

明治期・大正期における裸婦像の変遷 —— 官憲の取り締まりを視座に ——

清水友美

【目次】

序

第1章 官憲による裸婦像の取り締まり

- (1) 白馬会展以前
- (2) 白馬会展 —腰巻事件—
- (3) 文展
- (4) 二科展

第2章 裸婦像の様式

- (1) 白馬会展
- (2) 文展
- (3) 二科展

結

【凡例】

引用文中の旧漢字は、新字体に改めた。また、引用文には、適宜句読点をつけた。なお、人名は旧漢字のまま記している。

表①・表②の図版番号(H-1, B-1, N-1など)は、本文中に記された図版番号と共通している。また、表②に記載された番号(表②-1など)は、本文中にも記載しているので、適宜参照されたい。

序

明治期の日本において、裸体画を猥褻物か否かを議論する「裸体画論争」が、度々勃発した。この「裸体画論争」の火種となった作品を多く出品した、黒田清輝率いる白馬会は、裸体画を美術の基礎と見なしており、まだ西洋絵画に対する理解がそれほど深くなかった世相と齟齬があったことによって、この論争が起きた。その後も、裸体画は出版物や展覧会で長きに渡って、制限を受けるのであった。

裸体画と官憲の取り締まりについて、既に多くの研究の蓄積がなされている¹。しかし、これらの先行研究は、特定の時代、もしくは特定の作品に限定して論じており、美術界全体でどのような裸婦像が描かれていたのかは、未だ明らかにされていない。そのため、どのような作品が取り締まりの対象となり、また取り締まりが画家の制作態度にどのような影響を与えたのかについては、研究の余地があると考えられる。そこで、本稿では、当時の洋画壇で中心的な存在であった白馬会展・文部省美術展覧会（以下、文展）・二科展の3つを取り上げ、官憲との関係を視座に据えることによって、明治期・大正期の裸婦像の様式の変遷を探ることを目的とする。

第1章 官憲による裸婦像の取り締まり

(1) 白馬会展以前

明治期から大正期にかけて裸体画を猥褻物か否かを議論する「裸体画論争」が度々起こったことは先述した通りである。本章では、明治期・大正期における官憲による裸体画取り締まり、そしてそれをめぐって勃発した裸体画論争について述べる。

日本では、元来、裸で生活する習慣があり、街中では女性でも上半身を露にして労働に励む姿が見受けられた。しかし、開国に伴い、裸でいることを恥とする西洋の観念が日本に流入し、これまでの裸で過ごす習慣を見直す動きが起こったのである。そこで、1872（明治5）年10月、東京府は違式註違条例を発令し、肌脱ぎ、混浴、刺青などを禁止した。（表②-1）1875（明治8）年に新聞紙条例が施行され（表②-2）、その後は1889（明治22）年11月には内務省告示第39号によって、裸体美人画類の出版物・印刷物が、風俗を壊乱するものとして、その発行が禁じられたのである²。この告示が発せられた背景として、同年1月に『国民之友』第37号に掲載された山田美妙の小説『胡蝶』の裸婦の挿絵をめぐって裸体画論争が起こったことが挙げられる。（表②-3）

さて、洋画壇における裸体画論争は、1895（明治28）年4月に京都で開催された第4回国勸業博覧会に出品された、黒田清輝の《朝妝》（R-1）を嚆矢とする。この作品をめぐっては、新聞を中心に大きな論争が起こったものの、審査員長の九鬼隆一が審査の正当性を主張し、その後展示は続行された。この《朝妝》は、前年秋に東京で開催された第6回明治美術会展では、特に問題とならなかったものの、京都では大きな問題となった。その理由として、匠秀夫氏は、当時の京都がまだ洋画に対して、保守的な体制をとっていたこと、そして多く

1 馬屋原成男「口絵・挿画の風俗壊乱性」『日本文芸発禁史』創元社、1952年、49-76頁；匠秀夫「『朝妝』—裸体画問題とその前後」高階秀爾責任編集『全集 美術のなかの裸婦12 日本の裸婦』集英社、1981年、118-127頁；中村義一「美術における性と権力—裸体画論争」『日本近代美術論争史』求龍堂、1981年、57-93頁；北澤憲昭「裸体と美術—違式註違条例を軸に」『境界の美術史 「美術」形成史ノート』ブリュッケ、2000年、111-128頁；蔵屋美香「黒田清輝とはだか」「もう一度、はだかを作る」『ぬぐ絵画 日本のヌード1880-1945』東京国立近代美術館、2011年；木下直之『股間若衆 男の裸は芸術か』新潮社、2012年

2 『官報』第1916号（1889年11月15日）、内閣官報局

の人々が訪れる博覧会の性格が、裸体画論争を誘発したと指摘している³。このような大きな問題となったにも関わらず、《朝妝》が官憲に取り締まられなかった理由としては、裸体画の取り締まりの対象が、新聞紙条例で規定されている通り、印刷物に限られていたためと推測できる⁴。

(2) 白馬会展 — 腰巻事件 —

白馬会展の官憲による裸婦像に対する取り締まりについては、植野健造氏によって詳細な研究がなされている⁵。本項では、植野氏の所論を踏まえつつ、今一度白馬会展における裸婦像の取り締まりを概観する。

そもそも、白馬会は、1896(明治29)年6月、明治美術会を退会した黒田、久米桂一郎らが、自由を標榜して結成した美術団体である。白馬会は、美術展覧会の開催を規約に定め、同年10月に第1回展を開催したが、第1回展では裸婦像の出品は確認できなかった⁶。そして、第2回展では黒田の《智・感・情》(H-1)、白瀧幾之助の《化粧》(H-2)の計2点が出品され、その後裸婦像はほぼ毎回出品されるようになる。

しかし、その間に、1898(明治31)年4月から5月にかけて、黒田の裸婦像を掲載した『美術評論』『新著月刊』が、新聞紙条例違反などで告発され、販売停止処分を受けるなど、印刷物への取り締まりは依然続いていた。(表②-5) その他、1897(明治30)年5月、内務省の当局者が、裸体画問題に関する内訓を下したことが、その4年後、『読売新聞』によって報じられている⁷。(表②-4) この「内訓」とは、風俗壊乱のおそれのある作品を会場に陳列することを禁じたものであったとされるが、古代の神像などを描いたものであれば、展示を認めたことが報じられている。この「内訓」が発せられた年、第2回白馬会が開催され、その際黒田の《智・感・情》が出品されたものの、展示に関して大きな問題は起こらなかった。この理由について、植野氏は、当時日本が間近に迫った、1900(明治33)年のパリ万国博覧会への関心を高めていた時期であったためと指摘している⁸。おそらく、官憲はこのような事情を鑑みて、展覧会場での取り締まりを自粛し、その代りに出版物の統制を強化していたことも推測できる。

しかし、この裸体画が歓迎される状況は長くは続かず、パリ万博の翌年の10月、東京・上野の竹の台陳列館で開催された第6回白馬会展において、《朝妝》以来の裸体画論争が勃発するのである。この事件の発端となったのは、黒田の2度目の滞欧中の作品である《裸体

3 匠前掲註1、121頁

4 木下直之氏も同様のことを指摘している。木下前掲註1、79頁

5 植野健造「白馬会と裸体画」『日本近代洋画の成立 白馬会』中央公論美術出版、2005年、66-89頁

6 白馬会展における裸体画の出品数は、植野健造編「白馬会展 全13回の記録」(『白馬会 明治洋画の新風』ブリヂストン美術館／京都国立近代美術館／石橋美術館、1996-1997年、158-252頁)を参照した。なお、本稿ではタイトルに「裸体」「裸婦」などが付いておらず、且つ図版が確認できない作品は考察の対象外とした。

7 「裸体画問題(一)」『読売新聞』、1901年11月4日、1頁。また、新聞記事については、植野健造編「白馬会関連新聞記事一覧」(『日本近代洋画の成立 白馬会』中央公論美術出版、2005年、198-233頁)を大いに参考にした。

8 植野前掲註5、67-69頁

婦人像》(H-8)であるが、その下半身に海老茶色の布が掛けられる「腰巻事件」が勃発し(表②-7)、新聞などのジャーナリズムを巻き込んだ大論争に発展した。同展ではその他、黒田のフランス留学時代の師であるラファエル・コランの《オデオン座天井下絵》(H-5)や湯浅一郎の《画室》(H-9)も同様に、下半身に布が掛けられた。この「腰巻事件」が、初の展覧会における警察による裸体画取り締まりであったものの、この裸婦像の下半身に布をかけるという警察の処置には、多くの批判が寄せられ、新聞紙上、特に『読売新聞』では、約2週間にわたって、東京美術学校長の正木直彦、文部省普通学校局長の澤柳政太郎、高等女子師範学校長の高嶺秀夫などの有識者の裸体画に関する所論が掲載された⁹。どの所論においても、裸体画の取り締まりは警察ではなく、美術学校や文部省などの機関に一任すべきと提言されている。また、美術に対しての教育が十分ではない日本においては、裸体画を展示することは時期尚早であり、また画家たちは画題を選んで制作すべきという意見も見受けられた。このように、有識者たちも、裸体画の取り締まりの現状を憂いでいたことが明らかになる。

そして、細野正信氏、植野健造氏、蔵屋美香氏が指摘している通り、この腰巻事件が契機となって、他の白馬会画家も予め画中の裸婦に腰布を巻いた裸婦像を多く制作するようになるのである¹⁰。また、白馬会と同時期に活動した太平洋画会に属した画家たちも、この影響を受けて、歴史画・寓意画を中心に、半裸像を制作した。確かに、彼らの作品を見ると、局部が見えないように、画中の裸婦に腰布を巻きつけ、更に足の位置に配慮した作品などが数多く見受けられる。ここから、画家たちがいかんにして局部を描かないように苦心したかが明らかになるのである。

この「腰巻事件」が勃発した背景には、1900(明治33)年3月に「治安警察法」が施行されたことが挙げられる。(表②-6)そもそも、治安警察法は、政治的集会及び結社、言論活動を取り締まることを目的として制定されたが、加えて公共の場において風俗壊乱のおそれのある絵画や図書なども警察官によって取り締まりが可能となったことが、以下のように定められた。

第十六条 街頭其ノ他公衆ノ自由ニ交通スルコトヲ得ル場所ニ於テ文書、図画、詩歌ノ掲示、頒布、朗読若ハ放吟又ハ言語形容其ノ他ノ作為ヲ為シ其ノ状況安寧秩序ヲ紊シ若ハ風俗ヲ害スルノ虞アリト認ムルトキハ警察官ニ於テ禁止ヲ命スルコトヲ得¹¹

確かに、この条文には、「街頭其ノ他公衆ノ自由ニ交通スルコトヲ得ル場所」と記されているが、まさに多くの人を訪れた白馬会展において、全身裸婦像を展示することは、警察の見地からは違法行為であった可能性が提示できる。また、『中央新聞』が報じるところによる

9 正木直彦「裸体画問題(三)」「裸体画問題(四)」『読売新聞』1901年11月6日、7日、1頁；澤柳政太郎「裸体画問題(六)」『読売新聞』1901年11月9日、1頁；高峰秀夫「裸体画問題(七)」「裸体画問題(八)」『読売新聞』1901年11月12日、13日、1頁；坪井正五郎「裸体論に就て(つづき)」『読売新聞』1901年11月26日、1頁；大塚保次「行政上より観たる裸体画」『読売新聞』1901年11月28日、29日、30日、12月1日、1頁

10 細野正信「第一回文展の西洋画と彫刻」日展史編纂委員会『日展史 文展編1』社団法人日展、1980年、533-534頁；植野前掲註5、77-79頁；蔵屋前掲註1「黒田清輝とはだか」、62頁

11 『官報』第5004号(1900年3月10日)、内閣官報局

と、白馬会展は観覧料を徴収していたがために、美術展覧会ではなく、「興行物」と見なされ、取り締まられたという見方もされている¹²。

さて、「腰巻事件」において、その取り締まりの方法に多くの批判が寄せられた警察であるが、どのような見解で裸婦像を取り締まっていたのかを考える必要がある。ここでは、警察官僚の松井茂が著した『警察叢譚』をもとに考察する¹³。(表②-9) 松井の裸体画に関する見解をまとめると、次の三つとなる。まずは、西洋の裸体画に関する観念を日本に適用させることは、国情が異なるため、ふさわしくないこと。二つ目は、裸体画の取り締まりの基準を内務省で定めることは不可能であるため、各警察官の判断に拠るしかないこと。最後に、警察が公衆において風俗を乱すものを見つけた場合、治安警察法第16条によって、取り締まることが可能であることである。まず、一つ目に挙げた点に関しては、留学経験者を多く擁する白馬会は、裸体画に関して長い歴史を持つ西洋の観念を当然と見なしていた。しかし、日本における裸体画の歴史は、まだ半世紀すら有していない状況であり、更に国情が異なる日本では取り締まりを厳しくすることは、警察にとって当然であったのである。また、警察は、裸体画が未成年者に悪影響を及ぼすことを懸念しており、これも取り締まり強化の理由の一つに挙げられよう。二つ目に関して、松井は「或る有名な美術家」が述べた「実体画」と「想像画」を例に挙げつつ、言及している。この「実体画」とは、単純に裸婦を描いた作品を指し、「想像画」とは、寓意画や神話画などを指していたと考えられる。この「或る有名な美術家」は、警察の裸体画取り締まりの基準を、「実体画」は風俗壊乱のおそれがあるものに限る、「想像画」については取り締まりの対象から外すように提案しているが、松井は「想像画」でも、警察官が不都合と認めた場合は、展示を禁ずると断言している。そして、三つ目は、警察は公衆の目に触れるもので、風俗壊乱のおそれがあるものは治安警察法第16条で規定されている通り、取り締まることが可能であることである。このように、警察の裸婦像の見解と、白馬会画家たちの見解は、平行線をたどっていたことが明らかになり、裸体画論争が起きたのも無理はないと言えよう。

そして、1903(明治36)年の第8回展では、裸体画を展示する特別室が初めて設置されたものの、またしても新聞紙上には批判が寄せられた¹⁴。(表②-8) 特別室に展示された裸婦像については、後で詳しく述べることにするが、その後、白馬会展においては、最後の第13回展まで裸婦像をめぐる大きな問題は起こらなかった。その理由は、あくまで推測にとどまるが、画家たちが取り締まりを意識して半裸像を出品し、官憲も猥褻物ではないと見なして取り締まらなくなった可能性がある。そして、1911(明治44)年3月、白馬会は解散した。

(3) 文展

1907(明治40)年10月、第1回文部省美術展覧会が開催された。この展覧会は、文部省

12 「本年秋季の西洋画(下)」『中央新聞』1901年10月28日、1頁

13 松井茂「三一 裸体画に附て」『警察叢譚』清水書院、1907年、364-370頁。その他、警察関係者の裸体画に関する見解として、「裸体画問題(五)△警視庁の方針」(『読売新聞』、1901年11月8日、1頁)が挙げられる。

14 寫裸軀齋「裸体画問題に就て」『二六新報』1901年9月28日、30日、10月2日、1頁

と冠されている通り、文教政策の見地で開催された初の公募展覧会である。文展の創設については、第1次西園寺内閣で文部大臣を務めた牧野伸顕が、「仏蘭西のサロンの如きものを文部省が主催すべき」と構想し、その実現に奔走した。¹⁵しかし、日本初の官展がようやく開催したものの、裸体画をめぐる状況は、文展開催後も変わることはなかったのである。

文展期の裸体画取り締まりとして、まず挙げられるのは、開催した翌年の1908(明治41)年、警視庁全域において8月10日から3日間にわたって実施された、猥褻文書の一斉取り締まりである。(表②-11)この取り締まりの結果、版木7000枚、写真原版2000枚、春画・画帳・猥本16万部、絵葉書12万枚が押収され、更に関係者100人が検挙された¹⁶。この一斉取り締まりを受けて、同年10月1日、「警察犯処罰令」が施行された。(表②-12)この法令は、現在の軽犯罪法に当たるもので、旧違警罪関係の条文を再び収録し、制定したものである。第3条は、違式註違条例と近似性が認められる条文が以下のように制定されている。

第三条 左ノ各号ノ一ニ該当スル者ハ二十円以下ノ科料ニ処ス(中略)

二 公衆ノ目ニ触ルヘキ場所ニ於テ袒裼、裸裎シ又ハ臀部、又部ヲ露ハレ其ノ他醜態ヲ為シタル者¹⁷

条文にある「袒裼」とは、帯から上の衣服を脱いで肌を露出した状態を、「裸裎」とは裸の状態を、そして「醜態」とは人を不快にさせる卑陋な状態であることが、甘糟勇雄によって定義されている¹⁸。また、北澤憲昭氏も部分的に指摘しているが、この条例を一般社会だけでなく、美術展覧会にも適用させようとしたために、裸体画が風俗を乱す存在と見なされた可能性が提示できる¹⁹。

さて、白馬会展における裸体画の取り締まりは、警察を中心に行われていた。文展においても警察の取り締まりは、同様に続いたのであるが、更に主催者側の文部省が裸体画の取り締まりを積極的に行っていたことに注目しなければならない。文展草創期に文部大臣を務め、美術に造詣が深かった牧野伸顕は、1908(明治41)年7月、第1次西園寺内閣の総辞職に伴い辞任し、その後、第2次桂内閣発足後、小松原英太郎が後任として就任したことを契機に、文部大臣による裸体画の取り締まりが始まるのである。(表②-10)細野正信氏も指摘している通り²⁰、寺崎広業の談話から、小松原が裸体画排斥の姿勢をとっていたことが明らかになる。

又悪い時には種々な事が起るもので此頃斯ういふ流言がある、新文相〔引用注：小松原英太郎〕が洋画は余り好まない、殊に裸体は好かぬ、彫刻でも白い彫塑などは非常に

15 正木直彦「文展開設と牧野伸顕伯」『回顧七十年』学校美術協会出版部、1937年、261頁

16 警視庁史編さん委員会『警視庁史 明治編』、1958年、506頁

17 『官報』第7579号(1908年10月1日)、内閣官報局

18 甘糟勇雄『警察犯処罰令註解 全』松華堂、1908年、66-67頁

19 北澤前掲註1、118頁

20 細野正信「第二回文展の西洋画と彫刻」『日展史 文展編1』、536-537頁

嫌ひだから是が美術上の方針となるやうでは大変だといふので、其方面でも大分危むでいるらしい…²¹

小松原は、過去に内務省警保局長を務めており、まさに警察の目線で裸婦像を見ていたと言えよう。更に、北澤憲昭氏は、小松原は国粹主義を唱え、日本画を過度に優遇し、洋画を排斥する目論見があったことを、正木直彦の回顧録を引いて、明らかにしている²²。確かに、1908（明治41）年11月の『美術新報』は、内閣の更迭に伴い、文部省が裸体画の排斥を行った結果、多くの裸体画が落選したことを報じている²³。実際に、小松原在任中の第3回展、4回展における裸婦像の入選数は、計3点に止まっている。一方、小松原の退任後は、裸婦像の入選作は徐々に増加したものの、その後も図録の掲載を禁じる措置が取られるなど、裸体画に対する官憲の取り締まりは依然続いたのである²⁴。

更に、第10回展（1916年）では、熊岡美彦の《裸体》をめぐり、またもや裸体画論争が起こった。この作品は、「裸婦がベッドに横つて、顔を窓に向け手を垂れた絵画」であるために、警視庁によって特別室展示が命じられた²⁵。この警視庁の処置に不満を持った、松山省三を中心とする文展出品者の有志は、丸山保安部長を相手取り、行政訴訟を起こすことを決したのである。（表②-15）²⁶ この問題を受けて、国民美術協会はこの警視庁の処置をめぐって協議した結果、美術品の公開の可否は警察官の独断ではなく、文部省・内務省・警視庁の担当者及び美術家で構成される機関によって判断することと、公開された美術品の撮影を禁じた場合でも、展覧会図録などの専門出版物に対しては特別な措置をとることを当局に要求した。しかし、丸山保安部長を相手取った行政訴訟は法規がないため、立ち消えとなった²⁷。ここでようやく、美術家が裸体画取り締まりについて官憲に抗議したのであるが、ここでも根本的な解決に至らなかったのである。

明治期から長きに渡って行われた警察による裸体画の取り締まりは、文展最終期の1917（大正6）年の第11回展で、ようやく終止符が打たれた。契機となった出来事は、朝倉文夫の全身裸婦像の彫刻《時の流れ》が、警視庁の命令により、会場から撤去され、東京美術学校内に設置された特別室に展示されたことに批判が集まったことである。これを受け、文部省は取り締まりの見直しに着手したのである²⁸。（表②-16）また、第11回文展に先立って開催された第4回二科展において、安井曾太郎の裸婦像が警察の指示によって会場から撤去さ

21 「公設展覧会の分裂 暗雲洋画彫刻に及ぶ」『日本美術』1908年10月号、日本美術社、33-34頁

22 北澤憲昭「文展の創設」『境界の美術史 「美術」形成史ノート』ブリュッケ、2000年、58-59頁；正木直彦「紛糾する美術界」『回顧七十年』、285-289頁

23 「裸体画の不幸」『美術新報』第7巻16号（1908年11月5日）、6頁

24 また、当時の貴族院には、風教に有害であるとして文展廃止を唱えた議員も存在した。この論を唱えた中心的な議員は、古賀廉造であり、かつて内務省の警保局長を務めていた。「嗤ふべき文展廃止論」『中央美術』第3巻11号（1917年11月）、4頁

25 「文展空前の怪事 入選画を落選画に摺換へた」『中央美術』第2巻12号（1916年12月）、69頁

26 「文展の禁止されし作品に就て行政訴訟を起さん」『東京日日新聞』1916年10月15日、7頁；「国民美術協会の文展裸体画」『東京日日新聞』1916年10月19日、7頁

27 「裸体画問題の決議 昨夜の国民美術協会評議員会」『東京日日新聞』1916年10月20日、7頁

28 第11回文展では、西洋画部門でも写真撮影を禁じられた作品が多くを占めた。詳しくは表①を参照されたい。

れたことを受け、画家たちが裸体画の制作を躊躇、もしくは取りやめていたことが、当時の新聞からうかがえる。以下の記事からは裸体画を出品すると落選すると恐れ、画家たちが出品を取りやめる様子が明らかになる。

今年の文展で先づ第一に問題となるべきは裸体作品の圧迫であるが…第二部の西洋画と第三部の彫刻へ出品する人達は大打撃を被って居る、それは先般院展、二科会開会の際、警視庁が裸体作品に対し従来にない厳しい圧迫を加へたのでその形成を見て取った文展出品製作者は「裸体じゃ落選するぞ」とあわただしく裸体の出品を中止し他の作品に改めた者が少なくない…²⁹

また、かつて白馬会のメンバーであり、文展にも出品していた小林萬吾の以下の証言からは、官憲の裸体画取り締まりが作品制作に影響を及ぼしていたことが明らかになる。

「大分裸体問題が喧しいのでモット激しいのを描きかけて見ましたが危険ですから恠魔のにしてすひました」と妙齡の女が胸から上を出して安楽椅子に凭つてゐる筆触の軽快な裸婦 [稿者注…《赤布を纏へる女》、B-69] を見せて呉れた。「實際裸体画の喧しいのは無理のない話で芸術家だつて中には随分当込で描てゐないものがないとは云へません、一概に芸術の天地は自由だと言つて了へば夫迄ですが、見る方の側は兎に角警視庁辺りが先づ標準となるのでしょうから」³⁰

以上の証言から、画家も官憲の取り締まりを意識した制作を行っていたことが分かる。朝倉の一件から、文部省は見直しに着手したのであるが、これについて当時の文部大臣である岡田良平は、以下のように述べている。

従来は警視庁の干渉もあったが、今回から審査員が是なりと認めて入選せしめ、文部大臣が之を認めたものに対しては、一切警視庁は干渉せず、単に参考の爲め其の観覧を仰ぐ程度に止めたれば之亦安心せられたし³¹

岡田は文部大臣という立場から、ようやく警察の裸体画取締りを打ち止めることを果たしたのであるが、岡田は当初、警察を擁護する発言をしていたことが、『東京日日新聞』の記事から明らかになる。

展覧会は風教と美術が相俟たねばならぬ。それ故に美術上の見地から立派と云はれるものでも、時に風教の上から禁じられるのは当然である。風教上の見解は我々より警察が最もよく分つてゐるので、文部省は此点に於て警察の意見を尊重し、成べく同意をし

29 「文展近し 裸体画問題」『都新聞』1917年9月27日、5頁

30 「画家の当込も悪い 裸体画問題に就て小林画伯は語る」『報知新聞』1917年9月25日、4頁

31 「文展、裸体画の方針定まる」『東京日日新聞』1917年10月22日付、7頁

てゐる。今年は新聞を通じて風教上の注意をして居たが故か一般の出品には幸に斯るのが無くて喜んで居た所が、最後に到つて朝倉君の作が警察側の意見と反したので会場から撤回したのである…³²

ここに挙げた岡田の発言は、わずか数日で変わったのであるが、その背景には今回の取り締まりについての朝倉の以下の証言があったことが考えられる。

…従来、裸体問題に就いて我々の了解に苦しむ如き見解を下したことは此偏に警視庁のお役人達が美術と国家といふこと、美術と文明といふこと、美術と風教といふことなど真正に解釈しないから起ることだとばかり信じて居たが、這般の問題の衝に当り、私は、文部大臣に総ての機能があつて、警視庁側の意向は大凡文部大臣の参考をふるのだといふことを知った。³³

ここに挙げた朝倉と岡田の発言は矛盾しているものの、この二つの記事からは、文展における裸体画の取り締まりは、文部省と官憲が一体となつて行われていたことが明らかになるのである。ともあれ、文部省が、警視庁が文展出品作に一切干渉しないことが、ここでようやく明確に定めたのである。しかし、文展は翌年の1918(大正7)年の第12回展で終了し、その後帝国美術院展覧会に引き継がれたため、文部省、特に岡田の判断は非常に後れを取ったものであったと言えるだろう。

(4) 二科展

それでは、二科展において裸婦像はどのように取り締まれたのか。まず、二科展設立の経緯を簡潔に述べておく。文展が中盤に差し掛かった頃、日本画部門では、旧派と新派の対立が深刻化し、組織と審査を別にする二科制が導入されるようになった。西洋画部門においても、入選しながらも、新しい表現を試みたがために冷遇された画家と落選の憂き目に遭った画家たちは、これに刺激され、二科制導入についての建白書を文部大臣に提出したものの、却下された。それに反発するように、有島生馬、坂本繁二郎、石井柏亭を中心に、1914(大正3)年10月、第1回二科展が開催された。この二科展では、当時勃興したキュビズムやフォービズムの画風を取り入れた作品が数多く展示され、まさに官展である文展と対極をなす展覧会であったと言えよう。

二科展における最初の取り締まりは、1915(大正4)年10月、第2回展の安井曾太郎の滞欧作44点を展示した特別展示で行われた。安井の《寝たる女》《孔雀と女》(N-1)《本を読む女》《黒き髪の子》(N-2)などの計7点の裸婦像が展示されたものの、《寝たる女》《本を読む女》《黒き髪の子》の3点が、警察の命令により、特別室での展示を余儀なくされたのである。その他、警察は特別室公開分の3点、一般室公開分の安井の作品4点、そして梅原龍三郎の

32 「崇られた洋画と彫刻」『東京日日新聞』1917年10月17日、9頁

33 朝倉文夫「文展裸体問題に就て」『東京日日新聞』1917年10月23日付、6頁

作品1点について、展覧会図録への収録は認められたものの、絵葉書の作成は禁じた。(表②-14) この第2回展における警察の取り締まりの様子は、石井柏亭による「二科会と警視庁」に詳しく記されている³⁴。石井の所論をまとめると二つの点が挙げられる。まずは、警視庁において裸体画の取り締まりにおいて一定の基準が定められていないこと。二つ目は、警察がベッドに横たわる裸婦像を取り締まったことである。まず、裸体画の取り締まりについて警視庁が一定の基準を定めていない点については、白馬会展の頃と何ら変わりがなかったと見なせよう。加えて、石井は東京府内でも、警察署によって裸婦像の取り締まりが異なることを指摘している。この第2回二科展では、多くの人が集まり、且つ美術的知識が乏しい人々が集まる三越呉服店を会場としたことが、堀留署がこれらの作品を取り締まった理由であると考えられる。一方で、既に多くの展覧会の会場を擁している上野の警察署は、裸体画の取り締まりが緩やかであったことが、石井の証言から明らかになる³⁵。

そして、二つ目に挙げたベッドに横たわる裸婦像が出品されたことについては、蔵屋氏が指摘している通り、警察の裸婦像の取り締まりの基準が徐々に変化したことを示している³⁶。おそらく、警察はベッドに横たわる裸婦像という画題が、鑑賞者に猥褻な感情を呼び起こすものと見なして、取り締まっていたと考えられる。官憲に取り締まられた安井の作品については、後ほど詳しく述べることにする。

その後の二科展における裸婦像の取り締まりは続き、1917(大正6)年9月の第4回展では、警視庁の命令によって、安井の《少女》が会場から撤去され、更に安井の《女》と坂本繁二郎の《髪を洗ふ》が販売目的での写真撮影が禁じられた。(表②-17) 会場から撤去された安井の《少女》は、現在所在が不明であり、どのような作品であったかは明らかではないが、警視庁の小幡保安部長によると、「手の置き方が、何うも面白くない」という理由で公開が禁じられたと、『時事新報』が報じている³⁷。更に、この《少女》は、特別室展示も禁じられたが、その理由として、本当の研究者と好奇心で見る者の区別を定めるのが困難であるためと小幡保安部長は断言している³⁸。しかし、いずれにせよ、警察による裸婦像の取り締まりは、裸婦の下半身に腰布を巻くという方法から、特別室展示、絵葉書作成の禁止、写真撮影の禁止へと、少しずつその方法が変化したのである。それと同時に、蔵屋氏の指摘の通り³⁹、取り締まりの対象となった作品が、いわゆる「実体画」、すなわち閨房で横たわる裸婦といった現実的なシチュエーションを持つものがその範疇に含まれたことは、警察の取り締まりの視点が変化していると思なせよう。

34 石井柏亭「二科会と警視庁」『中央美術』第1巻3号(1915年12月号)、44-49頁

35 石井は場所によって取り締まりが異なることについて、次のように述べている。「…警官の考へ方次第で[稿者注…裸体画の取り締まりは]どうにもなるのだから東京市内各警察署で皆其取扱ひを異にして居る様な例がある。[稿者注…石井が]上野の警察などは場処柄だけあつて近頃は大分開けて来たと云ふやうなことを述べたらば、刑事君はそれだから不公平のない様に今警視庁に伝へて保安部の方に来て貰ひ、其上で処分することに定めたと日ふ」同前、45頁

36 蔵屋前掲註1「もう一度、はだかを作る」、166-168頁

37 「美術眼より警察眼」『時事新報』1917年9月10日、4頁

38 「文展にも特別室は許さぬ 小幡部長の辛辣なる裸体画取締方針」『東京日日新聞』1917年9月12日、7頁

39 蔵屋前掲註1「もう一度、はだかを作る」、166-168頁

第2章 裸婦像の変遷

これまで、白馬会・文展・二科展における官憲の裸体画の取り締まりについて概観し、その結果、裸体画の取り締まりの視点は、徐々に変化していたことが明らかになった。本章では、それぞれの展覧会でどのような裸婦像が取り締まりの対象となったのか、それを意識してどのような裸婦像が描かれたのかを、白馬会展・文展・二科展の順に考察し、明治・大正期における裸婦像の変遷を探りたい。

(1) 白馬会展

白馬会展は、1897(明治30)年を嚆矢に全13回開催された。白馬会の裸婦像は、回毎に出品数にばらつきがあるものの、第1回・4回・12回展を除くほとんどの回で出品され、総出品数は、管見の限り、40点に上った⁴⁰。出品数は多いとは言えないものの、ほぼ毎回、裸婦像が出品されていたことを踏まえると、白馬会画家たちが裸婦像の制作に意欲的に取り組んでいたことがうかがえるのである。特に、第8回展では最多の12点が出品されたことは注目に値する。

白馬会展における裸婦像で重要なことは、予め画中の裸婦に腰布を巻いた半裸像が多数出品されたことである。このような裸婦像が制作された契機となった出来事は、1901(明治34)年の第6回展で勃発した「腰巻事件」であることは、既に多くの先行研究で指摘されている⁴¹。この腰巻事件によって、白馬会画家たちは日本において全裸像を描くことがタブーであることを理解し、また警察の干渉を避けるために、半裸像を制作したと見なせよう。さて、腰巻事件以前において、全裸像は黒田の《智・感・情》のみが出品された。この作品は、全裸像にも関わらず、展示に当たっては官憲の取り締まりを受けることはなかった。その理由として、植野氏が、当時の日本が間近に迫った1900(明治33)年のパリ万国博覧会へ関心を高めていた時期であったためと指摘しているのは、先述した通りである。しかし、1900(明治33)年3月には日本では治安警察法が施行され、裸体画を取り締まる体制が徐々に整い、黒田は研修先のフランスから帰国した矢先に、格好の標的となってしまうのである。

この腰巻事件後の第7回展から白馬会画家は、植野氏が指摘している通り「新たな制作課題」として⁴²、半裸像の制作を始める。確かに、白馬会画家の半裸像は、いわゆる「実体画」や、「想像画」に含まれる寓意画や神話画など、多岐にわたる画題で描かれている。しかし、半裸像を描いたとしても警察による取り締まりは緩められることはなかった。1903(明治36)年、第8回展では、警察の命令により、裸体画を展示する「特別室」が初めて設置された⁴³。この特別室には、岡田三郎助の《花の香》(H-17)、黒田の《春》(H-19)《秋》(H-20)《エチ

40 植野前掲註6

41 前掲註10

42 植野前掲註5、79頁

43 『東京日日新聞』1903(明治34)年10月8日付の「美術眼」には、次のように記されている。「驚いたのは上野白馬会展覧会の裸体画処分だ。記者が開会早々見に往た時に別室が設けられて居て嚴重に取締をやつて居た...其後兩三回も同展覧会へ出掛けて様子を聞て見ると全く警察から別室設置を命じていたこと、分つた」

ュード》、湯浅一郎の《画室》(H-23)、アンリ・デュモンの《エヴァ》(H-25)が収められた。これらの作品が、局部を描いていないにも関わらず、特別室に収められたのは、裸婦の肌の露出面積が大きいためと考えられる。確かに、岡田の《花の香》の桃色の布を纏った裸婦は、臀部が見える程、布の位置が下がっており、黒田の《春》《秋》は、石井柏亭によると、「下部に布片が纏はれて居るのであつ」ても、「臍から下が少し露出し過ぎて居たため」に、取り締まりの対象となったのである⁴⁴。また、湯浅一郎の《画室》は、横向きの全裸像を描いたもので、局部を描いていないとしても、全裸であるために、このような措置が取られた可能性がある。アンリ・デュモンの《エヴァ》も同様に、後ろ向きの裸婦を描いているが、やはり全裸であることが、警察の神経に触れたと考えられる。一方で、裸婦像にも関わらず、青木繁の《黄泉比良坂》(H-15)や岡田の《微風》(H-16)、北蓮蔵の《夏》(H-18)、藤島武二の《諧音》(H-21)、山本芳翠の《ルナ》(H-22)、ラファエル・コランの《樹蔭》(H-24)は、通常の展示で済まされた。その理由として、植野氏は、「神像」であったことや、鑑賞者に猥褻な感情を呼び起こす要素が見当たらないためであると指摘している⁴⁵。更に、石井柏亭は、岡田の《微風》は憂いを帯びた表情で描かれていたことと、北の《夏》と藤島の《諧音》は「臍から下何寸迄しか出て居ない」ために⁴⁶、特別室展示を免れたと述べている。確かに、岡田の《微風》は非現実的なシチュエーションに裸婦を配しており、更に北の《夏》と藤島の《諧音》は、腰布でしっかりと下半身を覆った処理が施されていることが分かる。

その他、第7回展出品の湯浅一郎の《海士》(H-13)、第10回展出品の丹羽林平の《糸のもつれ》(H-28)は、元来裸で労働するという日本の風習のために、警察の取り締まりの対象となることはなかったと考えられる。また、第2回展出品の白瀧幾之助の《化粧》のように、肌脱ぎの状態で白粉を塗られている様子を描いたものも、同様であったと見なせよう。

その後、第9回展においても特別室が設置されたものの、それ以降白馬会展では、警察による取り締まりは行われなかった。その理由として挙げられるのは、官憲の取り締まりの視点の変化であろう。木下直之氏は、「腰巻事件」は官憲の取り締まり及び鑑賞者の視点、全身から下半身に推移したことを馬屋原成男氏の所論と久米桂一郎の所論「裸体画につきて」を引いて指摘している。⁴⁷久米は、裸体画について以下のように述べている。

余は今に至りて疑ふ、裸体画を排斥して囂囂たる声は、裸体其物に対するにあらずして、専ら其陰部を暴露したるが如きに着目したるが故にあらざるなきをや。嗚呼世の裸体画を論ずるものは、裸体画を以て陰部の為に作られたるものとなすか。陰部を隠さゞる一事を以て裸体の美を棄てんとするか。(中略)美術は人体の美を顕はさんと欲すれども、曾て陰部の美を認めず。故に外形の甚だしく人の実感に訴ふものを排除し去りて、毫も其痕跡を留めざるにあらずや。故さらにこれを隠蔽せんとするが如きは、既に妄念

44 石井柏亭「日本に於ける裸体画問題の変遷(下)」『中央美術』第3巻2号(1917年2月)、83頁

45 植野前掲註5、72頁

46 石井前掲註44、87頁

47 木下前掲註1、80-81頁；久米桂一郎「裸体画につきて」『方眼美術論』中央公論美術出版、1984年、34-45頁；馬屋原前掲註1、70-71頁

の奴隷となりたるもの、清浄無垢の美術たるに於て欠くる所あるなり⁴⁸。

確かに、裸婦像の取り締まりが行われなくなった第10回展以降の裸婦像を見ると、中澤弘光の《習作画》(H-27)や黒田の《画室の窓》(H-30)や長原孝太郎の《画室》(H-33)のように、下半身を腰布でしっかりと覆った作品や、黒田の《野辺》(H-31)のように下半身そのものの描写を省略した作品が出品されている。ここで久米は、局部の描写が裸体画排斥の原因であることを指摘しているが、画家たちは局部さえ描かなければ、官憲は取り締まらなると目論み、作品を制作していた可能性がある。また、第13回展(1910年)では、黒田の《花野》(H-34)《森の中》(H-35)、柳敬助の《女》(H-36)など、再び露出度の高い作品が展示されたものの、官憲による取り締まりは行われなかった。その理由としては、あくまで推測に止まるが、既に文展が開催されており、もはやこのような裸婦像が定型と見なされていた可能性がある。更に、白馬会展において裸婦像の出品数が減少した原因として挙げられるのは、文展開催を機に白馬会画家が制作発表の場を移したことは言うまでもない。

そして、白馬会は自らの役目を果たしたとして⁴⁹、1911(明治44)年3月に解散する。

(2) 文展

文展では、白馬会や太平洋画会に属した画家たちが出品したため、その流れを汲んだ裸婦像が多く出品された。文展においても、官憲の取り締まりを恐れたためか、引き続き半裸像が描かれたものの、幅広い画風の裸婦像が多数出品された。全12回の文展における裸婦像の総出品数は、80点であり、回毎にばらつきがあるものの、毎回裸婦像が出品されていたのである。文展の裸婦像の特徴としては、既に定型化していた半裸像が多く展示されたのは先述した通りであるが、更に横向き・後ろ向きの全裸像が多く展示されるようになったことである。ここから、画家たちがいかにして局部を描写しないことに細心の注意を払ったかが明らかになる。また、画題は白馬会展よりも多岐に渡り、風俗画においては入浴図が多く描かれるようになった。更に、後に詳しく述べるが、これまで見られなかった裸婦をクローズアップし、画家と視線を合わせた裸婦像も制作されるようになった。

このように、一見裸婦像の制作が盛んになったようにも見えるが、文展においても官憲による取り締まりは引き続いて行われた。これまでは、警察だけが取り締まりを行っていたものの、主催者の文部省が裸体画を排斥する姿勢を取り、更に警察と共に裸婦像を取り締まるという矛盾した状況が発生したことは先述した通りである。1907(明治40)年の第1回展では、美術に造詣が深かった牧野伸顕が文部大臣を務めており、裸婦像の入選数も多かった。しかし、1908(明治41)年7月に、過去に内務省警保局長を務め、国粹主義を唱えた小松原英太郎が文部大臣に就任したことを機に、裸婦像をめぐる状況が再び悪化することとなる⁵⁰。小松原が就任した直後の第2回展では、6点の裸婦像が入選したものの、第3回・4回展では

48 久米前掲註47、45頁

49 黒田清輝「白馬会の解散」『美術新報』第10巻6号(1911年4月1日)、東京文化財研究所編『黒田清輝著述集』中央公論美術出版、2007年、534-536頁

50 正木直彦「紛糾する美術界」『回顧七十年』、285-289頁

計3点しか入選していない。これについて、先述した通り『美術新報』では以下のように裸婦像が多く落選したことを報じている。

今回は内閣の交送と共に文部省は裸体に関する出品に対して概ね排斥の方針をとりしより洋画の側には之が為め落選の不幸を見るもの多く…⁵¹

それでは落選作が多い中で、どのような作品が入選したのか。この2回の展覧会で入選した裸婦像は、吉田博の《精華》(B-15)、寺松国太郎の《かげのひと》(B-16)、中澤弘光の《温泉》(B-17)である。まず、吉田の《精華》は、岩に腰掛け、百合を持った横向きの裸婦がライオンと向かい合い、何かを指示している様子を描いたもので、このような神話的性格を持った裸婦像は、官憲の取り締まりの対象とならなかったであろう。また、寺松の《かげのひと》は、少々不自然ではあるが、裸婦の手元に雑誌が置かれ、物憂げなまなざしで見つめている様子が描かれている。おそらく、手元に雑誌が置かれているために風俗画的要素があると見なされ、取り締まりを回避できた可能性がある。そして、中澤の《温泉》には、後ろ姿の裸婦が描かれており、入浴図といえども、局部の描写に細心の注意を払っていたことがうかがえるのである。そして、1911(明治44)年8月30日、第2次西園寺内閣の発足に伴い、小松原は文部大臣を辞任、後任として長谷場純孝が就任し、裸婦像への取り締まりは一旦収束した。(表②-13)

長谷場就任後の第5回展では、これまでの行き過ぎた裸婦像取り締まりの反動のためか、倍近い9点が入選した。この9点の作品は、寓意画・風俗画的作品が多数入選したものの、岡田三郎助が「変つた試が多くなつた」と批判的に評しているように⁵²、裸婦が画家を見つめているというこれまで見られなかった作品が多く見受けられるようになった。このような作品としては、中村彝の《女》(B-24)や、橋本邦助の《凝視》(B-25)などが挙げられるが、特に中村の《女》は次のように評されている。

中村彝氏の作は生きてゐる。これまでの裸体画といふと稍もすれば西洋人臭くなりたがつたものだが、これには少しもその臭味がない。背中の方を描いて逃げるなどの卑怯もせず、真面目に前面から描いている。画に依つて判断すると、モデルの女は余り伶俐な女でもなささうだが、それでいて人を惹き付ける力は強い。かういふ作を見ると、画といふものは何も大きな物や、沢山の人間を集めた物などを描く必要はない。真に描かんと欲するもの、真髓さへ掴んでいれば、顔一つ描いただけでも立派な作品が得られるのだといふ事を、沁々感じずにはられません⁵³。[注…傍線部稿者]

この評からは、従来のように後ろ向きの裸婦を描くのではなく、正面から裸婦を描いたことが評価されていることが明らかになり、画家たちの間で後ろ向きの裸婦を描くことが官憲の

51 前掲註23

52 岡田三郎助「変つた試が多くなつた」『美術新報』第11巻1号(1911年11月)、21頁

53 中村星湖「記憶せるまゝを」『美術新報』第11巻1号(1911年11月17日)、15頁

目を逃れるための手段と認識されていたことがうかがえる。これを機に、裸婦を理想化せず、一人の「女性」として裸婦を自然に描出した作品が増加してくるのである。

しかし、この状況は長くは続かず、第8回展から10回展にかけて、再び裸婦像の取り締まりが行われるようになり、図録への収録を禁じるという新しい措置がとられるようになった。これら図録への収録を禁じられた作品を見ると、ある一定の描写を見出すことができる。まず第8回展(1914年)に入選した、岡田の《たそがれ時》(B-36)⁵⁴や中村不折の《処女習作》(B-39)は、おそらく裸婦の腰布が低いことによって、臀部が少し露わになっているためと考えられる。岡田は、第8回白馬会展(1903年)で、半裸像の《花の香》を出品したが、この作品でも臀部が露わになった裸婦を描いている。この《たそがれ時》は、過去の事例を踏まえて、いくらか控え目な描写をしたものの、やはり腰布の位置が警察の神経に触れたのであろう。また、中村の《処女習作》も、坐っている裸婦の膝から下に布をかけているが、臀部は露わになっており、更には危うく局部まで露わになりそうな描写であるため、このような措置が取られた可能性がある。更に、後ろ向きの裸婦と局部のみを隠した男性を中心に多くの裸婦を描いた五味清吉の《新天新地》(B-37)も同様の措置がとられた。その理由としては、本間國雄が「野卑」と評しているように⁵⁵、裸の男女を描いたことによって良俗に反するものと見なされ、このような措置がとられた可能性がある。一方、同展では、中澤弘光の《ながれ》(B-38)や牧野虎雄の《汐浴み》(B-40)は、図録への収録を認められた。前者は、岡田の《たそがれ時》と同様、水辺に佇む裸婦が描かれているものの、取り締まりの対象から外れたことに関しては、疑問であるが、おそらく乳房と臀部が描かれていないために、収録が認められた可能性がある。また、牧野の《汐浴み》は群像表現であり、それぞれの裸婦が正確に描かれていないため、猥褻な感情を呼び起こさないと認識されて収録が認められたと見なせよう。

そして、第9回展(1915年)においては、斎藤与里の《朝》(B-45)と満谷国四郎の《行水》(B-48)が図録の掲載を禁じられた。この2つの作品において共通する点は、やはりいずれも肌の露出面積が大きいことである。斎藤の《朝》は、3人の裸婦が朝方に水辺で水浴をしている様子を描いたものであるが、画面左の2人は全裸であり、中央の裸婦は布を纏っているものの、乳房が露わになっている。よく見ると、この裸婦は自ら布をはだけさせているようにも見える。また、満谷の《行水》は水浴図であるが、手ぬぐいで隠された箇所が局部のみであるために、掲載が禁じられた可能性が高い。

第10回展では、最多の17点の裸婦像が出品されたものの、熊岡美彦の《裸体》が特別室に展示され、他14点が図録への収録が禁じられた⁵⁶。(表②-15)この熊岡の作品は、現在所在が不明ではあるが、裸婦がベッドに横たわった作品であるために、特別室での展示を命じられたことは先述した通りである。このような作品は、後に詳しく述べる二科展に多く出品された裸婦像のスタイルであったものの、当時文展ではふさわしくない作品と見なされていたと言えよう。また、図録への収録を禁じられた12点において共通することは、やはり

54 この作品は、現在親和アートギャラリーが所蔵しており、《海辺裸婦》とタイトルが改められている。

55 本間國雄「文展の西洋画(四)」『東京日日新聞』1915年10月21日、4頁

56 「第十回文展出品目録」『美術新報』(第16巻1号(1916年12月)、62-63頁)を参照した。

裸婦の肌の露出度が極めて高いことであった。その中でも、五味清吉の《木槿の花》(B-58)と松山省三の《龍燈》(B-64)は、異なった趣を呈している。前者は、おそらく神話を題材にした作品であるが、半裸の女の隣には、同じく半裸の男が描かれている。半裸の女は、手を顎に当てて、扇情的な眼差しをこちらに向けている。この作品は、裸婦の肌の露出度はともかく、この眼差しと男の描写が、猥褻な感情を呼び起こすと見なされ、図録への収録が禁じられた可能性がある。また後者は、局部が光でぼかされた裸婦が多数描かれているが、裸婦を真正面から描き、なおかつ局部を布などで隠さないことが、未だタブーであったことが、この作品から読み取ることができる。一方で、図録の掲載を許可されたのは、河井精一の《紫陽花》(B-55)、斎藤与里の《収穫》(B-59)、牧野虎雄の《溪流に水浴》(B-63)、満谷国四郎の《素焼》(B-65)の4点のみである。河井の作品は、乳房が露わになっているものの、裸婦の肩には布がかけられ、下半身の描写は省略されている。また、牧野の作品は前作と同様、群像を描いたもので、裸婦が正確に描かれていないために、処分を免れたのであろう。そして、斎藤・満谷の作品は半裸で労働する女性を描いたものであるが、先述した通り、元来日本では肌脱ぎで労働する習慣があったために、処分を免れた可能性が提示できる。

そして、第11回展(1917年)において、審査員及び文部大臣が入選を認めたものに関しては、警察の取り締まりの対象外となる方針が打ち立てられ、裸体画の警察からの取り締まりはようやく収束した。しかし、第12回展(1918年)では全裸像が入選することはなく、従来どおり、半裸像が展示された。その理由としては、あくまで推測に止まるが、前年の第4回二科展で安井曾太郎の《少女》が会場から撤去されたことや、再興日本美術院展で長谷川昇の《七夕に髪を洗ふ》が特別室展示及び写真撮影が禁じられるなど、文展以外の美術展覧会において、官憲による取り締まりが依然として続いていたことが挙げられる。この事情を踏まえると、画家たちは、これまでの一定しない官憲の取り締まりに不信感を抱いていたために、従来通りの半裸像を出品し、官憲の取り締まりを未然に防いだ可能性がある。

(3) 二科展

最後に、二科展の裸婦像を概観する。二科展の画家たちは、アカデミックな画風ではなく、当時西洋で勃興したキュビズムやフォービズムを踏襲した作品を描き、裸婦像にもその技法が如実に表れている。二科展の裸婦像は、技法は勿論、裸婦像の画風も文展と大きく異なり、これまでタブー視されていたベッドに横たわる裸婦像が、多く制作されるようになった。このような裸婦像が多く制作される契機となった作品は、第2回展(1915年)で警察に取り締まれた、安井曾太郎の《黒き髪の女》(N-2)であろう。その後、ベッドに横たわる裸婦像は二科会の画家たちによって多く制作されるようになるが、後述するように、そこにキュビズムやフォービズムなどの画風を取り入れた作品が制作されるようになるのである。そして、1917(大正6)年の第4回展で、安井の《少女》が会場から撤去され、更に安井の《女》(N-3)と坂本繁二郎の《髪を洗ふ》が絵葉書の作成を禁じられるなど、再び警察による取り締まりは行われたものの、その後の二科展においては、理由は明らかではないが、裸婦像の取り締まりが目立った動きは見受けられなくなった。

それでは、第5回展以降、官憲による取り締まりが行われなくなった後の裸婦像は、どの

ようなものが制作されたのか。まず、第5回展(1918年)では、有島生馬の《曙光》(N-5)が出品された。この作品は、管見の限り、二科展における唯一の半裸像である。おそらく裸婦が水に浸かっている様子を描いたものであるが、下半身は描かれていない⁵⁷。第10回展から13回展にかけては、計63点もの裸婦像が出品されたが、二科展の裸婦像においても、ある一定の形式に基づいて描かれていたことが明らかになる。

まず一つ目に挙げられるのは、肉体の強調である。これまで、白馬会展や文展においては、裸婦の体を理想化し、均整の取れたプロポーションで描くことが基本であった。しかし、二科展においては、安井の《黒き髪の女》を嚆矢に、そのような作風の作品は見られなくなる。画家たちは、モデルの肉体の特徴を誇張的に捉え、かつ現実感を持たせて描いたのである。確かに、第10回展以降の裸婦像を見ると、豊満な裸婦が描かれており、更に裸婦たちは腕を上げ、膝を立てるなどして、自身の肉体を強調する動きをしている。第10回展(1923年)に展示された黒田重太郎の《レスカール》⁵⁸(N-7)は、キュビズムの様式を取りつつも、それぞれ異なるポーズをとった豊満な肉体の女性たちが描かれており、画面に力動感を与えている。また、横井礼市の《臥ている女》(N-10)の裸婦は、左腕を上げて乳房を強調しているようにも見える。更に、第12回展(1925年)の中川紀元の《裸婦佇立》(N-17)の裸婦は、フォービズムの様式が如実に表れているが、両腕を頭の後ろに組み、更に足を交差させるといふ不自然なポーズをとっており、このポーズが、裸婦の乳房や腹部などの肉体を強調しているようにも見える。他にも、第13回展(1926年)の田口省吾《帽子を配せる裸婦》(N-22)や津田青楓《籐椅子の裸婦》(N-23)の裸婦も、腕を上げ、膝を立てていることから、この肉体を誇張するポーズが、二科展の裸婦像の定型となったと言えよう。

もう一つの形式は、画家たちが裸婦を室内で描きつつ、そこに動きを与えたことである。白馬会展においても、裸婦を室内に配した作品が見受けられたが、単に座っているだけでそれ以外に肉体の動きは描かれることはなかった。しかし、二科展では第10回展(1923年)に出品された津田青楓の《出雲崎の女》(N-8)を嚆矢に、横たわりつつも腕を上げ、足を折り曲げて重ねた、動きのある裸婦像が描かれるようになるのである。第11回展(1924年)では、黒田重太郎の《窓際の女》(N-11)のように、座りつつも足を組む裸婦像が出品された。そして、第13回展(1926年)では鈴木亜男の《裸婦立像》(N-21)のように、裸婦は立ちつつも、右手は髪の毛をねじり、左手を椅子にあて、更には足を交差させることによって、四肢に動きを与えた作品が見受けられるようになるのである。

しかし、これまで見てきたように裸婦の肉体を強調する描写をしたにも関わらず、二科展において、官憲の取り締まりが緩められた理由とは何だろうか。ここで、二科展の裸婦像を順に追って考察する。第2回展で出品された安井の裸婦像は、《孔雀と女》と《黒き髪の女》であるが、両作品とも裸婦の肉体を写實的に描き、とりわけ後者はベッドに横たわり、ぼんやりとした視線をこちらに投げかけている様子を描いている。この描写が、生々しい印象を

57 第6回から9回展にかけて、裸婦像は計10点出品されたが、図版が確認できないため、本稿では考察の対象から外した。出品点数は、青木茂監修『近代日本 アート・カタログ・コレクション 二科会 目録編 第1巻(大正3年~昭和元年)』(ゆまに書房、2002年)を参考にした。

58 この作品は、現在東京国立近代美術館に所蔵されており、《港の女》とタイトルが改められている。

鑑賞者に与えているようにも見え、これが官憲の神経に触れたと考えられるが、第5回展以降、このような安井独特の表現は、次第に影を潜めるようになる⁵⁹。第5回展では、先述した通り、有島生馬の半裸像である《曙光》が展示されたが、この作品はどちらかという和白馬会・文展の作風が色濃く残っているようにも見え、安井の裸婦像に見られる肉体の写実性を見出すことはできない。そして、第10回展以降、裸婦の肉体を写実的に描かない作品が増えてゆくのである。第10回展では、津田青楓の《出雲崎の女》や横井礼市の《臥ている女》が出品されたが、いずれの作品も裸婦の肉体を写実的には描いていないことが分かる。前者は、体のラインを黒い線で縁取り、裸婦の体の丸みを打ち消しているようにも見える。また、後者を見ると、体つきは丸みを帯び、肉感的な姿を呈しているものの、足は異常に短く、更に右側の乳房は潰れているように描かれ、非常にいびつな形を呈している。

更に、第10回展より、キュビズムやフォービズムを踏襲した裸婦像が徐々に増えてゆく。確かに、黒田重太郎の《レスカール》などに描かれた裸婦は、豊満ではあるが、そこにキュビズムの技法を用いることによって、裸婦の肉体を角張らせ、生々しさを打ち消しているのである。このように、裸婦を写実的に描かなくなったために、官憲が取り締まらなくなった可能性がある。

以上の考察を踏まえ、二科会の画家たちは、西洋の最新の画風を取り入れ、またポーズを模索することによって、新しい裸婦像の制作に取り組んだことが分かる。しかし、ここで留意すべきことは、局部の描写である。本稿で取り上げた二科展の作品群を見ると、裸婦の局部の描写は省略、もしくは腹部の脂肪で陰影を施して見えないように工夫している。このことから、画家たちが官憲の取り締まりに、従来通り細心の注意を払っていたことが明らかになるのである。

結

本稿では、明治期・大正期に洋画壇の中核をなした白馬会・文展・二科展を中心に、官憲の取り締まりを視座に据えることによって、裸婦像の変遷の考察を試みた。

白馬会展では、当初黒田の《智・感・情》に代表される全裸像が描かれていたものの、治安警察法によって抛り所を得た警察に槍玉に挙げられ、「腰巻事件」が勃発したことを契機に、予め画中の裸婦に腰布を巻いた半裸像が制作されるようになる。白馬会の裸婦像は、人体表現の基礎をもたらしただけでなく、西洋の裸婦像の定型であった寓意的な作品を日本に示したのである。その他、少ないながらも、風俗画的な作品も制作し、裸婦像の基礎を形作ったことも特徴として挙げられよう。

文展は、当時のアカデミズムの二大潮流であった白馬会と太平洋画会に属した画家たちが出品したため、風俗画・寓意画・群像といったバリエーションに富んだ裸婦像が多く見受け

59 第3回展(1916年)において、安井の《女》は特別室に展示されたが、現在所在不明であるため、考察から外した。また、第6回展から9回展において、裸婦像が出品されたことがタイトルから確認できるが、作品が特定できないため、同様に考察から外した。

られた。文展当初は、白馬会と同様、裸婦の肉体を理想化した作品が数多く見受けられたものの、第5回展以降、裸婦の肉体を誇張した作品が徐々に増加し、この現象は二科展にも受け継がれていくこととなる。しかし、引き続き官憲の取り締まりは文展にも及び、更には文部大臣の意向が反映された。このように官憲が引き続き、裸婦像を取り締まっていたことを踏まえると、画家たちが半裸像に拘泥していたことがうかがえよう。

二科展は、安井曾太郎のベッドに横たわる裸婦像から始まり、回を重ねる毎にキュビズムやフォービズムなどの当時最先端の西洋絵画の思潮を裏付けとした作品が増加した。特に、第10回展から13回展にかけては、これらの作品が数多く描かれ、かえって統一感をもたらしている。白馬会や文展までは、官憲の取り締まりがあったため、裸婦像といえども全裸像を描くことを躊躇する風潮があったものの、二科展からは官憲の取り締まりも沈静化し、全裸像はもちろんのこと、裸婦が腕や足を上げるポーズをとることによって、肉体を強調する作品が増加してゆくのである。

以上の考察を踏まえると、明治期から大正期にかけて制作された裸婦像は、官憲の取り締まりによって作風や展覧会の出品数が左右された傾向が強かったことが明らかになった。また、官憲の裸婦像の取り締まりの基準も、局部を露出しているか否かから、ベッドに横たわるといったより現実的なシチュエーションで描かれたものに徐々に変化してゆくのである。すなわち、画家たちは官憲の取り締まりを意識して、作品を制作していたのであり、そしてそれが裸婦像の時代様式を形作った側面があったと考えられる。しかし、忘れてはならないのは、画家たちは官憲の取り締まりを意識しながらも、自らの絵画思想を何とかそこに表現しようと努力を重ねていたことである。

【表①】白馬会展・文展・二科会に出品された裸婦像一覧

注：図版が確認できない作品は、対象外とした。ただし、タイトルに「裸婦」や「裸女」、「裸」とつく作品及び特別室に展示された作品は掲載した。

◎白馬会展以前

展覧会名	年	作者	作品名	図版番号
ナショナル・デ・ボザール／第4回内国勲業博覧会	1889(明治22) / 1895(明治28)	黒田清輝	朝妝	R-1

◎白馬会展

【凡例】★印は、特別室展示がされた作品

【参考文献】植野健造編「白馬会展 全13回の記録」『白馬会明治洋画の新風』プリヂストン美術館／京都国立近代美術館／石橋美術館、1996-1997年、158-251頁
青木茂監修『近代日本 アート・カタログ・コレクション』白馬会第1-3巻、ゆまに書房、2001年

回数	年	作者	作品名	図版番号
1	1896(明治29)	なし		
総出品数				0/210点
2	1897(明治30)	黒田清輝	智・感・情	H-1
		白瀧幾之助	化粧	H-2
総出品数				2/298点
3	1898(明治31)	ラファエル・コラン	雅曲	H-3
総出品数				1/361点
4	1899(明治32)	なし		
総出品数				0/377点
5	1900(明治33)	藤島武二	浴後	H-4
総出品数				1/329点
6	1901(明治34)	ラファエル・コラン	オデオン天井下絵	H-5
			オデオン天井下絵(炭)	H-6
			エチュード裸体	H-7
		黒田清輝	裸体婦人像	H-8
		湯浅一郎	画室	H-9
総出品数				5/356点
7	1902(明治35)	岡田三郎助	読書	H-10
			少婦	H-11
			初夏	H-12
		湯浅一郎	海士	H-13
		ラファエル・コラン	楽	H-14
総出品数				5/255点
8	1903(明治36)	青木繁	黄泉比良坂	H-15
		岡田三郎助	微風	H-16
			花の香 ★	H-17

		北蓮藏	夏	H-18
		黒田清輝	春 ★	H-19
			秋 ★	H-20
			エチュード ★	
		藤島武二	諧音	H-21
		山本芳翠	ルナ	H-22
		湯浅一郎	画室 ★	H-23
		ラファエル・コラン	樹蔭	H-24
		アンリ・デュモン	エヴァ ★	H-25
総出品数				12/158点
9	1904(明治37)	青木繁	海の幸 ★	参考
		岡田三郎助	泉水 ★	
		橋本邦助	やすらひ ★	
		藤島武二	夕	H-26
総出品数				4/281点
10	1905(明治38)	中澤弘光	習作画	H-27
		丹羽林平	糸のもつれ	H-28
		ビュヴィス・ド・シャパンヌ	画稿・女神	H-29
総出品数				3/493点
11	1907(明治40)	黒田清輝	画室の窓	H-30
			野辺	H-31
		中澤弘光	霧	H-32
		長原孝太郎	画室	H-33
総出品数				4/322点
12	1909(明治41)	なし		
総出品数				0/245点
13	1910(明治42)	黒田清輝	花野	H-34
			森の中	H-35
		柳敬助	女	H-36
総出品数				3/665点
全13回総出品数				40/4350点

◎文部省美術展覧会

【凡例】★印は図録の掲載を禁じられた作品、

☆印は写真撮影を禁じられた作品、

▲印は特別室展示となった作品である。

【参考文献】日展史編集委員会『日展史』第1-5巻、社団法人日展、1980-1981年

回数	年	作者	作品名	図版番号
1	1907(明治40)	黒田清輝	白芙蓉	B-1
		高村真夫	画室の沈黙	B-2

		中村不折	彫刻家	B-3
			白頭翁	B-4
		橋本邦助	秋の花	B-5
			裸体婦人	B-6
		橋口清	羽衣	B-7
		村上天流	画室の一隅	B-8
総出品数				8/91点
2	1908(明治41)	黒田清輝	木かげ	B-9
		小林萬吾	陰のひかり	B-10
		寺松国太郎	眠れる女	B-11
		長原孝太郎	平和	B-12
		橋本邦助	水のほとり	B-13
			遺囑	B-14
総出品数				6/101点
3	1909(明治42)	吉田博	精華	B-15
総出品数				1/98点
4	1910(明治43)	寺松国太郎	かげのひと	B-16
		中澤弘光	温泉	B-17
総出品数				2/127点
5	1911(明治44)	宇和川通諭	姉妹	B-18
		岡田三郎助	浴場にて	B-19
		高村真夫	休憩	B-20
		寺松国太郎	銅瓶	B-21
			髪	B-22
		中澤弘光	暖炉の前	B-23
		中村彝	女	B-24
		橋本邦助	凝視	B-25
		長谷川昇	裸体	B-26
総出品数				9/97点
6	1912(大正元)	岡田三郎助	偶成	B-27
		倉田白羊	川のふち	B-28
		中澤弘光	岸の丘	B-29
			乳の祈願	B-30
		中村不折	巨人之蹟	B-31
総出品数				5/78点
7	1913(大正2)	五味清吉	ハチスとシヲニ	B-32
		寺松国太郎	櫛	B-33
		長田敏雄	菩提樹の蔭	B-34
		永地秀太	しほり	B-35
総出品数				4/111点
8	1914(大正3)	岡田三郎助	たそがれ時 ★	B-36

		金澤重治	裸体 ★	
		五味清吉	新天新地 ★	B-37
		中澤弘光	ながれ	B-38
		中村不折	処女習作 ★	B-39
		牧野虎雄	汐浴み	B-40
		満谷国四郎	浴後	
総出品数				7/136点
9	1915(大正4)	新井完	蛸壺	B-41
		大野隆徳	麦はたき	B-42
			夾竹桃の花咲く日	B-43
		岡田三郎助	川辺	B-44
		斎藤与里	朝 ★	B-45
		中澤弘光	夏の人	B-46
			三つの思ひ	B-47
		満谷国四郎	行水 ★	B-48
		矢崎千代二	数入	B-49
		和田英作	佐用媛	B-50
総出品数				10/147点
10	1916(大正5)	有馬さとえ	やすめる女 ★	B-51
		巖崎精起	眠れる女 ★	B-52
		岡田三郎助	水浴の前 ★	B-53
		片多徳郎	婦女沐浴之図★	B-54
		河井精一	紫陽花	B-55
		熊岡美彦	裸体 ★▲	
		金観鎬	夕ぐれ ★	B-56
		小寺健吉	水郷初夏	B-57
		五味清吉	木槿の花 ★	B-58
		斎藤与里	収穫	B-59
		佐々貴義雄	髪 ★	B-60
		中村彝	裸体 ★	B-61
		中村不折	たそがれ ★	B-62
		牧野虎雄	溪流に水浴	B-63
		松山省三	籠灯 ★	B-64
		満谷国四郎	素焼	B-65
			浴の後 ★	B-66
総出品数				17/126点
11	1917(大正6)	巖崎精起	溪谷 ☆	B-67
		岡田三郎助	花野 ☆	B-68
		小林萬吾	赤布を纏へる女 ☆	B-69
		北島浅一	カノ小屋にて	B-70

		牧野虎雄	山間の初夏	B-71
		満谷国四郎	四月 ☆	B-72
総出品数				6/92点
12	1918(大正7)	五味清吉	姫むかしよもぎ	B-73
		斉藤与里	春	B-74
		中澤弘光	かきつばた	B-75
		永地秀太	肌	B-76
		満谷国四郎	源泉	B-77
総出品数				5/117点
全12回総出品数				80/1321点

◎二科会

【凡例】★印は特別室展示となった作品、

☆印は絵葉書の作成、写真撮影が禁止された作品である。

【参考文献】東京文化財研究所編『大正期美術展覧会出品目録』中央公論美術出版、2002年
青木茂監修『近代日本 アート・カタログ・コレクション042』二科会 画集・目録編 第1巻(大正6年～昭和2年)、ゆまに書房、2002年

回数	年	作者	作品名	図版番号
1	1914(大正3)	なし		
総出品数				0/175点
2	1915(大正4)	有島生馬	去年の裸体習作	
			今年の裸体習作	
		梅原龍三郎	坐裸婦 ☆	
		永瀬義郎	裸体習作	
		安井曾太郎	寝たる女 ★	
			孔雀と女	N-1
			本を読む女 ★	
			黒き髪の女 ★	N-2
総出品数				8/137点
3	1916(大正5)		女	
		マチス	裸体(参考品)	
総出品数				2/129点
4	1917(大正6)	安井曾太郎	少女 ★(会場から撤去)	
			女 ☆	N-3
		坂本繁二郎	髪を洗ふ ☆	
		萬鉄五郎	もたれて立つ人	N-4
総出品数				4/136点
5	1918(大正7)	有島生馬	曙光	N-5
総出品数				1/149点
6	1919(大正8)	熊谷守一	裸体	
		黒田重太郎	裸体習作	

		富取次郎	浴する女	
総出品数				3/132点
7	1920(大正9)	梅原竜三郎	裸婦	
		海老名文雄	裸婦	
総出品数				2/141点
8	1921(大正10)	小出橋重	裸女立像	
総出品数				1/167点
9	1922(大正11)	児島善三郎	裸女	
		中川紀元	裸体	
		ザツキン	横臥裸婦像	
			赤と白の裸体	
総出品数				4/201点
10	1923(大正12)	黒田重太郎	水浴の女	N-6
			レスカール	N-7
		ザツキン	水彩四号	
		津田青楓	出雲崎の女	N-8
		中川紀元	入浴	N-9
			裸体(水彩)	
		正宗得三郎	裸女	
		横井礼市	臥ている女	N-10
		ビッシェール	女の顔(素描)(特別陳列)	
		ロート	裸体(素描)(特別陳列)	
			裸体(特別陳列)	
総出品数				11/157点
11	1924(大正13)	木下孝則	裸婦習作一	
			裸婦習作二	
		国松桂溪	庭に坐せる裸婦	
		黒田重太郎	窓際の女	N-11
		中川紀元	裸体	N-12
		野口弥太郎	室内裸婦	
		正宗得三郎	鏡を見るヴキナス	N-13
		安井曾太郎	裸女	N-14
		ロート	裸婦側面(素描)	
			裸婦正面(素描)	
総出品数				10/188点
12	1925(大正14)	木下孝則	裸女と青い布の習作	
			後向の裸女の習作	
		黒田重太郎	裸体習作	N-15
		小出橋重	白布を持つ裸女	N-16
		田口省吾	白布を纏へる少女	
		中川紀元	裸女佇立	N-17

		ビッシェール	裸体	
			籠をもてる女	
		安井曾太郎	裸女	
		横井礼市	裸体(デッサン)	
		横山潤之助	休む女(座せる)	N-18
		ロート	裸体習作	
			裸体	
総出品数				13/197点
13	1926(大正15)	アッスラン	裸婦(A)	
			裸婦(B)	
		伊谷賢蔵	臥裸婦	
		伊藤廉	腕組める裸婦	
			裸婦習作	
		木下義謙	横はれる裸体の習作	
		黒田重太郎	梳る女	N-19
		小出楠重	鏡と裸女	N-20
			裸女(硝子絵)	
		近藤七郎	はだか	
		ザツキン	三人の裸女(グワッシュ)	
			室内裸女(グワッシュ)	
		新海覚雄	寝る裸女	
		鈴木亜夫	裸婦立像	N-21
			裸婦臥像	
		田口省吾	帽子を配せる裸婦	N-22
		田村孝之介	裸婦	
		津田青楓	藤椅子の裸婦	N-23
			横臥裸婦	
		長島重	泉	N-24
		中野恒雄	裸体習作	
		野口弥太郎	裸婦構図	N-25
		ビッシェール	風景中の人物	
		正宗得三郎	裸女	N-26
		安井曾太郎	画室	N-27
		吉田卓	裸婦	
			立てる裸体	
			羽扇を持てる裸婦	N-28
		ロート	裸体	
総出品数				29/383点
13回総出品数				88/2292点

【表②】白馬会・文展・二科展における裸婦像出品及び裸体画をめぐる取締の動向年表

【凡例】裸婦像が出品されていない年は、掲載していない。★印は図録の掲載を禁じられた作品、☆印は写真撮影を禁じられた作品、▲印は特別室展示となった作品をあらわす。









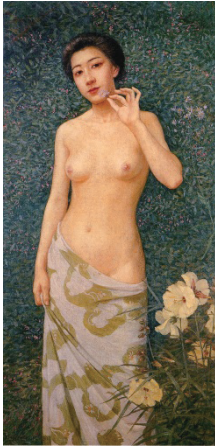



注：二科展では日本国外の画家の裸婦像も展示されたが、画家が意思的に展示した作品よりも「特別陳列」など紹介的な要素を含む作品が多く見受けられるため、図版は掲載していない。



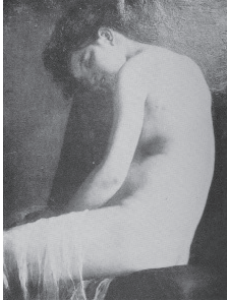



官憲の動き	白馬会
<p>1872(明治5)</p> <p>10月、東京府で違式註違条例が発令され、肌脱ぎ、混浴などが禁止される。(表②-1)</p>	
<p>1875(明治8)</p> <p>新聞紙条例が施行される。(表②-2)</p>	
<p>1889(明治22)</p> <p>1月、山田美妙の小説に掲載された裸婦の挿絵(渡辺省亭筆)をめぐる裸体画論争が勃発する。11月、内務省告示第39号によって、裸体美人画類の出版印刷物が風俗壊乱として禁止される。(表②-3)</p>	<p>黒田清輝、パリにて《朝妝》を制作、3月のナショナル・デ・ボザールのサロンに入選する。</p> <p>R-1</p> 
<p>1895(明治28)</p>	<p>京都・岡崎公園で開催された第4回内国勸業博覧会に出品された黒田の《朝妝》をめくり、裸体画論争が起きる。</p>
<p>1896(明治29)</p>	<p>6月、白馬会が結成される。裸婦像の出品はなし。</p>
<p>1897(明治30)</p> <p>この頃、内務省の当局者が、裸体画問題について内訓を下していたことが『読売新聞』(1901年11月4日付)によって報じられる。(表②-4)</p>	<p>第2回白馬会展に、黒田清輝の《智・感・情》が出品される。裸婦像は計2点出品される。</p> <p>H-1</p>  <p>H-2</p> 
<p>1898(明治31)</p> <p>4-5月、黒田の《智・感・情》を掲載した『美術評論』第2号など、裸体画を掲載した雑誌・新聞十数誌が出版差し止め処分を受ける。5月、『新著月刊』が、黒田の《朝妝》とラファエル・コランの《フロリアル》を掲載した結果、新聞紙条例違反で告発され、販売停止処分を受ける。(表②-5)</p>	<p>第3回展。裸婦像の出品は1点のみ。</p> <p>H-3</p> 






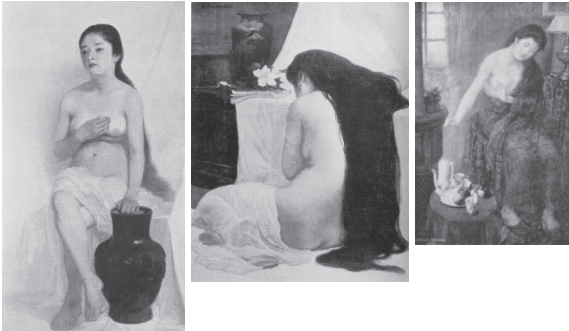
官憲の動き	白馬会
<p>1900(明治33) 3月、治安警察法が施行される。 (表②-6)</p>	<p>4-11月、黒田の《智・感・情》が、第5回パリ万国博覧会に出品され、銀賞を授与される。第5回展開催。裸婦像の出品は1点のみ。 H-4</p> 
<p>1901(明治34) 10-11月、第6回白馬会展に出品された黒田の《裸体婦人像》が、警察の指導によって下半身が布で覆われる、腰巻事件が勃発する。(表②-7)</p>  <p>(『時事新報』1901年10月21日)</p> <p>その他、彫工会の第16回協議会に出品された、東京美術学校所蔵のビーナス像が、官吏から撤去を求められたことが報じられる。無記庵「芸苑饒舌 二十六 美術と道義(其一)」『東京日日新聞』1901年10月17日付、7頁</p>	<p>第6回展開催。「腰巻事件」が勃発する。計5点出品される。</p> <p>H-5</p>  <p>H-6</p>  <p>H-7</p>  <p>H-8</p>  <p>H-9</p> 

官憲の動き	白馬会
<p>1902(明治35)</p>	<p>第7回展開催。計5点出品される。</p> <p>H-10 H-11 H-12 H-13 H-14</p> 
<p>1903(明治36)</p> <p>第8回白馬会展において、裸体画を展示する特別室が、初めて設置される。黒田《春》《秋》《エチュード》、岡田三郎助《花の香》、湯浅一郎《画室》、アンリ・デュモン《エヴァ》の6点が特別室に展示された。一方、岡田《微風》、北蓮蔵《夏》、藤島武二《譜音》、山本芳翠《ルナ》は、通常の展示で済まされた。(表②-8)</p>	<p>第8回展開催。裸婦像は計12点出品される。</p> <p>H-15 H-16 H-17 ★ H-18</p>  <p>H-19 ★ H-20 ★ H-21 H-22</p>  <p>H-23 ★ H-24 H-25 ★</p> 

官憲の動き	白馬会
<p>1904(明治37) 第9回白馬会展において、岡田《泉水》、橋本邦助《やすらひ》、青木繁《海の幸》が特別室に展示される。4月、京都絵葉書事件が起こる。</p>	<p>第9回展開催。計4点出品される。 (参考)★</p>   <p>H-26</p>
<p>1905(明治38)</p>	<p>第10回展開催。計3点が出品される。</p> <p>H-27</p>  <p>H-28</p>  <p>H-29</p> 

官憲の動き	白馬会	文展
<p>1907(明治40) 松井茂が『警察叢譚』において、裸体画取締の見解について述べる。(表②-9)</p>	<p>第11回展開催。計4点出品される。</p> <p>H-30 </p> <p>H-31 </p> <p>H-32 </p> <p>H-33 </p>	<p>第1回展開催。計8点出品される。</p> <p>B-1 </p> <p>B-2 </p> <p>B-3 </p> <p>B-4 </p> <p>B-5 </p> <p>B-6 </p> <p>B-7 </p> <p>B-8 </p>

官憲の動き	白馬会	文展
<p>1908(明治41)</p> <p>7月、第2次桂内閣発足に伴い、牧野伸顕が文部大臣を辞任し、小松原英太郎が就任する。 (表②-10)</p> <p>8月、警視庁管内全域で、猥褻文書の一斉取締が行われる。 (表②-11)</p> <p>10月、警察犯処罰令が施行される。 (表②-12)</p>	<p>白馬会展不開催。</p>	<p>第2回展開催。計6点出品される。</p> <p>B-9  B-10 </p> <p>B-11  B-12 </p> <p>B-13  B-14 </p>




官憲の動き	白馬会	文展
<p>1909(明治42)</p> <p>新聞紙条例が廃止される。</p>	<p>第12回展。裸体画は出品されず。</p>	<p>第3回展開催。裸体画の出品は1点のみ。</p> <p>B-15</p> 
<p>1910(明治43)</p>	<p>第13回展開催。計3点出品される。</p> <p>H-34</p>  <p>H-35 H-36</p> 	<p>第4回展開催。計2点出品される。</p> <p>B-16 B-17</p> 
<p>1911(明治44)</p> <p>8月30日、第二次西園寺内閣が発足する。長谷場純孝が文部大臣に就任する。(表②-13)</p>	<p>3月、白馬会解散。</p>	<p>第5回展開催。計9点出品される。</p> <p>B-18 B-19 B-20</p>  <p>B-21 B-22 B-23</p> 

官憲の動き	文展		
<p>(続き)</p>	<p>B-24</p> 	<p>B-25</p> 	<p>B-26</p> 
<p>1912(大正元)</p> <p>11月、長谷場が病気のため、文部大臣を辞任し、代理として牧野伸顕が就任する。</p> <p>12月、第3次桂内閣の発足に伴い、柴田家門が文部大臣に就任する。</p>	<p>第6回展開催。計5点出品される。左から27-31</p> <p>B-27</p>  <p>B-28</p>  <p>B-29</p>  <p>B-30</p>  <p>B-31</p> 		
<p>1913(大正2)</p>	<p>第7回展開催される。計5点出品される。</p> <p>B-32</p>  <p>B-33</p>  <p>B-34</p>  <p>B-35</p> 		

官憲の動き	文展	二科展
(続き)		<p>10月、石井柏亭、橋本邦助、有島生馬、坂本繁二郎、湯浅一郎、三宅克己、白瀧幾之助ら19名の画家が、高砂屋に集まり、文展洋画部に二科制設置を求めると決議する。</p> <p>11月、90名の署名入りの二科制設置要求の建白書を文部大臣に提出する</p>
<p>1914(大正3)</p>	<p>第8回展開催。計7点出品される。</p> <p>B-36 ★  B-37 ★ </p> <p>B-38 ★  B-39 ★ </p> <p>B-40 </p>	<p>9月、文展での二科制は採用されなかったため、二科制賛成の画家たちが、文展を離れる。10月、第1回二科展が開催される。裸体画は出品されず。</p>






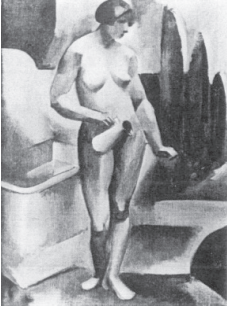




官憲の動き	文展	二科展
<p>1915(大正4)</p> <p>10月、第2回二科展に出品された安井曾太郎の滞欧作、《寝たる女》《本を読む女》《黒き髪の子》が、警視庁の取締の対象となり、特別室展示となる。また、挿図入りの出品目録も押収される。</p> <p>また、一般室公開分も、安井《裸の女》《孔雀と女》《少女》《うつぶせる女》、梅原竜三郎《坐裸婦》の計8点が、出品目録の掲載は可、絵葉書の作成は禁じられる。</p> <p>(表②-14)</p>	<p>第9回展開催。計8点出品される。</p> <p>B-41 </p> <p>B-42 </p> <p>B-43 </p> <p>B-44 </p> <p>B-45 ★ </p> <p>B-46 </p> <p>B-47 </p> <p>B-48 ★ </p> <p>B-49 </p> <p>B-50 </p>	<p>二科会創立。</p> <p>10月、第2回展が三越呉服店で開催される。安井曾太郎の裸婦像が、取締の対象となる。</p> <p>N-1 </p> <p>N-2 ★ </p>

官憲の動き	文展	二科展
<p>1916(大正5)</p> <p>10月、寺内内閣が発足し、岡田良平が文部大臣に就任する。第10回文展において、第3部(彫刻)の写真撮影が禁止される。第2部(洋画)では、裸体画のほとんどが図録掲載を禁じられ、熊岡美彦《裸体》が特別室に展示される。この処置をめぐって、松山省三ら文展出品者の有志が、警視庁の担当者を相手取り、行政訴訟を起こすことを決議する。(表②-15)</p>	<p>第10回展開催。計16点出品される。</p> <p>B-51 ★  B-52 ★  B-53 ★ </p> <p>B-54 ★  B-55 </p> <p>B-56 ★  B-57 </p> <p>B-58 ★  B-59 </p> <p>B-60 ★  B-61 ★ </p> <p>B-62 ★  B-63 </p>	<p>10月、第3回展が三越呉服店で開催される。安井曾太郎《女》、碓伊之助《水浴》が、警視庁の取締の対象となり、特別室に展示される。計2点出品される。</p>

官憲の動き	文展	二科展
<p>(続き)</p>	<p>B-64 ★ </p> <p>B-65 </p> <p>B-66 ★ </p>	
<p>1917(大正6) 11月、朝倉の作品をめぐる問題から、文部大臣岡田良平が、審査員及び文部大臣が入選を認めたものに関しては、警視庁は取り締まりの対象外とする方針を打ち立てた。 (表②-16) 第4回二科展で、安井《少女》が会場から撤去され、特別室の設置も禁じられた。更に、安井《女》、坂本繁二郎《髪を洗ふ》が撮影禁止となる。 (表②-17)</p>	<p>第11回展において、朝倉文夫の《時の流れ》が、会場から撤去され、東京美術学校内の特別室に陳列される。計6点出品される。</p> <p>B-67 ☆ </p> <p>B-68 ☆ </p> <p>B-69 ☆ </p> <p>B-70 </p> <p>B-71 </p> <p>B-72 ☆ </p>	<p>第4回展開催。計3点出品される。</p> <p>N-3 ☆ </p> <p>N-4 </p>

官憲の動き	文展	二科展
<p>1918(大正7)</p>	<p>第12回展開催。裸体画は計6点出品される。翌年から帝国美術院展覧会に引き継がれる。</p> <p>B-73</p>  <p>B-74</p>  <p>B-75</p>  <p>B-76</p>  <p>B-77</p> 	<p>第5回展開催。1点のみ出品される。</p> <p>N-5</p> 

官憲の動き	二科展
1919(大正8)	第6回展開催。3点出品される。
1920(大正9)	第7回展開催。2点出品される。
1921(大正10)	第8回展開催。1点のみ出品される。
1922(大正11)	第9回展開催。4点出品される。
1923(大正12)	<p>第10回展開催。計11点出品される。</p> <p>N-6  N-7  N-8 </p> <p>N-9  N-10 </p>
1924(大正13)	<p>第11回展開催。計10点出品される。</p> <p>N-11  N-12  N-13  N-14 </p>
1925(大正14)	<p>第12回展開催。計13点出品される。</p> <p>N-15  N-16  N-17  N-18 </p>

官憲の動き	二科展
<p>1926(大正15)</p>	<p>第13回展開催。計29点出品される。</p> <p>N-19  N-20  N-21  N-22 </p> <p>N-23  N-24  N-25 </p> <p>N-26  N-27 </p> <p>N-28 </p>

図版出典

H-1, H-8, N-1~2, N-4, N-27 『ぬぐ絵画』展図録、東京国立近代美術館、2011-2012年

R-1, H-2~7, H-9~10, H-13~H-16, H-18~H-26, H-28-30, H-32~33, H-36

『結成100年記念 白馬会——明治洋画の新風』ブリヂストン美術館、1996年

H-17 相賀徹夫編『原色現代日本の美術5 日本の印象派』小学館、1977年

H-27 『中澤弘光』展図録、そごう美術館、2014年

H-31 『黒田清輝、岸田劉生の時代』展図録、ポーラ美術館、2005-2006年

H-34, H-35 『黒田清輝』展図録、長野県信濃美術館、2013年

参考 阿部信雄『青木繁』新潮社(新潮日本美術文庫32)、1997年

B-1~B-4, B-6~B-15 『日展史1 文展編一』社団法人日展、1980年

B-16~B-31 『日展史2 文展編二』社団法人日展、1980年

B-32~B-35, B-38~B-40 『日展史3 文展編三』社団法人日展、1980年

B-41~B-47, B-49~B-52, B-54~B-66 『日展史4 文展編四』社団法人日展、1981年

B-67, B-69~B-77 『日展史5 文展編五』社団法人日展、1981年

B-5, B-53, B-68『近代洋画の開拓者たち——アカデミズムの潮流——』展図録、佐賀県立美術館、2003年

B-36 『岡田三郎助』展図録、佐賀県立美術館、2014年

B-37 岩手県立美術館 所蔵作品検索 http://www.ima.or.jp/search/collection/index.php?app=shiryo&mode=detail&lang=ja&data_id=1161 (最終アクセス日: 2015年11月26日)

B-48 独立行政法人国立美術館 所蔵作品総合目録検索システム <http://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=4797> (最終アクセス日: 2015年11月26日)

N-3, N-5~6, N-8~26, N-28 青木茂監修『近代日本 アート・カタログ・コレクション042 二科会 画集・目録編』第1巻(大正6年~昭和2年)、ゆまに書房、2002年

N-7 独立行政法人国立美術館 所蔵作品総合目録検索システム <http://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=4675> (最終アクセス日: 2015年11月26日)

Transition of the nude woman in art from the Meiji to the Taisho period :Regulation by authorities

Tomomi SHIMIZU

From the Meiji to the Taisho period, a nudity controversy surfaced several times. Hakuba-kai, which was led by Seiki Kuroda, considered the nude the basis of Western art, but the Japanese did not have sufficient knowledge of western art to understand. This lack of knowledge caused the dispute. Subsequently, authorities regulated nudity in exhibitions and publications for a long period of time. Regulation of nudity has already been studied, but we need to investigate the kind of nudity regulated and the regulations that influenced painters and their activities. This paper investigates the Hakuba-kai Exhibition, Ministry of Education Art Exhibition (Bunten Exhibition), and Nika Art Exhibition from the viewpoint of regulation, focusing on the transition of the depiction of the nude woman from the Meiji to the Taisho period.

Before the Meiji period, women and men wore clothing that allowed them to accomplish their work. Their ideas about covering the body were not hindered by western morality-based conventions. However, by imitating western culture to enforce “*Ishiki kai jyourei*, the ordinance designed to emulate foreigners’ propriety,” the thought planted in the Japanese mind was that nudity was obscene. Thereafter, authorities regulated publications with nude images. Kuroda’s *Le Lever*, which was exhibited at the 4th Domestic Industrial Exposition, served as a challenge to authority and generated the nudity controversy in newspapers.

Afterward, police required that Kuroda’s “Nude,” which was exhibited at the 6th Hakuba-kai Exhibition in 1901, be covered with a cloth below the waist. That is, this is the “koshimaki (waistcloth) incident.” The incident was the outcome of the Security Police law implemented in 1900 and led the painters of Hakuba-kai to draw nude women with waist coverings.

Police and the Ministry of Education continued to regulate nudes in art after the Bunten Exhibition. The Ministry of Education told painters that they must eliminate nude images from their works, and this caused a situation in which many nude drawings were disqualified from winning awards. The Minister of Education ultimately declared that police must not invade the winning work of the Bunten Exhibition in 1917. Partially clothed woman continued to be exhibited in the art at the Bunten Exhibition, and for a short time painters drew an idealized nude. They gradually began to draw frontal nudes and increasingly created work that made the nudes in their art unrealistic. This phenomenon was common at the Nika Exhibition.

Following Cubism and Fauvism, the Nika Exhibition included drawings of nude women. The characteristics of the nude images of art in the Nika Exhibition were women reclining on a bed, posing with their arms or legs held up to exaggerate their physical features, and showing nude women indoors. The authorities initially regulated art with nude woman lying in bed drawn by Sotaro Yasui. After the 5th Nika Exhibition, they stopped controlling nudity. Painters no longer presented the female form realistically. They exaggerated.

The nude images drawn from the Meiji to the Taisho periods were influenced by both the regulations and because of the regulations, the numbers of works exhibited were almost influenced. Then regulation standards gradually changed from the viewpoint of bodily exposure to the viewpoint of depicting the body in realistic situations such as a nude woman reclining in bed. Considering this history, painters had to be conscious of regulations restricting the depiction of nude women, which was historically part of the depiction of women. The important issue is that these artists tried to express their ideas even though they were conscious of the regulations.