

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——

山田 隆 行



図1 白井文平 《屋上のパーティー》
1926年、油彩・カンヴァス、117.3 x 147.5cm、長野県信濃美術館

はじめに——本論の目的と問題の所在

ニューヨークで活動した日系移民画家^{うすいぶんぺい}白井文平（1898-1994年）の油彩画《屋上のパーティー》（1926年、図1）は、煌々と輝く摩天楼を背景に屋上で繰り広げられるパーティーを鮮やかに描き出す作品である。アルコールや煙草などの嗜好品がのった大きなお盆の周りで、楽器を弾いたりお喋りをしたりしながら身体を寄せ合う男女がくつろいだ時間を過ごす。散乱する新聞、楽器、酒瓶は場面のうち解けた親密さを強調し、ギターを弾く男性の横に座る赤いドレスの女性が靴を脱ぎ、手に団扇を持つ姿は夏の夜の暑さを表している。制作当初につけられた題名は「夏の夜 Summer Evening」であり、作品の裏側に記載された「4TH JULY 1925」の文字は、これが独立

記念日の夜に開かれたパーティーであることを仄めかしている。一方、屋上の雰囲気とは対照的に、画面左上の建物の一室から一組の男女が不気味なほど静かな視線をパーティーの参加者に投げかけている。

1898年、長野県南安曇野郡堀金村（現在の安曇野市堀金）の養蚕農家の三男として生まれた白井は、1917年、外国で西洋絵画などの美術品買付の仕事をしていた兄とともにロンドンに渡る。英語とクイーン・アン様式の漆工技術を学び、家具に東洋風の装飾を施す仕事に就いた。1921年、ニューヨークに移住した白井は労働で生活費を稼ぐかわら、国吉康雄をはじめとする邦人美術家や、ジョン・スローンらアメリカ人美術家たちとの交流を通して同時代の芸術動向に触れていく⁽¹⁾。1920年代から30年代にかけて、独立美術家協会やサロズ・オブ・アメリカが開催する無審査、無資格の年次展に積極的に参加する。《屋上のパーティー》は1926年の独立美術家協会展に「夏の夜」という題名で出展した作品である⁽²⁾。邦字新聞『紐育新報』は、当時の白井について「技巧の人で毎年インデペンデントやサロンの展覧會に出品——聲價を高めてゐる畫家だ」と紹介している⁽³⁾。画家として活躍する一方、額縁職人としても知られており、『ニューヨーカー』誌の特集記事「日本の便利屋」では、「今のニューヨーク・シティで最も忙しい額縁屋であり、彼の顧客には、とりわけ相当な金持ちと相当な貧乏人がいる。どちらもほぼ同様に額縁の安さを称賛している」と紹介されている⁽⁴⁾。

戦後、白井の個展がニューヨークのローレル・ギャラリー（1947年）とサランダー・ギャラリー（1979年）、東京のフジテレビギャラリー（1983年）で開催されている。近年になると、《14丁目》（1924年、図2）がヴァージニア美術館に、《家具工場》（1925年、図3）がメトロポリタン美術



図2 白井文平 《14丁目》
1924年、油彩・カンヴァス
76.5 x 61 cm
Virginia Museum of Fine Arts.

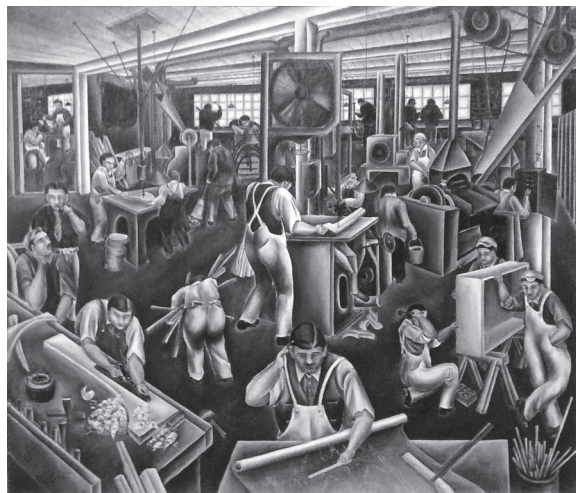


図3 白井文平 《家具工場》
1925年、油彩・カンヴァス
91.4 x 109.2 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York.

館に収蔵されている⁽⁵⁾。臼井への関心は高まりを見せつつも、しかしながら、その研究が十分に進んでいるとはいえない。そもそも、アメリカ美術史研究で専ら対象となるニューヨークの邦人美術家は国吉康雄や石垣栄太郎、清水登之、犬飼恭平である。臼井に関する先行研究は少なく、国吉康雄を取り巻く画家の一人として紹介した小澤善雄の雑誌記事、臼井を含む日系美術家社会に焦点を当てたトム・ウルフの論考、ニューヨークの幾何学性と密集性を強調する画家の都市表象に焦点を当てたテレサ・A・カーボンの解説が僅かに挙げられるのみである⁽⁶⁾。そのどれもが簡略的な分析に留まり、主題やモチーフの選択とその意義、造形表現、構図の分析と、当時の社会的、歴史的背景とを関連付けた解釈の余地を多分に残している。

以上を踏まえて、本稿では《屋上のパーティー》の主題と造形表現を探っていくが、その前にまず屋上が当時どのような社会的機能を有していたか明らかにする。その上で比較考察の対象としてジョン・スローンの作例を取り上げる。スローンは、ロバート・ヘンライやジョージ・ペローズと共にアッシュキャン・スクール（ゴミ箱派）の一人としてアメリカ美術史上に名を残している画家である。自らが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逼真的に描いた⁽⁷⁾。また、石垣栄太郎や清水登之ら当時ニューヨークで活動していた邦人画家たちを美術学校で指導しており、良き理解者でもあった。臼井もスローンの美術サークルの一員であり、個人的な指導を受けていた可能性が高いことが、デラウェア美術館でのアーカイブ調査によって明らかとなった。その明白な影響が主題やモチーフの選択に見られるため、スローンが描いた屋上の情景を分析し、臼井の《屋上のパーティー》との主題上、造形表現上の類似と差異を明らかにする。

このようにして本作品を当時のアメリカ美術界の動向に位置づけた後、《屋上のパーティー》の特異性として、異なる社会的立場に由来する臼井とスローンの屋上への関わりの違いに着目する。スローンは屋上を覗き見るように描くのに対して、臼井はスローンに見られる対象、すなわち屋上生活の当事者としてこの主題に取り組んだ。この視点から本作品を捉えなおし、ヴィレッジのボヘミア文化への共鳴と、禁酒法や移民法を制定した保守的なアメリカ社会への文化的な反抗を読み解いていく。

1. 20世紀のニューヨークと都市の屋上

新時代を象徴する摩天楼が所狭しに林立する19世紀末から20世紀前半のニューヨークでは、建物の屋上が重要な社会的機能を有していた。当時、密集する建物によって地上の遊び場や娯楽施設、公園といった気分転換の空間が奪われ、この問題を解決するために活用されたのが屋上であった。劇場やホテル、集合住宅、学校の屋上には運動場や庭園が備え付けられた⁽⁸⁾。当時の雑誌『クラフツマン』は、学校の屋上を野外授業や運動場、休養の場所として積極的に用いること、集合住宅や個人住宅の屋上を菜園に変えることで都市を「良き休息のための安息所」にする



図4 Theodore Waters, "The Roof-Dwellers of New York," *Harper's Weekly* 8, August 1903, 1300.

よう推奨している⁽⁹⁾。

近代都市のユートピアとしての機能を担う一方で、屋上は室内が延長された場として、より日常的で実用的な用途にも使用された。雑誌『ハーパーズ・ウィークリー』の記事「ニューヨークの屋上の住人」(1903年、図4)は、密集するビルの屋上に住むことを余儀なくされた住民や、進んでその生活を選んだ人々を紹介している。彼らは不快で不衛生な室内環境と、過剰な家賃相場の問題に直面し、新たな生活の場を屋上に求めた。そして、ここで「仕事を続け、生活の喜びを味わう。食べ、飲み、働き、遊ぶ。より退屈な路上生活ではできないこれら多くのことに幸せを覚える」と記事は伝えている⁽¹⁰⁾。

このような生活模様は、ヴィレッジやローワー・イースト・サイドといった貧しい移民労働者が多く住む地区に顕著であった。二十世紀初頭のヴィレッジ近隣は住宅環境が

劣悪で、この問題はとりわけ夏に深刻を極めた。住民たちは不快な室内を逃れて屋外の非常階段や避難場所、屋上を生活空間に用いた。その光景はアメリカ人画家エヴァレット・シンの水彩画《ヘスター通りのアパート》(1900年、図5)の主題となる。シンらアッシュケャン・スクールの画家たちの特徴の一つは、都市の中産階級よりも、上流階級(豪華なマンションの住人、億万長者など)と貧困層(スラムの住人、屑拾いなど)に焦点を当て、両者の経済的な格差を強調するように描くことである。ここで重要となったのは、一つの都市に物理的には近いものの社会的、



図5 エヴァレット・シン 《ヘスター通りのアパート》
1900年、水彩・グアッシュ・インク・紙、21 x 33 cm
The Phillips Collection, Washington, D.C.

心理的にはかけ離れた両者が共存する姿をどのように表現するかであった。そのため公の場で目にする機会の多い貧しい通りの住人たちは、彼らにとって主要なモチーフの一つとなった。シンが本作品で対象としたのも貧困層の人々である。不十分な換気設備の室内から抜け出し、屋根や非常階段で眠りにつく住人を画家は荒く素早い筆致で描き出している。ほとんど判別もつかない住民たちの顔は、彼らがまるで都市に蹂躪された被害者であるかのような印象を与える⁽¹¹⁾。この劣悪な室内環境の問題は近代的な空調システムが普及する1920年代まで続いた。

シンの描く貧しい屋上の住人は、ジェイコブ・リースが取り上げた主題でもある。リースは都市に住む貧困者の生活を記録した著書『残り半分の人々はどのように暮らすか』（1890年）において、その様子を次のように記している。

暑い日に集まった人々で溢れる小さな部屋で、料理や睡眠、仕事などの室内生活を送ることがほとんど耐えられなかった時、住居はその全ての制限をもともせず拡大した。その時、奇妙だが生き生きとした生活が平坦な屋上へと移動した。⁽¹²⁾

リースが観察したのは生活の場が室内から屋上へと拡がる様である（図6）。そして、「警察の規制に臆せず、男の子たちは屋上から風を飛ばし、若い男女は求愛をしたり苦い顔で過ぎ去ったり」し、別の夜には「男女が落ち着きなく身を横たえ、列になって汗だくとなり、空にあえいで寝ていた」と述べている⁽¹³⁾。



図6 ジェイコブ・リース
《バラックの屋根にて》
1888-1898年頃
ゼラチン・シルバー・プリント
19.8 x 24.7 cm
International Center of Photography,
New York.

2. ジョン・スローンの描く屋上と窃視的視点

スローンもまた屋上を主題とする作品を残しているが、その視線はシンやリースと異なる。シンとリースは社会の周縁に位置する貧しい人々や移民、労働者に目を向け、作品を通して都市の虐げられた下層階級層への共感を中流階級層の間に生み出し、欲深い大家や経営者、ひいては市

や州の政府、アメリカ社会への抗議の口火を切ろうとした⁽¹⁴⁾。だが、スローンはこのような意識を強く抱いておらず、むしろより純粹に屋上の生活の多彩さに魅了されていた⁽¹⁵⁾。

それが世界の全てなのです。(中略)。仕事、遊び、愛、悲しみ、はかなさ、女学生、老いた母親、泥棒、怠け者、娼婦。偽りない彼らの姿がこの下に見えます。ニューヨークの素晴らしい屋上が私に人間らしさのすべてを見せてくれるのです。⁽¹⁶⁾

その言葉通りスローンは屋上に生きる人々の活気と力強さ、親密な雰囲気をも銅版画や油彩画で鮮やかに描き出す。エッチング《屋上、夏の夜》(1906年、図7)は屋上で雑魚寝をする数組の家族や男女を描いたものである。画面中央やや左で横を向いて眠る男の苦しそうな表情、その傍らで眠る女性の肩紐のずれた姿、奥で足をたてて眠る女性の居心地悪そうな姿勢が、濃密なクロスハッチングの影と相まって、夏の夜の暑苦しさ、寝苦しさ、息苦しさを表している。団扇に記載された地元の商店の広告は、この場面の日常性と地域性を強調する。だが、肌や下着、シャツの際立つ白さによって闇の中に浮かび上がる住人たちの姿は、まるで日常という舞台の上でスポットライトを浴びているかのようなようである。

エッチング《屋上の愛》(1914年、図8)は、風にはためく洗濯物の後ろで男女が見つめ合いながら抱き合う光景である。洗濯物を揺らす強い風が二人の情熱的な愛を象徴的に表し、洗濯籠の傍で無邪気に遊ぶ赤ん坊の存在が場面の親密さを強調している。一方、油彩画《日曜日、髪を乾かす女たち》(1912年、図9)では、洗濯物と一緒に女性達が髪の毛を乾かしている。スロー



図7 ジョン・スローン
《屋上、夏の夜》1906年、エッチング
13.3 x 17.8 cm, Delaware Art Museum. ほか

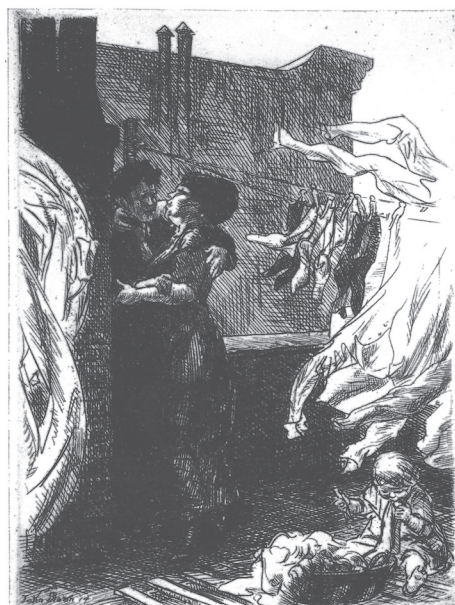


図8 ジョン・スローン 《屋上の愛》
1914年、エッチング、14.8 x 11 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York. ほか

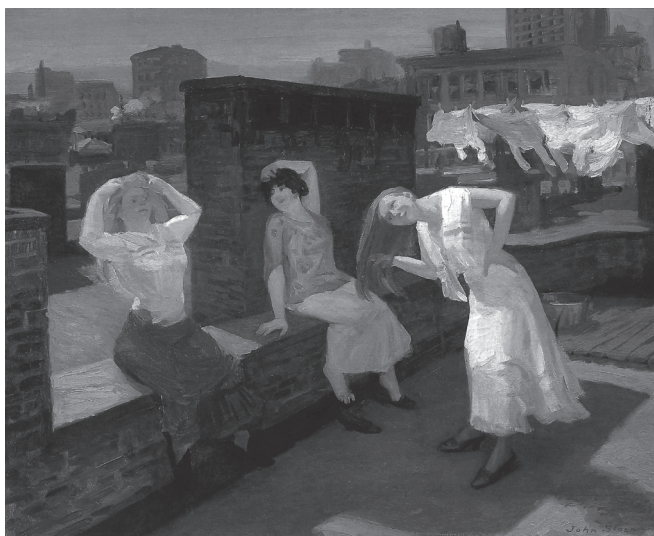


図9 ジョン・スローン 《日曜日、髪を乾かす女たち》
1912年、油彩・カンヴァス、64.8 x 81.3 cm
Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, Massachusetts.

ンは本作品について「人間が織り成す喜劇の一つだ。コーネリア通りに住む慎ましい屋上の演じ手が、私の楽しみのためにこの舞台に立つ」と述べている⁽¹⁷⁾。女性の白いワンピースと風になびく髪が、風に揺れる白い洗濯物と呼応し、屋上という舞台の上で日常という喜劇が演じられる。

先行研究で指摘されるように、スローンの描く屋上には二つの重要な特徴がある。一つは空間の曖昧性、両義性である。都市の屋上は誰かに見られているという意味で外部に開かれているながらも、髪を乾かしたり愛を育んだりするといった私的な行為がなされる空間である。ニック・ヤブロンは、開放的だが閉鎖的でもある屋上について、ミシェル・フーコーを参照しながら「一つのヘテロトピア、つまり（公園や通りと違って）閉鎖された実在する空間であるが同時にある種の人々には開かれている（この場合は建物の住民）」と解釈する⁽¹⁸⁾。ジョイス・K・シラー、ヘザー・キャンベル・コイルも屋上を公私が混同される空間とみなし、「私的でもなければ室内でもなく、通りのような公的なものでもないが、その中間のどこか」と指摘している⁽¹⁹⁾。

もう一つの特徴はスローンの窃視的な視線である。これはスタジオから望遠鏡で都市を観察することを好んだ画家の観察方法に象徴される。友人ロバート・ヘンライに宛てた手紙には「グリニッジ・ヴィレッジで最も大きなスタジオ」と称する自身の部屋から身を乗り出して望遠鏡で眼下を覗き見る自身の姿をユーモラスに描いている（1912年、図10）⁽²⁰⁾。彼が目を向けるのは「最も小さな家」と呼ぶ自宅の窓から身を乗り出してハンカチを振る妻ドリーである。自宅を「最も小さい」と呼ぶ点から、スローンにとってスタジオのあるこの建物がいかに大きく、背の高いものであったかを窺い知ることができる。この高さから都市を見下ろすと、屋上に生きる人々の無

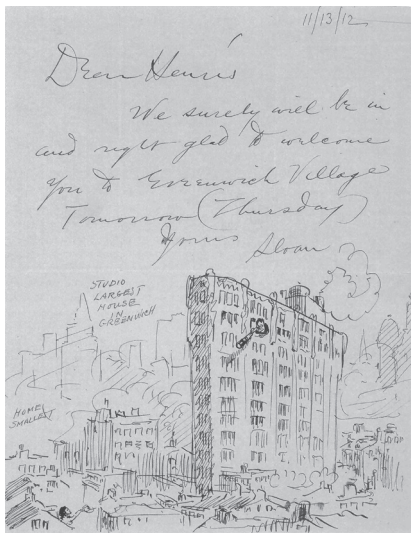


図10 ジョン・スローン
「グリニッジ・ヴィレッジで最も大きな家のスタジオ…最も小さい家」ロバート・ヘンライへの手紙（1912年11月13日）、25.4 x 20.3 cm、Delaware Art Museum.



図11 ジョン・スローン 《夜の窓》
1910年、エッチング、13.6 x 17.9 cm
National Gallery of Art, Washington, D.C. ほか

防備で自然な姿を気付かれることなく観察できる。彼の描く屋上の住人たちは自らの行為に没頭し、周りに注意を向けていない。観察者であるスローンは不可視の存在としてその親密な光景を静かに覗き見ている。

彼の窃視的な視点は多分に性的な欲望と関係しており、作品内では覗き見をする男性によって視覚化されている。先述の《屋上、夏の夜》(図7)では、一人の男が画面中央で寝そべる無防備な女性を静かに見つめ、《夜の窓》(1910年、図11)では、画面左の建物の屋上の縁に腰掛ける男が窓辺で髪をかきあげる胸の大きな女性に目をむけている。その姿は望遠鏡で都市を覗き見るスローン自身の姿に重なり合う。レベッカ・ズーリエは、画家の覗き見趣味が労働者階級を対象とすることによって正当化されると分析している。スローンが「空間、階級、文化的に十分に認識される距離」を保ちながら静かに屋上を観察できたのは、見る者と見られる者の階級の違いが互いの直接的な接触を阻んでいたからであった⁽²¹⁾。

3. 《屋上のパーティー》と屋上生活の主体者としての視線

3-1. 都市表象とモダン・アート

《屋上のパーティー》の主題は、臼井がスローンらアッシュケャン・スクールの画家と美術的関心を共有していたことを示しており、実際に彼の美術はニューヨークの美術界における豊かな交流関係の中で育まれた。当時について臼井は次のように回想している。

かつては私も一流作家を目差して若い情熱を燃やしたこともあった。14丁目附近に国吉康雄やケネス・ヘイズ・ミラー（Kenneth Hayes Miller, 1876-1952）レジナルド・マーシュ（Reginald Marsh, 1898-1954）ジョン・スローン（John Sloan, 1871-1951）等とスタジオを並べてヴィレッチ周辺をスケッチしたり、キュビズムやフォーブ、線と色面の調和等に関して仲間達と夜おそくまでマックスローリのバーあたりで議論を戦わせたこともあった。⁽²²⁾

1922年の渡米後すぐに、臼井は邦人美術家15名からなるニューヨークの美術家組織「画彫会」の結成に参加している⁽²³⁾。美術学校に通わずとも、同じ会員であり親しい友人となる国吉康雄や石垣栄太郎、清水登之ら邦人美術家との交流をはじめ、彼らを通じてミラーやマーシュ、スローンらとも出会ったのであろう。実際に臼井はスローンの美術サークルの一員となり、個人的な指導も受けていたようである⁽²⁴⁾。アメリカ人美術家のなかでもスローンは邦人美術家との交流が盛んで、清水登之・清兄弟、石垣栄太郎らを美術学校アート・ステューデントズ・リーグで指導していた。臼井も参加した1927年の「紐育新報社主催邦人美術展覧会」では、ロックウェル・ケント、ウォルター・バック、国吉康雄とともに顧問委員を務めており、邦人美術家社会における指導的な立場にもあった⁽²⁵⁾。

臼井の《屋上のパーティー》は、同じく屋上の風景を好んで描いたスローンの強い影響下で制作されたことに間違いはない。だが一方で、前景に都市の住人を、後景に高層ビルを配置する構図には、むしろジョージ・ベローズの油彩画《ニューヨーク》（1910年、図12）との親和性を見出せる。ベローズが素早い筆致で描いたのは、聳え立つ無機質な摩天楼を背景に、列車、馬車、



図12 ジョージ・ベローズ 《ニューヨーク》
1910年、油彩・カンヴァス、106.7 x 152.4 cm
National Gallery of Art, Washington, D.C.

人々が行き交う光景である。都市における垂直的な摩天楼と水平的な歩道の共存、対立について、小林剛は、クリストフ・リンドナーの分析を参照しながら、前者がモダニティの非人間性を、後者が前近代的な人間性溢れる日常性を示すと指摘する⁽²⁶⁾。《屋上のパーティー》でも、前景に水平的な屋上とその住人の生活が描かれ、背景の逆八字形に広がる空間に摩天楼が聳え立つ。ここでは、屋上の親密な雰囲気と幾何学的な摩天楼が暗示する都市の非人間的で無機質な一面が対比される。

臼井による高層ビルの表象には、1920年代のアメリカ美術界を席卷していたキュビズムの影響も色濃い。これは先に引用した画家の言葉にも明らかであるが、アンドリュー・ダスバークによれば、実際に当時のアメリカ美術界ではほとんど全ての美術家がキュビズムに傾倒しており、完全な追随者にはならなくともその造形表現を柔軟に取り入れ独自の表現を模索していた⁽²⁷⁾。《屋上のパーティー》は、主題の上ではアッシュキヤン・スクールに倣いながらも、単純化された高層ビルや赤い三角屋根の家々が作り出す幾何学的な都市表象はキュビストの造形表現を土台としている。

ダスバークは「外形ではなく因果関係——基礎となる幾何学的なメカニズム——こそ、彼（モダン・アーティスト）が土台とする指標である」（括弧内は稿者による補足）と述べる⁽²⁸⁾。この「基礎となる幾何学的なメカニズム」を追求するにあたり、ニューヨークは絶好の場所であった。チャールズ・ダウニング・レイは「ニューヨークの新しい建築」において、この都市の建物が深い美的な感情を呼び起こし、その秩序ある姿と生き活きとした構成がモダン・アートと深く結びつく」と指摘していた⁽²⁹⁾。ニューヨークの幾何学的な都市構造を強調する臼井の油彩画《14丁目》（1924年、図2）はその言葉を体現している。14丁目から眺めた近代都市は、単純化された直方体の建物、矩形の窓、円柱と円すいで構成される給水塔、四角すいの尖塔によって表現される。平坦に色が塗られた建物は非常に無機質で、アッシュキヤン・スクールの画家がほとんど着目しなかった都市の一面を表している。《屋上のパーティー》はアッシュキヤン・スクールやキュビズムが織り成すこのような文脈で制作された。

3-2. ニューヨークの日常経験

《屋上のパーティー》には多視点的な構図が採用されている。格子模様のクロスが敷かれた屋上は、上から見下ろされるように傾くが、画面奥の建物はどれも鑑賞者に正対する。画面中央の酒瓶やキャメル煙草は人物に比して不自然なほど大きく、一点透視図法を無視したより自由で感覚的な空間が広がっている。このような対象把握と空間構成は、画家のキュビズムへの造形的関心を物語る一方で、場面の迫真性を高める効果も生み出している。単一の消失点は設定されず、異なった時間の過ごし方をする恋人達の姿それぞれに焦点が当たり、その行為に没入する姿が屋上の親密さを伝える。

この構図は《家具工場》(1925年、図3)にも用いられている。逆八字形に広がる工場内に作図、板の裁断、かんながけ、家具の組み立てといった異なる作業工程がそれぞれ独立して表され、家具が製造されていく過程が一つの空間で展開されていく。各工程の迫真的な描写は画家の実体験に由来しているのだろう。臼井はニューヨークに移り住み「1年ほどぶらぶらした」後、1921年から1927年頃まで工場の漆塗りをする生産ラインで仕事をしていた⁽³⁰⁾。キュビズムは彼自身の絵画表現を迫及するための手段であると同時に、自らの直接的な体験をありありと伝える表現としても最適であった。

家具工場のように、屋上もまた臼井にとって日常生活の一部であった。そのことを物語るのが油彩画《裏屋根》(1924年、図13)である。平面的に簡略化された背の高いビルを背景に、建物の屋上(屋根)の縁に四匹の猫が静かに座る。猫は臼井にとって親しみ深い動物であり、本作品以外にも《少女と猫》(制作年不詳。1930年のサロズ・オブ・アメリカ年次展に出品)や《窓のそばの猫》(1932年)、《猫》(1932年)などで何度も描いている。また、1935年の『ニュー Yorker』誌の記事によれば、臼井は当時シャム猫を飼育し、販売していた⁽³¹⁾。《裏屋根》はそのような猫と暮らす臼井の日常を想起させる。

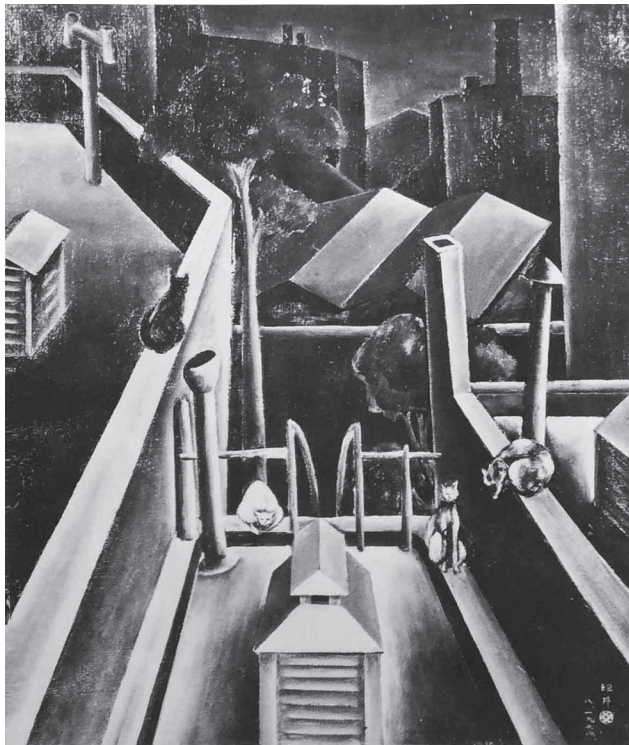


図13 臼井文平 《裏屋根》 1924年
油彩・カンヴァス
61.2 x 51.4 cm、所在不明

《屋上のパーティー》にも画家の日常と関連するモチーフが描かれる。画面手前の草履や、中央の女性がつ団扇は、白井の出自である日本と縁の深い日用品である。酒瓶や煙草も、そのラベルを判別できるよう描き込むことから、彼にとって愛着のある商品であったことが推察される(図14)。実際にキャメル煙草は邦字新聞『紐育新報』や『日米時報』に広告が載るほど邦人社会でも身近で馴染みのある嗜好品であった(図15、16)。



図14 《屋上のパーティー》部分

いさなめ 求御

もてつあは 品い高へ例
しな品良の上以上之

CAMEL
CAMEL
CAMEL
CAMEL
CAMEL
CAMEL
CAMEL
CAMEL
CAMEL
CAMEL

きやめるを御買なさい

R. J. REYNOLDS TOBACCO COMPANY, WINSTON-SALEM

Vol. 21 No. 1043 THE JAPANESE-AMERICAN

キヤメルの善い事を紹介したのは近代の趣味です

今昔の交遊は特別貴重で待た
まらぬが品質優良のキヤメ
ルを以て對して其の目的を導
きしめる。我人は精進したア
ラビヤの自國産煙草を飲しよ
キヤメルに當る此の二品が切
實に飲するの良味と見做し
近代の趣味はキヤメルと
の第一は買ひます。自國産
の煙草はもともとの煙草を
採りしよるの味を忘れては
ならぬ。我らはキヤメルに
對して買ひしよるの味を
忘れてはならぬ。我らは
キヤメルを近代の趣味と
見做す。

Wholesale and Retail Dealers
Camel Cigarettes
212 Broadway
New York City

Wholesale and Retail Dealers
Camel Cigarettes
212 Broadway
New York City

図16 「キヤメルの善い事を紹介したのは近代の趣味です」
『日米時報』1927年6月11日

図15
「きやめるを御買なさい」
『紐育新報』1926年11月26日

臼井文平作《屋上のパーティー》に関する一考察

他方、床に散らばる新聞は当時アメリカ社会で何が起こっていたかを表す。《屋上のパーティー》では、記事の内容を判別することは難しいが、例えば《夏の午後》(1928年、図17)で敷物として使われている新聞には、実在の新聞誌名や漫画、記事の見出しを読み解くことができる。「JACK DEM... AND GENNE TUNNEY WILL FIGHT FOR TONIGHT FOR CHAMPIONSHIP」(図18)は、1927年9月23日に開催されたジャック・デンプシーとジーン・タニーによるボクシングのヘビー級タイトルマッチを伝えるものであろう。画面中央に置かれたチョコレートの箱も「DELICIOUS MILK CHOCOLATE…」という文字とチェリーの挿絵(図19)から、実在の商品をモチーフにしたものと推察される。具体的な情報を伝えるこれらのモチーフは、その情景を特定の時間や場所と結びつける。それは言い換えれば、画家の生活の視覚的な記録であり、アメリカ社会で生きていたという痕跡であった。



図17 臼井文平 《夏の午後》
1928年、油彩・カンヴァス、127.2 x 152.5 cm、長野県信濃美術館



図18、19
《夏の午後》部分

《屋上のパーティー》の背景となる摩天楼にも臼井は実在の高層ビルを描き込んでいる（図20）。画面中央やや右に位置する背の高い建物は、鐘楼形の尖塔とその特徴的な形状に沿って壁面に穿たれた採光用の穴、夜を照らす先端のサーチライトから、建築家ナポレオン・ルブラン父子が設計し、1909年に竣工したメトロポリタン・ライフ・タワーであると判断できる⁽³²⁾。建設当時世界で最も背が高かったこの建物は、新時代の象徴として、絵葉書や雑誌記事でも取り上げられていた（図21、22）⁽³³⁾。このタワーは臼井の自宅に程近い、マディソン街と23丁目の交差区域に位置する。その堂々とした姿は家の窓や屋上から容易に目にすることができたであろう。



図20 《屋上のパーティー》部分

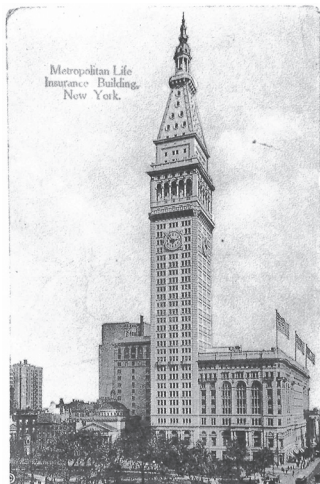


図21 「メトロポリタン・ライフ・インシュアランス・ビルディング」
絵葉書、1910年
Museum of the City of New York.



図22 「メトロポリタン・タワー」
(Underwood & Underwood 撮影)
Charles Downing Lay, “New Architecture in New York,” *The Arts* 4, no. 2, August 1923, 75.

都市の観察者として臼井は身近な光景を主題とした。彼の描く屋上には、リースやシンが目にした貧困者の悲惨さは見当たらず、むしろスローンが描き出した活気溢れる都市の一場面との親和性を見出せる。だが、両者は屋上への関わり方という点で大きく異なる。スローンはあくまでも移民や労働者の屋上で生活を遠くから覗き見る存在であった。これに対して臼井は屋上という舞台の上に立つ主体であり、その社会的身分はスローンやシン、リースらアメリカ人が好んで観察の対象とした「覗き見られる」移民労働者であった。この差異を踏まえて、以下では当時のアメリカ社会の風潮や画家の社会的立場と関連させた考察を進めていく。

3-3. ヴィレッジのボヘミア文化と禁酒、移民問題

《屋上のパーティー》の享乐的な雰囲気は明らかに禁酒法が象徴する当時の禁欲的な社会的風潮に反する。たしかに1920年に施行された禁酒法は十分に機能せず、キャロライン・F・ウェアが1935年に発表した社会調査によれば、ハーレム地区やローワー・マンハッタンのヴィレッジ地区などにおける酒類の販売は禁酒法施行下でも途絶えることがなく、むしろ年を経るごとに拡大していた⁽³⁴⁾。とはいえ、それでも快楽的なパーティーを行うことは公に批判される理由となったことは想像に難くない。臼井の描くパーティーが屋上で催されたのは、夏の暑さから逃れるのと同時に、社会から隔たったこの空間が他者の批判的な視線を避けるのにも最適であったからだと考えられる。

しかし、スローンが屋上を覗き込んでいたことから明らかなように、ここは外界から閉ざされた完全な私的空間ではない。《屋上のパーティー》でも画面左の建物の一室にいる男女が屋上の光景を黙って見つめている。その虚ろな眼差しが批判的であるか明確に判断することは難しいが、彼らの存在感と不気味さは非常に印象的であり、当時の新聞記事が「窓の二人の独身者たちのぞきみの恐怖」と描写する程であった⁽³⁵⁾。画家自身も男女の存在を意図的に強調するように描く。彼らは壁全体を覆う大きな窓の大部分を占めており、この部屋のある濃い橙色の建物も、通りの向こう側に位置するにもかかわらず一際大きな姿で表される。

彼らの視線をものともせずパーティーを繰り広げる屋上の住人の姿には、社会の慣習や法に囚われないとする反抗的な態度が看とれる。実際に住人たちはアメリカ社会の動向を伝える新聞に見向きもしない。新聞は単なる敷物の代用物とされるか、無造作に散らばるだけである。この社会に背を向けるような態度は、1920年代のヴィレッジの自由でボヘミアンな風潮を反映している。ボヘミアという単語はもともと1830年代のパリ左岸に住んでいた貧しい芸術家や詩人を指す言葉であり、ボヘミア文化はブルジョワ文化に対抗するものとして成立した⁽³⁶⁾。20世紀初頭に栄えたニューヨークのボヘミア文化の中心はグリニッジ・ヴィレッジである。クリスティーン・スタンセルが都市における「境界 liminal zone」と呼ぶこの地域には、民族、性別、芸術、社会的慣習の境を越えて世界中から人々が集まった⁽³⁷⁾。芸術家、作家、政治的急進派をはじめ

とするボヘミアンな「ヴィレッジの住人 Villagers」が暮らし、飲酒や男女交際を盛んに行い、フロイトや自由恋愛、同性愛なども議論していた⁽³⁸⁾。このような行動は反禁酒法を支持する「はっきりとした表明」であり、ヴィレッジという「反乱の前哨基地」は、美術や性をアメリカの古き伝統から解放する重要な役割を果たす場所となった⁽³⁹⁾。臼井が住んでいたユニオン・スクエア周辺は、厳密にはヴィレッジの中心ではなくその北辺に隣接する地区である。しかし、画家の描く屋上の光景は当時の人々の目にヴィレッジ特有のものと映り、先述の新聞記事は本作品がグリニッジ・ヴィレッジで観察された光景であると紹介している⁽⁴⁰⁾。臼井自身もヴィレッジに足繁く通い、スケッチをしたり飲み屋で美術を語りあったりしながらボヘミア文化に触れていた⁽⁴¹⁾。《屋上のパーティー》は、画家が経験したこの自由で反抗的な雰囲気と呼応している。

その意味で本作品はスローンの《アーチ上の謀議》(1917年、図23)と親和性をもつ。冬のある日、詩人のドリックがヴィレッジにあるワシントン・スクエアを歩いていたところ、アーチのドアに鍵がかかっていないこと、その奥に階段があることを発見した。彼女は友人のスローン、デュシャンらとともに酒や食物を携えてアーチを登りパーティーを開いた。その中で参加者はグリニッジ・ヴィレッジのアメリカ合衆国からの独立を宣言するのだが、この行為はまさにヴィレッジの自由と文化的抵抗を体言するものであった。

管見の限り禁酒法やヴィレッジに関する臼井の言及は残されていない。だが、少なくとも美術に関する言葉には、権威に媚びず、偏見にとらわれた批評や態度を非難する画家の姿が読みとれる。



図23 ジョン・スローン 《アーチ上の謀議》
1917年、エッチング、11.43 x 15.24 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York. ほか

近頃は何でもかでも實力本位の世の中だ。(中略)。たとへ其れが學生の作品であつても、博士の作品よりも優れてゐる場合、その學生は畫家とし、彫刻家として博士よりも偉い譯である。(中略)。年の老若、經驗の深淺を以てその作家や作品を評するのは少なくとも現代のアートに對する見方ではない。(中略) 若し今度何人かが出品に對しての批評を公表するならば、彼は驅け出したとか、彼は友人だとか、彼の人柄が嫌ひだとか、好きだとかいふ、小さい私情に捉はれずに嚴正な意味に於ける批評が願ひたい。⁽⁴²⁾

これは1927年の「紐育新報社主催邦人美術展覧会」開催を前に寄稿した「美術偶感」の一部である⁽⁴³⁾。展覧会を訪れる人に対して、肩書きや経歴、他者からの評判といった外的要因で作品を判断するのではなく、自分の目で直接見たものを公平に判断するよう求めている。これは美術学校で正式な教育を受けなかった画家の自己弁護とも理解できるが、スローンの美術における態度、反骨心にも重なり合う。権威的な組織であるナショナル・アカデミー・オブ・デザインに反抗した「ジ・エイト」展に参加したスローンは、その後無審査無資格を旨とする独立美術家協会の会長を長く務めた。

この邦人美術展が、1924年に成立した移民法後に開かれていることは重要である。1920年代はアジア系移民排斥の風潮がアメリカ全土で高まりを見せた時代である⁽⁴⁴⁾。その一つの終着点が移民法である。同法は全アジア人の移住を禁止し、南欧と東欧からの移住を制限した。だが、その主たる対象が日本人であったことは明らかで、C・G・フェンウィックは「日系移民に関してアメリカが定めた最初の公的な排斥法」と説明している⁽⁴⁵⁾。トム・ウルフが指摘するように、当時のアメリカ社会では日本に生れたこと、アメリカの市民権を持たないことは美術界から疎外される理由であった⁽⁴⁶⁾。邦人美術家を取り巻く排他的な環境は悪化の一途を辿っていた。

1927年の邦人美術展は、まさに「外国人」として少なからず差別的な状況におかれた美術家の援助を一つの目的としていた。そして、邦人美術家が西洋美術を精力的に学び、アメリカ美術に貢献していることを示すことで、邦人社会とアメリカ社会との調和を願ったのである。同展を主催した『紐育新報』の記事を引用する。

この計画は、当時も発表したごとく、一は以てこの世知辛いニューヨークの大都会にありて、外国人としてのハンデキャップを課せられてゐるのみならず、常に生活苦に直面しながら尚お且芸術境に生きつつあるこれ等邦人美術家の努力と、その力作を広く世に紹介し、(中略) 更らに我々は、これを機会として日本に生れ、日本の血を受けたこれら美術家が、いかに泰西の思潮に同化し、そこに創造的努力を試みつつあるかを、この國の人々の鋭い批判に求めんと欲するのである。(中略) 日本とアメリカの文化的接近を増進すべき一助たるを疑わぬ。⁽⁴⁷⁾

白井が参加者の一人であるという事実は、彼もまた排日の問題を共有していたことを示す。この文脈で先に引用した白井の言説を捉えなおすと、作品を批評するに当たり彼が不適當であると非難した「小さい私情」には、肩書きや人柄だけでなく、国籍や外見も含まれると考えられるのではないか。外国人、日本人といった作者の社会的立場ではなく、作品そのもので正当に評価してほしいという思いは、白井をはじめアメリカ美術界で活躍の場を求める邦人美術家たち全体の願いであった。

当時の邦人は常に外国人としての意識を抱かざるを得ない環境におかれていた。移民はアメリカ社会において見られる、あるいは観察される対象であった。そのような意識は《屋上のパーティー》でも視覚化されており、パーティーの参加者は隣の建物の窓辺の男女に見つめられている。先述の批評家はその不気味な視線を「のぞきみの恐怖」と呼び、観察者である白井自身も共有していると指摘している⁽⁴⁸⁾。屋上は白井にとって日常的な空間であったが、屋上の光景を捉える画家の視線には、たしかに隣の建物の男女にも通じる客観性がある。本作品で用いられる視点は、画面手前の屋上から少し離れた場所に位置し、パーティーをやや高い位置から見下ろしている。この対象との距離が、画家の客観的な視線を強調し、彼がその場面の一部でありながらも同時により冷静な観察者であることを示している。

これまで《屋上のパーティー》の重要な要素と考えられる移民と禁酒の問題に着目したが、興味深いのは両者が密接に関連していた事実である。禁酒法成立の背景には宗教や女性の権利運動、アルコールを麻薬と同一視する科学調査など様々な要因と思惑があったが、移民労働者の問題も成立の大きな一因であった⁽⁴⁹⁾。そもそもカトリック教徒やユダヤ系民族組織、イタリア人など、アメリカ東海岸に移住したヨーロッパ系移民にとって飲酒は生活や文化の一部であり、家族の祝事、宗教儀礼、休息にアルコールが用いられていた⁽⁵⁰⁾。だが、禁酒法推進者は酒を麻薬と結びつく罪深きものとみなし、移民の飲酒行為を白人プロテスタントへの脅威と考えた。禁酒法は多分に白人至上主義的な側面をもち、なかには禁酒運動を成功させなければアメリカのアングロ・サクソン文明が失われてしまうと危惧する支持者までいた⁽⁵¹⁾。そのような人にとって飲酒行為は保守的な白人アメリカ文化へのあからさまな反抗であった。リサ・マガーは「禁酒法による酒場の閉鎖が、アルコールを嗜む場をより深い文化的反抗の表明に、そして、都市における前衛的近代性の新しいアイデンティティと、より自由な社会的、性的な規範の成立の場所へと変えた」と当時の状況を説明している⁽⁵²⁾。

《屋上のパーティー》は、非白人の移民労働者である白井が飲酒行為を描いた情景である。それは本作品が禁酒法や移民法を成立させたアメリカ社会への反抗であることを示しており、白井が生活を送ったヴィレッジのボヘミア文化の中で培われたものであった。

おわりに

本稿は当時のアメリカ美術界の動向や社会的背景、白井の美術的関心といった視点で《屋上のパーティー》を再考した。特異な社会的機能を有していた建物の屋上と、そこで繰り広げられる生活模様はアッシュキヤン・スクールの画題となり、《屋上のパーティー》は作者である白井が彼らと関心を共有していたことを物語る。一方で、背景となる摩天楼の表現には当時のアメリカ美術界を席卷していたキュビズムからの影響が色濃く表れている。白井の主題選択や構図、視点、造形表現はこのようなアメリカ美術界の動向と密接に関係していた。

その視点から、この二つの美術的動向が交叉するアメリカ美術の文脈に《屋上のパーティー》を位置づけることができる。しかしながら、その美術史上の意義はむしろスローン、シンらとの差異に着目することで明らかになるのではないか。同じ主題を描きながらも、白井とアメリカ人画家たちでは社会的立場とそれに由来する屋上への関わり方が大きく異なっていた。スローンやシンらと違い、白井は移民（外国人）の労働者であり、屋上で生活する主体である。この点から《屋上のパーティー》を分析することによって、はじめて、アッシュキヤン・スクールの描く屋上には見られない、本作品の特異性が浮かび上がる。本稿で論じてきたその視点は、様々な人種の美術家や美術表現が交り合いながら成立していく二十世紀前半のアメリカ美術史の多様性を浮かび上がらせるとともに、これまで十分な研究が行われてこなかったアメリカ美術史における邦人美術の問題と意義を掘り下げていく契機となるだろう。

[図版出典]

1、14、20

Gordon H. Chang, Mark Dean Johnson, and Paul J. Karlstrom eds., *Asian American Art: A History, 1850-1970* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2008), 492.

2

Teresa A. Carbone ed., *Youth and Beauty: Art of the American Twenties* (New York: Brooklyn Museum in association with Skira Rizzoli, 2011), 146.

3

稿者撮影（2014年9月24日、メトロポリタン美術館）

4

Theodore Waters, "The Roof-Dwellers of New York," *Harper's Weekly* 8, August 1903, 1300.

5、12、21

Rebecca Zurier, Robert W. Snyder and Virginia M. Mecklenburg, *Metropolitan Lives: The Ashcan Artists and Their New York* (New York and London: National Museum of American Art in association with W. W. Norton and Company, 1995), 14, 17, 105.

6

International Center of Photography, New York <<https://www.icp.org/browse/archive/objects/on-roof-of-the-barracks>> (最終閲覧日、2017年10月10日)

7、8、11、23

Peter Morse, *John Sloan's Prints: A Catalogue Raisonné of the Etchings, Lithographs, and Posters* (San Francisco: Alan Wofsy Fine Arts, 2001), 148, 176, 190, 209.

9

William C. Agee and Susan C. Faxon, *Coming of Age: American Art, 1850's to 1950's* (New Haven and London: American Federation of Arts in association with Yale University Press, 2006), 61.

10

John Sloan and Robert Henri, *Revolutionaries of Realism*, ed. Bennard B. Perlman (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997), 214.

13、17、18、19

フジテレビギャラリー編『白井文平展』フジテレビギャラリー、1983年、頁番号記載なし

15

『紐育新報』1926年11月26日

16

『日米時報』1927年6月11日

22

Charles Downing Lay, "New Architecture in New York," *The Arts* 4, no. 2, August 1923, 75.

【附記】

作品調査にあたって熟覧の許可をいただいた長野県信濃美術館の松浦千恵子氏、松井正氏に大変お世話になりました。また、デラウェア美術館における調査ではヘザー・キャンベル・コイル氏、レイチェル・ディエレウテリオ氏から貴重なご助言、ご協力をいただきました。ここに記して御礼を申し上げます。

本研究は早稲田大学特定課題研究助成費（2016S-026）による研究成果の一部です。

注

- (1) 白井は国吉と初めて出会った時期を1926年頃の独立美術家協会展であったと記憶しているが（下田幸構成編集「白井文平談」『白井文平展』フジテレビギャラリー、1983年、頁番号記載なし）、後述するように、両者はともに1922年にニューヨークで結成された画彫会の会員である。そのため1922年頃には既に面識があったか、あるいは、少なくともお互いの存在を知っていた可能性が高い。
- (2) 本作品は1979年にサランダー・ギャラリーで開催した個展で「屋上のパーティー Roof Party」と改題されている。その理由は定かではないが、公の場で再度展示するにあたり、主題をより具体的に表す題名を好んだと推測される。独立美術家協会、サロンズ・オブ・アメリカの年次展、1979年の個展の出品作品については以下を参照した。Clark S. Marlbor, *The Society of Independent Artists: The Exhibition Record 1917-1944* (New Jersey: Noyes Press, 1984); Clark S. Marlbor, *The Salons of America 1922-1936* (Madison, CT: Sound View Press, 1991); Salander Galleries, *Bumpei Usui* (New York: Salander Galleries, 1979).
- (3) 「出品した人々【下】」『紐育新報』1927年2月19日。

臼井文平作《屋上のパーティー》に関する一考察

- (4) “Japanese Handy Man,” *The New Yorker*, January 5, 1935, 16.
- (5) 《家具工場 The Furniture Factory》の制作当初の題名は「工場 The Carpenter’s Shop」である。『紐育新報 社主催邦人美術展覧会目録』（1927年）を参照した。
- (6) 小澤善雄「国吉康雄をめぐる日本人——臼井文平他」『芸術新潮』第26巻、第10号、1975年10月、142-48頁。Tom Wolf, “The Tip of the Iceberg: Early Asian American Artists in New York,” in *Asian American Art: A History, 1850-1970*, eds. Gordon H. Chang, Mark Dean Johnson, and Paul J. Karlstrom (Stanford, CA: Stanford University Press, 2008), 87; Teresa A. Carbone, “Silent Pictures: Encounters with a Remade World,” in *Youth and Beauty: Art of the American Twenties*, ed. Teresa A. Carbone (New York: Brooklyn Museum in association with Skira Rizzoli, 2011), 144-47.
- (7) Barbara Haskell, *The American Century: Art & Culture 1900-1950* (New York: Whitney Museum of American Art, New York, in association with W. W. Norton and Company, 1999), 61-92.
- (8) 19世紀後半に始まるニューヨークの屋上庭園については以下を参照した。Stephen Burge Johnson, *The Roof Gardens of Broadway Theatres, 1883-1942* (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1985), 1-7.
- (9) “New York’s Wasted Acreage: Thousands of Unused Roofs Which Might Be Converted into Playgrounds and Breathing Spaces for the People,” *Craftsman* 24, no.4, July 1913, 386-92.
- (10) Theodore Waters, “The Roof-Dwellers of New York,” *Harper’s Weekly* 8, August 1903, 1300.
- (11) 以下を参照した。Robert W. Snyder and Rebecca Zurier, “Picturing the City,” in *Metropolitan Lives: The Ashcan Artists and Their New York* (New York and London: National Museum of American Art in association with W. W. Norton and Company, 1995), 102-105.
- (12) Jacob Riis, *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York* (1890; repr., New York: Sagamore Press, 1957), 124.
- (13) *Ibid.*
- (14) Christoph Lindner, *Imagining New York City* (New York: Oxford University Press, 2015), 17-20, 109-10.
- (15) 屋上を主題とするスローンの作品については、主に以下を参照した。Nick Yablon, “John Sloan and ‘the Roof Life of the Metropolis,’” *American Art* 25, no. 2 (2011): 14-17.
- (16) Cited in: Mary Fanton Roberts, “John Sloan: His Art and Its Inspiration,” *Touchstone* 4, February 1919, 362.
- (17) John Sloan, *Gist of Art: Principles and Practice Expounded in the Classroom and Studio* (New York: American Artists Group, 1939), 233, cited in Rowland Elzea, *John Sloan’s Oil Paintings: A Catalogue Raisonné Part One* (Newark: University of Delaware Press; London and Toronto: Associated University Press, 1991), 119.
- (18) Yablon, “John Sloan and ‘the Roof Life of the Metropolis,’” 15.
- (19) Joyce K. Schiller and Heather Campbell Coyle, “John Sloan’s Urban Encounters,” in *John Sloan’s New York* (Wilmington: Delaware Art Museum in association with Yale University Press, 2007), 36.
- (20) 1912年から1915年まで使用したこのスタジオは6番街、14丁目通り、コーネリア通りが交差する場所に聳える建物の11階にあった。*Ibid.*, 57-76.
- (21) Rebecca Zurier, *Picturing the City: Urban Vision and the Ashcan School* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2006), 285-88.
- (22) 下田編「臼井文平談」頁番号記載なし。
- (23) 『画彫会第一回作品展覧会後援者名簿』1922年。画彫会の活動は以下に詳しい。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、57-58頁。

- (24) デラウェア美術館が所有するジョン・スローン・マニユスクリプト・アーカイブのなかで、白井はスローンの教え子として記録されている。このアーカイブの作成に、スローンの二番目の妻ヘレンが深く関わっていたことを考慮すると、白井とスローン夫妻が親しい間柄であったことに疑いの余地はない。残念ながら両者の交流がいつ、どのようなかたちで始まったかを記す資料は残されていない。しかし、友人である清水登之・清兄弟、石垣栄太郎らがアート・ステューデントズ・リーグで1920年前後にスローンに学んでいたことを踏まえると、白井とスローンの交流もこの頃すでに始まっていた可能性が高く、《屋上のパーティー》(1926年)はその強い影響下で制作されたと推察できる。Delaware Art Museum, John Sloan Manuscript Collection, series VII. Printed Matter Sloan Pupils (N-Z) Box 140.
- (25) 1910年代、20年代にスローンが指導した邦人美術家には、他に原誠、稲葉正太郎、丘辺香、清水清、角南社一などがいる。The Art Students League Registration Records. The Art Students League, New York.
石垣栄太郎は当時のリーグを「美術学生の同盟で、その會の主權で經營してゐる美術學校」と紹介する。そして、この学校には「何々派といふ派別」や「卒業」という制度がなく、何年でも何十年でも好きな教師のもとで研究することができたと回想している。石垣栄太郎「ニューヨークの香具師 アメリカ放浪四十年(4)」『中央公論』第67巻、第10号、1952年9月号、215頁。
- (26) 小林剛「アフター・イメージとしてのニューヨーク——モダニティとモダニズムの狭間で——」『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、40-41頁。Lindner, *Imagining New York City*, 17-20, 109-10.
- (27) Andrew Dasburg, “Cubism — Its Rise and Influence,” *The Arts* 4, no. 5, November 1923, 279.
- (28) *Ibid.*, 280.
- (29) Charles Downing Lay, “New Architecture in New York,” *The Arts* 4, no. 2, August 1923, 67-68.
- (30) “Japanese Handy Man,” 16.
- (31) *Ibid.*
- (32) この建物はヴェネツィアのサン・マルコ広場にある鐘楼(カンパニーレ)に靈感を得て構想された。レム・コールハース『錯乱のニューヨーク』鈴木圭介訳、筑摩書房、1999年、154-55頁。
- (33) Lay, “New Architecture in New York,” 75.
- (34) Caroline F. Ware, *Greenwich Village, 1920-1930: A Comment on American Civilization in the Post-war Years* (Boston: Houghton Mifflin, 1935), 56-62.
- (35) *The New York Sun*, March 13, 1926. 以下に引用される。『白井文平展』頁番号記載なし。
- (36) John Strausbaugh, *The Village: 400 Years of Beats and Bohemians, Radicals and Rogues, a History of Greenwich Village* (New York: Ecco, an imprint of Harper Collins Publishers, 2013), 20.
- (37) Christine Stansell, *American Moderns: Bohemian New York and the Creation of a New Century* (New York: Henry Holt and Company, 2000), 16.
- (38) Andrea Barnet, *All-Night Party: The Women of Bohemian Greenwich Village and Harlem 1913-30* (Chapel Hill, North Carolina: Algonquin Books of Chapel Hill, 2004), 1-3.
- (39) Ware, *Greenwich Village, 1920-1930*, 238.
- (40) *The New York Sun*, March 13, 1926. 以下に引用される。『白井文平展』頁番号記載なし。
- (41) 下田編「白井文平談」『白井文平展』頁番号記載なし。
- (42) 白井文平「美術偶感」『紐育新報』1927年1月1日。
- (43) 「紐育新報社主催邦人美術展覧会」(1927年2月16日から3月5日まで)では25作家が計55点の作品を出展した。白井は《工場》(現在の《家具工場》)、《小娘》、《風景》を展示している。1920年代にニューヨークで開催された邦人美術展については以下を参照した。『紐育新報社主催邦人美術展覧会目録』1927年。安來、前掲書、58-59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。

臼井文平作《屋上のパーティー》に関する一考察

- (44) 移民法については以下を参照した。箕原俊洋「一九二四年米国移民法の成立過程：「植原書簡」と「排日移民法」」『神戸法学雑誌』46号、1996年12月、551-608頁。Erika Lee, “Immigrants and Immigration Law: A State of the Field Assessment,” *Journal of American Ethnic History* 18, no. 4 (Summer 1999): 85-95.
- (45) C. G. Fenwick, “The New Immigration Law and the Exclusion of Japanese,” *The American Journal of International Law* 18, no. 3 (July 1924): 518.
- (46) Wolf, “The Tip of the Iceberg: Early Asian American Artists in New York,” 90.
- (47) 「邦人美術展」『紐育新報』1927年2月12日。
- (48) *The New York Sun*, March 13, 1926. 以下に引用される。『臼井文平展』頁番号記載なし。
- (49) Lisa McGirr, *The War on Alcohol: Prohibition and the Rise of the American State* (New York: W. W. Norton and Company, 2016), xx.
- (50) *Ibid.*, 14
- (51) *Ibid.*, 19-21, 25.
- (52) *Ibid.*, 103.