

ジョン・スローンと久保田米僊の交流について

山 田 隆 行

John Sloan's Encounter with Beisen Kubota

Takayuki YAMADA

Abstract

John Sloan, a versatile American artist in the early twentieth century, met Beisen Kubota in October 1883 in Philadelphia. Kubota, a Japanese painter/journalist was attending the World's Columbian Exposition in Chicago when he visited Philadelphia, and became popular in social circles. Against the background of *Japonism*, not only his knowledge of Japanese art but also his unique live performance of ink drawing impressed Philadelphians. Sloan and his art teacher Robert Henri were among those influenced by Kubota's art.

This paper aims to explore the significance of the meeting between Sloan and Kubota for Sloan's career. Tracing the process of their meeting from the perspectives of both, it analyzes the influence of Kubota's technique on Sloan's art practices. Meeting Kubota enabled Sloan to develop what he called "poster style" drawing (i.e. drawing in "a flat, sort of black and whites style" mainly used for illustration). Also, he imitated Kubota's quick brush stroke in order to express what he feels at the moment. While scrutinizing their characteristics, this paper considers what they meant to the career of this fledgling artist.

Lastly, Sloan's encounter with Kubota is reconsidered from another perspective. Sloan taught many Japanese students, including Toshi Shimizu and Eitaro Ishigaki, at the Art Students League of New York in the first half of the twentieth century. He is also a good friend of Yasuo Kuniyoshi and Bumpei Usui. As these expatriates contributed significantly to building the history of Japanese artists in New York, Sloan is believed to have played an important role in connecting the Japanese and American art worlds in New York. Sloan's encounter with Kubota can be, in this context, the beginning of his contribution to the development of the Japanese artists' history.

はじめに

ジョン・スローン（1871-1951年）はアッシュキャン・スクールの一人としてアメリカ美術史上に名を残す画家であり⁽¹⁾、その作品はメトロポリタン美術館やデラウェア美術館、さらには福島県立美術館、栃木県立美術館、名古屋市美術館などに収蔵されている。スローンは画家以外にも多彩な顔をもち、社会主義雑誌『マシズ』の美術編集者や独立美術家協会長を務めた。また、美術教師として一時的な離職はあったものの1916年から1938年までの約20年間をニューヨークの美術学校アート・ステューデントズ・リーグで後進の指導にあたった。彼のもとで戦後アメリカ美術を牽引するアレクサンダー・カールダーやパーネット・ニューマンら

(1) アッシュキャン・スクール（ゴミ箱派、Ashcan School）という呼称は自らの生きる時代精神を表現すべく都市の日常生活を醜く卑しいものまでも迫真的に描く作風に由来する。以下を参照。Barbara Haskell, *The American Century: Art & Culture 1900-1950* (New York: Whitney Museum of American Art, in association with W.W. Norton & Company), 61-93.

が学んでいる。スローンの教師としての評価は高く、雑誌『ライフ』は「存命するなかで、ジョン・スローンほどアメリカ美術に多大な影響を与えた者は他にいない。画家として、1890年代の礼儀正しいアカデミックな美術と袂を分かった最初の一人であった。教師として何百もの美術家のキャリアを始めさせた」と述べている⁽²⁾。

スローンの研究で最も注目されてきたのはその都市表象である。展覧会「新世紀の画家たち——ジ・エイトとアメリカ美術」(1991-92年、ミルウォーキー美術館、ブルックリン美術館等を巡回)や「都会の生活——アッシュキヤン・スクールとニューヨーク」(1995-96年、現スミソニアン・アメリカン・アート美術館)は、画家を含むアッシュキヤン・スクール特有の都市表象を主題とするものであった⁽³⁾。このような展覧会の開催と並行してスローンの基礎研究は進み⁽⁴⁾、2007年にはその成果を踏まえた「ジョン・スローンのニューヨーク」展(デラウェア美術館)が開催されている。同展では、ヘザー・キャンベル・コイルやジョイス・K・シラーらによって、スローンの灵感源となったニューヨークの生活模様と、都市を見つめる視点に焦点を当てた研究が行われた⁽⁵⁾。近年では、2017年から翌18年にかけて「あるアメリカ人の旅——ジョン・スローンの美術」展(デラウェア美術館)が開催されている。これは最新の研究動向を反映しつつ改めてスローンの画業をとらえ直す回顧展であった⁽⁶⁾。このほか主要な研究として、スローンの女性表象を精神分析と社会史の観点から分析するジャニス・M・ココ、画家の初期ドローイングや挿絵を詳細に扱ったマイケル・ロベルの論考が挙げられる⁽⁷⁾。

以上を踏まえ、本稿は1893年のフィラデルフィアで行われたスローンと日本人画家久保田米僊の交流に焦点を当てる。当時のスローンは駆け出しの画家として活動する傍ら、フィラデルフィアの主要な新聞の一つ『フィラデルフィア・インクワイラー』で挿絵を描いていた。一方の米僊はシカゴ万国博覧会(閣龍世界博覧会)のために渡米しており、訪問先のフィラデルフィアでスローンと出会った。両者の交流は先行研究でも取り上げられており、アッシュキヤン・スクール、在米邦人美術家、アメリカにおけるジャポニスムの文脈でそれぞれ言及されている⁽⁸⁾。ここでは主にスローンのモチーフや構図に日本美術の影響がどのように表れているかに焦点が当てられており、両者の交流については、スローンの回想をもとに断片的な紹介がなされる程度に留まる。

そこで本稿を進める前にまずスローンの回想を確認する(以下、引用中の下線部強調は稿者による)。

『フィラデルフィア・インクワイラー』で働いていた90年代、シカゴ万博の日本美術コミッショナーである久保田米僊と出会い、平面的で、ある種日本風の、白と黒の様式のドローイングを始めた⁽⁹⁾。

(2) “John Sloan: A Great Teacher—Painter Crusades for American Art,” *Life* 7, December 11, 1929, 44.

(3) Elizabeth Milroy, *Painters of a New Century: The Eight and American Art* (Milwaukee: Milwaukee Art Museum, 1991); Rebecca Zurier, Robert W. Snyder and Virginia M. Mecklenburg, *Metropolitan Lives: The Ashcan Artists and Their New York* (Washington, D.C.: National Museum of American Art, in association with W. W. Norton & Company, 1995). アッシュキヤン・スクールとジ・エイトについては以下に詳しい。Bennard B. Perlman, *Painters of the Ashcan School: The Immortal Eight* (New York: Dover Publications, 1988).

(4) 研究の基礎となるカタログ・レゾネは、1991年(油彩画)と2001年(版画)にそれぞれ出版されている。Rowland Elzea, *John Sloan's Oil Paintings: A Catalogue Raisonné, Part One* (Newark: University of Delaware Press, 1991); Peter Morse, *John Sloan's Prints: A Catalogue Raisonné of the Etchings, Lithographs, and Posters* (San Francisco: Alan Wofsy Fine Arts, 2001).

(5) Heather Campbell Coyle and Joyce K. Schiller, *John Sloan's New York* (Wilmington: Delaware Art Museum, in association with Yale University Press, 2007).

(6) Heather Campbell Coyle, *An American Journey: The Art of John Sloan* (Wilmington: Delaware Art Museum, 2017).

(7) Janice M. Coco, *John Sloan's Women: A Psychoanalysis of Vision* (Newark: University of Delaware Press, 2004); Michael Lobel, *John Sloan: Drawing on Illustration* (New Haven: Yale University Press, 2014).

(8) 例えば以下を参照。Perlman, *Painters of the Ashcan School*, 61-62; 瀧井直子「世紀転換期のニューヨークの日本人作家たち」『西洋近代の都市と芸術7 ニューヨーク 錯乱する都市の夢と現実』田中正之編、竹林舎、2017年、412頁。世田谷美術館編『青い目の浮世絵師たち アメリカのジャポニスム展』世田谷美術館、1990年、95-98頁。金田由紀子「ニューヨークのジャポニスム—ジョン・スローン『屋上の赤いキモノ』—」『第2回 島山公開シンポジウム「アメリカのジャポニスム—日米文化交流の歩みと知られざる偉人・執行弘道—」報告書』羽田美也子編、ジャポニスム学会、2013年、24-35頁。

ポスター・スタイルによる初めてのドローイングが出版されたのは1892年2月の『インクワイラー』であった。それ以前にウォルター・クレインや日本の版画研究から学んでいたのだが、この作品において重要な変化が始まったのは1893年のことであり、ペイゼン・ズボタという名の日本人画家に会った後のことであった。彼は私に筆さばきを教えてくれた。ラインカットの過程は影を再現できないので、線の運びで影と質感をつくりだす方法を発展させた⁽¹⁰⁾。

『インクワイラー』のために制作した最初のドローイングは筆とインクによるものである。その後、久保田米僊の筆によるドローイングを幾つか目にした。米僊は1893年にシカゴで開催されたコロンブス万博に参加するために日本からやってきた。彼は固形墨を使っていたが、ヘンライと私はヒギンズのインク瓶をポケットに入れて持ち運ぶ発想を得て、その場で多くのスケッチをした⁽¹¹⁾。

先行研究ではこれらの回想をもとにスローンと米僊の交流が紹介されるが、その細部（引用の下線部）が時々によって異なる点は着目されていない。最初の回想は米僊との出会いが契機となって日本の浮世絵に倣ったドローイングを制作したことについてであるが、二つ目の引用は対象の影や質感の表現を話題とし、三つ目の引用は新たな筆使いによるドローイングを試みたことを米僊と関連付ける。この差異は、一つには画家の不明瞭な記憶に由来するものと解釈できる。だが一方で、スローンと米僊との関係が影響という一言で単純化されるものでなく、むしろ整理を必要とする複雑なものであったことも示すのではないか。

この問題を念頭におき、本稿では米僊の視点も交えて改めて両者が会おうまでの経緯を整理する。交流の全体像を明らかにしながら、この日本人画家との出会いがどのような形でスローンに影響を及ぼしていくか再考する。以下では、まず米僊の自伝をもとにその訪米体験をたどる。

1. 米僊の渡米

シカゴ万博に先立つ1889年、米僊は第4回パリ万国博覧会を訪れる⁽¹²⁾。海外輸出用の絵付陶磁器を扱う中村善次郎に雇われる形での参加であったが、旅費は自ら負担した。当時、画家は絵画の記録性を追及しており⁽¹³⁾、現地でエッフェル塔や万博会場の様子を描くだけでなく、パリに至る道中で訪れた国々でも風俗や動物、植物を熱心に記録していた。これらは『京都日報』に「欧州渡航画報」「巴里随見録」として掲載され、その後『米僊漫遊画乗』として出版された⁽¹⁴⁾。

1893年、米僊はシカゴ万国博覧会のために渡米する。現地では監査合格により出品した《鷲ノ図》で賞を受ける一方、会場の景況ぶりを記録することに精を出す。以下、当時の回想である。

明治二十六年に米國志加古博覧會が開かれましたに就て、是に自費で渡航して、此の博覧會の景況を國民新聞に載たとは、其の當時皆様が見て下すつたとで（後略）⁽¹⁵⁾。

(9) John Sloan, *Gist of Art: Principles and Practice Expounded in the Classroom and Studio* (1939; renewed by Helen Farr Sloan, New York: Dover Publication, 1977), 1.

(10) “Early Days,” in *American Art Nouveau: The Poster Period of John Sloan* (Lock Haven, PA: Hammermill Paper, 1967), nonpaginated. この「初期」は妻ヘレンが記録したスローンの幼少期、青年期、ポスター時代を含む画業初期に関する画家本人の覚書をもとにしている。

(11) John Sloan, “Autobiographical Notes on Etching,” in Morse, *John Sloan's Prints*, 383. この「エッチングに関する自伝的メモ」は、1947年にスローンとフィラデルフィア美術館のキュレーターであったカール・ジグロッサーとの間で交わされた会話を妻ヘレンが記録したものである。

(12) 米僊の画業については以下を参照。久保田米僊『米僊画談』石川景蔵編、松邑三松堂、1902年。久保田米齋「父久保田米僊の生涯」『書畫骨董雑誌』第77号、書畫骨董雑誌社、1914年、27-32頁。森光彦「明治を生きた画家 久保田米僊」『美術フォーラム21』第32号、2015年、4-11頁。

(13) 森、前掲書、7頁。

(14) 『米僊漫遊画乗』は田中治兵衛によって発行と印刷が行われ、博聞社から第一編が1889年12月に、第二編が翌90年4月に出版された。

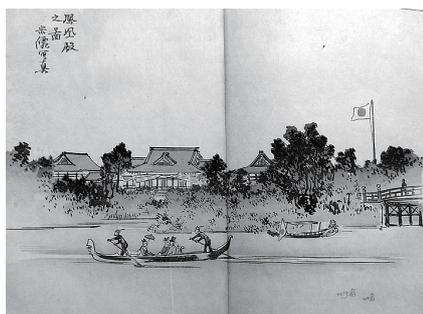


図1 久保田米僊《鳳凰殿の圖》
1893年

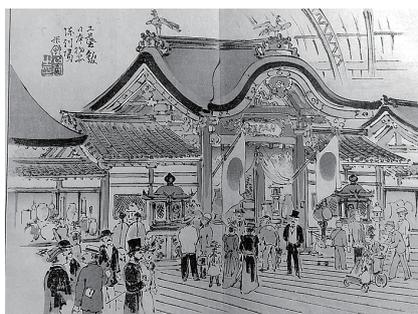


図2 久保田米僊《工藝館日本物品
陳列場》1893年



図3 久保田米僊《ME RLEY 佛
蘭西メルレイ氏筆油繪美術館
陳列》1893年

米僊が万博を訪れた目的は、画家としての技量を世界に示すだけでなく、万博の盛況ぶりを日本に伝えることでもあった。福永知代が指摘するように米僊の画業とジャーナリズムの関係は深い⁽¹⁵⁾。渡米前の1890年、パリ万博から帰国した米僊は東京の『国民新聞』に入社している。絵を通して国民を啓発することを画家の責務と考え、「社会画家」として新聞という民主的なメディアで国民を正しい方向へと導こうとした⁽¹⁷⁾。

米僊の描いた万博会場の盛況ぶりは『国民新聞』に掲載され、その後『閣龍世界博覧会美術品画譜』にまとめられた⁽¹⁸⁾。この画集には平等院鳳凰堂を模した日本館「鳳凰殿」や、洋装に身を包む多数の人々が「工藝館」に陳列された日本の物品を見に訪れる光景、「油絵美術館」に展示されたミレーの《鋤を持つ男》などが含まれる(図1、2、3)。米僊が伝えようとしたのは博覧会の盛況ぶりと、そこに集約される世界各国の最新動向、さらには日本の伝統文化が世界から注目されている事実であろう。後者には近代化の途上にある日本が先進国と肩を並べる姿を示すことで国民を鼓舞しようとする画家の思いも透けて見える。

会期も半ばを過ぎた頃、米僊は日本から同行していた代議士の早川龍介から手紙をもらう。早川はシカゴを離れてフィラデルフィアに滞在していた。

早川氏は費府から手紙を遣して、チヨツと費府に遊んで見たら如何か費府は亞米利加中でもワシントンが革命を唱へ出した所であるから、市俄古あたりの無趣味の亞米利加人と違って、餘程趣味がある所だから、来て遊んで如何かと云い越された(後略)⁽¹⁹⁾。

早速「汽車中一日半夜」をかけてフィラデルフィア(費府)に赴き⁽²⁰⁾、早川や、船中で知り合った小杉辰蔵ら現地在住の日本人の協力を得てアメリカ人との交流を始める。米僊はすぐに社交界の人気者となるのだが、その一因が彼の演劇的で大胆な毛筆の技量にあった。「日本の畫家は人の前に出て書いてみせる」と紹介された彼は、懇意になった「建築意匠家のジョージ・フワコス氏」の前で「圖引きの紙に馬や山水を、五分間に十四五枚書いて見せて遣つた」という⁽²¹⁾。その巧みな筆さばきに驚嘆したフワコスはこの日本人画家を友人たちに紹介してまわった。以下、再び米僊の回想である。

度々紳士紳商の宴會などの席上揮毫をやつたが、日本内地では畫家の席上揮毫は、恰も藝人扱で末席を汚

(15) 久保田米僊、前掲書、231頁。

(16) 福永知代「久保田米僊の画業に関する基礎的研究(2)久保田米僊と日清戦争—『国民新聞』におけるルポルタージュを中心に」『お茶の水女子人文科学紀要』第57巻、2004年3月、33-49頁。

(17) 森、前掲書、8頁。

(18) 『閣龍世界博覧会美術品画譜』は第壹集と第貳集が1893年に、第參集と第四集が翌94年に大倉書店から出版された。

(19) 久保田米僊、前掲書、232頁。

(20) 久保田米僊、前掲書、232頁。

(21) ジョージ・フワコスは、南北戦争時代に大佐として南軍を破る活躍をした北軍の有名な人物である。彼の息子が鉄工関連の会社に見習いとして派遣されていた小杉の友人であった。久保田米僊、前掲書、235頁。

す位ですが、米國では畫家が第一の席を占める、實に美術家優遇と云ふものは大層のものです⁽²²⁾。

米僊の人気を後押ししたもう一つの要因に、ヨーロッパにおけるジャポニズムの流行がある。アメリカの上流層はパリやベルリンで日本美術に興味を抱く紳士淑女と交流し、関連する書籍にも親しんでいた、と米僊は自伝に記している⁽²³⁾。

交友関係が広がるなか、米僊は美術学校で演説を行う機会を得た。

此の費府の美術學校に来て一席の演説を遣つて呉れと云ふので、日本服を着て美術學校に行つて演説をしたが、流石は文明國の美術學校で、演説室が演伎座位もありませう、此所で小杉君の通辯で日本繪畫の趣味の演説をした、ボールをかけて置いて、そこに紙をピンで留めて置いて、立ながら大な畫を書いて遣つた、大に喝采を博して名刺交換握手……それは、大變な色男になつて仕舞つた⁽²⁴⁾。

下絵なしに記憶から対象を即興的に描きだす水墨画の実演は、習作やデッサンの技術を基本とするアメリカの学生たちを驚嘆させたにちがいない。観衆はあたかも無から有を生み出す米僊の技術を、鍛錬の末に身につけた思考の自由な表現とまで感じとったという⁽²⁵⁾。

2. スローンと米僊の交流

米僊はフィラデルフィアで出会ったアメリカ人の名前や訪れた美術学校の具体的な名称をほとんど記録していない。だが、この時訪れた学校がペンシルヴァニア美術アカデミーであり、その熱心な聴衆にヘンライとスローンがいたことが判明している⁽²⁶⁾。ここでヘンライを通じてスローンと米僊は交流をもつのだが、その事実を示す資料がデラウェア美術館に保管されている（図4）。「By Beisen Kubota oct/93」の記載と、やや前かがみになるヘンライの上半身が描かれた米僊の素描である。口ひげをたくわえた顔と、腹部の前に置かれた左腕の輪郭が細い線で表現されるのに対して、髪の毛や洋服は、筆をより強く押し付けることでできたやや幅の広い輪郭線で構成される。簡略化された姿ではあるが、墨のかすれによって表される髪や洋服の質感が単色素描の平面性を和らげ、その姿をより自然に見せている。

この用紙の裏側にも米僊による素描がある（図5）。上部にはスローンが書いたと考えられるメモ「Beisen Kubota at Philada oct 5/93」と「wishing plenty good luck（ご多幸をお祈りします）」が残される。その隣の矢印の先には、米僊による亀、梅、松、竹の図像と、円の中の「萬」「福」「祈」という漢字がある。長寿を象徴する吉祥文様と幸福を祈る漢字の縁起の良い組み合わせである。見慣れぬ図像と文字に興味を覚えたスローンは、日付と書き手の名前だけでなく、その意味まで書き記したのである。

残念ながら、後に20世紀のアメリカ美術界を牽引するこの若きアメリカ人に対して、米僊がどのような印象を抱いたか示す記録は残されていない。米僊は英語をほとんど解さなかったため、スローンのこともアメリカ滞在中に出会ったアメリカ人の一人ぐらいにしか思わなかったかもしれない。だが、短い交流であったとはいえ、一方のスローンにとってその印象は強く、自らの画業初期を振り返る度に米僊との出会いを強調していたことは冒頭で紹介した通りである。

以上、米僊とスローン双方の視点で交流に至る経緯を整理した。ここで浮かび上がったのは、この交流が同程度の関心のもとで行われた相互的なものではなかったということである。米僊にとってスローンとの出会いはアメリカ体験の一つに過ぎず、ほとんど印象に残らなかった。一方で、スローンにとっては生涯忘れられぬ

(22) 久保田米僊、前掲書、236頁。

(23) 久保田米僊、前掲書、236頁。

(24) 久保田米僊、前掲書、236-37頁。

(25) Perlman, *Painters of the Ashcan School*, 61.

(26) 米僊を招聘したのはフィラデルフィア女子美術学校長であった。この演説を含め、米僊のフィラデルフィア滞在の様子が『フィラデルフィア・インクワイラー』で少なくとも三度報道されている。金田、前掲書、25頁。



図4 久保田米僊によるドローイング（ロバート・ヘンライの肖像）1893年、墨・紙、24.1 × 27.3cm、Delaware Art Museum.

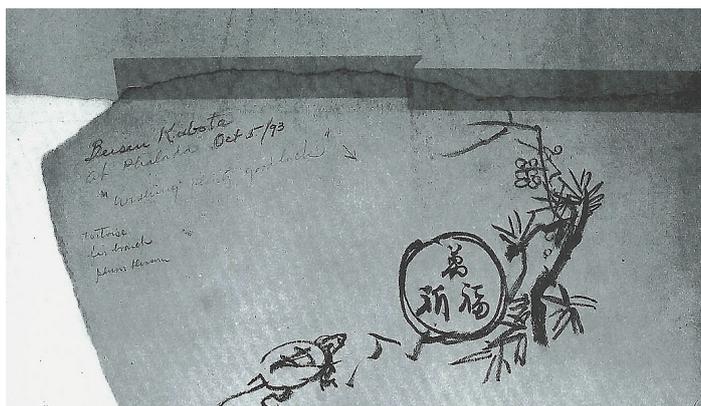


図5 久保田米僊によるドローイング（ご多幸をお祈りします）1893年、墨・紙、24.1 × 27.3cm、Delaware Art Museum.

ものとなり、以下で見ていくように、その影響は当時の技法や表現に反映されることとなる。

3. スローンの絵画表現にみる米僊の影響

a. ポスター様式

米僊と出会った当時、スローンは「ポスター様式」の挿絵を新聞や雑誌に掲載していた。画家の回想によると、後にアール・ヌーヴォーへと発展するこの様式は、日本の木版画から得た着想を写真製版に応用した雑誌や挿絵本で広く知られ、当時流行の兆しを見せ始めていた⁽²⁷⁾。スローンによるポスター様式の「初めてのドローイングが出版されたのは1892年2月の『インクワイヤー』」においてであり、「この作品において重要な変化が始まったのは1893年バイゼン・ズボタという名の日本人画家と会った後のことであった」という⁽²⁸⁾。スローンはこれを「日本様式」とも呼んでおり、雑誌業界で好評を得たことをヘンライ宛ての手紙に記している。

日本様式が成功を収めました。『インランド・プリンター』の編集者から手紙をもらったのですが（中略）、彼は『インクワイヤー』に掲載された私の作品に関心があると述べ、これから発行する雑誌に載せたいので、ドローイングと私自身の肖像画からいくつか選んで、経歴とともに送ってくれと頼んできました。返事をするつもりです。私にとって素晴らしい後押しとなるでしょう⁽²⁹⁾。

1883年10月に創刊された『インランド・プリンター』は、アメリカ中西部で活発となった出版業界について取り上げるシカゴの貿易雑誌である。依頼の手紙から3ヶ月後の1894年10月、同誌は特集記事「新聞アーティスト——ジョン・スローン」を組み、画家の紹介記事と肖像画、計11点の作品画像を掲載した（図6、7、8）。同記事はスローンの挿絵に特徴的な強いコントラストを「ピアズリーの手法」と紹介し、一連のドローイングが表す「西洋の日常世界」に「菊の国の詩と単純性」が編み込まれていると分析する⁽³⁰⁾。

スローン自身が「ポスター様式」を「平面的で、ある種日本風の、白と黒の様式のドローイング」と説明するように⁽³¹⁾、これは菊の国、つまり日本の浮世絵を一つの靈感源とする。実際に、例えば《埠頭にて》（図9）

(27) “Early Days,” nonpaginated.

(28) “Early Days,” nonpaginated.

(29) Letter from John Sloan to Robert Henri, July 30, 1894, in *Revolutionaries of Realism: The Letters of John Sloan and Robert Henri*, ed. Bennard B. Perlman (Princeton: Princeton University Press, 1997), 8.

(30) F. Penn., “Newspaper Artists—John Sloan,” *Inland Printer* 14, no. 1, October 1894, 50.

(31) Sloan, *Gist of Art*, 1.

NEWSPAPER ARTISTS—JOHN SLOAN.

BY F. PENN.

THE work of Mr. John Sloan on the Philadelphia *Inquirer* of recent months has shown a cleanness and strength, and a perceptiveness that has earned for critics the prophecy of greater things from him. The reproductions of his work which accompany this sketch are taken from drawings which appeared in the *Inquirer*, and sufficiently explain themselves. The strong contrasts in the sketches are in the Beardsley manner, but they have an individuality of their own which absolves Mr. Sloan from any criticism in selecting this style, which has been popularized to some extent by faddists.

Mr. Sloan was born in Lock Haven, in the northern part of Pennsylvania. While still a boy he removed to Philadelphia to complete his education. Six months before the time set for his graduation from the Boy's Central High School, he dropped his studies and entered the employ of one of the large publishing houses of the city. The house handled, in connection with its own publications, a large quantity of art works, imported from England and France, engravings and reproductions of the works of some of the greatest artists of the Old World. After studying them for some time, Mr. Sloan determined to try his own powers in



JOHN SLOAN.

THE INLAND PRINTER.

51

it, he wanted success for it, which success at least fifteen would have been counted a good deal with the plant was not worth more than \$1000. (Quoted) Lamentary an old-time newspaper man of the territory, now edits the *Argon*, and is a member of its executive paper. But the territory do not believe that it is overvaluing its proprietor with profit.

The *Argon*, owned by William K. Plunkett, is a sort of a free lance, but, withal, popular with the people and the territory. The *Argon*, still owned by J. J. Jenks, a former editor of the Minneapolis *Tribune*, and late proprietor of *Argon*, is published every evening, and is very much a good newspaper. The *Sie* has recently blossomed out as a morning democratic daily, and it is little to much longer with *Conroy* to become popular with a conservative set of people as



Inhabitants. The *Commonwealth* and the *Independent*, two democratic-journalist papers, complete the list of *Argon* papers. George B. Winslow, of the Grand Forks *Herald*, is the oldest of journalists in the upper Red River valley. He is a good deal of an antiquarian, but somehow he has made some casting pay. His paper is certainly an excellent one, and there are those who claim that it is the best newspaper published in the state. It is republican, although it sometimes leans the republican manages some little trouble by the freedom of criticism of republican measures. The *Plainsdealer* is the democratic daily of Grand Forks, and is a good party paper. Winslow's venture away that he owns most of the stock in the *Plainsdealer*. The *News* is a popular daily, its proprietor formerly being a Hill democrat.

At Bismarck, the capital city, the *Tribune* still maintains a daily existence, although it is a question among newspaper men in the state whether such an existence is warranted. Harwich, if the truth must be told, is a rather dull town. M. H. Jewell, the chief proprietor of the *Tribune*, has temporarily deserted his paper, and is now in Washington, D. C., assisting in the management of the *Federalist*—a paper devoted to patents and inventions. He is half proprietor of this paper, and leaves the *Tribune* to his young men to manage. Journalism is the only other point in the state where daily papers are found. Here are the *Star* and *Capital*. The *Star*, formerly a republican organ, now espouses the cause of the

populists, a little more than the republican like to see. Major Selling has owned this paper for several years, and is reported to have made money out of it by means of his excellent business management. The *Capital* has recently changed hands, its proprietor, Mr. W. W. ... having sold it to three of his employees.

The hundred weeks that exist in different parts of a state do their full share in advertising and business opportunities. The newspaper business has reached high points in North Dakota in these days. The time has indeed when a newspaper publisher could secure printing, either in the shape of advertising or subscription, because he needed it, or because he was being to hand by the country. Merit and a reason for existence seem for more than public spirit. During these hard times the newspaper business is found to be dull by every paper in the state. But the publisher are optimistic. They can see silver linings to the clouds when nobody else can, and so there is the much of the confidence in the future prosperity of the state which is found abiding with the population.

L. A. ADL'S VOYAGE TO ALASKA.

THE suggestion of a voyage to Alaska during the past summer months is sufficient to arouse the envy of even the wildest of the busy toilers in the busy cities, a recent issue of one of the Cincinnati dailies gives an interesting interview with Mr. L. A. Adl, of the Ash & Whiting Company, manufacturers of printing inks, on his return from Alaska.

Mr. Adl and Mrs. Adl and their son, Lee Adl, joined a party to go to Alaska and to the famous Mair Glacier, 120 miles north of Sitka. A rugged lake here and a keen pole-ward in that the carrying is made instead, in its usual, on wood—see the chief impression which they brought back—that is, if Mr. Adl's fish story is not looked on as that light.

"See," said Mr. Adl, "there is nothing stirring about a voyage to Alaska. It is not even an open sea voyage. All the way from Victoria north to Chiloat, with the exception of two hours' steaming through Charlotte Sound, the main line among Alaska. In a sense, it is a river ride, for this route was once the pathway of a gigantic glacier, which hollowed out what is now, in reality, a large river bed. Seafaring is impossible, yet you enjoy the sense of the ocean as if you were out on the open Pacific. Such a trip is about the most delightful outing imaginable."

"The steamship *Queen*, Captain Carroll, commander, carried us straight to Chiloat. Islands were on both sides of us, and the islands are mountainous, snow-capped, as you get north of Charlotte Sound, often snow-capped to the base. But the great sight, to which Mount Blaine is incomparable, is Mount Collins on the coast of Glacier Bay. Brightly, when we were there, lasted till 10 P. M., but it was not long to sit

THE INLAND PRINTER.

52



on the steamer deck and gaze at Mount Collins. It is the highest of the Fairweather range, and its 14,000 feet rise sheer from the ocean, a mass of glittering snow from base to summit.

As the steamer's prow plowed its way for hours, Carleton was visible no matter how many peaks intervened, and no sailor distant still stood out white and solitary in the light of the ice-clock setting sun.

Then Mair Glacier, too dangerous to have ever been thoroughly explored, was just as wonderful. Imagine a frozen Niagara, double its height, and extends to within three miles and you have the Mair. As you face it, you see a balance of ice of every hue of blue, from the faintest turquoise to the deepest sapphire. The one thing to see in Alaska is the scenery. The one thing of material value there is in mineral wealth. Five people would suppose that the big



mine produces \$1,000,000 of gold a month. The mining is all on the surface, and differs in twenty years of surface mining in its right, and the deeper the ore is quarried the richer it is.

"Game is plentiful. We often see deer returning across from island to island to escape wolves. But we did not go hunting. We did fish, though. I suppose nobody will believe it, but at Sitka the captain stopped for two hours at the fish-almahouse of ice of every hue of blue, from the faintest turquoise to the deepest sapphire. The one thing to see in Alaska is the scenery. The one thing of material value there is in mineral wealth. Five people would suppose that the big



got stamping mill in America is at Douglas Island, opposite Juneau. It has 200 stamps, and is located at the famous Treadwell gold mine. This mine produces \$1,000,000 of gold a month. The mining is all on the surface, and differs in twenty years of surface mining in its right, and the deeper the ore is quarried the richer it is.

"Game is plentiful. We often see deer returning across from island to island to escape wolves. But we did not go hunting. We did fish, though. I suppose nobody will believe it, but at Sitka the captain stopped for two hours at the fish-almahouse of ice of every hue of blue, from the faintest turquoise to the deepest sapphire. The one thing to see in Alaska is the scenery. The one thing of material value there is in mineral wealth. Five people would suppose that the big



図 6、7、8 F. Penn., "Newspaper Artists—John Sloan," *Inland Printer* 14, no. 1, October 1894, 50-52.



図 9 ジョン・スローン《掉頭にて》1894年、インク・鉛筆・紙、33 × 25.6cm、Delaware Art Museum.



図 10 ジョン・スローン《夜の散歩道》1894年、Delaware Art Museum (詳細不明。Bernard B. Perlman, *Painters of the Ashcan School: The Immortal Eight* (New York: Dover Publications, 1988), 50 より)

は、中景のない圧縮されたような浅い空間に、前景の大きな三人の男女と遠景の小さな群集が隣り合うように配置される、奥行き乏しい光景である。白と黒の色面が大胆に併置され、モチーフはモデリングが施されない、細い一本の輪郭線で表される。これらは装飾性の高い衣服の文様と相まって画面の平面性を強調する。また、水上の遊歩道で繰り広げられるパーティーが描かれた《夜の散歩道》(図 10)でも、遊歩道の対角線が水平線と大胆に交わる構図のなかに、白と黒の強いコントラストが効果的に用いられている。白黒の縞が入った灰色の夜空を背景に、細部が省かれた平坦な黒の海や建物の外壁と、白い衣服と室内が強烈に対比される。様式化された前景の女性の横顔や、隣の女性の衣服の文様、頭上に吊るされた形の異なる提灯の様子が画面の装

飾性や二次元性を高める。先に引用したスローンの言葉を裏付けるように、以上の特徴はどれも浮世絵との親和性が高い。

このポスター様式の挿絵を制作するにあたり、スローンは「ラインカット linecut」を用いたと述べる⁽³²⁾。これは一般的に広く使用される美術用語というよりも、スローン特有の浮き彫り技法を示す言葉であろう。それはチョーク（白亜）で表面を覆った亜鉛版に反転したデザインを彫り込み、写真製版を行った上で紙にインクで印刷する技法であり、これによりスローンは150枚以上のポスターを制作した。

ラインカットは当時の出版技術の発展と結びついていた。スローンによると、当時「写真製版の導入によって、ペンによるドローイングが忠実に複製されることになった」ため、版を彫る職人が美術家によるオリジナルのドローイングを複製する際に「解釈」をする必要がなくなった⁽³³⁾。つまり、画家の意図する表現がそのまま複製媒体に反映される環境が生まれ、これが日本美術の挿絵への応用を容易にしたのである。美術史家のE・H・ゴンブリッチは様式の変化をもたらす主要要因の一つとして作り手の選択の幅を広げる技術改良を挙げるが⁽³⁴⁾、実際にスローンのポスター様式の確立もまた新技術に負うところが大きかった。

先行研究では、当時流行していたジャポニスムを米僑がスローンに伝えたとされるが⁽³⁵⁾、より正確には、幼少期から抱いていた日本美術への興味と米僑との出会いによって一つの絵画表現として結実したといえる。ペンシルヴァニア美術アカデミーでトマス・アンシュッツにモデリングを学んだことを除くと、スローンはほとんど独学で、ポッティチェリ、デューラー、レンブラントといった過去の巨匠や、同時代の挿絵画家ウォルター・クレインを手本に絵画を学んだ⁽³⁶⁾。なかでもクレインとのつながりは特別で、「ドローイングを生活の糧にし始めた頃、幼少期の頃とても親しんでいたウォルター・クレインの作品が、とても自然に、私自身のデザインに関する考えをかたちづくり始める源となった」と述べている。そして、クレインの「古典的な形態への素晴らしい感覚」、「古典的な精神への非常にしっかりとした感覚」、さらにギリシャ美術や日本美術にも精通している姿を賞賛し、彼の挿絵とともに育ったことを「幸運であった」と回想する⁽³⁷⁾。

スローンの幼少期にあたる1870年代、クレインは浮世絵から学んだ「力強い輪郭、平塗りの色、黒の量塊の使い方」を応用して「トイ・ブック」と呼ばれる絵本を制作していた⁽³⁸⁾。田中竜也が指摘するように、その表現は例えば1870年刊行の『妖精の船』に顕著である⁽³⁹⁾。この本の挿絵の一枚に、アヒルの船首をもつ船からネズミの船員がクレーンで積荷のアーモンドを降ろし、手前で真面目な顔をしたネズミの税関職員が中身を検査している光景がある（図11）。あくせく働く船員とは対照的に、アヒルの船長が甲板を悠然と歩いている。船と河岸、クレーンで構成する対角線を軸とした大胆な構図のなかに妖精の世界の一場面が俯瞰的にとらえられている。個々のモチーフは強弱のある明確な輪郭線と陰影のない平坦な色面で構成されるが、これらはスローンの《埠頭にて》や《夜の遊歩道》にも通じる特徴である。幼少期から目にしていたクレインの挿絵を通してスローンは日本美術に関心を抱き始めた。それは浮世絵をスタジオの壁に飾るほどまで強まり⁽⁴⁰⁾、やがて米僑という日本人美術家との直接の出会いによって一つの絵画表現として実を結ぶ。

スローンの日本美術への関心は画家の署名にも見出せる。当時、挿絵画家たちの間で美術家としての自意識や自己表現への欲求が高まり、自らの署名を挿絵に残すようになった⁽⁴¹⁾。スローンも例外ではなく、幾つかの

(32) Morse, *John Sloan's Prints*, 350-60. 写真製版を含む版画技法については以下を参照した。アントニー・グリフィス『西洋版画の歴史と技法』越川倫明他訳、中央公論美術出版、2013年、125-27頁。

(33) “Early Days,” nonpaginated.

(34) マイヤー・シャピロ、エルンスト・H・ゴンブリッチ『様式』細井雄介、板倉寿郎訳、中央公論出版、1997年、72頁。

(35) Lobel, *John Sloan*, 22

(36) “Early Days” nonpaginated.

(37) “Early Days” nonpaginated.

(38) Walter Crane, *Of the Decorative Illustration of Book and Old and New* (1896; repr., London: Bracken Books, 1984), 128-30. (ウォルター・クレイン『書物と装飾 挿絵の歴史』高橋誠訳、国文社、1990年、188-89頁)

(39) 田中竜也「ウォルター・クレインと日本美術」『絵本はここから始まった ウォルター・クレインの本の仕事』青幻舎、2017年、153頁。

(40) スローンは浮世絵版画が一面に掲載された新聞雑誌のコピーを保管していた。ヘンライもまた日本の美術や工芸の装飾性に魅了され、自身のスタジオを提灯で飾っていた。Perlman, *Painters of the Ashcan School*, 61-62.

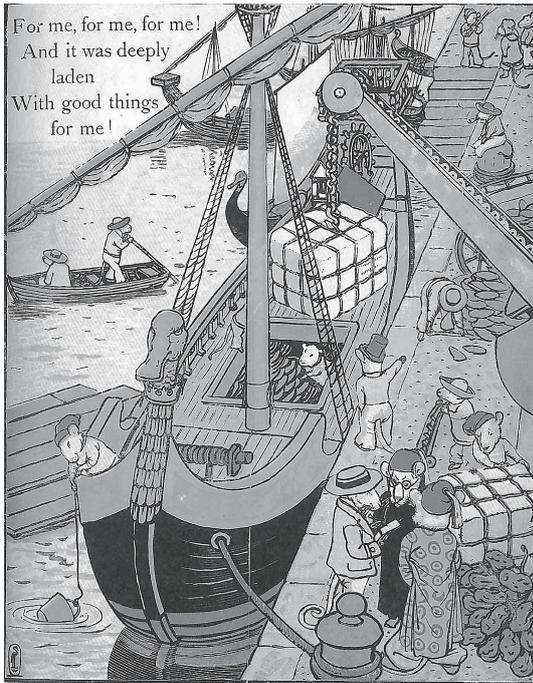


図 11 ウォルター・クレイン『妖精の船』（「ラウトリッジ社の新6ペンス・トイ・ブック」No.95）1871年（初版1870年）、ジョージ・ラウトリッジ&サンズ、ロンドン、24.2×18.1cm、個人蔵

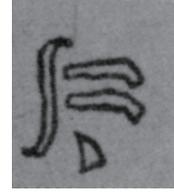
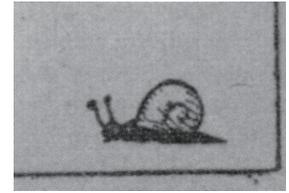
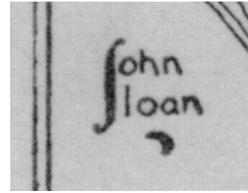


図 12、13、14、15 ジョン・スローンの署名とモノグラム



図 16 ウォルター・クレインの署名（図 11『妖精の森』細部）

署名を判のように使用している。例えば姓名の頭文字であるアルファベットの「J」と「S」を組み合わせ、「John Sloan」という名前を表すものや（図 12）、カタツムリの絵を用いたものなどがある（図 13、14）。後者はヘンライやグラッケンズら友人たちに筆が遅いと揶揄われたことに由来するのだが⁽⁴²⁾、このような機知に富んだ仕草は、前述のウォルター・クレイン Walter Crane が「鶴 crane」の絵を署名代わりに用いたことを想起させる（図 16）。さらに興味深いのは、スローンの署名の一つが漢字の「仁」に似ている点である（図 15）。スローンが漢字の意味や形に興味を示していたことを考慮すると、これは単なる偶然の一致ではなく、自らの名前をより簡略化するなかで、「ジョン」という名前と音の響きが似る「仁（ジン）」という漢字の使用に至ったと考えられないだろうか。いずれにせよ、このような署名の使い方にも、スローンの日本への関心の高さが表れている。

スローンのポスター様式は、当時アメリカで広まっていたポスター運動のなかで好意的に受け入れられた⁽⁴³⁾。当時の出版業界はこぞってポスター広告に力を入れ、その影響は他の商業界にも及ぶ。ポスターはそれ自体の美術的価値を主張する創造的な行為の結果とみなされるようになり、そのなかでスローンは初めての成功をつかんだ。

b. 筆さばき

ポスター様式に果たした米僊の役割は否定できないが、表現そのものはあくまでも浮世絵に負うところが大きい。これに対して、スローンがより直接的にこの日本人画家を真似たものが筆さばきである。ヘンライとともに米僊のスケッチブックを目にした画家は⁽⁴⁴⁾、「彼（米僊）は固形墨を使っていたが、ヘンライと私はヒギ

(41) Lobel, *John Sloan*, 18.

(42) 以下を参照。Van Wyck Brooks, *John Sloan: A Painter's Life* (New York: Dutton, 1955), 20; Lobel, *John Sloan*, 19.

(43) 以下を参照。David W. Kiehl, "American Art Posters of the 1890s," in *American Art Posters of the 1890s in the Metropolitan Museum of Art, Including the Leonard A. Lauder Collection* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1987), 11-20.

ンズのインク瓶をポケットに入れて持ち運ぶ発想を得て、その場で多くのスケッチをした」(括弧内補足は稿者)と述べている⁽⁴⁵⁾。残念ながらスローンによる当時のスケッチは残されていないが、ブルックリン美術館が所蔵するヘンライのインク素描《フィラデルフィアの橋》(図17)から、二人が当時どのような表現を試みたか看取できる。画面中央やや上部に位置する橋を僅かに見上げる構図に、霧がかかったような光景が描かれる。橋というモチーフと黒の濃淡はどちらもホイッスラーを想起させ、実際にヘンライやスローンは1890年代当時ベラスケスやフランス・ハルス、そしてホイッスラーを手本としていた⁽⁴⁶⁾。だが、大胆で素早い筆さばきによって表現される空や川、橋の上を歩く人の単純化された姿とその動きの描写は、米僑の即興的な筆さばきにより強く影響を受けたものである。ヘンライとスローンはその場で目にした風景を瞬時に捉える訓練を行った。

スローンの油彩画《スクールキル川》(図18)は、ヘンライの《フィラデルフィアの橋》と同様にホイッスラーと米僑の影響を残す。青みがかった灰色を基調とする画面に、水平上に伸びる帯状の雲と建物や煙突のある陸地が配置され、その下に、ペンシルヴァニア州東部を東西に流れるスクールキル川が対角線上に伸びる。特定の地区を明示するモチーフはないが、川沿いに立つ煙突や電柱はここが工場地帯であることを仄めかす。画面全体を覆う灰色の影に白や橙、黄の斑点が混ざり、画面にアクセントをあたえる。目の前の光景を詳細に記録するのではなく、素早く筆を動かしてその時抱いた印象を表現しようと画家は試みている。

特筆すべきは、米僑を真似た筆さばきがアッシュキャン・スクールを象徴する油彩画のアラ・プリマ技法とつながる点であろう。バーバラ・ハスケルが指摘するように、その指導者であったヘンライは同時代の人々とその生活、抑制されないエネルギーと騒々しさ、そして無秩序に満ちた近代都市を新たな主題として選び、その時代精神を表現しようとした⁽⁴⁷⁾。この目的を達成するために彼は対象と対峙した際に抱く感情を直接、自然に絵画へと移すことが必要であると考え、対象を素早く描き出す筆さばきを好んだ。

作業はスピードが大事だ。エネルギーをみなぎらせ、活発に動きたまえ。できるだけすばやく終わらせること。ぐずぐずやっても、よいことは何もない。まず大きなマッサから始めて、表現の可能性を探ろう。



図17 ロバート・ヘンライ《フィラデルフィアの橋》1894年、インク・鉛筆・紙、23.5×21.3cm、Brooklyn Museum, New York.



図18 ジョン・スローン《スクールキル川》1900-1902年、油彩・カンヴァス、61×81.3cm、Delaware Art Museum.

(44) Perlman, *Painters of the Ashcan School*, 61.

(45) Sloan, "Autobiographical Notes on Etching," 383.

(46) スローンは、90年代の自身にとってこの3名が「神 gods」であったと述べる。Sloan, *Gist of Art*, 15. ホイッスラーのスローンへの影響については以下を参照。Coyle, *An American Journey*, 72.

(47) Haskell, *The American Century*, 65. 前掲注(1)も参照。

しかるのちに、そのマッサとの関連性を見ながら単純な部分に特徴を見つけくわえる⁽⁴⁸⁾。

これはもともと肖像画制作のための助言であり、「できれば、一度のポーズでそこまで進めておこう。可能なら一分間ですませてもよい」と続ける⁽⁴⁹⁾。ここでヘンライが理想として思い浮かべていたのは、ハルスが肖像画や風俗画で用いた素早く動きのある筆さばきであろう。だが、ヘンライを中心とするアッシュキャン・スクールの画家たちにとって、これは肖像画だけでなく刻一刻と姿を変えるニューヨークの風景とその時代精神を表現するための基本理念となった。

それは例えばスローンの《パワリーの湿った夜》(図19)に見出せる。画面上部から中央にかけて建設中の高架鉄道が伸びる大胆な構図はポスター様式の挿絵で好まれたものだが、歩道で傘をさす女性や、その姿と呼応する奥の煙草屋の彫像は、どちらも少ないタッチで簡略的に表現されている。建物の明かりは朧で、人物、商店、乗り物が霧がかった夜の街に溶け込むようである。筆跡が残る筆遣いで、次の瞬間には変わってしまう光景の刹那的な印象が表現される。

このように、米僊との交流を機に、スローンはポスター様式と素早い筆さばきという二つの絵画的実践を試みた。当時、彼は書籍や複製画を通してボッティチェリ、デューラー、レンブラント、ホイッスラー、ハルスさらにはクレインの挿絵や日本の浮世絵まで古今東西の様々な表現を熱心に学んでいた。そのなかで、短い間であったとはいえ、現役の日本人画家と直接交流することがどれほど刺激的であったか想像するに難くない。それは、ポスター様式という一つの形で結晶化した。また、米僊を真似た筆遣いの訓練は、ホイッスラーやハルスに影響を受けた筆の運びや色彩と合わさり、アッシュキャン・スクールの象徴的な絵画表現につながる。どちらもスローンの初期画業を特徴づける重要な要素である。

だが、表現や技法という視点で見ると米僊の影響はあくまでも一時的なものに過ぎない。先行研究で指摘されるように、ポスター様式は1890年代当時の新聞や雑誌の挿絵でのみ積極的に用いられた⁽⁵⁰⁾。スローンは「ラインカットの過程は影を再現できないので、線の運びで影と質感をつくりだす方法を発展させた」と述べており⁽⁵¹⁾、対象を平面的に描くことから、対象の量感や立体感を表現することに重きをおくようになる。また、米僊を真似た素早い筆遣いと、特にヘンライが好んだ油彩画のアラ・プリマ技法に対しても自分に適さないと見切りをつける。その結果、1910年代以降は丁寧な線描と色彩の塗りによる独特の人体表現を通して対象の形態的側面を追求した⁽⁵²⁾。ロベルが指摘するように、画業を通してスローンは版画や油彩画、挿絵といった異なる媒体でそれぞれに最も適した表現を追い求める⁽⁵³⁾。一つの表現方法に固執することはなく、新たな絵画表現や素材を模索するなかで米僊の影響は姿を消すこととなった。

米僊との交流が主にスローンの画業初期やジャポニズムの文脈でのみ考察の対象となってきたのはこのため

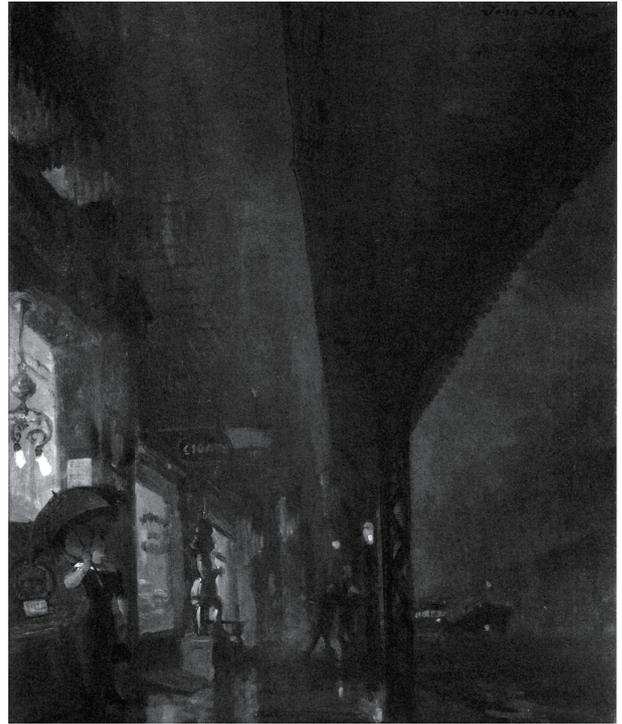


図19 ジョン・スローン《パワリーの湿った夜》1911年、油彩・カンヴァス、67.3 × 54.9cm、Delaware Art Museum.

(48) Robert Henri, *The Art Spirit: Notes, Articles, Fragments of Letters and Talks to Students, Bearing on the Concept and Technique of Picture Making, the Study of Art Generally, and on Appreciation* (1923; repr., New York: Harper & Row, 1984), 15. (ロバート・ヘンライ『アート・スピリット』野中邦子訳、図書刊行会、2011年、26頁。)

(49) Henri, *The Art Spirit*, 15. (邦訳26頁。)

(50) Coyle, *An American Journey*, 17.

(51) "Early Days," nonpaginated.

であろう。だが、興味深いのは、米僑との交流以後もスローンと日本の関係は形を変えて続いていく点である。本稿では最後にスローンとニューヨークの邦人美術家たちとの交流に焦点を当て、米僑との出会いにこれまでと異なる意義を見出すことを試みる。

むすびにかえて——スローンとニューヨークの邦人美術家たち

1904年にフィラデルフィアからニューヨークへと本格的に移住したスローンは、同地で邦人美術家たちの良き理解者、重要な支援者になる。交流の場となったのは教鞭をとったアート・ステューデントズ・リーグである。1910年代から30年代にかけて、原誠、稲葉正太郎、清水登之・清兄弟、石垣栄太郎、丘邊香、角南壮一、多毛津忠蔵を指導していたことが現在確認できている⁵⁴。

そのなかでもっとも親しかった教え子が清水登之である。スローンは自らの教えを一方向的に押し付けるのではなく、清水の意図や個性を尊重した指導を行った。清水は1917年12月にスローンのクラスに通い始めるのだが、すぐに「学校の先生としては自由過ぎるかも知れぬ」と思いつつも、「大分話せる方」という印象を覚えている⁵⁵。一方のスローンは清水の画家としての技量を高く評価した。1921年11月、シカゴ美術館で第34回「アメリカ絵画、彫刻展」が開催された際、清水は油彩画《横浜の夜》(1921年)で200ドルの賞金がついたオーガスタス・S・ピアボディ夫妻賞を受賞する。この賞は「外国人」という理由で取り消されるのだが、このとき審査員の一人を務めていたのがスローンであった。彼は自分達の決定が覆されたことに憤慨し、雑誌『アメリカン・アート・ニュース』で「清水の絵画は偉大な芸術作品だ。(中略)。彼は完全にアメリカで教育を受けており、この賞に値すると信じている」と述べている⁵⁶。その後、1924年5月21日、清水は妻子とともに、スローン夫妻と日本の友人に見送られるなかニューヨークを後にした⁵⁷。二人が再会することはなかったものの、手紙のやりとりはしばらく続いた⁵⁸。

清水の事件が物語るように、排日の風潮が高まる当時のアメリカにおいて、邦人美術家はその社会的立場によって公的な展覧会への参加が制限されていた⁵⁹。そのため、無審査無資格の独立美術家協会の年次展が彼らにとって最も重要な作品発表の場となる⁶⁰。ここで長らく協会長を務めたのもスローンである。また、1927

52) H・G・マラッタの色彩理論を学んだ1910年代以降、スローンはそれまでと一転し、多彩な明るい色を用いる油彩画制作を行っている。さらに、テンペラを取り入れた1920年代以降になると、対象の形態の側面を追求する新たな人物表現に取り組み始める。その大きな特徴は人物の表面が薄く細い色が入った線で網目のように覆われることであり、ここでは形態の堅固さや、立体感を表現することに重きが置かれる。スローンの作風の変化、技法の分析については以下を参照。Mark F. Bockrath, “John Sloan’s Studio Practice,” in Coyle, *American Journey*, 44; Elzea, *John Sloan’s Oil Paintings*, 19-31.

53) Lobel, *John Sloan*, 41.

54) The Art Students League Registration Records. The Art Students League, New York. また、白井文平もスローンの教え子の一人であった。以下を参照。山田隆行『白井文平作《屋上のパーティー》に関する一考察——ジョン・スローン、禁酒法、移民法との関連から』『文学研究科紀要』第63輯、早稲田大学、2018年、497-519頁。

55) 「清水登之日記」1917年12月14日。未刊行の「清水登之日記」は大川美術館に所蔵されている。この日記に焦点を当てた先行研究として以下を参照。岡義明、小比木美代子編『清水登之 滞米日記と素描』大川美術館、1994年。春原史寛「清水登之日記の研究——15年戦争期を中心に——」『鹿島美術研究』年報第23号別冊、2005年、339-49頁。

56) “Chicago Overrides Jury and Bars Jap,” *American Art News* 20, no. 5, November 12, 1921, 4.

57) 見送りの際にスローン夫妻は花とレンブラントの本を清水に贈っている。岡、小比木、前掲書、26、31頁。

58) ニューヨークの後に滞在したパリからの手紙と、日本への帰国途上で立ち寄ったミラノからの絵葉書がデラウェア美術館に保管されている。John Sloan Manuscript Collection, Series 1, Correspondence, 1881-current, Box 3A, 3B. Helen Farr Sloan Library and Archives, Delaware Art Museum.

59) 1922年には、同じく邦人画家の犬飼恭平が過去5年にわたって参加していたシカゴ美術館の年次展への参加を「外国人」という理由で拒否されている。ニューヨークの邦字新聞『紐育新報』はこの事件を「藝術の排日に犬飼君憤慨」として報じているが(『紐育新報』1922年11月15日)、排日の問題は美術家を含む邦人社会全体の関心事であった。『紐育新報』はその後「排日の将来」と題した特集を組んでいるが(『紐育新報』1923年1月20日)、彼らの危惧は翌1924年に施行された移民法(通称、排日移民法)というかたちで現実のものになる。

60) 主要な邦人美術家が参加した時期と出品作については、以下を参照。Takayuki Yamada, “In the Center of the Periphery: Yasuo Kuniyoshi’s Art, Life and the Japanese Artists’ Community During the Interwar Period” (master’s thesis, City College of New York, City University of New York, 2015), 90-92.

年に開催された「紐育新報社主催邦人美術展」でも、国吉康雄やロックウェル・ケント、ウォルター・パックとともに顧問委員の一人を務めている⁶¹⁾。文字どおりスローンは邦人美術家とアメリカ美術界をつなぐ架け橋の役割を担っていた。

以上は一例に過ぎないが、スローンと邦人美術家たちとの親密な交流は生涯にわたって続く。この出発点に位置付けられるのが米僊である。幼少期から続く日本美術への興味に加えて、現役の日本人画家と直接出会ったという経験が、スローンの日本への理解の基礎となり、その後の邦人美術家たちとの交流を容易にしたのではないか。

20世紀ニューヨークの邦人美術史はスローンを一つの軸として展開していくのだが、この問題は今後より詳細な検討を要する。本研究を起点にスローンと邦人美術家をめぐる美術の歴史を明らかにしていくことがこれからの課題となる。日本美術がスローンに影響を与えたように、スローンは邦人画家たちにどのような影響を与えたのか。日米関係が悪化するなかで両者の関係はどのような変化したのか。これらの問いに対する答えを探しながら研究を進めることで、スローンの新たな一面と、アメリカ美術史の周縁に位置付けられてきた在米邦人美術の歴史を紐解くことが期待できる。それは、新たな視座でアメリカ美術史そのものを問い直すことにもつながるだろう。

【図版出典】

- 図1 久保田米僊『閣龍世界博覧会美術品画譜』第四集、大倉書店、1894年、頁番号未記載。
- 図2 久保田米僊『閣龍世界博覧会美術品画譜』第貳集、大倉書店、1893年、頁番号未記載。
- 図3 久保田米僊『閣龍世界博覧会美術品画譜』第壹集、大倉書店、1893年、頁番号未記載。
- 図4、5 Peter Morse, *John Sloan's Prints: A Catalogue Raisonné of the Etchings, Lithographs, and Posters* (San Francisco: Alan Wofsy Fine Arts, 2001), 384-85.
- 図6、7、8、10 F. Penn., "Newspaper Artists—John Sloan," *Inland Printer* 14, no. 1, October 1894, 50-52. (<https://books.google.co.jp/books?id=3oHnAAAAMAAJ&pg=PA26&dq=Inland+Printer,+October+1894&hl=ja&sa=X&ved=0ahUKEwjI8-bdnY7bAhWE GpQKHfzpDIUQ6AEIjzAA#v=onepage&q=Sloan&f=false>) (最終閲覧日、2018年5月18日)
- 図9 Bennard B. Perlman ed., *Revolutionaries of Realism: The Letters of John Sloan and Robert Henri* (Princeton: Princeton University Press, 1997), 12.
- 図10 Bennard B. Perlman, *Painters of the Ashcan School: The Immortal Eight* (New York: Dover Publications, 1988), 50.
- 図11 『絵本はここから始まった ウォルター・クレインの本の仕事』青幻舎、2017年、33頁。
- 図12、13、14 Michael Lobel, *John Sloan: Drawing on Illustration* (New Haven: Yale University Press, 2014), 38.
- 図15 Brooklyn Museum, New York (<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/1205>) (最終閲覧日、2018年5月18日)
- 図16、17 Heather Campbell Coyle, *An American Journey: The Art of John Sloan* (Wilmington: Delaware Art Museum, 2017), 73, 103.

【附記】

邦訳書のない外国語文献からの引用は全て稿者が日本語訳した。
本研究は早稲田大学特定課題研究助成費（2017B-053）による研究成果の一部である。

61) 『紐育新報社主催邦人美術展覧会目録』によると、この展覧会は1927年2月16日から3月5日まで開催され、国吉康雄や石垣栄太郎、清水登之ら25作家の作品計55点が出品された。ニューヨークの邦人美術家を対象とする先行研究として以下を参照。浅野徹「大正・昭和前期の在米画家についてのノート」『太平洋を越えた日本の画家たち展 アメリカに学んだ18人』和歌山県立近代美術館他、1987年、76-82頁。安來正博「資料に見る戦前の渡米画家たち——その活動の軌跡——」『アメリカの中の日本 石垣栄太郎と戦前の渡米画家たち』和歌山県立近代美術館編、1997年、57-64頁。佐藤麻衣「アメリカにおける邦人美術展覧会——ニューヨークの邦字新聞から——」『移民研究年報』第21号、2015年、101-16頁。