

長野県信濃美術館紀要

第十五号



カラー図版28 池上秀敏《岐蘇川画巻 天》



カラー図版29 池上秀敏《岐蘇川画巻 人》

目次

資料紹介

池上秀畝《岐蘇川画卷》の成立について

赤津 將之

5

大正期日本画の暈し表現についての試論

―菊池契月《庭の池》を起点に考える―

松井 美保

30

造形秩序「リピティション」を用いた造形プログラムの考察

―学校連携事業「ぼくらの森をつくろう」の活動事例から―

塚本 かな恵、大西 葵

41

業務報告

分類に関わる長野県信濃美術館蔵書の請求記号について

矢口 琴衣

50

資料紹介

池上秀畝《岐蘇川画卷》の成立について

赤津 將之

一 はじめに

池上秀畝は、明治七年（一八七四）に上伊那郡高遠町に生まれた日本画家である。明治二二年（一八八九）に荒木寛畝（一八三一～一九一五）に入門、四年にわたり内弟子として研鑽を重ね、明治二七年（一八九四）に日本美術協会第六回展に《一品当朝》を初出品、二等賞を受賞して中央画壇でのデビューを飾る。以降は文展や帝展など活躍の場を広げ、昭和一九年（一九四四）に死去するまで第一線で活動し続けた。当館では大正七年（一九一八）に第十二回文展に出品され、特選を受賞した《四季花鳥》のような代表作をはじめ、下図や画稿類も含めると百数十点を所蔵しており、館のコレクションを語る上で欠かせない作家の一人である。

今回取り上げる《岐蘇川画卷》は、三巻からなる画卷で、昭和六十二年（一九八七）に購入された作品である。本作の成立については、後述するように斎藤拙堂（一七九七～一八六五）という江戸後期の漢学者による紀行文に触発され、秀畝自身の体験をもとに描かれた作品である。このこと

は購入時には認識されていたらしいが（註1）、以降の展览会や論文等で詳述したことはなかったようである（註2）。本稿では、購入時の認識の再確認とともに資料紹介としての意味も込めて、『岐蘇川画卷』成立の経緯とその内容について、報告および若干の考察をすることとした。あくまで簡略な報告のため、内容に誤りも多いかと思うが、諸先学の叱正を期待したい。

二、池上秀畝『岐蘇川画卷』について

『岐蘇川画卷』は、秀畝により大正十年（一九二一）に制作された三卷からなる画卷である。各巻それぞれが箱に納められており、更に三巻の箱をまとめて収納する共箱が付属する。各巻の箱および外題には『岐蘇川画卷 天』、『拙堂翁下岐蘇川記 地』、『岐蘇川画卷 人』（図1）と墨書される（本稿ではこれ以降『天巻』『地巻』『人巻』と呼称する）。各巻の寸法については、『天巻』が六三・三×七二六・五センチ（カラー図版28）、『地巻』が六三・三×三九〇・四センチ（カラー図版27）、『人巻』が六三・二×七二五・五センチ（カラー図版29）と縦幅の大きな画卷である。このうち『地巻』における「拙堂翁」とは、前述したとおり江戸後期から幕末にかけ活躍した漢学者、斎藤拙堂（本名…正謙 字…有終 通称…徳藏 拙堂は号）のことである。拙堂は津藩士の子として生まれ、昌平黌で学んだのち、二十四歳で津の藩校、有造館の督学となる。また優秀な藩士を江戸に送って洋学や西洋兵術を積極的に学ばせるなど、儒学以外の学問にも明るく、藩政改革にも熱心であった（註3）。優秀な漢学者だった拙堂だが、他に紀行文によってもその名を知られている。『下岐蘇川記』は拙堂の著した紀行文の一つで、天保八年（一八三七）に江戸での勤仕を終えた拙堂が、同藩士とともに津へ戻る際に、東海道を經由せずに中山道を經由して戻ったときの体験によるものである（註4）。このとき拙堂が中山道経由を選んだのは道中の名勝を訪ねることを目的と

註1 「昭和六十二年度 長野県似術品取得基金」ファイル（長野県信濃美術館蔵）による。

註2 元信濃美術館職員の滝澤正幸氏（現上田市立博物館館長）、林誠氏（現長野県立歴史館）への聞き取りによる。

図1 『岐蘇川画卷』箱書



註3 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 様式会社東京堂出版

註4 蒲田正監修『漢文名作選5 日本漢文』一九八四年八月初版 一九八六年三月再版 大修館書店

したものであった。だが中山道の険しい山道を連日歩いたために同行者の疲労が甚だしく、また水路の景色がよいことを聞き及んでいたため、伏見宿（註5）から桑名までを舟を雇って木曾川を下ることとした。伏見から桑名までの二十里ほどの旅程を瞬く間に下っていく舟の速さと、船中より望む川岸の風景について述べた紀行文となっている。《地巻》は秀畝がこの「下岐蘇川記」を、五十八行に渡って筆写したものである。また本文の後には秀畝による識語も附されている。まずは《岐蘇川画巻》成立の経緯を理解するため、識語部分の翻刻および書き下しを掲載する。

《岐蘇川画巻 地巻》識語原文

予嘗読拙堂先生下岐蘇川記心馳神
動欲其境遊而不果今茲辛酉夏八月
得少閑宿志頼酬焉板舟發八百津至
犬山水行十有餘里所過沿岸風光寫照
歸來練想構図縮得二卷贈全遊井
口君矣先生文曰非荊關倪黃之筆不
能狀也余之凡筆何及故添以先生補之
云蓋岐蘇之勝谿迫路險所謂棧道者以
山之奇著而水之奇更有奇於山奇者
其到濃州譎詭變幻極者於水為多也
焉先生之下蘇川天保己酉距今八十六
年而行路之難易有不可豫側若夫

註5 現在の岐阜県可児郡御嵩町に存在した中山道の宿場。

文運發達之極穿山疏水鐵路縱貫電

力横通河身改脩隄防修築而山客

水態千變萬化知千歲之下如今日乎

古人有言自古至今山水之勝妙于天成

每壞于人造矣而利用厚生之術與探

勝好奇之事不並行於今圖其勝概傳

之後代亦我徒之天職也遂跋一言附

井口君云

壬戌（註6）初秋

秀畝識（印）

《岐蘇川画卷 地卷》識語書き下し（※旧字体等は新字体に改めた）

予嘗て拙堂先生の「下岐蘇川記」を讀みて、心馳せ神動き、其境に遊ばんと欲して果せず。今茲に辛酉（註7）の夏八月、少閑を得て宿志頼酬す。板舟にて八百津（註8）を發し大山に至り、水行すること十有余里、過ぐる所の沿岸に風光写照す。帰り来れば構図を練想し、縮して二卷を得、同遊せし井口君に贈る。先生の文に曰く、「荊関（註9）・倪黄（註10）の筆に非ずんば、状すること能はざるなり」と。余の凡筆は何ぞ及ばん。故に添ふるに先生を以て之を補ひて云ふ。蓋し岐蘇の勝は、谿迫り、路険にして、所謂棧道は山の奇を以て著し、水の奇は更に山の奇よりも奇なるもの有り。其れ濃州に到れば、譎詭変幻の極むるは、水に於いて多きを為すなり。焉んぞ先生の蘇川を下りし天保己酉（註11）より今に距つこと八十六年にして、行路の難易

註6 大正十年（九二）。

註7 大正十年（九二）。

註8 岐阜県賀茂郡八百津町か。

註9 中国五代梁の画家、荆浩と関同をさす。

註10 中国元末の画家、倪瓚と黄公望をさす。

註11 天保年間にこの干支は存在しない。拙堂が木曾川を下った天保八年の干支、丁酉の誤りか。

は予側すべからざることを有らんや。若し夫れ文運發達の極、山を穿ち水を疏し、鐵路縦貫し、電力横通し、河身改修し、堤防修築せば、山客水態の千変万化して、千歳の下ること今日の如きを知らんや。古人に言有り、古より今に至るまで、山水の勝は天成に妙にして、毎に人造に壊さる。而して厚生に利用する術は、探勝好奇の事と並行せず。今に於て其の勝を図り、概ね之を後代に伝ふるも、亦我が徒の天職なり。遂に跋一言を井口君に附して云ふ。

識語は二十二行に渡って記され、三巻が完成した翌年の大正十一年（一九二二）に書かれた事がわかる。本作の成立について述べた部分を要約すれば、秀畝は拙堂の「下岐蘇川記」に心を動かされ、同様の体験をしたいと望んでいたものの果たせずにいた。ようやく大正十年（一九二一）に機会を得て八百津から犬山までを舟で下りながら沿岸の風景を写生し、戻ってから構図を練って二巻の画卷として完成し、この旅に同行した「井口君」なる人物に贈ったことが記される。また拙堂が「荊浩や関同、倪瓚や黄公望といった画家たちの筆でなければ、（この風景を）表現することができないだろう」というように、余（秀畝）の凡筆ではそれに及ぶべくもないので、拙堂の「下岐蘇川記」を添えることでこれを補うのである、とも述べている。

秀畝が凡筆であるかはともかく、かねてより拙堂の「下岐蘇川記」への憧憬があつたことが窺われるとともに、絵のみの二巻と文字のみの一巻という画卷の構成になつた理由も判然とする。また識語の後半部分でも述べられているように、木曾川の險しく、次々に姿を変える風景への驚きや、八十年以上も昔にこの旅程を辿つた拙堂への畏敬の念に加えて、産業や技術の発達とともに破壊され、失われていく風景への哀惜、そしてそういった風景を記録し、後代へと伝えていくのも自分の天職である、といったような、秀畝の様々な思いや絵画に対する姿勢などが窺われる作品といえるであろう。

次いで、秀畝の述べるところの「故に添ふるに先生を以て之を補ひて云ふ」にあたる「下岐蘇川記」の筆写部分について、翻刻し掲載する。

天保丁酉四月余竣役與兩藩士俱

自江戸還取路東山舍輿步行旁探名

勝五月四日下十三嶺晚宿伏見驛連日

崎嶇經抄山間頗疲至奴輩把槍荷

鎧者或瘡痛不能起且聞水路（註12）勝熟

矣因謀（註13）下岐蘇川至桑名殆二十里

不一日而達乃召舟人戒之翌日夙起趨水

濱求舟舟人家在前岸樹林中

閉戸未起阻以灘聲喧壓累呼不達唇焦

舌燥久之乃應與其兒艤舟來迎日已加

辰乃發舟狹長薄板為之呼（註14）鷗飼兒纔

十三歲耳父在舳（註15）各持櫓操縱甚習灘

急舟走兩崖巒巒一時皆搖當前所見

倏忽在後唯見岸行山走而不覺舟移

山皆石身戴土松為之髮而紅杜鵑粧

點（註16）其間腥血如滴又處々有水簾懸焉

綏々灑々墜於潭石上石皆奇狀羅列

兩岸或特立若柱或拆裂若門或若

註12 原文では「之」が入る。

註13 原文では「賃舟」が入る。

註14 原文では「為」が入る。

註15 原文では「児在舳」が入る。

註16 原文では「於」が入る。

渴驥飲澗或（註17）臥牛橫道五色陸離相

間敝率作大小斧劈間有作荷葉披麻

者濯波浪以出交替去來不暇應接蓋

譎詭變幻中帶清秀深穩之態非

荊關之筆倪黃之手不能狀也雖僕

隸輩不解山水之趣者皆連呼奇不絕

聲忽遇一大巖屹立水中

舟殆觸之少誤則壑紛矣衆懼而默舟

人（註18）甚閒暇從容吹烟而坐視上流船併力挽

上者難易懸絕已而離峽漸平遠犬山城

露（註19）翠微（註20）紛壁鮮明衆望見歡然比

至城下又有暗礁齧舟砉然欲裂衆

復相顧瞿然過此以住漁舟相望歌唱互

答衆心始降矣蓋始發抵此為陸行

半日（註21）程不一飼時而至其快可知矣嘗

讀盛廣之酈道元所記誇稱江水

迅急（註22）狀至唐李白述其意云千里江

陵（註23）還平生竊疑以為文人虛談今過

此際（註24）知其不誣也但舟行甚迅不能除

翫峽中之勝為可恨已又三里抵笠松島

鐘方報已登憩岸上店目（註25）眩仰見屋

註17 原文では「若」が入る。

註18 原文では「笑振柁避之輒掠巖角過如此者數處未嘗差絲毫
但經巖際波激舟舞飛沫撲人衣袂盡濕回視僕從各握兩把
汗殆無人色舟人」が入る。

註19 原文では「於」が入る。

註20 原文では「上」が入る。

註21 原文では「之」が入る。

註22 原文では「之」が入る。

註23 原文では「目」が入る。

註24 原文では「始」が入る。

註25 原文では「猶」が入る。

椽動搖不定眠坐良久乃止進鱗脆美
 媚口此行跋涉山谷蔬食弥旬獲之以
 解菜飯已復入舟岸愈濶水愈緩
 險阻已遠無復可觀枕籍而臥風方
 逆舟人用力掙々甚勞橈聲喧聒使
 人煩冤午下稍得風便揚帆復走衆
 乃睡熟比醒達於桑名日尚高謝遣
 舟人登陸而行至四日市宿焉自狀
 見至此殆為二日半路程道上行見家々
 挿菖蒲彩旗翩然翻風衆在行
 旅倥傯涉日殆忘月日至是乃知屬
 端午節不圖今日舟行為弔屈之舉
 抑亦奇矣且舟凌危險布帆無恙
 免為汨羅之鬼不亦厚幸乎蓋天下
 之至奇至美者每在於艱難危險之地
 不獨山水之勝（註26）求之者（註27）入虎穴探龍
 領危而後有（註28）獲矣余於是乎有感焉
 未可以語千金之子也姑記（註29）以示苦
 學勵行之人 溪下偕一日

大正辛酉（註30）晚秋畫於伝神洞（註31）中



図2 《岐蘇川画卷 人巻》(部分)

註26 原文では「也」が入る。
 註27 原文では「比於」が入る。
 註28 原文では「所」が入る。
 註29 原文では「之」が入る。
 註30 一九三三年（大正十）。
 註31 秀畝が主催した画塾「伝神洞」のこと。

この《地巻》において留意されるのは、「下岐蘇川記」の原文に照らすと脱字が目立つことである（書き下しは参考資料を参照（註32））。特に二十七行目については五十一字に渡って原文から文字が抜けている。このことから原文を暗記して書いたというよりは、原文を傍らに見ながら筆写し、そのため脱字が生じたと見るべきだろう。

三、作中の風景について

ここまで見てきたように《地巻》の記述から、《天巻》および《人巻》については、木曾川の上流（八百津）から下流（犬山）にかけての風景が描かれていることがわかる。その全てが場所や名称を明らかにするものではないが、例えば《人巻》の末尾に登場する、小高い丘の頂上に描かれる天守閣（図2）は、いうまでもなく犬山城の天守である。なお木曾川上流から川を下った場合、犬山城は左岸に見えるはずであるが、《人巻》では右岸側とも取れるように描かれている。画卷という構図上の制約によるものだろうか。また《天巻》に見える吊り橋（図3）については、当時の木曾川には複数の吊り橋が架かっていたようだが（註33）、それらの中に特定のモデルが存在するのかは不明である。ただし秀畝が「過ぐる所の沿岸に風光写照す。帰り来れば構図を練想し、縮して二巻を得。」と述べていることを鑑みて、いくつかの橋から得た印象を、木曾川に巨大な吊り橋が架かる光景として集約し描いたもの、とここでは考えておきたい。

なお秀畝が下った木曾川の特に中流域は、「日本ライン」として知られる観光地でもある。「日



図3《岐蘇川画巻 天巻》（部分）

註32 「下岐蘇川記」の原文および書き下し文については、前掲の鎌田正監修『漢文名作選5 日本漢文』のものを参考にした。

註33 兼山橋、八百津橋、錦織橋などがあるとのこと（美濃加茂市民ミュージアム館長 可児光生氏のご教示による）。

本ライン」の由来は、『日本風景論』を著した志賀重昂が、大正二年（一九一三）に木曾川を訪れた際の風景について、書簡の中で「木曾川川岸、犬山は全くライン（萊因河）の風景其儘なりと（後略）」と表現したことによるといわれる（註34）。この頃から始まる木曾川の観光業の進展や沿線の開発については可児光生氏の論考などに詳しいが（註35）、本格的に観光地として浸透していくのは秀畝の旅よりも後のことで（註36）、秀畝の識語にも「日本ライン」への言及は見られない。秀畝自身は自分の下った行程が、一大観光地として発展していくことについては予想しえなかったであろうが、翻って見れば、著名な観光地として喧伝され、開発されていく以前の、秀畝が憧れを抱いた拙堂が旅した頃の木曾川の面影を、わずかにでも留めるものとして、本作を評価することもできるのではないだろうか。

四、おわりに

以上、池上秀畝《岐蘇川画卷》について、《地巻》の翻刻と読解を中心に、その内容について読み解いてきた。購入から三十年以上を経ているが、改めてその内容および成立について簡略ながら報告を行うことができた。ただし、描かれている河畔の風景についての言及や、取材地などに対する論考は十分になされたとは言いがたい。本作の当初の所有者であった「井口君」についても、いかなる人物かは不明である。検討すべき事項は多いが、ひとまずはこの報告を契機として、作品への議論が深まることを期待したい。

付記

この論文の執筆にあたり、『地巻』識語ほかの訓読については國學院大學栃木短期大学日本文化

註34 可児光生「日本ライン」下りの歴史（『美濃加茂市民ミュージアム紀要 第十集』二〇〇三年三月）

註35 前掲可児光生「日本ライン」下りの歴史、同「郊外」犬山と木曾川（大正から昭和を中心に）（『美濃加茂市民ミュージアム紀要 第十三集』二〇〇四年三月）、斎藤純「名所の成立と桃太郎神社―観光地の伝説を読む―」（『口承文藝研究 第二十三号』二〇〇〇年三月）。

註36 大正十四年（一九二五）には名鉄今渡線が開通し、犬山から今渡までの木曾川上流への交通の便が整備され、また昭和二年（一九二七）には大阪毎日新聞・東京日日新聞（現・毎日新聞）が選定した「日本新八景」に日本ラインを含む木曾川が選ばれるなどの契機が挙げられる。

学科教授塚越義幸先生に多大な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。また画巻中の風景については、美濃加茂市民ミュージアム可児光生館長にご意見を賜りました。その他本作の購入時以降の情報について、上田市立博物館館長滝澤正幸様、長野県立歴史館林誠様にご教示を得ました。末筆ながら記して深甚の謝意を表します。

参考資料

〈齋藤拙堂『下岐蘇川記』 書き下し文〉（※旧字体は新字体に改めた）

天保丁酉四月、余役を竣へ、両藩士と俱に江戸より還る。路を東山に取り、輿を捨てて歩行し、旁ら名勝を探る。五月四日、十三嶺を下り、晩に伏見駅に宿す。連日崎嶇として、山間を経渉し頗る疲る。奴輩の槍を把り鎧を荷ふ者に至りては、或いは瘡痛して起つこと能はず。且つ水路の勝を聞くこと熟せり。因つて舟を賃ひて岐蘇川を下らんことを謀る。桑名に至る殆ど二十里、一日ならずして達すといふ。乃ち舟人を召して之を戒む。翌日夙に起き、水浜に趨ぎ舟を求む。舟人の家は前岸樹林の中に在り。戸を閉ぢて未だ起きず。阻つるに灘声の喧騒を以てし、累呼すれども達せず。唇焦げ舌燥く。久しうして乃ち応ず。其の児と舟を櫂して来たり迎ふ。日已に辰を加ふ。乃ち発す、舟狭長にして、薄板もて之を為る。呼んで鸕飼と為す。児は纔かに十三歳のみ。父は舳に在り、児は艫に在り。各櫂を持ちて操縦すること甚だ習へり。灘急にして舟走り、両崖の巒嶺一時に皆揺き、前に当たりて見し所、倏忽として後に在り。唯だ岸行き山走るを見て舟の移るを覚へず。山は皆石身にして土を戴き、松之が髪を為し、而して紅杜鵑其の間に粧点し、腥血滴るが如し。又処々に水簾有りて懸る。綏々灑々として潭石の上に墜つ。石は皆奇状、両岸に羅列す。或いは特立

して柱のごとく、或は折裂して門のごとく、或は渴驥の澗に飲むのごとく、或は臥牛の道に横たはるのごとし。五色陸離として相間はる。皴は率ね大小の斧劈を作し、間荷葉披麻を作す者有り。波浪に濯はれて以て出で、交替去来応接に暇あらず。蓋し譎詭变幻の中、清秀深穩の態を帶ぶ。荊関の筆・倪黃の手に非ずんば、状すること能はざるなり。僕隸の輩の山水の趣を解せざる者と雖も、皆連りに奇と呼んで声を絶たず。忽ち一大巖の水中に屹立せるに遇ふ。舟殆ど之に触れんとす。少しく誤らば則ち壘紛せん。衆懼れて黙す、舟人笑つて柁を振りて之を避く。輒ち巖角を掠めて過ぐ。此くの如き者数処、未だ嘗て絲毫も差はず。但だ巖際を経るとき、波激し舟舞ひ、飛沫人を撲ち、衣袂尽く湿ふ、僕従を回視すれば、各両把に汗を握り、殆ど人色無し。舟人は甚だ間暇、従容として煙を吹いて坐す。流れを上る船の力を併せて挽き上ぐる者に視れば、難易懸絶す。己にして峽を離れ、漸く平遠なり。犬山城翠微の上に露はれ、紛壁鮮明なり。衆望見して歎然たり。城下に至る比ほひ、又暗礁有りて舟を齧み、砉然として裂けんと欲す。衆復た相顧みて瞿然たり。此を過ぎて以住は、漁舟相望み、歌唱互ひに答ふ。衆心始めて降る。蓋し始めて発せしより此に抵る、陸行半日の程と為す。一餉時ならずして至る。其の快きこと知るべし。嘗て盛広之・酈道元の記する所を読むに、江水迅急の状を誇称せり、唐の李白に至りては、其の意を述べて云ふ。千里の江陵一日にして還ると。平生竊かに疑ひて以て文人の虚談と為せり。今此の際を過ぎ、始めて其の誣ひざるを知れり。但だ舟行甚だ迅く、除るに峽中の勝を翫ぶことを能はざるを、恨むべしと為すのみ。又三里にして、笠松に抵れば、鳴鐘方に已に報ず。登りて岸上の店に憩ふ。目猶ほ眩す。屋椽を仰ぎ見るに、動揺定まらず。瞑坐良久しうして乃ち止む。鱸を進む。脆美口に媚ぶ。此の行山谷を跋涉し、蔬食旬に彌る。之を獲て以て菜を解く。飯し己み復た舟に入る。岸愈濶く、水愈緩やかなり。險阻已に遠く、復た観るべき無し。枕籍して臥す。風方に逆にして、舟人力を用み、桴々として甚だ勞す。櫓声喧聒、人をして煩冤せしむ。午下、稍風の便を得、帆を揚げて復た走る。衆乃ち

睡熟す。醒むる比ほひ桑名に達す。日尚ほ高し。舟人を謝遣し、陸に登りて行き、四日市に至りて宿す。状見より此に至る、殆ど二日半の路程と為す。道上行家々菖蒲を挿み、彩旗翩然として風に翻るを見る。衆行旅に在りて倥傯日を涉り、殆ど月日を忘る。是に至りて乃ち端午の節に属るを知る。凶らざりき、今日の舟行、屈を弔ふの挙と為らんとは。抑亦た奇なり。且つ舟危険を凌ぎ、布帆恙無く、汨羅の鬼と為るを免る。亦た厚幸ならずや。蓋し天下の至奇至美なる者は、毎に艱難危険の地に在り。独り山水の勝のみならざるなり。之を求むる者、虎穴に入りて、龍頷を探るに比す。危ふくして後に獲る所有り。余是に於て感有り。未だ以て千金の子に語るべからざるなり。姑く之を記し、以て苦学励行の人に示す。

『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 15 号



カラー図版1

菊池契月《庭の池》大正8年(1919) 長野県信濃美術館蔵



2



3



4



5



6



7

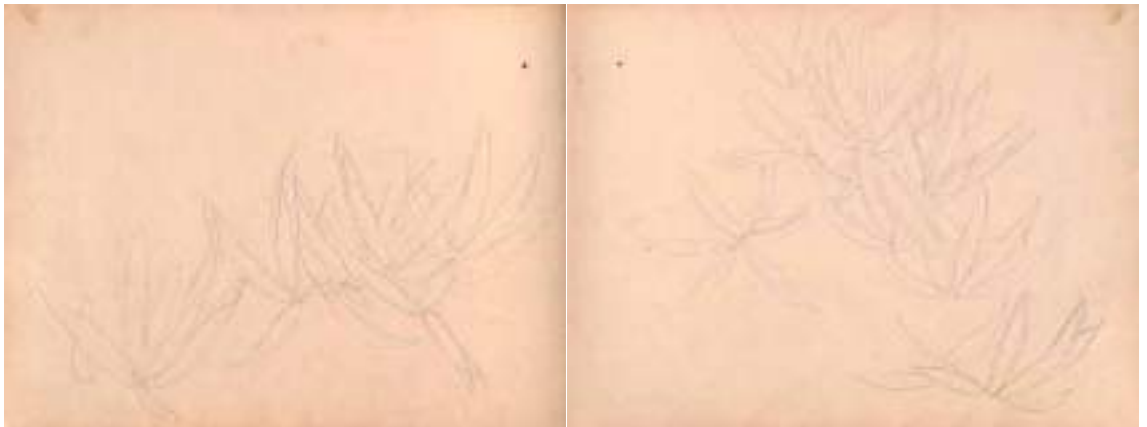


8

菊池契月「スケッチブック」大正8年(1919)頃 長野県信濃美術館寄託



9



10



11



12



13



14



15



16

菊池契月「スケッチブック」大正8年(1919)頃 長野県信濃美術館寄託



17



18



19



20



21



22



23



24

菊池契月「スケッチブック」大正8年(1919)頃 長野県信濃美術館寄託



25



26



連携事業「ぼくらの森をつくろう」

目 次

資料紹介

池上秀畝《岐蘇川画卷》の成立について

赤津 將之 ————— 5

大正期日本画の量し表現についての試論

—菊池契月《庭の池》を起点に考える—

松井 美保 ————— 30

造形秩序「リピティション」を用いた造形プログラムの考察

—学校連携事業「ぼくらの森をつくろう」の活動事例から—

塚本 かな恵、大西 葵 ————— 41

業務報告

分類に関わる長野県信濃美術館蔵書の請求記号について

矢口 琴衣 ————— 50

大正期日本画の^{ぼか}暈し表現についての試論 —菊池契月《庭の池》を起点に考える—

元長野県信濃美術館学芸員

松井美保

一 はじめに

日本画家・菊池契月が、当時住んでいた北野天満宮近くの家の庭を描いた《庭の池》（カラー図版1）。大正8年（1919）、第一回帝展に出品された本作は、現在長野県信濃美術館に収蔵されている。

池の水際を描いたこの作品の主題は、《ゆふべ》（図1）や《夕至》（図2）と同様に自然主義的傾向があると言えるが、描き方は必ずしもそうではない。当時の評論には坂井犀水による「国画創作協会や院展の新傾向たる片隈的手法を採用して、氏一流の静寂なる気分を出した佳作である（後略）」（註1）や、石井柏亭の「汀に生えた擬寶珠や羊歯などのやり口は土田麦僊のそれに大分接近して居る様だ」（註2）といったものが見られ、その描法も注目されている。詳しくは後述するが、「片隈的手法」とされるのは、土坡の立体感を表す、いわゆる「片ぼかし」や、画面全体に施された暈しのことであろう。この暈しは、《庭の池》以降、《少女》（図3）、《鶴》（図4）といった大正期における帝展出品作に見られることとなるが、この傾向は契月一人におけるものではない。上記の作品評に見られるように、再興日本美術院や国画創作協会の作家作品、さらには、「大正デカダンス」と呼ばれるものも含む、同時代の京都の日本画にまで、暈し表現が多く見られ、この手法が大正期における芸術表現の一傾向であったことが窺える。

しかし、院展作家が暈しによって表そうとしているものと、「大正デカダンス」の作品が表すもの、契月をはじめとするその他の京都画壇の作家が表現

註1 坂井犀水『中央美術』大正8年（1919）11月号

註2 柏亭生（石井柏亭）『美術月報』大正8年（1919）11月号



図1 菊池契月《ゆふべ》大正3年（1914）京都国立近代美術館蔵 Photo:The National Museum of Modern Art, Kyoto

するものとは、そこにある程度の差異が認められる。目的は異なるのに、同時代に量し表現が広く用いられた状況とその背景について、今回改めて整理し、考察しようとすることも、無駄ではあるまい。

本論では、まず長野県信濃美術館に寄託されている《庭の池》制作のためのスケッチや、本画に対する作品評、契月自身の言葉を考察し、彼がこの作品で目指した表現について考える。次に、大正期に再興日本美術院で多く見られた「片ぼかし」表現と、それが発展していったと考えられる量し表現について、その契機となった出来事や表現傾向を考察する。さらに、国画創作協会や大正デカダンスなど、同時代の京都画壇のほか、同じく大正期に量し表現（ソフトフォーカス）が多用された芸術写真についても概観し、大正期特有の「量し」について整理していきたい。

二 菊池契月《庭の池》

まずは、《庭の池》の基本事項を挙げておこう。

《庭の池》大正8年 第一回帝展出品

絹本着色 六曲一双屏風 (各) 179.1×377.8cm 長野県信濃美術館蔵

六曲一双屏風の画面いっぱいに、池の水際の様子を描いている。画面下部（手前側）は水面で見切れており、右隻でほぼ画面中央の高さに位置する対岸の池の縁は、左隻でさらに画面上部へと移動し、奥行きを表現する構図となっている。右隻三曲目に見える鯉の一群以外、モチーフは全て画面上部に描かれている。右隻にはギボウシやシダなどが配され、左隻にはマコモなどの水草の他、熊笹らしきものも見える。マコモは輪郭線を用い、比較的明瞭に描かれているが、他のモチーフは紗がかかったように量しが入り、水際の湿った空気感とともに、静謐な雰囲気が醸し出されている。

本作は昭和57年（1982）に京都国立近代美術館の「菊池契月展」に出品された後、しばらく所蔵者不明の状態が続いていた。同展開催の折、加藤類子氏は《庭の池》について、先の坂井犀水の批評を引用しつつ（註3）、

「大上段に構えた歴史画や架空の物語でなく、身近な自然をもう一度見直し、写実に基づく作品を描こうとする気運が、当時は高まっていた。そうした細やかな写実の傾向が、ここで言う『片隈的手法』ということになる」

と記している（註4）。しかしながら、この作品を目にすると、そこには「写実の傾向」だけではなく、それを通り越した、静謐で、どこか幻想的な雰囲気さえ



図2 菊池契月《夕至》大正7年(1918)
京都国立近代美術館蔵
Photo:The National Museum of Modern Art, Kyoto



図3 菊池契月《少女》大正9年(1920)
京都国立近代美術館蔵
Photo:The National Museum of Modern Art, Kyoto



図4 菊池契月《鶴》大正10年(1921) 平安神宮蔵

註3 前掲書 註1

註4 加藤類子「《庭の池》作品解説」『菊池契月展』
図録、昭和57年(1982)

漂っているように感じる。「片隈的手法」は、その言葉からも「量し」の一種であることが窺えるのだが、この手法が担っているのは写実だけではなく、写実に付け加えられた新たな試みだと筆者は考える。それを考察するには、まず本画の準備段階として描かれたスケッチ類と、《庭の池》が出品された第一回帝展の審査について語った、契月の言葉を見ていく必要があるだろう。

(一) スケッチの考察

現在、長野県信濃美術館には、契月のスケッチブックが数冊寄託されている。そのうちの1冊には、《庭の池》のためのスケッチと思われるものが多数描かれている(註5、カラー図版2～26)。

水際や鯉の描写に加え、色についても注釈が加えられているが、本画との絵柄の違いから、下図の役割を担う注釈ではなく、実物の色や質感を忘れないためのメモと思われる(図5)。このスケッチが、冊子のどちら側から描かれたのかはわからず、制作順序も不明であるが、途中から本画に描かれるギボウシが登場していることを考えると、本画に仕上げるため、实景の写生(ギボウシが無かった部分)からモチーフの入れ替えを検討していったのではないかと推測される(カラー図版13)。スケッチブックの中の描写そのものについては、装飾やデフォルメがなされることはなく、また、量しに関する記述も見当たらない。自然主義的であり、写実的な感覚を持って描かれていると言えるだろう。

註5 スケッチブック 22.7cm×30.5cm



図5 菊池契月「スケッチブック」(部分)

(二) 本画について

では、《庭の池》について、契月自身はどう考えていたのか。作品自体についてのコメントは無いのだが、この作品が出品された第一回帝展、契月は審査員としてこれに参加しており、審査後、日本画出品作全体について語った言葉がある(註6)。

註6 菊池契月「美術界新潮 帝展と余の態度」
『美術之日本』第11巻11号、大正8年(1919)

「(前略)即ち本年の出品は、概して古典的な色が漸くに褪せて、幾分の浪漫的分子を含む寫生派の一團となり来った観がある。(中略)然し日本画の本質に考へて、寫生が終局の目的でないことは勿論であるから、此の一團の中に、如何なる芸術的な新らしい芽を萌して居るかと云ふ点も、深く注意をはらった(後略)」

この発言を見ると、絵画は単なる写生にのみ終始したのでは駄目で、そこに芸術としての新しい工夫をする必要がある、と考えていることがわかる。《庭の池》のスケッチでは、モチーフを入れ替えるなどしており、实景をそのままにはしていないが、描き方自体は写実的なものであった。当然、契月はこのスケッ

チから本画を描くにあたり、何らかの新たな試みをしているはずである。

三「片隈的手法」とは

ここで今一度、犀水の批評に立ち返り、「片隈的手法」の源流であるところの再興美術院と国画創作協会の表現を見てみよう。

(一) 再興日本美術院の「片ぼかし」

大正期、再興日本美術院で流行したという「片ぼかし」(註7)。「片ぼかし」というと、まず横山大観が用いたイメージが多いようであるが、元々は小杉未醒がパリから持ち込んだものだという。と言うのも、アンリ・マティスが土佐派の片ぼかし表現を使い、それを目にした洋行中の未醒が、これを逆輸入したというのだ。美術雑誌『白樺』の大正2年(1913)1月号には10点のマティス作品の画像が掲載されており、そのうちの《化粧》では、実際に片ぼかしが使われているのが確認できる(註8)。

未醒は大正4年(1915)3月の東海道取材(未醒の他、大観、下村観山、今村紫紅、表具師の寺内銀次郎が同行)で、この「片ぼかし」を一同に教えたという。未醒、大観、観山、紫紅の合作である《東海道五十三次合作絵巻》(大正4年、東京国立博物館蔵)は、その成果によって制作されたものである。

大和絵(土佐派)における片ぼかしは、山の稜線の内側を暈すことで立体感を出す手法であり、古くから使われていたものである。しかし、未醒をはじめとする美術院の作家たちは、マティスや未来派など、色面の片側を暈すことで輪郭と立体感を際立たせる、西洋絵画の「片ぼかし」に、あらためて新鮮味を感じたのではないだろうか。佐藤志乃氏は、美術院の「片ぼかし」は当初、山や岩、衣紋を表す墨の弧状線を暈すことで用いられたと指摘している(註9)。彼らが墨線を選択したのは、西洋絵画に触発されながらも、その源流である日本美術を再評価した結果であろう。同年10月に開催された再興第二回日本美術院展覧会では、大観の《漁樵問答》《竹雨》(図6)の他、小林古径の《阿弥陀堂》(図7)や中村岳陵《薄暮》(図8)など、片ぼかしを用いた作品が多数出品された。中でも岳陵の《薄暮》は、この片ぼかしがよく消化された佳作といえよう。森口多里は「表現技巧に新しい工夫があるが、情緒が其れを支配してゐて單なる理智的畫策に流れてゐない。だから新しい描法の結果は情感の象徴としての特殊な形態美を成してゐる。」(註10)と述べている。

「片ぼかし」は、輪郭線を用いずとも、物体の境目や、陰影による立体感を表現できる技法である。岳陵は、画中の女性の衣紋に用いた「片ぼかし」によって、足元の灯りとそれが作る影を表しながら、強調された輪郭によって、背景

註7 再興日本美術院の片ぼかしについては、『日本美術院百年史』第4巻に詳しい。

註8 『日本美術院百年史』では、《花とタビスリー》にも片ぼかしが見られる、としているが、『白樺』掲載図版はモノクロのため、明確に片ぼかし表現を確認しづらい。

註9 佐藤志乃「横山大観の『漁樵問答』『竹雨』と片ぼかしの技法について」『横山大観記念館館報』第24号、平成20年(2008)8月

註10 『早稲田文学』120号、大正4年(1915)11月



図6 横山大観《竹雨》
大正4年(1915)
横山大観記念館蔵



図7 小林古径《阿弥陀堂》
大正4年(1915)
東京国立博物館蔵
Image:TNM Image Archives



図8 中村岳陵《薄暮》
大正4年(1915)
有限会社天心蔵



図9 横山大観《老子》
大正10年(1921)
熊本県立美術館蔵



図10 安田靉彦《御夢》
大正7年(1918)
東京国立博物館蔵
Image:TNM Image Archives

から女性を浮かび上がらせている。このような点が、技巧に走ることなく、情緒的な画面が作られたと、高い評価を得た所以であろう。

伝統的な日本絵画にとって輪郭線、特に墨線は重要なものだった。だからこそ、それを廃した明治30年代の朦朧体の試みは、混色による明度低下も相俟って、「朦朧」の蔑称を得るに至った。朦朧体は墨線を色線に置き換え、背景に埋没してしまうモチーフを際立たせる方法をとったのだが、自然界に存在しない輪郭線を絵画空間に融合させることは、西洋絵画を知ってしまった日本画家にとって一特に、岡倉天心の下で日本画の制作に励んだ日本美術院の作家たちにとっては、悩ましい問題であっただろう。未醒や大観らによって用いられていった「片ぼかし」は、弧状線だけではなく、様々な形体の輪郭を内側へと暈す(隈をとる)面的な処理へと徐々に発展していった。横山大観《老子》(図9)の岩などに、この描法が見られる。

それと並行して、線(境界)の内側だけでなく、外側をもぼかしながら、一種の空気感、雰囲気を表すような表現も見られるようになる。これは大正期の大観や安田靉彦等の作品に特に見られるもので(図9、10)、夜や雨といった場面で、モチーフの周りをほのかに明るくするような使われ方をしていることが多い。この表現につながる最初期のものが、古径の《阿弥陀堂》ではないだろうか。この作品については、「屋根と空との境ひをやゝ茫漠とし、前景に淡墨を刷いたところは、殊に印象的で又象徴的である」(註11)「今秋の出品中、最も深き暗示に富んだ象徴的の作と言はれて居る」(註12)など、「象徴的」という言葉を用いた評価が散見される。古径は本作で、平等院鳳凰堂(阿弥陀堂)の黒々とした屋根が、夜明けを間近に控えてその輪郭線を曖昧にし、星空の下に浮かび上がる様子を表している。この手法はもはや、立体表現を目指した「片ぼかし」とは異なる。しかし、空間表現(奥行き)を目指していない点

註11 XYZ『読売新聞』大正4年(1915)10月29日

註12 吉川霊華『美術新報』254号、大正4年(1915)11月

をとってみても、同じくぼかしを用いた朦朧体の表現とも異なっており、この時点での新しい手法といえるだろう。契月の《庭の池》には、苔生した土坡の辺りに、美術院作家の「片ぼかし」に近い表現が見られる。しかし、輪郭線を持たず、靄がかかったように描かれたシダやその背後の緑の一群は、従来の「片ぼかし」ではなく、美術院作家が用いた新たな暈し表現に近い。「片ぼかし」でも「片隈手法」でもなく、「片隈的手法」という言葉が使用されているのは、このためではないだろうか。

美術院作家たちは、西洋絵画の「片ぼかし」に新鮮味を感じ、そこから日本の伝統的絵画を見返した上で、新たな「片ぼかし」表現を試みた。それでは、当時の洋画家たちの中で、同様の影響を受けたものはいなかったのか。小杉未醒は元々洋画家であるが、美術院にあまりに近い存在であるので、ここでは満谷国四郎の作品を見てみよう。

未醒と同時期に洋行していた国四郎の作品(図11)を見ると、当時マティスが用い、未醒が持ち帰った片ぼかしの表現が推測できる。輪郭に黒を用いながらも、それを内側へと暈すことで、モチーフの立体感を表現しているのだ。これは当時の日本洋画界における「写実表現」ではない。不同舎で小山正太郎に師事した後、渡欧して画業を習得した国四郎において、この頃の作品は「装飾的」と評されている(註13)。大和絵の片ぼかしを消化した西洋絵画の「片ぼかし」表現は、未醒が影響を受けたピエール・ピュヴィス・ド・シャヴァンヌの画風もあいまって、国四郎の手によって、写実ではなく、象徴的、装飾的な表現効果を得る手段として用いられたといえるだろう。同じものを見ながらも、日本画家はそこに立体感や、輪郭線を用いることなくモチーフの境界を描き出すことができる写実性を見出したのに対し、洋画家は象徴性や装飾性を感じた。当時の日本画家たちが、こういった洋画家たちの動向をまったく認識していないとは、考えづらいであろう。彼らは、線を用いずに、輪郭の片側を暈す、または両側を暈してその境界を曖昧にしていく方法に、情緒や観念的なものを表現する可能性を発見したのではないだろうか。

契月が《庭の池》で描いたものは、日常的な風景であり、そこに煌びやかな装飾性は存在しない。空間の広がりやモチーフの立体感、湿った空気感といったものは、「片隈的手法」によって表現され、水際の苔むした縁のあたりには、一部片ぼかしの技法も見られる。契月の画業の中では、確かに写実性が高く、自然主義的な作品であるが、それと同時に、この作品は多分に象徴的・幻想的雰囲気を感じている。帝展審査に関する言葉を考えても、契月自身、「写実の傾向」のみで「片隈的手法」を選択したのではなく、こうした効果を狙って使ったと考えられる。



図11 満谷国四郎《裸婦》大正4年(1915)
宮城県美術館蔵

註13 『もうひとつの明治美術 明治美術会から太平洋画会へ』展図録 作家・作品解説、平成15年(2003)7月

(二) 国画創作協会

契月が《庭の池》で、「国画創作協会や院展の新傾向たる片隈的手法を採用して、氏一流の静寂なる気分を出した佳作である」(註14)「汀に生えた擬寶珠や羊齒などのやり口は土田麦僊のそれに大分接近して居る様だ」(註15)と指摘されたのは、おそらく大正7年(1918)第一回国画創作協会展に出品された、土田麦僊《湯女図》(図12)の松の描き方のことを指すのだろう。

西洋絵画に強い憧れを抱きながら、日本画の近代化に対峙した麦僊であるが、《湯女図》では江戸風俗画やルノワールが描く女性の情感など、東西絵画の要素を混在させている。中でも松葉の塊は、輪郭をぼかし、立体感を際立たせながらも、画面全体を漂う金雲のような効果を持って配されている。湯女の官能的な表現、柔らかい雰囲気とも共鳴するようだ。麦僊と並び、国画創作協会を代表する存在である小野竹喬も、この頃は輪郭線を廃し、全体に絵の具を塗り重ねた作品を描いている(註16)。これらの表現が、《庭の池》のシダの描き方と、立体感や絵の具の塗り込み方等において、その印象が繋がったのであろう。しかし、《庭の池》の紗がかかったような感じや、夜や雨といった場面で、モチーフの周りをほのかに明るくするような美術院の量しとは、全体の印象が異なる。当時の京都画壇には、他にもよりこの量しに近い表現が存在している。

註14 前掲書 註1

註15 前掲書 註2

註16 《郷土風景》大正6年(1917)や、第二回国画創作協会展に出品した《夏の五箇山》大正8年(1919)など

四 大正期に見られた、その他の「量し」

(一) 「大正デカダンス」及びその他の京都画壇作家

今、筆者の手元に『京都の日本画 1910-1930』と題された、一冊の展覧会図録がある。副題は「大正のころ・革新と創造」。この展覧会は、昭和61年(1986)10月に京都国立近代美術館で開催されたもので、個性の発露を軸に、新たな日本画の創造を試みた大正期京都画壇の様子を俯瞰しようとする



図12 土田麦僊《湯女図》大正7年(1918) 東京国立近代美術館蔵

る、非常に興味深いものであった。とはいえ30年以上も前の展覧会であるので、筆者もその現場に立ち会ってはいない。しかしながら、この図録のページをめくると、いくつかの表現傾向に気づくことができる。秦テルヲや岡本神草、甲斐庄楠音らに見られる、「大正デカダンス」と呼ばれる退廃的・耽美的な表現と、契月をはじめ、西山翠嶂や堂本印象など、多くの京都作家に見られる、紗がかかったような量し表現である。大正デカダンスに類する作品の中にも、量しを使っているものがあるため、大正期の京都画壇全体で、量し表現が多く見られたことが推測されるのである。

秦テルヲは「大正デカダンス」の代表格といえる作家であるが、そこにはっきりとわかる量し表現は見られない。「大正デカダンス」といっても、美術グループがあったわけではなく、様式的な括りもないため、その表現も作家によって異なっている。そのような中で、岡本神草の《拳を打てる三人の舞妓の習作》（大正9年 [1920]）や甲斐庄楠音の《舞ふ》（大正15年 [1924]）、或いは宇田荻邨の《夜の一力》（図13）や《太夫》（大正9年 [1920]）などは、退廃的・耽美的な雰囲気を表現するために、量し表現が効果的に働いている好例として挙げられるだろう。このうち、《庭の池》と同じく第一回帝展に出品された、荻邨の《夜の一力》については「耽美的気分を盛るに適する手法と色を以ってしてゐる。」（註17）という評価がなされている。これまでにも使われていた量し描法を、特定の雰囲気を表現するために選びとっている、と解釈されたのであろう。夜や雨といった場面に多用されながらも、退廃的・耽美的なものを感じられない美術院の量しに対し、デカダンスと称される作品で用いられる量し表現は、明らかに目ざす効果が異なっているのである。

デカダンス以外の作品に目を向けると、大正10年以降、全体的に、より量しの作品が多くなっていく印象を受ける。西山翠嶂の《秣》（大正9年 [1920]）や《槿花》（図14）の他、神阪松濤、入江波光、榊原紫峰、堂本印象、福田平八郎等にも、紗をかけたような表現が多い。これは《庭の池》以降の契月作品にも言える。冒頭でも挙げた、大正9年（1920）の《少女》（図3）、大正10年（1921）の《鶴》（図4）には、この傾向が如実に表れている。契月は後年、この頃の作品を「一種の甘さがあった」と嫌っていたという。確かにそこにあるのは、美術院の象徴性とも、もちろんデカダンスの耽美性とも異なる、ロマンティックな抒情性といえるだろう。程度の差こそあれ、多くの作家の作品に、同様の薄いフィルターがかかっているような感覚を抱くのである。



図13 宇田荻邨《夜の一力》大正8年(1919) 個人蔵

註17 古川修『早稲田文學』大正8年(1919)1月号



図14 西山翠嶂《槿花》大正12年(1923)
京都市美術館蔵

(二) 芸術写真について

大正期、東西の日本画界で暈し表現が多用される中、写真の世界においても暈しの効果を得ることができる、ソフトフォーカスを使った写真が流行していた。「芸術写真」と呼ばれる一群である。

明治末から大正、昭和の初めにかけて流行した芸術写真の多くが、アマチュアカメラマンによって撮影されたものだったため、その作品はあまり残っていない。時期の特定も難しいが、大正頃は「とりあえずピンボケで写真を撮れば芸術写真」といった風潮もあったらしい(註18)。村山知義は大正15年(1926)に創刊された『アサヒカメラ』誌上で、「たゞ單にソフト・フォーカスで眞實をごまかしたものや、地平線を普通より高くとつて之に影を配したものや、そんなたぐひの藝術寫眞はどうも私の考へでは大變に下らないものと思へない。繪畫でたとへて見ればこれは印象派である。」(註19)と述べており、いかにその表現が席捲していたかがうかがえる。ここまでくると、絵画のような芸術性を求めた結果というよりも、素人写真家による、スタイルとしての流行といった感がある。

世の中に写真という技術が誕生して以降、絵画がその存在意義を問い直してきたように、写真は写真で、そこに絵画のような芸術性は存在するのか、という問題を抱えることとなった。イギリスでは、その芸術性を証明するためにも、アカデミズム絵画やラファエル前派、その後は自然主義や印象主義の絵画表現に追従した写真が作られたという(註20)。ヨーロッパのピクトリアリズムと日本のそれ(ここでは「芸術写真」とするが、その定義については少し複雑である)とは、発展の仕方が異なるものの、欧米の影響を受けていたのは間違いない。大正初期、日本の絵画では、小杉未醒によって「片ぼかし」の表現がヨーロッパから逆輸入され、写真界でも、大正10年前後(1920年代)からソフトフォーカスの表現が流行した。芸術写真は絵画を追従していたのだから、当然この頃の絵画表現を認識していたであろう(といっても、それはあくまでも西洋絵画であるが)。では、当時の芸術写真はそもそもどのような表現効果を狙ってソフトフォーカスを用いたのか。調査不足で本論ではその回答に辿り着くことができなかったが、重要なのは、世界的な近代化の波の中で、ある種の雰囲気表現できるソフトフォーカスや暈しといった、輪郭を曖昧にする表現方法が、芸術の複数ジャンル、それぞれにおいて、ほぼ同時多発的に用いられたことではないだろうか。

註18 日本の芸術写真については、打林俊『絵画に焦がれた写真 日本写真史におけるピクトリアリズムの成立』(平成27年(2015)3月 森話社)に詳しい

註19 村山知義「寫眞の新しい機能」『アサヒグラフ』第1巻第2号、大正15年(1926)5月

註20 前掲書 註18

五 細密描写とデカダンスに対する、契月の考え

契月は先に挙げた帝展の審査後感において、帝展出品作の傾向を「外面

は忠実な描写と高い技術によって表現しているが、内容は空虚な山水や人物画」と、「余りに自然を装飾化して、徒らに浮華誇張の弊に陥った花鳥画など」の、大きく二つに分けて考察している（註21）。

註21 前掲書 註6

前者については「即ち一切萬物を唯これ一様の實在と見なして、花卉でも、人間でも、強いて同一に取扱はんとしたものや、或は洋畫の外光派を追うたやうな譯もなく風景を忠實に寫生して、流行にのみ追従しやうとしたもの」とし、後者は「譯も無く凡庸を嫌ふ時代の誘惑に導かれて、動もすれば暗闇に入り易き危険性を帯び、露骨に言へば、嫌味な気取りが第一義をなして居るのでは無いかと迄思はれる。他の一面は、新しい陳套とでも言ふべきか、徒に外面寫實にのみ専念してゐるものであるが、日本畫の材料を以てしては、遂には行止まるより仕方ないとより思はれない。而かも此一派が、現在の中心を形造らうとしてゐるのである」としている。これらは、当時流行していた細密描写とデカダンスのことを指すと思われる。表面的な写実を推し進めても、内容が空虚なものであれば芸術として成立しない。かといって奇を衒ったようなものも、嫌味な気取りが出て良くない。もとより日本画材の特性を把握して制作すべきで、いたずらに写実に専念しても、いずれ行き詰まるであろう。この制作に対する考えは、そのまま《庭の池》に当てはまる。

契月が「譯もなく風景を忠實に寫生して」「譯も無く凡庸を嫌ふ時代の誘惑」と言う、この「訳（わけ）」とは、制作の「意図」を表すと思われる。作品にとって、その表現には何らかの意図が必要であると考えていた契月は、《庭の池》の制作に当たっても、明確な意図を持って量しという表現方法を選択したはずである。輪郭を曖昧にする量しは、モチーフをその絵画空間に溶け込ませる、融合させることができる。契月は、境界を明確にする輪郭線を敢えて曖昧にしていくことで、観念が実在の世界へと滲み出るように、抒情性や象徴性を醸し出しているのではないだろうか。

《庭の池》や当時の契月の言葉を見ると、岳父である菊池芳文亡き後、京都市立絵画専門学校教授を務めつつ、菊池塾を主催することになる教育者契月が、自身の作品をもって後進に見本を見せているようだと感じる。明治末から画壇で頭角を現してきた契月であるが、大正期は未だ自身の画風が定まらず、試行錯誤を繰り返す時期であった。そのような中でも、その時点で自身が信じる絵画を真摯に追求する姿を見せていたからこそ、多くの日本画家を育てることができたのではないだろうか。

六 おわりに

考察してきたように、契月の《庭の池》に見られる、画面全体の量しは、水

辺の湿っぽい感じを表すようでありながらも、単なる自然主義や写実の枠には収まらない、過剰と言えるほどの静寂さ、静謐さをも表現する効果を持っている。契月に限らず、日本美術院や国画創作協会をはじめとする、大正期の日本画界全体に「暈し」の手法は流行していた。朦朧体にしても四条派にしても、それまで用いられていた暈しの手法は、奥行きを表現するための暈し（もしくは霞）であった。しかし大正期の暈しは、美術院では象徴的なものを、大正デカダンスにおいては退廃的・耽美的な雰囲気をも、契月を含む多数の京都画壇作家たちは抒情性を、それぞれ表す手段として用いられている。これらは個性の表出を重んずる大正時代における、近代絵画の萌芽の一つであったと言えるのではないだろうか。

最後に、本稿を作成するに際してご協力をいただいた各著作権者様、京都国立近代美術館、平安神宮、横山大観記念館、東京国立博物館、熊本県立美術館、宮城県美術館、東京国立近代美術館、京都市美術館、飯田市美術館、三重県立美術館に、末筆ながら記して御礼申し上げたい。

造形秩序「リピティション」を用いた造形プログラムの考察 —学校連携事業「ぼくらの森をつくろう」の活動事例から—

長野県信濃美術館 学芸専門員

塚本かな恵 大西葵

1 はじめに

本稿では、2020年（令和2）9月から10月にかけて実施された、長野市立城山小学校との学校連携事業「ぼくらの森をつくろう」（註1）を事例に、造形秩序「リピティション」を用いた造形プログラムについて考察していく。

三井秀樹『新構成学 New Theory of Art and Design』（六耀社、2006年）を参考に、色や形、材料を「造形要素」、グラデーション（色の段階的な変化）やリピティション（くり返し）、シンメトリー（対称）といった造形表現における形式的な原理・様式を「造形秩序」と本稿では呼び分ける。リピティションとは、くり返しと呼ばれるリズム表現（運動表現）であり、造形秩序の中でも重要な原理であるとされている（註2）。くり返される元となる単位形（ユニット）が5つ以上並んだとき、その単位形はその後もくり返されるように感じられる（註3）。そこから生じる連続性の予感や、進んでいこうとする運動の感覚がリズムである（註4）。また、くり返しの表現によって生まれるリズムは、文様をはじめとする装飾の様式に多く見受けられることから、リピティションやリズムの原理について知ることは普遍的な美しさについて理解を深めるきっかけになるのではないかと考え、リピティションに焦点を当てることとする。

「ぼくらの森をつくろう」において造形プログラムを提供するにあたり、事業実施時期に東山魁夷館で展示をしていた東山魁夷（1908～1999）の《緑響く》（1982年、紙本彩色、84.0×116.0cm）を参考作品の軸に据えた。事業実施時は造形秩序を意識した実践ではなかったが、《緑響く》を見ていくと、

註1 2020年（令和2）は城山小学校との連携事業として「ぼくらの森をつくろう」と、絵を描いたプラ板を校庭に飾る「世界中に笑顔の花を咲かせよう!」を実施した。これらを合わせて「長野県信濃美術館×城山小学校 学校連携プロジェクト」とする。なお、本稿では「ぼくらの森をつくろう」を本事業と称し扱う。

註2 前掲：三井秀樹、106頁

註3 前掲：三井秀樹、106頁

註4 リズムに関しては、ルートヴィッヒ・クラークス著、平澤伸一/吉増克實訳『リズムの本質について』（うぶすな書院、2011年）を参考。



図1「ぼくらの森をつくろう」全景



図2「ぼくらの森をつくろう」部分

リピティション表現が特徴的に用いられているように感じられたため、プログラムにもリピティション表現が要素として反映されていたのではないかと考えた。そこから、プログラムを造形要素と造形秩序の観点からそれぞれ分析し、何がリピティション表現の要素を強めたのかをまとめることで、造形要素および造形秩序の有用性について述べることができるのではないかと考え、本事業を事例として取り上げた。造形秩序だけでなく造形要素も扱うのは、造形秩序が「造形要素をいかに構成するか」という理論のためである。そして、日々の生活を豊かにする「身近な生活美学」（註5）である造形要素および造形秩序を、造形体験の提供において汎用性のある理論であると普及していくことを考察の目的とし、実践を通しての気づきをもとに更なる実用性を見出していきたいと考える。

註5 前掲：三井秀樹、10頁

なお、事業報告にあたる「2 学校連携事業「ぼくらの森をつくろう」の概要」と「3 学校連携事業「ぼくらの森をつくろう」の造形プログラム」は事業の主担当である大西が執筆し、考察にあたる「4 造形プログラムにおける造形要素および造形秩序」は塚本が執筆を担当した。

2 学校連携事業「ぼくらの森をつくろう」の概要

本事業は、2020年（令和2）6月、長野県信濃美術館南側に位置する長野市立城山小学校の水倉教頭から、新型コロナウイルス感染症対策のための2か月間の休校に伴い、学校行事が中止になってしまった児童たちにとって何か楽しい思い出になることができないか、と相談されたことに始まる。当館は、2017年（平成29）より本館の全面的な改築工事のため休館をしており、事業実施当時は美術館の周辺が高さ2メートルの白い仮囲いで囲まれていた。その仮囲い沿いの歩道は、善光寺をはじめとする周辺の施設から美術館へ向かう人が多く利用する道であり、かつ、長野市立城山小学校の児童たちの通学路でもある。そこで本事業では、仮囲いが続く殺風景な歩道を、児童たちの絵で華やかに彩ることとした。なお、事業の実施にあたっては、清泉女学院大学の学生数名がボランティアとして参加し、児童らの活動をサポートしてくれた。

東山魁夷の作品を所蔵・展示している別館の東山魁夷館が2019年（令和元）にリニューアルオープンしたことを踏まえ、東山魁夷の作品に依拠した内容の造形プログラムを提供することとした。また、東山魁夷が自然豊かな長野の地を取材し、森や木々を描いた作品を多く残したことから、「木」および木の集合体としての「森」をモチーフとして仮囲いへの描画を行った。造形プログラムの具体的な内容は次章以降に後述していくものとする。

会場：長野市立城山小学校、長野県信濃美術館東側仮囲い

日程および参加人数：表1の通り

表1 日程および参加人数

日程	城山小学校	美術館職員	清泉女学院大学
9月23日(水) 8:30～12:45	2年生 63名	5名	—
9月24日(木) 8:30～12:45	3年生 47名	5名	1名
9月25日(金) 8:30～12:45	6年生 73名	4名	—
9月28日(月) 10:30～16:00	5年生 68名	3名	—
9月30日(水) 8:30～15:15	4年生 83名	3名	3名
10月1日(木) 8:30～12:45	1年生 51名	3名	4名
10月7日(金) 8:30～12:45	6年生 73名	4名	2名

※教員の人数は除く。

※9月25日(金)は雨天のため、参考作品の対話型鑑賞と型紙の制作のみ実施し、仮囲いでの描画は10月7日(水)に実施した。

参考作品

参考作品として、当館所蔵の東山魁夷の作品から以下の5点を選定した。

《吉野の春》(1972-85年、紙本彩色、31.0×44.0cm)

《森装う》(1972年、紙本彩色、31.0×44.0cm)

《白馬の森》(1972年、紙本彩色、152.0×223.0 cm)

《緑響く》(1982年、紙本彩色、84.0×116.0cm)

《静映》(1982年、紙本彩色、42.7×85.7 cm)

3 学校連携事業「ぼくらの森をつくろう」の造形プログラム

本事業は大きく分けて、「鑑賞体験」と「造形体験」の2つのプログラムから構成される。ここでの鑑賞は、造形体験において作品や作家に関連した内容を扱うための前準備ととらえ、2つをあわせて造形プログラムと見做す。全体の流れは表2の通りで、1クラスあたり連続2コマ(1コマ45分)の授業時間をプログラムにあてた。

表2 プログラム全体の流れ

所用時間	工程	画材など	会場	分類
1 5分	<あいさつ> 美術館、本事業についての説明		教室	
2 1分	<対話型鑑賞>一人で鑑賞	・参考作品 5点	教室	鑑賞体験

所用時間	工程	画材など	会 場	分類
3 14分	<対話型鑑賞> 意見や感想を発言 (ワークシートへの記入)	・同上	教室	
4 5分	<型紙の制作> つくり方の説明(型紙の制作)	・型紙の見本	教室	造形体験
5 10分	<型紙の制作> 木の形を描く	・画用紙(A4程度) ・えんぴつ	教室	
6 10分	<型紙の制作> 木の形を切り抜く	・はさみ ・マスキングテープ	教室	
7 5分	仮囲いへ移動		教室→仮囲い	
8 10分	<描画> ステンシル技法の説明(描画)	・型紙の見本	仮囲い	造形体験
9 25分	<描画> 仮囲いへの描画	・型紙・スポンジ(4cm角) ・紙皿 ・イベントカラー(赤、青、黄、緑、白)	仮囲い	
10 10分	<ふり返し、あいさつ> 成果物の鑑賞		仮囲い	

鑑賞体験について

参考作品5点を用いた対話型鑑賞を行った(図3、4)。まずは1分間誰とも話さず一人で作品を鑑賞する。その後、作品の中に描かれているものや、2つ以上の作品の中で共通している部分、あるいは異なっている部分について発言を促した。これらの鑑賞体験は、「作家の作品表現をよく観察し、自分たちの制作のイメージや表現に生かすこと」、「自分とは異なる意見にも耳を傾け、正解は1つではないと知ること」をねらいとした。

また、発表には15分程時間を割いていたが、その時間内に発言できない児童への対応としてワークシートを用意し、今回の鑑賞体験で感じたことをアウトプットできる機会を全員に設けた(図5)。

造形体験について

造形体験は、工程を「型紙の制作」(図6、7)と「描画」(図8)に分けて行った。

本プログラムは、全校児童(385名)に対し実施するため、1年生から6年生までが造形体験における同一の工程を楽しく体験できるようにする必要があった。そのため、「工程が少なく簡単に取り組めること」、「カッターなど使用学年が限られる道具は使わないこと」などを条件として意識しながら全学年が行えるプログラムを組み立てた。

前述の条件を満たす技法として、ステンシル技法を用いることにした。モチーフである木の絵柄をはさみで切り抜いた型紙をつくり、その上から絵の具とスポンジで描画するという比較的簡単な工程である。筆を使用しないこと



図3,4 鑑賞の様子



ひがしやまかいし
東山魁夷
(1908～1999)

なにが えが 描かれている？

場所 ばしょ はどんなところだろう？

季節 きせつ はいつごろかな？

どんな おき 音 やにおいがするだろう？

図5 ワークシート



図6 型紙制作の様子



図7 型紙制作の様子



図8 仮囲いへの描画

から、絵を描くことに対して苦手意識のある児童でも、気兼ねなく取り組める内容となった。

4 造形プログラムにおける造形要素および造形秩序

ここではまず《緑響く》を始めとする参考作品についてまとめていく。その後、プログラムを造形要素と造形秩序の観点から分析したものをまとめる。

参考作品は前述の通り《吉野の春》、《森装う》、《白馬の森》、《緑響く》、《静映》の5点である。選定にあたっては、モチーフとして木が複数描かれていることを必須の条件とし、追加の条件として季節が表現されている（あるいは季節を想起できる）ことを考慮した。そこから、東山魁夷の作品を本プログラムで用いるにあたって抜き出した要素とは、木（あるいは木の集合体としての森）をモチーフとすること、モチーフを複数描くこと、季節を表現することとまとめることができる。

ここで参考作品の季節の表現について補足する。《吉野の春》と《森装う》は、葉の表現にピンクやオレンジといった色が用いられていることから春や秋が連想され、《白馬の森》は葉がなく剥き出しの枝や幹の表現から冬の風景のようにも感じられる。《緑響く》や《静映》は他の3点に比べどの季節を描いた作品か判断しづらいが、葉が瑞々しい緑色で表現されていることから、季節としては夏が連想される。このように表現された季節が異なる（と思われる）作品を選んだのは、木の色や形から季節を読み取ることを経て、児童らに色や形に関心を持ってもらうことをねらいとしたためである。

造形要素について

最初に色および材料についてまとめていく。参考作品の季節の違いは、主に樹冠や木の枝、幹の色から判断することができる。そこで鑑賞体験では、季節と色の関係や、木にもさまざまな色があると知ってもらい、造形体験（描画）時に多様な表現へ挑戦するよう促した。

東山魁夷は岩絵具や膠といった日本画材を用いたが、本事業は屋外での実施であること、そして完成後も長期間屋外に仮囲いを設置することから、画材の耐久性を考慮し、日本画材は使用しないこととした。そこで耐水性の絵の具であるイベントカラー（註6）を使用し、色数を赤・青・黄・緑・白の5色に制限した。色数を制限することで仮囲い全体の色彩の統一感を高めながら、同時に、混色への挑戦を児童に促すことを目的とした。木の幹や枝の描画に茶色や黒色を用いるために、中学年や高学年の児童の多くが混色に挑戦し、結果として色数は多くなった。対して低学年の児童の多くは混色をせず絵の具を

註6 ターナー色彩株式会社製の絵の具で、乾くと耐水性となるため、屋外での使用も可能。

そのまま使用していたため、それが色彩の統一感を保つことにつながり、中学年や高学年の児童が混色で作った色がアクセントとなって、仮囲い全体に美しい調和をもたらしたと感じる。

では次に形に関してまとめていく。鑑賞体験時には、季節と色の関係に着目したのち、木の形にも着目するよう誘導した。季節の違いは、描かれている木の種類や樹冠の形、幹や枝の形の違いにもあらわれてくるため、木といってもさまざまな形があり、色だけでなく形でも多様な表現ができることに気づいてもらうことをねらいとした。それにより、造形体験（型紙の制作）時に、一般的に連想される木のイメージに囚われない自由な形や色の木を、児童たちに生み出してもらうことができた。

造形秩序について

まず、参考作品《緑響く》に用いられていると思われるリピティション表現について述べていく。《緑響く》は画面中央を境に、上半分は木々が繁る陸地、下半分が水面として描かれており、その水面には上半分の木々が上下反転した状態で映り込んでいる。また、画面右から左に向かって歩く1頭の白い馬が描かれているのが特徴である。画面上半分の陸地、馬が歩いている地面から木々が生えているが、木を単位形と見た時、その単位形は帯状に並んでいる。さらにその帯状の配列が、馬が歩いている地点を手前とした時、手前から奥へと層状に配置されている。同様のリピティションの表現が、画面下半分の木々が映った水面に用いられている（註7）。まとめると、木が単位形としてくり返されていること、単位形は帯状に配列されていること、そして帯状の配列がその配列を保ったまま層状に重なっていることが《緑響く》に見られるリピティション表現となる。（なお、ここでいうリピティション表現は、木を単位形とした場合に見られるもののみとする。）

《緑響く》のリピティション表現のうち、造形プログラムに影響を与えたと思われる要素は、木を単位形とすること（モチーフを木とし、それをくり返し配置・描画すること）、単位形を帯状に配列することの2点である。当初は仮囲いを上下6段に分割し、上段から順番に1学年につき1段ずつ木を描き、層状に重ねていくという方法を検討していた。その場合、下の段が手前になるので、より本作を想起しやすい表現となる（註8）。実際は、日程変更により、平均身長の高い6年生から順番に上段から描くことができなくなったため、重ねて層にするという表現は断念した。最終的には児童の身長差を考慮し、帯状の配列を、段と段が重ならないように4段配置することとなった。

木を単位形とすることに関して、完成した仮囲いの木は、児童一人ひとりが制作したものであるため、1つとして同一の色や形を有してはいない。ここで、

註7 水面に木々が反射して映り込んだ構図はシンメトリー（対称）と呼ばれる。シンメトリーも単位形（この場合の単位形は画面上半分の木々）のくり返しと捉えることができるかもしれないが、ここで定義するリピティションとは、連続性の予感を感じられる、単位形の5つ以上のくり返しを指す。よって、水面に反射した木々が描かれていること（シンメトリーの構図）をリピティションとは見做さず、画面下半分の反射している木々が、上半分の木々と同様の単位形の配列・配置がなされていることをリピティションと見做している。

註8 当初は、段と段が部分的に重なるように描画し、《緑響く》のような奥行き表現も検討していた。

単位形が同一の形状でないことに疑問を抱くかもしれないが、リピティションやくり返しといったときに、単位形は同一であるとは限らない。単位形の形は同じだが大きさは異なるといった相似の場合や、本プログラムのような、類似する形がくり返されることもリピティションと見做される。類似する形がくり返される場合は、「似たような形が並ぶので親和性があり、リズムという秩序性は乱さず、変化に飛んだ表現が魅力となる」のであり、「生き生きした生命感はより強く感じられる」のである（註9）。

註9 前掲：三井秀樹、111頁

つまり本プログラムにおけるリピティション表現（と思われるもの）において重要なのは、モチーフである木の種類や色、樹冠の形といったディテールがいかに統一されているか、といったことではなく、むしろ「木をモチーフとする」というある種の制約の中で、どれだけ児童がオリジナリティのある木の造形を生み出せるか、ということになるのである。「木をモチーフとする」という制約によって類似性が担保されるのであり、制約やルールの中で生じる形式的な美の原理に気がつくことができるのである。同じではなく違うこと、その差異によって生じる魅力もリズムであり、制約が秩序を生み、全体としてまとまりや美的な統一感を生むのではないだろうか。

造形要素について改めてまとめると、モチーフを木と定めることによる形や色数の制限は類似性の担保につながり、季節によって異なる木の色や形への着目から多様な造形が生み出されたことや、混色によって色数が多くなったことは、個々の表現に差異を生むことにつながったと分析できる。それらは、リピティション（類似する形のくり返し）がもたらす美しさや統一感、そして「生き生きした生命感」をより強める効果を有するだろう。そこから、本プログラムのような類似する形をくり返すリピティション表現が用いられる造形プログラムの場合は、色や形など造形要素になにかしらの制約を設け親和性や類似性を保つことが重要であるということが出来る。加えて、その場合の制約は自由な発想や創造を制限するものではない、と理解をした上でプログラムを提供することも重要な要素といえるだろう。

最後に、本事業を体験した児童の感想を掲載し、締めくくりたいと思う。城山小学校が定期的に発行している「城山小学校だより城山っ子」の2020年10月1日に発行された「城山小学校だより城山っ子No7」に、本事業が特集されている。そこに掲載されていた児童の感想の一部を引用する。

みんなと少し似ていて、でも違う木を見てみると、なんだか楽しくなってきた。あんな大きなところへ絵を描く機会は、もうないと思う。楽しくできてよかった。

5 おわりに

造形に関する原理に基づくことは、自由な発想や創造の制限につながるという懸念があるかもしれないが、重要なのは、何を目的としたプログラムであるかを見極めることではないだろうか。例えば本事業では（学校からの依頼としては児童らの思い出づくりであったが）、所蔵作品に関連する内容のプログラムを提供し、美術館や作品、作家に興味を持ってもらうことを目的としていた。リピティションの原理を伝えることを一番の目的としていたのではなく、あくまでも、取りあげた作品に印象的に用いられていたのがリピティション表現であったため、それに基づくプログラムが（意図せず）組みあがったと考えられる。また、画材や色数、モチーフなどを指定することは、自由の制限ではなく、作品に依拠したプログラムとするために必要な「仕組み」と見做すことはできないだろうか。そのような仕組みは、結果として作品に関連する造形秩序を際立たせる要素となり、参考とする作品を想起させることにつながるはずである。

本事業後に、社会科見学（周辺地域の調査）として東山魁夷館へ見学に訪れたクラスがあった。作品や作家、あるいは美術館そのものに興味を持ってもらうことができたなら幸いである。造形要素や造形秩序が「身近な生活美学」であるということから、それらが美術作品にも広く用いられている基礎的な概念であると捉え、「身近な生活美学」を用いたプログラムの考案・提供が美術館の独自性を高める一つ的手段となりうることを強調し、本稿の結びとする。

業務報告

分類に関わる長野県信濃美術館蔵書の 請求記号について

長野県信濃美術館 学芸専門員(司書)

矢口 琴衣

1、はじめに

図書館法で定められている図書館での業務は、図書館法第三条の図書館奉仕の中で以下のこととしている。

(図書館奉仕)

第三条 図書館は、図書館奉仕のため、土地の事情及び一般公衆の希望に沿い、更に学校教育を援助し、及び家庭教育の向上に資することとなるように留意し、おおむね次に掲げる事項の実施に努めなければならない。

- 一 郷土資料、地方行政資料、美術品、レコード及びフィルムの収集にも十分留意して、図書、記録、視聴覚教育の資料その他必要な資料(電磁的記録(電子的方式、磁気的方式その他人の知覚によつては認識することができない方式で作られた記録をいう。))を含む。以下「図書館資料」という。)を収集し、一般公衆の利用に供すること。
- 二 図書館資料の分類排列を適切にし、及びその目録を整備すること。
- 三 図書館の職員が図書館資料について十分な知識を持ち、その利用のための相談に応ずるようにすること。

(後略)(註1)

註1 『六法全書 令和2年版-1』有斐閣、2020年、3212頁

図書館法第三条第二項に明記されている、「図書館資料の分類排列を適切にし、及びその目録を整備すること。」(註2)を行っていかなければ、図書を配架することも、検索して図書を探す事も出来ない。図書を該当の書架に配架するのに必要な住所をあてがうのが、図書を整理する司書の重要な業務の1つとも言える。

註2 前掲出註1

資料を配架し利用に供していくには、資料の分類が必須になってくる。それを行わなければ、利用者にとっても図書室員にとっても、必要な図書を探すことや書架に戻すことが大変困難になるからである。図書をよりよく利用するために、図書を分類し適した配架先住所を付与していかなくてはならない。しかし、大学で開講されている司書科目の資料分類法や分類・目録作成の文献は

あっても、その施設の経験をもとにした請求記号を初めから作る方法を文献等で探してみても、なかなか見つからず、他の機関図書室の方に伺っても請求記号作成の構築に関する文献等はほぼ無いということだった。

そこで今回、当館の請求記号の情報を付与するまでの流れをまとめることとした。今後の請求記号を構築するための参考としていただければ幸いである。

2、館内図書資料のラベル情報確認

当館内にアーツライブラリー設置案が出る以前に、何度か図書を分類した形跡が図書や展覧会図録に背ラベルが貼付されているところからわかったが、すべての図書や展覧会図録に背ラベルが貼付されているわけではない。ラベルのデザインの違いから1、2度分類を行った様だが、受入順と思われる順番が付記され、図録か図書かを分類し転記された請求記号ラベルの情報や、受入年が転記されている請求記号ラベル情報が混在するなど、ルールの一貫がなされていなかった。平成31年度（令和元年度）の図書や図録、雑誌の状況は、次のとおりである。

- ・図書は、作家関連の図書かそれ以外の図書、大型本、全集の塊で配架。
まとめ置きが出来ない大型本の一部は、2か所の書庫で分散配架。
- ・図録は、作家展図録が五十音順に配架されているものと、施設館が北海道から沖縄まで並びテーマ展図録や収蔵品図録も入れ込まれて配架。
- ・雑誌は、一般雑誌と美術館や博物館、大学の紀要・年報が北海道から沖縄までの順で配架。

テーマ別に配架がなされれば、何となくでも当たりをつけることが出来る。必要な図書や図録を探すことも出来、何となく、返却配架することは可能だ。しかし、正確に並ぶことはなく、ただ何となくこの辺りから図書や図録を取り、何となくこの辺りに戻す、ということを繰り返していけばおのずと図書や図録も並ばなくなる。「なぜこんなところに図書や図録が配架されているのだろうか」といった事態を招き、必要な時に必要な図書を探す事が出来なくなっていく事が増えていくだろう。

このただ何となくの書庫内の配架状況から、利用しやすい配架へ導くためにも請求記号の整備が必須になる。しかし、国立の研究機関情報室、国立博物館図書室である専門図書室勤務の経験はあっても、初めから請求記号付与のルールを決めた経験が無かったことから、他の機関等での請求記号作成

付与について視察を兼ねて意見交換をさせていただいた。

3、他機関の請求記号付与について

専門図書館に分類される美術館図書室、博物館図書室は全国にそう多くは無い。機関が少ないからこそ確認しやすいと思い、長野県内の美術館、東京都内の美術館、それ以外の地域の美術館に視察をさせていただいた。

すると、大体は下記の内容であった。

- ① 図書は、NDC（日本十進分類法）を利用して分類し請求記号を付与
- ② 図録は、独自に請求記号を作成して分類し請求記号を付与

図書に対してはNDC（日本十進分類法）に則って請求記号を付与するが、展覧会図録に関しては独自分類で配架している機関がほとんどであった。

例を挙げると、茨城県の美術館では、上記の①と②で分類し配架をしていた。

①の場合、NDCの使用は一般図書、そして②の場合は図録や雑誌が該当する。雑誌は冊数も増えていくことから途中から請求記号を目録上付記しても、背ラベルの貼付は無くなったと記憶している。

国立の研究機関の情報室では、災害・防災の研究機関でもあったため、すべてが独自分類であった。3段ラベルを利用し、1段目に「資料区分はアルファベットのD～F, H～J, P, N」（註3）を転記し、2段目については、どの研究内容かを分類、3段目では特にDの「特定の災害に関する資料」については、阪神・淡路大震災や東日本大震災など災害資料が収集されていたが、あまりに膨大だったため更に細分化が求められNDCを付与していた。

最後に国立の博物館図書室の場合は、昨年度末までに受け入れた図書は13万冊を超えているが、いずれの図書もNDCで分類している。図録は機関毎に受入をしているが目録作成上雑誌の様に取り扱っていたため、請求記号は付与していない。独自分類は特にしてはいなかったが、この博物館は動物・植物・地学・人類・理工の分類学が専門の研究機関でもあり、調査は国内だけに限らず海外への調査も多々行われ、所蔵図書も地域区分を付与しないと配架があいまいになることから通常3段目に付記することが多い巻号表記を4段目にし、3段目を地域区分用に使用して、どこの機関でもなかなか使用の無い4段ラベルを図書に貼付している。

これまでに付与してきた請求記号に関することを列挙したが、自身が目録作成の際に請求記号を付与するにあたり、配架位置について考える事が多

註3 「自然災害情報室における災害資料の分類について The development of classification for natural disaster materials at Disaster Information Laboratory NIED」『第4回 GIS-Landslide and Natural Hazard 研究集会 講演論旨集』2012年、33-34頁

かった。利用者にとって配架位置を適切にすることは大事だが、請求記号を詳細に決めてしまうとどこに配架をすればよいか分類に時間がかかり、さらに次の作業にまで遅れが出てしまう。そのようなことから、それぞれの美術館等の施設の視察で請求記号の作成については、「シンプルにしたほうがいい」というアドバイスが一番多かった。

4、展覧会図録への請求記号作成の考え方

図書館情報学を専門に教鞭を取っている、前筑波大学図書館情報管理課図書館職員の國學院大學栃木短期大学、篠塚富士男准教授に、展覧会図録の請求記号の構築について伺った。その際、ある大学図書館所蔵の図録にはどのように請求記号がつけられているのか、参考例を挙げていただきながら説明を受けた。

それは以下の通りである。

- ・大学図書館では、展覧会図録の場合、主題、作家、継続展と分けて請求記号を付与している。
- ・展覧会図録とわかるようにアルファベットの「C」をラベルの1段目に取り。
 - ① テーマ展の場合は、「C」の後ろにNDCを付与。
 - ② 作家展の場合、1段目は「C」のみ付与。
 - ③ 2段目には表題紙の前2文字を取る。もしくは作家名の前2文字を取る。
 - ④ 3段目には、通常発行年を取るが、継続展の場合は発行年ではなく巻号を取る。

ここで、当館所蔵図録をテーマ展、作家展、継続展と簡単に分類し、請求記号を付与するとき、おそらく悩む事が出てくることが推察された。それは、カタログの「C」を付けたあとにくるNDC、本の内容で分類される分類記号である。

展覧会図録の場合、日本美術、陶芸など1つのテーマを扱う展覧会だとNDCが簡単に付与できるが、複合的な内容の図録になると、どのテーマが何ページを占めているのかの割合からその図録のNDCを付与していく事になり、付与していく作業によって付与の仕方にばらつきが出るため、図録にNDCを使っの付与は行わない事にした。

そのため、当館所蔵図録の請求記号はどのように考え、付与していったらよい

のかを篠塚氏に問うと、以下のアドバイスをいただく事ができた。

- ・所蔵図録を大まかに分類してみる。細かく分けてしまうと配架も細かい棚割りが発生してしまうため、展覧会図録、所蔵品図録、団体展・継続展、その他等と分類してみる。
- ・所蔵品図録が多くある場合は、機関別に分けた方がよい。
- ・ラベルの段数は3段でも2段でもよい。1段目に入れる情報は、言葉や色シールを貼ることもよい。
- ・どこに配架（請求記号を付与）するのか迷う場合は、学芸員に配架場所の相談をするとよい。
- ・シンプルに考えた方がよい。

篠塚氏から、上記の6つの請求記号構築のプロセスを教えていただいた。確かに、請求記号作成の前に実際所蔵している図録について確認に取り掛かりやすく、また、確認後請求記号を固めていくまでの考え方にしても、シンプルな流れになっている。請求記号を決定していく上で、司書の自己満足にならないように付与することや、利用しやすい請求記号付与を心がけようと思った次第である。

4、当館の請求記号

図書の所蔵確認をしてみると、当館蔵書は一般図書、作家関連図書、絵本、仕掛け絵本、大型本、全集がほとんどである。

また、展覧会等図録については、展覧会図録（テーマ展・作家個人展）、所蔵品・収蔵品図録（自館開催コレクション展図録を含む）、団体展・継続展、その他の図録と分類することができる。

図録は学芸員の利用が多いことから学芸員にどのように図録を配架すれば利用がしやすいかを確認し、その確認の上で請求記号を作成したのが以下の通りである。図書と図録を見分けるため、図書のラベル枠は赤、図録のラベル枠は青とした。表記の①②③は本の背の貼付ラベルの段を指す。

・図書の請求記号

1) 一般図書

①NDC ②著者記号（編者の場合はタイトルを取る）③巻号・複本表記

2) 作家関連図書

①作家コード（独自コード）②著者記号（編者の場合はタイトルを取る）

③巻号・複本表記

3) 絵本

①E ②著者記号 (編者の場合はタイトルを取る)

③巻号・複本表記

4) 仕掛け絵本

①SE ②著者記号 (編者の場合はタイトルを取る)

③巻号・複本表記

5) 大型本

①LNDC ②著者記号 (編者の場合はタイトルを取る)

③巻号・複本表記

6) 全集

①NDC (大型の場合はNDCの前にLをつける)

②著者記号 (タイトルを取る) ③巻号・複本表記

図書の請求記号 (ラベル表記、ラベル枠は赤)

1)	2)	3)	4)	5)	6)
NDC	作家コード	E	SE	LNDC	NDC
著者記号	著者記号	著者記号	著者記号	著者記号	著者記号
巻号・複本表記	巻号・複本表記	巻号・複本表記	巻号・複本表記	巻号・複本表記	巻号・複本表記

・図録の請求記号

1) テーマ展図録、ギャラリー開催展図録

①発行年 ②発行月 ③館名・ギャラリー名コード (独自コード)

2) 個人作家展図録

①O ②作家コード (独自コード) ③図録の発行年月

3) 団体展図録

①D ②団体名コード (独自コード) ③図録の発行年月

4) 所蔵品目録

①S ②館名・施設名コード (独自コード) ③図録の発行年月

5) その他館発行図録等

①館名コード ②発行年月

6) ビエンナーレ・トリエンナーレ図録

①BT ②発行年月 ③開催回

図録の請求記号（ラベル表記、ラベル枠は青）

1)	2)	3)	4)	5)	6)
発行年	O	D	S	館名コード	BT
発行月	作家コード	団体名コード	館名コード	発行年月	発行年月
館名コード	発行年月	発行年月	発行年月		開催回

この請求記号をもとに目録作成を行い、図書資料に背ラベルシールを貼付し、仮の棚に配架する作業を進めている。請求記号の内容は1度決めてしまうと、仕様を増やすことは出来てもラベル情報の変更は非常に難しくなる。それは、他の施設に視察に行った際、請求記号構築についてお話を伺ったところ、その施設の職員自身が着任した時には非常に詳細な請求記号が決定しており、そのルールに縛られて変更が出来ないくらい目録作成が進んでいる状況だった、ということから慎重に請求記号を構築していこうと改めて感じたところである。

安易に請求記号を決めず慎重に考え、出来るだけ利用する側や目録を作成する側のどちらにも、負担を強いるような請求記号にしないように心がけて構築をしたわけだが、書庫や閲覧場所への配架はこれからで、必要文献を検索して利用することや目録作成も本格的に始まるので、色々試行錯誤しながら進めていこうと考えている。

5、おわりに

平成31年度に国立科学博物館図書室から、長野県信濃美術館へ入職し図書に向き合う業務を行ってきたが、目録作成や配架作業、利用に繋がる請求記号を作成業務には一番時間をかけた。

その理由の1つは、前述したように請求記号を最初から作る方法や考え方を文献等で探してもなかなか見当たらないことや、他の機関図書室の方に伺っても請求記号の作成構築の文献等はほぼ無いことだった。

そして、2つ目は図書室立ち上げの時にに関わり、図書業務上必要な請求記号を構築した方が在館しておらず、直接話を伺うことがほとんどできなかったことである。

3つ目は、一度請求記号の内容を決めてしまうと差し替えることが難しいこと。いくら目録作成や装備業務、配架の決められたルールの中での業務経験があったとしても、決める側の立場になり、目録作成や配架作業、利用に繋がる請求記号を決めることは、一番慎重に行わなければならない図書業務の1つである。

ちょうどこの文章作成を終える頃は、段ボールに詰められた図書資料の旧美術館事務所から新しい美術館への輸送が終了し、新しい書架への配架作業を控えている時期だと思う。こちらの意図通りに配架ができる図書と、形状によって別置せざるを得ない図書が混在している以上、配架に悩む事も出てくるだろうが、司書課程を修了し司書として勤務する機会を得られる者はたくさんいても、初めから様々な事項を決めていく立場は、司書業務の中でもなかなか出来ない経験でもある。よりよい図書室利用に導くため、試行錯誤を繰り返し周囲との相談をしながら業務を進めていきたい。

長野県信濃美術館紀要 第15号

2021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

ISSN 2435-399X

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 2021