

長野県信濃美術館紀要

第十四号

呂氏春秋序



呂不韋者，濮陽人也。為陽翟之富賈，家累千金。秦昭襄王著，孝公之曾孫，惠文王之孫，武烈王之孫也。太子死，以庶子安國君柱為太子。柱有子二十餘人，所幸妃號曰華陽夫人。華陽夫人無子，安國君庶子名楚，其母曰夏姬，不甚得幸，令楚質於趙而不能顧質，數東攻趙。趙不禮楚，時不韋賈於邯鄲，見之曰：「此奇貨也，不可失。」乃見楚曰：「吾能大子之門。」楚曰：「何不大君之門？」乃大吾之門耶？不韋曰：「子不知也。吾門待子門大，而大之楚，默幸之不韋曰：『昭襄王老矣，而安國君為太子，竊聞華陽夫人無子，能立適嗣者，獨華陽夫人耳。請以千金為子西行事安國君，令立子為適嗣。』」不韋乃以寶玩珍物獻華陽夫人，因言楚之賢，以夫人為天母，日夜涕泣，思夫人與太子。夫人大喜，言於安國君。於是立楚為適嗣，華陽夫人以為己子，使不韋傳之不韋取邯鄲姬，已有身，楚見，詭之，遂獻其姬。至楚所，生男，名之曰正，楚立之為夫人。暨昭襄王薨，太子安國君為王，華陽夫人為后，楚為太子。安國君一年薨，謚為孝文王。太子楚立，是為莊襄王，以不韋為丞相，封為文信侯，食河南雒陽十萬戶。莊襄王立三年而薨，太子正立，是為秦始皇。帝尊不韋為相國，號稱仲父。不韋乃集儒書，使著其所聞，為十二紀、八覽、六論、訓、解各十餘萬言，備天地萬物古今之事，名為呂氏春秋。暴之咸陽市門，懸千金其上，有能增損一字者，與千金。時人無能增損者，誘以為時人非不能也，蓋憚相國畏其勢耳。然此書所尚，以道德為標的，以無為為綱紀，以忠義為品式，以公方為檢格，與孟軻孫卿淮南揚雄相表裏也。是以著在錄略，誘正孟子章句，作淮南孝經解，畢訖。家有此書，尋繹案省，大出諸子之右。既有脫誤，小儒又以私意改定，價值庸義，失其本真，少能詐之，故復依先師舊訓，輒乃為之解焉，以述古儒之亡。凡十七萬三千五百四十二言，若有紕繆不經後之君子，斷而裁之，比其義焉。同諸序。

按安國君一年薨，子正立，有立字，諸當作詳。

言御諸君於此，賜館事多中飲，主之慶也。世謂載卷軸而品，隨為主客視稱，快痛飲無算，運言子美之常言也。其一為呂覽，實春臺先生手澤本，凡二十六卷，約為三卷。六卷，每卷揭書三其當作其未詳其理，草衍時引援者，洵門人君隨筆說，而明偏似許，悉從全註，誤必正，並意必發，其奇本也。一日子愛展讀，偶得是書，手揭諸中，即前手寫高誘序，計二百四十二字，皆尾碑書，注記者二十八字，皆小楷，瑞雲臺痕如新。子愛大書，謂獲壁碑，未擬壁之可珍，猶人猶知其為寶，至彼曲播，故重斷，蘭子楷一朝號誌，壁之珍，子之不德，識則或連為惟，蓋武解為勝，震却何竟，識今李為識，若居識似有數而在焉者，言不堪析，修書請臨，養春臺之嘆，手翁之於是，春不知摩挲，手開掩後，來書即耶，言重有感于茲。

辛未冬至前三日

勝齋行書子言識



目次

太宰春台《呂氏春秋序》の制作年代とその伝来について 赤津 將之	4
林倭衛《出獄の日の〇氏》について —— 歴史資料としての絵画 林 誠	24
東山魁夷《道》の出品と日展の社会的位置について 松浦 千栄子	39
研究ノート 黎明期の日本の博物図譜について 鈴木 幸野	55

太宰春台《呂氏春秋序》の制作年代と その伝来について

赤津 將之

一 はじめに

長野県信濃美術館では、主に近代以降の長野県出身の作家、長野県ゆかりの作家、および長野県内の風景を描いた作品を中心に収集、展示を行ってきた。しかし数は少ないながらも近代を遡る作品も収蔵している。本稿で取り上げる、太宰春台《呂氏春秋序》もそうした作品のうちの一つである。筆者は以前新聞紙上で本作を紹介する機会があり（註1）、その際に簡単な翻刻と読み下しを行ったが、その結果館内で登録されてきた制作年代に疑問が生じたこと、またその伝来について重要な内容が含まれていることを確認した。筆者は元来この分野については門外漢であるが、内容の重要性を鑑み、またこの作品を紹介することにより、後の研究に資することが肝要と考え、今回の紀要に掲載することとした。誤読や文意の取り違いなど誤りも多いものと思うが、諸先学の叱正を請う次第である。

註1 拙著「金曜アート 県信濃美術館の名品・珍品」（『信濃毎日新聞』二〇一八年十二月二日付）

二、太宰春台《呂氏春秋序》について

本文の内容の検討に入る前に、作者およびこの作品の概要について簡単に述べる。

まず作者である太宰春台についてである（註2）。太宰春台（本名…純 字…徳夫 通称…弥右衛門 春台は号）は延宝八年（一六八〇）に生まれた。父は飯田藩士であったが春台が九歳の折、藩主の怒りに触れ改易され、一家で江戸へと出た。十五歳で但馬出石藩に出仕したものの、病と称して数年で官を辞した。これが藩主に無断の致仕と見なされ十年の錮の処分を受ける。この処分期間中は畿内を遊学し、京で医師として生計を立てた時期もあったという。錮の期限が解けてのち下総生実藩へ出仕したが同様に長続きせず、三十六歳の時に同じく官を辞している。この後は仕官することはない、後半生を浪人として過ごした。学問においては十七歳の時に儒学者、中野撫謙（註3）に入門して朱子学を学ぶ。撫謙は朱子学のほか書にも通じた人物で、名書家としても知られる春台の素地をみることができる。しかし朱子学に満足することはなく、錮の期間には古義学（註4）派の伊藤仁斎（註5）の講義を受けたこともあったという。三十二歳の時に荻生徂徠（註6）の門に入って古文辞学（註7）に転向してからは頭角を現し、徂徠門下の筆頭と目されるに至った。のちに私塾「紫芝園」を開き、松崎観海（註8）や稲垣白巖（註9）をはじめ多くの門人を育てている。延享四年（一七四七）に六十六歳で死去。著作には『経済録』、『聖学問答』といった儒学書のほか、『倭読要領』のような漢学の指南書など多数の著作が知られる。このほか書をはじめ天文、地理などにも通じていた。厳格で剛直な性格で知られ、学問に対しては自他ともに厳しい姿勢で臨んだ。それは時に師・徂徠や同輩のみならず、時には支援者の大名であっても諫言を恐れない直言居士な姿勢としてあらわれ、春台の不遇の一因ともなったが、その謹厳で緻密な性格ゆえに、門人からは尊敬を集め、優れた教育者としての足跡を残すことにもなったといえよう。

註2 春台の経歴については、尾藤正英「太宰春台の人と思想」（頼惟勤『日本思想体系三十七 徂徠学派』一九七二年四月 岩波書店）、武部善人「太宰春台 転換期の経済思想」（一九九三年三月 株式会社御茶の水書房）等を参考にした。

註3 寛文七年（六六七）〜享保五年（七二〇）。江戸時代前期の儒学者。弟子に春台のほか安藤東野がいる。（朝倉治彦監修『江戸文人辞典 国学者 漢学者 洋学者』一九九六年九月 東京堂出版）

註4 江戸時代の儒学の派。特に『論語』と『孟子』の原文を重視し、朱子学を批判して孔子本来の儒学に立ち返ることを主張した。仁斎の著した『論語古義』『孟子古義』および私塾「古義堂」からこう称される。仁斎の死後は息子伊藤東涯が引き継いだ。

註5 寛永四年（六二七）〜宝永二年（七〇五）。江戸時代前期の儒学者。京都堀川にて私塾「古義堂」を開き、多くの門人を育てた。古義学の祖と見做され、荻生徂徠の古文辞学にも影響を与えた。息子は儒学者、伊藤東涯。著作に『論語古義』『孟子問』など。（国史大辞典編集委員会編『国史大辞典 第巻』一九七九年三月初版 一九九〇年四月六刷）

註6 寛文六年（六六六）〜享保十三年（七二八）。江戸時代前期〜中期の漢学者、儒学者。柳沢吉保に仕え、その寵臣となる。吉保失脚後は日本橋茅場に私塾「護國塾」を開く。古文辞学の祖として、春台や服部南郭ら多くの門人を排出した。著作に『弁道』『政談』『論語徴』など。（前掲『江戸文人辞典』）

註7 もとは中国・明代の文学上の復古運動。日本では荻生徂徠が六経解釈に応用し、哲学、文学の方法論となった。古典を理解するには当時の言葉や文章（文辞）を通じて理解する必要性を説いた。徂徠やその門下に広まり、「徂徠学派」とも称されるほか、のちの国学にも影響を与えた。

註8 享保十年（七二五）〜安永四年（七七五）。江戸時代中期の漢学者。父は儒学者の松崎観海。丹後篠山藩（のち丹波亀山に移封）に仕える。没後に『観海集』が刊行された。（前掲『江戸文人辞典』）

註9 元禄八年（六九五）〜安永六年（七七七）。江戸時代中期の漢学者。越前大野藩に仕え、昇進して大夫となり藩政にも参画した。（前掲『江戸文人辞典』）

続いて作品について述べる。法量は本紙の大きさが二十四・四×四十一・〇センチで、軸装に仕立てられている。昭和四十八年（一九七三）に個人から寄贈を受けたもので、館では書作品として登録されている。制作年は享保十六年（一七三一）とされる。本紙については紙質の異なる二枚の紙からなっており、それぞれの紙ごとの内容に分けることができる。本紙の右側から約三〇センチを占める部分は、春台による『呂氏春秋序』を筆写した部分である。残りの約一一センチほどを占める部分は、本作の来歴を記した識語であり、春台の書写部分とは時代が異なるものである。この識語の内容については、本書の制作年および伝来を考える上で重要と思われる記述があるので、後述したい。

それではまず春台筆の《呂氏春秋序》部分について述べていこう。『呂氏春秋』は中国春秋戦国時代末、秦の宰相であった呂不韋（生年不詳〈前二三五〉）によって編纂された百科全書であるが、この『呂氏春秋序』は呂不韋によるものではなく、『呂氏春秋』の最初の校註者として知られる後漢の高誘（生没年不詳）が、その校註に際して付したものである。その内容は呂不韋の略歴と『呂氏春秋』が編纂される経緯、そして高誘が『呂氏春秋』の校註を行うに至った動機が述べられている。呂不韋の伝についてはおおよそ『史記』呂不韋列伝の内容に沿ったもので、始皇帝の父子楚を見出した「奇貨居くべし」や、完成した『呂氏春秋』を咸陽市の門に掲げて、一字でも増減できた者には千金を与えると称したという「一字千金」のエピソードなどが記されている。春台はこの『序』を一行に二十六から二十八文字程度、二十五行に渡って端正な楷書で筆写している。そのほか朱筆によって読点、傍線を引き、^{けんぱつ}圈発を付け、字の不足や誤りには必要な字を傍書し、文末には、

「純按安国君一年薨君下當有立字詐當作詳」

として、春台の考えと字を加えた旨を記している（口絵および後掲の資料参照）。また朱筆の誤りについては白色を用いて修正している。これらの朱筆は春台の著作『倭読要領』（註10）における漢文訓読にあたって推奨される手法にその多くが合致すると思われる。例えば傍線が引かれるのは人名に限られているが、それは次の記述に即したものと考えられる。引用すると、

「此方ノ学者ノ点法ニ、朱ビキトイフコトアリ、地名ニハ、字ノ右ニ単画シ、国名ニハ、字ノ右ニ双画シ、人名ニハ、字ノ中ニ単画シ、官名ニハ、字ノ左ニ単画シ、書名ニハ、字ノ中ニ双画シ、年号ニハ、字ノ左ニ双画ス（中略）中華ニハカクノ如クノ種種ノ画法ナシ、唯人名ニ字ノ右ニ単画シ、地名ノ右ニ双画スルノミナリ、或ハ書名ニ字ノ右ニ双画シタル書モアリ、然レドモ大抵ハ地名ニモ画スルコトナク、人名ノミニ画スルコト多シ」（註11）

つまりは当時の学者が行っていた点法に依らず、中国式の点法に従って人名のみに傍線を引いていることがわかる。また圈発^{けんぱつ}については次のように述べる。

「音ヲ発ストイフハ、発ハ点発ナリ、点発トハ、四声ヲ点ズルヲイフ、或ハ圈発トイフ、其法字ノ四角ニ半圈ヲ加フ、平声ハ下ノ左角ニ加フ、上声ハ上ノ左角、去声ハ上ノ右角、入声ハ下ノ右角ナリ」（註12）

そして、筆写において楷書を用いることについては、

註10 なお『倭読要領』の底本は、吉川幸次郎・小島憲之・戸川芳郎編『漢語文典叢書 第三卷』（一九七九年七月 汲古書院）掲載のものを用いた。

註11 『倭読要領卷下』『点書法』による。

註12 『倭読要領卷下』『発音法』による。

「抄ハ、ヌキガキナリ、抄書トハ、書ヲ看ル時、有用ノ語ヲ抄スルナリ、（中略）サテ抄書セバ、必真字ニテ整齊ニ書クベシ、当時心ノ忙キマヽニ、草草ニスルコトアルベカラズ、（中略）凡学者ハ楷書ヲ学バズアルベカラズ、学問ニ用アルコト楷書ヨリ要アルハナシ、楷書トハ、真字ナリ」（註13）

とあり、抜書を行う際には楷書を用いるべきと考えていたことによるものであろう。このほか右下には蔵書印（後述）と思われる印譜が付されるが、製作年を示すような年記の類は見受けられない。

三、岩瀬華沼の識語について

続いて、識語について述べる。一行に四十〜四十二字程度、こちらも端正な楷書によって書かれており、左下には作者の落款が捺される。全体像の理解のため、まず全文の書き下しを引用する（原漢文、後掲の参考資料参照）。

「言、郷に諸彦と同じく昭曠館に飲む。熏夕、中飲、主人子慶氏、蔵する所の巻軸を出して焉を品隲す。主客、相視て称快し、痛飲すること算無し。啻に子美の漢書（註14）のみに匪ず、其の一の呂覽たる、実に春台先生の手沢本なればなり。凡そ二十六卷、約めて三卷となす。大率毎葉、書を掲げて云く、「某は当に某に作るべし」、「某（註15）は未だ詳らかならず」、「某は誤り」、「某は衍」と。時に護老（註16）と門人君脩（註17）等の説を引きて、明儒の批評は悉

註13 『倭読要領卷下』『抄書法』による。

註14 北宋時代の政治家・文学者の蘇舜欽（一〇〇八〜一〇四八）が、『漢書』を読みながら酒を楽しんだという「漢書下酒」の故事による。

註15 原文は「々」。

註16 荻生徂徠のこと。彼の開いた私塾「護國塾」から。

註17 松崎観海のこと。観海の字は君脩。

皆塗抹し、誤文は必ず正し、異音は必ず発す。真の奇本なり。一日、子慶、展誦し、偶ま摺葉中に片紙を得。即ち翁、高誘の原序を手写す。計六百四十一字、紙尾に硃書注記するもの一十八字、並びに小楷端正にして墨痕、新の如し。子慶、大ひに喜び、「拱壁を獲たり」と謂ふ。夫れ拱壁の珍とすべき、郷人すら猶ほ其の宝たるを知る。彼の典籍文章に至りては、断簡寸楮、一朝蹉跌して俗子の手に墮つれば、復た識別せず、則ち或いは連りて帷蓋となし、或いは製して膝囊となすは（註18）、抑も何の冤ぞや。今幸ひに識者の蔵する所となるは、数有りて焉に存する者の似し。言、忻慕に堪へず、苦請し、臨摸して之を還す。嗟乎、翁の是の巻に於ける、摩挲開掩して幾んど裘葛を知らざるか。言、重ねて茲に感有り。

辛亥冬至前三日

盤瀬行言子言識

この識語の作者は、岩瀬華沼（本名…行言 字…子言 通称…勘平 華沼は号）という儒学者で、春台の活動期よりも半世紀ほど後の人物である。享保十七年（一七三二）に島原藩士の子として生まれ、幼い頃から河口静斎（註19）について儒学を学んだ。のち島原藩によって藩校の稽古館が創設された折はその初代教授となっている。また詩に通じ、書にも巧みで、柴野栗山（註20）や頼杏坪（註21）らの当代の文人たちとの交流も深かったという。文化七年（一八一〇）に七十九歳で死去（註22）。

ここでまず制作年の問題に立ち返ると、年記の類は前述の通り春台筆部分にはなく、識語にみえる「辛亥冬至前三日」が唯一のものである。館で登録されてきた「享保十六年」という制作年は、春台の存命の期間から「辛亥」に該当する年次を逆算したものと推測される。過去の資料を参照すると、昭和六十一年（一九八六）三月三十一日時点の『長野県信濃美術館 所蔵品目録』において、制作年は空白になっているが、平成二年（一九九〇）発行の『長野県信濃美術館 所蔵品目

註18 『後漢書 卷七十九』「儒林列伝第六十九上」における、董卓の乱に際しての蔵書の惨状を記した「及董卓移都之際、吏民擾乱、自辟雍・東觀・蘭台・石室・宣明・鴻都諸藏典策文章、競被剖散、其縑帛圖書、大則連為帷蓋、小乃制為膝囊」による。

註19 元禄十六年（七〇三）～宝暦四年（七五四）。江戸時代中期の漢学者。室鳩巢門下。松平直恒に仕えたという。（前掲『江戸文人辞典』）

註20 享保二十年（七三五）～文化五年（八〇八）。江戸時代中～後期の漢学者。はじめ徳島藩に仕え、のち幕府に招聘されて昌平坂学問所の教官として活躍した。（前掲『江戸文人辞典』）

註21 宝暦六年（七五六）～天保五年（八三四）。頼春水の弟。兄春水とともに広島藩に仕え、朱子学を講じる。のちに地方行政官としても手腕を発揮した。（前掲『江戸文人辞典』）

註22 前掲『江戸文人辞典』。

録』においては制作年を「享保十六年」としており、この間に年記に関する情報が登録されたと推測される。しかし当然ながらこの「辛亥」の年記は、あくまで識語が書かれた年次を示すもので、したがって筆者である岩瀬華沼の生没年の間に置かれるべきである。該当する年次を華沼の生没年から逆算すると、寛政三年（一七九一）に書かれたもので、春台筆の部分については制作年不明とするのが妥当であろう。

続いて内容について述べていくと、「昭曠館」において華沼らが知人とともに、「主人子慶氏」なる人物が所蔵する巻軸の類を品評しつつ酒を楽しんでいる様子が記述されている。それらの巻軸の中には春台が使用していた『呂氏春秋』が三巻あり、春台による校訂がほとんどのページでなされていた。その中身を確認していた際に見いだされた紙片が、春台が手ずから筆写した『呂氏春秋序』であつたという。「子慶」は「拱璧（きようへき）（一抱えもある大きな璧玉のこと）を獲たり」と大いに喜んだ。華沼もまた、古典籍の価値を理解する者の所蔵となつていて喜んで、願ひ出てこの紙片を臨模し、「子慶」へ返したという。

端的に言えば本作の発見にまつわる話であり、当時の蔵書家や儒学者たちの交流や、酒の肴に蔵書類を愛好するといった、当時の文人たちの書にまつわる雰囲気を与える内容と言えるだろう。

ところで本作の（識語の時点での）所蔵者であり、発見に大きな役割を果たした「昭曠館」の「主人子慶氏」はいかなる人物であろうか。手がかりとなるのは「昭曠館」だが、この名を含む蔵書印「昭曠館図書記」（図1）を用いた人物として加川元厚が知られる。この人物は著作などを残さなかつたらしく、生没年や詳細な来歴は不明の人物であるが、断片的ではあるもののその足跡を窺うことができる。

彼はもと広島藩の三次の人で、京都の医師吉益東洞（註23）のもとで修行、のちに江戸へと出て開業し、町医者として大成功を納めたという（註24）。その名声は江戸城内へも届いていたらし

註23 元禄十五年（七〇二）～安永二年（七七三）。江戸時代中期の医師。京都で医師として開業。当初は不遇だったものの後に成功して医名を上げた。独自の病因・病理論である「万病毒説」を唱え、以後の日本漢方医学理論に大きな影響を与えた。（前掲『国史大辞典 第十四巻』）。

註24 脇本茂紀氏ホームページ「忠海再発見」(<https://sites.google.com/site/tadanounis/009> 二〇一〇年二月二十四日確認)の記事、「009 忠海の儒者平賀晋民」による。なお記事内に記載の内容は、藻塩卓哉「忠海の儒者平賀晋民先生伝」に掲載というが、未見。

註25 明和七年（七六〇）～文化十四年（八七七）。三河吉田藩主。松平定信の信任をうけ、寛政の改革で重要な役割を担った。定信失脚後も幕政に参画し老中首座まで登った。（前掲『国史大辞典 第十三巻』）。

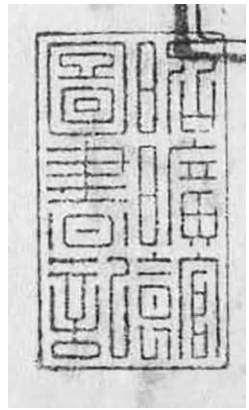


図1 蔵書印「昭曠館図書記」
(国立国会図書館デジタルコレクション 松岡玄達『詹々言 二巻』部分より転載)



図2 蔵書印「加氏家蔵」(出典:
渡辺守邦・後藤憲二編『日本書誌学体系一〇三(一)』
増訂 新編蔵書印譜
上』より転載)



図3 蔵書印「加氏家蔵」(当館蔵
太宰春台《呂氏春秋序》部分)

ての活動である。この「昭曠館図書記」の蔵書印をもつ古典籍類は、現在は国会図書館(註30)をはじめ九州大学(註31)、仏教大学(註32)、名古屋大学(註33)など各地の大学図書館などに分蔵されている。また西尾市岩瀬文庫所蔵の古典籍類には、儒学者等に蔵書を提供した人物として加川元厚の名が度々登場しており(註34)、本作が語るように知人の学者達との蔵書のやり取りをすることが多く、また相当の蔵書家として認知されていたことが窺えよう。

また加川元厚が蔵書印として「昭曠館図書記」を広く用いていたことは前述したとおりであるが、『蔵書印集成』(註35)、『新編蔵書印譜』(註36)および『増訂 新編蔵書印譜 上』(註37)によれば「昭曠館図書記」も含め「殷孤卿孫」、「加氏家蔵」(図2)の三種の蔵書印を用いていたことが判明する。このうち「加氏家蔵」の印譜であるが、本作の右下に捺される蔵書印は、やや難読ながら「加氏家蔵」と判読することができる(図3)。「蔵書印集成」「新編蔵書印

く、幕臣の水野為長が著した風聞書『よしの冊子』において、主に寛政元年(一七八九)から翌年にかけて度々記事に登場している。記事からは、特に伊豆守松平信明(註25)の信任が厚かったことが伺われる(註26)。また前野良沢(註27)や杉田玄白(註28)らの蘭学医たちとの交流も深く、かの『解体新書』の翻訳のメンバーにも名を連ねていたという(註29)。以上のように医師としての活躍華々しい加川元厚であるが、別の一面として知られるのが蔵書印の示すとおり蔵書家として

註26 町泉寿郎『よしの冊子』医家関連記事(二)『日本医史学雑誌 第四十五巻第号』一九九九年

註27 享保八年(七三三)〜享和三年(八〇三)。江戸時代中期の蘭学者、蘭方医。オランダ語の解剖書『ターヘル・アナトミア』の翻訳に杉田玄白らとともに尽力し、その成果を『解体新書』として刊行した。門人に大槻玄沢らがいる。(前掲『国史大辞典 第十三巻』)。

註28 享保十八年(七三三)〜文化十四年(八七七)。江戸時代中期の蘭学者、蘭方医。オランダ語の解剖書『ターヘル・アナトミア』の翻訳に前野良沢らとともに尽力し、その成果を『解体新書』として刊行、以後も蘭学の発展に尽くした。(前掲『国史大辞典 第八巻』)。

註29 小石元瑞『先考大愚先生行状』京都医師会医学史編纂室『京都の医学史 資料編』所収、一九八〇年八月 思文閣出版)、平野満『蘭醫室門人・今井宗益とその父今井松庵』『駿台史學 第九巻』一九九〇年五月

註30 松岡玄達『詹々言 二巻』(寛延三年「七五〇」刊 白井文庫蔵品)、長久保赤水編『大清廣輿圖』(天明三年「七八二」序刊)、『九條家蔵書目録』(写本)など

註31 伊藤東涯『刊謬正俗』(寛延元年「七四八」刊、朝川善庵旧蔵)

註32 中村惕齋『律尺考驗・三器考畧』(写本、朝川善庵旧蔵)

註33 名古屋大学小林文庫蔵『今物語』(天明六年「七八六」奥刊)

註34 岩瀬文庫所蔵の『新井白石等書簡集』、『未曾有記』、『修徳院書籍冊数改書並由來書』、『小島丸太刀之図』にその名が見える。(西尾市岩瀬文庫古典籍書誌データベース <https://irc-adarc.irc.co.jp/WJ11/CO/WJ502U/2321315100> 参照。)

註35 平野喜久代編『蔵書印集成 解説』一九七四年五月 財団法人東京大学出版会。ただし掲載される印は平野氏による模刻で、現物の写しではない。

註36 渡辺守邦・後藤憲二編『日本書誌学体系七九 新編蔵書印譜』二〇〇一年月 青裳堂出版。

註37 渡辺守邦・後藤憲二編『日本書誌学体系一〇三(一) 増訂 新編蔵書印譜 上』二〇一三年十月 青裳堂出版。

譜』、『増訂 新編蔵書印譜 上』掲載の「加氏家蔵」の印とは形状が異なるが、これは掲載の三種以外にも数種類の印譜を使い分けていたと判断するべきだろうか。また『蔵書印集成 解説』（註38）によれば、「傳未詳」としつつも「字子慶號昭曠館醫を業とす、安永年間（註39）人」としており、やはり本作は加川元厚の旧蔵書であつたとみなすべきであろう。

四、おわりに

ここまで制作年や伝来に関わる情報について述べてきたが、それ以外にもこの作品および識語は様々な示唆を与えてくれる。例えば、この作品とともに伝わっていたという『呂氏春秋』三巻について、極めて緻密に内容の校注がなされていたことが語られている。春台の読書への態度が精密を極めたものであつたことは、春台や観海の知人であつた湯浅常山（註40）の『文会雜記』（註41）の記事が次のように記しているとおりである。

「春台ハ書ヲ校スルコトキハメテ精密ナリ。史漢左伝ノ類、悉和読要領ノ通りノ点ニ直サレタリ。皆ゴフンニテヌリケシテアリ。一画ノチガヒ、片カナノ一画マデモ改正サレタルト也。是ハ会業ニテ読書甚クハシクナリタルトナリ。君修ノ話ナリ。」（註42）

「元鱗（註43）云、春台ノ漢書ヲ見レバ、五色ニソメタル小紋ノ如クニ見ユ。ゴフンニテ点ノアシキ処ヲヌリケシ、悉ク直シ、字ヲ改メ、考ヲ書込、評ノ入用ニナキ処、朱ニテ塗抹シタルト也。」（註44）

註38 なお編者の平野氏は、紀州徳川家十五代藩主徳川頼倫が設立した南葵文庫（関東大震災後に東京帝国大学附属図書館へほぼ全資料を寄贈し閉鎖）で図書館員を務めた人物で、文庫の閉鎖後はその旧蔵資料の蔵書印模刻作業を進め、その集大成として編まれたものが『蔵書印集成』という。（佐藤賢「東京大学総合図書館「南葵文庫」について」その来歴と今後の展望に向けて」『大学図書館研究 第七十四号』二〇〇五年八月、および後藤憲二氏の御教示による。）

註39 西暦一七七一―一七八二年。本識語や『よしの冊子』などから推測される活動時期は寛政期であり、年代差も十年程度と矛盾しない。

註40 宝永五年（一七〇八）―天明九年（一七八八）。江戸時代中期の儒学者。服部南郭に詩を学び、太宰春台やその門弟松崎観海とも親しく交わった。著作に『文会雜記』『常山紀談』などがある。（前掲『国史大辞典 十四巻』）

註41 湯浅常山が、観海らの話をもとに徂徠門下の人々の言行などをまとめた随筆。なお『文会雜記』の底本は、日本随筆大成編輯部編『日本随筆大成』（第期）十四巻（一九七五年十二月 吉川弘文館）掲載のものを用いた。

註42 『文会雜記 卷之上』による。

註43 沢田東江か。享保十七年（一七三二）―寛政八年（一七九六）。江戸時代中期の書家。姓は源、名は鱗（のち鱗と改める）。東江は号（前掲『国史大辞典 六巻』）

註44 『文会雜記 卷之下』による。

この記述は、前述したように《呂氏春秋序》に『倭読要領』の通りに傍線、けんぱつ圈発などが付され、また一部には白色で修正がなされていることと符合する。また、校注には書を典拠として挙げるほかに、時に徂徠や観海の説を引くところがある。徂徠には『読呂氏春秋』という、未完ながら『呂氏春秋』に対する注釈書が著作としてある（註45）ので、この内容を引くとも考えられるが、同時に門人である観海の説を引くともいうので、むしろ徂徠門下や自らの門人との学究の成果とみるべきでは無いだろうか。ここで注目されるのが、先程の記事にもみえる「会業」である。「会業」とは、当時の徂徠門下で盛んに行われた「会読」という読書方のことをさし、定期的に集まった複数の人々が一冊のテキストを討論しながら共同で読み合うことをいう（註46）。春台自身も会読を重視していたことは『倭読要領』に記されている（註47）ほか、自らの私塾「紫芝園」でも盛んに会読を行っていたらしく、『文会雑記』によれば月に九回の会読を催し、門人たちが参集したという（註48）。その際には下読みを欠かさず行い（註49）、また会が終わって門人たちが帰った後は、当日の誤りがあつた箇所を正し、また自らの考えなどを書き込んでいたようである（註50）。かつて本作とともにあつたという、春台手沢本の『呂氏春秋』の行方が偲ばれるところである。

ここまで述べたように、太宰春台《呂氏春秋序》は、かつて享保十六年の制作とされてきたが、それは後代に付された識語の年記を誤読したもので、春台筆の部分は制作年不詳とするべきであろう。またそればかりでなく、多くの資料から知られる勉強家としての春台の面影を伝えるところに、師や門人たちと研鑽を積む姿を見ることができるところであろう。そして識語は春台よりも後の時代の儒学者、岩瀬華沼によって寛政三年に書かれたもので、その時点でこの作品は春台の手を離れ、町医者で蔵書家の加川元厚が所蔵していたことが判明する。そして当時の蔵書家やそれを取り巻く儒家たちとの交流の姿を生き生きと伝えてくれる。こうした江戸期の儒学者や文人たちの息吹を今

註45 卷二十「恃君覽」までで終わる。刊本はなく、写本で参照されてきたと考えられる（土屋紀義 佐々木研太編『江戸時代の呂氏春秋学 山子学派と森鐵之助新出注釈二種【解説と翻刻】』二〇一七年六月 中国書店）。

註46 前田勉『江戸教育思想史研究』二〇一六年十月 思文閣出版。

註47 「凡学者ハ師ナクハアルベカラズ、亦友ナクハアルベカラズ、師ハ道ヲ問ヒ、業ヲ受ケ、惑ヲ解ク者ナレドモ、尊嚴ナル者ナレバ、平日ノ助ニナリガタシ、友ヲ会シテ講習討論スレバ、聞見ヲ広クスル益尤多シ、友ノ中ニ又先輩アレバ、誘掖贊導シテ、道ニ進マシムル功アリ、故ニ唯師ニ學ブノミニテ、友ノ助ナキ者ハ、学業成就シガタシ、サレバ曾子ノ言ニ、君子以文会友、以友輔仁トアリ、学記ニハ独学而无友、則固陋寡聞トイヘリ、今ノ学者モ、上ノ如クノ古書ヲ読ムニ友ナキ者ハ、漢ノ孫敬ガ如ク、戸ヲ閉テ独読ベシ、友アル者ハ、二処ニ集リテ会読スルニハ如ズ」（『倭読要領 卷之下』より）。

註48 『文会雑記』によれば、「春台ハ五ノ日ヲ定メテ、在宿シテ客待タリ。月に三十八ナド九度ノ会アリテ、諸子集ルトナリ」（『文会雑記 卷之三上』）。

註49 「春台ハ会読ニ必下見ヲシテ、下見ナキ所ハ会モセラレズトナリ」（『文会雑記 卷之三上』）。

註50 「元鱗曰、春台ノ方ニ会有リテ、毎七ツ半頃ニスム。人散ジテ後、春台ハハカマラスガズシテ、直ニ其日ノ会ヲ書ノ字ノ違ヲ直シ、又ハ考フル所ヲ、書込ナドセラレタルト語レリ。」（『文会雑記 卷之三下』）。

に伝える作品として、重要と言えるのではないだろうか。

附記

この論文の執筆にあたり、識語の訓読については名古屋大学大学院人文科学研究科教授塩村耕先生に多大なるご教示を頂いたほか、試訓の利用についてもご快諾を賜りました。また蔵書印「加氏家蔵」の掲載については、青裳堂書店後藤憲二様にご理解を賜りました。その他加川元厚の情報提供について、塩村先生、後藤様ほか西尾市史編さん室村瀬貴則様、西尾市岩瀬文庫の皆様に変にお世話になりました。厚く御礼を申し上げますとともに、感謝の意を表します。

参考資料

太宰春台《呂氏春秋序》原文（人名への傍線、読点、および括弧内の文字は春台の注記によるもの。）

呂氏春秋序

呂不韋者、濮陽人也、為陽翟之富賈、家累千金、秦昭襄王者、孝公之曾孫、恵文王之孫、武烈王之子也、太子死、以庶子安國君柱為太子、柱有子二十餘人、所幸妃、號曰華陽夫人、華陽夫人無子、安國君庶子名楚、其母曰夏姬、不甚得幸、令楚質於趙、而不能顧質、數東攻趙、趙不禮楚、時不韋賈於邯鄲、見之曰、此奇貨也、不可失、乃見楚曰、吾

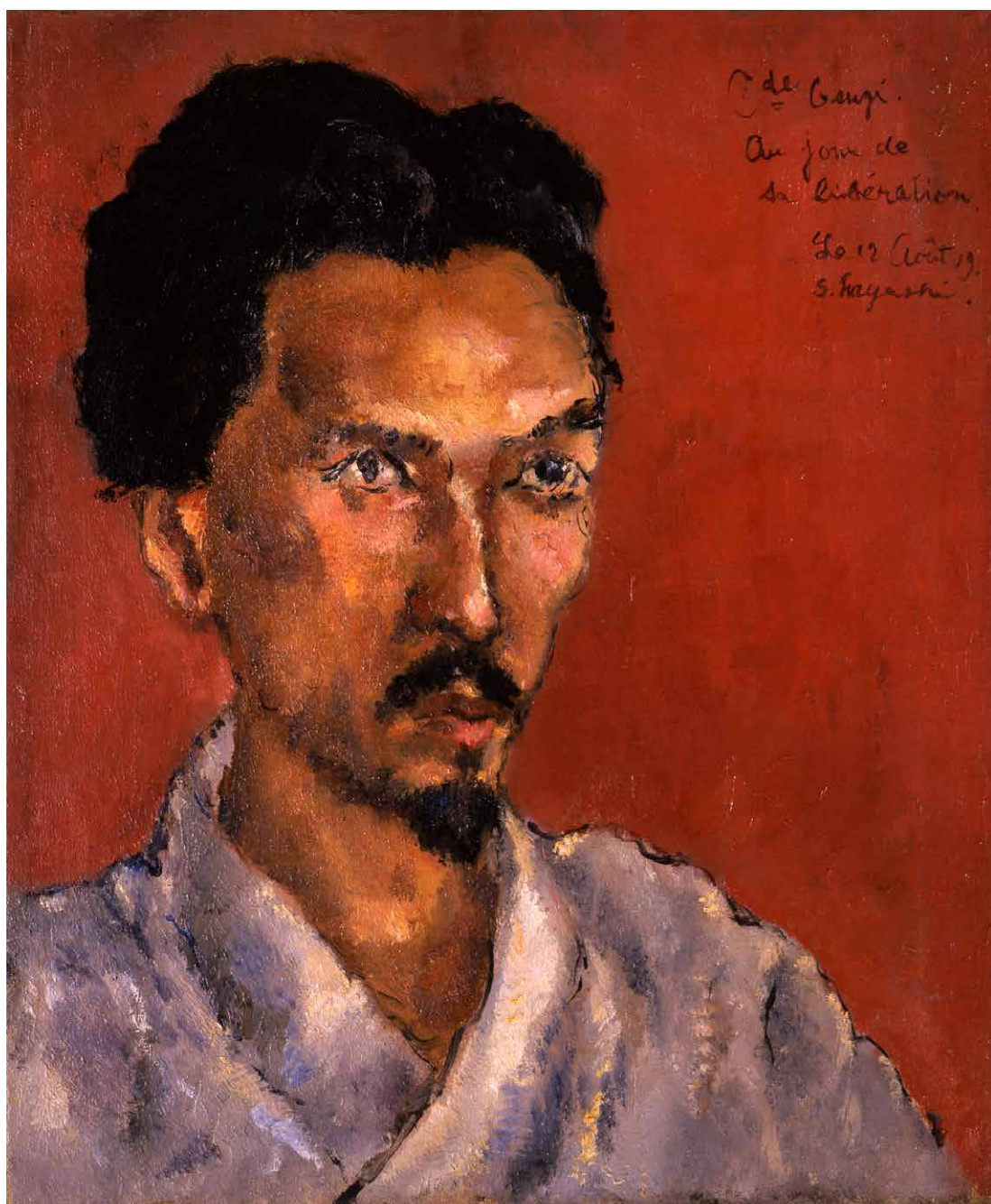
能大子之門、楚曰、何不大君之門、乃大吾之門邪、不韋曰、子不知也、吾門待子門大而大之、楚默幸之、不韋曰、昭襄王老矣、而安國君為太子、竊聞華陽夫人無子、能立適嗣者、獨華陽夫人耳、請以千金為子西行、事安國君、令立子為適嗣、不韋乃以寶玩珍物、獻華陽夫人、因言楚之賢、以夫人為天母、日夜涕泣、思夫人與太子、夫人大喜、言於安國君、於是立楚為適嗣、華陽夫人以為己子、使不韋傳之、不韋取邯鄲姬、已有身、楚見說之、遂獻其姬、至楚所、生男、名之曰正、楚立之為夫人、暨昭襄王薨、太子安國君為王、華陽夫人為后、楚為太子、安國君（立）一年薨、諡為孝文王、太子楚立、是為莊襄王、以不韋為丞相、封為文信侯、食河南雒陽十萬戶、莊襄王立三年而薨、太子正立、是為秦始皇帝、尊不韋為相國、號稱仲父、不韋乃集儒書、使著其所聞、為十二紀、八覽、六論、訓解各十餘萬言、備天地萬物、古今之事、名為呂氏春秋、暴之咸陽市門、懸千金其上、有能增損一字者與千金、時人無能增損者、誘以為時人非不能也、蓋憚相國、畏其勢耳、然此書所尚、以道德為標的、以無為為綱紀、以忠義為品式、以公方為檢格、與孟軻孫卿淮南揚雄相表裡也、是以著在錄略、誘正孟子章句、作淮南孝經解、畢訖、家有此書、尋繹案省、大出諸子之右、既有脫誤、小儒又以私意改定、猶慮傳義失其本真、少能詐（詳）之、故復依先儒舊訓、輒乃為之解焉、以述古儒之旨、凡十七萬三千五十四言、若有紕繆不經、後之君子、斷而裁之、比其義焉、高誘序（純按安國君一年薨君下當有立字詐當作詳）

岩瀬華沼識語原文

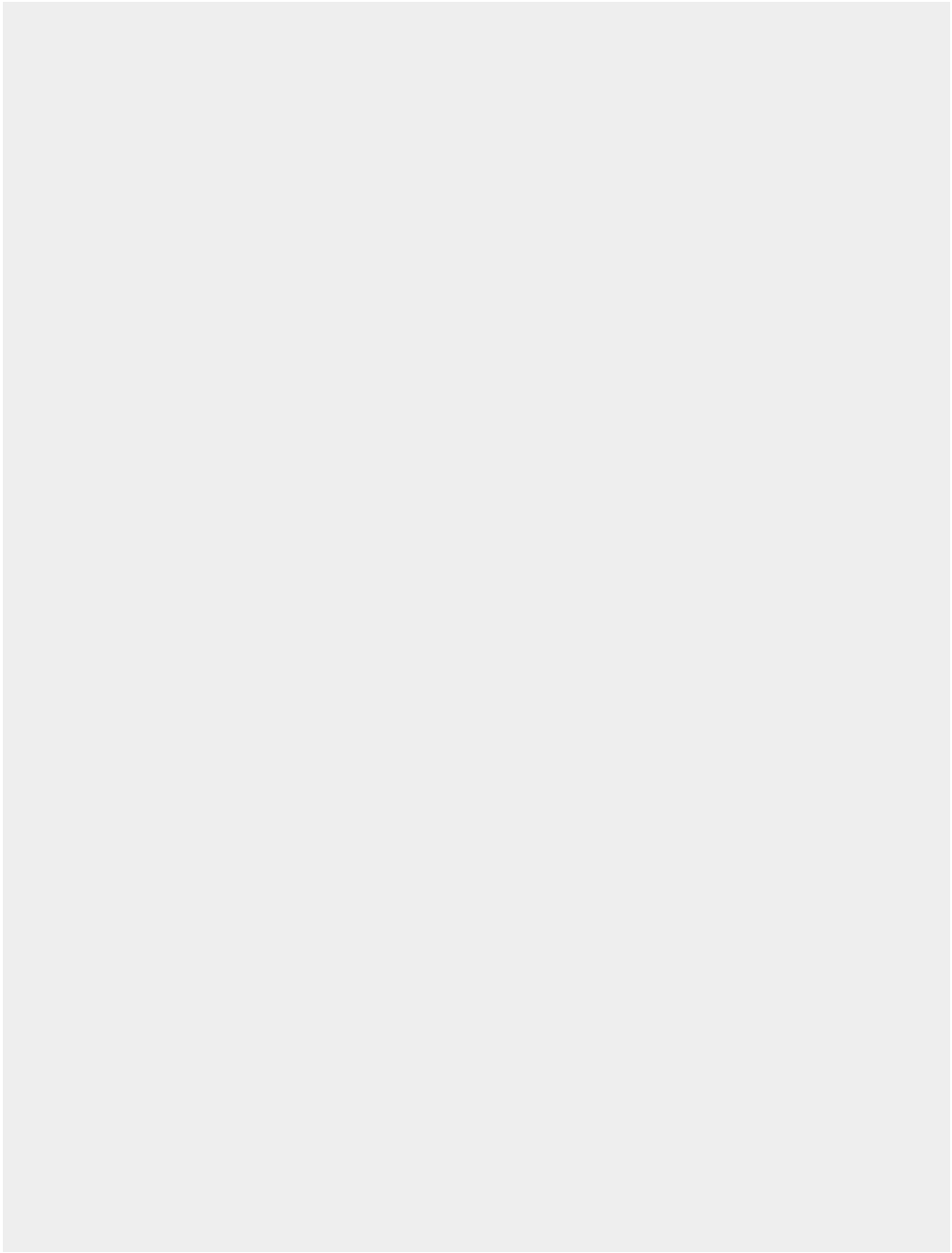
言鄉同諸彦飲于昭曠館熏夕中飲主人子慶氏出所藏卷軸而品隲焉主客相視称快痛飲無算匪啻子美之漢書也其一為呂覽寒春台先生手泐本凡二十六卷約為三卷大率每葉揭書云某当作某々未詳某誤某衍時引讓老泊門人君脩等說而明儒批評悉皆塗抹誤文必正異音必發真奇本也一日子慶展誦偶得片帋于摺葉中即翁手寫高誘原序計六百四十一字帋尾硃書注記者一十八字並小楷端正墨痕如新子慶大喜謂獲拱璧夫拱璧之可珍鄉人猶知其為宝至彼典籍文章斷簡寸楮一朝蹉跌墮乎俗子之手不復識別則或連為帷蓋或製為膝囊抑何冤哉今幸為識者所藏似有數而存焉者言不堪忻慕苦請臨摹而還之嗟乎翁之於是卷不知摩挲開掩幾裘葛耶言重有感于茲

辛亥冬至前三日

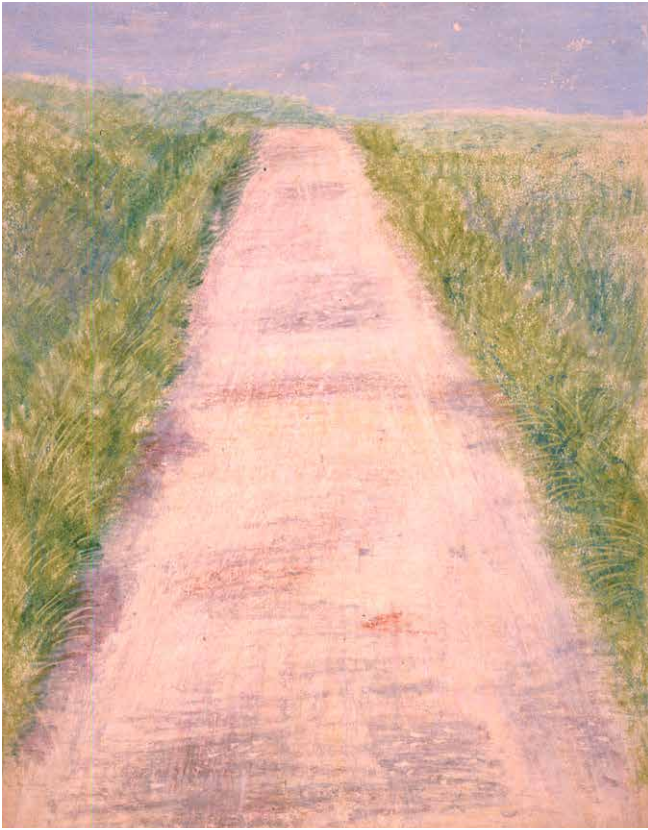
盤瀬行言子言識



林倭衛 《出獄の日のO氏》 長野県信濃美術館蔵



東山魁夷 《道》 東京国立近代美術館蔵 Photo : MOMAT / DNP artcom 撮影 : ©大谷一郎



東山魁夷 《道 スケッチA》 長野県信濃美術館 東山魁夷館蔵



東山魁夷 《道 スケッチC》 長野県信濃美術館 東山魁夷館蔵

目 次

太宰春台《呂氏春秋序》の制作年代とその伝来について 赤津 將之	4
林俊衛《出獄の日のO氏》について —歴史資料としての絵画 林 誠	24
東山魁夷《道》の出品と日展の社会的位置について 松浦 千栄子	39
研究ノート 黎明期の日本の博物図譜について 鈴木 幸野	55

林倭衛《出獄の日の〇氏》について —歴史資料としての絵画—

長野県立歴史館 学芸員

林 誠

はじめに 一作品の概要と、問題点

本稿で紹介する《出獄の日の〇氏》は、「〇氏」すなわち無政府主義者・大杉栄を描いた作品で、美術に対する思想弾圧の端緒となったことでも有名な肖像画である。モデルは、西洋絵画では伝統的に多血質を象徴する深紅を背景にしてはいるが、過酷な拘留生活を物語るかのように、目は虚ろで表情も生気に乏しい。僅か8号の小品ながら独特の存在感がある。

作者の林倭衛^{しずえ}（1895～1945）は、現長野県上田市生まれの洋画家である。はじめ二科展に出品を続け、大正7年（1918）、第5回展では二科賞を受賞している。驚くほどの広い交友関係を有し、様々な人物の肖像画のほか、伸びやかな筆致と清新な感性による風景画にも秀作が多い。



図1 表面

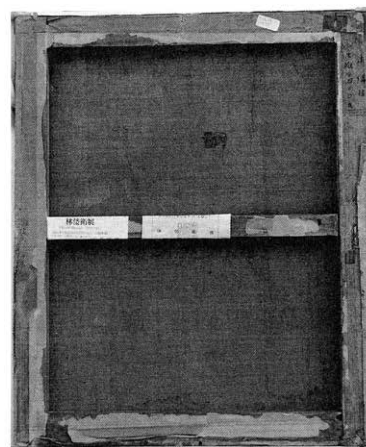


図2 裏面(修復前)



図3 裏面(修復前、部分)

作品データ

作者名：林 倭衛（はやし・しずえ）

作品名：《出獄の日の〇氏》

制作年：大正8年（1919）

初出展覧会：第6回二科展（大正8年9月1日～29日、上野公園竹の台陳列館）

技法・法量：油彩、カンヴァス、45.8×37.8cm（F8号）

署名他：画面右上にタイトル、年記、署名「C^{de} Osugi. Au jour de sa libération. Le 12 Août 19. S. Hayashi」

所蔵：長野県信濃美術館

裏面：

- 1 右上にラベル「林倭衛／出獄の日の〇氏」（註1）
- 2 中央の棧にラベル2枚「林倭衛展／1996年／不忍画廊」、「林倭衛展／1967年／上田市山本鼎記念館」
- 3 別梱ラベル1枚「第13回県民ギャラリー／跡見泰・林倭衛遺作展／浦和市 埼玉会館」

さて、この作品に関しては、モデルが有名人で、展示を巡り物議を醸したこと

註1 裏面に貼られたラベル類の中でもっとも古く、ペン書きされた黄ばんだ紙片が木枠にのり付けされている。二科会出品時の可能性もある（図3）。

もあって、例外的に多くの周辺資料が残されている。だがそれらは、未だに充分な検証を経ているとは言い難い。たとえば、制作日についても作者の記憶、新聞発表、官憲による記述がおたがいに齟齬を来しているにもかかわらず、それに着目した論考は、少なくとも美術史の側からは見られないようである。そこで、制作されてから100年が経過したのを期に、あらためて作品とその周辺について検証を試みたい。先ず、この作品が重要とされる理由について整理してみよう。

- 1 モデル、制作年月日、制作の経緯等が明らかであること。
- 2 展覧会出品と撤去、所有者の変遷その他、制作後の履歴もほぼ判明していること。
- 3 2のうちでも特に、風俗^{びんらん}紊乱以外の理由によって展覧会出品作品が撤去を命じられた初めての事例である。すなわち、大正末から昭和初期にかけておこなわれた「治安維持・思想統制を目的にした美術に対する弾圧」の端緒となった作品であること。
- 4 個性派の活躍した大正期の美術の中でも、肖像画を代表する作品であること。
- 5 戦前のいわゆる左翼的傾向の美術作品のほとんどが、(さまざまな理由により) 現存していない現状にあって、本作品は極めて良好な保存状態で原作品が伝えられていること。

「3」以降については異論もなかろうし、本稿でも特に問題としない。また「4」についても、たしかに完成度の面では未熟さも見受けられるものの、本作が岸田劉生・中村彝・村山槐多・関根正二ら個性派画家の肖像画の中でも際だった異色作であることには、(モデル大杉の悲劇的な人生によるところが大きい) 議論の余地はあるまい。

問題となるのは、「1」と「2」についてである。以下、一つの作品をめぐる様々な分野の資料を俎上にのせ、それらの疑問や矛盾点について、可能な限り比較検討をしてみたい。

1 林倭衛と大杉栄～肖像画制作まで

大杉栄の逮捕容疑と公判、判決

大正8年(1919)8月9日、傷害罪で起訴されていた大杉栄の裁判は一審判決が出されたが、そこに至る経緯は、「大杉栄の経歴及言動調査報告書」に詳しい(註2)。同書中の「経歴及言動」欄によると、5月25日、大杉は千葉県

註2 「大杉栄の経歴及言動調査報告書」(『社会主義者無政府主義者人物研究史料』1、柏書房、昭和39年)、283～303頁。この資料は、尾行刑事や潜入していたスパイからの報告をまとめたものである。したがって、あくまで官憲側の資料であり、また、日付の誤記も散見されるようだが、本稿で問題とするような事項については極めて利用価値の高いものであり、以下の記述でもしばしば引用することになる。

東葛飾郡葛飾村にて船橋署の尾行巡查・安藤清を殴打し「口唇内面ニ治療十日ヲ要スル傷害ヲ加ヘ」た。これが実質的な容疑となって7月23日に（別件で）拘引されている。大杉が公判で述べたところでは、巡查の尾行は家の中まで入り込むなど執拗で、腹に据えかねた結果であったらしい。

…千葉県船橋署ノ尾行ハ恰モ犯罪人ヲ取扱フカ如キ遣り方ニテ甚迷惑ナリ殊ニ殴打セル巡查ノ如キハ家ノ中マテ来タリタルニヨリ再三其不都合ニ対シ注意ヲ与ヘタリ 而モ又今回家ノ中ニ来リ種々煩サク問ヒタルヲ以テ殴打シタリ云々

「大杉栄の経歴及言動調査報告書」

『社会主義者無政府主義者人物研究史料』1、柏書房、昭和39年、300～301頁

8月4日、第1回公判が東京区裁判所で開廷、8月9日、大杉栄は、東京区裁判所から罰金50円の判決を言い渡された。

以上が大正8年の5月から8月にかけての出来事の推移だが、これらについては当時から新聞各紙でも事細かく報道されており、少なくとも事実関係に関しては、各紙の記述は「経歴及言動」と異なるところはない（註3）。

「特別要視察人名簿」に見る大杉との接点

幅広い交友を持つ林倭衛だが、大杉との接点は、大正3年（1914）11月のサンヂカリズム研究会出席に始まるという。そして林自身もまた、大正4（1915）年12月には「要視察人の甲号」に指定され当局からマークされる存在であった（註4）。大正10年（1921）の林の渡仏に際して内務省から外務省に回送された文書「名簿」（大正10年6月10日附内務省文書、警保第56号の附属書類）には、「種別：甲号〔最高ランク〕」にはじまり、「氏名」「生年月日」「現住所」「特徴」「系統」「交際」「家族」、さらには「経歴及び言動」に至るまで、多くの個人情報が記録されている（註5）。

そのうち「資産収入及生計」欄によると、父二郎は「資産一千元ヲ有シ且姓名判断ヲ業トシ月収百〇三十円」を得ており、倭衛本人も「後援会ヨリ毎月四五十円ヲ受ケ其ノ他自己執筆ノ洋画ヲ販売シ〇円位ノ月収アリテ生計豊カ」で、経済的には余裕があったようだ。また最後には、「近来主義的活動ナク専心洋画ノ研究ニ従事シ居リタル…」とあり、旅券を出願した大正10年1月時点で、既に政治的活動から距離を置いていたこともわかる。

註3 本稿では、前掲「経歴及言動」の他、以下の新聞各紙を参照した。
「大杉栄検事と論争す 巡查殴打の第一回公判」(『東京朝日新聞』大正8年8月5日)
「大杉栄 巡查殴打事件 公判傍聴席社会主義者と刑事大雑沓」(『萬朝報』大正8年8月5日)
「大杉栄公判廷に立つ 傍聴席には社会主義者許り」(『中外商業新報』大正8年8月5日)
「男女四五十名の社会主義者 法廷に詰掛けて大騒ぎを演じた 大杉栄の公判(中略)検事懲役三ヶ月を求刑」(『国民新聞』大正8年8月9日)
「傍聴人騒ぎ立つ 昨夜大杉栄氏の公判廷で」(『時事新報』大正8年8月9日)
「騒がしかつた大杉公判 鉄拳巡查に下らんとし 裁判長が旨く捌く」(『東京日々新聞』大正8年8月9日)
「社会主義者大杉公判 同主義者の傍聴人一時大騒ぎ」(『萬朝報』大正8年8月9日)
「大杉氏は罰金刑 五十円の判決 保釈出獄」(『東京朝日新聞』大正8年8月10日)
「大杉栄の判決 罰金五十円で検事控訴す」(『都新聞』大正8年8月10日)
「大杉は罰金五十円 昨日の判決言渡=傍聴席に伊藤野枝」(『東京日々新聞』大正8年8月10日)
「大杉栄の判決 罰金五十円を言渡さる」(『読売新聞』大正8年8月10日)

註4 山泉進「＜資料紹介＞ 林倭衛の渡仏関係資料(付)特別要視察人名簿についての解説」(『初期社会主義研究』24、弘隆社、平成24年)、98～118頁。山泉氏は同書で、「過激派危険主義者取締関係雑件・本邦人ノ部十二」(外務省外交史料館蔵)を翻刻した上で、詳細な解説を附している。

註5 山泉進、前掲書。

2 作品制作の経緯と完成まで

モデルは大杉栄本人か

今更の感はあるが、ここで敢えて「本作は本当に大杉栄本人を描いた作品か」を確認しておきたい。というのは、今日知られている大杉の顔写真（註6）とはその風貌が大きく異っているからである。具体的には、出獄の日とはいえ、やつれ方が尋常でなく面長に過ぎるし、独特の鋭い眼光がまったく見られず、表情も穏やかで、精彩を欠く（図4）。

これに関しては、先ず前掲「経歴及言動調査報告書」の客観的記述が参考になる。同資料は大杉の「特徴」として次のように記している。

特徴 丈五尺三寸位、肉瘦セタル方、色浅黒、顔竝、頬骨突起ス、眼大ナル方、鬚髯薄クシテ且少シ、眉毛濃、鼻高、口耳竝、頭髮ハイカラ風、吃

前掲「大杉栄の経歴及言動調査報告書」（昭和39年）、283頁

当然ながら、写真でおなじみの大杉の「特徴」と符合する。そうすると、林倭衛の肖像画家としての力量に疑問を抱くべきなのだろうか。幸いなことに拘禁中の大杉に関しては、伊藤野枝との往復書簡が残されている（註7）。先ずは逮捕直後の7月25日付けの伊藤の書簡から見てみよう。

御気分いかが？ 警視庁での二晩は随分お辛らかつた事と思ひます。あの警部の室で会つた時の最初の顔がまだ目についてゐて仕方ありません。ずみぶん疲れた顔をしてみましたね。（後略）

「消息（伊藤） 大正8年7月25日・東京監獄内大杉栄宛」

さらに、逮捕から約1週間後の8月1日と第1回公判終了4日後の8月8日の大杉の書簡は、次のような内容である。

…まだ、どうも、本当に落ち着かない。（中略）先づ南京虫との妥協が何んとかつかなければ駄目だ。次ぎには蚊と蚤だ。来た三晩ばかりは一睡もしなかつた。（後略）

「市ヶ谷から（4）」（伊藤野枝宛・大正8年8月1日）

『あんなに痩せて、あんなに蒼い顔をして居ちや』と大ぶ不平のやうだつたが、どうも致し方がない。あの暑い日に、二十人ばかりがすしのやうに押され

註6 以下の資料に掲載の写真を参照した。

①『大杉栄全集』第5巻（大正14年6月）、②『歴史写真』78、大正8年10月、③『大杉栄全集』第3巻（大正14年7月）、④『初期社会主義研究』15、平成14年12月、⑤『東京人』259、平成20年10月

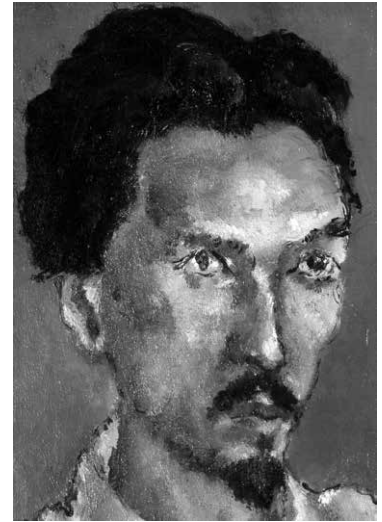


図4 顔の部分

註7 大杉栄と伊藤野枝の書簡は、『大杉栄全集』第4巻（大杉栄全集刊行会、大正15年9月）による。

て、裁判所まで持ち運ばれたのだ。(中略) 実際、向うへ着いた時には、自分
自分が死んでゐるのか、生きてゐるのか分らなかつた。

「市ヶ谷から(4)」(伊藤野枝宛・大正8年8月8日)

暑さと害虫による不眠等により、極度に痩せて顔色も悪かったことがわかる。また、同じ書簡の別の箇所では、不慣れな食事による便秘など体調不良も
うたっている。こうした傍証から判断して、やはりこの作品のモデルが大杉
栄本人であることは疑いようがない。顔写真や「特徴」と作品との違いは、出
獄直後の大杉の印象が、かえって(多少のデフォルメはあったにせよ) 作品に
近かったことを意味しており、かつ、画家としての林俊衛の観察眼と技術の確
かさの証ともいえるだろう。

思うに、作品が後に二科展に搬入された際、暗に撤回を要求したという警
視庁の「熊谷保安部長と本間官房長(註8)」は、あの大杉がこのような姿で
描かれ、そして一般に公開されようとしていることに密かな恐れを抱いたの
ではないだろうか。

註8 「「出獄の日のO氏」撤回さる 裸体画の検分
は寛大になる 院展と二科展の警視庁検分」
(『都新聞』大正8年9月1日)。

制作したのは「出獄の日」か

さて裁判の経緯だが、大杉は8月9日の公判で罰金50円の判決を受け、翌
日保証金20円を支払い、「出獄」したことが判っている。ところが当時の新聞
記事は、東京の各紙ともに、何故か9日の判決当日には保釈を許され出獄した
としている。

ここでもまた、前掲の「経歴及言動調査報告書」が重要な情報を伝えている
(註9)。同資料の「現住所」欄には、「大正八年七月二十三日ヨリ東京監獄
／大正八年八月十一日ヨリ東京市本郷区駒込曙町十三番地」と明記されてい
る。つまり、拘束された7月23日から8月10までは「東京監獄」を「現住所」とし
ていたことになる。

註9 前掲、「大杉栄の経歴及言動調査報告書」、
283頁。

ちなみに、東京監獄(市ヶ谷刑務所)とは現新宿区富久町にあった刑事施
設で、主として未決囚が収監され、裁判所があった桜田門へ裁判の度にここ
から護送されたという。さらに、同じ資料の「経歴及言動」には、次のような詳
細な記述もみられる(傍点は筆者による。以下同じ)。

大正八年八月九日 傷害罪ニ依リ罰金五十円ニ処セラレ、同月十一日午後
三時五十五分保釈出獄セリ 而シテ本人出獄ノ際、主義者服部浜次ハ自動
車ヲ以テ出迎へ、両名ハ一時監獄前藤間差入店ニ休憩ノ後、四時三十分同
乗、間モナク本郷区駒込曙町十三番地ナル仮住所ニ帰レリ

前掲、「大杉栄の経歴及言動調査報告書」(昭和39年)、302頁

ここには、午後3時55分と時刻まで明記されている。そして、これを裏付けるように、大杉は判決翌日の8月10日、伊藤野枝あてに「保証金貳拾円で保釈がゆるされた。今日は日曜で駄目だらうが、明朝早く其の手續をしてくれ」(註10)と伝えている。「今日」すなわち「8月10日」は、たしかに「日曜」であった。また、伊藤が大杉の指示どおりに「明 [=11日] 朝早く」手続きをしたならば、「経歴及言動調査報告書」に記されている11日の午後3時55分の出獄も充分に可能だっただろう。

以上から、大杉の出獄は「大正8年8月11日の午後」として間違いない。したがって、9日から10日の新聞各紙は、(何らかの理由で) 事実を掲載していないことになる。

さて、作品はその後ほどなくして第6回二科展に出品され、他の3点とともに入選した。だが《O氏》だけは一般公開されることなく撤去された。その事實は多くの新聞・雑誌の報道するところとなったが、そのうち作者林倭衛が語るところを最も詳しく掲載したのが、『信濃毎日新聞』である(図5)。

「彼の画は八月十二日大杉栄氏が東京監獄を出て巢鴨の友人大石七分方に逗留した翌日の十三日私が大石方に遊びに出かけて予て知り合の大杉氏と出会い半日で写生したものである。大杉氏の顔は画家にとつては一寸面白い処があるので書いた迄で別に何の理由もない。作者の丹念の作を下らない理由の下に引下げられるのは実に憤慨に堪へぬ」(東京支局電話)。

「作者林倭衛氏慨然として語る」『信濃毎日新聞』大正8年9月1日(3面)

これは、作品制作のいきさつを記述した中では最も古い資料で、しかも同紙には、新聞の中では唯一写真版が掲載されていることが特筆される(ただし、右側のタイトルとサインの部分はカットされている)。

先述のように、作品右上には黒色でタイトル・年記・署名があり、「C^{de} Osugi. / Au jour de / sa libération. / Le 12 Août 19. / S. Hayashi. (釈放された日の同志大杉。‘19年8月12日。林倭衛。)」と読める(図6)。ところが『信濃毎日新聞』の記事では、大杉が東京監獄を出て巢鴨の大石七分方に逗留した「翌日の13日」に、半日で描いたとしている。これによると、大杉は12日出獄したことになるが、先述のように出獄は11日の夕方が正しく、しかも、描いたのが「翌日」の「13日」では、そもそも作品のタイトル・年記の「出獄の日…8月12日」と、二重の意味で矛盾してしまう。これはおそらく、記者の誤記若しくは、印刷時の誤植によるものだろう。

それよりも、林倭衛がわざわざ「翌日」と言っていることに注目したい。これ

註10 「市ヶ谷から(4) 伊藤野枝宛 大正8年8月10日」,(前掲『大杉栄全集』第4巻、大正15年)、495頁。



図5 出品の撤回を伝える『信濃毎日新聞』(大正8年9月1日、3面)

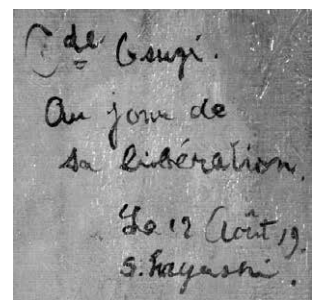


図6 署名・年記部分の拡大。

は、実際には11日夕方に出獄した大杉を、その「翌日」の「12日」に描いたことを裏付けていないだろうか。おそらく「出獄の日」(=8月11日)は、午後4時ごろという出獄の時刻や大杉自身の疲労度から、肖像画のモデルをつとめるのは困難だったろう。仮に、制作に着手したとしても、仕上げるまでは至らなかったと考えたい。

したがって、この作品の制作年月日については、作品の年記どおり「大正8年(1919)8月12日」が正しい。ただしその日は、正確には出獄の日ではなく、その翌日であった。」というのが本稿における結論である。

僅か「半日」で描かれたのか

大杉は出獄後も「北風会」(後の東京労働運動同盟会)など各種の会合などに出席し、演説を行うなど、多忙な日々を送っているが、林俊衛は本当にわずか半日で「油彩画」による肖像画を仕上げることができたのだろうか。つまり、「出獄の翌日」には制作に着手しただけで、(ことによると鉛筆淡彩や水彩によるスケッチをしただけで)、仕上げたのは後日、アトリエ(若しくは大杉の逗留先)においてではないのか?という疑問を呈してみたい。事実、戸外での制作が一般化した近代以降といえども、油彩による肖像画の多くはこの手順で仕上げられているのが実情だからだ。

これに関しては、作品の状態をよく観察することである程度の判断が可能である。周知の通り油彩画は、空気中で徐々に酸化して硬化する「乾性油」を主要な固着成分とする。ということは、本来下地層が完全に乾燥してから数日の間隔をおいて徐々に色を塗り重ね、数ヶ月をかけて完成させる技法である。たしかに、生乾きの上から色を塗り重ねることも可能で、その方が描きやすいと考える画家も多いようだが、そうすると各層の絵具の乾燥速度の違いから亀裂や剥落を生じやすく、原則的には禁忌とされている。

そこであらためて《O氏》を観察してみると、所々に通常の油彩画とは異なる表現が見られる。たとえば、眉毛・髭・衣服の輪郭などの「黒」に注目してみると、そこには、とぎれがちで弱々しく、神経質な著彩が随所に見られる。これはあきらかに、生乾きどころか、下地の肌や衣服を描いた直後に慎重に彩色しようとした結果である(図7)。

確かに、この描法であれば、描き始めてから数時間で仕上げるのも不可能ではない。しかも、中途半端な乾燥を経過せずに一気に仕上げたことで、かえって作品の保存性を高めているともいえる。さらには(偶然とはいえ)、出獄直後の、やつれてナーバスになったモデルの心身を表現するのに独自の効果を上げている。



図7 顔と衣服の部分図

ただし、ひとつ例外箇所がある。それは他ならぬ「タイトル・年記・署名」部分で、文字は下地層と混ざり合うこともなく、ごく自然な筆跡を見せている。とりわけ、冒頭の「C」や「Août (8月)」の頭字「A」のかすれ具合などは、下地の赤色が乾燥した後に書かれたことを示している(図6)。

こうした所見は、平成11年度に修復に先立ち科学的調査及び修復をおこなった際、亀裂や大きな剥落といった深刻なダメージが発見されなかったことでも裏付けられよう。年数相応に、画面の凹凸、波打ち、こすれ、裏面下部の水しみ等が確認されたものの、いずれも軽微であった(註11)。本作の保存状態は、油絵の具の特性を無視した「自由な」描法に起因する保存状態の悪い作品が多い大正期以降の油彩画の中では、極めて良好な部類に属する。

以上、あくまでも目視による検証ではあるが、本作品は、作者自身が「半日で写生したものである」(註12)と語るとおり、(文字部分を除き)ごく短期間で一気に描かれたと考えてよい。

3 二科展搬入、入選、撤収、そしてその後

ともかく、完成した作品は第6回二科展に搬入され、他の3点とともに入選を果たした(註13)。8月30日には展示作業がほぼ終了し、次におこなわれるのは警視庁による「臨検」である。「臨検」とは、戦前の美術展覧会において一般公開の前日までにおこなわれる一種の検閲で、主として風俗紊乱の取り締まり、すなわち「裸体画」の撤去や撮影・掲載の禁止命令を目的としていた。

この日、先ず熊谷保安部長と本間官房主事が下見に訪れ、《O氏》は撤収すべきとの意見を述べた。翌31日午前9時頃、今度は岡警視総監が保安部長を伴い臨検のため会場に会場に、そこで一度は撤回の必要なしとしたが、実際には(暗に)撤回を命じたい。有島生馬・石井柏亭ら二科会の幹部も最終的にはこれを了承し、表向きは作者の自主的な出品撤回ということで落着いた。こうして、治安維持を目的とした撤去要請がはじめて実行に移されたのである。

以上のような、臨検から撤回までの経緯は多くの新聞・雑誌に掲載され、今日ではそれらを比較検討することも容易である(註14)。中には、興味本位に書き立てるような記事も少なくないが、ここでは、当局の対応を辛辣に批判した『読売新聞』掲載の川路柳虹の一文に注目したい。

(前略) 林氏の作品は単なる肖像にすぎない、しかも一般に示すべき画題

註11 「絵画修復記録」(株式会社絵画保存研究所、平成11年度、長野県信濃美術館蔵)。同記録のうち、「状態の危険度」によれば、「全体に凸凹し歪みが生じている。特に、頭部の絵具の塗り重ね部分は、膨らみが目立つ。(中略)キャンヴァスの下方には、水の入った跡がある。」とある。

註12 「作者林俊衛氏慨然として語る」(『信濃毎日新聞』大正8年9月1日)。

註13 第6回二科展出品目録には、他の3点とともに《出獄の日のO氏》も掲載されている。

註14 臨検から撤回までの経緯について、本稿で参照した資料は以下のとおり(既に引用したものも含む)。
「裸体画は無事だが出獄記念像は撤回」(『東京朝日新聞』大正8年9月1日)
「撤回交渉は俗見だと思はれても仕方がない 本間官房主事談」(『東京朝日新聞』大正8年9月1日)
「O氏の肖像は撤回 出品者の任意行為で 岡総監一院展と二科展へ検分(後略)」(『東京日々新聞』大正8年9月1日)
「『出獄日のO氏』撤回さる 裸体画の検分は寛大になる 院展と二科展の警視庁検分」(『都新聞』大正8年9月1日)
「美術の秋の魁 一日開会の院展と二科」(『中外商業新報』大正8年9月2日)
「上野の美術季期 いよいよ一日から始まる一美術院と二科会」(『萬朝報』大正8年9月2日)
川路柳虹「奇怪なる撤回問題」(『読売新聞』大正8年9月4日)
「泰山鳴動の二科 モデル問題の大杉栄氏が要求の申込に警官連の大警戒(後略)」(『読売新聞』大正8年9月7日)
「美術界消息 大杉栄肖像撤回」(『中央美術』5-10、大正8年10月)
「院展と二科展」(『みづゑ』176、大正8年10月)
「二科会 出獄の日のO氏撤去」(『みづゑ』176、大正8年10月)
有島生馬「画家としての林俊衛君(下)」(『読売新聞』大正9年3月30日)

は「O氏」としてあり、それが大杉氏であるか否かさへ明示してゐない。それを大杉氏と知るとは同氏の顔を知つてゐる知友か警視庁の役人である。(中略) 当局はかゝる些細な、むしろ放棄しておいた方が問題にならないものをわざわざ問題にして世間の耳目を峙たしめてゐるのである。

(前略) 今回の林氏の絵の反響をもし恐れるなら単に画題の変更を要求すればいい、決して撤回の必要はどこにもない。画家の労作をかゝる無意味愚劣な判断によつて律することは甚だしく不法である。

川路柳虹「奇怪なる撤回問題」『読売新聞』大正8年9月4日

昭和初期のプロレタリア芸術運動の隆盛とそれに対する弾圧と比較するのも興味深いが、いずれにしても、これらの報道記事によって、25歳の新進画家・林俊衛の名が大いに高まったことは間違いないところである。

こうして9月1日、第6回二科展は開会(一般公開は翌2日)したが、『O氏』の展示スペースには「撤去」と書かれた札が掲げられていた(註15)。林は納得せず、「作者の丹念の作を下らない理由の下に引下げられるのは実に憤慨に堪へぬ」(註16)と怒りを抑えきれず、展覧会開会後も「これから警視総監に直接会つて自分で解決する」(註17)と息巻いていたという。

さらに、モデルをつとめた大杉もまたおとなしく黙っているはずがなく、1日の招待日には早速会場に現れたことが確認されている。

二科会は午前中千名内外の入場者があつて賑はつてゐたが、此方は[同時期開催の院展とは] 多少招待者の客種が違つて伊藤野枝を拉したる大杉栄氏、…などが人目を惹いた。

「上野の美術季期」『萬朝報』大正8年9月2日

図8は、この日「問題の画の本人大杉栄氏が伊藤野枝^{ママ}子、及び画家林氏と共に二科会に入場し、嘗て其の画の飾られありし跡を眺めつつあるところ」を掲載したある雑誌の一頁である。驚くべきことに、右下には額装された作品写真がトリミングされることなく掲載されている(註18)。

ところで、警視庁が作品の撤去を要請する根拠となつたのは、「治安警察法」(明治33年制定) 第16条だったというが、いったいどこが問題となつたのだろうか。

街頭其他公衆の自由に交通することを得る場所に於て文書、図画、詩歌の掲示、頒布、朗読若は放吟又は言語形容其他の作為を為し其の状

註15 椋左衛門「院展二科評判記」(『みづゑ』176、大正8年10月)。

註16 前掲『信濃毎日新聞』大正8年9月1日。

註17 「上野の美術季期／いよいよ一日から始まる—美術院と二科会—」(『萬朝報』大正8年9月2日)。



図8 二科展会場を訪れた大杉栄・伊藤野枝・林俊衛(『歴史写真』第78号)。
出典:「国立国会図書館デジタルコレクション」

註18 「大杉栄氏の二科会観覧と問題の肖像画」(『歴史写真』第78号、大正8年10月)。本資料は加藤徹氏よりご紹介いただいた。加藤氏には、他にも多くのご教示を賜った。この場を借りて感謝申し上げます。

況安寧秩序を紊し若は風俗を害するの処ありと認むるときは警察官に於て禁止を命ずることを得。

読んで字の如くであるが、条文中の「公衆の自由に交通することを得る場所」を逆手にとった大杉は、「二科会を一般公衆の通路と解釈し来る六日観覧料を支払はず通行する」（註19）と二科会会員に通告したという。が、実際に行動に及ぶことはなく、上野署から派遣された「正服巡査廿名許り」（註20）による警戒も空振りに終わった。

一方、明治中期以降、展覧会の直前にはいつも問題になっていた「裸体画」に対する検閲は寛大で、5点が撮影禁止となっただけで、撤回を要求された作品は1点もなかった。つまり《O氏》は、裸体画に対するお目こぼしと引き替えに、半強制的に撤回させられたという側面もあったわけである（註21）。

なお、「撤去」は「撮影禁止」よりも重い処分である以上、当然ながら「撮影・掲載禁止」を含んでいるはずである。にもかかわらず、堂々と写真版を掲載した『信濃毎日新聞』と『歴史写真』の存在は注目に値しよう。ある意味では、この時期の検閲体制のレベルを示しており、後の昭和戦前との比較においても貴重な実例といえるだろう。

4 作品のその後 ―数奇な運命を再検証する

さて、その後の《O氏》の行方であるが、意外にも内務省に勤務する唐沢俊樹（註22）の所有となり、昭和11（1936）年まで唐沢家で保管されていたことが、（確実な証拠こそないものの）ほぼ明らかになっている。まず、作品が唐沢のもとに渡った経緯だが、小崎軍司『林俊衛』には、洋画家・裕伊之助からの取材内容が掲載されている。

裕伊之助氏にこのことを話すと、同氏は「あれ〔出獄の日のO氏〕は恐らく林が金に困って有島生馬氏に頼み、有島から井上房一郎の手に渡るか、あるいは直接唐沢の手に渡るかしていたのだろう」といていた。

小崎軍司『林俊衛』三彩社、昭和46年

二科会創立会員の洋画家・有島生馬と、滞仏中に林俊衛と交友のあった実業家・井上房一郎（夫人が唐沢の義妹）（註23）が作品を仲介したという説は、裕自身が林・井上両人と同時期に滞仏中でもあることから、注目に値しよう。一方、州之内徹氏は、国画会会員の洋画家で「生前の林俊衛と親しくて、パリでもいっしょだった」馬越枡太郎の話を紹介している。

註19 「美術界消息」（『中央美術』5-10、大正8年10月）。

註20 「泰山鳴動の二科 モデル問題の大杉栄氏が要求の申込に警官連の大警戒 而も当人は遂に姿見せず」（『読売新聞』大正8年9月7日）。

註21 例えば、同じ大正8年の第16回太平洋画会展（2.4～27、竹之台陳列館）において、警視庁は臨検で平沢定治の作品の一部に張り紙を命じ、中村不折・高村真夫らの作品8点の撮影を禁止した。『集報 太平洋画会の撮影禁止』（『美術新報』2-2、2-3）、「太平洋画会展覧会小史」（『展覧会の回顧 第廿五回展覧会記念』、昭和4年）参照。

註22 唐沢俊樹（1891～1967）は、昭和期の内務官僚、政治家。戦前は内務次官、貴族院議員を歴任し、戦後、自由民主党の衆議院議員。東筑摩郡山形村生まれで、林とは同郷である。昭和9年内務省警保局長に任命され、翌年には大本事件の検挙を指揮した。『東筑摩郡・松本市・塩尻市誌』別編人名（昭和57年）参照。

註23 『パトロンと芸術家―井上房一郎の世界―』展図録（群馬県立近代美術館・高崎市美術館、平成10年）参照。

林俊衛は、戦前の内務省警保局長として名を馳せた唐沢俊樹氏と親交があった。アナキストの林と警保局長との組み合わせは、奇妙といえば奇妙だが、その唐沢氏がまた、若いときに見たかして心に残っていた「O氏像」を、のちに懇望して譲り受け、この無政府主義者の肖像は、その後ずっと、警保局長の唐沢家に秘蔵されていた。ところが、二・二六事件が起って、（中略）ああいうものが家にあつては大変だということで、帰京するとそうそう、その絵を林家に送り返した、というのである。

州之内徹「まぼろしの絵との対面」『藝術新潮』昭和43年1月

作品が再び林家に返却されたいきさつまで詳述されている。そしてその時期は「二・二六事件」の直後のこととしている。なお、当時満7歳だった林聖子氏（俊衛長女）の記憶では、昭和11年2・26事件の当日夜に作品が返却されたのだという。

私がはじめてこの絵に接したのは、昭和11（1936）年あの二・二六事件の起きた日の夜のことでした。当時内務省警保局長であった唐澤俊樹氏の部下の方が、市川市菅野にすむ父のもとにこの絵を届けて下さったのです。同郷人ということもあり、唐澤氏は父の絵の愛好家のお一人で、これまで密かにこの絵を保管くださったのでしょう。

林聖子「父の絵のこと」

『没後五十年林俊衛展』図録、不忍画廊、平成8年（註24）

さて、こうした数々の証言に対して、それらを真っ向から否定する資料（新聞記事）の存在が、すでに小崎氏によって指摘されていた（註25）。『中外商業新報』昭和11年（1936）2月10日号である。ここには、大杉と伊藤の遺児・魔子、及び作者・林俊衛の双方に取材した記事が掲載されている。「奇しき父の画像」「当局の忌諱に触れ」「門外不出の画」などの派手な見出しが目を惹く（図9）。

丸ノ内の某ビル二階の事務所に真子さんを訪ふと、張りのあるつぶらな双眸から眉にかけて故大杉氏のおもかげをそっくり残してゐる小柄な真子さんは物静かな調子で左のやうに語つた

「数日前知人の川口さんから亡父の画が林さんの所にあることを聞いたと教へて下さつたのです、そのやうなものがあれば是非拝見させていただきたいと思ひます。まだ先方へは何とも申し上げてをりませんが近く是非伺ふつもりですの」

註24 聖子氏は、平成30年（2018）にも同様の内容を語っているが、返却されたのは「二・二六事件の前日」としている。森まゆみ「『風紋』の人びと ① 林聖子に聞く 父・林俊衛が愛したアナキストたち。」（『東京人』395、平成30年4月）、122頁。

註25 小崎軍司『林俊衛』（三彩社、昭和46年）、185～189頁。



図9 『中外商業新報』昭和11年（1936）2月10日（7面）

「双眸輝かせ魔子ちゃん語る」『中外商業新報』昭和11年2月10日

「川口さん」が何者であるかは不明であるが、魔子は彼を通じて数日前に作品の存在を知ったという。さらにこの記者は、当時千葉県市川市の林俊衛にも取材している。

市川市八幡町菅野の自宅に林俊衛画伯を訪ふと左のやうに語つた

「(前略) 僕と大杉は古い友達で僕も一時は大杉達と運動をやつたこともあるが、間もなく足を洗つて画の方へ転向した、その大杉の肖像を描いた時はすでに運動の方はやめてみたんだ、(中略)、今ではこんな拙い画など人に見せたくないんだが真子ちゃんが見たいといふのなら喜んで見せるよ、大杉があんなことになつたので日本に帰つてからも、つい真子ちゃんに会ひそびれ、そのまゝになつてゐるが今度会へば色々大杉の話がでるだらう」

「会ひたいし見せて上げたい 林画伯語る」前掲『中外商業新報』

林の話が妙に言い訳がましいのが気になるが、記事の内容に特段の問題は見いだせない。昭和11年のことであれば、作品写真が掲載されないのもやむを得まい。だが、不可解なことに、取材記者が作品を見たとはどこにも書かれておらず、近日中に魔子が林宅を訪れ作品と対面すると予告しているだけである。さらに、その後に追跡記事が掲載された形跡もない。そして、掲載日から16日後には2・26事件が起こっている。

たしかに、記事が主張したかったのは、『O氏』は大正8年秋に二科展会場から撤収して以来17年間、常に「作者蔵」であり続けたという一点だけのようにも読める。そこから推定して、昭和11年2月10日現在、『O氏』が林宅になれば困る立場の何者か(註26)が新聞社に圧力をかけたのではないかというのが小崎氏の説である。

いずれにしても国家権力の中枢に位置する内務官僚・唐沢の所蔵品となることで、(大杉虐殺の契機となった)関東大震災後の混乱も、さらには昭和戦前期のプロレタリア芸術運動に対する激しい弾圧(註27)もくぐり抜けることができたのは事実である。まことに数奇な運命としかいいようがないが、林俊衛の幅広い交友が幸いしたといえよう。

註26 小崎氏は、その人物が唐沢俊樹その人であった可能性が高いとしている。小崎軍司、前掲『林俊衛』、188頁。

註27 昭和初期にピークを迎えたプロレタリア美術運動については、現存作品が極めて少ないことが研究を困難にしているが、須山計一『労働者』(長野県信濃美術館蔵)は、数少ない代表作の一つである。なお、昭和戦前期のプロレタリア美術運動と須山については『須山計一展』図録(長野県伊那文化会館、平成2年)、及び『須山計一 人と山河を見つめて』図録(飯田市美術館博物館、平成14年)を参照。

おわりに

《出獄の日のO氏》が制作されてからちょうど100年が経過した。その間日本洋画界は、外国からもたらされる様々な新様式に影響されながら独自の発展を遂げた一方、度重なる統制や弾圧も経験してきた。そうした現状下において、治安維持を目的として作品撤去が実行された嚆矢である《出獄の日のO氏》が現存している意義は、洵に大きいといえよう。本稿で検討したように、この肖像画は歴史資料としても第一級の価値を有しているからである。

最後に、《出獄の日のO氏》をめぐる林俊衛の動向（註28）を、大杉栄（註29）らとのかかわりを中心にして略年表にまとめてみた。これをもって、一世紀にわたり歴史の転換点を見つめ続けてきた油彩画についての、ささやかな考察を終わることとしたい。

註28 林の動向は、山泉進、前掲「林俊衛の渡仏関係資料」、101頁による。

註29 大杉栄に関しては、前掲「経歴及言動」の他、主に大澤正道「大杉栄年譜」（『初期社会主義研究』15、平成14年12月）を参照した。

林俊衛と《出獄の日のO氏》関連年表

大正3年（1914）

11月1日、平民社（大杉栄宅）で開催の「センデカリズム研究会」に初めて参加する。

11月15日、センデカリズム研究会に出席、ここで大杉栄と初めて出会う。

12月15日、内務省より「特別要視察人」の「甲号」（最高ランク）に編入される。

大正8年（1919）

5月25日、大杉、千葉県葛飾村にて船橋署の尾行巡査・安藤清を殴打。

7月23日、大杉、別件で拘引され、のち、傷害罪で起訴される。

8月4日、第1回公判が東京区裁判所で開廷。

8月9日、大杉、罰金50円の判決を受ける。検事は判決を不服として控訴。

8月11日午後、大杉、20円の保釈金を出し午後4時前に保釈される。その後、巣鴨の大石七分宅に身を寄せる。

8月12日、巣鴨の大石宅で、大杉をモデルにした肖像画を短時間で描き上げる。

8月23日、第6回二科展（上野公園・竹之台陳列館）に、《梅雨期》《少女》《秋》《出獄の日のO氏》の4点を搬入。

8月26日、第6回二科展の監査が終了し、入選作を発表。《出獄の日のO氏》を含む4点すべてが入選。

8月30日、展示作業がほぼ終了。警視庁から、保安部長と官房主事が下見のため会場を訪れ、《O氏》は撤収すべきとの意見を述べる。

8月31日、午前9時頃、警視総監が臨検のため二科展会場に来場する。《出

獄の日のO氏》について、一旦は問題なしとしたが、後、自主的な撤回を（暗に）命じる。案内役の石井柏亭はこれを了解。作品は翌日までに撤去される。

9月1日、第6回二科展開会する（招待日）。同日、大杉は伊藤野枝と林俊衛を伴い二科展会場に来場。

9月5日、望月桂によって創立された「黒耀会」に参加する（註30）。

9月以降（年月不詳）、唐沢俊樹は《出獄の日のO氏》を取得。

10月11日、尾行巡查殴打事件の控訴審で懲役三ヶ月の判決、大杉は即日上告する。

12月18日、大審院で大杉の上告が棄却され、懲役三ヶ月の刑が確定。23日、大杉が東京監獄に護送される際、林はこれを見送り「万歳ヲ三唱（註31）」する。なお大杉は、翌24日豊多摩監獄に移送され、翌年3月23日まで入獄。

註30 黒耀会及び黒耀会展覧会については、菊地明子『日本前衛美術のあけぼの―弾圧に抗した芸術家たち 黒耀会―日本美術史の空白を埋める』（時の美術社、平成23年）による。

註31 山泉進、前掲「林俊衛の渡仏関係資料（付）特別要視察人名簿についての解説」、103頁。

大正9年（1920）

4月、第1回黒耀会展に《弟の顔》《薄日》を出品。なお、大杉栄は《出獄の日のO氏》を据った自画像《入獄前のO氏 Par lui-même》を出品する。

大正10年（1921）

3月13日、渡仏のための旅券が下付される。内務省は情報を外務省に照会する。

6月10日、内務省は、「特別要視察人林俊衛渡仏ノ件」として「名簿」を外務省に回送。

7月31日、クライスト号で横浜を出港し、渡仏（坂本繁二郎・小出櫓重・裕伊之助と同船）。

大正12年（1923）

2月、密航してきた大杉栄とパリで再会。各地を案内し、宿舎を手配するなど滞在の便宜を図る（註32）。

5月、大杉、パリで演説した後逮捕され国外追放となる（6月マルセイユ出港、7月帰国）。

9月1日、関東大震災おこる。

9月16日、大杉栄、伊藤野枝・橘宗一と共に憲兵に連行され殺害される（甘粕事件）。この時、林は滞仏中だった（大正15年帰国）。

註32 パリ滞在中の大杉については、林俊衛「仏蘭西監獄及法廷の大杉栄」（『改造』6-6、大正13年6月）に詳しい。

昭和3年（1928）

1月、再渡欧（翌年4月帰国）。3月、長女・聖子生まれる。

昭和9年（1934）

3月、日本プロレタリア美術家同盟解散。左翼的美術運動は、ほぼ壊滅。

昭和11年（1936）

2月26日夜、唐沢俊樹は、部下を通じて所有する《出獄の日のO氏》を市川市の林倭衛宅まで届けさせ、返却（数日後とも）。

昭和16年（1941）

3月、埼玉県浦和市に転居。

昭和20年（1945）

1月26日、急逝。

4月13日、東京空襲で晩年の作品約50点（日動画廊保管）が焼失。

昭和32年（1957）

10月、ブリヂストン美術館で遺作展が開催され、《出獄の日のO氏》は初めて一般公開される。以後同作は、信濃美術館（昭和42年）、山本鼎記念館（同）、サエグサ画廊（昭和43年）、ギャラリー82（平成元年）、不忍画廊（平成8年）等で展示される。

平成9年（1997）

3月、長野県の所蔵となる（基金購入）。

平成27年（2015）

4月、生誕120周年と没後70周年を記念し、「爆発するただ一瞬があればいい—林倭衛展」（4.11～6.28、東御市梅野記念美術館）が開催される（註33）。

註33 『生誕120年、没後70周年 林倭衛画集』（東御市・東御市梅野記念絵画館、平成27年4月）

附記

本稿は、長野県立歴史館学芸研究会（平成21年12月17日発表）における配付資料を原型としている。同資料は同館閲覧室にて一般公開されてきたが、来館者以外には閲覧の機会はない。今回、『長野県信濃美術館紀要』第14号に転載させていただくのを期に、近年に発行された文献も参照し、相当量の修正を加えた。歴史館学芸研究会に際して、『歴史写真』をはじめとする多くの貴重な資料をご紹介いただいた加藤徹氏には、あらためて御礼申し上げたい。

なお、筆者は本作取得時及び修復完了時には長野県信濃美術館に勤務しており、作品を詳細に観察した経験がある。だが、平成21年度からは歴史系博物館に勤務し、爾来美術の世界から離れ最新の情報にも疎いため、思わぬ誤解や見落としがあるかも知れない。この点を率直に告白し、他日の機会のために専門家のご叱正を乞う次第である。

東山魁夷《道》の出品と 日展の社会的位置について

松浦 千栄子

はじめに

東山魁夷（1908～1999）は、皇居宮殿壁画や、唐招提寺御影堂障壁画など、多くの代表的作品を手がけ、戦後を代表する日本画家として活躍した。没後20年以上経過した現在でも、人気画家の一人であり続けている。東山魁夷の代表作として、大多数の人々がまず思い浮かべる作品が、1950（昭和25）年、第6回日展に出品された《道》（図1）である。作家の名前を聞いてピンとこない人々でも、この作品はどこかで目にしたことがあるという人が多くいるだろう。青森県八戸市の太平洋側に位置する種差海岸に沿って走る国道に取材した本作は、戦前のスケッチにもとづいて構想された。画面の奥へ向かって一本の道が進み、両脇には青緑色に茂った草むらが広がる。奥へ向かってやや登っていくような眺めのこの道は、ちょうど見えなくなるところで右に曲がる。その奥には、まだ続く草むらと、早朝のようやくあたりを照らしはじめた陽の光が、淡く空を明るませている。

東山はこの作品の発表により、世間的にもよく知られる画家となった。画面に一本の道を描いた、一見単純とも見えるとてもシンプルなこの作品が、なぜこれほどまでに多くの人の記憶にあり、東山魁夷の一般的知名度を上げる事になったのか。本稿では、そうした《道》を取り巻く当時の状況について、作品制作の過程を振り返りながら、当時の官展、日展の社会的な位置づけなどを足がかりに検討する。



図1 《道》1950（昭和25）年 絹本着色
134.4×102.2cm 東京国立近代美術館蔵
Photo: MOMAT/DNPartcom
撮影: © 大谷一郎

第1章 《道》の制作について

1 戦争前後の東山魁夷

東山魁夷の生涯

まず、東山魁夷の生涯について振り返る。

東山魁夷は、1908（明治41）年船具商を営む東山浩介、妻くにの次男として横浜に生まれる。本名、新吉。一家は、新吉が3歳のとき、神戸に引っ越し、東京美術学校（以下、美校）へ入学する1926（大正15）年まで、同地で過ごした。

当初、西洋画科への受験を考えていたが、父親の反対を受け、「日本画なら許す」という条件により、日本画科へ進学した。同年夏に、兄とその友人二人と、長野県と岐阜県にまたがる御嶽山にテント旅行をする。この時の山国での経験が東山に強い感銘を与え、美校在学中に初めて帝展に出品した作品《山国の秋》は、八ヶ岳周辺の山村に取材し、中央の雄大な山と、その麓で暮らす人々の生活が描かれており、この時の体験が反映されていると想像できる。1931（昭和6）年美校卒業、引き続き研究科へ進み、雅号を「魁夷」とした。

研究科を修了した1933（昭和8）年から1935（昭和10）年まで、当時日本画家としてはまだ珍しかったドイツへ留学。西洋美術史を学び、滞欧中は積極的にドイツ以外にもフランスやイタリアへ赴き、各地の美術館を巡り実際に作品を見て回った。帰国後は、官展（当時は帝展）への出品を続けるかたわら、後に岳父となる川崎小虎らが結成した「大日美術院」や「日本画院」などへ作品を出品。若手日本画家の雄として注目されていたが、特選など大きな賞には縁遠く、不遇の時代を送る。1940（昭和15）年、川崎小虎の長女すみと結婚。

1945（昭和20）年、終戦の1ヶ月前に招集され熊本の陸軍部隊に配属、爆弾を持って戦車に突撃するという訓練を行い、死を常に意識する生活を送る。この時、訓練の途中で熊本城からみた阿蘇の景色に感動し、また生きて絵を描くことができれば、この気持ちを忘れずに描こうと心に誓う。この経験は、東山が戦後風景画家として進んでいくことに大きく影響している。

この終戦の前後で東山は、相次いで肉親を亡くしている。1942（昭和17）年父が他界、終戦の年、1945年母が、翌46年には、結核で療養中だった弟が亡くなっている。また、これより以前、1929（昭和5）年に結核で長兄を既に亡くしていた。

1947（昭和22）年、第3回日展に《残照》を出品し、特選を受賞。戦後再開した日展へ3回目の出品でようやく画壇に認められ、以降1950（昭和25）年の《道》の出品や、1955（昭和30）年に《光昏》で日本芸術院賞を受賞するなど、一躍人気画家への階段を登っていくことになる。1965（昭和40）年には日展理事に就任、1969（昭和44）年には文化勲章を受章、1968（昭和43）年の皇居宮殿壁画《朝明の潮》、1981（昭和56）年に完成奉納した唐招提寺御影堂障壁画など大作も手がけ、1999（平成11）年に90歳で亡くなるまで、旺盛な制作意欲で数多くの作品を生み出した。

東山魁夷にとっての官展

東山の官展への出品は、表1の通りである。初出品の1929（昭和4）年第10回帝展以降、開催されなかった年を除き、ほとんどすべてに作品を出品してい

る。現在の日展は、1907（明治40）年に文部省美術展覧会としてスタートし、1919（大正8）年からは帝国美術院主催による帝国美術展覧会、戦争による中断を経て、1946（昭和21）年から日本美術展覧会として、現在まで続いている（註1）。本稿では、特定の年度に開催されたものと、本稿で中心的に扱う意味での「日展」を除き、官展と記載する。

註1 『日展100年』展図録（日本経済新聞社、2007年）、及び『日展史』（日展史編集委員会編集、社団法人日展発行、1987年）参照。

東山魁夷が画家を目指し始めた15歳の頃、1923（大正12）年ごろは、文展から帝展となって4年が経ち、官設の展覧会として権威も定着し、世間的にも注目の集まる催しのひとつとして、美術自体の社会的地位も高まっていた（註2）。また、母校兵庫県立第二神戸中学校の10回生には、洋画家の小磯良平がおり、東山は小磯の最終学年に第14回生として入学している。その後、東京美術学校の西洋画科へと進み、首席で卒業する母校の先輩の姿は、東山にも当然近く感じられ、卒業生の進路として、画家や東京美術学校への進学を意識するようになったと考えて矛盾はないと思われる。また、東山自身が美校に進学して以降は、4年以上でなければ出品を許されない状況や、教授陣の出品や当然毎年どんな作品が入選となったのかを見に行っていたであろうから、文展が身近になり、目指すところの一つとして位置付けられていて当然である。戦後も東山魁夷が官展を主戦場とし、亡くなるその年まで出品を準備していたことの裏には、こうした若い頃からの官展に対する自分の中での位置づけがあったと思われる。

註2 1910（明治43）年の第4回文展から、京都会場でも展示が開催されており、当時神戸に住んでいた東山にとっては、比較的身近な場所でも官展が開催されていたことになる。東山自身が当時、行ったかは不明。

東山魁夷は、その画業を続ける中で、仲間や恩師達との研究会には積極的に参加し、展覧会への出品を続けているが、戦後の大きなうねりとなった「創造美術」のような、官展に否定的な団体とは距離を置いているようにも見える（註3）。もちろん、そうした団体からの影響や、その動向を意識することはあったであろうが、あくまで個人の活動として制作活動を位置づけ、孤高の姿勢を貫いている。やはり、官展である日展が、東山や同時代の作家たちにとって大きなウェイトを占めていたといえる。

註3 戦後日展に対抗する一番大きなうねりとなった1948（昭和23）年結成の「創造美術」については、東山自身の言葉で次のようなものがある「創造美術には、当時、私の友人や親しい人々が、かなりいたので、どうして私も参加しなかったのかと、不振に思う人もあった。創造美術が結成されたとき、その創立会員の人々は、私にとっては友人と云うより先輩の人達が多かった。二十二年の日展に漸く特選になったばかりの私は、この会の創立の時の相談は何も受けなかった。私に、まだ、その資格が無かったわけである。」（東山魁夷『風景との対話』新潮社、1967年）ただ、後に山本丘人に「創造美術のことについて話したいことがある」と誘われるも、「いま何をすべきか、いや、何をしないではいけないかと自問する時、静かに自己を見つめ、静かに自己の仕事をするという以外の答は考えられなかった」という心情で、会への参加の意思は無かった。（東山魁夷『第5章 波』『風景との対話』新潮社、1967年参照）

官展出品作

戦前から官展への出品をほぼ休まず続ける東山は、最初に帝展に出品した1929（昭和4）年の《山国の秋》、翌年出品の《夏日》では、いずれも農村の風景を描いている。続く、1931（昭和6）年《焼嶽初冬》、1932（昭和7）年の《山谿秋色》では、奥にそびえる険しい山から、中央にこちらに向かって谷をぬって流れてくる川が描かれている。自身が各地の風景を訪れ、そこで得たスケッチや、現場で感じた風景の印象から制作されたと感じられる作品である。

ドイツ留学を経て帰国後の1936（昭和11）年秋開催の昭和11年文展に出

品の《高原秋色》は、留学前の作品を思わせるが、翌年の第1回新文展出品の《虹》以降、戦前の官展出品作品は、モチーフ、構図、ただ純粋に感銘を受けた風景や農村の様子を描いていた以前の様子とは異なり、野心的に独自の表現、日本画の新しさのようなものを追求しているように見える。この頃、美校同学年だった、加藤栄三が1936（昭和11）年秋の昭和11年文展で文部大臣賞を受賞、橋本明治が1937（昭和12）年の第1回新文展、翌年の第2回新文展で2年続けて特選をとるなど、仲間達が画壇で認められ、活躍していく状況があり、ドイツ留学中の出品ブランクなどの焦りから、作風の模索が行われているようである。東山魁夷自身は、新文展の入選常連の若手作家として注目されながら、大きな賞とは無縁のまま、戦争を迎えることになる。

戦後、1946（昭和21）年から「日本美術展覧会」と名称を変え再開された官展に、東山は終戦のまだ混乱の中、早くも作品を出品している。この年、春と秋の2回開催され、第1回は落選、第2回は《水辺放牧》が入選する。《水辺放牧》は複数の馬が波打ち際に群れをなす様子で、戦前発表していた一連の馬をモチーフとした作品に連なるものと考えられる（註4）。そして、翌1947（昭和22）年第3回に出品した《残照》によって、特選を受賞した。《残照》は千葉県の鹿野山に取材した景色を描く。官展への出品を始めた頃の《焼嶽初冬》のような現実に見た風景の印象や、実感が作品に現れ、その場に立って実際の景色を目の前にしたような感覚が伝わる。度々指摘されているように、中央の遠景には、八ヶ岳と思われる山の連なりが描かれ、戦前からよく訪れていた八ヶ岳の風景を、千葉の低い山の連続に合成し、ひとつの風景を作り出している。ここには、東山が終戦直前の熊本で見た、阿蘇の風景の感動が込められていると考えられる。この作品の成功により東山は「風景画家」として立つことを決意した。ここから東山は、自身の心象風景として、様々な風景を生み出していくことになる。

《残照》の成功により東山魁夷は、翌1948（昭和23）年、49（昭和24）年は委嘱出品、そして《道》を出品した1950（昭和25）年には、審査員として日展に関わる。日本画家として重要な位置を占めていくのである。

2 《道》制作過程

《道》制作の経緯

《道》は、青森県八戸市の太平洋側に位置する種差海岸にあった牧場で取材した作品である。東山は、戦前に写生に訪れており、その時のスケッチを後に見返しているとき、《道》は構想された。種差海岸を最初に訪れたのは、1940（昭和15）年の初夏だという（註5）。この年東山は、生涯の伴侶となる日本画家川崎小虎の長女すみと、11月に結婚している。この写生旅行は、その

註4 1937（昭和12）年《虹》、1939（昭和14）年《慈光》、1940（昭和15）年《風》など。

註5 東山魁夷「『道』を描いた頃」『現代の眼』東京国立近代美術館ニュース321号、1981年8月。《道》制作の経緯については、星野良史「伝説の誕生—東山魁夷《道》をめぐって」『開館一周年記念展東山魁夷《道》への道』展図録（2006年、市川市）に東山の手記に基づく制作までの経緯が時系列でまとめられている。

直前に行われ、約1週間宮城県の峩々温泉に滞在していた。思うような成果のないまま帰途に着こうとしていたところ、ふと以前聞いた種差海岸の牧場のことを思い出し、日程を延長して行くことにしたという。

この時は海岸線沿いの道よりも、そこにある牧場に心惹かれており、海辺で放牧される馬の様子は、同年紀元二千六百年奉祝展に出品された《風》に結実している。この当時、1937（昭和12）年の第1回新文展に発表した《虹》を皮切りに、馬を主たるモチーフとした作品を続けて描いており、そのあたりからの東山の関心をうかがい知ることができる。

1950（昭和25）年に実際に《道》を完成させる前、東山は風景を確認するため、もう一度種差海岸に行っているが、この時のスケッチと実際の本画制作に入る前の下図が合計7点、画家本人の寄贈により、長野県信濃美術館 東山魁夷館に収蔵されている。また、1940（昭和15）年の最初のスケッチ以降、同じ場所をモチーフに描いた作品がいくつか残されている。

- 1947（昭和22）年 『保健同人』 8月号表紙
- 1948（昭和23）年 《静朝》
- 1950（昭和25）年 《静日》
- ” 《道〔試作〕》 市川市東山魁夷記念館
- ” 《道》 東京国立近代美術館

この中では、『保健同人』の表紙に描かれたものが最も早いですが、ここでは後に制作された《道》とは異なり、中央に一本続く道はあるものの、道は画面半分までで、道の突き当たりには、馬や牛が牧場に放牧され、最も奥には鯨角灯台が描かれている。もし最初のスケッチが残されていたら、あるいはこのような構図ではなかったかという印象のもので、实景に近いものと思われる。東山は、最初の写生では、この牧場に世話になったというから、周囲の散策や馬の観察などは、日中自由に行うことができただろう。

1948（昭和23）年、制作の《静朝》はぐっと《道》に近づき、中央には《道》に見られる印象的な一本道が見られ、道の脇にある草むらの輪郭は共通しているが、横長の画面で、道の両脇に広がる草のしげった丘に多くを割き、また道の奥、中央には青空を背にうっすらと灯台が描かれている。日展に出品された《道》と同じ年に制作された《静日》は、《静朝》同様、横長の画面で、道と草むらの全体の構成や割合はほぼ共通しているが、《静朝》にあった灯台が画面から消えている。画面奥の空の様子も、はっきりとした青空となり、朝のやわらかい光ではなく、日中の明るい日差しを思わせる。

《道〔試作〕》は、本制作の《道》と区別するために〔試作〕とつけられてい

るが、構図はほぼ同じで、1950（昭和25）年7月に丸善画廊で開催された「東山魁夷個展」に出品された。全体にうすいベールに包まれたような《道》とは異なり、道脇の草むらの陰影がはっきりとし、緑も濃い印象である。

スケッチ、下図

当館に収蔵されているスケッチ・下図7点を詳細に見ていく。

スケッチはAからEまで5点存在する。《スケッチA》（図2）は、おそらくコンテで描かれたスケッチで、道の描写や草の生え方など、力強い筆致を感じる。このスケッチの段階で、既に本画とほぼ同様の構図を持っており、頭の中にある完成作品に現実の風景を寄せながら、目の前にある風景を写し取っているように感じられる。しかし、この画面では、道の奥にある丘陵が低く、道の途切れるあたりでは、道は左へ曲がっていくようにも、そこで途切れてしまっているようにも見える。空は、青空というよりグレーがかっており、筆致の残りがかえって、未舗装の道路の土の凸凹とした様子を感じさせる。

《スケッチB》（図3）は水彩で、全体をラフに塗り分ける。道の奥に見える丘陵は、完成作品と同じく、左から右へ一度落ち込んで、その奥に盛り上がった丘が見える構図に変わっている。道も見えなくなるあたりで、右側へ曲がっていくように見える。

《スケッチC》（図4）は、草むらのみを描いたもので、全体構成のなかでは、あまり細かく感じられないが、少しずつ異なる草の種類が混在していることがわかる。

《スケッチD》（図5）は、《スケッチB》同様、彩色されたものだが、Bに比べ、緑がやや濃い色が選ばれ、中央の道がやや細く、より遠くに向かうような遠近感を持っている。道がちょうど視界から消えるあたりの左側にある、三角に土の盛り上がったところが、このスケッチから確認できる。A、Bの段階では、この盛り上がりはなく、なだらかな斜面のようにしかっていない。

《スケッチE》（図6）は、濃い鉛筆によるスケッチで、道と草むら、空のそれぞれを分ける程度に薄く彩色が施されている。道の登って行く傾斜はやや緩やかで、見えている景色の地形がよくわかる。奥の丘陵の部分が広くとられ、空は狭くなっている。構図は、《道〔試作〕》に近い。

《道 小下図》（図7）は、下描きの線は薄く、その上に彩色がほどこされ、色面でそれぞれの地形が表現されているような印象である。道の右側にある丘の盛り上がりが高い。

《道 大下図》（図8）は、本制作の前に制作されるが、この大下図は本制作より画面の縦幅が10cmほど大きく、実際にはその部分をトリミングし、本制作としている。ちょうど下から10cm程度の部分に折ったような線が見える。



図2 《道 スケッチA》1950(昭和25)年
紙本彩色 34.0×26.5cm



図3 《道 スケッチB》1950(昭和25)年
紙本彩色 36.3×26.5cm



図4 《道 スケッチC》1950(昭和25)年
紙本彩色 38.6×26.7cm



図5 《道 スケッチD》1950(昭和25)年
紙本彩色 46.2×39.3cm



図6 《道 スケッチE》1950(昭和26)年
紙本彩色 47.0×39.2cm



図7 《道 小下図》1950(昭和26)年
紙本彩色 36.4×27.8cm



図8 《道 大下図》1950(昭和27)年
紙本彩色 146.5×105.0cm

奥に見える地形の部分が小さくなり、道の勾配がきつくなっているように感じられる。道についた轍^{わだち}が描きこまれ、実際に使われている道の様子が追加されている。

本制作（図1）では、色彩は若い印象になり、空の部分がやや広くとられている。それによって、道の先の開放感が増し、奥の地形の広がりや道のつながりを想像させるような構図となっている。

制作に際して

東山は自著のなかで、この道の制作について次のように語っている。

ひとすじの道が、私の心に在った。

夏の早朝の、野の道である。

青森県の種差海岸の、牧場でのスケッチを見ている時、その道が浮かんできたのである。

正面の丘に灯台の見える牧場のスケッチ。その柵や、放牧の馬や、灯台をとり去って、道だけを描いてみたら——と思いついた時から、ひとすじの道の姿が心から離れなくなった。

道だけの構図で描けるものだろうかと不安であった。しかし、道の他に何も描き入れたくなかった。現実の道のある風景でなく、象徴の世界の道が描きたかった。（中略）牧場のスケッチをしたのは戦前のことで、十数年も前のことである。はたして、あの道が、あのままの姿で、いまでも在るのだろうか。心細いことであった。

（中略）

しかし十数年前のスケッチから、私の心の中に浮び上がってきた道と、この現実の道は、かなりの隔りはあった。大づかみな構図としては、この丘と道との組み合わせでよいように思えたが、いま目の前にある道は、夏の陽に灼かれ、土も草も乾いていた。道の土の持つ落ち着きのある情感、両側の草と道との境の細やかな味わい、そういうものが失われていた。向こうの丘のスカイラインも、以前はゆったりとした線であったが、いまはその頂に岩が露出している。

（中略）

私はしっかりと潤いのある道が描きたかった。事情を話して牧場へ泊めてもらい、朝早くまだ日の登らぬうちに、この道を写生した。市川へ帰ってきてからも毎朝、近く of 川の堤の道を歩いて、露に濡れた草むらや、土の色を見ては参考にした。こうして、「道」の制作の準備を進めていった。

「第四章 ひとすじの道」『風景との対話』新潮社、1967年

1940(昭和15)年の最初のスケッチから構想して、1950(昭和25)年に制作する前に、もう一度東山は種差海岸を訪れている。この時は、「来てよかった」という思いと、前回は初夏、50年に訪れた際は盛夏という違いもあったかもしれないが、風景の印象はやや変化し、「戦争の荒廃の跡は、この、みちのくの果ての牧場の道にも、あらわれていると思えるのだった」と、やや嘆きに近い、相反する二つの感情を抱いている(註6)。しかし、時間がたってからの確認は、作品を制作するためには、必要不可欠であり、他の作品でも同様に古いスケッチから構想を得て、本制作に合わせて、改めて確認や補強のために、実際に現地に行くことは、東山の作品制作のスタイルでもあったろう。

註6 この「来てよかった」は、「(道が)在って良かった」ともとれ、東山自身、終戦前後で失ったもの多く、戦前に見たものが、まだあるのかを確認したいという意味も含んでいるように感じられる。

また、戦後最初に東山が入選した《水辺放牧》(註7)を中心に、戦後すぐのこの時期に種差海岸に取材した、海岸にたたずむ馬を描いた作品を複数制作しており、あるいは終戦前か、戦後すぐに種差海岸に写生に訪れていたとも考えられるだろう(註8)。1940年、1946年ごろまでの関心が、主に馬と海の組み合わせであったのが、1947年の『保健同人』の表紙を描いた頃を境に、道そのものへと変化していったようである。

註7 1946(昭和21)年秋の第2回日展出品作

註8 1940年の最初の写生と、《道》制作直前の1950年の間にも、現地での写生を行っていたのではないかという点は、既に星野氏の指摘がある(註1 前掲書)。1946年に制作された種差海岸に取材した作品は、『東山魁夷全作品集』(東山すみ、長野県信濃美術館 東山魁夷館監修、求龍堂、2004年)によれば、《水辺放牧》、《爽涼》、《浜辺》、また1947年に制作されている《静宵》は、取材地を長野県としているが、手前の水辺とその淵を歩く馬は、種差でのスケッチを組み合わせたものとも考えられる。

3 《道》の反響

東山魁夷は、《道》で多くの人の共感を呼び、世間的にも人気の高い日本画家となった。東山魁夷はこの時すでに42歳。3年前の1947年に日展で特選を受賞したばかりではあったが、中堅作家のひとりであった。

第6回日展の東山魁夷の《道》に対する作品評(註9)を確認する。

註9 『日展史17』(日展史編纂委員会編集、社団法人日展発行、1987年)参照。

魁夷の道は、黄昏の中の一歩道を例の手法で描いているが、色彩も構図もうまく処理して居り、道に対する何か思索的なものまでも訴えているのが、日本画としての珍しい行き方を示すものとして注目される。(野間清六)

東山魁夷「道」遠く暗青色の空の彼方まで続くかと思われる丘と道のつらなり。中央の道は淡い灰紫色に、草は青緑色の一色に彩られている。写真の中に浪漫的な情趣をこめた作品である。(隈元謙次郎)

次に、当時の新聞や、雑誌などでどのように取り上げられていたのかを見ていく。ここでは、当館で所有する東山魁夷が細かくとっていた自身の作品に対する記事を集めたスクラップブックの複写から、該当箇所を見ていくことにする(註10)。

註10 当館で所蔵するスクラップブックの複写は、全部で82冊、1937(昭和12)年～1988(昭和63)年までの一般紙や美術系新聞、雑誌などの切り抜きが収められている。記事の中には、掲載媒体や掲載日の不明なものも多く含み、今回はそれらも媒体年代不明として記載することにした。

東山魁夷「道」はじつくりと力の籠つた作。道も草も遠山と情感が躍動している。草のやわらかくみずみずしさ、道の厚味、遠山の工合申分ない。一本の道で画面を作った感覚は流石である。

(『美術探求』掲載日未確認、東山魁夷スクラップブック②S24～S29より)

東山魁夷 「道」前景遠景共に調和して両側の草原の色彩にむりがなく写実的描法にそつがなく遠景の雲の色と草原の洋式化を一般のなまぬるい平衡をつきやぶる鋭さがみられる。

(『都市と芸術』掲載日未確認、東山魁夷スクラップブック②S24～S29より)

日展に氣を吐く 本件の日本画作品

第六回日展が上野の美術館に開かれ、毎日多数の観覧者で賑わっているが、同展第一科日本画の出品中本県在住画家の作品を紹介する。

先ず、審査員出品の東山魁夷(市川)「道」は野末の一本道を殆ど画面中央に描き、静かな雰囲気を漂わせた力作

(『千葉新聞』掲載日未確認、東山魁夷スクラップブック②S24～S29より)

第一科(日本画)(中略)【参事・委員】新鮮な感覚を構図と色彩に見せた山口蓬春「夏の印象」は佳作である。山口華楊「緑庭」、東山魁夷「道」にもよい感覚が見える。

(『朝日新聞』掲載日未確認、東山魁夷スクラップブック②S24～S29より)

東山魁夷本人が切り抜いている記事のため、批判的な意見は拾われていない可能性もあるが、スクラップブック全体を見るに、自分の作品に対して批判的な記事も保存されており、その点は信頼してよいと思われる。

記事を見る限りでは、おおむね好意的な文章で、新しく審査員となったことも注目を集め、展覧会中の佳作として評価されていることがわかる。3年前に特選を受賞した《残照》では、洋画的な写実性などに批判的な評もあるように感じられるが、《道》ではそうした評価は見られない。これには、戦後日展を取り巻く状況が、戦後すぐと5年経た1950年とで若干変化していることも関係しているであろうが、直前の7月に開催された「東山魁夷個展」に出品された《道[試作]》が小作品ながらも、注目されていること、そして何より日展の新たな審査員としての期待が表れていると考えられる。

美術専門誌などを中心としてだが、《道》が発表された年にかなり注目された作品であることがわかった。では、これがどのように、一般にも好意的に受け入れられていたのか、次章で戦後の官展を取り巻く状況を踏まえて、考えてい

きたい。

第2章 日展の社会的位置について

「日展」

現在の日展は、1907（明治40）年に始まった文部省美術展覧会（文展）に始まり、1919（大正8）年からは帝国美術展覧会（帝展）となり、1937（昭和12）年からふたたび文部省の主催となり新文展、敗戦による中断を経て、戦後1946（昭和22）年の春の展覧会から日本美術展覧会（日展）として再スタートする。政府主催の官設展としての日展は、1948（昭和23）年までで、翌年から運営を文部省から日展運営委員会へ移行され、日本芸術院との共催の形をとる。1958（昭和33）年に社団法人日展が設立され、官設展としての歴史は終わり、民間の展覧会となっている。

戦前の官展（文展・帝展）

この官設の美術展覧会は、当時すでに開催されていた農商務省が主催する内国勧業博覧会や内国絵画共進会とは異なり、文部省が開催する展覧会として、殖産興業や技術としての美術ではなく、文化としての美術が取り扱われた画期的な催しであった。なおかつ、官設展としての権威から、一般的な関心も高く、そこに作品を出品展示することは、自分の作品が注目される場として、画家たちにもある種のステータスであったはずである。

この文展や帝展が、一般的にどのような位置にあったのか、入場者数の推移から考えていきたい（註11）。戦前、最初の第1回文展では、開催日数37日間で43,741人。1日平均1,200人弱の計算となる。その10年後の1916（大正5）年第10回文展では、231,691人と、10年で約5倍に増加している。1910（明治43）年の第4回文展からは、東京会場に加え、京都会場での展示もスタートし、より全国的な関心事として注目されていたと推察できる。帝展に移行する第12回展までで、最も入場者数が多かったのは、第12回文展の258,371人となっている。入場料は普通入場で10銭と当時の感覚としては、あまり安くはないように思われるが、多くの人が文展の鑑賞に訪れていたことがうかがえる。新聞紙面にも盛んに登場し、文部省主催の展覧会がスタートすることが、大々的に取り上げられる時代であった。

1919（大正8）年の帝展への移行後も入場者数は、増加している。1934（昭和9）年の第15回帝展までを見ると、もっとも入場者が多いのは、1921（大正10）年の第3回帝展で、250,713人が入場している。最も少なかったのは、1928（昭和3）年の第9回帝展で、少ないといっても183,853人である。この

註11 入場者数の推移については、『日展史』（日展史編纂委員会編集、社団法人日展発行、1987年）を参照、比較は第1回文展からの記録のある東京会場での入場者数とした。

頃には普通入場料は50銭に値上がりしており、会期中に混雑緩和と鑑賞者サービスのために設けられた特別鑑賞日は東京会場で入場料1円となり、かなり高額である。鑑賞する側にとっても、かなりのステータスになる部分があったと想像できる。

戦前の官展（文展、帝展、新文展）の中で、最も入場者数が多かったのは、1940（昭和15）年の紀元二千六百年奉祝展と、1944（昭和19）年の戦時特別展を除き、1942（昭和17）年の第5回新文展で、入場者数は264,096名であった。

戦後の官展（日展）

では、東山魁夷が主に活躍した戦後の官展（日展）ではどうだろうか。戦前から東京と京都の2会場で開催されていたが、戦後は2会場に加え、全国各地で開催されるようになり、より多くに人の目に触れる展覧会となった。終戦後、1956（昭和21）年からいち早く再開された日展は、数少ない娯楽の一つとして、また制作を再開できた作家たちにとっては、励みにもなったかもしれない。

資料で確認できる、1964（昭和39）年までの官展のうち、最も入場者数が多かったのは、1947（昭和22）年の第3回日展で、230,000人の入場がある。この時東山は《残照》により、特選を受賞しており、ある意味では、この展示によっても、東山魁夷はある一定の世間的な知名度を獲得していたとも考えられる。

以後、入場者は、20万人を超える機会は減り、徐々に国民的な秋の一大美術イベントというより、数多くある展覧会の一つとなっていく。その要因には、全国各地に美術館が増え、また戦後数多く開かれるようになったデパートでの展覧会などの影響を受けていることが考えられるだろう。こうした社会の状況の中で、どのように東山の《道》は一般に受け入れられていったのだろうか。

官展を取り巻く状況

戦後の官展は、世間的な盛況に反して、美術界からは厳しい視線にさらされる。敗戦を経て、特に変革のないまま再スタートしたことに対し、一部の作家たちから反発の声が起き、反対の立場の団体の代表的なものとして「創造美術」が結成された。日本画滅亡論が叫ばれた時代で、日本画の現代化や洋風化が急速に進む時代であった。それは、ともすれば一般にとっては、難解な美術、特に日本画をより分かりやすいものへと一般化するものでもあったかもしれない。それが図らずも、東山の《道》の成功につながったとも考えられるだろうか。東山は、美校の研究科修了後、ドイツ留学によって西洋美術を学び、巨

匠たちの作品を間近に見る経験をしている。そうした経験が、日本画の現代化や洋風化、あるいは写実的傾向にも柔軟に対応することができた要因だったのではないか。

《道》以降、東山は単に写実的な風景というよりは、より風景の選別、画面構成の単純化を進めていく傾向にあり、特に1950年代にはそうした傾向が強い。《道》翌年の、《霧》でのシンプルな構成や、《たにま》にみられる風景の引き算、また1950（昭和25）年に美校の同窓生たちと結成した「六窓会」に出品した《紅葉の谷》（1954年）などにみられる、抽象画とも見えるような画面構成は、こうした傾向が強まった結果である。

1950（昭和25）年第6回日展で、《道》はどのように世間的な評価を得たのか。

東山魁夷が《道》を出品した年は、146,475人の入場者がある。やや少ないようにも感じられるが、この年、朝鮮戦争が勃発し、日本は朝鮮特需で、その後の高度経済成長へ向けた、戦後復興の真ただ中に突入していく時期であった。《残照》を出品した第3回日展が入場者数では、最も多くを記録しているが、《残照》は、風景画家として立つことを決めた東山魁夷の、いわば最初の一步であり、既に東山作品の特徴である心象風景としての絵画と、実際の風景から着想を得、そこに別の風景を組みわせるといふ、東山の制作スタイルが確立されている作品である。しかし、その眺めは、戦時中の熊本城から見た阿蘇の風景を想像させる、東山自身にとって視界の開けた瞬間のような、個人の経験や感傷としての心象風景となっている。

それに比して、《道》は見る人すべてが自分の体験に重ね合わせてみることのできる作品であると同時に、余計なものを一切排除したシンプルな構図で、より多くの人に作品自体を見やすくさせ、共感と呼んだのではないかと想像できる。

一般紙での取り上げは、あまり多くは見られないが、《道》が東山の代表作として、様々なところに画像が流布していたのは、確かである。当美術館の研究主幹の瀬尾典昭氏の回顧によれば、高校時代を過ごした1980年代、地元広島の高校のロビーに、《道》の複製画がかかっていたという。このエピソードは、東山の《道》がその後、いかに世間的に広がっていったかを教えてくれるひとつである。

本稿では、東山の《道》がどのように一般に受け入れられていったのかを、官展の社会的位置からの考察を試みたが、現時点では日展は展覧会の一つとなっていく中で、《道》がなぜここまで世間に浸透したのか、詳述することはできなかった。今後、詳細な調査を重ね、実際にどのように広まっていったのかを引き続き考えていきたい。

おわりに

東山魁夷は、没後20年を過ぎた現在でも著名な日本画家の1人である。2008（平成20）年に開催された、「生誕100年東山魁夷展」の開催に関連した雑誌の特集などを見ると、「国民画家」「国民的画家」という言葉が多く使われている。それだけ東山が、一般によく知られた画家だったということの現れだが、「国民画家」「国民的画家」がメディアによって作られた言葉だとしても（註12）、皇居宮殿壁画や皇室行事に用いられる作品なども多くこなしていることから、特に異論もなく定着していったということだろうか。

《道》は発表当時から人気を博し、東山を一躍「国民的画家」と呼べる存在に押し上げたことは、間違いない。しかし、それはひとつの契機であり、作品そのものに加え戦後の官展に限らず、増加していた美術館での、あるいは戦後盛んに行われたデパートでの展覧会などの状況が大きく関わっていたことだろう。この点については今後の課題とし、調査を継続していくが、デパートでの展覧会には新聞社などが主催としてはいり、また催しを行うデパート側も、盛んに新聞紙面に広告などを掲載したはずである。こうしたことが、一般の人々の目に東山魁夷の作品に触れる機会を増やし、「国民的画家」とまで言われる存在になった一因ではないかと推察する。今後は、そうした点も踏まえ、東山魁夷という画家が、そして特に《道》が、一般人気を集めたのか考察していきたい。

註12 佐藤道信「『日本画』の支持構造——『日本』『国家』『国民』『大衆』『市民』」（『日本画の100年』東京芸術大学大学美術館・東京国立近代美術館編、東京新聞社、2000年）参照

参考文献

- ・『戦後美術盛衰史』針生一郎著、東京書籍、1949年
- ・入江相政著『濠端随筆』中央公論社、1980年
- ・「日本画、その明日への展望」『美術手帖』1984年5月号増刊vol.36No.526、美術出版社
- ・針生一郎「戦後日本画の風雲児たち」『戦後日本画の一断面―模索と葛藤―』山口県立美術館、1986年
- ・『日展史16・17・18』日展史編纂委員会編集、社団法人日展発行、1987年
- ・「国民画家への20のQ&A」『アートトップ148号』（株）芸術新聞社、1995年8-9月
- ・『日本画の100年』東京芸術大学大学美術館・東京国立近代美術館編、東京新聞社、2000年
- ・東山魁夷「私の履歴書」『私の履歴書 日本画の巨匠』日経ビジネス文庫、日本経済新聞社、2006年
- ・『市川市東山魁夷記念館 開館一周年記念展 東山魁夷《道》への道』市川市編・発行、2006年
- ・『日展100年』日本経済新聞社、2007年
- ・『生誕100年東山魁夷展』東京国立近代美術館・長野県信濃美術館、日本経済新聞社、2008年
- ・『別冊太陽 日本のこころ151 東山魁夷 日本人が最も愛した画家』平凡社、2008年
- ・『芸術新潮』2008年5月号、新潮社
- ・林みさき「資料紹介―当館所蔵 東山魁夷スクラップブック―1937年～1946年の記事から―」『長野県信濃美術館紀要 第4号』長野県信濃美術館、2010年3月
- ・高田紫帆「東山魁夷と「六窓会」～昭和20年代の社会的評価と創作活動から～」『長野県信濃美術館紀要 第7号』長野県信濃美術館、2013年3月
- ・『種差/よみがえれ浜の記憶』青森県立美術館、株式会社金入、2013年
- ・『挑戦する日本画：1950～70年代の画家たち』名古屋市美術館・豊田市美術館編、「挑戦する日本画」展実行委員会、2014年

表1

和暦	展覧会	作品名	備考
昭和4	第10回帝展	山国の秋	初入選・東山新吉
昭和5	第11回帝展	夏日	東山新吉
昭和6	第12回帝展	焼嶽初冬	以降、東山魁夷
昭和7	第13回帝展	山谿秋色	
昭和8	第14回帝展		留学中
昭和9	第15回帝展		留学中
昭和10			
昭和11春	改組第11回帝展		
昭和11秋	昭和11年文展	高原秋色	無鑑査
昭和12	第1回新文展	虹	
昭和13	第2回新文展		
昭和14	第3回新文展	慈光	
昭和15	紀元二千六百年奉祝展	風	
昭和16	第4回新文展	六月の頃	
昭和17	第5回新文展	南方楽土	
昭和18	第6回新文展	喇嘛塔	中国に写生旅行
昭和19	戦時特別展		
昭和20	戦争により召集		
昭和21春	第1回日展		
昭和21秋	第2回日展	水邊放牧	
昭和22	第3回日展	残照	特選
昭和23	第4回日展	郷愁	依嘱
昭和24	第5回日展	雲二題	依嘱
昭和25	第6回日展	道	審査員
昭和26	第7回日展	霧	
昭和27	第8回日展	谿	
昭和28	第9回日展	たにま	審査員
昭和29	第10回日展	瀧	前審査員
昭和30	第11回日展	光昏	日本芸術院賞受賞
昭和31	第12回日展	松庭	審査員
昭和32	第13回日展	山かげ	
昭和33	第14回日展	秋翳	
昭和34	第15回日展	暮潮	
昭和35	第16回日展	青響	

黎明期の日本の博物図譜について

鈴木 幸野

1.はじめに

近年、古今東西の博物図譜の展示を博物館のみならず美術館でもよく目にするようになった(註1)。博物図譜とは、明治時代前後に日本にもたらされた西洋博物学にもとづいて制作された動植物の写生や模写であるが、芸術的価値よりも科学的史料としての役割を評価された時代がしばらく続いたように見受けられる。しかし、現在、博物図譜そのものの描写表現の魅力が認められているのはもちろんのこと、博物図譜から醸し出される博物学という学問体系への関心も高まっていることも、博物図譜の評価に少なからず影響していると考えられる。

たとえば『南方熊楠生誕150周年記念企画展』(国立科学博物館・2017年)で提示された新しい視点では、博物学者・南方熊楠[1867年(慶応3)―1941年(昭和16)]の行った知的情報処理の方法(自然界や生活のなかのさまざまな事象を体系化)を、現代のインターネット社会におけるその早すぎた前例と捉えていた。情報過多の現代においてこそ博物学で実践された情報編集が有効であることは一般的にも認知されてきている。

日本に輸入された西洋博物学は、古くは天平時代にすでに中国から渡来した本草学(中国で発達した薬用植物を中心に動植物や鉱物などを研究する学問)と、江戸時代中期以後に研究され始めた蘭学(主にオランダ語の書物を通じたヨーロッパの学術の研究)とに組み込まれ、日本独自の博物学としての特徴を持ち始める。さらには、西洋博物学と同時に導入された科学的な描写方法やその背景にある西洋の価値観を咀嚼するための試行錯誤が、現存する日本の博物図譜においても、従来の日本の描写方法と価値観とのあいだの揺れ動きに見て取れる。

先行研究の多くでは、日本の博物図譜の芸術的価値について、古田亮氏が述べるように、美術史での様式判断といった旧来の評価基準にそぐわない(註2)と考慮される傾向にあった。この基準は、人間中心的な絵画伝統のなかで、例外的に植物のみが描かれた西洋の植物図譜についても(オランダの花の静物画を除いて)あてはまるかもしれない。日本の博物図譜を評価する際に用いられる言語表現に注目すると、国内外問わず、日本独自の感覚の

註1 近年の美術館開催の展覧会として、「自然に挑む 江戸の超(スーパー)グラフィック―高松松平家博物図譜」(香川県立ミュージアム、2019年)、「没後200年記念 増山雪斎展」(三重県立美術館、2019年)、「江戸の生きもの図鑑―みつめる科学の眼―」(徳川美術館、2017年)などが挙げられる。

註2 古田 亮「十九世紀の博物図譜」(国立科学博物館編『日本の博物図譜 十九世紀から現代まで』東海大学出版会 2001) 44-45頁。

表出について述べているものが散見される(註3)。特に博物図譜の描写についての言及に多いが、受け取り方によっては様々な解釈を生むだろう。蘭学の研究方法について、「旧来の進歩的・累積的な科学観では、『蘭学』のような文化衝突現象は、とらえきれなくなってきた」と言及されているように(註4)、博物図譜研究でも、現在、文化史を介したアプローチなど多角的な視点が適用されており、日本の博物図譜についてより俯瞰的な評価基準を見出すことが可能になってきた。

本論では、博物図譜の描写における「日本独自の感覚」という評価をどのように解釈できるかについて先行研究を概観したうえで、さらなる多角的な研究視点について、日本が博物図譜に西洋博物学を取り入れ始めたいわゆる黎明期に焦点を当てることで、広大な問いへのとっかかりを見出したい。

2. 日本の博物図譜の描写における先行研究について

(1) 具体例を用いた日本の博物図譜の描写表現についての解説

はじめに、荒俣宏氏によって再提示された、東西の博物図譜の違いを視覚的に把握するための着眼点を応用して、具体例の描写表現を観察する。比較例として挙げるのは、博物図譜の中でも、江戸時代における植物図譜の代表的作例とされる、本草学者の岩崎灌園^{いわさきかんえん}〔1786年(天明6)–1842年(天保13)〕が編纂した『本草図譜』(全96巻)(図1)と、1813年に岩崎灌園が宇田川榕菴^{うだがわようあん}〔1798年(寛政10)–1846年(弘化3)〕らとともに、『本草図譜』を著すうえで研究していた、ヴァインマン編『花譜(Phytanthoza–Iconographia)』(図2)である(註5)。荒俣氏によれば、自然物を描く際の西洋と東洋における専門的な視点の違いとは、①「モチーフの配置の仕方(主な絵の対象を中心にするか、それとも周辺にするか)」と②「モチーフの観察(主な絵の対象を解剖するか、それとも表象を描くか)」に大別される(註6)。

①「モチーフの配置の仕方」

西洋近代の絵画表現では、立体物を二次元画面に落とし込むために15世紀に線的遠近法が開発されたが、1点の植物が描かれる場合には一点透視図法が用いられ、描かれる対象は画面内の消失点、すなわち画面の中心に位置することになる。この特徴は、ヴァインマン編『花譜』に描かれた植物の配置に見られる。画面の中心と絵の中心が重なるように、2点の植物が一枚の紙上に並置されている。

註3 ウィルフリッド・プラントは、日本の植物図譜とは、中国の道教の影響下における、自然に対する謙虚な態度による、静寂と律動感を伴った精巧な儀式であると、西洋からの眼差しを投げかけている。ウィルフリッド・プラント著、森村 謙一訳『植物図譜の歴史』(八坂書房 1986) 174–177頁。

註4 塚原 東吾「オランダでの科学的活動へのフランスの影響--ナポレオン戦争と科学・オランダ語訳のフランス語科学書と蘭学(シンポジウム「19世紀前半の西洋と日本」)」(『洋学：洋学史学会研究年報』第4号 1995) 163–169頁。

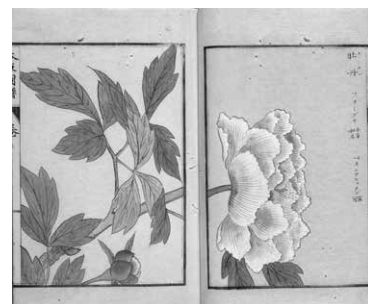


図1 岩崎 灌園 著『本草図譜 巻9芳草類上之上』より「牡丹」、1830(文政13)、版本に手彩色、国立国会図書館蔵



図2 ヴァインマン 編『花譜』より「No. 1017」、1737–1745、銅板に手彩色、クリプブランド美術館蔵

註5 『花譜』は、19世紀初めにはそのオランダ語版が幕府の文庫に実際に入っていた。岩崎灌園は、『本草図譜』制作において、日本にはない植物60図あまりを『花譜』から写している。図録『植物画の世界—高知県立牧野植物園所蔵作品を中心に—』(群馬県立館林美術館 2005)9頁。

註6 荒俣 宏「日本博物学と図譜の進展——栗本丹洲『千蟲譜』を中心に——」(『博物図譜とデジタルアーカイブ』第Ⅲ期特別講演、図録『博物図譜とデジタルアーカイブⅣ』武蔵野美術大学 美術館・図書館 2011)。

一方、日本では主役を真ん中に配置することはなく、むしろ中心からずらし
ていることが多い。『本草図譜』の「牡丹」も見開き2枚にわたり、花の重さに
耐えかねて茎がたわんでいるように描かれており、このような作例は中国の前
例があるが西洋では見受けられない。

②「モチーフの観察」

植物の描かれ方からその観察する視点の違いがあぶり出される。「本物らしさ」についての意識の違いとも言えよう。西洋では、植物の葉や花は重なる
ことなく標本のように開いた状態で、しばしば土から掘り出されて収縮した根
も含めた全体像が描かれた例や、モチーフが花瓶に入っているためか容赦な
く茎を切られた描写例が多い。しかし、日本の場合は野山に生えている状況、
もしくは採ってこられたばかりの新鮮さが分かったり、画面から植物の全体の
姿すら見切れてしまっている作例もある。このようなモチーフの観察の視点に
ついては、ヴァインマン編『花譜』では、茎、葉、蔓、花、実といった植物の解
剖的特徴が明確になるように描かれているのに対し、『本草図譜』では「牡
丹」の花が首を垂れる様態が重視されて描かれていることに顕著に表れてい
るだろう。

(2) 時代的背景

以上、指摘した描写の特徴に影響を及ぼしていると考えられるのは、描き
手の視点、つまり描き手が身に着けていた習慣としての日本従来の絵画伝統
である。もともと画題として花鳥は重要な地位を占めていた。とくに室町時代
以降は、障壁画、屏風など装飾的な用途を中心に、動植物の姿は盛んに描か
れており、描き手はそれらを単体で描くことに何の躊躇もなかったはずである
(註7)。つまり花鳥画と博物図譜は性格を異にはしない。このことについて、
長岡由美子氏は、「西洋絵画における「静物画」や、「風景画」の点景としての
草花や鳥獣の図と、同じ西洋の「博物画」とを比較した場合、根本的な対
象の捉え方、描法、絵具の種類(油絵具・水彩・ペンなど)、素地(キャンバ
ス・紙など)などに誰もが決定的な相違を認め得るだろう。一方、わが国とは
いえば、少なくとも十九世紀まで、「花鳥画」、「走獣画」といった分野に見ら
れる草花や鳥獣と、本草のための図である博物図に描かれたそれらには、決
定的な差異がない。これは、顔料(岩絵具)、素地(絹・和紙)のほかに、そ
れらを描く画家自身が、画法・ものの見方などにおいて、絵画学習の出発点
(狩野派に学ぶ)を等しくする場合が多いことが理由としてあげられる」と的
確に指摘している(註8)。

註7 前掲：図録『植物画の世界 高知県立牧野植物園所蔵作品を中心に』7頁。

註8 長岡 由美子「江戸時代の博物図」(前掲：国立科学博物館編『日本の博物図譜 十九世紀から現代まで』)40-41頁。

佐々木丞平・佐々木正子両氏によれば、日本絵画史の流れにある、いくつかの大きな転回点のうち、博物図譜の表現に大きな影響を与えたのが、十八世紀後半の江戸中期に、狩野派の流れを継承するまるやまおうきよ円山應舉〔1733年（享保18）–1795年（寛政7）〕の起こした写生画の流行である（註9）。円山應舉の活躍する直前の享保年間（1716–35）は、幕府の財政を再建するために打ち出された殖産興業政策により、江戸幕府が全国的な物産の調査を行ったのをきっかけに、動植物や鉱物などへの探求心が高まり、日本の博物学の学問のすそ野が広がった時期にあたる。同様の政策が行われた諸国の藩の大名たちは、副産物としての博物図譜に芸術的価値を求めるようになり、博物趣味として追求するようになった（註10）。

このような博物学の盛り上がりとともに博物図譜に影響を与えた「写生」の概念とは、現代でこそ、眼に見えるものの印象を写し取るスケッチとして「写生」という言葉が用いられるが、古来日本が影響を受け続けてきた中国の絵画概念に基づいている。そもそもアジアの美術史の中で、草花や鳥獣を精巧に描くことは、唐時代以後、中国ですでに高度に発展しており、「気韻生動」、つまり姿かたちばかりでなく、生命体としての気を発する絵画ほど、優れていると評価された（註11）。「気韻生動」の評語の中で、最も重要な漢字は「生」であり、この「生」を「写」す絵画行為である「写生」が、博物図譜に関わってくる「写生」概念の起源であるとされている（註12）。日本でも18世紀初頭以降、画家における「写生」の意味が、単なる即物写生や粉本模写から、画家自らが「個性」を思索する行為へと多角的に変貌していることが、今橋理子氏によって指摘された（註13）。

博物図譜のその後の展開については、伊藤薫氏により、狩野派の衰退した幕末・明治において、西洋絵画（洋画）に対する「日本画」の概念が作られた際に「旧派」側に吸収されていったなんびん南蘋派（註14）の流れを汲む画家たちが、博物画を手がけることが多かったことが解明され、博物図譜を特定の画派が結果的に「担当」してきた可能性が浮き彫りとなっている（註15）。

このように、先行研究を概観するなかで、日本の独自の感覚と言われる特徴に具体的に関連づけられるのは、日本で変容した写生の概念であると言えるだろう（註16）。

(3) 描写考察についての別視点の提起

日本において、博物図譜制作に試行錯誤しながら取り組んできた描き手の姿を彷彿とさせるヒントが、描かれている紙にもある可能性をここで提起してみたい。管見の限り、西洋の博物図譜が比較的自由的な紙のサイズや縦横比

註9 佐々木 丞平／佐々木 正子「円山應舉」(前掲：国立科学博物館編『日本の博物図譜 十九世紀から現代まで』)76頁。

註10 以後、ツンベリーやシーボルトなどを介して西洋博物学の影響が及び、岩崎灌園の『本草図譜』（1828）などが出版され、博物学の高い知見が示されることになる。

註11 前掲：長岡 由美子、40頁。

註12 臧 新明「<写生>概念の形成と変容に関する研究」(広島大学・博士論文 2009)。

註13 今橋 理子『江戸の花鳥画 博物学をめぐる文化とその表象』(講談社学術文庫 2017)118頁。

註14 享保年間(1716～1736)に長崎に渡来し、清の画家、沈南蘋(しんなんびん)の影響を受けた花鳥画を主とした画派。

註15 児島 薫「幕末・明治の花鳥画と「日本画」の形成」(辻 惟雄編著『激動期の美術 幕末・明治の画家たち』(続)』ぺりかん社 2008) 221-251頁。

註16 精密に描くリアリズムにあてはまる日本語、あるいはその源になった中国語には「写生」の他に「写真」という言い方がある。西洋の影響を受ける以前、江戸時代において「写真」とは、現在の「フォトグラフィー」とは異なり、対象となるモデルを精密に描き写す、「真の姿を明示する」という意味で、現代の博物画のような「細密画」「複製物」を呼んだ。前掲：荒俣 宏「日本博物学と図譜の進展——栗本丹洲『千蟲譜』を中心に——」参照。具体例として、江戸時代後期に尾張国名古屋で結成された本草学研究会である「嘗百社」における「写真」概念の使用については、Maki Fukuoka, *The Premise of Fidelity SCIENCE, VISUALITY, AND REPRESENTING THE REAL IN NINETEENTH-CENTURY JAPAN*, 2012, Stanford.

を用いるのに対し、日本の博物図譜は、特にその黎明期における作例では、紙のサイズや縦横比が近似しているものが少なくないことに気づかされる。サイズの大きな作品を描きたいときには、同サイズや近似した縦横比の紙を何枚かつなぎ合わせて一枚の紙として用いる例がしばしば見受けられる。もちろん手本帖などの常用紙に慣れ親しんでいたという描き手の文化的土壌が前提としてあると思われるが、博物図譜をその制作の延長線上に捉えていたという一つの証拠になるのではないだろうか。つまり、西洋の描写方法を試すにあたっても、従来使用していた紙を、描き手の目を規定するもの、すなわちモチーフの位置を見当づけるためのメジャーとして用いていた可能性があったかもしれない。

当館所蔵の川上冬崖〔1827年（文政11）–1881年（明治14）〕の作品を参考にしてみたい（註17）。川上冬崖は現在の長野市出身で、^{ばんしよしちべしよ}蕃所調所にて西洋の画法を研究し、日本の近代美術において洋画の先駆的役割を果たした人物として知られる。南画の心得のあった冬崖であるが、洋画を試みる時には、南画を描く際の紙をそのまま用いていたらしいことが、《薔薇》（図3）や、厳密には博物図譜ではないが《ナポレオン》（図4）においても、確認できる。被写体を原寸大で描こうとすることにより紙のサイズの規模が大きくなる場合、栗本丹洲（1756・宝暦6–1834・天保5）による《アカマンボウ》（183.0×126.0cm／国立科学博物館蔵）をはじめ、中島仰山（1832・天保3–1914・大正3）や高木春山（生年不詳–1852・嘉永5）による作例にも同様の紙継ぎ方法が見られる。仮説の段階にすぎず、他例の観察を深めることが今後不可欠だが、当時の描き手たちによる博物図譜へのアプローチの一手段として注目したい。

3. 博物図譜と他分野との関わり——おわりにかえて

最後に、博物図譜における多角的な研究視点の例として、言語文化との親和性——俳諧との関係についての先行研究に言及する。

今橋理子氏は、江戸時代の日本のとある習慣と博物学との思わぬ親和性について指摘している（註18）。近代植物学の祖カルル・フォン・リンネの高弟ツェンベルグは長崎出島のオランダ商館勤務医員として来日中に、江戸で多くの博物書を蒐集した。そのなかに石寿観秀国編・勝間龍水画の絵入俳書『海の幸』〔1762年（宝暦12）刊〕2冊が含まれていたという。『海の幸』（図5）は風流人であった勝間龍水の代表作であり、魚介類のみをテーマとした発句にその図柄を付した俳書として、一部の上層階級の博物学愛好者のみでは

註17 長野県信濃美術館には、川上冬崖の作品とされる絵画が総計105点収蔵されている。内訳については、松浦 千栄子「川上冬崖作品・関連資料調査—長野県信濃美術館収蔵品を中心に—」（『2017 長野県信濃美術館紀要 第12号』2018）に詳しい。



図3 川上 冬崖《薔薇》、紙本彩色、30.5×51.1cm、長野県信濃美術館蔵



図4 川上 冬崖《ナポレオン》、紙に水彩、60.4×58.2cm、長野県信濃美術館蔵

註18 今橋 理子「科学と芸術、そして俳諧文学—江戸博物学の世紀—」（図録『百学連環—百科事典と博物図譜の饗宴』印刷博物館 2007）106–116頁。



図5 石寿観 秀国 編 勝間 龍水 画『海の幸』、1762（宝暦12）、彩色刷、国立国会図書館蔵

なく、江戸の一般大衆に広く普及した版本の博物学書が集中して刊行された時代を背景に生まれた。

当時の博物学をめぐる状況を鑑みれば、たしかに様々な趣味領域間のクロスオーバーを想定可能である。俳諧は、滑稽さで笑いを呼ぶ俳言として俗語を用いたりする特徴がある。その多様性に富んだテーマとして、当時の珍しい動植物を取り上げることは想像に難くない。この観点によれば、信州ゆかりの図譜についての先行研究で訝しがられていたポイントを読み解くヒントが導き出せるのではないだろうか。それは、信州飯田の市岡智寛〔1739年（元文4）－1808年（文化5）〕が著した、『伊奈郡菌部』である。

信州飯田の市岡家は、伊那地方の榑木山を管理した美濃久々利の旗本千村氏に仕えた家柄であり、歴代はいずれも学才に富み、本草学や茶道・華道・香道、禅・絵画、漢学・和歌、兵法・和算・天文学・医学など、幅広い教養を身につけていた。五代目智寛が著した、『伊奈郡菌部』〔1799年（寛政11）〕は、伊奈郡に生息する菌類七十余種を彩色図で示し、漢名和名の他に漢文で簡潔な解説を加えているが、何よりも日本で初めて食用キノコと毒キノコを区別した図鑑として、『信陽菌譜』の名前で全国的に有名になり、のちに岩崎灌園の『本草図譜』や坂本浩然の『菌譜』〔1835年（天保6）〕などにも影響を与えている（註19）。

熊谷良一氏は、『伊奈郡菌部』の「ニギリダケ」の描写と絵に添えられた解説文に注目し、描写能力に長けた智寛らしからず、実物を描写したものとはとても思えない、俳画的な筆法で描いており、解説文に至っては、巷に語られている卑猥な民間伝承をもとに記載されている、と指摘している（図6）（註20）。この指摘内容は、今橋氏の俳諧文学と博物図譜の関連性についての言及を想起させる。教養人であった智寛が、俳諧・俳画に通じていたことは想像に難くない。同様に、ヴォルフガング・ミヒェル氏も、『伊奈郡菌部』のいわゆる「日本的」要素を指摘しており、細かい線が一切使われなかったこと、禅画を思わせるような描き方でキノコの本質を十分に押さえたと考えていたようである、と述べており、『伊奈郡菌部』の描写について、熊谷氏と同様に、知識人による教養画としての一面を見出している（註21）。このような描き方をした市岡智寛の意図の類例を、同時代の近隣地域の動向に探せるかもしれない。例えば、尾張の本草学者である三村森軒は、木曾や伊那を訪れ、『木曾産物』〔1740年（元文5）〕として木曾の動植物を絵入りで紹介し、木曾の草木をイロハ順に分類してまとめた『信州木曾山草木以呂派寄』を著している。江戸時代後期に尾張で結成された本草学研究会である嘗百社も、尾張近郊に採薬旅行に出かけるなど、数多くの標本、図譜、採薬記類を残しており、そういった周辺の事例との比較の余地も大きく残されている。

註19 図録『江戸時代の好奇心—信州飯田・市岡家の本草学と多彩な教養—』（飯田市美術博物館2004）。その子嶋智（1764–1833）も、父の資質を受け継ぎ、本草学をはじめとした様々な技をもち、『本草図彙』〔1822年（文政5）〕18冊をはじめとした多くの著書や資料を残している。



図6 市岡 智寛 著『信陽菌譜』（写『伊奈郡菌部』）、1799（寛政11）、国立国会図書館蔵

註20 熊谷 良一「『伊奈郡菌部』における「ニギリダケ」についての一考察」（飯田市美術博物館研究紀要第7号 1997）107–110頁。

註21 ヴォルフガング・ミヒェル「ヨーロッパの珍品陳列室から見た市岡家の標本コレクション」（前掲：図録『江戸時代の好奇心—信州飯田・市岡家の本草学と多彩な教養—』）85頁。

以上、日本の博物図譜の描き手の視点を形成した日本従来の絵画伝統についての先行研究を補強しうる、日本の博物図譜と他分野との親和性についての先行研究についても、ささやかながら概観し、黎明期の日本の博物図譜についての今後のさらなる考察の端緒とさせていただく。

『長野県信濃美術館紀要』投稿規定

1. 発行

本誌は、年1回発行する。

2. 投稿資格

長野県信濃美術館の職員(元職員含む)、その他美術館が主催する事業への協力者など。

3. 投稿内容

論文は原則として未発表分のものに限り、本文・註を含めて一篇20,000字以内、挿図は30枚以内を基準とする。研究ノート、資料紹介等は、一篇8,000字以内、挿図は10枚以内を基準とする。

4. 原稿の締め切り

毎年、1月末日とする。

5. 執筆者校正

原則として初稿のみとする。校正は誤字脱字の訂正など最小限にとどめる。

6. 著作権

著作権は、著作者(共同執筆者含む)自身に帰属するものとする。ただし著作者は、当研究紀要の複製権(電子化する権利)と公衆送信権(公開する権利)を長野県信濃美術館に対して許諾したものとみなす。当館が複製及び公衆送信を第三者に委託した場合も同様とする。

7. その他

挿図に用いる写真等の掲載許諾については、投稿者が自らの責任において、しかるべき手続きをとる。

長野県信濃美術館紀要 第14号

2020年3月25日発行

編集・発行 長野県信濃美術館

〒380-0801 長野県長野市箱清水1-4-4

電話 026-232-0052

PRINT ISSN 2435-399X

ONLINE ISSN 2435-4708

デザイン 中沢定幸(中沢デザイン事務所)

印刷 葛友印刷株式会社

© Nagano Prefectural Shinano Art Museum 2020