

目次: Contents

[横山大観展関連イベント # 1]	
横山浩一氏×手塚雄二特別館長トークセッション	
家族と作家の目から見た《生々流転》	2
[横山大観展関連イベント # 2]	
パネルディスカッション	
横山大観と越前和紙の深すぎる関係	6
[菱田春草展関連イベント]	
生誕150年記念 菱田春草展	
不朽の名作《落葉》誕生秘話 シンポジウム	
二〇二四年度 明治美術学会 第二回例会	13
[資料紹介]	
住吉派「源氏物語画帖」翻刻	
田中 亜季	20

家族と作家の目から見た《生々流転》

大観の代表作であり、日本一長い画卷《生々流転》が生まれるまでの葛藤や構想について、家族、そして制作者の眼から語って頂いたこの対談では、横山大観記念館が所蔵する小下絵、絹本の習作、当館所蔵の初代岩野平三郎宛の大観の書簡からその制作過程をたどりました。

はじめに

―本日は、明治、大正、昭和と日本画壇の第一線で活躍した巨匠・横山大観の代表作であり、日本一長い画卷《生々流転》が生まれるまでの葛藤や構想について、家族、そして制作者の眼から語っていただきます。手塚先生、横山浩一館長様、どうぞよろしく願います。

最初に、《生々流転》について簡単に説明申し上げます。本作は大正一二年の再興第一〇回院展に出品された作品で、大観の山水水墨の集大成ともいえる作品です。明治の半ばから昭和初頭にかけての日本画壇は、絵絹に描くのが格上で、紙なら中国紙であって、国産の画用和紙は発展途上にありました。

しかし大観は大正一一年頃、越前紙漉き職人である岩野平三郎に出会い、国産の日本画用和紙の開発に関わるようになります。そして《生々流転》も国産画紙で試みますが、最終的に絹に変更します。その理由はいくつかの表現に適した紙では今回取り組んでいる改まった絵に合わないというものでした。

一 制作の順序について

「原案」↓「小下絵」↓「習作」及び「本画」の順ではないか？

―昨日、横山浩一館長様よりご所蔵の大観の《生々流転》の「小下絵」や「習作」（註）を拝見させていただき貴重な機会をいただきました。

横山《生々流転》は大観の重要文化財二点のうちの一点で、今回比較したのは最初のスケッチの部分である「小下絵」、中間的な部分である「習作」です。大観が七転八倒し、その制作工程のなかでどのように完成に近づいたのかを手塚先生と評価してみようと、今回のチャンスを得ました。

―ありがとうございます。昨日、小下絵、習作と見比べ、手塚先生、横山館長、お二人のお話を拝聴して興味深かったことから、質問させていただきたいと思えます。まず、手塚先生、《生々流転》のような大作は通常どのように進めるのでしょうか。

手塚 皆さんが後期展示でご覧になるこ

横山浩一 よこやま・こういち

横山大観記念館代表理事・館長。横山大観のひ孫にあたる。

手塚雄二 てづか・ゆうじ

当館特別館長・日本美術院同人・業務執行理事。再興院展の同人第1号の横山大観に対し、第80代の手塚特別館長。レジェンドである横山大観への思い入れは深い。

司会・編集 佐々木美帆

とのできる出品画の《生々流転》は、長さが四〇mぐらい、高さが五五・三cmの絵です。雨が降ってきて、一滴の雫がだんだん川に入り、川から海に入り、海が霧になり龍まで出てくる非常にドラマティックな題材です。初期の資料として残っているのは、大観記念館所蔵の「小下絵」です。高さが約二〇cm横四・五mの折本となっています。

しかし「小下絵」を作る前段の原案までが、大変な努力と悩み、葛藤があつて、「ここは激しくしようかな、ここは緩やかにしようかな」と、作家が絵を描く上で八〇%ぐらいの力を使うのではないのでしょうか。原案があつて、次に「小下絵」に移るはずですが、しかし横山館長に聞いても、原案は残っていないそうです。

「原案」「小下絵」、ときたら次は通常、「大下図」です。「大下図」は「本画」の前にこんな感じに描こうかな、ということなのです。ところが大観記念館の「習作」は「大下図」と考えるには完成度が高く、既にきちんと出来上がっており、描き直した跡もありません。館長に聞いても、「大観は下図、大下図の類がない」そうです。

では、ちよつと垂らしちゃった、ちよつと岩が大きくなっちゃった、という失敗がある、もう一枚描き直すということになりますよね。

昨日拝見させてもらった「習作」が二〇mです。はじめは失敗したから描き直した「習作」と思っていました。完成度の高さからこのまま展覧会に出そうと考えた「本画」のうちの一枚だと思います。

―昨日「小下絵」の前に原案があるのではないかと手塚先生からのご指摘を受けて、当館所蔵の大観から越前和紙漉き職人・岩野平三郎宛の書簡を改めて見返したところ、おっしゃるとおり三月完成の「小下絵」の前の1月下旬に原案にあたる下図が完成しており、一月〜二月は和紙に試筆を繰り返していたことが分かりました。

こちらが、書簡（いずれも当館蔵）を年月日順に整理したものです。



トークセッション会場風景
開催日 令和6年4月26日（金）
場所 当館講堂 参加人数 60人

大正一二年

一月下旬 《生々流転》下図完成

一月二八日付岩野平三郎宛横山大観書簡
「下図も出来たので、四月頃から取り掛かりたい」と、二尺×五尺（六〇・六×一五・五cm）の紙を二〇〇枚依頼

二月中に見本紙（各回二〇〇枚か）を少なくとも二回送る

二月二日付岩野平三郎宛横山大観書簡
内容不明、見本紙の感想か。

二月二二日付岩野平三郎宛横山大観書簡
今回の見本の紙は良い。前回は巻いて送られたため全面にシミが出たため、送る際は厚板に挟むよう岩野に指示。

二月二六日付岩野平三郎宛横山大観書簡
二〇〇枚の紙受け取る。試筆し結構だが、柔らかみが欲しい。生半紙のようなニジミが出るとよい。

三月「小下絵」完成
※「図1」横山大観記念館蔵小下絵に制作時期記載

六月、絹本にすることを決める

六月一〇日付岩野平三郎宛横山大観書簡
試筆一ヶ月余りで絹本にすることにしたら岩野に報告

八月初旬頃 本画完成

横山 書簡を見ると大正一二年一月二八日に下図ができ、一月から二月にかけて

岩野平三郎さんは職人として機敏に大観の要望にすぐ応じ、密なやりとりをしていたことが分かりますね。三月に「小下絵」【図1】が完成され、この時期に構図の全体像はある程度できたのでしょうか。そして三月から六月は紙に描くか、絹に描くかを悩み、最終的には六月一〇日付の大観から岩野さん宛ての書簡で、紙本も十分に考えたけれど、最終的には絹に描くことに決めました、ごめんなさい、という経緯が感じられます。

手塚 六月に絹と決断しましたが、逆に言えば六月までは岩野さんの漉いてくれた紙に描こうと思っていたのでしょうか。一月末に下図が完成し、二か月やそこらは岩野さんが漉いてくれた紙に相当やっていたと思います。二月一六日の大観の書簡で、二〇〇枚の紙を受け取った後に「柔らか味が欲しい、生半紙のようなニジミが欲しい」と注文を付けたのは、紙が硬かったとか、綺麗なニジミがでないということだったのでしょうか。この後、三月に「小下絵」【図1】が完成しています

が、その後、紙が届いたという書簡がないのはなぜでしょう。
——大観先生最優先で、発注から四日以内に二〇〇枚の紙を作成し到着させるスピード感で動いているので、要求に反応しないことはないでしょう。二月一六日以降の手紙がなくなっている可能性もあるかと思っています。

手塚 じゃあ、具合が良くないと伝えた後に、また二〇〇枚ぐらい紙が届いているのですね。
——可能性は高いと思います。六月に絹本にすると決定するまでは、改良点を伝え

られれば必ず送り続けていたと思います。**手塚** 院展の展覧会は九月一日に始まります。だから八月頭には仕上げなければいけないのに、自分の気に入った紙がまだできず、作家としてはあせっています。

挑戦者であり、冒険家である大観先生が、越前の岩野さんの紙で表現しようという意気込みはあったけれども、届いた紙ではうまくいかず、時間もなかった。肌理が細かくなかったのか、紙にチリが多かったか、それは分かりません。《生々流転》というのは大気を描いています。大気を、水蒸気を墨限で描いている時、紙のチリに引っかけ、変な情感が出てしまったら良くないので絹に変えたのかもしれない。

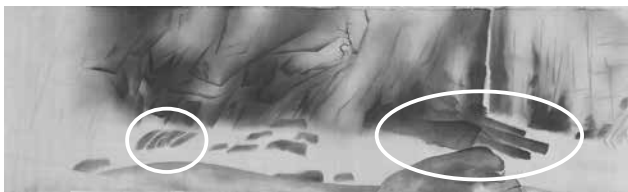
——ただどこで大観先生が何を考えたかを考えます。日本画は絹が主流でした。大観先生はご存知だったかご存じなかったかは別として、西洋では紙に描いたものはドローイング（素描）で価値が低く、板とか、キャンパスに描いたものが上です。日本も絹が上です。なぜかという点、仏画は絹なのです。紙はスケッチとは言いませんが、ちよつと下がります。それを大観先生は、紙でもいいものを描けば位が高くなるところを見せたかったのではないのでしょうか。紙で荒々しく描こうと思ったと思いますよ。しかし、四、六月あたりに、やはり絹の方が《生々流転》には向いていると方向を変えたのでしょうか。これを絹で描いたために、大観先生はこれからは紙本に重点を置くというように舵を切ったのではないのでしょうか。

横山 あの時どんな和紙が漉かれたのかは分かりませんが、大観は白地の部分に表現力を持たせて雲や気、月の明かりを墨で描き、白地の表現については相当求

めるものが大きかったことでしょう。新しい表現で岩野さんの和紙も十分使えることを示したかったのでしょうか、何度もやり取りしていると、紙の質感が自分の表現にうまくいかず、あるいは院展の出品までのスケジュール的な都合もあり、待ったをかけたと考えられます。しかし、この後に和紙をどう使っていくのか、というような発展に繋がったのではないのでしょうか。



【図1】生々流転 小下絵 横山大観記念館（部分）



【図4】横山大観《生々流転 習作》(部分)
横山大観記念館



↑木の向きが他と逆
【図2】横山大観《生々流転 習作》(部分)
横山大観記念館



流れが堰き止められている箇所がなくなり、
岩の並びも平行からランダムに変わっている

←木の向きが右から左に流れている
【図3】横山大観《生々流転》(部分) 東京国立近代美術館
Photo: MOMAT/DNPartcom

二 「習作」から「本画」、 何をかえた？

— それでは、絹に描くことに決めた大正一二年六月以降に描いたと思われる「習作」、そして「本画」との違いについてお聞きします。先ほど、この「習作」は完成度が高いので「本画」として描いたうちの一枚ではないか、と考察されました。しかし、「本画」とはどう違ったのでしょうか。

手塚 最初の春の情景【図2、図3の右】で言うと、木の配列なんかがちよっと違いますね。作家は気に入らないから直すわけですが、何が入らなかつたのかというと、本画は木の向きが右から左に綺麗に流れていますよね。習作もいい感じ、むしろ本画より頑張って色々な木を描いています。ただ、この木だけ反対側に向いて動きを止めていますね。これでもいいと思えますが、大観先生は嫌で描き直したのでしょうか。

川の情景【図4、図3の左】では、「習作」の石は幾つも同じ幅で、同じ大きさで、平行になっています。この違和感が「本画」にはありません。バランス感覚です。バランスがいい作品はいい絵です。絵の基本原則として、平行や等間隔は避けます。一対三対五、七五三の奇数の感覚が良く、バランスがとれているのが美しいとされています。だから平行も偶数も、なるべく絵のなかから排除します。これのどこが悪い、ちゃんとずらしているじゃないかと思っても、見てください。木の根元が揃っています。これが嫌なのでしょう。大観先生としてはちよっと直したいというのが何か所か出てくる「習作」で

すが、出来はものすごくよくて、これでもいいのではないかと思います、横山館長いかがですか。

横山 今まで日本画のなかでは出品したものが出品画として世の中に認められ、図録等々に語り継がれている作品なんです。が、こと日本画、特に墨絵です。墨絵は自分がちよっとでも失敗したら消しゴムがございませぬ。一気に全部描き直す、ということになります。そしてこちらの作品相当長く、習作といえども渾身の力をもって描いています。それでも渾身の力の奇数でないところとか、平行なところなど、自分の心のなかに、デザイセンスとしてちよっと許せないところがあると、どっちを出品した方が自分の芸術的センスが発揮できるであらうかと、比較した上で出品していたことが分かると思います。上を出品する場合もあったでしょうし、下を出品する場合もあったことでしょう。こちらを出品したというのは、結果としてそう考えたと感じております。

んなことはしない。波がリズム感があっていいでしょう。「習作」で四つも揃っている岩も、「本画」ではバラバラにいいリズム感でもって岩の配置が並ぶんです。

— **手塚先生**【図5】【図6】はいかがでしょう。

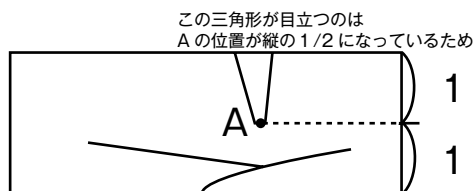
手塚 絵の右側はそのまま良かったのでしよう。しかし問題は「習作」【図5】のV字の交わりです。仮にそこをA点(図5・2参照)とすると、そのA点が絵の縦の等分割にあり、目がいきます。しかも、三角形の左右の斜面が似た傾斜になっています。平行だとか真ん中だとか、同じリズムとか、そういうのはまずダメです。そこが嫌だと思ったのではないでしょう。

「本画」【図6】ではA点(図6・2参照)を六対四の位置まで下げています。そして右の斜面の傾斜をなだらかにしたので、「習作」ではV字の前にあった石が「本画」では奥にいき、空間を広げています。また、手前の土坡の墨線を薄くして、左から右に流れる土坡の線もシャープにして、全体的にキリっとした厳しい構図に直しています。この修正で左側の真ん中から下の方が弱くなったので木を入れていますね。

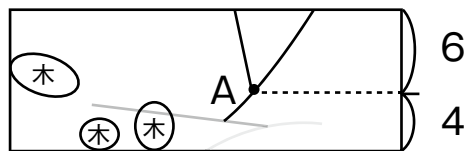
「習作」もまとまっていて、直すほどでもないのですが、A点の部分が良くなるようにやったらこうなったのでしよう。

三 《生々流転》の紙本と 絹本の大きさについて

— 習作のまくりの長さが大体三五mでした。岩野平三郎に発注した紙が二五尺(約一・五m)。つまり半分以下ですね。

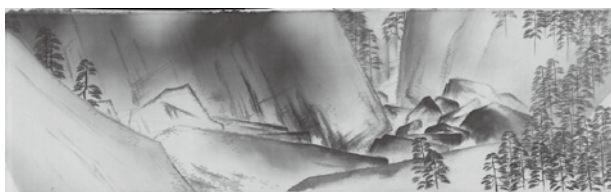


【図 5-2】



【図 6-2】

一番手前の右の土坡の墨隈を薄くし、左の傾斜も直すことによってバランスがとれなくなり木が追加される



【図 5】横山大観《生々流転 習作》(部分) 横山大観記念館



【図 6】横山大観《生々流転》(部分) 東京国立近代美術館

Photo: MOMAT/DNPartcom

《生々流転》を描く上で、恐らく三・五 m 程度の枠で絹本を製作したのであろうというのは結構発見なんじゃないかと昨日おっしゃってましたが、そのことについて、横山館長様お願いします。

横山 絹本と紙本、やはり長さが随分違うんですね。大きい紙を抄造するというのは、かなりの苦勞があるのに対して絹は、三・五 m という大判のものが大正時代に出来ていた。それもあって、これから紙だと思ったけれども、この時代にはまだ大きな紙の抄造というには追いつかなかったのでしょう。また、画室（東京大空襲で焼失）に枠に絹本を貼った状態で納入されて、それに描いて表装に持っていくというのを繰り返していたことを考えると、画室に入る限界の大きさで考えたのかもしれない。

手塚 一間が一・八 m で二間だと三・六 m。これを寝かせて水をつけた刷毛でもって、端から端まで塗るんですよ。どうやって塗るかという、乗り板の上からやるんだけど、途中で一回止めたいでしょう。それを全部ひとりでやるわけですよ。一人でやるっていうことは、最初に息を吸って、端まで息なんかしてはいけません。息を止めていく、そして戻ってくるでしょう。そして濡れている間に空刷毛で散らすんですよ。墨入れて、水入れて、それで散らす。これ、一人でやっているんです。その時点で、大観對手塚で「やられた」っていう感じですよ。ひ孫さんがいらつしやるから言うんですけど、本当にすごい人ですね。

横山 画室に一人閉じこもって、描くんだという意思をもって、自分の知力体力を使い果たして描いた絵です。大観の代表作として名高い作品ですが、やはりそ

れなりの大きな苦勞があった作品なので、それも併せて五月からの後期展示で福井県立美術館で公開される《生々流転》を見て頂きたいと思います。

註

本トークセッションでは「習作」としてご紹介しましたが、手塚特別館長も指摘のとおり、本作にも迫る完成度の高さから「未完品」とするのが適当であろうというところで、現在、横山大観記念館では呼称を「未完品」と変更しています。

(ささき みほ 福井県立美術館)



北陸新幹線福井・敦賀開業記念

横山大観展

令和 6 年 4 月 26 日 (金) ~ 6 月 2 日 (日)

【主催】 福井県立美術館
【後援】 福井県市町教育委員会、福井新聞社、NHK 福井放送局、FBC、福井テレビ、FM 福井、福井ケーブルテレビ、さかいケーブルテレビ、こしの都ネットワーク株式会社、月刊 URALA

横山大観の日本一長い画卷《生々流転》(重要文化財)は会期中 5 月 16 日 (木) から 6 月 2 日 (日) まで、約 40m のうち、36m を一挙公開した。

横山大観と越前和紙の深すぎる関係

大観研究者と岩野平三郎製紙所4代目を迎えて大観が愛用した越前和紙について語った本パネルディスカッションでは、今まで制作過程が不明であった大観が発注し岩野が漉いた当時世界最大の紙・岡大紙の漉き方が明らかになりました。

さらに好評にも関わらず普及しなかった和紙キャンパスとの比較で、絵絹に代わり国産画紙がここまで浸透したのは、大観が単に紙を賞賛するに終わらず、皇室への献上作に使い、紙の地位を高める一歩踏み込んだ働きがあったからこそ歴史を変えたということを再認識することができました。

一 日本画紙、黎明期

トークセッションに入る前に、司会者より、日本画の巨匠である横山大観と初代岩野平三郎の出会いについてご紹介させていただきます。両者が会ったのは大正十一年頃、今からおよそ百年ほど前のことです。

当時、日本画に描くならば絹という時代で、紙に描くとしても国産の紙ではなく中国の紙が使われていました。国産の日本画用の画紙は一応ありましたが、絹や中国紙と対等なレベルの品質ではありませんでした。

そのようななか、中国紙を超える日本画紙を作ろうと頑張っていた越前和紙漉き職人の初代岩野平三郎があり、国産のよい紙が欲しいと思っていた日本画の巨匠の横山大観が会います。

岩野が四〇代、大観が五〇代、両者と

も豊富に経験を積み、最も脂の乗った時期でした。

出会ってまだ一年ほどの頃、大観は最も大切な展覧会である院展に、まだ海のものとも山のものとも分らない国産画紙で挑もうとしました。結局は絹に描かれますが、そこに至るまでの《生々流転》秘話をお二人と紐解いていきたいと思えます。

院展は九月に開催される展覧会ですが、岩野宛の大観の手紙によると、大観は一月の段階で下図を完成、四月頃から取り掛かりたいからと、一月二十八日付の書簡で二尺×五尺の紙を二百枚依頼しています。初代平三郎は即刻送っていますが、ここまで早い対応が出来たのは、見本紙をあらかじめ多めに漉いて準備していたのでしょうか。あるいは、北陸の冬、じめつとして紙が乾きにくい二月に数日で二百枚漉いて送るという早業をしたというこ

佐藤志乃 さとう・しの

横山大観記念館学芸員。著作に『「朦朧」の時代 大観、春草らと近代日本画の成立』（人文書院、2013）、『横山大観 ARTBOX』（講談社、2018）、『パンカラの時代—大観、未醒らと日本画成立の背景』（人文書院、2018）など。2014年『朦朧の時代 大観、春草らと近代日本画の成立』で芸術選奨新人賞受賞。

岩野麻貴子 いわの・まきこ

岩野平三郎製紙所代表取締役社長。横山大観が愛用する越前和紙の日本画紙を漉いた初代岩野平三郎から数えて4代目。岩野製紙所の「雲肌麻紙」は戦後日本画壇を席卷した日本画用紙。岩野家一子相伝の「打雲」「飛雲」「水玉」の技術を受け継ぐ。2017年に工芸（和紙）の分野で福井県文化奨励賞受賞。

司会・編集 佐々木美帆

とでしょうか。

岩野 見本紙は注文が来てから作るというのが普通で、何も分からないままあらかじめ漉いたものを出しするというのは不可能だと思います。

—ということでは、注文が来てから漉いたということですね。書簡を時系列的に見ていくと、一三日（消印）に大観が送った手紙の注文に対して、一六日には大観の手元に二百枚の紙と、蟹のプレゼントも届いているので、郵送に掛かる時間を差し引くと二日程度です。初代平三郎はどうやってこれに対応できたのでしょうか？

岩野 日中通して漉くとして、乾かすのが一番難しく、今と乾かし方も違うので、夜は寝ないで夜通し石炭を焚いて乾かしたんじゃないでしょうか。一人では無理なので、従業員一丸となってやったのでしょうか。

—明治二〇年代の紙漉きの家は、朝の二時から漉きはじめる、休憩をはさみつつ夏は七時〜八時まで漉いていたといわれています。とても働き者です。ところが初代は若い頃から人より無理をしています。『岩野平三郎手記』によると、「夜学から帰って、夜中の一時に床をはね起き、つまり人より一時間早く起きて仕事を始め、その日の仕事を終えてからもお姉さんの嫁ぎ先の西野家に「雲紙」の秘伝を習いに行っていたんですね。だからいつも睡眠不足でなかなら眠りながら道を歩くので危うく川に落ちそうになったとか。なぜ初代はここまで頑張ったのでしょうか。

岩野 岩野家は江戸時代の後期頃から奉書を漉いていましたが、一旦破産して、初代岩野平三郎の父親が「紙漉き」をやり始めたんですね。その背中を見て育つてくるものですからハングリー精神も大きくて、日々努力をして、いい紙を漉きたいという思いが人一倍強く育ったのだと思います。

—最初は最高ランクの紙である奉書を漉く家だったわけですが、そこからの没落、そして紙漉きの家を再興させるにはどのようなステップを踏まないと行けなかったのでしょうか？

岩野 紙問屋さんからの注文を受けて紙を漉くので、最初は画仙紙みたいなパルプみたいな感じの紙に始まって、次に楮パルプの紙を漉いて、そこから奉書という段階を踏まえて上がっていくんですね。

—低級な紙で実績を積みことから始まり、品質が良いと問屋に認められてから中級の紙が任せられ、この家には奉書を任せられると問屋が認め、注文が入って初めて再興がなるということでしょうか。

岩野 そのとおりです。

―初代は一代で家を再興したお父さんの背中を見て、誰よりもいい紙を漉きたいと思われたわけですが、もし奉書の家のままだったら、ここまでされたでしょうか。

岩野 していないと思います。そのまま維持をしているか、ちよつと違うことをしようかと思っているぐらいで、無理して寝ずにというまではないでしょう。

―ハングリー精神があつてこそ、新しい技もどんどん生まれたということですね。大観も紙を受け取った後でそれでいいとは言わずに、さらなる改良を求めています。その書簡を受け取った初代はまた頑張ったんでしょうね。

岩野 また寝ずにやっただけでしょうね。

―二月後半から五月までは現存する書簡がないので迎れません。二月中に少なくとも三回は紙のやりとりをしています。しかし大観は六月に岩野平三郎に紙を断念し、絹に描くことを伝えます。理由はくだけた表現に適した紙では今回取り組んでいる改まった絵に合わないというものでした。ところが大観は紙での表現をあきらめていません。同年一二月、翌年の院展出品作も国産画紙による長巻絵巻を構想しました。その実現はしませんでした。が、国産の、未完成の紙を、もつとも大事な展覧会で使つてやろうという、この大観の気概について、佐藤さんから解説いただけませんか。

佐藤 大正の終わり頃は、それまで絹本に描くことが多かった大観が紙に切り替えた転換期ですね。《生々流転》での試みの前にも紙本墨画の作品はありますが、表現が違います。《生々流転》は精緻でカチツとしていて、むらのない美しいほかしが広がっています。明治頃、絹地に描いた朦朧体を思い起こさせる、細かく丁寧な表現です。それまで大観が紙本墨画

でやったのはもつと遊びのある、自由奔放で軽妙なタッチのものです。紙で精緻な表現はやったことがなかったから、大観としては紙で紙本墨画の可能性を、大切な院展という大舞台で挑んでみたかったんじゃないかと思っています。

二 大紙抄造の挑戦

―岩野平三郎の言葉に「襖一枚張り製造が進歩してから畫紙の寸法が自由になった」とありますが、福井では高野製紙場が明治一八年に襖張りを従来の四枚張りから一枚張りに成功し、大正期にその大きさの紙が流通します。大正二二年の《生々流転》で大観が岩野に発注した紙は長辺五尺（一五一・五m）の中間の襖程度の大きさで、それは本番の絹の長辺三・五mには敵いませんでした。しかし大正一四年に福井と土佐で立て続けに大きい紙が抄造されます。

大正一四年に岩野製紙場が出した国産画紙カタログには、特注サイズに長辺二・五八mの紙が登場し、土佐の中田鹿次も同年、明治神宮外苑の聖徳記念絵画館の壁画用紙として長辺二・九一mの紙「神宮紙」を漉します。この聖徳記念絵画館の壁画、そして「神宮紙」はどういうものだったのでしょうか。

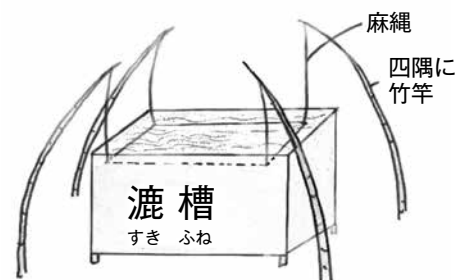
佐藤 聖徳記念絵画館は八〇点の大きな作品がずらりと並んでおり、内容は明治天皇と昭憲皇太后のご事績を当時の代表的な油絵画家四〇名、日本画家四〇名が描いたものです。大きな西洋建築の中に壁画として飾り、しかもそれを展示替えなく半永久的に展示し続けるため、まず大きい画面であることと耐久性が求められました。当初は西洋建築で壁画ということでやはりキャンパスだろうか、いうことで日本画家もキャンパスに描くこと

が最初決められていたらしいのですが、壁画の支持体の研究を任された油絵画家の寺崎武男（一八八三―一九六七）が研究した結果、和紙の方が耐久性に優れていると言いだすんですね。よってキャンパスではなく和紙のほうがいいということで、神宮紙というものがそこで漉されました。画家は神宮紙という和紙がキャンパスの、どちらも選ぶことができるという状況になり、なんと神宮紙に、和紙に描いた油絵画家がいたんですね。和田三造（一八八三―一九六七）と、和紙を推したあの寺崎武男です。

―「神宮紙」の漉き方は「紙漉き平三郎手記」によると、このように伝わっています。

漉槽（すきぶね）を設けた室の四隅に丈夫な竹竿を直立させ、竹竿の先端のしなやかな部分を室の中央に湾曲させて、その先端に麻縄で漉桁の四隅を懸垂させ、しかも漉桁は完全に水平ならしめて、小指の末端のほんの僅かな力によつても漉桁は前後左右に自由に動かし得るようにした。漉ぶねの一方の側には主任を中央に、左右に助手を置き、三人の漉き手によつて漉桁をあやつらせた、ということです。

大観はこの聖徳記念絵画館に明治大正の優秀な美術作品を陳列し、その時代の美術を伝える内容にすることを強く希望しましたが、意見が通らず参加しませんでした。そのようななか、昭和天皇即位の御大典事業として早稲田大学の図書館が改築され正面に大観と下村観山の絵を掲げることになりました。この早稲田大学図書館壁画の紙こそが、当時世界最大の岩野平三郎抄造の岡大紙となりました。今回借りてきたので実測したところ五・二mで、中国紙はもとより、絹で出来る大きさを遥かに超えていました。しかし、



「神宮紙」抄造過程 想像図
図解：佐々木美帆

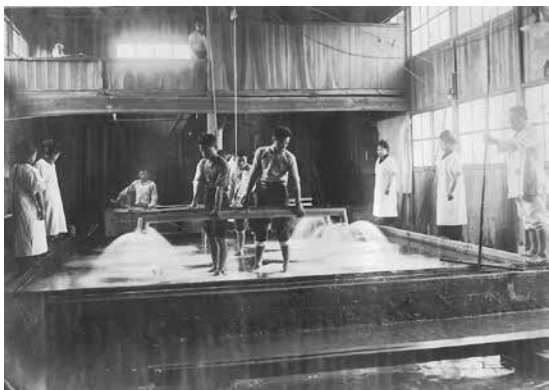
漉くまでも土佐の神宮紙の見本を見せられ、あつちからも見本の紙が届いているよとか、色々な人が岩野さんに言ってくるんですが、佐藤さん、これ、結構皆さん煽っていますよね。

佐藤 競い合ってますね。

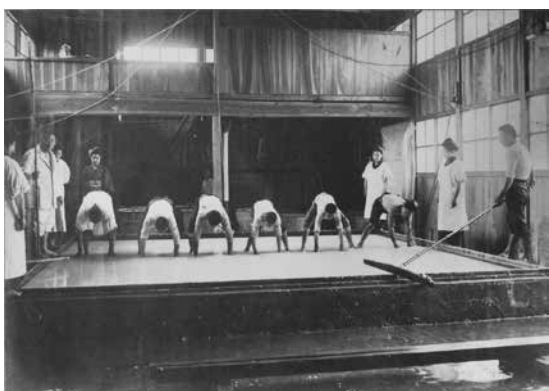
―岡大紙の抄造の写真は私たち福井の間はよく目にしているけれど、馴染みがあるのですが、ところどころどうやって作ったのか、となると分からないわけです。これだけの大きさだったので、紙の中に大きな穴ができたり、均一な厚さの紙はなかなかできないことがあったらしいのですが、岩野さん、大きな紙はやはり穴ができていいのでしょうか。

岩野 そうですね。私の場合は木枠に簀を貼って原料を乗せていくやり方ですけども、絡みがないと乾いたときに亀裂で破れたり、本当に大きな穴があいたり、水を一気に出すと穴があいたりしました。ネリの配合と原料と水の配合で変わっていきますね。

―原料を置いた段階で綺麗に混ざっているように見えるけれども、それだけでは



【図1】 岡大紙抄造風景 紙料の流し込み
画像提供：岩野平三郎家



【図2】 岡大紙抄造風景 紙料を縦横に絡ませる
画像提供：岩野平三郎家

足りないんですね。
岩野 そうです。混ぜないと強靱さも出ないので、絡ませないといけません。

岡大紙はコンクリートの専用の巨大な漉き場を用意し、桁の上に蚊帳様の麻の布を乗せて、その上に紙料をポンプで供給し、流し漉法で漉いたといわれます。今回岩野さんに色々調べていただきましたが、こちら【図1】は何をしていることになりますか？

岩野 これはまさにポンプで原料とネリを上から入れていますね。

この大きな桁をどうやって動かして流し漉きにしたのでしょうか。

岩野 父の言葉によると、初代は和紙を漉くのに田植えの光景を思い描いたそうです。考えに考えた末に三間四方のコンクリートの漉き舟を作って、簀桁のせて、紙料を流し仕込み、六人が横一列に並んで、紙料が均一になるようにかき混ぜながら移動し、水を下から抜くことで紙にすることを思いついたのです。紙料

は、麻、楮、雁皮を配合したもので、一枚の紙の重さは三貫匁（約十一・五kg）にもなったということです。

田んぼの水抜きみたいな感じですね。この岡大紙の漉き方は、二日ほど前の打ち合わせの際に、岩野さんが先代の記録を見つけてくださって分かりました。皆さんは岡大紙がどう漉かれたかというのを多分初めて聞いた人たちになるかと思っています。岩野さん、一列に並んでいる【図2】の写真は何をしていることになっているのでしょうか？

岩野 これは持っている長い板で紙料をみんなで揺さぶって混合させていると思います。板で縦に揺すって、砂慣らしみたいなので横から揺すって、流し漉きみたいに、縦横に絡ませていたのだと思います。

流し漉きは桁を揺するイメージですが、桁じゃなくて紙料を揺すっているんですね。それで水を抜くんですね。足が乗っているとところが穴があきそうですけれど、

紙料が沈殿していないうちは大丈夫なんですね？

岩野 そうです。

とても思いつかないやり方で岡大紙が漉かれたことを、皆さまは今知ったかと存じますが、私は二日前に知り、「初めて知った！」と興奮しました。岩野さん、本当にこの資料を見つけてくださって感謝でした。岩野さんに聞いて頂いた九〇歳の方も分らなかったんですね。

岩野 そうなんです。二代目も「もうあんなに大きい紙は一生漉かないからいいでしょう」とみたいなコメントをしていて、作り方が分からなくて。

いやいや、後世に情報残して欲しいですよ。三代目の言葉を見つけてくださって、本当に感謝です。さて、破天荒な方法で漉かれた岡大紙ですが、これで大観がどんな作品を作ったのかというところは、佐藤さんが色々探し出してくださっています。

佐藤 早稲田の《明暗》の時に漉かれた岡大紙があれだけで終わらなかったというところをご紹介したいと思います。大判の厚手の岡大紙は、大倉男爵が岩野さんに追加発注し、それが大観の方に回り、大画面の豪壮な力強い富士山の絵に活用されていきます。

戦時中の作品が多く、その一つに、近衛師団旧蔵で警視庁に受け継がれた《正気時放光》（二二×一五六cm）があります。これは新聞等で紹介された程度で一般公開されていませんが、サイズが大きく、額装の作品になります。非常に力強い富士山で、紙の表面には布目があります。

次に、昭和一四年制作の《霊峰富士》（二五五×四七八cm）は、普通に皆さんが立ち寄って鑑賞できる大手町の読売新聞本社にあります。離れて見る分には分か

りませんが、近寄るとこちらもボコボコとした木綿豆腐のような布目や、皺やヨレがあります。とにかく大きくて力強いですね。昭和一四年一〇月四日付読売新聞でも「往年『明暗』を描いたとき大倉男爵が福井県岩野平三郎氏に命じて特に漉かせた超大判の純和紙を秘蔵しておいたので使用した」と紹介されています。

翌昭和一五年に描かれた皇居三の丸尚蔵館の《日出処日本》（三四×四四八cm）。これは佐々木さんと一緒に見ましたよね。はい。大変立体感があつて表面がでこぼこしているせいか、妙に迫力がありましたね。

佐藤 こちらも大きいので額装になっています。

あともう一件、昭和一七年、江田島海上自衛隊の《正気放光》（二三九×一八二cm）。水戸学の藤田東湖の詩から作品名がついています。再興第二九回日本美術院展出品後、海軍省を通じて江田島海軍兵学校に寄贈されました。こういった作品を生み出したのが岡大紙です。本作の当時の作品評が昭和一七年一月の『画説』『秋の展覧会を評す』にあるので抜粋して読みますね。

客 何度でも富士を畫く、少し鼻につくが、あれは大観に於て本質的なものではありますね。やはり水戸魂の現はれでせう。しかしあ、云ふ畫は會場では無理です。ところであの紙は何と云ふ紙か知らん。

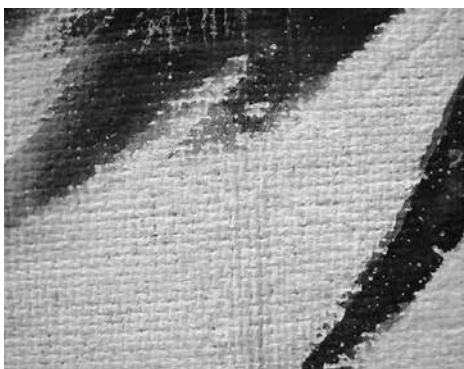
主 ナンデモ昔々早稲田圖書館の壁を順まれた時の特漉の残りださうで、布目が入つて居ます。厚くて水を汲ふ為めか、墨の濃い所は剥けて居ますね。あの畫を見て思ったことですが、何處かに大きな日本會館と云ふやうな大建築を立て、その壁



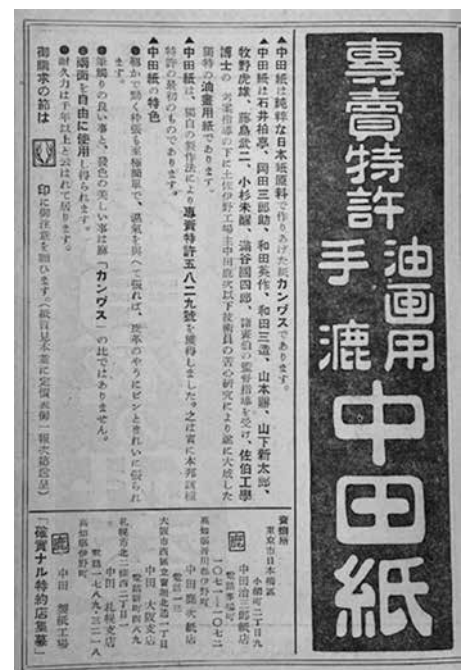
【図3】 未完本 横山大観記念館



【図3-2】 未完本 接写 横山大観記念館



【図3-3】 未完本 接写 横山大観記念館



【図4】 油絵用手漉中田紙（紙キャンパス）の広告『アトリエ』4-4 昭和2年4月号掲載

畫に昨年の「輝く大八洲」のやうな日本名勝古蹟を大観一人に壁一パイに墨畫で畫かせる。さうするとこれは國民精神の昂揚に屹度役立ちます。私はそれを早くから考へて居ます。

ここでも早稲田の岡大紙を使っていることが記されています。剥けているということは、随分強い塗り方をしていたのでしょうか。

次は大観記念館にある未完本【図3】とその接写二枚【図3・2】【図3・3】をご覧ください。表面がご覧頂いた様な布目の木綿豆腐のような表面で、それに構わず塗っています。布目の溝のところにも金泥が沈んで入り込んで、両方の写真も墨がのりきつてないみたいなき感じですが、シワやヨレがあったりするのですけれども、これは制作過程で生じる、狙ってつけたものじゃなくて、。

岩野 そうですね。制作過程でやむを得ずできたものです。

佐藤 でもそのやむを得ずできたこの布目のシワやヨレについて、大観はなんと

かならないかっていうことを別に岩野さんに言っていない。そういう書簡は見つかって無いですね？

―無いですね。大きくて勇壮な表現が優先されたということでしょうか？

佐藤 まず、「大きさ」さえあればいいという感じがします。やはり戦時中であり、國民の意識を一つにまとめる目的が第一にありますので、大画面である必要があるということ。先ほどの批評でも壁

いっばいに大観に描かせてみたい、戦意高揚に役立つんじゃないかっていうことを言っています。そういった目的が第一にあつたと私は思います。そしてあの紙自体が非常に豪胆な印象を与える紙という感じがします。この紙の性質だと布目にしても皺にしてもそれがむしろ氣迫ある力強い富士山の表現にはプラスに働いているのではないかと、そんな印象を覚えました。

―布目は制作過程で桁の上に蚊帳様の麻の布を乗せたため、狙ったわけではないけれどもついたということでしょうか。

岩野 そうです。多分、簀の目が嫌だっ

たのだと思います。通常簀の目の縦の線を隠すために紗を貼りますが、多分簀の代わりに麻布を使ったのだと思います。

―縦の線がつくより布目の方がよいと。見た目がキャンパスのような麻の布の方がよかつたので用いたのですね。

三 油絵用紙キャンパス

―話題を少し変えまして、大紙から紙キャンパスといった流れについても触れたいと思います。大正一四年に聖徳記念繪畫館の神宮紙、一五年は早稲田大學圖書館壁畫の岡大紙と立て続けに大きな日本画用和紙が漉されましたが、土佐の方では、そこから發展して油絵用の紙キャンパスを作る動きがありました。こちらの昭和二年四月号の『アトリエ』という美術雑誌【図4】に土佐の中田鹿次が抄造した神宮紙から開發した手漉油画用紙「中田紙」（専売特許五八二九号）の広告が載っています。広告文には、日本紙原料による紙キャンパス、筆触りの良いことと発色の美しいことは麻「キャンパス」の

比ではない、両面は自由に使える、耐久力は千年以上とあります。「千年以上」ってよく聞きますが、流行っていたのでしょうか、佐藤さん。

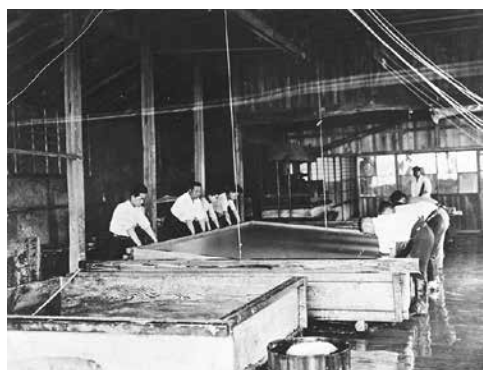
佐藤 和紙のキャンチコピーですね。

―岡田三郎助など、油絵の巨匠のコメントなども掲載されています。どちらかというと重ね塗りではなく一気に塗るのに適した紙であつたようです。『アトリエ』同号の小杉放庵の「紙」というコラムに、「近年佛國のキャンパスは、飛行機の方の用途に多く使はれる爲か、製造法が少しく疎末になつたと云ふ」「あの國も戦後の疲れもあることだらうから、已むを得ないが」とあります。当時のフランスは第一次世界大戰で人口の一五%の戦死者もしくは負傷者を出しており、その傷跡がフランスのキャンパスの質に不具合を出したのかもしれないと勝手に想像するわけですが、それもやはり紙キャンパスである中田紙が期待されていたのではないかと思います。

『アトリエ』での中田紙の広告は昭和二年四月、五月、七月号と続き、七月号で

昭和2～3年頃の岩野平三郎 ※大観および皇室関係抜粋

昭和2年 4月	大観の秋の院展出品画《瀟湘八景》の紙を受注
4月	大倉喜七郎男爵より追加発注の岡大紙を抄造
5月	久邇宮家御殿天井画の見本を竹内栖鳳に送る
6月	久邇宮家御殿襖用紙の見本を堀十五郎より受注
7月	前年下命を受け制作された大観作の屏風《朝陽霊峰》(岩野製和紙)が宮中に納められる
昭和3年 1月	選定用の久邇宮家御殿天井襖料紙見本を堀十五郎より受注
2月	御大礼の屏風料紙製作内定、久邇宮家御殿天井襖用紙を正式受注
3月	秩父宮家献上の壁掛の下図用の大紙(8×13尺)を菅橋彦より受注、御大礼の屏風料紙完成
7月	御大礼を記念し那須御用邸に献上する屏風料紙として鳥の子250枚を小杉放庵より受注



【図5】 昭和3年 秩父宮家御用紙抄造風景
画像提供：岩野平三郎家



【図6】 昭和3年
悠紀主基屏風料紙(鳥の子)謹製
画像提供：岩野平三郎家
※写真は岩野をはじめ御大礼祭典の
料紙製作に関わった関係者一同

中田紙の沿革として、神宮紙の完成と共に油絵用紙が発案され三年あまりの研究のち完成されたと紹介されています。同号の油絵画家・長谷川昇のコラム「紙の試み」に中田紙は三種あり、油を吸収するもの、しないもの、その中間があり、表面は布目で裏面は布目がないという特徴が記されています。広告を引き続き九、一、月号にも掲載され、紙キャンパスの分野において唯一であることが宣伝されています。土佐の宣伝が華々しいのですが、今もよきライバルである土佐がここまでやっているというところについては岩野さん、いかがでしょう。

岩野 初代にも情報が入って来ていたので、焦っていたと思いますね。

佐藤 『アトリエ』って代表的な美術雑誌ですし、強烈に印象付けられますよね。――量み掛けるように広告が載って、しかも「本邦唯一紙キャンパス」の宣伝文句で、特許も取っているという。佐藤さん、中田紙は世界も視野にいれていたんじゃないかっていう話ですが、。

佐藤 当時の地元の新聞記事で、この神

宮紙を世界一の手漉き和紙であるとして県では近く米国で開催される独立記念博覧会に出品することにした、世界に広めたいというようなことが記事に載っていますね。実際に実現されたかは確認していないのですが、世界進出を狙っていたということになるかと思っています。

――高知県、いわゆる土佐と越前は今でも良きライバルであるわけですが、決定的な違いは高知県は県をあげて推しているということと、越前の方は各漉き屋の頑張りによっているところがあるように思います。今もそうでしょうか。

岩野 今もそんな感じですが、――昭和二年に強烈に印象付けた中田紙ですが、その頃の岩野平三郎はどうであつたかというところ、もっぱら日本画用の国産和紙の抄造にいそしんでいます。麻紙が開発されて以降、皇室への献上作などに大観は率先して使い、その優秀さを宣伝しており、昭和二年に大観が宮中に納めた《朝陽霊峰》の画紙、昭和三年に大観の口添えて昭和天皇即位の儀式で使う悠紀主基屏風の紙を担当しました【図6】。

写真に多くの人が写っているのは御大礼(即位の儀式)では村全体で様々な紙を漉いているためです。岩野家が担当した悠紀主基屏風料紙は、大正期は絹だったため、紙に変更されたのは大きな変化といえます。他にも久邇宮家御殿の天井画襖料紙も受注するなど皇室関係での活躍がみられます。昭和三年には八×一三尺の大判の秩父宮家御用紙も抄造しています。大正一五年八月に大観が皇后陛下に献上した《鸚鵡図》には「福井県岡本村において三百年來其の業を繼承せる岩野平三郎が奈良平安朝時代の用紙の残存せるものを参考にし研究案出」したものだとし紹介し絵にとつても紙にとつても価値を高める書付《鸚鵡図記》が添えられています。

このように日本画紙で忙しくしていた岩野平三郎が紙キャンパスに取り掛かるのは中田紙に後れを取ることに三年、昭和五年一〇月のことです。きっかけは大観から日本画の紙が水彩や油絵に役立つことを知ってもらったため試験紙をローマに送るように言われたことに始まります。

また小杉放庵曰く、昭和八年頃、油絵キャンパスのフランスからの輸入が困難となっていた、という背景もありました。岩野平三郎製紙所の「日本画用画紙集」という紙見本の二七番、二八番に「布目麻紙」という布目のものがあり、こういう紙だったのでしょうか。この作り方は岡大紙と全然違うと伺いましたが、どのような作り方になりますか？

岩野 雲肌麻紙は溜め漉きと流し漉きを併用しますが、布目麻紙は麻紙の原料で流し漉きをしています。原料を絡ませて、厚みは雲肌麻紙ほどではなくて、漉いた紙の上に柿渋を塗って丈夫にした布目のガーゼ様の麻布を二人で乗せます。阿吽の呼吸がないと、菱形になってしまい、二人で引っ張り過ぎると変形して湾曲するので、非常に高度な技術が要ります。

――岡大紙のように蚊帳様の麻を下に敷いて原料が沈殿して布目がついたというのではなく、布目麻紙は故意につけるといふ違いがあるのですね。布目麻紙は廃盤とお聞きしましたが、岩野さんが若い頃までは漉かれていたそうですね。

岩野 私も漉いたことがあります、なかなか難しく、「布目麻紙の注文来たよ」っていうと、みんな嫌がりましたね。高度で、すごく大変でした。

—これはどういう用途で使われるのでしょうか。

岩野 老舗の間屋さん聞いたところ、これは絵絹と似た感じで、それを意識してしたと聞いています。油絵のキャンパスというよりはむしろ絹本の水墨で、描く線が独特になるので、そういうのに使っていたと聞いています。

—布目だから油絵用の紙かと思っていたら全然違うんですね。

佐藤 油絵用の代用品だけではなく、絹本の代用品も作ろうとしていた。何でも和紙が対応できるという、大変な可能性をみ込んでですね。

—ちなみに岩野製紙キャンパスは、文具店で売り出したらっていう話もあり、油絵画家も紹介してくれませんが、結局のところ広がりませんでした。小杉放庵の言葉ですが、西洋画家が絵の具も画布も舶来ものをよしとする風潮から広がらなかった。これは紙が悪いんじゃないかと、画家の問題だと言っています。ここで一つ気になるのは、中田紙にしても、広告で錚々たる油絵画家が大絶賛しているにも関わらず広がらなかったということですね。

日本画紙では大観が、皇室への献上画に使うとか、宮家へ紙を献上するとか動いたわけですね。だから賞賛するだけでは足りなくて、大観のようにもって違う動きをした人がいて、初めて何かが変わるのかもしれない。大観がここまでの動きをしなかったならば、紙キャンパスのように一部の愛好家の中で終わっていた可能性もあったかもしれない。

佐藤 皇室お墨付きのように顕彰され、

麻紙に期待してゆるぎない価値が与えられたことは、決定的だったと思います。従来、絹本の方が格上であるとか、中国産の紙の方が上であるとか、物理的に中国紙が輸入できなくなったとか、色々事情があるにせよ、従来の常識をひっくり返す強烈な何かは起こらないから、大観が皇室に紙に描いた作品を献上する、という思い切ったことをして、作品を献上する栄誉を自分の物だけにするのは、岩野さんの麻紙、得応軒さんの筆と、彼らの偉業を皇室にちゃんと伝えることによって、評価を変えたわけです。作品を献上するタイミングでささず、伝統的な価値と一緒に添えて伝えるということはやはり大きかったですね。

—紙キャンパスについては、三代目岩野平三郎が昭和五六年発行の『日本画用日本画紙案内』で次のように書いています。

一方強靱な麻紙は、近年になって日本語のキャンパスが大きくなりました。これもあって、雲肌麻紙の用途がずいぶん多くなりました。この紙は、求められる大ききの極限まで漉くことができます。この厚手の麻紙は、昭和八、九年頃洋画のキャンパスとしても用いられていたようであります。

雲肌麻紙がキャンパスとしても使われていたということです。先ほど布目麻紙が雲肌麻紙とは違う漉き方だと同ったので当時どういう紙キャンパスであったのか、見ることでできる紙見本はありますが、雲肌麻紙に何らかの方法で布目をつけたものということなのでしょう。

四 昭和の大観の和紙作品

—戦時中の絵絹と和紙の状況について

ちよつとお話していきたいと思います。昭和一七年に日本画の画材は配給制となり、昭和一七年三月三十一日より絵絹は購入券が必要となります。実績が上位の者から配給が優先され、若い世代が絵絹を使うことは難しくなっていました。大観は実績があるので、優先的に絵絹など配給してもらえますが、美術学校の生徒までは配給が行き渡らなかったという話もあります。若い世代によい画材が行き届かず、実績のない若い世代は大観によって評価の定まった絵絹より安い国産画紙を使うようになります。世の中でも和紙を使うのが良いという風潮になつていかなかったのなら、戦後だんだん厚塗りの時代になりますが、別の素材だった可能性もあるという事です。

佐藤 キャンパスだったかもしれない。日本画を紙に描くという素地を大観と岩野さんが作ってくれたおかげですね。

—戦争記録画の展覧会というのが開かれ、油絵の作品は戦闘の一瞬を捉えた劇的な場面が描かれましたが、日本画は瞬時の画面を描くのに適した画材ではないので、どうしても日本画は弱くなってしまう、それに若手は焦って油絵に負けないインパクトのある絵を描きたいということで、世の中がだんだん厚塗り傾向に進みます。それに対して、昭和期の大観はいかがでしょうか。

佐藤 戦時中の日本画家たちの油絵への焦りに対して大観は釘を刺しています。例えば記録画には普遍性がないと言って、大観は富士山を描いています。昭和期の精神性を重んじた大観の特徴ですが、顔料の厚塗り、余白がなく額装、という流れに逆行し、先ほどの富士山も水墨画で金泥、紙の素材が分かるような余白を残す描き方です。今展示されている『野の花』のような彩色画も、鮮やかな色彩の野の

花だけではなく、墨そのものののにじみを生かしたゴツゴツとした岩の表現があり、全面を顔料で塗りつぶすことはありません。晩年はほとんど水墨が増え、院展出品作はほぼ紙で、紙本水墨の路線を突き進み、戦後さらに日本画は洋画に接近し多くが油絵のような日本画になつていくという中、時代と逆行し水墨画です。作例を見ますと今回出品の大正一五年の『鵲図』（皇居三の丸尚蔵館）、『鵲図記』を添えて一緒に献上されたというもので、余白がたっぷりと確保されているので、紙の繊維が見えます。一気呵成な筆運びで、紙の表面がこれだけ見えますので、もう単なる支持体ではないですね。紙の風合いが表現の一つになっています。羽のふわっとした表現は、麻紙の性質がそのまま生かされています。

—原料が楮だと自分の力でコントロールするところがありますが、麻紙は繊維をつたつて勝手にじわつと出るような制御不能なジミがあり、それが鳥の柔らかなさの表現に繋がっているように思います。

佐藤 五月に麻紙が出来て、三か月で新しい紙を使った献上画をここまで仕上げてくる行動力、実現力はすごいです。

今回展示されている昭和二年の『瀟湘八景』（大倉集古館蔵）も八幅並んで見事です。ほかしがとても美しく、何も知らないで見たら絹本かと思ってしまうですね。

—大正一〜一二年ぐらいの大観の紙の作品は筆跡や刷毛跡が分かって、これは紙に描いたというのがすぐ分かる描き方をしています。しかし、その四年後にはここまで到達しているのが驚異的です。

佐藤 これが、大正一二年の『生々流転』の時点で出来ていたら、絹ではなく紙に描いていたかもしれません。

—先ほど佐藤さんがおっしゃったとおり紙の作品は描いていたけれども、今までの感じではなく、昭和二年の『瀟湘八景』のような表現を『生々流転』でやりたかったのですね。

佐藤 そう、綺麗な表現を。

—五年ほどの間、岩野さんも大観の好みの紙を漉こうと頑張られました。大観自身も凄まじく腕が上がったということですね。大正時代に描いていた筆跡の残る感じではなく、繊細な表現を身につけたということで、大変な研鑽です。

佐藤 徹底的に取り組んだ感じがあります。昭和に入ると東洋画の本質は何か、といった画論が求められ、西洋絵画や写真に対して、東洋画や日本画の精神性の高さや水墨、余白ということに触れますので、紙本墨画は徹底的に追及したかったものなのでしょう。晩年は、本当に増えますね。

—今回、『瀟湘八景』は越前和紙で描かれた水墨の境地のように感じています。

佐藤 紙も素晴らしいですし、墨もいいものを使っています。それこそ『生々流転』の頃、唐の銘墨を集めていて、大観はこだわりますね。普通だったらお宝として大切に保管しておくものを大観は惜しみなく使っています。いい画材を手に入れるために、大観先生が墨を探していると噂を流したりもしたらしい。そうしたら向こうから来るじゃないですか。

昭和一年の『龍蛟躍四溟』（皇居三の丸尚蔵館）の渦のようなぼかし、あれも『生々流転』の後ろの方の渦の表現を思い起こさせます。紙でここまで美しく描いています。

—これだけ画面に馴染ませて筆跡を見せないっていうことは、昭和一年、六七歳ですか、ぼかしを入れると同時に一気に空刷毛をすごい勢いでやらないと筆跡

が残ってしまふと思いますが、相当大きいですよ。すごい体力があったんですね。

佐藤 岩の表現も面白いですよ。紙と墨の表現を生かしています。

—つい、絹みたいと言ってしまうのですがニジミも利用しており、素材を楽しんでいるということですね。

佐藤 麻紙や墨ならではの筆のかすれを生かした水墨の表現もありますね。

—最後に大観が越前和紙で成し遂げたこと、そして越前和紙にとって大観は、ということをお一人ずつお言葉頂きたいです。まず岩野さん、今回は本当に岡大紙の謎を解き明かして頂きまして、ありがとうございます。今回展示している作品の一部及びに図録に収録の大観の書簡九〇通余りも、岩野平三郎家からご寄贈を受けた資料です。同じく収録した膨大な年譜も佐藤志乃さんと池田博子さんが作られた詳細なものに、今回は岩野さんから寄贈された書簡情報と、渡航記録など海外の情報を加えて延々三八頁の世界一詳しいものとなりました。

本展覧会の最後のコーナー「絵絹から和紙への道程」は岩野さんから頂戴した資料がなければ成し得なかったもので、大観が積極的に皇室への働きかけがなければできなかったというのほもちろんあると思いますが、寝ずに応えた岩野平三郎の情熱によるところも大きかったと思います。改めて、岩野さんにとって大観とはどういう方で、越前和紙にとって大観はというところをお話いただけますか。

岩野 横山大観はやっぱりアーティストとして、自分自身の作品のクオリティを高めるために貪欲な方だったと思います。そして常に上を目指し、課題一つ一つの確に答えていたのが岩野平三郎だった

と思っております。職人の極みというか、大変な頑張りで麻紙の再現改良が成功し、大観が気に入ってくれて積極的に広めてくれたおかげで越前和紙が飛躍することが出来たと思っています。

—岩野さん、紙の神様と称された初代のすごいエピソードを唐突に思い出したのですが、頑張つて精進しているうちに手で触つただけで紙がこの材料が何分入っているか分かるようになったと本に書いてあったのですが、これはとんでもなくすごいことですよ？

岩野 普通は無理ですよ。触って鳥の子かなとか、三桎入っているなどというのは分かりませんが、配分は全然分からないですね。よっぽど原料に携わっているからこそ分かったのだと思います。初代にか漉けない紙とがありますよ。

—やはり明治時代の方が、おそらく大観もそうだと思いますが人一倍頑張つて到達した境地によつて、世の中が変わつたということ、今お話を伺う中でよく分かり感銘を受けました。

佐藤さんはライフワークとして大観を長く研究されていらっしゃると思いますが、大観とはどういう方でしょうか。

佐藤 畏れ多い存在です。大観と岩野さんのことを色々勉強させていただいて、思ったのですが、日本紙と呼んだことに非常に興味を覚えます。それまでは美濃紙とか呼んでいたのが日本紙となったこと、その意味の重さを感じます。大観たちは明治期に日本画というものを作ろうと運動をずっとしてきています。国の名前を掲げることの意味の重さを強く感じます。要するに国を背負っていることになります。日本画だったなら、それまで狩野派、四条派とか呼んでいたのが明治の近代化の過程で日本画を作ろうとなりました。紙の世界でも、そういった動き

があつて、岩野さんにしても大観にしても、世界に誇るべき日本の文化の素晴らしさに対する、責任や誇りみたいなものを両者に感じました。大変な努力を惜しまなかったのも、そういった思い、責任と誇りがあつたからなのかなと考えます。

—今回、大観展をやっていく中で、多くの方に来て頂き、大観が皆さんの心の中に息づいているということ、日本を代表する作家だということを改めて分かりました。また、大観がいなければ越前和紙がここまで到達できなかったということが、今回のパネルディスカッションでしみじみと感じました。今回は専門のお二人をお迎えして、様々なことが分かり大変貴重な機会を頂きました。どうもありがとうございました。



パネルディスカッション会場風景
開催日 令和6年5月25日(土)
場所 当館講堂 参加人数 63人

菱田春草展関連イベント

生誕150年記念 菱田春草展

不朽の名作《落葉》誕生秘話

シンポジウム

二〇二四年度 明治美術学会 第二回例会

編集 原田礼帆

二〇二四年は、三月に北陸新幹線福井・敦賀が開業したことに併せ、当館の購入第一号作品《落葉》の作者である菱田春草（一八七四～一九一一）の生誕百五十年にあたる当館にとって記念すべき年であった。そこで、重要文化財を含む《落葉》連作五作品を一堂に展示する「菱田春草展 不朽の名作《落葉》誕生秘話」（令和六年九月十五日～十一月四日）を開催した。

本展に際し明治美術学会共催にて執り行ったシンポジウムの概要と、座談会の様子を記録する。



シンポジウム会場風景

日時…令和六（二〇二四）年九月二十二日（日）午後一時十五分～

会場…主催…福井県立美術館 講堂・展示室

共催…明治美術学会

司会…塩谷純氏（東京文化財研究所 上席研究員）

【発表】

原田礼帆（福井県立美術館 学芸員）

「展覧会趣旨」

中野慎之氏（文化庁 文化財調査官）

「春草と文展―賢首菩薩・落葉・黒き猫―」

吉田暁子氏（東京文化財研究所 研究員）

「風景の断片化 黒田清輝とそれ以降」

鶴見香織氏（東京国立近代美術館 主任研究員）

「生誕140年展での『落葉』系作品」

【座談会】約五十分

登壇者…塩谷純氏、中野慎之氏、吉田暁子氏、鶴見香織氏、原田

座談会

塩谷氏 時間となりましたので始めたいと思います。まず進め方として、発表者の方にフリートークということで意見交換をしていただきつつ、時間を睨みながら会場やオンラインでご参加の方にもマイクを振っていきたいと思います。

春草の代表作《落葉》ということで、当時から色々なことが言われていて、その後、美術史研究の中でもですね、特に語られてきたことの多い作品だと思いますが、その辺、中野さんがかなり、図録のご論考でお書きになられていて、非常に参考になったということもあります。そんな中でいかがでしょうか、各発表を聞いて、ちょっとこんなことを聞いてみたいというのがありましたら、ディスカッションしていただければと思うんですけども、どうですか。

中野氏 ご発表を聞いたばかりの興奮状態で、処理しきれってないんですけど、先程ちょっと吉田さんとも話していたことで、特に春草に代表されるような、日本画家としてよく理屈を言うような印象があるんです。何かを見て、これを描きたいというよりも、何か構想を実現する、問題提起をするために、展覧会の出品作を組み立てていくという印象があるんですけど、油絵はかなり違う印象があるんです。どれぐらい同じで、どれぐらい違うのか分からないですけど。そういう絵画論とか絵画の作品の組み立て方の差、ということに、何か今回、《落葉》というテーマに向き合われて感じられた差とか、共通点とかあるのかどうか……というのは、私は図録に論考を書かせていただく機会をいただいて、先ほどお話ししたようなことを考えていく中で、これまで思っていたよりも理屈がある、細々とした色の塗り方とか線の引き方とかですら、「こういうものを見せたい」という思いがあるように感じられたので、洋画の方でこの時期、そういうことに共通するところや刺激があったのか、お感じの事があれば伺いたいなと思います。

吉田氏 ほかにも質問が控えていると思いますので、なるべく手短かに答えていかなければいけないなと思いつつ、すごく難しい質問をありがとうございます。

特に今回、原田さんから依頼いただいた時に、キーとなるのは、やはり黒田清輝を押さえないと、どうしてあんなに違うのかは分からないというふうに私は思ったのですが、先程申し上げたように、黒田清輝という人が危機感のようなものを持っているというのは、とにかくしょっちゅう「私は頭で考えるのではなくて、見たものを描く

んだ」と言いつつ「でも見たものを描くのでは絵画はつまらないから構想するんだ」ということを交互ぐらい、同じくらい言うんですね、「目で見たものしか描かない」、「でも目で見たものをそのまま描くのではつまらない」と言う。

菱田春草とか横山大観とかは、岡倉天心が先生だからということなのか、線のことや色のことも、これはこうだから、これはこうだからという理念的なことをよく言うと思うんですけども、それって、大正期になると岸田劉生とかが結構言うんですね。言うこと、考えるということと、やっていることがどれだけ一致するのかわからない点では関係性は凄く難しいのですけれど……

菱田春草の画論のようなものって、大正時代の画家の方がもう少し理解できたのかなという風に今回は思いました。

中野氏 すごくしっくりきました。大正時代の洋画と日本画との関係の方が、何か言葉を通じてのやりとりや刺激もあるような印象を持っていたので。ありがとうございます。

塩谷氏 黒田清輝について私も今、黒田清輝ゆかりの職場に勤めているということで、ちょっと今のお話に付け加えさせていただきますと、黒田もなかなか複雑なところがあつて、ぱっと描くというのは、多分黒田としてはそういうものを非常に得意としていたところがあつたと思うんですけども、ただ、やはりフランスに留学して、そこで非常にアカデミックな、単に見た目をぱっと描くのではなくて、それこそ構想画と呼ばれるような、非常に構造的に画面を作り上げていくことを身につけて、帰国して、それを根付かせようとして、《昔語り》を制作したり、東京美術学校で教えようとした。ただ、黒田自身は果たしてそういうものとはどこまで自分自身としてしっくりくるものがあつたのか、ということがあつて、黒田の言説を見ると、「最初はそういうことをやろうと思っていたけれども、印象に基づいて描く方がいいんだ」というようなことを言っていて、一方で「スケッチ以上に進みたい」と構想画のようなものを描かなければいけないという使命のようなものもあつたのですけれども、今日は黒田清輝のシンボリズムではないので、この辺りにしておきましょう。

今回の展覧会を見て、先程も言ったように、菱田春草については、本当に色々な人が色々なことを言っておりますけれども、新情報、最新知見の一つとして、三好学という植物学者に宛てられた書簡が会場に展示されています。

その中で春草が《落葉》を描く時に、「教えをいただいて、どうもありがとうございます

います」という手紙だったと思いますけれども、あの書簡につきましては、最近、飯田市美術博物館の所蔵となったということで、今日のシンポジウムでも度々その名前が出てくる小島淳さんという学芸員の方が紀要で紹介をされています。ああいう植物学者にご教示いただくという姿勢というのは今日、中野さんのご発表でも近代的な科学の表現というものを取り入れるということがあって、それは確かにそうなのですが、ただあれって、春草だけではないんですよね。今回は春草の書簡だけを展示していると思うんですけども、確か岡倉天心の書簡なんかも入っていて、要するに美術院の画家たちがああいう植物学の研究者の意見を取り入れていた。それは今まで、あまり紹介されたことがなくて、私も国立国会図書館のデジタルライブラリーで検索していたら引かかって、ちょっと気にはなっていたんですけども、ああいう形で書簡が出てきた。

植物学者の眼を反映させるというのは、一つはやっぱり近代的な科学を取り入れる、春草は確かにそういうところがある。もう一方では、それまでの日本絵画なんかを見ても、博物学の成果なんかを取り入れたという、そういう歴史も実はあったりする。何かそういう中にも位置づけられたりするのかなと思ったりするんですね。というのも琳派の作品って、非常にデザイン的で、図様化されているというイメージがありますけれども、中には結構精緻に描かれたものもあって、そういったものがやはり博物学など、西洋の知識や、本草学の成果を取り入れたという話もあって、そういう動きは決して明治に始まるものではなくて、江戸時代からある種のそういったものが描かれていたということがあると思うのですが。恐らく江戸から続く視点というものが、春草の中にもあったのかなと、あの資料を見て思ったりしたのですけれども、その辺どうですかね原田さん、早速、新出の資料を展示に取り入れてくださったので。

原田 ありがとうございます。飯田市美術博物館さんの方で発見された書簡なんですけど、あの書簡集を見ると岡倉天心が三好学さんに頼んで、日本美術院の画家たちを連れて植物園に行つて講義を受けているということで、春草が自ら進んでということではなくて、美術院の人たちが勉強として取り入れていたということなのかなと思います。

もちろん春草もそれを勉強しているということなんですけど、三好学宛の書簡より前に、高島北海：日本画家ではあるんですけど、どちらかというと地質学者とか、科学者でありながら日本画も描いていた人を、やはり美術院で呼んで講演してもらっ

たということもありまして。そこでは実質的、地質学的な岩の形とか岩の構造を技法で描く、南画的な科学与融合させるみたいな話があるんですけど、科学的知識も取り入れつつ、絵画に生かしていく、それを醸成していくという動きがあったのかな。その流れの中に《落葉》もあるのかなというのを今回考えたところです。

塩谷氏 ありがとうございます。そういう視点というのは、黒田清輝とかには無いんですかね。

吉田氏 黒田清輝、そうですね。本人は何か植物園とかを作つて、植物好きで、植物の育て方など書いているのですけれども。それを絵画にちゃんと生かしているのかというと、ちょっと微妙じゃないかなと思います。

ただ、シャクナゲであるとか、何のためにこれを描いたのかな、というような非常に小さな小品で、静物画とも言い難いような無背景に花だけを描いたみたいなので、特に細かくもないし、本当にどうして描いたのかなというようなものが意外と植物ではあります。

塩谷氏 春草の《落葉》の場合、主要モチーフが樹木ということで、ちょっと洋画と似ているところもあるけれども、一方で非常に精緻になっていくというのは、もちろん西洋絵画でも、人物については解剖図とかを参考にして描いていたんですけど、動植物について、そういう眼差しで見るといのは日本画の写実の在り方だったりするのかなとも思ったりするのですけれども、その辺って、どうですかね、西洋美術にもあったりするんでしょうか？

会場：宮下規久朗先生 レオナルド（ダ・ヴィンチ）とかね。

塩谷氏 確かに、レオナルドはそういうものを描いていますよね。

なかなかこう、菱田春草のルーツを辿ろうとすると、やはりどうしても西洋美術をやっている人は西洋の方に引きつけて見ますし、日本の美術、あるいは中国の美術をやっている人はそっちの方に引きつけて見て、どっちなんだろうということですが、どっちもあるんです、日本近代は、ちょっと草刈り場みたいな感じになってしまふところがあるんですが、三好学宛書簡についていえば新出資料ということで、今までに無い視点が春草研究に提供できるのかな、と思います。

吉田氏 今、塩谷さんの話を聞いていて、そういえばと思ったんですけども、この頃の洋画であまり鳥を描かないのですけど、ラグーザ玉は燕を描いています。

何か花鳥画を避けているということなのか、黒田清輝って動物はあまり描かないん

ですね。猫を描いた作品が一点ありますが、ほとんど描かないですね。この間、スケッチを見ていて、一つだけカエルを見つけて、すごく嬉しかったんですけども、今、実は東京国立博物館の方で展示をやっていて、黒田の話ばかりですみません。

そういうもの、草虫図とか、花鳥画というものを何となく避けているのかな、というところがある気がしていて、日本画では沢山描いていると思うのですが、それは花鳥画を刷新しようみたいな気持ちがあるのか、原田さんは図録の中で、春草の《落葉》は風景画なのか花鳥画なのかというようなことをお書きになっていて、そこもすごく興味深いなど。私から見ると、風景画よりは花鳥画かな、と見えたりもするんですけども。そのあたり、鳥を描く近代の画家が何を考えていたのだろうか、ということ、鶴見さんが先程、鳥が好きだって仰っていらしたので、伺いたいです。

塩谷氏 鶴見さんが先程のご発表で、落葉図でいくつか条件を挙げられていて、その中で確か鳥や動物：鹿とか、そういった生き物が描かれているということに条件に挙げられていたと思うのですが、逆にそういうのがいない、本当に樹木だけみたいなものって、春草ってありましたっけ。

鶴見氏 樹木だけ？昔のものも含めて？

塩谷氏 明治の後半で。

鶴見氏 滋賀県の《落葉》と《秋木立》には（動物は）描かれていないですね。朦朧体の時代には、遠景の森の上部が描かれていて、上に鳥がいっぱい旋回している中国絵画みたいなものもあったりします。

鳥や動物と一緒にあることが、古いポイントだと思っっているという印象は無く、鳥や動物がいなかったら何か近代的な絵画になるということは意識されていないのかな、と思います。

中野氏 原田さんの書かれていた風景か花鳥かって、すごく面白いなと思います。ふと思ったのが、特に文展出品作とかそういう展覧会出品作の時に、春草って、先に古典があるような気がして。花鳥とか風景とかというよりも、こういう絵が：「古画の研究」という文章がありますよね、古画を勉強するのは、時間のセレクトションとかを経ている強度を持った効果が現存の名品をもとに勉強できるから勉強した方がいいという趣旨だと思うんですけど、そういう発想があったからなのか、先にそうした効果への関心があって、それを科学とか現在の人間の目から見てもいいなと思えるようなものを目指したように見えるんですけど、鶴見さんはその感じ、どうお感じでしょう

か。あるいは古画と全く関係なく、ただ何かを描くということも面白いものがあったりするのかなとか。

鶴見氏 文展みたいな一世一代の作だけじゃなくて、全体ですね、一連の猫の作品もね、「猫」ですもんね。

塩谷氏 それは、古画の「猫」ということですか。

鶴見氏 古画の「猫」ですね。

中野氏 展覧会出品では全部意識しているような気配がありますね。

鶴見氏 鳩はどうでしょうか？

中野氏 鳩は《桃鳩図》に見えています。《桃鳩図》の通りにはいかないけど、それは小鳥さんも書かれているように、直接じゃないにしても、こうやったらどうなるかと。スタート地点が古画寄りの人に見えるんです。沢山ご覧になっていて、どうですか。

鶴見氏 基本的には古画寄りだと思います。

中野氏 大抵のものが、念頭に置いている先行した優れたものとか、何ならちょっと小馬鹿にしていることもあると思いますが、これよりも良いもの描けるよ、という雰囲気すら感じることもあるんです。

鶴見氏 《黒き猫》の前に描いていた未完成に終わった屏風は、あれは現代風俗だったでしょうか。

中野氏 確かにあの作品は今やるんだという感じですね。それでインタビュー記事に、自分はそういう女の人の雑談（「おさん共が井戸端会議」）とか、なんでもないように咲いている花にも哲学を感じたいと思っっていることを言っていたりして、もしかして《黒き猫》の前に、そういう思いがあったのかなと思いました。確かに現代風俗ですね。

鶴見氏 そうですね。

塩谷氏 制作のきっかけに、中野さんの仰った古画があったということですかね。

中野氏 大抵がそう見える、ということですかね。それで、そうじゃないものがどの程度あるのか気になっています。一個ずつの表現を何か古いものを参照して同じにしたり、あえて違うやり方をしたり、という風に見えることが多いので、例外を探したいということなんです。

塩谷氏 これも新ネタとかいうか、と言っても私ではなくて、やっぱり飯田市美術館※註2の館の小鳥さんが、今度の飯田での展覧会の図録で書かれていることなのですが、い

ま会場の方に出ている春草の《落葉ノート》について、もちろんスケッチとか、絵が主だと思うのですが、一方で言葉、文字を綴った部分もあって、その元が謡曲であったり、あるいは漢詩であったりする。しかも小島さんの分析だと、その全部を写しているわけではなくて、要するにストーリーの粗筋を書いているわけではなくて、非常に視覚的に印象的な部分を抜き出して書いていると言うのです。結局、小島さんとしては、そういった謡曲などの文学に関心があり、それが非常に視覚的な部分で、例えば《四季山水》であったり、そういう作品へ着想を得ていたかもしれないということを書かれていますので、これは飯田での展覧会のPRも兼ねて、小島さんに代わってご報告する次第です。本来、小島さんに本日こちらにいらしていただきたかったので、すが、ちょうど展覧会のご準備が忙しいということで、今日はいらしていません。

残り十五分ぐらいになりますので、ご参加の方で発言があればお願いします。

会場・森田恒之先生 今日主に日本画の文脈でお話をされて、黒田の所にちよっとお話ししましたけれども、これね、ただ《落葉》について、特に明治四十二年でしたか、もう一つは、明治三十年代の後半に、実は小山正太郎の率いた不同舎の、まあ言うなれば優等生が何人か連続的に東京美術学校西洋画科へ入っていった、一つのグループを成して画壇へ登場してくるのが明治三十年代後半ですね。古いところからいくと、彫刻へ転向してしまいましたけど萩原守衛がいて、鹿子木孟郎がいて、青木繁がいて、それから更に小杉未醒がいて。

ここで不同舎が何をやっていたかと、まず輪郭線をきちんと把握するトレーニングを非常にしっかりとやっていて、なおかつその実習場所が建造物と樹木というのが主ターゲットで、これを徹底的に輪郭線で描くというトレーニングをやっていた。

これが美術学校へ入って集団で出たところへ、多分、五浦から出てきた春草なんかが見逃したはず無いと思うんです。春草は非常に感覚の良い人ですから、デッサンの特殊なトレーニングを受けてきた人のノウハウがあるというのを非常にうまく気がついて、やったのがこの《落葉》だろうという気がします。というのは、輪郭線の取り扱いが非常に厳密なんですね。この時期の四割の人が、殆どはつきり言ってしまうと、一本の線で形を囲い込むということが出来ないんですけれども、この春草の《落葉》だけは、殆ど全部一本の線で輪郭を描く、囲い込むということを殆ど全部やっています。

葉がついている木の輪郭だけ描かないのは、これは彼の独特のやつだなと思いますけども、殆ど全部輪郭線をきちんと描いていますので。実は描かない輪郭線もあって、描かないというのは、色を塗り残して作る線と、描いた面を削って作るという。特にこれをやると白く残ったところが後ろから明るく前に出るので、立体物を前に出して見せるという効果を作るときに、非常に有効に働くんですけれども。

その辺のところを実は春草は、このシリーズだけで非常に上手くやって、《黒き猫》以降になると、これがかなり抜けていくんですが、また日本画に戻っちゃったなという感じがしますけれども、とにかくこの時期だけはものについては、いわゆる日本画の文脈でなくて、西洋画の所謂フォンタネージからのものがどう取り入れられて、そして日本画がどう変わっていくかということをやっぱり検討する必要があるのではないかなという気がいたします。

塩谷氏 はい、ありがとうございます。《落葉》については、当時も、洋画かぶれしているという批判が結構あったわけですが、それは春草自身がどういうものを参照して描いたかというようなところですかね。今、フォンタネージという名前が挙がりましたが、河上さん、なにかご発言いただけますか。

会場・河上眞理先生 はい。日本におけるフォンタネージ研究と言うと、工部美術学校時代の教え子達との関係だけがクローズアップされる傾向にあると思います。一方、フォンタネージ研究としては四十年前に井関正昭さんが『画家フォンタネージ』^{※註3}という本を書いて以降、纏まった研究は日本には無いのです。なので、今の森田先生がご指摘されたフォンタネージに学んだ工部美術学校の生徒達とその弟子筋、孫弟子達を含めての再検討が必要だと感じています。その中には石井柏亭みたいに洋画も日本画もする、小杉未醒みたいに洋画から日本画に移る人も出てきます。ですので、日本画、洋画の枠を超えて、フォンタネージとの関係を見ていかなければならないと思っています。

塩谷氏 そうですね。石井柏亭の名前が出ましたけれども、確か柏亭は《落葉》を高く評価していて、しかも装飾画というところで高く評価していました。柏亭と言うと、洋画もそして日本画もという人なので、その辺はこれから研究していかないといけないですね。

会場・宮下先生 神戸の宮下です。今回ですね、非常に色々勉強させていただいたんですが、会場で久しぶりに《落葉》を見た時に感じたんですが、距離の話が今回沢山

出てきました。遠近法とかですね、あのモチーフを上にあげると、奥の方に見える。実際展示場で見ると、六曲一雙の屏風で屈曲しているわけです。折れ曲がって見ると、ものすごい立体感というか、奥行きが出て、あれをかなり私は、春草は意識していたんじゃないかと思うのですね。だから、鶴見さんが挙げてくださった軸の場合はあんまりそれができないのですが、横に広がって、しかも凹凸がある屏風というのは、まさに日本的なというか、西洋には無い奥行きの出し方で、それが一つの春草の解決策だったのではないかという気がするんですけども、どうでしょうか。

鶴見氏 近代の画家が屏風の構造を意識したのではないか、というのは、よく言われているのですが、春草で言うところと140周年展の時に『現代の眼』に書いてくださった平倉圭さんが面白い指摘をいくつかしています。《落葉》が折れ曲がっていて、それによって遠近感が増長されるということだけではなく、それも勿論あると思うんですけど、《落葉》が折れ曲がった時に、木が見えない視点と見える視点がある。見る場所によって木が見えない面が集中しているところもあるみたいなことを分析されて。右から左へ、左から右へ歩くことによって、見える木が移り変わっていくという、時間を含む経験が《落葉》の中には仕組まれている、という風なことを書いてくださっています。^{※註4}

日本画に慣れていると、屏風の折れ目を使って奥行きを暗示するというのは、ある種前提のような気分で見ているものですから、改めてそんな風に分析されると、特に見えるところ、見えないところの指摘が面白いと思いました。

ついでに言うと、《落葉》が文展に出品された時は写真が残っていて、平らに伸ばして展示されていますよね。だから、屏風が大きな額として認識されたのかもしれない。《落葉》について瀧節庵が「観望の距離に惑わしむ」と言っていて、油絵と同じように正しく対角線の長さの分だけ離れて見たら細かい部分が見えないじゃないかと難癖をつけたりしています。屏風型に折って展示していたら出てこなかった発想かも知れないですね。

会場…宮下先生 最近は美術館でもこうやって折れ曲がって展示するのですが、文展では違ったんですね。

塩谷氏 そうですね、割とこう、ぺたっと伸ばして展示していたみたいです。

会場…宮下先生 それはそれで作者としては困ったでしょうね。

塩谷氏 どうなんでしょうね。その辺は中野さんが色々調べているかも知れないので

すが、展覧会芸術ということで、結局日本画であっても展覧会に出すということで、額、と言っても、仮額のようなものに入れたりとか、完全に表具までは整えていない状態で出していた可能性はあったと私は思います。

中野氏 掛軸の作品、掛軸として今残っている作品でも、発表時はパネル装のまま出したりしていて、画家自身からしたら展示されている瞬間が一番というか、屏風か掛軸かとかではなくて、その形の大画面で見て欲しいということもあったでしょうね。何なら買われた後に、裏打ちして欲しく無さそうな画家とかいるので。色が変わっちゃうからと。ちよつと極端な例だとは思いますが、すごく面白いお話だなと思います。

鶴見氏 川合玉堂の《行く春》という作品があつて、あれもどうやら平らに伸ばされて展示されたようなんですけど、構図の仕組みが、折って展示すると、台無しになるのですよね。

あれは大正五年の作品なんですけど、その頃になると、屏風イコール折れ構造じゃない、大きな平たい画面として構図に取り組んだ作家も出てきているのかも知れないと思います。

会場…宮下先生 特に《落葉》は垂直線が並んでいるから折れ折れにびつたりなんですよね。《行く春》は川の流れがあるから、あれを折れ折れにしたら台無しになるというのは、わかります。

原田 ちよつと補足すると、今回展示してみて、春草の《落葉》までの屏風作品ってどんなのがあつたんだろうというのを調べてみたら、すごく少ないのです。海外に遊学していたり、病気で筆が取れない時期があるので、全体の作品数が少ないということもあります。《落葉》の後には屏風作品を結構描いているんですが、それまでのところがすごく少なくて、突如として現れるというか、もちろん《寒林》という作品はありますが、本当に数点しか屏風が残っていない中で、春草の展示会出品作としては初と言っても良い状況で六曲一雙屏風を発表した。それが《落葉》だったのです。

塩谷氏 話しはなかなか尽きませんが、そうこうしているうちに、お時間になってしまったので、座談会、シンポジウムはここで締めさせていただきます。長時間に渡りまして、ご発表の方々、それからご参加の方々、どうもありがとうございます。

註

- 1 小島淳「資料紹介 三好学『画家書簡』」（『飯田市美術館研究紀要』三十四、二〇二四年）。
- 2 飯田市美術館「菱田春草 生誕150年記念特別展 創造の道筋 画巻《四季山水》への歩み」展（二〇二四年一〇月五日～一二月四日）。
- 3 井関正昭『画家フォンタネージ』（中央公論美術出版、一九八四年）。
- 4 平倉圭「菱田春草展 屏風の折れ構造と「距離」…菱田春草《落葉》・《早春》を見る」（『現代の眼』六〇九、二〇二四年二月）。

シンポジウム開催にあたり、ご登壇いただきましたみなさまをはじめ、多くの方々に格別のご高配を賜りました。末尾になりましたが謹んで深く感謝の意を表します。

（はらだ あやほ・福井県立美術館）

「資料紹介」住吉派「源氏物語画帖」翻刻

田中 亜季

平安時代中期に紫式部により執筆された『源氏物語』。光源氏の生涯を軸に、貴族社会の栄華と恋愛模様が叙情豊かにあらわされており、当時の流行にとどまらず今なお読み継がれる、言わずと知れた古典の名作である。美術分野への影響も大きく、物語の成立からあまり時代を経ないうちに絵画化が始まり、絵巻、冊子、色紙、扇面、屏風、さらには抽象化した意匠を工芸品に施すなど、様々な形態に描かれ、「源氏絵」として親しまれてきた。本稿では令和元年度に購入した「源氏物語画帖」（以下、本作）の簡単な紹介と共に、詞書の翻刻を掲載する。

本作は、桐壺から夢浮橋に至る五十四帖より一場面ずつ選び、金地の台紙に詞書と絵を一組として、五十四帖全てを画帖の表裏に貼り込み纏めたものである。表面は桐壺から野分まで、裏面は行幸から夢浮橋までを配する。表紙は紺地に菊唐草文の金欄であり、題箋はない。表面扉絵と裏面扉絵には紫式部と石山寺の景観が絹地に極彩色で描かれる。詞書は金銀箔で装飾を施した料紙に写されており、それぞれ筆跡が異なることから寄合書である。収蔵直後の応急修理時に、一部料紙裏面を確認でき、左端中央部に筆者と思われる公卿名が墨書されていると判明した。絵は墨線を基調に淡く色を施し、作風から十七世紀の住吉派の作品と考えられている。落款はないが、桐壺と手習の図には「道□」と白文方印が捺される（図1）。裏面やや右寄りの中央部には該当段の題が墨書される。

制作年代は作風より十七世紀としているが、詞書裏面に記された墨書名を手掛かりに整理すると、総角筆者の醍醐冬基は延宝八（一六八〇）年に中納言に任じられたこと、空蟬筆者の柳原資廉は天和元（一六八二）年十一月に中納言から大納言に任じられたことより、最も狭い範囲としては延宝八（一六八〇）年～天和元（一六八二）年の期間と考えられる。官位任命、改名時期と、制作開始時期との誤差を加味したとしても、柏木詞書を担当した徳大寺実維は天和二（一六八二）年に薨去したことから、この年が制作の下限となるだろう。ただし詞書と各筆者の筆跡照合は未着手につき、絵師の問題も含め、詳細は後の課題としたい。

（図1）「手習」左下



註

- 1 令和二年、株式会社坂田墨珠堂によるもので、主に本紙の皺伸ばしと再接着処置をした。
- 2 『美術館だより第126号』福井県立美術館、令和二年七月、六頁。では住吉派とする。藤田紗樹氏は住吉如慶の晩年の源氏絵をよく学んだ住吉派周辺の絵師による作と指摘される（藤田紗樹『特別展 開館四十周年記念 源氏物語THE TALE OF GENJI—「源氏文化」の拡がり 絵画、工芸から現代アートまで』展図録、東京富士美術館令和六年二月、七十八頁）。
- 3 判読不明だが、藤田紗樹氏は「道□（杏ヶ）」と記される（註1藤田氏に同じ）。
- 4 黒板勝美編『新訂増補國史大系公卿補任』第四篇、第八刷、吉川弘文館、一九九三年。

備考

〈本作の掲載歴〉

- ・『美術館だより第126号』福井県立美術館、令和二年七月、六頁、「蓬生」。
- ・「越山若水が育んだ美―福井県立美術館・若狭歴史博物館名品展―」岐阜県美術館、令和五年十月、十七頁、「紅葉賀」「藤裏葉」。
- ・「特別展 開館四十周年記念 源氏物語THE TALE OF GENJI—「源氏文化」の拡がり 絵画、工芸から現代アートまで―」、東京富士美術館令和六年二月、七十八頁、「帚木」「柏木」。付属冊子『あらすじでたどる『源氏物語』の絵画』十七頁「帚木」。

十八頁「空蟬」、八十四頁「柏木」、八十六頁「横笛」。

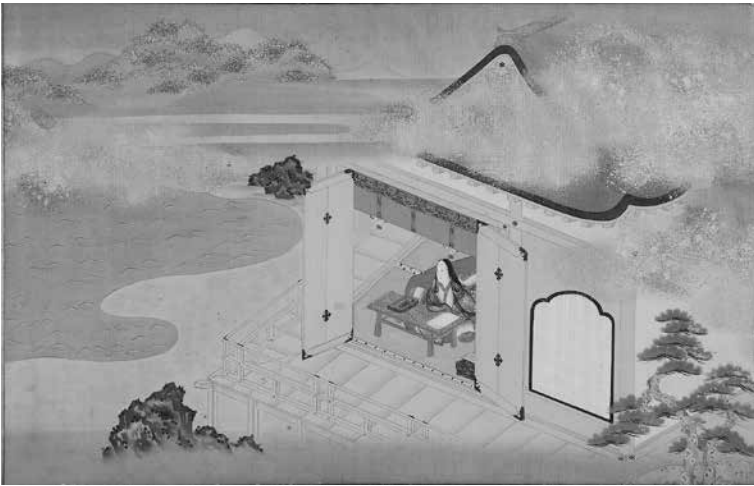
〈本作の展覧会出品歴〉

- ・福井県立美術館コレクション展「新収蔵品展―多彩な江戸絵画が仲間入り―」令和二年五月十一日（月）～七月五日（日）。
- ・岐阜県美術館「越山若水が育んだ美―福井県立美術館・若狭歴史博物館名品展―」令和五年十月十四日（土）～十二月三日（日）。
- ・東京富士美術館『特別展 開館四十周年記念 源氏物語THE TALE OF GENJI―「源氏文化」の拡がり 絵画、工芸から現代アートまで―』令和六年二月二十四日（土）～三月二十四日（日）。
- ・福井県立美術館コレクション展「特集・源氏物語」令和六年三月十六日（土）～四月十四日（日）。

【凡例】

- ・物語各段の通し番号とあわせて名称を記載し、改行後に原文における各段の名称を記載した。
- ・一頁につき画帖の四面を掲載し、右に翻刻を、左に作品画像を掲載した。なお、料紙裏面を確認できたものについては、それも添付する。
- ・翻刻にあたり、改行は原文通りとし、散らし書きについては適宜字下げ・字空けを行った。
- ・濁点や句読点は施さず詞書通りとした。
- ・人物名で誤字と思われる箇所は（ ）内に正しいと思われる文字を記した。
- ・作品写真は岩永照博が撮影した。裏面の墨書については令和二年度の応急修理の際に坂田墨珠堂にて撮影されたものである。

表面扉絵



一 桐壺
きりつほ

いみしうしのひてこのみこを
鴻臚館につかはしたり御うし
ろみたちてつかうまつる右大弁
のこのやうにおもはせてゐてた
てまつる相人おとろきてあまた、
ひかたふきあやしふ



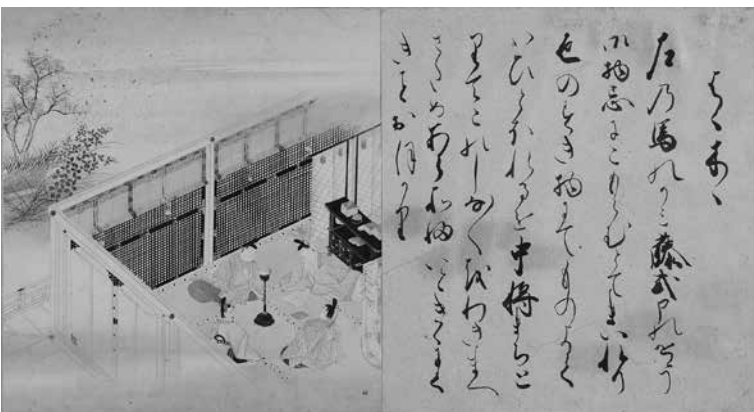
桐壺料紙裏面

近衛左大臣基熙
きりつほ



二 帚木
はは木、

左の馬のかみ藤式部のせう
御物忌にこもらむとてまいれり
世のすき物にてもものよく
いひとほれるを中将まちと
りてこのしなくをわきまへ
さためあらそふいとさくにく
きことおほかり



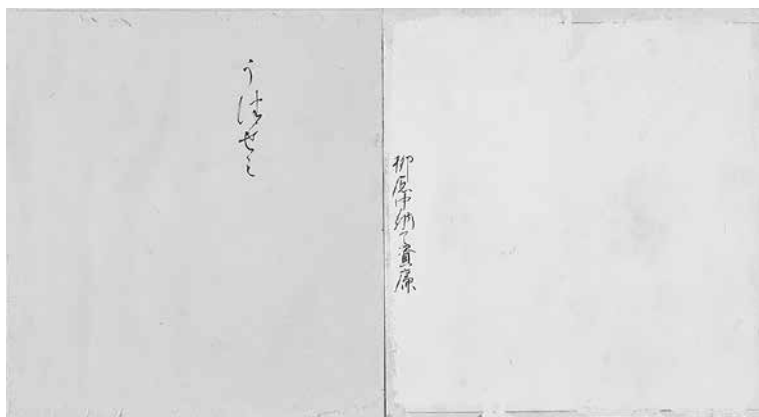
三 空蟬

このいりつるかうしは また
さ、ねはすきみゆるによりて
西さまにみとをし給へは此
きはたてたるひようふ
はしのかたをした、まれ
てまきるへききてうなともあつ
ければにやうちかけていとよくみいれる



空蟬料紙裏面

柳原中納言資廉
うつせみ



四 夕顔

ゆふかほ
これ光にしそくめして有
つるあふき御覧すれはもてな
らしたるうつりかいとしみふかう
なつかしうておかしうすきひかき たり
こころあてにそれかとそみる白露 の
ひかりそへたる夕かほのはな



五 若紫

若紫
すゝめの子をいぬき
かにかしつるふせこの
うちにこめたりつる
物をとていとくちおし
と思へり



六 末摘花
末つむ花

もろともに大内山は出つれと
いるかたみせぬいさよひの月と
うらむるもねたけれと此君
とみ給ふにすこしおかしう
なりぬ人の思ひよらぬこと
よとにくむく

さとわかぬ影をはみれと行月の
いるさの山をたれかたつぬる



末摘花料紙裏面

一乗院(真) 敬親王



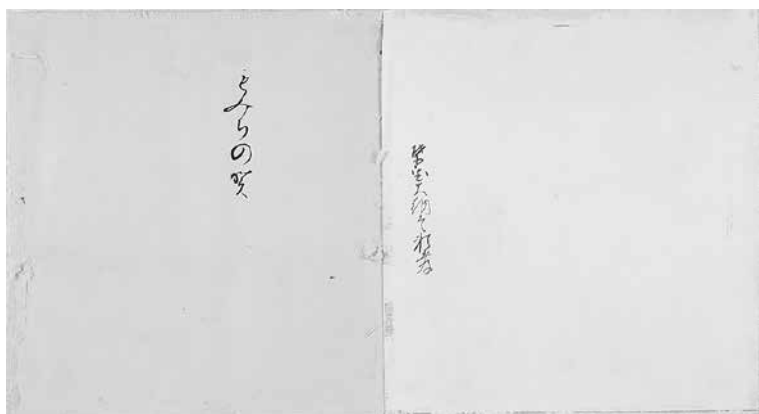
七 紅葉賀
紅葉賀

色く／＼にちりかふ木葉の中
より青海波のか、やき出たる
さまいとおそろしきま
てみゆかさしの紅葉いたうちり
すきてかほのにほひに
けをされたるこ、ちすれはお
まへなる菊をおりて左大將さ
しかへ給



紅葉賀料紙裏面

葉室大納言頼孝
もみちの賀



八 花宴

花宴

いとわかうをかしけなるこえの
なへての人とはきこえぬ

おほろ月よにゝる

ものそなきと

うちすして

こなた

さまに

くるものか

いとうれ

しくて

ふと袖を

とらへ給



九 葵

あふひ

つひに御車ともたてつゝけつ

れは人たまひのおくにをし

やられて物もみえすこゝろ

やましきをはさるものにて

かゝるやつれをそれとしられぬる

かいみしうねたきことかき

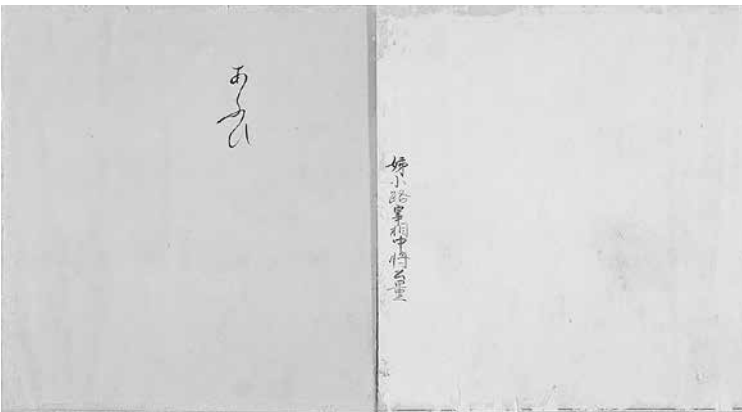
りなし



葵料紙裏面

姉小路宰相中将公量

あふひ



十 賢木

さかき

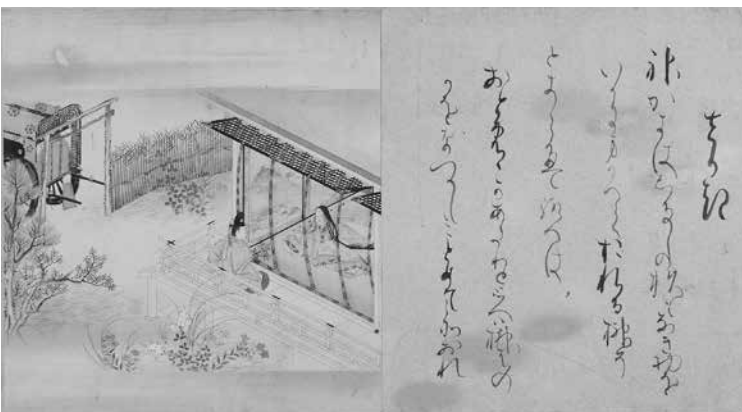
神かきはしるしの杉もなき物を

いかにまかへておれる櫛そ

ときこゑ給へは

おとめこかあたりと思へは櫛はの

かをなつかしみとめてこそおれ



十一 花散里

花ちる里

ほととぎす鳴て渡るもよ

ほしきこえかなれは御車

をしかへさせて例のこれ光

いれたまふ

をちかへりえそしのはれぬ 郭公

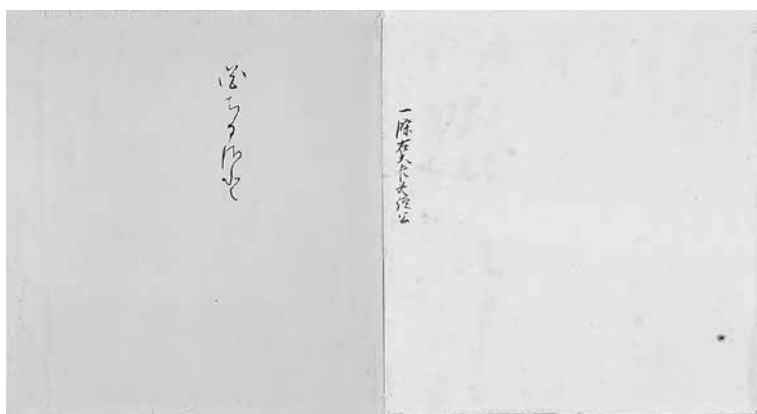
ほのかたらひしやとのかきね に



花散里料紙裏面

一条右大臣冬経公

花ちるさと



十二 須磨

すま

なみたのこほる、をかき

はらひたまへる御手つきの

くるき御す、にはへ給へるは

故郷の女恋しき人、の心

みななくさみにけり

はつかりは恋しき人のつら なれや

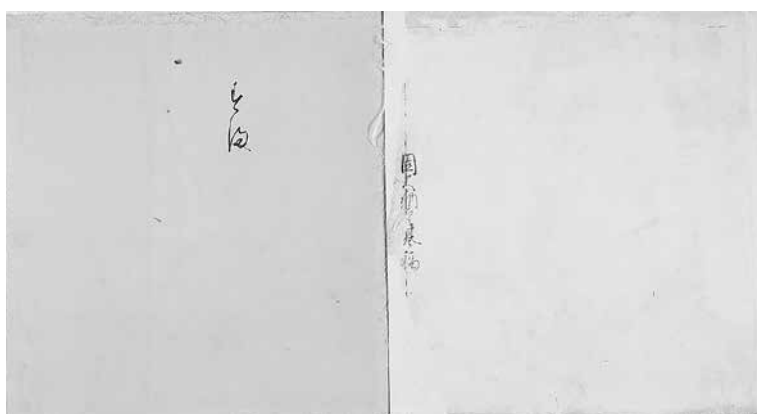
たひの空とふこゑのかなし き



須磨料紙裏面

園大納言基福

すま



十三 明石

あかし

思ふとちみまほしき入江
の月かけにもまつ恋しき
人の御事を思出きこえ
給にやかて馬ひきすきてお
もむきぬへくおほす

秋の夜の月けの駒よわかこふる
雲ゐをかけれ時のまもみむ



十四 滯標

みをつくし

はしちかううちななめ給
けるさまなからのとやかにて
ものし給けはひいとめやす
しくひなのちかう鳴たるを

くゐなたにおとろかさすは いかにかは
あれたるやとに月をいれ まし



十五 蓬生

よもきふ

あまそ、きもなを秋
のしくれめきてうちそ、
けは御かささふらふ
けにこのした露は

雨めにまさりてと きこゆ



滯標料紙裏面

小倉宰相公連
みをつくし



十六 関屋

せきや

御前の人々道もさりあへす
きこみぬれば関にみなおり
ゐてこゝかしこの杉のしたに
車ともかきおろし木かくれに
ゐかしこまりてすくしたて
まつる



十七 絵合

ゑあわせ

ひとりゐてなけきしよりはあ
まのすむかたをかくてそみるへ
かりけるおほつかなさはなく
さみなまし物をとの給ふ
うきめみしそのおりよりも けふは
又すきしかたにかへるなみたか



十八 松風

まつ風

たつの時にふねてし給むか
し人もあはれといひける浦の
あさ露へたゝりゆくまゝに
いともかなしくて入道は心す
みはつましくあくかれてなかも
ゐたり



十九 薄雲

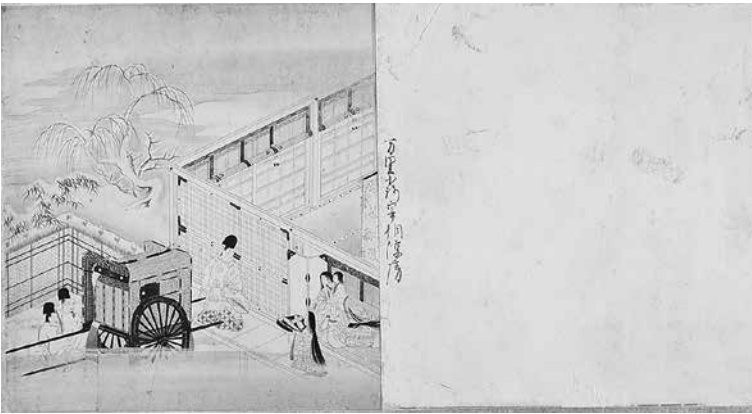
うす雲

末とをき二葉の松に引わかれ
いつか木たかきかけをみるへき
えもいひやらしいみしうなけは
さりやあなくなるしとおほして
生ぞめしねもふかければたけ
くまの松に小松のちよをならへん



薄雲料紙裏面

万里小路宰相淳房



二十 朝顔

朝かほ

ちいさきはわらはけて

よろこひはしるにあふき

なともおとしてうちとけ

かほおかしけなりいとおほう

まろはさむとふくつけかれと

えもうこかさてわふめり



朝顔料紙裏面

飛鳥井中将雅豊

あさかほ



二十一 乙女

乙女

風の音の竹にまちとられてうち

そよめくに雁の鳴わたる聲の

ほのかにきこゆるにおさなき心ち

にもとかくおほしみたるゝにや雲

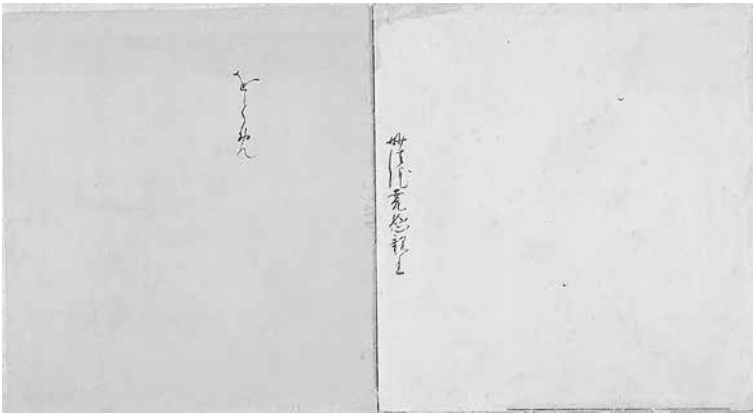
みのかりも我ことやとひとりこち

給けはひわかうらうたけなり



乙女料紙裏面

妙法院梵恕親王
をとめ



二十二 玉鬘
玉かつら

なをさしのそけわれをは
見しりたりやとてかほをさし
いてたりこの女てをうちて
あかおもとにこそおはしましけれ
あなうれしともうれしいつく
よりまいりたまひたるそうへは
おはしますやといとおとろくしくなく



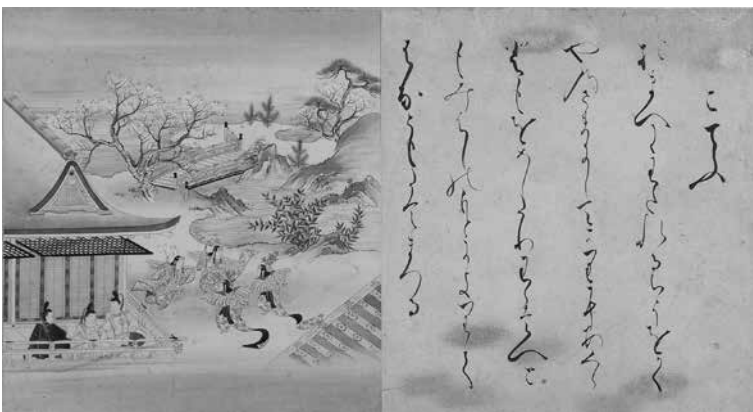
二十三 初音
はつね

めつらしや花のねくらにこつた
ひてたにのふるすをたつるうくひす
聲まちいてたるなともあり
さけるをかへに家しあればなど
ひきかへしなくさめたるすち
なとかきませつ、あるをとり
てみ給



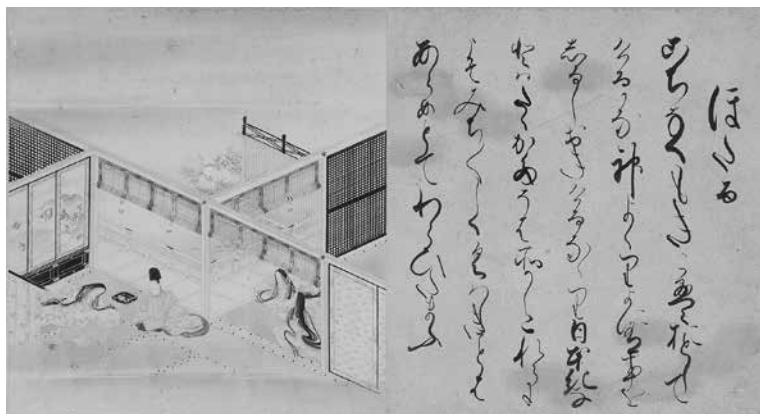
二十四 胡蝶
こてふ

おまへにわたれるらうをかく
やのさまにしてかりにあくら
ともをめしたりわらへと
もみはしのもとによりて
はなともたてまつる



二十五 螢
ほたる

こちなくもきこえおとして
けるかな神よ、りよに有事を
しるしおきけるな、り日本紀な
とはた、かたそはそかしこれらに
こそみちくしくはしきことは
あらめとてわらひたまふ



二十六 常夏
とこ夏

したしき殿上人あまた
さふらひてにし河より
たてまつれるあゆちかき
川のいしふしやうの物
おまへにてうしてまいらす



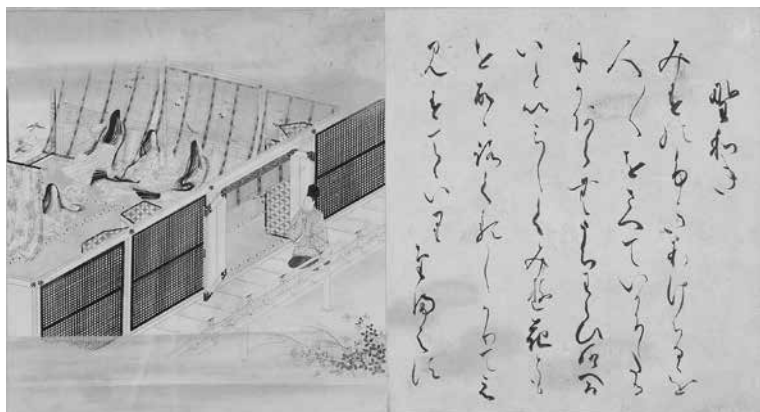
二十七 篝火
かゝり火

くはやとていて給にひ
むかしのたいのかたにおもしろ
きふえのね笙にふき
あはせたなり申將のれいの
あたりはなれぬとち
あそふにそありける



二十八 野分
のわき

みすのふきあけらるゝを
人くをさへていかにしたる
にかあらむうちわらひ給へる
いといみしくみゆ花とも
をこゝろくるしかりてえ
みすてゝいり たまはす



二十九 行幸

みゆき

かくて野におはしましつき
て御こしと、め上達部のひら
はりに物まいり御さうそく
ともなをしかりの御よそひ
などにあらためたまふ



三十 藤袴

藤はかま

はつ霜のむすほ、れえむなる
あしたにれいのとりくなる
御うしろみどものひきそはみ
つ、もてまいる御ふみともを
見たまふ事もなくてよみ
きこゆるはかりをき、たまふ



藤袴料紙裏面

平松少納言時方

ふちはかま



三十一 真木柱

真木はしら

御前のふち山吹のおもしろき
夕はへを見給ふにつけても
まつみるかひありてあ給へり
し御さまのみおほしいてら
るれば春の御前をうちす
て、こなたにわたりて御らんす



三十二 梅ヶ枝
梅かえ

しろきあかきなとけち
えむなるひらは筆と
りなをしようい
し給つるさま
さへみしら
む人は

けに
めて
ぬへ
き
御あり
さま
なり



三十三 藤裏葉
藤裏葉

東のいけに舟ともうけて
みつし所のうかひをさ院の
うかひをめしならへてうをおろさせ
給へりちいさきふなともくひたり
わさとの御らんとはなけれど すき
させ給みちのけうはかりになむ



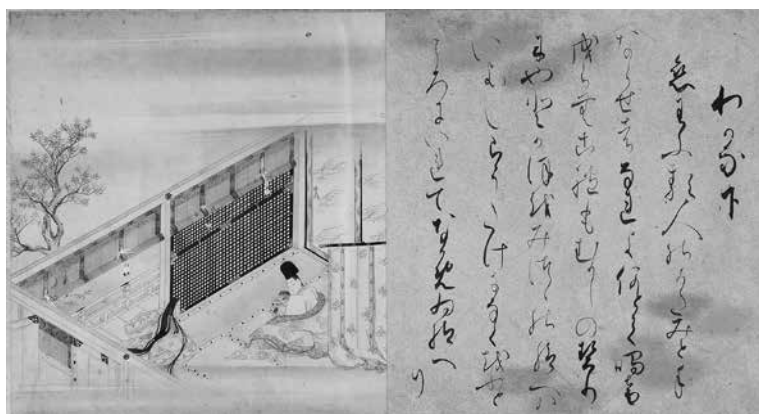
三十四 若菜上
わかな上

まりに身をなくる
わか君たちの華の
ちるをおしみも あへぬ
けしきともを みると
て人々あらはをふと
もえみつねなるへし



三十五 若菜下
わかな下

恋わふる人のかたみと手
ならせはなれよ何とて鳴音
成らむこれもむかしの契り
にやとかほをみつゝの給へは
いよくらうたけになくをふと
ころにいれてなかめ給へり



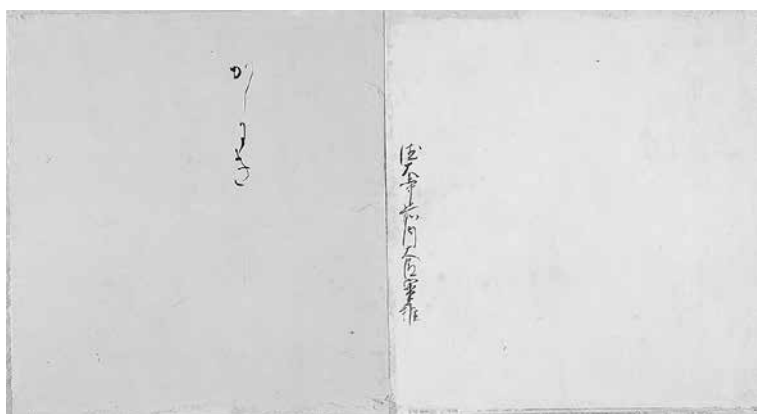
三十六 柏木
柏木

やをら出てこの侍従とかたらひ
給おと、はさもしり給はすうち
やすみたと人して申させ
たまへはさおほして忍ひやかにこ
のひしりと物語し給



柏木料紙裏面

徳大寺前内大臣実維
かしはき



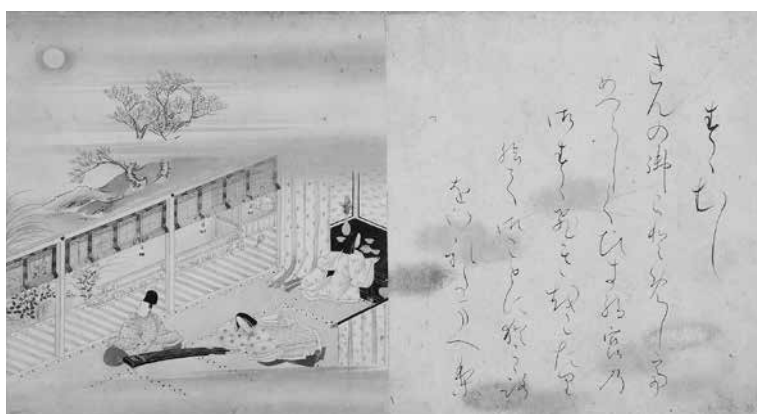
三十七 横笛
よこ笛

此たかうなの
らしいになにとも
しらすたちよりて
いとあはた、しう
とりちらしてくひかな
くりなとし給



三十八 鈴虫
すゝむし

きんの御ことめして
めつらしくひき給宮の
御す、ひきをこたり
給て御ことに猶こゝろ
をいれたまへり



三十九 夕霧

夕霧

鹿はた、まかきの

もとにた、すみつ、

山田のひたにもおとろ

かす色こきいね

ともの中に

ましりて

うち

なくも

うれへ

かほ

なり



四十 御法

御法

陵王のまいてきうになるほと

すゑつかたのかくはなやかににきわ

しくきこゆるにみな人のぬきか

けたるもの、いろくなども物の

おりからにおかしう

のみみゆ



四十一 幻

まほろし

まことやとうしの

さかつきのついでに

春まてのいのちも しらす

雪のうちにいろつく

梅をけふかさし

て

む



四十二 匂宮

にほふ宮

御このゑ門のかみ権中納言右大弁

などさらぬかんたちめあまたこれかれ

にのりましりいさなひたて、六

条院へおはすみちのや、ほとふる

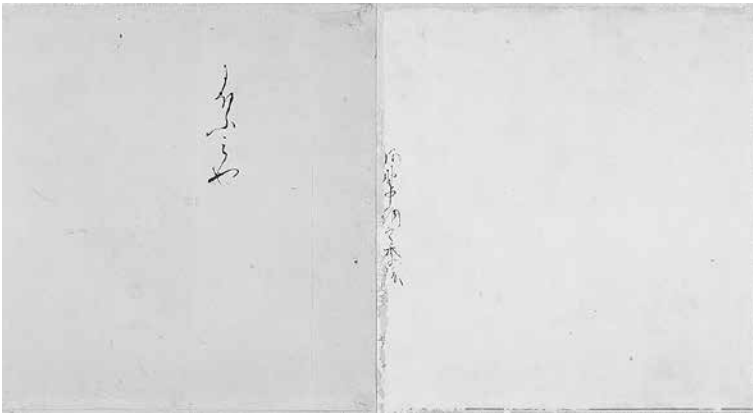
にゆきいさ、かちりてえんな

るたそかれときなり



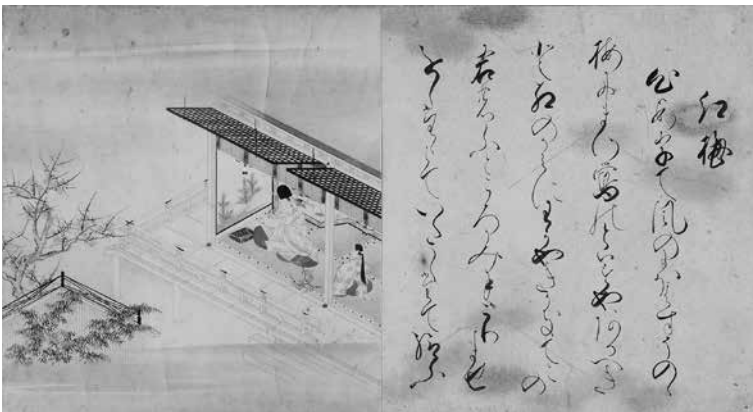
匂宮料紙裏面

阿野中納言季信
にほふみや



四十三 紅梅
紅梅

心ありて風のにははすその、
梅にまつ鶯のとはすやあるへき
と紅のかみにわかきかきてこの
君のふところかみにとりませ
をした、みていたしたて給ふ



四十四 竹河
たけ河

水のほとりのいしにこけを
むしろにて眺る給へりま
ほにはあらねと世中うらめ
しけにかすめつ、かたらふ
手にかくる物にしあらは藤
花松よりまさる色をみましや



竹河料紙裏面

今城中将定経
たけか



四十五 橋姫
はし姫

雲かくれたりつる月のはかに
いとあかくさし出たればあふき
ならてこれしても月はま
ねきつへかりけるとてさし
のそきたるかほいみしくらう
だけににほひやかなるへし



四十六 椎本
しのかもと

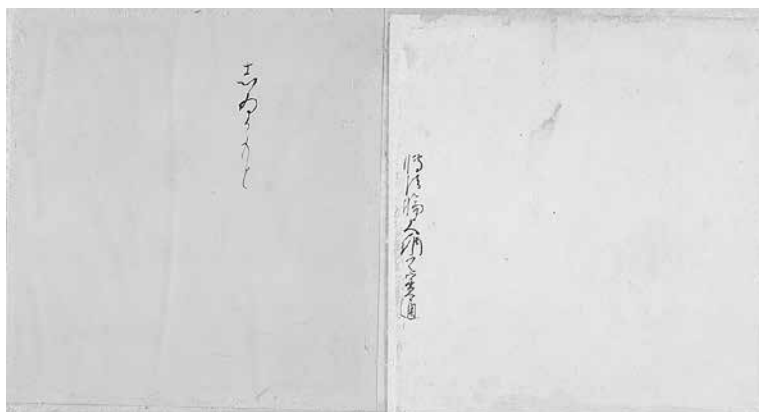
おもしろき花のえたをおら
せ給て御ともにさふらふうへわら
はのおかしきしてたてまつり
給

山さくらにほふあたりにたつ
ねきておなしかさしを、りて
けるかなのをむつましみとや
ありけむ



椎本料紙裏面

転法輪大納言実通
しのかもと



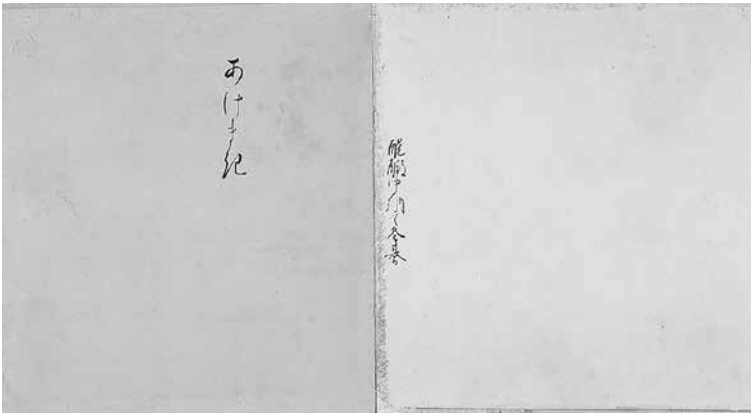
四十七 総角
あけまき

あかうなりゆきむらとりのたち
さまよふはかせちかうきこゆよ
ふかきあしたのかねのおとか
すかにひ、くいまたにいとみく
るしきをといとわりなうは
つかしけにおほしたり



総角料紙裏面

醍醐中納言冬基
あけまき



四十八 早蕨
さわらひ

手はいとあしくて歌は
わさとかましくひきはな
ちてそかきたる

君にとて

あまたの春を

つみしかは

常を

忘れぬ

初蕨

なり



早蕨料紙裏面

石井少納言行豊
さわらひ



四十九 宿木
やとりき

ほに出ぬ物おもふらしのすゝき
まねくたもとの露しけくして
なつかしき程の御そともにな
をしはかりき給てひわをひ
きる給へり



宿木料紙裏面

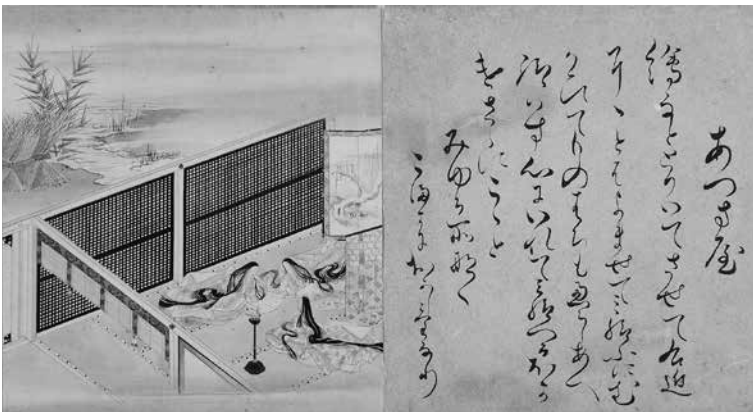
武者小路少将実陰
やとりき



五十 東屋

あつまや

絵なとりいてさせて右近
にことはよませてみ給ふにむ
かひてものはちもへしあへ
給はす心にいれてみ給へるほか
けさらにこゝと
みゆる所なく
こまかにおかしけなり



五十一 浮舟

うき舟

としふともかはらん物かたち花の
こしまのさきに契る心は
女もめつらしからん道のやうにおほえて
橘のこしまの色はかはらしを
このうきふねそ行はしられぬ



五十二 蜻蛉

かけろふ

しろきうすもの、御そきたまへ
る人のてにひをもちながらかく
あらそふをすこしゑみ給へる
御かほいはむかたなくうつ
くしけなり



五十三 手習
てならひ

秋になりゆけは
そらのけはひあはれ なるに
門田のいねかるとて
ところにつけたる ものまねひ しつ、
わかき女ともは
うたくひけうしあへりひた
ひきならす音もおかし



五十四 夢浮橋
夢のうきはし

尼君御ふみひきときて
みせたてまつるありし
なからの御手にてかみの
香なとれいのよつかぬ
ましてしみたり



裏面屏絵



本稿執筆にあたり、資料、情報のご提
供など多くの方々に格別のご協力を賜り
ました。謹んで深く感謝の意を表します。

(たなか あき・福井県立美術館)