

浅井忠《武士山狩図》(京都工芸繊維大学美術工芸資料館所蔵)について

石崎 佳菜子*

要旨

浅井忠(一八五六―一九〇七)が、川島甚兵衛から東宮御所壁飾綴織のための下絵製作を、「武士の山狩」という画題でその概略案を求められたのは、明治三八年の三月頃であった。浅井は最終的に縦九尺(約二七〇センチ)、横一丈三尺(約三九〇センチ)という大作を、一年かけて完成させた。その作品は、暫くの間御所の壁絵として張り付けられ、その後綴織にされた。

そして現在、この「武士の山狩」綴織の油彩画下絵を完成するにあたって製作された下絵や習作が多数現存している。これらの作品からは構図の変化が見て取れ、浅井の製作過程と思考の一端がうかがえる。また、細部まで克明に描写した巧みな技術力からは、重ねられた研究の成果と、浅井が明治の美術界を牽引した洋画家であることを彷彿とさせる。

本稿では、浅井が下絵製作に取り組んだ京都高等工芸学校(現・京都工芸繊維大学)が現在も所蔵する油彩画の《武士山狩図》と、その後変更が加えられた作品と思われる東京国立博物館所蔵の《鷹狩図》を中心に、その下絵とともに構図の変更に着目して比較し、西洋絵画の技法や知識を研究していた浅井が、どのようにそれを作品の中に取り入れ、こういった情景を描こうとしたのかを考察する。

キーワード…浅井忠、東宮御所壁飾綴織、武士山狩図

*京都工芸繊維大学博士後期課程満期退学

はじめに

明治期に洋画家として活躍した浅井忠(一八五六―一九〇七)が、川島甚兵衛から東宮御所壁飾綴織のための下絵製作を、「武士の山狩」という画題でその概略案を求められたのは、明治三八年(一九〇五)の三月頃であった。浅井は最終的に縦九尺(約二七〇センチ)、横一丈三尺(約三九〇センチ)という、当時の洋画としてはキャンバスを手に入れることも不可能な程の大作を、一年の月日をかけて油彩画で完成させた。その作品は予想外に上出来で、そのまま御所の壁絵として暫くの間張り付けられた¹⁾。その後川島によって、その下絵による綴織は完成されたが、それを見ることなく浅井は、明治四〇年の一二月に五二歳にしてこの世を去った。惜しくもこの頃の浅井は、西洋画科の新設された東京美術学校で教授として勤めた後に、一九〇〇年にパリで開催される万国博覧会の鑑査官を内閣より命じられたのを機に留学し、自然美あふれるグレー村に滞在して多くの作品を創出したり、陶器への絵付けをして図案製作に興味を持つなど、精力的に西洋の芸術を直に享受していた。そして帰国後は京都において京都高等工芸学校(現・京都工芸繊維大学)で教授として図案科の授業を担当すると共に、聖護院洋画研究所を開設するなど、後進の育成にも励んでおり、彼の画業において最も円熟した時期であった。

そして現在、この「武士の山狩」綴織の油彩画下絵を完成するにあたって製作された下絵や習作が多数現存している。これらの作品からは構図の変化が見て取れ、浅井の製作過程と思考の一端がうかがえる。また、油彩画の大画面の迫力もさることながら、細部まで克明に描写した巧みな技術力からは、重ねられた研究の成果と、浅井が明治の美術界を牽引した洋画家であることを彷彿とさせる。

本稿では、浅井が下絵製作に取り組んだアトリエがあった京都高等工芸学校(現・京都工芸繊維大学)が現在も所蔵する油彩画の《武士山狩図》(挿図1)と、その後変更が加えられた作品と思われる東京国立博物館所蔵の《鷹狩図》(挿図2)を中心に、その習作とともに構図の変更点に着目しつつ比較し、浅井が最終的にどういった情景を描こうとしたのかを考察したい。



挿図 1

浅井忠
《武士山狩図》AN. 3279
1905年（明治38）
134.0×195.0 cm
油彩 キャンバス
京都工芸繊維大学美術工芸資料館



挿図 2

浅井忠
《鷹狩図》
1905年（明治38）
293.0×381.0 cm
油彩 キャンバス
東京国立博物館

東宮御所壁飾画の製作過程

「武士の山狩」を画題とした東宮御所壁飾綴織に関する研究は、早くに大橋乗保氏によって京都工芸繊維大学美術工芸資料館が所蔵する下絵の關係資料の詳細と、川島織物株式会社に伝わる關係資料が、本作品の製作において浅井の助手を務めた霜鳥正三郎への聞き取りも含めて紹介されている。⁽²⁾そして近年では、小柳正美氏によって浅井の原画を元に二代川島甚兵衛が製作した綴織壁飾「狩の図」について、その製作過程と綴織の技法が詳述されている。⁽³⁾

ではまず浅井の東宮御所壁飾画の製作過程について述べておきたい。これについては、浅井の死後間もなくして結成された「黙語会」によって編纂された文集『木魚遺響』⁽⁴⁾に掲載されている中沢岩太が記した文書と、浅井に教えを受けた石井栢亭が二三回忌の年に記した、浅井についての初めての評伝がある。⁽⁵⁾これらの内容から経緯をみる

と、以下のようなになる。

一九〇五年(明治三八)三月頃、川島甚兵衛が浅井のもとを訪れて、東宮御所壁飾綴織の下絵にするために、「武士の山狩」という画題でその概略案の製作を依頼してきた。しかしその時には、川島氏からの単独の依頼なのか、もしくは御所からの指図なのか判らなかつたが、浅井は試しに方一尺余りの水彩略画を描いて渡した。川島はこれを持って御所の係官に意向を尋ねに行くと、大いに気に入つたので壁飾綴織の下絵は浅井が描くことになった。後に浅井が語るには、最初ある日本画家に図をつけてもらつたが決まらず、月日が迫つたので浅井の元へ持ち込んだ。また、御所内には同様の部屋が二つあり、一つは皇太子殿下が使用する予定で、そこに「武士の山狩図」を綴織にして採用し、もう一方は妃殿下の使用する予定の部屋で、今尾景年が下絵を描く「牡丹に孔雀の図」を刺繍にして使用するはずであつた。そしていよいよ川島が正式に依頼にきたが、浅井は以前川島の依頼を受けて裏切られた事があつたのでこれに応じなかつた。それに困つた川島は中沢に協力を求めたが、話が曖昧で自分の依頼なのか、御所の命令なのか判然としなかつたため断つた。しかし暫くすると東宮御所御造営局事務官長が中沢に面会を求めてきた。その結果依頼主、費用等の確認ができ、浅井にとつても名譽なことであるので、直ぐに浅井にその旨を伝える行き快諾を得た。この製作に関して京都高等工芸学校は、浅井に便宜を与えたので、学校の特別写生室で製作に着手した。

初めに川島に渡した略図は紛失したというので、さらにワットマン全紙大の異なる図を製作して局に差出し、大要の許可をもらつた。浅井の下図は今尚高等工芸学校にある。そしてここからは各部分の研究に着手した。まず騎射の能力を持つ騎馬者を選ぶため、武徳会または主殿寮出張所等に依頼してようやく流鏑馬の巧みな者を見つけた。そしてその人が狩服を着て、木馬に乗つた姿勢を写生した。しかし途中でこの老人が病氣になつたので、大学の守衛長をしていた林老人を騎者にして様々な姿勢を写生した。この写生は今尚学校にある。

また馬の研究としては、最初に日本種の純粹なものを探したが得ることができなかつたので、主馬寮に行つて馬を研究、撮影して資料としたり、武徳会で雑種を借りて様々な姿勢で写生した。そして林を騎馬者として学校の運動場で撮影した他、自分の所有する図書や学校に備え付けの図書、模型など馬に関するあらゆるものを参考にして、筋骨皮肉まで馬の至る所を研究した。このように馬を研究

したので浅井はその描画に練達しており、この時は午年であったためその絵を希望する友人が多かった。

騎者の装飾の多くは、学校の標本を用いてこれを紛本とした。二人の装束はあったが一人のものが無かったので、新たに作ってそれを写生していた。浅井の筆が絶妙なので、最初の二人の装束が綿布で、後の者が綿布であることがわかるほどであった。また騎馬の名人である並川靖之がこれを見て、浅井が一度雜種を写したことを見抜いた。浅井の写実の腕前は優れていてその物の特徴を写すので、馬を純粹種のように直すことが難しかった。

背景の樹木は下加茂の森、または仙洞御所の庭を写生し、時には間部、霜鳥の門下生を使つて庭を写生させて研究を尽くした。

この研究には油絵、水彩、木炭等様々な描法を用いた。本来この下絵は綴織に制作するもので、造営局は一日も早く出来ることを望んでいたもので、十一月になり股野が京都に向いて浅井に直接催促をした。しかし研究の真最中の浅井が、慎重かつ綿密に寸法もいい加減にせず、研究画を山のように積み重ねて製作に臨む姿勢を目の当たりにして啞然とした。そして十二月に半尺（六尺五寸に四尺五寸⁶）の下絵がようやく完成したので、門人の霜鳥がこれを携えて御所に評価を伺いに行った。すると、その評価の多くは写実についてであった。浅井は写実の研究は尽くしていたが、作画は全て美術上の寸法に訂正していたのでそれについて指摘があった。浅井は現今に絵画を作る難しさを感じ、写實的に描くと認められ、美術的に描くと批判される現状を嘆いた。そして、美術のため作製した所は頑なに改めず、背景に眺望を加えて遠見に直した。これが工芸学校に存在する半尺画と製作の本物が異なる理由である。現在高等工芸学校にある半尺画は下絵で、許可を得て学校に備えることになった。また一九〇七年（明治四〇）の文部省第一回美術展覧会にも出品した。

こうして造営局のこの下絵に対する論評も終わったので、翌一九〇六年（明治三九）一月に本画の製作に取り掛かろうとして、東京でキャンバスを探したけれども、作品の大きさが縦九尺、横一丈三尺⁷という大作であったので得ることができなかった。しかしキャンバスを上下に三枚繋ぎ合わせ、これを張る枠は武田教授に依頼して特殊の設計で木枠を造ったが、皺がよく伸びなかったため四方に鉄管を釣り、太鼓を張るようにして数日間放置した後に釘止めをした。浅井がこの製作に筆を執り始めたのは二月初めで、五月初めには完成した。これを見に来た股野は、予想外の上出来であると言い賞賛した。

この絵は初め綴織の下絵になるはずであったが、そのまま壁絵として採用となり、少し補修の筆を加えて御所に納まり、予定通りの場所へ張付けてある。そうして川島へはこの元画を都鳥と伊藤が模写したものを差出した。

その後綴織は、一九一三年(大正二)七月には川島織物によって完織され、東宮御所の壁面に飾られていたが、太平洋戦争で爆撃被害に遇い一部焼失した。また、一九〇八年(明治四一)年八月頃には、油彩画では他と調和しないことを理由に取り除かれた。以上のような経緯から、東宮御所壁飾画「武士の山狩」に関連する下絵は、多数残存することとなる。

《武士山狩図》(一九〇五年、明治三八) 京都工芸繊維大学美術工芸資料館所蔵

現在京都工芸繊維大学が所蔵する《武士山狩図》(一九〇五年、明治三八)(挿図1)は油彩画で、金の装飾的な額縁に囲われたその画面は縦一三四センチ、横一九五センチと大きく、浅井の巧みな筆使いで写実的に描かれた武士たちの狩りの情景は、作品の前に立つ鑑賞者に、深い森の中で彼らと共にいるような感覚を抱かせる。この作品は先に述べた製作過程の、その寸法と半尺画では背景に遠望がなかったという特徴から、十二月に完成して高等工芸学校に備えることになった「半尺画」の下絵であると思われる。

《武士山狩図》と題されたこの絵には、うっそうとした木々の中で狩りの装束と装備を身に着けて、馬にまたがった三人の男性がたずむ姿が描かれている。描写は全体的に陰影を用いて写実的に描かれてはいるものの、人物の表情の描写は曖昧で個人を特定することは難しい。

画面左下から右に向かって連なる道には黒、白、茶の毛色の馬が並び、右奥の少し空が見える林で視線が止まる。馬の立つ地面には、馬の陰影が映るほどの陽光が当たるが、背景の木々には木漏れ日のようなやわらかな光が漏れる。右下に広がる深みのある緑の草が近景の役割をし、光の当たる三人の騎馬と大木のある中景、そして右奥の閉ざされた暗い林へと連なる草で覆われた道が、この平面の画面に奥行きのある立体的な空間を作る。

三人の人物は男性で、各々昔風の衣装を身に着けている。その内中央と左側の男性は、武士が山で狩猟をする時の衣装と装備で、中

央が突き出した綾蘭傘を被り、腰に鹿の毛でできた行藤を付ける。背には箆に入った数本の矢を背負い、手袋を着けた右手で手綱を握り、左手で弓を持つ。背筋を伸ばして馬にまたがる二人の視線は、真っ直ぐに前方へと向かう。そして右側の男性は左肩に射籠手や行藤を着用しているものの、他とは少し異なり侍烏帽子を頭に被っている。また向ける視線も中央の綾蘭傘の武士に注がれており、白馬と黒馬の武士よりも身分の低い者で主従関係にあると思われる。また黒馬の男性は、顎に白く長い髭を蓄えており、年配の者のようである。

その三人の武士が乗る馬は、中央に白馬、左側に黒、右側に茶が配される。いずれの馬も真っ直ぐに伸ばした片方の前脚を地面に付けて、もう一方の前脚を折り上げる。特に中央の白馬は左脚を他の馬よりも高く上げ、そして右後ろ脚も地面から少し浮くように上げているため、少し興奮気味に地面を踏むような躍動した律動が感じられる。また、左右の黒と茶の馬は鼻先を下に向けているのに対して、中央の白馬は、騎手が手綱を軽く引いたのか、胸から喉元に向かって首を直線に据え、鼻先を真っ直ぐに上げて前方を見る。その姿はどこか誇らしげで優美である。馬の身体は、体の丸味や、後ろ脚の太腿に見られるような筋肉の盛り上がり、そして足の関節部分に見える骨と筋の動きが、色彩の細やかな階調によって立体的に表現されている。身体の均衡はとれており、馬の細く長い脚や筋肉の引き締まった体は美しい。また騎馬の武士の長い脚や腕も、実際の日本人の体の比率とは異なるが、見る者が美しく感じられる体形に理想化されていると思われる。

背景の林の木々は、手前の大木と細木を詳細に描き、奥は色彩の階調で表現している。中央の大木は右側の木に重なるように曲線を描き、左端の二本の大木は狭い間隔で並んで並行に左へ傾く。木々は直立することなく、曲線を描いて右へ左へと動き、そしてほんやりとした輪郭線と柔らかな色彩によって、主張しすぎない自然描写で背景を構成している。また右奥の林の上方には空が見え、この画面の中で唯一外へとつながって、鑑賞者の視線が抜けていく空間である。

この作品の全体的な構図は、動的な動きをする白馬に騎乗した武士を画面の中央に配置し、そして彼を取り巻く馬上の狩人と共に場面の中心的役割を担っている。次にこの作品と比較して、《鷹狩図》について述べたい。

《鷹狩図》(一九〇五年、明治三八) 東京国立博物館所蔵

先述した東宮御所壁飾画の製作過程から、現在東京国立博物館の所蔵する《鷹狩図》(一九〇五年、明治三八)⁽⁸⁾(挿図2)は「本画」と思われる。この作品はキャンバスに油彩で描かれており、その寸法は「縦九尺、横一丈三尺」に近い。そして、この作品と前の半尺画を比較すると、大きく違うところは右端の遠景である。製作過程にも記述があったように、本画に移る前に御所に評価を求めに行き、その後背景に眺望を加えて遠見に修正した。それが画面右側の景色の違いと思われる。

黒毛の騎馬の立つ画面左側から右へと続く日の当たる土の道は、幹が白みがかかった細い木の立つ盛土を曲がるように、深緑の地面から黄緑の地面へと連なり、段々背丈が低くなる木々に沿って、さらに奥へと向かう。そして奥には水辺のようなものが見え、その向こうにはさらに黄みがかかった淡い木立がぼんやりと見える。その上には淡い水色の空が広がり、さらにその空の上に重なるように描かれた黄土色の木の葉は、明るい陽光を受けて清々しく映える。またそれに続く林の木々は、暗色の陰影を巧みに用いて、大木の重厚さや、細木の硬い質感も表現している。それらの木々は重なり合いながら上へと伸び、それに掛かる木の葉の隙間からのぞく空は、画面上方へと空間を広げてゆく。この背景の描写は、半尺画よりも筆が精緻になり、木の葉の一枚一枚が、筆の点描で表現されている。そしてそれと陰影表現が合わさって、うっそうと木々の立つ林に立体感が生まれている。また、盛土に立つ白みがかかった細木は、半尺画では地面に直接立つ細い二別れの木であった。この木を画面上方に突き抜ける、丈夫な木に変更したことで木が枠のような役割をして、右側の遠近法を用いて描かれた遠望が、独立した風景のように強調されて見える。

騎馬の馬の姿勢や配置については、半尺画とあまり変更がなく、中央の武士を乗せた白馬は、左脚と鼻先を上げて立っている。ただ手前の黒馬の武士は、半尺画では前方を見つめる横顔であったが、本画では少し首を右にひねり、四分の三正面で、斜め前方を見ている。この武士の視線の方向によって、空間は画面手前に向かって広がっていく。そして鑑賞者と画面の中の人物に繋がりが生まれてくる。

画面は半尺画よりも寸法が倍に大きくなり、縦の比率も少し伸びた。そして右側に遠望が加わり、背景の木々が高くなったことで、

三人の騎馬を取り巻く空間も広がり、穏やかな野原の広がる風景が現れた。ゆえに、半尺画の何気ない林の中に、三人の騎馬の武士がいる場面から、広大な森林の中にたたずむ三人の騎馬の武士へと印象が変わった。ただ半尺画でも中央に位置していた白馬の騎馬の武士は、変わらず画面の中央に位置している。そして次に「半尺画」、「本画」にたどり着くまでの、下絵の特徴について述べておきたい。

《山狩図下絵》 京都工芸繊維大学美術工芸資料館所蔵

この「下絵」に関しては残存枚数が多く、先の製作過程の文書に照らしてみても、全ての作品を順序付けて製作過程をたどるのは難しい。しかし浅井が「武士の山狩」の綴織製作にあたり、写生だけでなく写真撮影の技法も使い、油彩、水彩、木炭等の様々な描法を用いて、山のように研究画を描いた事は文書からも確かである。これらのことは浅井が描く場面を、より現実に近い表現にするための過程であったと考えられる。

その内二点の京都工芸繊維大学の所蔵する《山狩図下絵》(上)、(下)は、半尺画と本画の構図にかなり近い水彩による下絵である。その二点と比較すると、まず(上) AN. 2658 (一九〇五年、明治三八) (挿図3)の方は、三人の騎馬の武士の最後尾に、二人の従者が徒歩で追従しているため、武士たちが秋の野山で遊戯的な狩猟をしている場面のような印象を与える。ここでは背景の右奥の遠望はなく、空まで木々で覆われており、画面右手前の地面から伸びる数本の細木が近景をつくる。そして、三人の武士の顔の向きは半尺画と変化はないが、三頭の馬の鼻先はいずれも視線を地面に落として下を向く。片方の前脚は、少し地面から浮かせるものの、活力に乏しい。しかしこれが自然な馬の動きであり、スケッチを元に画面に構成したように思われる。

他方(下) AN. 2660 (一九〇五年、明治三八) (挿図4)は、画面右手前に大きな石を配して近景をつくっている。背景の大木の幹の曲がり具合や、右側の遠望が開ける構成は本画に近い。そして三頭の馬の姿勢は、手前の黒と奥の茶色の馬は本画とほぼ同じものの、中央の白馬は少し異なる。先の下絵よりも鼻先は上に向けられたが、しかし左脚は真っ直ぐに地面に伸ばし、右脚は軽く折り曲げて浮かせている。そのため白馬は本画よりも穏やかな印象を与える。



挿図3

浅井忠
《山狩図下絵(上)》

AN. 2658

1905年(明治38)

69.5×103.0 cm

水彩 紙

京都工芸繊維大学美術工芸資料館



挿図4

浅井忠
《山狩図下絵(下)》

AN. 2660

1905年(明治38)

59.2×87.7 cm

水彩 紙

京都工芸繊維大学美術工芸資料館

これら二点の水彩画と半尺画、本画とを比較してみると、背景の右側の遠望と、中央の白馬の姿勢に特に変化があることがうかがえる。つまり浅井は、遠近感のある空間構成と、馬の描写にこだわりを持っており、特に中央の白馬に関しては、本画のように胸を張り、鼻先を真っ直ぐに前に伸ばし、左脚を高く上げて凛々しい立ち姿とした。そしてそうすることで、白馬に騎乗する武士にも気品と勇壮さが生まれている。

では浅井が意図的に構成し、画面中央に配置したと思われる、この気品ある優美な馬とそれに騎乗する武士は何であったのだろうか。先に述べた製作過程において浅井が描いたと考えられている、趣向の異なる草稿を含めて考えたい。

《東宮御所壁飾草稿》

(一九〇五年、明治三八)

『浅井忠全作品集』⁹⁾に掲載されている「武士の山狩」関係の作品の内、本画、半尺画と構図や趣が異なるものが三点ある。まず一点は、制作年が不詳の《武士山狩図下絵》(挿図5)と題された作品があり、これは後の二



挿図 5

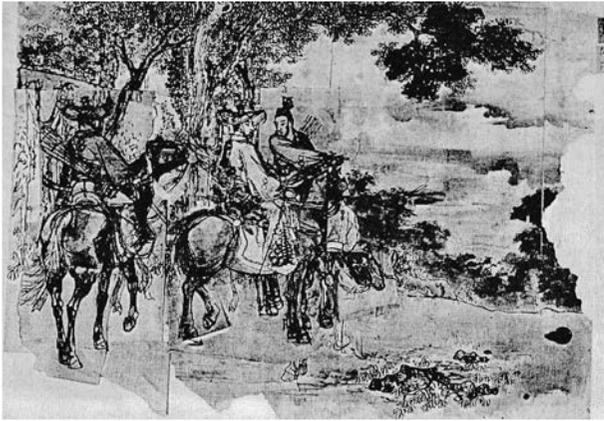
浅井忠
《武士山狩図下絵》

制作年不詳

44.5×72.1 cm

水彩 紙

（東京美術倶楽部刊『浅井忠全作品集』G-028 245頁）



挿図 6

菊池契月

草稿画

（『國華』第千四百八十七号 46頁）

点とも趣向が異なる。この作品は小柳氏が先の論文で紹介している、二代川島甚兵衛が構想し、菊池契月の描いた一場面完結の草稿画（挿図6）と、画面の左側に武士たちを配置したところで構図が近い。契月の作品は、画面左側にある大木の下に三人の狩装束に身をつつんだ騎馬の武士がおり、中央の横向きの綾蘭傘の武士に、侍烏帽子の従者が右手で遠方を指しながら、横から何かを話しかけている。画面右側では、下方に向かって木々が連なり、その奥に遠望が存在する。このような場面構成から、狩りの途中の武士たちが丘の上に立ち止まり、従者から狩の助言を受けているような場面に感じられる。他方浅井が残した作品は、契月と同様に画面左側に大木が立ち、その下に狩装束の騎馬の武士が二人と、徒歩の従者が二人いる。しかし浅井の場合は、画面右側に遠望はなく、奥にうっすらと大きな山が見える平原が広がり、馬にまたがった武士たちの群れが、走って逃げる何かの獲物を疾走しながら追いかけている。そしてその光景を、丘の上から先の武士と従者が見ている構成となっている。この場面は、武士たちが武芸の練習をかねて日常行っていた、狩猟場面を描いたように思われる。また、

一八九八年(明治三一)に二代川島甚兵衛は、明治宮殿の西溜之間に巨大な綴織壁掛「富士巻狩」一対を納めたという。⁽¹⁰⁾つまり、「富士巻狩」とは、源頼朝が富士山の裾野で行った大規模な軍事訓練をかねた狩猟に端を発するもので、そのような武士の狩猟を題材にした軍事的意味合いを持つ主題が、皇室で好まれていた可能性がある。

続いて二点の草稿をとりあげたい。この二点は、画面構成が中央部分とその周縁部分に分かれた二重構造になっているが、その主題は各々異なる。また二点が主題と草花から、春と秋の季節を表現しており対になっているようにも考え得る。

まず一方の《東宮御所壁飾草稿2》(一九〇五年、明治三八)(挿図7)は、競馬の様子を描いた図で、黒馬と白馬に乗った武士が競いあっている。青い衣装の騎手は中腰で立ち、左手で手綱を握り、右手で鞭を振り上げる。赤い衣装の騎手は、馬の様子を見ながら馬に腰を下ろし、手綱を握り締めて疾走させる。そして黒馬は、飛ぶように鼻先と両足を大きく前に伸ばし、白馬は両方の前脚で地面を強く蹴って飛び上がる。風を強く受けて鬣や尻尾は後ろへ強くなびき、騎手の衣の裾も後ろへはためく。競馬の疾走感と二人の勝負の緊迫感が伝わってくる。その背後では、騎手と同様の青と赤の衣装を着た騎馬が次の出番を待っている。

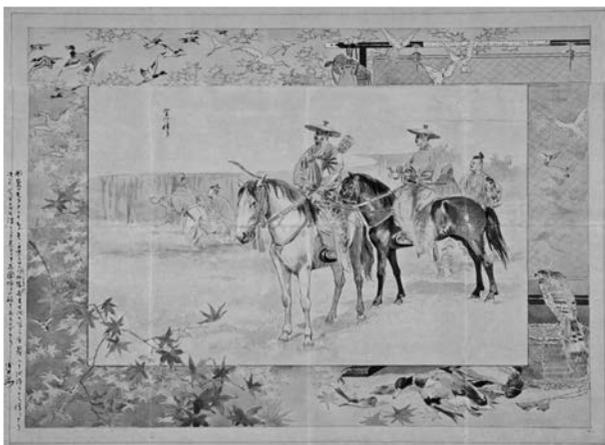
そして周縁部には、上部に道行く牛車が描かれており、人が乗る部分には家紋や赤い紐の装飾が付いて立派である。黒い服の貴族や童が先導し、その両脇には弓と矢を携えた武官が警護しており、この牛車に乗る人物は公家や大臣といった身分の高位の者と推測される。また下部は、中央の絵を囲うように装飾的に、水色の水流に赤と白の立葵の花が混じりあって立つ。これらの事から、宮中行事として五月五日の端午の節会に行われた競馬の場面を描いた可能性がある。

もう一方の《東宮御所壁飾草稿1》(一九〇五年、明治三八)(挿図8)は、本画と同様の主題の山狩の図である。但しその構図は本画とは大きく異なっている。白馬に騎乗した矢と弓を装備する狩装束の男性と、黒馬に騎乗した、弓矢を持たず左手に輪になった赤い紐を巻いている狩装束の男性がいる。右端の黒馬の奥には、左腕に鷹を乗せた烏帽子の男性と、藁の頭巾を被る後ろ姿の男性がいる。そして画面左側馬の前方では、屈んだ姿勢の烏帽子の男性と、頭巾を被って体を前のめりにして走る姿勢の男性が、何かを追っている。恐らくそれは獲物で、今し方武士が放った鷹が獲物を捕らえたのではないだろうか。武士たちもその行方を見守っている。ここでの構図は、白馬に騎乗した武士が画面の中央部に位置している。白馬は額を前にして体の左側面を見せるように斜めに立っており、画面手



挿図 7

浅井忠
《東宮御所壁飾草稿 2》
1905年(明治38)
56.6×75.5 cm
水彩 紙
千葉県立美術館



挿図 8

浅井忠
《東宮御所壁飾草稿 1》
1905年(明治38)
55.3×75.3 cm
水彩 紙
千葉県立美術館

前から奥へ向かう空間を感じさせる角度で描かれている。白馬、黒馬とも武士を乗せて両足を地に着けて静かにたたずんでおり、この中で唯一動的なのは、駆け出す従者であろう。

そして周縁部では、紅く色づいた紅葉が広がる中に、羽を広げた数種類の鳥が縦横無尽に羽ばたいており、華麗である。右側には貴人を思わせる彩ある几帳が立てられ、その下には丸い籠に止まった鷹が羽を休める。その籠の横には鷹が仕留めたと推察される、大小の鳥の死骸が横たわる。

中央部の左上には「金地ノ積リ」の書き込みがあり、空には広い範囲で金雲をたなびかせるつもりであったことがわかる。そして左の欄外には、浅井による書き込みがあり、「凶案ハ先スコナモノ 是ニテ宣シケレバ人馬鳥類服装器具其他モノ□穿鑿シテ油繪トナス積リナリ 決シテ完全ナル下繪トシテ見玉フナ 只図柄ノ一般ヲ示スマデナリ 浅井忠⁽¹⁾」と記述されている。この事からこの作品は、油絵の下絵になる「凶案」として提示されたものであり、浅井は馬や鳥類、服装や器

具を細かく調べて実物に近づけて描こうとしている事がわかる。しかし、馬や物について研究したのは確かであるが、完成した本画とは全く趣が異なっている。金地を使うのを止め、周縁部の雅な華やかさも失われたが、狩装束の騎乗の武士は残された。これには石井柏亭が書き残した文書⁽¹²⁾が関係しているかもしれない。

石井は御所の造営が完成後に、壁に飾られた油彩の本画を見て、「鶯色の勝った色調と室全体の色調とが充分にしくりして居ない」と感じており、これには浅井も同様の不平を口にしていたという。また「浅井は装飾的のことがよく解る人であるから、斯う云うものは實はもつと装飾的にやりたかった」が、馬の毛色など写実的な注文ばかりがあり、綴織制作者の川島も、装飾的でなく普通の油画風に描いてくれと言うので、浅井もあきらめて自己を發揮しなかったという。ただ、同じ御所内の他の天井画に、楕円の中に雲浮かび鳥の飛ぶ青空を描きその周縁に花果を配したのは、浅井の案によって渡部審也が書いたという。これらの事から、浅井は皇太子殿下が使用する予定の部屋の壁飾りを製作するにあたり、妃殿下の部屋に今尾氏の「牡丹に孔雀の図」の刺繍画が使用される事や、他の部屋との調和も考慮して、二点の《東宮御所壁飾草稿》のような、綴織壁飾を前提とした二重構図で、装飾的で明るく華やかな意匠を製作したのかもしれない。但し、その主題はいずれも、馬と武人を描いたものであった。そしてこれら三点の草稿画に描かれた様式を見ると、西洋絵画の表現に近いことがうかがえる。

西洋絵画の受容

浅井が西洋絵画を学び始めたのは、一八七六年(明治九)に国沢新九郎の画塾・彰技堂に入門した頃からだと思われるが、この東宮御所壁飾綴織のための下絵製作の依頼を受けた一九〇五年(明治三八)より以前には、日本国内において日清戦争(明治二七―二八年)、日露戦争(明治三七―三八年)といった他国との戦争が勃発しており、それと関係して西洋に追従して上野にパノラマが展示され始めた。そのパノラマはいずれも実際に起きた戦争の一場面を描いたもので、その戦況を国民に伝え、人民の尚武心を鼓舞する役割があった。それには現実に近い光景を描くのが効果的で、小山正太郎や浅井忠といった洋画家が起用された。彼らは西洋絵画の技法を学ぶ中

で身に着けた、人間や馬を描くための解剖学の知識や、現実に近い風景を描くための遠近法や陰影法を駆使して製作した。そのような実物に近い寸法で描かれた大きな絵画は、国民に今まさにその戦場に立ち会っているかのような感覚を起こさせるものであった。

そしてこのような絵画が好まれる中、一八九八年(明治三一)頃に、浅井が所有していたという、一帙になった仏国大家の名画写真帖がある。⁽¹³⁾石井満吉が浅井の上根岸の住宅に初めて訪れた折に見せられたもので、浅井はこれを示し「ドタイユ、ドヌーヴキユの二大戦争画家なること、ドヌーヴキユの方は既に死せること、ドタイユ等が画を作る前には兵隊を雇うて戦争の真似をさせること、闘鶏の画はヂエロームが弱年の作なることなど」を説いたという。このモデルに実際の動作の真似をさせるというのは、浅井が忠臣蔵のジオラマ製作や、《武士山狩図》の下絵製作の折にしていたことと同様である。

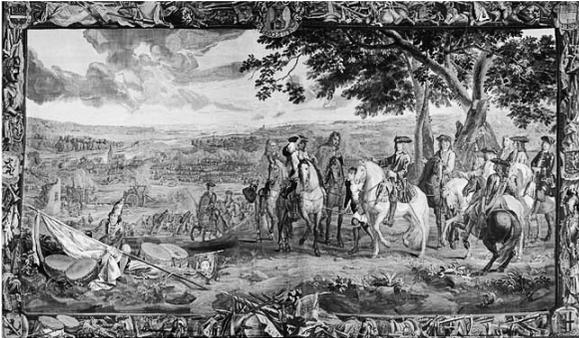
そしてここで出たドタイユ、ドヌーヴキユは、別の文書にも浅井がその名を挙げている。⁽¹⁴⁾これは新聞記者が浅井に戦争画についてその所見を取材したもので、「佛國で現時有名な戦争画家はデタイユ、エーメーモローの二人で、此等の人々は平生軍隊画の外は描かぬ。」「ヌービユーのパノラマなどと同じく非常に有名なものであります。」と返答する。

このドタイユは、エドゥアル・ドターユ(一八四八一―一九二二、Edouard Detaille)、ドヌーヴキユは、アルフォンス・ド・ヌーヴィル(一八三五―一八八五、Alphonse de Neuville)と思われる。この二人の共作として代表的な作品に、普仏戦争(一八七〇―一八七一年)の最中、シャンピニー(Chamigny)とレゾンヴィル(Rezonville)で行われた戦闘を描いたパノラマがある。そこには遺体や武器、そしてこの戦闘で実際に指揮をとった隊長とその部隊の一団が、騎馬で他の騎馬の部隊と合流する場面が描かれている。挿絵をはさんで作成されたパノラマの解説には、主要な軍人の地位と名前が掲載されており、ドターユとヌーヴィルの写実的な筆で大画面に描かれた、その壮大に連なる騎馬の兵隊たちとその歴史的な出来事の光景は、鑑賞者に現実の場面に遭遇しているような感覚を与える。また、エーメーモローは、エメ・モロー(一八五〇―一九一三、Aimé Morot)と思われる。彼もまた戦争画を得意とし、多くの戦闘場面を描いている。彼の作品は、戦場での兵士たちの戦闘中の場面に焦点をあてたものが多く、兵隊たちの熱気や苦闘を動作や構図で表現し、緊迫感のある場面に構成している。中でもレゾンヴィルの戦いを描いた作品(挿図9)では、頭を突き出して疾走する三頭の馬に騎乗した兵士たちが、敵味方組んずはぐれつ、剣を振り上げ、切り付け至近距離の戦闘を展開する。馬は前脚を大きく伸ばし、



挿図9

エメ・モロー
《レゾンヴィル、1870年8月16日、
胸甲騎兵の攻撃》
1886年
117×244.5 cm
油彩 キャンバス
1870年戦争と併合された領土美術館



挿図10

《ブレナムの戦い》
18世紀
タペストリー
ブレナム宮殿

後脚で強く地面を蹴り上げる。鬣をなびかせ、一心不乱に前方へ疾走する。この姿は、浅井が《東宮御所壁飾草稿2》の競馬の図に描いた、鞭を振り上げて騎乗する武者を乗せて、並んで疾走する白と黒の馬の構図に近い。浅井が草稿を製作する際、こういった戦争画の戦闘場面を参考にしたのではないだろうか。⁽¹⁵⁾

そして浅井は先の新聞の取材で、「戦争が起って従軍した處が、平生注意が達いてないから、一として要領を得るものなく、服装やら何やら勝手次第で、實にひどいものです。況んや戦地にも出でず、画室の想像画では尚ほさらお談しになりません。」と言う。このように、浅井は日清戦争の折に絵画研究のために従軍し、その戦場のスケッチを多く残している。またドターユやヌーヴィル、モローも皆戦争に従軍しており、浅井も彼らに真似ていたのかもしれない。そして「武士の山狩」の油画を製作する折に、モデルや標本、図書を使って研究し、装束の生地や馬の品種の描き分けを行って、狩の場面をより実物の情景に近い表現にして鑑賞者の臨場感を高めようとしたのではないだろうか。

次に、浅井との直接的な接点は不明であるが、先にあげた制作年不詳の《武士山狩図下絵》に近い構図の綴織が存在している。この綴織は一八世紀に製作されたもので、現在は英国のブレナム宮殿の客間の広大な壁にしつらえてある。(挿図10) その中央部には、一七〇四年にプリントハイムで起きた、フランス軍とイギリス軍の戦争が描かれている。こ



挿図11

ヴァン・ダイク
《馬上のチャールズ一世》

1637-8年

367×292.1 cm

油彩 キャンバス

ロンドン・ナショナル・ギャラリー

の戦争は、最終的にマールバラ公爵ジョン・チャーチルの活躍によりイギリスが勝利する。そしてその功績によりアン王女からマールバラ公爵にブレナムの領地が下賜された。この作品は、画面手前が丘になっており、その下に広がるのはプリントハイムの戦場地と思われる。丘の右側には大木が立ち、その木の下に騎馬の高貴な武人たちが集まってきている、その中心に赤い衣装の武人が背筋を伸ばして白馬に乗っている。そしてその白馬は、首を真っ直ぐに立て、左脚を少し宙に浮かせた姿勢をしている。これがこの作品の主役のマールバラ公爵であることはその優雅な姿勢から想像できる。その右には馬のお尻を鑑賞者の方に向け、両脚をあげた動きのある姿勢をする騎馬がいる。この斜めに向けた馬体を配置することによって手前に騎馬がいるように見え、画面に奥行きが生まれている。この手法は《東宮御所壁飾草稿1》の山狩の図で、体を斜めにして奥行きのある空間を生み出している白馬や、半尺画の黒い馬の向きに用いられている。また、ここに描かれているマールバラ公爵のような姿勢は、ヴァン・ダイク（一五九九—一六四一、Van Dyck）の《馬上のチャールズ一世》（挿図11）のような、一七世紀に王侯貴族の肖像画を描く際に使われたものに通じると思われる。この場合、貴族は馬に騎乗しており、馬は前の片脚をあげることが多い。これは君主の馬を操る馬術の力量を示すものであり、その指導力や権力をも暗示するものであった。また騎馬の背景においては、風景が描かれており、



挿図12

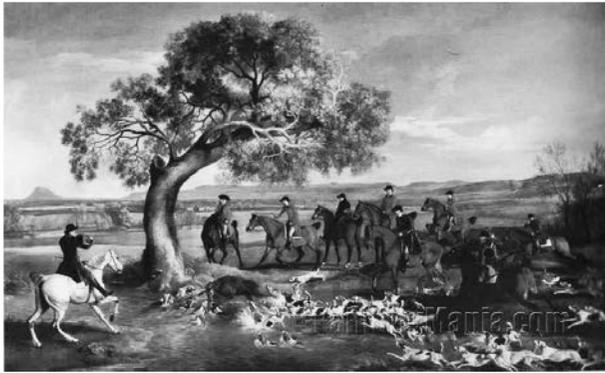
ジョージ・スタップス
《コルウィック・ホールで馬に乗る
ジョンとソフィア・マスターズ夫妻》

1777年
100.4×124 cm
油彩 板
個人蔵

右側に枝を傘のように伸ばした大木と、左側に遠く一本の木と、その奥に空の広がる遠景が霞むように連なっていく。そしてこのような肖像画の構成は、一八世紀の英国で騎馬肖像画として発展してゆく。それと同時に英国では、乗馬で行うスポーツが全盛期を迎え、特に王侯貴族の間で狐、ウサギの狩猟や競馬が流行し、風景画の中に狩猟の光景や動物を重ね合わせる構成の作品として発展した。描かれる対象は、貴族の高価な所有物である狩猟犬、種馬や新種の肖像画、そして広大な領地や邸宅もその対象であった。

こういった作品を得意とした画家にジョージ・スタップス(一七二一—一八〇六、George Stubbs)がいる。彼はイタリアを訪問した際に解剖学に興味を示し、『馬の解剖学』(一七六六年)を出版する。そのために自ら馬を解剖して皮膚や筋肉の層を剥いで、その結果を記録した。そうすることによって実物に近いように描き分けることができ、貴族から自慢の狩猟犬や、競馬で勝利を収めた馬や種馬の肖像画の制作依頼がくるようになった。スタップスの《コルウィック・ホールで馬に乗るジョンとソフィア・マスターズ夫妻》(挿図12)は、新婚の夫妻の騎馬肖像画で、背後にはジョンの所有する広大な敷地とそこに建つ邸宅が描かれている。馬の脚元には種類の異なる二匹の飼い犬がいる。夫妻の騎乗する馬はいずれも毛並みが整い、艶があるように表現されている。そして華やかな赤いドレスをまとった女性には自慢の妻なのであろうか、後ろの夫は飾り気なく横顔で構成されているのに対し、妻は可愛らしい顔を鑑賞者に向ける。

またスタップスは、『グローヴナー狩猟隊』(挿図13)のような狩猟の光景も描いた。大木の下に広がる水辺の中で、獲物の雄鹿が狩猟犬の大軍に仕留められようとしている。そしてそれに気づいた狩人たちが、方々から集まってくる。横長の画面を使い、グローヴナーの所



挿図13

ジョージ・スタブス
《グローヴナー狩猟隊》

1762年

149×241 cm

油彩 キャンパス

個人蔵

有する狩猟ができるほどの広大な敷地が描かれており、画面手前には狩猟の光景、その後方の中景には、池のような水辺や木々、家が見える。そして最も遠い遠景には、薄っすらとした色調で小さな山と丘の稜線が広がっている。このように、狩猟の光景と風光明媚な田園風景が合わさった作品が、英国では多く見られる。このような狩猟画はスポーティング画として英国で発展してゆく。

結び

以上のことから、浅井が「武士の山狩」という画題で、東宮御所壁飾綴織の下絵の製作依頼を受けた際に、まず念頭にあったのは部屋を飾るための大画面の綴織という形態であり、西洋では貴族の館の壁に飾られているものであったのではないだろうか。そして「武士の山狩」というその画題から思い描いていたものは、草稿で騎馬の武者が獲物を猛追する場面や、武士が従者と鷹狩をしている情景を描いたことから考えると、一八世紀の英国で貴族たちが余暇を楽しむための運動として流行した、狩猟を題材にして描かれた作品ではないだろうか。また武者が馬を疾走させて激しく競い合う場面では、西洋の戦争画で使われた様式を借用したのではないだろうか。そして、西洋の貴族や兵士と、日本の武士を置き換えて構成したと考えられる。

次に、油彩の半尺画では、水彩下絵にあった徒歩の従者も取り除かれ、各々毛色の違う馬に乗った三人の武士のみの構成に変更された。そして画面中央に横向きの白馬の武士を配置して、水彩下絵の白馬とは異なり、馬の左の前脚を高く上げ、首を真っ直ぐにして鼻先を前に向けた、悠然とした気品のある立ち姿へと変更された。つまり浅井は、この半尺画の完成の地点で、中央

に据えた武士に対して、西洋の馬上の君主を描いた、騎馬肖像画を意識した姿勢を取らせたとと思われる。この背筋を伸ばした高貴な武士は狩猟の腕前だけでなく、手綱を引いて馬の鼻先と片足を上げる姿勢をさせる馬術を身につけた、統率力のある武将として捉えられるであろう。ただ浅井は、どの人物の表情も明確には描いておらず、特定の人物の肖像を描こうとしたわけではないと考えられる。そして右側の遠望であるが、この段階では開けておらず、背中を四分の三こちらに向けた黒馬の武士が画面の左手前に位置するように配置されており、そこから視線は右奥の森へと斜めに進んで行き止まる。そのため、中央の白馬の武士に鑑賞者の視線は向かい、二人の武士と従者の騎馬肖像画として構成されているように感じられる。

そして半尺画に対してあった御所からの注文を考慮して、本画が製作された。ここでの半尺画からの大きな変更点は、「背景に眺望を加えて遠見に直した」というように、画面右奥へと遙かに続いてゆく眺望が出現している。その眺望は、手前の大木の写実的な描き方とは違い、奥へ行くほど木々は小さくなり輪郭はぼやけてゆく。この眺望については、今回『鉛筆水彩画画帖』⁽¹⁶⁾の内容を確認したが、同様の構図の写生画はなく、浅井の想像によるものと考えられる。つまり浅井がこのような眺望を付け加えたのは、英国の風光明媚な田園風景の中で狩猟を行う狩猟画や、騎馬肖像画を意識していたからではないかと思われる。遠くには水辺らしきものも見え、ここは武将が鷹狩の権利を持つ広大な領地との解釈もできる。そして左の黒馬の武士は、顔を鑑賞者の方へと向けた。人物の特定はできないが、スタップスが構成したような、一人の人物が顔を鑑賞者に向ける構図を用いた夫妻の騎馬肖像画に想を得ているように思える。また、眺望を加えたことよって、鑑賞者の視線は奥へと突き抜けてゆく、しかし黒馬の武士の視線を感じることで、白馬の武士と二人へと視線は誘導され、騎馬肖像画として見る事ができる。

このように、浅井は晩年に「武士の山狩」を画題として綴織を製作する中で、これまで研磨した西洋絵画の技法を駆使し、収集した手本を参考にして、日本の絵画を西洋絵画に近い構図や表現で製作しようと努めていたことがうかがえる。

註

(1) 中沢岩太「東宮御所壁飾畫について」(黙語会編 浅井忠著『木魚遺響』一九〇九年 山田芸艸堂) 一五六―一六二頁

- (2) 大橋乗保「浅井忠筆東宮御所壁飾下絵と関係資料について」(『京都工芸繊維大学工芸学部研究報告人文9』一九六〇年)
- (3) 小柳正美「二代川島甚兵衛作 綴織壁飾 狩の図(武士山狩)」(『國華』第千四百八十七号 第百二十五 第二册 二〇一九年)
- (4) 中沢岩太「東宮御所壁飾畫について」(『黙語会編 浅井忠著『木魚遺響』一九〇九年 山田芸艸堂) 一五六―一六二頁
- (5) 石井柏亭編『浅井忠 畫集及評伝』一九二九年 芸艸堂
- (6) 一尺〓約三〇・三センチ、一寸〓約三・〇センチ、六尺五寸〓一九六・九五センチ、四尺五寸〓一三六・三五センチ
- (7) 一丈〓約三〇・三メートル、九尺〓二七・七センチ、一丈三尺〓約三メートル九三センチ
- (8) 製作年は、東京国立博物館のホームページにある「画像検索」の浅井忠《鷹狩図》(0050191)の表記に従った。「本画」の製作年として一九〇六年(明治三九)の可能性もある。
- (9) 東京美術倶楽部刊 島田康寛・前川公秀監修『浅井忠全作品集―東京美術倶楽部カタログ・レゾネシリーズ』二〇一六年 求龍堂
- (10) 小柳正美「二代川島甚兵衛作 綴織壁飾 狩の図(武士山狩)」(『國華』第千四百八十七号 第百二十五 第二册 二〇一九年) 四六頁
- (11) 東京美術倶楽部刊 島田康寛・前川公秀監修『浅井忠全作品集―東京美術倶楽部カタログ・レゾネシリーズ』二〇一六年 求龍堂 七二七頁「作品目録」C-027
- (12) 石井柏亭編『浅井忠 畫集及評伝』一九二九年 芸艸堂 一三五―一三六頁
- (13) 石井満吉「浅井先生を憶ふ」(『方寸』二卷二号 明治四一年二月 故浅井忠氏追悼号に掲載) (青木茂編『明治洋画史料 懐想篇』一九八五年 中央公論美術出版所収) 一〇六頁
- (14) 「浅井氏の戦争画談」『日本美術』第六十六号 一九〇四年七月
- (15) 浅井と西洋の戦争画との関係については別稿としたい。
- (16) 『鉛筆水彩画画貼』京都工芸繊維大学美術工芸資料館所蔵