

佐賀県立博物館・美術館報

佐賀市城内1丁目15番23号 TEL 0952(24)3947

No.82



(左隻)



(右隻)

重要文化財

四季耕作図屏風 久隅守景筆 六曲一双

京都国立博物館蔵

江戸時代前期 紙本墨画淡彩 各151.0×347.0

作者の久隅守景（生没年不詳）は、江戸時代前期の狩野派の画家で、後に破門されたとも伝えられ、「夕顔棚納涼図」や本図のような耕作図など、田園風俗を題材とした作品を多く描いている。

本図では、左隻に種穫浸・代播・田植、右隻に稻

刈・脱穀などの農作業の場面が、遊ぶ子供達や仕事の手を休めて憩う人々など農村の素朴な情景とともに描かれ、見る者の郷愁を誘う。

〔田園風俗画展〕出品作品より)

目 次

○四季耕作図屏風 表紙
○「田園風俗画展」案内 2～3 P
○研究ノート「黒田・久米にみる理想画の行方」 4～5 P
○資料調査メモ「中野家由緒書差出控」考 6～7 P
○行事のお知らせ・人事異動 8 P

美術館開館5周年記念
田園風俗画展

主催 佐賀県立美術館
会場 佐賀県立美術館2・3・4号展示室
会期 昭和63年9月30日(金)～10月23日(日)
開館10:00～18:00 但し入館は17:30まで
休館日、10月3日、11日、17日

観覧料 大人 500円(400円)
大・高生 250円(150円)
中・小生 150円(100円)
()内は20名以上団体料金
図録 A4判変形・132ページ
講演会 狩野博幸氏(京都国立博物館美術室長)
10月8日㈯14:00～15:30
美術館研修室

展覧会案内

この展覧会は、主に江戸期の農村生活を題材とした絵画作品を一堂に展観するものである。現在、失われた田園風俗を観賞できると共に、これを主題とした絵画作品の流れをくみとることができる。

田園風俗の絵画化は、日本では古くは平安時代の四季絵・月次絵の中で、春に田を打ち返すところ、夏の田植、秋の稻刈りなど季節と結び付いた行事として描かれていたことが文献によって知られる。また、「一遍上人絵伝」に一遍が旅する先々での農村の様子が描き込まれているなど、中世の絵巻物の中にしばしば田園風俗が見いだせる。しかしながら、これらはいずれも点景に過ぎず、むしろ、ごく限られた作例といわねばならない。

室町末・近世初頭になると、庶民生活が芸術面に取り上げられるようになり、田園風俗もまとまった一つの画題として扱われるようになる。これには、そのころ中国から入ってきた耕作と養蚕機械を対とした「耕織図」からの影響が大きく関わっていたといえる。当時の画壇の主流になりつつあった狩野派の画人たちによって、中国伝来の耕織図をもとにした中国風俗による、いわゆる「四季耕作図」と呼ばれる画題が好んで描かれ、そのうち、大徳寺大仙院客殿礼の間を飾っていた伝狩野之信筆「四季耕作図」は、この種の耕作図では最初期のものである。

中国における耕織図は、支配者階級の勅絵画としての性格を帯びたものであったが、日本においては、当初から襖や屏風形式の大画面に四季の景観を背景として描かれており、鑑賞画としての色彩が強く、画家の興味も農作業の説明的な場面より、農村の素朴な風俗の方を指向していたように思われる。

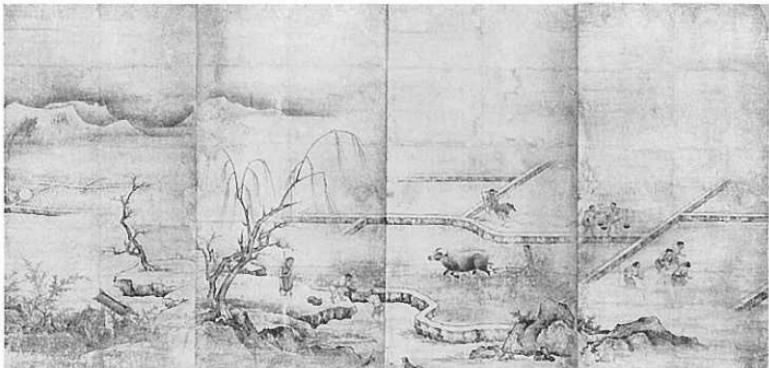
また中世末・近世初頭には、土佐派などによる大和絵作品に「月次風俗図」(東京国立博物館)のなかの田植の図や、近江堅田の農村の情景を描いた土佐光茂筆「堅田図」(東京国立博物館)などが知られ、日本風俗による大和絵系耕作図も生まれてくる。



(重文) 月次風俗図(部分) 東京国立博物館蔵

これらの前例を踏まえ、江戸前期狩野派の画家久隅守景は、日本的情趣による郷愁を誘う田園風俗画を描き、この分野で新しい局面をひらいたといえる。そのほか、琳派・南画派・円山四条派などの画人にも、田園生活の情景を活写した作品が残されており、生活の基盤として身近であったため、画題として広く親しまれていたことが分かる。また、「農業全書」をはじめとする各種農業技術書の挿図に絵画作品からの影響関係が見て取れ、更に、19世紀以降、五穀豊穣を祈願した耕作絵馬が多数制作されたことも特筆すべき点である。

(学芸員 福井尚寿)



(重文) 四季耕作図(部分) 伝狩野之信筆 大仙院蔵



耕作図巻(部分) 吳春筆 個人蔵

展示内容

(重文) 月次風俗図 東京国立博物館蔵

(重文) 四季耕作図 伝狩野之信筆 大仙院蔵

(重文) 名古屋城旧本丸御殿障壁画のうち 黒木書院横絵 名古屋城蔵

(重文) 四季耕作図屏風 久隅守景筆

京都国立博物館蔵

(重文) 四季耕作図屏風 久隅守景筆 個人蔵

このほか、土佐光茂、岩佐又兵衛、狩野山雪、狩野探幽、英一蝶、木村採元、渡辺始興、彭城百川、与謝蕪村、池大雅、司馬江漢、吳春、吉村孝敬、長谷川雪旦、河鍋曉斎などの作品を展示。

作品保存の都合により、会期中10月11日(火)休館日に一部展示替を行います。



牛追図 司馬江漢筆 個人蔵

研究ノート

黒田・久米にみる理想画の行方

岡田三郎助（1869～1939）がピュヴィス・ド・シャヴァンヌ（1824～1898）の作品を知ったのは、明治27年に初めて出会った黒田清輝（1866～1924）のもとにおいてであった。黒田は前年、久米桂一郎（1866～1934）とともにフランスから帰国し、明治美術会に新風を吹き込みつつあった。このとき岡田は、シャヴァンヌの壁画の写真を見るのである。そして黒田、久米からその後もシャヴァンヌについて、多くの話を聞かされることになる。岡田はこの後、明治30年にフランスに留学することになり、シャヴァンヌの代表的な作品を間近に見ることができたが、しかし後年の岡田の作品には、シャヴァンヌからの直接的な影響をあまり見てることはできない。岡田について言えば、パリでの師であったラファエル・コラン（1850～1916）の裸婦像をはじめ、風景画ではコロー（1796～1875）などの影響も受けながら、ひたすら日本と西洋とをとり混ぜたような画面を生み出すことをその目途としていた。ただし、岡田が描く古代ギリシャ風の衣装を身に纏った婦人像の下絵には、藤島武二（1867～1943）の装饰性の強い絵画に通じるものがあり、藤島がフランス近代の装饰画家の第一にシャヴァンヌを挙げているところから、逆にシャヴァンヌとの比較を試みようとしてもできる。

さて、ここで問題にしようとするのは、何故かくもシャヴァンヌが日本の美術界において、とくに黒田、久米らにおいて高く評価されながらも、なおかつ岡田に見るように充分に受け入れられることがなかったのかということである。

ところで、黒田、あるいは久米にしても、その絵画修業期における師が、ラファエル・コランであったことは言待たない。ましてやコランを尊崇していた二人の立場からして、何故こうまで日本においてシャヴァンヌの名を声高に語らなければならなかつたか、と考えるとき、そこには、自ずから彼らの西欧絵画の移入に際しての使命感が感じられるのである。

黒田は滞仏中、サロンに出品しようとしたとき、師コランの紹介で、シャヴァンヌに会って、作品の批評を受けている。このことは黒田自身が詳しく述べており、また久米もしばしば黒田を回顧してそのことに触れている。だからそのときのことは黒田に

とっては、一生に残る出来事だと言ってよかつた。このときコランは、新サロンとも言うべき国民美術協会のシャヴァンヌに黒田を紹介したのである。コランのこうした態度は、当然黒田や久米に強い印象を刻んだ。大正4年にコランから黒田、久米に宛てた手紙の内容は、この間のコランの姿勢を説明するものとなっている。コランは、第一次世界大戦の中、「キュビスト其他現代の狂躁なる種々の絵画」が、いずれもドイツに生まれて、フランスを侵しつつあると嘆じて、「現代絵画として予はどこまでもコローとピュヴィスとを尊重する」としている。そしてそれは、彼らを「奇抜にして又単純」であり、「何等の革命を企てるものにあらず」して、「此二大家は自ら天才を享有せるを似て足りりとし、又曾て其天才を有することを念頭に置かず、彼等は直系的に我正統（クラシック）の古名家に繋がれたり」と見ていたからであった。そしてコランのこうした見方は、当然のことながら、日本において黒田、久米らに受け継がれるのである。

ただし、黒田と久米とは、シャヴァンヌに対する処し方に違いがあった。理論家としての久米の方が、黒田より以上にシャヴァンヌの理論に親しみ、またシャヴァンヌの絵画理論を、日本における洋画の確立のための重要な柱としようとした。そして、黒田にとってのシャヴァンヌは、あくまでも「デコレーションの大師」であり、それは黒田の絶大なる師コランの延長線上にあるものであったが、黒田自身はより身近にコランの傍らにあったと言える。

たとえば、同じ「理想画」という概念の内容を、黒田、久米の二人において見ていくとき、そこには、一方においてはコラン、他方においてはシャヴァンヌのそれぞれの絵画理論を背景として、微妙な色合いの違いが出てくるのであった。

黒田は、「日本現今之油画に就て」の中で、「抑も美術といふものは、形以外に多少のインプレッションの含まれたもので無くっては駄目だ」と述べ、作品においては「形式の美」のみをその精神とすべきではなく、「其筆者の意見や目的」が充分に現われていなければならないとする。そして当時、いわゆる新派、旧派ということが喧伝されていた時代であったが、黒田は、新派を代表する画家と目されながらも、ここでは敢えて、「畢竟新派と号づけられ、旧派と称せられるも或る物を捉へて或る物を現はさんとする其手段方法の用具に基いて命名されたもの、即ち形式上の甲乙に過ぎないのである」と言わなければならなかつた。そして作品においてもっとも肝要なもの

のは、「其画の根蒂たる精神」であるとしたのである。こうした考えを、黒田は直接にはコランから得ているが、もちろん、黒田が修業時代に目の当たりにした西洋画全体と、黒田が言うところの日本画（日本の絵画）との対比から自ずと見出されるところもあった。

この基本的な認識があればこそ、黒田は、常日頃自分の絵をスケッチと呼んでいたのである。このスケッチということは、黒田にとってコランの目から見たスケッチということであったろう。黒田は、コランが「大作は大抵、デッサンはデッサンで人間の体から取られて、そして色は色で別にいろいろスケッチ様のものを描いて置かれた」（『コラン先生追憶』）ことに感心し、そうしたいわば材料は皆大作のための下準備であったことに西欧のアカデミズムの本然の姿を見ていた。黒田は帰国後、「昔語り」「智・感・情」といった大作を描いている。この二つの作品は、久米が言うように「随分長い間、種々研究して出来上ったもの」（『黒田清輝君の芸術』）であった。しかし黒田の研究はこれ以上には進むことがなかった。その後黒田は、「一体にもう少し、スケッチの域を脱して、画と云ふものになる様に進みたいと思う。まだ殆んどタブロウと云ふものを作る腕がない」（『スケッチ以上に進みたい』）と述べることになるのである。

では、ここで言う黒田のタブロウとは一体どういうものであったのか。黒田は「コラン先生追憶」の中でコランの歴史的不朽な点について述べている。すなわちコランは「実際の物、即ち朝晩に常に見るところの物を画面することは卑しいこととしてやられなかった。始終詩的冥想の中に居られて、自然中の自然の美を喜ばれた、多く画面にせられたのは詩とか歌とか、又春とか夏とか云ふ様なものを、裸体の女を借りて之を主題として、それに適はしい風景を添えて画かれた。斯う云ふ理想的の点はバスクチャン・ルバアジュよりも、一層立ち超へたものと思ふ」（『コラン先生追憶』傍点筆者）といふこの「理想的」な絵画が、やはり黒田においてもその制作意図とされたのであり、そこに至る過程こそがまさに黒田のスケッチと言われるものだったのである。黒田は「騎龍観音」で多くの議論を呼んだ原田直次郎を回顧して、「若し此人が短命でなかつたらば、此想と云ふ側から、必ず面白い作品が沢山出来て、我が一種の理想画が発達したことであらうと思う」（『原田直次郎君』傍点筆者）と述べたが、この「理想画」こそが黒田がタブロウという言葉で意味したものであった。ここから黒田は、久米が見るよう、「現代の画家とし

ては、ミレーの画が非常に好きで」あったが、全体の描き方として重きを置いて居たのは、ピュビィス・ド・シャバンヌの画である」（『黒田清輝君の芸術』）と言われるよう、シャヴァンヌの絵画理念に近づくのである。つまり、「一種の理想画」から「純然たる理想画」（『ピュヴィス製作の特色』）への移行である。しかし黒田は、「全くどんな自然を見ても、其を感じを容易く写し出すと云ふ、腕前がある」（『黒田清輝君の芸術』）がため、黒田はスケッチ以上のものをいかん念頭に置きながらも、スケッチの域に留まり続けたのだ。

一方、久米は、こうした黒田が求め、そして日本に根づかせようとした絵画理念を、おそらくコランの指示でもあったと思われるが、シャヴァンヌの絵画の中に捉えようとした。

久米は、シャヴァンヌの作品について、「純然たる理想画」という言葉を使う。とくにソルボンヌ大学講堂壁画については、「此位大きな場所を装飾して、而も全体に一貫した一の感じを充分に現はしたといふ事に於て」「雄大な建築的の性質」を見出し、「全く理想画」（『ピュヴィス製作の特色』）でこれまでの絵画の範疇外にあるものとした。これと比べれば、コランの作品は、「現実の生活から離れながらも、「決して自然に外づれた空想」ではない「一種の理想画」（『コラン先生追憶』）と見た。装飾的であること、しかも高尚であること。このことが久米の見る理想画であった。しかし結果として、この理想画は日本に根づくことがなかった。

大正7年、久米はこの年の文展の洋画を評して、「今日の場合ではいかなる古臭い伝説であらうが、どんな平凡な形式であらうが、又は非常に破壊的な新しい方法であっても、それらの手段は決して選ぶことなく、何でもよいから、とにかく一つの絵が纏つて、ある大きさに適當するだけの物であったなら、趣味の高下、意匠の巧拙を論ずる余地はない。それを奨励して行かねばならぬ時代である」（『文展洋画部の印象』傍点筆者）と述べたとき、久米は当時の美術界に悲観的になりながらも、最後の一線として、かなり乱暴な物言いの中に、形さえ整えてみればという、恐らく久米自身が何らそのことを信じていない絵画制作の手順を踏もうとしたのである。ここに久米の明治31年の時点における実作の途絶とあわせて、このとき、啓蒙者としての立場からの後退を予感させていたのであった。

（黒田、久米に関する引用文献は『絵画の将来』『方眼美術論』（中央公論美術出版）所掲による）
（学芸員 松本 誠一）

資料調査メモ

「中野家由緒書差出控」考

この文書は、東京在住の中野隆明氏宅に蔵されたもので、今年5月30日上京の折同宅で多くの資料を見せていただいたものの中の一つである。

この文書は、和紙(27.0×38.0)8枚と断片(27.0×6.5)1枚からなるもので、流暢な筆致で記されている。もともとこの9枚は糊つぎされていたものがとれ、順不同になっている。氏のご依頼でこのたび佐賀で巻子に仕立てたようになった。以下この文書の内容にふれる。

1. 同家には、別に「中野神右衛門清明 法名照真院淨通 一代御奉公之荒増聞書」(表紙の題簽は「御奉公聞書 全」)が蔵されている。これは53枚の和経じ本で、「葉隠聞書」の口述者山本常朝(1659~1719)の祖父にある中野神右衛門清明の年譜である。この両者を比較してみると、この文書は、清明年譜より引用したものが多く、最後の段が追加補筆されている。中野神右衛門清明年譜については「葉隠研究」第3号(昭和62年2月刊 葉隠研究会発行)に池田史郎氏が解説し、全文を紹介しておられる。佐賀県立図書館には、山本常朝が正徳4年(1714)に自筆した原本の「中野神右衛門清明年譜」(表紙題簽名)がある(以下これを年譜といふ)。なお同館には3種の写本がある。前掲の中野隆明氏所蔵の「御奉公聞書 全」は天保10年(1839)に中野昌明が写したものである。これらの年譜は葉隠武士の手本として武士間に普及し、多く書き写されていったと思われる。



中野昌明写本(天保10年)「御奉公聞書 全」

2. この文書の構成をみると、年譜が36段(葉隠研究第3号に付されている段数、以下同じ)からなっているが、この文書は前文と本文6段、末文からなっている。

(1) 前文は8行の段落ちで中野家先祖の由来を下記の通り簡潔に述べている(年譜の1~7段にあたる)。

私先祖中野神右衛門始めの名式部元来後藤貴明一族にて御座候処、貴明の養子惟明不和にて天正二年父子及び一戦候節、中野一類惟明に相従い、敗軍について神右衛門流浪仕り候を、直茂より召出され段々に、御奉公仕り候趣

(2) 本文は①、天正7年①、同12年②、文禄元年③、同2年④、慶長3年⑤、寛永15年⑥、の書出いで6段からなっている。第①段の天正7年の書出しの段は年譜8~11段(25歳~28歳)で、筑後三池、肥後和仁、筑後戸原の城攻めの功績を抜き書きしている。②、③段の天正12年の段は、年譜の30歳12段にあたり、一部を除いて殆んど全文をそのまま掲載している。この段は島原の陣で竜造寺隆信が戦死し、直茂は切腹をはかろうとしている所に、いわせた神右衛門が諒めて、共に敵陣から脱出し無事帰城するまでのドラマチックな物語で、生と死を裏腹とした戦陣の場面が描かれている。④、⑤段までは、年譜の18段(38歳)、19段(39歳)、20段(44歳)にあたる。文禄の役での活動の場面で、用語の書きかえを除いては記述は殆んど変わらない。但し慶長3年(44歳)の蔚山龍城の段は、年譜とは多少の違いがある。それにこの文書では、年譜の18段よりも、つまり14~17段(31歳~36歳)とこの段の後の21段から最後の38段(44歳後半~66歳の没年及びその追加文)までの全段をカットしている。④、⑥段の寛永15年の段は、年譜には勿論ないもので、勝茂につかえた内匠(清明の長女婿、茂利)が朝鮮より帰陣し「戦功の御褒美として、大物頭に相ならせられ、一類どもを組子に仰せつけられ候」で終っている。

(3) 末文は段落ちで次の通りである。

右一通、儲なる證跡などは御座なき候へども自分の覚書所持仕り罷り有り候故、其の内より跡方も書き抜き差し出し候につき、此節も書き截せ、差し出し申し候。且つ又、直茂様御逝去遊ばされ候際、神右衛門儀、御供願い奉り候處、勝茂様差し免されず、御自筆の御書下させられ、其の外御書數通所持仕り候處、兩度の火災にて残らず焼失仕り候 以上

寛保元年酉七月晦日 中野数馬

3. この文書の差し出し人は中野数馬である。県立図書館蔵の「弘化四年中野一門家系 全」によると中野数馬は、①清明の孫にあたる政利（寛文4年（1664）没、62歳）②その子利明（元禄12年（1699）没、72歳）③その子貞起（享保15年（1730）没、72歳）④中野十部兵衛政貞の子、親明（元文4年（1739）没、58歳）⑤寛明の嫡男、2代目馬利明の曾孫にあたる中野敬明（天明7年（1787）没、64歳）⑥敬明の孫にあたる規明（天保2年（1831）没、55歳）の6名がいる。この文書の差出月日が寛保元年（1741）になっているので、⑥の敬明がこの差出人にある。彼の没年から逆算するとこの文書を提出した寛保元年（1741）は18歳にあたる。前掲の家系図には敬明について

実、寛明嫡男、始三郎四、嘉明、一、親明隠居被仰付家督之儀嫡々付敬明可致相続旨蒙仰出干時敬明十二歳幼年候得共以先祖由緒之旨不相替大物頭被仰付後四拾八石御加增合知行六百石

とあって、12歳にして大物頭となり600石を得ている。しかし、後で無調法によって200石を召揚げられ隠居を仰付けられている。

4. この文書は、末文からみて差しの控である。内容からみると天正12年清明30歳時の事柄が主要部分となっている。この年は島原陣で隆信死後、直茂を助けて奇跡的に敵の包囲から脱出し帰城した年で、一門にとどまつても、佐賀藩にとっても明記すべき事柄である。その為中野家の先祖の由緒をあげるとすれば、中野家家系の中ではこの部分に焦点をあてるのが当然である。寛保年間（1741～1743）は、この戦乱期からほぼ150年が経過し、太平の世となってい

る。佐賀では6代藩主鍋島宗教の時代である。この年間には歴代藩主から下賜された知行宛の判物調査が行われている。それと相まって藩士の家系についての由緒書の提出も行われたのではないかろうか。この時18歳の敬明は「自分の覚書所持仕り罷り有候故」つまり自分が書写した中野神右衛門の年譜やその他のメモ類から特に清明30歳の天正12年に目を向け、この段はノーカットで取りあげたものと思われる。またこの文書の筆跡が幾分若い筆致であることからみて敬明の自筆ではなかろうか。

この文書には表書きがないので敢て書出しをつけるとすれば「中野家由緒書差出控」とすべきではなかろうか。

（副館長 尾形善郎）



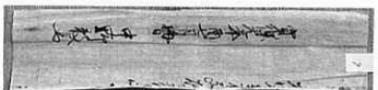
文書第2紙（第2段の始め）



文書第8紙（第5、第6段と末文）



文書第1紙（前文と第1段）



最後の断片

行事のお知らせ（昭和63年度）

展 覧 会 名	会 期	会 場	内 容
九 州 国 画 食 倉 第 1 回 佐 賀 支 部 写 真 展	8月31日～9月4日	美術館	会員、会友、同人、支部員のパネル写真200点
第20回佐賀県勤労者美術展	9月6日～9月11日	美術館	絵画、工芸、写真、書150点
宮 地 亨 記 念 展	9月14日～9月25日	美術館	油彩画回顧展
第38回佐賀県児童生徒会理科学作品展覽会	9月17日～9月23日	博物館	県内小・中・高校の生徒の理科研究作品
美術館開館5周年記念田園風俗画展	9月30日～10月23日	美術館	本文展覧会案内参照
第8回よみがえれ佐賀展	10月1日～10月10日	博物館	郷土の幕末から明治にかけての歴史資料
農協済小・中学生・第14回交通安全ポスター展・第24回道展	10月18日～10月23日	博物館	交通安全ポスター・書の入選作品
第12回佐賀県高等学校芸術祭美術・書道展	10月30日～11月6日	美術館	県内高等学校生徒の美術工芸・書道作品500点
第38回佐賀県美術展	11月19日～11月27日	美術館	日本画、洋画、彫塑、工芸、書、写真、デザイン約450点
第9回佐賀新聞学生書道展	11月30日～12月4日	美術館	県内の小・中・高校生の入選作品約200点

講演会（10月8日(火)午後2時 美術館研修室）

京都国立博物館美術室長 狩野博幸氏 「都市と田園—田園風俗図の成立をめぐって—」

博物館展覧会予告

神々のかたち——仮面と神像展

会期 昭和64年2月21日(火)～3月21日(火)

世界各国の仮面と神像を約200点展示します。民族学的な見地を生かしながら仮面と神像の優れた造形美に焦点をあて、世界各国の文化の特徴を広く紹介するものです。

◎世界各国を4地域に分けて展示します。

オセアニア地域 約40点 アフリカ地域 約110点
アジア地域 約30点 アメリカ地域 約20点



仮面オオガラス（カナダ） 国立民族学博物館蔵

人事異動（昭和63年4月1日付）

- 転入
- ・館長 出 和人（佐賀コロニーより）
- ・副館長 尾形 善郎（文化課より）
- ・主査 葛見 稔（佐賀農芸高校より）
- ・〃 楠 美智子（総務学事課より）
- ・学芸員 藤原 宏行（文化課より）

- 転出
- ・館長 大塚 正道（人事委員会事務局へ）
- ・副館長 高島 忠平（文化課へ）
- ・主査 中村美沙子（県立病院へ）
- ・〃 藤口 健二（文化課へ）
- ・主事 大島 晓夫（大和養護学校へ）

博物館・美術館報 第82号	発 行	佐賀市城内1丁目15番23号
発行年月日 昭和63年9月1日	佐賀県立博物館	佐賀県立美術館
編 集 出 和 人	印 刷	大 同 印 刷