

山梨県立美術館

研究紀要

第38号

研究ノート

ミクロとマクロの視点を持つ絵画について

井澤英理子

野口小蘋の皇室収蔵品と《大正度 悠紀地方風俗歌屏風》の成立過程について 平林 彰

資料の劣化を防ぐための展示収蔵環境の監視

—2018年度から2025年度までの温湿度環境における取り組みと対処事例について—

高野早代子

呂 俊民※

※株式会社 SOY-TEC

テオドール・ルソー《フォンテーヌブローの森のはずれ》の空について

太田 智子

研究ノート

萩原英雄のパブリック・アート

—甲府市制100周年記念モニュメント《船出》を中心に—

下東 佳那

日本統治時代の台湾におけるミレーの紹介

森川もなみ

山梨県立美術館



口絵1 不染鉄《山海図絵〈伊豆の追憶〉》 大正14 (1925) 年 紙本着色 186.0×210.0cm 公益財団法人 木下美術館蔵



口絵2 池田学《誕生》 平成25-28 (2013-2016) 年 紙にペン、インク、透明水彩 300×400cm 佐賀県立美術館蔵
デジタルアーカイブ：凸版印刷株式会社
©IKEDA Manabu, Courtesy Mizuma Art Gallery, Tokyo / Singapore





口絵3 野口小蘋(大正度 悠紀地方風俗歌屏風) 大正4年(1915) 皇居三の丸尚蔵館收藏



口絵4 テオドール・ルソー〈フォンテーヌブローの森のはずれ〉 1866年 油彩・麻布 山梨県立美術館蔵



口絵5 テオドール・ルソー〈アブルモン溪谷（フォンテーヌブローの森）〉 1857年 油彩・麻布 ミドルベリー大学美術館蔵

Théodore Rousseau (French, 1812–1867), *Gorges d'Apremont (forêt de Fontainebleau)*, 1857, oil on canvas, 25 1/2 x 39 1/2 inches.
Collection of Middlebury College Museum of Art, Vermont. Gift of Mrs. Louis Alexander Turner, Princeton, New Jersey, in memory of her father, Frank Jewett Mather, Jr., 1969.006

目次／CONTENTS

1. 研究ノート	
マイクロとマクロの視点を持つ絵画について	井澤英理子…………… 1
2. 野口小蘗の皇室収蔵品と《大正度 悠紀地方風俗歌屏風》の成立過程について	
平林 彰……………	9
3. 資料の劣化を防ぐための展示収蔵環境の監視	
—2018年度から2025年度までの温湿度環境における取り組みと対処事例について—	
高野早代子	
呂 俊民※	
※株式会社 SOY-TEC ……	23
4. テオドール・ルソー《フォンテーヌブローの森のはずれ》の空について	
太田 智子……………	31
5. 研究ノート	
萩原英雄のパブリック・アート	
—甲府市制100周年記念モニュメント《船出》を中心に—	
下東 佳那……………	38
6. 日本統治時代の台湾におけるミレーの紹介	森川もなみ……………42
論文要旨／Summaries ……	48

研究ノート

ミクロとマクロの視点を持つ絵画について

井澤 英理子

洋の東西や時代を問わず、絵画には細部を志向するミクロな視点（微視）と、画面全体の統一感を志向するマクロの視点（巨視）を併せ持つ作品がある。ディテールを積み重ねながら画面全体の整合性も成立させている絵画や、壮大なスケールの景観の中に複数の題材が散りばめられた絵画などがそれに当たる。言い換えれば、全体視したときに画面全体がひとつの景観を形成しており、同時に、接近視したときに複数の場面やモチーフが個々の筋書きや意味を持って訴えかけてくる絵画である。その多くは大画面の俯瞰的な構図をとり、複数の場面と時間を展開して、宗教的教義、物語、習俗、景物、建造物、地理的情報などを細密描写で一画面に包摂する。しかし大画面や俯瞰構図、細密描写は必要条件ではなく、これらの条件下でミクロとマクロが展開しやすいということであって、これらの特徴から外れる場合でも全体的統一と複数の細部が両立する例も認められる。描かれた内容は、伝統的な図像や広範に共有されるイメージ、あるいは作者の個人的な記憶や体験の視覚化、さらにそれらが連鎖反応して導き出された既存の図像や新たなイメージなどで、膨大かつ多様な情報を含んでいる。鑑賞者は、個々の要素を読み解くために接近して細部に目を凝らし、画面全体を把握しようと距離をとって作品を見渡すという鑑賞行為を往復しながら、絵画の持つ世界観を享受する。

ミクロとマクロの両視点については、特定の時代のジャンルや絵画形式、あるいは個別の作品や作家の表現方法や構図的特質として説明されることがしばしば行われてきた。その際に、他の時代やジャンル、作家との類似性が指摘されることもあることから、漠然としながらもミクロとマクロの性質を併せ持つ絵画について、ある程度の共通理解が形成されてきたといえよう。しかしながらこれまで概観する基礎研究や概念の定義づけは行われることがなかった。本稿では、古代から現代までの日本絵画の具体例を通して、ミクロとマクロの視点を併せ持つ絵画についての造形的特徴、時代背景、制作意図を検討し、その意義を考察する。

1. 信仰世界を描く

日本の仏教美術の発展には、「作善」という考え方が大きく作用した。作善とは、仏縁を結び功德を得るために善行を積むことで、仏像・仏画の制作、寺院の建立、法要や仏教儀式が作善として行われた。特に末法の世に突入すると考えられていた平安末期には、最高級材料与技術、美麗を尽くした仏教美術が花開いた。また、信仰世界の視覚化は根本的な要請でもある。信仰を広めるために、実見することのできない神仏の姿や、神仏が司る世界、さらには靈験や奇跡を、いかに真実味をもって実感させるかが重要となる。その手段として、絵画は極めて有効であった。

「当麻曼荼羅」は阿弥陀如来の仏国土である極楽の情景を描いた仏画である。原本は奈良時代・8世紀に制作された巨大な綴織で、鎌倉時代には浄土信仰の高まりとともに、多くの転写本や縮刷本が流布した。中央の内陣には、「観無量寿経」の教義を視覚化した、阿弥陀三尊を中心とする極楽浄土が描かれる。礼拝画ではあるが、仏の姿のみを示す尊像画ではなく、教義に基づいて浄土の景観を表している。中心に統合された壮大な浄土の景観と、経典の内容に即した情景や細部とが併存することから、ミクロ・マクロ的絵画の原初的な形ととらえたい。さらに、周囲の縁辺部のコマ割には、阿闍世王の説話や、阿弥陀仏の観想法および九品往生を説明する図が配され、教義理解を補完している。

阿弥陀信仰の隆盛の中で、極楽の平安と救済を説くとともに、地獄の苦痛と恐怖も強調された。地獄の情景やそこで科せられる罰を、見る者に現実感をもって迫る絵画も求められた。源信が寛和元（985）年に著した『往生要集』は、鎌倉時代の阿弥陀信仰の広がり大きな影響を与えた。同書は、この世が天・人・阿修羅・餓鬼・畜生・地獄の六道に分かれ、生前の行いによって輪廻転生を繰り返すという六道思想

も普及させ、極楽（阿弥陀浄土）と地獄に具体的なイメージをもたらした。その視覚化の例として、聖衆来迎寺の《六道絵》（国宝、15幅、鎌倉時代・13世紀）がある。『往生要集』に基づいて六道のありさま、人間の罪と罰、地獄の凄惨な光景が克明に描かれている。極楽も地獄も、その世界観の構造と、そこで展開する出来事の詳細な描写を併せ持つ造形が必要とされたのである。

2. 物語性を含む山水図

平安後期には国風文化が成熟し、絵画においても唐絵の影響から離れ、日本の四季や風景、風俗を画題とし、日本人の情感と感覚で表現するやまと絵が生まれた。平安期の遺例は現存しないが、貴族の日記などから、貴族の邸宅の障子や屏風には四季絵や名所絵が描かれ、季節感や眺めを楽しむ人物が添景として描き込まれていたことが知られる。単に風景を描くのではなく、和歌の歌意に合わせる、あるいは和歌の創意を喚起するようなモチーフが描かれていたとみられる（註1）。

現存最古のやまと絵屏風として知られる京都・神護寺の《山水屏風》（国宝、六曲一隻、鎌倉初期・13世紀）は、平安期の屏風絵の姿を遺しているとされる。山景や水景を高所から俯瞰した穏やかな景観が広がる中に、寝殿造の邸宅や山荘、農家、耕作地、貴族と庶民の生活風俗が細やかに描かれている。池の蓮を手にする様子や女を訪ねる男の姿などの図様から、主題については源氏物語や四季絵のうちの秋景などの諸説があり（註2）、本作において、風景を基盤とした全体景観と細部の物語性という構造の成立が確認できる。

3. 行状図・祖師絵伝

平安後期に建立された祖師や高僧を祀る堂宇には、空間を荘厳するための障子絵として祖師の生涯や功績を辿る行状図が描かれていた例がある。現存最古の聖徳太子絵伝である法隆寺東院絵殿《聖徳太子絵伝》（国宝、10面、延久元/1069年、秦致貞筆、東京国立博物館蔵、図1）はその代表例である。内壁障子絵として制作され、山岳風景と邸宅や寺社などの建物が広がる景観に、60以上もの太子の事跡が展開する。特筆すべきは、事跡が時系列順ではなく、堂内設置時に実際の地理的方向と事跡が起きた方向が一致するように配置されている点である（註3）。方角まで考慮して大画面を組み立てるに当たり、全体としての景観が破綻しないように霞や土坡、水流で繋いで視覚的に秩序を保っている。

同様の構造は、内山永久寺真言堂旧蔵の障子絵《真言八祖行状図》（重要文化財、8幅、保延2/1136年、出光美術館蔵）にも確認できる。真言堂には両界曼荼羅の両横に真言八祖像を描いた障子絵が四面ずつ置かれ、背面に描かれたそれぞれの行状図は、やはり設置時に実方向と一致するように事跡が配されていた。これらの障子絵は、緻密な描写によって祖師の遺徳を詳らかにするとともに、荘厳空間全体で祖師を顕彰する装置として構成されていたと考えられる。

14世紀末から15世紀初めにかけて、大画面掛幅の祖師絵伝が盛行した。注目すべきは初期の浄土真宗教団、特に高田派を中心に多数の掛幅絵伝が制作されたことである。真宗開祖の親鸞、親鸞の師である法然に加えて、日本仏教の祖師である聖徳太子、阿弥陀信仰の根本仏である善光寺如来の4種の絵伝が整備された（註4）。山梨県甲州市勝沼の等力山万福寺もまた高田派に属し、複数の掛幅絵伝が伝来していた。このうち《法然上人絵伝》（重要文化財、鎌倉時代・14世紀、山梨県立博物館蔵、図2）は、掛幅形式の法然絵伝の現存最古例のひとつである。法然の生涯を物語る60以上もの事跡が、二幅対の掛幅に広がる景観の中に配されている。人物や建物、調度、景物などが濃厚な賦彩と細密描写で表現され、密度の高い画面を形成する。場面配置は、象徴的な場面や、山岳・海浜といった景観が左右幅で対応するように工夫され、事跡の順番の追いやすさよりも対幅としての画面全体の調和を優先している。さらに、画中に日月が描かれており、礼拝画としての性格を帯びていることも本図の重要な特徴である（註5）。

従来、掛幅形式の祖師絵伝は、教線拡大や布教を目的とした「絵解き」に用いるために制作されたと理解されてきた。しかし、一画面に多場面が細密で描かれた大幅は筋書きがたどりにくく、接近しなければ各場面を判別できず、大勢を前に物語を読み聞かせる用途に必ずしも適しているとはいえない。

米倉迪夫氏は、万福寺本法然絵伝のような初期作品を踏まえ、大画面は一度に多数の人々に見せるには適しているものの、個々の場面は小さく、寺院内部の暗い環境では内容把握が困難であること、さらに大

幅は重量があり脆弱で携行にも不向きであることから、当初の制作目的を絵解きとみなすことに疑義を呈した。そのうえで、親鸞忌日法会において親鸞聖人伝絵が掲げられた事例を参照し、法然絵伝も忌日法会に掛けられ、儀礼空間を荘厳する役割を担った可能性を指摘している（註6）。万福寺本に日月が描かれている点も、この見解を補強する要素であろう。発生当初の掛幅形式の祖師絵伝は、平安期の行状図と同様、聖域の荘厳と祖師顕彰を主目的として制作され、それにふさわしい大画面構成と細密描写が選択されたとするのが妥当と考える。

万福寺本よりやや時代が下る南北朝期になると、絵伝の画面構成は物語理解を優先する効率的な形式に変化し、画面をすやり霞で段状に区切り、時系列順に場面を配置する構造が主流となる。画面全体の景観への配慮は失われ、主要人物や筋書きを視認しやすくするため添景や群像も極力簡略化され、細部への関心も弱まった。祖師絵伝には多数の作例があるが、ミクロとマクロの両視点を備えた掛幅絵伝は、万福寺本など初期の数例のみに限られる特徴である。

4. 社寺の景観を描く

社寺境内を描く絵画は多岐にわたり、伽藍配置や建物を写す「社寺境内図」、神々が鎮座する社殿と聖域を描き礼拝の対象である垂迹絵画の「宮曼荼羅」、由緒や靈験を主題とする「社寺縁起絵」、参詣する人々と参拝ルートを主題とする「社寺参詣曼荼羅」などがある（註7、8、9）。このうち社寺縁起絵や参詣曼荼羅は、社寺の由緒や靈験を説き、信仰心を起こさせ作善や結縁を促し、参詣する際の作法やルートを案内するなどの役割を果たす多機能の絵画で、マクロとミクロの視点が重視された。いずれも聖域・霊場の地理的具体性と宗教的なビジョンを融合させたもので、境内と周辺の地形、名所を一つの聖域として見せ、堂宇や参道などを正確に写すとともに、多くのプロットを含んでいる。

社寺縁起絵には、「景観の在地性」（註10）に加えて、創立譚や説話、靈験などの物語性を詳細に伝えることが求められた。香川県さぬき市の志度寺には多種の掛幅形式の社寺縁起絵が伝来するが、このうち《御衣木之縁起絵》（重要文化財、鎌倉～南北朝時代・14世紀）は寺の草創を語る掛幅で、近江の琵琶湖西北にあった霊木が川と海を介して讃岐の志度に流れ着き、十一面観音の化身である童子が霊木から観音像を刻み、閻魔王の化身である童子が堂宇を建立するまでの物語を辿る（註11）。琵琶湖から淀川水系を経て瀬戸内海までの絵地図のように広範なパノラマの中に、霊木が移動する先々で起きた出来事が収められ、物語の筋書きの辿りやすい画面構成となっている。このほか福岡県観興寺蔵《観興寺縁起》など、社寺縁起絵には地形や境内の景観表現と細部の叙事性が調和した作例が多く見られる。

社寺参詣曼荼羅は、16世紀後半に盛んに制作され、既存の境内図や縁起絵の要素も含みながら参詣者の姿に主眼が置かれ、鑑賞者は参詣者の姿を辿り、社寺参詣の仮想体験をすることができる。礼拝対象であることを示す日輪・月輪が描かれることも特徴とする。

勧進のための絵解きに用いられた素朴な作風の作例が多く伝存しているが、富士山本宮浅間大社に伝わる《富士参詣曼荼羅図》（重要文化財、元信印、室町時代・16世紀、図3）は、正系絵師である狩野派による希少な作例である。壮麗な富士の全体像のもと、山麓には社殿群が点在し、水垢離を行い、各堂舎を巡拝し、夜には松明を掲げて登拝する参詣者の姿が細やかに描かれる。さらに画面手前には三保の松原や清見寺など周辺名所の景観が広がり、聖地を取り巻く在地空間が可視化されている。社寺参詣曼荼羅は、境内や周辺の地理的景観といったマクロな枠組みに、堂宇や参詣者の具体的な営為や物語という細部の描写を重層的に組み込み、信仰空間の総体を視覚的に構築している。

5. 近世初期屏風絵

屏風は、設置や移動が容易で、空間を仕切りながら季節感や絢爛さ、情趣など多様な演出を可能にする利便性の高い建具である。古代以来変遷を重ねるなかで、南北朝時代・14世紀に一双形式が成立したことは大きな転換点となった（註12）。横長の大画面は用途に応じて多様な画題や構図を受け入れることが可能で、従来の花鳥・名所・四季といった伝統的の主題に加え、物語絵、合戦図、祭礼図、洛中洛外図、水墨山水図など、きわめて幅広い画題が展開されるようになった。

とりわけ桃山期から江戸初期にかけては、戦国大名による城郭や寺院の造営が進み、対面や儀礼の場が数多く生み出され、屏風が贈答品や褒賞として用いられることも盛んになり、屏風の需要が飛躍的に高まった。この時期、屏風絵において新たな画題や図様が次々と生み出され、「百花繚乱」とも称される盛期を迎えた。屏風は設置空間の雰囲気大きく左右するため、全体視した際の統一感や迫力、主題の明快さが強く求められる。一方で、ミクロな視点を重視する画題も少なくない。

その代表的な画題に「洛中洛外図」がある。京都の市街、社寺、自然や地形など、京都の全貌を大観的にとらえた俯瞰のパノラマに、権力者の動勢を表す公武殿邸の様子、店先に並ぶ商品、大道芸や物売り、祇園祭の賑わい、年中行事など、豊かな時世粧が盛り込まれる。初期の洛中洛外図は古代中世以来の美意識である四季の表出に重点をおいていたが、しだいに風俗画としての性格が強くなっていった。洛中洛外図には、月次風俗図、年中行事絵、名所絵、四季絵、境内図、参詣曼荼羅などそれまでの既存の絵画の要素が集約されている。多種多様な要素の受容を可能にしたのは、京都盆地と座標のような条坊制の町並みという強固なプラットフォームであり、加えて繋がりにくい箇所を接合する金雲ややすり霞の機能である。岩佐又兵衛筆《洛中洛外図屏風（舟木本）》（国宝、江戸時代・17世紀、東京国立博物館蔵、図4）は、華麗かつ濃密な描写で群を抜く作例である。右隻に豊臣家ゆかりの方向寺大仏殿、左隻に徳川家の二条城を大きく描いて対峙させ、祇園祭の神輿渡御、風流踊り、四条河原の歌舞伎小屋、遊郭の遊女と客、南蛮人一行など、2500人にも及ぶという様々な階層、年齢の人物描写と、街の活況を克明に表している。都市の骨格と人々の営みが一体となって提示される点に、洛中洛外図の特質がある。

さらに、絵画は歴史的な出来事について視覚的な情報を記録することができる媒体でもある。屏風の横長の画面と、設置や収納のしやすさは、特定な場所で起きた事件や出来事を記録するにも便利であった。合戦における功績、権力者による一大イベントを画題とした屏風絵が、献上や贈答、寄進に使われ、あるいは家宝として子孫に伝えるなどの目的で制作された。

《長篠・長久手合戦図屏風》（江戸時代・18世紀、徳川美術館蔵）や《関ヶ原合戦図屏風》（重要文化財、六曲一双、桃山時代・17世紀、大阪歴史博物館蔵）などの合戦図には、戦いが繰り広げられた地形や布陣、参戦者の功績の場面を記録している。歴史的出来事を主題とする屏風には、慶長9（1604）年の豊臣秀吉の七回忌を記念する豊臣大明神臨時祭礼の諸行事と豊臣踊の大群舞を描いた、狩野内膳筆《豊国祭礼図屏風》（重要文化財、六曲一双、桃山時代・17世紀、豊国神社蔵）、文禄3（1594）年に豊臣秀吉が挙行した吉野の花見の様子を、金峯山蔵王堂までの参道の賑わいととも記録した《豊国吉野花見図屏風》（重要文化財、六曲一双、桃山時代・17世紀、細見美術館蔵）、寛永3（1626）年に後水尾天の二条城行幸を洛中洛外図の様式で描いた《二条城行幸図（洛中洛外図）屏風》（八曲一双、江戸時代・17世紀、海の見える杜美術館蔵）などがある。こうした記録画としての屏風絵は、出来事が行われた場所の地理的情報や景観を把握し、経過も含めた詳細な情報とリアリティーを盛り込むことが課せられ、必然的にマクロとミクロの両視点を併せ持つ画面構成となる傾向が見られる。

物語性の強い主題として「源氏物語」や「伊勢物語」などの物語絵は筆頭に挙がるが、屏風においては、同時にミクロとマクロな視点を満たす作例は決して多くない。「源氏物語」や「伊勢物語」、「平家物語」など従来絵巻物として受容されていた物語絵が屏風に採用されるにあたり、各場面を描いた色紙や扇面を屏風に貼り込む構成、金雲で均等に区切った枠内に場面を配置する構成、名場面を抜き出して屏風全体に大きく展開する構成がとられた。初期の掛幅祖師絵伝に見られるような、物語をたどりながら画面全体を有機的に統合する画面構成法は、引き継がれることがなかった。

例外的にパノラマ的な全体像と物語の筋書きを両立しているものに、「曾我物語」や「平家物語」などの軍記物が挙げられる。例えば《曾我物語図屏風》（江戸時代・17世紀、六曲一双、山梨県立博物館蔵、図5）は右隻の富士巻狩の景観、左隻の野営地の景観に曾我兄弟の仇討ちの各場面が嵌め込まれ（註13）、《一の谷・屋島合戦図屏風》（六曲一双、江戸時代・17世紀、英国・大英博物館蔵）は山景や水景の広がりの中に合戦の名場面が組み込まれている。軍記物のドキュメンタリー的性格は合戦図とも通じ、横長の画面の屏風は、合戦の舞台をパノラマで再現し、軍功や勇姿をダイナミックな光景として捉えることに適していたと考えられる。

6. 近現代絵画

江戸時代の絵画は、平明で装飾的な造形を特徴とする琳派や、洒脱な筆墨による文人画、物の本質を抽出した写生画の円山四条派、伊藤若冲など奇才の画家など、新様式の画派や技法が隆盛を見るが、ミクロ・マクロの要素を併せ持つ絵画という観点では積極的な展開はほとんど認められない。

近代以降、画家の独自性が強く求められると同時に、官展や院展などの公募展出品のため画面の大きな作品が制作されるようになったことから、ミクロ・マクロの両視点を持つ作品を描く作家が登場する。

近世以前の大画面絵画制作では、発注者の意向に従い、描くべき画題や主要モチーフが決定している状況下で、画家は画面構成や添景に個性を反映させるに過ぎなかったが、近現代の絵画制作においては、ミクロとマクロの視点を重視する画面構成や描写は、作家自身による自己表現の手段としての選択であり、描き込まれたモチーフのひとつひとつも作家個人が選択した自らの記憶や体験、関心事である。

近年、ミクロとマクロな絵画として注目されている作品に、不染鉄《山海図絵（伊豆の追憶）》（大正14/1925年、木下美術館蔵、口絵1）がある（註14）。不染鉄（明治24～昭和51/1891～1976年）は、温かな思い出や穏やかな暮らしの風景を、細やかな筆致と抑えた色彩で描いた。《山海図絵（伊豆の追憶）》は、第6回帝国美術院展覧会（帝展）入選作で、奇想のスケール感と郷愁に満ちた細部の描写で魅了する。遙か上空から俯瞰した画面中央には象徴的な富士が鎮座しており、手前に太平洋、富士の背後には雪景色の日本海が広がる。本州を横断する壮大な眺めである。駅に到着した機関車、漁をする船、秋景の山里に抱かれた農村、海辺の漁村、それぞれに人々の営みを感じられる。海中には魚の群れや岩陰に潜む蟹や蛸も見える。不染は大正3（1914）年23歳で伊豆大島に渡り、約3年間、漁師をしながら島で暮らしたことがあり、大正12年に再び伊豆大島を旅した際に、野田海岸で伊豆方面を眺めて本図を構想した。この時描いたスケッチには、富士山に雪が降る様子を遠望し、寒い国の冬に想いを馳せ、伊豆海岸の村での生活を思い出したことが記されている。

不染のように、慣れ親しんだ風景や土地への愛着を、雄大なスケール感と細密な描写で描く画家は多い。速水御舟の《洛北修学院村》（大正7/1918年、滋賀県立美術館蔵）、古屋正壽の《暮秋》（昭和4/1929年、山梨県立美術館蔵、図6）、小松均の《豊茂富士》（昭和55/1980年、小松均美術館蔵）などが作例として挙げられる。

一方、現代美術には、自らの記憶や体験、関心事の要素を組み上げて、別の世界を構築する画家が多く見られる。遠藤彰子（昭和22/1947年～）は、歪んで渦巻く空間や錯綜する空間に、現実と幻想が入り交じった混沌とした世界を創出する。子供の頃から現在までに見たもの感じたことが絵の要素となり、遠い記憶と感覚、日常生活の幸せや楽しみ、それが一瞬に暗転する恐ろしさなど、様々な感情を抱えた人間を描き出す（註15）。個々のモチーフの描写は細密ではなく、粗さを残した筆触と造形によって混沌とした様相を増幅させている。第29回安井賞を受賞した《遠い日》（昭和60/1985年、東京国立近代美術館蔵）は、迷路のような日常をテーマとした「街」シリーズの代表作で、エッシャーの錯視的空間のように階段がつながる構造により、上昇下降する人間の感情の起伏を表現している。

さらに特筆すべきは現代アートの分野で、個々の小さな要素を膨大に積み重ねて壮大な世界観を作り出し、完成した姿の作品そのものだけでなく、時間をかけ精魂込めて作品を作り上げる過程自体も含めて独自性を発揮するアーティストが活躍していることである。

池田学（昭和48/1973年～）は、下書きや習作もなく、真っ白な画面にペンでモチーフをひとつずつ描き進め、膨大な数のモチーフを蓄積し、積み重ねた集合体が新たな生命体や自然景観や宇宙を形成する。ペンの線を細かく重ねてリアルに描くうちに、次々モチーフが連鎖反応を起こしてイメージーションが増殖し、やがて思い描いたイメージが際立って全体像へと到達する。こうしたミクロとマクロの視点は、虫取りや魚釣りなど幼少期の体験を通じて、自然の中に細部に宿る様々な表情と、それを内包しながら圧倒的な空気感をもつ存在の荘厳さに気づいたことに起因するという。生物学者の福岡伸一氏は池田作品を「顕微鏡的な解像度で細部を描いている真っ只中にも、常に望遠鏡で宇宙を見渡すような俯瞰性が共存している。」と評する（註16）。緻密な描写に注目され超絶技巧と称賛されるが、池田自身は、細部はあくまで付属品で、最も大切なのは全体感であり、細密に表現するという行為は、壮大な空間や大きな立体感を生

み出すための必要不可欠なプロセスであると述べている（註17）。山が樹や岩の集合体で、それぞれが持つ空間が繋がって山全体の空間が生まれるように、細密に描くことも大きな空間を描くことと等しいと考えている。

《誕生》（平成25-28/2013-16年、佐賀県立美術館蔵、口絵2）は、東日本大震災にアーティストとして向き合い、自然と人間の共存という普遍的テーマのもと、地震と津波という自然の圧倒的な力で衝撃を受けた樹を再興し蘇らせようとする希望と祈りを、3年の歳月をかけて描いた作品である。被災して傾く巨木は、世界中で目にした木々のイメージを重ね、自然の偉大さを示し、かつ災害で痛めつけられた人間を象徴する。災害による瓦礫の集積から描き始め、制作を進めるうちに全体を樹木にする構想が固まり、制作中に怪我した右手が神経や細胞を再生する自らの体験をも託し、復興を象徴する満開の花に到達した。

三瀬夏之介（昭和48/1973年～）もまた、細部が増殖し、別の形に変わっていくという制作過程をとる。雲肌麻布を継ぎ足した巨大な画面に岩絵具や墨、あるいはコラージュによって、様々なモチーフをつなぎ合わせ独創的な世界観を描く。日の丸や富士山、UFO、仏の顔など象徴的なモチーフを核に、故郷や訪れた場所の風景、建物、出来事、関心を抱いた物などが散りばめられている。《ぼくの神さま》（平成19/2007年、大原美術館蔵）は、何か信じるものを持っていないと時代を突破できないという不安から生まれたテーマで、インターネットで「神様」を検索して出てきた画像を掛け合わせ、集合無意識の神様を捏造しようとした作品である（註18）。三瀬は「ミクロとマクロが入り子状態になっているような世界、原子レベルの世界が惑星レベルの世界にも見え、空から俯瞰した世界かもしれないし、内蔵の中なのかもしれない。人工と自然の関係というか、清濁含んだすべてを描きたい」と述べている（註19）。頭の中にある具象的なモチーフをマッピングしていく中で、思いがけないもの同士が並ぶことがあり、それを融合させていくという。

同世代の池田と三瀬の共通点は、細部が増殖して別の全体像を生み出していく制作過程であるが、片岡真実は、修業のような緻密な作業が同世代の若い日本のアーティストに共通して見られる傾向のひとつと指摘する。作業効率や大量生産を優先してきたモダニズムの型感覚とは一線を画し、非効率的でありながらも代替え不可能な唯一性を持ち、制作行為の目的が結果としての作品という対象ではなく、むしろ制作過程のパフォーマンスな身体性や時間性に意味があると述べる。そしてその背景として、1980年代の軽薄短小の社会で育つ中で感じた物質への喪失感が、物質感のある素材や手工芸的な技術への欲求に向かったと見る（註20）。三瀬自身も、故郷の自然環境の変化、青春期のバブル崩壊、オウム真理教団による事件、阪神の大震災など社会不安と、パソコンの普及、インターネットの発達などの社会変化に直面した世代であることを強く意識しており、社会的な課題を作品に反映している（註21）。

おわりに

物語や筋書き、出来事や物事、思想や知識、記憶や体験を、複数あるいは大量のモチーフとして視覚化し、それらを一つの画面に収めるにあたり、ミクロとマクロの両視点を重視している作品を数例取り上げ、それぞれのあり方を検討した。

信仰世界の視覚化は根本的な要請であり、極楽や天国の平安と壮麗、地獄の凄惨、人間の罪と罰を、説得力をもって示すには、スケール感の表出と細部にいたる説得力が同時に求められた。

釈迦や祖師の生涯や奇跡、寺社にまつわる伝承など、複数の場面やモチーフを大画面に収める際、その画面構成は、風景画の地形を利用して複数場面を嵌め込む方法と、場面を組み上げ建物や地形で連結して一つの景観に統合する方法の二つに大別される。そこには、全体像の景観を基礎とするか、物語の筋書きの視覚化に重点を置くかという組み立て方の違いがある。

前者は、神護寺《山水屏風》のように、風景画として高い完成度を示すが、細部を単なる添景と見過ごして物語性に気づきにくいという懸念点もあるものの、社寺縁起絵や社寺参詣曼荼羅は地理的な秩序の中に事跡を配置することができ、ミクロとマクロのバランスが保たれた作例が豊富である。また記録的性格を帯びた屏風絵においても、場の設定が基盤となって出来事が展開する。さらに洛中洛外図は、包容力の高いプラットフォームを確立していることから、伝統的な年中行事から時事的な出来事まで、種々多様な

内容と膨大な情報量を収めることを可能とした画期的な画題である。

後者は、初期の祖師絵伝に顕著で、祖師の生涯を逐語的に絵画化する必要性に加えて、宗教空間の荘厳具として全体視も重視された。多時間・多空間の場面を錯綜させることなく一画面に収めるには相当の工夫を要するため、時代が下るにつれて、筋書きや図様の視認しやすさが優先され、画面全体の統一感は希薄となっていった。また近代以降でミクロとマクロを併せ持つとされる画家は、描くべき画題やモチーフを細部から組み立てていく工程をとることが多い。個人的な思考、記憶、体験をひとつひとつかたちにし、さらに総体で世界観を表出する表現は、極めて独自性の強い作品に到達する。

日本の絵画においては、東洋独自の遠近法である三遠の高遠（見上げる）、平遠（見渡す）、深遠（見下ろす）という自由な視点移動に慣れており、加えて金雲・すやり霞によって異なる時間と空間を連結する方法と、吹抜屋台によって設けられた場に物語性を展開する方法も開発された。こうした画面構成もミクロとマクロの両立に寄与したと考える。

ミクロとマクロの視点をあわせ持つ作品、壮大な構図と濃密な細部を満たす作品はしばしば強い魅力を放つ。それは高度な技巧だけではなく、制作に注がれた時間と労力、作り手の思考と熱量が画面に刻印されているからであろう。鑑賞者も真摯に作品に向き合い、視線を往復させながら画面を読み解き、自らの記憶や経験を重ね合わせる。豊富なモチーフやプロットが饒舌に語りかけ、好奇心と想像力を喚起し、解釈の余地を開く。

ミクロとマクロの両視点を重視する絵画は、日本以外にも見いだすことのできる表現形式である。今後はそれらの具体例を収集し、制作背景や機能、視覚構造の特質を探ることが課題である。

註

- 1 武田恒夫『日本絵画と歳時』ペリかん社 平成2（1990）年
- 2 泉万里『中世屏風絵研究』中央公論美術出版 平成25（2013）年
- 3 太田昌子「法隆寺絵殿本「聖徳太子絵伝」の語りの構造—太子絵伝研究序説」『金沢美術工芸大学紀要42』平成10（1998）年
- 4 小川正文「関東門徒の真宗絵伝—甲斐国万福寺旧蔵絵伝を探る—」『高田学報』第68輯 昭和54（1979）年
- 5 拙稿「万福寺旧蔵「法然上人絵伝」について」『研究発表と座談会・浄土宗の文化と美術』仏教美術研究上野記念財団助成研究会報告書 平成24（2012）年
- 6 米倉迪夫「掛幅伝記絵研究の課題—法然伝絵から考える—」『仏教文学』24号、平成23（2000）年
- 7 大和文華館『特別展 聖域の美—中世寺社境内の風景—』平成19（2007）年
- 8 佐々木剛三『神道曼荼羅の図像学—神から人へ—』ペリかん社 平成11（1999）年
- 9 大阪市立美術館『社寺参詣曼荼羅』平凡社 昭和62（1987）年
- 10 佐野みどり・新川哲雄・藤原重雄『中世絵画のマトリックス』青簡社 平成22（2010）年
- 11 太田昌子『志度寺縁起絵 瀬戸内の寺を巡る愛と死と信仰と』平凡社 平成19（2007）年
- 12 武田恒夫「屏風絵における一双方方式の成立」『屏風絵集成第一巻』講談社 昭和56（1981）年
- 13 拙稿「曾我物語図考—一双方屏風の成立について—」『日本美術襍稿 佐々木剛三先生古希記念論文集』明徳出版社、平成21（1998）年
- 14 富田章「中心の発見、あるいは世界の創造—《山海図絵》にみる不染鉄芸術の特質」『展覧会図録 没後40年 幻の画家 不染鉄』産経新聞社 平成20（2017）年
- 15 遠藤彰子「刻ふりつむ」『遠藤彰子画集』仁家出版社 平成4（1992）年
- 16 福岡伸一「ミクロコピーック・テレスコープ」『池田学画集I』羽鳥書店 平成22（2010）年
- 17 池田学『池田学 THE PEN—誕生・その後』青幻舎 令和26（2024）年
- 18 三瀬夏之介・池田学『現代アートの行方』羽鳥書店 平成11（1999）年
- 19 三瀬夏之介『三瀬夏之介 日本の絵』青幻舎 平成25（2013）年
- 20 片岡真美「宇宙の空」『池田学画集I』羽鳥書店 平成22（2010）年
- 21 前掲（註18）



図1 《聖徳太子絵伝》のうち第5面
東京国立博物館蔵



図2 《法然上人絵伝》 山梨県立博物館蔵



図3 《富士参詣曼荼羅図》
富士山本宮浅間大社蔵



図4 岩佐又兵衛筆《洛中洛外図屏風（舟木本）》のうち右隻 東京国立博物館蔵



図5 《曾我物語》右隻・富士巻狩図 山梨県立博物館蔵



左隻・夜討図



図6 古屋正壽筆《暮秋》 山梨県立美術館蔵

野口小蘋の皇室収蔵品と《大正度 悠紀地方風俗歌屏風》の成立過程について

平林 彰

はじめに

筆者は、令和7年度に開催した「皇室の美と山梨～皇居三の丸尚蔵館の名品」展図録において、ふたつのコラム「野口小蘋と皇室」ならびに「野口小蘋筆《悠紀地方風俗歌屏風》について」を執筆したが、紙幅の都合から文章を大幅に割愛せざるを得なかった。よって、本稿では、重複する箇所があるものの、改めて両コラムの内容を深めた論考として報告したい。

1) 皇室ゆかりの作品－御用品、依頼品、献上品、御前揮毫品－

近代を代表する女性画家、野口小蘋（1847～1917）は、国内外の博覧会で数々受賞し、日本美術協会を中心に活躍する一方で、華族女学校（現学習院女子中・高等科）の嘱託教授として教鞭を執り、女性皇族の画学教導を仰せつけられ、帝室技芸員を拝命するなど、当時においては最も皇族との関わりが深い画家のひとりと言っても過言ではない。それは小蘋の画業において重要な事績であり、その関係性から皇室に収蔵された作品群は、小蘋の代表的な作品として位置づけることができる。本稿では、年譜や資料から皇室関係の事績、作品を抽出・整理し、同定、または推定の考察を試みる。

まず、小蘋の画業において皇室との関係が見られる最初の事績は、明治6年（1873）、官命により皇后（のち昭憲皇太后）御寝殿に花卉図8枚を描いたとする新聞や美術雑誌の記事であるが（註1）、どのような作品であったのか、また、どのような経緯で命ぜられたのか興味深いところだがいずれも不明である（註2）。

その後、小蘋は結婚して、しばらく画壇から離れたため、次に皇室との関係が見られたのは、明治19年（1886）、東洋絵画共進会へ出品の《二喬読兵書図》が銅牌を受賞し、宮内省御用品となったことである。また、皇后（のち昭憲皇太后）が同会展へ行啓の際に御前揮毫をする栄誉を得て、さらに同年、皇太后に掛軸二幅を献納して白縮緬を賜ったとされる（註3）。以降は、明治22年（1889）から26年（1893）まで華族女学校で教鞭をとり、明治32年（1899）から東伏見宮妃と小松宮妃の画学教導、明治35年（1902）からは昌子内親王（明治天皇の第六皇女子）の奏任御用掛、房子内親王（明治天皇の第七皇女子）の画学教導のち奏任御用掛、および北白川宮満子女王の画学教導を仰せつかった。そして明治37年（1904）には女性画家として初の帝室技芸員に任命されるなど、皇室との関わりを深めることで数多くの御用、依頼、献上、御前揮毫などによって皇室に作品が収蔵された。それらを〔表1〕にまとめると御用品が11点、依頼品が24件、依頼主が不明もしくは小蘋直々の献上品が3点、御前揮毫の後に恐らく献上された作品が4点の総点数42点（件）に上り、改めてその多さに驚かされる。なお、〔表1〕の見方として、元となる資料により作品名の表記にばらつきがあること、また御用と買上の区別が曖昧なことなど、今後の精査が必要であることを付言しておく。

まずは、それらの中から同定され、所在が確認できる作品を確認する。はじめに、御用品のうち、明治34年（1901）の日本美術協会展において宮内省に買上られた⑧「蘭亭図」は、現在、皇居三の丸尚蔵館の収蔵する《蘭亭図》である。本作品は、昭和4年（1929）、小蘋十三回忌に東京美術倶楽部で開催された「野口小蘋遺墨展覧会」へ出品され、その図録『小蘋遺墨集 乾』（以下、『遺墨集 乾』と略す）の巻頭を飾っている。それ以外の御用品については、現在のところ同定できる作品は見出されていない。

次に依頼品であるが、⑮「老松梅花」と⑯「緑竹靈芝」は、明治27年（1894）、明治天皇の大婚二十五年記念として会計検査院から揮毫を依頼された作品である。はじめ、荒木寛畝（1831～1915）の「旭日双鶴」との対幅として「老松梅花」が依頼されたが、「緑竹靈芝」を追加して松竹梅、すなわち歳寒三友の意も含めた三幅対に改められた（註4）。よって現在では、《旭日双鶴松竹梅図》三幅対として皇居三の丸尚蔵館に収蔵されている。いわゆる銀婚式に相当する大婚祝いに相応しく、銀の箔押しされた表具裂と銀製の軸首からなる大幅となっている。

⑱「青緑山水」および⑲「松菊猶存図」は、

明治三十九年六月 宮内省より幅三尺、竪六尺三寸絹本へ青緑山水揮毫を命ぜられる。

明治三十九年十二月 宮内省より幅二尺八寸、竪五尺絹本へ松菊猶存図揮毫を命ぜらる。「野口小薺女史略年譜」『塔影』第十二卷第三号、昭和11年3月)

と、記載される。「青緑山水」は、主題と制作年が合致する《青緑山水図》(皇居三の丸尚蔵館収蔵)が該当し、本作品は霞関離宮の装飾品として宮内省から命ぜられたものとされる(註5)。一方、「松菊猶存図」であるが、皇居三の丸尚蔵館には主題の合致する《松菊図》が収蔵され興味深い。寸法は、縦が五尺(約151.5cm)に対して170.5cm、横が二尺八寸(約84.84cm)に対して84.5cmと比較的近い。制作年については、印章が明治39年(1906)9月に作られたことが判明し(註6)、その直後の12月に「松菊猶存図」の揮毫を命ぜられている日の近さは注目に値しよう。なお大幅の《青緑山水図》と異なり額装である点が気になるが、同じく霞関離宮に飾られていたとされる寺崎廣業筆《秋景山水》も類似の額装であることから(註7)、飾る場所によって装丁が異なると考えられ、《松菊図》が「松菊猶存図」である可能性は高いと思われる。

明治40年(1907)、宮内省より⑳「函嶺権現附近より富岳を望むの春景、蘆湖塔ヶ島離宮を望むの秋景」の揮毫を命ぜられた(註8)。主題の一致する「箱根真景一双」が竹田宮家の収蔵品として『遺墨集 乾』に掲載され、現在、本作品は《箱根真景図屏風》として山種美術館が収蔵している。この事例のように宮内省から揮毫を命ぜられた作品の中には、天皇家の収蔵品、いわゆる御物ばかりではなく、宮家の収蔵品となった作品もあることがわかり、他にも同様の例があったことも推測される。

大正天皇の御大典奉祝のために徳島県から㉑の屏風一双が依嘱されたとするが、主題については不明である(註9)。『遺墨集 乾』に御物として掲載される「小松島図／阿波鳴戸図 一双」は、現在、宮内庁に収蔵される《小松島・阿波鳴門図屏風》であるが、徳島県の名勝を描いていることから依嘱された屏風に該当するとして、これまで紹介されてきている(註10)。なお、㉒「悠紀地方風俗歌屏風」については後述する。また献上品、および御前揮毫品については、同定できる作品は現在のところ見いだせていない。

2) 皇室ゆかりの作品—『野口小薺遺墨集 乾』掲載作品—

さて、前掲した《蘭亭図》と《小松島・阿波鳴門図屏風》が御物として、また《箱根真景図屏風》が竹田宮家収蔵として掲載されている『遺墨集 乾』には、宮家収蔵の作品が他に15点ある。これまで現存、もしくは図様の判明する作品との総括的な照合がされていないので[表2]にまとめ、主要な作品について[表1]と照合して考察したい。

まず、竹田宮家の収蔵作品では、㉓「春秋花鳥双幅」[図1]が注目される。なぜなら近年、本作品が《花鳥之図(松竹梅鴛鴦白鶴之図)》としてオークションに出品されたことで、現存していた事実に加え、『遺墨集 乾』に掲載される白黒図版のみで知られていた図様がカラーで確認できたことは意義深い(註11)。さらに[表1]と照合すると興味深いことがわかる。㉔「花鳥図」に関して年譜に「宮内省より幅二尺三寸、竪四尺八寸絹本双幅着色花鳥」(註12)とあり、画題と形質は符号するが、オークションカタログに掲載される寸法を見ると縦四尺八寸(約145.55cm)に対して138.0cm(左幅)、138.5cm(右幅)、横二尺三寸(約69.69cm)に対して94.7cm(左右幅)と、若干の相違がある。しかし興味深いのは、同年譜によると続けて「函嶺権現附近より富岳を望むの春景、蘆湖塔ヶ島離宮を望むの秋景」すなわち竹田宮家が収蔵していた《箱根真景図屏風》の揮毫も仰せつけられているのである。すなわち《花鳥之図(松竹梅鴛鴦白鶴之図)》と《箱根真景図屏風》が、ともに竹田宮家旧蔵であったという事実は、明治40年(1907)に同時に制作依頼した作品の可能性が高いのではないだろうか。なおオークションカタログにある「明治天皇御物」との記載は見逃がせないが、残念ながら本作品を実見する機会に恵まれていない。なお、画題のみでは㉕「花鳥図」と㉖「青緑山水図、もしくは花鳥図」が注目されるが、前者は「絹本へ着色花鳥一枚」(註13)とあるので可能性は低く、後者は「御幅用絹本へ同(花鳥図—筆者註)揮毫を命ぜらる」(註14)とあるのみで双幅如何は不明である。

次に北白川宮家の収蔵作品であるが、㉗「秋園錦繡図」[図2]は、近年、当館の収蔵となった《秋園

錦繡図》である。本作品の箱蓋裏の墨書「皇后陛下ヨリ成久王殿下明治四十五年三月十七日沼津御用邸ニ於テ御頂き」から、皇后すなわち後の昭憲皇太后から北白川宮成久王へ下賜されたことが知れる。一方、[表1]と照合すると⑨「秋艸図」が目される。これは明治34年(1901)の日本美術協会美術展覧会で一等金牌を受賞し、皇后御用品として献上された作品で、秋草という図様が共通する。本作品の落款(署名と印章)もこの時期のものとして矛盾しないことから、該当する可能性はある(註15)。

また、④「春秋山水」[図3] 一双屏風は、現在、《春秋山水図屏風》として東京国立博物館に収蔵されている。印章から明治39年(1906)以降の制作と知れ(註16)、明治41年(1908)の②「青緑山水図」、もしくは大正4年(1915)の③「青緑山水図」と画題が共通し、形状が一致する。現時点では、どちらが該当するかの判断は難しいが、後者は大正天皇の大礼に際して揮毫された作品であり、はじめは天皇家に収蔵されたと思われるので、該当すれば後に北白川家へ下賜されたことになる。また東久邇宮家の収蔵する⑤「春秋山水」[図4]もあることから、北白川宮家の《春秋山水図屏風》と東久邇宮家の「春秋山水」がそれぞれ②と③のいずれかに該当する可能性もあるだろう。

朝香宮家の収蔵した⑥「松竹梅山水」[図5]は、個人収蔵となった(註17)。本作品と画題の一致するものとしては⑤「青緑山水図」であるが、前述したように⑤は「花鳥画」の可能性もある。さらに図様や落款から絞り込むことは難しいので今後の資料の出現や研究の進展を待ちたい。

また、⑦「四季花鳥図」[図6]の屏風は、[表1]の情報のみで判断は困難なものの、該当作品の可能性が指摘できるものとして④「花鳥図屏風」が上げられる。

その他、東久邇宮家と東伏見宮家にも掛軸(もしくは額装)が複数収蔵されるが、今のところ存在を確認することができず、今後の進展を待ちたい。

3) その他の皇室との関連作品

その他、注目されるのは野口家に伝わった《松竹梅図屏風》(当館蔵)[図7]である。本作品は、本下絵すなわち最終段階の下絵を屏風に仕立てたものと思われるが、当初、一双屏風であったと想定すると右隻と見なされ、図様の不明な左隻に竹と梅が描かれていた可能性はあるだろう。前提として皇室関係作品ではない可能性があるものの、大正3年(1914)に聡子内親王(明治天皇の第九皇女子)の御用品として帝室調度局から命ぜられた⑧「松竹梅図」とモチーフが符号し、印章から同年9月以降の完成と判明したことで(註18)、該当作品の可能性が高まったといえよう。

4) 《大正度 悠紀地方風俗歌屏風》の制作背景

これまで皇室の収蔵した小蘋作品について資料と作品を照合し、考察を試みたが、最も重要で代表作と言えるのは大正天皇の大嘗祭後の大饗のために揮毫した《大正度 悠紀地方風俗歌屏風》[口絵3]であることには異論がないであろう。最後に本作品を取り上げ、揮毫の決定から制作、上納までの経緯を当時の新聞や雑誌の記事で辿ることとしたい。なお、引用は、旧字体を常用漢字に改め、句読点を適宜付した。

さて、天皇の大礼に際して執り行われる祭儀の中でとりわけ重要なのが、即位後初めての新嘗祭、すなわち大嘗祭である。祭儀にあたり、神に供える新穀を奉納するために、吉凶を定める卜定によって京都から東側の悠紀国と西側の主基国が選ばれ、大嘗会はしめやかに執り行われる。その後、豊明節会と呼ばれる大饗を開催するにあたり、その場を飾るために両国の名所、景勝地の詠まれた和歌色紙を貼り交ぜた屏風絵が制作されるが、それらを悠紀・主基地方風俗歌屏風と呼ぶ。現代でも執り行われる大嘗会の形式は、明治期に宮中儀式が整備された大正天皇の大礼が継承されたもので、悠紀・主基地方風俗歌屏風も大型化した六曲一双屏風として、天皇の御座の左右両脇に立てられる。その大正度における悠紀地方の屏風絵の揮毫を命ぜられたのが野口小蘋であった。なお、和歌は宮内省御用掛で子爵の黒田清綱(1830～1917)が、主基地方の屏風絵は帝室技芸員で関西画壇を代表する竹内栖鳳(1864～1942)、和歌は宮内省御歌所御用掛で子爵の入江爲守(1868～1936)が命ぜられた。

まず大饗の屏風に関する記事が、未だ辞令が下されていない大正4年(1915)5月24日、各社一斉に報じられた。『読売新聞』には「悠紀地方の御屏風 東西両地方の風俗を描くの光栄を荷ふ小蘋栖鳳二画伯」

の見出しに

(略) この御屏風揮毫者の光栄を得る画家に就て大札使は慎重に審査して居りましたが、悠紀の御屏風を東京の野口小蕨女史に主基の御屏風を京都の竹内栖鳳氏に御下命相成るとの噂が伝えられてゐます。記者は麹町区内幸町一の五に野口小蕨女史を訪ねましたが、「そのやうなお屏風は土佐派の画家に御下命になる筈で、栖鳳氏のことには知りませんが、私には寝耳に水で御座います。何かのお間違いでせう。御下命があるとすれば此上ない光栄で御座いますが、近頃身体が衰弱して居りますから京都迄行つて御屏風を描き上げる事は到底出来ない事だらうと思ひます。」と慎ましやかに語られました。(略)

との記事が載った。

同日の『萬朝報』も「御大礼の屏風と小蕨女史」の見出しに

(略) 此程審議の結果悠紀屏風は東京の野口小蕨女史に主基屏風は京都の竹内栖鳳氏に御下命ありしやの風説あり之に就き小蕨女史の談に曰く「私が悠紀の御屏風揮毫の光栄を担つたと申す事は全く誤聞で実は先月末に股野博物館長より京都の今尾景年先生と私とに金屏風揮毫の御依頼はありましたが其屏風は博物館より御大礼に際し献上するもので悠紀の御屏風と違ひ私は山水を描くことになって居ります」と尚女史は目下病中のことで仮令右様の御下命いしとても有職風とは流派を異にせる上病体とて到底御受けし難からんと伝えらる。

と、両記事とも小蕨に取材して下命を否定した記事を書ける。気になるのは、たとえ依頼があつても体調不良を理由に受けるのは難しいという弁である。実は2年前の冬、感冒を患うなど体調を崩して昭憲皇太後の青山離宮小襖の四季青緑山水図44枚と聡子内親王(明治天皇の第九皇女子)の御用品「松竹梅屏風」の上納が遅れたこともあり、体調に不安を抱える小蕨にとっては非常に辛い思いであつたろう。しかし、続く6月3日には、

御下命の事に決し(『東京日日新聞』)

たとの記事に続けて6月27日になつてようやく「三画伯の光栄 大饗殿屏風揮毫の大命を拝承す」との見出しで

今秋大礼後文武百官並に外国交際官同夫人を召させられ大饗を賜ふに際し二條離宮内大饗宴場の重要な御装飾たるべき錦軟障と悠紀主基地方風俗歌屏風揮毫の画家は既報の如く二十六日大札使に於て左の如く囑託の辞令を交附せり △錦軟障 千年松山水図 今尾景年 京都 △大饗悠紀地方風俗歌屏風 野口親(小蕨) 東京 △大饗主基地方風俗歌屏風 竹内栖鳳 京都(『読売新聞』)

と、6月26日に正式な辞令が下されたと報じられた(註19)。その後、7月3日午後、上京した今尾景年と竹内栖鳳とともに宮内省調度頭を訪問して

(略) 御屏風は大和絵なりしが今回は各自独特の流派により揮毫することに内定し竹内野口の両画伯は悠紀主基両地方に赴き実地の景状を視察の上揮毫に取りかかる筈なりと。(『読売新聞』7月4日)と打ち合わせをおこなっている。

さて、そこで問題となるのは、悠紀国と主基国がどこであるかだが、それを決める斎田点定の儀が大正3年2月5日に行われていた。しかし、昭憲皇太後の崩御により大嘗祭は翌年へ延期され、大正4年4月、候補地から厳選された水田で祓式が行われ、9月には稲刈りが行われた(註20)。つまり、その間1年以上前に悠紀国と主基国ともに決まっていたものの、屏風絵の主題となる詳細な場所については、7月4日の時点では公表されていなかったようだ。それが7月11日の『新愛知』に「悠紀殿を飾る屏風 宮内省御用掛野口小蕨女史の来名、春は鮎地瀉の桜、夏は衣ヶ浦の浪、秋は知多半島の月、冬は矢作川の千鳥」との見出しが躍った。続く記事には、小蕨がつぶさに日程を語った様子が記されている。

大嘗祭悠紀地方の御道具の御用を承れる野口小蕨女史は、九日来名し十日朝馬場県属外二名の案内にて尾張知多郡亀崎町に到り、神前神社其他を視察したる上、望洲楼に宿泊したり、同女史の語る所下の如し『十一日は天氣が宜ければ此处から船で衣ヶ浦を横断して矢作川の辺りを視察した上名古屋に引き返し、十二日は万葉集に上つてゐる鮎地瀉の古蹟桜田と云ふところを探る心算である、此桜田と云ふ所は名古屋地方で尋ねて見ても一向判らぬ、大札使や古老に尋ね、又古画を調べた結果略ぼ熱田

附近であることと云ふ事が判ったから、その辺を視察した上で東京へ帰る予定である。御屏風の大きさは縦八尺、幅は一枚三尺、四つ折りであるから十二尺（翌日、同紙は六つ折十八尺と訂正－筆者注）のものである、之を描くには印刷局で使つて居る紙では間に合わぬから目下越前の方へ御注文になつて御漉かせになつて居る。御屏風に描く画は春夏秋冬の景色で春は鮎地潟の古蹟、桜田の景色を描き、それには霞と鶴を添へ、夏は衣ヶ浦一带の景色を描き新樹の波を配する積りである、秋は知多半島亀崎辺りの月を描き、冬は矢作川の景色を写して千鳥を配する予定である。用紙はとても急には出来ぬから、一応東京に帰つて縮図を描き、大礼使の内覧を受け、然る後揮毫に着手するものであるから、何時頃画けるか今の所未定である。悠紀地方御屏風の風俗画と共に御屏風に載せらるべき風俗唄は、黒田清綱子爵が御用命を承つて居る、其御唄はまだ出来ないさうであるが、其御唄は色紙に記されて御屏風に貼込む予定である。尚大礼使高等官より御即位御祝の為献上せられたる、南画の山水の画幅（翌日、同紙は大型金屏風と訂正－筆者註）の御用命を承つて居るが、何分老齢であるから山坂を歩くには却々不自由であるが、成るべく能ふだけ視察する積りである、云々

ところで近年、興味深い資料が見出された。野口家に伝わる資料の中に下絵類が膨大に見つかり、「縮図」に繋がる小下絵も含まれていたのである。小下絵は数点あり〔図8、9、10〕、推敲を重ねて完成に近づけていく試行錯誤の跡がわかる貴重な資料といえる。なお、小蕨の十三回忌に刊行された『遺墨集 坤』の巻頭に、「悠紀地方風俗歌屏風縮図」〔図11〕が掲載されるが、今回、発見された小下絵を経て出来上がった縮図と思われる。これがいわゆる「伺い下絵」として、注文主に文字通り意見を伺うために提出され、了解されれば実際の大きさの下絵（本下絵）に取り掛かることになるのである。

さて、写生旅行の後半は、

十日尾張知多郡亀崎に一泊、同夜神前神社の夜景を写し、十一日朝亀崎町の朝景色及武豊方面の夏景色を写したる上午後名古屋に引返したるが、十二日には鮎地潟の旧蹟を視察すべし（『新愛知』7月12日）

また他の記事では、

（略）十三日は三河矢作町に至り矢作河の写生を為たる後帰京する予定にて（『大阪朝日新聞』7月12日）と載るが、11日に宿へ戻ると、

（略）女史は非常の疲労に打伏して一切の面会を謝絶しゐたり。十二日は天候の都合を見て春冬の写生を為すべく旧桜田の古蹟と矢作川の下流附近迄を写生に赴く由なり。（『名古屋新聞』7月12日）

との予定であったが、

十二日は（略）風邪にかゝり同日は旅館にて静養せり（『大阪毎日新聞』7月13日）

と、予定を変更したようだ。以降については、以下の記事が見られる。

十六日市内中区日出町徳林寺に於て亡父の供養を行ひたる後午後零時四十五分発急行列車にて帰東したるが、来名以来一週余日老齢を以て知多半島其他交通不便の土地を跋涉し、特に十四日の如き病中にも拘らず折柄の灼熱を冒し、熱田鮎池潟の古蹟より八事山方面まで写生したるは壯者を凌ぐ意気あり出立に際し女史は語って曰く『今回の御屏風の絵は黒田清綱さんの風俗歌に添ふもので四季の画は一枚一枚別々に描くものでは御座いません。春から夏夏から秋と段々に移って行くやうつまり活動写真のやうな连接的なものに致さねばなりませんので写生の場所を選定するのに非常に苦心しました。併し愛知県の御厚意に依つて予定の写生だけは済みました。写生は皆な鉛筆ですから消えぬ内にと十五日は一日がかりで宿屋の部屋で下絵の構図を考案し略々是ならばと云ふ考案が出来上がったので御座います。帰京の上、此考案に依りまして下絵を認め大礼使御用掛りに差し出して是で宜しいとなれば直ちにも屏風に取り掛り度い考へで御座います。』（略）（『萬朝報』7月16日）

このように体調の回復しないままに写生は14日までに終え、15日は宿屋で下絵制作に打ち込んだ。16日は、実父の墓のある名古屋市の徳林寺へ赴き、夫正章や親族らと以前から熱望していた法要を営み、9日間の過密日程をこなして17日に帰京している。

一方、『日本絵画評論』（大正4年7月1日）に「軟障と悠紀主基御屏風」の見出しで

（略）錦軟障及悠紀主基御屏風の筆者は宮内省、文部省、博物館の人々と相談の上此の程内定したが、

筆者の選任に就ては大礼使で少々議論があった。夫は絵画の手腕に於て帝室の最も優秀と認められた帝室技芸員に命ずるが至当であるとあった、然して今日の処技芸員は京都の今尾景年、竹内栖鳳、東京荒木寛畝、野口小蘗の四画伯で、荒木氏最も古く次が野口氏、次が今尾氏、それから竹内氏といふ順序である。荒木氏は此間内論を伝えた処老年の夫から野口氏は拝受したが（略）

続けて「帝室技芸員の後任」の見出しで荒木寛畝の逝去による後任候補の記事が続いている。寛畝は、大正4年6月2日に84歳で没しているから、もし健在であったとしたら小蘗が《大正度 悠紀地方風俗歌屏風》を揮毫する榮譽はなかったのかもしれない。

それ以降しばらくは《悠紀地方風俗歌屏風》に関する記事を寡聞にして見いだせないが、10月24日の『萬朝報』に

帰京以来麴町区山下町の自宅八畳二間に籠り家人を遠ざけ齋戒沐浴して筆を執り漸く出来し今回上納の手續きを終へた

とあり、別の記事に

去月十九日目出度く其任を果たされましたが、（略）（『婦人週報』11月12日）

と載るので、10月19日に上納の手續きをしたことが分かる。続けて

（略）八月の卅一日天長節の佳辰に筆をとり初るまでに、夏の真さかり、悠紀地方の实地視察をなされたのでした。麴町内幸町の住宅八畳と十畳の二間を打通して、九尺に一丈八尺の六曲屏風を、新しき板、新しい布を敷いた上に横たへて、身体を清め衣服を清浄にした女史が、夜分は五十燭の燈光をたよりに、日に夜をついで筆を運ばれました。丁度五十日間、画室に入るものは女史の良人と令嬢と小間使とのみ、他は殆ど家人と雖出入を禁止されました。（略）（『婦人週報』11月12日）（註21）

とあるので、50日間で縦2メートル以上、横5メートル以上もの屏風を二枚描き終えて上納したことになる。御下命からわずか4ヶ月足らずの間に、現地視察と何枚もの下絵から縮図の作成を経て本画を完成させたことに驚かざるを得ない。ましてや体調不良の中で描き切った精神力と集中力に驚かされる。

しかし、無理を押しでの揮毫は、もはや70歳になる小蘗にとっては、相当の負担であったことは想像に難くなく、半年経っても体調は回復しなかったようだ。『読売新聞』ほか各紙が、大正5年（1916）7月25日以降、以下の広告や関連記事を載せている。

私儀近來健康を缺き強て揮毫候ては身體に害あり此際充分養生支度今七月廿五日より大正八年七月迄満三年間新に御囑の晝は大小に拘わらず御断り申上候数年より御囑の分は勿論近頃御囑の物と雖も既に御約束の分は静養旁揮毫可仕候此段謹告仕候

大正五年七月

大正の初めには、1,500点もの依頼に対応できていないと語っていた小蘗にとって、止む無く、断りの広告を出すことになった。

さて《大正度 悠紀地方風俗歌屏風》を上納してからの後日譚として、11月16、17日に大饗が京都二条城で滞りなく催されたのち、小蘗は、12月に大礼使総裁の伏見宮より芝離宮へ御招きを蒙り、翌年2月に、大礼使より大礼使徽章の銀鉢と金1,000円の御下賜、6月には宮内省から御大典記念章の御下賜があった。

大正6年（1917）2月17日、養生の甲斐なく、小蘗は家族に見守られて逝去する（註22）。それにともない、大正天皇と貞明皇后から金250円の下賜があり、葬儀に東伏見宮が名代として参列した。その後、昭和4年（1929）、十三回忌に開催された遺墨展覧会の祭壇には、大礼使より賜った大礼使徽章の銀鉢と思われる大きな鉢が中央に置かれ、竹田宮家、北白川宮家からの供物が供えられている写真〔図12〕がある。それは没後もなお皇室との関係が続いていたことの証であろう。

以上、《大正度 悠紀地方風俗歌屏風》揮毫の辞令以前から、御下命後の現地視察を経て上納するまでを当時の記事で辿ってみた。まさに一世一代の揮毫を仰せつかったことの責任の重大さと使命感、そして命がけの揮毫であったことがうかがえるのである。

おわりに

本稿では、皇室の収蔵した小蘋作品について前半では年譜と資料をもとに図様の判明する作品を中心に照合と考察を行い、後半では《大正度 悠紀地方風俗歌屏風》について制作過程を辿ることで畢生の大作たる所以を確認した。しかし、60点近くも皇室に収蔵された作品が認められることは、現在でも皇室に納まっているであろう作品をはじめ、未知の作品が少なからず存在することを意味している。近年、当館へ収蔵された《秋園錦繡図》のように、それらが今後、皇室旧蔵として新たに発見、紹介されることで、小蘋の画業がより詳らかになることを期待したい。

註

- 1 「皇后陛下御神殿の屏障」（『中外新聞』大正5年2月10日）を例に、幾つかの新聞記事で取り上げられている。＜屏障＞とは「屏風、衝立の類」（『日本国語大辞典』）を指すが、日本美術史用語としては＜屏障＞は記載がなく、＜障屏画＞の項に「障壁画と屏風の総称」（『日本美術史事典』）とある。花卉図を描いたのは8枚ということから障壁画に含まれる襖が有力だが、屏風や衝立の可能性も否めないことになる。なお、大多数が「屏障」とあるにもかかわらず、極一部の新聞に「屏風」とあるのは誤植かと思われる。
- 2 2年前に上京したばかりで無名に近い画家に揮毫の栄誉を与えたことに関して、師である日根対山の姉弟子にあたる跡見花蹊（1840～1926）の存在に着目した説がある（冠豊一「小蘋の上京と結婚」『萌春』二六七号、昭和52年7月）。それによると、当時、すでに皇室から御用を拝命していた花蹊の父重敬が仕えた姉小路公義（1859～1905）が関係したとされるが、14歳と若い公義に立ち振る舞う器量があったかは疑問で、むしろ花蹊の父、重敬が何らかの働きかけをした可能性もあるだろう。
- 3 「(略) 同年皇太后陛下へ、杉皇太后宮太夫に依り、二幅の画を献納し、白縮緬を賜はる」（『野口小蘋女史』『日本美術畫家列傳』明治35年、廣文堂書店）。なお、現在のところ、他の資料にこの事績を見出せていない。当時の皇太后は、孝明天皇の女御、英照皇太后（1835～1897）が、杉皇太后宮大夫とは、長州藩士で子爵となった杉孫七郎（1835～1920）が該当する。
- 4 「会計検査院員の献画 同院長はじめ一同よりの献画は幅三尺縦七尺の絹本にて荒木寛畝君野口小蘋君に揮毫を依頼せられ寛畝君は旭日双鶴を画かれ小蘋君は老松梅花を画かれたり其図は宿写をい請ひ得て下に掲げたるが更に小蘋君に委嘱せられし一幅を加へ双鶴を中幅とし緑竹仙芝を左にして三幅一對にせらるゝ筈なりしも時日の切迫して成功しがたきを予知せられ先づ竣功せし二幅を献ぜられ一幅は不日献納せらるゝ事なりし由なれば(略)」『絵画叢誌』第八十五卷（明治27年4月）
- 5 『皇室の美と山梨 皇居三の丸尚蔵館の名品』山梨県立美術館（令和7年）No.5
- 6 「資料 野口小蘋印譜（上）」『山梨県立美術館研究紀要』第30号（平成29年）
- 7 前掲（註5）No.23
- 8 「野口小蘋略年譜」『塔影』第十二卷第三号、昭和11年3月
- 9 「野口小蘋年譜」『中央美術』第三卷第四号、大正6年4月
- 10 『野口小蘋』（山梨県立美術館、昭和57年）、『野口小蘋と近代南画』（山梨県立美術館、平成17年）
- 11 『JEWELLERY & WATCHES / 近代美術 Part II / 中川一政コレクション / 近代美術』シンワアートオークション株式会社（平成22年3月）
- 12 前掲（註8）
- 13 前掲（註8）
- 14 前掲（註8）。なお、前掲（註9）には「青緑山水一幅」とあり、花鳥画ではなく、しかも一幅であった可能性もある。
- 15 拙稿「【資料紹介】～開館45周年記念購入作品～野口小蘋筆《甲州御嶽図》同筆《秋園錦繡図》」『山梨県立美術館研究紀要』第36号（2024年）
- 16 前掲（註6）
- 17 『野口小蘋と近代南画』山梨県立美術館（平成17年）No.64
- 18 前掲（註6）
- 19 辞令を受けて、小蘋は、次のような漢詩を詠んで、喜びを表している。
尾参山水秀而靈、帶得恩光入禁庭、
地下爺嬢應感泣、今皇大典畫金屏、
曾将筆翰侍瑤墀、又拜德恩遭盛儀、

如此光榮是誰力、掲來遺墨祭先師
(『近江蒲生郡志 卷八』大正 11 年)

20 「岡崎市指定無形民俗文化財 大嘗祭悠紀斎田」六ッ美悠紀斎田 100 周年記念事業実行委員会

21 図録では『萬朝報』としたが『婦人週報』の誤りであったので訂正する。

22 逝去以降の記事、さらに世間の反応、そして没後から現代にいたる小薮評については、拙稿「野口小薮の没後一〇〇年とこれからの一〇〇年」『没後 100 年 野口小薮』(2017 年)を参照されたい。



図1



図2



図3



図4





图5

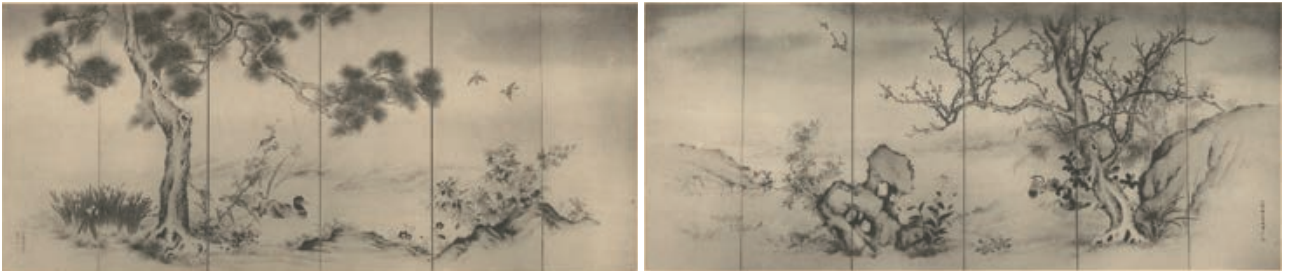


图6



图7

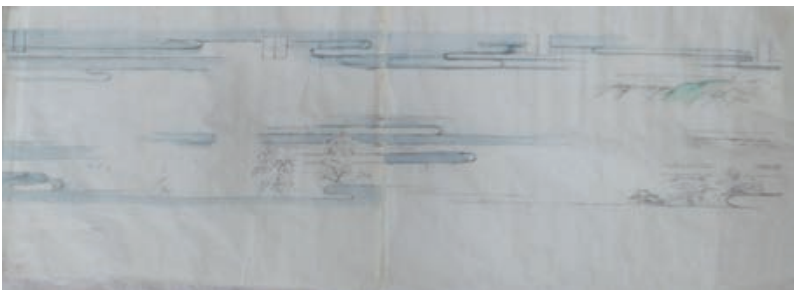


图8

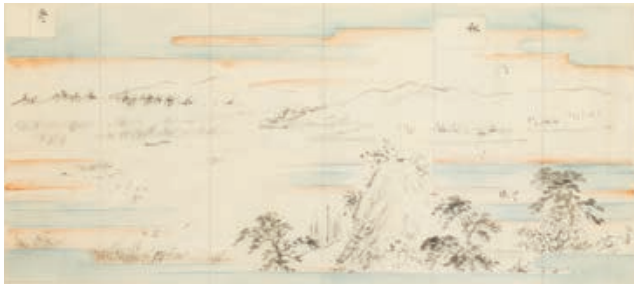


图9



图10



图11



图12

〔表1〕

番号	作品名	形状等	制作年	展覧会／御慶事等
	【御用品】			
①	二喬読兵書図		明治19	東洋絵画共進会
②	童子指日図		明治22	日本美術協会美術展覧会
③	魯恭馴雉図		明治24	日本美術協会美術展覧会
④	山溪閑居図		明治26	日本美術協会秋季美術展覧会
⑤	秋草図		明治31	日本美術協会秋季美術展覧会
⑥	谿山疊翠図		明治32	日本美術協会秋季美術展覧会
⑦	湘江雨霽図		明治33	日本美術協会秋季美術展覧会
⑧	蘭亭図		明治34	日本美術協会美術展覧会
⑨	秋艸図		明治34	日本美術協会美術展覧会
⑩	孔雀図		明治36	日本美術協会第34回美術展覧会
⑪	文具之図	関口一也《額兼用盆》の図	明治39	日本美術協会第39回美術展覧会
	【揮毫品】			
⑫	花卉	屏障8枚	明治6	
⑬	花卉図		明治27	天皇大婚25年記念
⑭	長春花靈芝／夜合花蝙蝠 牡丹桜花／桂花月／胡蝶	彫画屏風のために揮毫	明治27	
⑮	老松梅花		明治27	
⑯	緑竹靈芝		明治27	
⑰	春冬山水 (一説に四季山水)	御襖22枚	明治31	
⑱	青緑山水図		明治39	
⑲	松菊猶存図		明治39	
⑳	花鳥図	双幅	明治40	
㉑	函嶺権現附近より富岳を望むの春景 蘆湖塔ヶ島離宮を望むの秋景	一双屏風	明治40	
㉒	青緑山水図	屏風	明治41	
㉓	花鳥図	1枚	明治41	
㉔	花鳥図	屏風	明治42	
㉕	花鳥図もしくは 青緑山水図	1幅	明治42	
㉖	(作品名不明)	御襖	明治45	
㉗	(作品名不明)	御床	大正2	
㉘	四季山水図	小襖4組(12枚)	大正2	
㉙	(作品名不明)	本間屏風一双	大正2	
㉚	松竹梅図	屏風	大正3	
㉛	青緑山水図	屏風	大正4	
㉜	(作品名不明)	金屏風一双	大正4	

受賞	買上先／依頼(命令)元	御用先／納品先	同定(推定)作品	所蔵先
銅牌		宮内省		
銅牌		宮内省		
銅賞				
銀牌				
		宮内省		
	宮内省	宮内省		
2等賞銀牌		宮内省		
	宮内省	宮内省	蘭亭図	皇居三の丸尚蔵館
1等金牌		皇后	(秋園錦繡図)	山梨県立美術館
		宮内省		

		皇后陛下御寢殿		
	枢密院書記長、 書記官以下の官員一同			
	内務省			
	会計検査院		松竹梅図	皇居三の丸尚蔵館
		北白川宮御別殿		
	宮内省		青緑山水図	皇居三の丸尚蔵館
	宮内省		(松菊図)	皇居三の丸尚蔵館
	宮内省		(花鳥之図[松竹梅鴛鴦白鶴 之図])	個人
	宮内省		箱根真景図屏風	山種美術館
	宮内省		(春秋山水図屏風) (春秋山水図屏風)	東京国立博物館 東久邇宮家
	宮内省			
	宮内省		(四季花鳥図)	朝香宮家
	宮内省		(松竹梅山水)	個人
		北白川宮新御殿		
		昭憲皇太后の 青山離宮御寢殿 および御書院等		
	宮内省			
	帝室調度局	聡子内親王	(松竹梅図屏風) ※本下絵	山梨県立美術館
	宮内省高等官		(春秋山水図屏風) (春秋山水図屏風)	東京国立博物館 東久邇宮家
	宮内省高等官			

番号	作品名	形状 等	制作年	展覧会／御慶事 等
③③	東山図	『御大典祝意画帖』の一図	大正 4	
③④	(作品名不明)	屏風一双	大正 4	
③⑤	悠紀地方風俗歌御屏風		大正 4	
	【献上品】			
③⑥	(作品名不明)		明治 32	日本美術協会秋季美術展覧会 (皇后行啓)
③⑦	秋草図		明治 35	日本美術協会第 32 回美術展覧会 (皇后行啓)
③⑧	喜浴恩波		明治 35	日本美術協会第 32 回美術展覧会 (天皇行幸)
	【御前揮毫品】			
③⑨	(作品名不明)		明治 19	東洋絵画共進会(皇太后、皇后行啓)
④⑩	桃花山水図		明治 36	日本美術協会 34 回美術展覧会 (皇后行啓)
④⑪	(作品名不明)		明治 44	嘉仁親王(大正天皇)が伊藤公爵 邸行幸
④⑫	湖山新緑図		大正 4	日本美術協会第 53 回美術展覧会 (天皇行幸)

〔表 2〕

番号	作品名	所蔵	形状 等	現・作品名	制作年(推定)
⑧	御物 蘭亭曲水図	御物		蘭亭図	明治 34
③④	御物 小松島図 阿波鳴戸図		一双屏風	小松島・阿波鳴門図屏風	大正 4
④③	春秋花鳥双幅	竹田宮家	双幅	(花鳥之図[松竹梅鴛鴦白鶴之図])	明治 40
④④	蓬萊図				
④⑤	柳塘花塢図				
②①	箱根真景		一双屏風	箱根真景図屏風	明治 40
④⑥	松鶴図	北白川宮家			
④⑦	松下群亀図				
④⑧	秋園錦繡図			秋園錦繡図	(明治 34) (明治 35)
④⑨	春秋山水		一双屏風	春秋山水図屏風	(明治 41) (大正 4)
⑤⑩	松竹梅山水			松竹梅山水図	(明治 39)
⑤⑪	四季花鳥図	朝香宮家	一双屏風		明治 41 明治 42
⑤⑫	江山雪霽図	東久邇宮家			
⑤⑬	春秋山水		一双屏風		明治 41 大正 4
⑤⑭	老松棲鶴図				明治 37
⑤⑮	雪松図	東伏見宮家			明治 42
⑤⑯	清風高節図				
⑤⑰	菊花雙雀図				

受賞	買上先／依頼(命令)元	御用先／納品先	同定(推定)作品	所蔵先
	日本美術協会			
	徳島県		小松島・阿波鳴門図屏風	宮内庁
	大禮使			
			(秋園錦繡図)	山梨県立美術館

現・所蔵／収蔵先	出典等	[表1]	作品名	該当理由
皇居三の丸尚蔵館		⑧	蘭亭図	画題一致
宮内庁		③4	小松島・阿波鳴門図	画題、形状の一致
個人(シンワアートオークションカタログ)		⑳	花鳥図	画題と形質の一致
山種美術館		㉑	函嶺権現付近より富岳を望む春景 蘆湖塔ヶ島離宮を望む秋景	画題と形状の一致
山梨県立美術館		⑨	秋艸図	画題と伝来(昭憲皇太后→北白川成久王)の一致
		③7	秋草図	画題の一致
東京国立博物館		㉒	青緑山水図	画題と形状の一致、印章制作年の整合
		③1	青緑山水図	画題と形状の一致、印章制作年の整合
個人(『野口小蘗と近代南画』No.64)		㉓	青緑山水図	画題の装置
		㉔	花鳥図	画題の相似
		㉕	花鳥図	画題の相似、形状の一致
		㉒	青緑山水図	画題の相似、形状の一致
		③1	青緑山水図	画題の相似、形状の一致

資料の劣化を防ぐための展示収蔵環境の監視 - 2018年度から2025年度までの温湿度環境における 取り組みと対処事例について -

高野 早代子
 呂 俊民※
 ※株式会社 SOY-TEC

はじめに

資料の劣化を引き起こす因子には、日常的に起こりうる温湿度、光、空気汚染、気流、カビ、昆虫などの環境によるものと、発生リスクは低い地震や水害などの自然災害や火災などがある。この多岐に渡る劣化要因のうち、環境因子による資料の劣化を防ぐためには、環境を監視し、異常があった場合に素早く的確な対処をすることが重要である。

本稿では、美術館の学芸員自ら実施できる展示収蔵環境の監視に関して、2018年度から2025年度までの温湿度における取り組みについて報告すると共に、収蔵庫、ミレー館、コロナ禍での展示室環境についての対処事例を示す。

館の空調と温湿度監視

館の展示室・収蔵庫の空調設備は、中央機械空調方式により、外気を外調機により処理した空気と室内からの戻り空気（循環空気）を空調機により処理し、ダクトで各室に給気している。館の建物は、第一期本体工事の後、収蔵庫棟築棟工事、南館工事と増築を重ねている。温湿度の設定は、収蔵エリアで夏22.5℃、冬20℃／55%（年間）24時間運転、展示エリアで夏24.5℃、冬22℃／55%（年間）24時間運転とし、冬と夏は設定温度を変え変温恒湿としている（註1）。温湿度の監視は、中央監視室において常時モニタリングし、設定した値を外れると警報が鳴る仕組みとなっている。また展示室はビル管理法（註2）により2か月に1回、施設管理会社による温湿度、気流、粉塵、一酸化炭素、二酸化炭素の測定を実施している。作品の温湿度環境については、学芸部門では展示収蔵に関わる各室で常時監視を行っている。監視用温湿度計は表1のとおりで、逐次更新している。常時監視の概要は表2に示す。

表1 監視用温湿度計

1) 自記温湿度計	2) アスマン通風乾湿計	3) データロガー	3) データロガー（左） 4) クラウド対応データロガー（中央）
			

- 1) 自記温湿度計 = 4週間毎に記録紙交換、展示室センサーの値で示度調整、データ確認、半年毎にアスマン通風乾湿計により示度調整。
- 2) アスマン通風乾湿計 = 自記温湿度計の校正に使用。
- 3) データロガー = 逐次、新機種に更新。期間を区切ってデータ回収とグラフ化。
- 4) クラウド対応データロガー = 2024年度から収蔵庫の監視に採用。

表2 常時監視の概要

温湿度の設定値	常時監視室名	資料の展示・収蔵	本工事／増改築 (工事終了時期)
展示エリア 夏 24.5℃、冬 22℃ ／ 55% (年間) 24 時間運転	ミレー館 A室(註3)	絵画作品を展示室の壁面に 露出展示	本館工事 (1978 年 5 月) 内装リニューアル (2009 年 1 月)
	ミレー館 B室		
	テーマ展示室	日本画は常設展示ケース、 その他の作品は壁面に露出 展示、独立ケースに展示	本館工事 (1978 年 5 月)
	特別展示室 A	企画展出品作品を壁面に露 出展示、仮設ケース、独立 ケースに展示	南館増築工事 (2004 年 4 月)
	特別展示室 B		
	特別展示室 C		
	特別展示室 D		
萩原英雄記念室	萩原作品を壁面露出展示、 常設ケースに展示		
収蔵エリア 夏 22.5℃、冬 20℃ ／ 55% (年間) 24 時間運転 ※温湿度成り行き 一般空調	収蔵庫 1 ※	作品、書籍、教材、ワーク ショップ材料等を収蔵	本館収蔵庫工事 (1978 年 5 月)
	収蔵庫 2	主に紙作品を収蔵	
	収蔵庫 3	主に油彩画、日本画を収蔵	
	収蔵庫 4	平面、立体等を収蔵	収蔵庫増築工事 (1997 年 9 月)
	収蔵庫 5 ※	独立ケースを収蔵	
	一時保管庫	新収蔵作品、彫刻、借用作品、 借用作品のたとう等を収納	

2018 年度から 2025 年度までの温湿度環境における取り組みを表 3 に示す。2018 年度に環境管理計画をたて、各年度では問題点を抽出して次年度に反映させている。監視データは、データロガーを回収して経時変化をグラフ化し、期間の平均値を算出している。

表 3 に示した取り組みのうち、最新のデータとして 2025 年度の夏季 8 月と冬季 12 月の平均値、最大値、最小値を表 4 に示す。展示エリアは夏季 24.5℃、冬季 22℃に調整されている。収蔵エリアは夏季 22.5℃であるが、冬季は 20℃より高めである。相対湿度は展示エリア年間 50～56% 収蔵エリアは 55% の設定値より高めである。特に収蔵庫 2 では相対湿度が夏季に高く、最大値 65% を超えている (註 4)。

温湿度環境の調査例として、2019 年度の収蔵庫 3 とミレー館の温湿度環境の問題点の解決に向けた測定と、2021 年度のコロナ禍での公開における環境の監視について述べる。

表3 2018年度から2025年度までの温湿度環境における取り組み

年度	2018年度から2025年度までの温湿度環境における取り組み
2018	<ul style="list-style-type: none"> ・環境管理計画の作成と、アスマン通風乾湿計による定点監視の自記温湿度計の校正。 ・常時監視の結果は次のとおり。 <ul style="list-style-type: none"> ▶ 南館の特別展示室 B、萩原英雄記念室は安定していた。 ▶ 本館ミレー館、テーマ展示室、収蔵庫 2 は設定値に近い値であるが、空調制御に伴う変動がみられた。 ▶ 収蔵庫 3 については、空調の制御による変動幅が大きいことがわかった。 ・常時監視点以外に展示ケースについて測定を行った。萩原英雄記念室、テーマ展示室は設定値に近い値であるが、変動がみられた。
2019	常時監視の継続と収蔵庫 3、ミレー館の温湿度環境の問題点の解決に向けた測定を行った。
2020	常時監視の継続。
2021	<ul style="list-style-type: none"> ・常時監視の継続と収蔵庫 3 の温湿度の年間変動の解析。 ・コロナ禍での公開における対処として、テオ・ヤンセン展（2021 年特別展）の入室者による二酸化炭素濃度上昇を抑えるため、換気量を増やした際の温湿度変化を確認し、問題のないことがわかった。
2022	<p>常時監視の結果は次のとおり。</p> <ul style="list-style-type: none"> ・展示に伴う空調停止や調整時期を除き、展示エリア、収蔵エリアとも概ね設定値に近い値に収まっていた。 ・収蔵庫 2 で相対湿度が設定値年間 55% に対して 60% を上回る時期があったが（註 4）、他は設定に近い値で運転されていた。 ・空調されていない収蔵庫 5 では、梅雨時期に露点温度の高い外気の換気導入は、結露の可能性があるので注意を要する。
2023	常時監視データの解析とテルマエ展（2023 年特別展）で用いる展示ケースの調湿剤実験を行った。
2024	<p>常時監視の結果は次のとおり。</p> <ul style="list-style-type: none"> ・前年度同様、展示に伴う空調停止や調整時期を除き、展示エリア、収蔵エリアとも概ね設定値 55% の ± 5% 内に収まっていた。 ・温湿度の常時監視については収蔵庫 2、収蔵庫 3、収蔵庫 4、一時保管庫を対象とし温湿度監視を遠隔でできるクラウドシステム“おんどとり Web Storage”を構築した。
2025	<p>常時監視の結果は次のとおり。</p> <ul style="list-style-type: none"> ・展示エリアの相対湿度は、展示に伴う空調停止や調整時期を除き、概ね設定値 55% の ± 5% 内に収まっていた。 ・収蔵エリアは一時保管庫を除き設定値 55% よりやや高い値である。特に、収蔵庫 2 は 60% を超えている期間があり監視が必要である（註 4）。 ・展示エリアの温度は、夏季と冬季によって設定値に調整されていた。 ・収蔵エリアは、夏季は設定に近いが冬季は 20℃ の調整より高めであった。

表4 2025年夏季（8月）冬季（12月）常時監視の温湿度

		温度℃			相対湿度%		
		平均	最大	最小	平均	最大	最小
ミレー館 A室	8月	24.0	24.4	22.9	53.1	54.9	51.4
	12月	23.1	23.5	22.8	50.0	51.3	46.7
ミレー館 B室	8月	24.5	24.8	23.9	50.5	52.1	49.4
	12月	22.0	22.2	21.6	53.1	54.1	51.0
テーマ展示室	8月	24.2	24.7	23.1	51.8	56.8	47.5
	12月	21.8	22.3	21.5	53.7	54.8	50.5
特別展示室 A	8月	23.8	24.8	22.9	55.9	59.2	51.0
	12月	21.9	22.6	21.3	55.3	58.7	50.2
特別展示室 B	8月	23.7	24.7	23.0	54.6	58.8	51.1
	12月	21.7	22.2	21.4	54.1	57.8	46.6
特別展示室 C	8月	23.9	24.7	23.0	53.3	58.0	50.1
	12月	21.9	22.4	21.4	52.9	55.3	47.3
特別展示室 D	8月	24.0	24.8	23.3	53.0	57.1	50.2
	12月	21.4	21.9	21.2	54.7	55.9	50.9
萩原英雄記念室	8月	23.5	23.8	22.8	56.2	60.7	52.7
	12月	22.1	22.4	21.8	54.9	56.0	53.2
収蔵庫 2	8月	21.4	22.5	20.5	64.3	67.1	61.6
	12月	22.5	23.3	21.2	55.4	58.5	52.6
収蔵庫 3	8月	23.1	24.1	22.4	59.5	62.1	57.3
	12月	22.3	23.1	21.5	57.4	60.0	55.2
収蔵庫 4	8月	23.0	23.7	22.0	59.9	62.0	57.8
	12月	21.7	22.3	21.3	58.4	59.7	57.2
一時保管庫	8月	23.1	23.4	22.4	53.8	56.4	50.6
	12月	20.7	21.3	20.2	52.5	56.6	40.5※

※一時保管庫で相対湿度が12月に最小値40%になっているのは一時的な作品の搬出入に伴う出入りによる影響

収蔵庫3の空調吹き出し空気の影響

2018年度の調査から収蔵庫3の定点監視で、温湿度が他の収蔵庫ではみられない短時間で上下する変動がみられた（註5）。そこで、空調吹き出し口と近傍の収納ラックにおいてデータロガーを配置 [図1] して調査した。定点でみられた温湿度変化が空調の吹き出し口空気では、より大きな変動として確認された [図2]。このことから変動の原因は空調と考えられた（註6）。同時に測定した周辺ラック付近では定点と同じように、変動はあるものの変化幅は減少していた。直接空調吹き出し空気が当たらないように注意することとした。

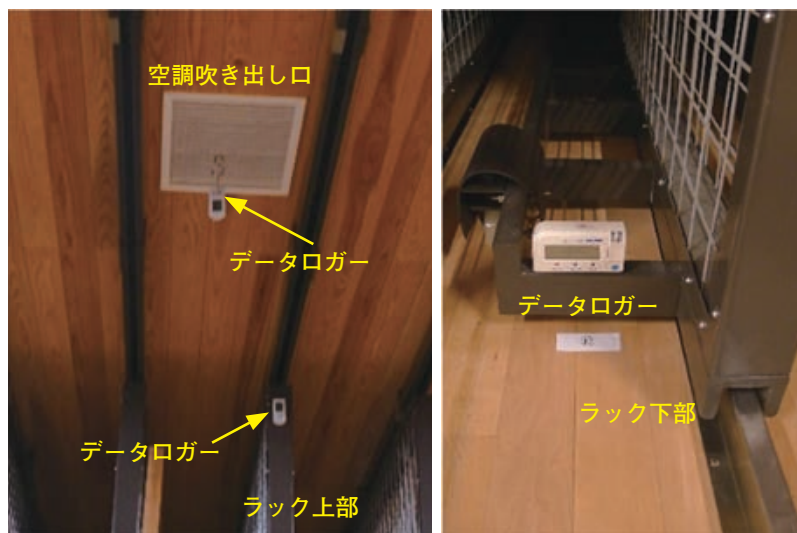


図1 収蔵庫3のデータロガー

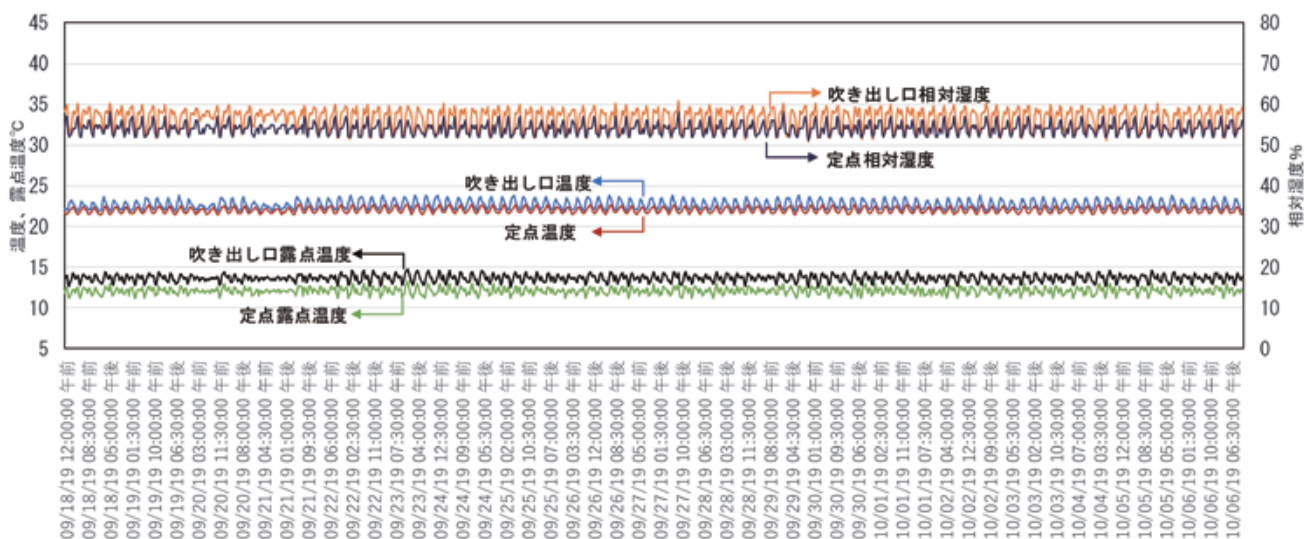
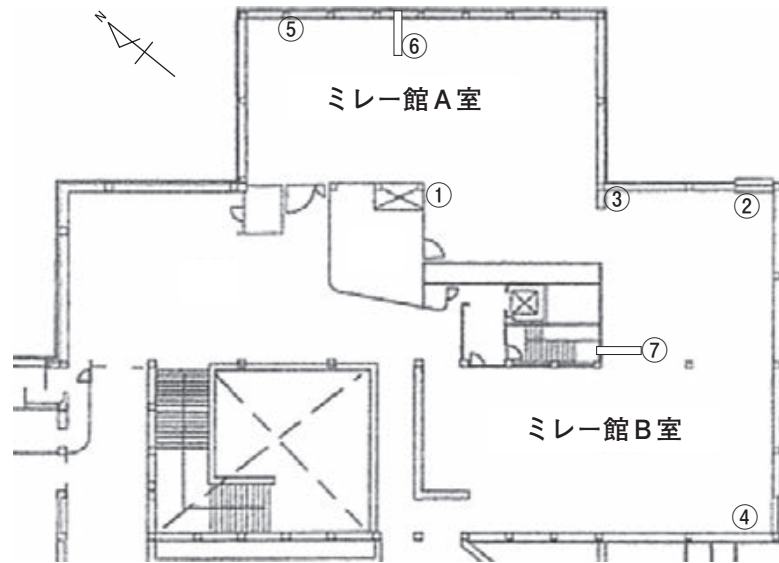


図2 収蔵庫3の定点と空調吹き出し口の温湿度変化比較

ミレー館の温湿度分布

ミレー館の展示室の温湿度は管理値に収まっているが、A室とB室で異なる変動がみられた。そこで、定点以外に外部の影響を受けやすい展示室壁付近と、A室B室の空調吹き出し口近傍の可動壁の上にデータロガーをセットして調査した [図3]。

各点の平均は A室① 22.6℃ 51.7% ⑤北側 22.6℃ 52.2% ⑥吹き出し口 22.7℃ 57.5% B室② 22.7℃ 57.5% ③北側 22.7℃ 51.4% ④南側 22.8℃ 51.5% ⑦吹き出し口 22.4℃ 58.1%であった。図4はA室B室の吹き出し口の温湿度変化を比較したもので、両室とも設定に近い値であるが、A室は露点温度も合わせて安定しており、B室は4月から9月にかけて温度が低く相対湿度が高く、空調吹き出し空気の変動差が展示室域に影響していると考えられた。対処として空調機の管理を含め常時監視を徹底していく。



A室 定点およびセンサー付近 (①) 北側コーナー (⑤) A室可動壁上吹き出し口近傍 (⑥)
 B室 東側コーナー (②) 北側 (③) 南側コーナー (④) B室可動壁上吹き出し口近傍 (⑦)

図3 ミレー館A室,B室の温湿度測定点

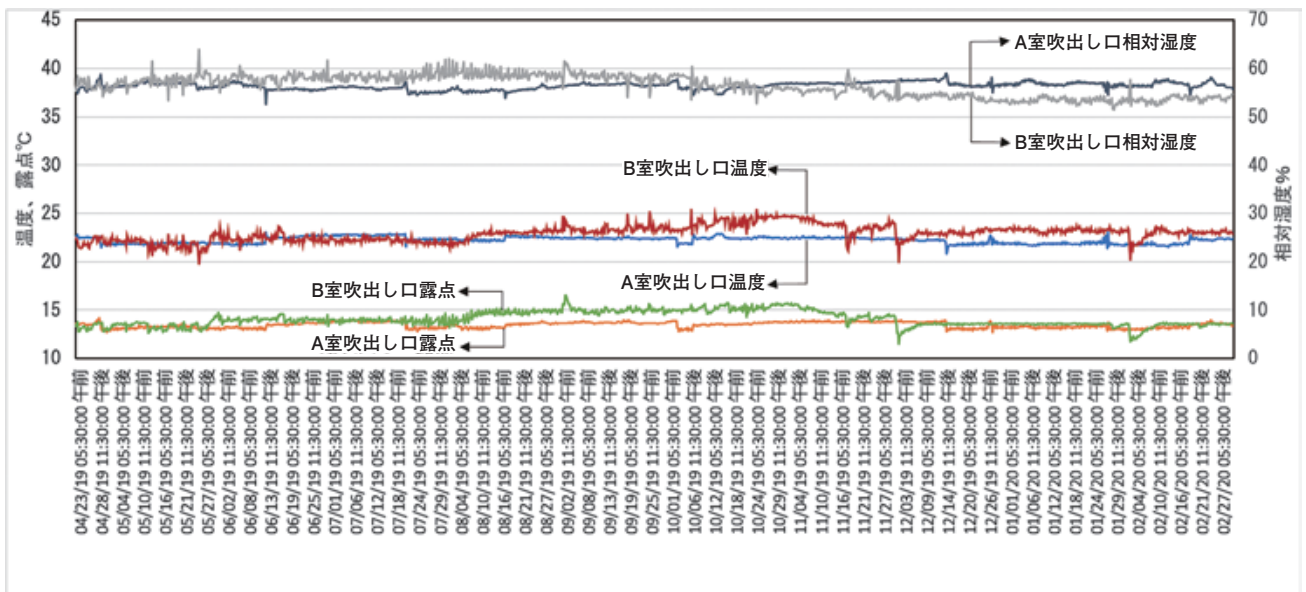


図4 ミレー館A室,B室の空調吹き出し口付近の温湿度変化比較

コロナ禍での展示室環境

2019年末から始まったコロナ禍では、美術館の展示公開は休止を余儀なくされたが、その後、様々な対策を講じながら展示を再開した(註7)。当館では、コロナ禍での展覧会の開催にあたり、入場者制限、間隔をあけての観覧、手洗い消毒の励行、マスク着用、換気をよくすることを基本に、感染状況に照らし合わせて開催した。

2021年4月から6月まで開催されたテオ・ヤンセン展は展示室で作品を動かすイベントがあり、入場者が室内に集中することが予測された。そのため、換気の徹底をはかり、併せて、展示環境の温湿度監視と二酸化炭素濃度のモニタリングを実施した。空調設備は1台の外調機で外気を取り入れ、各展示室からの還気と混合し給気するシステムである。コロナ禍の前は、外気導入量を省エネの観点から給気量の5%（換気回数0.38回/h）に絞って運転していた。そこで、コロナ禍では給気量の15%（換気回数1.15回/h）に、特に、多数の入室者が予測されるテオ・ヤンセン展では、給気量の30%（換気回数2.30回/h）とした。測定は、二酸化炭素濃度・温度・相対湿度についてデータロガー（T&D社製TR-76U）を用いて行った。測定点は展示の妨げにならないように、イベントのあるC室の自記温湿度計の台上とした。C室の6月9日から6月22日の二酸化炭素濃度と温湿度変化を図5に示す。これより展覧会の開場時間帯にあわせて二酸化炭素濃度の上昇が確認され、同じ変動を繰り返した。入場者数が多い土・日は二酸化炭素濃度が最大900ppm（ビル管理法基準値1000ppm）（註2）近くになった。温湿度は平均22.5℃55.0%で変動はなく、展示環境への影響はなかった。

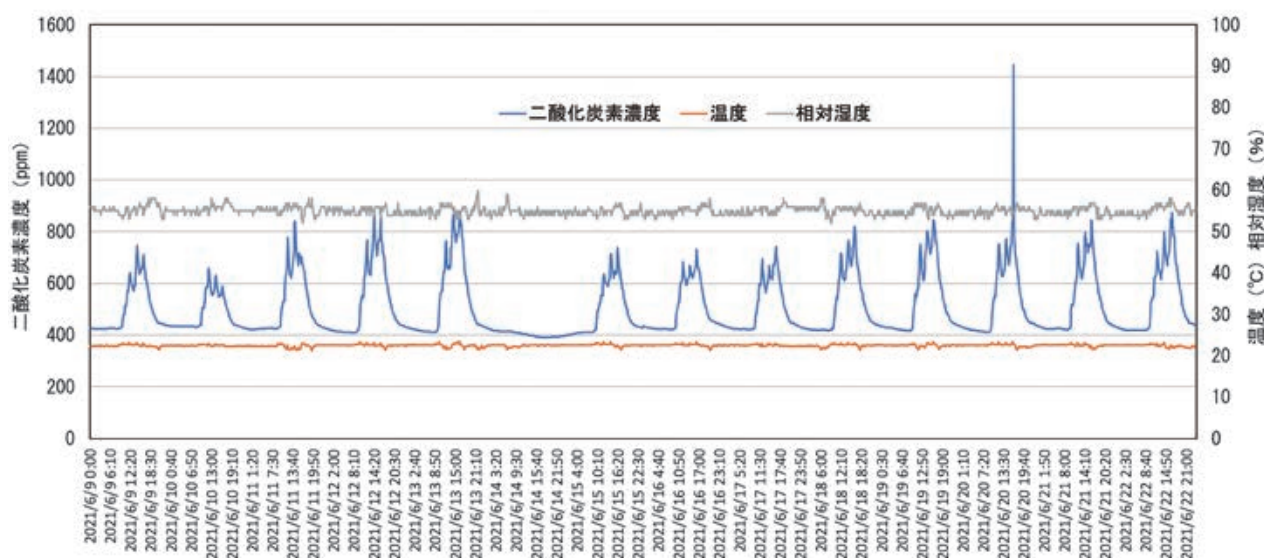


図5 特別展C室における二酸化炭素、温湿度変化

今後の温湿度監視に向けて

当館では2018年から本格的な温湿度環境の状態監視を行っているが、自記温湿度計とデータロガーを適宜回収してデータを出力するという監視方法は、異常への対処が遅れることが懸念される。また、学芸員が遠隔で監視できない不便さがある。2024年からクラウド方式データロガーによる学芸員室での監視を一部採用しはじめたが、今後さらに整備をはかりたい。

また、今回の対処事例でもあったように、温湿度変化は空調設備に起因していることが多い。特に本館工事（1978年5月）と共に導入された空調機が当初の性能を維持できていないために、収蔵庫2と収蔵庫3の温湿度に変動が現れるようになり、それを改善する必要性が明らかになった。築48年経過した当館の空調設備の更新は、省エネ性を考慮するうえでも必須である。また、地球温暖化対策と省エネ化が求められるなかで、温湿度管理の考え方については国内外の動向（註8）も注視していきたい。

註

- 1 参考とした資料
 - ・国宝・重要文化財の公開に関する取扱要項の制定について（平成30年1月29日文化庁文化財保護部）平成8年7月12日文化庁長官裁定 平成30年1月29日改訂 https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunkazai/hokoku/pdf/r1401204_01.pdf
 - ・全国美術館会議 青柳正規 節電時の空気環境づくりの考え方に関する指針について <https://www.zenbi.jp/getMemFile.php?file=file-23-14-file-1.pdf>
- 2 正式名は 建築物における衛生的な環境の確保に関する法律（厚生労働省） <https://www.mhlw.go.jp/bunya/kenkou/seikatsu-eisei10/>
基準値は温度17℃以上28℃以下、居室の温度を外気の温度よりその差を著しくしないこと。相対湿度40%以上70%以下、二酸化炭素1000ppm以下、一酸化炭素10ppm以下 浮遊粉塵0.15mg/m³以下 ホルムアルデヒド0.1 mg/m³以下（= 0.08 ppm以下）
- 3 ミレー館（A室、B室）は本館2Fの展示室でミレーとバルビゾン派の作品を展示している。
- 4 収蔵庫2ではクラウド対応データロガーを温湿度自記記録計のすぐそばに置いている。2025年8月の自記記録計の記録では温湿度ともにそれほど不安定ではないことから、データロガーと温湿度自記記録計の測定値の間に差があることがわかった。今後はこの差を意識してデータを読む必要がある。
- 5 収蔵庫・展示室の温湿度は、2023年と2024年で見ると夏季では安定しているようだが、それでも収蔵庫3の温湿度が一番乱れやすいとの指摘を、当館空調システム管理担当者（甲府ビルサービス株式会社）から受けた。そこで、収蔵庫内に設置した自記記録計の過去の記録に当たったところ、収蔵庫3は多少の変動はあるものの、7～9月を中心とした気温の高い時期に比較的温湿度が安定していることが確認できた。
- 6 収蔵庫3の温湿度の変動に空調システムが及ぼす影響について当館空調システム管理担当者に聞きとりをしたところ、次の回答を得ている。
 - ・外気の温湿度の変動及び自動制御装置でのプログラムの設定によるものと考えられる。自動制御装置でのプログラムの設定値を変更した場合、時期により外気などに変化があった時にどのような動作をするか、年単位で監視していく必要がある。
- 7 参考とした情報
 - ・博物館における新型コロナウイルス感染拡大予防ガイドラインの改定にあたって 令和2年9月18日 日本博物館協会 <https://www.j-muse.or.jp/02program/pdf/200918setgaid2.pdf>
- 8
 - ・水谷悦子， 持続可能な保存環境管理に向けた環境ガイドラインの国際動向， 文化財保存修復学会誌 68号 2025 pp.21-31
 - ・園田直子， 博物館の温湿度環境整備 - これまでとこれから， 国立民族学博物館調査報告 155号 2022 pp.297-310
 - ・河村友佳子， 国立民族学博物館の収蔵庫における温度湿度管理の現状， 文化財の虫菌害 85号（2023年6月） pp.18-21

参考文献

- ・三浦定俊、佐野千絵、木川りか：文化財保存環境学、朝倉書店（2016.11）
- ・文化財（美術工芸品）保存施設、保存活用施設設置・管理ハンドブック 平成27年3月 文化庁文化財部美術学芸課 https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunkazai/hokoku/pdf/setchi_kanri_handbook.pdf

テオドール・ルソー 《フォンテーヌブローの森のはずれ》の空について

太田 智子

はじめに

テオドール・ルソー (1812～1867) による《フォンテーヌブローの森のはずれ》(以下、本作) [口絵 4] は、画家が亡くなる前年の 1866 年制作の油彩画である。サイズは 76.0 × 95.0cm で、サロン出品作ではない。サロン出品作には本作より小さいサイズもあり、晩年の作品としては大きいものと言える。描かれているのは、森の中の水辺とひらけた空き地、そしてその上にさまざまなかたちの雲が広がる空である。

画面手前には暗く影に沈んだ草地の中に水場があり、その向こうに平原、さらに奥には木立がある。木立の上、空には白い雲が湧き上がり、平原、木立、雲と太陽の光が当たっている場所へ、下から上、手前から奥へと、画面内の明るい場所へ視線が誘われる。影の中に描かれる手前の木々や水場の際には、人と犬が描かれている。水辺の石に腰掛けるこの人物のそばの石には「T H Rousseau」のサインと「1866」の年記がある。画面中央奥の木立の中にも、馬に乗り水色の上衣を着ている人物や、寝そべる牛が小さく描き込まれている。画面中央付近を明るく、周囲を暗くするルプソワールの技法が取り入れられるとともに、空間の細部まで綿密に描くルソーの細密な風景画の特徴が現れている。

本作は 1952 年にオークションに出るまで世に知られてはいなかった。1998 年のサザビーズのオークションに出品され、その当時は個人蔵作品であった。2004 年に山梨県出身の故・三枝佐枝子氏が購入、山梨県に寄贈し、以降は山梨県立美術館の所蔵となった。1999 年刊行のミシェル・シュルマンのカタログ・レゾネには、656 番として掲載されている (註 1)。

ルソーは、2016 年の J. ポール・ゲッティ美術館での「Unruly Nature」、2024 年のプティ・パレ美術館での「Théodore Rousseau La voix de la forêt」など、その生涯と作品を丁寧に紹介する個展が開かれ、近年改めて画業の見直しが行われている。本作は、長く個人が所蔵し、直近の 20 年間は日本に所在することもあり、こうした展覧会に出品され研究が行われるということではなかった。しかしながら本作は、晩年の作品でありながらサロン出品作と同程度のサイズをもち、細部まで入念な描写が見られる点に加え、ほかのルソー作品にはあまり見られない特徴を備えている。この点について考察することで、特に 1860 年代の画家の状況とあわせ、本作の制作の背景について見ていくこととしたい。

オークションカタログの情報

改めて本作について説明された 1998 年のサザビーズのカタログの来歴情報を記載する (註 2)。

Provenance:

Louis de Rothschild (sale, Parke-Bernet Galleries, Inc., New York, March 5, 1952, Lot 23 as *Paysage D' Ariège*)

B. Kryl (acquired at the above sale)

Private Collection

本作は 1952 年にウィーンのリイ・ド・ロチルドのコレクションとしてニューヨークで売りに出された。カタログに解説を寄せたアレクサンドラ・マーフィーは、1850 年代から 60 年代にかけて、パリのナタナエル・ド・ロチルドがルソーのパトロンであったことから、直接購入したか、家族の他のメンバーが購入する手配をしたものと推測している。1952 年のセールの際、本作は《アリエージュの風景

Paysage d'Ariège》とタイトルが付けられていたが、場所の同定が誤りであったとマーフィーは指摘している。ルソーが1840年代にピレネー山脈付近を描いたことはあっても、この地域のアリエージュを描いた記録はなく、描かれている場所の特徴もフォンテーヌブローの森、中でも岩の多い地帯と水場のあるアブルモン渓谷が合致すると述べている。またマーフィーは、ニイ・カールスベルグ・グリプトテク美術館（コペンハーゲン、デンマーク）に所蔵されるデッサン《バルビゾンの栗の木 Les Châtaigniers de Barbizon》（註3）と本作の木々の構図が共通していることを挙げている。一方で、本作では手前に沼や岩などが配置され、画面右の影になっている木々から、その後ろの陽光が当たる明るい空間までが一体的に表現されている点にデッサンとの違いを指摘している。

また、画面上に散らされたオレンジ色や、中央の明るい緑色などの色彩が、ルソーが日本の版画の鮮やかな色を取り入れた最初の画家の一人であることを想起させると述べている。ルソーが日本の版画の色彩に惹かれたことは、アルフレッド・サンスイエ（1815～1877）による伝記に記述され（註4）、ルソーの作品に対して指摘されてきたことであり、マーフィーは本作についてもこの点を挙げている。同じくサンスイエによるジャン＝フランソワ・ミレーの伝記にもルソーが日本の版画を好んでいたという1864年のエピソードが書かれている（註5）。

描かれているもの

本作がフォンテーヌブローの森の中にあるアブルモン渓谷を描いているということについて、可能性は非常に高いものと考えられる。ルソーの1857年の作品《アブルモン渓谷（フォンテーヌブローの森）Gorges d'Apremont (forêt de Fontainebleau)》（ミドルベリー大学美術館蔵、アメリカ）[口絵5]には、中央に岩だらけの小高い丘、手前には水場が描かれている。本作の左端にも傾斜地に灰色と白のハイライトで描き込まれた岩が複数確認でき、1857年の作品と共通した山塊と考えられる[図1]。アブルモンには水場もあったとされるため、その点も同作と共通した描写と言える。19世紀末～20世紀初の絵葉書等のアブルモン渓谷を写した写真からも岩の多い景観が見て取れる[図2]。およそ3500万年前には海底だったフォンテーヌブローの森は、大地が隆起する過程で砂岩がむき出しとなった場所があり、奇岩の多い場所として、アブルモンに限らず一帯の名所に観光客が集まり、画家たちが作品のモチーフとした（註6）。

本作において森や水場などの地上の描写以上に特徴的と思われるのが、さまざまな形状の雲が浮かぶ空である。本作の中央には、陽光を受けた雲がひとときわ白く明るく描かれ目を引く。画面左からは風を受けて中央へと動いていることを感じさせる灰色の雲の塊があり、さらに上部には、やはり風によって尾を引くようにたなびく雲が見られる[図3]。もくもくと湧き、光を受けて輝く雲、そしてその周りのさまざまな形の雲は、画面手前から奥へと導かれる視線が行きつく先であり、画面の3分の1を占める重要な描写である。

しかしながら、ルソーがこのような雲を描くことは少ない。ルソーの雲や空の表現で取り上げられてきたのは、モンブランを描いた嵐の空が特徴的な1834年の《フォシル峠からみたモンブラン、嵐の効果 Le Mont Blanc, vu du col de la Faucille. Effet de tempête》（ニイ・カールスベルグ・グリプトテク美術館蔵、デンマーク）が代表的なものと言えよう（註7）。ロマン主義的な嗜好を大画面の風景画に表した野心作で、白く聳えるモンブランと稲光を伴う黒雲がせめぎ合うような空が描かれている。時代が下って1860年代には、雲に輪郭線を付けた描写が特徴的な作品が見られる。《アブルモン渓谷 Les Gorges d'Apremont en forêt》（ニイ・カールスベルグ・グリプトテク美術館蔵、デンマーク）や、それに類似した輪郭線で雲を描いた油彩のデッサンがある（註8）。これらは、線で縁取られている分、雲の形がはっきりしているが、常に動いていく雲を捉えようと素早い筆運びで描いたデッサンとしての側面が強いように見受けられる。

本作の中央の雲は、その量感を表すため、白の中にクリーム色がまじり、薄い青や灰色で影がつけられている。白はハイライトとして最も明るい部分を示すために置かれている。この中央の明るい雲と、周りの濃い灰色で描かれた雲とが、空にもルプソワールの技法が応用されているかのように強い明暗を生み出

している。特に 1866 年という晩年の時期に、このように、湧き上がり、明暗の差を生む雲のある動的な空、いわばロマン主義的な空は、シュルマンのカタログ・レゾネに掲載されている他の作品と比較してもあまり例がない。では本作におけるこうした空は、どのような背景のもとで取り入れられたのか、次に考えていきたい。

コンスタブルとテオフィール・トレ

この空そして雲の描写について、ジョン・コンスタブル（1776~1837）の、特に 1830 年代の作品がルソーの作品の源泉の一つとなっている可能性について検討したい。コンスタブルに関しては、1821 年制作の《干草車》（ナショナル・ギャラリー蔵、ロンドン）が、1824 年のサロンで展示され、フランスの画家たちの間で反響を呼んだことがよく知られている。さらにコンスタブルの作品についてサイモン・ケリーは、1830 年代になってもフランスでコンスタブルの作品が展示される機会があり、ルソーを含め画家たちが目にしていた可能性を指摘している（註 9）。

ルソーがコンスタブルを含めたイギリスの風景画に関心を持っていたことは常に言及されるが、エドゥアルド・コップは、ルソーが友人の画家ポール・ユエ（1803 ~ 1869）を通じてコンスタブルの様式に触れたと述べている（註 10）。デッサンや水彩の作品を対象とした論考だが、同時代のイギリス絵画への嗜好は、1830 年代のルソー作品において重要な役割を担ったとする。

こうした 1820 ~ 30 年代のフランスにおけるイギリス絵画の影響は広く認められるところだが、本作の制作年代である 1860 年代も後半に、ルソーがコンスタブルの影響を受け作品を制作したという言説はないようである。コンスタブルの実物の作品に触れるなど、直接的な機会の有無も定かではない。しかしこの頃、コンスタブルの作品が図版とともに出版物の中で繰り返し紹介され、それが、ルソーの旧知の友であったテオフィール・トレ（1807 ~ 1869）によって行われたことに注目したい。ルソーは終生イギリスに渡ることにはなかったが、この時期、複製版画をとおしてコンスタブルの作品に接することができたのである。

トレは 1830 年代から、保守的なアカデミズムに抗しロマン主義を評価する美術批評家として活動していた（註 11）。ルソーは 1836 年の《ジュラ山脈の牛の山下り Descente des vaches dans le Haut-Jura》の大胆さが、伝統と規範を固守するサロン審査員から拒否され、その後長らく落選の憂き目を見るが、トレと知り合ったのは 1838 年頃という。ジョルジュ・サンド（1804 ~ 1876）など共通の友人・知人も多く、ルソーの芸術を支持し、ルソーの作品の中にみられる先取性に気が付き、擁護の姿勢を崩さなかった。共和主義者であったトレは 1849 年 6 月に共和派市民による暴動に加わるが失敗し、イギリスに亡命する。その後、英語やオランダ語に堪能であったことから、ウィリアム・ビュルガーのペンネームで、イギリスやオランダの美術をフランス語で紹介する美術史家として活動するようになった。ビュルガーの仕事として最もよく知られているのが、17 世紀オランダのヨハネス・フェルメール（1632 ~ 1675）を「再発見」した 1866 年の論文であるが、こうした美術史上の業績は、故国を離れた 10 年間の地道な調査を礎に成された。

トレ=ビュルガーの著作

トレがフランスに帰国したのは 1859 年だが、それから間もない 1860 年春に、トレはルソーやミレーに会いにバルビゾンを訪ねた。サンスイエの書いた 2 人の伝記には、トレが訪ねて来た時のエピソードがあるが、そこには、鋭い言葉によって同時代を切り取ったかつての批評家の姿はなく、オランダの画家たちの同定に熱心に取り組み、詳細な解説を披露する美術史家が、旧知の人間との間に距離をつくってしまう様子が描かれている（註 12）。サンスイエの視点による話であることを踏まえる必要があるが、トレに

とっても、久しぶりに再会したルソーの当時の作品は、以前のような評価の対象とはならなかったようである（註13）。

フランスに戻って来てからのトレとルソーとの距離感には変化が生まれたようだが、その背景とも言える美術史家としてのトレ＝ビュルガーの活動は、イギリス、そしてオランダ美術の専門家として確固たるものとなっていった。1850年代後半から60年代にかけての帰国をはさんだ時期に、トレ＝ビュルガーはイギリスの美術の歴史を執筆していく。1857年、トレ＝ビュルガーが故国に戻る前、イギリスのマンチェスターでヨーロッパ美術の名品を展示する展覧会が開催され、雑誌連載を経て一卷の本『美術の至宝』が出版された。ビュルガーとしての最初の大きな仕事であり、60年に第2版、65年に第3版が刊行された。イギリス国内にあるヨーロッパ美術のコレクションの展覧会であったため様々な画家が紹介されており、イギリスの画家としてはコンスタブルとターナーが第4章の中で取り上げられている。この第2版と第3版との間にあたる1863年には、美術批評家で『ガゼット・デ・ボザール』を創刊したシャルル・ブラン（1813～1882）により、史上初のヨーロッパの絵画全集である『全流派画人伝』が刊行された。この中でビュルガーは「イギリス派」を担当、全26名中20名のイギリスの画家について執筆した。『美術の至宝』から文章が引用・掲載されている部分もあるが、『全流派画人伝』には複製版画の図版が掲載され、作品についての記述を視覚的に確認することができる。コンスタブルの章には肖像画をのぞき計6点の作品の複製図版が掲載されており、それらはサージェントという版画家の手による（註14）。

さらに、1864年には、大部の『美術』の中に「イギリス派」という章が設けられ、『全流派画人伝』よりコンスタブルの記事だけが取り上げられている（註15）。図版は1点、1831年に発表され、現在テート美術館に所蔵されている《草地から望むソールズベリー大聖堂》の複製版画が掲載されている〔図4〕。この作品は、『全流派画人伝』でも6点のうちの1点として取り上げられており、ビュルガーがコンスタブルの傑作の一つと賞賛するものであった〔図5〕。

空の描写

コンスタブルが1830年代の作品の中で描く空は、光が雲に当たる様子や、風の流れ、雨の降るさまなどを感ぜさせる非常に動的なものである。ビュルガーは、コンスタブルが自然を直截に、純粹に観察し、描写したことを挙げ、空のデッサンを繰り返し行ったことを紹介している（註16）。さらに、《草地から望むソールズベリー大聖堂》の空について以下のように記述している。

空は非常に激しく荒れている。大気中には嵐があり、遠くで雨が降り、木の葉の間には風が吹いている。すべてが深く実感あふれるもので、見事な情熱をもって描かれている。それも然るべき場所に、筆をとんとんと置くだけで。

コンスタブルは空の描写に卓越しており、空についての特別な研究をしていた。それらは重々しく、濃密で、物質的過ぎることが多い。しかしそれがイギリスの空であった。（註17）

二つの複製版画にも、こうした記述を首肯させる空が再現されている。空には、この作品が別名「虹」と呼ばれていたことの証でもある大きな虹がかかるが、雲の塊が画面左から右へと動いていることを感じさせ、虹の右側で大きく湧き上がった雲は、陽光を受けて白く輝いている。そのさらに右上では、複数の雲の尾がたなびいており、上空に強い風が吹いているさまが描かれている〔図6〕。

これらの版画は、コンスタブルの実物を目にするのがなくても、その空の描写の特徴を備えたものとして機能したのではないだろうか。白と黒の複製版画であるゆえに、雲の明るい部分と暗い部分の明暗の差、そして湧き上がる雲の形状が明確になっており、空を描くことに優れていたというビュルガーの記述とともに、コンスタブルの表現をよく伝えるものとなっただろう。実際に、版画に見受けられる雲の描写は、本作でルソーが描いた雲と多くの点で共通している。

おわりに

1860年のバルビゾンでのトレ＝ビュルガーとの再会以降、サンスイエによるルソーの伝記中にその存在は語られていない。同伝記に、古い友であるトレ＝ビュルガーの著作を通じ、コンスタブルを取り入れたというルソー自身の言及もない。トレ＝ビュルガーの側も、ルソーが名誉賞を受けた1867年の万国博覧会に際し、ルソーのキャリアを三期に分け、第一、第二の時代を好み、67年当時であるところの第三の時代は評価しない旨を表している（註18）。自身がフランスにおいて不在であった時期と重なる、ルソーが濃密かつ細部を追求した風景を描いていく1850年代以降の作品は、1840年代のような賛辞を送る対象ではなくなっていた。

しかし本作には、ロマン主義的な表現と呼びうる空が描かれている。イギリスのロマン主義を代表するコンスタブルの風景、中でもその空を称えるトレ＝ビュルガーの言葉、すなわち、かつての友の研究が、ルソーが本作の空を描くことを後押ししたのではないだろうか。1830年代のルソーにはしばしばコンスタブルの影響が語られる一方で、1860年代後半においてコンスタブルを取り入れたとすれば、それは懐古的な試みであったかもしれない。帰国後のトレ＝ビュルガーが、フランスの美術界がロマン主義を経て、リアリズム、自然主義という流れへと変化していた状況を目の当たりにしたこと、その上でイギリス美術史の著作を相次いで出したことに対しルソーが示した反応が、本作に見られるような空の表現だったのではないだろうか（註19）。

サンスイエは、1830年代のルソーについての記述の中で、コンスタブルが偉大な画家であることを認めつつも、ルソーはその影響下にあるのではなく、むしろコンスタブルの絵の欠点がルソーにはないなど、より優れた才能を発揮した存在と述べている（註20）。しかし1871年に、ルソーの伝記を書き上げたミレーに宛てた手紙の中では、大きな混乱の時代における革新的な画家たちの名が列挙され、コンスタブルが含まれる。そして彼らが目指したのが「空」であり、コンスタブルほど、新しく、変化に富んだ感動的な空を描いた画家はいなかったとサンスイエは述べている（註21）。清新なまなざしで自然を捉え直そうとしていたルソーが、コンスタブルの「空」を手本としていたという71年のサンスイエの言葉は、晩年のルソーの作品をも経た上で出て来たことは疑い得ない。ルソー、そして同時代の画家たちが描いた空には何が込められているのか。本作をもとに、彼らの「空」を今後も考えていきたい。

註

- 1 Michel Schulman, Marie Bataillès, *Théodore Rousseau : 1812-1867 : catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Édition de l'Amateur, 1999, pp.332-333.
- 2 *Barbizon, Realist and French Landscape Paintings*, Sotheby's, Auction catalogue (L.124), New York, May 7, 1998, p.36.
- 3 471番として以下に掲載。
Michel Schulman, Marie Bataillès, and Virginie Sérafino, *Théodore Rousseau : 1812-1867 : catalogue raisonné de l'œuvre graphique*, Édition de l'Amateur, 1997, p.243.
- 4 Alfred Sensier, *Souvenirs sur Th. Rousseau*, Paris: Leon Techener, 1872, p.272.
- 5 Alfred Sensier, *La vie et l'œuvre de J.-F. Millet*, Paris: A. Quantin, 1881, pp.258-259.
- 6 フォンテーヌブローの地質学の研究については以下を参照。
Médard Thiry, avec la collaboration de Marie Nieves Liron, Patrick Dubreucq, Jean-Claude Polton, *Curiosités Géologiques du massif de Fontainebleau*, BRGM éditions, 2017.
フォンテーヌブローの森に多くの画家、写真家が集い、多彩な景観を制作の主題としたことについては以下を参照。
In the Forest of Fontainebleau, Painters and Photographers from Corot to Monet, cat. exp., Washington, National Gallery of Art; Houston, The Museum of Fine Arts, 2008.
- 7 Line Clausen Pedersen, "Rousseau's Storm over Mont Blanc", *Unruly Nature, The Landscape of Théodore Rousseau*, cat. exp., Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2016, pp.80-87.

- 8 《ベルーマリーの木立とリンゴの木々 Les Bois et les Pommiers de Belle-Marie》1860-62年、ニイ・カールスベルグ・グリプトテク美術館蔵（デンマーク）などが挙げられる。
- 9 Simon Kelly, *Théodore Rousseau and the Rise of the Modern Art Market*, Bloomsbury Publishing, 2023, pp.16-17.
- 10 Édouard Kopp, "Rousseau's Drawings", *op.cit.*7, pp.13-16.
コンスタブル自身の空や雲の表現については、以下の研究を参照のこと。
John E. Thornes, *John Constable's Skies*, The University of Birmingham, University Press, 1999.
Constable's Clouds, Painting and cloud studies by John Constable, cat.exp., Edinburgh, National Galleries of Scotland; National Museums and Galleries on Merseyside, 2000.
- 11 トレについての情報は、この批評家に関する以下の先駆的な著作に負っている。
馬淵明子『美のヤヌス』、株式会社スカイドア、1992年。
- 12 Sensier, *op.cit.*, 1872, pp. 249-254.
- 13 馬淵、前掲書、55頁。
また、ルソーの自然の描写の変化については以下を参照。
馬淵明子「テオドール・ルソーの fini をめぐって」『美術史』第33号、1983年、1-14頁。
- 14 William Bürger, "JOHN CONSTABLE", *Histoire des peintres de toutes les écoles, École Anglaise*, Paris, Vve J. Renouard, 1863, pp.1-15.
- 15 William Bürger, "Revue de l'art ancien et moderne, École anglaise", *Les Beaux-arts : revue nouvelle*, Tome Huitième, Paris, Bureaux : Rue Taranne, 19, 1864, pp.111-116.
- 16 *Ibid*, p.111.
- 17 *Ibid*, p.116. 執筆者による訳。
- 18 馬淵、前掲書、1992年、191頁。
- 19 1866年の空の描写では、《夏の夕暮れ Soleil couchant dans les Landes》（シンシナティ美術館蔵、アメリカ）の雲の表現も非常に特徴的である。劇的な動きを感じさせる雲ではないが、夕暮れ時の複雑な雲のかたちが執拗に描かれており、ルソーがこの時期、空と雲に強い関心を持っていたことがうかがわれる。1860年頃の作品としては《フォンテーヌブローの森の白の女王の空き地 Carrefour de la Reine-Blanche, forêt de Fontainebleau》（クライスラー美術館蔵、アメリカ）も、さまざまな形状の雲がいくつも浮かぶ特徴的な空が描かれている。
- 20 Sensier, *op.cit.*, 1872, pp.40-42.
- 21 *Ibid*, pp.375-376.



図1 《フォンテーヌブローの森のはずれ》左部分

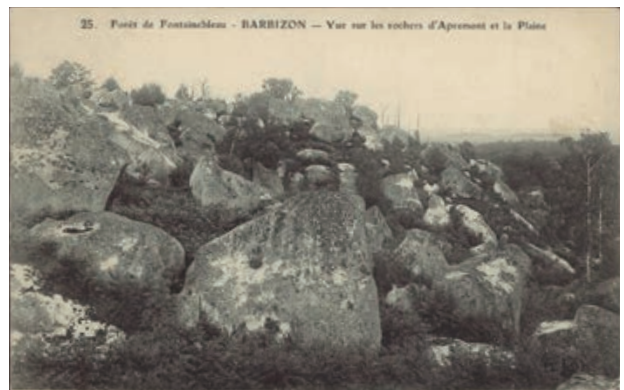


図2 絵葉書 19世紀末～20世紀初 山梨県立美術館蔵



図3 《フォンテーヌブローの森のはずれ》上部分



図4 《草地から望むソールズベリー大聖堂》
『美術』掲載の複製版画
Source gallica.bnf.fr / BnF



図5 《草地から望むソールズベリー大聖堂》
『全流派画人伝』掲載の複製版画
Source gallica.bnf.fr / BnF



図6 《草地から望むソールズベリー大聖堂》
『全流派画人伝』掲載の複製版画右上部分
Source gallica.bnf.fr / BnF

研究ノート

萩原英雄のパブリック・アート

—甲府市制 100 周年記念モニュメント《船出》を中心に—

下東 佳那

甲府市出身の芸術家、萩原英雄（1913～2007）は特に木版画の分野で活躍したが、パステル、テラコッタ、書、水彩画、リトグラフ、コラージュなど様々な技法で制作した。そのみならず、萩原は山梨県内でパブリック・アートを複数制作しており（註1）、今日でも観ることができる。本稿では甲府市制 100 周年記念として市から依頼され、萩原がデザイン設計したモニュメント《船出》[図1] および当館所蔵の関連スケッチを中心に考察する。

《船出》概要

《船出》は高さ 11 メートル、幅 7 メートル、重量 23 トンにもおよぶ大型の彫刻で、甲府市緑が丘公園「船出広場」（設置時は「芝生広場」）に設置されている。風を受けて大きく膨らむ帆の部分はステンレス鋳造、その裏面で三角形を成すように組まれた軸はステンレスパイプ、「船出」の表示が見られる台座は黒御影石できている（註2）。本作は 1989（平成元）年 7 月 1 日に開催された「市制 100 周年オープニングイベント『甲府大好き 平和まつり』」で除幕式が行われ、以降緑が丘公園で親しまれてきた。

《船出》の最大の特徴と言えるのが、本体が実際の帆の如く、風の流れによって緩やかに動く、言わばキネティック・アートであることである。本作を撮影した複数の写真を参照すると、同一角度から様々な表情を見せていることが確認できる（註3）。「[モニュメント依頼の] 話があった時にまず頭に浮かんだのは、動くものをつくったら面白いんじゃないかということだった。置いてあるだけのものは、どこにもある。どこにもない作品をつくりたい、ではいったい何をつくれればいいのか、いろいろ考えたがなかなかいい案がでてこなかった」、と作家が本作発表直前のインタビュー（註4）で語るように、「動く彫刻」というアイデアは「帆」のモチーフに辿り着くだいぶ前からあったようである。

スケッチブックにみる《船出》のデザイン設計過程

先ほどの萩原の回想からも見て取れるように、「帆」はすぐ思い浮かんだモチーフではなかったようだが、その試行錯誤の様子は、当館が所蔵する萩原のスケッチブック（No.39）からも見て取れる。

インタビューの続きによると、甲府が武田信玄の地であることから、戦国時代の狼煙をまずイメージしたが、形にしづらかった旨が述べられている。スケッチブックの最初の方には確かに風に靡いているような形状が見られ、狼煙をイメージしたものなのかもしれない [図2]。

スケッチブックではその後、横長の長方形に半円形の切り抜きと円形の窪み（あるいは膨らみ）およびそこから細い触角のような形状が上下に設けられる、といったより抽象的な形状を試行錯誤した痕跡が残されている [図3、図4、図5]。また中には軍配 [図6、図7] や篝火台 [図8] を思わせるような形状も登場し、甲府の戦国武将に寄せたモチーフを検討し続けていたことが推察できる。

同インタビューでは「山荘にこもって考え」、「風をはらんだ帆のイメージがひらめいたのは市にアイデアを提出しなければならない期日の直前だった」と語っているが、最終イメージのスケッチも複数残されている [図9、図10、図11、図12、図13]。

「帆」に込めた思い 作家の言葉から

《船出》について萩原は次のような言葉を残している。「帆は風や、空、木々の緑などの自然をその中に取り込み、広場と一体となって、モニュメントをかたちづくり、帆はそのまま『船』となり、芝生広場の『海』と、そこに伸びるステップの『波や航跡』が未来への航海を想起させるでしょう。」（註5）モニュメントが単体として存在するのではなく、その周囲の環境と調和し、広がっていくことをイメージしていたこと

が見て取れる。

またモニュメントの前には「美しき町甲府よ 次の百年に向けて 船出しよう」という萩原の手書きの字を刻んだ碑がある。自作の詩や俳句も多く残した萩原は、ここでも自らの表現の幅を見せている。スケッチブックでは「帆」のモチーフに辿り着く前に違う詩「愛する街甲府よ 次の百年に向けて 烽火[狼煙]を上げよう」を推敲している [図 14]。「帆」のモチーフに落ち着く前から詩を何らかの形で添えることを考えていたようである。

モニュメントから緞帳へ 総合市民会館芸術ホール

甲府市制 100 周年記念の事業として萩原が関わったのはモニュメント《船出》だけではなく。1990(平成 2)年に開館した甲府市総合市民会館(現、リッチダイヤモンド総合市民会館)(註 6)の芸術ホールには萩原がデザインした緞帳《百年目の秋》が設置されている。緞帳には萩原の〈三十六富士〉連作の中の《山又山》を彷彿とさせる秋空のもと(註 7)、前景に《船出》、中景に紅葉した木々、そして後景には富士山が表されている。本作は萩原が繰り返し表した霊山と自らデザインしたモニュメントを組み合わせた、作家自身が色濃く感じられる一作であると同時に、2つの甲府市制 100 周年記念事業で萩原が起用されていることは特筆に値する。

おわりに

本稿では萩原英雄が甲府市制 100 周年を記念してデザイン設計したモニュメント《船出》を、当館所蔵のスケッチとともに概観した。なお、萩原が甲府市出身の著名な芸術家であったとはいえ、なぜ平面作品を中心に制作していた萩原が選定されたかについてはさらなる追究を要する。こちらは今後の課題とするとともに、当館が所蔵する数々のスケッチブックの内容についても引き続き検証したい。

註

- 1 石和温泉病院玄関ホール壁画(1965年)、甲府市制 100 周年記念モニュメント《船出》デザイン設計(1989年、後述)、山梨県立文学館講堂緞帳原画制作(1989年、註 7)、甲府市総合市民会館芸術ホール緞帳原画制作(1990年、後述)
- 2 本体制作は(株)アドステンレス、設置・調整は(株)空間造形コンサルタントが行い、工事期間は 1989(昭和 64・平成元)年 1 月 5 日から 6 月 25 日だった。(百周年記念事業室編集『甲府市制 100 周年記念事業報告書』、1990 年 3 月、p.59)
- 3 図 1 では、「船出」の文字が見える角度からは軸の部分が見えるが、『甲府市制 100 周年記念事業報告書』に掲載されている除幕式の写真では帆の部分が見えている。
- 4 「歓談 清談 版画家 萩原英雄」『山梨日日新聞』1989 年 6 月 3 日付。[] 内は筆者が補った。
- 5 『甲府市制 100 周年記念事業報告書』、p.60
- 6 会館詳細については『甲府市制 100 周年記念事業』、pp.56-58 参照。
- 7 萩原は《船出》除幕同年の 1989 年 11 月 3 日に開館した山梨県立文学館講堂の緞帳をデザインしているが、そのもととなったのは《山又山》である。なお、同館には緞帳の原画が収蔵されている。



図1 《船出》1989年、ステンレス
写真提供：公益財団法人甲府市スポーツ協会

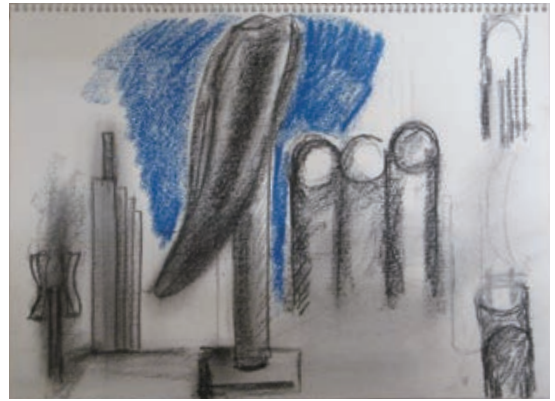


図2

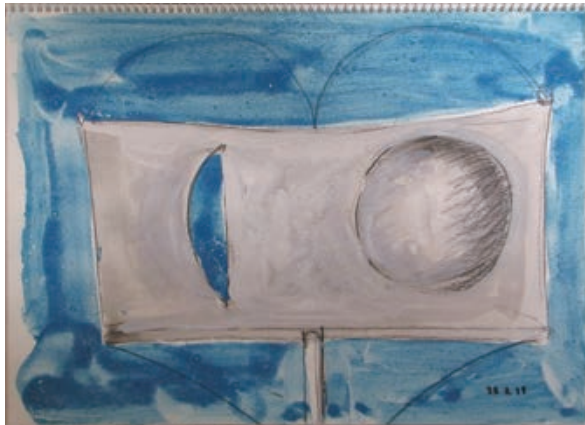


図3

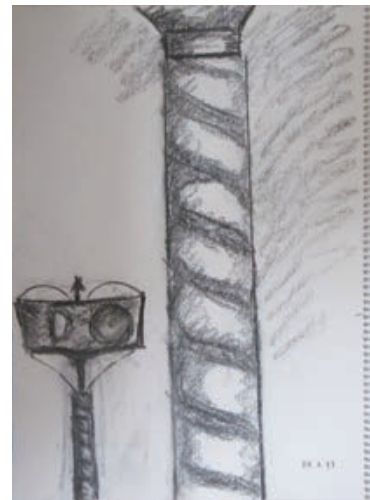


図4

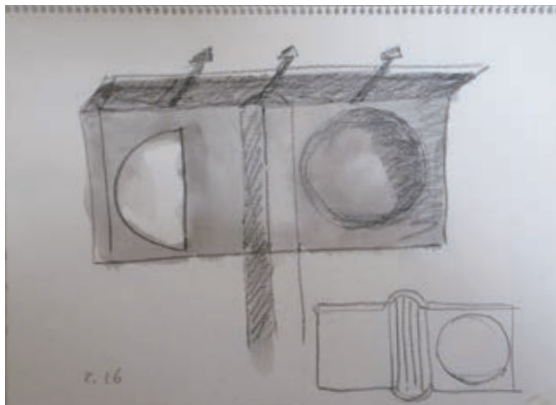


図5



図6

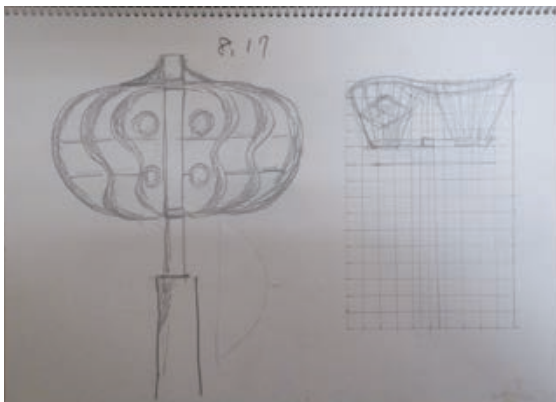


図7

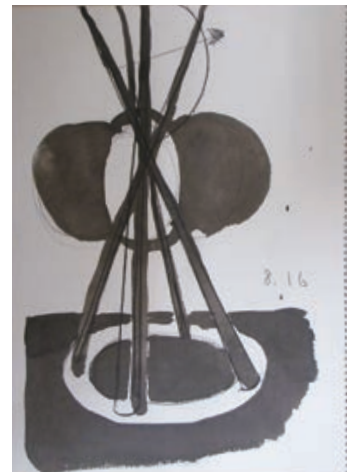


図8



图9



图10

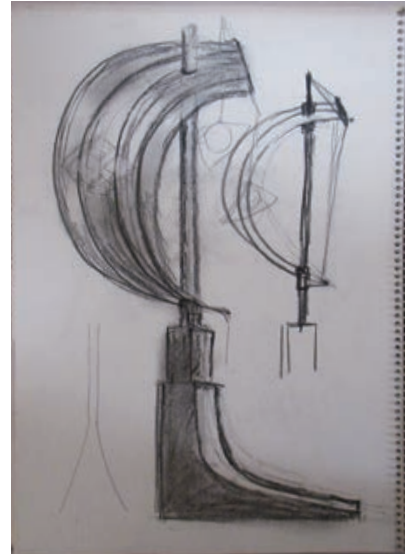


图11

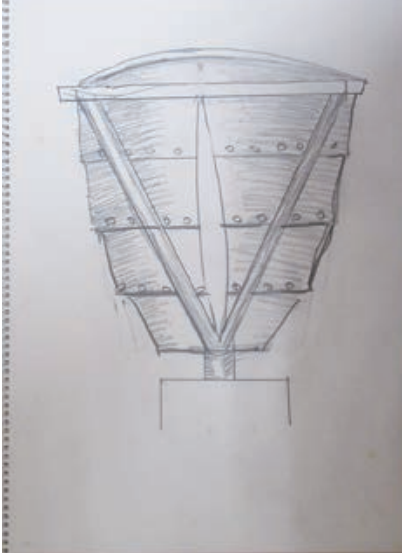


图12



图13

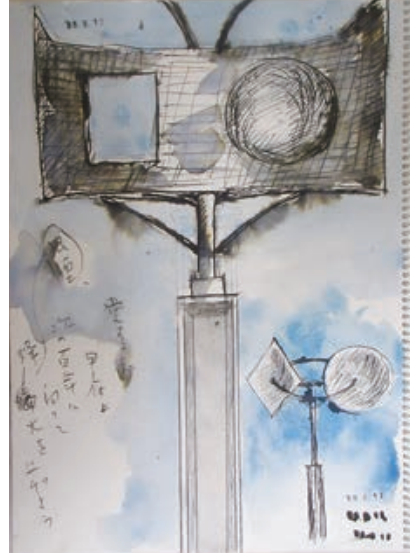


图14

日本統治時代の台湾におけるミレーの紹介

森川 もなみ

はじめに

1876(明治9)年に設置された工部美術学校が招聘したイタリア人教師アントニオ・フォンタネージ(Antonio Fontanesi, 1818～1882)は、日本におけるバルビゾン派の受容に大きく関わったとされる。浅井忠(1856～1907)や小山正太郎(1857～1916)など工部美術学校の出身者たちはフォンタネージからバルビゾン派風の表現を学び、日本の洋画のひとつの傾向を作った。一方、フランスに留学した黒田清輝(1866～1924)は1888(明治21)年にバルビゾンを訪ね、明治20年代後半以降、日本の画家たちが頻りにバルビゾンを訪れるようになった。(註1)さらに明治30年代には、1902(明治35)年から翌年にかけて『美術新報』に掲載された「ジャン・フランソア・ミレー」などミレー(Jean-François Millet, 1814～1875)の紹介が盛んにおこなわれ、また夏目漱石(1867～1916)や高山樗牛(1871～1902)がミレーの《晩鐘》を論じるなど文学界でのミレー評も登場し、ミレーは広く知られる存在となっていった。(註2)

黒田がフランスから帰国し、裸体画の《朝妝》が問題となったのは1895(明治28)年4月1日から開催された第4回内国勸業博覧会でのことであった。日本の美術界がそのような状況であった頃、同年4月17日に日清戦争の講和条約(下関条約)が締結され、清朝は日本に台湾、澎湖諸島、遼東半島を割譲することとなった。直後の三国干渉によって遼東半島は返還されたが、台湾と澎湖は1945(昭和20)年まで日本の領土の一部となった。そしてこの50年間に台湾では日本語教育などの植民地政策が推し進められたほか、学校での美術教育や官展の開催など美術における統治もおこなわれ、多くの日本人画家が美術教師、審査員あるいは旅行者として台湾を訪れ、また台湾の画家たちが内地に留学することもあった。(註3)

これまで日本におけるミレーあるいはバルビゾン派の受容について考察する際、当時の植民地の美術界の動向まで含む機会は少なかったと考えられる。(註4)そこで本稿では、日本統治時代の台湾においてミレーがどのように紹介されたのか、当時の台湾で発行された主要な新聞におけるミレーの関連記事を確認していく。

日本統治時代の台湾の新聞におけるミレーの紹介記事

台湾の漢人社会では明清時代より書画が愛好されたが、日本統治時代には油彩画も広く普及した。石川欽一郎(1871～1945)など日本人画家が美術教師として台湾の学生たちに油彩や水彩を教え、東京美術学校などに留学する学生も現れた。1927(昭和2)年から1943(昭和18)年まで開催された台湾美術展覧会(台展)、台湾総督府美術展覧会(府展)には東洋画部と西洋画部が設けられ、毎年多数の洋画が出品されたほか、1920年代後半から1930年代にかけて赤島社、台陽美術協会、ムーヴ洋画集団といった在野の洋画団体も続々と誕生し、洋画壇が形成された。(註5)こうした台湾における洋画の急激な受容のプロセスの中で、絵画技法の習熟と並行して、著名な西洋画家や作品の紹介が新聞、雑誌や書籍など様々なメディアを通じておこなわれたと考えられる。

本稿では、『臺灣日日新報』、『臺南新報』、『臺灣民報』の3紙から、ミレーに関する記事を掲載年順に紹介する。『臺灣日日新報』(1898年創刊)は日本統治時代の台湾において最も長い期間刊行され、発行部数1位を独占した日本資本の最有力紙である。『臺南新報』(1899年創刊)も同じく日本資本の「御用紙」といわれた有力紙のひとつで、これら2紙は日本語で記されている。一方、台湾資本の『臺灣民報』(1923年創刊)はおもに中国語で記された週刊紙で抗日運動とも深く関係する新聞である。(註6)

①世界の名畫（三）（齋藤參吉氏談）（『臺灣日日新報』1910（明治43）年5月25日）（註7）

次に美術の淵叢とも云ふべき佛國に遊び、ベルサイユの離宮を始め、ルーブル、レキサンブルの兩博物館を觀る、就中ルーブルの博物館これを仔細に觀んと欲すれば尠くも一週日位を費さざるべからず、然るを三十分に於て觀覽し來れりと云ふ人あるも、そは觀覽せしにあらざりて場内を素通りせしと云ふのみ、余の如きにあつてすら同館に三日通ふことをなしたりき、其れが奈翁の戰利品としては、餘りに優美なるを思はずんばあらざるが如く、爾かく古美術に富むに驚く、爰には唯だミレーの「三人農夫」を紹介す、何れの寺院ぞ、晚鐘遠く野の面を這うて聞ゆ、農夫は草取る手を休め、合掌黙禱に耽ける刹那を畫ける「夕の禱」は臆て此の「三人農夫」より脱胎したるもの、觀者須く其の技を見ると共に、此の畫を讀むの心なかるべからず

ベルサイユの離宮に於けるダビードの「アルプス越」これは有名なるものなり、畫題既に雄大、正に巨匠の筆を待つて靱めて畫かるべきもの、爰にダビードを得たるは寧ろ天與なり、ダビードの彩毫を揮ひたるの時代は、是れ洋畫に新舊兩派を劃するの時代にて、即ちデラクロアが新派を創建し且つ之れを代表するに際し、ダビードは舊派の巨擘として常に一方を代表せしなり

既に佛國の繪畫を談ずる以上、其れが風景畫の泰斗たるコロを逸すべからず、爰には其の紹介を省くも、林中の大樹に竝んで一枯木あり、一男石に踞し、一女寄生木を採取せんとするの圖の如き、ルーブル博物館上確かに一異彩を放てるもの、凡手の及び易からざるは我等素人眼にも能く映ずるぞ妙なる

齋藤參吉は1895（明治28）年から1913（大正2）年まで台湾総督府に秘書官として勤めていた人物と同一であると考えられる。（註8）ミレーの「三人農夫」は《落ち穂拾い》、「夕の禱」は《晚鐘》を指しているが、「三人農夫」の紹介部分はほぼ「夕の禱」の解説になっている。ミレーのほかにも、ジャック＝ルイ・ダヴィド（1748～1825）の「アルプス越」（《サン＝ベルナル峠を越えるボナパルト》）、カミーユ・コロ（1796～1875）が紹介されている。紙面にはミレーの《落ち穂拾い》とダヴィドの《サン＝ベルナル峠を越えるボナパルト》の図版が掲載されている。

②附録洋畫解説 拾稻屑——法國 彌列畫（『臺灣民報』1927（昭和2）年1月2日）（註9）

附録七曜表上面所載洋畫、係法國畫家彌列（Millet）之傑作。

彌列の生涯、前半完全是困窮の歴史、在這種境遇之中、竟不撓不屈、玉成他的個性、到晚年更大發揮了他的本領、實在可做後進藝術家的龜鑑。

於西曆一八一四年、生在瑟爾比爾近邊的農村、自幼少時就在田園爲父兄的幫忙、總是他的藝術才能、夙受鄉里人們的褒獎、二十二歲時始負笈到了首府巴黎、無奈學資缺乏、受過種々の辛苦、在巴黎數年間的生活、似乎沒有半天的安息日。

當時巴黎的畫界、墨守古人的糟粕、他看見這種依樣畫葫蘆的習氣、心裡大不滿意、於一八四九年毅然棄了首府、退居在巴爾美遜鄉村、日夕把田園和農民做師友、自此以後畫想大進、彩筆別開了生面、實在有天馬行空之慨。

沒於一八七五年（距今五十二年）、世人莫不悲嘆愛惜。

附圖『拾稻屑』之名畫、結構很簡潔、筆力很適勁、勤勉與希望流溢圖面、令人愛玩不置。這面圖畫、於一八五七年、出品在巴黎美術展覽會的時候、某評論家說、彌列把貧民的苦痛畫出、暗中寓譏刺之意、田園畫家彌列、專在發揮田園的幽默、豈別有他意呢？

日本語訳：

附録洋画解説 落ち穂拾い—フランス ミレー画

附録の七曜表に掲載されている洋画は、フランスの画家ミレー（Millet）の傑作である。

ミレーの生涯は、前半はまったく困窮の歴史であったが、このような境遇にあって、ついに撓まず屈せず、彼の個性を完成させ、晩年に至ってさらに彼の本領を發揮し、実に後進の藝術家たちの龜鑑となった。1814年にシェルブール近くの農村に生まれ、幼い時から田園で父兄を手伝っていたが、彼の芸術の才

能は早くから郷里の人々に賞賛されていた。22才の時から首都パリに遊学したが、いかんせん学資は欠乏し、様々な辛苦を味わい、パリでの数年間の生活は半日の安息日もないかのようであった。

当時のパリの画壇は昔の巨匠の手法に固執しており、彼はこのような型どおりに模倣するばかりの風習を見て、大いに不満を感じ、1849年に毅然として首都を捨て、バルビゾン村に下り、日夜田園と農民を師友として、これ以降は絵画の構想は大いに進み、彩筆は新境地を開き、実に自由奔放な様子であった。

1875年（今から52年前）に亡くなると、嘆き悲しまない者はなかった。

挿図の「落ち穂拾い」の名画は、構図は簡潔で、筆は力強く、勤勉と希望が画面に溢れ、人々は愛してやまない。この図画は1857年にパリの美術展覧会に出品された時、ある評論家が、ミレーが貧しい人々の苦しみを描き出し、暗に社会を批判していると言った。田園画家ミレーは田園の風情を描くことにもっぱら努めたというのに、どうして他意があったのだろうか。

文面から、新聞の附録の七曜表にミレーの《落ち穂拾い》の図版が掲載されており、この記事が図版の解説文であるらしいことがわかるが、七曜表がどのような体裁のものであったのかは不明である。ミレーが清貧の画家であり、その表現には政治的な意図はないといった明治期に形成されたミレーのイメージを引き継いでいる。

③新刊書目次（最近著社(マ)の分） ジャン・フランソワ・ミレー（三圓）東京市外高田町旭出五九 木星社書院（『臺灣日日新報』1929（昭和4）年6月13日）（註10）

④新刊紹介 ジャンフランソアミレー（福田久道譯）（『臺灣日日新報』1929（昭和4）年12月24日）（註11）

偉大なる田園畫家としてのミレーそれを解剖したものが本著である ミレーは彼の同時代の人々の中にあつて氣高い不朽な形に於て近代思想の表現を與へた最初の人情畫家として最も高く聳えてゐる。ミレーの藝術に就ては茲に贅言を要する迄もないが彼の藝術家的な天才を離れてもミレーの個性は稀な魅力をもつてゐた 彼は彼のノルマンの祖先の凡ゆる勇氣と自恃心と併せて彼等の單純な信仰と善良さを持つてゐた、彼は廣く讀み深く考へた そして最高級の詩人的想像力のみならず又立派な文學的才能をも與へられてゐた それは彼の書いた作品の上を流れてゐる 本著は偉大なる藝術家を偲ぶに恰好のものである（四六判六〇九頁三圓△東京市外高田町旭出五九木星社書院）

③、④の新刊書は、ジュリア・カートライト（Julia Mary Cartwright Ady, 1851-1924）が1896年にロンドンで出版した *Jean François Millet, His life and letters* を福田久道が訳したもので、1921（大正10）年刊行の『ジャン・フランソア・ミレー』（聚英閣）を改訂し、東京の木星社書院から1929（昭和4）年5月に刊行した書籍である。東京で刊行された同書があまり間を置かずに紹介されたことがわかる。

⑤佛蘭西の巨匠 ミレーの偽筆 故人の孫が中堅で 諸外國へ賣付く（『臺南新報』1930（昭和5）年5月9日）（註12）

【巴里七日發聯合】「晚鐘」其他幾多の傑作を遺した仏蘭西著名の風景畫家フランソアミレーの孫シャルルミレーは友人たる畫家カゾーと共謀し巨匠フランソアミレーの遺作と稱する多數の繪畫を英國其他の顧客に賣付け巨額の利益をせしめたが實はそれ等の畫は何れもカゾーの偽作である事□露され七日巴里警視廳に檢舉された 巴里各新聞紙の傳へる處に依れば現在エヂンバラのスコットランド國立美術館に麗々しく陳列されてゐる所謂ミレーの傑作もカゾーの描いた偽せ物の一つであると

ミレーの孫ジャン＝シャルル・ミレー（Jean-Charles Millet, 1892～1944）が画家ポール・カゾ（Paul Cazot, 1882～1963）と共謀して祖父ミレーの贋作を制作して売った詐欺事件を報じた5月9日の記事である。前日にフランスの日刊紙 *Le Petit Parisien* にてジャン＝シャルル・ミレーとカゾが収監された記

事が掲載されており、即時性が高かったことがわかる。(註13) この頃すでに台湾においてミレーがよく知られた画家であったことが推察される。

⑥農民畫家…… ミレーを憶ふ 一貧乏と病苦のその一生— 中村星湖 (『臺灣日日新報』1934 (昭和9)年10月16日) (註14)

私は一九二八年の六月に、パリのルウヴル美術館ではじめてミレーの「落穂ひろい」其他の作品を見ました「晩鐘」の方はその頃、白耳義へ行つてあるとのことで見ると得ませんでした、二度目にあれは一九二九年の春でした、正宗白鳥氏を案内してルウヴルへ行つた時見ることが出来ました「落穂ひろひ(マ)」でも「晩鐘」でも、寫眞などで見ると、非常に大きな畫のやうですが實物は案外小さなものでした。かれの畫風は全く古典的で、ほかの近代的な作家の、派手な畫などと比べ物になりませんが、人間ミレーの魂の脈搏がハッキリと聞き取れるやうな氣持が致しました。

「これがアンジェラスです」と言つて、私があ「晩鐘」を指し示した時、正宗氏は、あの何事にも何物にでも無感動な風をよそほひがちな正宗氏は、めづらしくサツと顔色を變へながら、その畫にツカ／＼と近づいてゆきました その時の光景を私は忘れることが出来ません。その日ルウヴルを出た時、正宗氏はまだ興奮の去りやらぬ面持で、あの美術館の建物を振り返りながら言ひました。

「これは巴里の寶だ。いや欧羅巴中、世界中の寶だ——巴里といふ都會は、僕には案外つまらん所だと思はれるが、このミューゼだけには感心した」

あとで聞いた話ですが、正宗氏はその後一週間ばかり毎日ルウヴレ(マ)通ひをして古今の名畫を鑑賞したといふことであります。



このミレーの生涯について少しばかり話してみませう。彼は非常に貧しい生活をし、そのほかいろいろの不運不幸にも見舞はれたけれども、いかなる生活苦も、その清く強い魂の輝きを消すことは出来なかつたのであります。

有名なフランス大革命の第三期の頃、社會的動亂のためにミレーは餘計に貧乏もしたのですが、共和政府が古い審査員制度を廢して畫家の作品は誰のでも自由にサロンに出品することが出来るやうになつたので、これまで不遇だつたミレーも、その労働者生活殊に農民生活を材料とした最初の傑作「箕で簸る人」をサロンに陳列することが出来、以後の作品が悉く世間の評判を呼び、政府からも保護されるやうになり、かれは恰もその得意時代に入つたかに見えました。それまでのミレーは畫家として迷つて色々な題材を扱つてゐましたが、いよ／＼「農民畫家」として農民を主題とする繪畫のために生涯を捧げやうと、彼が心ひそかに考へてゐたのも其頃でした

折も折、かれがパリの街を散歩してゐると見知らぬ二人の男が、我畫商の窓さきで、かれの作品の複製を見ながら話をしてゐる、その聲がかれの耳に入りました。

「これはミレーの作だが、この男は裸女の畫しか描かない」

非常な侮辱と悔悟とを感じながら彼は家に歸ると妻に言ひました

「お前もさう思ふなら、わしはもう今後、ああいふ畫は描くまい おれ達の生活は前よりも一層ひどくなるだらう。そしてお前も一層苦しまねばなるまい。けれどもその代りに、わしは自由になれる。そして永い間、わしの心を満してゐた望みを遂げることが出来る」

するとミレーの妻は何の故障も言はずけなげに答へました。

「覺悟は致してをります、お望み通りになさいませ」

かうして、ミレーはきつぱりと農民の畫家ミレーとなつたのでした。それには巴里は不適當なので巴里の東南の田舎、フォンテンプロオの森つづきバルビゾンに居を構へ「ミレーの貧乏」と言つて、フランスの美術史上に名高い、その貧乏と病苦を凌いで、幾多の傑作を遺し一八七五年一月二十日に六十一歳でその森の中の家で死にました。

一九二九年三月、私はかれのバルビゾンの遺跡をたづね、その畫室の中に、夢の海にただよぶ白鳥のやうな小さな帆船の模型のあるのを見ました。生れ故郷のラマンシコ(マ)の海、その海に近い村で

送つた少年時代の思ひ出にミレーはさういふ物を畫室に飾つて置いたのです。

執筆者の中村星湖（1884～1974）は山梨県南都留郡河口湖村（現、富士河口湖町）出身の文学者で自然主義作家として知られ、農民文学にも携わった。星湖は1928（昭和3）年、1929（昭和4）年にルーヴル美術館を訪れてミレーの「落穂ひろい」や「晩鐘」を鑑賞したことや、バルビゾンにミレーの故居を訪ねたことを記している。ミレーが裸婦を描くことをやめる決心を妻に伝える場面のやりとりは、ロマン・ロラン（Romain Rolland, 1866～1944）によるミレー伝の森口多里（1892～1984）の翻訳と、語り口は少し変えているものの内容はほぼ一致している。（註15）なお、星湖は1928（昭和3）年にスイスにいたロランを訪問している。記事には「アンジェラス（晩鐘）ミレー」とキャプションがついた《晩鐘》の図版が掲載されている。

⑦東西大家の名言帖 藍蔭鼎（『臺灣日日新報』1936（昭和11）年12月31日）（註16）

フランソワ・ミレー

畫家は平凡を以て能く崇高を表現し得る技能なかるべからず。

眞の批評とは 缺点を指摘するにあらざして優所を判断するにあり

滑稽頓才を弄して、精神を浪費するは、己が財産を銅貨にて群衆に蒔散らすに同じ。

執筆者の藍蔭鼎（1903～1979）は台湾の宜蘭出身の水彩画家で、1926（大正15）年の第10回帝展で水彩画の《街頭》が入選している。（註17）『臺灣日日新報』にたびたび寄稿していた。

ミレーの名言として紹介された文言のうち、「畫家は平凡を以て能く崇高を表現し得る技能なかるべからず。」はロランやカートライトのミレー伝にも、表現は異なるものの同じ内容の文言が繰り返し登場する。（註18）また「東西大家の名言帖」には、ミレーの他にも「東仙雅仙堂（蕪村）」「ドラクロア」「アンリ・マチス」「宋李成山水訣」「渡邊華山」「セザンヌ」「欧陽炯」「夏目漱石」の名言が紹介されている。なお、同じ紙面には、京都学派の哲学者戸坂潤（1900～1945）による「昭和十一年度の思想界と論壇」が掲載され、同年に起こった二二六事件後の思想界が論じられている。

おわりに

本稿では、日本統治時代の台湾で発行されていた新聞のうち『臺灣日日新報』、『臺南新報』、『臺灣民報』の3紙からミレーに関する記事を確認した。その結果、遅くとも1930年頃までにはミレーの名前や《落ち穂拾い》、《晩鐘》などの代表的な作品のタイトルが、新聞の読者層には広く知られていたであろうことがわかった。またミレーの伝記についても、内地で発行されてからあまり間をあけずに紙面で紹介されていたことから、こうした書籍も流通していたことがわかる。

それでは、こうした西洋絵画に関する情報を摂取した台湾の画家たちは、それに対してどのように反応したのだろうか。例えば、東京美術学校に留学した油彩画家の李梅樹（1902～1983）は《黄昏》（1948年、李梅樹記念館蔵）の画面に、ミレーと同時期に農民を主題とした作品を多数描いた画家であるジュール・ブルトン（Jules Breton, 1827～1906）の代表的な作品 *Le Rappel des glaneuses*（落ち穂拾いの女たちの招集）（1859年、オルセー美術館蔵）から農婦をモチーフとして引用している。（註19）こうした個別の影響関係や、ミレーあるいはバルビゾン派を受容したことで台湾の美術界にどのような影響があったのかについては、今後も調査を継続する。

註

- 1 山梨絵美子「日本近代絵画にみる農耕主題とその背景」『田園讃歌－近代絵画にみる自然と人間』読売新聞東京本社、美術館連絡協議会、2007年、144～149ページ。
- 2 バルビゾン派と日本展実行委員会（鷹野吉章、前川公秀、吉村有子）「バルビゾン派と日本」『バルビゾン派と日本』バルビゾン派と日本展実行委員会、1993年、16～18ページ。鷹野吉章、吉村有子「日本におけるバルビゾン派受容

- に関する年譜」上掲書、160～176 ページ。
- 3 本稿における「日本人」とは、日本の内地の戸籍制度上で日本の戸籍を有する人のことをさしている。栗原純「台湾における戸籍制度（光陰似箭）」『中国研究月報』第705号、一般社団法人中国研究所、2006年11月、47～49ページ。
 - 4 例えば、日本の植民地であった朝鮮において、ミレーの《種をまく人》のシルエットが表紙に掲載された日本のプロレタリア文学雑誌『種蒔く人』を通じて、フランスの反戦文学運動が受容されたことが下記に記されている。春原史寛「浅川兄弟の生涯」『特別展 浅川巧生誕120年記念 浅川伯教・巧兄弟の心と眼 -朝鮮時代の美-』美術館連絡協議会、2011年、159ページ。
 - 5 日本統治時代の台湾における日本からの美術の受容と、洋画団体の形成については下記を参照。白適銘『臺灣美術團體發展史料彙編1：日治時期美術團體（1895－1945）』國立臺灣美術館、2019年。顔娟英、蔡家丘、他『臺灣美術兩百年（上）：摩登時代』春山出版、2022年。
 - 6 日本統治時代の台湾の新聞については下記を参照。李承機「植民地統治初期における台湾総督府メディア政策の確立－植民地政権と母国民間人の葛藤－」『日本台湾学会報』第4号、日本台湾学会、2002年7月、81～99ページ。謝惠貞「『台湾日日新報』デジタル版の利用について」『跨境：日本語学研究』第6号、高麗大学校日本研究センター、2018年、234～244ページ。莊勝全「植民地における新聞の近代実践：『臺灣青年』『臺灣』『臺灣民報』」『跨境：日本語学研究』第12号、高麗大学校日本研究センター、2021年、8～14ページ。黒羽夏彦「台南新報社成立の背景－台湾海峡を往来する日本人と台湾漢人の接点－」『日本台湾学会報』第24号、日本台湾学会、2022年6月、101～120ページ。
 - 7 「世界の名畫（三）（齋藤参吉氏談）」『臺灣日日新報』1910（明治43）年5月25日（第3622号）4面。
 - 8 「簿冊名：公文雜纂・大正二年・第八卷・内閣八・内閣八（各官庁高等官賞与二） 件名：台湾総督府秘書官齋藤参吉外七名賞与ノ件」国立公文書館デジタルアーカイブ <https://www.digitalarchives.go.jp/img/2367234>（2026年1月12日閲覧）。
 - 9 「附録洋畫解説 拾稻屑——法國 彌列畫」『臺灣民報』1927（昭和2）年1月2日、24面。
 - 10 「新刊書目次」『臺灣日日新報』1929（昭和4）年6月13日（第10471号）3面。
 - 11 「新刊紹介 ジャンフランソアミレエ（福田久道譯）」『臺灣日日新報』1929（昭和4）年12月24日（第10664号）3面。
 - 12 「佛蘭西の巨匠 ミレーの偽筆 故人の孫が中堅で 諸外國へ賣付く」『臺南新報』1930（昭和5）年5月9日（第10164号）7面。
 - 13 'J.-C. Millet et Paul Cazot sont écroués à la prison de Melun', *Le Petit Parisien*, 1930-05-08, page 1.
 - 14 「農民畫家…… ミレーを憶ふ -貧乏と病苦のその一生- 中村星湖」『臺灣日日新報』1934（昭和9）年10月16日（第12407号）4面。
 - 15 ロマン・ロラン著、森口多里訳『現代の美術特別號 ミレー評傳』日本洋畫協會、1914年、31～32ページ。ロマン・ロラン著、森口多里訳『ミレー』弘文館、1921年、65～66ページ。
 - 16 藍蔭鼎「東西大家の名言帖」『臺灣日日新報』1936（昭和11）年12月31日（第13207号）4面。
 - 17 日展史編纂委員会『日展史9 帝展編四』社団法人日展、1983年、162、218ページ。
 - 18 ロマン・ロラン著、森口多里訳「如何にして些細なものをして崇高なものを表はすやうにさせるか、それを知らなければならぬ。此の事にこそ眞の力が存するのだ。」「ミレー」弘文館、1921年、186ページ。ジュリア・カートライト著、福田久道訳「『我々は平凡なことを、立派なことを表現するのに用ゆることが出来なければならぬ。そこに眞の力があるのだ。』これは彼の大好きな言葉であつた。そして彼の生活と仕事とを、例を以つて説明するに、それより以上の標語は撰ばるべくもない。」「ミレー藝術史」成光館書店、1933年、284ページ。
 - 19 李梅樹《黄昏》については李梅樹紀念館のウェブサイト参照。ジュール・ブルトンの *Le Rappel des glaneuses* との関係についても言及されている。「黄昏」李梅樹紀念館 <https://limeishu.org.tw/intro/museum/5b8e97c049454bae17185cd6>（2026年1月23日閲覧）ブルトンの *Le Rappel des glaneuses* についてはオルセー美術館のウェブサイト参照。「Le Rappel des glaneuses」Musée d'Orsay <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/le-rappel-des-glaneuses-888>（2026年1月23日閲覧）

論文要旨

研究ノート ミクロとマクロの視点を持つ絵画について

井澤 英理子

絵画の中には、細部を志向するミクロの視点（微視）と、画面全体の統一感を志向するマクロの視点（巨視）を併せ持つものがある。ディテールを積み重ねながら画面全体の統一感を作り出す絵画や、壮大なスケールの景観の中に複数の題材が散在する絵画などがそれに当たる。それらの多くは大画面であり、多場面・多時間を内包する俯瞰的な構図の中に、宗教の教義、物語、寓意、習俗、景物、建造物、地理的要素など、多様なモチーフが展開する。伝統的な図像や広範に共有されるイメージ、あるいは作者の個人的な記憶や体験の視覚化、さらにそれらが連鎖反応を起こして導き出された既存の図像や新たなイメージなど、膨大な情報量が画面に織り込まれている。鑑賞者は、画面全体を把握しようと距離をとって作品を見渡し、個々の構成要素を読み解くために接近して細部に目を凝らすという鑑賞行為を往復しながら、絵画の持つ世界観を享受する。

本稿では、具体的な作品を手がかりにして、画題と造形的特徴、時代背景、制作意図を検討し、ミクロとマクロの視点を持つ絵画について考察する。

Summaries

Research Notes Paintings with Both Microscopic and Macroscopic Perspectives

IZAWA Eriko

Some paintings possess both a microscopic perspective focusing on details and a macroscopic perspective which seeks to achieve a sense of unity across the entire canvas. These include, for instance, paintings that build a sense of unity across the entire canvas through the layering of details, or paintings where multiple subjects are scattered within a landscape of immense scale. Many of these are executed on large canvases, unfolding diverse motifs—such as religious doctrines, narratives, allegories, customs, landscapes, architecture, and geographical elements—within a panoramic composition that encompasses multiple scenes and time periods. An enormous amount of information is woven into the canvas, including among other things traditional imagery, widely shared symbols, visualizations of the artist's personal memories or experiences, and existing iconography or new images derived from chain reactions among these elements. With such works, the viewer must engage in a back-and-forth act of appreciation which entails stepping back to take in the entire composition and then moving in closer to scrutinize the details and decipher individual components, thereby immersing themselves in the worldview the painting presents.

This paper uses specific examples as points of reference to explore paintings that engage with both the microscopic and macroscopic, examining their subject matter and formal characteristics, as well as the historical context and creative intent behind them.

野口小蘋の皇室収蔵品と《大正度 悠紀地方風俗歌屏風》の成立過程について

平林 彰

近代を代表する女性画家、野口小蘋（1847～1917）は、国内外の博覧会で数々受賞し、日本美術協会を中心に活躍する一方で、華族女学校の嘱託教授、女性皇族の画学教導を仰せつけられ、明治37年（1904）から帝室技芸員を拝命するなど、当時においては最も皇族との深い関りを持っていた画家のひとりであった。それは小蘋の画業において重要な事績であり、その関係性から皇室に収蔵された作品群は、小蘋の代表的な作品として位置づけられる。本稿では、年譜や資料から皇室関係の事績、作品を抽出・整理し、同定、または推定の考察を試みる。

中でも代表作《大正度 悠紀地方風俗歌屏風》の揮毫の決定から制作、上納までの経緯を当時の新聞や雑誌の記事で辿ることで、一世一代の揮毫を仰せつかったことの責任の重大さと使命感、そして命がけの揮毫であったことを確認する。60点近くも皇室に収蔵された未確認作品が、今後、新たに発見、紹介されることで、小蘋の画業がより詳らかになるだろう。

The Imperial Household's Collection of Noguchi Shohin's Works and the Formation Process of *Poetry and Genre Scenes from Yuki Province for Daikyo-no-gi (Grand Banquets) of Emperor Taisho*

HIRABAYASHI Akira

Noguchi Shohin (1847-1917), a leading female painter of the Meiji period, won numerous awards at expositions both in Japan and overseas. As well as her main activities centering on the Japan Art Association, she also served as a part-time lecturer at the Kazoku Girls' School, where she was tasked with teaching painting to female members of the Imperial Family. In 1904, she was appointed an Imperial Court Artist, making her one of the painters with the deepest connections to the Imperial Family at that time. This was a pivotal achievement in Shohin's artistic career, and the works collected by the Imperial House as a result of this relationship are regarded as representing her most significant artistic output. This paper uses chronologies and other materials to identify and organize her achievements and works related to the Imperial House in an attempt to identify or make educated inferences about them.

Notably, this paper draws on contemporary newspaper and magazine articles to trace the process from the decision to commission her masterpiece, *Poetry and Genre Scenes from Yuki Province for Daikyo-no-gi (Grand Banquets) of Emperor Taisho*, through its creation and formal presentation to the Imperial House. The findings reveal the immense sense of responsibility and mission she felt at being entrusted with this once-in-a-lifetime commission, and that she devoted all her energy to this work. The discovery and introduction of nearly 60 unidentified works held by the Imperial House will also undoubtedly shed further light on Shohin's artistic legacy.

資料の劣化を防ぐための展示収蔵環境の監視 － 2018年度から2025年度までの温湿度環境における 取り組みと対処事例について－

高野 早代子
呂 俊民※
※株式会社 SOY-TEC

資料の劣化を引き起こす因子には、日常的に起こりうる温湿度、光、空気汚染、気流、カビ、昆虫などの環境によるものと、発生リスクは低い地震や水害などの自然災害や火災などがある。この多岐に渡る劣化要因のうち、環境因子による資料の劣化を防ぐためには、環境を監視し、異常があった場合に素早く的確な対処をすることが重要である。本稿では、美術館の学芸員自ら実施できる展示収蔵環境の監視に関して、2018年度から2025年度までの温湿度における取り組みについて報告し、いくつかの対処事例を示す。

Monitoring Exhibition and Storage Environments to Prevent the Deterioration of Materials: Initiatives and Case Studies on Temperature and Humidity Conditions from Fiscal Years 2018 to 2025

TAKANO Sayoko
RO Toshitami ※
※SOY-TEC CO.,LTD.

A variety of factors can cause materials in museum collections to deteriorate. These include environmental factors that occur routinely, such as temperature and humidity, light, air pollution, airflow, mold, and insects. Additionally, there are natural disasters like earthquakes and floods, as well as fires, which pose a lower risk of occurrence. Among this wide range of potential factors, preventing deterioration caused by environmental factors requires monitoring the environment and taking swift, appropriate action when abnormalities are detected. This paper describes approaches to monitoring temperature and humidity in exhibition and storage environments that museum curators can implement themselves. In doing so, it reports on initiatives undertaken at the Yamanashi Prefectural Museum of Art from fiscal year 2018 through fiscal year 2025 to address these factors, and presents several examples of remedial actions taken.

テオドール・ルソー 《フォンテーヌブローの森のはずれ》の空について

太田 智子

テオドール・ルソー（1812～1867）の描いた《フォンテーヌブローの森のはずれ》（山梨県立美術館蔵）は、画家晩年の1866年制作の油彩画である。ルソーが後半生を過ごしたバルビゾンに広がるフォンテーヌブローの森、中でもアプルモン溪谷は、大きな岩のある地帯であり、この作品にも岩場や森の様子が細かく描き込まれている。さらに特徴的なのが空の描写であり、陽光を受けて白く輝く雲や天候の変化を予感させる灰色の雲など、時々刻々と動く雲が描かれている。ロマン主義的とも言えるこうした空の表現が、ルソー晩年の作品にみられる背景には、ルソーの旧友テオフィール・トレ（1807～1869）の著作の影響が考えられる。トレは1830～40年代のルソーを大いに評価していた批評家であったが、1849年に亡命し、10年間を国外で過ごした。その間にイギリスやオランダ美術の専門家ウィリアム・ビュルガーを名乗り始め、フランスに戻ったあとは美術史家ビュルガーとしても活躍した。このトレ＝ビュルガーが1860年代半ばに相次いでイギリスの美術史を執筆、中でもジョン・コンスタブル（1776～1837）を取り上げたことが、ルソーの空の表現へとつながった可能性について検討する。

On the Sky in *Edge of the Forest, Near the Gorges d'Aprémont* by Théodore Rousseau

OTA Tomoko

Edge of the Forest, Near the Gorges d'Aprémont (collection of Yamanashi Prefectural Museum of Art) is an oil painting by Pierre Étienne Théodore Rousseau (1812–1867), created in 1866 during the artist's later years. Rousseau spent his later years in the village of Barbizon, located adjacent to the forest of Fontainebleau. The Gorges d'Aprémont in particular has many large rocks, with this painting vividly depicting the rocky landscape and the forest of this area in meticulous detail. What is even more striking is the way in which the artist renders the sky: white clouds glistening in the sunlight, gray clouds hinting at an impending change in the weather, and clouds constantly shifting and moving. This almost Romantic expression of the sky in Rousseau's late works may be due to the influence of the writings of Théophile Thoré (1807–1869), an old friend of Rousseau. A critic who held Rousseau in high esteem during the 1830s and 1840s, Thoré went into exile in 1849 and spent ten years abroad. During this time, he assumed the name William Bürger, positioning himself as an expert on British and Dutch art. After returning to France, he continued to work as an art historian under the name of Bürger. Thoré-Bürger, as he was now known, wrote a succession of works on British art history in the mid-1860s, focusing particularly on John Constable (1776–1837). This paper considers the possibility that this connection to Constable's work may have influenced Rousseau's depiction of the sky.

研究ノート 萩原英雄のパブリック・アート —甲府市制 100 周年記念モニュメント《船出》を中心に—

下東 佳那

甲府市出身の芸術家、萩原英雄（1913～2007）は特に木版画の分野で活躍したが、山梨県内のパブリック・アートを複数制作した。中でも甲府市制 100 周年記念として市から依頼され、萩原がデザイン設計したモニュメント《船出》は、高さ 11 メートル、幅 7 メートルにもおよぶステンレスの大型彫刻で、甲府市緑が丘公園「船出広場」で現在も観ることができる。風を受けて大きく膨らむ帆をイメージして制作された本作は、実際の帆の如く、風の流れによって緩やかに動くという特徴を持っている。本稿では《船出》を概観し、当館が所蔵する当時のスケッチブックを中心に、萩原の制作過程を辿る。

Research Notes An Examination of Hideo Hagiwara's Public Art, Focusing on *Funade*, His Monument Commemorating Kofu City's Centennial

SHIMOHIGASHI Kana

Hideo Hagiwara (1913–2007), an artist from Kofu City, is known primarily for his woodblock prints. However, he also created several public artworks installed within Yamanashi Prefecture. One of these is *Funade* (Setting Sail), a monument commissioned by Kofu City to commemorate its centennial. Designed by Hagiwara, this large stainless steel sculpture stands 11 meters tall and spans 7 meters in width. Today, it can still be seen at Funade Square in Kofu City's Midorigaoka Park. Created to evoke the image of a sail billowing in the wind, the work is distinctive in that it moves gently with the flow of the wind, much like an actual sail. This paper examines the background behind *Funade*, tracing Hagiwara's creative process primarily through sketchbooks from that period held in the museum's collection.

日本統治時代の台湾におけるミレーの紹介

森川 もなみ

日本におけるバルビゾン派の紹介は明治後期から盛んにおこなわれたが、こうした日本のバルビゾン派受容について考える際、当時の植民地の美術界の動向まで含む機会は少なかったと考えられる。そこで本稿では、日本統治時代（1895～1945）の台湾において、特にジャン＝フランソワ・ミレーが文献でどのように紹介されたのかを確認するため、当時の台湾で発行された新聞『臺灣日日新報』、『臺南新報』、『臺灣民報』の3紙におけるミレーの関連記事を調査した。その結果、遅くとも1930年頃までにはミレーの名前や《落ち穂拾い》、《晩鐘》などの代表的な作品が新聞の読者層には広く知られていたであろうこと、またミレーの伝記についても内地での刊行から間をあげずに紹介されていたことがわかった。

Introduction of Jean-François Millet in Taiwan under Japanese Colonial Rule

MORIKAWA Monami

The Barbizon school was introduced extensively in Japan from the early 20th century. However, when considering Japan's reception of this movement, to date very few studies have taken into account trends within the art world of Taiwan, a colony of Japan at that time. Therefore, this paper explores how the Barbizon school was introduced in Taiwan during the period of Japanese colonial rule (1895–1945), focusing specifically on articles on Jean-François Millet published in three contemporary newspapers: *Taiwan Daily News (Taiwan Nichinichi Shinpo)*, *Tainan Shinpo*, and *Taiwan Minbao*. The findings indicate that by around 1930 at the latest, Millet's name and major works such as *The Gleaners* and *The Angelus* were widely known among newspaper readers, and that shortly after the publication of a biography of Millet in mainland Japan, Taiwanese newspapers also reported on its publication.

山梨県立美術館研究紀要 第 38 号

2026 (令和 8) 年 3 月 24 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 株式会社シマトミ企画

発行 山梨県立美術館

山梨県立美術館 ©2026

Bulletin of Yamanashi Prefectural Museum of Art, No.38

Publication date: 24 March 2026

Edited by Yamanashi Prefectural Museum of Art

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

Printed by SHIMATOMI KIKAKU Co., Ltd.

Published by Yamanashi Prefectural Museum of Art

Yamanashi Prefectural Museum of Art ©2026

BULLETIN
OF
YAMANASHI PREFECTURAL MUSEUM OF ART

No. 38

Research Notes

Paintings with Both Microscopic and Macroscopic Perspectives

IZAWA Eriko

The Imperial Household's Collection of Noguchi Shohin's Works and the Formation Process of *Poetry and Genre Scenes from Yuki Province for Daikyo-no-gi (Grand Banquets) of Emperor Taisho*

HIRABAYASHI Akira

Monitoring Exhibition and Storage Environments to Prevent the Deterioration of Materials: Initiatives and Case Studies on Temperature and Humidity Conditions from Fiscal Years 2018 to 2025

TAKANO Sayoko

RO Toshitami※

※SOY-TEC CO.,LTD.

On the Sky in *Edge of the Forest, Near the Gorges d'Apremont* by Théodore Rousseau OTA Tomoko

Research Notes

An Examination of Hideo Hagiwara's Public Art, Focusing on *Funade*, His Monument Commemorating Kofu City's Centennial

SHIMOHIGASHI Kana

Introduction of Jean-François Millet in Taiwan under Japanese Colonial Rule

MORIKAWA Monami

YAMANASHI PREFECTURAL MUSEUM OF ART