

小合友之助－新収蔵資料をめぐって－

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 京都市立芸術大学芸術資料館 公開日: 2022-11-15 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 大須賀, 潔 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15014/00000438

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0
International License.



小合友之助－新収蔵資料をめぐって

大須賀 潔

このたびご遺族のご厚意によって、染色家小合友之助の帝展初入選作やそれまでの修業時代の様子を
示す具体的な資料が本学芸術資料館にもたらされた。小合友之助は人も知るように、昭和25年の京都市
立美術大学の染織工芸科発足当時から本学で指導にあたり、染色作家として日展を中心に活躍を続けた
人である。過去の何度かの回顧展において、その業績は高く評価されてきたが、今回の新収蔵資料は、
初期の染色作品は言うまでもなく、模写や写生など、一般にはほとんど知られないままであったもので
ある。また芸術家としての創造の源を示す墨彩画もあり、こうした新収蔵資料の理解抜きには今後の正
当な小合芸術の評価はあり得ないと思える。ここでは概略的にはあるが、それら資料の解題と小合芸
術における位置づけを試みている。

主題項目：染色壁掛け、日本画、古裂模写、写生ノート、墨彩画

TOMONOSUKE OGO and his unknown early works

KIYOSHI OHSUCA

Modern dyeing artist Tomonosuke Ogo (1898-1966) who had been taught at our university
since 1950, is a famous fabric-dyeing(batik) artist in Kyoto as one of the leaders of the
time. We are donated his hundreds works recently from his inheritor, these which are included
some dyeing works of the Teiten-exhibition at his first step, sketch-notebooks, reproductive-
copies on the old Shosoin cloths and his early works like Nihonga works and also watercolour
paintings. Most of them are not showed in his retrospective exhibition by this time.
And we find many his coloured sumi-ink paintings (Bokusai-ga) among them from which he may
gain his artistic source of creation. we believe it is impossible to construct the total
image of the artist without these unknown early works. This is a survey report on the works
to make evaluate them in Ogo's art world.

Key term : dyed-wall hanging, Nihonga, Reproductivecopies of old cloths,
Sketch-notebooks, Coloured sumi-ink paintings,

は じ め に

このたびご遺族から寄贈を受けた小合友之助の新収蔵資料は、作家の創造の源、それは全生涯のと云ってもいいような創造の源が窺い知れる貴重な内容であった。数量的には、写生ノート 262冊、写生帖 19冊、写生（自製はがき）87枚、模写61枚（81図）、画帖 2冊、色紙画帖 1冊（11枚入り）、写生及び墨彩画 150枚、水彩画 2点、日本画 2点、染織の制作作品（織り 2点、染色 6点）8点、の総数 619点になる。本学芸術資料館には、既然大正 5 年の京都市立美術工芸学校の卒業作品「モザイク壁飾図案」（軸装）と昭和 28 年の第 9 回日展出品作「雨」（二曲半双）が収蔵されており、今回の新収蔵資料によって作家の多彩な具体的作例が補強されたことになる。特に大正から昭和初めにかけての初期の部分は、今日まで十分な資料がなく不分明のままであったところでもある。概略的にはあるが、ここではそれらの新資料内容の紹介と位置づけを試みている。なお、本文中で紹介した作品や新資料のデータ等については、順に番号を付して最後に索引的にまとめている。

（１）『臈縵和楽壁掛』と『壁掛南祖坊と八郎太郎』、染織作品

多様な性格の資料の中で、今日まで具体的な材料が少なく作家の動向が不明確であった大正期から昭和初期の空白期の資料が貴重であり、もっとも興味深い。昭和 7 年の第 13 回帝展に初入選を果たした出品制作『臈縵和楽壁掛』①と第 14 回帝展出品の『壁掛南祖坊と八郎太郎』②が良好な保存状態で発見された。それと制作年や出品歴、元々の題名すらも不明な作品だが、若い馬を描いた臈縵の壁掛けもあった。これは小合友之助の作品としては、今日まで全く知られて来なかったもので、制作年は作調などから判断して『臈縵和楽壁掛』の前年の昭和 6 年頃とするのがいいように思われた。ここではそれを『壁掛駿馬図』③として整理している。

この三点の壁掛け作品は、染色家小合友之助の出発点を知る大切な作品である。それらは、作調としてはいままで知られてきた昭和 9 年第 15 回帝展『山海』や昭和 10 年の『雙馬図』などに通じる装飾的な純朴さがあるが、それらよりも写実性を保ちながら主題的にはより想念的な想像的イメージ性が強い。

『山海』などの装飾的な形象表現による現実的風景の写実という主題とは、根本的に違っているとも言える。帝展に出品初めの作品は、その原初的なイメージ性において、作家の表現の心には生き生きとした躍動感と清新さが濃くあふれている。

この時、帝展に第 4 部美術工芸が昭和 2 年に設置されてまだ数年のことであった。美術工芸部に作品を送ってくる作家たちは、みな工芸にも個人の自由な創造の可能性があることを作品で示そうと努力していた時期でもあった。染織は分業化が進んでいただけに、その道はいっそう厳しかったが、京都では、帝展作家を目指す仲間たちが「彩工会」を作って研究発表をするなど努力を続けていた。昭和 2 年に六代伊達弥助の長女節と結婚したばかりの小合友之助もここに参加していった一人であった。

「小合が加わったのは華香塾での年長者であった皆川月華に誘われたからで、彼もまだ染織家として立つことを意識したわけではない。というよりもこの時点では図案家は明確な地位を占めていたが、染織作家という存在はまだまだはっきりしていなかったからである。染織にはまだ個人作家の名はない。明治の海外の博覧会の出品者の名は、西陣の織り元の名が作者名として出てくる。陶器や漆の世界に比べて、分業化が進んでいた染織はその分遅れていた。だから小合友之助を含め染織の作家はこれからあ

と、作品の創作とともに、染織作家という新しい人間像をも作っていかねばならなかった。」(村松寛・注2)

帝展に美術工芸部が設置された頃の作家たちの心情は、みなそのように芸術的な創作意欲を燃やし、作品における芸術的な表現性を求めていた。『鵜瀬和楽壁掛』や『壁掛南祖坊と八郎太郎』のような物語的想像の表現は、小合友之助の制作のなかでもこの時期しか見られない特異なものだ。『鵜瀬和楽壁掛』は、動物たちに姿を借りた地上の楽園、平和なユートピアの世界を表現しようとしたものだし、『壁掛南祖坊と八郎太郎』は、若き日の彼がどこでそれに接し表現の主題に選んだのか不明だが、十和田湖の神話伝説を主題にしたものだ(注1)。この豊かなイメージ性の表現に、小合友之助の芸術的な創作意欲と表現性の試みを読みとることができる。新しい時代の染色作家への意欲と心意気を示す記念的な作品と言うべきだろう。それはまさに、当時の帝展の審査員が次のように云っていた世間一般の染織に対する認識を崩していこうとする挑戦でもあったように思える。

『壁掛南祖坊と八郎太郎』が入選した第14回帝展で、この時の審査員の一人、染織作家の広川松五郎が審査所感を「染織を作る作家は本格的な染織工芸品を作ろうとしないで、染物ならたまたま染料で絵を描こうとするものが多い。即ち装飾美術でなくて描写芸術なのである。例えばお祭の図だとか、花火の図だとか(楠田撫泉君、佐野猛夫君等等)、風景だとか、乃至花や鳥を取扱っても、其の組立彩色すべてが絵である。従って品質から言えば、壁掛や屏風というようなものが大部分であった。絵画的な表現を能事とするならば、何も工程の難しい染色の技術を借りないでも、日本画か油絵で表現すればいいではないかと思う。」(「美之国」昭和8年11月)と述べている。それはまさに、近代の芸術家たらしめた彼ら若い染織作家たちが目指そうとしたところであって、今日の観点からすれば、そうした新しい試みに対する評価がさかさまになっている。審査員にしてそうだから、一般の鑑賞者にとっても、工芸美術は伝統的な用のための存在であるという意識を容易には超えられなかったとしても無理はない。

小合友之助が『壁掛南祖坊と八郎太郎』のような民間信仰の劇的な場面を取り上げて制作したことは、まさに当時の京都の工芸界の熱っぽい雰囲気を受け止めた時代の証言のように思える。ただ彼が具体的にどのような経過によって十和田湖のような京都から駆け離れた信仰伝説に関心を持って制作するようになったかは、残っている写生ノートなどの資料にも手がかりはない。ひとつだけこの時期の『写生ノート』④に二曲屏風の空間構成の中に、両手に玉を掲げて龍に乗る童子の下絵風な構想がある。険しく高い山と月、あるいは太陽を意図したものか、それらと波立つ海を背景にした何かドラマチックな構想が15図も集中して鉛筆で様々に構想されている。それが実際に作品に実ったかどうかは、作品もそれらしい記録も見つかっていないので定かではないが、帝展かどこかへの出品のために、何かそうした動きのある豊かな浪漫的イメージが、この時期の彼の胸中に育まれていたのは確かなことのように思える。その意味で、この『写生ノート』も『壁掛南祖坊と八郎太郎』とともに若き小合友之助を知る興味深い資料と言える。

他に染色作品としては、制作年が不明だが、鷺がウサギを捕らえる図柄の染色パネルもあった。写実的な描写で主題的にもやや古風な作調は、染色制作のごく初期、昭和初めとしてもいいように思われたが推測の域を出ない。ともあれこの作品は画題そのままに『鵜瀬鷺捕獲兎図』⑤として整理した。それと後年の制作になると思われる『染額富士』⑥、『綴織習作』⑦があり、軸仕立てになった『綴錦牡丹』⑧が興味深い。いずれも制作に関連する資料がなく制作年を確定することは困難である。

『綴錦牡丹』は、軸表装までが綴錦になっており重厚な作品である。牡丹は墨彩による写生が、大正

6年の『墨彩写生牡丹玉泉山』⑨や昭和3年の『墨写生牡丹白玉獅子』⑩など制作年不明のものも含めて大小33枚がある。それらの墨彩写生は、年代から小合友之助が京都市立美術工芸学校を卒業した後、都路華香のもとで日本画を学んでいた時期にあたる。さらにまた卒業後西陣織物館の委嘱による古裂模写に専念するようになり、大正14年に完成する図録「綾錦」の出版に携わるようになる時期でもある。その関係で六代伊達弥助や龍村織物との縁も深くなり、昭和初めには龍村織物で嘱託として図案制作もしている。そうした背景から考えれば、『綴錦牡丹』の制作の時期は、彼が仲間たちと大正10年に「図案創作社」を作って活発な活動を始めた頃としてもいいように思われる。牡丹の図案を彼がやり、綴錦としての制作を伊達弥助か龍村平蔵が指導したというふうに推察できるのではないだろうか。

また『染額裸婦』⑪は、小品ながら粋な味わいのある酒脱な作品で過去の小合友之助展にも出品されてきた。制作年が明確ではなかったが、写生ノートや写生帖から昭和25年のものであることが明らかになった。その前年の10月、彼は京都市立美術専門学校の助教授として着任している。翌年の昭和25年4月には京都市立美術大学が設置され、兼任の形で京都市立美術大学の助教授となった。小合友之助は、同じ時に講師として着任した稲垣稔次郎とともに学生の指導にあたることになる。この頃、彼は染色実技実習の他に、一、二回生に毛筆画、和紙に筆と墨、顔料による写生を指導している。人体のデッサンもあったから、『染額裸婦』は、こうした大学での授業から生まれた作品ということになるのではないかと思われる。この作品のもとになったと思われる『和綴写生帖椅子の裸婦』⑫には、椅子に座った裸婦モデルの墨淡彩写生が15図ほど構図を変えてなされている。この写生帖に年代の書き込みはないが、同じモデルの鉛筆写生が2図含まれている『写生ノート』⑬がある。他に毛筆写生をする女子学生や山風景の鉛筆スケッチがあるなかで、「京都駅昭和25年」の書き込みのある京都駅風景の写生があるので、この写生ノートが昭和25年のものであり、従って、『和綴写生帖椅子の裸婦』も『染額裸婦』も同年のものと判断した。

(2) 日本画と水彩作品、ペンによる風景写生

大作ではないが、軸装の日本画2点と水彩作品2点、ペンによる風景写生12枚も今日まで文献でのみ知られてきた小合友之助の経歴を多少なりとも明らかにする新資料になる。年譜によれば、大正5年3月に京都市立美術工芸学校図案科を卒業してから、日本画家都路華香の画塾に入って日本画の修養に努めている。日本画は、佐野猛夫氏の回想（注3）によれば、師の都路華香から「あんたの描く線は、かんな屑の様な味気なさで、うるおいがないなあ」と言われたこともあったようで、小合友之助は日本画家を志していたわけではなかったにしても、その克服を目標に努力を重ねたであろうことは想像に難くない。それは大正12年の第10回再興日本美術院展の『子等は嬉ぶ』の入選に実を結ぶようになるが、その作品は行方不明なので白黒の図版によってしか当時の日本画制作の様子が確認できないままであった。彼が院展に作品を送ったのは、無論院展同人として同門の先輩富田溪仙がいたからだろう。今回発見された『角力』⑭と『川沿いの家』⑮の制作年は不明だが、ほぼこの時期のものと判断できる作調のものである。作品『川沿いの家』の元の題名は不明であるが、この作品も描かれている風景の画題をそのまま題名としている。作調からすれば、厳密にはこの両作品には数年の制作の隔たりがあるように思える。前者の題名は作者によるものである。田舎というか、当時の京都でもこうした夜相撲の行事があったのか、髷を結っている人物が一人だけ立っていて、他の裸の人物の頭は普通の髪なので、素人相撲大会の

情景を描いていると思われる。写生を生かした素直な描写による作品である。画題は、子供が戯れて遊んでいる犬たちを楽しんでいる情景の『子等は嬉ぶ』や『鴈嶺和楽壁掛』に共通な対象への心楽しい共感と賛同を表現したものである。こうした作品は、芸術性を強く意識して制作されたものとは違って、青年小合友之助の人間性の素地にある人間的な暖かみ、ヒューマンな情愛をストレートに感じさせるものになっていると言えるだろう。制作はまだ硬さの残る作調であることから、大正5年から10年までと推測される。ここでは大正8年頃として整理した。また後者『川沿いの家』は、作調からすれば、その柔らかな写実性と筆触感のある描写表現が『子等は嬉ぶ』に近いものを持っている。ここにも風景の主役であるかのように画面のほぼ中央に黒斑の白猫がいる。主題的にも表現性にも二つの作品は共通したところがありながら、また同時代の多くの日本画とも際立って違って洋画的な雰囲気が濃厚である。それは小合友之助が同時に勉強を進めるようになっていた洋画制作からの影響と考えることができる。ここでは、『川沿いの家』の制作年を大正12年頃として整理した。

また小合友之助は、大正の中頃には日本画の勉強と平行して洋画の制作もやり、年譜にも、大正13年5月、関西美術会展に油絵作品が入選する、とある。新たに発見された水彩作品は、このあたりの消息を具体的に明らかにしてくれる資料と思われる。水彩の2点とも裏に書かれたデータもなく題名は不明であったが、これも描かれている画題に従って『池畔夕景』⑯、『陽のあたる納屋』⑰、とした。どちらも画面左下に朱筆で「友／1922」の署名があるので、大正11年の制作と確認できる。水彩による風景表現として特に変わった試みをしているものではないが、印象派風のおおまかなタッチによる色彩感、光の処理など西洋絵画の勉強に眼をむけた小合友之助がどのような傾向を学ぼうとしたのかは推測できる。西洋古典の写実性ではなく、雑誌「白樺」に強く影響を受けていたという西洋近代の自由な表現性に憧れたのであろう。同じ頃の日本画と違って作品は透明で明るい風景空間を構成している。佐野猛夫氏の回想には「当時のおびたしいペン画、油彩が意気ごみのはげしさを語りかける」とある。晩年まで小合友之助は、それら若い時代の制作を破棄することなく持ちつづけていて、訪れた佐野猛夫氏に問わず語りに出して見せた時があったようだ。油彩作品は、その後どうされたのか、水彩作品2点だけが今回の資料の中に残されていた。

またさらに、佐野氏のいう「おびたしいペン画」の一部になると思われる黒インクによる風景写生が12点あった。同じ大きさの洋紙に線路のある風景や積み藁や煙突のある風景、走る汽車や農婦が描かれていたりする。これらも題名はなかったが、制作の年と月日が、「友」の署名とともに書き込まれているので、これも描かれている画題に従って、それぞれ『郊外風景』⑱のシリーズとして整理した。そのうちの2枚は水彩による淡い彩色も施されている。制作年は大正9年から10年に集中しているが、数量的にはかなりのものであったと思われるが、それらのすばやい生き生きとしたタッチでとらえられた風景写生は、洋画的な近代感覚を身につけた人のものという印象をを与える。一方で古製の模写を続けながらのこうした真摯な努力には、新しい時代の動向を肌を感じながら、自分にとって進むべきが洋画であれ日本画であれ、はたまた染織工芸であれ、美術創造の道に何とか自分のものを掴もうとする青年小合友之助の熱気ある姿が想像できる。

またこの頃は、日本画の角田素江、洋画の村田永之助、山口泰弘、芹川弘吉らによって作られた「七月会」（注4）に友人として参加したりしている時でもあった。記録で判明しているのは、昭和2年11月に京都大丸で開かれた第3回展に、日本画の「風景」を出品していることと、昭和4年の第5回展では、目録では絵画としか表記されていないので日本画か洋画であるかは不明であるが、同人として「茄

子」「瓜」「風景」の3点を出品していることである。「七月会」そのものには、美術史上で評価される大きな功績はないが、大正の終わり頃から昭和初めにかけて、小合友之助が、日本画と洋画とにかかわらず活発な勉強を続けていたことは、これらのことでも推測できるのである。

(3) 古裂模写・正倉院御物裂など

さらに今回の新資料で興味深いのは古裂模写である。61枚81図のかんりの数量ほとんどが、仮軸に仮止めの状態で保存されていた。数量的には『正倉院御物裂』⑨がもっとも多く、未完のものも含めて33図あった。しかも、そのほとんどに、大正12年4月から6月までの年記がはいっている。早い年記のものは、大正5年12月の『後宇多上皇黄純衲衣』⑩模写が4図ある。年記はないが、その他の模写の原本には、『大燈国師袈裟』⑪、『東海庵表装裂』⑫、『表装裂押分印金』⑬、などがあり、『伊達家所蔵衣装』⑭もあった。これらの模写資料は、美術工芸学校を卒業した後に西陣織物館の委嘱を受けて始められた図録「綾錦」（注5）刊行事業に関連して始められたものではあろうが、それらすべて「綾錦」には使用されていない模写であった。

「綾錦」には、染織家の岸本景春や山鹿清華も模写の仕事をしているが、小合友之助の仕事がそこに登場するのは、「名物裂」や「唐奥島」「島麻布」の模写が使われた大正6年5月の第3巻からで、その後、第5巻に「寶蓋シ花唐草刺繍模様裂」「綸子地友禅刺繍入草花匹田模様裂」など10図、第6巻に天球院蔵の「刺繍扇面散模様能衣装」「唐織団扇模様戸帳」など12図、第7巻に興聖寺蔵の「刺繍唐花動物模様袈裟」や伊達彌助蔵の「繻更紗模様裂」など8図、というように次第に手の込んだ精密な模写が数量的にも増えていく。特に大正10年10月の第8巻では、表紙図案も担当し、「古渡金更紗裂」など木版図版の三分の二にあたる21図という数量をこなしている。大正9年から10年にかけて集中的に模写に専念していたのが推測される。大正13年3月の第9巻は「印度カシミヤ」など3図に終わっているのは、大正11、12年と日本画と洋画の方に力点をおいたのかもしれない。第10巻には、前田家蔵の「裂刺繍」や南禅寺蔵の「九条袈裟」など9図を模写している。

こうした事情から小合友之助が、模写を始めるようになったのは大正5年の秋頃からであり、大正5年12月の『後宇多上皇黄純衲衣』などは、その仕事のなかで興味を深めた古裂を自主的に自分の勉強のために模写したものと推察できる。また大正12年4月から6月にかけての『正倉院御物裂』模写は、龍村製織所が、帝室博物館の委嘱を受けて、正倉院御物裂の研究復元を再開するのは、大正13年のことなので、小合友之助の模写はそれより一年ほど早く行われており、それ以前初代龍村平蔵が、大正10年に清浦奎吾子爵・正木直彦発起人の「織寶会」からの委嘱を受けて着手した正倉院御物裂の研究と関連しているのではないと思われる。しかし、それらの研究復元の実際と模写がどのような関り方になっているのか、具体的に明らかにできる資料がないので不明のままである。

ともあれこれら保存状態も良く、古裂の質感や色合いの微妙な美しさ、現物そのものと見誤るほどのリアルな模写に接すれば、巧みな技術を持っていた小合友之助が、いかに丹念で持続的な時間を模写作業に集中させていたかを窺わせるに充分である。その時間の流れの中、「染織の美とは何か。何が不易の美であり、何が流行の美であるか。色か文様か、糸の質か、織技か。さまざまの問と答えを小合友之助は繰返したであろう。でなければ彼の場合、本業と考えたわけでない模写を十年は続けられなかったであろう。模写は染色作家小合友之助のスタートをおくらせたように見えるが、それを償って余りある

ものを与えたといえる。この間に物珍しい存在としての興味であった古代裂は、美のなんたるかを教える本来の古典として、彼の中でその位置を変えたのではなかったか。また日本画への強い関心が染色への魅力と比重を転じて行ったのもこの時期であろう。」（村松寛、前掲書）と言われるように、古裂模写の時間が、染色家小合友之助の作家的質を醸成する原型を形成していったのはまちがいないことと思える。

（４）写生ノート及び写生帖

写生ノートは、小合友之助が着用する上着の内ポケットを特別に大きくして持ち歩いたものであるという。そうした習慣がいつから始まったものなのかは分からないが、書き込みなどによって明確に特定できるもっとも古い時期のノートは、昭和4年8月、31歳の時のものである（注6）。それは龍村織物の囑託として図案制作に携わった頃になる。それから昭和12年のノートまで時期が特定できないが、ノートの体裁から、大正末から昭和10年くらいまでだろうと推測できるノートが、25冊を数えることができる。それらの内容は、この時期の仕事を反映してなのか、図案の写しが多い。他に古画の写し、風景などが鉛筆と色鉛筆を用いて写生されているが、この時期の図案制作を中心とした生活の実際を具体的に示す資料ということになる。

総数 262冊のうち、昭和12年の第一回新文展出品作『綵工』に関連する写生ノート②⑤が、染色作家小合友之助としての最初の記録に位置づけられるものだろう。8図の全身像による構図の草案と12図の顔だけの写生がある。『綵工』は染色では珍しい自画像の制作として染色作家小合友之助の近代的個性を証明するものと確認されているが、この写生ノートに見られる顔の写生は、瞳の位置関係からも明らかに描き手が鏡に映る自分を描いた自画像と判断できる。表情や描き方に様々な変化があり、自分を描く人の目線が次第に自己の内面を見つめていき、その心理的な微妙な綾を映しだした自分を描くようになるという過程が読みとれるような顔の写生になっている。この自画像という絵画的な表現性の強い『綵工』において、前年の洛北山川図で文展鑑査展選奨を受賞した小合友之助が、染色作家として立っていく自分を再確認する決意を表明し、青春の記念とした作品を新文展に出品したわけだが、この写生ノートは、そうした制作過程を裏付ける資料とすることができるだろう。

昭和12年以後は、写生ノートも一年に7～8冊ほどに増え、年記もほぼ確定できるようになる。特に旅行などの遠出には必ずノートを持って出て写生しているので、風景の場所も書いてあり、いつどこを訪れたかを知ることができる。いずれは、それに困った詳しい年表に整理する予定である。今回は、風景などの写生の間に登場する日展や京展など制作に関連する主なノートを確認するだけに止めておきたい。

昭和17年の第5回文展『臈纈牛二曲屏風』に関連する写生ノート②⑥では、作品の牛と向きが逆になったスケッチがあったり、足を折って座った牛とその後一人の農婦が背を向けて立つ構想のものもある。ノートの前のページには麦の穂の写生、終わりの方には同じ年に結成された「母由良莊」のグループ名について、いくつか考えたメモもある。

昭和22年の第3回日展『臈纈流水屏風』に関連する写生ノート②⑦では、初めに嵐山のスケッチから始まり、青鉛筆による富士山4図、カエル、鉛筆の富士遠望4図などあって、強い調子の鉛筆による川の流れのスケッチが11図続いている。その川がどこかは記載されていないが、次のページから比叡山を遠

望する風景写生が同じ調子の鉛筆スケッチで続いているので、洛北高野川の流れの写生が作品に実ったと考えられる。ノートの終わりの方は、いずれもそうだが住所や寸法などのメモ書きがある。このノートにも、「壁掛丈六尺巾（麻生地巾）藍調子洋館」など注文制作のようなメモもある。

昭和28年の第5回京展『鴈嶺山水』は、その図様からも宇治の塔の島あたりのように見えるが、写生ノート⑳によって宇治川を写生したものであることが確かめられる。ここにも川の流れを線で捉えた流水スケッチがあり、宇治橋や塔の島の写生と制作の構図を得たのか、同じ構図が2図グレーの水彩で表現されている。宇治川の風景ではあるが、遠くの山と川の水を捉えて雄大に大きな自然を表現している。その最後のページには、「入学式四月十四日十時／十五日新学始」のメモがある。20枚の薄い無地のノートである。それをポケットに入れて5月の京展に出品する制作画題を求めて、あらかじめの構想があったのか、3月終わりか4月の初め頃に宇治方面に出かけたものと想像できる。

昭和29年の第10回日展『青空』に関連する写生ノート㉑では、画題に使われている樹木が、桐であることがはっきりする。雲の形、桐の葉の形、樹木としての全体の形がいくつか試みられている。このノートの場合、年記のメモがなくそうした作品との類縁の内容から使用時期が特定できたが、他のノートでも同様なことは少なくない。

昭和30年制作の『弥勒菩薩』は、大作ではないが染色でなければできない仕方で見事に主題を表現したユニークな作品である。その原型になるスケッチが、保津川を訪れた写生ノート㉒にある。初めに菖蒲が2図あるので、5月なのだろう。それから簡潔な線描の弥勒菩薩が3図だけ登場する。それから保津峡、野洲、虎姫旅行の写生の順になっていて、最後のページに「如何に見るか／何を見るか」の書き込みがある。「如何に」の部分には消し去るほど強くないが上から斜線が引かれている。

昭和38年7月22日、3月に京都市立美術大学を停年退職した小合友之助は、節夫人とともに空の旅のツアーで6泊7日の北海道旅行に出かける。この時も写生ノートを忘れてはおらず、伊丹空港のスケッチから始まって計13冊に旅行の印象がまとめられている。最初の一冊は、ほとんどが飛行機から見た21図の雲の様子で終わっている。2冊目から12冊目の前半までは、訪れた北海道の風景スケッチだが、12冊目で15図、13冊目で8図が再び飛行機からの雲や空の姿を写生している。好天にも恵まれたようだが、機上から見る雲や空の様子に強く興味を引かれたのではないだろうか。13冊目㉓では夕日が雲を赤く染めた写生になっているが、その中に第6回日展出品の『上雲』の原型が見られる。このイメージから下絵を起こし作品に仕上げたものと思われる。

昭和30年代の中頃から小合友之助は、しばしば旅行に出かけた様子が写生ノートによって確認されるが、それらのなかでも昭和40年の中国訪問は小合友之助にとっても忘れがたい旅行であったろう。9月16日に羽田を出発して10月5日に帰国するまで14冊になった。それぞれの内容から『台湾香港』『九竜』『広州人民』『西山』『西山定陵』『故宮』『天壇万寿』『歌劇半坡』『西安』『西安音楽』『黄河石花』『国庚節』『広州白雲』『帰途』として整理したが、そのうちの『歌劇半坡』㉔に第8回日展出品の『今朝風流』の原型がある。小合友之助は、9月25日に西安で歌劇「今朝風流」を見る。その舞台装置が印象に残ったのか、作品もほぼその形から得たイメージによって制作されている。

写生ノートのうち、作品に関連する主な部分のみを紹介してみたが、日々折々の性格のものだけに全体を細かに整理すればするほどに小合友之助の日常的なありのままの姿が浮かび上がってくるであろう。そこまでの整理にはまだ相当の日数を必要とするので、写生ノートが、小合友之助にとってどのような存在性格を持つものであったか、いまここでは概略の紹介に止めておきたい。

さらに和紙和綴じの写生帖、スケッチブックの写生帖が19冊ある。大正末から昭和38年までの間にしては、数量は多くはない。作品制作に直接関連しているものに、昭和24年代5回日展出品の『秋萩』③や昭和31年第9回京展出品の『梅』④、昭和32年第13回日展出品の『太郎と初子』⑤の写生があるが、数量的に見れば、写生ノートで得られた発想から下絵を作り、制作に入っていたという印象が強い。風景写生もあるが、花や鳥、果実など身近な静物写生が多い内容からすれば、小合友之助自身は、染色の制作に写生帖を活用していたというより、作家としての絵心の平常の所作として折々に写生をしながら、むしろ終生絶やすことがなかった墨彩画の方にそれらの写生を生かしていったもののように思われる。写生帖の整理報告は、次にふれなければならない墨彩画とともに次の機会に送りたい。

(5) 墨彩画、まとめとして

墨彩画は、小合友之助自身が大学で毛筆画として指導していたそのまま同じ言い方で毛筆画として分類されるべきかもしれないが、毛筆による文人風な絵画的性格を強く感じさせるものなので、そうした種の一般的な言い方に従って整理している。その墨彩画として分類できるものは、軸装されているもの、額装のもの、裏打ちなしのまくり、折り帖や色紙まで含めて91点あった。額装であったものは、昭和30年に小合友之助が京都府ギャラリーで開いた染色と毛筆画の個展に出品されたもので、そのうちのいくつかには、昭和9年のいちご⑥やばら⑦の写生もあり内容的に着色写生として整理したものもある。その時に発表されている『田園冬日』⑧や『風景山河』⑨、『驟雨』⑩、『犬と遊ぶ』⑪などを墨彩図として整理している。

こうした墨彩画を、小合友之助は日々の心の糧として発表を考えずに描き続け、時には訪れてきた染色仲間や知人に手みやげ代わりにあげていたという。同じ構図の作品もあるので気に入った題材は何度も納得のいくまで描いていたようでもある。そこには模写の時の姿勢にも共通した絵を描くことでの精神修養というか、心の安寧が漂う。例えば、8月15日の折り帖⑫などは、数多い墨彩画のなかでも一際そういう印象を強く感じさせるものだ。8月15日とは、昭和20年の終戦の日のことであるが、この日、小合友之助は、朝から葉書ほどの大きさの折り帖に季節の果物や蔬菜を描きまとめていた。そうした題材の小品の画帖に仕上げるつもりであったのかもしれない。さくらんぼ、サヤエンドウ、青梅、びわ、なす、桃、キュウリ、トマト、ぶどう、と描き継いで9図となった頃、小合友之助は、玉音放送を聞いたのだろう。最後の余白に「昭和二十年八月十五日正午突如／最終ノー図畢ルヤ君が代ノ音ニ／次イデ我国三千年運命ノ放送ノヲ聞ク断腸」と書き記されている。痛切の思い深い一節である。小合友之助は、画帖の表紙に「八月十五日」と題を入れ、汚れないように透明ビニールのカバーをかけている。それは、確かに偶然に特別な日の特別な思いを仕舞い込んだ小品の画帖となったものではあるが、小合友之助にとって、墨彩画とは、鏡に写る自分を見るように日々の淡々とした心を絵に写すものであったように思える。従って、墨彩画は、みな素顔の暖かな心情が描かれた肩の凝らないものになっている。日展など展覧会会場に発表する作品制作の背後に平行して墨彩画に向かう私的な時間が絶え間なく流れて在る。そしてさらに近く遠く家を出た折々の時に眼に映じた自然風物をポケットの写生ノートに無心に描きとめた心象記憶の堆積がある。制作のための形象としてのイメージをそこから取り出しがら、墨彩画に向かう心を表現の内容としている。制作の主題が、自然の風景から、さらにそのなかの生まれては消える雲、流れ動いて形を定めない水、空間を自由に現れては移りゆく眼に見えない風と光、というように収

斂していった小合友之助の芸術精神の在りようは、それらからこそ説き起こされるだろう。

「重ねて云うなら、氏の作品はあくまで自然との真摯なふれ合いから生まれ、概念の組立てはほとんど見当たらない。それだけに人の心に素直にとけこむ親近性が大きな魅力となって迫るのが特徴でもあろう。」（佐野猛夫、前掲書）、或いはまた「小合友之助が禅僧のようだといわれたのはよく知られた丸刈りの頭のせいばかりではない。礼儀正しく物静かで、むだ口をきかないが、会話に困ることはない聞上手で、淡々と、時には飄々たる風格を見せながら温かい雰囲気ですぐに相手を包んだ。制作の上で苦しむことがなかったとはいえないと思うが、彼の作品に苦渋の跡がないように、その生活態度は茶も禅も音楽も楽しんで溺れず、風雅の人の趣きがあった。」（村松寛、前掲書）と偲ばれる人間性は、これらの人の目にふれがたい資料のなかで培われていたと思える。それらを解き明かす写生ノートと墨彩画、そして模写、水彩、日本画などの初期の資料の統合的な位置づけと解題はまだこれからである。今回は、これらの新収蔵資料の概略的な紹介と小合芸術における評価の方向性の指摘にのみ止めたいと思う。

本文中の資料データ（A 0 の数字は整理番号）

- | | | | |
|-----------------|------|---------------|--------------------------------|
| ①『臈嶺和楽壁掛』 | 図版12 | A 0540 | 昭和 7 年、第13回帝展、綿布、228.5×97.5cm |
| ②『壁掛南祖坊と八郎太郎』 | 図版13 | A 0541 | 昭和 8 年、第14回帝展、綿布、143.0×186.5cm |
| ③『壁掛駿馬図』 | 図版11 | A 0539 | 昭和 5 年頃、綿布、169.0×87.5cm |
| ④『写生ノート制作エスキース』 | | A 0015 | 昭和14年頃、20.3×16.2cm |
| ⑤『臈嶺鷺捕獲兎図』 | 図版14 | A 0542 | 昭和 5 年頃、綿布パネル、182.5×103.5cm |
| ⑥『染額富士』 | 図版35 | A 0543 | 制作年不明、綿布、35.0×92.3cm |
| ⑦『綴織習作』 | | A 0538 | 制作年不明、額、絹、86.0×31.0cm |
| ⑧『綴錦牡丹』 | | A 0537 | 制作年不明、軸、絹、115.5×36.5cm |
| ⑨『墨彩写生牡丹玉泉山』 | 図版16 | A 0392 | 大正 頃、紙、墨、50.3×34.3cm |
| ⑩『墨写生牡丹白玉獅子』 | | A 0376 | 昭和 3 年 5 月、紙、墨、68.0×63.1cm |
| ⑪『染額裸婦』 | 図版36 | A 0545 | 昭和25年、綿布、34.0×14.5cm |
| ⑫『和綴写生帖椅子の裸婦』 | | A 0283 | 昭和25年、墨彩、23.7×16.3cm |
| ⑬『写生ノート裸婦京都駅』 | | A 0054 | 昭和25年、21.0×15.0cm |
| ⑭『角 力』 | 図版 4 | A 0535 | 大正12年頃、軸、絹本着色、68.5×56.5cm |
| ⑮『川沿いの家』 | 図版 5 | A 0536 | 大正12年頃、軸、絹本着色、43.8×71.8cm |
| ⑯『池畔夕景』 | 図版 2 | A 0297 | 大正11年、水彩、紙、39.0×56.5cm |
| ⑰『陽のあたる納屋』 | 図版 3 | A 0298 | 大正11年、水彩、紙、34.5×50.8cm |
| ⑱『郊外風景』 | 図版 1 | A 0285～A 0294 | 大正10年、黒インク、紙、30.5×48.0cm |
| ⑲『正倉院御物裂』 | | A 0299～A 0320 | 大正12年、顔料、紙、 |
| ⑳『後宇多上皇黄純衲衣』 | | A 0332～A 0335 | 大正 5 年、顔料、紙、 |
| ㉑『大燈国師袈裟』 | | A 0329～A 0331 | 大正 頃、顔料、紙、 |
| ㉒『東海庵表装裂』 | | A 0336～A 0340 | 大正 6 年、顔料、紙、 |
| ㉓『表装裂押分印金』 | 図版10 | A 0352 | 大正 頃、顔料、紙、79.3×55.1cm |
| ㉔『伊達家所蔵衣装』 | | A 0370～A 0375 | 大正 頃、顔料、紙、 |

大正 9 年11月第 7 巻で小合友之助が伊達彌助蔵の「繡更紗模様裂」を模写している。この時が小

合友之助と伊達彌助との初めての出会いかは別として、この仕事以後は面識を得たことになる。

この衣装の模様も同じ頃の大正9年のものとしてもいいように思われる。

②⑤『写生ノート綵工』	A 0006	昭和12年、20.3×15.0cm
②⑥『写生ノート牛屏風』	A 0029	昭和17年、21.3×15.0cm
②⑦『写生ノート水嵐山』	A 0040	昭和22年、20.0×16.0cm
②⑧『写生ノート宇治川』	A 0071	昭和28年4月、20.8×15.0cm
②⑨『写生ノート梧桐浪千鳥』	A 0083	昭和29年、20.8×15.0cm
③⑩『写生ノート保津虎姫行1』	A 0096	昭和30年、20.8×14.9cm
③⑪『写生ノート北海道13』	A 0177	昭和38年、21.0×15.0cm
③⑫『写生ノート歌劇半坡』	A 0218	昭和40年、21.0×15.0cm
③⑬『写生帖萩秋花』	A 0271	昭和24年、29.0×23.3cm
③⑭『写生帖靈鑑寺の紅梅鯛』	A 0274	昭和31年、35.5×25.2cm
③⑮『写生帖牡丹太郎と初子』	A 0276	昭和32年、35.5×25.2cm
③⑯『着彩写生いちご』	図版17 A 0404	昭和9年、31.8×34.3cm
③⑰『着彩写生黄紅ばら』	図版18 A 0406	昭和9年、31.8×34.0cm
③⑱『墨彩田園冬日』	図版30 A 0482	制作年不明、45.5×38.2cm
③⑲『墨彩風景山河2』	図版31 A 0485	制作年不明、32.5×40.7cm
④⑩『墨彩驟雨』	図版32 A 0491	制作年不明、32.3×40.0cm
④⑪『墨彩犬と遊ぶ3』	図版33 A 0502	制作年不明、34.6×21.2cm
④⑫『墨彩画帖8月15日』	A 0282	昭和20年、17.3×12.5cm

その他の図版資料名

図版6	A 0303	『模写正倉院御物裂・緑綾3』	20.2×28.1cm
図版7	A 0329	『模写大燈国師袈裟裏唐繡』	74.3×54.0cm
図版8	A 0332	『模写後宇多上皇黄純衲衣銀欄1』	31.7×14.0cm
図版9	A 0340	『模写東海庵表装裂天地』	39.4×29.0cm
図版15	A 0388	『着彩写生牡丹雲龍獅子』	52.0×63.3cm
図版19	A 0408	『着彩写生野いちご』	31.8×34.5cm
図版20	A 0471	『墨写生波濤1』	24.5×41.5cm
図版21	A 0472	『墨写生波濤2』	24.5×41.5cm
図版22	A 0441	『墨彩芋の花』	38.8×41.5cm
図版23	A 0442	『墨彩きゅうりの花』	41.7×32.7cm
図版24	A 0443	『墨彩茄子の花』	57.5×48.2cm
図版25	A 0447	『墨彩さつまいも2』	31.8×46.4cm
図版26	A 0467	『墨彩茄子とさやまめ』	34.3×42.5cm
図版27	A 0468	『墨彩黄まくわ』	34.7×42.8cm
図版28	A 0469	『墨彩竹の子』	42.6×56.1cm
図版29	A 0470	『墨彩水蜜桃』	37.0×47.5cm

図版34	A 0525	『墨彩眠る猫』	32.5×31.0cm
図版37	A 0533	下図『ばら』	31.5×14.9cm
図版38	A 0534	下図『桔梗』	33.3×15.0cm

注1；「十和田湖伝説」は、十和田湖、八郎潟、田沢湖に関係する東北地方で「十和田様」と呼ばれている民間信仰の「十和田信仰」を形成する水神・龍神の伝説である。古舘衷三氏の「十和田信仰」（北方新社、昭和63年刊）によれば、南部三戸の斗賀に住む子宝に恵まれない夫婦がみろくの出世を観音様に祈って生んだ子が出家して南祖坊と名乗り、母の願いを成就すべく熊野三山に籠って修行する。13歳から73歳までの修行のあと、鉄のわらじが切れ、杖が動かなくなったところで願いは成就すると全国六十余州を廻国修行することを告げられる。一方、またぎを生業とする強力無双の八郎太郎は、ある日岩魚を食べたら喉が渇いてたまらなくなり、水を飲み続けるうちに先祖の因縁が八郎太郎に現れて恐ろしい大蛇に変身してしまった。「うち変わった我が子をみて両親は涙を流し、たとえ魔神になっても我が子は我が子、私たち夫婦も魔神になっても一緒に住もうといって、父は西の岳の山男となり、母は東の谷の女滝の主となったという。八郎太郎はこの山中を流れている川、十本をせきとめて大潟（十和田湖）をつくり、一方だけ口をあけて流しているのが奥入瀬川であるという」（「十和田信仰」p. 8）。ここに諸国の難行苦行を続けてきた南祖坊がやってくると、鉄のわらじが切れ杖が動かなくなった。ここが熊野大権現のおつげの居住地と思ったが、先住の八頭十六角をもつ八郎太郎龍神との決戦になる。南祖坊は九頭龍となって七日七夜の戦いを続ける。最後は、南祖坊が投げつけた法華經の八万四千の文字が一本一本の剣となって八郎太郎を打ち負かす。南祖坊は、ここに入って弥勒の出世を得べしと告げられ、潟の主となった。追われた八郎太郎のその後の伝説もまたたくさんあるようで、最後は八郎潟に住みつく。また田沢湖には龍身となった美しい辰子が住んでおり、八郎太郎はこの辰子と恋仲になって、秋の彼岸から春の彼岸までは一緒に住むので二人の情熱で湖は凍らないのだという。「十和田信仰」は、このようないろいろな水神龍神に関係した民間信仰のようで詳しくは前出書に書かれている。

注2；村松寛「小合友之助—その時代、その作品」、（「小合友之助作品集」京都国立近代美術館監修、昭和47年有秀堂刊行に所収）

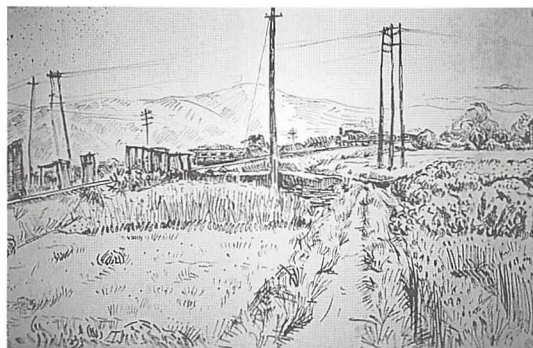
注3；佐野猛夫「小合友之助の人と芸術」、（「小合友之助作品集」京都国立近代美術館監修、昭和47年有秀堂刊行に所収）

注4；「七月会」の結成の経過や時期は不明だが、大正13年頃と逆算できる。日本画と洋画の研究会で毎年展覧会をした。会の事務を芹川弘吉がしたが、芹川も角田泰江、村田永之助も今日記録がない。小合は、昭和4年から同人になっており、この年の第5回展には、顧問出品として鹿子木孟郎と津田青楓の名もあるので、鹿子木孟郎の下鴨画塾と津田青楓画塾に学んだ人たちとも考えられる。またこの時、新井勤也が花瓶などの工芸を出品、洋画家の小栗美二も同人として参加している。少なくともこの会の関係で小合友之助が洋画家たちと具体的な交流があったことが分かる。

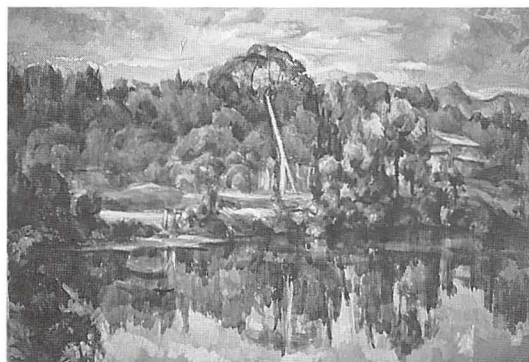
注5；図録「綾錦」の刊行は、芸艸堂の発行によって行われ、全10巻で各巻の表紙を山鹿清華、前川吉三郎などの図案による特製織物で装幀し、秩入りの寸法縦44.0×横30.0cmで製作された。刊行事業は、西陣織物同業組合の池田有蔵、岡本恒三郎、小野政次郎、吉田利三郎、田畑庄三郎、伊達

弥助ら13名の助力を得て、編集を西陣織物館（西陣織物同業組合が大正3年に創設し、翌年10月に煉瓦鉄筋コンクリート3階建の陳列室を含む本館が開館した）が行い、各巻50図のうちほぼ30図ある古裂の彩色図版は木版によって再現されている。第1巻「内外古代織、染物、刺繍類」を大正5年9月に刊行し、以下順次、第2巻「時代服装類」同5年12月、第3巻「室町時代の舞楽装束、井名物裂及島物」同6年7月、第4巻「支那、印度地方織、染物、刺繍類」同7年3月、第5巻「夏に因める織、染物、刺繍類」同7年10月、第6巻「古代能衣装類」同8年5月、第7巻「古代刺繍類」同9年11月、第8巻「古代更紗類」同10年10月、古鏡号「古鏡類」同11年3月、第9巻「古代支那印度地方織物刺繍の類」同13年3月、第10巻「古代織物打敷袈裟の類」同14年11月、のように刊行された。そのうち岸本景春と山鹿清華の模写は、全巻で10～12図ほどで、他の模写者前川吉三郎や森野卯一郎の数量と比較しても、第3巻以後の小合友之助の模写の参画が大きな貢献を果たしているのがわかる。なお山鹿清華は、第1、2、3、5巻の表紙図案も担当している。

注6；写生ノートの年記は、小合友之助自身が表紙や写生ページに鉛筆書きしているものから判断している。不明なものは、ノートの体裁と内容から推測した。本人の年記であっても、例えば、表紙に「1923／宇治、鴨桜」と鉛筆で書いてある或る写生ノート（A0001）などは、体裁からも大正12年のものではないし、最終ページに「染」として学校での講義担当のような「図」「模」「デ」「毛」と記入された一週間の時間割がメモになっているので、昭和23年の誤記と判断した。ただこの場合、京都市立美術専門学校に赴任するのは、昭和24年10月なので時間のずれがあり確定できない部分も残されている。



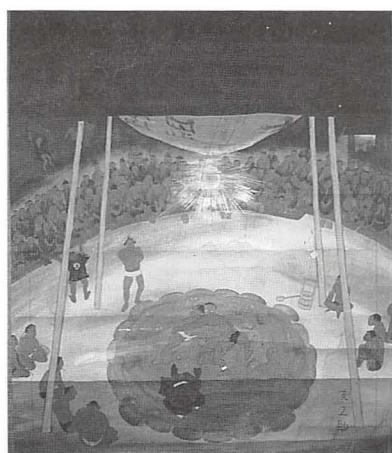
1



2



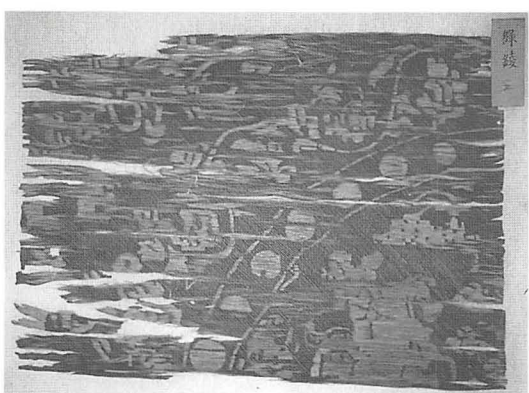
3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



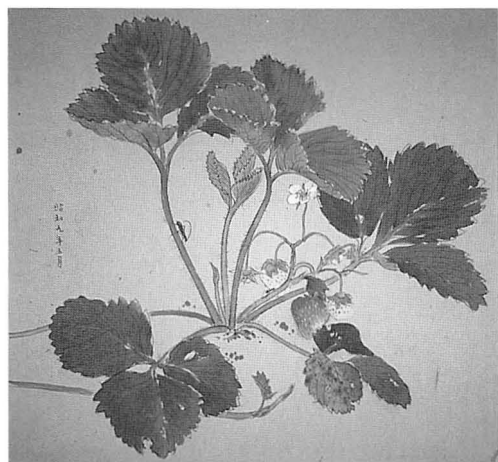
14



15



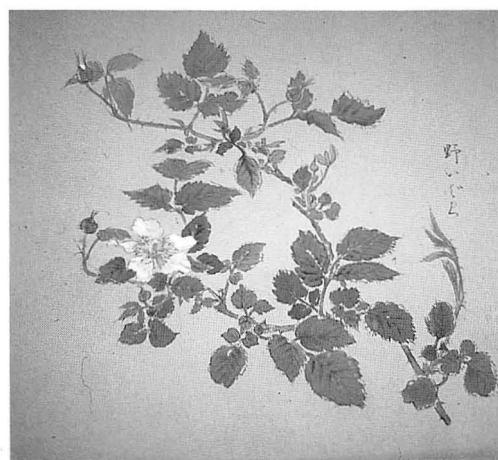
16



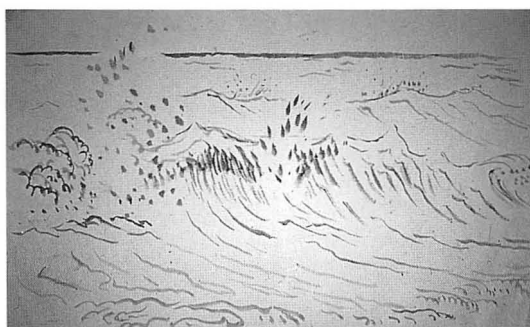
17



18



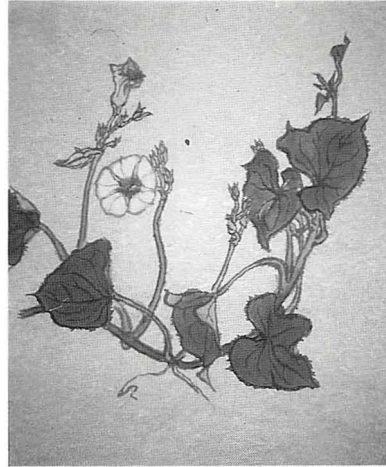
19



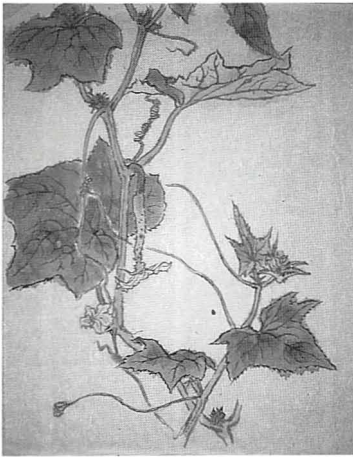
20



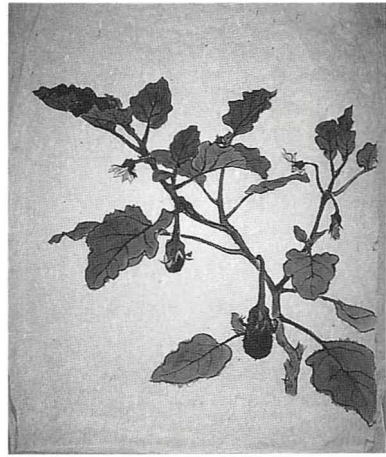
21



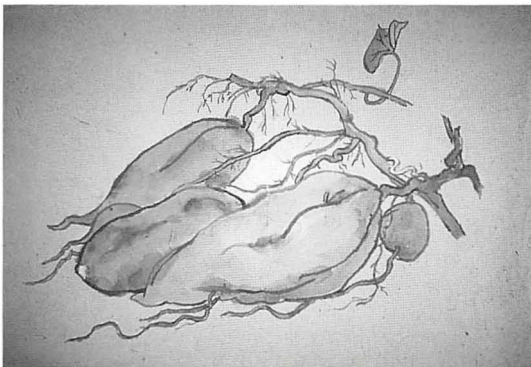
22



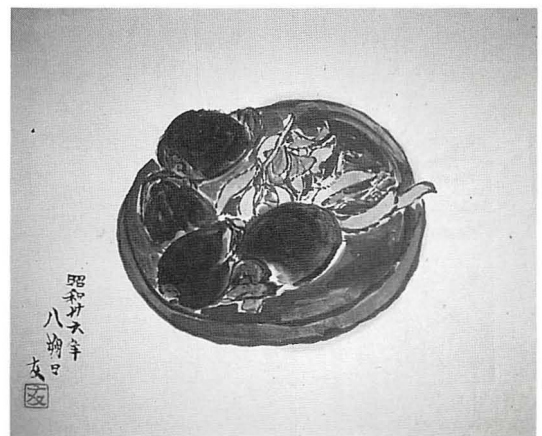
23



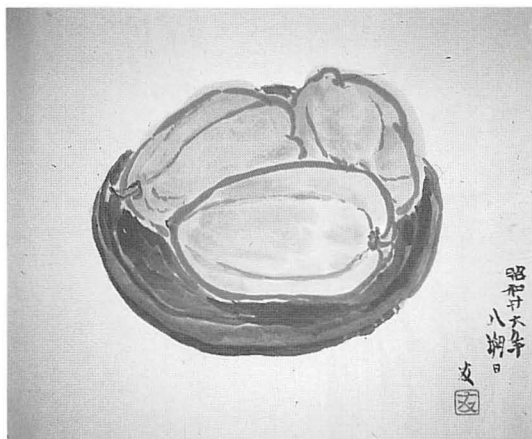
24



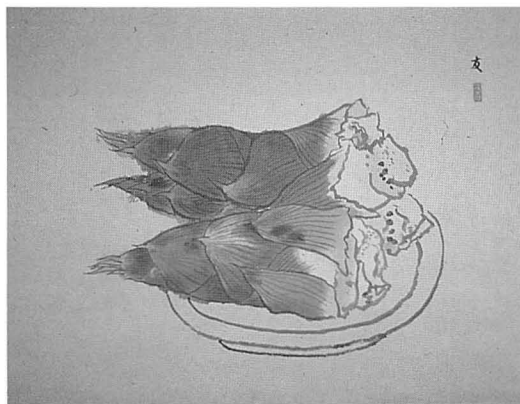
25



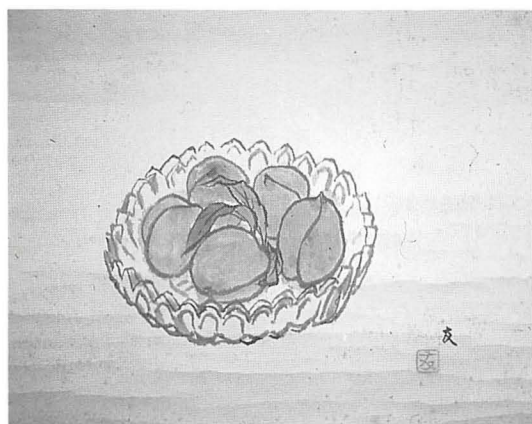
26



27



28



29



30



31



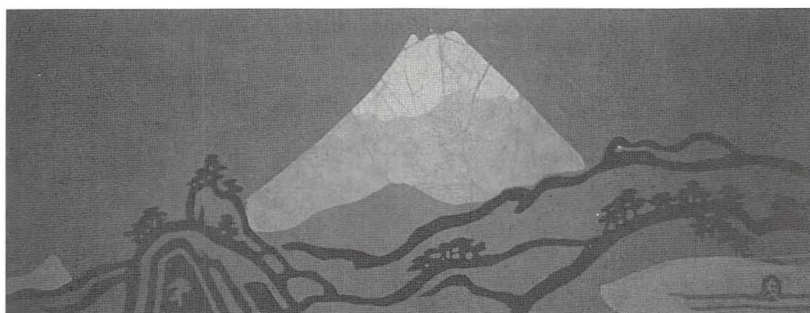
32



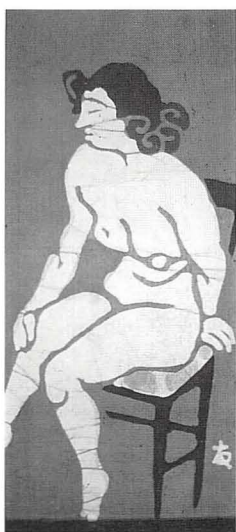
33



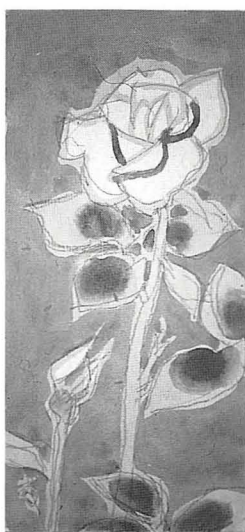
34



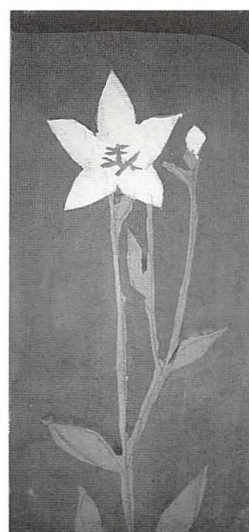
35



36



37



38

