

「女流」と「前衛」

——第一九回二科展第九室と女性画家たち

吉崎 真弓

はじめに

昭和七（一九三二）年の第一九回二科展では、第九室に女性画家による作品が中心に集められた。この回の第九室入選者数は四七名、陳列作品は六七点で、うち四名の男性画家を除きすべて女性画家による作品を並べた部屋であった（表1）⁽¹⁾。二科展において女性画家の作品をこれほど多く集めた部屋が設置された機会は他に見られず、二科会が女性画家専用の部屋をわざわざ設置したという点で、注目するに値する出来事であったといえよう。

しかし、二科会が、何のために第九室を「女流」の部屋としたのかは不明である。唯一、『大阪時事新報』では、

「本年入選作の特徴として特に人目を惹くのは女性作家の作品が多い事で、このために女流作家に対して特に一室を設けると云ふ奇観を呈するに至った」⁽²⁾と、作品数の多さという物理的な理由で専用の部屋が設置されたと経緯を説明している。たしかに、二科展における女性画家の人数及び作品数を第一回から第三〇回まで調査したところ、ちょうど第一九回が開催された昭和七（一九三二）年に最初のピークを迎えていた（表2）。この集計結果は『大阪時事新報』の記事を裏付けるものとなったが、その部屋はなぜ第九室に置かれたのか。本稿では、第一九回二科展第九室に展示された女性画家およびその作品を考察し、新聞や雑誌の展評を手掛かりに、第一九回の二科展第九室とはどのような

ものであったのか検討する⁽³⁾。

二科会では、昭和六(一九三二)年と、本稿で注目する昭和七(一九三三)年の二年分だけ画集の発行を中止したため、どのような作品が並んだのかをすべて図版で確認することはできない⁽⁴⁾。そこで、『二科七〇年史』(社団法人二科会、一九八五年)を基礎文献とし、当時発行されていた新聞や雑誌等の記事からできる限り作品の絵柄を明らかにする。

さて、第一九回二科展は、昭和七(一九三三)年九月三日から一〇月四日までの約一ヶ月間、東京府美術館で開催され、東京展のあと一〇月から十一月にかけて名古屋、大阪、仙台を巡回した。『二科七〇年史』によると、搬入は絵画四三三六点、彫刻一三二二点で、入選は絵画四三三三点、彫刻五五点であり、作品の多様化に伴い授賞制度がこの回から廃止された。特別陳列は山下新太郎、木下義謙、田口省吾、藤井二郎、吉井淳二らの渡欧作品であった⁽⁵⁾。

第九室に關していえば、前年度の昭和六(一九三二)年第一八回二科展の際、第九室に超現実主義、抽象主義、立体主義などの諸派がすべて集められ、その部屋は「モダン・ルーム」として二科の呼びものとなった。ところが、今回

注目する第一九回においてはその「モダン・ルーム」が第五室に移動させられ、第九室は女性画家の作品で占められた部屋となるのである⁽⁶⁾。しかし、翌年の昭和八(一九三三)年第二〇回二科展では再び第九室が「モダン・ルーム」となり、以後それが恒例化し定着するようになる。『二科七〇年史』の中でも言及されているように、「この時期は、モダンイズムが、九室を拠点にして外への影響力を発揮していた」といえよう⁽⁷⁾。このように、第九室はモダンイズムという時代潮流を擁する二科会にとって、特別な意味をもつ一室であったということが窺える。

第一章 第九室の女性画家とその作品

第一九回二科展第九室では、誰のどのような作品が展示されたのか。第九室の女性画家四三名中、新聞や美術雑誌で名を挙げて二回以上作品について言及された、甲斐仁代、深沢紅子、藤川栄子、島あふひ、佐伯米子の五名に絞り、それぞれの作品を検討することとする。

一・甲斐仁代（かい・ひとよ 一九〇二—一九六三）⁸⁾

甲斐仁代は、明治三五（一九〇二）年十一月二日佐賀県佐賀市に生まれ、一四歳のとき中国青島に移住する。大正八（一九一九）年青島女学校を卒業後、上京し女子美術学校西洋画科で岡田三郎助に師事。院展や帝展に出品していた中出三也⁹⁾とは戦前まで同居しており、彼らが創立した一九二〇年社展にも第二回展に出品している。

大正二二（一九三三）年、第一〇回二科展で《ロシヤ婦人の像》が初入選し¹⁰⁾、第一九回展では、《赤い布》（図一）と、《黒い箆笥の静物》の二点を出品した。その後も団扇を手にした浴衣の女性を描いた《娘》（一九三四年）や、《ラヂオ体操へ行く子供等》（一九三七年）など、第二四回展まで連続して出品したが、昭和一四（一九三九）年からは安井曾太郎らが創立した一水会に出品するようになった。甲斐は、人物画の他に果物などの静物画や風景画を多く遺した。いずれも題材を単純化し流れるような筆致が特徴的である。

また、婦人洋画協会展（一九二五年）、婦人美術協会展（一九三三、一九三四年）を開催し、第六回女紳会（一九三八）には招待出品として参加、戦後は昭和二二（一九四七）年に設立された女流画家協会にも参加し会員となった。

昭和三〇年頃からはブリヂストン社長石橋正二郎夫妻がパトロンとなり、日展にも出品していたが、昭和三八（一九六三）年七月二十九日、六〇歳で逝去した。

出品番号二八三《赤い布》

抽象的な模様の布を背景にした着物姿の女性が描かれている。女性の顔には右半分が影がかかっており、その題からも人物より背景に重点を置いたように思われる。

出品番号二八四《黒い箆笥の静物》

作品は調査中であるが、題材となった黒い箆笥は同居していた中出三也が古道具屋から買ってきた明治初代のもので、真つ黒く燦けて三畳の部屋に置いてあったらしい¹¹⁾。

木村荘八は《赤い布》を佳作であるとしたが¹²⁾、清水登之は「赤い布。黒い箆笥の静物。女の像の方が即興的ではあるが興味はある。併し静物の方が成功してる。」¹³⁾と《黒い箆笥の静物》の方を評価していた。

甲斐はすでに二科会でも評価の安定した女性画家であり、「今では押しも押されもせぬ位置を築き上げた」と『都新聞』で評されているし¹⁴⁾、荒城季夫も「幾分技巧上の粗雑さが見につくけれども、相当達者である。」と述べている¹⁵⁾。宮田重雄は「画業の苦勞も古いし、閨秀中一ばん安

心して見られる画境を持つてゐるかもしれない。」¹⁶と賛辞を呈しており、この頃は既に成熟し、こと細かく批評されることもないほどの画境に達していた。

二、深沢紅子（ふかざわ・こうこ 一九〇三—一九九三）¹⁷

深沢紅子は、明治三六（一九〇三）年三月二三日岩手県盛岡市に生まれた。大正八（一九一九）年盛岡高等女学校を卒業後、女子美術大学日本画科に入学するが西洋画科に転じ岡田三郎助に師事する。甲斐仁代とは同期入学であった。大正一二（一九二三）年卒業後、洋画家深沢省三と結婚する。大正一四（一九二五）年第二回二科展で《野の花》と《花》の二点が初入選し、第一九回展では《風船もつ少女》（図2）を出品した。第二二回展（一九三四年）でもやはり少女を描いた《二人》を出品したが、昭和一二（一九三七）年からは一水会に出品し始めた。

女性洋画家団体との関連では、婦人洋画協会展、婦人美術協会展の開催、第六回女紳会に招待出品として参加、戦後の女流画家協会に創立から会員となるまでは甲斐仁代と全く同じだが、深沢は昭和一八（一九四三）年に女流美術家奉公隊にも参加している。

戦後は、一水会や女流画家協会を中心に出品を続けた。深沢の作品は少女が描かれることが多く、繊細な画風は時期によって大きく変わることもなく一貫していた。岩手美術研究所、盛岡短期大学等で美術指導にあたり、平成五（一九九三）年三月二五日、山梨にて九〇歳で逝去した。

出品番号三〇四《風船もつ少女》

片手で紙風船を抱え、もう片方の手を腰に置いた少女が一点を見つめている様子を描いている。

金井紫雲は「落ちつきの出て来たのは喜ぶべきである」と評価しており¹⁸、福島繁太郎も「変つた感覚が現はれてゐるいい。」と、佐伯米子、島あふひに続いて深沢の作品に触れている¹⁹。

一方で清水登之は、「バックの黄を思ひ切つて殺してゐるにも係はらず、少女の軀が浮び出さず沈んで影が薄くなつてる、灰調の遠近法を了解すべし。」と色彩について細かく指摘していた²⁰。

三、藤川栄子（ふじかわ・えいこ 一九〇〇—一九八三）²¹

藤川栄子は、明治三三（一九〇〇）年一〇月二五日香川県高松市に生まれた。大正七（一九一八）年高松高等女学校を

卒業し奈良女子高等師範学校に入学するが中退、早稲田大学文学部聴講生となり大正二二（一九三二）年に修了する。同年、彫刻家藤川勇造と結婚し、勇造に絵画を学んだ後、夫の友人である安井曾太郎にも油彩を学んだ。

昭和二（一九二七）年から二科展と一九三〇年協会展に出品し、同年第一四回二科展で《サボのある静物》が初入選した。初期の作品は石膏などの静物画や、第一九回展に出品された力強い筆致の《少女》（図3）《拳闘選手》（図4）のような安井曾太郎の影響が見られる人物画が多かった。第二〇回展からはほとんど毎回裸婦像を出品するようになり、第二三回展（一九三六年）では《三人の裸女》《横はれる裸女》が特待を受ける。彼女はフランスに遊学する昭和二八（一九五三）年まで裸婦像の探求を続けた。

昭和八（一九三三）年、甲斐、深沢らと婦人美術協会展を開催した後、島あふひ、佐伯米子等七人の女性画家で昭和一一（一九三六）年に七彩会を結成。また、佐伯らとは現代女流画家展（一九四六年）にも出品し、翌年女流画家協会を設立した。

戦後は二科会会員、理事となり、内閣総理大臣賞を受賞するなど、二科の中心的な女性画家としての地位を確立し

た。昭和五八（一九八三）年一月二八日、東京にて八二歳で逝去した。

出品番号三三九《少女》

着物を着た少女が椅子に腰掛けている。この少女は緊張した面持ちで身体を強張らせているようにも見える。

出品番号三四〇《拳闘選手》

大きな眼で一点を見つめるしつかりとした眼差しと鍛えられた肉体は、内面から滲み出る自信を物語っているかのようだ。

この二点の作品について、小島善太郎は『少女』には「思索の跡が読めるが、『拳闘選手』は失敗だった。」とし⁽²²⁾、春山武松も『拳闘選手』には誇張があつていやであるが『少女』に試みられた技法は適当で効果的である。」と⁽²³⁾、双方とも《拳闘選手》に厳しく《少女》の方に肯定的である。清水登之もまた「少女。拳闘選手二点。油ぎつては来たが良くなつたとは思はぬ。後者は不愉快。」と同意見であった⁽²⁴⁾。

四、島あふひ（しま・あふひ 一八九六―一九八八）⁽²⁵⁾

島あふひは、明治二九（一八九六）年一月三日徳島県小

松島市に医師の二女として生まれた。洋画家石丸一⁽²⁶⁾は実兄である。大正二(一九一三)年徳島県立高等女学校を卒業後、薬剤師の資格を持つ島亮二と結婚。一時、島成園に日本画を学ぶが、正確に学んだ時期は不明である。上京し大正一三(一九二四)年川端画学校に入学。大正一五(一九二六)年前田寛治の主宰する前田写真実研究所に入り、中央美術展、一九三〇年協会展に出品した。

昭和二(一九二七)年第一四回二科展で《N嬢の像》が初入選した後、前田寛治の影響の濃い女性像を中心に出品していくが、第一九回展では《標本室の一隅》(図5)《人形を配せる少女の像》(図6)のような話題を呼ぶ哲学的な作品を展開する。その後も死体を描いた《解剖実習室》(一九三三年)や、背景に人体標本を配置した《医学者の肖像》(一九三四年)など、次々と新奇な趣向の作品を発表し注目された。しかし第二二回展には、がらりと作風が変わった《早春姉妹の図》(一九三五年)を出品し、それまでの医学的な主題を扱った作品は影を潜めるようになる。

その後、深沢紅子と同様、昭和一二(一九三七)年から一水会に出品し始め、二科展への出品は同年の第二四回展が最後となった。また、甲斐、深沢らと共に婦人美術協会展

の開催、第六回女艸会に招待出品として参加したほか、藤川、佐伯米子らと共に七彩会を設立し、女流美術家奉公隊にも参加している。戦後は女流画家協会、二紀会を中心に出品を続け、昭和六三(一九八八)年一〇月三〇日、東京にて九一歳で逝去した。

出品番号三〇五《標本室の一隅》

骸骨が掛かっている標本室で女性が本を読んでいる。昭和七(一九三二)年九月一日の『東京朝日新聞』によると、この学生は島本人の娘をモデルにしたらしい⁽²⁷⁾。吊り下げられた骸骨や、標本ケースの中の頭蓋骨、彼女の傍らに置かれた頭蓋骨の一部という見る者を戸惑わせるような情景から、標本室に漂う冷たい空気が伝わってくるようだが、娘は居心地が良さそうに微笑んでいる。

出品番号三〇六《人形を配せる少女の像》

帽子を被り制服を着た少女が正面を向き椅子に腰掛けている。机の上には少女の方向を向いて座った人形と、人形の足元には画集のようなもの、奥に果物を乗せた台があり、神秘的で謎めいた構図の作品である。

島あふひの作品は、どちらも新しい方向性を示す題材であったためか、新聞雑誌上でしばしば採り上げられた。ま

ず『東京朝日新聞』では「今度入選した二点はいづれも構図に新味を見せ、前田寛治氏の様な画風が抜けて自分のものになつて来た様です」と評価されている⁽²⁸⁾。福島繁太郎は「なか、しつかりしてゐてしかも新鮮だ。」と簡単に述べているが⁽²⁹⁾、今回のみ前衛の部屋となつた第五室について述べた福沢一郎は次のように賞賛している。

「女流の中に山本氏⁽³⁰⁾に比すべき人を求めれば——これも当然第五室に入るべき人であるが——島あふひ女史が居る。

「人形を配せる少女」や「標本室の一隅」など其新鮮さは愛誦すべく、後者は標本室に読書する乙女を描く、髑髏を配しても厭味にならず、ガラス戸を越して文身の人間の皮膚の幽かに見えたる——彼女はたゞ解剖を学ぶ無邪気な乙女であるか？また他の作は壁も床も無くテーブルとソファ、それに腰かけた小女と人形との対話、遠近法や引力を無視する架空の詩」⁽³¹⁾。

一方、宮田重雄は「力作二点の大勉強であるが、乾燥してゐる。」と一蹴しており⁽³²⁾、金井紫雲は「総て単なる人物画ではない、これが構成にはいろいろの要素が取入れられてゐる思想と科学、現在と過去、夢幻境と実現、こんな感じが画面によく現されてゐるのであるが、惜いかな深刻

味がない、如何にも平淡である、あつさり片付けられてしまつてゐる」と惜しんでいる⁽³³⁾。また、清水登之は「標本室の一隅は他より写実的であるが統一されて居らず、人形を配せる少女像に美しいところがあると思ふ。但しアイボリブラックの線は無理に走つている。」と線の表現について指摘しながらも《人形を配せる少女の像》の方に軍配をあげていた⁽³⁴⁾。

五. 佐伯米子(さえき・よねこ) 一九〇三—一九七二⁽³⁵⁾

佐伯米子は、明治三六(一九〇三)年七月七日、東京・銀座の象牙貿易商の二女として生まれ、東京女学館を卒業。はじめ日本画を川合玉堂に学んだ。大正一〇(一九二二)年、当時まだ東京美術学校の学生であつた佐伯祐三と結婚し、大正一三(一九二四)年からのパリ滞在中、祐三と共にヴラマンクに師事し、サロン・ドートトンヌで入選した。

大正一五(一九二六)年、イタリアから帰国後、同年第一三回二科展に《花》など五点が初入選する。昭和二(一九二七)年、再渡欧する夫に同行したが、翌年夫と娘を相次いで失い帰国する。滞欧中から二科展に室内風景やキュビズム的な静物画を出品していたが、第一九回二科展では三作と

も工場の機械を描いた《ヴァウドマシン》(図7)《鍛冶》(図8)《スキフト》(図9)を出品し注目を浴びた。翌年の第二〇回展でも《フレクシヨン・プレス》と題した機械と労働者を描いた作品、第二二回展の《はりがね》(一九三五年)もやはり機械的な題材であった。しかしその後は《高原の家》(一九三七年)など当初のヴラマンクの影響が見られる作品に戻り、《夕映え》(一九三九年)や、二科展最後の出品作《湖を見るホテル》(一九四〇年)では、今までにない繊細で日本的な描き方をしている。

女性洋画家団体には、島らと同様、第六回女紳会に招待出品として参加したほか、七彩会の設立にも加わった。戦後は藤川らと現代女流画家展に参加し、女流画家協会を設立した。

昭和二三(一九四八)年からは二紀会に出品し理事となる。昭和四七(一九七二)年一月一日、東京にて六九歳で逝去した。

出品番号三〇九《ヴァウドマシン》

昭和七(一九三二)年七月二七日号の『アサヒグラフ』に、「青空のアトリエ 裂目を浴びて製作に苦心の 二科の閨秀画家」と題した二科の女性画家の特集記事がある³⁶。その

中で佐伯米子の制作風景が写真で掲載されており、写真の中の作品が《ヴァウドマシン》ではないかと推測される。

出品番号三一〇《鍛冶》

工場の内部の様子が描かれている。たくさんの機械が所狭しと並んでおり、雑然とした雰囲気醸し出している。

出品番号三一―《スキフト》

針金工場の機械を描いたもので、四つのコップのような形の、機械の一部を中心に描いている。《鍛冶》と同様、女性的な優しさよりも男性的な力強さが受け取れる作品である。

この三作について、まず『東京朝日新聞』では「針金工場を描いているが、どこことなく祐三氏の精神が残つてある感じ」と評されている³⁷。また同紙の展評欄において児島喜久雄は、「三作中ではあの画(『鍛冶』)が一番いい、とおもつた、他の二作にあるやうな黒、朱、青霞、淡黄、白等の配色は自然一種味のあるかい調を生じるけれども彼のやうに器械を大きく描くことは面白くない。特に器械の表現が試みられてゐるわけではないのだから思はせぶりなだけで意味が無いとおもふ。『鍛冶』のやうな写実的なもの、方が同情出来る。」と述べている³⁸。

春山武松はこの三作を「男を瞳若たらしめる傑作」と絶賛している。「これは圓や三角や四角の形態の組合せによる美、機械のロマンスなどいふ生やさしいものを表現しようとするのではなくて、つかみどころはもつと深刻である。怪物然たる機械、調帯によつて超スピードに廻転する齒車、驚異とも恐怖とも感ぜられる活力、神秘的な生産力。そしてそれと共に働いてゐる職工の汗と脂。雑然として悪臭に充ちた工場の内부는、近代文化における疑問符である。然かもこれを現はす筆は極めて芸術的で、齒車、針金、壊れた箱に至るまで真実のリアリズムに徹し、整然たる統制の下に活力と労苦とをにじみ出させてゐる。かよはいい女性にしてこの意義深い表現であることに不思議を感じずると、もに大いなる傑作として推賞するを憚らぬ」⁽³⁹⁾。

金井紫雲も、「佐伯米子氏の三作が斬然一頭地を抜いてゐる（中略）何れもメカニズムの表現である、これまでも機械類を扱つた作は珍しくないが、こゝまで鋭く突込んで、然かも巧に芸術化してゐる手際は推賞に値する」と第九室のなかでも佐伯の作品が抜きん出ていることを指摘していた⁽⁴⁰⁾。福島繁太郎も「佐伯米子氏の作品は面白い。黄白黒のハーモニーも面白く感覚もするどい。入選中の優秀なる

ものである。」と述べている⁽⁴¹⁾。

また、第五室について述べた福沢一郎は、佐伯を島あふひ同様、第九室よりも「こゝ（第五室）へ招待せらるべきであ」とし、「描写のデリケートな線描が不思議な効果を奏してこの柔かい女性の愛撫に変説した機械を見出す。芸術といふものを私は全く不思議に思ふのである。醜く、そして油ぎつた機械が何故女性の手にかゝるとかくも柔和な表現が与へられるのであらう？」と、機械という男性的な題材を柔らかに表現する女性作品の特徴に注目している⁽⁴²⁾。

一方、清水登之は「ヴァヴドマシン。鍛冶が優れてゐる。大作には迫るものが弱い、原色に対して快調を持つ色を考慮すること。」と具体的にアドバイスをしている⁽⁴³⁾。小島善太郎は「まだ説明に過敏であつて、内容の持つ己の力に欠けて見える。「スキフト」がそれを語つてゐる。丸い機械をあれ程重複して、その説明に捉はれることは内容を無にするからである」と⁽⁴⁴⁾、また宮田重雄も「近年の画風は関心しない。今年のモチーフなどは、借り物の様な気がする。」と批評していた⁽⁴⁵⁾。

この三作に限つたコメントではないが、大山廣光は「よく出来てゐるが、これに生活が裏付けられたら素晴らしい

ものと思ふ。機械の美だけなら、既でに白耳義のヴェルアラランが数十年前に唄つてゐる。この事は佐伯氏の場合のみならず、今度の二科は工場とか、労働者を扱つたものがかなりあるが殆んど生活が裏付けられてゐない。工場や労働を単純に讚美するには現代人の心は余りにも複雑である。」と、生活の裏付けがないにも関わらず工場や労働を描く画家全体に対して疑問を呈しているかのようだ⁽⁴⁶⁾。

以上、五人の女性画家とその出品作を考察したが、彼女たちの略歴からはいくつかの共通点が浮かび上がる。まず、恵まれた家庭で育ち高等教育を受けてきたこと、そして、島あふひは実兄が洋画家であるが、他の四人は配偶者が皆美術に携わる者たちであつたこと⁽⁴⁷⁾。そのためか、彼女たちは第九室のなかでも特に注目を浴びた画家たちであつた。また、岡田三郎助、前田寛治、安井曾太郎等著名な師匠につくことができた上、多くの美術家が自宅に集まる環境の中で生活してきた彼女たちが、後に女流画家協会に代表される女性洋画家団体設立の中心人物となることは当然の成り行きであつたともいえよう⁽⁴⁸⁾。

次に、顕著であるのが藤川栄子、島あふひ、佐伯米子の

第一九回二科展以降の作品、特に第二〇回展（一九三三年）から第二二回展（一九三五年）にかけてみられる画風の変化である。藤川は第二〇回展から裸婦を多く描くようになるし、島は死体や標本などの主題から第二二回展には一転してさっぱりとした画風に転換し、第二二回展まで機械的な作品を発表していた佐伯も、その後は風景画を中心に描くようになる。こうした変化は、それぞれ独自の画風を確立しようとする意識がほぼ同時期に高まり、この時期が彼女たちの画歴においても重要な転換期のひとつになつたと思われる。

さらに特筆すべきなのは、とりわけ佐伯米子と島あふひが群を抜いて新聞雑誌上に数多く、また詳細に紹介されていたということである。佐伯米子は夫祐三の知名度の高さからも自然と世間の注目を浴びたことは言うまでもないが、それ以上に彼女の作品自体が、第九室において特別視される存在であつたということができるとは言えないだろうか。それは、佐伯ほどではないが他に比べてやはり多く批評対象となつていた島あふひの作品に対してと同様である。

花や静物、人物を整然と描く傾向にある他の女性画家とは違って、佐伯は機械を、島は女性と頭蓋骨という組み合わせ

わせや不可解ともいえる構図の作品を描いている。このような彼女たちの作品は、当時流行していたモダニズム絵画からの着想を得たとも考えられよう。

昭和四(一九二九)年第一六回二科展で発表された古賀春江の《海》(図10)や、翌年第一七回展に出品された高井貞二の《文明》(図11)等といった潜水艦や機械装置をモチーフにしたメカニズムな作品の影響によって、佐伯が自らの題材に機械を取り入れた可能性は十分に有り得る⁽⁴⁹⁾。

一方で、島あふひの作品は、福沢一郎のシュルレアリスム絵画と通じるものがある⁽⁵⁰⁾。特に島の《標本室の一隅》と、昭和六(一九三二)年第一回独立美術協会に出品された福沢の《寡婦と誘惑》(図12)は、恐怖感を生じさせるような背景に、頬杖をつく女性を配した構図が似通っていることを指摘しておきたい。

このように、佐伯米子と島あふひは一般受けのよい美的な作品ではなく、意表を突くような主題の作品を発表したことで、第九室の女性画家のなかでも一段と注目されたのではないだろうか。佐伯と島は、福沢一郎が述べていたように「当然第五室に入るべき」二人であり⁽⁵¹⁾、「女流」であることよりも彼女たちの作品が「前衛」的であったとい

うことが特別視された大きな理由となっていると推察でき

第二章 第九室評

第一九回二科展の開催期間中には、新聞雑誌が競って二科展特集を組んだ。その中でも、第九室はどのように評価されていたか。作家個別の作品に対する批評は前章で考察したため、ここでは第九室全体について述べたものを検討する。なお、引用文中の入選者数はそれぞれバラつきがあるが、原文をそのままとした。

一・新聞

『東京朝日新聞』では、第一九回二科展が開催される二日前の昭和七(一九三二)年九月一日に、「秋華やかに 女流大進出」と、家庭面に大々的に紹介されている。まず同記事は、「量にも質にも目ざましく 初めて二科の一室を占めて」「その作と人を彩るローマンス」と見出しを掲げ、「絵画入選者総数三百二十人のうち女流画家は四十五人といふ多数で、すばらしい女人軍の進出です、彫刻は入選者三十

六人のうちたゞ一人入選して正に紅一点といふところ、さて二科の絵画は本年から女流作家だけを二室にまとめてけんを競はせる事になつてゐますが見渡したところ、今まで女流作家は一つの傾向に陥つて、とかく個性のない画を描く人が多かつたやうですが、今年は各人の方向がいろゝゝになつてくると同時にハツキリして来てゐます、これは誠に喜ばしい傾向であると共に今年の著しい現象でせう、そして感受性の早い女性だけあつて、全体にモダン味があつて、色なども流行に投じたものが可なり見受けられます」と、女性画家の進出を大歓迎している⁽⁵²⁾。

『週刊婦女新聞』は名前のとおり婦人向け新聞であり女性の活躍を逐一採り上げることからも、二科の第九室を見逃すはずはない。

「去る三日から府美術館に開かれてゐる二科会の女流入選者は、今年は四十五人（全部では三百廿八人）」と云ふ素晴らしい進出振りで、彫刻には竹田美恵子氏がたゞ一人入選した。尚二科では本年は女流を一室に集めてゐるが、今年の新傾向として之まで女流の共通的な欠点であった単調を脱し個性的なものが多いと⁽⁵³⁾。

「個性」が出てきたという点で、『東京朝日新聞』の記事

と共通している。

しかし、『読売新聞』の小島善太郎による「二科展洋画評」は、「往年の審査厳選の気概に缺け、發戟たる作の替りに、徒らに作の多くが羅列され殊に女流四十四名からの入選は、些か甘きに過ぎ遺憾である。」と、作品数の多さや女性作品に対する評価の甘さを嘆いていた⁽⁵⁴⁾。

『報知新聞』では、外山卯三郎が「第九室は婦人室だが特筆すべき作家は少い。（中略）女流作家の一般的な欠点は、物質描写のたりのないこと、モティフの興味に溺れすぎて、それを絵画化しないといふことである。この二つの欠点が切り抜かれるならば、もつと偉大な優秀な画家が出現するだらう。」と女性画家の技巧上の欠点を具体的に挙げてゐる⁽⁵⁵⁾。

また、『國民新聞』において伊原宇三郎は「第九室 女流部屋といふはじめての試みであるが、色とりゝ、の美しさはあつても、巧拙は別にして、何処か弱々しいところのあるのは否めない。男性の仕事の後を追ふのではなく、男性では開くことの出来ない芸術の他の扉を求めるのでなければ、女性の恥辱であるハンディキャップは永久に除かないであらう。」と女性の芸術にハンディキャップがあるこ

とを前提に論じているが、彼の論調は男性画家にはない女性画家の独自性を期待しているようにも感じられる⁽⁵⁶⁾。

二、美術雑誌

美術雑誌はどうか。『美術新論』に掲載された福島繁太郎の「二科会を觀る」では、「婦人連の活躍は相当地ざましい。(中略)二科は女におさへられました。」と女性画家たちの勢いを強調している⁽⁵⁷⁾。一方で木村莊八は、「こ、(第九室)には別段特に取り立て、評す可き程の作と云つては見當らない」と冷淡である⁽⁵⁸⁾。

『美之國』の有島生馬は「堅実の二科」と題した中で、「女流作家が伸びて行くことも、今年は著しく目についた。中でも島あふい氏、西脇マジヨリ氏等い、と思つた 恚うした女流の名手を出して行くのも二科の喜ぶべき傾向の一つである。」としている⁽⁵⁹⁾。しかし、同誌の荒城季夫「二科会印象」では、「女流画家の為に一室を提供した」のは「新しい人気取りの一策」と述べ、否定的な評価をしている。

「二科会は今度女流作家の為に一室を提供した。これは勿論この会特有の新しい人気取りの一策である。しかし、

かやうに有閑マダムや令嬢の素人画を所狭しと壁面一杯に埋め尽したのでは、到底眞の人氣を獲得することは出来ないだらう。もう少し厳選して、技術的にも習練を経た女性を選び上げて欲しいものである。四十余人の出品者であるが、中で鑑賞するに足る作品は極めて僅少である」⁽⁶⁰⁾。

『アトリエ』でも、荒城季夫が『美之國』と同様の批評をしていたほか⁽⁶¹⁾、「非常時に於ける美術の種々相を語る」と題した新興美術批評家協会会員⁽⁶²⁾による談話形式の批評が掲載されている。その中で第九室に関するものを拾ってみると、彼らは「女流」を集めた部屋に断固反対している。

「二科の女性記録 尾川。女の部屋はどうだ。荒城。あの部屋にはふんだんにグラシのない絵がか、つてゐる。まあ拾へるものは、藤川栄子、島あふひ君などの絵には、勉強した絵だと認められる。マジヨリは達者で、色などもフレツユだ。横川。僕は二科の女部屋はどうもいやだ。新聞の入選発表などがいつ迄も女性本位のイヤらしいニュースの方法をとつてゐるやうに、教養ある二科会が女部屋を一つ作るなんていふのはどうも感心しない」⁽⁶³⁾。

『みづゑ』では鍋井克之が「二科展雑感」の中で述べている。

「今年は女流の作品のみを一室に集める試みが行はれた。女性である特色が如何に發揮されてゐるかは私には気付いた点は少ないが、各作家それ〴〵、の底に持つ或る弱さのやうなものが、一室に集められたために、さうした気持ちで全体に流れてゐるのではないかと感ぜられた。(中略) 兎に角どちらにしても、あくの強いものがない。これの無い事は、藝術を最後に最高の境地へ達せしめるには甚だた〴〵。りの少いことになりはしないかと思ふのである。(中略) 女性の作品は初めから皆うまく描き過ぎる。感覚的で神経が細かいので、すぐにも気のきいた作品が出来易いのであらう。年を取れば自然と油のぬけるものであるから、うんと油つこい位で丁度いゝのである。この油ツ気、即ちあくが女性には少いと感ぜられた」⁶⁴。

前述した『國民新聞』上の伊原宇三郎と同様、女性画家による作品特有の弱さを指摘しているが、冷静に分析したコメントといえよう。

このように見てくると第九室の全体に関する評価に関しては、『東京朝日新聞』と『週刊婦女新聞』、福島繁太郎による『美術新論』、有島生馬による『美之國』など「女流」

の進出を歓迎した記事も見られるが、荒城季夫をはじめとして詳細に第九室を論じた美術雑誌においては全体的に厳しい見解であったことがわかる。一般的には「女流」の部屋ということで注目され歓迎されたが、専門的に見ると評価が高かったとは言い難いものであったというのがおおよその傾向であったようだ。こうした多くの否定的な評価が、「女流」の部屋の存続を困難にしたひとつの原因となったのかも知れない。

第三章 二科展における女性画家と部屋割の傾向

表2で示したように、第一回から第三〇回までの二科会女性画家の人数と作品数を集計した結果⁶⁵、昭和元(一九二六)年第一三回から、前年の第二二回では四名だった女性画家の人数が一二名と三倍に激増し、本稿で考察対象とした昭和七(一九三二)年第一九回(四三名)まで増加の一途を辿っている。その後、一時減少傾向も見られるが再び増加し、昭和一四(一九三九)年第二六回において女性画家の人数は頂点に達する。なぜ第一三回から二科展に女性画家が多く登場してきたのか、また、第一九回以降の人数増減

の背景については、今後詳細な検討を加えなければならぬ。しかし少なくとも「女流」の部屋として一室が提供された第一九回は、二科における女性進出の中間到達点といえるだろう。

ここで、女性画家の作品が展示された室番号について検討してみたい。第一回（一九一四年）から第一二回（一九二五年）までは女性の数が最多で四名と少なく、第一二回から第一七回（一九三〇年）までは室番号が不明のため⁽⁶⁶⁾、第一八回から二科会が一時解散となる第三〇回までを考察することとする。

部屋ごとに概観すると、一つの部屋に女性画家の人数は三人前後のところが多かった。二科会が誰の作品を第何室に入れるかということをどのようにして決めたのかは不明だが、女性の割合が均等になるよう考えられていたようである。さらに詳しく分析すると、意図的に女性だけを集めた第一九回第九室のような部屋はないが、それぞれの展覧会につき女性の作品が多く展示された部屋がみられた。第一八回から第三〇回までの展覧会において、他の部屋に比べて女性画家が最も多かった室番号とその人数及び作品数を、以下順に記す⁽⁶⁷⁾。なお、第一八回から第三〇回までの

各回の室数はすべて全一四室である。

- 第一八回（一九三二年） 第二二室 九名、一二点（全三名、四九点）。
- 第一九回（一九三二年） 第九室 四三名、五九点（全四名、五九点）。
- 第二〇回（一九三三年） 第五室 五名、六点（全三二名、四二点）。
- 第二一回（一九三四年） 第五室 五名、六点。第一一室 五名、六点（全三三名、四〇点）。
- 第二二回（一九三五年） 第一一室 六名、六点。第二二室 六名、六点（全三八名、四三三点）。
- 第二三回（一九三六年） 第一三室 八名、一四点（全四名、五四点）。
- 第二四回（一九三七年） 第一三室 六名、六点（全四名、四三三点）。
- 第二五回（一九三八年） 第一一室 一二名、一四点（全五二名、五九点）。
- 第二六回（一九三九年） 第七室 九名、一二点。第二〇室 九名、一〇点。第一四室 九名、九点（全七一一名、八

二点)。

- 第二七回(一九四〇年) 第一四室 一三名、一四點(全
 六五名、七一点)。
 第二八回(一九四一年) 第一一室 一〇名、一〇點(全
 五二名、五七點)。
 第二九回(一九四二年) 第一三室 一二名、一二點(全
 五九名、五九點)。
 第三〇回(一九四三年) 第一〇室 六名、六點。第一三
 室 六名、六點(全三五名、三五點)。

このように各部屋の女性画家数をみると、ほとんどが第一〇室以降、とりわけ第一一室と第一三室が、調査対象とした全一三回各四回ずつと突出している。各部屋の人数や、各年毎に出品した女性画家数は異なるため、女性が多かった部屋の人数や作品数も当然異なっているということは指摘しておくかねばならない。しかし、おおよそ第何室に女性画家の作品が多く振り分けられたのか、この結果から一目瞭然であろう。

美術団体において女性画家が受賞し会員となることが男性画家よりはるかに困難であったことは、「近代日本におけ

る女性画家をめぐる制度―戦前・戦後の洋画家を中心に」(『奔る女たち 女性画家の戦前・戦後一九三〇―一九五〇年代』栃木県立美術館、二〇〇一年)のなかで小勝禮子氏も指摘しており⁽⁶⁸⁾、二科展でも会友までで会員となった女性には戦前には見られない。同氏は「戦前の女性画家は才能ではなくジェンダーによって、初めから会員制度の埒外に置かれ、長く一般出品者として遇されていたのである。」と述べているが⁽⁶⁹⁾、女性作品が展示された室番号を概観すると、受賞や会員どころか女性画家による作品が後ろの部屋に追いやられ、より誇張して言うならば「一般出品者」よりも女性出品者が低位に置かれていた可能性も否定できない。ちなみに第一章で検討した五人の女性画家の室番号を表3に示した。深沢紅子が第一室に一回、佐伯米子が第二室に一回、第三室に二回、藤川栄子が第一室に二回、作品が展示されたほかは、目立って若い室番号は見当たらない⁽⁷⁰⁾。二科の「女流」を代表する彼女たちではあったが、二科全体における位置付けとしては、依然として中心からは遠いものであったと言えるであろう。

おわりに

本稿の中でもとりわけ第二章で検討した美術雑誌の展評は、第一九回二科展における第九室の位置付けとそれ以後の行く末を示唆しているかのようである。第九室は一言でいうと、『アトリエ』や『美之國』で荒城季夫が述べていたように、二科会の「新しい人気取りの一策」であった。だがそれだけではなく、女性画家の人数の増加も専用部屋を設ける一因となったことは、前述した『大阪時事新報』の記事や、第三章で検討した表2の結果からも確かだろう。目新しさと数量的な理由から設置された第九室は、賛否両論はあったにせよ、一時的に注目的となった。

しかしながらこうした二科展の新たな試みは、女性画家室という「人気取りの一策」以上のもの、つまり芸術的に別格に位置付けられるほどのものには成り得なかったのではあるまいか。そのことを裏付けるかのように、第一九回二科展で一時的に第五室に移動させられていた「モダン・ルーム」が、翌年（一九三三年）の第二〇回二科展では再び第九室に戻されているのである。このときから、二科は「第九室に前衛を置くのが慣例化」し、「前衛小会派の簇生

を促した」と『二科七〇年史』では述べている⁷¹。

確かに、昭和八（一九三三）年以降、新時代洋画展、飾画、J・A・N、黒色洋画展、アニメ、S・P・A集団、フォルム、エコール・ド・東京など、前衛小会派が立て続けに設立された。そしてこれらの小会派の活動が日中戦争の戦争画の並び始めた昭和二三（一九三八）年に終息を迎えると、二科においては東郷青児をはじめ、吉原治良、峰岸義一らが中心となり九室会が成立することになる。九室会は二科会内において機関紙『九室』をも発行するほどであり、昭和一八（一九四三）年に一旦活動を停止するも戦後に復活した団体として、二科の重要な位置を占めている。

第一九回における女性画家室は、二科の目玉であった「モダン・ルーム」に準ずるものとして、あるいは、第九室という部屋を「モダン・ルーム」として定着させる前に、実験的な意味合いを含んだ部屋とした可能性もある。さらに言うならば、この時期、二科は「女流」であることと「前衛」を同一視、つまり双方を「異質」なものとして意識し、他と区別したのではないだろうか。それは、メカニズム、シュルレアリスムといったモダンイズムに影響されたと思われる佐伯米子や島あふひが、「女流」である上に「前

衛」の画家として二重の注目を浴び、新聞雑誌の美術欄を賑わす格好の人物となっていたことから推察し得る。

そして、二科会という日本を代表するひとつの美術団体において設置された「女流」の部屋は、女性画家を躍進させる好機となり、彼女たち自身の仕事や女性としてのアイデンティティを確認させる一助となったと考えられよう。表2が示すように、一九二〇年代後半から三〇年代にかけて、二科展内における女性の進出が目覚ましくなってきたことは疑いない。本稿では詳細に考察できなかったが、婦人美術家協会（一九三三年）、女衚会（一九三四年）、七彩

註

1 男性画家は、尾澤勝郎、椎塚猪知雄、西村清、山田順治の四名。女性画家の部屋に男性画家の作品も何点か入っていることについて、『大阪朝日新聞』（一九三二年九月一日 朝刊七面）には「今年に入選作品が多く他の室は押すな押すなのさわざだが、婦人室ばかりはゆつたりと並んであるので陳列の時男の作品を少し持つて来て陳べた。」とあった。この記事から判断す

会（一九三六年）など女性洋画家団体が昭和七（一九三二）年の第一九回二科展から約五年の間に相次いで設立をみたことは、こうした女性画家たちの台頭とあながち無関係ではなさそうである。それに加えて、今回注目した五人の略歴からも明らかのように、五人全員が創立に関与していた女流画家協会（一九四七年）とのつながりも見逃ごすことはできない⁽²⁾。ともあれ、昭和七（一九三二）年に「女流」の部屋が本来の「前衛」部屋である第九室に置かれたことは、「女流」と「前衛」の接点をかすかに映し出す重要な鍵となりうるであろう。

ると、女性だけの第九室に男性の作品も置かれた理由
は展示する際の壁面スペースの都合によるものと思わ
れる。

2 『大阪時事新報』一九三二年九月一日 夕刊七面。第九
室が「女流」の部屋となった理由を書いた記事は現在
のところこの他には見当たらない。

3 第一九回二科展の第九室のみを考察した研究はないが、

- 文展の美人画室を論じた伊藤たまき氏の「第九回文展の第三室（美人画室）についての考察」（筑波大学大学院博士課程芸術学研究所中間評価論文、二〇〇二年）から、展覧会の特定室に着目するという点で示唆を得た。
- 4 二科展画集刊行会編『第二十周年記念 二科展画集』（一九三三年九月）の「序」（石井柏亭）によると「種々の事情の為にこれを継続することが出来ず、数年来中止するの止むなきに至つた。」とある（青木茂監修・東京文化財研究所編纂『近代日本アート・カタログ・コレクション』〇四三 二科会 画集・図録編 第二巻（昭和三年～八年）』ゆまに書房、二〇〇二年 一三五頁）。
- 5 「二科七十年史 資料編」「二科七〇年史」社団法人二科会、一九八五年 二八四頁。
- 6 前述のように男性画家も数名含まれているが、本論では第一九回第九室を女性作家室とみなして考察する。
- 7 瀧梯三「二科七十年史 物語編」「二科七〇年史」社団法人二科会、一九八五年 一四七頁。
- 8 甲斐仁代の略歴は、『甲斐仁代遺作展』銀座・文芸春秋画廊、一九六九年、『甲斐仁代遺作展』銀座・資生堂ギャラリー、一九七五年、『奔る女たち 女性画家の戦前・戦後一九三〇―一九五〇年代』「作家解説」栃木県立美術館、二〇〇一年、『岡田三郎助と女性画家の先駆者たち』展「出品作家 略歴」尾西市三岸節子記念美術館、二〇〇二年 を参照した。
- 9 中出三也（一八九七―？）東京生まれ。京華商業学校を卒業後、本郷洋画研究所にて岡田三郎助に師事。一九一七年院展に初入選し、一九二八年には帝展に入選した。
- 10 しかし、二科会初日の九月一日は関東大震災のため、この年の東京開催は中止になり、京都、大阪、福岡で公開された。
- 11 「美術の秋に……絵をかく夫婦 一三」「読売新聞」一九三二年九月一日 朝刊七面。
- 12 木村莊八「二科会を見る（四）」『時事新報』一九三二年九月二日 朝刊五面。
- 13 清水登之「二科会を観る」『美術新論』七卷一〇号 一九三二年 一一頁。
- 14 「美術シーズンと女流作家の顔」『都新聞』一九三二年

- 朝刊九面。
- 15 荒城季夫「二科展を観る」『アトリエ』九卷一〇号 一九三二年 一六頁。
- 16 宮田重雄「二科展所感―入選画について―」『みづゑ』三三三二号 一九三二年一〇月 七頁。
- 17 深沢紅子の略歴は、『深沢紅子展』岩手日報社、一九八〇年、『深沢紅子野の花美術館 軽井沢』深沢紅子野の花美術館、一九九六年、『奔る女たち 女性画家の戦前・戦後一九三〇―一九五〇年代』「作家解説」栃木県立美術館、二〇〇一年、『岡田三郎助と女性画家の先駆者たち』展「出品作家 略歴」尾西市三岸節子記念美術館、二〇〇二年 を参照した。
- 18 金井紫雲「二科会の印象(三)」『都新聞』一九三二年九月二一日 朝刊二二面。
- 19 福島繁太郎「二科会を観る」『美術新論』七卷一〇号 一九三二年 一四頁。
- 20 清水登之「二科会を観る」『美術新論』七卷一〇号 一九三二年 二二頁。
- 21 藤川栄子の略歴は、『藤川栄子回顧展』香川県立文化会館、一九八五年、『奔る女たち 女性画家の戦前・戦後一九三〇―一九五〇年代』「作家解説」栃木県立美術館、二〇〇一年 を参照した。
- 22 小島善太郎「二科展洋画評」『読売新聞』一九三二年九月四日 朝刊四面。
- 23 春山武松「二科展評(四)」『大阪朝日新聞』一九三二年九月一五日 朝刊七面。
- 24 清水登之「二科会を観る」『美術新論』七卷一〇号 一九三二年 二二頁。
- 25 島あふひの略歴は、『島あふひ回顧展』資生堂ギャラリー、一九七四年、『島あふひ作品集』徳島新聞社、一九八〇年、『奔る女たち 女性画家の戦前・戦後一九三〇―一九五〇年代』「作家解説」栃木県立美術館、二〇〇一年 を参照した。島成園との関係については、伊藤たまき氏にご助言を頂いた。
- 26 石丸一(一八九〇―一九九〇) 徳島生まれ。京都帝国大学医学部卒。信濃橋洋画研究所に学び、黒田重太郎に師事。一九二八年二科展に初入選。一九三〇年ロボット洋画協会結成、一九三八年九室会結成に参加した。
- 27 『東京朝日新聞』一九三二年九月一日 朝刊八面。
- 28 同前。

- 29 福島繁太郎「二科会を観る」『美術新論』七卷一〇号
一九三二年 一四頁。
- 30 山本直治（一九〇四—一九八一）大阪生まれ。鍋井克之に師事。一九二六年二科展に初入選し、一九三五年会員となる。
- 31 福沢一郎「二科の前衛室」『みづゑ』三三三二号 一九三二年一〇月 一〇頁。
- 32 宮田重雄「二科展所感―入選画について―」『みづゑ』三三三二号 一九三二年一〇月 七頁。
- 33 金井紫雲「二科会の印象（三）」『都新聞』一九三二年九月二一日 朝刊二二面。
- 34 清水登之「二科会を観る」『美術新論』七卷一〇号 一九三二年 二二頁。
- 35 佐伯米子の略歴は、『日本美術年鑑 昭和四八年版』東京国立文化財研究所、一九七四年、河北倫明監修『近代日本美術事典』講談社、一九八九年、岩瀬行雄・油井一人『二〇世紀物故洋画家事典』美術年鑑社、一九七七年 を参照した。
- 36 『アサヒグラフ』一九卷四号、一九三二年七月 一一二頁。佐伯のほか、深沢紅子、島あふひ、藤川栄子、仲田菊代（好江）の五名が掲載されていた。
- 37 『東京朝日新聞』一九三二年九月一日 朝刊八面。
- 38 児島喜久雄「二科展所感（三）」『東京朝日新聞』一九三二年九月七日 朝刊五面。
- 39 春山武松「二科展評（四）」『大阪朝日新聞』一九三二年九月一五日 朝刊七面。
- 40 金井紫雲「二科会の印象（三）」『都新聞』一九三二年九月二一日 朝刊二二面。
- 41 福島繁太郎「二科会を観る」『美術新論』七卷一〇号 一九三二年 一四頁。
- 42 福沢一郎「二科の前衛室」『みづゑ』三三三二号 一九三二年一〇月 一〇頁。
- 43 清水登之「二科会を観る」『美術新論』七卷一〇号 一九三二年 二二頁。
- 44 小島善太郎「二科展洋画評」『読売新聞』一九三二年九月四日 朝刊四面。
- 45 宮田重雄「二科展所感―入選画について―」『みづゑ』三三三二号 一九三二年一〇月 七頁。
- 46 大山廣光「二科会を観る」『美之國』八卷一〇号 一九三二年 六八頁。

- 47 甲斐仁代と中出三也は結婚していなかったが、配偶者同然の存在であったと思われる。
- 48 女性画家の出身や生活環境に関しては、小勝禮子「戦前の女性画家の出自・家庭環境―一九二〇―三〇年代を中心に」(『歴史評論』六三四号、二〇〇三年 二五―三七頁)で詳細に論じられている。
- 49 山田論「日本モダニズムの潮流(一九二八―一九三五)」『日本のシュールレアリスム一九二五―一九四五』名古屋市美術館、一九九〇年 三六一―三七頁。
- 50 伊藤佳之「I 福沢一郎の初期作品―渡欧作を中心として―」『福沢一郎と昭和初期の洋画家―一九三〇年協会と独立美術協会の画家たちによる―』富岡市立美術博物館・福沢一郎記念美術館、一九九五年 一四―二二頁。
- 51 福沢一郎「二科の前衛室」『みづゑ』三三三三号 一九三二年一〇月 一〇頁。
- 52 『東京朝日新聞』一九三二年九月一日 朝刊八面。
- 53 『週刊婦女新聞』一九三三年九月一日 二面。
- 54 小島善太郎「二科展洋画評」『読売新聞』一九三二年九月四日 朝刊四面。
- 55 外山卯三郎「二科展を評す(四)」『報知新聞』一九三二年九月一七日 朝刊三面。
- 56 伊原宇三郎「二科の洋画(五)」『國民新聞』一九三二年九月一三日 朝刊一面。
- 57 福島繁太郎「二科会を観る」『美術新論』七卷一〇号 一九三二年 一四頁。
- 58 木村莊八「二科会所感」同前、七頁。
- 59 有島生馬「堅実の二科」『美之國』八卷一〇号 一九三二年、七二頁。
- 60 荒城季夫「二科会印象」同前、六二頁。
- 61 荒城季夫「二科展を観る」『アトリエ』九卷一〇号 一九三二年、一六頁。
- 62 荒城季夫、石田幸太郎、大島隆一、大平章、尾川多計、大山廣光、横川毅一郎。
- 63 新興美術批評家協会「非常時に於ける美術の種々相を語る」『アトリエ』九卷一〇号 一九三二年、六一頁。
- 64 鍋井克之「二科展雑感」『みづゑ』三三三三号 一九三二年一〇月 六八二―六八三頁。
- 65 現時点において名前で性別が判断できない者は女性画家の人数に含めた。また、外国人作家については、明

図版典拠

- 1 『アサヒグラフ』一九卷二一號、一九三二年九月 一三頁
- 66 らかに女性と分かる画家のみ人数に含めた。
 第一二回から第一七回までは、出品者の名前がABC順か五十音順となっていた。
- 67 青木茂監修・東京文化財研究所編纂『近代日本アート・カタログ・コレクション』〇三八 二科会 目録編 第三卷（昭和五年〜八年）から、同『近代日本アート・カタログ・コレクション』〇四一 二科会 目録編 第六卷（昭和一五年〜一八年）（ゆまに書房、二〇〇二年）までを参考に順次調査した。
- 68 小勝禮子「近代日本における女性画家をめぐる制度―戦前・戦後の洋画家を中心に」『奔る女たち 女性画家の戦前・戦後一九三〇―一九五〇年代』栃木県立美術館、二〇〇一年 一四―一六頁。
- 69 同前、一五頁。
- 70 会員、会友の作品が展示された部屋は分散しており、前半の部屋が優位であるとは一概には言えないが、大まかにみて特に第一一室以降には会員、会友の作家が少ないことを指摘しておきたい。
- 71 瀧梯三「二科七十年史 物語編」「二科七〇年史」社団法人二科会、一九八五年 二〇二頁。
- 72 女性画家団体については、以下を参照。小勝禮子編「女性洋画家団体」(『奔る女たち 女性画家の戦前・戦後一九三〇―一九五〇年代』栃木県立美術館、二〇〇一年 一六二―一六三頁)、吉良智子「一九二〇、三〇年代の日本における女性美術家グループの活動と展開」(『鹿島美術研究年報』第二三号別冊、二〇〇五年 四六一―四七一頁)。

- 5 『アトリエ』九卷一〇号、一九三二年 頁付け無し
- 6 『美術の秋 昭和七年』週刊朝日臨時増刊、一九三二年
二七頁
- 7 『アサヒグラフ』一九卷四号、一九三二年七月 一頁
- 8 『二科七〇年史』社団法人二科会、一九八五年 頁付け
無し
- 9 『美術の秋 昭和七年』週刊朝日臨時増刊、一九三二年
二二頁
- 10 『古賀春江―前衛画家の歩み』石橋美術館、ブリヂスト
ン美術館、一九八六年 五一頁
- 11 『二科七〇年史』社団法人二科会、一九八五年 頁付け
無し
- 12 『福沢一郎と昭和初期の洋画―一九三〇年協会と独立美
術協会の画家たちによる―』富岡市立美術博物館・福
沢一郎記念美術館、一九九五年 三三頁



図2 深沢紅子《風船もつ少女》



図1 甲斐仁代《赤い布》



図4 藤川栄子《拳闘選手》



図3 藤川栄子《少女》



図6 島あふひ《人形を配せる少女の像》



図5 島あふひ《標本室の一隅》

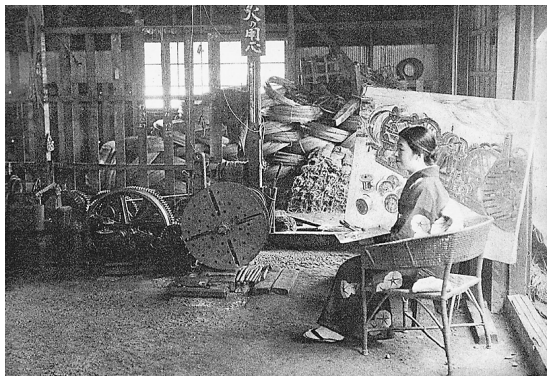


図7 佐伯米子《ヴァウドマシン》? 制作風景

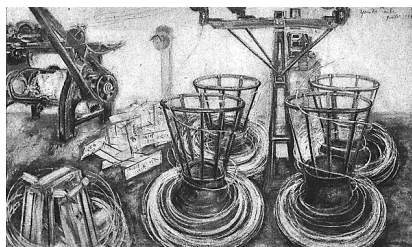


図9 佐伯米子《スキフト》

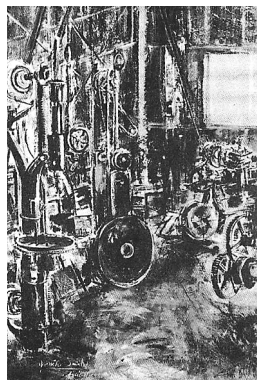


図8 佐伯米子《鍛冶》

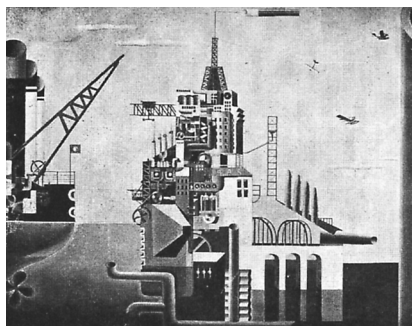


図11 高井貞二《文明》1930年

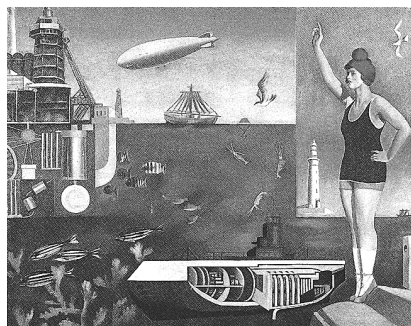


図10 古賀春江《海》1929年

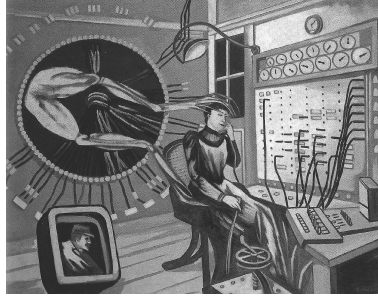
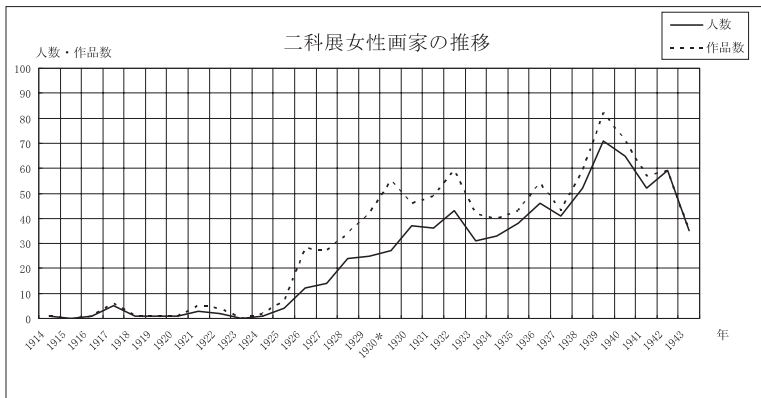


図12 福沢一郎《寡婦と誘惑》1930年

表 2



*はアンデパンダン展

表 3

5人の室番号 (1931年-1943年)

年	回	甲斐仁代	深沢紅子	島あふひ	佐伯米子	藤川栄子
1931	18	11 (1)	14 (1)	14 (1)	2 (2)	14 (1)
1932	19	9 (2)	9 (1)	9 (2)	9 (3)	9 (2)
1933	20	6 (1)		14 (2)	12 (1)	11 (1)
1934	21	13 (1)	1 (2)	6 (1)	11 (1)	5 (2)
1935	22	12 (1)		7 (1)	8 (1)	
1936	23	13 (1)	7 (1)	14 (1)	3 (1)	13 (2)
1937	24	13 (1)		12 (1)	3 (1)	4 (2)
1938	25				10 (1)	1 (2)
1939	26				5 (1)	13 (2)
1940	27				8 (1)	1 (2)
1941	28					8 (2)
1942	29					11 (1)
1943	30					10 (1)

※ () は作品数

表 1

昭和7(1932)年第19回二科展第九室

番号	作品名	作家名	番号	作品名	作家名
280	初夏	森下恵美子	314	石膏のある静物	塚田芳子
281	静物	中村恒子	315	肖像	瀧村簡子
282	C嬢	黒田孝子	316	風景	奥田照子
283	赤い布	甲斐仁代	317	裸婦	山田順治
284	黒い箆笥の静物	同	318	立てる婦人人形	椎塚猪知雄
285	黒いエシヤルブ	遠山陽子	319	人形二個	同
286	トウルネル橋	同	320	兜	同
287	少女	須江やま	321	静物	同
288	サユリ嬢	同	322	能鏡壇	同
289	松並木	石塚とも子	323	神戸風景	岡田香代子
290	S子の像	金田とみ子	324	港	尾澤勝郎
291	港	野村百合子	325	静物	大橋文子
292	風景	同	326	少女座像	竹田春子
293	フランス人形	八島喜代子	327	金魚の居る静物	馬淵美意子
294	妹の像	三上ふみ子	328	風景	西村清
295	ギヤマンと果物	同	329	花	仲田菊代
296	庭	神保俊子	330	Sの像	同
297	風景	菅原ミツル	331	山上湖	須川貞子
298	山荘の温室	加藤敏子	332	私のマスコット	木下雅子
299	桃など	同	333	或る女	同
300	てるみ	秋好イヅ子	334	人形	同
301	静物	庄司ノブ子	335	花と女	水清公子
302	午前中	西脇マジヨリ	336	楽器	同
303	庭	同	337	駒澤の五月	原夏江
304	風船もつ少女	深沢紅子	338	花	高取サカエ
305	標本室の一隅	島あふひ	339	少女	藤川栄子
306	人形を配せる少女の像	同	340	拳闘選手	同
307	打ち上げられたる流木	松村綾子	341	アトリエの肖像	寶角律子
308	少女の像	正木通子	342	枯木と海	同
309	ヴァヴドマシン	佐伯米子	343	温室	加藤タキノ
310	鍛冶	同	344	立葵	四方暢子
311	スキフト	同	345	たうもろこしの静物	内藤よし子
312	赤い肩掛	野田チヨ子	346	老人	五姓田通恵
313	花と人	伊藤マチ	計	67点	47名

※男性画家を含む