

広島県立美術館

研究紀要

第18号

漆芸家・河面冬山	宮本 真希子	1
巖光の新出の油彩画《静物》について	藤崎 綾	36
アレクサンダー・カーノルト作《静物》についての試論	山下 寿水	45

2 0 1 5

BULLETIN
OF
HIROSHIMA PREFECTURAL ART MUSEUM

No.18

Japanese Lacquer Artist KOMO Tozan MIYAMOTO, Makiko	<i>1</i>
On Newfound Oil Painting "Still Life" of Ai-Mitsu FUJISAKI, Aya	36
An Essay on "Still Life" by Alexander Kanoldt YAMASHITA, Hisana	45

2015

HIROSHIMA PREFECTURAL ART MUSEUM
HIROSHIMA JAPAN



[口絵12]

髙橋光《静物》1942(昭和17)年 広島県立美術館蔵

鬢光の新出の油彩画《静物》について

藤 崎 綾

平成25年度に、当館にご寄贈いただいた鬢光（1907・明治40 - 1946・昭和21）の油彩画《静物》（口絵12）は、これまで複製図版等での紹介すらなく、その存在が全く知られていなかった初公開の作品である。同時代を生きた多くの作家と同様、鬢光の作品も戦中・戦後の混乱期に焼失や散逸を免れず、加えて画家自ら意に沿わない作品を出征前に焼却・整理したことにより、四半世紀に満たない画業の成果はさらに失われ、創作活動の理解につながる画家の発言や個人的記録などの関連資料も数少ない。この現状において、新たな作品の発見は極めて貴重で、画業の全体像に近づく上でも待望の事例である。本来であれば、稀少性にも鑑みて、修復措置や赤外線撮影などを経て得られる科学的な調査結果も含めて報告すべきところであるが、本稿ではひとまずの収蔵報告ならびに作品紹介として、関連作品を参照しつつ本作の概略を述べてみたい。

《静物》について

まずは、基本情報を確認しておこう。細目のキャンバスを用いた画面は、縦45.1cm×横37.6cmとほぼF8号の定型サイズで、一部の展覧会出品作をのぞいて小品の多い同時期の油彩の現存作の中では、幾分大きい方といえる。画中にはサインや年記等はないが、裏面左下に「昭和十七年 鬢光」との書込みがある（図1）。特色のある字体ながら、現時点では画家自身の記述と断定するにはなお一考の余地がある一方、後述する過去の作品所有者の筆跡とも断定しがたいことから、新たな資料が判明しない限り、この記述を制作年と見なすのが妥当と思われる。額縁は当時のもので、下部中央に浅尾拂雲堂の作製になる「AI MITSU」のネームプレート¹が、裏面左上には同店のラベルが一部欠損した状態で残り、作品の天地とは上下逆向きに付されている（図2・3）。ネームプレートは、現存作では、《ライオン》（1936年・個人蔵）や《肖像（貴婦人）》（1938年頃・個人蔵）、《警察病院》（1941年・神奈川県立近代美術館蔵）、《鳥》（1942年頃・宮城県美術館蔵）などへの使用が確認できる²。

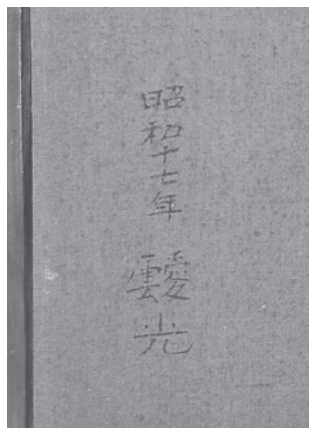


図1 裏面・書込み



図2 ネームプレート



図3 ラベル

鬚光は画業を通じて静物画をよく描いた。時に生死や実在も曖昧な鳥や虫、あるいは人体と化したような植物など、厳密には“静物”と呼びがたいモチーフが一部に見られる作も含めて考えると、本作が描かれた1940（昭和15）年から1942（昭和17）年頃にかけての一時期にもっとも多く作品を残している。

墨の仕事にも作例があり、肥瘦や濃淡、筆勢などで変化をつけ、想像力の赴くままに筆を走らせたような即興的な線描で、連続性や流動性の内に植物や鳥などを描いた作品群（図4）や、対照的に、端正で均質な線描で、百合やダリアなどを描いた植物画といってもよいような静的な描画（図5・6）など表現も幅広い。油絵の作例では、《眼のある風景》（1938年・東京国立近代美術館蔵）を一つの頂点として顕著なシュルレアリスムの傾向から脱したこの時期の「写實的」作風に対し、早くから東西両洋の美術との関係が指摘されたが³、同時代作家との明らかな相違によるものか、東洋画、とくに宋元画からの影響が注目され、東京帝室博物館で目にした古画や日本画家との交友などに誘因を探りつつ、宋元画によってシュルレアリスムという課題を克服したと評されることもあった⁴。

《静物》においても、丹念な「写實的」描写や対象に迫る近接的視点など、「宋元画風」と称される一連の作品に共通する表現手法が認められる。一方、管見の限りでは、「写實的」描写で表現されたこの時期の油絵のモチーフが、実際に「実」物を「写」したものなのかを検証した論考はこれまでになく、本作での検討は無論のこと、今後、鬚光の静物画を考える上でも一つの視点になるのではないかと考えている。

先行するライオン連作や《眼のある風景》に言及するまでもなく、鬚光の画業が単なる再現性を超えたところにある、絵画でしか表現できないものを探求したことは明らかで、《静物》の写実性や造形性も、実物の再提示という枠を超えた表現を内包することは容易に想像されよう。

以下、本作のモチーフについて言及するが、画家の制作志向向上、その特定に自ずから限界があることを前提とした上で、むしろそれゆえに、制作時期や制作状況を理解する端緒を得るべく、専門家による植物種の特定制定結果を、造形上の視点から読み解く主旨であることをお断りしておく。



図4 《鳥(ほ)》1941年頃 当館蔵

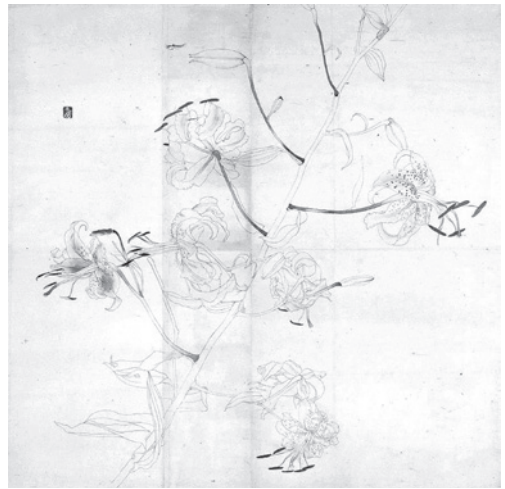


図5 《百合》1941年頃 当館蔵



図6 図5《百合》(部分)

画面には、しなうように丸く弧を描く枝葉を中央に、背後に生い茂る大振りな葉を描く。下方には赤や青の小さな果実が色づき、緑を主調とした画面に控えめな彩りを添える。広島市植物公園前園長・石田源次郎氏のご教示によると、青い実のある植物は、左側に描かれた葉の形や、果実の中央頂点の花びら跡の状態などから、ウコギ科のキツタであるという。葉には暗色を多用して葉脈などの細部を不鮮明にし、あえて三次元性を曖昧にした表現が見られるが、要所を押さえた描画により、専門家が特定するに十分な再現性を備える。キツタが国内に広く分布する植物であることを考えると、付近の野山で得た実物を手元に置いて描いたものと推測される。鬚光が偏愛するさまざまな物をアトリエに並べ、それらをモチーフとしていたことは、アトリエを訪れた多くの知人が証言するところだ⁵。

一方、中央の植物は、同時期の作品における光の表現に目を奪われた友人画家が「りん光を発するような深々とした何とも言えない不思議な美しさ」⁶と表現した記述を想起させる独特な輝きをもち、光の反射を丹念に描き分けた描写の積み重ねがリアリティーを強調しつつも、画面全体として見れば異質な光を帯びることで、結果として仮想的な虚構空間へと昇華させる主因となっている。形態描写については、絵画表現の探求の過程でイメージソースとして複数の植物があった可能性もあるが、キツタ同様、鬚光が身近な植物を描いたという想定と合致するものとして、画家が何度も足を運んだ小石川植物園⁷の園長・邑田仁教授、助教・東馬哲雄氏の両氏により、マサキあるいはツルマサキを描いた可能性が高いとのご教示を得た。丸く曲がった枝の状態からすると、通常の生育環境ではツルマサキと見るほうが妥当であり、画面中央の果実の左にある、鱗を重ねたよううっすらと赤みを帯びた形態は葉芽で、葉が展開し始めた状態を画家が表現しようとしたものではないかとのご意見も併せていただいた。キツタの実には早春から春にかけて熟し、ツルマサキは真冬に実をつけるが、たわわに実った実は次第に落ちて、春頃にはわずかに残った状態になるという。画中には、上記二種のほかにも、赤い実を持つ植物とその左側にある虫食い跡のような葉を持つ植物、ツルマサキと推定される植物の背後にある大葉と、少なくとも5種が混在するが、いずれも特定するにはやや難がある。確度の高い上記二種について、画中の植物の状態が自然界で見られるのは、(時期的には多少の前後はあるものの)概ね春頃と考えて問題はないとのご教示は、制作時期を検討する際の一つの目安となるものであろう。

以上に見てきた内容からは、ともすれば画面が醸成する「りん光を発するような」「不思議な」美や特異な虚構空間に目を奪われがちな作品が、実物に忠実な描写を起点に生み出されているという興味深い事実が浮かび上がる。無論、作画過程で造形上の創意が加味され、キツタやツルマサキと思しき植物も、終点では、実物に即した「写実性」を保持しつつ、特異な光や三次元性の低減を帯びてその姿を変容。観察を繰り返して得た再現的な描写を土台として、量感や空間表現の工夫により肉付けを行い、絵画化する作画工程からは、何よりも「見る」ことを重視した基本姿勢とともに⁸、ライオン連作の制作過程も想起できよう⁹。従来ほとんど論考がなく、画業上の位置づけが明確になされていない図5などの植物画的な素描作品も、あるいは現在は失われてしまったさまざまな油彩の静物画を構想するための土台、造形上の問題意識を具体的な表現として展開していくための探求の基点にあたるという可能性も今後検討していくべきではないかと思われる¹⁰。

さらに、《静物》の写実性は、空間表現にも関わる要素を持っている。丹念な細密描写で描き出され

たツルマサキと思しき植物とは対照的に、背後の大葉ばかりか、画面手前にはあるはずのキツタの葉までがやや粗く、光の陰影も簡略化して表現される。近くのものには明瞭緻密に、遠くになればなるほど形態・色彩ともに不鮮明さを増すという古典的な遠近表現はここにはなく、タッチの疎密の変化が遠近の差異と必ずしも同調しないことから生まれる非合理的な感覚が導き出す、どこか不安定で一種不穏な気配も感じられる。

再現性の高い描写を組み込むことで、個々のモチーフには、どこかで目にしたことがあるようなリアリティーや合理性も備わる一方、画面全体を見渡すと感じられる現実との隔たりは、先述した特異な色彩表現や遠近感と描写密度との齟齬だけでなく、背後から画面の印象に影響を与える、下層の形態や色彩を活かした重層的な表現にも起因している。

とくに明瞭に認められる画面上部をはじめ、各所にみられる下層のインパストは、時に存在しないはずの形をうっすらと浮かび上がらせる一方（図7）、葉脈とは無関係な方向に絵具の流れを作り出すなど（図8）、表層の葉や枝の輪郭線の実態を曖昧なものとし、見るものの視覚に揺らぎをもたらしている。植物相互の位置関係、ひいては全体の空間構成を不明瞭にするとともに、モチーフが二重写しのようなになった画面からは、動きの余韻とでもいべきものがあたかも残像を見るように感じられ、時の経過が表現されているかのようだ。下層の内にかすかにほの見えるもはや過去のものとなった葉のざわめき、あるいは一瞬前まで葉がそこにあったという記憶すら内在化した描写は、時の流れを現在から過去へと遡って感じさせる。一方で、月光を浴びたように控えめな白銀の輝きと艶消しの絵肌は、人知れず存在するようなひっそりと陰りのある絵画空間を表出。モチーフの動きと空間を把握する認識の揺らぎ、さらには過去への時間の揺り戻しをも感じさせる画面は、身近な植物を近接して捉えた閉じた小空間を描いているようでいて、見るものの感覚をさまざまな意味で揺さぶり、表層を超えた時間や空間へと意識を導く、豊かな造形上の創意に満ちているといえるだろう。



図7 画面左上部
剥落箇所の下、及び左に見える下層の葉形は、所々やや赤味を帯び、緑を主調とする背景色のなかで、下層の痕跡の印象を強調する



図8 図7の下方部
とくに図の左上側には、葉脈を断ち切るような下層の絵具の凹凸が見られる

関連作品について

《静物》とあわせて、当館は鬚光作の団扇2本もご寄贈いただいている（図9・10）。

こちらはこのたび初めて確認できた新出資料で、収蔵に当たり、《団扇(1)虫》、《団扇(2)植物》と作品名を付した。形状は異なるものの、いずれも市販の団扇を使用したと思われ、扇部の大きさはそれぞれ22.3×22.8cmと21.0×24.0cm、柄を含めた全長は各々32.7cmと31.3cmで、バッタの類と思われる昆虫と野菜と見られる有機的な形を伸びやかな線描で描く。

鬚光は、色紙やカットなど、油絵とは異なり気安く軽やかな趣を持つ水彩や素描の小品を残している。一部は1930年代末から40年代にかけて頒布会や雑誌等を通じて発表したことが知られるが¹¹、作画時期を特定する根拠がなく、制作年不詳の作も多い。

団扇の描画には、骨の凹凸による絵具の滲みや植物のやや不安定な配置などには拘泥せず、気の向くままに筆を運んだような即興的で自由な線描が認められる。ユニークな植物の形態とともに、画家の関心の自然な発露が感じられ、小品ならではの身近で親しみやすい画面といえるだろう。類似のモチーフは他の作品やスケッチブック中の描画には知る限りなく、また両資料が《静物》と同時期に所蔵された確証もないため、制作時期の特定は困難である。文献上には、1940(昭和15)年に鬚光と知り合った加藤綜一が、子どもたちを連れたバッタ捕りに川口郊外まで同行したなどの関連証言もあるが¹²、描画の参考資料としては右図の素描を挙げておきたい(図11)。

同図記載の紙は一枚もので、大きさは20.0×15.5cm、罫線入りノートの一頁と見られるが、現状では元の形状は不明である。裏面には、植物と見られる素描等(図12)とともに書込みがあり、広島に関係のある画家や作家らにより新たに結成した、もしくは結成予定と考えられる会の構成メンバーについて¹³、「三好光志、鬚光、丸木位里、野村守夫、島本隆司、船田玉樹、林與吉、花田武¹⁴、木谷徳三、以上」との記述がある。同会については、「月に一回會員消息プリントを會員全部に発行し、會員に配布す」とあり、さらに「當分の間、會の事務を」「担当す」る一人として、鬚光や野村、林、玉樹、位里とともに島本の名が挙げられている。

島本(1908・明治41—1955・昭和30)は、釜山出身¹⁵。1920年代末に一時東京に居住するが、間もなく帰郷。1930年代の広島で社会運動に関わり、1932(昭和7)年には柴野利秋らとともに

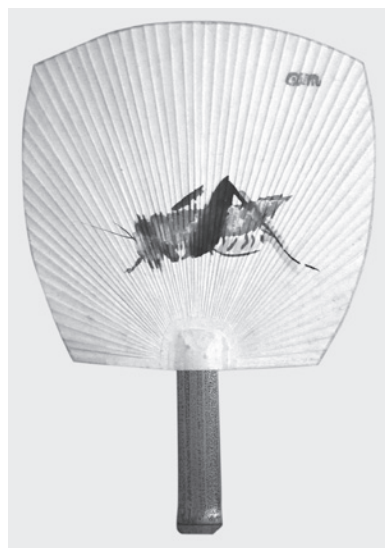


図9 《団扇(1)虫》



図10 《団扇(2)植物》

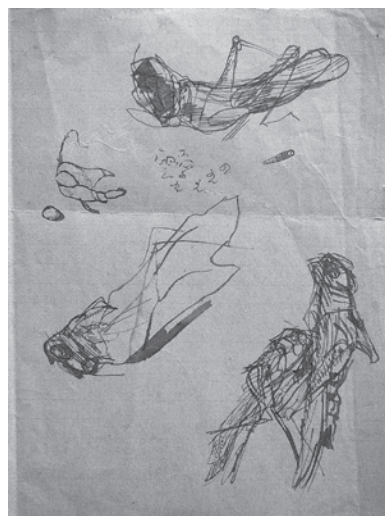


図11 関連素描 個人蔵

に日本プロレタリア作家同盟広島支部を結成している。1934（昭和9）年に再上京して執筆活動に専念するが、映画の道に進み、1939（昭和14）年に満州映画協会に出向。以後も同地に滞在することがあったと見られ¹⁶、1944（昭和19）年には現地応召している。同会は事務担当の島本が在京中に結成されたとみなすのが妥当と思われることから、推測を重ねることにはなるが、図11・12の素描や、ひいては団扇の制作時期についても、《静物》に先行する1930年代後半に遡る可能性も視野に今後検討を重ねたい。下限は、戦時下の状況ならびに後述の通り、作品所有者の転居により鬚光との物理的な距離ができたことから、《静物》制作の1942（昭和17）年とみなしてよいと思われる。

図11・12に見られる生き生きとした線描と同様、団扇に描かれた虫からも、今にも触角を動かしそうな生命感が感じられる。一方、独特な植物の形態は、増幅や増殖、膨張や変相といった遷移の予感を孕み、羽を広げたように左右に広がる葉の中心部から虫の頭や足と見られる部位が生じ、植物と虫との間を行き来するような変容体を示すカット作品（図13）と共通する志向も見出されよう。

団扇という用途を考慮し、両資料とも寒色を中心とした色彩に胡粉が要所に輝きを添え、軽妙な筆遣いととも涼感を誘い軽やかさを醸し出す。サインはいずれも手書きで、骨のために歪みがあるが「aim」と認められる。なお裏面には描画や記述はなく、無地のままである。

来歴について

上記3作品の最初の所有者である村松重（むらまつしげる 1901・明治34—1947・昭和22）は、現在の千葉県南房総市出身¹⁷。東京聾啞学校の教師を経て栃木県立宇都宮聾啞学校長を務めた教育者であり、当館に作品をご寄贈いただいた中村範子氏はそのご息女に当たる。東京聾啞学校では長く舎監も務め、一家で学校の敷地内に居住していた。同校には、後に鬚光と結婚する桃田キエが1930（昭和5）年から勤めており、撮影年は不詳ながら、村松とキエが写った同校の集合写真も現存する。キエは郷里から上京して間もない同校の師範部時代に、構内の別棟にあった寄宿舎に起居していたというから¹⁸、職場の先輩のなかでも村松やその家族は近い存在だったに違いない。中村氏のご教示によると、《静物》は村松がキエを通じて鬚光に制作を依頼したといい、作品を見た村松はたいそう喜び、以後も愛蔵していたのだという。戦後間もなく亡くなった後も、作品に対する村松の思いを大切に、妻・ふくが作品を手放さずに守ってきた。上述の制作の経緯も、ふくから中村氏に伝えられたも

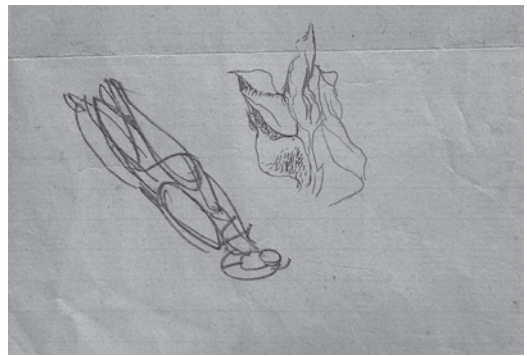


図12 図11裏面の素描

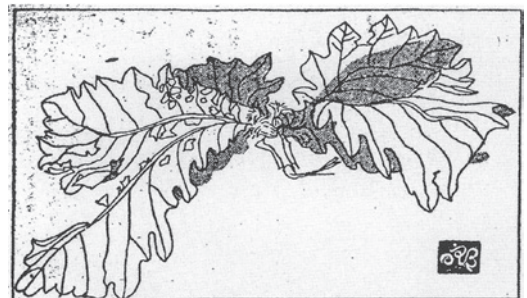


図13 カット
『現代』23巻3号（1942年3月）p.297
（伊藤永之介「吹雪の夜に」中に掲載）

のである。村松の功績を伝えた紙面によると、栃木に着任したのは1937（昭和12）年。創立以来初の専門的な校長として新たな教育法を実施するとともに、聾啞児童教育の義務制をめざして長期にわたる調査研究を積み重ねるなど、先駆的な活躍を見せたことが報じられている。村松が赴任前に作品を依頼したとすると、制作年と考えられる1942（昭和17）年までは時間的隔たりがあると思えるが、村松は当初単身で赴任していたといい、あるいは家族がまだ在京中のため東京に一時戻るなどした折に、制作を依頼した可能性も考えられよう。なお、鬘光が晩年に使用していた住所録¹⁹には村松の名があるが、東京の住所はなく赴任後の住所のみが記されている。制作年と見られる1942（昭和17）年には、一家全員がすでに東京を離れており²⁰、《静物》が送られてきたことや、村松の作品への愛着と感慨が中村氏に印象深く記憶されることとなる。

1930年代後半に画業の確立期を迎えた鬘光にとって、一連の静物画は自らの制作に自信を深めた時期の作といってよい。これまで述べたように、《静物》の制作過程は、鬘光の一貫した作画姿勢である実物の観察に即した「写実」性を起点としたもので、先行するライオン連作に通じると同時に、従来ほとんど論考のなかった植物画ともいうべき素描作品の位置づけにも示唆を与える。一方、具体的な造形表現を見れば、同時期の静物画の多くに共通する特異な光の表現は無論のこと、遠近の差異と必ずしも合致しない描写の密度、さらにはモチーフの動きや時間の集積をも包含する下層を巧みに生かした重層的な描写が、見るものの感覚に幾重にもわたる揺らぎを与え、この時期を代表する一点といえる造形上の創意に満ちている。

制作時期は、作品の裏書から1942（昭和17）年と見るが、描かれたモチーフの状態からとくに春頃を念頭に、今後さらに他作品と比較することで検討を継続することとしたい。その過程で、制作工程や表現の類似性、関連性を探る手がかりとして、さまざまな静物画に描かれたモチーフを特定することも当然重要となってこよう。

鬘光の待望かつ稀少な新出作品を頂戴した美術館としては、まずは現状のコンディションを保持し、劣化が進まぬよう修復措置を施すことが急務であることはいうまでもない。顔料等の科学的な調査分析をはじめ、修復作業のなかで得られる事実や発見があれば、稿を改めて報告したいと考えている。

【謝辞】

本稿を成すに当たり、村松重ご遺族・中村範子氏、中村義則氏、鬘光ご遺族・岩垂紅氏、徳島県立近代美術館学芸調査課長・江川佳秀氏のご教示・ご協力を再三にわたり頂戴しました。さらに、モチーフの特定には、広島市植物公園前園長・石田源次郎氏、東京大学大学院理学系研究科附属植物園園長・邑田仁教授、東馬哲雄助教の皆様方に、専門知識に基づいた懇切なご教示・ご助言を賜りました。心より御礼申し上げます。

とくに中村ご夫妻には、長年大切に所蔵されてきた貴重な作品を当館にご寄贈いただき、鬘光作品の新たな魅力に触れ得る機会を作っていただきました。ここに改めてお名前を記し、深く感謝の意を表します。

【註】

- 1 浅尾拂雲堂のネームプレートは、1927年に上野桜木町に開店して以降、小糸源太郎から依頼を受け、真鍮板で製作したのが始まりで、好評を博して方々からの注文があったといい、鬚光のほか、中村節也や鈴木善次郎らのプレートを手がけたことが知られている（浅尾丁策『金四郎三代記 谷中人物叢話』芸術新聞社 1986年 pp.109-111）。鬚光のプレートについては、1938年1月に始まる小石川区原町時代に、「50ほど作った筈である。満足出来る自作の額にはこれを打ちつけるのだ」という意味のことを彼は語っていたとの証言がある。：菊地芳一郎『現代美術家シリーズ4 鬚光』時の美術社 1965年 p.159
- 2 『實現』179号（1937年3月）に掲載された図版によると、《枯木》の額にも同プレートが確認できる。1936年制作の《ライオン》にプレートが貼付された時期は不明だが、《枯木》の図版により、少なくとも註1に示した原町への転居以前の白山前町時代にはその使用が始まっていたことがわかる。
- 3 井上長三郎は、《花園》や《勝鬨》等に始まる「写實的」描写について、「フラマンの花鳥画を思わせ」る「宋元的な描写」と評し（井上長三郎「鬚光 人と作品」『美術手帖』66号（1953年3月）p.36）、鶴岡政男は、先行する時期の作品に影響が見られるエルンスト、さらには一時期傾倒していたブリューゲルに、宋元画を加えた三つの要素が混然と血肉化されていると述べている。：鶴岡政男「鬚光 蝶」『美術手帖』103号（1955年12月）p.66
- 4 針生一郎は、鬚光の内に血肉化された表現により、「様式上の粉本とよべるものを指摘しにくい」と断りつつ、「強大な合理主義とレアリスムの伝統に支えられなければ不可能なシュルレアリスムの課題を、鬚光は宋元の世界を媒介することで同時的に解決した」と指摘している。：針生一郎「近代日本美術の異彩5 鬚光論」『美術手帖』149号（1958年11月）p.107
- 5 例えば、鶴岡政男は、「小石川白山神社裏の二階、十畳位の画室には彼のモチーフである枯れた草木や、黒い石ころ、目刺や目の出た馬鈴薯などがテーブルの上に転がっていてその上には天井から日乾びた雉が下っている。西日のあたる窓の外には鷺がつるしてあって骨に付いている羽がふわりふわり動いている」と記し（前掲「鬚光 蝶」p.66）、寺田政明は、『鬚光—青春の光と闇—』展の記念講演会（1988年10月29日 於・広島県立美術館）において、痩せ馬を描いた時、コールドールがついた緑のドラム缶を見てどうしても鬚光がほしいといったことから、二人で2階のアトリエに担ぎ上げたと述べている。
- 6 奥田元宋「美の美 鬚光 花（やまあらゝぎ）」『日本経済新聞』1982年7月1日
- 7 丸木位里は、鬚光と同行して植物園や動物園に頻繁に写生に出かけたと言っている。：菊地芳一郎編『現代美術家シリーズ4 鬚光』1975年 p.74
- 8 末広一は、「とにかく見ることが先決だ」と、鬚光が何よりも「見る」ことを重視していたことを印象深く記憶している。：藤崎綾「鬚光と新人画会」『鬚光と交友の画家たち』展図録 2001年 広島県立美術館・岩手県立美術館 p.10
- 9 寺田政明は、鬚光の観察から本画制作に至る過程について、動物園ではさまざまな角度からライオンのデッサンを繰り返し、アトリエではライオンの形に切った紙を天井からぶら下げて手で動かしながら、光と影の世界を追求していたと述べている。：寺田政明「美 私の一点 鬚光『自画像』」『信濃毎日新聞』1988年10月31日
- 10 従来ほとんど言及がないのは、鬚光の生前には彼の親しい友人たちにさえその存在が知られていなかったことも関係していると思われる。これらの作品を、鬚光画稿展（1968年11月20日～11月30日 於・現代画廊）で初めて目にした鶴岡政男は、鬚光の「画稿」について論じ（図版として、現在は当館蔵の《あけび》が《ヘチマ》と題して掲載されている一筆者註）、「実に適確な線描で花や葉の量面を把握」しているという意味で、「日本画家の下図や画稿」とは「性質を異に」したものであると同時に、「鋭い線、その軽さ重さの精妙から鬚光の方法、蓄積、稀な資質を透視することができる」と述べている（鶴岡政男「鬚光を想う」『三彩』239号（1969年1月）p.45）。ちなみに、「植物画」的要素ということから敷衍すれば、これらの素描に見られる近接拡大する視点や緻密な描写のあり方には植物図譜を連想させるものがあるが、静物画の時代に、関連施設である小石川植物園で図譜や類似資料が閲覧できたかどうかについては、戦時下という時代も災いし、現状では確認できていない。
- 11 1939年1月10日～1月25日まで色紙陳列頒布会を開催（於・広島市・福屋）。カットは、『現代』23巻3号（1942年3月）p.297（本稿・図13）に掲載されている。

- 12 加藤綜一「鬩光さんをしのぶ」：(前掲)『現代美術家シリーズ4 鬩光』1965年 pp.131-134
- 13 鬩光が結成に参加したグループの中では、画家以外の芸術家を含む構成の点から、1938年12月26日に丸木位里宅で第1回会合が開かれた広島芸術協会が最も近い存在として考えられるが、構成メンバーの中には、島本、位里、三好ら広島芸術協会の結成について、誌面(『實現』201号(1939年1月)p.19)が報じた、会合に出席した会員と合致する名前もある一方、林、花田ら、同誌に記載のない人名も含まれている。
- 14 花田については、第1回歷程試作展(1939年3月24日～3月26日 於・東京堂ギャラリー)及び第2回歷程展(1939年7月8日～7月14日 於・東京府美術館)に出品記録があり、林については、玉樹と位里の二人展(1939年10月16日～10月20日 於・銀座・紀伊國屋)の芳名録に名前があることのご教示を、奥田元宗・小由女美術館の永井明生氏より得たことから、少なくとも1939年秋には、両者と他の構成メンバーの間で接点があったことが確認できる。ちなみに、鬩光が原町時代に使用したノートには、林については1911年生まれで広島市出身であることと東京の住所及び勤務先と思われる住所が、花田についてはおそらく出身地をさすと思われる広島県呉市の町名が記載されている。このノートには、上述の会の構成メンバー全員の名前を含め、宇根元警、圓鏑勝三、岡部繁夫、水戸範雄ら計25名の記述欄を設けて名前や一部住所が記載されており、おそらくは広島と地縁のある東京在住の芸術関係者の名簿を作成しようとしたのではないと思われる。上述の会とも関連が深いと思われるが、鬩光が自身の原町の住所を記している以外に名簿の作成時期が特定しがたく、会の結成時期の検討につながる情報は確認できない。
- 15 以下、島本の略歴は、『文藝復興』2号(1956年2月)p.16、及び山本茂『広島県社会運動史』労働旬報社 1970年 pp.606-608を参照した。
- 16 友人の大沢要は、「満映に転勤して現地召集になった」と記しており(前掲・『文藝復興』2号 p.17)、鬩光が晩年に使用した住所録にも新京の島本の住所が記載されている。なお、徳島県立近代美術館の江川佳秀氏は、この住所録の記載について、鬩光の家族名の筆跡の違いから、1937年以降、1941年以前に作り始められたと指摘している。：『鬩光 揺れ動く時代の痕跡』展図録 1994年 徳島県立近代美術館 p.82
- 17 以下、村松重氏の略歴や鬩光作品所蔵の経緯については、中村義則・範子ご夫妻のご教示、並びにご提供いただいた紙面(地方紙と思われるが紙名不詳)による。
- 18 石村キエ：(前掲)『現代美術家シリーズ4 鬩光』1975年 p.132及び、鬩光ご遺族・岩垂紅氏のご教示による。
- 19 作成時期については、註16参照
- 20 中村範子氏のご教示によると、離京は1940年頃である。

(ふじさき あや／当館主任学芸員)