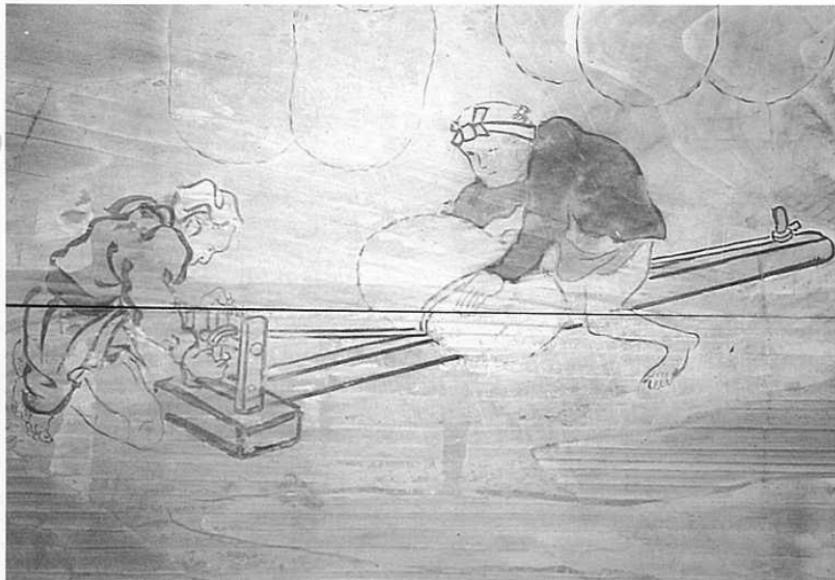


佐賀県立博物館・美術館報

No.98

佐賀市城内1丁目15番23号 TEL 0952(24)3947 FAX 0952(25)7006



俵締め具の使用状況（四季耕作図絵馬 江戸～明治 19世紀 山内町黒髪神社）

横棒の先端に固定された縄は米俵の下から上に一周回され、左方の轆轤へと続いている。一方は横棒の上で俵を転がし、他方は轆轤のカンヌキを前方へ押し出すように回している。この道具がおそらく桟端に中締めされた鼓型の俵を生み出していたのであろう。これと同型の俵締め具が佐賀県農業試験研究センターに所蔵されている。（8頁参照）

目次

- 俵締め具の使用状況……………表紙
- 展覧会 「佐野常民展」……………P 2～3
- 研究随感「眺むるは誰そ 一うしろ姿のことー」……………P 4～5
- 調査ノート「鼓型の俵と俵締め具について」……………P 6～8

展覧会

『佐野常民展』

佐野常民は、文政5年（1822）、佐賀郡川副町早津江で生まれ、明治35年（1902）に81歳でその生涯を終えるまで、近代日本の形成過程に偉大な足跡を残した人物の一人として、歴史上にその名をとどめています。

彼は、郷土佐賀の地においても、「佐賀の七賢人」として、また、「日本赤十字の父」として、その名声はあまりに高く、今もなお、多くの人々の敬愛をうけていますが、意外に、その細かな事績までは語られることはないようです。

その偉人佐野常民が永眠して90年目を迎える今年、本館では、あらためて彼の功績を顕彰する意味で展覧会『佐野常民展』を企画しました。

はじめに

19世紀初頭の時期は、佐賀藩にとっても、また、当時の日本にとっても、まさしく激動の時代であった。日本は、すでに200年近くにおよぶ鎖国体制を維持していたが、唯一海外に開かれた門戸としての長崎でも、文化元年（1804）にはロシアの使節レザノフが通商をもとめて来航し、さらに同5年（1808）にはイギリスの軍艦フェートン号が湾内に侵入、乱暴をはたらくななど、日本近海に出没する外国船の動きは日々にあわただしくなっていた。当時、長崎港の警備は、佐賀藩と筑前の黒田藩との間で1年おきに負担することとなっていたが、奇しくも前述の二事件はともに佐賀藩が当直の年にあたっており、佐賀藩ではその警備怠慢を問われて、藩主鍋島直吉が退塞を命ぜられることとなった。

こうした日本の対外的緊張の高まりと佐賀藩の失意の中で、文化11年（1814）、佐賀藩10代藩主の鍋島直正が生まれ、また、文政5年（1822）の暮れには、佐野常民が生まれた。



佐野常民肖像

1. 佐野常民の生い立ち

佐野常民は、

佐賀藩士下村

三郎左衛門光

資の五男とし

て生まれたが、

11歳の時、鍋

島藩の藩医で

あった佐野常

徴の養子となつ

て、旧藩主齊

直より榮壽の

名を賜わった。

14歳で藩校弘

道館の内生

（寄宿生）を許

され学才を発

揮、さらに天

保9年（1838）には、江戸で古賀尙庵の門弟となつて学識を広めた。

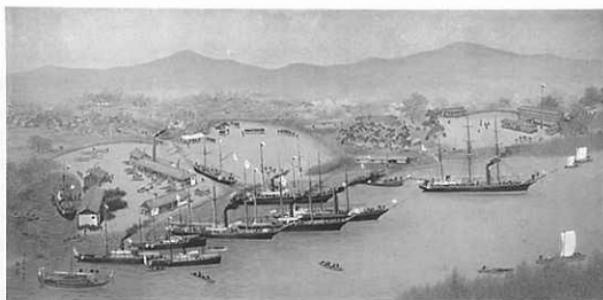
2. 佐賀藩精煉方と佐野常民

のちに「葵丑の国難」と称された嘉永6年（1853）のペリー来航の年、佐野常民は佐賀藩精煉方頭人となり、名も榮壽左衛門と改めた。佐賀藩では、すでに嘉永3年（1850）築地（佐賀市長瀬町）に反射炉を設け、大砲の鋳造にも成功していたが、同5年（1852）の精煉方の設置により、いっそう本格的な洋学（理化学）研究に取り組むこととなった。

精煉方では、佐野を中心に、田中儀右衛門（からくり儀右衛門）父子・石黒寛二・中村奇輔などの蘭学者を集め、安政2年（1855）の蒸気船・蒸気車の模型作製をはじめとして多くの業績を挙げ、明治維新期における佐賀藩の活躍の基礎的土壤を形成した。



佐賀藩精煉方絵図



3. 佐賀藩三重津海軍所と佐野常民

江戸幕府は、安政2年（1855）オランダより海軍創設の建言をうけ、また、汽帆船スムービング号（のちに觀光丸と改称）の提供もうけて、長崎で海軍伝習の業を開始した。この伝習には、幕府をはじめ諸藩から多くの伝習生が参加したが、佐賀藩からも佐野常民を筆頭に48名が派遣された。

一方、佐賀藩でも安政4年（1857）、佐野が藩主鍋島直正に佐賀藩海軍創設建議白書を提出、翌5年（1858）には、佐野の郷里の三重津（佐賀郡川副町）に船手稽古所を仮設し、佐野常民を監督として、海軍伝習を開始した。

4. 万国博と佐野常民

慶應3年（1867）、ナポレオン3世が國威発揚のために開催した第2回パリ万国博覧会は、日本が参加した最初の万国博であった。徳川幕府はその参加を決定するとともに、諸藩にも参加を要請、薩摩藩と佐賀藩がこれに応じた。

佐賀藩では、西欧知識の収集と海外市場の開拓による産業の振興を目的に、佐野常民を団長として、野中元右衛門・深川長右衛門・小出千之助・藤山文一の5名が派遣された。また、明治6年（1873）には、オーストリアのウィーンで万国博が開催されたが、明治政府は、当時、工部省に在籍していた佐野常民を博覧会副総裁に任命してこれに参加した。

5. 日本赤十字社と佐野常民

西南戦争は、明治政府に対する旧武士階層の不満が頂点に達して起こった内乱であった。明治10年（1877）、西郷隆盛を首領に押し立てた鹿児島の不平士族は、籠台の置かれた熊本城を包囲し、また、山鹿や田原坂など各地で、政府軍と激烈な戦闘を展開した。こうした状況の中、當時、元老院議官であった佐野常民は、欧米の国際的救護機関「赤十字」にならった救護組織創設の必要を唱え、嘆願書を太政

官に提出、同年5月1日、ついに允許を勝ち得ることとなつた。「博愛社」の誕生である。

こののち、日本の赤十字条約加盟が決定されたのをうけて、「博愛社」は明治20年（1887）5月20日、「日本赤十字社」と改称、佐野は初代社長に就任、日本の赤十字事業はその緒についた。

三重津海軍所絵図



6. 明治政府と佐野常民

佐野常民については、明治政府の要人としての活躍も見逃すことはできない。明治2年（1869）、佐野は藩主鍋島直正を通じて日本海軍創立を建議、翌3年（1870）には兵部少丞海軍掛として兵部省にはいり、イギリス式の兵制採用の決定を行った。また、同年末、つづいて工部省に出仕、同4年（1871）には、工部大丞に任命された。観音崎・犬吠崎・潮岬などの灯台建設の事業は、この時期の彼の特筆すべき業績である。

こののちも、明治8年（1875）に元老院議官、同13年（1880）大蔵卿、同15年（1882）元老院議長、同25年（1892）農商務大臣を歴任するなど、常に政府の中核において活躍した。

（学芸員 川副義敦）

眺むるは誰そーうしろ姿図のこと一

ローマ絵画の遺品《花を摘む乙女（断片）》（1世紀中ごろ、図1）は、古代絵画研究の好個の資料としてのみならず、その色彩と外光表現において、フランス印象派の時代に広くもてはやされた絵であった。歩きながら花を摘むうしろ姿の乙女は、春の女神フローラであると考えられている。

菱川師宣（1631～1694）の《見返り美人》（17世紀末、図2）は、わが国における後姿図の典型的なかたちであり、その後の浮世絵のなかで、後姿図がひとつの美的形式として繼承されることになる。

こうしたひとりの人物像の後姿の表現には、前向きの姿の表現以上にバランス感および運動感といったことを私たちに印象づける。このことを言い換えれば、後姿図はより動的な構図に支配される、と見ることができるであろう。

ミケランジェロ（1475～1564）とラファエロ（1483～1520）はこの定式を画面上に展開した画家であった。ミケランジェロの《カッシーナの戦》（1506以降）の群像表現における背面描写。ラファエロの《クビードと三美神》（1516-17、図3）のうち、後向きに雲にすわる美神は、のちの画家たちに強い刺激を与えたという。とくにアングル（1780～1867）にあってはその影響は呪縛ともいえるものであった。

ラファエロはまた、《寺院から追放されるヘリオドス》（1512）、《ボルゴの火事》（1514-15、図4）など、劇的大画面構成を描出しようとするとき、画面の手前に背中をむけた人物をえがき入れ、しかもその姿態に劇的なポーズを振り付けることで、その場の緊張感を高める効果を与えた。そのとき私たちの視線は一挙に画面奥へと導かれる。こうして後向きの人物は、画中において、画面構成上きわめて大きな意義を担うことになる。

しかし、このうしろ姿の定式はアングルとドガ（1834～1917）に至って分離するようである。それはまず、後姿を单一のモチーフに選ぶことから出来る。アングルは静的な構成の基本として後姿をえがいた。その姿態にはもはや、私たちの視線を画面の奥へと導く動勢は見られない。《ヴァルパンソンの浴女》（1808）に見られた完結的な裸婦の背面は、《トルコ風呂》（1862、図5）においても描るぎなく堂々としており、むしろ正面向きに横たわり、あるいは立ちポーズをする裸婦群像にこそ運動感が溢

れている。

それとは逆に、ドガによってえがかれた後姿（図6）は、単に形態としての動勢があるのみならず、人物の背面それ自体に生命力（生活感）という精神的な描が生じている。

後姿像を单一の姿でえがくことで、アングルのように安定的で静謐な画面がつくりだされる一方、ドガに見られるように、リアリズムとも称されるほどの現実感が、後姿図にえがきこまれることになる。

さて、この西洋絵画を中心とした後姿図の系譜を、日本において、西洋美術史の伝統のなかで意識的に撰取しようとした画家は、黒田清輝（1866～1924）であったと思われる。しかし黒田以前にあるいは黒田以上に、後姿図が与える画面効果を認めていた画家がいた。葛飾北斎（1760～1849）である。

北斎の代表作《富嶽三十六景》（1831年前後に出版、図7）に登場する人物は、一画面において過半が後向きにえがかれている。そうしたことの直接的な理由は、この作品が、題名が示すとおり富士山をつねに作画の起点とし、その一点に向かって画中の人々が意識を集中するからであろう。そのなかのいくつかの場面は、富士山を遠く見遣る人々の後姿がえがかれている。

しかし、もうひとつの理由は、北斎の作品に生じしている運動感（律動感）の一表現手段としてあつたように思われる。後向きの姿を、ときには同じパターンの図を次からつぎに並列させていくことで、画面にはおのずとある方向への運動感が生じている。北斎はこのうしろ姿の効果を十分に承知していた。この点で、北斎は、ミケランジェロやラファエロが使用した劇的感覚を高揚する手法としての後姿の描写に相通じる表現を実践していたといえる。もちろん、より再現的な西欧の古典絵画が劇的臨場感の高揚を目的としていたのとは異なり、北斎がえがく後姿図は、むしろ画中の富士山と同程度に、後姿それ自体が主題であったようにさえ思えるのである。

しかしその後、日本において、この北斎の後姿図を繼承すべき画家はいなかったようである。

明治に入って、高橋由一（1828～94）が《江の島風景》（1876-7頃、図8）をえがく。江の島へ向かう人、こちらへ帰り来る人々が点景としてえがかれている。この後姿の人物描写は物理的、心理的な遠近感の強調といえるが、そうした遠近表現の視野には、參詣という行為も暗示されていたことは当然である。しかしこの作品は、後姿がもつ積極的な役割、すなわち運動感、躍動感とは無縁である。そこにこ

の作品が名所絵的といわれる理由があった。

日本近代洋画における後姿のモチーフは、西欧絵画の撰取を作画活動の出発点とする黒田清輝に始まるようだ。《赤髪の少女》(1892、図9)、《野遊び(夏)》(1892、図10)、《朝散》(1893、図11)、《昔語り》(1898、下絵1896、図12)、《花野》(1907-15)、《森の中》(1910)とつづく後姿への関心は、当時にあっては特異なことといえる。そのなかで《朝散》、《花野》、《森の中》などに見ることができる後向きの裸婦像は、フランスのアカデミー(サロン)からの引きしともいえるものであり、その後、それは岡田三郎助(1869~1939)らによって引き継がれることになる。

もうひとつの後姿図は《昔語り》に集約することができよう。《昔語り》のなかで画面右端にあって、後手を組む男と舞妓の姿は、所作もさることながら主眼は視線であろう。私たちのまなざしは、この後手を組む二人の視線を追ってこの場の中心人物である僧侶へと導かれる。このうしろ姿の二人は、劇的臨場感を高める役割を担っているといえる。いわば西欧絵画における古典的後姿像が果たした役割と一致しているのであった。しかし異なるところもある。それは、西欧絵画の後姿が、身体全体で大きく方向性を示すのに対して、黒田のそれは、単にある視線が暗示されていることである。それは《赤髪の少女》において象徴的に現わされていた。少女の背中はなんら劇的内容を表現していない。ただ漠然とした向きを表示するのみであり、あえていえば、その視線の先には、単に風景が広がるばかりであった。

和田英作(1874~1959)《渡頭の夕暮》(1897)、鹿子木孟郎(1874~1941)《津の停車場(春子)》(1898)、久米桂一郎(1866~1934)《残暉》(1898、図13)など、1897年(明治30)頃を境にして単に眺めるという行為がえがかれるようになる。そして後姿はそのために、それ自体として美的価値であることやめ、私たちの視点が預けられる媒介としての存在になったのである。

(学芸員 松本誠一)



図1 花を摘む少女(断片)



図2 見返り美人



図3 カビードと三美神



図4 ボルゴの火事



図5 トルコ風呂



図6 たらい 1886



図7 富嶽三十六景 相州仲原



図8 江の島風景



図9 赤髪の少女



図10 野遊び(夏)



図11 朝 散



図12 昔語り 下絵



図13 残 暁

調査ノート

鼓型の俵と俵締め具について

現在、佐賀県内で2面の四季耕作図絵馬が確認されている。稻主神社(北方町)と黒髪神社(山内町)である。そしてそこに示された農耕習俗は、前者が江戸前期から中期にかけてのもの、後者が江戸後期から明治期にかけてのものであろうことが描かれた農具などを参考に推定できる。(この推定根拠については後に述べる)

さて、この2面の絵馬に描かれた農耕習俗のうちもっとも注意をひかれるのが「鼓型の俵」(写真①②)である。しかも後者には、それを形作るための道具・俵締め具の使用状況が描かれている。(写真③・表紙)一般に私たちが認識している俵、いわゆる円筒形かやや中膨らみの西洋樽形のものとは違い、極端に中締めされた独特の形が示されている。

そこで

- ①鼓型の俵は時代的にいつ頃の習俗であるのか
 - ②どうして鼓型にする必要があったのか
 - ③鼓型の俵は肥前特有のものであるのか
- この3点を以下順を追って検討する。
- ①鼓型の俵は時代的にいつ頃の習俗であるのか
まず鼓型俵の描かれている2面の絵馬がいつ頃の農耕習俗を対象に描写されているのかということ。これに関する記述(写真①)は絵馬本体に制作年等の記述が認められず知る由もないが、描かれた農具を基に推測してみたい。

* 稲主神社の四季耕作図絵馬

第1に、18世紀中頃にはすでに大方の普及をみたとされる千歯や唐箕の描写がなされていないこと。第2に、耕打棒やクミオケ(釣桶)など比較的古式の農具が描かれていること。第3に、揚水用具として踏車が描かれているが、肝心の人物の描写がなく、さらに、江戸時代の踏車は一般に小型で13枚から15枚の羽根を持つとされるが本絵馬では20枚程度の羽根を持つ大型の踏車として描かれていることから、おそらく未だ使用例のない踏車のこの地への普及を願って架空の光景を描かせたのではないかと思われること。ちなみに踏車の全国的な普及は宝曆・明和・安永(1751年～1780年)年間の頃とされている。

以上のことから、本絵馬の農耕習俗は江戸前期から江戸中期頃にかけてのものと思われる。

* 黒髪神社の四季耕作図絵馬



写真1 四季耕作図絵馬(部分) 稲主神社



写真2 四季耕作図絵馬(部分) 黒髪神社

稲主神社のそれと比較した場合、まず第1に、千歯や唐箕の使用状況が描かれていること。第2に、13枚程度の羽根を持つ踏車がその使用状況まではっきりと描写されていること。さらに、これら各種農具の使用状況が実に明確に描写されていること自体、かなりの普及率であったことを示していると思われること。以上のことから、本絵馬の農耕習俗は江戸後期から明治期にかけてのものと思われる。

つまり、この2面の絵馬共に描かれた鼓型の俵はすくなくとも江戸前期から明治期までの間でその習俗は保たれていたことが推定されるのであるが、さらにこれを補う資料として、「管内農具図」と奉納石製俵、それに俵の実物資料の3件を上げ得る。

* 「管内農具図」

明治13年の調査に基づき、現在の佐賀・長崎両県に関する農具が図解で紹介されている。刊行の目的は、翌14年に開催された第1回全国農談会のための資料とする見方もあるが詳らかでない。

このうち、杵島郡・神埼郡・三根・養父・基肄郡の各地域には鼓型の俵および俵締め具(締め棒・万力)の報告がある。(写真④～⑧)

* 奉納石製俵

稻主神社（佐賀県北方町）と太宰府天満宮（福岡県太宰府市）の2ヶ所に確認している。いずれも鼓型。前者について、奉納者は北方村の横尾惣太郎、吉永種助、吉永丈三郎、横尾安太郎、岩本初太郎、田崎郡平の6名、明治28年と記されている。後者について、奉納者は前者の一人に名を連ねる横尾安太郎、明治35年と記されている。（写真9・10）

* 俵の実物資料

東松浦郡七山村池原の資料。明治初期、飢餓に備えて保存食用として屋根裏に保管されたもの。鼓型で、内容物は粟。（写真11）

②どうして鼓型にする必要があったのか

鼓型であることの理由を検討する前に、まず俵の形を決定している諸々の条件を明治期の農書から特に俵装の項を抜粋し列記する。[明治農書全集（農文教）による]

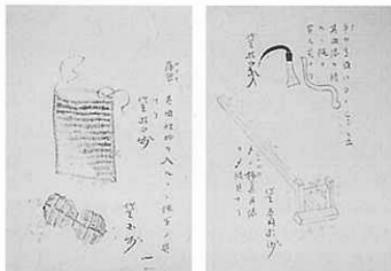
- * 米穀の俵装はあえて美なるを要せず。
 - * 運搬、取扱い上便にしてかつ丈夫ならざるべからず。
 - * 俵造は運搬に適当にして、漏出のうれいなき丈夫なるものを主眼とす。
 - * 俵造はただに丈夫を主とするのみならず、その形状においても、あまり短くして円形に失するものは蔵積みに不便あり、また余り長形に失するものは胴折れの憂いあれば、よろしくその中庸を得んことを要す。
 - * 俵造は一種の商標にして、一見その何国産たることを識別するの便利あるものなれば、なるべくその土地固有の形を乱さざるを必要とす。
- [以上、米作新論（明治25年）]
- * 俵装の注意はただに外観の美を呈するのみならず、俵ごと緻密なれば漏失まれに、約縄（つづり縄）緊厳なれば夏期の欠減を防ぐ。

[米作改良法（明治21年・香川県）]

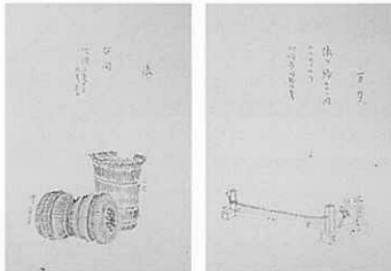
- * 俵を練るはすこぶる困難なる業であります。この練り方の良否によっても、腐気方の多少があります。

[米作法講和録（明治26年・静岡県）]

つまり、①取扱い上の便利②運搬上の便利③保管（蔵積み・腐食防止）上の便利④識別上の便利、を主な条件として俵の形は決定されていたようであるが、これらの条件を満たすものとして完成されたのが鼓型であったのかもしれない。たしかに黒髪神社の絵馬に描かれた、俵を蔵に収める場面、（写真②）馬の背および人の背に担がれ運搬されている状況は、俵が鼓型であることの有効性を十分に示していると



写真④⑤ 管内農具図（杵島郡）俵と俵縫め具



写真⑥⑦ 管内農具図（神崎郡）俵と俵縫め具
と言えよう。

③鼓型の俵は肥前特有のものであるのか

肥前諫早地方の農書に「郷鏡」がある。天保14年（1844年）になるもので、作者不詳。ここに「俵縫の定」とあり、「中結つよく縛り候様のこと」の一項が記されている。つまり、俵を締める縄のうち中心の縄を最も強く締めることの意味であり、これが鼓型を表現した一文であると解釈できる。さらに先に紹介した「管内農具図」などの資料から鼓型俵の分布地域を拾ってみると、つい最近伊万里市で確認した俵縫め具もあわせて、江戸期において、佐賀藩領であった地域とはほぼ一致し（一部に幕府領も含む）、これが佐賀藩政下における一つのきまりごとであったとも考えられる。[もしもうだしたらその普及策として、信仰機関つまり神社（絵馬）などを利用したのではなかろうか。]

しかし、興農新書（明治29年・山口県）に「ふつうのしめ方は、中結びを堅くしめ切りて、余の四か所は

粗継にしめおくゆえに、…」とあり、さらに米作法講和録(明治26年・静岡県)には「…五か所練るうち、中附は最もよく固練りして、ほか四か所とは一寸ばかり凹凸ができるくらいでなくては完全なる練り方ではない」と記されていることから、(以上「明治農書全集」より)中締めを強くすること、つまり鼓型俵が肥前特有のものとは言えないことになる。以上3点について検討してきた。いずれも推測の域を脱することのできないもので、あくまでも調査の一段階としてご理解いただきたい。

最後に、俵型俵を形づくるのに非常に重宝したであろう俵縫合具についてその使用方法を紹介したい。

* 佐賀平野農村風土記(穀検東京・昭和37年・鎌形 熊)

…俵装を終えると、俵を五寸位の角柱を傾斜した上にのせて、俵が斜面をころがりおちる重みで、俵の中央をわら繩でつよく締める仕掛けである。

* 久保田町史(昭和46年)

一人が俵を抱え前後にころがし、他の一人が車の握手を廻し締めつ結ぶ。(写真12)

* 佐賀の農具(佐賀新聞・昭和52年・宮島昭二郎)

まず米を詰めた俵を横棒の上にのせる。俵の両端を手で持ち上げかるくトントンと落としながら移動する。横棒は四角でなく三角になって上がとがっているから、そこをころがすとヘコミができる。そのヘコミにすばやく繩をかける。なんのことはない。

しかしこれができるのは俵の中央部だけである。俵の繩のかけ方は年賀米いらい大変にややこしいきまりがあってここではとても述べられないが、ただ繩は五ヶ所にかける。とくにその両端の部分が難しい。そこでこの道具が登場しその本領が發揮される。本具についている太目の繩を俵にまく。やはり三角材の頂点をトントンところぼすが、その時、手前の縫合具のカンヌキをぐいぐいと廻す。繩が俵を締めはじめると、当然なところでの真横を別の繩で本縫するのである。(写真13)

3件の資料から俵縫合具の使用法のみを抜粋し紹介したが、それぞれに違った見解である。俵装から廻への変化は大正末期頃とされている。つまり今となってはおよそ100年以上の時間が経過しており、その詳細な使用法の解明は史料に求める以外非常に困難である…

(学芸員 山崎和文)



写真9 石製奉納俵(稲主神社)



写真10 石製奉納俵(太宰府天満宮)



写真11 俵(七山村教育委員会)

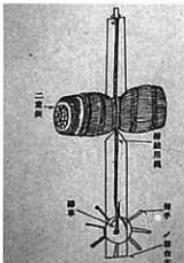


写真12 俵縫合具(久保田町史)



写真13 俵縫合具(佐賀県農業試験研究センター)

注1 それぞれに落款は見られるが、不詳

注2 長崎県総合農林試験場所蔵の手書き報告書が原本

注3 3段の台座のうち、最上段に明治35年、中段に大正7年とあるが、奉納者名との関係も考え合わせると石製俵の製作年は前者が妥当と思われる。

注4 中附:俵に5ヶ所かけるまんなかの繩
縫り方:俵装の縫のしめ方

佐賀県立博物館・美術館報

第98号

平成4年11月2日

編集発行 佐賀県立博物館・佐賀県立美術館

〒840 佐賀市城内1-15-23 TEL0952-24-3947 FAX0952-25-7006

印 刷 鹿島印刷社