けとなるような展示を目指し、その方法として、現代の前史にあたる日本の20世紀美術の流れを的確にとらえ、そのうえで現代美術の複雑な状況を体系的に整理することを考えている」とあり、その方針に基づき、「戦前の前衛展」以降、企画展を通して基本的な考え方の一部を実現してきた、と述べられています。展覧会と収集活動を連動させながら、この方針に沿う作品収



図6 『東京都美術館自主事業基本方針』 昭和52 [1977]年7月14日

集活動が行われていたことがわかります。

萬木：その記事の執筆も、それから自主事業基本方針のたたき台の作成も、朝日さんがなさったのではないかと思います。企画の方向性やコレクションの内容が他と重ならないように、独自性をどう出していくかという時に、戦後をキーワードにということ、戦後美術を軸にということがここですごく謳われているわけです。精神というか、スピリッツのところは譲っていないと思うんですよ。先の運営審議会委員のメンバーの方々と一定の人間関係をお持ちだったのも朝日さんです。

小林：館内では朝日さんを中心に、みなさんはそれぞれどのような役割をされていたのでしょうか。

萬木：サッカーに例えて言うなら、キャプテンでミッドフィールダー、ボランチとも言うけれど、それを森田さんがしていたんじゃないかな。熊谷伊佐子⁶³さんは『美術館ニュース』の編集に一番長く携わった。『美術館ニュース』は、一方の展示や収集といった活動と、もう一方の図書室とかアトリエといった教育普及活動と、美術館全体の活動をつなぐ非常に大事な役割をしていたと思います⁶⁴。短い論考も掲載されていて、記録という意味でも重要です。熊谷さんはぶれずにそれを全うされたという意味でゴールキーパーです。松木寛さんは近世美術をベースに近現代とは違った視点から問題提起のボールを蹴り込んでくるサイドバック。ワントップのフォワードは、ダントツで塩見さんだったと思います。その後に入った僕がどういう役割だったかは自分では言えません。さらに監督として朝日さんがベンチにいて、大きな方向づけをしていたということになります。

もう一つ、スコアラーというか、都美術館の活動の記録、あるいは美術界全体の活動の記録をしっかりと蓄積し、分析するという役割を図書係の中島さんと野崎たみ子⁶⁵さんたちが担ってくれていたと思います。他の美術館では、当時の都美術館の図書係のようなセクションをきちんと抱えている美術館はほとんどなかった。こうしてみると、役割分担がけっこうはっきりしていたのではないかな。

山村：収集方針に沿う作品を実際に購入するにあたり、学芸の間ではどのような議論がなされ、どのようなルールで候補作品を決定したのですか。

萬木：当時のルールについては、河合さんと顔を合わせるころがあると、いまだに彼が話題にします。というのも、資料購入委員会に諮る候補作品のリストをつくる時、たとえば6人学芸員がいて、4人以上が賛成しなければ委員会のリスト

に入れないという単純多数決ではなかったんです。推薦する学芸員がこの作品をぜひ今度の委員会に諮問したい、候補作品にしたいと言った時に、提案した人以外に、賛成が一人だったか、一人でもだったか、最低二人だったか、細かくは記憶していないけれど、決して過半数が必要だったわけではなくて、提案者以外に賛同者があれば、それは取り上げようと、そういう不文律があったんですよ。なぜかといえば、賛同者が多くないと不採択というようなやり方をしていると、結局、評価が一般化して、作品選択の視点がぼけていく。たとえば、版画に非常に詳しい河合さんが選んだ作家、作品があったとして、それに誰か他の人が一人でも賛同すればリストに入れられるということになれば、そこにとってもシャープな選択眼が生きてくるわけです。そういうかたちで委員会にかける候補作品のリストをつくっていました。このルールは、とても大きかったと思う。

それからもう一つ、当時の都美術館の購入予算は金額的に多いとはいえない状況でしたが、資料購入委員会を半年ごとに行い、購入の機会を年に2回、設けていました。たとえば、ある作品が画廊扱いの場合に、委員会で正式決定をもらうまでに、長くて1年近く待ってもらわなければなりません。委員会を半年ごとにすれば、長くて2、3か月くらい待ってもらえば、次の委員会にかけられます。他館と競り合う場合に、あるいは有力な現代アートのコレクターと競り合う場合でも、こちらの機動性というのはとても有利でした。

小林：予算だけでなく、早く決めて、早く動くということが大事なわけですね。萬木さんが推す作品で、他館と購入を競り合った実体験などはありますか。

萬木：たとえば「1950年代」展に出品され、現在は現代美術館に収蔵されている吉原治良の、黒地に白いアンフォルメル・タッチの円が描かれた作品（図7）⁶⁶は、僕が画廊まわりをしているなかで偶然に出会いました。画廊まわりを始め



図7 吉原治良《作品(UNTITLED)》1962年 東京都現代美術館所蔵

て間もない1981年、神田、京橋、銀座界隈をまわる場合は、神田の画廊を5、6軒みて、京橋まで行き、銀座1丁目から8丁目のほうまで歩いて行って、最後に東京画廊⁶⁷に寄るというルートで見るが多かった。ある時、その週は誰の個展をやっているわけでもない東京画廊にたまたま立ち寄ったところ、当時は2階にあった画廊の展示室の、入ってすぐ目に入る正面にあの作品が、いま梱包を解いたっていう状態で壁に立て掛けてあったんです。その時、画廊にいた松本武さんと山本双六さんに聞くと、海外に流出していたものを、買い戻した作品だという。「他の美術館やコレクターから予約が入っているのか？」と聞くと、「まだ！」というので、声を小さくして、「ぜひ都美術館で検討させてもらいたいから、それまで絶対に他の話に対応しないでくださいよ！」と言って、交渉優先権をリザーブしました。それで、その年の前半の資料購入委員会で購入が決まり、9月中旬からの「1950年代」展に出品されました。この作品は、吉原治良が大阪に開設した「グタイピナコテカ」の正面に飾られていたもので、これを見たフランス人批評家のミシェル・タピエによって国外に持ち出されてしまっていたものでした。そうして海外流出した大量の作品の買い戻しを先導した立役者が松本さんだった。

小林：美術館や目利きの方々との熾烈な争いがあったんですね。

萬木：吉原治良のこの作品が都美術館のコレクションになったことを直後に知り、すごく悔しがられたのが、西宮で創業の山村硝子の社長だった山村徳太郎さん。具体をはじめ、日本の前衛美術のコレクターとして知られる山村さんは、日本では、そこに行けば、日本の現代美術が見られるという美術館が一つもないというのは、本当におかしな話だとおっしゃっていました⁶⁸。日本国内にいまや現代美術収集の好敵手なしと豪語しておられたなかで、「しいて言うなら、60年代のものを集めるという場合には、最大のライバルは東京都美術館だ、ここはいいものを集めている」と、非常に誉めてくれていました⁶⁹。

吉原治良の作品を購入した後のことだったと思いますが、山村さんから秘書の方を通じて、「萬木さん、あなたにお会いしたい」と連絡があり、銀座のさるレストランで山村さんと直接に談笑しました。とにかく山村さんからすれば、都美術館が山村さんのコレクションの先へ、先へといっていたらしく、それをかなり悔しがっておられたわけです。山村さんという方は作品を収集するばかりでなく、ご自身で財を投じて、具体の再制作、あるいはその膨大な記録を再編集するというプロジェクトに乗り出しておられて、その作業を実質的

に任されていたのが、現在、鳥取県立博物館館長の尾崎信一郎さんです。尾崎さんは、山村コレクションの大半が寄贈された兵庫県立美術館で2019年に開催された「山村コレクション展」⁷⁰に際し講演会を行っていますが、そこで彼もまた、戦後美術を歴史として概観するうえで重要な役割を果たしたのが都美術館の「現代美術の動向」シリーズだったこと、また日本の美術館で戦後美術を通覧しうるコレクションを所蔵している美術館は、いまだに東京都美術館を前身とする東京都現代美術館と東京国立近代美術館、兵庫県立美術館の3つしかないと言っています⁷¹。山村さんのような方から都美術館のコレクションが一目置かれていたということは、とても誇りに思えることだし、山村さんのご発言、それから尾崎さんの批評的観点からみた評価は重要だと思います。

小林：国外の美術館や展覧会の動向はどのように捉えていらっしゃいましたか。

萬木：僕が海外の美術館や展覧会を見に行くのは、結構^{おくて}晩生だった。初めての海外旅行は学生時代ではなくて、都美術館に学芸員として勤務するようになって5年目の1980年夏に、10日間ほど夏休暇をとってヨーロッパに行ったのが最初です。その時は最初にローマへ行き、アッシジ、フィレンツェ、ヴェネツィアを巡り、ヴェネツィア・ビエンナーレを見てから列車でパリへ行った。ポンピドゥー・センターはもうできていましたが、その時に時間をかけて見たのはルーヴル美術館でした。

現代美術ということでは、1982年の夏にカッセルの「ドクメンタ7」⁷²を訪れ、頭を大砲の砲身で殴られたような衝撃をうけました⁷³。ヨーゼフ・ボイスによる7000本の石材の頂点に1本の樫の若木が植えられている作品と、そのインスタレーションの上の空間に展開されたダニエル・ビュランによる赤白ストライプの小旗作品、それが地面と中空で拮抗する展示を見て、僕は、ビュランの力強さと優しさに打たれました。同時に、同じドイツの国内でも、都市ごとに作家の色合いが鮮烈に違うということを肌で感じました。同じニューペインティングというムーヴメントであっても、それぞれの都市や地域が背負う歴史と、それに対する若いアーティストたちの向き合い方の結果、生まれてくる作品がこうも違うんだということを実感しました。同一の国でも、異なる都市を拠点にするアーティストが、それぞれに異なる現代へのアプローチをやっているということ、つまり山村[仁志]さんも重要視してくださったユニバーサリティとインディヴィデュアリティという僕の考え方の原点を、この時に気づかされました。

4 メディアとの共催展について

小林：1975年以降は自主事業に重きが置かれるようになった一方、メディアとの共催による展覧会も継続して開催されました。萬木さんは、都美術館に入って4年目の1979年に、朝日新聞社との共催による「近代日本美術の歩み展」⁷⁴を担当されています。この展覧会はどのような経緯で開催されたのでしょうか。

萬木：大阪を創業地とする朝日新聞社のスタートが1879年で、つまり創刊100年の事業として朝日新聞社が企画したのがこの展覧会でした。歴史をたどると、昭和初期から戦争の時代に、「明治大正名作展」⁷⁵や「聖戦美術展」⁷⁶の旗振りが朝日新聞だったわけで、そういう前史があるから、創刊100年の事業として1979年に朝日新聞社が開催する日本美術の近代を現代まで俯瞰する大展覧会は、その反省と総括抜きには企画できないという冒頭発言が委員長の河北倫明氏からありました。展覧会の準備委員会には、日本の主要な美術館の当時の館長諸氏が名を連ねています。その委員会で議論する際の、たたき台リストをつくるのが僕の役割でした。もちろん、課長の朝日さんには相談しましたが、朝日新聞社はその中身には全く介入しませんでした。

小林：『美術館ニュース』⁷⁷に掲載されている、この展覧会の出品作品に関する萬木さんの解説には、「当初この展覧会を、諸々の作家の老熟期あるいは最盛期に制作されたいわゆる“名作”、“代表作”中心の構成にしないで、若く葛藤に満ちた日本近代美術の苦闘の道程を前面に出した構成にしたいという提案も検討されていた」が、「その後、数度にわたって開催された準備委員会の過程で、前記の提案を骨子として討論が展開されていくことにはならなかった」とあります。

萬木：いかにも当時の都美館らしい、朝日さんらしい方向づけを提案したんだね。ただ、まだ美術館に入って2年しか経っていない学芸員が用意したたたき台リストを、全面書き換えということにはなりませんでしたが。当時の批評界の大御所の一人だった今泉篤男さんは、『朝日新聞』夕刊の文化欄に寄せた展評⁷⁸で、たとえば小茂田青樹の作品の選定が妥当ではないとか、あるいは李禹煥さんにも『美術館ニュース』に辛口のことを書かれました⁷⁹。

そういうことはあったけれど、この展覧会が終わった後、それほど間をおかないうちに、今度は1988年が『東京朝日新聞』の創刊100周年にあたり、記念事業として大きな展覧会をやりたいので、もう一度一緒にやりませんかという話が都美術館にあったんです。厳しい評価もあったけれど、信頼



図8 「1920年代・日本展」展覧会ポスター
デザイン：中垣デザイン事務所

してくださったということでしょうね、きっと。それが、1988年の「1920年代・日本展」(図8)⁸⁰というかたちで実を結びます。

小林：そうすると、かなり早い段階で展覧会の開催自体は決まっていたわけですね。1920年代というテーマが決まったのはいつ頃のことだったのでしょうか。

萬木：実は、朝日新聞に言われるより前に、いずれ1920年代にフォーカスした展覧会をやりたいと考えていました。美術館の中期的な見通しとして、5年くらい先の展覧会を検討していたなかで、20年代をテーマにした展覧会をその一つとして考えてはどうかと、1980年の何月かの学芸ミーティングで僕のほうから提案していました。そのきっかけとなったのは、まず1970年代末から1981年くらいにかけて、『現代思想』や『思想』、『美術手帖』といった雑誌でも、1920年代の特集が次々と組まれていたことかな⁸¹。『朝日ジャーナル』が1981年10月から1年かけて長期連載した「光芒の1920年代」がこれに続きました。それだけあちこちで1920年代というものが注目され、いろんな人がそれぞれの専門分

野から発言している論壇の空気があって、刺激を受けないわけがないという状況でした。

小林：その時代を再評価するような気運ですか。

萬木：1980年代の日本のなかに、再び自由抑圧に向かう時代の空気というか、そういうものを予感する人たちが研究者や論壇のなかに出てきていました。そうした気運を受けて、1920年代を、時代の造形意識という観点から、ファインアートに限らず、造形物全般をできるだけ広く扱って、展示をつくりたいということを考えていたのです。ちょうどそんな話を学芸でしていたところに、朝日新聞社東京本社の企画部から100周年事業の話があったのではないかと思います。

もう一ついえば、1980年代の海外では、イギリス、フランス、ドイツを中心に、たとえばポンピドゥー・センターの「パリーベルリン」展⁸²とか、彼らの現代の源流を見直すとか、これからのヴィジョンを打ち出すような企画が頻発していました。実際に展示を自分の眼で見たものは一つもないのですが、都市という視点から、横軸の共通項と縦軸に独自性を探るといような、そういうテーマに僕は刺激を受けました。

山村：この時代には、たとえば北澤憲昭の著書『眼の神殿』⁸³とか、木下直之の『美術という見世物』⁸⁴とかが出てきて、近代とか美術という概念の見直しという流れがあったと思いますが、そのあたりからの刺激はありましたか。

萬木：それはなかったですね。どちらの本も、もっと後のことではなかったかな。「1920年代・日本展」は、都美術館で始まり、その後、愛知県美術館、山口県立美術館、兵庫県立近代美術館⁸⁵に巡回しました。木下さんは当時、兵庫県立近代美術館の学芸員で、展覧会では彼に第Ⅲ部「都市・モダニズム・大衆」の「〈大大阪〉の建築家たち」を担当してもらいました。兵庫では1985年の夏に既に「大阪・神戸のモダニズム 1920-1940」という展覧会を木下さんや山野英嗣さんがやっていたから、巡回先として早くから目星をつけていました。山口は宇部市渡辺翁記念会館の建築のことがあったので、学芸員の高田美規雄さんに担当してもらいました。愛知は会期が短かったし、朝日単独主催の貸会場企画だったのですが、学芸員の本本文平さんが応援してくれました。当時の朝日新聞各本社企画部のみなさんとか、4会場巡回全般の輸送、展示を担った日通職員の職人気質など、展覧会をやり慣れている方々から本当に勉強させてもらったし、みなさん情熱がありました。

山村：当時、1980年代には、美術を越えて、写真、建築、デザインなどを横断的に扱う展覧会は、日本の美術館ではまだあまり行われていなかったですね。私は実際に展覧会を見て、展示が圧巻だったことを記憶しています。縮小模型ではなくて舞台装置そのものを実物大で再現した展示は初めて見たし、とにかく見きれないほど出品作品が多かった。

萬木：僕の頭にあったのは、村山知義による築地小劇場の「朝から夜中まで」⁸⁶の舞台装置を原寸で再現し、展示の核に据えるということでした。企画展示室の地下1階から1階への吹き抜け天井高が8mあって、築地小劇場の舞台面から天井までの立端^{たっぱ}が同じだということを確認し、これはできると思いました。ベルリンで数多くの表現主義演劇を見ていた村山さんは、この戯曲を演出した土方與志に志願して、構成派の舞台装置を手掛けたのです。初演の主演男優は千田是也、主演女優は山本安英でした。

舞台装置の原寸再現にあたり、和光大学の時の友人の妹が東京芸術座の俳優をしていたので、その友人を通じて、東京芸術座の大道具をしていらした首藤美恵さんという方に協力してもらうことができました。それで、早稲田大学演劇博物館から、坂本万七が撮影した「朝から夜中まで」の舞台写真をお借りして、その白黒写真を、首藤さんを通じて千田さんに見てもらい、舞台の造作物の素材や色まで一つ一つ聞いてもらったのです。

展示室で観客に、舞台装置の原寸再現にどのようにアプローチしてもらうかということを考えた時、つまり、舞台装置が見える手前のところから、それが目に入る最初の瞬間、そして正面を通りながらだんだんと視界から消えていくという、そのプロセスを想像して、地下1階から1階、2階へと上がって行く通常の動線ではなく、逆のルートで見てもらいたくないと思いました。階段の手前の空間は「工業デザイン」のセクションで、交通博物館からお借りした流線形機関車の図面やSLの模型、村山知義をバックアップした濱徳太郎という美学者が、ヨーロッパへ行くたびに車の部品を買い集め、ついには丸ごと復元してしまったブガッティ TYPE35Bの現物展示などをしました。それを見た後、階段を下りるとば口のところに立つと、視界が開けて、吹き抜け空間に村山知義の舞台装置を上から見下ろせるわけです。そして階段を下りながら、だんだんと舞台の袖へ降りてゆき、左袖から右袖へと移動しながら、今度は舞台装置を見上げる格好になる。

次の展示室へ入ると、石井漠とか、あるいはマヴォによる踊りやパフォーマンスなど、大正時代のモダンダンスの写真パネルや映像がある。それに続く、長い回廊のような空間では、築地小劇場のポスターや、プロレタリア団体の集会のポスターを長い壁面全体にびっしり展示しました。その奥には、

村野藤吾が設計した1937年の宇部市渡辺翁記念会館の建築写真と、会館のエントランスホールに現在も設置されている木製ベンチを現物展示した。最後の展示室に展開させた第三部の絵画には、古賀春江の《海》や《素朴な月夜》、林武の《裸婦》、三岸好太郎の《黄服少女》、それから僕の大好きな《海と射光》など、30年代の暗い影がひたひたと絵の中に忍び込んできている作品をならべました。

山村：彼らの作品とともに第三部で紹介された中原実、岡本唐貴、藤牧義夫、柳瀬正夢らの作品は、この展覧会をきっかけに寄贈されたり、寄託されたりしたのでしょうか。

萬木：いや違う。大部分は「戦前の前衛展」がきっかけです。藤牧義夫の画卷と手稿⁸⁷だけは、少し後の1978年に、大谷芳久さんのかんらん舎⁸⁸でやった藤牧版画の展覧会がきっかけでした。大谷氏が都美術館の意向を群馬のご遺族に熱を込めて伝えてくれて、寄贈となりました。最初は「戦前の前衛展」や「白樺」と大正期の美術、「写真と絵画」などがきっかけだったけれど、次第に作家ご本人、あるいはご遺族、あるいは作品の所蔵者と都美術館とのご縁ができて、最初は寄託というところから話が始まり、少しずつ入ってくるようになったんです。

小林：展覧会を積み重ねるなかで、作家や関係者の方々に都美術館の活動の意義が理解され、信頼関係が築かれていったのですね。「1920年代・日本展」の出品作家や関係の方々の印象深いやり取りはありましたか。

萬木：出品作家ではないけれど、漫画『のらくろ』の作者の田河水泡さん。彼は漫画家として有名になる前に、高見澤路直として、実はマヴォの一員で活動していました。半裸の男たちが逆立ちしたりぶら下がったりしているマヴォの有名な写真がありますが、あのうちの一人が高見澤路直です。「1920年代・日本展」は、1988年の4月9日が開幕日で、その前日の夕方に関係者や報道陣のための内覧会とレセプションが予定されていたのですが、7日の夜から春の雪が降って、それも水分の多い雪だったから、降った雪がそのまま凍ってしまったのです。花祭りなのに雪！になって、高見澤さんの秘書の方から、「当人が高齢で杖をついているような状態なので、万が一のことがあるといけませんから、今日のご招待は欠席いたします」と電話連絡がきてしまった。あっと驚くゲストとしてみなさんに紹介したい方の一人だったので、それは本当に残念でした。それから思い出深いのは、開幕翌日に放映される日曜美術館で展覧会を取り上げてもらえる手筈になり、内覧会の日の夜に収録のためNHKへ行ったことです。

当時の担当アナウンサーは、加賀美幸子さんだったんですよ。

もう一つ、第三部に中原実らとともに展示された須藤雅路という工芸作家の作品《壁掛図案》は、緞帳のための図案で、1925年に卒業制作として制作されたものです。この作品は、藝大の芸術資料館で他の作品調査をしている時に、この時代の資料でこれまであまり公開されていないものがあつたらぜひ見せていただきたいとお願いしたところ、出てきたものです。ただ、紙に描かれているということもあってボロボロで、とても展示できるような状態ではなかったんです。そうしたら、当時の朝日の担当者だった小林淑郎さんが、二つ返事で修復費負担を決めてくれたのです。東京朝日新聞創刊100年記念という大事業だったから、相応の予算が組まれていたのでしょう。さらに、朝日に直結する収穫は、石本喜久治らが設計した分離派様式の朝日新聞東京本社社屋復元模型を製作したことです。縮尺75分の1の模型製作にあたり、図面の確認のために石本建築事務所を訪ねた時、窓口になってくださったのが、松本竣介のご長男の松本莞さんでした。松本莞さんとは朝日見さんは特に親しかった。森田さんの伝手⁸⁹をご紹介いただくこともあったり、あるいは朝日新聞社の企画部の人のなかに、お父上がマヴォに近いグループだったという人がいたり、笑みが湧いてくるのを止められないくらい、身近なところにご縁があって、たいへん多くの方々にご協力いただきました。

山村：観客の反応はいかがでしたか。あるいは手ごたえを感じられるような反応や意見、批評はありましたか。

萬木：ドイツから来たという30代くらいの青年が、展覧会の図録を5、6冊まとめ買いしていったんですね。先ほど話したように、イギリス、フランス、ドイツで、それぞれの国の近現代を新たな視点から見直すという気運があったので、そういう影響から関心をもって見に来てくれたのかもしれない。印象的だったのは、1920年代の日本にビルディングがこんなに建っていたと知りびっくりしたという外国人もいました。日本の近代って、そんな程度にしか認識されていないのかと思いましたよ。

小林：「1920年代・日本展」が開幕した時には、この展覧会の企画が通った頃にいらした朝日さんも、森田さんも退職されていて、都美術館の学芸もかなり状況が変わっていたのではないのでしょうか。

萬木：展覧会が終了したのが1988年の6月5日。それから数か月後の出来事をお話ししておきます。同年の初秋に銀座のみゆき画廊で近藤竜男さんの個展があり、そのオープニン

グに行ったんです⁸⁹。近藤さんにはいろいろな方がお世話になっているので、絵描きやら批評家やら、雑誌の編集者やら新聞社の人やら、狭い画廊のフロアが立錐の余地もないという状態だったんですね。そのなかに、中原佑介さんがいました。当時、中原さんは、1990年3月にオープン予定の水戸芸術館の準備に関わられていました。ただ、肝心のチーフキュレーターが決まっていなかったらしい。そうしたら中原さん、人が悪いよね、周りに人がびっしりいるなかで、しかも早耳の新聞記者なんかそばにいて、「君でもいいんだけど、一緒にやらないか」って、僕に言ったんです。僕は即座に、中原さんに「シーッ」とやって、「今日はその話はしないでくださいよ」と手で合図し、数日後に鎌倉のご自宅をお訪ねしました。

小林：萬木さんはその時、それに応えたいと思われたんですね。

萬木：東京都では、東京都庭園美術館を整備開館⁹⁰させる準備段階から、既に「風向き」が変わり始めていました。都美術館からは、企画展中心の場である上野の分館として、庭園美術館を常設中心の場とするプランを提示していたものの、美術館の役割分担を踏まえた構想が実現する方向からは急旋回で遠ざかっていく状況になりました。

小林：現代美術館の建設計画も持ち上がっていた頃ですね⁹¹。

萬木：それもありました。上野がそれまで培ってきた方向性とは全く別のものを木場につくるという話にどんどん進んでいってしまったわけです。その時の知事部局周辺が考えていた美術館構想というのは、いままでの蓄積を台無しにしてしまう考え方だったから、僕はそれには絶対に賛成できなかった。そういう状況があって、8年越し、あるいはそれ以前からの自分自身の準備を含めればプラス3年で11年の時間をかけて準備した「1920年代・日本展」が一区切りついたということもあって、展覧会終了直後のタイミングに中原さんからそういう声をかけられ、気持ちが大きく、ぐらぐらと揺れました。何より、バリバリの批評家の一角にいた中原さんご自身から「君でもいいんだけど」という言われ方ながらも、とにかく打診されたということは、すごうれしかったよね。

小林：結果として、萬木さんは1989年4月に水戸芸術館美術部門芸術監督に着任されました。

ところで、収蔵品が移管された後の都美術館は、メディアとの共催展が事業の中心となりました。2012年のリニューアル後には、企画展をはじめとする自主事業に再び取り組む

一方で、共催展を主要な事業として継続しています。大型展の開催をめぐるはたくさん問題がありますが、萬木さんが共催展をステップに言わば「逆持ち込み企画」を実現されたという体験をうかがうと、必ずしもネガティブな側面ばかりではないと気づかされます。展覧会の現状や今後のあり方について、萬木さんが思うところはありますか。

萬木：この1年半、新型コロナウイルスが急速拡大し、収束の目処がなかなか見えませんが、マイナス思考ではなく、むしろ人類が21世紀になってからは味わったことのない巨大なパンデミックという逆境を、プラスのきっかけにできないかと思っています。

たとえば、お宝を海外から借りてきて、大量の観客動員をして、大きな収益をあげるというこれまでの事業形態は、新聞社やテレビ会社からすれば失いたくないという気持ちは強いだろうけど、大きな転換をはかったほうがいいのではないかと思います。美術館を利用する来館者にとって、どうしたら美術館をもっと魅力的な発見や知的創造の場に変えていけるかを本格的に考える時が来ているのかもしれない。

また、美術館の役割分担や特色づけをもっと鮮明にして、海外から日本に来る人が、それを見るために来るというくらいのレベルを目指すことも重要だと考えます。今の上野の都美術館は、持ち込まれる展覧会の催事場になってしまっているし、現代美術館も、先ほど僕が言ったような、日本の戦後や現代が俯瞰できるパーマネント・コレクションの展示ができていないかといったまだまだ不十分です。いま求められているものは何かということを議論し、考え、それをイメージしたり、演出したりする張本人とか当事者は、いま美術館にいる学芸員です。かつての美術館の立ち上げにかかわった者たちの話を聴いて、そこから何か学ぶものがあれば取り込んでほしいけれど、大部分は新たに、創造性をはたらかせて、新しい道をつくること、汗をかき労力を必要とする作業を自分たちがしなくてはならないということではないかな。

山村：東京都美術館は、2026年に100周年を迎えます。記念すべき年をどのように迎えるか、最後に先輩から示唆をいただけますか。

萬木：何をやりたいかを先に考えたほうが良いと思う。2026年まであと5年という時間は短いかもしれないけど、そのためにどういうふうな力を高め結集させるか。あれこれとできない理由を考えるのではなく、どういうことができるのか、そして、何をやるべきなのかを深く考える。それが大事なんじゃないかな。

小林：まだまだお聞きしたいことがたくさんありますが、今回はここで終わりにさせていただきます。

萬木：そうですね。まだ外にもお伝えすべき話があるのに、話しきれなかったなあ…。

山村、小林：たいへん興味深く、貴重なお話をうかがうことができました。ありがとうございました。

註

※採録にあたり、加筆修正を行った。本文中、補遺は〔 〕で記した。図7を除き、図の資料はすべて東京都美術館所蔵。

- 1 「職員異動」『美術館ニュース』No. 304、東京都美術館〔以下同〕、1976年5月15日発行、p. 6。
- 2 朝日見は1975年8月1日付で事業課長に着任（「職員異動」『美術館ニュース』No. 295、1975年8月15日発行、p. 7）、1985年6月30日付で退職（「職員異動」同誌、No. 389、1985年8月15日発行、p. 8）。
- 3 「高橋由一展」（神奈川県立近代美術館、会期：1964年4月26日～6月7日）。
- 4 1978年に東京都美術館で開催された企画展「写真と絵画」に際し、萬木氏は日本近代初期における写真と絵画の役割というテーマを展覧会カタログの論考で取り上げ、論じている。萬木康博「写真師の眼と油絵師の眼」『写真と絵画——その相似と相異』展覧会カタログ、東京都美術館、1978年、pp. 90-91。
- 5 「戦前の前衛展——二科賞、梶牛賞の作家とその周辺」（会期：1976年5月1日～6月27日）。
- 6 塩見隆之は1973年9月1日付で学芸員に着任（「美術館職員異動」『美術館ニュース』No. 273、1973年10月15日発行、p. 7）、1980年3月31日付で退職（「職員異動」同誌、No. 351、p. 7）。
- 7 「私の絵とその時代Ⅰ 村山知義」『美術館ニュース』No. 308、1976年9月15日発行、pp. 6-7；「同Ⅱ 村山知義」同誌、No. 309、1976年10月15日発行、pp. 4-5。
- 8 1976年6月20日に企画展示室で行われた（「事業案内」『美術館ニュース』No. 304、1976年5月15日発行、p. 6）。この「作品解説会」は、実際には「講演会」、または「語る会」とすべき内容だったという（萬木談）。
- 9 住谷誓根「反二科運動と「マヴォ」」『美術館ニュース』No. 303、1976年4月15日発行、pp. 2-3。
- 10 「「白樺」と大正期の美術 武者小路実篤氏コレクションの寄贈を記念して」（会期：1977年6月25日～8月21日）。
- 11 武者小路穰（1921-2010）は、和光大学名誉教授で、日本古代・中世文化史の研究者。1970年に和光大学人文学部に赴任（東京文化財研究所ウェブサイト内「物故者記事」を参照 [https://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/28515.html] 最終アクセス日2021年12月23日）。
- 12 萬木康博「「白樺」と大正期の美術——その展覧会活動のあとづけをとおして（一）」『東京都美術館紀要』第2号、東京都美術館〔以下同〕、1978年、pp. 1-121；「同（二）」同誌、第3号、1979年、pp. 7-14。「高村光太郎の山脇信徳宛書簡二通について」同誌、第2号、1978年、pp. 122-127。
- 13 現在は東京都現代美術館所蔵。ただし2002年3月、実篤作品4点、夏目漱石作品1点、千家元磨作品2点、作者不詳の絵画など計9点が調布市に譲渡され、調布市武者小路実篤記念館（註15参照）に収蔵された。
- 14 東京都近代文学博物館は、1967年に開館し、2002年に閉館した（「目

黒区」ウェブサイト内「歴史を訪ねて 旧前田家本邸」を参照 [https://www.city.meguro.tokyo.jp/gyosei/shokai_rekishi/konnamachi/michi/rekishi/hokubu/kyumaeda.html] 最終アクセス日2021年12月23日）。

- 15 武者小路実篤が1955年（当時70歳）に都心から移り住み、家族とともに生活し執筆の場とした住居と庭園は、1976年の没後に調布市に寄贈された。その後、隣地に展示施設が新設され、1985年に武者小路実篤記念館として開館。現在、住居と庭園は「実篤公園」として公開されている（「武者小路実篤記念館」ウェブサイト参照 [https://www.mushakoji.org/index.html] 最終アクセス日2021年12月23日）。
- 16 「鬚光・松本竣介 そして戦後美術の出発」（会期：1977年12月17日～1978年2月26日）。
- 17 「写真と絵画 その相似と相異」（会期：1978年10月7日～12月3日）。
- 18 「牧野虎雄展」（会期：1978年12月16日～1979年2月25日）。
- 19 「麻生三郎展」（会期：1979年10月20日～12月16日）。
- 20 「駒井哲郎銅版画展」（会期：1980年1月12日～3月13日）。
- 21 「現代美術の動向Ⅰ 1950年代——その暗黒と光芒」（会期：1981年9月12日～11月8日）。
- 22 中島理壽は1975年4月16日付で司書に着任（「職員異動」『美術館ニュース』No. 292、1975年5月15日発行、p. 7）、1986年3月31日付で退職（「職員異動」同誌、No. 393、1986年4月30日発行、p. 7）。
- 23 中島理壽編「『美術批評』総目次〔第一号～第二四号〕」『東京都美術館紀要』第1号、1977年、pp. 1-12；「同（二）〔第二五号～第四八号〕」同誌、第2号、1978年、pp. 138-147；「同（三）〔第四九号～第六二号〕」同誌、第3号、1979年、pp. 15-21。
- 24 萬木康博「東京都美術館収蔵作品展によせて（1）」『美術館ニュース』No. 351、1980年4月15日発行、pp. 2-6。
- 25 「東京都美術館収蔵作品展 1950年代から70年代へ+戦前の美術から」（会期：前期1980年4月26日～6月22日／後期7月5日～8月17日；8月31日～9月15日）。
- 26 森田恒之は1974年10月1日付で学芸員に着任（『東京都美術館80周年記念誌 記憶と再生』東京都美術館、2007年、p. 108）、1979年4月30日付で退職（「職員異動」『美術館ニュース』、No. 340、1979年5月15日発行、p. 3）。
- 27 針生一郎「戦後美術史点描（1）戦争画と官展への批判をめぐって」『美術館ニュース』No. 319、1977年8月15日発行、pp. 4-5；「同（2）近代化と近代の交錯」同誌、No. 322、1977年11月15日発行、pp. 6-7；「同（3）反芸術の60年代」同誌、No. 323、1977年12月15日発行、pp. 4-5；「同（4）70年代——再出発の起点」同誌、No. 324、1978年1月15日発行、pp. 4-5。
- 28 赤塚行雄、刀根康尚、彦坂尚嘉編「年表：現代美術の50年1916-1968（上）」『美術手帖』1972年4月号、pp. 1-251；刀根康尚、彦坂尚嘉編／赤塚行雄協力「同（下）」『美術手帖』1972年5月号、pp. 25-186。
- 29 針生一郎『戦後美術盛衰史』東京書籍、1979年。
- 30 1972年から79年頃の気運については、展覧会カタログ所収の以下の論考の冒頭に少し触れられている。萬木康博「1950年代——その暗黒と光芒」『現代美術の動向Ⅰ 1950年代——その暗黒と光芒』展覧会カタログ、東京都美術館、1981年、pp. 76-77。
- 31 「作家別作品カード」は、B6サイズ横罫線2穴の市販物に、実見したい作品の図版コピーを罫線のない裏面側に貼り込んだもので、「作品搜索台帳」として活用された。作品の所在が判明すれば、罫線側に所蔵者の氏名、住所、連絡方法、作品状態などを記入した（萬木談）。
- 32 飯田善國《戦争A—鎮魂歌—思い出す人々》1953年、目黒区美術館所蔵。同氏への取材によると、同作は「1950年代」展に《戦争B》として出品された《戦争B—文明の没落》（1955年、目黒区美術館所蔵）と二部作（萬木談）。
- 33 鬚嘔《田園》1956年、東京都現代美術館所蔵。
- 34 萬木康博「空言のようなホントの話し2 臭いのないニオイの記憶」

- 『まちてくギャラリー』#31、菅沼緑企画編集、東和町土沢商店街商店会連絡会、2020年1月、pp. 32-35。
- 35 「1950年代展」の意義については以下も参照。萬木康博「“におい”を読み取ること」『AICA JAPAN NEWS LETTER』ウェブ版、第3号（改訂版）、美術評論家連盟会報、美術評論家連盟、2013年、pp. 7-8。
- 36 萬木康博「展覧会で語る——10 戦後日本美術の原点」『芸術新潮』1981年10月号、pp. 106-110。当時の山崎省三同誌編集長から直接の執筆依頼だった（萬木談）。
- 37 雑誌『美術手帖』の展評を1981年5月から6月、1982年2月から7月にかけて担当した。「1950年代」展の展覧会準備、開催に重なる1981年7月から1982年1月までの7か月間は、齊藤泰嘉（註40参照）が担当した。この他、萬木は1983年から1985年にかけて雑誌『季刊みづゑ』の「美術季評」も担当している。
- 38 「現代美術の動向II 1960年代——多様化への出発」（会期：1983年10月22日～12月18日）。
- 39 「現代美術の動向III 1970年以降の美術——その国際性と独自性」（会期：1984年10月20日～12月16日）。
- 40 齊藤泰嘉は1980年5月1日付で学芸員に着任（「職員異動」『美術館ニュース』No. 352、1980年5月15日発行、p. 8）、1987年9月1日付で転出（「職員異動」同誌、No. 402、1987年10月15日発行、p. 8）。
- 41 工藤哲巳「現代美術の動向IIにむけて——1 80年代ユーレイ襲名披露宴としての60年代展へ」『美術館ニュース』No. 371、1982年9月15日発行、p. 6；田中幸人「同2 「九州派」のこと」同誌、No. 372、1982年11月15日発行、p. 6；「同3 ネオ・ダダは不定形のエネルギーそのものだったのだ 赤瀬川原平×石松健男×吉野辰海」同誌、No. 373、1983年1月15日発行、pp. 2-5；「同4 アンダーグラウンドそしてハブニング 赤瀬川×石松×吉野×石崎浩一郎」同誌、No. 374、1983年3月15日発行、pp. 2-3；中西夏之「同5 ハイレッド・センターについて」同誌、No. 376、1983年7月15日発行、pp. 5-7；赤塚行雄「同6 60年代美術の〈ハブニング〉」同誌、No. 377、1983年9月15日発行、pp. 2-3。
- 42 関連イベントとして、三木多聞を招いた講演会、土方巽、田中泯、木幡和枝らによるシンポジウム、飯村隆彦の映画やハイレッド・センターの記録映画を上映する映画上映が行われた（『美術館ニュース』No. 377、1983年9月15日発行、p. 7）。
- 43 河合晴生は1977年10月1日付で学芸員に着任（『美術館ニュース』No. 324、1978年1月15日発行、p. 8）、2015年3月31日付で退職。
- 44 小林明子編「東京都美術館と版画——河合晴生氏によるオーラル・ヒストリー」『東京都美術館紀要』No. 26、2019年、pp. 31-45。
- 45 「ナムジュン・パイク展——ビデオ・アートを中心に」（会期：1984年6月14日～7月29日）。
- 46 「行為と創造 現代美術からの啓示」株式会社フレックス、1982年。
- 47 1982年11月27日、28日に予定されていた（『美術館ニュース』No. 372、1982年11月15日発行、pp. 5、8）。「講演会」としたが、内容は「アクション」を予定していた（萬木談）。
- 48 「Nam June Paik」（ホイットニー美術館、会期：1982年4月30日～6月27日）。
- 49 「ヨーゼフ・ボイス展 藝術の原風景」（西武美術館、会期：1984年6月2日～7月2日）。
- 50 現在の横田茂ギャラリー。雅陶堂ギャラリーは1976年に日本橋に始まり、1989年に竹芝に移り現在に至る（「SHIGERU YOKOTA GALLERY」ウェブサイト内「HISTORY」を参照 [http://www.artbook-tph.com/syg/history.html] 最終アクセス日2021年12月23日）。
- 51 河原温「電報 “I Am Still Alive” シリーズ」より萬木康博宛での5通、1984年、東京都現代美術館所蔵。1985年に萬木氏から都美術館に寄贈。同館収蔵作品の現代美術館への移管については註91を参照。
- 52 「1970年以降の美術」展の準備過程及び展示記録については以下を参照。萬木康博「〈現代美術の動向III 1970年以降の美術〉展の展示について」『東京都美術館紀要』第10号、1986年、pp. 1-28。
- 53 「ナムジュン・パイク展——ビデオ・アートを中心に」展覧会カタログ、東京都美術館、1984年。
- 54 「ナムジュン・パイク展によせて ヴィデオ・アートが地球をおおう 南條史生+石井宏枝+萬木康博」『美術館ニュース』No. 382、1984年6月15日発行、pp. 2-5。
- 55 「シェルター計画」は1964年に帝国ホテルにおいてハイレッド・センターによって行われた等身大シェルターを予約販売するためのイベントで、ナムジュン・パイクや小野洋子らが招待され、身体測定や写真撮影が行われた（『ハイレッド・センター：「直接行動」の軌跡展」展覧会カタログ、「ハイレッド・センター」展実行委員会、2013年、p. 110）。
- 56 萬木康博「(1970年以降の美術——その国際性と独自性)展について」『現代美術の動向III 1970年以降の美術——その国際性と独自性』展覧会カタログ、東京都美術館、1984年、pp. 9-11。
- 57 「東京都美術館自主事業基本方針」東京都美術館運営審議会事業企画委員会、1977年7月14日。
- 58 水田有子編「東京都美術館の新館閉館をめぐって——森田恒之氏によるオーラル・ヒストリー」『東京都美術館紀要』No. 23、2017年、pp. 31-47。
- 59 『東京都美術館所蔵作品集』I、II、東京都美術館、1973年。
- 60 現在のアーティゾン美術館。
- 61 『要覧』東京都美術館、[1976（昭和51）年度]。
- 62 東京都美術館「昭和54年度美術作品の収蔵について」『美術館ニュース』No. 351、1980年4月15日発行、p. 7。
- 63 熊谷伊佐子は1975年4月1日付で学芸員に着任（「職員異動」『美術館ニュース』No. 292、1975年5月15日発行、p. 7）、1989年3月31日付で転出（「職員異動」同誌、No. 411、1989年4月15日発行、p. 7）。
- 64 東京都美術館の『美術館ニュース』は、1951年にNo. 1が発行された後、1997年のNo. 450まで毎月（1981年4月以降は隔月）発行された。休刊を経て、開館90周年にあたる2017年度に広報誌として復刊した。
- 65 野崎（宇野）たみ子は1976年4月30日付で司書に着任（「職員異動」『美術館ニュース』No. 304、1976年5月15日発行、p. 6）、1992年3月31日付で転出（「職員異動」同誌、No. 430、1976年5月15日、p. 8）。
- 66 吉原治良《作品（UNTITLED）》1962年、東京都現代美術館所蔵。1981年に都美術館が購入、収蔵した当時は《無題》とされ（「1981年度購入作品一覧」『美術館ニュース』No. 370、1982年7月15日発行、p. 5）、「1950年代」展にも《無題》として展示されていた。
- 67 1948年に山本孝が設立した数寄屋橋画廊を前身とする東京画廊は、1950年に山本と南画廊のオーナー志水楠男によって設立された。1960年代にはヨーロッパの抽象絵画や具体などの前衛美術、1970年代にはもの派のアーティストや韓国美術を取り扱うなど、新しい動向をいち早く紹介してきた（「東京画廊+BTAP」ウェブサイト内「ABOUT」を参照 [https://www.tokyo-gallery.com/about] 最終アクセス日2021年12月23日）。
- 68 「[特集] 現代美術の経済学」『美術手帖』1985年7月号、p. 29。山村徳太郎とフジテレビギャラリー社長・山本進の対談における発言。同記事は以下に再録。『集めた！日本の前衛——山村徳太郎の眼 山村コレクション展』展覧会カタログ、兵庫県立美術館、2019年、p. 167。
- 69 『美術手帖』1985年7月号、p. 22。
- 70 「集めた！日本の前衛——山村徳太郎の眼 山村コレクション展」(兵庫県立美術館、会期：2019年8月3日～9月29日）。
- 71 江上ゆか・鈴木慈子「尾崎信一郎氏講演録「山村コレクションは美術館に何を問いかけるか」」『兵庫県立美術館研究紀要』第15号、2021年、pp. 52-71。講演は2019年9月に実施。
- 72 「documenta 7」（ドイツ連邦共和国ヘッセン州カッセル、1982年6

- 月19日～9月28日)。数年おきに開催される国際的な現代アートの大規模展覧会。その第7回展。
- 73 萬木康博「現代美術と自然 ドイツ・カッセル第7回ドクメンタ展をとおして」『いけ花龍生』1983年2月、No. 274、pp. 36-39。
- 74 「明治・大正から昭和へ 近代日本美術の歩み展」(会期：1979年9月1日～9月30日)。京都市美術館、福岡県立美術館、愛知県立美術館に巡回した。
- 75 東京府美術館で1927年6月3日から30日まで開催。
- 76 第1回展は東京府美術館で1939年7月6日から23日まで開催。第2回展は東京日本美術協会で1941年7月1日から20日まで開催。
- 77 『美術館ニュース』No. 345、1979年10月15日発行、p. 6。
- 78 今泉篤男「近代日本美術の歩み展」を見て『朝日新聞』1979年9月18日(夕刊)、p. 5。
- 79 李禹煥「近代日本美術の歩み展」によせて…2 日本現代美術の再考を「近代日本美術の歩み展」を見て『美術館ニュース』No. 345、1979年10月15日発行、pp. 4-5。
- 80 「1920年代・日本展 都市と造形のモンタージュ」(東京会場の会期：1988年4月9日～6月5日)。
- 81 1920年代をめぐる議論と文献については以下を参照。萬木康博「1920年代・日本 “未完の実験” への批判と継承をめざして」『1920年代・日本展』展覧会カタログ、朝日新聞社、1988年、pp. 8-16。
- 82 「Paris-Berlin. Rapports et contrastes, France-Allemagne 1900-1933」(ボンビドー・センター、会期：1978年7月12日～11月6日)。
- 83 北澤憲昭『眼の神殿——「美術」受容史ノート』美術出版社、1989年。
- 84 木下直之『美術という見世物—油絵茶屋の時代』平凡社、1993年。
- 85 現在の兵庫県立美術館。前身の兵庫県立近代美術館は1970年開館。2002年から現体制へ。
- 86 「朝から夜中まで」は、ゲオルク・カイゼルによる戯曲で、日本では土方與志の演出により、1924年12月5日から20日まで築地小劇場で初演された(『すべての僕が沸騰する 村山知義の世界』展覧会カタログ、読売新聞社・美術館連絡協議会、2012年、pp. 107-108)。
- 87 画卷は東京都現代美術館所蔵の《隅田川兩岸画卷》(No.1からNo.3の3点)、手稿は『三岳全集』と『三岳画集』。
- 88 かんらん舎は、1977年4月に東京・銀座3丁目で開廊。その後京橋3丁目、さらに八重洲2丁目に移転し画廊としての活動を展開したが、2020年2月29日をもって閉廊。銀座の期間に「早逝の画家達」展8回、京橋では海外の現代作家紹介で、刮目に値する仕事を重ねた。大谷氏著書に『藤牧義夫 眞偽』学藝書院、2010年。
- 89 「近藤竜男「ニューヨーク・シーン」ドローイング展」(みゆき画廊、会期：1988年9月11日～17日)。みゆき画廊は銀座6丁目にあった画廊。2016年3月末をもって閉廊した(「みゆき画廊」ウェブサイトを参照 [http://www.miyuki-gallery.com/] 最終アクセス日2021年12月23日)。
- 90 東京都庭園美術館は、1983年に白金台の旧朝香宮邸に開館した。新しい美術館を分館として運営を一体化したい旨の要望書が1982年に都知事に提出されたが、その後、却下された(『東京都美術館80周年記念誌 記憶と再生』東京都美術館、2007年、p. 320)。
- 91 1995年3月に東京都現代美術館が開館し、東京都美術館の収蔵作品3,020点と一部を除く美術図書資料が同館に移管された(同書、p. 339)。

Abstracts

Suehiro Fifty-Three Stations: Tokugawa Iemochi's Procession to Kyoto Nishiki-e (Polychrome Woodblock Prints) Sugiyama Satoshi

In 1865, the fourteenth Shogun Tokugawa Iemochi led a second expeditionary force west against the Choshu clan. Scenes of the shogunal army's procession are depicted in the ukiyo-e series *Suehiro Fifty-Three Stations*. Collaborating in this series were eight artists who previously joined to create *Scenes of Famous Places Along Tokaido Road*, depicting Iemochi's first expedition west in 1863. Chief among the eight artists when they rejoined for *Suehiro Fifty-Three Stations*, this writer argues, was Hiroshige II. Having stood second in rank to Utagawa Toyokuni III—the grand elder of the Utagawa School—during the production of *Scenes of Famous Places Along Tokaido Road*, Hiroshige II thereafter dared to create a “Hiroshige II Procession to Kyoto *Nishiki-e*” Tokaido series of his own, which was unsuccessful. Observing that many scenes contributed by Hiroshige II to *Suehiro Fifty-Three Stations* closely resemble scenes in his foregoing “Hiroshige II Procession to Kyoto *Nishiki-e*,” we can conclude that Hiroshige II—owing to the failure of his “Hiroshige II Procession to Kyoto *Nishiki-e*”—went on to produce *Suehiro Fifty-Three Stations*.

Suehiro Fifty-Three Stations strongly reflects the circumstances in the last days of the Tokugawa shogunate. It includes elements illustrative of the times, such the shogunal army marching and foreigners watching the procession. Unlike *Scenes of Famous Places Along Tokaido Road*, furthermore, which depicts Iemochi under the guise of Minamoto no Yoritomo, *Suehiro Fifty-Three Stations* portrays the shogun in a straightforward manner.

Creative Aging: the Museum Responds to the Super-aged Society Hayato Fujioka

Japan's declining birthrate and aging population have long been discussed as a social problem. In response to Japan's aging society, the Tokyo Metropolitan Art Museum in 2021 launched an art communication project attuned to the needs of older adults and people with early dementia, and their families. Entitled “Creative Aging,” the project aspires to help build a society where older adults can maintain a sense of social connection and well-being while aging.

In this essay, as coordinator of the Creative Aging project, I attempt to clarify the social background in which Creative Aging is situated and examine the art museum's role in tackling the super-aged society. I also introduce programs at museums and galleries in the UK as examples of progressive efforts being made in this field, overseas. The essay furthermore introduces two related programs conducted in fiscal year 2021—“Miru-tabi: Encountering Art and Science in Travels to Past and Future,” a cross-generational exchange program for active older adults, and “Van Gogh Exhibition at Home: in Company with Art Communicators,” an art appreciation program held online for people with dementia and their families.

From Prewar Art to Postwar and Contemporary Art
Oral History Interview with Yasuhiro Yurugi
Editing: Akiko Kobayashi

The Tokyo Metropolitan Art Museum, which had primarily served art groups as an exhibition venue after its 1926 founding, in 1975 opened in a new building designed by architect Kunio Mayekawa. At this time, the Museum positioned itself as a “contemporary art museum” and began offering a wide range of independently organized programs. On this occasion, the Museum established an acquisitions policy aimed at systematically examining Japan’s postwar art and began collecting artworks and holding Collection Exhibitions. The Museum also began holding Thematic Exhibitions and Special Exhibitions comprehensively viewing modern and contemporary art from new perspectives.

For its sixth oral history interview, the Museum Archives project interviewed Yasuhiro Yurugi, a former curator at the Tokyo Metropolitan Art Museum employed for thirteen years from 1976 to 1989. When the Museum’s acquisitions program was still young, Mr. Yurugi, conducting precise and thorough research, planned and held sharply inquisitive Thematic and Special exhibitions linked to the Museum’s acquisition efforts. Through Mr. Yurugi’s words, the interview recalled the exhibitions he curated and the Museum’s collecting efforts at the time and looked back at the activities of organizing exhibitions and acquiring artworks, which the Museum took as its core on opening in a new building.

執筆

杉山哲司 (東京都美術館学芸員)

藤岡勇人 (東京都美術館学芸員)

小林明子 (東京都美術館学芸員)

英文翻訳

ブライアン・アムスタッツ

Written by:

Satoshi Sugiyama (Assistant Curator, Tokyo Metropolitan Art Museum)

Hayato Fujioka (Assistant Curator, Tokyo Metropolitan Art Museum)

Akiko Kobayashi (Associate Curator, Tokyo Metropolitan Art Museum)

Translated by:

Brian Amstutz

東京都美術館紀要 No.28

令和 4 (2022) 年2月28日発行

編集・発行 公益財団法人東京都歴史文化財団 東京都美術館

〒110-0007 東京都台東区上野公園8-36

制作 株式会社ルナテック

The Bulletin of Tokyo Metropolitan Art Museum No.28

Edited and Published by Tokyo Metropolitan Art Museum operated by

Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture

8-36 Ueno-Park, Taito-ku, Tokyo 110-0007 Japan

Produced by Lunatec Professional Printing Service

© Tokyo Metropolitan Art Museum, 2022

ISSN 0386-0981



東京都美術館
TOKYO METROPOLITAN ART MUSEUM