



小出 檜重と阪神間モダニズム

津田, 奈菜絵

(Citation)

表現文化研究, 8(2):113-126

(Issue Date)

2009-03-24

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCOI)

<https://doi.org/10.24546/81002896>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002896>



小出檣重と阪神間モダニズム

Narashige Koide and the Modernism of the Hanshin Area

津田奈菜絵 Nanae Tsuda

概要

大正から昭和にかけて、美術家たちは様々な表現様式により近代化する阪神間を描き出した。本稿では、小出檣重の画業の展開と阪神間モダニズムの関係について考察し、女性ヌードを中心に小出作品の近代性の特徴について論じる。

小出の作品は、出身地大阪の庶民性と結び付けて論じられることが多い。しかし、活動が本格的になる1920年代以降、小出はむしろ近代化しつつある都市と深く関わりながら制作を行っている。小出作品の代名詞でもある裸婦画が多く制作されたのも、芦屋に転居し西洋化された制作環境を獲得してからである。また、谷崎潤一郎著『蓼喰う虫』の挿絵を引き受けた理由の一つに、作品の舞台が阪神間であるために風景をよく知っていることを挙げている。さらに、小出の絵は、阪神間のモダン建築のための装飾画としても人気があった。このように、小出の美術活動は阪神間のモダニズムに結び付いている。

小出は、独自の裸婦画を創造したと評価される一方、女性を没個性化し性的客体化していると批判されることもある。確かに、小出の裸婦画は、モデルから顔を排除し臀部を強調しているものが多い。だが小出は、裸婦から顔という個性を取り除くことを近代的と捉えていたのであり、このことは、小出が西洋のモダニズム絵画の影響を受けていたことを示している。また小出は、単に西洋画を踏襲し女性を理想化するのではなく、日本女性の不均衡な身体をあえて描こうとした。そのために、特徴的な大きな臀部に着目したのだろう。さらに、新聞連載小説の挿絵が複製芸術として不特定多数に向けて発信されることを意識していた点にも、小出の近代性への意識が認められる。

キーワード: 阪神間モダニズム、小出檣重、裸婦、谷崎潤一郎、マティス

Abstract

This paper examines the relationship between the evolution of Narashige Koide's artwork and the modernism in the Hanshin area.

The works of Koide are often interpreted as being influenced by the popular taste of his home-town Osaka. Nonetheless, he lived in the modern cities after 1920's. After moving to Ashiya, he owned a western atelier, and created many nude works of women. Then, Koide made the illustrations for *Tadokuu mushi*, a novel of Jyunichiro Tanizaki. As he knew the landscape of the Hanshin area very well, which is the scene of this story, it wasn't very difficult for him to draw it. Moreover, his pictures were frequently used for ornaments in modern architecture. As a consequence, the development of his work is heavily related to the modernization of this area.

While, he is appreciated for the originality of his nude work, he is also criticized for the depersonalization and the « objectization » of women. Indeed, many of his nudes lack a face and emphasize the buttock of the models. Koide considered the elimination of the face as modern, which shows that he was influenced by the modernism of western art. Notwithstanding, he didn't idealize the women like western modern art did, but tried to underline the unbalanced body of Japanese women as one of their major characteristics. Furthermore, the modernism of his work can be recognized by the fact that he realized the illustration of newspapers accessible to and read by the general public.

Keywords: *Modernism of the Hanshin Area, Narashige Koide, Women's Nude, Jyunichiro Tanizaki, Matisse*

はじめに

大正中期以降、急速に加速した大阪の都市化により、人口過密や公害が問題となり、それを避けるべく、人々はより良い住環境を求めて郊外に移住するようになる。阪神間に美術家たちが居住するようになるのも、ちょうど同じ頃である。当初は、芸術的な関心からというより、静かな制作環境を求めて集まる者がほとんどであったが、次第に、阪神間独自のモダンな美術表現が育まれるようになる。本稿のはじめに、阪神間モダニズムと美術との関係、および小出楯重の位置について概観しておく。¹

最初に阪神間で新しい時代を意識した芸術活動を行ったのは、関東大震災により1923年(大正12年)に東京から被災してきた浅野孟府と岡本唐貴であった。彼らは、キュビズムや未来派、構成主義といったヨーロッパの新しい美術様式を東京から持ち込み、「新興美術」と呼ばれる前衛的な美術活動を展開したが、興味深いのは、彼らの活動に賛同したのは、当時、原田村にあった関西学院の学生たちや神戸在住の新進の写真家、劇作家などの若者やインテリ層であり、彼ら以外の阪神間の美術家たちは参加していないことである。これは、大正末期の阪神間においては、一部の進んだ人々を除けば、未だに自分たちの時代を美術によって表現しようという機運が十分に高まっていなかったことを示している。

浅野と岡本が復興した東京に戻ったのと入れ違いで、1926年(大正15年)に小出楯重が大阪から芦屋に移住してくる。浅野と岡本が東京で発展したモダニズムを持ち込んだのに対して、小出は阪神間の文化に根ざしたモダニズム表現を生み出した画家であると言われている。小出は、阪神間の中でも早くから別荘地として開けた芦屋に純洋式のアトリエを構え、徹底してモダンな生活を送る中で、多くの裸婦画を制作した。平井章一は、「小出こそ芸術的志向と阪神間の風土をマッチさせた最初の美術家であったといえるだろう」²と述べ、小出の画業の発展と芦屋という土地の結び付きを強調している。

小出が43歳という若さで没した1931年(昭和6年)から、戦争の影が次第に世相を暗く覆うようになる1940年(昭和15年)頃まで、阪神間は正に「ベル・エポック」とでも呼ぶべき華やかな時期を迎える。小出が、生活様式を洋風に変えることで洋画家たらんとしたのは、「その内面で伝統的世界と近代的世界が激しく葛藤していた」³からであると平井は考えているが、

「ベル・エポック時代」に生きる人々は、洋風のモダンな生活というものがすでに日常となっており、近代というものを感覚として捉え、表現するようになっていた。そんな中、阪神間のモダニズムを感覚的に、かつ純粹に表現したのが吉原治良である。吉原の特徴は、ヨーロッパの最新の美術様式を積極的に取り入れたことにあるが、吉原の登場に刺激されるかのように、昭和10年代の阪神間には、明らかにヨーロッパの新しい美術の影響を受けた洋画家たちが多く現れるようになる。

「昭和ベル・エポック」の阪神間で活躍したのは、洋画家だけではない。関西では、日本画は京都画壇が中心であり、さらにモダニズムが盛んな阪神間においては、洋画家が圧倒的な力を持っていたが、山下摩起と村上華岳という二人の突出した日本画家が阪神間で活躍したことを忘れてはならない。また、写真の分野では、「新興写真」と呼ばれるドイツ風の前衛的な表現様式を取った中山岩太や、ハナヤ勘兵衛が、「芦屋カメラクラブ」を立ち上げ、近代的な表現メディアである写真によって時代を映し出した。

このように、大正から昭和にかけての阪神間では、様々な美術家たちがそれぞれの表現様式により近代化する阪神間を描き出したわけであるが、本稿では、発展途上の阪神間のモダニズムが、その画業の展開に最も影響したと思われる小出楯重を取り上げ、裸婦画を中心に、彼の作品における近代性の特質を考察したい。

1. モダン都市・芦屋と小出の画業の展開

1.1. 転機としての芦屋転居

小出楯重(1887-1931年)の作品は、非常にしばしば、出身地である大阪と結び付けて論じられてきた。例えば、黒田重太郎は、小出を「大阪人の中でも生っ粋の大阪人」と称し、⁴また匠秀夫は、小出についての評伝を、「小出楯重は大阪の人である」という書き出しで始めている。⁵彼らが小出の芸術に見出したのは、山野英嗣が指摘しているように、「大阪町人のもつ粘着性気質の下手物趣味的な美意識が誇張されたもの」⁶であった。

小出自身も、「下手もの漫談」と題されたエッセイの中で次のように述べ、少年時代に親しんだ大阪の下手物趣味に自己のアイデンティティを認めている。

私などは上等のものも勿論好きだが、あらゆる下

等なものに対してより多くの親しみを感じる事が出来る。それは一つには、私が純粹の大阪の町人に生れ、道頓堀に近く、何となく卑近なもののみ包まれて育ったがために、高貴上等の何物も知らなかったという点もあると思われる。私の心に当時沁み込んだいろいろの教育資料は、悉くこの下手ものばかりだったといって差支えない。

学校で一体私は何事を教わったかを忘却したが、この下手なる教材の多くを私は忘れ得ないのだ。それが一生涯、私の血の中を走っているような気がする。⁷

そして、少年期に体験した大阪的な風俗として小出が熱を込めて語るのが、「地獄極楽の血なまぐさい生人形と江州音頭の女手踊りと海女の飛び込み、曲馬団、頭が人間で胴体が牛だという怪物、猿芝居二輪加、女浄るり、女相撲、手品師、ろくろ首の種あかし」⁸といった見世物についてである。とりわけ小出が興味を持ったのが、江州音頭や海女の手踊、女軽業師、ろくろ首などの女芸である。小出は、これらを好む理由として、「……踊りや芸その物よりも、多少女の身体及びその運動を観覧せしめるものだともいえるところ」⁹に魅力を感じたと告白し、こうした見世物を、「最もエロチックにして毒々しき教育のモチーフ」¹⁰と呼んでいる。小出が後に、「裸婦の小出」と称されるほど多くの裸婦画を制作したことを鑑みると、子供時代の女性の身体への強い関心にその萌芽が認められるかもしれない。また、小出は多くの静物画も残しているが、匠秀夫は、小出が少年時代に接した見世物が原体験となり、小出に、「下手趣味の絵画化であり、視覚化……」とも呼べるような、「一般の画家が静物画の画材として、あまり取りあげない、台所の主役である野菜類をゴタゴタ並べた雑然とした静物画を描かせたのだと考えている。¹¹

しかし、小出の画業の価値を、大阪の庶民的な下手物趣味のみに還元してしまっても良いわけではないだろう。というのも、小出の生まれ育った大阪の島之内界限¹²は、確かに下手物趣味的な大衆文化の栄えたところではあったが、本格的に画壇で活躍するようになる1920年代以降には、小出はむしろ、近代化しつつある都市の中に身を置いているからである。小出は、1914年に東京美術学校を卒業した後、制作活動の拠点にしていた奈良の風景画や人物画などを制作したが、文展に出品した作品はことごとく落選の憂き

目に遭い、不遇の時を過ごす。しかし、1919年に大阪の中心街にアトリエを移し、¹³そこで制作した《Nの家族》(1919年)【図1】を仁科展に出品するや、樗牛賞(新人賞)を受賞し、ようやく画家として遅まきのデビューを果たす。そして、1924年には鍋井克之、国枝金三、黒田重太郎らと共に、当時、大阪市内の中でも屈指のモダン建築であった日清生命ビル内に信濃橋洋画研究所を開設、¹⁴1926年には芦屋に転居し、翌年春には笹川愼一設計による洋風アトリエを手に入れ、晩年は衣服から食生活に至るまで西洋風の生活を送っている。¹⁵また、僅か8か月(船での旅程を除けば実質の滞在期間は5か月ほど)という短い期間ではあったが、1921年から翌年にかけてフランスを中心としてヨーロッパに滞在していることも忘れてはならない。

山野英嗣は、小出の画業の展開を、大阪の伝統的なイメージである下手物趣味に収斂せず、むしろ1920年代に活発化する阪神間の近代都市化の状況と照らし合わせて考察するべきだと考えている。山野は、小出を「生っ粋の大阪人」とであると称するならば、大阪の『近代化＝モダン』の時代気分を意識し、その意識のなかから独自の画業を育てていったことこそ、小出を大阪的な画家として評価する意味があると指摘している。¹⁶また、芦屋への転居と洋風アトリエの獲得により、小出は下手物趣味からモダン趣味へと移行したのであり、小出の画業の進展に当時の阪神間の洋風化の状況を見ることができるとも述べている。¹⁷確かに、小出作品の代名詞でもある裸婦画は、信濃橋洋画研究所開設の1924年以降に制作頻度が増し、芦屋転居後には一層盛んに制作されるようになるため、阪神間のモダニズム現象は、小出作品を理解する上で、重要なキー・ワードと言えらるだろう。本章では、芦屋への転居がもたらしたと思われる影響を考察するために、芦屋での小出の様々な活動に注目したい。

1.2. 洋風アトリエと裸婦画制作

小出は、人物画、自画像、静物画、風景画、ガラス絵など、多岐に渡る制作活動を展開したが、「裸婦の小出」と称されることから分かるように、裸婦画は小出にとって最も中心的な作品であると言える。すでに述べたように、裸婦画制作が盛んになるのは1924年以降であるが、東京美術学校西洋画科在学中に、《人体素描》(1911年)と題された日本髪の裸婦のスケッチを残していることや、画家としてのデビューを果

たした直後に、小出にとって初の本格的な裸婦画となる《裸女立像》(1921年)【図2】を制作していることから、小出は初期の段階からすでに裸婦画に関心を持っていたと言える。しかし、これらの絵は、どこか不自然でぎこちない感が拭えない。その理由について、小出自身が以下のように述べている。

ところで日本では裸婦を描くのに大変不思議な障害が伴って来るのだ、それは画室の習作とすれば何んでもない事であるが製作(原文ママ)となつてはやはり何とか、裸婦としての自然な生活状態が必要となってくるのだ。

例えば西洋であつて見れば水浴の図とかあるいは椅子による女とか、化粧図とか色々裸の女とその自然な生活との関係が描かれてある。

ところが日本ではその女の裸としての自然な生活からモチーフを求めようとしても、ちょっと困難なのだ……。

例えばベッドの側に立てる女の図を、日本的に翻訳して描いて見るとかなり困った図が出来上がるのだ、即ち煙草盆、枕屏風、船底枕、夜着赤い友染、などといったものが現れて来るのだ、そして裸の女が立っていれば如何にも多少気がとがめる事になる……。

洋室というものは大体において、ベッドなどはさっぱりしていて、むさくるしいという感じが出ないのが万事に好都合なのだ、……日本では昼の日中に寝床を見ては如何にも嫌らしい、そこで西洋室に住む画家はいいとして、日本の長屋の二階、六畳において裸婦像を描かねばならぬという事は何んと難儀な事件である事だろう。¹⁸

少々引用が長くなったが、この文章からは、日本の文化の中で裸婦画を制作することを小出がいかに困難に感じていたかが窺えるだろう。日本洋画における裸婦画について論じる際、しばしば萬鉄五郎が小出と共に取り上げられることがあるが、例えば萬の《日傘の裸婦》(1913年)のように、日本髻をつけた裸婦が日傘を差している図を見てみれば、小出が敬遠した「日本的に翻訳」した裸婦像がいかに「滑稽」と紙一重であるかが分かる。小出自身も、萬の《ほほ杖の人》(1926年)を見た際に、「酔狂でこんなものは描けない」と述べたと伝えられている。¹⁹

さて、この問題を解決するのが、信濃橋洋画研究

所の開設と、それに次ぐ芦屋への転居である。小出は、1924年の信濃橋洋画研究所の開設により近代的な雰囲気の仕事場を手に入れたが、1926年には当時モダンの最先端であった芦屋の街に転居、その翌年に洋風アトリエを構えることで、さらに裸婦画制作に相応しい環境を得ることができた。1921年から翌年にかけての5か月間の滞欧経験によって、小出は、「もし時代の如何なる影響があるにもかかわらず、油絵というものに一生をゆだねる覚悟を有つ以上は、先ず画家として勉強の最も初めにおいて西洋の伝統と古格とその起る処の生活に触れなければいけない……」²⁰という思いを抱いたが、芦屋での生活は正に、小出に「西洋の伝統と古格とその起る処の生活」の実践を可能にさせたのである。「巴里は奈良漬の樽のようなもので、あの中へ日本人をしばらく漬けておくとどんな下手でも相当の匂いにまで到達する」²¹と考えた小出は、芦屋の「座るべき座敷が無い」²²洋風の家で、洋食を食べ、「洋服を意地からでも着て暮す」²³という徹底して西洋化された生活を送る中で、多くの裸婦画を制作するようになる。小出の妻・重子が、以前は、制作に行き詰まった小出が癩癩を起こすことも少なくなかったが、芦屋転居後はそんなこともほとんどなくなったと証言していることから、²⁴芦屋での西洋化された制作環境が、小出にとっていかにプラスに働いたかが理解できる。

このように、「裸婦の小出」誕生には、モダンな街・芦屋への転居により、西洋化された生活スタイルを手に入れたことが大いに関係するのである。

1.3. 『蓼喰う虫』の挿絵の誕生について

谷崎潤一郎著・小出権重挿絵による『蓼喰う虫』は、「大阪毎日新聞」及び「東京日日新聞」の夕刊に、1928年(昭和3年)12月3日から翌年6月17日(「東京日日新聞」は18日)にかけて83回に渡り断続的に掲載された。谷崎は後に、『蓼喰う虫』執筆当時を振り返り、「故小出権重君の挿絵が非常によく、これが随分はげみになつた」²⁵と述べ、小出の挿絵を評価しているが、この阪神間を代表する文豪と洋画家との見事なコラボレーションは、二人の住まいが共に阪神間にあったことから生まれたと言っても過言ではない。

谷崎は、『蓼喰う虫』の執筆を承諾した1927年(昭和2年)に、岡本梅ノ谷²⁶に約450坪の土地と家屋を購入しており、一方の小出は、その一年前に芦屋に新居を構えている。谷崎の言葉を借りれば、「小出君

の家は電車で私 [=谷崎] のところから一と停留所²⁷ という近さであった。また谷崎は、円地文子との対談で、小出を挿絵画家に起用したのは谷崎自身かと訊ねられて、「今、はっきりは覚えていませんが、たぶんそうだったと思います。その前からも小出さんとはしじゅう交際があって、わりに近いところに住んでいましたから行ったり来たりしてましたしね²⁸」と答えている。小出もまた、挿絵を引き受けた理由について、「谷崎氏が私の家から近いのと、背景が主として阪神地方に限られている点から私は引受けても大丈夫だと考えた²⁹」と述べている。なぜなら小出は、挿絵を描くに当たって「最も困る問題は、私が常に東京にいない事だった。大概の小説が東京を中心として描かれているのだから、私が関西にいては、その日その日の原稿の往復に、どれだけ手数を要するか知れない上に絵を作る上からでも、例えば、誰れでもが知っている銀座のタイガア座を道頓堀の美人座でごまかして置く訳には行かない³⁰」と考えていたためである。

小出が新聞連載の挿絵を担当したのは、1926年（大正15年）の邦枝完二の『雨中双景』が初めてで、『蓼喰う虫』以外にも、何作かの挿絵を描いており、³¹ また単行本の装幀³² や雑誌の表紙画³³ も手がけている。しかし、後者の二つに関してはモダンなものが多いものの、新聞小説は時代ものが中心で、『蓼喰う虫』が小出にとって初の現代ものとなった。これは、「時代ものは相当の参考資料さえ整頓すれば絵を作る事は比較的容易であると思うが、現代ものになるとモチーフの万事が実在の誰れでも知っている処のものであるから相当の写生が必要³⁴」であると小出が考えていたことによる。

従って、『蓼喰う虫』の挿絵を小出が引き受けたのには、芦屋在住という条件が大きく影響したと言える。

1.4. 芦屋の西洋建築と小出の「装飾画」

小出の芦屋での活躍は、裸婦画制作や小説の挿絵に留まらない。小出の芦屋のアトリエは、住友工作部に勤める気鋭の建築家・笹川慎一により設計されたものであるが、笹川は、津田勝五郎邸で初めて小出の作品を眼にして以来、³⁵ 小出の芸術の良き理解者となった。笹川は、自分自身が小出作品のコレクターとなっただけでなく、自分が設計した建築の施工主にも小出の作品を紹介した。小出は、建物を飾るための絵を「装飾画」と呼んでいるが、ここでは、笹川の建築に飾られた小出の「装飾画」についてまとめて

おきたい。以下のリストは、矢倉喜八郎の「小出権重の初期コレクター」³⁶ を参照させていただいた。

- ・藤井卯兵衛邸（1923年、神戸）：《帽子のある静物》（1923年、油彩、現・西宮市大谷記念美術館）、《カーニユの風景》（1921年、油彩）、《白布を持つ裸女》（1925年）、《毛糸の束》（1926年、油彩、現・茨城県近代美術館）。
- ・小倉捨次郎邸（1925年、東灘区住吉）＝『蓼喰う虫』の挿絵で主人公夫妻の住まいのモデルになった：《壁面装飾のための7枚の静物画》（1924年、油彩、現・姫路市立美術館）、《立てる裸身》（1930年、油彩、現・メナード美術館）、《裸婦》（1930年、水彩、現・兵庫県立美術館）、《卓上静物》（1927年、ガラス絵、現・山梨県立美術館）、《赤いバックの裸女》（ガラス絵）など。
- ・宮崎弥七郎邸（1926年、西宮市）：《バラ》（1926年、油彩）、《菊花》（1926年、油彩、大阪市立近代美術館建設準備室）。
- ・阿部藤造邸（1927年、神戸）：《地球儀のある静物》（1925年、油彩、現・ひろしま美術館）、《卓上菜果》（1927年、油彩）、《卓上の薔薇》（1927年、油彩、現・島根県立美術館）。
- ・島津清太郎邸（1928年、西宮市）＝信濃橋洋画研究所の開設以来、小出のスポンサーであった人物：《裸婦》（ガラス絵）、《裸婦立像》（ガラス絵）など数点。
- ・松山瓊次郎邸（1929年、芦屋市）＝現・芦屋市立図書館：《牡丹》（1929年、油彩）と、現在所在不明の薔薇を描いた作品があったと思われる。
- ・富永覚邸（1933年、芦屋市）：《めでたき風景》（1926年、日本画、屏風、現・大阪市立近代美術館建設準備室）など。
- ・現在、リーガロイヤルホテルのロビーに飾られている《周秋蘭立像》（1928年、油彩）は、新大阪ホテルの新築時に、笹川にロビーや室内に絵を飾ることを薦められ、購入されたもの。
- ・笹川の自邸（1932年、豊中市）：《裸婦》（1924年、ガラス絵）、《オランダショープ》（1923年、ガラス絵）、《裸体》（1923年、エナメル）、《鏡と裸女》（1926年）など多数。

このように、二人の出会いにより、笹川が設計した建物に小出の絵が飾られるという、谷崎-小出とはま

た別のコラボレーションが可能となったのである。小出作品の購入者は、上記の人々に限らず多くいるが、当時の阪神間の近代化の象徴の一つである建築に小出の作品が好んで飾られたことは、小出の芸術の近代的価値の裏付けにもなるだろう。小出の画業の展開と芦屋の街との繋がりについてはすでに述べたが、「装飾画」もまた、阪神間における小出の活躍の一つとして評価できる。

2. 小出芸術の近代性

2.1. 顔のない裸婦画

小出は、独自の裸婦像を創造したとして評価されているが、そこに行き着くまでには、様々な画家の影響を受け、その画風も変遷している。例えば、美術学校在学中の作品《少女像》(1913年)には、ルノアール風の柔らかいタッチが見られるが、《Nの家族》(1919年)【図1】に描かれた静物はセザンヌを思わせ、また《自画像》(1920年)では、荒々しい筆遣いにゴッホの影響が窺える。だが、最も類似が指摘されるのが、マティスの裸婦画である。東野芳明は、「ぼくは、小出の裸婦を見ていると、ふしぎにマティスの二十年代頃の裸婦を思い出す。実際に影響があったかどうかはわからないが、小出の、室内の衝立や敷布の装飾と、裸婦の官能的な肉感との熱っぽい対比がつくる、色彩とヴォリュームの交響は、マティスの潤沢な空間に近い、なにか、大へん西欧的なものを感じさせる」³⁷と述べている。また、原田平作は、小出の《裸女の1》(1929年)を、マティスの《赤いズボンのオダリスク》(1924/1925年)と比較し、どちらの絵にも背景に衝立があり、絨毯の上にベッドが置かれていることを指摘している。³⁸ この他にも、いくつかの裸婦画がマティスの作品と比較できる。例えば、小出の《支那寝台の裸身》(1930年)【図3】や《裸女前面》(1930年)は、マティスの《桃色の裸婦》(1935年)【図4】より以前に制作されたものではあるが、簡略化された線による描写や、画面いっぱい描かれた裸婦の手足がはみ出している構図が類似している。フォルクマール・エッサーズは、マティスの《桃色の裸婦》について、「女性の手や足は曲がっているが、それでもなおカンヴァスからはみ出している。……見る人の想像は空間の限界を越えていく。……背景は単なる模様のように描かれ、裸体は簡略化されている。この女性のインパクトを高めているのは、手足の誇張表現や、真正面を見つめる顔や、2つの胸のふくらみである」³⁹と述べているが、

この指摘は、小出の上に挙げた二作にも当てはまるのではないだろうか。また、小出の《裸女》(1928年)、《ソファの裸女》(1930年)、《横たわる裸身》(1930年)【図5】、《裸婦》(1930年)、《裸婦》(1930年頃)などは、裸婦の背面図で臀部が強調されていること、ベッドや背景の模様が丁寧に描き入れられているなどの特徴が、マティスの《背中をみせ横たわる裸婦》(1927年)【図6】に比することができる。さらに、小出が死の直前に、次回作の構想として準備していたと思われる下書き《アトリエ風景》(1930年)【図7】は、小出が裸婦画を制作しているところを描いた自画像の一種であるが、マティスにも《画室の画家(画家とモデル)》(1916-17年)や、《画家とモデル、画室の室内》(1918-19年あるいは1920-21年)【図8】のように、モデルと共にある自画像がいくつかある。画家とモデルという組み合わせは、マティスにおいて特権的な主題であるように思われるが、小出はここでもまた、マティスから着想を得たのかも知れない。ところで、小出は同時代の洋画家たちと比べて、比較的多くの自画像を残しているが、その多くが、小出にとって転機となる時期に制作されている。例えば、《自画像》(1912年)は、小出が最初に描いた本格的な油彩画作品として位置付けられ、洋画の道へと踏み出したばかりの小出の関心の方向性が集約されていると言える。美術学校の卒業制作としても、小出は《自画像》(1913年)に取り組んでいる。また、《Nの家族》(1919年)は、すでに述べたように、小出が画壇に認められるきっかけとなった記念碑的作品である。さらに、《帽子を冠れる肖像》(1924年)は、信濃橋洋画研究所開設の年に制作されたものであり、その年の仁科展に出品して好評を得た。以上のことを鑑みると、横たわる裸婦とそれを描く画家自身の姿というそれまでになかった自画像のスタイルに取り組もうとした《アトリエ風景》は、芦屋で裸婦画制作に没頭できる環境を手に入れた小出が、裸婦画を自身の画業の中心的主題とみなし、今後ますます力を入れて取り組んで行こうとする気持ちから生まれたものなのではないかと推察できる。

しかし、小出の裸婦画は、女性から顔を排除し、臀部を強調しているものが多いため、女性を没個性化し、性的客体化している^{フアン・オブジェ}と批判されることもある。確かに、小出の裸婦画の多くは、後ろ向きあるいは側面から描かれており、モデルの顔や表情はほとんど重視されていない。また、正面を向いている場合でも、目鼻立ちが極めて簡略化された筆致で描かれているか、

《横たわる裸女B》(1928年)や《立てる裸身》(1930年)【図9】のように顔に暗い陰が差していて表情がよく分からないような描かれ方をしている。そして、粗雑に描かれた顔とは対照的に、臀部が極端なまでに強調されているものが多い。例えば、《裸婦》(1930年)【図10】では、女性が鑑賞者に対して背中を向けているばかりか、その頭と足先が画面からはみ出しており、ふくよかな臀部が画面のほぼ中央に位置付けられている。あたかも、重要なのは臀部であり、顔はどうでも良いというように切断されてしまっているのだ。原田光は、小出の静物画には、物を雑然と集めたようなゴタゴタした感じがあるが、同じことが裸婦画にも言えると指摘している。⁴⁰ 小出自身も、「われわれはアトリエにあって、静物のトマトや、器物と同等において裸女を描く」⁴¹と述べており、小出の裸婦画は確かに、しばしば静物画と比較し得る特徴を持つ。

だが、小出の「裸婦画＝静物画」は、果たして本当に、女性蔑視の表れとして非難すべきものなのだろうか。ここで、西洋のモダニズム絵画における純粹絵画論に眼を向けたい。純粹絵画論とはつまり、絵画の主題は口実でしかなく、色彩や筆触など造形的・物質的側面こそ重要であるとする言説である。それまでの伝統的な人物画では、その人物の内面や性格、感情などを描くことが重要であると考えられてきたが、モダニズム絵画では、そうした内面的な物語よりも、例えば人物ですら、静物と同じように「色と形」として把握することが問題になるのである。このような新しい絵画様式はマネに始まると言われており、バタイユは、マネの《マクシミリアン皇帝の処刑》(1867年)について、「マネは制作の対象に一輪の花か一匹の魚を選んだときと同じ無関心さで死刑囚の死を描いた」⁴²と述べ、『アトリエの昼食』(1868-69年)に関しては、静物が「人物たちが事物の水準に格下げされるのに劣らず、人物たちの水準にもち来らされている(原文ママ)」⁴³と指摘し、マネが人物と静物を同等に扱ったことに彼の近代的価値を認めている。フォーリズムの美術史は、セザンヌやピカソ、マティスの裸婦をそうした造形的側面から評価するわけであるが、小出もまた、「絵画の上で、弟子や他人にまかせても差支えない場所の悉くを省略して、私自身の力と心を現す(原文ママ)に必要なもののみを確実に掴む事」を近代技法の特質と捉え、「この技法を完全にまで進めているものをマチス(原文ママ)の絵画において感じる事が出来ると思う」と述べ、マティスを評価している。また、小

出は、裸婦画制作に関するインタビューを受けた際に、次のように答えている。

顔というやつはねえ、妙に性格的な連想を呼び起こして僕の制作を乱して困る、モデル女のなかにも首から下だけを観察すると誠に均整のとれたのがたくさんあるが、一たび顔を見ると妙に悲しかったり、……がっかりしてしまうことが往々にある、だからこそ僕はこれから顔なしの裸像をどしどし描こうといふ気になったのさ。顔の変わり(原文ママ)に首から上へ円なんかを描いて一号、二号と潜水艦みたやうな番号をつけるだけにしたいと考えてる……その方がどのくらゐ近代的かもしれないよ……。⁴⁴

このように小出は、裸婦から顔という個性を取り除くことを近代的と捉えているが、このことは、小出がマティスをはじめとして、西洋のモダニズム絵画の影響を受けていたことを示している。

さらに、このことに加えて、当時の日本の画壇が抱えていた問題が加わる。1895年(明治28年)3月、黒田清輝が、京都で開かれた第四回内国勸業博覧会に出品した滞欧時の作品《朝妝》⁴⁵に関して、裸体画陳列の可否を巡る論争が巻き起こり、東西をあげてのジャーナリスティックな大問題に発展した。この絵は、日本で初めて公開された裸体画として、日本の美術史において画期的な位置を占めるものであるが、この他にも、山田美妙斎の歴史小説『蝴蝶』(『国民之友』37号付録、1889年1月)に添えられた日本画家・渡辺省亭による口絵が、女性の半裸像を描いたことで大問題になったり、『新小説』(1896年10月)が、日本画家・富岡永洗の描いた水着姿の女性の挿絵を掲載したことで発禁処分になったり、『新著月刊』(1897年4月)では、黒田清輝がフランスから持ち帰った画集から裸体画を転載したことで、発行人と編集者の両者が風俗壊乱罪で東京地方裁判所に起訴されたりと、裸体画公開を巡ってはスキャンダルが付き物であった。洋画が日本美術史において台頭してくるようになると、このような裸婦画に対する抵抗感は次第に弱まって行くものの、小出が、「裸婦漫談」において日本における裸婦画制作の困難について語っているように、大正に入ってから、裸婦画制作は、「如何にも多少気がとがめる……、即ち上演を差止めされても文句がいえぬ気がする」⁴⁶ものであり続けた。このよ

うに、裸婦画に馴染みのなかった日本においては、「裸婦画＝エロティック」という構図に陥りかねないという問題が付きまとったが、小出は、モダニズム絵画の手法に則り、静物に対するのと同様の視線を裸婦にも投げかけることで、裸婦画を芸術として価値付け、「芸術のための芸術」に昇華することに成功したのである。

しかし、小出の裸婦画の価値は、単に西洋画を模倣したことにあるのではなく、日本女性の裸体美を描き出す独自の西洋画を生み出した点にあるのではないだろうか。西洋の美術を輸入し丸ごと採用するような日本のこれまでの「切り花」⁴⁷ 文化を批判する小出は、西洋画のように女性を理想化して描くことに違和感を覚え、一般的に否定視されるような日本人女性の不均衡な身体をあえて描こうとする。

日本の女はとて形が悪い何んといっても裸体は西洋人でないと駄目だとは一般の人がよく言う事だ、そして日本の油絵に現れた女の形を見て不体裁だといって笑いたがるのだ。……

理想的という言葉がある、昔しは女の顔でも如何にも理想的に描きたがったものだ、西洋ではモナリザの顔が理想的美人だという話したが、なるほど美しく気高いには違いないが、世界の女が皆あの顔になってくれば大に失望する男も多いだろうと思う……。

足の短いのを或る理想主義から軽蔑する人もあるが、私は電車の中などにおいて日本的によく肥えた娘が腰かけていて、その太い足が床に届きかねているのをしばしば見る事があるがあれもなかなか可愛いものだと思って眺める事がある。……

大体、私自身は西洋人よりも日本の女の方が好きなのだ、それで裸体をかく時にでも、私は決して理想的なものを求めたくない、各のモデルに各様の味があるのだから面白いのである、人の顔が違っている如くに。⁴⁸

このような姿勢に基づいて描かれた小出の裸婦は、日本人女性に特有の胴長短足の体形をしており、確かに理想的な美しさとは言い難いが、そのような不均衡な身体には、例えばフランスの女性画家シュザンヌ・ヴァラドンの女性ヌードを彷彿とさせるものがある。モーリス・ユトリロの母であり、自身もまた画家であった

ヴァラドンの描く女性像は、重く垂れた胸や太い腰をしており、男性画家によって描かれた女性ヌードに共通する、性的欲望を掻き立てるような特徴から逸脱している。今野志津は、ヴァラドンがモデルによって顔や身体の特徴を描き分けているため、「身体がひとつの理想のかたちへ統合されず、「美しくない」という感想に至りうる」⁴⁹ と指摘し、モデルの身体を、画家の理想美を投影する道具としては扱わなかったことを評価しているが、男性である小出の裸婦画が、女性であるヴァラドンと同じく、理想的な裸婦を創造しなかったということは注目に値する。確かに、ヴァラドンがモデル一人一人の個性を描き出すことを重視したのに対して、小出の裸婦は顔という個性を奪われ、その特徴を大きな臀部に収斂されている。しかし、「電車の中で人間の眼玉だけを考えて見る。……今度は臍ばかりを考えて見る。……無数の乳房を考えて見る。そして無数の生殖器を考えて見る。全くやり切れない気がする。やはり人間は全体として見て置く方が完全であり、美しくもあるようだ。それなのに、私は何んだか部分品が気にかかる」⁵⁰ という言葉からも分かるように、小出は身体各部分に対して興味を持っていたのだが、西洋風に理想化されていない身体を描き出すことを望んだ小出にとって、大きな臀部は日本人女性の特徴としてその眼に映ったのだろう。ケネス・クラークが、浮世絵に裸の人物像が描かれている場合でも、それは風俗の一現象としての記録に過ぎず、「はだかの身体を観照に値するまじめな主題としてただそれ故に提示するという考えは、中国人とか日本人の心には思い浮かばなかった」⁵¹ と述べている通り、伝統的に裸婦画というものがまだ一般的でなかった当時の日本で、西洋美術の単なる踏襲に甘んじず、場合によっては蔑視されることもある日本人女性の裸婦画をあえて選んだ小出にとって、モデル一人一人の個性以前に、日本人女性の個性を認めさせることが先決だったのかもしれない。また、上記の小出の文章にあったように、彼は人体を「全体として」見る方が「完全であり、美しくもある」と頭では理解しながらも、その眼差しは、自ずから「部分」へと向かっていったことも、小出自身の特性と考えられるだろう。そこには、例えば浮世絵の春画に特徴的な性的部分の拡大のように、日本人画家に特有の感性を認めることも可能である。また、本論の最初に述べたような大阪の見世物小屋をはじめとする子供時代からの視覚体験が、こうした小出の眼差しを形成したとも言えるだろう。

2.2. 新聞連載小説の挿絵の近代性

これまで見てきたような小出の近代性への意識は、『蓼喰う虫』の挿絵にも見出すことができる。

まず指摘すべき点は、裸婦像と同様、主人公の妻・美佐子の描写から、顔や表情が欠落していることである。全83葉の挿絵のうち、美佐子が描かれている絵は25回あるが、後ろ姿6回【図11】、横顔12回、遠景の小さな姿が4回、手のアップが2回に眼のアップが1回という風に、そのほとんどが顔の判別のつかないような描かれ方をしている。小出は、「どうも挿絵があまり詳細に事件や主人公や風景を説明し過ぎて実感が現れ過ぎていると、私はかえって私の心に現れて来るものを大変邪魔されることが多いので、かえってむしろ挿絵がなければいいと思う事さえある」⁵²と述べているが、ここでも、物語を詳述するものとしての絵ではなく、形を重視するモダニズム絵画の特性が表れている。

ところで、自著の挿絵や装幀に強いこだわりを持っていた谷崎であったが、『蓼喰う虫』に関しては、「……権重君のすばらしいさし絵に励まされつつ書きつけて行っただけで、あの作品の出来栄は権重君に負うところが少なくない」⁵³と手放しで賛辞を送っている。あたかも、小出の挿絵なしには作品の執筆は不可能であったかのような書き方であるが、実際、研究者の間では、小出が谷崎に及ぼした影響についていくつかの指摘がある。たつみ都志は、小出と出逢う以前の谷崎作品では、例えば『痴人の愛』の中で、ヒロイン・ナオミの顔が具体的な女優に例えられているように、人物の顔が精密に描写されていたのに対し、『蓼喰う虫』以降の作品では、顔や表情が詳述されなくなると述べ、ここに、小出の裸婦画の影響を見て取っている。また、主人公・要が鼻唄にしている外国人娼婦ルイズに関しては、「栗色の断髪に茶色の瞳」⁵⁴「満身に白粉を塗った歓喜天の肉体」⁵⁵などとその身体的特徴が描き出されるが、「要を最初にひきつけたものはどこやらに濁りを含んだ浅黒い皮膚のつやであった」⁵⁶。彼女は生粋の西洋人ではなく、アジア系の血が混ざっているため、白皙の肌をしていないのを気にして全身に白粉を引いているのだが、要はむしろ、その肌の色に魅惑されているのである。要のこの非西洋的な肌色への好みは、「色は必ずしも白色でなければならぬとは限らない、印度の女の皮膚の色には別な軟らかみと滑らかな光沢があって美しい、また日本人の黄

色に淡い紅色や淡い緑が交じっているのも私は白人のもつ単調な鑑のような不気味さよりも、もっと異常のあたたか味と肉臭をさえ、私は感じる事が出来ると思う」⁵⁷と語る小出の主張と一致しており、谷崎が小出の文章に着想を得た可能性もある。

次に、背景描写においても、小出の近代性への眼差しが光っている。『蓼喰う虫』の挿絵に関しては、連載開始前に、谷崎が小出に、「室内装飾を出す必要があれば多少文化住宅式ハイカラの方がいいと思ひ升」⁵⁸と要夫妻の邸宅のイメージを伝えているように、時折、谷崎が挿絵の内容を具体的に指示することもあったようだが、基本的には小出自身が原稿を読み、絵に起こす場面を選び、描いたものと思われる。作品の冒頭で、要が入浴するシーンがあり、小出は、小倉捨次郎邸に実際あった風呂をモデルに、タイル張りの洋風風呂を描いているが、荒川朋子が、安岡章太郎の指摘⁵⁹を受けて述べているように、恐らく谷崎は日本式の風呂を念頭に置いて第二回の要の入浴シーンを書いたと思われる。また、物語の結末部分で、要が今度は日本式風呂に入るシーンがあるが、たつみ都志は、要が西洋風のバスタブに浸かっている挿絵を眼にした谷崎が、それとは対照的な日本式風呂を小説の末尾に対置させることを思い付いたのではないかと考えている。⁶⁰『蓼喰う虫』は、谷崎が悪魔主義・西洋礼賛主義から日本趣味に転換する過渡期に当たる時期に書かれた作品で、作中でも、要夫妻が体現する西洋文化と、姑とその愛人が体現する日本の伝統文化の対比が描かれているが、谷崎は、小出の西洋風呂の挿絵に着想を得て、結末部分に日本式風呂を持って来ることで、西洋文化から日本文化への移行という構図を補強したのではないだろうか。

さらに、『蓼喰う虫』の挿絵では、当時の阪神間の近代化の様子を見ることができる。小出は、芦屋の街並が南仏のそれと比べると見劣りするという理由から、芦屋の風景画は数えるほどしか残していないが、これらの挿絵では、神戸の港風景や、芦屋の風景画を描くことを好まなかった理由の一つとして挙げていた松の林、松や梅の木といった日本的な樹木と洋館とのコントラスト【図12】などをしばしば描いており、近代化しつつある芦屋の和洋折衷の風景を知ることができる。また、要・美佐子夫妻の住居は、神戸に実在した洋館をモデルにしたもので、外観には、神戸市住吉山手にある小倉捨次郎邸の屋根やヴェランダ、扉の形を、内装には芦屋の白井忠三郎邸(小出の家主)の

壁紙の模様やカーテン、縞柄のソファなどを参考にしたようであり、阪神間の近代化の象徴の一つである西洋建築についても、小出の挿絵からその様子が窺い知れる。

だが、最も注目に値するのは、新聞連載小説の挿絵が複製芸術として不特定多数の人々に向けて発信されることを小出自身が意識していた点である。小出は、「挿絵は普通の油絵の如く、一人一枚の所有でなく、一枚が何万枚となり各人が悉く所有し得る事なども、挿絵の明るき近代的な面白さである」⁶¹と考えていたが、『蓼喰う虫』が連載された当時は正に、大衆ジャーナリズムが展開し、挿絵の黄金時代が訪れるようになった時期であった。日清戦争の勝利は、日本の資本主義の成立に拍車をかけ、資本主義の飛躍的な発展と、各種高級印刷技術と機械の導入により、ジャーナリズムはその市場を一気に拡大した。その後、1923年(大正12年)の関東大震災は、様々な局面で時代の転換を促し、新聞をリーダーとする大衆ジャーナリズムが勃興する。『蓼喰う虫』が掲載された大阪毎日新聞を例に取ってみると、1912年(大正元年)には28万部だった発行部数が、1924年(大正13年)には100万部を突破するに至り、さらには大正末期から昭和初期にかけて、ジャーナリズムの発展と共に、挿絵の黄金時代が訪れるのである。小出は、このような時代の機運を理解し、挿絵の近代性を自覚していたのであり、ここにもまた、小出の挿絵の近代的意義が認められるのである。

おわりに

以上に見てきたように、多岐に渡る小出の美術活動は、それぞれ、阪神間のモダニズムと深く関わっていた。また、ヨーロッパ絵画からその近代的な側面を学びつつも、単なる模倣に留まらず、日本文化との融合を計り、独自の裸婦画を生み出したことは、日本における洋画の発展に大いに貢献したと言える。さらに、挿絵の近代性を意識していた点も、小出が時代をしっかりと捉える慧眼を有していたことの証明になるだろう。



図1 小出権重 《Nの家族》、1919年



図2 小出権重 《裸女立像》、1921年



図3 小出権重 《支那寝台の裸身》、1930年



図4 マティス 《桃色の裸婦》、1935年



図5 小出権重 《横たわる裸身》、1930年



図6 マティス 《背中をみせ横たわる裸婦》、1927年



図7 小出権重 《アトリエ風景》、1930年



図8 マティス 《画家とモデル、画室の室内》、1918-19年あるいは1920-21年



図9 小出権重 《立てる裸身》、1930年



図10 小出権重 《裸婦》、1930年



図11 小出権重 『蓼喰う虫』挿絵、髪を結う美佐子の後ろ姿



図12 小出権重 『蓼喰う虫』挿絵、要夫妻の自宅外観

図版出典

- 図 1, 2, 3, 5, 7, 9 『没後70年記念 小出権重展』カタログ 京都国立近代美術館／京都新聞社編、京都新聞社、2000年。
- 図 4, 6, 8 フォルクマール・エッサース 『アンリ・マティス 1869-1954(タッチェン・ニューベーシック・アート・シリーズ)』 タッチェン・ジャパン、2001年。
- 図10 『生誕100年 小出権重展』カタログ 神奈川県立近代美術館／群馬県立近代美術館／兵庫県立近代美術館編、「生誕100年 小出権重展」実行委員会、1987年。
- 図11, 12 谷崎潤一郎 『蓼喰う虫』 岩波書店<岩波文庫>、1948;2005年。

注

- 1 以下の概要は、『阪神間モダニズム』「阪神間モダニズム」展実行委員会、1997年;2004年を参照させて頂いた。
- 2 平井章一「阪神間の美術家たち」前掲書、186頁。
- 3 平井章一 前掲書、187頁。
- 4 黒田重太郎『N. KOIDE』美術出版社、1955年。
- 5 匠秀夫『小出権重』日動出版、1975年。
- 6 山野英嗣「小出権重-1920年代・都市の画家」『生誕100年 小出権重展』カタログ 神奈川県立近代美術館／群馬県立近代美術館／兵庫県立近代美術館編、「生誕100年 小出権重展」実行委員会、1987年、124頁。
- 7 小出権重「下手もの漫談」『小出権重随筆集』岩波書店<岩波文庫>、1987;1988年、172-173頁。
- 8 前掲書、178頁。
- 9 小出権重「足の裏」前掲書、68頁。
- 10 小出権重「下手もの漫談」前掲書、177頁。
- 11 匠秀夫「理知と反骨の人」『みづゑ』通号908<特集 没後50年・小出権重>、1980年11月、20頁。
- 12 小出の生家の住所は、大阪市南区長堀橋筋1丁目21番地。この辺りは、通称「ミナミ」と呼ばれる大阪一の繁華街で、北側に隣接する商家の町船場と比べて、文楽芝居や見世物小屋、色街が軒を連ねる華やいたところであった。
- 13 1919年(大正8年)2月、大阪市南区鍛冶屋町50番地の北野恒富の旧居に移る。
- 14 1924年(大正13年)4月、大阪市西区の信濃橋の交差点にある日清ビル内に開設される。このビルにはエレベーターまであり、そのモダンな雰囲気には人々は圧倒されたという。また、信濃橋交差点は、当時から大阪の道路網の拠点の一つであった。
- 15 1926年(大正15年)2月、兵庫県武庫郡精道村平田392番地(現在の芦屋市西町15番19号)に転居。
- 16 山野英嗣 前掲書、126頁。
- 17 山野英嗣「小出権重の芦屋時代」『小出権重と芦屋——昭和モダニズムの光彩——展』カタログ 芦屋市立美術博物館、1991年、90-93頁。
- 18 小出権重「裸婦漫談」『小出権重随筆集』、12-13頁。
- 19 小出権重の証言:芳賀徹「解説」前掲書、380頁より引用。
- 20 小出権重「油絵新技法」前掲書、345-346頁。
- 21 小出権重「大切な雰囲気」前掲書、254頁。
- 22 小出権重「芦屋風景」前掲書、139頁。
- 23 小出権重 前掲書。
- 24 小出龍太郎「聞き書き・小出権重」『生誕90年小出権重展』展カタログ 西宮市大谷記念美術館、1978年。
- 25 谷崎潤一郎『「細雪」回想』、1948年:荒川朋子「『蓼喰う虫』執筆状況と挿絵をめぐって」『小出権重と谷崎潤一郎 小説「蓼喰う虫」の真相』春風社、2006年、211頁より引用。
- 26 現在の神戸市東灘区岡本。
- 27 谷崎潤一郎『「細雪」回想』、1948年:荒川朋子 前掲書、232頁より引用。
- 28 「谷崎文学の周辺 挿絵の思い出」『日本の文学23 谷崎潤一郎集(一)』中央公論社、昭和39年2月:明里千章「谷崎は小出権重をいつ意識したか」『小出権重と谷崎潤一郎 小説「蓼喰う虫」の真相』、167頁より引用。
- 29 小出権重「挿絵の雑談」『小出権重随筆集』、365頁。
- 30 小出権重 前掲書、364頁。
- 31 小出が挿絵を担当した新聞連載小説は次の通り:邦枝完二『雨中双景』(1926年)、室井犀星『夫婦』(1926年)、邦枝完二『東州斎写楽』(1928年)など。
- 32 小出が装幀・挿絵を担当した自著以外の単行本は次の通り:宇野浩二『海の夢、山の夢』(1920年)、佐藤春夫『佐藤春夫拾年集』(1927年)、邦枝完二『東州斎写楽』(1929年)など。
- 33 小出が担当した雑誌の表紙画は次の通り:「文章世界」(1920年)、「龍舫」(1923-1924年)、「辻馬車」(1925-1926年)など。
- 34 小出権重「挿絵の雑談」前掲書、366頁。
- 35 笹川が津田邸で見たのは、『Nの家族』、『T氏像』(1920年)、『少女お梅の像』(1920年)、『パリ・ソムラールの宿にて』(1922年)などの他に、ガラス絵を含む10数点であったと思われる。
- 36 矢倉喜八郎「小出権重の初期コレクター」『小出権重画集』、小出権重画集刊行委員会、2002年、278-281頁。
- 37 東野芳明「小出権重の裸婦」『みづゑ』通号622、1957年4月。
- 38 原田平作「小出権重の魅力と近代日本美術史における位置」『小出権重画集』、16頁。
- 39 フォルクマール・エッサース 『アンリ・マティス 1869-1954(タッチェン・ニューベーシック・アート・シリーズ)』 タッチェン・ジャパン、2001年、70頁。
- 40 原田光「裸婦を見る」『生誕100年 小出権重展』カタログ、114頁。
- 41 小出権重「入浴戯画」『小出権重随筆集』、121頁。
- 42 ジョルジュ・バタイユ『沈黙の絵画』二見書房、1979年、72頁。

- 43 ジョルジュ・バタイユ 前掲書、152頁。
- 44 小出楯重 「わたしの遇った女」(インタビュー記事)
大阪毎日新聞、昭和3年11月28日：小出龍太郎編著
『小出楯重と谷崎潤一郎 小説「蓼喰う虫」の真相』、32
頁より引用。
- 45 匠秀夫によれば、朝の光が満ちる化粧室で、熊の毛皮
の敷物の上に立つ裸女が、鏡に向かい、髪を梳いてい
る様子を後ろ向きに描いた作品だったようである。第二
次世界大戦により焼失：匠秀夫 『日本の近代美術と
文学——挿絵史とその周辺——』 沖積舎、2004年を
参照。
- 46 小出楯重 「裸婦漫談」『小出楯重随筆集』、13頁。
- 47 小出楯重 「油絵新技法」 前掲書、347頁。
- 48 小出楯重 「裸婦漫談」 前掲書、9-12頁。
- 49 今野志津 『「名前」を持つヌード——シュザンヌ・ヴァラ
ドンの女性ヌード——』『国際文化学』第8号、神戸大
学国際文化学会、2003年3月、92頁。
- 50 小出楯重 「グロテスク」『小出楯重随筆集』、113-115
頁。
- 51 ケネス・クラーク 『ザ・ヌード 理想的形態の研究』
高階秀爾／佐々木英也訳、ちくま学芸文庫、2004年、
27頁。
- 52 小出楯重 「挿絵の雑談」『小出楯重随筆集』、
365-366頁。
- 53 谷崎潤一郎 『「蓼喰う虫」を書いたころのこと』：荒川朋
子 『「蓼喰う虫」執筆状況と挿絵をめぐって』『小出楯
重と谷崎潤一郎 小説「蓼喰う虫」の真相』、213頁より
引用。
- 54 谷崎潤一郎 『蓼喰う虫』 岩波書店<岩波文庫>、
1948年；2005年、227頁。
- 55 谷崎潤一郎 前掲書、240頁。
- 56 谷崎潤一郎 前掲書、228頁。
- 57 小出楯重 「裸婦漫談」『小出楯重随筆集』、10-11頁。
- 58 谷崎潤一郎 小出楯重への手紙 1928年11月4日：荒
川朋子 『「蓼喰う虫」執筆状況と挿絵をめぐって』『小
出楯重と谷崎潤一郎 小説「蓼喰う虫」の真相』、246頁
より引用。
- 59 安岡章太郎 「画家と小説家の自我 小出楯重」『安
岡章太郎随筆集8』 岩波書店、1991年。
- 60 たつみ都志 『「蓼喰う虫」成立事情～七十八回の改
稿の動機と意味～』『武庫川国文』第61号、2003年
2月。
- 61 小出楯重 「挿絵の雑談」『小出楯重随筆集』、367頁。

■執筆者について

津田奈菜絵(つだ・ななえ)

京都外国語大学フランス語学科首席卒業。神戸大学大学院
総合人間科学研究科博士前期課程修了。現在、同研究科
及びヴェルサイユ・サン＝カンタン大学博士後期課程に在籍
中。専門はフランス文学。最近の論文に、‘La fonction du
« chat » dans les premières œuvres de Colette dans son
processus d’indépendance par rapport à Willy’, *Cahiers
Colette*, N° 30, Société des Amis de Colette, 2008など。本稿
は、神戸大学異文化研究交流センターによる「阪神間モダニ
ズムと近代芸術受容の再評価研究」の一環として執筆された。
E-mail : felinophile@hotmail.co.jp

■Notes on the Contributor

Nanae Tsuda graduated top of her class from the Depart-
ment of French at Kyoto University of Foreign Studies. She
received an M.A. at Kobe University, and is currently a Ph.D
candidate in the Graduate School of Cultural Studies and
Human Science, Kobe University, and Versailles Saint-
Quentin University in France. Her research interest lies in
French literature. Her recent articles include ‘La fonction
du « chat » dans les premières œuvres de Colette dans son
processus d’indépendance par rapport à Willy’, *Cahiers
Colette*, N° 30, Société des Amis de Colette, 2008. This
present article is written as a part of ‘Re-evaluation study for
Modernism of the Hanshin area and Acceptance of Modern
Art’ by Intercultural Research Center.