



Title	大阪画壇研究補遺 : 「北野恒富展」をめぐって
Author(s)	橋爪, 節也
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 2008, 42, p. 1-28
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/9673">https://hdl.handle.net/11094/9673</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# 大阪画壇研究補遺

——「北野恒富展」をめぐる——

橋 爪 節 也

## はじめに

北野恒富は明治十三年（一八八〇）、金沢市に生まれた。印刷物の版下を彫る彫刻に従事しながら南宗画や光琳風を学び、人物画を独学、明治三十年（一八九七）、画家を志して来阪し、新聞挿絵画で活躍していた稲野年恒（二八五八―一九〇七）に学んで画家として独立する。宗右衛門町など大阪南地の花街を本拠に、妖艶な美人画に特色を発揮、東京の錦木清方、京都の上村松園と並び、三都のひとつ大阪を代表する美人画家と賞賛された。その一方で異画会大阪支会、大阪絵画春秋会、大正美術会、大阪絵画展覧会、大阪茶話会、大阪市美術協会など、明治末から昭和にかけて大阪を拠点とした美術団体の中心画家として活動し、さらに横山大観の誘いで、再興日本美術院にも大阪から唯一人、参加した。画塾の白耀社を結成し、中村貞以をはじめとする後進を育成したが、終戦直後の昭和二十二年（一九四七）に没している。大阪で活躍した画家たちを近年、『大阪画壇』と呼称するが、恒富は、まさに近代の『大阪画壇』で最初に指を屈すべき代表者であった。

平成十五年、没後半世紀近くがたって「北野恒富展」が企画開催され、東京ステーションギャラリー、石川県立美術館、滋賀県立近代美術館を巡回する。平成三年の博物館明治村「描かれた浪花情緒 北野恒富の美人画」(出品作品46点)以降、恒富没後、実質的に初の大規模な本格的回顧展となったと言えるもので、院展出品作をはじめ、版画、ポスター、挿絵、大下絵、スケッチブックなど118点のほか、自筆履歴など関連資料が出品された。カタログも論攷、年譜、参考文献、恒富自身の著述の抜粋、関連資料等を網羅する。

平成二年の開設以来、大阪市立近代美術館(仮称)建設準備室(近代美術館建設準備室と略す)に学芸員として勤務し、恒富研究をテーマとしていた私は、この「北野恒富展」の企画に携わったが、初の本格的回顧展としての限界や、展覧会図録の論攷も、紙数の制約があつて十分に論じきれないことがあつた。その後、いくつかの問題には、別に論攷を発表する機会を得たが、本年、大阪大学に移った機会に、「北野恒富展」に関して、少し自由な形で二つのことを記してみたいと思う。

一つは「北野恒富展」前後の大阪画壇研究の動きについてである。「北野恒富展」は、もと産経新聞大阪本社事業部に在職した南市雄氏が、恒富の御遺族の強い依頼もあつて、美術館に企画を持ち込んで実現した展覧会である。内容に関しては、大阪画壇や大阪ゆかりの画家をとりあげたそれまでの展覧会の流れと、恒富をとりあげた研究史との交叉する地点に開催されたと考えられる。確かにそこには学術研究の成果も反映されているが、時代や社会動向を睨んだ展覧会独自の思想、展覧会固有の生理的作用した部分もあり、企画側の人間が何を考えて一つの展覧会を組織し、開催したかを記録することは、社会学連携を重視する現代の大学にとつても意義あることと思う。

もう一つは、美術史研究の視点から造形的な問題に触れておきたい。「北野恒富展」では、数々の新出作品のほか、

《淀君》《お茶室へ》などの大下絵を展示したが、展覧会后、近代美術館建設準備室でも何点かの院展出品作の大下絵を収集した。完成作と下絵・原画の比較で画家の創作の秘密が明らかになることは多く、これらの大下絵も、恒富芸術のあり方を創作の現場から明らかにするものである。これまで資料紹介されていないので、完成作を精緻に理解するため、ここに完成作品と比較してとりあげたい。

### 一、「北野恒富展」までの展覧会と研究

#### 大阪画壇に関するそれまでの展覧会

「北野恒富展」開催に関して、その社会的意義や背景を論じる前に指摘しておきたいのは、近代美術館建設準備室の学芸員として私が感じていた大阪の美術に関する焦燥感、危機意識である。

大阪の美術は、これまで決して十分に研究されてきたとは言えず、有力画家さえも伝記の作成、基準作の確定、画風展開の考察などが不十分なままであった。こうした基礎的調査は、地元の美術館、自治体の文化財調査と連動した大学が担うことが多いが、市制百周年記念事業として、北区中之島四丁目の大阪大学医学部跡地に予定の近代美術館建設の遅れもまた、大阪画壇の再検証に影響した。美術館が建設されないため展覧会も開かれず、大阪の画家たちの知名度は低下し、遺族や関係者も次第に少なくなり、作品や美術情報も散逸していく。近年の美術事典でも大阪の美術への記述は薄く、大阪抜きで日本美術史が語られても、誰も不自然に思わないように感じられた。

しかし、戦前の大阪は都市の富力和比例して有力コレクターが存在し、高島屋美術部はじめ画商も活躍した。また、大阪生まれの朝日、毎日など大新聞社が地元の美術記事を豊富に伝え、「大毎美術」「美術と趣味」など美術

雑誌も刊行された。「美術と趣味」には「特輯・北野恒富號」(第四卷第一號、昭和十四年)もある。さらに木村兼葭堂の展観・出版など学術的な顕彰や、南木芳太郎創刊の「上方」など郷土研究誌でも美術がとりあげられ、大阪の画家についての言及も比較的なされた。大阪市立美術館も「大阪芸苑紹介企画」と銘打って「岡田米山人並半江展」(昭和十六年)、「西山芳園並完瑛展」(昭和十七年)を開催している。

ところが戦後になると大阪の美術愛好は、「阪急美術」「汎究美術」を経た「日本美術工芸」など、美術雑誌に継承されるが、政治経済を含め、大阪全般が地盤沈下するなかで、在阪のマスコミの地位や出版機能も低下し、大阪画壇への感心が薄らいでいく。洋画は、戦前の全関西洋画展開催など、むしろ京都以上に大阪が中心地で、兵庫県立近代美術館、梅田近代美術館も開館して認知度の低下は緩やかだったが、大阪の日本画家や作品への関心は急激に減退した。その空隙を埋めることになるのが、近世絵画では、昭和五十六年、大阪市立美術館で「近世の大坂画壇展」が開催されたことで、それをまとめて昭和五十八年に大阪市立美術館編『近世大坂画壇』(同朋舎出版)が刊行された。この展覧会の成果が、今日の大坂画壇研究へと直結しているものと評価できるかは別問題だが、現代の大坂画壇研究の基礎をなした事業であったことは間違いない。しかし、それでもなお大阪画壇は、日本画を中心に美術史の研究対象として黙殺されていた印象があった。<sup>(1)</sup>

それが平成になると、次第に日本画を中心に大阪画壇への関心が高まりだす。原動力となったのが、大阪周辺の公立美術館・博物館施設である。一九八〇年代以降、大阪の衛星都市に美術館・博物館施設が開館し、地域に密着した地元の美術が再検証されはじめる。こうした施設をバブルの箱物行政と批判するのは容易だが、大阪画壇再評価の拠点となった事実も評価しなければならない。小規模館が多く、予算削減で十分な内容の展覧会は開けないに

しても、私を感じた危機意識、焦燥感は、各地域の美術館博物館関係者に共通する問題であった。平成以降、「北野恒富展」までに開催された大阪の日本画関係の展覧会を、開催館ごとに抜粋したい。

早くに大阪の画家の展覧会をシリーズ化して開催したのが、池田市立歴史民俗資料館である。「市井に生きた画家 須磨対水」(平成三年)、「日本画家 上田耕夫・耕沖・耕甫」(平成五年)、「日本画家 伊藤溪水——その作品と生涯——」(平成十年)、「女性日本画家木谷千種——その生涯と作品——」(平成十四年)など、池田ゆかりだが、同時に大阪画壇の中心で活躍した画家たちの企画展を開いている。

市立美術館計画もあった枚方市では、市立枚方市民ギャラリーで「浪華の粹 近代大阪の日本画名品展」(平成九年)、「生誕百年記念 中井吟香展」(平成十年)、「矢野橋村——近代水墨画の精粹——」(平成十四年)を開く。中井吟香は枚方市美術協会の画家、矢野橋村は南画院の有力画家で、御殿山に移転した大阪美術学校の校長であった。戦前の枚方は、京阪奈学研都市の先駆的な形で学校を誘致し、大阪美術学校もその一貫で移転する<sup>(2)</sup>。

他に堺市博物館「近世大阪の画人——山水・風景・名所——」(平成四年)、湯木美術館「浪速風俗を描く菅楯彦展」(平成三年)、同「軽妙な筆致で大坂を描く 浪華耳鳥齋」(平成六年)が開かれ、大学では、関西大学図書館が平成六年に「関西大学図書館創設八〇周年記念／関西大学文学部創設七〇周年記念 おおさか文芸書画展 近世から近代へ」(大丸心斎橋店)、平成九年に「大坂の書と画と本」(京阪ギャラリー・オブ・アーツ・アンド・サイエンス)を開催した。

さらに大阪圏ではないが、平成三年に「北野恒富の美人画」が博物館明治村で開催されたほか、大阪の画家を出身地で顕彰した展覧会として、同年、笠岡市立竹喬美術館で「浪華の美人画家 上島鳳山展」、平成九年に倉吉博物

館で「浪速の雅人菅楯彦展」が開かれた。

大阪市では、市立美術館で「庭山耕園・花鳥画の世界——大阪を愛した孤高の写生派——」（平成七年）、「美術研究所の五〇年」（平成八年）、「なにわびに咲くやこの花 大阪画壇の近世／近代」（平成十年）が、市立博物館では平成九年度から「近世大坂画壇の調査研究」を行い、大阪歴史博物館に移転してからは、私も参画した「没後二〇〇年、なにわ知の巨人 木村兼葭堂」（平成十五年）を開催する。他に大阪市立住まいのミュージアムが、復元された近世の町屋に常時、大坂の近世絵画を展示し、「モダン都市大阪——近代の中之島・船場」（平成十四年）を開催した。

これらの展覧会で特徴的な傾向が、庭山耕園、須磨対水、上島鳳山をはじめ、大阪では大家として知られながら、官展に背を向けて市井に埋もれ、「町絵師」「町絵描き」として活躍した画家の発掘である。全国規模の公募展や美術団体、美術学校を中心に語られる日本美術史の枠からは脱落した存在だが、作品は瀟洒で、大阪文化の一面を支えていた。

そして、私の所属した近代美術館建設準備室では、平成九年、大阪の美術を総括的に問う試みとして「美術都市・大阪の発見——近代美術と大阪イズム——」（ATCミュージアム）を開催した。この開催の背景には、建設計画の遅れによる大阪の美術作品や美術情報の散逸、それにとまなう大阪そのものの文化的な地位低下を阻止したい思いがあった。例えば平成二年に第一次開館した東京都写真美術館は、浪華写真倶楽部、丹平写真倶楽部などの戦前の大阪の前衛写真のコレクションを、在阪の所蔵家より寄贈されている。大阪市が写真作品の収集を開始したのはその寄贈直後であり、すでに重要作品の大半は東京都の所蔵品となっていた。その反省から準備室でも、大阪の美

術を積極的に扱おうという姿勢を示そうと意図したのである。また「美術都市」「歴史都市」などの用語が当時、頻繁に用いられていたことからの造語で、文化芸術の軽視で戦前にも「物質の塵都」<sup>(3)</sup>と呼ばれた大阪だが、実は独自の美術が発展した街でもあることを際立たせたかった。

「美術都市・大阪の発見」で、展示構成を組み立てる基本文献となったのが、刊行間もない『新修大阪市史』第六卷（大阪市史編纂所編、平成六年）の田中豊氏執筆分担「美術界の動向」であった。明治以降の大阪画壇の通史を示し、女性画家の活躍も項を設けて指摘する内容で、美術史家がなすべき基礎を他ジャンルの研究者が適切にまとめたことに、私をはじめ美術史家の怠慢は責められても当然に感じられた。近代美術館では、平成十三年にもコレクション展「美術パノラマ・大阪」を開催している。

平成の二十年間は大阪画壇研究の復興期と評価されるものと信じていたが、「近代大阪美術研究会」（代表原田平作、村越英明）の活動も看過できない。同会は学会の体裁をとらない親睦会的な研究会で、平成三年の創設以来、五十回を越す見学会と研究会を開催し、平成十九年には五十回記念のシンポジウム「視覚都市大阪の美術——近代日本における大阪の役割 世界に向かって何ができるか——」を大阪歴史博物館と共催した。研究会のメンバー大半は、先にあげた大阪周辺都市の美術館博物館関係者であった。

### 展覧会までの北野恒富の研究史

続いて「北野恒富展」までの恒富の研究史を概観する。本格的著述では、昭和五十三年、馬場京子氏（現、塩川京子）の『現代日本美人画全集第三巻・北野恒富／中村大三郎』（集英社）がある。美術全集の一冊で、門下の中



村貞以に一卷を割りふるのに比べ、中村大三郎と組み合わされての刊行だが、まとまった早い著述である。続いて平成元年に刊行がはじまる『日本美術院百年史』（日本美術院）の調査で、松浦あき子氏らによって恒富資料も次第に集められていった。

没後の個人展は、平成三年、博物館明治村での「描かれた浪花情緒 北野恒富の美人画」が先駆けとなったが、展覧会と絡めた美術史の新視点では、平成五年、山口県立美術館「大正日本画 その闇ときらめき」展で、菊屋吉生氏が各地の小団体に注目して恒富の画塾・白耀社に言及したほか（同氏「大正日本画の新展開小団体・小グループを中心として」同展図録）、平成九年に山種美術館の「美人画の誕生」展で濱中真治氏が、「美人画」という概念にかかわる問題のなかで恒富を取りあげた（同氏「美人画の誕生、そして幻影」同展図録）。同年の市立枚方市民ギャラリー「浪華の粹 近代大阪の日本画名品展」でも恒富はメインの出品画家として扱われ、カタログに拙稿「商都の色彩と日本画家北野恒富」が収録された。

論文やその他著述では、平成十二年に川西由里氏が「北野恒富筆『道行』について」（『待兼山論叢』三四号）において意欲的に初期作をとりあげたほか、拙稿「鍛冶屋町五十番地のアトリエー島之内の画家、小出楯重と北野恒富」（京都国立近代美術館ニュース『視る』三九一号）がある。翌平成十三年、「北野恒富の画風形成に関する一考察——明治末期の作品を中心に」（『美術史』第一五〇号）で川西氏は、黒田清輝など白馬会との関係で恒富の初期作品を読み解こうとする。同年には、星野桂三「北野恒富『暖か』をめぐって」（『明治・大正・昭和 美人画コレクション——異色作家と無名画家を中心に——』星野画廊）、小川裕久「お鯉さん」の図像学——北野恒富筆「阿波踊」をめぐって」（『特別企画展お鯉さんと阿波おどり』図録 徳島市立徳島城博物館）、拙稿「近代大阪の日本

画家と大阪の印刷・出版——北野恒富とその周辺を中心に——」（『鹿島美術研究』年報第十八号別冊）もあり、平成十四年は、伊藤たまき「美人画における写実表現についての一考察——北野恒富の初期美人画を中心に——」（『眞保亨先生古希記念論文集 芸術学の視座』眞保亨先生古希記念論文集編集委員会編、勉誠出版）がある。

### 「北野恒富展」の開催

平成十五年の「北野恒富展」は、以上的大阪画壇再検証の展覧会史と研究史の交点に位置するが、大阪の事情を知らない首都圏の美術愛好者や研究者は、唐突に大阪の画家の展覧会が、東京ステーションギャラリーで開催されたと感じたかも知れない。しかし、恒富の重要性を考えれば、遅すぎた回顧展開催と評すべきものである。ただし開催地は東京、金沢、大津に止まり、彼が本拠とした肝心の大阪は開催を最後まで拒んだ形となった。以前から、恒富の遺作展が大阪で開かれなかった理由に、恒富の遺言説が画商間に流布していたのを何度も直接聞いたが、御遺族から事実無根のことと確認している。大阪のこの頑なさを生み出すものが一体何か、ここでは言及しないが、展覧会を軸に大阪画壇復権が進むにしても、道程がいかに難澁を極めたかは、恒富展の事例において銘記されるべきである。展覧会では、研究の遅れを回復する必要から、年譜、印譜、基準作の確定と編年、文献目録などの基礎資料の整理・研究を前提として、図録に乾由明「二つの『美術都市』をむすんだ画家北野恒富」、北野悦子「祖父の思い出」のほか、論致に拙稿「夜雨庵北野恒富——その芸術と逆説——」、小川知子「北野恒富と大阪の女性画家——島成園と木谷千種——」、荒川朋子「谷崎潤一郎と北野恒富」、小川裕久「北野恒富筆『阿波踊』をめぐって」を収録した。さらに加えて現代に恒富を論じる上での複数の新しい切り口、論点を用意した。まず展覧会で、近代都市・大阪

で活躍した画家として恒富を位置づけしなおす必要があった。昭和六十年の兵庫県立近代美術館での「大阪神戸のモダニズム 都市と美術 1920-1940」以来、関西のモダニズム研究は阪神間の美術が主対象となり、決して大阪の美術が積極的に扱われたわけではない。背景には、モダニズムに関する展覧会を積極的に開催してきたのが、阪神間の美術館であったことも関係する。しかし、混乱を恐れずに言えば、恒富は「阪神間モダニズム」ではなく「大阪モダニズム」の画家であり、その理解の上で恒富を論じる姿勢を明確にする必要があった。

その場合に特徴的に思ったのが、京都の日本画家が染織など地場産業と密接であったのと同様、大阪で有力であった産業と画家との関係である。一つが印刷産業、もう一つは新聞社であった。新聞印刷の彫刻師から出発した恒富は、大阪の印刷業界に多い同郷金沢出身者とのネットワークを持ち、早くからポスターや広告にも進出した。一方、大阪新報社の社員であり、後には朝日新聞に小説挿絵を連載するなど新聞でも活躍する。そこには、美術学校の同窓などを中心に団体が形成され、美術運動として展開した東京、京都とは異なる産業都市、大阪の画家の生き方が看取できるのではないか。

また、画系で述べれば、地理的に大阪は京都に近いが、京都画壇の流れを汲んだ大阪の写生派は、大阪画壇の変革期に保守派の役割を担い、新しい画壇形成に活躍したのは、恒富や野田九浦など、画系上、在阪の東京系の画人とも言える。美術団体を追う限り、東西画壇の混在する点に大阪画壇の独自性は醸成されたのである。

さらに提起しなかったのは、恒富に関する逆説である。大阪の中心、船場では、恒富よりも先にあげた庭山耕園をはじめ、写生派系の温和で軽妙な画風が大阪本来の美として好まれ、恒富作品に抵抗感を示す気配が残ることを調査の機会などで体験してきた。一方、美人画家と呼ばれる恒富だが、本人は「美人画」という言葉に抵抗感を示

し、類型的美人は無用で、健康な肉体から精神性が滲み出た現代美人を描き、生命感の躍動や画家の個性を表現したいと主張している。<sup>(4)</sup>

恒富を指して『浪華情緒』の『美人画家』と評することは、西洋の眼差しがオリエンリズムを生んだのにも似て、外部の視線で大阪の美術を解釈したステロタイプの見方ではないのか。恒富は、古い大阪や風俗を懐古的に描き残そうとしたというよりも、外来者として彼が発見した大阪らしさを、優れた造形力で、近代的な絵画表現に再構築したように思えてくる。イメージ先行で語られる大阪という都市の問題は、拙編著『大大阪イメージ——増殖するマンモス／モダン都市の幻像——』（創元社、二〇〇七年）に論じたので参照されたい。展覧会では、こうした逆説を、実作品を体系化して展示し、検証しようとしたのである。

### 「北野恒富展」以後の展開

恒富展以後の研究史では、『淀君』（耕三寺博物館所蔵）に関して、同じ平成十五年の拙稿「死と滅亡の絵画『淀君』——北野恒富はなにを『露骨』に描いたか——」（『美術フォーラム21』第八号・特集〈生と死〉と美術、醍醐書房）で詳しく論じた。平成十六年に拙稿で資料紹介「以類集（近代大阪画人寄書）」（『大阪の歴史』第64号、大阪市史編纂所）、平成十七年に、雑誌・新聞記事をもとに、大阪市美術協会結成における恒富ほか大阪画壇の動向を、拙稿「大阪市美術協会結成における紛擾と「大大阪」の日本画壇・洋画壇」（『大正期美術展覧会の研究』所収、東京文化財研究所編、中央公論美術出版）で跡付けた。これらは展覧会成果も加えて個別の問題を論じなおしたものである。平成十九年には、恒富の大阪画壇での活躍を一般向けに拙稿「明治末・大正中期の大阪画壇再編と北野恒

富の闘い」(『大阪春秋』一二七号・特集おおさか異色人物伝、新風書房)にまとめた。

平成十九年、児島薫氏の「文展開設の前後における「美人」の表現の変容について」(『近代画説』第十六号、明治美術学会)で恒富に関する言及があり、岡田三郎助の油彩画による美人画や眼の描写表現の影響が明治末の恒富作品に指摘された。平成二十年には拙稿「浪花情緒」のモダンズム——北野恒富と生田花朝の場合——(『美術フォーラム21』17号 特集「大坂画壇」は蘇るか?——「綺麗なもの」から「面ろいもの」まで)で、先の大坂を語る上でのイメージの問題に関係して、「浪花情緒」という概念が、急激な都市の近代化で形成されたことを指摘した。

大坂画壇に関する展覧会では、平成十五年に四天王寺宝物館「天王寺舞楽協会設立五〇周年記念 四天王寺と菅櫛彦・生田花朝」、大阪歴史博物館で、平成十七年に上方絵をテーマとした「日英交流 大坂歌舞伎展」、平成十九年に特集展示「かえるの絵描・松本奉時と近世大坂画壇」、伊丹市立美術館で平成十七年「笑いの奇才・耳鳥齋——近世大坂の戯画——」、芦屋市立美術館で平成十八年「大坂慕情——なにわ四条派の系譜——」が開かれている。

平成十七年には旧出光美術館・大阪を近代美術館心齋橋展示室に改造し、「大坂誕生80年記念 モダンズム心齋橋——近代大阪／美術とシテライフ」を開催する。同展は心齋橋にある地の利を生かして、ヴォーリズ設計の大丸心齋橋店など、近代建築もとりこんで、美術館と街を融合させた都市型エコミュージアムも意識した。<sup>(5)</sup>

さらに「北野恒富展」に刺激された産経新聞社事業部によって、平成十八年、難波の高島屋グランドホールで「島成園と浪花の女性画家展」が開催された。恒富とも関係が深い島成園を中心に大阪の女性画家を特集したもので、平成九年の「美術都市大阪の発見」展で女性画家を担当した小川知子氏が監修発展させた展覧会であった。東京会場はじめ他都市での開催も計画したようだが、残念ながら島成園の知名度が低く、採算性の問題などで大阪会場だ

けにとどまった。平成十九年には、笠岡市立竹喬美術館で「三都の女——東京・京都・大阪における近代女性表現の諸相——」展、平成二十年には心斎橋展示室で「女性画家の大阪——美人画と前衛の20世紀」が開催されている。

## 二、新出の天下絵と完成作の比較

以上は展覧会史、研究史などから見た「北野恒富展」の位置であるが、展覧会では、造形面で恒富の特質を明らかにしたいと考えた。個別の作品を検討するなかで、簡潔な構図と明快な色彩設計を基盤にした造形主義者とするとともに、洋画風の写実をとりいれたり、挿絵画家の経歴から、画題を深く解析して表現する作劇術（ドラマツルギー）に長け、諧謔性も含んだ都会的エスプリを漂わせる画家と評した。それを大正九年の《淀君》を頂点とする初期から中期の画風展開に跡付け、恒富一流の表現手法として着物の模様に託された寓意も読みとろうとした。<sup>(6)</sup>

《淀君》については前掲の別稿で詳述したので、展覧会後、近代美術館建設準備室が収集した三点の院展出品作の天下絵を題材に、スケッチブックも参照して、恒富の制作姿勢をさらに検証してみたい。

### 天下絵と完成作（1）——《鏡の前》——

大正四年、第九回文展に出品した《暖か》（挿図1）、第二回再興院展に出品した《鏡の前》（挿図2）は、共に滋賀県立近代美術館が所蔵する。洋画風の描写に、緊密な構図と明確な色彩設計を意識し、明治末の恒富様式の完成作品であるとともに、大正中期の《淀君》などに至る変化を示す作品である。

《鏡の前》は、寛文美人画を近代に再生したような細身の芸妓の立ち姿を描く。大きな瞳に着物の黒と帯の赤が

対照的で、鏡を前に櫛を髪に挿す身支度の表情に軽い緊張感が漂う。着物の柄に青海波と飛天を描く。《暖か》は赤と黒が反転し、緋の襦袢に黒い伊達帯を締めた芸妓が足を崩して微笑む。どちらも背景は襖の縁の垂直・水平線を交差させた幾何学的な構図で、《鏡の前》の襖の引き手が日本髪の色を模するのが機知に富む。《暖か》では襖の縁は、《鏡の前》よりやや細めで洒脱となり、元禄風俗らしい若衆の夢幻的な襖絵の雰囲気は、大正二年の村上華岳筆《祇園の夜桜》も想起させる。《暖か》は発表当時から「廣告繪風の顔と赤い長襦袢」が甚だ挑発的で画品上、卑俗と非難されたが、川合玉堂、鍋木清方が擁護し、大阪の情緒と独自の色彩感覚を称賛した。<sup>(7)</sup>

二作品に至る恒富の活動を整理すると、明治四十三年、第四回文展に《すだく虫》で入選、翌明治四十四年の第五回文展で《日照雨》が三等賞となり全国的なデビューを果たした。このころ京都の画家に「画壇の悪魔派」と呼ばれ、明治四十五年（大正元年）、京都の第二回仮面会に出品するほか、現代名家風俗画展に《浴後》（京都市美術館所蔵、挿図3）を出す。また、野田九浦、菅楯彦、上島鳳山らと大正美術会を結成して大阪画壇の再編に奔走した。しかし、大正二年、第七回文展で心中天網島を描く《朝露》が落選して翌年は文展に出品せず、横山大観の誘いで第一回再興院展に《願いの糸》を出す。年恒没後、恒富は、桜之宮の泉布観に滞在していた大観の知遇を得たらしく、第二回、第三回再興院展のころにも、大観は泉布観の敷地に一軒を借りていたらしい。恒富は大観の誘いで大阪からただ一人、再興院展に参加し、同人となった。

上記の画歴と《暖か》《鏡の前》に触れた文献が『帝國繪畫寶典（一名文展出品秘訣）』（大正七年発行 帝國繪畫協會）である。「それから七回に『朝露』と云ふ小春治平の心中ものを露骨に描いて出した、大分非難があつたとかで落ちたので、それから文展がいやになつて出さずに居た、其中に美術院に出す時に赤と黒との印象を描いて



見たいと思ひ、赤を『暖か』で黒を『鏡の前』で表はして對幅にして、出す積りであつた、然るに或人の勧めで文展へも何か出品した方がよい、何も文展に反對する必要もないのであるからと云ふので、此對幅を離して文展へ『暖か』を出し、院展へ『鏡の前』を出したことがあつた、對幅を両方へ出品したのであるから両方とも歡迎されなかつた」と回顧し、『暖か』と『鏡の前』は「赤と黒との印象」を描く構想により、双幅形式で院展に出品する予定であつたが、人の薦めで片幅を文展、院展に出したことが分かる。

「赤と黒との印象」は、前年の大正三年、再興第一回院展の《願ひの糸》が「真つ赤な——朱ではない、大阪人のよく使うほんとうの赤の色」を用いたと評されたことも意識したのだろうか、この制作談を裏付ける資料が「北野恒富展」を機に出たスケッチブックと大下絵である。展覧会で一部展示したが、未公開部分も含め、この機会に恒富の創作過程を確認しておく。

恒富は宗右衛門町の御茶屋に日常的に入り込んで創作の拠点とし、芸妓たちの生態を写生した。スケッチブックに残る裸婦（挿図4）も、髻を結った女性が畳に膝を着き、両手をあげて髪に簪を挿している姿を描く。同時期のスケッチに、宗右衛門町側から川越しに道頓堀の櫓を望んだ図があり、裸婦は専門の美術モデルではなく、御茶屋で頼んで描いた可能性が高い。この裸婦のポーズの上半身は《鏡の前》、膝を着いた姿は前出《浴後》や《暖か》へ展開したと想像できる。

次に《暖か》《鏡の前》の原型と思われる構想スケッチが挿図5である。一つの縦長の画面の前に、胸元を少しはだけて腰を下ろす女性、後に両手で髪に触れる立ち姿の女性を描く。右下の台に鏡があり、二人がそれを覗き込む。背景に生い茂る植物は朝顔などの蔓草のようだが、襖の模様であろうか。左の線は、画面の比率を調整する区



切りの縦線か、隣室と仕切る襖の線かもしれない。隣室との仕切りとすれば、鏡を覗く二人の女性を覗く、第三の視線が画中に発生する。また墨で描かれた下に、鉛筆で描かれた別の構想が残る挿図6では、鏡が縦長の大きな姿見として描かれている。挿図7では、縦長の一つの画面に二人の人物を描き、鏡を覗きこむ位置関係において、座像と立像のどちらを左右に配するか試行している。

さらに構想スケッチは、二人の女性を一つの画面の中、左右に分けた形（挿図6、8、9）に変化する。背後に完成作の《暖か》にあるような襖絵の人物画を加えたスケッチ（挿図10）があり、座した女性の向きが、立ち姿の女性に向かって、従う形で横向きに変えられている。これが最終に近い構想と思われるが、このままだと、横長の巨大な額か屏風形式を選ばねばならず、表具や輸送の制約を嫌って軸装（現額装）にしたのかも知れない。双幅形式の軸装にした結果、文展、院展両方への出品が可能となったほか、二人の女性の構図上の主従関係も解消され、背景の描きわけも出来、「赤と黒との印象」の差異が微妙に表現されることになった。女性二人を一画面に描く構成は、《すだく虫》《日照雨》など初期作から見られるが、性格的な描き分けを意識したのは《暖か》《鏡の前》が最初であり、こうした人物二人の対比は、後に昭和十一年の《いとさんこいさん》（京都市美術館所蔵）に洗練されて結実する。

この《鏡の前》には、部分的な大下絵が残されている。《鏡の前》は、十月開催の院展よりも以前、同年二月の第一回大展に「鏡の前（未成品のま、）」（展覧会図録目次）として出品され、観客の反応を確かめるなど、時間をかけて工夫したようである。

《鏡の前》の大下絵は、何層にも紙を貼りなおして修正を加えたもので、現在は表具されて、上下の二層分を別々

に分離した状態で保管されている。下層にある早い段階の天下絵A（挿図11）と、上から修正して張り合わされた上層の天下絵Bを比較すると、天下絵A部分（挿図12）では、右側に鏡が描かれていた名残か、目線が画面右を見て、口に簪をくわえていたことが分かる。髪の毛も《浴後》（挿図3）のように線を幾重にも重ねて描写され、額のはつれた毛も生々しい。しかし、下絵B部分（挿図13）では、口に簪はなく、目線も正面近く上目遣いに変更され、髪も細かな鬢のはつれは描くものの、全体的に黒一色の印象にまとめられ、額の毛も描かれていない。

明治末から大正初期に恒富は、アールヌーヴオー風の美貌の女性を描いて、画壇の悪魔派<sup>8</sup>とも呼ばれる類廃美で「獐犇に大阪の画壇を活歩」した。《浴後》はその代表例だが、《鏡の前》の天下絵での変更によって、洋画の描写をストレートに取り入れた《浴後》の表現から、恒富が意識的に転換しようとしていることが確認できる。

画題に関して言えば、花街の風俗として知られた「雑魚寝」の体験を意識したものかもしれない。大阪ゆかりのジャーナリスト、松崎天民は「歓楽の世界」（『夜の京阪』大正九年、文久社出版部）で「大阪の色町では、昔から軽く雑魚寝と云ふ事をした。客一人に女二人、男二人に女三人と云ふ割合で、貸座敷の二階で、殆ど着のみ着のま、で、一緒に寝ることであつた」とし、大阪では「この雑魚寝と云ふことが、一つの情趣になつて居た」とする。雑魚寝は大阪を舞台とした文学作品にも登場する<sup>8</sup>。

さらにうがった見方かもしれないが、《鏡の前》の両手をあげたポーズは、地唄舞「鐵輪」で、「いはんや年月、思ひに沈む怨みの数、積りて執心の 鬼と成るもことほり」とある「鬼と成るも」の舞のポーズと似ている<sup>9</sup>。夫を怨んで丑の刻詣りの呪詛のため、鉄輪（五徳）を逆に頭にかぶる「鐵輪」は、謡曲をもとにした「本行物」の代表作で、恒富は、大阪の花街で当時、流行して地唄舞を熟知していたはずである。そう推測するならば、大正美術

会での古美術研究旅行の成果である、笛を手に青海波の地紋を飛翔する古様な飛天も、鬼女に化身するのを押しとどめる神仏を象徴するかのようにとれないではない。

造形的な問題で付言しておく、背景で襖や床の垂直、水平線を緊密に組み合わせた構図は、師の稲野年恒の新聞小説挿絵と共通する面も多い。年恒は月岡芳年、幸野楳嶺に学び、大阪毎日、大阪朝日両新聞の挿絵で活躍した。シカゴの博覧会から帰国後、西洋画法折衷の新機軸を出したとされる。<sup>(10)</sup>年恒の小説挿絵の絶筆となった明治四十年の「大阪朝日新聞」連載の広津柳浪「松山嵐」の挿絵（挿図14）で例示すれば、室内で物語が展開するときは、襖や床の間、座敷の調度などが生む日本家屋内部の垂直線や水平線、斜線を芝居のセットのように克明に描写する。恒富の新聞挿絵は年恒に強い影響を受けているが、同様の構築的な画面構成を、本画においても恒富は吸収したのではなかったか。また《暖か》は、当時の図版や絵葉書では帯の模様が明快な縞模様になっているが、<sup>(11)</sup>実作品にも縞模様の上から修正したことが確認できる。単独に文展に出品するため、造形的に強い印象を与える縞模様を採用したが、展覧会後、再び《鏡の前》と双幅で扱うには強すぎて、襦袢の麻の葉に合わせた図案に部分描きなおしたと考えたい。

## 大下絵と完成作（2）——《涼み》——

大正中期の恒富は《淀君》をはじめ、《茶々殿》（大阪府立中之島図書館所蔵）、出雲の阿国を描く《三味線》（個人蔵）など、好んで桃山時代を画題とする一方、江戸時代の浮世絵の研究も進め、大正六年の大阪美術展覧会に《風》（広島県立美術館所蔵）を出品したり、有名な浮世絵師の美人画、役者絵の顔の部分をつなぐ十二葉の版画にまとめ、吉井勇の短歌各三首を添えた『新錦絵帖・浮世絵の顔』を大正九年、大鑑閣から刊行する。

大正十五年（昭和元年）の第十三回再興院展に出品された《涼み》（大阪市立近代美術館建設準備室所蔵、挿図15）も江戸時代の浮世絵を意識した作品で、欄干にもたれて夕涼みをする島田髻の女性を描く。夏枯れた柳葉から川端の情景と分かる。道頓堀ならば、宗右衛門町から芝居町へ架けられた太左衛門橋か、相合橋の北詰近くとなる。

指は、浮世絵の型を模倣して、あえて人工的な形に曲げられ、右手は人を招く仕草、左手は役者絵のある団扇を下向きに持つ。一陣の風に扇ぐ手を休め、宗右衛門町から来る人待つ態であろう。女と役者絵の視線が右を向いて待ち人の到来を意識させる。着物の柄は、季節違いだが桜と思われ、画面右上から真ん中へと散る柳葉を受け、着物の裾には散る葉があしらえられている。帯は麻の葉文に独楽を描くが、独楽は麻の葉文に潜む幾何形態から引用した形で、糸の上を進む曲独楽のようにも見える。

前年の第十二回の再興院展に恒富は《ゆうべ》（福富太郎コレクション室所蔵）を出品した。夏の夕暮れに物思いにふける女性を描いたこの作品を、仲田勝之助は「白銀調」「銀のノクターン」と評したが、《涼み》も画面の調子として仲田の言う「白銀調」に属する作品であり、《ゆうべ》に漂うけだるさとは異なるが、髻の形は二点とも同じ島田髻で、二年間にまたがった連作と解釈できるのではなからうか。

大下絵（挿図16）を見ると、手の位置をどうするか、簡略な線で描いた痕跡が体の左右両側に認められ、試行錯誤している様子がうかがえる。結果的に、左右に大きく手を伸ばすと、画面がダイナミックになり過ぎるので、両手を体の輪郭の内側に納め、川風になびき、上から吊り下げられたようにも見える着物のラインを際だたそうと意図したのだろう。また、大下絵での女性の目は、まさに浮世絵風の点を打った黒目だが、完成作では顔の部分や髻のほつれなどに生々しさが感じられる。

団扇絵の役者は、結髪や隈取りから、伊達家の御家騒動を題材とした「伽羅先代萩」の荒獅子男之助と思われる。乳母政岡が千松を犠牲に手に入れた連判状を仁木弾正が妖術で盗むが、床下に潜んで若君を警護していた忠臣の男之助が鼠に化けた弾正と対決する。大正七年に恒富は《団十郎男之助 幸四郎仁木》を描くなど、こだわりのある芝居であつたらしく、背後の欄干は、男之助の活躍する御殿床下の書割りの見立てとれないでもない。また帯の麻の葉の繋ぎ文は、『守貞謾稿』によると文政年間、嵐璃寛が「染模様妹背門松」で好んで用いたことから京坂で流行し、「お染形」とも呼ばれた模様で、歌舞伎では東西を通じて若い娘などの衣装に用いられる。

妖しげな雰囲気に充ちた《涼み》の女性が何者か、芝居の見巧者ならば様々に深読みするであろうことを期待した作品である。

### 大下絵と完成作(3) — 《星》(夕空) —

大正時代の恒富は、大阪の歴史を題材にすることが多かったが、昭和になると再び本格的に同時代の大阪を描き始める。大阪市立美術館が開館した昭和十一年の第一回帝国美術院展覧会(改組帝展)に出した《いとさんこいさん》(京都市美術館所蔵)は、船場界隈の商家のしとやかな姉と活発な妹を描き分けたもので、昭和十七年に連載を開始した谷崎潤一郎の『細雪』にも影響したことで知られる。若き日に南地の頹廃美で売り出した恒富も、ようやく古い大阪の商家を題材に選ぶようになったのである。

昭和十三年十二月の座談会で恒富は、いかにも食通らしく「要するにこれから描きたいものは、僕の油氣を出来る丈抜切つて、云へばローズの油氣だけが残ったと云へる作品を物したいものだ。最初の油氣と云ふものは鮪の味

だが、それは本当の味でなく、作家としては鯛の味があるところまで行かねばならぬ」と語り、還暦を迎えての心境を伝えている。<sup>(12)</sup> この創作意識の反映が、昭和十三年の再興第二十六回院展に《夕空》の名で出品された《星》(挿図17、大阪市立美術館所蔵)である。手摺りの木枠にもたれて夕空を見上げる良家の娘を描き、姿が宵の空に浮かびあがるのは、打ち上げ花火でも見あげているからだろうか。花火を模した浴衣の紫陽花模様や、星印の帯が機知に富み、星がひとつ輝く。

《ゆうべ》《涼み》が連作の可能性があると同様、本図も、前年の昭和十三年の第二十五回再興院展に出品された《五月雨》(大阪市立近代美術館建設準備室所蔵)とセットになった作品と考えたい。《五月雨》では黄聚楽であろうか壁の黄色、《星》では夜空の青が、画面全体の調子を形成する明快な色彩設計がなされる。同じ手摺りの木枠に寄りかかっても、《五月雨》は、雨のなか玄人の芸妓が下を向いて鯉に餌をやり、《星》は、快晴の夕空を、素人の良家の娘が見上げるという対照的モチーフを選ぶ。

背後の手摺りは《涼み》では橋の欄干だったが、《星》の木枠が何かは確認できていなかった。しかし、大下絵(挿図18)によって、大阪の夏の風物詩であった物見台での夕涼みであることが確認できる。船場界隈の商家では、物干し台とは別に、さらに屋根の上、高くに物見台が設けられ、火災発生時の監視などのほか、夏の涼み場所として用いられた。大阪で青少年期を過ごした創作版画家の織田一磨は、「それから大阪市中は人家極めて密接してゐる。従つて庭園等も先づ無い方が普通の有様である。植物の培養等も總べて屋上に建てる。大阪市中人家の物干台生活もその特色の一つである。寫生の材料も従つて屋上に迄在る事になる。夏の夕べ屋上の納涼も大阪の生活の面白味と云へよう。これ等も構圖さへ適當につけば寫生の好材料になる」と記し、「市中人家物干場」の挿絵も付している。<sup>(13)</sup>

大下絵では瓦屋根が描かれ、手摺が物見台であることがわかる。屋根を描くと説明的に過ぎ、空を見上げて上へ視線を誘う効果が弱まるので、完成作では屋根は描かれていない。この場所が橋ではなく物見台であることを示すのが、女性が素足であることと縁が波打つ敷物の存在だろう。大下絵では、髪の量感を少し削り、顔の右側で瞬く星の位置のあたりを胡粉でつけている。すでに昭和十二年の盧溝橋事件で日中戦争がはじまり、《星》の院展発表と同じ昭和十三年九月、欧州で第二次大戦が勃発した煙硝臭い時代のなか、当時の展覧会評は「低調な感傷に戸惑ひさせられる」（井上靖）、「甘いには相違ないが」（春山武松）と厳しい。しかし、本作品は、独特の都会生活を表現して大阪のモダニズムを象徴する作品であり、遊蕩の歳月を経て昇華されたエスプリと、諦観さえ感じさせる淡々とした艶麗さが醸しだされた名作である。

### 最後に

展覧会は決して研究論文の「可視化」ではなく、過去の研究成果を十二分に反映させながらも、同時に展覧会開催自体、一人の画家や時代を掘り下げる有力な調査研究方法である。図録も、展覧会の終了後、会期中、寄せられた情報や新事実も加えて刊行した方が精密であることは言うまでもない。しかしまた、現代の展覧会は、純然たる研究上の問題ではなく、地域それぞれが抱える文化情況とも密接に連動して開催されている。時には、各地で盛んな街づくりのなかで、都市に生きる人間の「記憶」の問題も含んで市民意識と密接に連動し、展覧会が有効に作用することがありうるのではないか。

京都国立近代美術館が、土田麦僊、村上華岳など国画創作協会の画家をはじめ、京都画壇の画家の企画展を継続



開催し、その業績の再検証を進めてきた蓄積は、新しく「美術史」を執筆する際に、どの画家や作品を選ぶかといった枠組みの構築に強力に反映されることになるだろう。そしてまた、個性ある画家たちの存在を常に市民が展覧会で確認し、意識し続けることにおいて、「美術の都」としての京都のイメージ補強にも貢献する。

これに比べて、大阪画壇の重要な画家の展覧会もなかなか開かれず、市の近代美術館建設計画も停滞したままの大阪では、都市に住む市民としてのアイデンティティー形成に、美術の歴史は作用することなく、忘却されていく一方になる。また、地域の美術館博物館がいくら奮闘しようとしても、マネージメントの観点のみで言えば、大阪画壇の展覧会企画は収支の問題で予算措置されない可能性も高い。しかし、こうした大阪の過去の文化遺産への冷遇や関心の低さが、情報発信などの面において、政治経済やマスコミにおける大阪の相対的地位の低下とも連動している可能性を私は強く感じる。

平成十五年は「北野恒富展」と並んで、大阪歴史博物館で木村蒨葭堂の大展覧会が開かれた。それぞれ近世と近代の大阪画壇を代表する画家でありながらも、現代の大阪自体が大阪画壇に対して無理解、無関心であるために、開催までに様々な問題、困難を伴ったが、そのなかで成し遂げられた展覧会の成果を、今後、どのように発展させていくことが可能であるかは、アカデミックな学術研究の領域を越えて、大阪という都市のイメージ形成にもかかわっての社会全体の問題であるとも言える。<sup>(14)</sup> 発想を逆転すれば、過去の美術をどう扱い、何を見出すかを論じることで、美術が社会にいかに大きな影響を与えるかを実証する可能性もあるように思う。



## 注

- (1) 拙稿「大阪の憂鬱／軽視された『美術都市』——近世大坂画壇研究に思う」(『美術フォーラム21』創刊号 特集「日本美術史再考 江戸の美術はどのように語られてきたか、平成十一年」などを参照されたい。
- (2) 武田俊哉「八十年前の学研都市構想——大大阪と大枚方、橋爪節也編著『大大阪イメージ——増殖するマンモス／モダン都市の幻像——』(創元社、二〇〇七年) 所収。
- (3) 伊達俊光『大大阪と文化 長春庵随想録』(金尾文淵堂、昭和十七年) 参照。
- (4) 北野恒富「『美人画』といふ称呼」(『大毎美術』第十三号、大正十二年)
- (5) 拙著「『街の記憶』へのタイムトラベル——『モダンイズム心斎橋』展とは何だったか——」(『CEI』76号、特集「都市のオルタナティブ・ツーリズム」、大阪ガス エネルギー・文化研究所) 参照。
- (6) 拙稿「夜雨庵北野恒富——その芸術と逆説——」並びに「北野恒富展」図録作品解説。
- (7) 拙稿「夜雨庵北野恒富——その芸術と逆説——」(「北野恒富展」図録) 参照。
- (8) 山崎豊子「ぼんち」など。
- (9) 歌詞は『新古琴曲集』(大阪楽器製造株式会社、大正十五年) より。
- (10) 『上方』一三八号・明治挿繪畫家號(昭和十七年)。
- (11) 『文部省第九回美術展覽会図録日本画部』(大正十四年発行) など。
- (12) 松村徹三「北野恒富に聴く」(『美術と趣味』第四卷第一號・特輯・北野恒富號、昭和十四年)
- (13) 織田一磨「大阪の写生地(二)」(『中央美術』第二卷第三号大正五年三月発行)
- (14) 兼葭堂に関しては、展覽会に触発された地元・堀江の有志を中心に「堀江エコミュージアム」が結成され、地域で様々なイベントも開催されている。「堀江エコミュージアム」のHP参照。

※図版のうち、挿図1、2、3、15、17は『北野恒富展』図録より転載した。

(総合学術博物館教授 文学研究科(兼任))



挿図1 《暖か》大正4年 第9回文展出品  
滋賀県立近代美術館所蔵



挿図2 《鏡の前》大正4年  
第2回再興院展出品 滋賀県立近代美術館所蔵



挿図3 《浴後》部分  
明治45年(大正元年)  
京都市美術館所蔵



挿図4 《裸婦》  
「スケッチブック」(個人蔵)



挿図5 《暖か》  
《鏡の前》の構想スケッチ  
(個人蔵)



挿図6 《暖か》《鏡の前》の構想スケッチ(個人蔵)  
墨で描かれた下に  
横向きに鉛筆で初期の構想が描かれている



右列上から順に  
挿図7・8・9・10  
《暖か》《鏡の前》の  
構想スケッチ  
(個人蔵)

左列上から順に

挿図11  
《鏡の前》大下絵A

挿図12  
《鏡の前》大下絵A部分

挿図13  
《鏡の前》大下絵B部分

11～13とも  
大阪市立近代美術館  
建設準備室所蔵





右上 挿図 14 稲野年恒「松山蔵」挿絵（広津柳浪作、「大阪朝日新聞」連載）明治 40 年  
 左 挿図 15 《涼み》大正 15 年 第 13 回再興院展 大阪市立近代美術館建設準備室所蔵  
 右下 挿図 16 《涼み》大下絵 部分 大阪市立近代美術館建設準備室所蔵



右側 挿図 17  
 《星》（夕空）昭和 13 年  
 再興第 26 回院展  
 大阪市立美術館所蔵

左側 挿図 18  
 《星》（夕空）大下絵  
 大阪市立近代美術館  
 建設準備室所蔵

## SUMMARY

## Regarding The Kitano Tsunetomi Exhibition:

## Research Supplemental on Osaka Artistic Circles

Setsuya HASHIDUME

KITANO Tsunetomi (1880-1947) was an Osaka artist known for his images of beautiful women. At the end of the Meiji and into the Showa Era, he was active as a central figure in Osaka's artistic circles. Further, he is notable as the only artist to herald from Osaka who would, by way of Yokoyama Taikan's invitation, participate in the *Nihon Bijutsu-in Saikô*. In establishing the art school, *Hakuyôsha*, he took part in raising the next generation of Japanese artists. In 2003, the first large-scale exhibition on Kitano was held and toured throughout Japan. There were, however, limits to the scope of this first-ever retrospective and avenues of inquiry that were not explored. This paper is written in hopes of addressing in a free format, two of these under-developed issues.

The first issue concerns of activities of Osaka artist circles that would have been on the periphery of the Kitano Tsunetomi exhibition. Research into the art of Osaka have, up until now, been sorely inadequate. Within the history of Japanese art, the treatment of the artists of Osaka has been only miniscule. Together with tracing and sorting through this trend of exhibition openings, I intent to conduct an assessment of the significance and place of the Kitano Tsunetomi exhibition.

The second matter that this paper will touch upon is the use of sketching (*ôshita-e*) in the production of an artwork, touching upon the issue of process within Tsunetomi's work. In the Kitano Tsunetomi exhibition, several newly discovered sketches of "Yodogimi" and "Ocha-shitsu he" were put on display. In addition to this, the existence of sketches of works displayed in the exhibition was made known. In this paper, I intend to look to these newly discovered sketches - "Atataka" (1915), "Kagami no mae," two works that were conceived of as one, and the sketches for "Suzumi" (1926) and "Hoshi" (1928) - and clarify the manner of Tsunetomi's productive process by comparing the finished works and sketchbook drafts.

キーワード：大阪画壇，北野恒富，本画と大下絵，日本美術院，美人画