

徳島県立
近代美術館

研究紀要

第26号

目次

板東敏雄の1925年までの活動 および作風の変化について	3
---------------------------------	---

井手迫蒼

旧所蔵作品〈自転車乗り〉に関する調査報告	21
----------------------	----

飯田恵実

板東敏雄の1925年までの活動および作風の変化について



【口絵1】板東敏雄《鳩》1930年頃、油彩 板、
76.5×75.5cm、徳島県立近代美術館蔵



【口絵3】板東敏雄《風景》1922年以前、油彩 キャンバス、
31.9×42.3cm、徳島県立近代美術館蔵



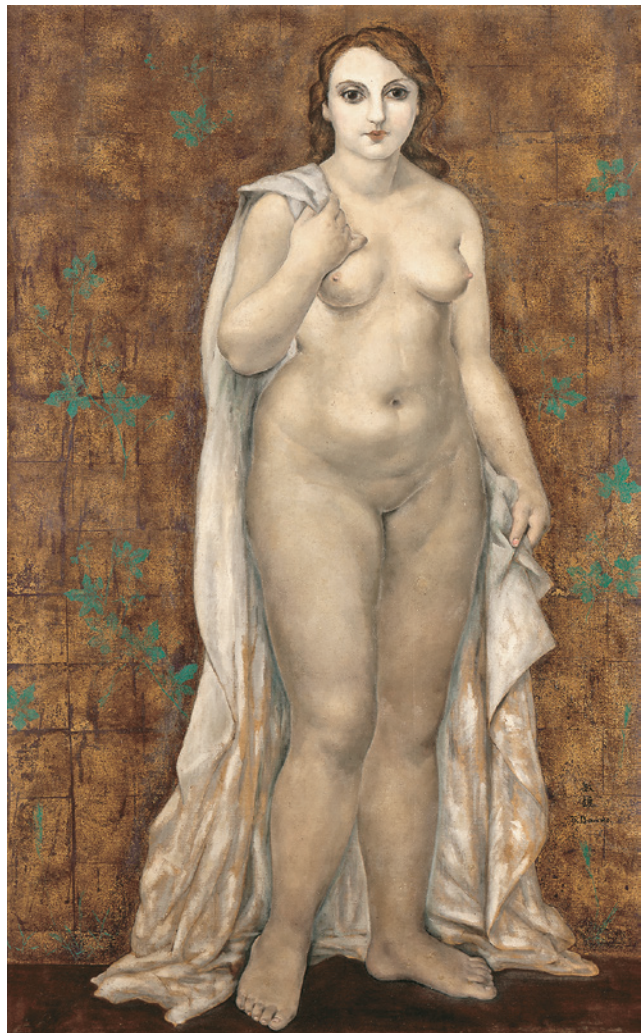
【口絵2】板東敏雄《ヴァイオリンを持つ婦人像》1930年代、
油彩 キャンバス、81.0×65.0cm、
徳島県立近代美術館蔵



【口絵4】板東敏雄《白黒の猫》1926年、油彩 キャンバス、
16.0×27.0cm ©Ader



【口絵5】板東敏雄《「クローク」あるいは「室内」》1922年頃、
油彩 キャンバス、145.0×143.0cm、個人蔵



【口絵6】板東敏雄《大きい裸婦》1924年、
油彩・金箔 キャンバス、116.0×89.0cm ©Ader

板東敏雄の1925年までの活動 および作風の変化について

井手迫蒼

1 はじめに

板東敏雄（1895–1973）は、徳島県出身の洋画家である。1922年にパリに渡ると、そのまま一度も帰国することなく、生涯をフランスで過ごした。日本国内での知名度は低いが、現地ではサロンへの入選や個展の開催を果たしており、当時のパリで画家として自活することができるほど、評価を受けていた^[1]。そして今日でもその作品は、海外のオークションを中心に高値で取引されている。

当時、日本からフランスに多くの画家が渡った。その多くが一度は帰国したり、志半ばで客死したりしたが、板東はそのなかで一度も帰国することなく、50年以上をフランスで過ごし、一時期は美術界との繋がりを断って活動していた経歴も持つ、日本人画家のなかでも異色の存在であるといえる。



【図1】板東敏雄《静物》制作年不詳
油彩 キャンバス、24.0×33.2cm、目黒区美術館蔵

彼の代表的な作風は、《白黒の猫》（【口絵4】）や《静物》（【図1】）のように、白やグレー一色の背景に、静物、動物、人物などを細密な描写で写實的に描くというものである。現

時点で見つかっている範囲では、この作風で描かれた作品が最も多い。しかしこの作風は、渡仏後数年が経った1925年頃を境に現れ始めたものだ。板東はその頃には既にパリで評価を得ていたが、それにもかかわらず作風を大きく変化させたのである。この変化は、その後の彼の画業全体に影響を及ぼすほどの重要な出来事であったといえる。よって本稿では、この作風の変化について考察を試みる。

はじめに、これまで顧みられる機会が少なかった板東敏雄という画家の生涯や研究の現状について、情報を整理する。その後、作風の転換点となった1925年に至るまでの画業を詳しく検討したうえで、作風の変化について取り上げる。

2 略歴

2-i. 渡仏以前

板東敏雄は1895年7月16日、徳島市に生まれた。本名は保という。父親は大阪商船株式会社に勤務しており^[2]、その転勤の影響で幼少期から全国を転々としていた。絵を描くのは幼い頃から好きだったらしく、小学生時代に「先生から『蓬洲』の雅号を頂戴」^[3]したというエピソードもある。

宮崎県の旧制宮崎農業高校で学んだ^[4]後、1909年からは大阪で洋画家・石版画家として活躍した織田東禹（1873–1933）に師事。更に1914年に上京し、川端画学校洋画部に入学。藤島武二（1867–1943）に学んだ。



【図2】板東敏雄《うつりゆく》1918年頃、第12回文展入選作

1918年、第12回文展に《うつりゆく》（【図2】）で初入選を果たすと、つづく第1回帝展、第2回帝展にも、静物画で入選



【図3】板東敏雄《静物》1919年頃、第1回帝展入選作

（【図3】）。ところが1921年の第3回帝展で入選を逃すと、その翌年、神戸出航の大阪商船の船「あるたい丸」でパリへ向かう^[5]。渡仏までの詳しい経緯は不明だが、帝展入選を逃したことも要因の1つだったのだろうか。また板東と同じ船には、彼と同年に川端画学校に入学した上山二郎（1895-1945）も乗っており、2人で渡航を計画したとされている^[6]。

2-ii. 渡仏後—モンパルナス

板東はロンドン、ベルリンを経由して^[7]、1922年7月にパリに到着した。現地では藤田嗣治（1886-1968）を頼り、当時の芸術の中心地・モンパルナスで活動を始める。

そしてこの年、彼は早速サロン・ドートンヌに《室内》《女性像》の2点で入選を果たす^[8]。更に翌年以降も、サロン・ドートンヌやサロン・デ・テュイルリーでの入選、サロン・デ・ザンデパンダンへの出品といったように、各サロンで活躍している。そして1924年、かつて無名だった藤田を発掘したシェロン画廊にて、初めての個展を開催。個展の後にはシェロン画廊と契約も結んでいる。

このように板東は、渡仏後数年のうちに画家としての評価を高めていった。

2-iii. パリ郊外へ

パリで画家としての評価が高まっていた板東だが、1925年にモンパルナスを離れ、パリ郊外の町、ピエールフィット＝シュル＝セヌに移り住む。パリを離れた理由は不明だが、その後もサロンへの出品、シェロン画廊での個展などは続い

ており、依然として作品発表の場はパリであったと考えられる。また1928年の日本美術大覧会や、巴里日本美術協会の活動にも参加するなど、パリの日本人コミュニティとも交流していた。この協会は1931年に脱退しているが、その後も日本人とのグループ展を行った記録がある。

1931年にはパリ西側のイヴリーヌ県、そのなかでもパリから5～60kmほど離れた、ヴェール（Vert）やヴィレット（Villette）という小さな町がある地域に移っている^[9]。この地域に移ってからは、展覧会への出品記録等がほぼ見つかっていないことから、美術界との交流は途絶えていたようだ。制作は続けていたようだが、詳しい活動内容については不明である。この場所には結局、7年ほど暮らした。

2-iv. パリ帰還

1938年、板東はパリに戻ってきた。そして1939年にはフランス人の女性と結婚、1944年に娘が誕生している。

その間には第二次世界大戦の開戦によって多くの日本人が帰国したが、板東はパリに留まっている。また1944年のパリ解放の際にも、残っていた日本人の多くがパリを離れるなかで、彼は留まった。その時、日本人のグループがベルリンへ避難するのを手助けしたという^[10]。

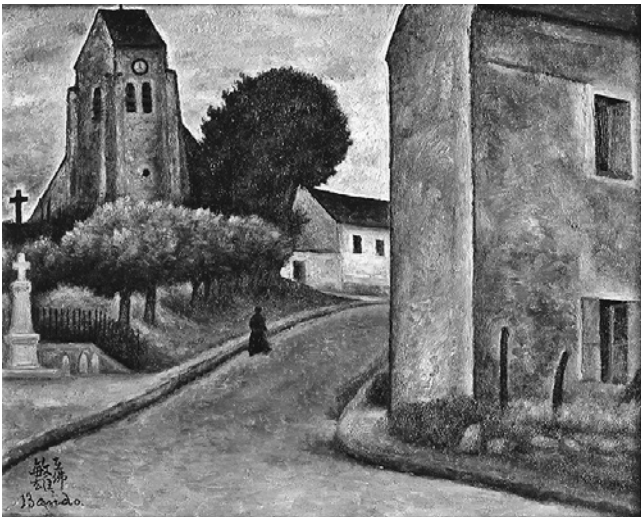
1938年にパリに戻って以降は、戦時中に一時サン＝ドニに滞在した以外はパリ市内で暮らした^[11]。制作活動も続けていたが、晩年にはあまり絵を描かなくなり、1973年、パリの自宅で転んだのが原因で、78歳で亡くなった。1922年に渡仏してから50年以上をフランス国内で暮らし、一度も日本に帰国することなく生涯を終えることとなったのである。その遺体はペール・ラシェーズ墓地に埋葬されている。

3 研究の現状

続いて、作品の所在やこれまでの研究について、現時点で判明している情報を整理する。

3-i. 作品の所在

まず作品の所在についてだが、板東作品の大半は個人蔵となっており、パブリックコレクションは少ない。国内の所蔵館では、徳島県立近代美術館が6点（【口絵1】～【口絵3】）、栃木県立美術館が《風景》、《自画像》（【図4】、【図



【図4】板東敏雄《風景》制作年不詳、
油彩 キャンバス、22.0×27.2cm、栃木県立美術館蔵



【図5】板東敏雄《自画像》制作年不詳、
油彩 キャンバス、27.2×22.0cm、
栃木県立美術館蔵

5) の2点を、目黒区美術館が《静物》（【図1】）を所蔵しているのみである。またパブリックコレクションではないが、神戸市の異人館「シュウエケ邸」では、オーナーが買い集めたという板東の作品を9点、見ることができる。

国外に目を向けると、サン＝ジェルマン美術館（オーセール）が《画家の肖像》^[12]を、セルヌスキ美術館（パリ）が《レヴィレイン夫人の肖像》^[13]を所蔵しているのが確認されてお

り、他にもフランス国内に所蔵館があるとされる^[14]。また、パリの遺族の元でも多数の作品を保管している。

3-ii. 展覧会歴、先行研究

板東の作品はこれまで、関連するテーマの展覧会に数点出品されることはあっても、回顧展等でまとめて紹介される機会には恵まれてこなかった。

先行研究についても、論文等は確認できず、展覧会図録が主となっている。そうした図録でも略歴や作風を簡単に紹介する程度に留まっている場合も多く、詳細な調査はあまり行われてこなかったといえる。

板東に関する記述を集めていくと、「とくに日本画の画材を利用したり、磨き上げたような地に細い筆で輪郭線を描き入れたりする点に、藤田の顕著な影響を見ることができる。ただ、この関係は1920年代末頃から次第に疎遠となり、その作品も徐々に藤田の影響を脱して、濃密な写実描写を基盤に、対象の圧倒的な存在感を際立たせる独自の画風へと到達する。」^[15]という記述のように、藤田の影響を受けつつもやがてそこから脱し、独自の作風を生み出した画家であると紹介されることが多い。

個人コレクションの多い板東の作品については、展覧会の他にオークションの記録も貴重な情報源となっている。過去には120点以上の板東作品が一挙に出品されるなど、特に海外のオークションでは作品情報が多く出回っている。

最後にもう1つ、彼の遺品のスクラップブックも、研究上重要な資料である。パリの遺族が保管しているこのスクラップブックには、板東自身がスクラップしたと考えられる当時の新聞・雑誌の記事、手紙、サロンのカタログ等が収められている。

このように、板東に関する研究は進んでいるとはいえないが、現在、ここで挙げた情報源を基に研究を進めている。今後、遺族のもとにある資料や作品についても調査を行うなど、更なる情報収集に努めていきたい。

4 渡仏後の活動

ここからは、作風の変化について理解を深めるために、そしてこれまで詳細に語られる機会が少なかった彼の活動を詳述する試みの第一歩として、渡仏してから1925年までの彼の活動を追う。

4-i. 1922年

板東は1922年7月にパリに到着すると、まずボザール通りのオテル・ド・ニース (L'Hotel de Nice) に滞在した。そして紹介状を携えて藤田嗣治を訪ねる^[16]。当時、藤田は既に現地で成功を取っていた。そのため、日本からパリへ向かう若い画家のなかには、日本にいる間に藤田への紹介状を準備し、渡仏後まず彼を頼る者も多かった。

どのように紹介状を用意したかは不明だが、板東もそうした若い画家の1人だった。そのなかでも藤田には気に入られていたようで、制作中の藤田を描いた作品(【図6】)からも分かるように、アトリエへの出入りも許されているほどであった。その他にも藤田の寝顔を描いた作品など、藤田との距離の近さがうかがえる作品が何点か見つかっている。

またパリ到着後すぐの頃、郵便物やサロンのカタログでの板東の住所は、藤田のアトリエ(ドランプル通り5番地)になっていた。単に郵便物を引き受けていただけなのか、住まいやアトリエを共有していたのか、詳しいことは不明だが、このエピソードも2人が親しかったこと、そして藤田が板東をサ

ポートしていたことを示している。板東はその後、8月にはウディノ通り23番地に移っている。



【図7】板東敏雄《室内》1922年、
油彩 キャンバス、112.0×145.0cm ©Ader

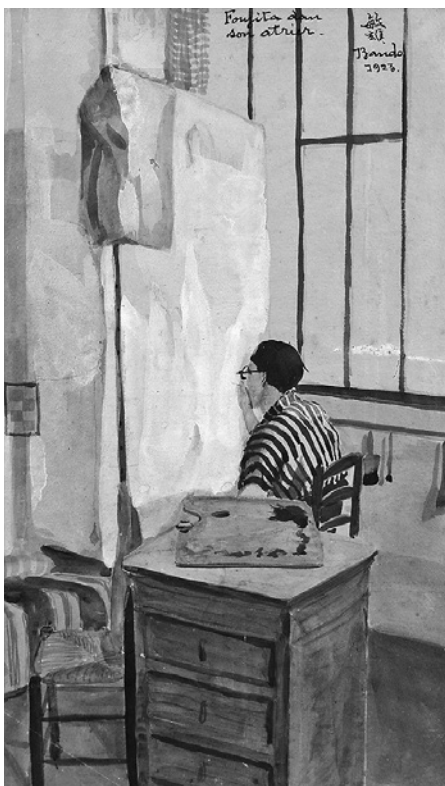
先述したように、この年早速、板東はサロン・ドートンヌに《室内》、《女性像》の2点が入選している。《「クローク」あるいは「室内」》【図5】はこの時入選した《室内》だと考えられている作品である^[17]。また、《室内》【図7】も1922年制作であり、作品の木枠に"Salon d'Automne"と記されていることから、入選作だと考えられている^[18]。ここで挙げた2点がどちらも入選作だとすれば、主題から前者が《室内》、後者が《女性像》であると考えられる。

板東のサロン入選については、当時の記事でも「藤田氏は、少なくとも静物では、1人の好敵手を得た。彼らは隣人同士であった；好敵手の名は板東氏である。」^[19]「^[*藤田と]同じ国出身の若い仲間たちが、彼の跡を歩いている：最も巧みだと思われるのは板東敏雄だが、彼に加えて田中ヤヌシ^[*ママ、田中保か]や小柳正、間部時雄その他もきっと驚かせてくれることだろう。」^[20]といった記述が見られ、かなり高い評価を受けていたようだ。またサロン入選の報は日本の新聞でも取り上げられている^[21]。

4-ii. 1923年

在仏2年目となるこの年、板東は更に精力的な活動を見せる。

昨年に引き続きサロン・ドートンヌには《裸婦》で入選、



【図6】板東敏雄《アトリエのフジタ》1923年、
水彩、41.0×24.0cm ©Ader

6,000フランの値が付いた^[22]ほか、サロン・デ・テュイルリーにも《窓》が入選、2,000フランで売れている^[23]。サロン・デ・ザンデパンダンには2点出品しており、カタログには《女性像》《静物》と記載されているが^[24]、それぞれの詳しい主題は「小鉢を持つ女性」、「聖母のいる静物」であったことが判明している^[25]。

この年のサロンに関する記事では、板東について簡単に触れる程度であることが多く、入選など一定の評価は受けつつも、前年ほどの注目を集めてはいないようだ。

ここまで、渡仏後の板東の制作活動について追ってきたが、私生活や交友関係については情報が少なく、詳しいことは分かっていない。唯一分かっているのが、板東が渡仏後、頻繁に転居していたということである。郵便物やサロンのカタログから、その時々住所を追うことができるため、ここで整理しておきたい。

既に述べたように、1922年の渡仏直後はオテル・ド・ニュースに滞在。その後ドランプル通り（藤田の住所）に住んでいたかは不明だが、8月にはウディノ通りで暮らし始めているため、そこで暮らしたとしても短い期間だったのだろう。その後10月から11月にかけてはアルクイユ＝カシャンのオテル・ド・パリ（l'Hotel de Paris）に滞在、12月から翌年3月まではボワソナード通り20番地の2のアトリエで暮らしている。このように、パリ到着以降の半年ほどでこれだけ住まいを転々としている。1923年には少し落ち着くが、それでも4月にラスパイユ大通り207番地のアパートマン、11月にダゲール通り22番地のアトリエへと移っている。そしてここで転居は落ち着き、このアトリエには1年以上住んでいたようだ。

オテル・ド・ニュース、オテル・ド・パリの2カ所のホテルに関しては元々短期滞在を想定したものだろうが、そうだとっても頻繁に住まいを変えている。その一方で、これだけ転居を繰り返していても、暮らしたのはほとんどがモンパルナス周辺であった。

4-iii. 1924年

この年も、サロン・デ・テュイルリーに《裸婦》《赤い首輪》が入選した^[26]。サロン・デ・ザンデパンダンにも2点出品しているが、カタログではどちらも《絵画（Peinture）》とだけ表記されている^[27]。

1924年は、板東にとって重要な出来事が2つ起きた年でもあった。

1つ目はバイク事故を起こしたことである。4月30日午後、板東は藤田とバイクに同乗して出掛けた。ところがマラケ河岸を走行中に事故を起こしてしまう。運転していた板東に大きな怪我はなかった一方、同乗していた藤田の方は右足のくるぶしを骨折したため病院に運ばれ、入院しなければならなかった^[28]。

2つ目は、初めて個展を開催したことである。この個展は10月、シェロン画廊にて開催された。藤田を見出した後、シェロン画廊は日本人を積極的に売り出そうとしていたようで^[29]、板東の遺品のスクラップブックを見ると、渡仏直後にも画廊主のシェロン（Georges Chéron, ?-1931）から板東宛に、「日本人画家を集めた展覧会を開催するので参加してほしい」という誘いの手紙が来ている。この展覧会は実現しなかったようだが、その2年後に板東は個展を開催するほどになったのである。個展の後、板東とシェロン画廊は契約を交わしているが、この契約はシェロンが亡くなる1931年まで7年間も続いており、板東のその後の画業にも大きな影響を与えた。

4-iv. 1925年

この年の板東は、シェロン画廊で2度目の個展を開催しているが、それ以外に目立った活動は見られない。どのサロンのカタログにも名前がなく、これは渡仏後初めてのことである。

そうした制作活動の沈黙とは対照的に、私生活では大きな動きがあった年でもあった。モンパルナスを離れ、パリ郊外のピエールフィット＝シュル＝セヌに移ったのである。先述したように、住まいを転々としつつもモンパルナス周辺に住んでいたこれまでとは違い、ピエールフィット＝シュル＝セヌは、それまで暮らしたエリアからパリ右岸を超えて更に北側、パリから北へ10キロほどの場所にある。パリからそれほど遠くはないにしろ、それまでと比べると、彼を取り巻く環境は大きく変わったといえるだろう。なおこの時、1923年から暮らしたダゲール通りにあるアトリエの貸主の女性とともに移り住んだともいわれている^[30]が、その人物の詳細や板東との関係性は不明である。

こうして板東はモンパルナスを離れることになったが、翌年以降もサロンでの活動や個展の開催などは確認されている。

5 藤田嗣治の影響

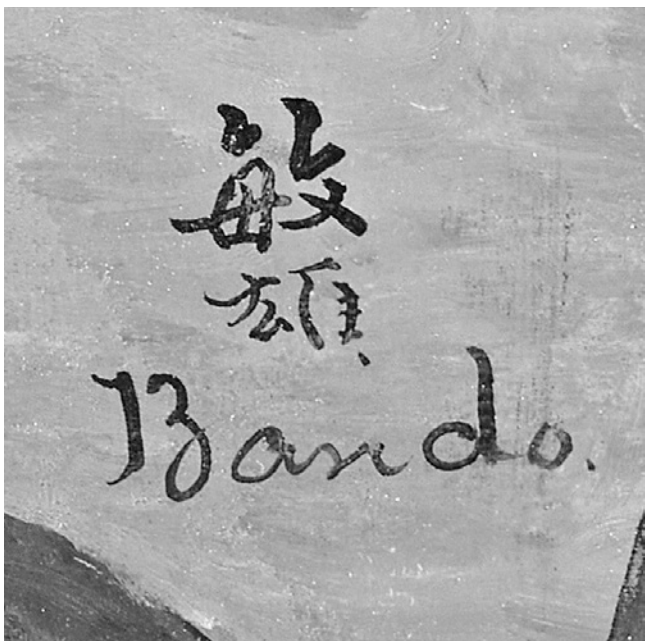
前章で見てきたように、画廊との契約やパリ郊外への転居など、1924年～25年には板東の生活に大きな変化が起きていた。そしてその時期を境に作風の変化が起き、彼の代表的な作風が現れるようになる。

他にもこの頃を境に変化が起きていたことがある。それが藤田嗣治との関係性である。板東の作風の変化について考えていくにあたって、同時代に起きた、藤田との関係性の変化にも目を向ける。

5-i. 藤田との関係

当時藤田の周囲にいた日本人画家のなかには、作風上も彼の影響を受けていた者も多い。板東もその1人であったことは、先行研究でも指摘されてきた。

1922年サロン・ドートンヌ入選作と考えられている2点の主題が「室内」と「裸婦」であることも既に、藤田との共通性を感じさせる。そのうえ、入選作の一つと考えられている《「クローク」あるいは「室内」》（【口絵5】）を見てみると、壁の前に様々な品を並べるという全体の構成をはじめ、壁に掛けられた衣装の対称性や画中画の使用といった各要素、そしてそれらが生み出す静謐で神秘的な雰囲気が、藤田の「アトリエの自画像」^[31]の作品群と類似している。



【図8】板東敏雄《鳩》サイン部拡大

その他に藤田の影響が分かりやすい例としてはサインがある。板東のサインは何パターンかあるが、基本的には「敏雄 Bando」という、漢字とアルファベットを組み合わせたものであり（【図8】）、明らかに藤田から影響を受けていることが分かる。

5-ii. 関係性の変化

板東は藤田を慕い、その影響を受けながら活動していた。そして藤田の方も板東を気に入っていたようだ。しかし2人は1925年頃から疎遠になっていく。

その原因についてははっきりしない。しかし薩摩治郎八（1901-1976）^[32]は、1924年のバイク事故が原因で2人の関係が悪くなったと考えていたらしい^[33]。治郎八の妻・利子も、やはり彼から聞いたであろう、2人が疎遠になった件について、「理由が2つあった。1つは板東が運転してフジタが横に乗っていたサイドカーが、立ち木にぶつかってフジタが足を折る大ケガをしたこと。もう1つは板東が自分のテクニックを盗んだと思ったフジタが怒ったと言う^[**ママ]ことであった。」^[34]と述べている。

先行研究では2人が疎遠になった理由について、「板東がオートバイの後ろに藤田を乗せて運転していて事故を起こし、傷を負わせたことが原因だと噂されたが、制作上の問題や画廊との契約の問題も原因だったようだ。」^[35]というように、バイク事故以外にも原因があったという見方が強い。

真相は分からないが、薩摩ら同時代の人々から見ても2人がこの頃を境に疎遠になっていったと信じられたこと、そして周囲からはその原因がバイク事故であると思われていたことは確かなようだ。しかしバイク事故の後に藤田は、板東に宛ててユーモア溢れる手紙を送っており、事故がたちまち2人の関係を悪化させたとは、やはり考えにくい。

この頃の板東は藤田とのバイク事故の他にも大きな出来事を経験し、環境が変化していく時期であった。では一方の藤田にとって、この時期はどのようなものだったのだろうか。

藤田は1920年にサロン・ドートンヌの正会員になると、1922年には審査員も務めている。この頃は彼が「乳白色の下地」を生み出した時期でもあり、その芸術家としての地位は確固たるものになっていった。そうした成功の陰で、私生活の方では1916年に結婚したフェルナンド・バレー（Fernande Barrey, 1893-1960）との間に溝ができていた。そして藤田は1923年にリュシー・バドゥー（Lucie Badoud, 1903-1966）

通称「ユキ」という若い女性と出会う。2人は意気投合し、1924年に藤田はドランブル通り5番地、そしてフェルナンドから離れ、ユキと共にパッシーに移り住む。同じ頃、フェルナンドの方でも日本人画家の小柳正（1897-1948）と深い仲になっており、藤田と小柳はそのことが原因で袂を分かつことになる。

このように2人が出会った時期は、藤田にとっても変化の時期であった。板東と藤田が疎遠になったのも、バイク事故という1つの出来事が原因ではなく、互いに環境が変化していくなかで、すれ違いが起きていった結果ではないかと考えられる。

5-iii. 1924年サロン・デ・ザンデパンダン

薩摩利子によると、2人が疎遠になった原因は、1つがバイク事故、もう1つが「板東が自分のテクニックを盗んだと思ったフジタが怒った」ことだという。この証言は、板東の作風の変化について考えるうえで、興味深いものである。板東は渡仏当初から藤田の影響を受けており、そのことは実際に作品からも見て取れる。にもかかわらず、ある時になって「テクニックを盗んだ」という話が出てきたことになる。

この件について考えるうえで重要になってくるのが、板東が《絵画》を2点出品した1924年のサロン・デ・ザンデパンダンである。このサロンについて、同時代の記事を基に紐解いていきたい。

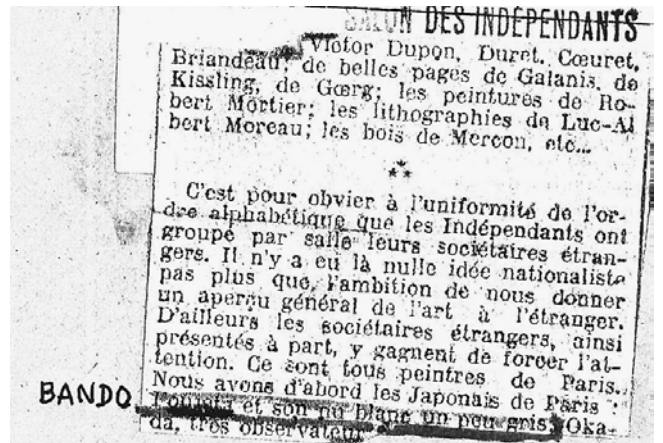
板東がサロンに出品していた時期のサロン評を見てみると、彼の名前が登場する記事はそれほど多くはない。しかし1924年のこのサロンの展評においては、板東について述べる記事の数が明らかに増えている。加えて、それらの記事における板東評には一定の傾向が見られる。例を挙げると、

- ・「[...] 板東氏の藤田風の裸婦像。」^[36]
- ・「[...] 藤田の裸婦にサインした板東もいる。」^[37]
- ・「[...] 藤田の模倣者、板東の横たわる裸婦。」^[38]
- ・「私は藤田の作品を見たと思っていたが違い、そこには板東とサインされていた。そのため皆様は贋作に用心してください。」^[39]

といった言葉遣いで、藤田との類似を強調する記事が多いのである。それまでも板東について語るうえで、藤田の名前を使う記事はあった。しかしここまで類似性が強調されたのはこのサロンが初めてである。

更に、板東の遺品のスクラップブックには、スクラップして

ある記事の"Foujita"という名前を直筆で"Bando"に訂正しているもの（【図9】）が2件ある^[40]。



【図9】板東の遺品のスクラップブックより。

"Foujita et son nu blanc un peu gris"(Le Rappel, 8 février 1924)という文の"Foujita"の横に"BANDO"と訂正がある。

この訂正を板東本人が行ったかは定かではない。ただ、このサロンに藤田は出品していないことから、この記事では訂正の通り、板東の作品を藤田のものと同様扱いしているであろう。こうした様々な記事からは、このサロンに出品された板東の作品が、藤田の作風とよく似ていたことが分かる。

このサロンは2月9日から3月12日まで開催された。その後の4月末、事故を起こす際にも板東と藤田はバイクに同乗して出かけていることから、サロンの後も交友関係は続いていたようではある。しかしこの時期、藤田とよく似た作品を他にも描いていたとすれば、そのうちのどれかが藤田を怒らせたということは十分にあり得るように思われる。

肝心の1924年のサロン・デ・ザンデパンダン出品作がどのような作品であったかは分かっていない。しかし当時の記事からは、2点の《絵画》のうち少なくとも1点は横たわる裸婦像であったことが分かる。裸婦像では、《大きい裸婦》（【口絵6】）や《金背景に扇子のある裸婦》（【図10】）が、板東の当時の作風を示す作例として見つかっている。



【図10】板東敏雄《金背景に扇子のある裸婦》1925年、
油彩・金箔 キャンバス、60.0×81.0cm ©Ader

5-iv. シェロン画廊での初個展

この時期の板東の作風と、それに対する同時代の評価について更に情報を得るために、シェロン画廊での初個展にも触れておく。この個展は1924年10月7日から23日まで開かれた。カタログの序文はルイ・レオン＝マルタン (Louis Léon-Martin, 1883-1944) という人物が書いている。

この個展もまた多くの記事で取り上げられているが、今回もほとんどの記事は、「藤田と比較してどうか」という評価基準になっている。例えば、

「板東はあらゆるジャンルにおいて彼^{〔藤田〕}を模倣している：彼の太った裸婦たちは、個性的で様式がある藤田の肖像画には劣る。」^{〔41〕}

といったように、藤田と比較して批判的な評価を下す記事もあれば、

「彼の才能はおそらく少し、先に名を挙げた年長者^{〔藤田〕}と同じ方向に発展しすぎているが、それでも彼の作品は、明白な魅力を持ち続けている。」^{〔42〕}

というように、藤田との類似は認めたとうえで、独自の魅力を持つと評価している記事もある。

カタログの序文を書いたレオン＝マルタンは「彼の主題は確かに藤田を想起させるだろう。私の考えでは、それは間違いだ。板東は藤田に似てはいない。彼は恐るべき、"彼自身の"才能を持っている。」^{〔43〕}と書いているが、このようにあえて藤田との類似を否定していることから、やはりその前提として、当時は藤田と似ているという見方が強かったであろうことが読み取れる。この個展と同時期、デュヴァンベ画廊にて

藤田の作品が展示されていた。それもあってこうした比較が多くなったのだろう。ただ、それを踏まえても、この時期の板東の作風が当時のパリで、藤田によく似たものであると評価されていたのは確かである。

こうした評価を見ていると、薩摩利子の証言もあながち間違いとはいえない。少なくとも薩摩治郎八ら同時代の人々にとっては、藤田が怒ったとしても納得するほど、板東の作風が藤田に近づいているように感じられたのだろう。

6 作風の変化

ここまで、1924年～25年における、板東を取り巻く環境の変化や藤田との関係性の変化について述べてきた。ここからは、それらと同時期に起きた、彼の作風の変化がどのようなものであったかについて考えていきたい。板東の作風の変化は、主題、表現、そして描く対象においてみられる。

6-i. 主題の変化

まず主題について、パリにいる時期も、1925年に郊外に移って以降も、一貫して描いていたのは静物画や人物画であり、特にパリ時代の作品のほとんどがこれらの主題である。それらに加えて、1925年以降は動物画という新しい主題が多く描かれるようになる。また風景画や自画像は制作年が不明なものも多いが、おそらく1925年以降、本格的に描くようになったのだと考えられる。このように主題の幅が広がっているというのが、作風の変化における特徴の1つである。

なお、新たに登場した主題である動物画では、特に犬、猫、猿が多く描かれたが、そうした動物たちの多くは、板東が実際にパリ郊外の家で飼育していた動物であることが分かっている。他にも魚や鳥を描くようになっていたが、それらも鑑賞用の種ばかりであり、板東本人やその周辺で飼育されていたものである可能性が高い。

6-ii. 表現における変化

続いて表現における変化についてみていく。パリ時代から一貫して描き続けた静物画や人物画において、作風の転換期の前後でその表現を比較すると、大きく分けて①写実性②対象との距離③背景の処理という3点の変化が挙げられる。

①に関しては、写実性が増し、対象の細部まで写し取るよ

うな細密な描写になっている。②については、より対象に近い視点から描くようになっており、この変化については①と連動していると考えられる。③について詳しくは後述するが、パリ時代の作品の背景は室内の光景であったのに対し、郊外に移って以降は白やグレー一色で塗られた背景になり、空間表現も含めて描く対象以外の要素が排除されるかのように変化している。つまり、パリを離れて以降の作風はそれまでと比べて、「より対象に接近したうえで細かく写実的に描き、それと並行して対象以外の描写を排除している」という特徴を持つといえる。背景が簡素になったことで、細密な写実描写が際立ち、対象の存在感が強まるという効果が生まれており、この特徴は動物画にも共通している。

静物における変化の実例を見ていくと、パリ時代の静物画は《「室内」あるいは「クローク」》（【口絵5】）のように、空間のなかでいくつかの静物を組み合わせる形で描いているのに対し、1925年以降は《静物》（【図1】）のような作風へと変化している。パリ時代には静物を組み合わせることで空間や構図を作ることに関心があるように見えるが、郊外に移ってからの作品は個々の静物それ自体を描写することへの関心がうかがえる。

6-iii. 描く対象の変化

最後に、描く対象における変化である。まず静物画については、パリ時代の作品と郊外に移ってからの作品では、同じ静物画という主題であっても、両方に共通して登場するモノ



【図11】板東敏雄《2つの人形》1927年、
油彩 キャンバス、46.0×56.0cm ©Ader

がほぼ存在せず、描く対象がガラリと入れ替わっているのである。例えば、パリを離れて以降は、それまで見られなかった野菜や果物、そして植物が多く描かれるようになる。

そのようななかで、両方の時期に共通して登場する数少ない静物が「人形」である。人形は《「クローク」または「室内」》（【口絵5】）で既に登場しており、パリ時代には様々な人形が人物画、静物画の両方に描き込まれている。そして郊外に移った後も板東は、《2つの人形》（【図11】）をはじめ多くの人形を描いている。ただ、人形が描かれた作品だけを見ても、先に述べた表現における3つの変化がみられるほか、パリ時代には人形の種類が様々だったのが、いわゆるフランス人形がほとんどを占めるように変化しており、描く対象の入れ替わりも起きていることが見てとれる。



【図12】板東敏雄《「ベレー帽の幼い少年」あるいは「初聖体拝領」》1932年頃、油彩 キャンバス、
55.0×46.0cm ©Ader

人物画でも、描く対象、つまりモデルの変化が起きている。パリ時代に描いていたモデルは「裸婦」と「少女」で、裸婦はモデル然としたポーズをとった姿を、少女はこちらに注意を払わず、何か他のことに意識を向けている自然体の姿が

描かれる。対して1925年以降では、裸婦像は引き続き描かれつつも、その数は少なくなり、人物画における主要な主題ではなくなっている。そして裸婦像以外の作品では、少女だけでなく老若男女様々な人物を描くようになっていく。それらの人物は、パリ時代の少女の自然体な様子とは違い、こちらに視線を向けている点などから、肖像画のような印象が強い。《「ベレー帽の幼い少年」あるいは「初聖体拝領」》(【図12】)もその一例であり、その服装やこちらに向かって微笑む様子は、タイトルの通り初聖体拝領を受けた記念に描かれた肖像画のような印象を受ける。

主題の変化や、同じ主題のなかでも描く対象が変化していることに関しては、板東が郊外の土地に移ったこと、つまり彼の生活環境が変わったことが大きな要因であると考えられる。というのも、渡仏後の板東は、基本的に「自分にとって身近に存在するもの」を取り上げて描いているためである。

1925年以降、郊外の家で飼育していた動物たちを描くようになったのがその典型である。郊外に移ったことで静物画に描かれる対象物が大きく入れ替わったのも、彼の身近にあるモノの変化が原因だといえるのではないだろうか。特に、よく描かれるようになった野菜や果物、植物は、郊外に移ったことでこれまで以上に目に入るようになったモノであったと考えられる。

人物画に関しても、裸婦像が1925年以降減少していることに注目してみると、多くの芸術家が集い、そのモデルをつとめる女性が身近な存在であったモンパルナスという土地では、裸婦像を多く描いたのに対し、郊外に移ったことでモデルを周囲の人々に求めるようになったのではないか。そしてそれが、描かれる人物の多様化につながったと考えられる。

そうだとすると、ここまでで述べた変化は、板東が制作上、意識的に起こした変化というより、彼の生活環境の変化を示すものであり、むしろ「自分にとって身近に存在するもの」を描くという、彼の制作活動におけるある種の「一貫性」をも示しているといえるのではないだろうか。

7 転換期の作風

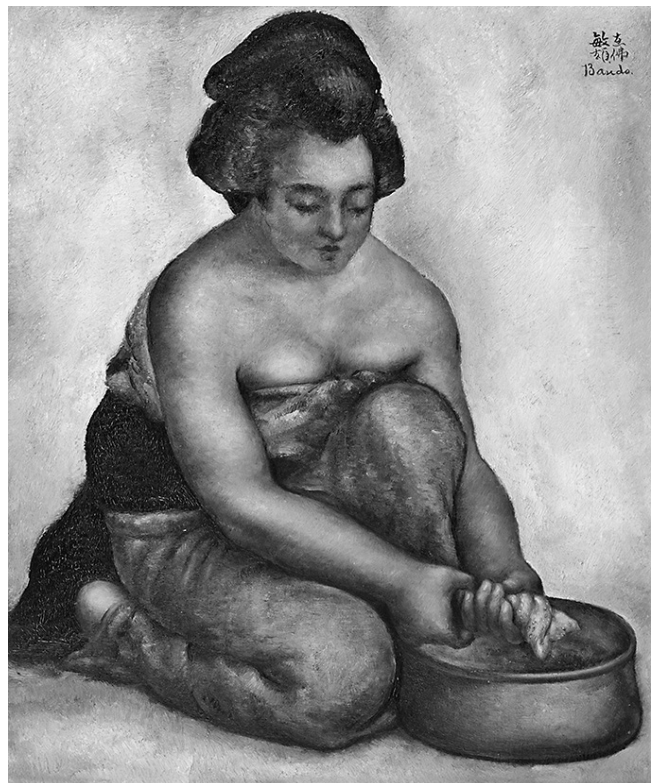
7-i. 主題における特殊性

前章の「一貫性」を踏まえううえで注目すべきなのが、1924年～25年、つまり作風の転換期に描かれたいくつかの

作品である。《身支度する日本の女性》(【図13】)、《聖母子像》(【図14】)、《「水から上がるヴィーナス」あるいは「女神」》(【図15】)といった作品の主題は、板東の画業における「一貫性」には当てはまらないものだ。

まず日本人女性、それもこのように和装をした人物は、当時の板東にとって身近とはいえないだろう。神話や宗教についても、そういった主題自体はフランスでは身近だっただろうが、聖母子やヴィーナスといった人物が、彼の身近に実在したわけではないだろう。確かに他の時代の静物画・人物画に、日本風の品や、磔刑図・聖母子の小像などのキリスト教的な静物が登場することはあった。しかしそれらもあくまで実在するモノを静物としてそのまま描いているにすぎない。

日本人女性を描いた作品は制作年不明のものが他に何点か見つかっているが、板東の画業全体で見てもこうした明らかに「身近でないもの」を描いた作品が数少ないのは確かである。加えて、1924年の個展では、神話やキリスト教といった歴史画的な主題に挑んだ作品が他にもあったようだ^[44]。この種の作品が、作風の転換期に集中して描かれているというのは興味深い。



【図13】板東敏雄《身支度する日本の女性》1924年、油彩 キャンバス、46.0×38.0cm ©Ader



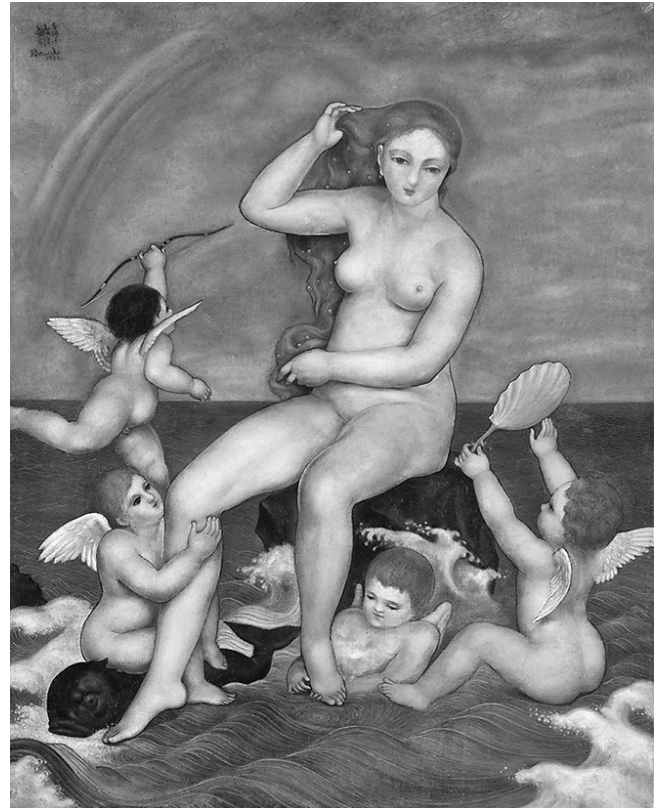
【図14】板東敏雄《聖母子像》1924年、油彩 キャンバス、
73.0×50.0cm ©Ader

7-ii. 背景表現

前節では転換期の作風について、主題や描く対象という面から述べてきた。では表現の面から見た時、転換期の作品にはどのような特徴が見られるのだろうか。それを考えるうえで、ここでは背景表現に注目する。

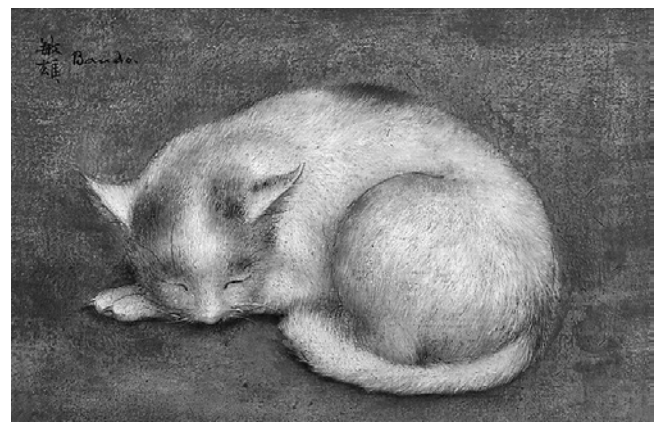
1925年以降の作品における背景は、白やグレー一色のものになっている。一方のパリ時代の作品でも、背景には室内空間が描かれているとはいえ、壁や床が描かれるだけの簡素な描写である場合が多い。壁という、大きい色面が背景の大半を占めているという簡素さは、後年の作風とも通ずる部分がある。

そのなかで、やはり転換期の作品には特殊な表現が見られる。例えば、《大きい裸婦》（【図6】）や《金背景に扇子のある裸婦》（【図10】）のように、背景に金箔を使用した作



【図15】板東敏雄《「水から上がるヴィーナス」あるいは「女神」》
1925年、油彩 キャンバス、81.0×65.0cm ©Ader

品が現れているのである。また《大きい裸婦》の方では緑色の植物のような模様も描き込まれており、同じように金箔を使っている、微妙に異なる表現となっている。裸婦像の他にも《金背景に白い猫》（【図16】）をはじめ、この時期には金箔、時に銀箔を背景に用いつつ、構図はそれ以降の動物



【図16】板東敏雄《金背景に白い猫》1925年、
油彩・金箔 キャンバス、16.0×24.0cm ©Ader

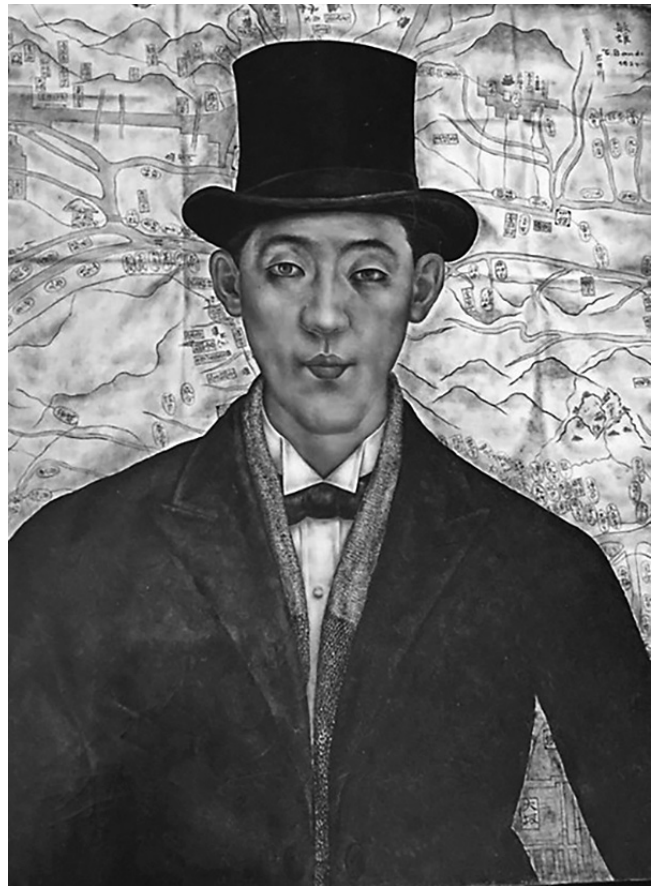
画や静物画と共通する作品が描かれている。それらの作品では、裸婦像とは異なる、金が掠れているような表現が用いられており、一口に金箔を使用した背景といっても、そのなかで様々な工夫を試みていたと考えられる。



【図17】《妙齡なる処女》1924年頃、
『週刊朝日』1925年2月8日号掲載。

金箔の使用以外にも、背景表現における工夫は見られる。例えば『週刊朝日』に掲載された、《妙齡なる処女》（【図17】）として紹介されている作品は、記事の内容からしてシェロン画廊での初個展に出品されたものである^[45]。モノクロ図版のため細部まで確認することはできないが、その背景には、様々な人物、木々と石造りの橋などが線描で描かれている。また同じく『週刊朝日』に図版が掲載されている《画家の肖像》（【図18】）でも、背景には地図が描かれており、形は違えども、背景に描き込みを行うという点では共通している。

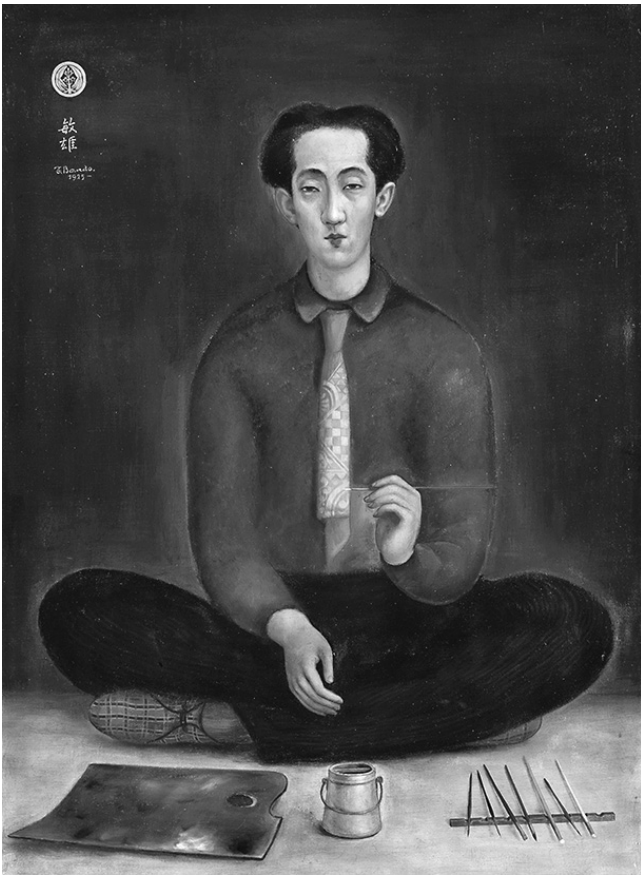
以上のように作風の転換期には、金箔の使用や描き込みなど、背景の存在感が増すような表現が見られる。これは板東作品の特徴である、簡素な背景によって描く対象を際立たせる表現とは方向性が異なるように思われる。



【図18】板東敏雄《画家の肖像》1924年

背景表現以外に転換期の表現にどのような特色があるかについては、今後更なる研究が必要である。ただ、この頃描き始めたであろう自画像に関しては、明らかに他の時期にはみられない特色が見つかったので、紹介しておきたい。

彼が描く自画像は、その多くが《自画像》（【図5】）のように、力強い視線をこちらに向ける作家の胸から上を4分の3正面の角度で描いており、顔の凹凸や皺なども写し取る生々しい描写が特徴である。しかし転換期の作品を見ると、1925年に描かれた自画像（【図19】）では、画家の顔貌はまるで別人のようであり、その佇まいからは力強さや生々しさよりもむしろ、幽玄で神秘的な雰囲気が漂う。また《画家の肖像》（【図18】）も、口紅を塗っているかのように赤々とした唇や、明るい茶色の瞳など、他の自画像には見られない特徴を持っている。そしてこれら2作品の共通点として、真正面から画家の姿を捉えている点があるが、これもまた他の自画像ではほぼ見られない。ここでもやはり、転換期の作品がそれ以降とは全く異なる表現を持っているのである。



【図19】板東敏雄《「筆を持つ自画像」あるいは「仏画の構図」》1925年、油彩 キャンバス、61.0×46.0cm ©Ader

7-iii. 藤田との比較

ここまで、板東の画業のなかで、1924年～25年に独特の作風があることを示してきた。板東の作風の変化について考える時、その変化のなかで生まれたこの作風は、どのように生まれ、その後の作風にどのような形で残ったのだろうか。それを探るために、この時期の彼が、藤田との類似を指摘されていたことに立ち戻り、両者の作風の比較を試みる。

まず主題について見ていくと、日本的な女性、キリスト教、神話といった主題のうち、キリスト教的な主題は藤田がよく描いたものだが、他2つについてはそうではない。主題に関してはむしろ、板東が渡仏直後から描いていた静物や裸婦といったものの方が、藤田の影響を感じられる。1924年のサロンで藤田と似ているとされたのも裸婦像であった。よって主題の面ではこの時期、特別に藤田との共通点が認められるわけではない。

では背景表現はどうだろうか。《大きい裸婦》（【口絵6】）に代表されるような金箔の使用は、藤田が既に用いてい

た技法である。先行研究でも、板東が藤田の影響で日本的な素材・技法を使用したと指摘されているが、金箔の使用もその一例であり、藤田との類似性を強く感じさせる。

また藤田作品の大きな特徴として、「乳白色の下地」を活かした、裸婦の白い肌が挙げられる。そして藤田がその乳白色を活かすために「ジュイ布」を用いたこともよく知られている。ジュイ布とは、元々は18世紀後半～19世紀初頭にパリ近郊で生産された手染めの布のことだが、20世紀前半には似たようなデザインの、古い手染めのフランス産綿布全般を指すようになった。そのデザインは牧歌的な風景と人物といったロココ風の図柄や、植物を用いた図柄、幾何学模様などが繊細にプリントされているのが特徴である。藤田は背景にジュイ布を描き、その細かい模様で背景を埋めることで、裸婦の真っ白な肌を際立たせるという手法を生み出したのである^[46]。

板東の《妙齡なる処女》（【図17】）の背景の描写は、藤田が用いたジュイ布のうち、ロココ風の図柄と非常によく似ている。藤田のものとは比べると1つ1つの図柄が大きく空白も多いため、図柄で背景を埋めるという、同様の表現上の意図があったかどうかまでは不明だが、影響を受けているのは明らかである。《画家の肖像》（【図18】）の背景に地図が描かれているのも、この表現の発展系と捉えることができる。

主題の変化や背景表現の変化を見れば、板東がこの時期に新しい作風を生み出そうと、様々な表現を試みていたことが推測できる。そのような試行錯誤を重ねた結果到達したのが、1925年以降の彼独自の作風なのだろう。そしてその作風は彼を代表するものとなり、今なお高い人気を持っている。

ただ、その過程では、背景表現で金箔を使用したり、ジュイ布風の図柄などを描きこんだりしたように、藤田が用いた技法を取り込んだ表現も見られる。それらの表現が、当時藤田の模倣という評価が多かった要因の1つなのだろう。

ただ、板東はこの「藤田風」ともいえる作品群を描いた直後に、作風の独自性を獲得している。その理由としては、藤田に近付きすぎたことで、そこから離れようとする意識が生まれたというものが考えられる。しかし、彼独自の作風は1925年には既に登場し始めており、「藤田風」ともいえる作風からそこに到達するまでの期間は非常に短い。そこでもう一つの見方として、「藤田風」の作品を描いていた時期の板東は、藤田の技法をむしろ積極的に取り入れており、それを応

用して自分独自の新しい作風を生み出そうとしていた、と考えることもできるのではないだろうか。

以上2つの考え方に従えば、これまでの、徐々に藤田の影響を脱して独自の作風を生み出したという見方は、少なくとも「徐々に」という点では異なる。また「藤田の影響を脱した」という点も再考の余地がある。板東は藤田の技法も取り込み、それを応用しながら独自の作風を生み出した可能性があるためである。この場合、彼独自の作風の成立には、藤田が大きな影響を及ぼしているといえる。

板東は背景表現で様々な工夫を施した結果、最終的にはパリ時代よりも更に簡素な背景表現へとたどり着いている。この、簡素な背景と細密な写実描写を組み合わせた表現技法は、藤田が「乳白色の下地」を活かすために用いた技法、つまり「白い肌を際立たせるために細かい図柄を描き込んだ背景」という関係を反転させ、「細かい描写を際立たせるための白い背景」という関係性を生み出したと見ることもできるだろう。だとすれば、やはり独自の作風を形成するうえでの藤田の影響は無視できないものである。

7-iv. 画廊との契約

最後に、板東がパリに戻って来た1938年に、彼について紹介している記事の一部を紹介する。

「ボエシー通り、主要な画商のなかでもシェロン画廊が彼^[※板東]を捕まえた。板東は契約にサインさせられ、1924年から1931年まで、その日本人画家の作品にクライアントたちを投機させたシェロン親父のために、無数の小品を止まることなく描いた。

板東は、取るに足らない人物の度重なる依頼にも余りに丁寧すぎたため、シェロンが死んでも、100もの上品で小さな作品を描き続けた。

板東は自由だった。彼はパリを離れ、パリの存在も、画廊も、展示も完全に忘れて、マントの近くの田舎の片隅に行き、そこに籠もった。

「私はつまらないものは好きじゃない、と彼は言う。そしてシェロンは私に休みなくそれを要求してきて、私は拒まなかったが、もはや絵を描いても楽しめなかった、と。田舎では、全てが新しいアクセントを持つ、とも。

パリの板東ファンたちは、彼がシェロン画廊と同時に死んだと思った…

板東はマントの画家になった。石炭の商人は一枚の絵の

ためにトラック1台分の無煙炭を、隣の地主は1枚のクロッキーに荷車一杯のジャガイモを、彼に持っていった…板東は平穩に、地元の有名人たちの肖像を描いた[…]^[47]

この記事を見ると、板東はシェロン画廊との契約によって、いわゆる「売り絵」を大量に制作したようである。1931年に契約が切れ、イヴリーヌ県に移るまで、大量の注文を受けていたのだろう。彼が描いた「無数の小品」というのは、1925年以降に描かれているという点や、現時点で見つかっている作品の数から考えるに、彼を代表する作風で描かれた動物画や静物画のことだと考えるのが妥当である。そうだとすれば、細密な描写とシンプルな背景を組み合わせた作風は、顧客のニーズに応えるために生み出されたという側面もあったのかもしれない。

またこの記事では板東の言葉として、「田舎では、全てが新しいアクセントを持つ」ようになったと語られている。この言葉はイヴリーヌ県に移ったことに関して語ったものではあるが、ピエールフィット＝シュル＝セヌに移った際に起こった、描く対象の入れ替わりをも想起させる。また人物画におけるモデルの変化についても、実際に肖像画としての依頼を受けていたであろうことが、この記事からは推測できる。

このように、板東が1925年以降の作風に至った理由に関するヒントが、この記事には多く含まれている。画廊との契約や環境の変化といった、本稿で深く掘り下げることができなかった要素について、今後更に理解を深める必要があるだろう。一方で、それらの要素だけでは、作風が変化するなかで転換期特有の作風が生まれた経緯、そしてその後の作風に残した影響を説明することはできないように思われる。今後は板東が当時置かれていた状況についても調査し、その結果と今回の考察を照らし合わせることで、更なる知見が得られるだろうと考えている。

そして、今回はひとまとめに「1925年以降の作風」としてしまったが、この記事からも分かるように、ピエールフィット＝シュル＝セヌと、イヴリーヌ県とでは環境は大きく違う。今後はそこから生じる違いについても研究していきたい。

8 おわりに

板東敏雄の略歴や作品の所在について、現時点で判明している情報を整理し、紹介することができた。また今回は作風の変化について取り上げたこともあり、特に1922年から25

年までの活動を詳述したが、今後はそれ以降の活動についても調査を進め、いずれは彼の画業全体について更に詳しくまとめたいと考えている。

そして1925年ごろに起きた作風の変化については、同時期に起きた2つの変化、生活環境の変化と藤田との関係性の変化についても取り上げたうえで考察を試みた。藤田と疎遠になった理由については明確な答えを得ることはできなかったが、この時期の板東の作風が藤田との類似を指摘されていたこと、実際に藤田が用いた技法を使用した作品を制作していたことが分かった。

藤田に最も接近した作風で制作した直後に板東独自の作風が生まれていることから、彼独自の作風は短い期間で形成されていたこと、そしてその形成に藤田が大きな影響を与えている可能性を示した。ただし主題について考えれば分かる通り、この時期特有の作風には、藤田の影響だけでは片付けられない要素もある。藤田のみならず様々な影響を吸収したうえで試行錯誤を重ねた結果、彼独自の作風が生まれたのだろう。そしてだからこそ、彼の作品は藤田とも異なる、唯一無二の魅力を持つに至ったのだろう。他の影響源についても、引き続き調査する必要がある。また今回は風景画など、静物画や人物画以外の作例をあまり取り上げることができなかった点も今後の課題である。

本稿を通して、整理した情報を発信することができたと同時に、課題や更なる研究が必要な点が浮き彫りとなった。今後も継続して調査を行い、未だ謎の多い板東敏雄という画家の全体像を明らかにしていきたい。

(いでさこ あおい 徳島県立近代美術館学芸員)

註

- [1] 「新婦朝者座談会」(『美術新論』1929年11月)にて、熊岡美彦が「^[※バリにおける]自活者では小柳、青山、藤田、長谷川、阪東^[※ママ]等がある」と挙げている。
- [2] 敏雄の父・保太郎は1914年に大阪商船高知支店の店長も務めている。(『大阪商船株式会社五十年史』1934年、大阪商船株式会社、pp.701-702。)
- [3] 「秋のサロンに異彩を放つ 大阪の青年板東敏雄君の出品」『大阪朝日新聞』1922年10月13日朝刊。
- [4] 卒業はせず、中退したと考えられている。(『開館10周年記念 近代徳島の美術家列伝 -明治から第二次世界大戦

まで』図録、徳島県立近代美術館、2000年、p.77。)

- [5] 神戸〜ロンドン間の日欧航路で渡欧したと考えられる。「あるたい丸」という船も航行していた。(『大阪商船株式会社五十年史』前掲書、pp.340-350。)
- [6] 『薩摩治郎八と巴里の日本人画家たち』図録、徳島県立近代美術館他、1998-1999年、p.197。
- [7] "Toshio Bando," Paris: Saint Honoré Art Consulting, 2011.
- [8] *Catalogue: Salon D'Automne 1922*, Paris: Salon d'automne, 1922.
- [9] "Toshio Bando," op.cit.
- [10] 福岡澄子『3つの祖国』私家版、1999年、pp.126-132。
- [11] "Toshio Bando," op.cit.
- [12] <https://www.navigart.fr/fnac/artwork/toshio-bando-tamotsu-bando-dit-portrait-de-l-artiste-140000000055150> (最終閲覧日: 2026年2月6日)
- [13] <https://parismuseescollections.paris.fr/en/node/1044912#infos-principales> (最終閲覧日: 2026年2月6日)
- [14] "Toshio Bando; Collection Jacques Boutersky," Ader, 2025, p.9.
- [15] 『バリのカフェと画家たち ~モンマルトル、モンパルナス、サン=ジェルマン=デ=ブレ』図録、小田急美術館他、1999-2000年、p.199。
- [16] 『藤田嗣治 7つの情熱』図録、パラミタミュージアム他、2025-2026年、p.133。
- [17] "Toshio Bando," op.cit.
- [18] "Toshio Bando; Collections particulières," Ader, 2025, p.44. 板東はこのサロンにおいて落選作は無く、出品した2点のどちらも入選している。
- [19] *Le Monde Illustré*, 11 novembre 1922.
- [20] Émile Dacier "La Revue de L'Art Ancien et Moderne" 1922.
- [21] 『東京朝日新聞』1922年10月13日朝刊、『大阪朝日新聞』同日朝刊。
- [22] *Catalogue: Salon d'automne 1923*, Paris: Salon d'automne, 1923.
- [23] "Toshio Bando," op.cit.
- [24] *Société des artistes indépendants: Catalogue de la 34e exposition*, Paris, 1923.
- [25] *Le Temps*, 9 mars 1923.
- [26] "Toshio Bando," op.cit.
- [27] *Société des artistes indépendants; Catalogue de la 35e exposition*, Paris, 1924.
- [28] "Le peintre Foujita renversé et blessé par un autobus quai malaquais" *Le Petit Parisien*, no.17229, 1 mai 1924. 他にも様々な新聞で取り上げられている。
- [29] *Le Petit Parisien*, 18 octobre 1924.

- [30] "Toshio Bando," op.cit.
- [31] 林洋子『藤田嗣治 作品をひらく』名古屋大学出版会、2008年、p.179。
- [32] 薩摩治郎八（1901-1976）は豪商の三代目として生まれ、1921年にパリに渡った。実家の財力を背景にした、現地での浪費ぶりはすさまじく、「バロン薩摩」と呼ばれた。藤田嗣治をはじめ、日本人芸術家たちの支援者でもあった。
- [33] 矢内みどり「パリの日本人画家 1920年代を中心に」『パリの日本人画家 1920年代を中心に』図録、目黒区美術館、1994年、p.29。
- [34] 薩摩利子「板東敏雄画伯のこと」『徳島新聞』1994年6月16日朝刊。
- [35] 『薩摩治郎八と巴里の日本人画家たち』前掲書、p.197。
- [36] *Le Figaro*, 8 février 1924.
- [37] 1924年の記事（詳細不明、遺品のスクラップブックより）。原文は " [...] Il y a Bando qui aurait nu signer son nu Foujita."
- [38] 1924年3月の記事（詳細不明、遺品のスクラップブックより）。原文は " [...] et un autre nu couché, de Bando, imitateur de Foujita."
- [39] *Selection*, mars 1924.
- [40] 1件は*Le Rappel* (8 février 1924)、もう1件は詳細不明だが同日の記事であることが分かっている。
- [41] *Journal des Debats*, 19 octobre 1924.
- [42] "Salons et Expositions" *Le Petit Parisien*, 18 octobre 1924.
- [43] *Paris-soir*, 10 octobre 1924. おそらくカタログの序文とほぼ同じ文章である。
- [44] *Paris-soir*, 10 octobre 1924.
- [45] 「板東氏の作品」『週刊朝日』1925年2月8日号。
- [46] 林洋子、前掲書、pp.136-137。
- [47] *Le cri du jour*, no489, 25 juin 1938. なお記事中の「マント」について、イヴリーヌ県で板東が暮らした場所の近くに、「マント=ラ=ジョリー」のように、「マント (Mante)」が入る町の名前がいくつか確認できる。

contents

Toshio Bando: Activities and Stylistic Changes through 1925 3

Aoi Idesako

Investigative Report on the Former Collection Work “The Cyclist” 21

Megumi Iida

徳島県立近代美術館
研究紀要 第26号

発行
2026年3月31日

編集
徳島県立近代美術館
770-8070 徳島市八万町向寺山
文化の森総合公園
telephone:088-668-1088

印刷
徳島県教育印刷株式会社

Bulletin of
The Tokushima
Modern Art Museum No.26

©2026 by
The Tokushima
Modern Art Museum
Bunkanomori-Sogokoen,
Mukoterayama,
Hachiman-cho,
Tokushima-shi, 770-8070
Japan
telephone : 088-668-1088

printed by Tokushimaken Kyouiku
Printing Inc.

printed in Japan

**Bulletin of
The Tokushima
Modern Art Museum**

No.26