

館報 1987 36

ANNUAL REPORT

BRIDGESTONE MUSEUM OF ART & ISHIBASHI MUSEUM OF ART

石橋財団

ブリヂストン美術館

石橋美術館

ブリヂストン美術館
BRIDGESTONE MUSEUM OF ART

石橋美術館
ISHIBASHI MUSEUM OF ART

館報 1987 36
昭和62年度

目次 Contents

1	設立趣旨, 機構・運営	2
	Brief History, Organization & Management	3
2	主な記録	4
	ブリヂストン美術館	
	・企画展	4
	・土曜講座	10
	・その他	12
	石橋美術館	
	・企画展	13
	・美術講座	18
3	1987年度入場者数	19
4	新収蔵作品 New Acquisitions	20
5	修復記録	23
6	研究報告	26
7	美術館案内 Guide to the Museums	37

設立趣旨

ブリヂストン美術館

ブリヂストン美術館は、石橋正二郎氏（1889—1976）が多年にわたって蒐集愛蔵した内外の美術品を、社会公共のため、広く一般の鑑賞に供し、文化向上の一端に貢献したいとの趣旨に基づき、1952年（昭和27）1月8日、ブリヂストンビルディング竣工とともに同ビル内に開設されたものである。その後1956年（昭和31）4月に設立された財団法人石橋財団がその経営を継承し、1961年（昭和36）9月には同財団が石橋正二郎氏から所蔵美術品の寄贈を受けた。なお、1959年（昭和34）5月には面積が二倍に拡張されると共に、設備に大改良が加えられた。

石橋美術館

石橋美術館は、株式会社ブリヂストンの創業者・石橋正二郎氏が1956年（昭和31）4月26日、同社の創立25周年を記念して、社会公共の福祉と文化向上のために、郷土久留米市に寄贈した石橋文化センターの中心施設である。1977年（昭和52）、石橋正二郎氏の遺族の寄付により増改築が行われ、同年4月以降、久留米市の要請により、石橋財団がその経営に当たっている。

機構・運営

石橋財団

（1988年3月31日現在）

理事長	石橋幹一郎
理事	鳩山威一郎、茅 誠司、盛田昭夫、有田一寿、氷室憲吉、真藤 恒、嘉門安雄、谷口鉄雄
監事	亀徳正之、唐澤高美、三木常正
評議員	石橋幹一郎、鶴澤 晋、石井公一郎、茅 誠司、小林行雄、郷 裕弘、河北倫明、谷 信一、朝吹三吉、氷室憲吉、石橋 寛、真藤 恒、高碓芳郎、吉久勝美、有田一寿、橋口 収、高階秀爾、友部 直、嘉門安雄、谷口鉄雄、門司一二三

美術館運営委員会

委員長	石橋幹一郎
委員	河北倫明、谷 信一、朝吹三吉、脇田 和、高階秀爾、友部 直、鈴木健二、石橋 寛、嘉門安雄、谷口鉄雄
顧問	楠 晋次

事務局

事務局長	門司一二三	総務部長	朝比奈仙二
------	-------	------	-------

ブリヂストン美術館

参与	久保貞次郎						
館長	嘉門安雄	事務部長	大崎新一	学芸課長	阿部信雄	主任学芸員	大森達次

石橋美術館

館長	谷口鉄雄	事務部長	平井麟之輔	学芸課長	田内正宏
----	------	------	-------	------	------

BRIEF HISTORY

BRIDGESTONE MUSEUM OF ART

On January 8, 1952, in celebration of the completion of the Bridgestone Building, Mr. Shōjirō Ishibashi (1889—1976), ever mindful of the promotion of cultural development in Japan, opened to the public an art gallery within the building, under the name of “Bridgestone Gallery.” Mr. Ishibashi’s personal collection formed the nucleus of the exhibits of paintings, sculptures and other objets d’art. In April 1956 the management of the Gallery was taken over by the Ishibashi Foundation, and in September 1961 Mr. Shōjirō Ishibashi donated numerous art works of his collection to the Foundation. In May 1959 the Gallery was considerably enlarged and entirely renovated, and in January 1968 the English name was changed from “Bridgestone Gallery” to “Bridgestone Museum of Art.”

ISHIBASHI MUSEUM OF ART

On April 26, 1956, in celebration of the 25th anniversary of the founding of Bridgestone Corporation, Mr. Shōjirō Ishibashi, the founder of the company, donated the Ishibashi Cultural Center to the city of Kurume, his native place, for the purpose of rendering services to the public and promoting cultural development. The Museum (originally called “Ishibashi Art Gallery”) is the main institution of the Center. In 1971 the English name was changed from “Ishibashi Art Gallery” to “Ishibashi Museum of Art.” In 1977, thanks to a contribution of the bereaved family of Mr. Shōjirō Ishibashi, the building of the Museum was reconstructed and extended, and in April of the same year the Ishibashi Foundation was entrusted with the management of the Museum by the city of Kurume.

ORGANIZATION & MANAGEMENT

Ishibashi Foundation

(As of March 31, 1988)

President of the Board of Directors	Kanichirō Ishibashi			
Directors	Iichirō Hatoyama Kenkichi Himuro	Seiji Kaya Hisashi Shintō	Akio Morita Yasuo Kamon	Kazuhisa Arita Tetsuo Taniguchi
Auditors	Masayuki Kitoku	Takami Karasawa	Tsunemasa Miki	
Councillors	Kanichirō Ishibashi Yukio Kobayashi Sankichi Asabuki Yoshirō Takasaki Shūji Takashina Hifumi Monji	Susumu Uzawa Yasuhiro Gō Kenkichi Himuro Katsumi Yoshihisa Naoshi Tomobe	Kōichirō Ishii Michiaki Kawakita Hiroshi Ishibashi Kazuhisa Arita Yasuo Kamon	Seiji Kaya Nobukazu Tani Hisashi Shintō Osamu Hashiguchi Tetsuo Taniguchi

Executive Committee of the Museums

Chairman	Kanichirō Ishibashi			
Members	Michiaki Kawakita Shūji Takashina Yasuo Kamon	Nobukazu Tani Naoshi Tomobe Tetsuo Taniguchi	Sankichi Asabuki Kenji Suzuki	Kazu Wakita Hiroshi Ishibashi

Adviser Shinji Kusunoki

Administration

Executive Secretary Hifumi Monji **General Affairs Manager** Senji Asahina

Bridgestone Museum of Art

Councillor Sadajirō Kubo
Director Yasuo Kamon
Administrator Shinichi Ōsaki **Chief Curator** Nobuo Abe **Curator** Tatsuji Ohmori

Ishibashi Museum of Art

Director Tetsuo Taniguchi
Administrator Rinnosuke Hirai **Chief Curator** Masahiro Tauchi

主な記録 ブリヂストン美術館

《企画展》

ウフィツィ美術館所蔵

17世紀イタリア素描展

1987年9月12日(土)―10月25日(日)(月曜日休館/38日間)

主催：石橋財団ブリヂストン美術館/ウフィツィ美術館/東京新聞

後援：外務省/文化庁/駐日イタリア大使館

出品内容：素描80点

入場者総数：23,681人

ヤコポ・ネグレッティ 通称バルマ・イル・ジョヴァネ(c. 1548-1628)

1. 《ヤコブの夢》 どうさ引きしていない紙にペンとインク、茶色の淡彩、白のハイライト/320×243mm

ドメニコ・ティントレット(1560-1635)

2. 《風景の中の六人の人物》 灰色の紙に木炭と油彩、黒チョークで升目/190×231mm

フランチェスコ・マッフェイ(c. 1605-1660)

3. 《聖母子》 変色した明るい青の紙に黒チョーク、白チョークの痕跡/267×310mm

ジュリオ・カルピオーニ(1613-1679)

4. 《バッカナーレ》 淡褐色の紙にペンとインク、赤茶色の淡彩、黒チョークの痕跡/196×280mm

カミッロ・プロカッチーニ(c. 1551-1629)

5. 《人物習作》 変色した白い紙に赤チョーク、白のハイライト、赤チョークで升目/232×158mm

ジョヴァンニ・バッティスタ・トロッティ 通称マロツソ(1555-1619)

6. 《羊飼いの礼拝》 白い紙にペンとインク、灰色の淡彩/340×234mm

ピエル・フランチェスコ・マツケッリ 通称モラッツォーネ(1573-1626)

7. 《受胎告知》 明るい青の紙に黒チョーク、ペンとピスタ色のインク、白のハイライト、卵形に切断/402×312mm

8. 《十字架の重みに頼れるキリスト》 明るい青の紙に黒チョーク、茶色の淡彩、白のハイライト、円形に切断/
379×376mm

ダニエーレ・クレスピ(c. 1598-1630)

9. 《修道士の半身像習作》 明るい青の紙に木炭、白のハイライト/319×338mm

フランチェスコ・デル・カイロ(1607-1665)

10. 《聖カテリーナの神秘の結婚》 淡褐色の紙にペンとインク、茶色の淡彩、白のハイライト/294×209mm

ドメニコ・フィアゼッラ(1589-1669)

11. 《幼児キリストを礼拝する聖母》 退色した明るい青の紙に黒チョーク/360×265mm

ジョヴァンニ・ベネデット・カステリオーネ 通称グレケット(1609-1665?)

12. 《ユリシーズの部下たちを動物に変えるキルケ》 淡褐色の紙に褐色の絵具による筆の素描、赤と青と白のタッチ/
278×396mm

ドメニコ・ピオーラ(1627-1703)

13. 《橄欖山の園での祈り》 白い紙にペンとインク、明るい茶色の淡彩、黒チョークの痕跡/433×304mm

バルトロメオ・ビスカイノ(1632-1657)

14. 《聖家族と聖ヨハネ》 黄色がかった白地の紙に赤チョーク、白のハイライト/210×301mm

ジョヴァンニ・アンドレア・カルローネ(1639-1697)

15. 《天井装飾のための習作》 白い紙にペンとインク、明るい茶色の淡彩、黒チョークの痕跡/360×268mm

グレゴリオ・デ・フェッラーリ(1647-1726)

16. 《ユノーとアルゴス》 淡褐色の紙にペンとインク、明るい茶色の淡彩、黒チョークの痕跡、白のハイライト/
260×241mm

バルトロメオ・チェージ(1556-1624)

17. 《抱擁する二人の若者》 退色した明るい青い紙に赤チョーク、白チョークの痕跡/354×212mm

ロドヴィーコ・カラッチ(1555-1619)

18. 《羊飼いの礼拝》 斑点のある白い紙にペンとインク、明るい茶色の淡彩、黒チョークの痕跡、白のハイライト/
474×210mm

アゴ스티ーノ・カラッチ (1557-1602)

19. 《若者の肩につかまる盲目のヴァイオリン弾き》 変色した白い紙にペンとインク, 赤チョークと黒チョークの痕跡/
385×256mm

アンニバレ・カラッチ (1560-1609)

20. 《男を背負って運ぶ裸体の男》 変色した白い紙に赤チョーク/429×232mm(最大幅)
21. 《ヘラクレスの胸像》 緑がかった灰色の紙に黒チョーク, 白のハイライトの痕跡/234×268mm

ガイド・レーニ (1575-1642)

22. 《ヴィオールを弾く天使》 退色した明るい青の紙に黒チョーク, 白チョークの痕跡/300×247mm
23. 《裸体の若者の半身像》 変色した白い紙に赤チョーク/277×353mm

アレッサンドロ・ティアリーニ (1577-1668)

24. 《リュネットのための習作(表), リュネットのためのスケッチと修道士の習作2態(裏)》 青い紙に赤チョーク, ペンとインク, 淡彩(表), ペンとインク, 黒チョーク(裏)/256×230mm

ジャコモ・カヴェドーネ (1577-1660)

25. 《洗礼者聖ヨハネの斬首》 変色した白い紙に黒チョーク, 赤チョーク, ペンとインク, 薄茶色の淡彩/328×232mm

ジョヴァンニ・ランフランコ (1582-1647)

26. 《二人の聖人》 明るい青い紙に黒チョーク, 白のハイライト/397×432mm

ジョヴァンニ・フランチェスコ・バルビエーリ 通称ゲエルチーノ (1591-1666)

27. 《ゴリアテの首をもつダヴィデ(表と裏)》 退色した明るい青い紙に黒チョーク, 赤チョークの痕跡, 黒チョークによる升目の痕跡(表), 黒チョーク, 白チョーク(裏)/411×275mm

28. 《律法の板を割るモーセ》 白い紙にペンとインク, 茶色の淡彩/236×251mm

アレッサンドロ・アルガルディ (1602-1654)

29. 《キリストの洗礼》 白い紙にペンとインク, 黒チョーク/246×175mm

マルカントーニオ・フランチェスキニ (1648-1729)

30. 《サテュロスとニンフと二人のキューピッド》 変色した白い紙に赤チョーク, 白チョークの痕跡/206×327mm

ファブリツィオ・ボスキ (c. 1570-1642)

31. 《壁面装飾のための習作》 白い紙にペンとインク, 黒チョークの痕跡, 茶色と灰色の淡彩/277×434mm

ジョヴァンニ・ピリヴェルト (1576-1642)

32. 《天使たちに介護されるマクダラのマリア(表)/キリストの墓に涙を流すマクダラのマリアのさまざまな習作(裏)》
白い紙に木炭, 灰色の淡彩(表), ペンとインク, 黒チョークと赤チョークの痕跡(裏)/325×231mm

クリストファノ・アッローリ (1577-1621)

33. 《若者の頭部像》 白い紙に赤チョーク/273×206mm
34. 《半裸の男性像》 青い紙に木炭, 白チョーク/409×228mm

マッテオ・ロセッリ (1578-1651)

35. 《人物群像》 白い紙に赤チョーク/264×418mm

オッタヴィオ・ヴァンニーニ (1585-1643)

36. 《男性頭部の習作》 灰色の紙に黒チョーク, 赤チョーク, 白チョーク/260×190mm

ジョヴァンニ・マンノッツィ 通称ジョヴァンニ・ダ・サン・ジョヴァンニ (1592-1636)

37. 《坐る女性像(瞑想)》 濃いペーージュの紙に木炭, 赤チョーク, 赤の淡彩/205×256mm

38. 《嬰兒虐殺》 白い紙にペンとインク, 茶色の淡彩, 赤チョークの痕跡/351×253mm

ヤコボ・ヴィニャーリ (1592-1664)

39. 《男性像と手の習作》 白い紙に赤チョーク/403×275mm

フランチェスコ・モンテラティチ 通称チェッコ・ブラーヴォ (1601-1661)

40. 《シナイ山を下りるモーセ(?)》 白い紙に黒チョーク, 赤チョーク/264-412mm

フランチェスコ・フリーニ (1603-1646)

41. 《習作》 白い紙に黒チョーク, 赤チョーク/327×233mm

パッチョ・デル・ピアンコ (1604-1656)

42. 《ネプチューン役的舞台衣裳》 変色した白い紙にペンとインク, 黒チョークのわずかな痕跡, 多色の淡彩/392×267mm

ヴィンチェンツォ・マンノッツィ(? -1657)

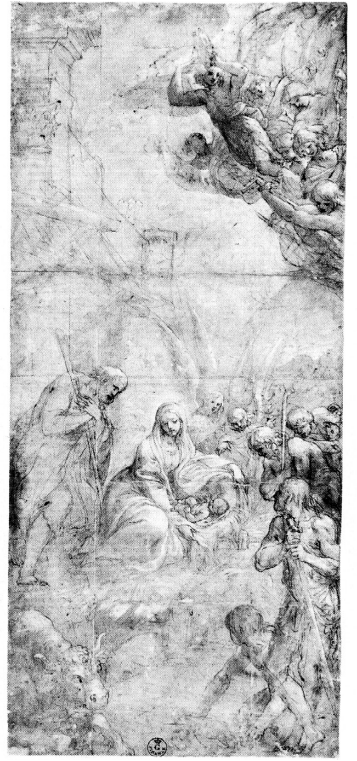
43. 《虚偽をあばく真実》 白い紙に黒チョーク, 淡褐色の淡彩/281×196mm

アゴ스티ーノ・メリッシ (c. 1631-c. 1680)

44. 《横から見た男性立像と右手の習作》 どうさ引きしていない紙に木炭, 白チョークの痕跡/380×264mm



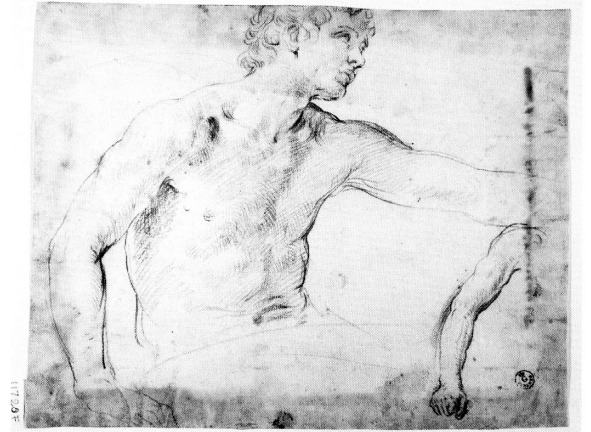
8.



18.



16.



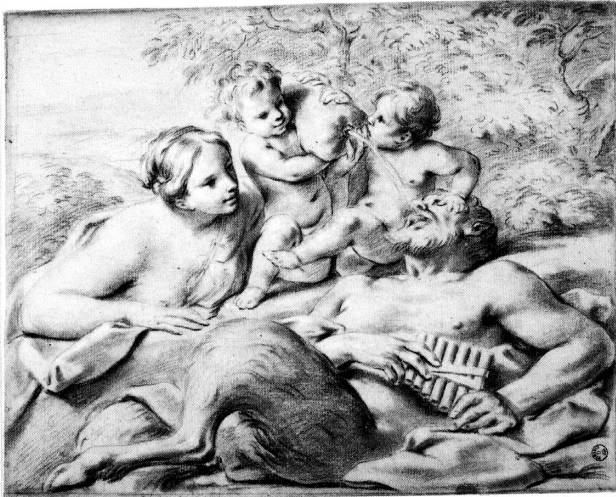
23.



27.



41.



30.



52.

- ヴィンチェンツォ・ダンディーニ**(1607-1675)
45. 《ニオベの礼拝》 淡褐色の紙に赤チョーク、白のハイライト/265×405mm
- ステファノ・デッラ・ベッラ**(1610-1664)
46. 《聖母子と聖ヨハネ(表)/婦人の頭部(裏)》 白い紙に黒チョーク、ペンとインク、灰色がかった淡黄色の淡彩(表)、ペンとインク(裏)/253/187mm
- バルダッサレ・フランチェスキニ** 通称**イル・ヴォルテッラーレ**(1611-1689)
47. 《天使の半身像》 灰色の紙に赤チョーク、白チョーク/303×245mm
48. 《貧者にマントを与える聖マルタン》 灰色の紙に黒チョーク、白のハイライト/330×244mm
- シモーネ・ピニョーニ**(1611-1698)
49. 《祭壇画のための習作》 白い紙に赤チョーク、赤チョークによる升目/272×220mm
- カルロ・ドルチ**(1616-1686)
50. 《婦人の半身像》 白い紙に黒チョーク、赤チョーク/214×171mm
- ジョヴァンニ・バッティスタ・フォッジーニ**(1652-1725)
51. 《ネプチューンにいる装飾群像のための習作》 白い紙に黒チョーク、ペンとインク、灰色と淡褐色の淡彩/316×207mm
- アントン・ドメニコ・ガッピアーニ**(1652-1726)
52. 《天井装飾画のための習作》 白い紙にペンとインク、黒チョークの痕跡、淡黄色の淡彩、黒チョークによる升目/487×255mm
- フェデリコ・バロッチ**(1535-1612)
53. 《手の習作》 明るい青の紙に木炭、パステル、白チョーク/286×422mm
- ジョヴァンニ・バリオーネ**(1570/1580-1643/1644)
54. 《洗礼者聖ヨハネの斬首》 明るい青い紙にペンとインク、黒チョークのわずかな痕跡、灰色と明るい褐色の淡彩/387×276mm
- オッタヴィオ・レオーニ**(c. 1578-1630)
55. 《女性の肖像》 白い紙に黒チョーク、赤チョーク/212×161mm
- アゴ스티ーノ・タッシ**(c. 1580-1644)
56. 《置き去りにされたアリアドネ》 変色した白い紙にペンとインク、黒チョークの痕跡/217×276mm
- アンドレア・サッキ**(1599-1661)
57. 《聖母子》 灰色の紙に木炭、白チョーク/401×245mm
- ピエトロ・ベレッティーニ** 通称**ピエトロ・ダ・コルトーナ**(1596-1669)
58. 《若者の半身像習作》 灰色の紙に木炭、白チョーク/391×253mm
59. 《脚を折り曲げた男性像》 灰色の紙に木炭、白チョーク/398×252mm
60. 《聖母の結婚》 黒チョークで升目を入れた白い紙に黒チョーク、ペンとインク、灰色の淡彩/408×255mm
- ジャン・ロレンツォ・ベルニーニ**(1598-1680)
61. 《坐る裸体の男性》 どうさ引きしていない紙に赤チョーク、白のハイライト/522×406mm
- ピエトロ・テスタ** 通称**イル・ルッケジーノ**(1612-1650)
62. 《ヴィーナスとアドニス》 変色した白い紙に黒チョーク、ペンとインク/163×254mm
- ピエル・フランチェスコ・モーラ**(1612-1666)
63. 《兄弟たちを迎えるヨセフ》 淡褐色の紙に黒チョーク、ペンとインク、明るい茶色の淡彩/201×334mm
64. 《休息しているサテュロスと壺に寄る少年》 どうさ引きしていない紙に黒チョーク、赤のチョーク、赤系統の淡彩、さらに白チョーク/405×275mm
- ラッザロ・バルディ**(1624-1703)
65. 《異端者を追放する教皇インノケンティウス10世》 淡褐色の紙に黒チョーク、ペンとインク、茶色と灰色の淡彩、白のハイライト/343×426mm
- カルロ・マラッタ**(1625-1713)
66. 《衣をまとった人物の習作》 青い紙に木炭、白チョーク/403×251mm
67. 《聖家族》 白い紙に赤チョーク/254×182mm
- クレシェンツィオ・オノーフリ**(1632?-1712以後)
68. 《木々のある風景の中の悔悟するマクダラのマリア》 白い紙にペンとインク、黒チョークのわずかな痕跡/349×278mm
- チーロ・フェッリ**(1634-1689)
69. 《十字架をになうイエス・キリスト》 白い紙に黒チョーク、ペンとインクによる線描/253×280mm

ペリザリオ・コレンツィオ(c. 1570-1646以後)

70. 《嬰兒虐殺(表)/人物スケッチ(裏)》 淡褐色の紙に黒チョークの痕跡, リード・ペンで青と灰色の淡彩, 筆で青の淡彩, 白のハイライト(表), 黒チョーク, 灰色がかった薄茶色の淡彩(裏)/197×294mm

フィリッポ・テオドーロ・デ・リャーニョ 通称 F. ダンジェリあるいは F. ナポレターノ (c. 1587/1590-c. 1630)

71. 《廃墟のある風景》 変色した白い紙にペンとインク, 褐色の淡彩/193×298mm

ジョヴァンニ・バッティスタ・スピネッリ (17c. 前半ナポリで活躍)

72. 《群衆に説教するキリスト》 変色した紙にペンとインク, 褐色の淡彩, 黒チョークの痕跡/227×356mm

ジョゼッペ・リベラ (1591-1652)

73. 《一撃を加えようとする男性像の習作》 変色した白い紙に黒チョーク, 赤チョーク/409×268mm

アニエッロ・ファルコーネ (1607-1656)

74. 《馬上の人物群》 変色した白い紙に赤チョーク, 赤の淡彩/195×348mm

マッティア・プレーティ (1613-1699)

75. 《悪魔と二人のブットー》 白い紙に赤チョーク/264×199mm

サルヴァトーレ・ローザ (1615-1673)

76. 《運命の女神》 白い紙に黒チョーク, 赤チョーク, 赤と灰色の淡彩/252×401mm

77. 《風景の中の跪く半裸の羊飼い》 青灰色の紙に黒チョーク, 白チョーク/388×254mm

ルーカ・ジョルダナーノ (1634-1705)

78. 《海岸での漁の風景》 変色した白い紙にペンとインク, 薄黄色の淡彩, 黒チョークの痕跡/311×439mm

79. 《聖人司教の斬首》 変色した白い紙に黒チョーク, 灰色の淡彩/245×195mm

フランチェスコ・ソリメーナ (1657-1747)

80. 《ソロモン王を訪問するシバの女王》 変色した白い紙に黒チョーク, ペンとインク/215×312mm

《地方展》

ゴッホ, ゴーガンからエコール・ド・パリへ

ブリヂストン美術館名品展

1987年9月5日(土)ー9月27日(日)(開催期間:23日間)

会場:岡山県総合文化センター第1展示室

主催:石橋財団ブリヂストン美術館/岡山県教育委員会/岡山市教育委員会/岡山県総合文化センター/岡山県音楽文化協会/山陽新聞社

出品内容:油彩画47点, 水彩・素描・パステル18点, 版画15点, 彫刻18点

入場者総数:28,704人

ゴッホ, ゴーガンからエコール・ド・パリへ

ブリヂストン美術館名品展

10月2日(金)ー10月25日(日)(開催期間:21日)

会場:豊橋市美術博物館

主催:石橋財団ブリヂストン美術館/豊橋市美術博物館/中日新聞社

出品内容:油彩画47点, 水彩・素描・パステル18点, 版画15点, 彫刻18点

入場者総数:49,430人

《土曜講座》

通算回数	月日	講座題目	講師
《第14回ギリシャの文化と美術 神話の世界と美術 II》			
1460	1987年 4月4日	在日ギリシャ大使挨拶 「ギリシャと私」	高野悦子氏
1461	1987年 4月11日	映画「黄金の夢シュリーマン」岩波映画	
1462	1987年 4月18日	特別講演 ギリシャの壺絵とエトルリアの壁画	シュテファン・シュタイングレーバー氏
1463	1987年 4月25日	エーゲ文明期におけるタコ(蛸)の図像表現	桑原則正氏
1464	1987年 5月9日	ミストラス——死せるビザンティン都市とその美術	高橋榮一氏
1465	1987年 5月16日	エレウシスの秘儀とデーメーター神話	桜井万里子氏
1466	1987年 5月23日	ディオニュソス(バックス)の職掌 ——その両性具有的性格について	楠見千鶴子氏
1467	1987年 5月30日	ギリシャの陶工——名品誕生の実際 傷つけるアマゾン——原作と模作	中山典夫氏 松島道也氏
《名作物語》			
1468	1987年 6月6日	アングル《トルコ風呂》——美と官能の世界	島田紀夫氏
1469	1987年 6月13日	カラヴァッジョ《聖マタイのお召し》 ——ある天才のデビュー	石鍋真澄氏
1470	1987年 6月20日	カンディンスキーのパネル画《春》 ゲーテとマラーと……	西田秀穂氏
1471	1987年 6月27日	セザンヌ《サント=ヴィクトワール山とシャトー・ノワール》 ——晩年のモチーフを訪ねて	中山三善
1472	1987年 7月4日	レオナルド《モナ・リザ》——多義性の深みへ	森田義之氏
1473	1987年 7月11日	ゴヤ《黒い絵》	雪山行二氏
1474	1987年 7月18日	ブリューゲル《農民の婚宴》 ——そのイコノグラフィをめぐって	森 洋子氏
1475	1987年 7月25日	ランブル兄弟《ペリー公のいとち豪華なる時禱書》	嘉門安雄
《ジャポネズリー研究会連続講演会》			
1476	1987年 8月1日	ジャポニスムの側面——自然との対話	馬淵明子氏
1477	1987年 8月8日	浮世絵と印象派を結ぶもの——林忠正を考える	木々康子氏
1478	1987年 8月15日	西洋を席捲する「ミカド」という記号	猪瀬直樹氏
《17世紀イタリア素描展開催記念・イタリアの都市と美術》			
1479	1987年 9月19日	フィレンツェ——その永遠の市民たち	上平 貢氏
1480	1987年 9月26日	ローマ・エテルナ——古代世界からキリスト教世界へ	辻 成史氏
1481	1987年 10月3日	ミラノの冬——芸術への道は遠し、されど人生短かし	裾分一弘氏
1482	1987年 10月10日	ローマ・バロッカ——虚構と祝祭の国際都市	石鍋真澄氏
1483	1987年 10月17日	ヴェネツィア——水上の祝祭都市	陣内秀信氏
《地中海学会連続講演会 美術と文学 II》			
1484	1987年 11月7日	クロード・モネ——バシュラルの夢にしがたって	饗庭考男氏
1485	1987年 11月14日	ウォーターと文学	佐々木健一氏
1486	1987年 11月21日	ポール・ヴァレリーとフランス近代絵画	清水 徹氏
1487	1987年 11月28日	世紀末文学とベルギー象徴派	倉智恒夫氏
1488	1987年 12月5日	リルケの眼——セザンヌ・ロダン・ヴォルプスヴェーデ	池内 紀氏
1489	1987年 12月12日	バタイユと画家たち——ラスコーの絵師・マネ・マッソン	出口裕弘氏

通算回数	月日	講座題目	講師
		《キリスト教世界と美術 II》	
1490	1988年 1月16日	フランドル絵画の日常性——受胎告知図と三王礼拝図を中心——	岡部紘三氏
1491	1988年 1月23日	ロマネスク建築の魅力——	饗庭考男氏
1492	1988年 1月30日	15世紀プロヴァンス絵画の諸相——	西野嘉章氏
1493	1988年 2月6日	静かな論争——宗教改革期の美術——	海津忠雄氏
1494	1988年 2月13日	ブレイクとキリスト教——	由良君美氏
1495	1988年 2月20日	彼岸の現実化——スペイン16, 17世紀の絵画——	松井美智子氏
1496	1988年 2月27日	マグダラのマリア——娼婦から聖女へ——	島田紀夫氏
		《1500回記念 名作へのいざない》	
1497	1988年 3月5日	ジャポニスム——外国美術の理解と受容——	前川誠郎氏
1498	1988年 3月12日	黄金のマスクのかけに——ツタンカーメンの遺宝をめぐって——	友部 直氏
1499	1988年 3月19日	ミケランジェロのピエタ——石の中の母と子——	裾分一弘氏
1500	1988年 3月26日	レオナルドの《最後の晩餐》とレンブラント——	嘉門安雄

《博物館学実習生の受入れ》

学芸員資格取得のための博物館学実習生を次のように受入れた。

期間：1987年7月14日より8月9日

9月15日より9月20日(休館日は除く)

1988年2月16日より2月21日

人数：13校 63名

実習内容：

	10：30—12：30	13：30—15：00	15：20—17：00
第1日(火)	美術館内見学	美術館活動の概要	
第2日(水)	保存と展示	作品の現状調査	実習ノート整理
第3日(木)	図書資料の整理について	図書資料の整理(作業)	作品台帳について 作品写真の管理
第4日(金)	他館自由見学	他館との比較レポート作成, 実習ノート整理	
第5日(土)	普及・教育活動について (VTR視聴)	土曜講座聴講	
第6日(日)		(14：00より) まとめ, 実習ノート整理	

《1987年度新収図書》

	購入	寄贈	計
和書	45冊	88冊	133冊
洋書	166冊	37冊	203冊
計	211冊	125冊	336冊

(* 展覧会図録・逐次刊行物は含まない)

主な記録 石橋美術館

《企画展》

バーン=ジョーンズと後期ラファエル前派展

1987年3月1日(日)ー4月5日(日)

主催：石橋財団石橋美術館/久留米市/プリティッシュ・カウンスル

出品内容：油彩34点 水彩(グワッシュ)20点 鉛筆他4点 計58点

入場者総数：7,629人

エドワード・コリー・バーン=ジョーンズ

1. 《すごろく遊び》 鉛筆・紙/60.2×102.9cm/1861年/フィッツウィリアムス美術館
 2. 《マーク王とラ・ベル・イーズルト》 グワッシュ・紙/58.5×55.5cm/1862年/バーミンガム市立美術館
 3. 《星占い》 グワッシュ・紙/54.5×46.5cm/1865年/トマス・アグニュー商会
 4. 《少年聖歌隊(円型対幅)》 (各)グワッシュ・紙/直径46.0cm/1864年/ハロゲイト美術館
 5. 《キューピッドとプシュケ》 グワッシュ、金の着彩・紙/64.9×49.4cm/1865-87年/マンチェスター市立美術館
 6. 《龍を退治する聖ゲオルギウス》 油彩・画布/105.4×130.8cm/1864年/ニュー・サウス・ウェールズ美術館
 7. 《蔓薔薇を手入れする少女》 グワッシュ・紙/76.0×46.0cm/1866年/ロンドン・ハマースミスおよびフラム区会
 8. 連作<ピグマリオンと彫像> 1.《恋心》 2.《願い》 3.《女神のはからい》 4.《入魂》 (各)油彩・画布/66.0×50.8cm/1868年頃/個人蔵
 9. 《マリア・ザンバコの寓意的肖像》 グワッシュ・画布にはった紙/80.0×57.0cm/1870年/クレメンズ=ゼルス美術館
 10. 《「理性」を装う「愛」》 グワッシュ・板/65.7×32.0cm/1871-75年/南アフリカ文化史博物館(ハンフリー・タルボット・コレクション)
 11. 《夜》 グワッシュ・画布/79.0×56.0cm/1870年/個人蔵
 12. 《宵の明星》 グワッシュ、金の着彩・画布/79.0×56.0cm/1872-73年/個人蔵
 13. 連作<いばら姫> 1.《いばらの森に入る王子》 油彩・画布/60.0×127.5cm 2.《眠る王と延臣たち》 油彩・画布/60.0×132.5cm 3.《眠り姫》 油彩・画布/60.0×115.0cm (各)1871-73年/ポーンセ美術館
 14. 《眠り姫》 グワッシュ、金の着彩・仔牛皮紙/27.0×37.6cm/1871年/マンチェスター市立美術館
 15. 《希望》 グワッシュ、金の着彩・紙/176.0×62.0cm/1871年/ダニーディン美術館
 16. 《慈愛》 グワッシュ、金の着彩・紙/152.4×68.5cm/1867年/個人蔵
 17. 《レアンドロスのためにかがり火を灯すへーロー》(ほぼ円型) 油彩・画布/54.5×55.0cm/1877年/オーエンズ美術館
 18. 《聖ゲオルギウス》 油彩、金の着彩・画布/155.0×56.8cm/1877年/ウォズワース・アシーニウム(エラ・ギャラップ・サムナーとメアリ・キャトリン・サムナー・コレクション)
 19. 《受胎告知》 グワッシュ、金の着彩・紙/245.0×96.2cm/1877年/ノーフォーク美術館局(ノリッジ・カーズル美術館)
 20. 《愛の園の巡礼》 油彩・画布/156.0×305.5cm/1877年頃/ヴィクトリア&アルバート美術館
 21. 《ペルセウスとアンドロメダ》 油彩・画布/152.2×229.0cm/1876年頃/南オーストラリア美術館
 22. 《愛》 グワッシュ・紙/211.0×107.0cm/1880年頃/ヴィクトリア&アルバート美術館
 23. 《魔法の円》 グワッシュ・紙/35.6×33.0cm/1880年頃/タイト・ギャラリー
 24. 《木の精》 油彩・画布/122.0×122.0cm/1883年/南アフリカ文化史博物館(ハンフリー・タルボット・コレクション)
 25. 《フィッツジェラルド嬢の肖像》 油彩・画布/82.8×52.0cm/1884年/オンタリオ美術館(トロント大学理事会寄託)
 26. 《フローラ》 油彩・画布/96.5×66.0cm/1868-84年/オーエン・エドガー・ギャラリー
 27. 《別天地ヴァインランドへの船出》 鉛筆・紙/76.7×77.2cm/1883年/カーライル美術館
 28. 《中庭(いばら姫)のための習作》(6点) (各)グワッシュ、金の着彩・紙/1889年/バーミンガム市立美術館 1. 91.4×61.2cm 2. 91.2×60.6cm 3. 60.7×91.4cm 4. 91.4×61.0cm 5. 61.1×91.3cm 6. 61.0×91.2cm
 29. 《ラーンスロットの夢》 油彩・画布/116.0×169.0cm/1896年/サウスハンプトン美術館
 30. 《荒野の挑戦》 油彩・画布/127.0×97.5cm/1875(?) -98年/個人蔵
- ジョン・ロッドダム・スペンサー・スタナップ
31. 《ペネロペイア》 油彩・画布/105.4×80.0cm/1864年/デ・モーガン・ファウンデーション
 32. 《石碑の上の忍耐の像のように》 油彩・画布/125.0×110.0cm/1884年以前/デ・モーガン・ファウンデーション
- シメオン・ソロモン
33. 《夜明け》 グワッシュ・紙/35.3×50.7cm/1871年/バーミンガム市立美術館
 34. 《花嫁と花婿》(2点) (各)水彩・紙/38.1×16.8cm/1872年/ヒュー・レイン市立美術館

35. 《「眠り」を見つめる「夜」》 赤チョーク・紙/57.3×44.8cm/1893年/ベン・ウーリー芸術協会
36. 《ラビ》 黒チョーク・紙/52.1×35.2cm/1893年/ベン・ウーリー芸術協会
- トマス・マチュウ・ルック**
37. 〈アハブ王の所有欲〉(6点一組) 1.《アハブがナボテの葡萄畑を所望する》 2.《ナボテはアハブに葡萄畑を譲ることを拒絶する》 3.《イゼベルが偽りの証言によって葡萄畑を手に入れることをアハブに約束する》 4.《エリヤがアハブとイゼベルの死を預言する》 5.《イゼベルが犬たちに投げ与えられる》 6.《アハブの遺骸が戦場から運ばれて来る》(各)油彩・画布/全体の大きさ 83.8×134.6cm/1879年/ラッセルニコウツ美術館
- ウォルター・クレイン**
38. 《三つの道》 グワッシュ・紙/45.7×30.5cm/1869年/ヴィクトリア&アルバート美術館
39. 《ディアーナとエンディミオン》 グワッシュ・紙/55.3×78.1cm/1883年/ダンディー美術館
- チャールズ・フェアファクス・マリー**
40. 《音楽会》 油彩・板/20.3×73.7cm/1890年/マース・ギャラリー
- ジョン・メリッシュ・ストラドウィック**
41. 《金の糸》 油彩・画布/72.4×42.5cm/1885年/テイト・ギャラリー
42. 《神の館の城壁》 油彩・画布/61.0×85.1cm/1889年/個人蔵
43. 《「夏過ぎて……」》 油彩・画布/76.4×48.4cm/1906年/マンチェスター市立美術館
- ジョン・ウィリアム・ウォーターハウス**
44. 《オデュッセウスに酒を勧めるキルケ》 油彩・画布/149.5×92.5cm/1891年/オールダム美術館
45. 《ダナイデス》 油彩・画布/162.5×127.4cm/1906年/アバディーン美術館
- フランク・ディクシー**
46. 《ロミオとジュリエット》 油彩・画布/169.0×116.0cm/1884年/サウスハンプトン美術館
- トマス・クーパー・ゴッチ**
47. 《黄金の夢》 油彩・画布/99.5×117.0cm/1893年頃/ハリス美術館
48. 《死の花嫁》 油彩・画布/127.0×94.0cm/1894—95年/ケタリング区会
- イーヴリン・デ・モーガン**
49. 《勝利のオーロラ》 油彩、金の着色・画布/116.8×172.7cm/1876年/ラッセルニコウツ美術館
50. 《木の精》 油彩・画布/104.0×43.0cm/1884-85年/デ・モーガン・ファウンデーション
- モーリス・グライフェンハーゲン**
51. 《お告げ》 油彩・画布/95.2×85.1cm/1923年/ロイヤル・アカデミー
- ロバート・アニング・ベル**
52. 《墓参の女たち》 油彩・画布/74.0×124.5cm/1912年/ロイヤル・アカデミー
- ハーバート・ジェームズ・ドレイパー**
53. 《金の羊毛》 油彩・画布/155.0×272.5cm/1904年頃/ブラッドフォード美術館
54. 《オデュッセウスとセイレーン》 油彩・画布/177.0×213.5cm/1909年頃/フェレンズ美術館(ハル市立美術館)
- シドニー・ホラルド・メトヤード**
55. 《囚われの「愛」を慰める「希望」》 油彩・画布/104.0×109.0cm/1901年/バーミンガム市立美術館
56. 《ヴィーナスとマルス》 油彩・画布/105.5×110.5cm/1905年頃(?) /個人蔵
- エドワード・レジナルド・フランプトン**
57. 《ブルターニュのマドンナ》 油彩・画布/51.5×47.0cm/1911年/ブラッドフォード美術館
- ジョン・バイアム・リストン・ショー**
58. 《昼のしじま》 油彩・画布/66.0×109.0cm/1893年/レイトン・ハウス美術館
- フランク・カドガン・クーパー**
59. 《牢獄の聖アグネス》 油彩・画布/74.3×45.1cm/1905年/テイト・ギャラリー
60. 《虚栄》 油彩・板/54.6×36.8cm/1907年/ロイヤル・アカデミー
- * なおNo.8, No.32, の2点は都合により出品されなかった
- ** 各作品のデーターはカタログ記載のデーターによる

《企画展》

カミーユ・クローデル展

1987年10月30日(金)―11月29日(日)

主催：石橋財団石橋美術館 久留米市 久留米市教育委員会 NHKサービスセンター 朝日新聞社

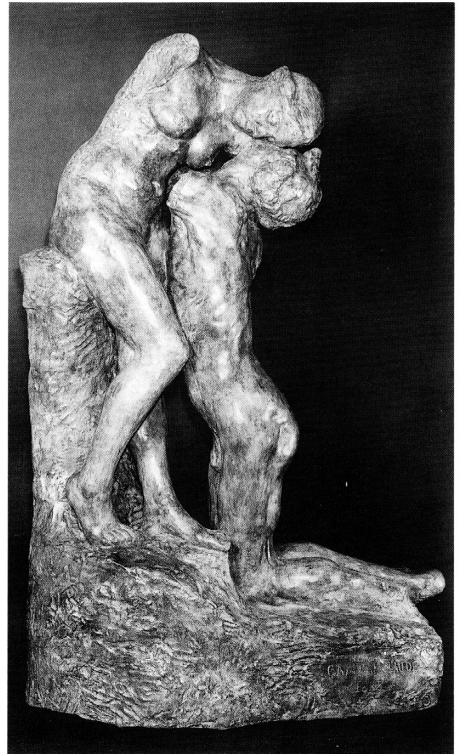
出品内容：彫刻49点(うち1点はロダン作)、油彩3点、素描12点(コピーを含む)、計64点、その他資料

入場者総数：13,979人

1. 《男の胸像〈ビスマルク〉》 粘土/30×20×30cm/1876-77年/ワッシー市
 2. 《13歳のポール・クローデル》 ブロンズ/40×36.5×22cm/1881年/ペルトラン美術館
 3. 《年老いたエレヌ》 ブロンズ/28×18×21cm/1905年(1882年石膏)
 4. 《女の胸像》 石膏/40×22×12cm/1883年
 5. 《うずくまる女のトルソ》 ブロンズ/35×21×19cm/1884-85年
 6. 《私の弟〈若きローマ人〉》 ブロンズ/44×43×24cm/1884年/トゥーロン美術館
 7. 《ロダン作〈吝嗇と淫蕩〉のための習作》 石膏/20cm/1885年
 8. 《眼を閉じた若い女の胸像》 ブロンズ/37×35×18cm/1987年(1884年石膏)
 9. 《若い娘ルイーゼ・ド・マサリーの胸像》 ブロンズ/47×18cm/1886年/クレーレルモン=フェラン美術館
 10. 《フェルディナン・ド・マサリーの胸像》 石膏/43×28×30cm/1888年
 11. 《子供の頭部の習作》 石膏/20cm/1895年頃
 12. 《女のトルソ》 ブロンズ/49×16×35cm/1888年
 13. 《オーギュスト・ロダンの胸像》 ブロンズ/40×25×28cm/1892年/ジュネーブ, アルフレッド・ボー
 14. 《シャクンタラー》 ブロンズ/190×110×60cm/1987年(1888年石膏)
 15. 《心からの信頼》 ブロンズ/43×36×19cm/1905年
 16. 《シャルル・レールミットの胸像》 ブロンズ/30×30×23cm/1889年
 17. 《レオン・レールミットの胸像》 ブロンズ/35×25×25cm/1895年
 18. 《詩篇/祈り》 ブロンズ/45×31.5×38cm/1889年/アブヴィル, ブーシェ・ド・ペルト美術館
 19. 《束を背負った若い娘》 ブロンズ/36×21×21cm/1983年(1890年テラコッタ)
 20. 《手》 ブロンズ/5cm/1885年頃
 21. 《ワルツ》 ブロンズ/46.4×33×19.7cm/1905年
 22. 《幼い女城主》 ブロンズ/33×28×22cm/1893-1894年頃
 23. 《幼い女城主》 大理石/32×28×15cm/1896年頃/パリ, ミシェル・トセリ
 24. 《幼い女城主》 大理石/44×34×30cm/1896年
 25. 《歌う盲目の老婆の首》 石膏/20cm/1894年
 26. 《分別盛り》 ブロンズ/80×55×33cm/1907年(1894-1900年石膏)
 27. 《飛び去った神》 ブロンズ/72×56×38cm/1894年/パリ, ミシェル・トセリ
 28. 《嘆願する女》 ブロンズ/62×66×37cm/1905年(1894年石膏)
 29. 《化粧する女》 石膏/39×36×27cm/1895年頃-1897年
 30. 《泡》 大理石とオニキス/23.5×40×15cm/1897年
 31. 《波》 ブロンズとオニキス/62×56×50cm/1898年
 32. 《骨をしゃぶる犬》 ブロンズ/16×22×10cm/1898年(1894年頃石膏)
 33. 《もの思い》 ブロンズとオニキス電燈付き/24×22×27.5cm/1905年(1898年ブロンズ)
 34. 《ペルセウスとゴルゴン》 大理石/196×111×99cm/1898-1902年
 35. 《ペルセウスとゴルゴン》 ブロンズ/51×30×25cm/1905年
 36. 《腕を組んだ男》 テラコッタ/10×9.5×8cm/1885年頃
 37. 《曙》 大理石/35×29×30cm/1905年
 38. 《運命の女神》 ブロンズ/48×35×17.5cm/1905年
 39. 《フルーツを吹く女》 ブロンズ/45×25×34cm/1905年
 40. 《おしゃべりな女たち》 ブロンズと大理石/33×20×31cm/1905年
 41. 《37歳のポール・クローデル》 石膏/30cm/1905年
 42. 《42歳のポール・クローデル》 ブロンズ/48.1×52.4×31.1cm/1910年
-

43. 《子供の頭部の習作》 石膏/20cm/1895年頃
44. 《子供の頭部の習作》 ブロンズ/25×8×8cm/1913年以前
45. 《巻き髪の若い娘の首の習作》 テラコッタ/30×11×12cm/1913年以前
46. 《老婆の首》 石膏/20cm/1913年以前
47. 《かがむ男》 石膏/42×17×25cm/1886年
48. 《ダイアナ》 石膏/20cm
49. 《20歳のポール・クロードル》 パステル/43×35cm/1888年
50. 《マリー・パイエットの肖像》 油彩,麻布/80×59cm/1887年
51. 《少女と鳩》 油彩,麻布/125×130cm/1898年
52. 《ド・メグレ夫人の肖像》 紙に木炭,チョーク,パステル/53×66cm/1903年/シャトー=ゴンチェ市立美術館
53. 《長椅子の若い女》 油彩,麻布/73×92cm/1900年
54. 《ジェラルメの女》 紙に木炭とチョーク/48×37cm/1885年/オンフルール,ユージェーヌ・ブーダン美術館
55. 《静かなうたたね》 木炭(リプロダクション)/38×26.5cm/1886年/ラオン考古学博物館
56. 《ジャン先生》 木炭(リプロダクション)/37.5×26.5cm/1886年/ラオン考古学博物館
57. 《漁婦》 木炭(リプロダクション)/37.5×26cm/1886年/ラオン考古学博物館
58. 《老婆》 木炭(リプロダクション)/39×26.8cm/1886年/ラオン考古学博物館
59. 《目覚め/プーレによる甘い忠告》 ペン画(フォトコピー)/17.8×26.7cm/1894年
60. 《独房制度》 ペン画/18.3×27.2cm/1894年
61. 《独房制度》 ペン画(フォトコピー)/21×26.8cm/1894年
62. 《コラージュ》 ペン画(フォトコピー)/21×26.2cm/1894年
63. 《制作中のロダン》 ドライポイント(フォトコピー)/19.9×25.7cm/1895-1896年
64. ロダン作《フランス》 ブロンズ/50×42×36cm/1904年

* ブロンズ作品の年記は、出品作品の铸造年を表わしている。
その铸造年がオリジナルの制作年と著しく異なるものに関しては、()で示した。



14.



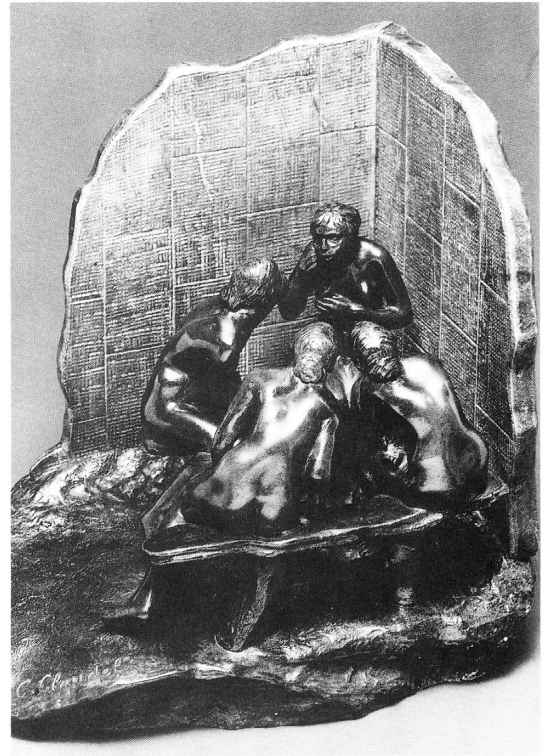
19.



39.



27.



40.

《美術講座》

月 日	演 題	講 師
5月9日	仏教美術講座「概要」	谷 口 鉄 雄
16日	近代美術講座「明治の洋画」	田 内 正 宏
6月13日	仏教美術講座「日本の仏教美術①」	谷 口 鉄 雄
20日	近代美術講座「洋風画から洋画へ」	橋 富 博 喜
10月10日	仏教美術講座「日本の仏教美術②」	谷 口 鉄 雄
17日	近代美術講座「自画像の系譜—日本近代を中心として—」	植 野 健 造
11月14日	仏教美術講座「中国・インドの仏教美術」	谷 口 鉄 雄
28日	近代美術講座「印象主義」	杉 本 秀 子

《1987年度新収図書》

	購 入	寄 贈	計
和書	129冊	59冊	188冊
洋書	14冊	1冊	15冊
計	143冊	60冊	203冊

1987年度入場者数

ブリヂストン美術館

月	開館 日数	有料					無料	総計	一日平均
		一般	大・高生	中・小生	団体	合計			
4	26	3,489	684	264	503	4,940	73	5,013	193
5	26	4,762	910	325	609	6,606	59	6,665	256
6	25	3,830	718	133	872	5,553	69	5,622	225
7	27	3,880	940	463	473	5,756	103	5,859	217
8	26	5,668	1,608	1,616	242	9,134	60	9,194	354
9	16	5,036	1,213	158	753	7,160	1,683	8,843	553
10	22	6,277	1,823	129	1,457	9,686	5,152	14,838	674
11	24	4,143	754	162	1,096	6,155	76	6,231	260
12	12	1,451	274	33	210	1,968	34	2,002	167
1	23	4,574	1,074	168	446	6,262	88	6,350	276
2	24	4,331	926	250	1,246	6,753	80	6,833	285
3	27	4,423	877	341	383	6,024	63	6,087	225
合計	278	51,864	11,801	4,042	8,290	75,997	7,540	83,537	300

石橋美術館

月	開館 日数	有料					無料	総計	一日平均
		一般	大・高生	中・小生	団体	合計			
4	16	1,475	170	174	623	2,442	468	2,910	182
5	28	2,658	159	270	1,877	4,964	240	5,204	186
6	25	1,524	40	61	803	2,428	59	2,487	100
7	27	1,289	125	103	595	2,112	182	2,294	85
8	26	2,089	204	352	597	3,242	43	3,285	126
9	26	1,469	82	103	816	2,470	108	2,578	99
10	24	1,905	70	124	2,607	4,706	272	4,978	207
11	26	7,269	493	568	3,070	11,400	2,207	13,607	524
12	18	609	100	22	92	823	24	847	47
1	24	1,189	76	107	288	1,660	121	1,781	74
2	24	1,655	50	109	460	2,274	37	2,311	96
3	28	1,925	232	231	607	2,995	99	3,094	111
合計	292	25,056	1,801	2,224	12,435	41,516	3,860	45,376	155

新収蔵作品 New Acquisitions

古代ギリシャ

Ancient Greece

アッティカ黒絵式ネック・アンフォラ

「伝ケンブリッジ51の画家」

紀元前520-510年

高さ：35.2cm；胴径：24.7cm

A面：ヘルメスとアテナ女神に先導されて冥府の番犬ケルベロス
を連れ出すヘラクレス

B面：戦士出陣図

Attic Black-Figure Neck-Amphora

Attributed to the Painter of Cambridge 51

520-510 B.C.

Height : 35.2cm ; diameter : 24.7cm

Side A : Herkles, with Hermes and Athena, bringing back
Cerberus, the dog that guards the entrance to Hades

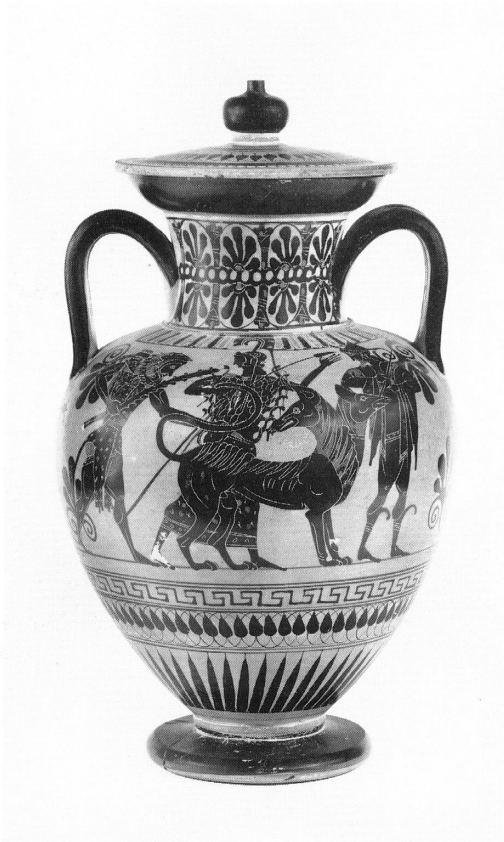
Side B : Soldier departing for the front

来歴 Prov. : Dr. Elie Borowski, Canada ; Gallery Mikazuki,
Tokyo

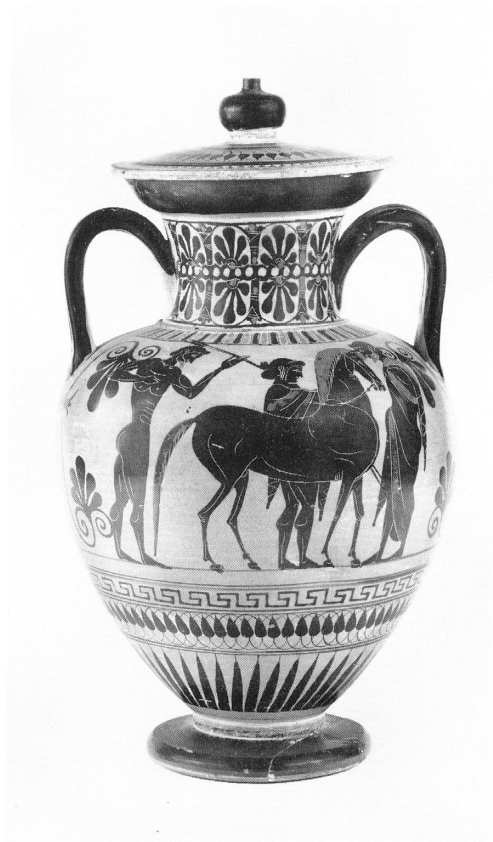
展覧会歴 Exh. : 「古代ギリシアの壺絵」奈良, 大和文華館, 1988
年9月30日-11月6日, no. 9 (*Painted Pottery of Classical
Greece from Japanese Collection, The Museum Yamato
Bunkakan, Nara, Sept. 30-Nov. 6, 1988, no. 9*)

保管：ブリヂストン美術館

Managed by the Bridgestone Museum of Art(Tokyo)



A面



B面

ド・フール, ジョルジュ

DE FEURE, Georges

1868-1943

悪の泉

1894年

カラー・リトグラフ

画面サイズ：34.8×25.1cm；紙サイズ：55.5×39.2cm

版の左下に署名：DE FEURE；右下の余白に鉛筆で署名と番号：de Feure N° 20；左下の余白に空押し印(A. ジャルバンティエ作)

The Source of Evil

1984

5 color lithograph

Image size : 34.8×25.1cm ; sheet size : 55.5×39.2cm

Signed, lower left on stone ; DE FEURE ; signed and numbered, lower right margin, with pencil : de Feure N° 20 ; blind stamp (by Alexandre Charpentier), lower left marg.n

来歴 Prov. : Frederick Mulder, London ; TG Concepts Inc., Tokyo

文献 Bibl. : D.M. Stein and D.H. Karshan, *L'Estampe Originale, A Catalogue Raisonné*, The Museum of Graphic Art, New York, 1970, cat. no. 25(pl. 52)

保管：ブリヂストン美術館

Managed by the Bridgestone Museum of Art (Tokyo)



悪の泉

鈴木康弘

SUZUKI, Yasuhiro

1965-

In a Hole III

1987

リトグラフ, 74.0×104.0cm

In a Hole III

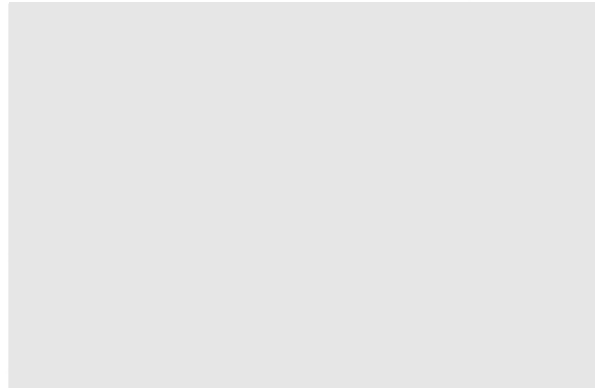
1987

Lithograph, 74.0×104.0cm

展覧会 Exh. : 「第18回現代日本美術展」東京都美術館, 京都市美術館, 北九州市美術館, 宮城県美術館, 1987年, ブリヂストン美術館賞受賞

保管：ブリヂストン美術館

Managed by the Bridgestone Museum of Art (Tokyo)



In a Hole III

井上正子

INOUE, Masako

1901-

枝垂桜

油彩・水彩・紙, 129.4×179.6cm

右下に署名・印章：正子「正子」(朱文方印)

Weeping Cherry Blossoms

Oil and watercolor on paper, 129.4×179.6cm

Signed and stamped lower right

来歴 Prov.：作者寄贈 (donated by the Artist)

展覧会歴 Exh.：「井上正子水彩画自選展」福岡市美術館, 1987年

保管：石橋美術館

Managed by the Ishibashi Museum of Art (Kurume)



枝垂桜

花鳥となる

油彩・水彩・紙, 106.8×179.0cm

右下に署名・印章：正子「正子」(朱文方印)

Metamorphosis of Flowers into Birds

Oil and watercolor on paper, 106.8×179.0cm

Signed and stamped lower right

来歴 Prov.：作者寄贈 (donated by the Artist)

展覧会歴 Exh.：「井上正子水彩画自選展」福岡市美術館, 1987年

保管：石橋美術館

Managed by the Ishibashi Museum of Art (Kurume)



花鳥となる

虞美人草幻想

1987年

油彩・水彩・紙, 90.2×178.2cm

Fantasy of Field Poppies

1987

Oil and watercolor on paper, 90.2×178.2cm

来歴 Prov.：作者寄贈 (donated by the Artist)

展覧会歴 Exh.：「井上正子水彩画自選展」福岡市美術館, 1987年

保管：石橋美術館

Managed by the Ishibashi Museum of Art (Kurume)



虞美人草幻想

〔調査・記録〕

修復作業に入る前に作品の状態を調査し、現状の把握と記録をした。ワニス・絵具層については修復時に使用する薬品に対する耐溶剤性のテストを行なった。写真記録は修復前、修復中、修復後にわたり、4×5インチ判でカラーポジ、赤外線、紫外線蛍光写真を、6×7cm判でモノクローム撮影を行なった。

〔修復処置〕

1. 洗浄

調査時に行なった耐溶剤性テストにもとづき、ワニス層はエタノール・ミネラルスピリットの混合溶液を用いて洗浄を行なった。絵具層に生じているしみは塩酸0.3%の水溶液を綿棒につけて部分的に洗浄を行ない、うすいアンモニア水溶液で中和した後、蒸留水で洗浄をした。

2. 絵具層・支持体の変形修正

裏面のはこりを除去した後、アイロンを用いて加温・加湿をしながら修正した。また、破れ箇所に貼ってある紙を除去し、薄手の亜麻布をEVAで接着し、破損部の接着をした。変形修正の後、楔付きの新しい木枠に張り直した。

3. 充填整形・補彩

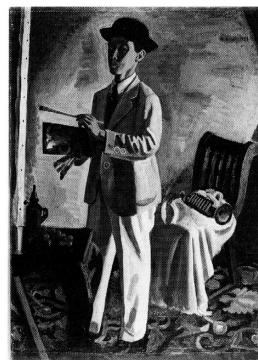
裏面はアルコール、画面はPCPを主成分とする防黴剤を用いて殺菌をした。充填剤には炭酸カルシウムを膠水で練ったペーストを用い、絵具層の欠損部分に充填を行ない、周辺の前画部分のマチエールに合わせて整形をした。補彩は溶剤型アクリル絵具を用いて充填箇所と微によって生じたと思われるしみ跡の上に施した。補彩の後、画面保護のためにケトンレジンの主成分とするワニスを塗布して修復作業を完了した。

(渡辺一郎, 創形美術学校修復研究所)

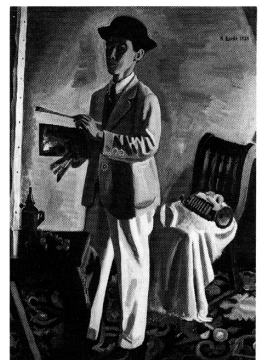
小出楯重《帽子をかぶった自画像》 1924年
油彩・麻布 125.7×91.3cm

〔一般的所見〕

ワニス層は厚く、塗らむらがある。また、黄変も起こしている。絵具層には黴の分泌物によって生じたと思われる多数のしみがあり、特に背景の灰色部分では目立っている。画面中央付近に一箇所破れがあり、裏面にクラフト紙様の紙を貼って穴を塞ぎ、画面には油絵具で補彩を施している。支持体である麻布自体の老化度は小さいが、突傷、木枠ずれなどの変形を生じている部分がある。支持体は平織りの麻布で、糸目の数は1cmあたり経25本、緯22本の細目の布である。木枠は中棧が1本の仕様のもので小さな楔穴はあるが楔はない。制作途中で上辺に幅約2cm、下辺に幅約4cmの布を継ぎ足している。裏面には全面にはこりの付着がみられる。



修復前



修復後

オディロン・ルドン《習作女》

リトグラフ・紙 30.0×24.0cm(画面)

〔作品の組成と状態〕

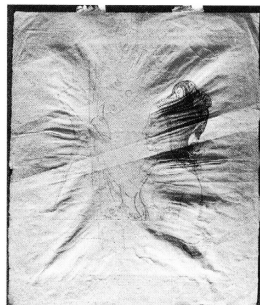
支持体は厚さ約0.18mmで白色の手漉きの紙で、箕の目の様子と填充剤を多く含んでいる事から推して中国産のものと思われる。4辺とも刃物などを使わずに切断されており、画面はリト・クレヨンで描画された1版のみが油性の黒色インクで刷られている。

支持体の状態は、全体に埃や手垢等で黒ずみ、経年による劣化で脆弱化し、以前の額装でマットに覆われていた部分に暗色化と薄い褐色斑点が認められる。さらに全面に放射状の深い縮み皺や大小の折れがあり、右辺上部に2か所と左辺中央下に1か所長さ約3mm～8mmの破れがある。また、左辺に2か所小さな欠損と、画面内にいずれも直径1mm以下のピンホールが多数認められる。その他に、裏面上辺には以前の額装の際の紙テープが2枚残っている。

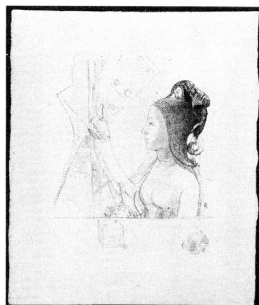
なお描画部自体には、特に問題となる褪色や損傷等は認められない。

〔修復処置〕

1. 修復前の調査・記録写真撮影。
2. 乾式洗浄を施した後、裏面の紙テープを水を使って除去。
3. サクションテーブル上で、全体を防黴剤としてTBZを混入した水を使って洗浄。
4. 褐色斑点を細筆を使ってアンモニア0.5%水溶液で洗浄。
5. 欠損部と破れを接着剤としてカルボキシメチルセルロースを使用して和紙で繕う。
6. 脱酸処置として水酸化カルシウムを混入した水で湿らせた後、吸取り紙に挟んでプレスして乾燥させ、折れ皺等を伸ばす。
7. 修復後の記録写真撮影。



修復前・斜光線



修復後

アンドレ・デュノワイエ・ド・スゴンザック《風景》

水彩・紙 49.8×56.7cm

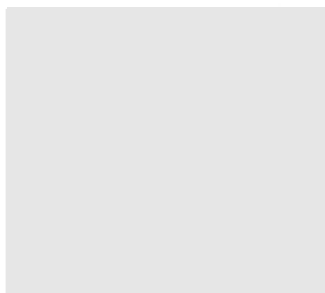
〔作品の組成と状態〕

支持体は厚さ約0.4mmの白色の洋紙で、表面には中目程度の凹凸が付けられており、上辺のみ刃物で切断され、他は耳が付いている。また、水溶性の糊で紙が裏打ちされている。画面は透明水彩と墨汁のような黒色インクで描かれており、中央の橋や右下部に見られる白い線は、紙を引掻いて紙の地を出している。

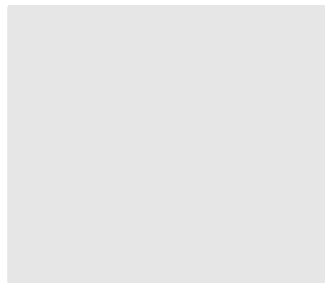
状態は、支持体全体に大きな波打ちがあり、裏面は裏打ちの紙と糊の影響で黄変している。また、下辺を中心に周縁部はわずかに手垢等によって黒ずんでおり、下辺中央部と上辺右部、左辺上部には、額装の際のマットの跡と思われる擦れ傷がある。その他に画面の左辺中央付近に乾いた糊状の附着物と、上辺中央にも直径2mm程の黒色の付着物がある。褐色斑点は裏打ち紙には全体に発生しているが、作品自体には認められない。

〔修復処置〕

1. 修復前の調査・記録写真撮影。
2. 画面周縁部に乾式洗浄を施す。
3. 裏面から湿りを与えてテープと裏打ち紙を除去。その際、防黴剤としてTBZを水に加える。
4. 残った糊を水で溶かしてメスで掻きとる。
5. 脱酸処置として水酸化カルシウム水溶液をスプレーした後、吸取り紙の間に挟んでプレスして、波打ちを伸ばし乾燥させる。
6. 修復後の記録写真撮影。



修復前・斜光線



修復後

トゥールーズ=ロートレック《アンバサドゥールにて》
リトグラフ・紙 30.6×24.4cm(画面)

〔作品の組成と状態〕

支持体は右下隅に4.2cm角の商標のある、少し黄色味があった平滑な表面の機械漉きの洋紙で、4辺とも刃物で切断されている。画面は油性インクによる平版刷りである。作品は額の裏板に周縁部を直接糊付けして固定されており、糊付け箇所全体に皺や折れが生じている。さらに画面中央部左下と画面左横にも長さ2.5cm程度の横方向の浅い折れがあり、下辺中央左には長さ約3mmの破れがある。また支持体は経年による黄色化が全体に進行しており、特に以前の額装でマットに覆われていた部分に顕著に見られ、褐色斑点も多数発生している。

その他、画面自体には特に問題は認められない。

〔修復処置〕

1. 修復前の調査・記録写真撮影。
2. 水で糊を溶かして作品と裏板を分離。
3. 表・裏面に乾式洗浄を施す。
4. サクションテーブル上にて、エタノール、アンモニア1%水溶液、過酸化水素1%水溶液を使って黄色化部と褐色斑点を洗浄。
5. 脱酸処置として水酸化カルシウム水溶液をスプレー。
6. 下辺の破れを和紙とカルボキシメチルセルロースで繕う。
7. 防黴剤としてTBZを混入した水で湿し、吸取り紙に挟んでプレスして乾燥させ皺や折れを伸ばす。
8. 修復後の記録写真撮影。

ジョルジュ・ルオー《風景》1913年
油彩・紙 20.4×30.9cm

〔作品の組成と状態〕

作品の支持体は表面に布目状の凹凸がつけられた薄い機械漉きの洋紙で、品質の悪い板紙の台紙に全面を糊付けされており、台紙を含む厚さは約1.10mmである。4辺はいずれも刃物によって切断されている。画面は油彩の薄塗りで、黒色のコンテも併用されている。

作品の状態は、経年による劣化と糊付けのために支持体の脆弱化と暗色化が進行しており、上下辺ともに長さ約0.4cm程度の破れと、右辺下部に約4cmの折れが生じている。また四隅にはそれぞれ5mm角程の大きさに欠損がある。なお、破れなどの損傷は支持体が台紙に糊付けされる前からあったものである。さらに台紙の周縁部には以前に水性の粘着テープ(膠テープ)が貼られていたと推定され、褐色に変色した粘着剤が残されており、作品の支持体の周縁部にもかかっている。そのほか絵具層自体に損傷などは認められない。

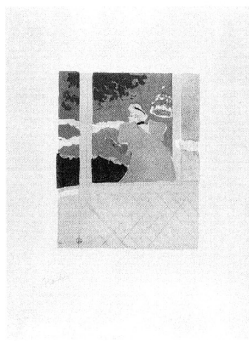
〔修復処置〕

1. 修復前の調査、記録写真撮影。
2. 裏面から台紙を徐々に剥いでいき作品を台紙から分離する。
3. 周縁部のテープ痕を水を使って除去した後、欠損、破れ等を洋紙と薄美濃和紙で繕う。接着剤にはカルボキシメチルセルロースを使用する。
4. 防黴剤としてTBZを入れた生麸糊で宇陀紙(和紙)を裏打ちした後、仮張りに水張りして乾燥させ折れを延ばす。
5. 繕い部分に水性絵具で補彩を施した後、仮張りからはずし修復後の記録写真を撮影して処置を完了する。

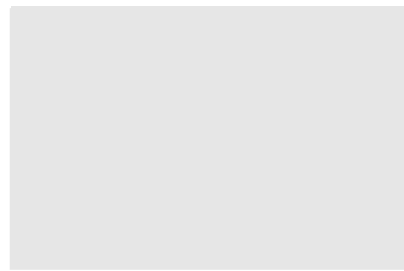
(以上4点 山領絵画修復工房)



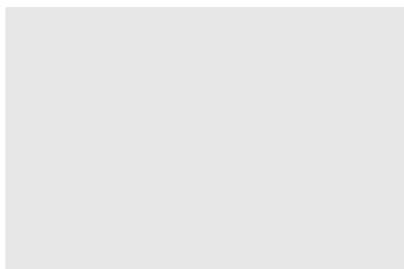
修復前・斜光線



修復後



修復前・斜光線



修復後

洋風画における風景と人物

橋富博喜

はじめに

おおきな絵画の歴史をかえりみると、ひとが自らが存在する場としての情景をたえず描きつけてきたことを容易に知ることができる。生活の場の表現である。そうして描きだされた絵画のもっとも素朴な形式は墳墓や洞窟の壁画という形式にあらわされている。その後中国において、自然界の物象をかりて画家みずからの心象を表現するという山水画の形式が生まれ、その中国や中国に学んだわが国において大きな展開をみたことは周知のとおりである。この山水画において画家は、現実に存在する岩、石、樹、川といったものを具体的に描きながらも、あくまでも現実空間とは別の絵画空間をつくりあげていったのである。この観点にたてば、伝統的な山水画はここで考えようとする風景画とは異なるものであるとの意見も当然のようにでてくる¹⁾。しかしここではそうした意見も念頭にかけてうえで、あくまでも絵画に描かれた現実的物象という点から、山水画も大きな風景画の枠のなかで考えていくことにしたい。

ところで、本稿でとりあげようとする江戸後期の第二期洋風画(以下単に洋風画と称す)の場合、のちにみるように彼らの絵画理論からすれば、その絵画制作の目的のひとつに、絵画という二次元の虚構空間のうえに、あたかも現実空間を思わせるような画面をつくりだすことがあったと思う。絵画における現実主義である。ところが洋風画家たちがそのような現実主義的態度をもって制作してきた幾多の絵画作品のなかに、きわめて作為的なモチーフの使用が認められるのである。とくに風景画のなかの人物像についてそれが認められるのである。本稿ではこうした洋風画家たちの、更には明治初期の高橋由一の作例のなかから風景画をとりだし、そのなかで描かれた人物像の意味について考えていきたい。風景を描くという主題のもとで制作された風景画のなかの副次的なモチーフである人物をとりあげることによって、彼らの制作の一端に触れうると考えるからである。

1. 風景のなかの人物

江戸後期の洋風画家たちは好んで風景画を描いたように思われる。それは風景画が彼らが習いおぼえた遠近法という理論を実践するものにもっとも好都合の題材であったからとも考えられる。眼前にひろがる自然の景色をいかに画面のなかにとり入れるかが課題のひとつであった。ひとつの手段として伝統的な名所図会という形式をかりながら幾多の風景画を制作したこともある。また風景そのものを現実に自らが経験する風景として制作したこともある。そこで次にこうした風景画のいくつかの作例をみながら、風景とそのなかを描かれた人物についてみていきたい。もちろん中心となるのは洋風画であるが、適宜同時代の浮絵(眼鏡絵)や江戸南画の作品もみながら論をすすめていきたい。そうすることによって問題が一層明確になると思うからである。

まず洋風画の代表的画家司馬江漢(1747-1818)の二点の「七里ヶ浜図」をみていきたい。江漢は寛政8年(1796)に江戸愛宕山祠に懸額《相州鎌倉七里浜図》を奉納しているが、この七里ヶ浜から富士山を望む構図が余程気に入ったらしく、ここから派生した「七里ヶ浜図」を数点残している。具体的にみてみよう。まず寛政10年(1799)の《七里ヶ浜図》(図1)がある。本作品において画面は大きく上下二つの部分に分けられ、その上半分は天空の描写にあてられ、下半分に個々の情景が描きだされている。画面右側、近景から中景にかけて七里ヶ浜の砂浜が続き、その砂浜が湾曲する突端に小さな林があり、そのふもとは数軒の人家もみえる。そしてその突端が海中につきでる先には江の島が描かれ、江の島の左側に頂を雪でおおわれた富士山の姿もみえる。ここでとりあげようとする人物は近景に二人、中景に二人描かれており、近景の人物が肉体、着衣、影などに陰影法が巧みに使われながら描かれているのに対し、中景の人物はかろうじて人物だとわかるくらいに省略した筆で描かれている。近景人物の陰影から光は画面左側手前から射しこんでいることがわかり、その光のつくりだす陰影は砂浜に打ち寄せる波にもほどこされている。これらのことから本作品は、陰影法と大小差遠近法を用いることによって現実空間の描写をしていることがわかる。次に寛政末年頃(1797-1800)とされる《七里ヶ浜図》(図2)をみてみよう。本作品は全体の構成としては寛政10年の《七里ヶ浜図》と同じである。すなわち画面を大きく上下二つに分け、上半分に天空を、下半分に個々の情景を描いている。だが大きくふたつ異なるところがある。そのひとつは富士山の位置に関するもので、先には画面左側、つまり江の島の左側に描かれていた富士山が、画面右側奥、七里ヶ浜の延長線上に位置しているのである。そしてもうひとつは近

景砂浜の人物が二人から一人に変更されていることである²⁾。この時期(寛政末年頃)に制作された「七里ヶ浜図」は、大きく分類すればふたつのグループに分けられる。すなわち江の島の左側に富士山が位置し複数の人物が描かれる作品(図1)と、富士山が江の島の右側に描かれ単数の人物が描かれる作品(図2)である。富士山の位置に関していえば、すでに成瀬不二雄氏が指摘されているように³⁾、実景の富士山の位置は、江漢が制作した場所からみれば、図2の作品と同様に江の島の右側、七里ヶ浜が湾曲して海に突きでる突端の奥の方にあるのである。このようなふたつの傾向の画面構成について成瀬氏は「前景に点景人物が二人ある型の七里ヶ浜図が富士の位置を変え、風俗画的な雰囲気を加えるなど、構想画の趣きが強いのに対し、これらは(引用者註 図2の作品など)第一次写生に近い⁴⁾と述べられている。つまり江の島の左側に富士山が位置する作品の方が、富士そのものが画家や鑑賞者から遠方にあることを感じさせるのである。事実画面上にあらわされた富士山と点景人物の大きさの比例をとってみると、図1ではほぼ1対3の割合で、図2ではほぼ等倍であらわされている。画面効果という点からいえば、現実空間に近い図2より、現実空間を若干改変した図1の方が、より構成的であると言える。

次にこの時期の洋風画のなかから風景画のなかに人物を描く作例をいくつかみてみたい。同じ江漢の作例からあげれば、日本初の銅版画と称される天明3年(1783)の《三田景図》(図3)がある。本作品では画面右下(眼鏡絵だから実際の風景とは逆になるが、ここではその画面のとおりに記述する)から画面中央に向かって大きく蛇行する墨田川を描き、その左岸の土堤の上を行き交う人々を、その土堤の下で話をする人々を、更に祠に参る人々などを点景人物として描いている。次にその翌年の《御茶水景図》(図4)がある。本作品においても画面左下から中央にかけての路上に、そこを行き交う人々を点景人物として描きだしている。更に同年の《不忍之池図》でも画面右下の路上に人物を置き、天明7年(1787)の《两国橋図》(図5)では、画面右下を斜めに横切る路上や画面中央の两国橋の橋上に無数の人物を配している。

次に江漢とほぼ同時代に制作をつづけた亜欧堂田善(1748-1822)の作例をみると、二点の江戸市中を描いた作品が目につく。そのひとつは《江戸街頭風景図》(図6)で、本作品は縦長の小画面で上部三分の二程を天空の描写にあて、下部三分の一に江戸の街並とその路上を往来する人物を描いている。画面左側の土堤と路は画面中央に向う線遠近法で描かれ、人物も近景は大きく、遠景は小さくと大小差遠近法を使って描かれている。そしてもう一点は《江戸城外風景図》(図7)であるが、本作

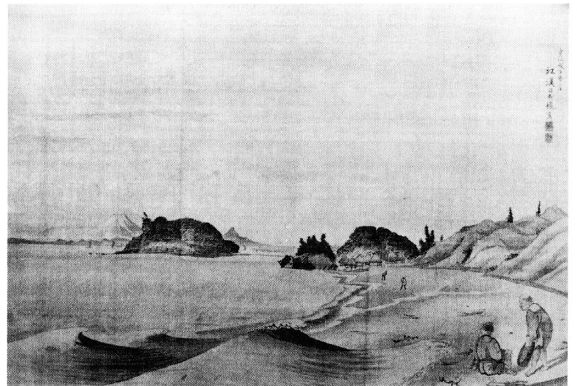


図1 《七里ヶ浜図》 絹本着色 49.5×71.2cm 寛政10年(1798)



図2 《七里ヶ浜図》 絹本油彩 39.6×62.1cm 寛政末年頃(1797-1800)



図3 《三田景図》 紙本銅版筆彩 26.7×38.8cm 天明3年(1783) 神戸市立博物館

品では横長の画面に、画面左側に江戸城を、その江戸城を取り囲むように湾曲するお濠を描き、そしてそのお濠に沿って一本の道筋と街路樹を、更に画面中央下部から中央に向う一本の間道を、画面右側に護持院ヶ原の風景を描いている。構図的には江戸城を中心として、お濠、道筋、街路樹、間道などが同心円の湾曲を示して画面中央の一点に向っている。透視図法の応用である。そして人物であるが、それらはお濠に沿った道筋に多数、間道に二人、護持院ヶ原に騎馬人物が一人描かれている。更に田善の作品をもう一点あげるなら《大日本金竜山之図》(図8)がある。本作品は、その画題からもわかるように浅草浅草寺の境内の様子を細密な描写で銅版によって描きだしたものであるが、伽藍の建物は画面中央に消失点をもつ遠近法のなかに正確におさまっている。そして境内のいたるところに、近景から遠景にかけて無数の人物が描かれている。ここに描かれた無数の点景人物は、浅草寺の賑いを示すとともに境内の本堂や五重塔といった建物や、画面右側近景に坐す仏像の大きさを比較して具体的に示すものさしとして描かれているように思われる。

次に江漢、田善より一世代のちの画家安田田騏(1784-1827)の二点の作品もきわめておもしろい特徴を示している。すなわち《異国風景図》(図9)と《三田雪景図》(図10)であるが、両作品ともその画題に相違はあるが画面全体の構成としては共通するものがある。すなわち、画面を大きく上下に二分し、上半分には天空を描き、下半分の左側に海や川を、画面中央下部から中央に向ってのびていく雷状の形をした岸壁や土堤を描き、画面中央右側から中央にかけてなだらかに水中に向う山並を描きそこに人家や洋風の建物を配するという具合である。そして近景に、前者は二人の人物と象を、後者は蓑笠姿の二人の人物をいずれも向こうむきに描きだしている。更にこれらの人物の側には大小二本の樹木が描かれている。これらのうしろ姿の人物像は、鑑賞者の視線を画面の中央、ここでは遠近法の消失点に向けさせる効果をもつように思われる。すなわち遠近法によって示された視線の移動の方向を示していると考えられる。更に近景に画面の上下にわたって描かれた二本の樹木は遠近感を強調しているようにも思われる。

ここですこし眼を転じて洋風画家とほぼ同時期に、虚構空間である絵画作品の中に現実空間を描きだそうとした画家たちの作品をみていきたい。まず浮絵、眼鏡絵などから円山応挙(1733-1795)の作品をみてみよう。応挙の洋風表現のもっとも端的に表現された例として京洛の名所を題材とした眼鏡絵がある(図11, 12)。これらの作品で応挙は、線遠近法、大小差遠近法、陰影法などの洋

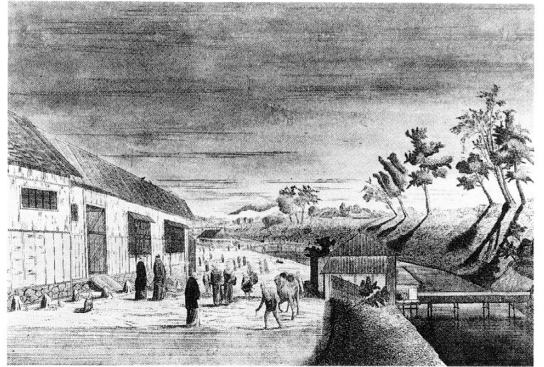


図4 《御茶水景図》紙本銅版筆彩 25.4×37.7cm
天明4年(1784)

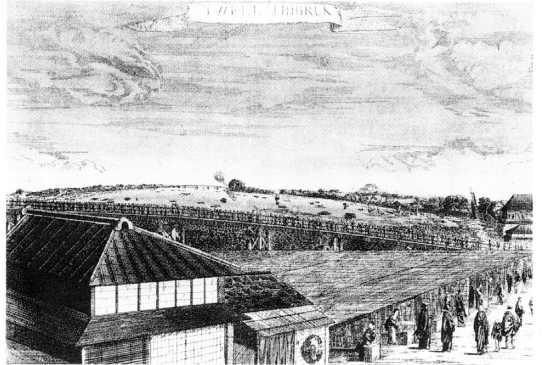


図5 《两国橋図》紙本銅版筆彩 25.5×38.0cm 天明7年(1787)

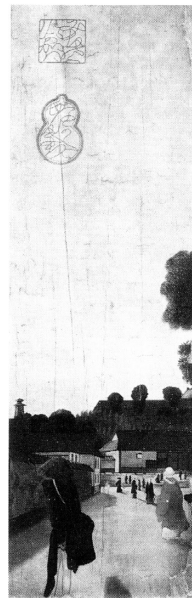


図6 《江戸街頭風景図》絹本着色 32.8×10.1cm 制作年末詳
東京芸術大学芸術資料館

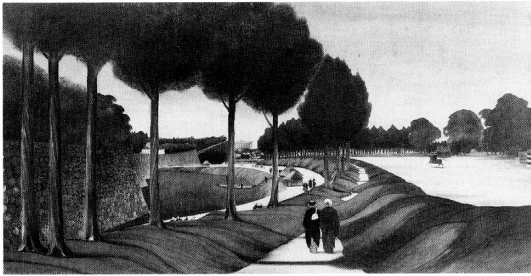


图7 《江戸城外風景図》 絹本着色 35.0×68.0cm 制作年末詳
東京芸術大学芸術資料館

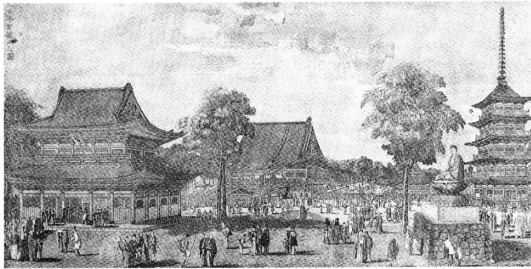


图8 《大日本金竜山之図》 紙本銅版筆彩 25.7×53.0cm
制作年末詳 神戸市立博物館

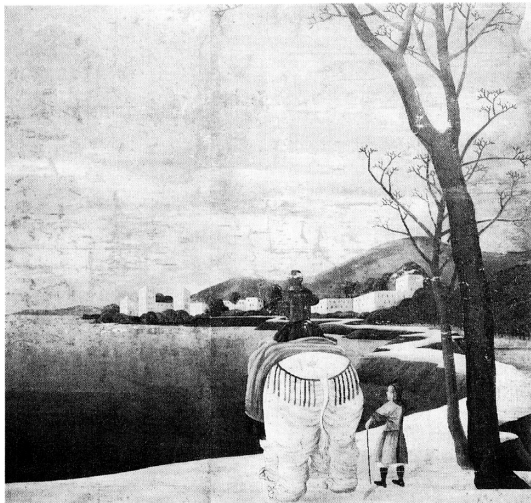


图9 《異国風景図》 絹本着色 46.5×49.0cm 制作年末詳



图10 《三囲雪景図》 絹本着色 34.6×51.1cm 制作年末詳
神戸市立博物館

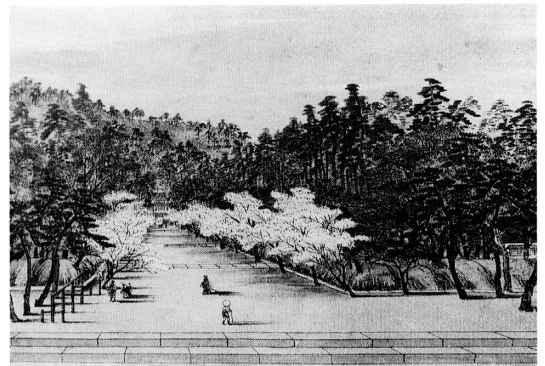


图11 《知恩院(眼鏡絵)》 紙本着色 20.5×27.0cm 制作年末詳



图12 《高雄(眼鏡絵)》 紙本着色 20.5×27.0cm 制作年末詳



図13 《日本橋(江戸八景の内)》 紙本木版色摺
寛政後期-文化初年(1797-1804)頃 神戸市立博物館



図14 《沼津(東海道五拾三次の内)》 紙本木版色摺 22.8×35.5cm
天保4年(1833)

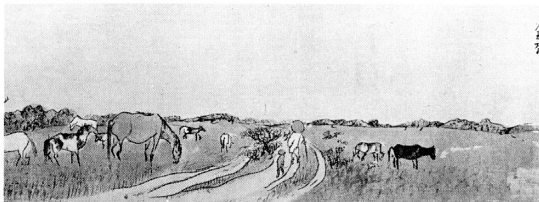


図15 《釜原(四州真景図巻より)》 紙本淡彩 天地13.5cm
文政8年(1825)



図16 《黒生(四州真景図巻より)》 紙本淡彩 天地13.5cm
文政8年(1825)

風景表現を巧みに利用しながら正確な風景描写を試みていて、実際その作品をみるとこの時期の風景画の中では、一頭地を抜くリアリティーをもっている。だが細部に眼をやると、ここでも必ず人物が点景人物として画面のあちこちに配されているのである。例えば《高雄》(図12)という作品はもっとも人物のいそぐもない作品であるが、この作品においても、画面右下の山路に一人、そして中景の見晴らし台に二人(?)の人物が配されているのである。

一方浮世絵の場合はどうであろうか。浮世絵がそもそも人間生活の場を描きだすことから発展してきたものであるから、その作品の中にはさまざまな人間の有様が描き出されるのは当然であるが、画家の主眼が風景描写にある作品においても、人物が画面の点景人物として描き込まれることが多いのである。葛飾北斎(1760-1849)の「江戸八景」(図13、寛政後期-文化初年頃)において、画面の路上、橋上には多くの点景人物が描かれているし、よく知られている歌川広重(1797-1858)の「東海道五拾三次」(図14、天保4年 1833)においても、あるときは画面の遠近感を示す方向性をもって、あるときは大小差遠近法を示す尺度として人物像が描かれているのである。そして最後に、《鷹見泉石像》という秀逸の肖像画を残している渡辺崋山(1793-1841)の《四州真景図巻》(図15)をみてみよう。本図巻は文政8年(1825)の6月から7月にかけて、常陸、下総、上総、安房を旅行したときの写生をまとめたものであるが、ここで崋山は行く先々の情景を、伝統的な筆法によって画家が見て感じた自然そのものとして描いている。近代的風景画の先駆をなす作品といっても過言ではないであろう。だがこの図巻において崋山もまた画面に点景人物を様々な形で配しているのである。これらの点景人物は、まちの情景をあらわすのに必要な人物の場合もあるだろうが、そこに必要な人物だとばかりいえない場合もある(図16)。

以上風景画のなかの人物像について、洋風画を中心に、同時代の眼鏡絵、浮世絵などを見てきたが、この風景画のなかに描かれた人物像のもつ意味についていくつかの場合が考えられそうである。そのひとつに画面の奥行の方向を示す役割がある。具体的には先にみた安田田騏の二点の作品にそれをみるのが可能である。近景におかれたうしろ向きの画中人物は、その視線の方向によって、わたくしたち絵をみる者の視線を自然に画面奥の遠近法の消失点にいざなうのである。そのふたつめに人体を尺度とした大小差遠近法の使用がある。江漢の二点の「七里ヶ浜図」でみたように、ある一定の人体の大きさを尺度の基本としながら、その人体とは別の対象を比較することによって遠近感を示そうとするものである。この場

合、比較の対象となるものは中景、遠景の人物像のときもあるし、人家、樹木、山そのもの場合もある。そして三番目に画面効果として点景人物を配ることがある。江漢のいくつかの銅版画や応挙の京洛名所を描いた眼鏡絵、そして華山の《四州真景図》のなかの人物などである。この三つの人物像の役割は、最初にもべたように現実空間を虚構空間としての絵画作品のなかに再現しようとする洋風画家たちや同時代の画家たちにとって、習いおぼえた遠近法を実践するときには必要なものであっただろうが、彼らの理論、すなわち絵画における現実主義という理論からすれば自分が見ていないものを画面の中に描くことになり、ここにおいて理論と実際の制作における齟齬が生じることになる。江漢はその随筆『春波樓筆記』(文化8年 1811)のなかで、自らが幾度も題材としてとりあげた富士山について、風景に関することと共に次のように述べている⁵⁾。

吾国にて奇妙なるは、富士山なり。…(中略)…

山嶽は皆世界の不開前の物にて、波濤の形あり。此富士のみ出現の山なり。遠く望むべし。山には登るべからず。天の逆鉾の如き、埒もなき物よりは、此富士を称歎すべし。夫故予も此山を模写し、其数多し。蘭法蠟油の具を以て、彩色する故に、髣髴として山の谷々、雪の消え残る処、或は雲を吐き、日輪雪を照し、銀の如く少しく似たり。

といい、更に続けて、

吾国画家あり。土佐家、狩野家、近来唐画家あり。此富士を写す事をしらず。探幽富士の画多し、少しも富士に似ず、只筆意勢を以てするのみ、又唐画として、日本の名山勝景を図する事能はず、名も無き山を画きて、山水と称す。唐の何と云ふ景色、何といふ名山と云ふにもあらず、筆にまかせておもしろき様に、山と水を描きたる者なり。是は夢を画きたると同じ事なり。是は見る人も、描く人も、一向理のわからぬと云ふ者ならずや。

と述べている。江漢の具体的な風景論としては唯一のものと思われるが、この論のなかに江漢の風景画に対する考え方をもとめれば、風景に対する現実主義的態度をみいだすことができる。つまりこれもよく知られた佐竹曙山(1748-1785)の『画法綱領』(安永7年 1778)のなかの一節⁶⁾

画ノ用タルヤ似タルヲ貴フ、天文地理、人物花鳥、
逼神施妙、コレ似タルヲ貴フナリ

という現実主義の考え方に共通するものである。たしかにこのような現実主義的考え方は、その作品のなかで遠近法、陰影法といった絵画技法としてみる事ができるが、絵画作品のなかに何を描くかという構成の点からみ

れば、先にいくつかの作例をあげて指摘してきたように、風景画のなかの人物という副次的なモチーフの場合、その考え方は完全に遂行されたようには思われないのである。風景のなかに人物を描くという考え方、それがどのようにして派生してきたかについていくつかの画論を参照しながら次にふれていきたい。

2. 画論のなかの風景

江漢や曙山の画論のなかに具体的に風景に関して述べているのは、先ほど紹介した江漢の『春波樓筆記』の一部だけである。だがこのなかには風景画と人物、風景画における人物像の意味、役割について述べるところはない。それが風景という主題に対する副次的なモチーフの故にであろうか、それとも風景画に人物はつきものという前提でもあるのだろうか。これについて伝統的な画論のいくつかをみながら考えてみたい。江漢をはじめ、先にあげた画家たちもまた絵画修業時代には伝統的絵画の一端にふれているからである。

江戸時代の代表的画派の画論をみてみよう。まず延宝8年(1680)に狩野安信が弟子の狩野昌運に筆記させた『画道要訣』がある。このなかの山水之格という項には次のように記されている。長くなるが引用する⁷⁾。

山水を絵書には、第一心のくはり働き肝要なるへし。些なる昏の内に大山江河をちよめ、或は一尺の樹木、一寸の馬、二分三分の人。遠人に目なく、遠き樹木に枝なく、遠き山には谷合なく、遠き水には波なかるへし。高山は雲とひとつに書なす、是先大格也。山の腰は雲塞ぎ覆ひ、石壁岸には清水なかれ、泉ふさき、高き楼台には樹木にてふさき、山路を見せむとは人をあらはし、山の峯するとか峻なるを峯と云、平かに高きを嶺と云、切立たる様に峨しきを崖と云、山の間に水のある所を澗と云、其水の流るるを溪と云、泉の湧出るを谷と云。此品々を一々に書つくさんとせば大格みたれ悪しかるへし。すへて山の遠近を能分つへし、遠き山近き山ひとつに見する時は必景気を失なふ。山の腰のめくれる所には寺あるへし、岸の行つまりたる所には土橋の類あるへし。路ある所には人行き、路なき所には林ふさき、広き流れには帆の有船、林しけき森には店舎酒旗をまじへ、岸に望む古木には根をあらはし、藤かつらまとひ、水につく岩には底穿ちて水巻き流れ、遠樹には枝あらはに、近き樹には枝くはしく。およそ葉の有木には枝しなへてやはらかに、葉のなき木には枝するとに堅く、土に生ずる木は真すくに長く、石岩に生ずる木は曲りくねりてすなほならず、古木は節多く半は枝枯たる体なるへし。……(以下略、傍

点引用者)

とある。またこの『画道要訣』とはほぼ同じ時代、すなわち元禄3年(1690)に土佐光起が書き残したと伝えられる『本朝画法大伝』の山水総論の項にもほぼ同様の記述がみられる⁸⁾。すなわち

大凡山水を描に筆意頭に在り、丈山尺樹寸馬豆人は其大法也。遠人鼻目なく、遠樹枝條なく、遠山皴なく隠隠として眉の如く……(中略)……断岸乱堤には小橋を置べし、路ある所には行人あり、道なき所には林木あり……(以下略)……

と述べている。

このようにわが国の伝統的画派の画論の内容がこの時期一致すること、それも興味深い、内容の一致はとりもなおさずこれらの画論の原本となったものの存在にもおわせているのである。そこでこれらの画論の原本となつたと考えられる中国の画論をみていくことにしたい。

まず唐時代王維の『画学秘訣』をみることにする。その山水論には次のように記してある⁹⁾。すなわち、

凡そ山水を画くには、意、筆先に在り。丈山・尺樹・寸馬・分人、遠人に目無く、遠樹に枝無し。遠山に石無く、隠隠として眉の如し。遠水に波無く、高さ雲と齎し。此是の訣なり。山腰に雲塞がり、石壁に泉塞がり、楼台に樹塞がり、道路に人塞がり、石は三面を看、路は両頭を看、樹は頂額を看、水は風脚を看。此是の法なり。……(中略)……観る者先づ氣象を看、後に清濁を辨し賓主の朝揖を定め、群峰の威儀を列ぬ。多ければ則ち乱、少ければ則ち慢。多からず少からず、遠近を分つを要す。遠山は近山に連るを得ず。遠水は近水に連るを得ず。山腰掩抱すれば、寺舎安く可く、断岸坂堤には、小橋置く可し。路有る処は則ち人行、路無き処は則ち林木、岸絶ゆる処は則ち古渡、水断ゆる処は則ち烟樹、水濶き処は則ち征帆、林密き処は則ち居舎。……(以下略、傍点引用者)

とある。またすこし時代は下るが、宋の郭熙が著した『林泉高致』の山水訓にもほぼ同様のことが記され、山水画の中に描かれる人物についても「山の人物は、以て道路を標し」¹⁰⁾という。

山水画に関するこれら中国の伝統的画論が先にみた狩野安信の『画道要訣』や土佐光起の『本朝画法大伝』の山水画についての論述にそのまま反映されていることは明らかであろう。江戸時代前期において、わが国の伝統的画派の画論は見事なまでに中国画論のコピーであったのである。そしてさらに江戸後期の西洋画論もまた、成瀬氏が言われるように「傾向的な東洋の古代画論に基づいて、鑑賞画を主とする中世以降の東洋画の趣味性を非難し

た」¹¹⁾画論ということがいえるのである。すなわち江戸前期の伝統的画派の画論も、江戸後期の江漢・曙山らの西洋画論も、その範とすべきものを多く中国の画論に負っているのである。このような画論の移入はただ単に理論面の移入というだけにとどまらず、実際の絵画制作という場における絵画作品の構図、賦彩、筆法といった技術的な面での感化といったところまで影響を及ぼすことは、ここであらためていうまでもない。伝統的な山水画をみれば、先に光起がいったような「丈山尺樹寸馬豆人」という原則は正確に守られているのである¹²⁾。

この観点から、先に紹介した江戸後期の洋風画、応挙の眼鏡絵、華山の風景画などをみると、風景画のなかの人物像のもつ意味がすこしはっきりとしてくるものと思う。すなわち彼ら、現実空間を虚構空間としての絵画作品として表現しようとした画家たちは、実際の風景を利用して自らのもとめる画面をつくりあげていったが、その画面を構成するモチーフのひとつひとつは習いおぼえた伝統的理論のなかから取捨選択しながら用いたと考えられるのである。ことに風景のなかの人物に関しては、安信がいう「山路を見せむとは人をあらはし」という原則も、王維のいう「路有る処は則ち人行」という原則も無批判的に受け入れられていると考えられるのである。このようないわば観念的なモチーフの利用は、絵画に現実主義をもとめた江漢にも、障壁画において「きわめて綿密な計算と計画のもとにこの現実空間と画空間の一体化ということ成し遂げた」¹³⁾応挙にも、そして「濁りのない眼で自然を眺め、観察したままに素直に画面に写し」¹⁴⁾た華山にも認められるのである。風景画のなかの人物という副次的なモチーフゆえに、なお一層ははっきりとあらわれたといえるのである。

3. 高橋由一の風景画と人物

これまで、江戸後期の大きく考えれば写実派ともいえる画家たちの風景画のなかには、人物像という伝統的画論に導かれた観念的モチーフの使用があることをみてきた。こうした「江戸の体力」¹⁵⁾、伝統の力といったものが明治以降の近代日本画にはもちろん、油彩画の技法を本格的に学ぶことになった近代の洋画家たちのなかにも根強く残ってきたことは想像に難くない。その典型的な例として、近代洋画の初頭を飾る高橋由一(1828-1894)の場合を考えてみたい¹⁶⁾。

まず由一の画歴のうち、その前期を代表する風景画として三点の「江の島図」(図17, 18, 19)をあげることができる。画面の大小、あるいは現在考えられている制作年の相違などはあるが、いずれの作品も全体の構成としてはほぼ同じものといえる。すなわち画面中央か若干その



図17 《相州江之島図》 油彩・画布 52.0×73.5cm
明治8年(1875)頃



図18 《江の島風景》 油彩・画布 46.9×74.1cm
明治9-10年(1876-77)頃 神奈川県立近代美術館

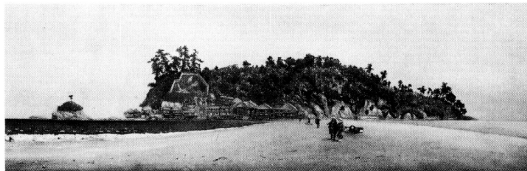


図19 《江島図(江島全景)》 油彩・紙 47.8×162.0cm
明治6-9年(1873-76)頃

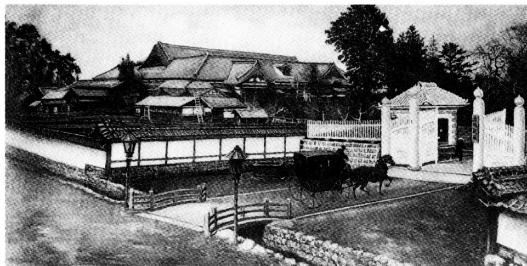


図20 《宮城県庁門前図》 油彩・画布 63.0×123.5cm
明治14年(1881) 宮城県美術館

下に水平線をおき、全体の中心に江の島の全景を配し、近景からほぼ直線的に江の島に続く砂洲をあらわし、その砂洲のうえに参詣に行き交う人々を点景人物として描いている。その人物の多少という違いはあるが、ここに描かれた江の島という名所と点景人物との組み合わせは、すでにみてきた江漢の「七里ヶ浜図」や江戸後期の洋風画家たちがつくりだしてきた作品の組み合わせと同じものである。すなわちある風景があり、そこに点景人物を配し、その人物によって、人体を尺度とする近景から遠景への遠近感、あるいはその人物の向きによる遠近の方向性を示唆しているのである。このような風景画の中の点景人物という組み合わせは、由一の画歴のなかで随所にみられるものである。とくに、三島通庸の委嘱による明治14年(1881)と同17年(1884)の二度にわたる東北各地の写生図のなかにそれは顕著にあらわれている。具体的にみていこう。まず明治14年の《宮城県庁門前図》(図20)がある。本作品における人物像は、これから県庁の門内に入ろうとする馬車の御者が一人(馬車の内部に人物らしき姿はみえるが)、そしてすでに門内に入った人物(郵便を配達する人物か)が一人描かれている。これらの人物は、人体を尺度とする遠近感を示しているのではなく、遠景にそびえる県庁の大きな建物までの道筋をその進行の方向によって示唆していると考えられる。そして明治18年(1885)での制作になる《山形市街図(山形県庁前通り)》(図は21)は、画面両側に洋風建築を配し、画面中央を近景から中景にかけて大きく貫く路上に幾多の人物像を描いている。これらの人物群は付け加えられた点景人物であり、画面構成上ほとんど意味をもたないのである¹⁷⁾。唯一意味があるとすれば、その人物の多くがうしろ向きであることから考えて、画面中央の山形県庁という「新名所」への参詣のひとたちと想像することはできる。次にこの三島通庸の委嘱による東北地方写生旅行の最大の目的であった新道開鑿に関する作品をみていきたい。この新道は、明治9年(1876)に山形県令に、そして同15年に福島県令となった三島通庸による東北地方の一大振興政策であった。そしてこの事業のひとつひとつを、文字だけではなく「視覚的な記録」¹⁸⁾として残すために各地を写生したのが高橋由一であった。このときの由一の写生図は約200点にもおよび、そのうちの128図を明治18年、『三県道路完成記念帖』として玄々堂から上梓している。この手彩色石版画の記録画のほとんどすべての作品の中に、路上、あるいは橋上を行く人物像が配されているのである(図22, 23)。これらの作品は新道を主要なテーマとしていて、そこに配された点景人物なのである。まさに「路ある所には行人あり」という伝統的モチーフの観念的応用であるといえる。この明治17年から18年にかけて



図21 《山形市街図(山形県庁前通り)》 油彩・画布 104.4×151.5cm
明治18年(1885) 山形県



図22 《塩谷郡横川村新道原上ヨリ西北新道切り割ノ図》 石版筆彩
17.6×23.6cm 明治18年(1885)

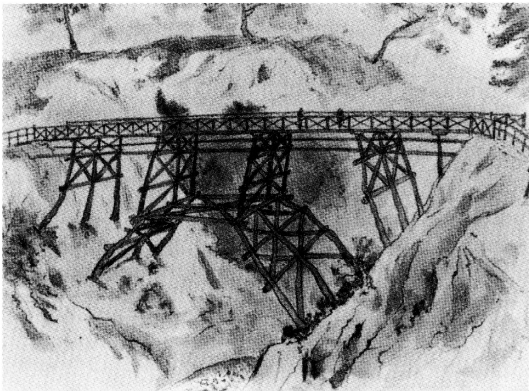


図23 《南会津郡湯野上新道ノ内小野川ニ架スル橋梁ノ図》 石版筆彩
17.6×23.6cm 明治18年(1885)

ての一連の東北写生図は、由一の画歴のなかでも後期風景画の集大成とも称されるほど評価はたかいが、そのすぐれた風景画のうちにも完全に伝統とは切り離せない感覚が働いているのである。

4. おわりに

これまで江戸時代後期の洋風画から明治初期の高橋由一まで、風景画のなかに配された点景人物について、その人物像が何故に描かれてきたか、そして画中に描かれた人物像にどういう意味、役割が課せられてきたかを、伝統的山水画の画論を参照しながらみてきた。ここでとりあげた画家たちは、自らをとりまく現実空間を、絵画という二次元の虚構空間のなかで再現しようと試みた画家たちであった。そしてその試みは、絵画作品としてみたときには、多くの新しい表現方法を生みだすことによって成功したといってもよい。確かに遠近法、陰影法の使用、主要なモチーフや画面の構図における現実主義的な態度、これらによって新しい絵画表現の世界がひらかれたのである。だがそこに描かれた副次的なモチーフ、すなわちここでとりあげた画面のなかの点景人物というモチーフに眼を向けるとき、そうした彼らの現実主義とは相反する伝統的画論に導かれた観念的モチーフの使用もまた認められるのである。このような現実主義的なものの観方と、伝統的観念にとらわれたものの観方が、ひとつの絵画作品のなかに混在することもこの時期の絵画作品のおおきな特質であり魅力なのである。そしてこの混在の時代ののち、伝統にとらわれない近代の風景画がうまれてきたと考える。日本近代美術における近代風景画の成立については新たな問題として今後の課題としたい。

〔註〕

- 1) 古原宏伸「傅李公麟筆『九歌図』—中國繪畫の異時同圖法—」『鈴木敬先生還暦記念中國繪畫史論集』昭和56年 吉川弘文館
- 2) 二点の作品のうちどちらが先に制作されたかの疑問はあるが、その材質から考えれば寛政10年の《七里ヶ浜図》の方が先に制作されたものとする。絹本着色から絹本油彩へという進行である。
- 3) 『司馬江漢』編集 成瀬不二雄 昭和58年 大阪美術商協同組合 青年会
- 4) 註3) 前掲書 作品解説
- 5) 『日本隨筆大成』昭和2年 吉川弘文館 所収。引用文のうち旧字は新字にあらためた。以下の引用文についても同じ。
- 6) 坂崎 坦『日本画の精神』昭和17年 東京堂 所収
- 7) 註6) 前掲書 所収
- 8) 註6) 前掲書 所収
- 9) 今関壽麿『東洋画論集成』上下巻 大正4年 読画書院 復刻版 昭和54年 講談社 所収

-
- 10) 註 9) 前掲書 所収
 - 11) 成瀬不二雄「江戸時代の西洋画論について——その東洋思想との関係——」『美術史』 85号 昭和48年
 - 12) 本稿では風景画のなかの人物に焦点をしばり考えてきたが、別のモチーフ、例えば水、橋といったものも当然考えられる。特にモチーフとしての水の表現には、多くの画家が意を用いたことがわかるので別の機会を得て考えてみたい。
 - 13) 佐々木丞平「円山応挙の山水画について」『美術史』 120号 昭和61年
 - 14) 尾崎正明「江戸南画」『写実の系譜Ⅰ 洋風表現の導入』展図録 昭和60年 東京国立近代美術館
 - 15) 「国際シンポジウム 日本近代美術と西洋」(昭和63年)における小林忠氏の言葉
 - 16) 高橋由一の作品における伝統性については、すでにその画題(主題)に関する考察がある。榊田絵美子「高橋由一についての二、三の問題」『美術史』 115号 昭和58年
 - 17) これらの東北地方における作品については、芳賀徹氏のきわめて示唆に富む考察がある。芳賀徹「歴史のなかの高橋由一」『絵画の領分』 昭和59年 朝日新聞社 所収。それによれば、《山形市街図》と全く同一構図の写真(明治13年 菊池新学の撮影)が残っており、由一の作品は「これを拡大模写し、通行人を配し、遠景の山と空とを補ったもの」であるという。
 - 18) 註17) 前掲書 参照

美術館案内

ブリヂストン美術館

場所 東京都中央区京橋 1-10-1(〒104)
TEL. (03)563-0241

開館時間 午前10時～午後5時30分

休館 毎月曜日 年末年始(12月28日～1月4日)

入場料 個人：
一般¥500 大・高生¥400 中・小生¥200
団体(15名以上)：
一般¥400 大・高生¥300 中・小生¥150
なお、特別展の場合は変更することがある。

石橋美術館

場所 福岡県久留米市野中町1015
石橋文化センター内(〒830)
TEL. (0942)39-1131

開館時間 午前10時～午後5時

休館 毎月曜日 年末年始(12月28日～1月4日)

入場料 個人：
一般¥300 大・高生¥200 中・小生¥150
団体(20名以上)：
一般¥250 大・高生¥150 中・小生¥80
なお、特別展の場合は変更することがある。

Guide to the Museums

Bridgestone Museum of Art

Address 10-1, Kyobashi 1-chome, Chuo-ku,
Tokyo 104, Japan
Phone : (03)563-0241

Museum Hours Open daily from 10.00 a.m.
to 5.30 p.m. except Monday
Closed from December 28 to
January 4

Admission Adults ¥500
Students ¥400
Children under 15 ¥200

Ishibashi Museum of Art

Address 1015, Nonaka-cho, Kurume,
Fukuoka-ken 830, Japan
Phone : (0942)39-1131

Museum Hours Open daily from 10.00 a.m.
to 5.00 p.m. except Monday
Closed from December 28 to
January 4

Admission Adults ¥300
Students ¥200
Children under 15 ¥150

石橋財団職員

顧問 楠 晋次
事務局 局長 門司一二三
総務部 総務部長 朝比奈仙二
渡 辺 瞳
押 本 仁子
石 黒 経子
土 屋 益子

ブリヂストン美術館

館 長 嘉 門 安 雄
事務部 事務部長 大 崎 新 一
岡 本 愛 子
中 村 邦 子
萱 原 京 子
主 任 柴 田 孝 三
田 中 朝 次 郎
南 山 伊 兵 衛
石 井 艷
渡 辺 清 美
青 柳 真 子
加 藤 伸 子
学芸部 学芸部長 嘉 門 安 雄 (兼務)
学芸課 学芸課長 阿 部 信 雄
主任学芸員 大 森 達 次
中 田 裕 子
船 野 淳 子
中 山 三 善

石橋美術館

館 長 谷 口 鉄 雄
事務部 事務部長 平 井 麟 之 輔
野 田 朋 子
富 松 弘 美
原 朋 子
学芸課 学芸課長 田 内 正 宏
橋 富 博 喜
杉 本 秀 子
後 藤 純 子
植 野 健 造

1988年3月31日現在

石橋財団
ブリヂストン美術館
石橋美術館
1987年度館報/第36号
1989年3月発行

Ishibashi Foundation
Bridgestone Museum of Art
Ishibashi Museum of Art
Annual Report No. 36(1987)
Published 1989

