

山梨県立美術館

研究紀要

第33号

野口小蕙試論

平林 彰

研究ノート 当館所蔵ギュスターヴ・クールベ《川辺の鹿》について

森川もなみ

研究ノート 当館所蔵マルク・シャガール《花束》(1911年)

－造形的特質と「花束」・「赤い動物」のモチーフを中心に－

下東 佳那

研究ノート ヴァンダービルト・コレクションと《種をまく人》

－来歴から紐解く作品の「ストーリー」

小坂井 玲

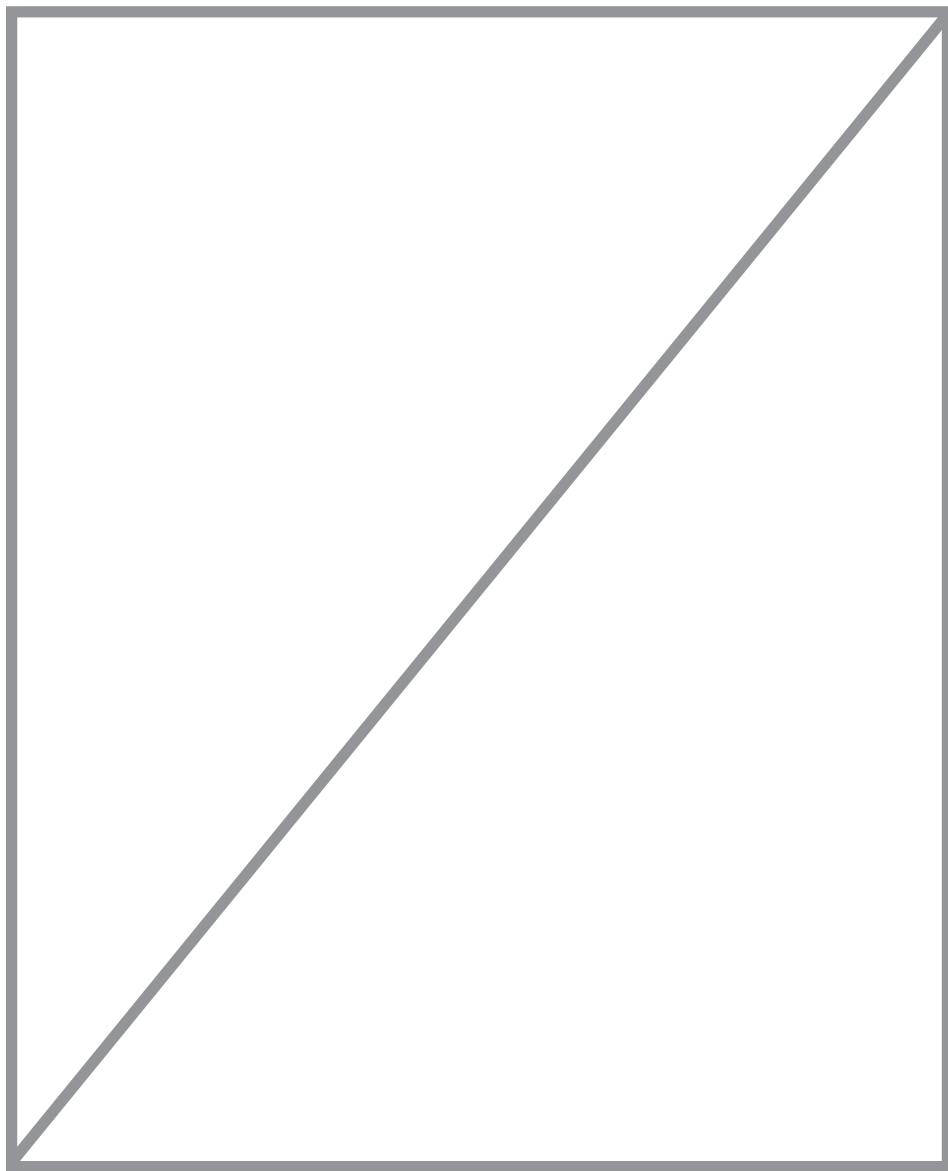
山梨県立美術館



野口小憲《秋園錦綉》1932（昭和7）年 山梨県立美術館蔵



ギュスターヴ・クールベ 《川辺の鹿》 1864年頃 山梨県立美術館蔵



マルク・シャガール 《花束》 1911年 山梨県立美術館蔵
© ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2021, Chagall® G2470



ジャン=フランソワ・ミレー 《種をまく人》 1850年 山梨県立美術館蔵

目次／CONTENTS

1. 野口小蕙試論	平林 彰	1
2. 研究ノート 当館所蔵ギュスターヴ・クールベ《川辺の鹿》について	森川もなみ	17
3. 研究ノート 当館所蔵マルク・シャガール《花束》(1911 年) －造形的特質と「花束」・「赤い動物」のモチーフを中心に－	下東 佳那	25
4. 研究ノート ヴァンダービルト・コレクションと《種をまく人》 －来歴から紐解く作品の「ストーリー」	小坂井 玲	29
論文要旨／Summaries		36

野口小蕙試論

平林 彰

はじめに

野口小蕙（1878～1945）は、近代を代表する南画家であり母であった野口小蘋について、時折、新聞や雑誌で語った娘として知られる。一方で、小蘋の制作する姿に最も身近で接し、多くを学んだ弟子であり、画家であった。しかし、没後75年以上過ぎた現在では、ほとんどその画業は忘れ去られてしまったといえよう。

小蕙の生涯および画業について端的に紹介した文章の中で、まず取り上げるべきものは、以下である。

日本美術協会委員野口小蕙は四月二日脳溢血の為死去した。享年（数え一筆者注）六十八。名は郁、明治十一年東京に生まれ、母小蘋に師事し南画をよくした。十四歳のときはじめて日本美術協会に出品、その後種々の展覧会に作品を発表して名を知られた。かつて小室翠雲の夫人であったが故あって離別したものである。

これは『日本美術年鑑』に掲載された昭和20年（1945）の物故作家の記事で（註1）、奇しくも、3日前に他界した小室翠雲に続いている。

それを遡る文献として、『野州新聞』（大正5年2月19日）に連載された「東京の畫家」に、より詳細で興味深い記事を見出すことができた。長文ながら、以下に引用する。

野口小蕙氏 明治十一年一月十一日東京に生る。名は郁。別に小蕙と號す、小蘋の女なり、幼より母に繪畫を學び、殊に花鳥、山水を善くす、明治二十五年以来、各種の展覧會博覽會等に出品し受賞する事枚舉に遑あらず、同四十四年六月東宮殿下伊藤公爵邸へ行啓の際、御前揮毫を命ぜられ、大正二年十月宮内省の下命に依り、夏用御風呂先き御屏風揮毫の榮を賜はる、此の他御用品となりたること前後十数回に及ぶ、現に麹町区内幸町一丁目五番地に住す。（略）氏は、幼にして穎語、頗る読書を好み、長するに及んで、思ひを繪事に寄せ、遂に母堂小蘋女史に就いて南京派を研究し、就に其の秘奥に入る、用筆艶麗にして、また秀潤愛すべきものあり、閨秀画家中の独絶と称するも蓋し誣言に非ざるべし、（略）乃ち氏の花鳥は、能く母堂小蘋女史の畫法を遵守して、遂に趙昌の域に臻る、（略）氏に至りては即ち色を疊み、渲染の餘之れを爲す、故に逼真の妙を窮め、他の諸作家をして顔色なからしむ。程人會て、氏の『山水畫』を視るに景色清遠にして飛瀑の隱現、山路の曲折、洵に變化の富み、之れに應ずるに松樹に顧眄の情あり、人物に行楽の趣あり、觀者をして其の畫中に恍惚たらしむ、（後略）小蕙自身が丹念にスクラップしたと思われる『新聞切抜集』（註2）に挟み込まれていたこの希少な新聞記事は、より詳細な事績と画業に対する同時代の評価を知る貴重な資料と言えよう。

本稿では、これら記事を出発点として、さらに判明し得た事績と作品、資料をできるだけ多く取り上げて、未解明な小蕙の画業について論じてみたい。いまだ十分に作品が知られていない中で、野口家に伝わり、近年、寄贈および寄託された作品と資料、山梨県立美術館の収蔵作品などを限定的、断片的ながら年譜に落とし込み、点と点を繋ぎ、推測を挟みながら繋がった線として画業を概観する試論である。

一、出生から幼少期

まず、小蕙の両親、そして野口家について整理しよう。父は、主に酒造業で繁栄した「十一屋」の四代当主、野口正忠の長子正章（1849～1922）、母は、後に近代を代表する南画家となった野口小蘋（1847～1917）である。「十一屋」は、行商して全国を廻ったいわゆる近江商人で、江戸中期には甲斐国（現、山梨県）甲府柳町へ店を構え、正忠（1822～1893）が当主となった幕末期には、醤油醸造と酒造業で甲府を代表する豪商として栄えた。正忠は柿邨と号し、梁川星巖、頼三樹三郎ら勤皇の志士や、日下部鳴鶴、小野湖山ら漢詩人、日根対山、富岡鉄斎ら画家と親交した文人でもあった。その長子正章は、商売の傍ら、日根対山に入門して錦雲と号し、嗜み程度に南画を描いていたようだ。対山は、小蘋の師でもあり、両者を引き合わせたのに一役を買った可能性はあるだろう（註3）。

明治10年(1877)、正章と小蕨は結婚し、翌11年(1878)1月11日、小蕨が生まれた(註4)。本名は郁。正章は、結婚する以前から、国内でいち早くビール醸造を手掛けたひとりとして知られる。しかし、当時の保存技術や交通事情などから生産と販売は軌道に乗らず、同15年(1882)、止む無く断念することとなった。その結果、莫大な負債を抱えたが、父正忠が工面して返済し、家業を弟が継ぐことで放免となり、同年、一家は3年程住んでいた甲府から上京、その後は小蕨が画業で支えていくことになる。東京での生活は、決して楽ではなく、同20年(1887)頃まで困窮は続き、小蕨は母小蕨の苦勞を子どもながらに感じつつ成長していったようだ(註5)。その後、小蕨は、数々の博覧会や展覧会で受賞を重ね、帝室技芸員となり、近代を代表する画家にまで上り詰めたのは周知の通りである。

では、小蕨の幼少期の資料や作品について見てみよう。本稿では、小蕨の肖像について、特段、取り上げないが、母小蕨の描く愛くるしい作品が知られるので紹介したい。それは《小蕨二歳肖像》(図1)で、小蕨の十三回忌にあたる昭和4年(1929)、東京美術倶楽部において開催した小蕨遺墨展覧会へ出品された。同展図録『小蕨遺墨集 坤』に掲載され、近年、個人蔵として久しぶりに公開された作品である(註6)。なお、それから数年後と思われる姿が、小蕨の『写生下図帖』に掲載されており、その頃の写真と合わせて、以前、紹介している(註7)。

さて、小蕨が幼少期に描いた作品、というよりも習作として、まず、題箋に「明治時代の倂(以下欠損)小蕨若かりし日の筆」と記された『下絵スクラップ帳』(野口コレクション。以下、同コレクション作品は、記載を略す)が野口家に伝わっている。頁をめくると画技の上達が見えるようにわかるので、数図を紹介して確認したい。制作年を知る資料として、前半早々の頁に「戊子晩秋 小蕨女史書」と署名される漢詩が貼られていることから、明治21年(1888)、すなわち10歳頃からのスクラップと思われる。またその漢詩から、この頃、すでに小蕨と号していたことも判明する(註8)。まず、錦絵を模写した花魁(図2)は、たどたどしい線ながら、原画の迫力を見事に捉えている。また、役者たち(図3)も、錦絵か雑誌の芝居絵を写したものであろうが、顔貌や衣装の墨線は、震えることもなく、的確に写し取っており、さらに上達した成果が見られる。これらの他にも錦絵や本の挿絵などから学んだ美人画が確認できる(註9)。また(図4)の女性が座る姿とやや見返る立姿を組み合わせた構図、(図5)右図の西王母と思われる顔貌表現など、いずれも母小蕨が得意とした美人画の主題や図様と相通じており、小蕨作品を模写したことが推測される。さらに(図5)左図の中国絵画が原本と思われる美人画などは、野口家所蔵の作品、もしくは小蕨の模本などを写したものであろう。一方で、(図6)などからは、直接、人物の写生を試みていたこともわかる。これらのように、人物描写は、浮世絵や当時流行の挿絵、そして中国絵画や小蕨作品の模写、さらに実際に写生を試みることで習得していったことがわかる。

ところで、最も早い完成作品となると、野口家に伝わり「小蕨女史筆幼児所作」の箱書きがある《百人一首歌留多》(図7)になるだろう。縦8.5、横5.5センチメートルと小さな画面に描かれた百人の古人は、箱書に若干の脚色があったとしても、並大抵の幼児-現代の定義なら4、5歳まで-には描けまい。すでに幼少期の小蕨には、並外れた画技が備わっていたことを、この作品を見る限りでも証明している。

二、日本美術協会展での活躍～第一期：美人画から花鳥画へ

明治25年(1892)、小蕨は満14歳にして日本美術協会主催の美術展覧会(以下、美術協会展と略す)へ《少女観月図》を出品して画壇デビューを果たした(註10)。図様は確認できないものの、同年に制作された《芝櫻竹寿図》(図8)が、当時の作風を知る参考になろう。本作品は、落款に謹直な文字で「作芝櫻竹壽圖恭奉祝 王父七秩 教正 時明治壬辰清明前三日也 女孫郁再拜」と記されている。この年に古希を迎えた祖父正忠の祝賀会記録誌『かざしの花』の「寄恵書畫」に、同落款の「花卉」図を「正章女小蕨郁」が贈ったことが記され(註11)、本作品がそれに該当する。太湖石を囲むように竹、薔薇、蘭、霊芝の描かれる吉祥図は、やや硬い線描ながら澆漓としている。本作品を見る限りにおいてもその早熟な画技の高さを十分に知ることができよう。

翌26年(1893)の美術協会展には《西王母図》を出品した。近年「明治癸巳秋日小蕨女史野口郁」との落款から、主題、年代とも合致し、出品作とされる《西王母図》(図9)が紹介された(註12)。本作

品は未見ながら、図版で見る限り、人物描写は的確で、15歳で描いたとは思えないほどの完成度である。そして母小蕨が明治23年（1890）に第三回内国勸業博覧会で二等妙技賞を受賞した《西王母図》（図10）に共通する。具体的には顔や衣の輪郭、髪飾りや衣装の模様、羽衣の描写が指摘できよう。異なるのは、小蕨が西王母を単独で描いたのに対して、小蕨は桃を乗せた器を持つ少女を後方に立たせていることである。しかし、小蕨筆とされる別の作品（図11）は、これも未見ながら、長い柄の団扇をかざす少女を加えた三人の図様で、小蕨画とほぼ同じ姿態の少女と、向きを反転した西王母が描かれている（註13）。小蕨は恐らくこのような別バージョンによる小蕨画を参考にしたと考えられる。

ところで、現在、確認できる小蕨の美人画は、小蕨に比べて決して多くなく、野口家に伝わる作品の中でも《美人図》（図12）くらいである（註14）。これも小蕨の代表作《美人招涼図》（図13）を好例とした美人画の影響を受けていることは明らかである。顔貌についても小蕨画にモデルの存在が想起されるが（註15）、本作品もその可能性があるだろう。

さて小蕨は、明治25年（1892）以降、美術協会展へ同35年（1902）まで毎年出品を重ねた。受賞歴は、同31年（1898）の《玉蜀黍図》、同32年（1899）の《秋草七種図》、同33年（1900）の《秋園錦繡図》、同34年（1901）の《春暁晴色図》、同35年（1902）の《芙蓉図》と5年連続して褒状一等を受賞し、《秋草七種図》と《秋園錦繡図》は宮内省御用品として買い上げられている。これらは全て花卉花木の主題であり、最初期の美人画から、力を入れる主題を花鳥画へ移行していったと解釈できよう。図様がわかるのは《春暁晴色図》（図14）で、興味深い解説が以下のように記される。

本圖も亦た前記の全會（美術協会展―筆者注）に於て褒状一等を與へられたるもの。小蕨女史の畫技近來頗る進境に入れるは公評の許すところなり。（註16）

すなわち、この時期にいたる小蕨の画技の上達は目覚ましく、広く認められるようになったというのである。それを裏付ける意味で《玉堂富貴図》（個人蔵）（図15）は注目に値する。本作品は、落款の「明治乙巳孟秋」から明治28年（1895）8月に制作されていること、そして主題が合致することから、同年10月の美術協会展へ出品された作品である可能性が高い。図様は、太湖石を囲んで、主題を構成する紅白の牡丹、海棠、そして白木蓮が描かれる。いまだ太湖石の陰影と彩色に未熟さが認められるものの、豪華な牡丹と清新な海棠の描写と彩色、さらに白木蓮は、胡粉のグラデーションによって絹地を透かして透明感を醸し出すなど、卓越した画技を証明するに余りあろう。

ところで小蕨の描く花鳥図の大作として山梨県立美術館の所蔵する《春夏草花図襖》4面（図16）、《秋草花図襖》3面（図17）、《冬草花図襖》4面（図18）の全11面がある。これらは、各縦167.5、横92.5センチメートルと全て同じ寸法であり、同じ引手が嵌ることから、ひとつの部屋の三方を巡らした襖と考えられる。図様は、襖を繋ぎ合わせた横長の画面を有効に活用して余白を残しながらも四季折々の花卉を描き、春夏は蝶、秋は蜻蛉、冬は雀が、嬉々として舞い、また静かに憩う世界が描かれる。全体的にやや線描は硬質ながら上品な色彩が施されている。落款に年紀はないが、『山梨県立美術館所蔵品目録 Ⅲ』には、明治30年（1897）の作品として記載されている。その根拠は、購入台帳（平成3年度）に、同時に購入した小蕨筆《花鳥図襖》が明治30年の年紀を持ち、ともに野口家を介して滋賀県の個人の依頼で制作された旨が記されているからと思われる。しかし、小蕨《花鳥図襖》は、寸法が各縦168.2、横68.5センチメートルと小蕨の襖絵と異なり、引手も違うことからすると、別の部屋の可能性はあるものの、同年の制作、同じ家屋（所蔵者）の襖とするのは慎重に判断すべきであろう。

これら花鳥画から確認された小蕨の高度な画技は、不斷の努力によって培われたに違いなく、幸いにも野口家に残された資料からその形跡を確認することができる。まずは《花卉写生図巻》（図19）である。時計草にはじまり、木蘭、雁緋、朝顔、桔梗、龍膽（竜胆）、秋海棠、菊、牛時花（向日葵）、木槿、エゾ（蝦夷）菊、時鳥草、白セン花、草烏頭（トリカブト）、白龍膽、長春バラ、山茶花など、多種多様な花卉が描かれ、それぞれに対する名称や別称、寸法や状態、色合いなどが記録される。図様の線描は生動感に満ち溢れ、彩色は瑞々しい。画面の枠に納めようとする意識は希薄で、品種によっては様々な角度から数カット描かれ紙幅は異なり、画面の天地と左右を代えているものもある。これらを総合して判断すると、本作品は、実物と対峙して描いた第一次写生の画卷と考えて良いだろう。また、紙継ぎの箇所にも描かれてい

ることから、はじめから長く継がれた紙本へ順に写生をしていったことがわかる。残念ながら年紀がなく制作年は不明だが、高い画技を具えた描写であることを否定する余地はあるまい。それに対して《花卉図巻》(図20)は対照的である。桜や撫子、桔梗、萩、菊などの花卉や柘榴の実が描かれるが、ほぼ、全図に年紀があり、明治27年(1894)4月30日を最初に、同31年(1898)、同35年(1902)と間隔が空き、それからは同38年(1905)まで毎年^の記録が見られ、同年9月17日が最も下った日付である。なお、日付が前後する箇所も散見されることから、後に紙を繋ぎ合わせて卷子装に仕立てたと判断される。本作品は、画面の枠を意識して丁寧に描写、彩色していることから、第一次的な写生というよりは、後に清書して仕立てられた画卷といえよう。そのためか、やや硬質で、伸びやかさのない描写となっている。

また、『椿花数十種・槿十数種帳』(図21)は、様々な品種の椿81図、続いて^{むくげ}槿18図の貼られたスクラップ帳である。椿、槿ともに各図に対応して目次が制作され、品種が定かでない花については白、紅、紅紋といった色で示されている。各図にも品種が明記され、判明しないものは無記名となっている。花々の図様は、瑞々しく、異なる紙の質や寸法からして、一次写生に近い段階のものを整理したと判断できよう。それに対して『薔薇写生帖』(図22)は、様々な品種の薔薇が同じ寸法の絹本に23図描かれた画帖である。色彩は鮮やかながら線描が硬く、清書されることで枠に捕らわれ、かしこまった表現になった感は否めない。

以上のように写生を基本に草花図を学習したことが明らかとなったが、野口家には他にも花鳥画を模写した資料も伝わる。今尾景年(1845～1924)が明治24年(1891)から2年かけて刊行した絵手本『景年花鳥画譜』4冊のうち、春ノ部と夏ノ部を模写した《景年画譜模写》の3巻がある。また、大正2年(1913)5月に岸竹堂(1826～1897)の《桜花小禽図》を模写した資料も伝わる。景年と竹堂は、いずれも四条派、またはその流れを汲み、花鳥走獸画を得意とした画家である。小蕙が、南画の技法に囚われず、流派を問わず貪欲に花鳥画を学習していたことの表れであろう。

三、母小蕙への献身と師小蕨からの恩恵

明治36年(1903)、小蕙は、南画家の小室翠雲(1874～1945)と結婚するが、3年後には離縁している。理由について明らかではないが、後に母小蕨が「流儀が合わぬ」と語っている(註17)。この時期の小蕙は、同37年(1904)、美術協会展へ《秋山暮靄図》を出品して三等銅牌を受賞するものの、その後は、同40年(1907)、東京勸業博覧会へ《藤花牡丹》を出品しているのみで、同44年(1911)に美術協会展へ出品した《後園秋色》が褒状一等、宮内省御用品となるまで確認できていない。その後も、再度、しばらくの間、小蕙は美術協会展を含めて表舞台へ出ない期間が続いた。その理由に、母小蕨が、同37年(1904)に帝室技芸員に任命されて以降、宮内省を始め皇族や華族等の依頼で次々と大作の揮毫を命ぜられ、また日本各地への取材旅行をするにおよび多忙を極めたことに起因するのではないだろうか。小蕨関係の資料に、宮内省から同40年(1907)に命ぜられた《箱根真景図屏風》(山種美術館蔵)や、徳島県から献上のために大正4年(1915)に依頼された《小松島・阿波鳴門図屏風》(宮内庁所蔵)のために取材旅行をしたスケッチがあるが、小蕙も同様に各地を写生したスケッチ帳を残していることから、同行した可能性があるだろう(註18)。また、大正4年(1915)6月、小蕨が大正天皇の御即位式御大典の《悠紀地方風俗歌屏風》の揮毫を命ぜられて愛知県へ写生旅行をするにおよび、その重大な使命を抱えた高齢の小蕨を鑑みると、小蕙が同行したであろうことは想像に難くない。その2年後に小蕨は没するが、小蕙は、それまで多忙を極めていた晩年の母小蕨の画業を支えていたものと思われる。

小蕙が、母であり師である小蕨から学んだことは計り知れない。それは、小蕨作品の模写や小蕨との合作からよすがとすることができる。まず、小蕨が32図、小蕙が22図の水石を描いて2冊の画帖に仕立てた『奇石図譜』(図23)をあげることができる。本作品は愛石家として知られる太田蘭畝が、自ら収集した水石の写生を小蕨に依頼し、明治29年(1896)3月までに描き終えた『蘭畝四十八石帖』(静嘉堂文庫美術館蔵)の稿本と思われる(註19)。最終的に『蘭畝四十八石帖』へ掲載された水石は『奇石図譜』との相違が見られるものの、依頼を受けた小蕨は、はじめ小蕙と分担して写生したのであろう。印影を見なければ、どちらが描いたか判断できないほどに二人の画技は拮抗している。ちなみに制作年は不明ながら、

小蕙は《岩石図巻》(図 24) も描いている。

合作に注目すると小蕙が百合、小蕨が蝶と根草を描いた明治 43 年(1910)の年紀を持つ《百合胡蝶図》(山梨県立美術館蔵)(図 25)や、小蕙が長春すなわち薔薇、小蕨が竹と石を描いた《平安長春図》(個人蔵)(図 26)がある。《平安長春図》は、小蕨の印影をデザインしたいわゆる小蕨表装である。また、制作年不詳ながら、作品裏面の貼紙から、小蕨が素描すなわちお多福の輪郭を描き、小蕙が彩色したことが知れる《百福図屏風》(図 27) も合作として興味深い。

一方、小蕙が、小蕨作品を模写した作品、厳密には若干の変更を加えた作品に《梅花双鳩図》(図 28)がある。小蕨筆《梅花薔薇双鳩図》(ともに山梨県立美術館蔵)(図 29)と比較すると、まず寸法は、小蕙の方が縦 10 センチメートル程、横 6 センチメートル程大きい。図様は、双鳩と岩はほぼ同じ描写と色彩であるものの、小蕨は作品名のとおりに梅竹に薔薇を描くのに対して、小蕙は薔薇を描いていない。構図では、小蕨は竹を画面の上部まで突き抜けて描いたのに対して、小蕙は、竹を控えめにする一方、一回り大きな画面を有効に活用して梅樹を縦横に描いていることが、明確な違いであろう。

これらのように、小蕙は、母であり、師であった小蕨から計り知れない恩恵を受けて、画家として飛躍する画技を授かったといえよう。

四、日本美術協会展での活躍～第二期：新たな画境への模索

大正時代に入り、小蕙が表舞台へ登場するのは、宮内省から夏用風呂先屏風を揮毫する下命があった他は、小蕨が没して喪主を務めた 3 年後の大正 9 年(1920)、美術協会展の係員囑託の委員として名を連ねた記録程度である。ようやく身辺整理も落ち着いたのであろうか、委員は翌年も務めているが、同展へ出品はしていない。ここでは、この時期に描いたふたつの竹図に注目したい。ひとつは《明月清風図》(図 30)で、漢詩が添えられ(註 20)、大正 8 年(1919)の箱書きのある箱に納まる。画面全体を薄墨が覆い、外隈で表された満月を背景に、向かって左から吹く風に揺られる三本の竹を水墨で描く。もうひとつは《子孫繁栄図》(図 31)で、大正 10 年(1921)の年紀を伴う。こちらは苔生した岩の周りに主題を象徴するかのように無数の竹が生えるが、風は吹かずに静かに佇んでいる。追及できていないが、後者は恐らく野口家に関係する祝画として描かれたに違いない。画技が洗練されて文人的境地が高まっているようだが、この二作品のみでは、画業の変化を論じることは難しく、この時期の作品の発見が待たれる。

その後、大正 12 年(1923)から、美術協会展への出品を再開するようになるが、協会員に名を連ねて昭和 6 年(1931)に出品された《閑庭秋色》(図 32、33)の図様を絵葉書で確認することができる(註 21)。それによると本作品は、これまでに紹介してきた作品とは一線を画している。まずは、二曲一双という屏風形式である。美術協会展へのこれまでの出品作は掛軸であり、屏風という大画面に臨んだことが異例といえる。ただし前述したように、制作年不詳ながら襖絵を描いており、不慣れであったからとは言えまい。また、モノクロ図版のため色彩は確認できないが、かつての小蕨を踏襲した画風から大胆な変更が見られる。左隻は、芙蓉と思われる花卉が樹木と交差して、その樹木の枝に川の獲物を狙う翡翠が止まる様子が描かれる。右隻は、芭蕉が生い茂り、奥には竹林が広がる場所に錦鶏の番いが描かれる。南画における花鳥図には、吉祥的意味合いを含めたモチーフが想起されるところだが、本作品は、吉祥の意味合いが薄く、モチーフと構図を含めた図様の組み合わせは、過去に類を見ない。すなわち伝統的な南画というよりは、むしろ創作的な日本画の主題と見るべきではないだろうか。それを確信させる作品が、翌 7 年(1932)の美術協会展へ出品された《秋園錦綉》(山梨県立美術館蔵)(口絵)であろう。これまで、本作品は《楓に兎図屏風》として紹介されてきたが(註 22)、改めて当時の文献を調査したところ、美術協会展出品作であることが判明した(註 23)。本作品は、金地に緑を残しながらも紅葉した楓樹が画面一杯に描かれ、その袂で三羽の兎が佇んでいる。南画には兎を描く主題は希であり、むしろ円山応挙に代表される写生画にしばしば描かれる場合が多い。個々のモチーフを見ても、楓には南画的描写を読み取ることができなくはないが、兎と同様、写実に意を凝らしている。むしろ全体を通して、試行錯誤の末の新しい描き方に挑戦した印象を受ける。ここに、新たな画境を模索する小蕙の姿を想像せずにはいられないだろう。その原因、心理的变化に何が作用しているのか興味深いところだが、検討するには作品と資料が不足している。さらに、そ

れ以降、美術協会展への出品は確認できていない（註24）。この間の事績について調査が十分でないことは否めないが、日本が戦争へと突き進む時期であり、思うように制作、出品がかなわなかった晩年であったのではないだろうか。

五、多様な画業

最後に、ここまで紹介した以外にも注目すべき小蕙作品について、いくつかあげておきたい。まずは、大正11年（1922）夏、鎌倉へ写生旅行をして《薄遊餘興画卷》（図34）を描いている。縦19.7、横405.0センチメートルの小さな紙本に、由井濱（由比ガ浜）、滑川橋邊、積翠、七里ガ浜の4場面を横長の画面に描き、水色、緑色、墨の三色で彩色を施して、それぞれに漢詩を添えた瀟洒な巻物となっている。同様の風景画卷として《松島全景画卷》（図35）も野口家に伝わった。これも縦22.0、横228.0センチメートルと小さい紙本に墨のみで松島を見晴らす場面が描かれている。小蕙が松島へ旅行した記録は見いだせず、また他の画家による松島図－例えば、谷文晁《松島真景図巻》など－を参照した可能性は捨てられないものの、俯瞰して松島を一望したその描写力は的確である。ほかに、野口家に残された作品および資料で興味深いものとして、文人が好んだ、いわゆる豆本という画帖－『花卉画冊』『蘭竹帖』『奇石譜』『蘭』『竹』－5冊（図36）がある。大きな『花卉画冊』でも縦8.3、横6.0センチメートルであり、『蘭竹帖』『奇石譜』にいたっては縦3.2、横2.2センチメートルしかない（図37）。ここにも小蕙の高度な画技を読み取ることができるのは言うまでもない。また、野口家の当主や実父、叔父らへ当てた絵葉書（図38）も丁寧にスクラップされて伝わっている。これらには、画家である以前に孫であり、子や姪であった素顔を垣間見ることができよう。そして、使用した印章も小蕙のそれらと同様に多数伝わっており（註25）、いずれ資料として紹介したい。

おわりに

野口小蕙は、終生、偉大な南画家であり母であった小蕨を慕い、敬い、一生を画家として送った。その作風は、小蕨と瓜二つの様相を呈するまでの高度な画技を早くから備えていたことが、野口家に残された作品や資料、館蔵作品などから確認することができた。中でも花鳥画を得意とし、その作風は、小蕨を追隨するのみならず、独自性を見いだす努力を怠らなかったことを昭和前期の作品に認めることができよう。本稿では、山水画に触れなかったが、今後の新たな作品や資料の発見によって検討することとしたい。

小蕙の活躍した時代は、もはや江戸時代が終焉を迎えて50年以上が過ぎ、西洋の影響を如実に受けた近代日本画が確立、発展しようとしていた時期であり、東洋の理想的な世界を描く南画は、すでに時代の潮流にはそぐわないものとなっていた。残念ながら、小蕙の画業は、大成したとは言い難いものであったが、その境遇と優れた画技、そして母親譲りの品格を備えており、世が世であったならばと、叶わない夢を抱いてしまう。これから新たな作品が見いだされるたびに、それが証明されていくに違いない。

註

- 1 『日本美術年鑑 昭和19・20・21年』美術出版社（1949年）
- 2 拙稿「野口小蘗の没後100年とこれからの100年」『没後100年 野口小蘗』山梨県立美術館（2017年）
- 3 拙稿「十一屋と野口柿郎をめぐる文人ネットワーク」『十一屋コレクションの名品』山梨県立美術館（2012年）
- 4 出生地については、本文の前掲記事にある東京の他に滋賀も考えられる。小蘗が母小蘗を述懐した文章（野口郁「私の母」『私の母』私家版、1929年）において、嫁入り先である野口家での苦勞話、小蘗の誕生、そして翌年に甲府へ一家で移り住んだ順に語られている。文脈からすると、出生地は野口家本邸－滋賀県蒲生郡桜川村大字綺田（現、滋賀県東近江市）－となり、また後述するように、一家の上京時期が遡ればその後の出来事と矛盾することから、滋賀の方が辻褄が合う。しかし、前掲『野州新聞』は小蘗が存命中の記事であることから、現段階では東京生まれを支持しておく。
- 5 野口郁「私の母」『私の母』私家版（1929年）
- 6 愛荘町立歴史文化博物館「第28回企画展 野口小蘗・小蘗－師弟で織りなす近代南画の世界」（会期2019年7月4日～28日）。なお、本作品は《小蘗幼児之像》として出品された。
- 7 拙稿「野口小蘗の下図について－『写生下図帖』『縮図帖』『花木図屏風』の考察」『研究紀要』第28号、山梨県立美術館（2014年）
- 8 別に「文哉」と号したが、使用開始年代は不明である。
- 9 「少女摘蓮華草図 年方画」と記載される図があり、水野年方の挿絵画を模写したと思われる。また、小蘗による題箋が貼られ、立派な装丁本に仕立てられた歌川国貞、国芳、広重『東海道五十三対』と国貞『紫式部源氏歌留多』シリーズが野口家に伝わることから、浮世絵を収集して、人物画の参考にしたと推測される（『十一屋コレクションの名品』山梨県立美術館（2012年）No.104、105）
- 10 美術協会展に関しては、『近代日本 アート・カタログ・コレクション 日本美術協会 第1巻～第10巻、付録』ゆまに書房（2001年）を参照した。
- 11 前掲（註3）
- 12 前掲（註6）。なお、同パンフレット裏面に、本作品は「一等褒詞（褒状の誤りか）」を受賞したと記されるが、当時の資料から確認できていない。
- 13 野口小蘗《唐美人図》として「島成園と近代大阪女性画家展」Eミュージアム大阪（2014年）へ出品されている。
- 14 本作品には、漢詩「為憶長安爛漫開 我今移爾滿庭栽 紅蘭莫笑青々色 曾向龍山泛酒來」が添えられている。これは、中国唐代の韋莊（836頃～910）の漢詩「庭前菊」で、都の長安を想い菊を庭に植えて、重陽の日に龍山へ登って酒杯をあげたことを懐かしむ意が詠まれている。
- 15 『没後100年 野口小蘗』山梨県立美術館（2017年）No.17
- 16 『美術画報』十編卷十一（1902年3月）。本解説にしたがって《春暁晴色図》が褒状一等を受賞したとするが、他の資料では確認できていない。
- 17 「翠雲の離縁（野口小蘗女史の談）」『報知新聞』（刊行年月日不詳）。『新聞切抜集』にスクラップされており、前後の記事から、明治39年12月と推測できる。
- 18 拙稿「コラム 野口小蘗の絵画学習」『没後100年 野口小蘗』山梨県立美術館（2017年）
- 19 『十一屋コレクションの名品』山梨県立美術館（2012年）No.17
- 20 竹映風聴数陣斜 旅人愁望思無涯 夜來留得江湖夢 全為乾聲似菰花
- 21 『日本美術年鑑 1932』朝日新聞社（1932年）には、右隻のみモノクロ図版が掲載されている。
- 22 平成5（1993）年度購入。『山梨県立美術館 蔵品総目録 Ⅲ』山梨県立美術館（1994年）
- 23 『塔影』第八卷第十号（1932年11月）に日本美術協会第九回展出品作として《秋園錦綉》のモノクロ図版が掲載され、本作品と合致する。
- 24 『近代日本 アート・カタログ・コレクション 日本美術協会 第10巻（大正8年～昭和17年）』『同 付録』ゆまに書房（2001年）
- 25 「資料 野口小蘗印譜（上）（下）」『研究紀要』第30、31号、山梨県立美術館（2017、2018年）



图1



图2



图4



图3



图5



图6



图7



图8



图9



图10



图11



图12



图13

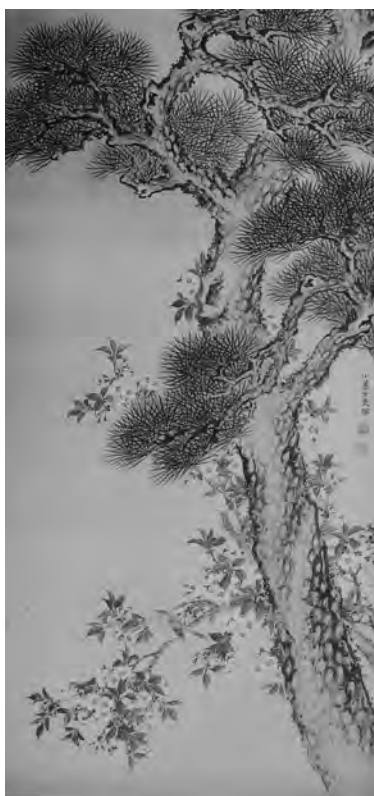


图14



图15



图16



图17



图18



图19



图20



图21



图22

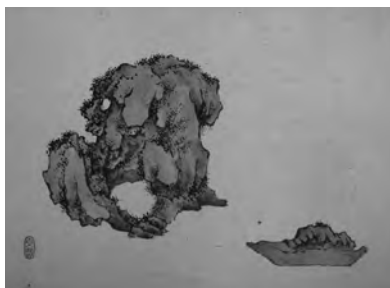


图23



图24



图25



图26



图27



图28



图29



图30



图31



图32



图33

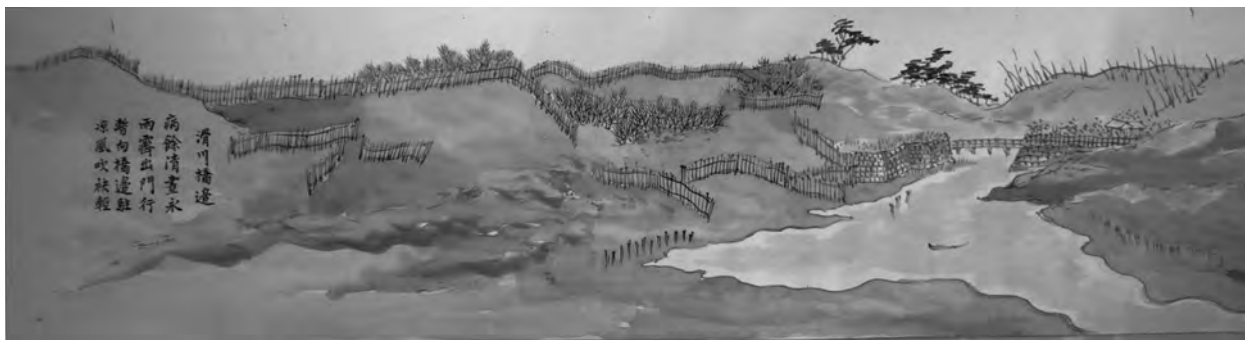


図34



図35



図36

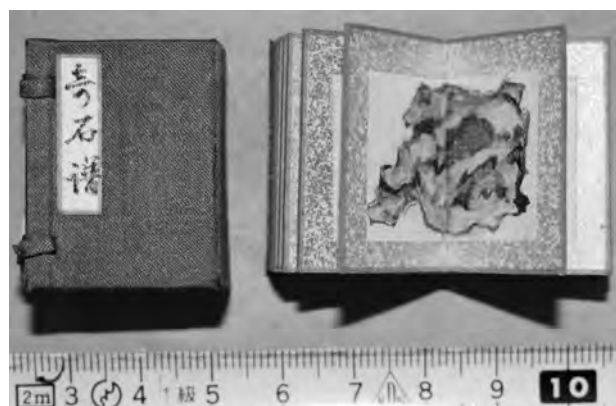


図37



図38

野口小蕙略年譜

和暦	西暦	年齢 (満)	事 績
明治11	1878	0	・1月11日、東京に生まれる。父は酒造業「十一屋」野口家の長子正章、母は南画家の野口小蘋。 なお、出生地については、野口家本家（滋賀県蒲生郡桜川村大字綺田）の可能性も考えられる。
12	1879	1	・一家で営業所のある甲府柳町へ転居する。
15	1882	4	・夏、一家で上京し、銀座袋物問屋「田代屋」の二階を間借、その後、麴町へ転居する。
16	1883	5	・下谷区上野黒門町（現、台東区上野）へ転居する。
17	1884	6	・神田区一ツ橋通り近辺（現、千代田区神田）へ転居する。
19	1886	8	・神田区裏神保町（現、千代田区神田神保町）五番地へ転居する。
25	1892	14	・日本美術協会主催、秋季美術展覧会へ絹本《少女観月図》を出品。
26	1893	15	・日本美術協会主催、秋季美術展覧会「幼年生徒部」へ《西王母図》を出品。褒状一等を受賞か。
27	1894	16	・日本美術協会主催、秋季美術展覧会へ《秋草鶉図》《名花十二客図》を出品。
28	1895	17	・日本美術協会主催、秋季美術展覧会へ《玉堂富貴図》《連峯紅葉図》を出品。
29	1896	18	・日本美術協会主催、秋季美術展覧会へ《松鶴図》を出品。
30	1897	19	・日本美術協会主催、秋季美術展覧会へ《梅花水仙群雀図》《園池夏色図》を出品。
31	1898	20	・日本美術協会主催、秋季美術展覧会へ《玉蜀黍図》を出品し、褒状一等を受賞。
32	1899	21	・日本美術協会主催、秋季美術展覧会へ《秋草七種図》を出品し、褒状一等を受賞。宮内省御用品として御買上。 ・日本美術協会主催、秋季美術展覧会へ皇后陛下行啓の際、御画帖へ「五月 牡丹」を献画。
33	1900	22	・パリ万国博覧会へ《秋草七種図》を出品。 ・日本美術協会主催、秋季美術展覧会へ《秋園錦繍図》を出品し、褒状一等を受賞。宮内省御用品。
34	1901	23	・日本美術協会主催、美術展覧会へ《春暁晴色図》を出品し、褒状一等を受賞。
35	1902	24	・麴町区（現、千代田区）内幸町一丁目五番地へ転居する。 ・日本画会第五回絵画展覧会へ《芙蓉》を出品し、皇后宮職御用品となり買い上げられる。 ・日本美術協会主催、「第三十二回美術展覧会」へ《芙蓉図》を出品し、褒状一等を受賞。
36	1903	25	・日本画会第六回絵画展覧会へ《梅花書屋》を出品し皇后宮職語用品となり買い上げられる。 ・5月9日、南画家の小室翠雲と結婚して挙式をあげる。
37	1904	26	・日本美術協会主催「第三十六回美術展覧会」へ《秋山暮靄図》出品し、三等銅牌を受賞。
39	1906	28	・翠雲と離婚。（9月25日、翠雲が小室に復姓した披露会を上野精養軒にて開催。）
40	1907	29	・東京勸業博覧会へ《藤花牡丹》を出品。 ・この頃、小蘋が宮内省の命で揮毫した《箱根真景図屏風》のための写生旅行へ同行するか。
44	1911	33	・東宮殿下伊藤公爵邸へ行啓の際、御前揮毫を命ぜられる。 ・日本美術協会主催「第四十六回美術展覧会」へ《後園秋色》を出品し、褒状一等を受賞。 宮内省御用品となる。
大正2	1913	35	・宮内省の下命に依り、夏用風呂先御屏風揮毫の栄を賜わる。
4	1915	37	・小蘋が徳島県の依頼で献上する《小松島・阿波鳴門図屏風》のための写生旅行へ同行するか。 ・小蘋が大正天皇の御即位式御大典の《悠紀地方風俗歌屏風》の揮毫を命ぜられて愛知県へ写生旅行をするにおよび同行するか。
6	1917	39	・2月20日、母小蘋の葬儀に喪主となる。
9	1920	42	・日本美術協会主催「第六十二回美術展覧会」の係員囑託の委員となる。
10	1921	43	・日本美術協会主催「第六十三回美術展覧会」の係員囑託の委員となる。
11	1922	44	・鎌倉へ写生旅行をする。
12	1923	45	・日本美術協会主催「第六十四回美術展覧会」へ《望月長生》を出品。
13	1924	46	・日本美術協会主催「第六十六回美術展覧会」へ《初秋》を出品。
15/昭和1	1926	48	・日本美術協会主催「第七十二回美術展覧会」へ《鸚鵡》を出品。
3	1928	50	・日本美術協会主催「第七十八回美術展覧会」へ《箕面秋色》を出品。
4	1929	51	・東京美術倶楽部において「野口小蘋遺墨展覧会」を開催（10月15日～17日）。 ・『小蘋遺墨集』（私家版）を刊行。
6	1931	53	・日本美術協会主催「第八十六回美術展覧会」の協議員となる。 ・日本美術協会主催「第八十七回美術展覧会」へ《閑庭秋色》二曲一双を出品。
7	1932	54	・日本美術協会主催「第八十九回美術展覧会」の協会員となる。 ・日本美術協会主催「第九十回美術展覧会」へ《秋園錦綉》二曲半双を出品。
20	1945	67	・4月2日、脳溢血の為死去。

野口コレクションの野口小蕙作品・資料一覧

収蔵番号	作者	作品名	制作年	形質	形状	寸法	備考	図版番号
13	野口小蕙	美人図	大正 8 (1919)	絹本着色	1 幅	115.3 × 33.3	野口忠藏氏寄贈	12
316	野口小蕙	春秋花卉図		絹本着色	2 幅	(各)129.3×42.8		
334	野口小蕙	明月清風図	大正 8 (1919)	絹本墨画	1 幅	142.7 × 50.6	野口忠藏氏寄贈	30
335	野口小蕙	端午節句図	明治 31 (1898)	絹本着色	1 幅	133.7 × 41.4	野口忠藏氏寄贈	
336	野口小蕙	波上観世音図	昭和 16 (1941)	絹本着色	1 幅	38.7 × 27.1	野口忠藏氏寄贈	
417	野口小蕙	勅題朝海図	昭和 8 (1933)	紙本着色	1 幅	131.0 × 32.2	野口忠藏氏寄贈	
424	野口小蕙	子孫繁栄図	大正 10 (1921)	絹本淡彩	1 幅	145.7 × 51.4		31
452	野口小蕙 / 小蕙	百福図屏風		絹本着色	2 曲 1 隻	48.2 × 125.2		27
473	野口小蕙 / 小蕙	奇石図譜	明治 29 (1896) 以前	紙本着色	2 帖 (54 図)	(各)26.6×19.2	野口忠藏氏寄贈	23
549	野口小蕙	美利堅図		絹本着色	1 幅	58.0 × 20.7	野口忠藏氏寄贈	
565	野口小蕙	芝僊竹寿図	明治 25 (1892)	絹本着色	1 幅	110.2 × 33.5	野口忠藏氏寄贈	8
579	野口小蕙	花卉図	昭和 7 (1932)	絹本墨画	1 幅	148.2 × 41.2	野口忠藏氏寄贈	
592	野口小蕙	花卉写生図巻		紙本着色	1 巻	29.0 × 804.5	野口忠藏氏寄贈	19
593	野口小蕙	花卉図巻	明治 27-38 (1894-1905)	紙本着色	1 巻	26.0 × 573.5	野口忠藏氏寄贈	20
594	野口小蕙	薄遊餘興図巻	大正 11 (1922)	紙本墨画淡彩	1 巻	19.7 × 405.0	野口忠藏氏寄贈	34
597	野口小蕙	景年画譜 春 模写		紙本墨画淡彩	1 巻	38.8 × 465.0	野口忠藏氏寄贈	
598	野口小蕙	景年画譜 夏 模写		紙本墨画淡彩	1 巻	38.0 × 788.0	野口忠藏氏寄贈	
599	野口小蕙	景年画譜 春花鳥横模写		紙本墨画淡彩	1 巻	38.8 × 242.0	野口忠藏氏寄贈	
600	野口小蕙	岩石図巻		紙本墨画	1 巻	18.0 × 273.0	野口忠藏氏寄贈	24
601	野口小蕙	松島全景図巻		紙本墨画	1 巻	22.0 × 228.0	野口忠藏氏寄贈	35
602	野口小蕙	薔薇写生帖		絹本着色	1 巻	15.5 × 11.7	野口忠藏氏寄贈	22
603	野口小蕙	下絵スクラップ帳		紙本着色	1 冊	30.0 × 44.0	野口忠藏氏寄贈	2,3,4,5,6
604	野口小蕙	椿花数十種・ 槿十数種帳		紙本着色	1 冊	30.0 × 44.0	野口忠藏氏寄贈	21
606	野口小蕙	梅月相思図		絹本墨画	1 幅	72.0 × 25.8	野口忠藏氏寄贈	
608	野口小蕙	月に蝙蝠図	昭和 5 (1930)	紙本墨画	1 幅	136.2 × 17.0	野口忠藏氏寄贈	
609	野口小蕙	滝図	昭和 5 (1930)	紙本墨画	1 幅	136.2 × 17.0	野口忠藏氏寄贈	
610-1	野口小蕙	官女図掛額		紙本着色	1 面	36.0 × 19.6	野口忠藏氏寄贈	
610-2	野口小蕙	牡丹に竹図袱紗		絹本着色	1 枚	49.0 × 50.0		
612	野口小蕙	小画帖 花卉画冊 蘭竹帖 奇石譜 蘭 竹		紙本着色	5 帖	8.3 × 6.0 3.2 × 2.2 3.2 × 2.2 4.6 × 3.0 4.6 × 3.0		36,37
614	野口小蕙 / 小蕙	葉書スクラップ帳		紙本着色	1 冊	26.0 × 36.0	野口忠藏氏寄贈	38
615	野口小蕙	百人一首歌留多		絹本着色	1 組	(各)8.5 × 5.5		7
634	野口小蕙 / 小蕙 / 正章	印章類			1 式		野口忠藏氏寄贈	

研究ノート 当館所蔵ギュスターヴ・クールベ《川辺の鹿》について

森川 もなみ

はじめに

19世紀フランスの写実主義の代表的な画家であるギュスターヴ・クールベ（1819～1877）は人物や風景などさまざまなモチーフを描いたが、狩猟に関する作品も多く描いた。狩猟はクールベの画業の一角を占めるジャンルであり、なかでも鹿はひんばんに登場し、狩人と猟犬が鹿を仕留める様子を描いた作品や雪景色の中に数頭の鹿がたたずむ作品など多様な場面を描いている。画家自身狩猟を好み、秋にパリから故郷のフランシュ＝コンテ地方へ帰った際に狩りを楽しんだほか、1858年9月から1859年にかけてのドイツ滞在時にも狩りに参加している。この時クールベは大きな鹿を仕留め、この体験をもとに描いた《水辺の雄鹿 *Le Cerf à l'eau*》（あるいは《追い詰められた雄鹿 *Le Cerf forcé*》）（1861年、マルセイユ美術館蔵）（図1）と《春の発情期 *Le rut de printemps*》（あるいは《雄鹿の闘い *Combat de cerf*》）（1861年、オルセー美術館蔵）（図2）を1861年のサロンに出品している。この時の体験や作品についてはクールベ自身も手紙の中で「《雄鹿の闘い》（《春の発情期》）は、全く違う観点から、《オルナンの埋葬》と同様の重要性を備えている」と言及している。（註1）

山梨県立美術館が所蔵するクールベの《川辺の鹿》（口絵）は、深い森の木々のなか、1頭の雄鹿が狩人に追われ、今まさに小川に飛び込もうとしている瞬間を描いた作品である。雄鹿は全速力で駆けながら、首をのけぞらせ歯をむき出している。鬼気迫る表情を浮かべて疾駆する鹿のスピード感や焦燥感をよそに、風景の中には狩人も猟犬も描かれず、木々や小川も沈黙するかのように静謐な空気が充溢している。暗い森の中で追い詰められ生の自由を奪われようとしている鹿とは対照的に、画面上部には爽やかな青い空と白い雲が見える。鹿が走ってきた道筋には、その軌跡を示すかのように一条の光が差し込み、森で繰り広げられる激しいドラマの瞬間を際立たせている。

本作の独特な鹿の描写については、既述の《水辺の雄鹿》（図1）と《春の発情期》（図2）に登場する鹿を踏襲していることがすでに指摘されている。（註2）さらに、これらの鹿のポーズはイギリスの動物画家ランドシーアの鹿から影響を受けたとされる。（註3）ただし、クールベの鹿はランドシーアの鹿をそのまま写したわけではない。そこで本稿では、当館所蔵の《川辺の鹿》（口絵）に関する研究ノートとして、特に鹿の表現に注目し、多少の考察を加えながら先行研究や言及について整理をおこなう。

《川辺の鹿》に関する基本情報

ギュスターヴ・クールベの《川辺の鹿》（1864年頃、油彩・麻布、73.0 × 92.0cm、山梨県立美術館蔵）（口絵）については、カタログ・レゾネによって制作年の表記が異っており、ロベール・フェルニエによる1977年のカタログ・レゾネにおいては1850年頃の作とされている。（註4）このレゾネによると、1865年にパリの出版業者ピエール＝ジュール・エッツェル（Pierre-Jules Hetzel）が画家から200フランで購入した後、1974年まではエッツェルの親族であるボニエ・ド・ラ・シャペル（Bonnier de La Chapelle）が所蔵し、その後パリの個人コレクションとなったようだ。その後1978年に当館が購入、所蔵している。展覧会歴は、1945年にパリのシャルパンティエ画廊で行われた「Paysage de France（フランスの風景）」展、1966年にパリのフランス国立図書館、1975年10月から11月にパリのダペール画廊にて展示された後、1977～78年にパリとロンドンで開催された大規模な回顧展「Gustave Courbet 1819-1877」に出品されている。近年では、日本で開催された「クールベ展～狩人としての画家」（2002～3年）（註5）や「クールベと海 フランス近代 自然へのまなざし」展（2020～21年）（註6）に出品されたほか、海外での出品としてはオルナンのギュスターヴ・クールベ美術館で開催された「Les Chasse de Monsieur Courbet（クールベ氏の狩り）」展（2012～13年）（註7）が挙げられる。

1977～78年の回顧展の図録でエレヌ・トゥッサンは本作について、クールベがエッツェルに宛てた

手紙に「親愛なるエッツェルへ、僕は金銭的にたいへん苦しい。もし君が鹿に 200 フランを払ってくれたらとても嬉しい。落ち着いて制作するために故郷に工房を建てたばかりなのだ。」と記されていること、また本作の鹿が《水辺の雄鹿》(図 1) と《春の発情期》(図 2) の鹿と同じであることを指摘している。(註 8) その上で、「左の木々の幹の上に戯れる光とみずみずしい緑の解釈の現代性」を理由に本作の制作年を「1864 ?」としている。また、1987 年にフラマリオンから出版されたピエール・クルティオンによるカタログ・レゾネでは、フェルニエの 1850 年頃という説と、トゥッサンの 1864 年頃の説の両方を紹介している。(註 9) 当館では 1864 年頃に制作されたとするトゥッサンの説を採用している。1861 年に制作された《水辺の雄鹿》(図 1) と《春の発情期》(図 2) の鹿のモチーフが元となったことはほぼ断定できるため、現時点では 1864 年頃説が妥当と考えられる。なお本作と酷似し、サイズも同様の作品がクルティオンのレゾネの補遺 no. 1081 に記載されている。小さいモノクロ図版であるため詳細を比較することは難しいが、no. 107 と no. 1081 の比較や関係性の検証については今後の課題である。(註 10)

ランドシアの鹿とクールベの鹿

《春の発情期》(図 2) では《川辺の鹿》(口絵) とほぼ同じポーズで左右が反転した鹿が右側に描かれ、《水辺の雄鹿》(図 1) では《川辺の鹿》(口絵) とほぼ同じポーズの鹿が画面いっぱいに大きく描かれている。浅瀬に飛び込もうとして体を伸ばしている点など、後者の方がより近似していると言える。

《水辺の雄鹿》(図 1) の鹿については、リング・ノックリンが 1967 年の論考で、イギリスの動物画家ランドシアの作品をもとにしたエングレーヴィング《雄鹿の死 *La Mort du Cerf*》(図 3) との関連を指摘している。(註 11) サー・エドウィン・ヘンリー・ランドシア (1802 ~ 73) は馬、犬、鹿など動物を描いて人気を博したイギリスの画家・彫刻家である。若くしてロイヤル・アカデミー会員となり、ヴィクトリア女王からの注文を受けたほか、彼が好んで描いた黒と白の犬種が「ランドシア」と名付けられるなど、当時一世を風靡した画家であった。クールベとの関連が指摘されるエングレーヴィングは 1833 年にランドシアが描いた《溪流の鹿と猟犬 *Deer and Deer Hounds in a Mountain Torrent*》(あるいは《仕留められた雄鹿 *The Hunted Stag*》、テート・コレクション) (図 4) をもとにしたもので、1851 年 12 月 1 日発行の *Le Magazin pittoresque* 誌に掲載された。(註 12) ランドシアの鹿は体をのけぞらせて首を大きく右に曲げながら天を仰ぎ見ている。舞台は岩だらけの急流で、鹿の足元には舌を出した犬も描かれている。クールベがランドシアの鹿を意識していたことは、クールベ自身の言葉から明らかであるとされている。クールベは友人のフランシス・ヴェイ (Francis Wey) に宛てた 1861 年 4 月 20 日付の手紙の中で、《春の発情期》について「鹿の頭の描写は、ランドシアの動物のセンスを想起させて、イギリス人受けするに違いない。」と記している。(註 13)

このように両者の鹿に関連性があることは間違いないものの、造形を比較してみると、苦しうに天を仰ぎ見るようなポーズという共通点のほかは、首のひねり方や顔の向き、胴体の描かれ方など異なる部分もあり、クールベがランドシアの鹿のみを参照したわけではないと考えるのが自然であろう。

18 世紀から 19 世紀の狩猟画とクールベの鹿

クールベによる鹿をモチーフとした一連の作品については、2012 年に刊行された *À la chasse avec Gustave Courbet* 所収のミシェル・アダドによるいくつかの論考に詳しい。アダドはクールベの鹿について、ノックリンが指摘したランドシアの他に、フランスの画家デポルトとの関連について言及している。(註 14) アレクサンドル＝フランソワ・デポルト (1661 ~ 1743) は 17 ~ 18 世紀にかけて活躍した画家で、国王ルイ 14 世やルイ 15 世のために犬や鹿が登場する狩猟画を制作した。アダドは、クールベがルーヴル美術館においてデポルトの自画像《狩人としての画家》(1699 年) を当然見知っていただろうこと、さらに 1982 ~ 83 年にルーヴル美術館で開催された「L'atelier de Desportes: Dessins et esquisses conservés par la Manufacture nationale de Sèvres (デポルトの工房 国立セーヴル製陶所所蔵の素描と下絵)」展で展示されたデポルトの素描をクールベと同時代にすでにセーヴル製陶所が収蔵していたことを指摘し、クールベがデポルトの影響を受けたことは確実だとしている。同展カタログを確認すると、デポルトの

素描のうち no. 30 《2頭の鹿の頭 *Deux têtes de cerf*》(図5)は鹿の横顔を精緻に写したもので、(註15)右側に描かれた鹿の頭は、油彩《追い詰められた鹿 *Cerf aux abois*》(1729年、ヴェルサイユ宮殿美術館蔵)(図6)の習作と考えられる。仕留められた鹿が苦しそうな横顔を見せる描写はクールベも何度も描いており、例えば《春の発情期》(図2)の中心に描かれた鹿の横顔は、首の向きや角度、角の描き方、舌を出す様子などの点でデポルトの鹿によく似ている。

狩猟画を描いた過去や同時代の画家として、アダドはルーベンス、シャルル・ル・ブラン、カルル・ヴェルネ、ドラクロワ、ドゥカンといった名前も挙げ、クールベはルーベンスやドラクロワといった画家たちの狩猟画の様式に当てはまるとはいえないが、このテーマにおける写実的な描写の重要性といった側面において、クールベの作品も狩猟画の伝統に位置づけられるとしている。(註16)一方、2019年に刊行された *Courbet: La vie à tout prix* において、ヴァレリー・バジューは、クールベの狩猟画がドラクロワの東洋趣味に彩られ混沌とした狩猟画とは異なる性格のものであると触れている。(註17)

さらに、クールベの鹿を考察する観点としてアダドが挙げているのは、水辺という舞台設定である。小川などの水辺に鹿が描かれた作品は多く、《水辺の雄鹿》(図1)や《春の発情期》(図2)をはじめ、《ドイツの狩人 *Le Chasseur allemand* (あるいは *Le Chasseur badois* あるいは *Le Cerf expirant*)》(1859年、ロン＝ル＝ソニエ美術館蔵)、(図7)《木の下での鹿 *Cerf sous bois*》(1868年、ミネアポリス美術館蔵)(図8)などがあり、また当館所蔵の《川辺の鹿》(口絵)も水辺の情景を描いている。既述のランドシアアの《溪流の鹿と猟犬》(あるいは《仕留められた雄鹿》)(図4)も水の中で狩られる鹿を描いているが、アダドは17世紀から18世紀にかけて活躍したフランスの画家ウードリーを挙げている。(註18)ジャン＝バティスト・ウードリー(1686～1755)はルイ15世時代に動物や狩猟の場面を描いて活躍した宮廷画家で、デポルトの少し後に登場して動物画や狩猟画を洗練させ、当時のこのジャンルを代表するとともに、王立ゴブラン製作所の所長も務めた。タペストリーに仕立てるためにウードリーが制作した大作《ルイ15世の鹿狩り *Louis XV chassant le cerf dans la forêt de Saint-Germain*》(1730年、オーギュスタン美術館蔵)(図9)では、追い詰められて水の中に入った鹿めがけて40頭近い猟犬が駆け寄り寄る様子が描かれている。ちなみに猟犬を用いた当時の鹿狩りは狩猟の中でもきわめて高貴なものと位置づけられ、王侯がたのしむものであり、その様子を描いた絵画は彼らの栄光を示すものであった。鹿狩りの方法は様式化され、クールベの時代まで伝統として残り、例えば《獲物の分け前 *La Curée, chasse au chevreuil dans les forêts du Grand Jura*》(1857年、ボストン美術館蔵)(図10)には作法に則ってホルンを吹く人物が描かれるなど、その一端が描かれている。(註19)ウードリーはこの他にも、1頭の鹿が10匹ほどの猟犬に噛みつかれている様子を《鹿狩り》(1723年、ストックホルム国立美術館蔵)(図11)に描いているが、これはデポルトの《追い詰められた鹿》(図6)と同様の内容となっており、フランスの狩猟画において、猟犬に追い詰められる鹿を主役に描いた絵画が伝統的に描かれてきたことがわかる。(註20)

躍動する瞬間を切り取ったクールベの鹿

猟犬に追い詰められる鹿というテーマは、大作《追い詰められた雄鹿 *L'Hallali du Cerf*》(1867年、ブザンソン美術考古博物館蔵)(図12)などクールベのいくつかの作品にも受け継がれていると考えることもできるが、狩猟画の伝統にとどまらない点も見られる。デポルトやウードリーの狩猟画においては、鹿の周囲に猟犬が描かれるか、すでに仕留められている鹿が描かれるなど、狩猟という場面設定が説明的に明示されることがほとんどである。またランドシアアにおいては、鹿が肖像画のように画面を占めることはあるものの、鹿が疾駆する姿にフォーカスしたものはドロ잉《2頭の駆ける鹿 *Two Stags Running*》(メトロポリタン美術館蔵)(図14)には見当たるものの、油彩の完成作としてはあまり描かれなかったと考えられる。これに対し、クールベの《水辺の雄鹿》(図1)や《川辺の鹿》(口絵)あるいは《計略、ノロジカ狩り、フランシュ＝コンテ *The Ruse, Roe Deer Hunting Episode, Franche-Comté*》(1866年、オードロップゴー美術館蔵)(図13)といった作品においては猟犬の姿は描かれておらず、鹿の切迫した表情や動きによって猟犬の存在を暗示するにとどめ、すでに捕らえられ動きを失いつつある鹿ではなく、疾駆する鹿の躍動感あふれる一瞬を描いている。さらに、クールベは1861年のサロンで、鹿

の作品の他に、鹿ではなく1頭の馬が木々の間を駆ける様子を描いた《獵犬係 *Le piqueur*》(あるいは《逃げる馬 *Le cheval dérobé*》)(1861年、ノイエ・ピナコテーク蔵)(図15)を出品しているのをはじめ、このように自然の風景の中で動物が躍動する姿に焦点を当てた作品をいくつか描いている。馬が躍動する姿はルーベンス、ドラクロワ、ジェリコーといった画家たちが戦争画や神話画、物語を題材にした作品などいわゆる歴史画の中にしばしば描いており、作例の多いモチーフであった。クールベの狩猟画が歴史画を意識したものであった可能性については、先行研究でも言及されており、(註21)クールベが、生命力にあふれた動物の様子を描くために、自分自身の実際の狩猟体験を想起しながら、敢えて狩られる寸前の躍動する鹿の姿をモチーフとして選び、歴史画の中の馬さながらにドラマチックに描いたと考えることもできよう。

おわりに

本稿では、当館が所蔵するクールベの《川辺の鹿》(口絵)に関する先行研究の言及を整理し、主要なモチーフである鹿が《水辺の雄鹿》(図1)、《春の発情期》(図2)の鹿を踏襲していること、また19世紀イギリスの画家ランドシーアの鹿(図3)を意識していたことを確認した上で、デポルトやウードリーといった18世紀フランスの画家らによる鹿の狩猟画からの系譜に位置づけられる部分と、それにとどまらない表現について言及した。

《川辺の鹿》(口絵)において、鹿は深い森と高く青い空の中にただひとつ動く存在として描かれ、これによってある種の緊迫感が演出されている。トゥッサンが言及したとおり、(註22)左側の背の高い木々にはハイライトが加えられ、構図の中で重要な役割を果たしていると考えられる。鹿の切迫した孤独な状況が周囲の風景と呼応していることは本作の特徴のひとつと考えられるが、クールベの作品における風景とその中に描かれる動物の関係については今後の課題としたい。

註

- 1 CHU, Ten-Doesschate, Petra, *Correspondance de Courbet*, Flammarion, Paris, 1996, p. 174, 61-6.
- 2 1977年10月1日～1978年1月2日にパリのグラン・パレ、1978年1月19日～3月19日にロンドンのロイヤル・アカデミー・オブ・アーツで開催された「Gustave Courbet, 1819-1877」展のカタログの作品解説で指摘されている。Hélène Toussaint, *Gustave Courbet, 1819-1877*, Arts Council of Great Britain, 1978, pp. 152, 154, no. 79.
- 3 NOCHLIN, Linda, Gustave Courbet's *Meeting*: A Portrait of the Artist as a Wandering Jew, *The Art Bulletin*, Vol. 49, No. 3, (Sep., 1967), p. 213.
- 4 FERNIER, Robert, *Courbet, tome 1: 1819-1865*, Fondation Wildenstein, La bibliothèque des arts, p. 68.
- 5 井出洋一郎、他『クールベ展 狩人としての画家 図録』(会場/会期:村内美術館/2002年11月1日～12月24日、大阪市立美術館/2003年1月10日～2月16日、松坂屋美術館/2003年2月22日～3月11日、ひろしま美術館/2003年3月21日～5月11日)毎日放送、65ページを参照。
- 6 『クールベと海 フランス近代 自然へのまなざし』(展覧会図録)(会場/会期:山梨県立美術館2020年9月11日～11月3日、ふくやま美術館/2020年12月19日～2021年2月21日、パナソニック汐留美術館/2021年4月10日～6月13日)、56ページを参照。
- 7 HADDAD, Michèle et PRADIÉ-OTTINGER, Bénédicte, *Les Chasse de Monsieur Courbet*, présentée au musée Gustave Courbet du 24 novembre 2012 au 25 février 2013, Éditions du Sekoya, p. 140.
- 8 註2を参照。
- 9 COURTHION, Pierre, *Tout l'oeuvre de peint de Courbet*, Paris, Flammarion, 1987, p. 78, no. 107.
- 10 *Ibid.*, p. 133, no. 1081.
- 11 註3を参照。
- 12 *Le Magazine pittoresque*, tome. XIX, no. 49 (Dec. 1851), p. 385に掲載されている。Gallicaより参照できる。<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k314347/f389.item> (2021年1月29日最終閲覧)
- 13 CHU, Ten-Doesschate, Petra, *Correspondance de Courbet*, Flammarion, Paris, 1996, p. 176, 61-6.
- 14 HADDAD, Michèle, La série des chasses, *À la chasse avec Gustave Courbet*, p. 14, p. 35.

- 15 Musée du Louvre. Cabinet des dessins, *L'atelier de Desportes: Dessins et esquisses conservés par la Manufacture nationale de Sèvres*, Ministère de la culture, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1982, p. 33, p. 49.
- 16 HADDAD, *op. cit.*, pp. 17-19.
- 17 BAJOU, Valérie, *Courbet: La vie à tout prix*, Cohen & Cohen, 2019, p. 404. 1861年にサロンに出品されたクールベの鹿の作品については、pp. 408, 411を参照。
- 18 HADDAD, *op. cit.*, pp. 59-60.
- 19 西洋における中世以来の狩りの伝統については次を参照した。頼順子「中世後期の戦士の領主階級と狩猟術の書」『パブリック・ヒストリー』大阪大学西洋史学会、2005年。
- 20 《鹿狩り》を含めウードリーの動物画について紹介した次の展覧会カタログがある。MORTON, Mary (ed.), *Oudry's Painted Menagerie: Portraits of Exotic Animals in Eighteenth-Century France*, Getty Publications, 2007.
- 21 2007年から2008年にかけてパリのグラン・パレ、ニューヨークのメトロポリタン美術館、モンペリエのファール美術館で開催された「Gustave Courbet」展のカタログの中で、ローランス・デ・カールが no. 196 *Le rut du printemps* の解説文で指摘している。Laurence des Cars, *Gustave Courbet*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais; New York, The Metropolitan Museum of Art; Montpellier, Musée Fabre, 2007-2008, p. 37, no. 196.
- 22 註2を参照。



図1: ギュスターヴ・クールベ《水辺の雄鹿》
1861年、マルセイユ美術館蔵



図2: ギュスターヴ・クールベ《春の発情期》
1861年、オルセー美術館蔵



図3: J. カートリー《雄鹿の死》
(サー・エドウィン・ヘンリー・ランドシーアによる)
制作年不詳、ギュスターヴ・クールベ美術館蔵、
La Chasse de Monsieur Courbet より引用



図4: サー・エドウィン・ヘンリー・ランドシーア
《溪流の鹿と獵犬》
1832年、テート・コレクション
photo: © Tate, London 2021



図5: アレクサンドル＝フランソワ・デポルト《2頭の鹿の頭》
国立セーヴル製陶所蔵
L'atelier de Desportes より引用



図6: アレクサンドル＝フランソワ・デポルト
《追い詰められた鹿》
1729年、ヴェルサイユ宮殿美術館蔵



図7: ギュスターヴ・クールベ《ドイツの狩人》
1859年、ロン＝ル＝ソニエ美術館蔵
© Musée de Lons-le-Saunier / Jean-Loup Mathieu



図8: ギュスターヴ・クールベ《木の下での鹿》
1868年、ミネアポリス美術館蔵



図9: ジャン＝バティスト・ウードリー《ルイ15世の鹿狩り》
1730年、オーギュスタン美術館蔵



図10: ギュスターヴ・クールベ《獲物の分け前》
1857年、ボストン美術館蔵



図11: ジャン＝バティスト・ウードリー《鹿狩り》
1723年、ストックホルム国立美術館蔵



図12: ギュスターヴ・クールベ《追い詰められた雄鹿》
1867年、プザンソン美術考古博物館蔵



図13: ギュスターヴ・クールベ《計略、ノロジカ狩り、フランシュ＝コンテ》
1866年、オードロップゴー美術館蔵



図14: サー・エドウィン・ヘンリー・ランドシーア
《2頭の駆ける鹿》
制作年不詳、メトロポリタン美術館蔵



図15: ギュスターヴ・クールベ《獵犬係》
1861年、ノイエ・ピナコテーク蔵
© Bayerische Staatsgemälde sammlungen

研究ノート

当館所蔵マルク・シャガール《花束》(1911 年) —造形的特質と「花束」・「赤い動物」のモチーフを中心に—

下東 佳那

マルク・シャガール(1887-1985)は帝政ロシア領(現、ベラルーシ)の生まれの画家である。1911 年、24 歳の時に故郷ヴィテブスクを離れ、当時多くの芸術家が集まっていたパリに初めて降り立った。芸術家の住居兼仕事場として使われていた「ラ・リュージュ(蜂の巣)」のアトリエに移り住み、アメデオ・モディリアーニやシャイム・スーティンなど、のちに「エコール・ド・パリ(パリ派)」と呼ばれることとなる芸術家たちと交流を深めた。

当館所蔵の《花束》は、シャガールがパリに移住して間もなくして制作された作品で、白い花瓶に活けられた花束が描かれている。緑色のグラデーションを成すように表された葉の集合体は画面を大きく占め、そこからは白色を帯びた赤や黄色、青の花の輪が満開で出現する。筆致は荒く、勢いがあり、既に切り花であるにも関わらず、溢れんばかりの生命力を示している。花瓶の下部には赤い四足の動物が描き込まれ、落款印のように作品全体を引き締めている。

本稿では本作の造形的特質を見た後、「花束」と「赤い動物」というシャガールが生涯をとおして描き続けたモチーフに焦点を当て、画業における本作品の位置づけを試みる。

《花束》の造形的特質 色彩と装飾的要素について

当館所蔵作品の造形を見るにあたり、本稿では色彩の扱い方および装飾的要素を考察する。それにあたり、類似した特徴を有した同時期の作品も取り上げ、1911 年前後のシャガール作品に見られる特徴の一つとして位置付けることを試みる。

まず色彩について考察する。最初に見たように、本作の造形的特徴には、画面全体を独占する色彩の存在感があげられる。色数が多いということもその要因のひとつではあるが、背景とモチーフの区別が曖昧で、奥行きが不鮮明であるため、色彩が画面の前面に押し出されていることも挙げられる。まず背景は赤を基調としながらも、黄色の筋や黒の円文など入り混じる。特に画面右下には白い斑点や筆致が現れ、赤や黄色の花なのか、背景の模様の一部なのか、判別しにくい表現が見られる。また花瓶は黄土色の平面に置かれているが、画面右下端ではその黄土色に、背景と同色の赤が侵食しているのが見て取れる。同じように、画面下部では花瓶の陶器面に手を添えるように背景と同色の赤が現れ、花瓶と背景の境界が侵されている。(註1) 以上のように背景と手前のモチーフの境界線が曖昧になることで、奥行きが不鮮明となっているのがわかる。画面は平面的な様相を帯びると同時に、ほとんどの色彩が前面に押し出されるため、画面全体が色で溢れるような印象を与える。

次に装飾的要素について見ていきたい。先でも見たように、特に背景においては赤地の上に黄色や黒による模様が表され、装飾性を見て取ることができる。その模様も一様ではなく、赤地に小さな黒い円の集合体が描かれることもあれば、黄色地の上に曲線や斑点が表される、あるいは黄色を黒線が縁取るような表現も見られる。さらに、画面向かって右側には灰色、水色、白も挿入されることで複雑さはさらに増す。画面の主役は花束であるが、背景はそれ自体の生命力をもつ興味深い助演として画面に表れている。また画面最下部の黄土色の色面には白、また薄黄土色と青紫の筆致が表され、花束の緑色の葉の筆致と呼応するとともに、画面全体の装飾性をさらに向上させている。本作における装飾性は自然と色数を増やすとともに、主要モチーフである花束の勢いを補完する重要な役割を果たしている。

同じ頃の作品にも当館所蔵作品と類似する特徴が見られる。筆致や構図においては異なるものの、奥行きが不鮮明なゆえに、色彩の存在感が増している作品に《ランプのある静物》(1910-11年、宇都宮美術館所蔵)がある。画面には布の上に置かれたランプと、それを囲む二人の人物が描かれるが、奥行きの不鮮明さは当館所蔵作品よりもさらに高まっている。同系色の深緑であるテーブルクロスは、特に二人の人

物の顔の間において、まるで背景とクロスが一体化しているかのように見えるが、これは当館所蔵作品でも見られる手法である。しかし《ランプのある静物》ではそれに留まらず、器に入った果物が転がり落ちそうなほど、テーブルの平面が手前に傾いている。それ故にテーブルクロスの模様が画面下部全面を占めることになることは勿論のこと、髭を生やした人物の横顔をランプが大きく縦断し、同系色であるの二つのモチーフが同化しているように見える。奥行きが曖昧になり、色彩が前面に押し出されることで、当館所蔵作品よりは暗い画面でありながら、画面で多用されている黄色が非常に際立つ作品となっている。装飾的要素についてはさらに明らかである。テーブルクロスには青い花芯の黄色い花文が浮かび、向かって右側の頬杖をつく人物の衣類の円文や、頭に巻いた布の菱文も見えて取れる。このように、奥行きの曖昧さによる色彩の展開や装飾的要素においては、同時期に制作された当館所蔵作品と《ランプのある静物》に共通点を見出すことができる。

奥行きの不鮮明さによる色彩の効果と装飾性の重視は、アンリ・マティスがこの時期から取り組んでいた赤い室内画を思い起こさせる。シャガールが観た可能性は低いが、(註2) マティス《赤い部屋(赤のハーモニー)》(1908年、エルミタージュ美術館蔵)においては赤地に青の植物文の壁面、そして手前には同じく赤地に青の植物文のテーブルクロスをかけたテーブルが表され、奥行きが意図的に感じられにくくなっており、何よりも色彩が画面の主演となっている。当館所蔵作品における色彩や装飾性は、マティス作品を含めた渡仏後の様々な刺激によるもの、と結論付けたいところではある。しかし渡仏の年に関する問題がシャガール研究において課題であることから、(註3) ここではそのような明言は避けることとし、1911年頃の作品の特徴、とするだけに留める。

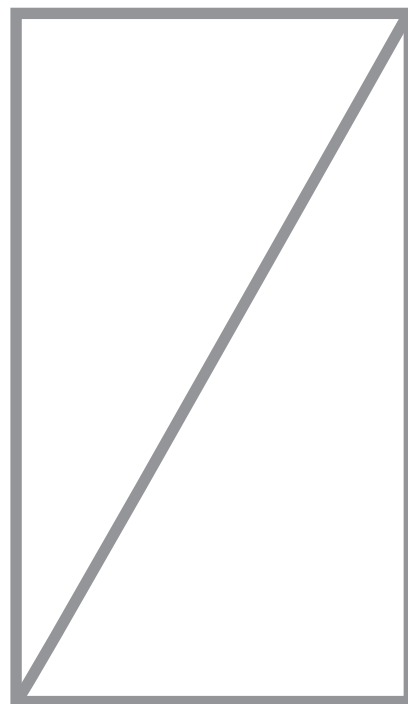
シャガールはその後、キュビズムやオルフィスムなど当時の最新の芸術運動にも影響を受けた作品を制作し、作風を発展させたが、1914年にヴィテブスクへ一時帰郷中に第一次世界大戦が勃発し、1923年までフランスに戻る事が叶わなかった。

「花束」のモチーフ

シャガールは長い画業をととして花束のモチーフを描き続けた。花そのものに惹かれていたということも勿論あるが、(註4) 花束はむしろ愛の象徴として、特に最初の妻ベラと関連付けて描かれることが多い。

ベラ・ローゼンフェルトは裕福な宝石商の娘で、1909年に会った当初、シャガールは22歳の駆け出しの画家、ベラは17歳の女学生だった。ベラはしばしばシャガールに花束を贈っていたようで、シャガールの自叙伝『わが回想』に見られる次の一節は、二人の間における花束の重要性を物語るものとして、しばしば引用される。「ベラが戸口をノックする。彼女は薄い、細っそりした指でおずおずと叩いた。／胸を抱いた両腕に、暗い緑と赤味がかったななかまどの大きな花束を抱いていた。／「ありがとう、ありがとう」。と私はいった。／それは言葉にならなかった。／あたりは暗かった。私は彼女を抱いた。／静物の絵が私の心の中に不思議と自然に現れてくる。(註5)」作品の中でも二人は花束と共に描かれることが多く、その中でも最も有名な作例は1915年作の《誕生日》(ニューヨーク近代美術館所蔵)であろう。表されているのはシャガールの誕生日にベラが彼を訪ねた場面で、シャガールは宙を舞うほど喜んで、花束を持ったベラに接吻をしている。また花束のモチーフは、シャガールとベラとは特定できない恋人を表した作中にも次第に登場するようになり、象徴的なモチーフとして扱われるようになる。

花束はベラの死後も、シャガールにとって重要なモチーフであり続ける。結婚から30年経とうとしていた1944年9月、ベラはウイルス性の伝染病にかかり、亡命先のアメリカにて48歳で急死した。最愛の



マルク・シャガール《ランプのある静物》
1910-11年、宇都宮美術館蔵
© ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2021,
Chagall® G2470

妻を亡くした後の数年間のシャガールの描いた画面は暗さを帯びているものが多く、愛の場面を描いた画面であっても、花束が大々的に登場しない作品も描かれる。(註6)しかし、1946年には世話役のヴァージニア・ハガード・マクニールとの間に息子が生まれ、そして1952年にはヴァランティーナ・ブロッキー（ヴァヴァ）と結婚し、シャガールは再び愛に満ちた恋人たちと花束を描くようになる。ヴァヴァとの結婚後に制作された《枝》(1956-62年、三重県立美術館蔵)では、花嫁姿の女性と彼女に寄り添う男性が描かれ、二人の視線の先には画面右下には活けられた花束がある。

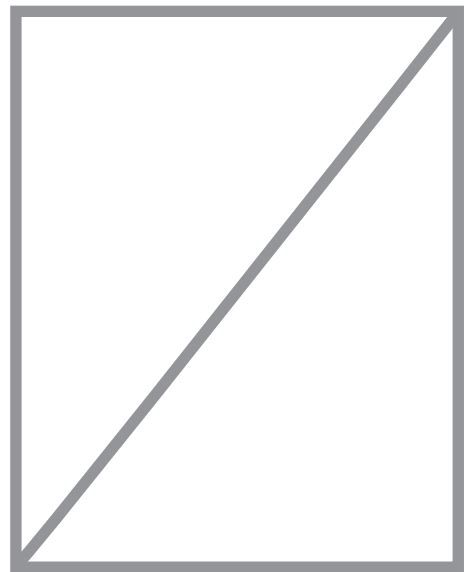
以上で見たように、花束はシャガールとベラ、そしてその後の愛の象徴として描かれ続けたが、当館所蔵作品はその最初期の例として位置付けることができる。シャガールとベラは1910年に婚約するが、1911年制作の当館所蔵作品はシャガールが結婚前、単身パリに出ている時期の作品であることから、ベラを思い出しながら描いた可能性が考えられる。花束を題材にした作品は同時期に数点あり、初めて故郷を離れた題材として繰り返し描いたことは特筆に値する。

「赤い動物」のモチーフ

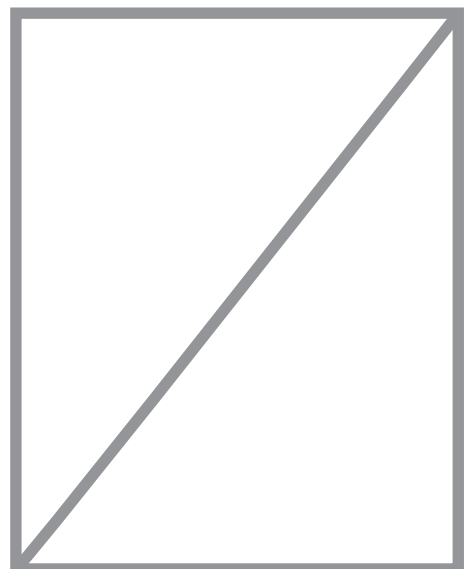
当館所蔵作品には薄らと青紫色の模様が施された白地の花瓶が表されているが、その胴体には赤い四足の動物が描きこまれている。花束のモチーフ同様、シャガールは長い画業をとおして牛やヤギなどの家畜や空想の動物を赤い姿で描き続けた。自己の表象として描かれることもあれば、(註7)また作品によってはヘブライ語聖書の一節と結び付けられる(註8)など、モチーフとして扱いは多様であるが、なかでも故郷を描いた作品に登場し、郷愁のシンボルかのように描かれることがしばしばある。

故郷の場面に赤い動物が描かれる作例は、画業の早い時期から見る事ができる。当館所蔵作品と同年の1911年に制作された《ロシアとロバとその他のものたちへ》(ポンピドゥセンター・国立近代美術館)では、空中で頭と体が分解するバケツをもった女性とともに、緑色の仔牛と人間の子どもに乳を与える赤い雌牛が、教会と隣接する建物の屋根の上に描かれている。東欧の教会建築によく見られるタマネギ型のドームが描かれていることから、場面は故郷であろう。また1912-13年に制作された《7本指の自画像》(アムステルダム市立美術館)では、パリと故郷の間で揺れる画家本人が表されているが、イーゼルに立てかけられている制作中の作品は《ロシアとロバとその他のものたちへ》であることから、初めて離れた故郷への強い思いが込められた作品とみることもできるだろう。さらにこの作品に描かれた赤い雌牛を「母なるロシア」の象徴とする見解もあるなど、郷愁と結びつけられることは少なくないことは特筆に値する。(註9)

赤い動物のモチーフと故郷への思いは、その後も画面の上で表出し続けた。1940年にパリがナチスドイツに占拠され、翌年には人種法によってフランス国籍が剥奪されると、シャガールはアメリカに亡命することを決意する。亡命中の1943年に制作された《すみれ色の花》(メナード美術館蔵)においては、三日月の下で結婚式を挙げる二人を見守るかのように赤い牛が画面中央に描かれている。画面左下に描かれた街並みは独ソ戦で戦場となっていた故郷とされることもあり、(註10)赤い牛



マルク・シャガール《枝》
1956-62年、三重県立美術館蔵
© ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2021,
Chagall® G2470



マルク・シャガール《すみれ色の花》
1943年、メナード美術館蔵
© ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2021,
Chagall® G2470

に故郷への思いを託しているようにも感じられる。

当館所蔵の《花束》は憧れのパリで制作した初期作品ではあるが、画面下方にぼつんと表された赤い四足の動物は、婚約者を残した遠い故郷への思いを忍ばせているようにも見える。初めて祖国を離れた年に描いた花束に、小さいながらもわざわざ赤い動物を表したことは重要な細部といえることができるだろう。

結語

本稿では当館所蔵マルク・シャガール《花束》を造形、およびモチーフの双方の観点から考察した。100歳近くまで生きたシャガールの長い画業の中で、本作品は20代前半の駆け出しの頃の初期作品であることは言うまでもないが、その後の制作を予感させる要素を多く含んでいる。まずモチーフにおいては、「花束」と「赤い動物」は生涯作品の中に描き込み続けたものであることは上記でみたとおりである。そして造形面においてはその後、《花束》とは異なる画風へと発展していくものの、特に色彩を大いに重視する点においては一貫性があると言えるだろう。

上記より本作はパリに渡った前後の制作について知る上で、またその後の画業を考察する上で大事な作品と位置づけることができるだろう。また、本稿執筆を受けて、筆者は1911年前後のシャガール作品の造形、およびモチーフにおいては特に「赤い動物」がもった意味合いについてのさらなる研究を今後の課題としたい。

註

- 1 白い斑点がついていることから、垂れ下がった赤い花を表している可能性もあるが、ここに背景と同系色の赤を配置していることは恣意的なようにも感じられる。
- 2 宇都宮美術館編「宇都宮美術館コレクション マルク・シャガール展 語るシャガール、語れるシャガール」展覧会図録、2014年、p.17
- 3 シャガールは自伝において、渡仏したのは1910年としており（マルク・シャガール著、三輪福松・村上陽訳『朝日選書 270 シャガール わが回想』1985年、朝日新聞社、p.146）、長らくそのように考えられてきた。しかし、近年の研究では1911年5月の渡仏とすることが多く、本稿ではそれに倣った。（Jakov Bruk, “Marc Chagall, 1877-1922” in *Marc Chagall* [exh. cat.], San Francisco Museum of Art, Harry N. Abrams, 2003, p.27）。
- 4 シャガールの孫娘のベラ・マイヤーはインタビューで次のように語っている。「[シャガールにとって]花は種類よりもその色彩の方が大事でした。花の名前を知っていたとは考えにくいですが、花束の贈り物に魅了されていました。（中略）子どもの頃、いつも花束を持って行っていたので、彼と花束を関連付けていました。いつも花束が周りにありました。」（Carol Ockman, “Marc Chagall, Flowers, and the French Riviera: The Color of Dreams”, an essay for an exhibition of the same name held at Marie Selby Botanical Gardens, 2017, published on the Gardens’ homepage）
- 5 マルク・シャガール著、三輪福松・村上陽訳『朝日選書 270 シャガール わが回想』1985年、朝日新聞社、p.110
- 6 最も象徴的な二つの作品は、1945年に制作された《彼女をめぐって》（ポンピドゥセンター・国立近代美術館所蔵）と《婚礼の蠟燭》（チューリッヒ美術館）だろう。シャガールは1933年に制作した《サーカスの人々》を半分に切り、元々の作品を部分的に残しながらその2つの作品を制作した。頭が逆さになったシャガールと悲しむベラが描かれた《彼女をめぐって》では、ベラの頭上に花嫁と花婿が描かれながらも、彼らを囲む花束はほとんど葉のみで、開花時期が過ぎてしまったような様相である。《婚礼の蠟燭》においても、花嫁のもつ花束は緑色で、花が咲いている様子が見られない。
- 7 赤い山羊で表された画家の背後に、青い顔をしたヴァージニアがそっと寄り添う様子を描いた《柱時計と自画像》（1947年、個人蔵）などがあげられる。
- 8 後述で取り上げる《ロシアとロバとその他のものたちへ》（1911年、ポンピドゥセンター・国立近代美術館）などはヘブライ語聖書のモーセ五書のひとつ、キリスト教の旧約聖書の四番目の書「民数記」に記述のある生贄としての赤い雌牛による、とされることがある。（東京都美術館他編「ポンピドゥセンター&シャガール家秘蔵作品 マルク・シャガール展」展覧会図録、2002年、p.135）
- 9 Jackie Wullschlager, *Chagall: a biography*, Alfred A. Knopf, 2008, p. 140
- 10 岐阜県美術館他編「マルク・シャガールー愛をめぐり追想」展覧会図録、2012年、p.156

研究ノート

ヴァンダービルト・コレクションと《種をまく人》 —来歴から紐解く作品の「ストーリー」

小坂井 玲

(山梨県観光文化部 文化振興・文化財課 主任)

はじめに

1977年に山梨県が購入し、翌年当館に収蔵されたJ.F. ミレー《種をまく人》は、画家が生涯の拠点としたパリ近郊バルビゾン村に移住して、初めて仕上げた大作である。市井の農民をモチーフとし、大地で力強く生きる人間の姿を表した本作品は、農民画家として知られるミレーの画業を代表する作品であり、ゴッホを始め、後世の画家たちの作品の源泉となった。

本作品の来歴について、基礎文献によると、1850年に制作された本作品は、ミレーの親友で伝記作者のアルフレッド・サンシエが所有した後、アメリカに渡り、ニューヨークの資産家で数多くの美術品を蒐集したウィリアム・ヘンリー・ヴァンダービルト（以下、「W. H. ヴァンダービルト」と表記）が購入し、1945年まで同家が所有したとされる。しかし、長きにわたって本作品がヴァンダービルト家に所蔵された間、作品がどのように享受されたのかについては広く紹介されていない。

本稿では、《種をまく人》が辿った歴史の中でも、特にヴァンダービルト・コレクションの1ピースであった点に着目し、その様相を紹介することで、作品に内在する「ストーリー」の一部を紐解きたい。

基礎情報の確認：ヴァンダービルト家の所蔵となるまでの来歴について

ミレーの作品については、来歴、制作年、文献歴等、基礎情報について依拠すべき、カタログレゾネは存在していない。《種をまく人》に関するこれらの情報については、1975-6年に開催された回顧展のカタログ（以下、「基礎文献」と表記）が参照されることが多い（註1）。まずはこの文献における来歴情報を確認したい。

Provenance

Alfred Sensier, jusqu'en 1873; William H. Vanderbilt, New York; Cornelius Vanderbilt
(Parke-Bernet, 18-19 avril 1945, n° 58, repr.); Provident National Bank, Philadelphie.

これによると、フランス国内外において、後世に至るまで広く参照されたミレーの伝記（註2）の著者アルフレッド・サンシエ（1815-1877）が1873年まで所蔵したとされる。しかしながら、本作品は1872年の段階で、すでにサンシエの手を離れていたと考えられる。画商として知られるポール＝デュラン・リュエルの活動に焦点を当て、2014年に開催された展覧会のカタログによると、この画商は《種をまく人》を10,000フランで1872年5月に購入したと紹介されている（註3）。また、ポール＝デュラン＝リュエルが購入したのは、現在ボストン美術館が所蔵する《種をまく人》だとしている。ボストン美術館には、当館所蔵の《種をまく人》と同じ年に、ほぼ同構図で制作された油彩画が収蔵されているが、ボストン所蔵作品は1853年にアメリカに渡って以降、その後国外へ出た記録はない（註4）。また、当館所蔵作品がデュラン＝リュエル画廊に所蔵されたものと同一であることについては、2017年3月に、同画廊の資料を保管している美術史家のフラヴィー・デュラン＝リュエルに確認することができた。当館所蔵の作品が、1872年にサンシエの手を離れ、画商の手に渡ったことは間違いないだろう。

ポール＝デュラン＝リュエルは、印象派の画家たちの成功に貢献した画商としてよく知られているが、コロー、ルソー、そしてミレーといった、所謂バルビゾン派の画家たちの名声獲得にも寄与している。特に、当館所蔵の《種をまく人》は、この画商の元から、1872年にはロンドンの展覧会、1873年にはウィーンの万博へと出品され、人々の目に触れることとなった。本作品の辿った歴史において、この画商の果たした役割は看過されるものでは無いだろう。

さて、デュラン＝リュエル画廊以降、どのような経路で作品がアメリカに渡ったかについては、現在までに詳細を確認できておらず、今後の研究課題としたい。基礎文献の来歴情報で確認されるのは、サンシエの次の所蔵者が W. H. ヴァンダービルト（1821-1885）であることである。この人物は、海運業と鉄道事業で成功し、当時アメリカでもっとも裕福な人物であったとして知られるオランダ系入植者コーネリアス・ヴァンダービルト（1794-1877）の長男として、その財を継承した人物である（図版①）。W. H. ヴァンダービルトは、鉄道事業を拡大し、一族の繁栄の礎を築く一方、美術品コレクターとしての活動も顕著であり、特に絵画については、フランス、ベルギー、ドイツ、ハンガリー、イギリス、スペイン、イタリアといったヨーロッパの同時代の画家たちの作品を 200 点以上を収集した。

W. H. ヴァンダービルトがいつ《種をまく人》を購入したかについては、基礎文献の来歴情報では伝えられていない。この点については、W. H. ヴァンダービルトが、自身のコレクションを紹介するために生前に出版した、コレクションカタログを参照することで、ある程度の期間に絞ることができる。

出版されたヴァンダービルトコレクションのカタログとして、もっとも早いものとして確認ができるのは、1879 年のカタログである（註 5）。画家の名前、主な活動都市名、師の名前、受賞や受勲など、簡単な略歴に続き、作品名と作品サイズが列挙されたもので、全 108 点が掲載されている。サロン出品歴や、購入経路が掲載されている作品も散見される。文字情報のみで構成される簡素な体裁は、19 世紀にパリで開催されたサロンのリヴレを彷彿とさせる。また、まとまった作品解説が付されているものもあり、コレクションの中でも特に重要な位置を占めていたことを示しているように見える。

ヴァンダービルトは 1879 年出版のこのカタログと類似した体裁のカタログを 1882 年、84 年、86 年と複数回出版している。収録される作品点数が年々増加していることから、コレクションの拡大に伴い、その総体を表すカタログを度々出版したものと思われる（註 6）。これらのカタログ中に《種をまく人》の記載を探したところ、79 年、82 年のカタログには掲載されていないが、84 年のカタログには掲載されていることが確認された（註 7）。W. H. ヴァンダービルトは、82-84 年の間に本作品を入手した蓋然性が高いと考えられる。

本カタログの中で、《種をまく人》には約 2 ページにわたる解説が付されている。これは、掲載作品全 208 点の内、作品解説が付された 21 点の中でも、長い解説であることは注目に値する。そこでは、作品の主題や、それに対する筆者の解釈が、造形的な特徴についてのディスクリプションとともに展開された後、次のような文章が綴られている。

「“種をまく人”は 1850 年にパレ・ロワイヤルで開催されたサロンに出品された。この作品は反響が起き、若い芸術家一派の話題となり、リトフラフィーによる複製もされた。そしていまなお、ミレーの代表作 (chef-d'oeuvre) として芸術家たちの記憶に残り続けている。」（註 8）

ミレーは、1850-51 年にパリで開催されたサロンに、《種をまく人》を出品した。しかしながら、先述のとおり、ミレーはこのサロンの直前までに、同主題、同構図の油彩画を 2 点を作成しており、現在はボストン美術館と当館にそれぞれ所蔵がされているが、そのどちらがサロン出品作かについては判明していない（註 9）。サロン出品についての言及が、ヴァンダービルトコレクションの解説中に見られる一方、同カタログの基礎事項の掲載部分には、この表記がない。カタログに掲載される他の作品には、基礎事項としてサロン出品作であることが簡潔に示されるものがあることから、本評の筆者、翻って所蔵者も、自身の《種をまく人》がサロン出品作か否かを断定するには至っていなかったと考えられる。いずれにせよ、本作品がコレクションの中で重要な作品と目されていたことは確かであろう。

以上の通り、《種をまく人》は、1872 年にミレーと近い人物であったサンシエの手を離れ、デュラン＝リュエル画廊を含む経路を経由し、82-84 年にアメリカの資産家である W. H. ヴァンダービルトが、「ミレーの代表作」として所蔵することとなった。

ヴァンダービルト家での展示・公開

さて、本稿の冒頭に示した、基礎文献の来歴情報を再び見てみたい。これによると、ヴァンダービルトの一族が《種をまく人》を手放すのは、1945年のオークション出品時である。先述のとおり、W. H. ヴァンダービルトが本作品を入手した時期を1882-84年とすると、半世紀以上もの長きにわたる期間、同じ一族に所有され続けたことになる。この間、作品を享受したのは、所蔵者や、その知人とといった一部の限られた人々だったのであろうか。事実はこちらと大きく異なる。

南北戦争後、急速な経済発展を遂げたアメリカでは、彼に限らず、ヨーロッパの美術品を収集するコレクターが数多く見られた。その中にあって、ヴァンダービルトコレクションの重要性として指摘されるのは、そのコレクションを自身の邸宅に設えたギャラリーで広く一般に公開した点である。このようなアメリカにおける個人コレクションの公開は、1850年代後半に先行事例が存在する。しかしながら、ヴァンダービルトコレクションについては、82年から84年という短期間であったとはいえ、無料で定期的に公開された点、またより多くの人々を集めたという点で重要性が指摘されている（註10）。

1882年のギャラリーオープン時には、ビジネスマンやアーティスト、学生など、ニューヨーク内外から2500人ものゲストが招待されたという。その後、知人からのリクエストに応じた特別な公開のみならず、毎週木曜日、11時から4時までの間、鑑賞者を受け入れ、多い日には3000人もの来場者がギャラリーに入場したとも伝えられている。先述の通りヴァンダービルトコレクションに《種をまく人》が加わった時期は、この一般公開が行われていた時期とちょうど重なる。ミレーの代表作としてカタログで評された《種をまく人》は、多くの観衆の目を楽しませたことであろう。

邸宅内のギャラリーの様子は、1883-84年に出版された『ヴァンダービルトの邸宅とコレクション』から伺い知ることができる（註11）。1000部限定で販売され本著作は、ニューヨークのフィフフス・アヴェニューに現在も存在する豪華な邸宅を紹介する2巻と、美術コレクションを紹介する2巻、計4巻で構成される。美術コレクションの紹介は、アルファベット順で登場する作家ごとに、所蔵作品がまとめられ、紹介されている。いずれの巻についても、美術批評家エドワード・ストラハンによる文章とともに、邸宅の様子を示す写真や、作品の複製が多数の図版として散りばめられており、彼のコレクション、そして展示空間を疑似体験させるかのような充実した出版物となっている。

残念ながら、本カタログ中には《種をまく人》の展示風景を収めた図版を見つけることはできなかった。ミレー作品として展示風景を確認することができたのは、この豪華版カタログ全4巻の中で、1882年出版の第1巻に“THE PICTURE-GALLERY: Room No. 1”という題される写真中、中央やや右下段に、84年出版の第4巻に‘The Water-Carrer’というタイトルで掲載される作品である（図版②、③）。

先述した1884年出版の簡素版のカタログでは、この作品には118番の作品番号が振られており、123番の《種をまく人》と同様に、“Second Gallery”に展示されていたと示されている。これらの番号は、展示位置を反映したものであり、前の番号の作品の右側に、次の番号の作品が展示されているとの説明が付されていることから、84年当時、《種をまく人》と‘The Water-Carrer’は比較的近い位置に展示されていたことがわかる。82年に出版された豪華版第1巻に掲載される図版②は、《種をまく人》が展示される前のギャラリーの様子を示すものではあるが、作品展示の様子を伝える貴重な資料としてみることができるであろう。

なお、ヴァンダービルトコレクションのカタログ中、‘The Water-Carrer’と紹介される作品は、姫路市の実業家中村武夫氏が蒐集したバルビゾン派を中心としたコレクション中の一点《井戸から戻る女》の特徴と、サイズも含め、一致する部分が多い（図版④）（註12）。現段階では断定するに至る情報が得られてはいないが、中村氏所蔵の作品は、当館の《種をまく人》と同様、かつてヴァンダービルトコレクションの1ピースであった可能性もある。仮にそうだとするならば、かつてニューヨークの同じ展示室で鑑賞された2つの作品が、共に遠く離れた日本において、再び数多くの人々の眼差しを集めたこととなる。両作品の辿った運命として興味深い点ではないだろうか。

メトロポリタン美術館での展示・公開

その後、W. H. ヴァンダービルトによるギャラリーの一般公開は、1884年3月に終わりを迎えることとなる（註13）。一部の鑑賞者が、住居スペースへの侵入をするなど、心無い振る舞いをしたことが原因とされる。ギャラリーは、翌1885年にW. H. ヴァンダービルトが亡くなるまでの間、家族、友人、知人という限られた人々のアクセスを許すのみとなった。

伝記などの資料によると、W. H. ヴァンダービルトのコレクション形成は、自己顕示欲のためでなく、教育的な目的によるものだと伝えられる。彼が、邸宅とは別の場所に美術館を建設することを構想していたことにも、その意思を感じ取ることができるだろう（註14）。この美術館建設の夢が叶うことはなかったが、W. H. ヴァンダービルトは邸宅と作品を遺族に残すに当たり、「ヴァンダービルトの名の元に、邸宅と作品を存続させること」とする遺言を残し、その意思が引き継がれることを願った（註15）。1886年にも簡素版のカタログが出版されていることから、彼の死後もギャラリーの公開は継続されたと考えられる。

自身の収集した作品が、多くの人に公開されるよう望んだW. H. ヴァンダービルトの意思は、その末子であるジョージ・W・ヴァンダービルト二世により、別の形で成就することとなる。ヴァンダービルトコレクションは、1902年にメトロポリタン美術館に135点の絵画を貸与され、同美術館で公開されたのである。批評家サミュエル・オーヴリーの仲介により実現したもので、当初は一年間のみの予定が、度々延長され、1919年12月まで、18年間という長期貸出となった（註16）。公開初年の1902年の同美術館の絵画カタログには、他の貸与コレクションとともに、『種をまく人』がギャラリー8で展示されていたことが伝えられる（註17）。

同美術館の学芸員ジョージ・ストーリーは、ヴァンダービルトコレクションの「芸術的な」価値は、計り知れないものであるとして、このコレクションを高く評価している。コレクションへの高い評価や注目は、美術学生からの模写の申し込みや、作品の複製依頼が数多く見られることや、（註18）、新聞等定期刊行物でも度々取り上げられたことから伺い知ることができる。1914年5月14日付のニューヨークタイムスでは、3ページにわたる特集記事が組まれ、『種をまく人』を含む11点の作品が、図版入りでコレクションのハイライトとして紹介されている（註19）（図版5、6）。

本コレクションがメトロポリタン美術館へ貸与されたことの評価は、皮肉にも本コレクション借用の終了を伝える、同館の刊行物の記事中の文章に最もよく表されている。

「ヴァンダービルトコレクションが展示されたギャラリーは、多様な鑑賞者の趣味を満足させるものであり、美術館の中で最も人気のある部屋の一つであった。特筆すべきは、同コレクションがバルビゾン派の重要な作例を含んでいることである。特にミレーについては、『種をまく人』、『水を運ぶ女』という素晴らしい絵画が代表的であり、ルソー、トロワイヨン、ディアズ、デュプレ、ドービニについても良い作品がある（註20）」。

この後文章はコロー、ドラクロワ、クチュール、メソニエなど、コレクションに含まれる画家の名前を列挙する形で続いていく。ミレー作品、特に『種をまく人』と『水を運ぶ女』がヴァンダービルトコレクションの顔として人気を集めていたことの証左であったことを読み取ることができるだろう。

終わりに

以上見てきたとおり、当館所蔵の『種をまく人』は、教育的な目的で美術品蒐集を行なったW. H. ヴァンダービルトに所蔵されたことで、邸宅で、またメトロポリタン美術館で公開され、多くの人々に鑑賞の機会を与えた。ヴァンダービルトコレクションはその後散逸し、『種をまく人』はアメリカの銀行、日本の画商を経て、山梨県によって1977年に購入され、翌年県立美術館のオープン時に公開されることとなる。W. H. ヴァンダービルトの願い、すなわち、美術館の建設や、死後、一族の名の下に作品が公開されることについては叶うことがなかった。しかしながら、同コレクションの顔であった『種をまく人』が、社会

教育法の精神に基づき、教育、学術および文化の発展に寄与することを目的とする日本の公立美術館に所蔵され、広く公開されていることによって、彼の意思の一部は後世に引き継がれたとみなすことができるかもしれない。

今後、ヴァンダービルトコレクションとして《種をまく人》が公開された当時の状況について、網羅的な調査を行い、詳細を明らかにしていきたい。また、ヨーロッパを直接訪れ、作品を購入したことも伝えられる W. H. ヴァンダービルトや、コレクションの形成に携わった人物の動向を調査することで、ヴァンダービルトの作品購入をめぐる詳しい経緯を明らかにしたい。

註

- 1 Robert L. Herbert(ed.), *Jean-Francois Millet* (exh. cat.), Paris: Grand Palais, Editions des musées nationaux, 1975 / London: Arts Council of Great Britain; Hayward Gallery, 1976.
- 2 Alfred Sensier, *La vie et l'oeuvre de Jean-François Millet*, (ed.) Paul Mantz, Paris, 1881; reprinted Bricquebosq 2005, with introduction by Geneviève Lacambre.
- 3 Sylvie Patry (ed.), *Paul Durand-Ruel: le pari de l'impressionnisme* (exh. cat.), Paris, musée du Luxembourg, 2014-15, p. 57.
- 4 ボストン美術館 HP (最終閲覧日: 2021 年 3 月 10 日)
<https://collections.mfa.org/objects/31601>
これによると、ボストン美術館所蔵作品は、1853 年にボストンの画家ウィリアム・モリス・ハントがミレーから直接購入後、1874 年にボストンの資産家クインシー・アダムス・ショウの手に渡り、1917 年にはその子孫によってボストン美術館へ寄贈された。
- 5 *The private collection of W.H. Vanderbilt*, New York, 1879.
- 6 *Collection of W. H. Vanderbilt, 640 Fifth Avenue, New York*, New York, 1882.
Collection of W. H. Vanderbilt, 640 Fifth Avenue, New York, New York, 1884.
Catalogue of the W.H. Vanderbilt collection of paintings, New York, 1886.
886 のカタログについては、書誌情報を確認することができたが、執筆時までに実見はできなかった。なお、82 年のカタログでは 124 点、84 年には 208 点 (うち素描、水彩 26 点) が掲載されている。
- 7 *Collection of W. H. Vanderbilt, 640 Fifth Avenue*, New York, New York, 1884, pp. 62-63.
- 8 The "Sower" was sent to the Salon of 1850, then held at the Palais Royal; it made some noise; the young school talked about it, reproduced it in lithography, and it has remained in the memory of artists as Millet's *Chef-d'oeuvre*.
- 9 これまでに、1850 年に制作された 2 つの《種をまく人》のうち、どちらがサロン出品作かについて断定するに足る情報は明らかにされていない。
詳しくは以下を参照。
山梨県立美術館 (編) 『ミレー展: ボストン美術館蔵: 開催記念シンポジウム』甲府、1986 年
Alexandra R. Murphy, *Jean-François Millet*, (exh. cat.), Museum of Fine Arts of Boston, 1984.
- 10 Leanne Zalewski "Art for the Public: William Henry Vanderbilt's Cultural Legacy" (最終閲覧日: 2021 年 3 月 10 日)
<https://www.19thc-artworldwide.org/summer12/leanne-zalewski-william-henry-vanderbilts-cultural-legacy>
- 11 Edward Strahan, *Mr. Vanderbilt's House and Collection*, 4 vols., Boston, 1883-84.
- 12 『魅惑の中村コレクション: ミレー、コロー バルビゾンの巨星たち展』(展覧会カタログ)、熊本県立美術館/愛媛県立美術館/石川県立美術館/大丸ミュージアム KOBE、2003 年
本カタログ中《井戸から戻る女》のサイズは、100.3×80.8 (縦×横、cm) と記載される一方、「ヴァンダービルトの邸宅とコレクション」掲載の「The Water-Carrer」は、31×39 (横×縦、インチ) と掲載され、非常に近いサイズとなっている。なお、《種をまく人》については、32×41 (インチ) と掲載されており、当館所蔵品カタログ等のサイズデータと完全には一致しない。
なお、Catalogue of the Paintings in the Metropolitan Museum of Art に同コレクションデータが掲載された際には、サイズに関して、観察される絵画面のサイズとなっている旨、注釈がされている。中村コレクション作品については額装を外したサイズ、ヴァンダービルトコレクションについては額装のまま絵画面を計測したサイズという違いがあ

ると考えられるため、ほぼ同一のサイズの作品と思われる。

- 13 William Augustus Croffut, *The Vanderbilts and the Story of Their Fortune*, Chicago, New York, and San Francisco, 1886, p. 174
"William H. Vanderbilt," *Magazine of Western History* 8, No. 3, July 1888, p. 246.
- 14 Croffut, 1886, p. 246
"Notes," *Critic* 12, January 2, 1886, p. 12
- 15 Croffut, 1886, p. 163.
"Mr.Vanderbilt included a provision in his will which should forever continue the gallery and the house in the possession of some male descendant of his bearing the name of Vanderbilt."
- 16 "Notes", *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 15, No. 2, February 1920, p. 43.
なお、1919 年以降も、展覧会の機会などに一部の作品がメトロポリタン美術館に貸与された。《種をまく人》《水を運ぶ女》は 1931 年にも展示されたことが以下の文献に伝えられている。
"Notes", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 27, No. 7, Jul., 1932, pp. 180-182
- 17 Metropolitan Museum of Art, *Catalogue of the Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, 1902, pp. 148-149.
本カタログの作品解説については、84 年のヴァンダービルトコレクション簡易版カタログの内容が転載されている。
- 18 Metropolitan Museum of Art, *Annual Report of the Trustees for the year 1902*, No. 33, 1903, p. 17.
- 19 "Striking Paintings of the Vanderbilt Collection", *New York Times*, May 14, 1914, p. 2.
- 20 "Notes," *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 15, No. 2, February 1920, p. 43-44.
この文献では、ギャラリー 16 でヴァンダービルトコレクションが展示されていたと紹介されている。1902 年の貸与開始時から、変更があったことがわかる。



図1:「晩年の W.H. ヴァンダービルト」
Harper's weekly, vol. 29, no. 1513 (1885 December 19), p. 845.



図2:「絵画ギャラリー：第1室」
Edward Strahan, *Mr. Vanderbilt's House and Collection*, vol. 1, 1883, n. p.



図3:「水を運ぶ女」(シャルル・クルトリー版刻)
Edward Strahan, *Mr. Vanderbilt's House and Collection*, vol. 4, 1884, n. p.



図4: ジャン=フランソワ・ミレー《井戸から戻る女》
1855-60年頃、油彩・カンヴァス、100.3 x 80.8cm、
中村コレクション



図5:「ヴァンダービルトコレクション 珠玉の絵画たち」
"Striking Paintings of the Vanderbilt Collection,"
New York Times, May 14, 1914, p.2.



図6:「ヴァンダービルトコレクション 珠玉の絵画たち」
部分拡大図

論文要旨

野口小蕙試論

平林 彰

野口小蕙（1878～1945）は、近代を代表する南画家、野口小蘋（1847～1917）の一人娘である。画を母に学び、14歳で日本美術協会展へ出品して以降、同展へ出品を重ねた。25歳の時、南画家の小室翠雲と結婚して表舞台から退くが、離別後の明治44年（1911）、同展へ久しぶりに出品し、褒状一等を受賞し、その後も委員になるなど本格的に活動を再開した。昭和20年（1945）4月2日、67歳で没するが、奇しくも翠雲が没した三日後のことであった。日本近代絵画史における小蕙は、生前の小蘋を語る最も近い存在として、また翠雲と一時期結婚していた女性として登場するが、高度な技術を持ち、優れた作品を残しながら、その画家として論じられることがほとんどなかったと言って良い。

本稿では、小蕙について文献調査によって判明した事実を年譜へ落とし込み、野口家に残された30余点にのぼる作品と資料、そして当館収蔵品を中心に画業を考察する。偉大な母親、小蘋の影に隠れてしまい、いまだ詳細が分からない小蕙の画業を少しでも解明することを試みる。

Summaries

Essay on Shokei Noguchi

Akira Hirabayashi

Shokei Noguchi (1878-1945) was the only daughter of Shohin Noguchi, a Nanga School painter representative of the modern era. Shokei learned to paint from her mother and after her first exhibition for the Japanese Art Association at age 14, she would continue to exhibit there. She married another painter of the Nanga School, Suiun Komuro, at age 25, and withdrew from public life, but in 1911, after separating from her husband, she exhibited works once more for the Association, and was awarded First Merit in that show. She returned to her painting career after that, and also became a member of the Association's selection committee. She passed away at age 67 on April 2, 1945, a date that was strangely just three days after her estranged husband, Suiun, passed away. When speaking of modern art history in Japan, more has been written about her roles within the lives of her mother, Shohin, and Suiun, the man to whom she was briefly married. It can be argued, however, that Shokei had a very refined technique and has left an excellent body of work. Not much has been written about her as an artist in her own right.

This essay shall chronologically review the contributions of Shokei and examine the more than thirty works and written materials from the Noguchi family. This essay will also consider her body of work from a focus on what we have here in our museum's collection. It shall attempt to shed more light on the details of Shokei's body of work which, until now, has largely remained in the shadow of her formidably talented mother, Shohin.

研究ノート 当館所蔵ギュスターヴ・クールベ《川辺の鹿》について

森川 もなみ

山梨県立美術館が所蔵するギュスターヴ・クールベの《川辺の鹿》(1864年頃)は、深い緑の木々のなか、1頭の雄鹿が狩人に追われ、今まさに小川に飛び込もうとしている瞬間を描いた作品である。本稿では本作に関する先行研究の言及を整理し、主要なモチーフである鹿がクールベの《水辺の雄鹿》(1861年、マルセイユ美術館蔵)と《春の発情期》(1861年、オルセー美術館蔵)の鹿を踏襲していること、また19世紀イギリスの画家ランドシーアの鹿を意識していたことを再確認した上で、デポルトやウードリーといった18世紀フランスにおいて狩猟画を得意とした画家による鹿の作品の系譜に位置づけられる部分と、それにとどまらない表現について考察を加えた。また本作について、静謐な森の空間に唯一動く存在として鹿が描かれることで独特の緊張感が演出されている点も特徴のひとつと考えられるが、クールベ作品における動物と風景の関係性については今後の調査課題としたい。

Research notes : *The Deer by the Rivulet* by Gustave Courbet

Monami Morikawa

The c. 1864 work by Gustave Courbet, *The Deer by the Rivulet*, in the collection of the Yamanashi Prefectural Museum of Art, depicts the moment a stag, pursued by a hunter, is about to leap into a stream, within a glade surrounded by rich green trees. In reviewing previous notes on this work, we can see that Courbet has used deer as a major motif in other works as well, including his 1861 work, *Le Cerf à l'eau*, housed in the Musée de Marseilles, and the 1861 work, *Le rut de printemps*, housed in the Musée d'Orsay. In addition to recognizing once again Courbet's awareness of Landseer, the 19th century English painter of animals in whose work deer figure prominently, we can also see how Courbet has built further on the lineal connections in his work to that of 18th century French painters like Desportes and Oudry, who were known for their hunting paintings. One of the key characteristics of this painting is the unique way in which the deer has been depicted as the sole moving thing within the tranquil forest, and the tension that it creates. Further review is needed to assess the connection between animals and their landscapes in works by Courbet.

研究ノート

当館所蔵マルク・シャガール《花束》(1911年)

ー造形的特質と「花束」・「赤い動物」のモチーフを中心にー

下東 佳那

マルク・シャガール(1887-1985)は1911年、24歳の時に故郷ヴィテブスクを離れ、当時多くの芸術家が集まっていたパリに初めて降り立った。当館所蔵の《花束》は、シャガールがパリに移住して間もなくして制作された作品で、白い花瓶に活けられた花束が描かれている。本稿ではまず本作の色彩と装飾的要素に着目し、1911年頃の作品の造形的特質を探る。その後、シャガールが生涯をとおして描き続け、《花束》にも登場するモチーフに焦点を当てる。「花束」は特に最初の妻ベラと関連付けられる愛の象徴として、また「赤い動物」は自己の象徴や郷愁のシンボルとして描き続けた。2つとも画家にとって生涯をとおして大切なモチーフであったと同時に、《花束》はその最初期の例にあたる。本稿では、以上のように造形およびモチーフ双方の観点から《花束》を画業における位置づけを試みる。

Research notes on *Bouquet* (1911) by Marc Chagall : Stylistic characteristics and recurring motifs

Kana Shimohigashi

Marc Chagall (1887-1985) left his birthplace, Vitebsk, in 1911, when he was 24 years old. He visited Paris for the first time, which was, at that time, a destination for many artists. His work in our collection, *Bouquet*, depicting a bouquet of flowers in a white vase, was painted shortly after Chagall moved to Paris. These notes begin by focusing on the use of color and decorative elements within the work, examining the stylistic characteristics of works around the year 1911. We will go on to see how Chagall continued to use the motifs visible in *Bouquet*, in his paintings throughout the course of his life. Bouquets, for Chagall, particularly symbolize his love for his first wife, Bella. He also continued to paint red animals as a symbol for himself and his nostalgia. While both of these remained important motifs for Chagall over the course of his artistic career, this work is representative of his early period. These notes shall attempt to place *Bouquet* within Chagall's body of work from both stylistic and motif-related perspectives.

研究ノート

ヴァンダービルト・コレクションと《種をまく人》 —来歴から紐解く作品の「ストーリー」

小坂井 玲

(山梨県観光文化部 文化振興・文化財課 主任)

1977年に山梨県が購入し、翌年当館に収蔵されたJ.F. ミレー《種をまく人》は、画家が生涯の拠点としたパリ近郊バルビゾン村に移住して、初めて仕上げた大作である。市井の農民をモチーフとし、大地で力強く生きる人間の姿を表した本作品は、農民画家として知られるミレーの画業を代表する作品であり、ゴッホを始め、後世の画家たちの作品の源泉となった。

1850年に制作された本作品は、1873年までの間、ミレーの親友で伝記作者のA. サンシエが所有した後アメリカに渡り、ニューヨークの資産家で数多くの美術品を蒐集したウィリアム H. ヴァンダービルトが購入し、1945年まで同家が所有した。

ヴァンダービルトが形成したコレクションは、アメリカにおける早い時期のヨーロッパ美術コレクションの事例として重要なだけでなく、1882年から1884年の間には自宅で公開され、また1902年から1919年には、その一部がメトロポリタン美術館に貸与・展示され、数多くの観衆に対して開かれたコレクションであった点においても重要である。

本稿では、《種をまく人》が辿った歴史の中で、ヴァンダービルト・コレクションの1ピースであった点に着目し、その様相を紹介することで、作品に内在する「ストーリー」を紐解きたい。

Research Notes

The Story that Unravels from the provenance of a piece of art: The Vanderbilt Collection and *The Sower*

Rei Kozakai

The Sower, a painting by Jean-François Millet, was purchased by Yamanashi Prefecture in 1977 and then added to the museum's collection the following year. The painting is the first of Millet's major works to have been done after his move to the village of Barbizon, outside of Paris, which served as the center of his activity as a painter throughout his life. The work takes as its motif a local farmer, and expresses his human form as living powerfully on the land. This work is also representative of Millet's greater body of work, as he was known as a painter of farmers, and the work subsequently inspired painters like Van Gogh.

After its completion in 1850, the painting remained with Alfred Sensier, who had been both a close friend and then the biographer of the artist, until 1873. The painting then made its way to the United States where it was purchased by wealthy New Yorker William H. Vanderbilt, who had already amassed many works of art. The painting remained in the possession of the Vanderbilt family until 1945.

Vanderbilt's vast collection was important not only because it brought together a large number of contemporary European pieces within the United States but also because it was a private collection made available to view by a large number of the public, both when Vanderbilt opened his home to viewings between 1882 and 1884 and when part of the collection was loaned to the Metropolitan Museum of Art to be displayed between 1902 and 1919.

This essay shall focus on the history of *The Sower*, specific to its time within the Vanderbilt Collection, and shall endeavor to unravel the story within the work from that aspect of its provenance.

山梨県立美術館研究紀要 第 33 号

2021（令和 3）年 3 月 26 日発行

編集 山梨県立美術館

山梨県甲府市貢川 1-4-27 〒400-0065

印刷 株式会社島田プロセス

発行 山梨県立美術館

山梨県立美術館 ©2021

Bulletin of Yamanashi Prefectural Museum of Art, No.33

Publication date: 26 March 2021

Edited by Yamanashi Prefectural Museum of Art

1-4-27 Kugawa, Kofu-shi, Yamanashi, 400-0065 Japan

Printed by SHIMADA PROCESS Co., Ltd.

Published by Yamanashi Prefectural Museum of Art

Yamanashi Prefectural Museum of Art ©2021

BULLETIN
OF
YAMANASHI PREFECTURAL MUSEUM OF ART

No. 33

Essay on Shokei Noguchi

Akira HIRABAYASHI

Research notes : *The Deer by the Rivulet* by Gustave Courbet

Monami MORIKAWA

Research notes on *Bouquet* (1911) by Marc Chagall : Stylistic characteristics and recurring motifs

Kana SHIMOHIGASHI

Research Notes : The Story that Unravels from the provenance of a piece of art :

The Vanderbilt Collection and *The Sower*

Rei KOZAKAI

YAMANASHI PREFECTURAL MUSEUM OF ART