美術京都

Bijutsu Kyoto

NO.50
2019 March

公益財団法人 中信美術奨励基金

目次

巻頭エッセイ　潮江宏三　1

対談
京都市学校歴史博物館開館二十周年記念対談
「京都の美術を育んだもの」
上村淳之
榊原吉郎　2

論考
京都高等工芸学校における初期教材
－明治後期における視覚資料について
和田積希　21

第三十一回「京都美術文化賞」　72

選考委員を代表して　潮江宏三　74

受賞者のことば　76

「西洋銅版画のこと」

京都市美術館館長　潮江 宏三

幕末の司馬江漢ら、日本人が最初に試みた銅版画はエッチングで、これは線を引くのに酸の腐食作用を使うものだが、元々の銅版画は刃物で直接銅板に線を彫り刻んでいた。そしてこれは、本来、金銀細工師が金や銀の板に画像を彫るのに使っていた方法だ。だから、最初の銅版画師たちが金銀細工師出身だったことは当然のことだ。とはいえ、金属に彫った線を版画にするまでの道のりは、実はそれほど簡単ではない。

まず、金属の板に彫られた線は見えにくいので、絵柄をはっきり見せる方法が考案された。陰刻の線に酸化水銀の黒い粉を擦り込むニエロという技法だ。その仕上がりの様子から、かつては、このニエロ技法が銅版画の原点だと考えられ、この技法が隆盛した十五世紀のイタリアが銅版画誕生の地だとみなされたこともあった。でも、固化したニエロでは刷り写すことができない。彫り刻まれた溝から刷り写すには、液状のインクが必要になる。しかも水性では滲むので、ねばりのある油性でなければならない。そこで、ネーデルランドやライン川に近いドイツが銅版画発生の候補地として浮かび上がってきた。

この地域は、交易都市が多く、物質的条件が整っていただけでなく、百年以上前から絵具を油で溶いて描く絵画の技術（油彩画）が知られていたからだ。そして、実際に、イタリアより早い時代の銅版画が次々と見つかり、その先行性が証明された。

東洋からもたらされた製紙技術の発展もあって、銅版画は、やがて画像情報を正確に広く伝搬することができる革命的な技術として、デューラーのような稀有の才を虜にする。

対×談

京都市学校歴史博物館開館二十周年記念対談

「京都の美術を育んだもの」

上村 淳之（日本画家・京都市学校歴史博物館館長）
×
榊原 吉郎（京都市立芸術大学名誉教授）

司会　京都市学校歴史博物館開館二十周年を記念いたしまして、京都市立芸術大学名誉教授の榊原吉郎先生をお招きしました。本日は「京都の美術を育んだもの」というテーマで当館の上村淳之館長とおおいに語っていただきます。ではまず榊原先生、京都画壇の歴史について概観をお話しください。

榊原　本日はありがとうございます。日本画家として日本画ひとすじに描いてこられた上村淳之先生とは異なり、私は父が日本画家であるにもかかわらず西洋画科を専攻し、その後、紆余曲折を経て日本美術史の研究の道に進みました。美術史を横から、斜めから見つめ、考え続けております。

　今日のテーマとされている「京都の美術を育んだもの」とは何か、と問われれば、これは間違いなく京都の町衆（ちょうしゅう）です。この言葉をよく「まちしゅう」と読みますが、それは近年定着したもので本来は「ちょうしゅう」と発音していたとの記録が残っています。ともあれ、京都の町の人たちが「京都の美術」を育んできました。そのことについてこれから申し上げます。

平安時代　大和絵（やまとえ）と唐絵（からえ）

　縄文時代から人々は何かしら言葉を使ってきましたが、いつの時代からか漢字が入ってきて、話し言葉を漢字で書き表すようになっていきます。漢字から、のちに変体仮名と呼ばれる万葉仮名をつくりだし、その仮名文字はやがてひらがなへと整っていきます。平安時代にはだいたい日本語としての文字体系は落ち着き、ご存じのようにひらがなを使って『源氏物語』も生まれたわけです。絵のほう

では、日本の風景や風俗が御所の絵師たちによって描かれるようになり、それまでの主流であった中国文化を画題にした「唐絵」に対して「大和絵」が生まれました。平安時代に成立したこの「大和絵」が日本画につながる流れの起源のひとつといえます。

室町時代　禅宗と水墨画

室町時代になると中国では唐の文化が衰退し、その影響で仏教にも変化が起きて、禅宗というかたちで水墨画とともに日本に伝わります。このとき、「詩画」という文字と絵をひとつにした表現が伝わるのです。中国では文人のたしなみとされる四芸をいう「琴棋書画」という言葉が古くから成立していますが、このうち楽器すなわち音を意味する「琴」が重要だと私は常々考えておりまして、つまり、昔は録音技術がありませんでした。演奏も、会話も音はその場で消えてしまいます。聴覚にのみ働き、消えてしまう言葉を記録するために、古来人々は大変な苦労をしてきました。それが、文字の発達で書き記すことが始まり、絵と組み合わせて残すことで、視覚に訴えるようになっていきます。当時の人々にとって、これは大きな変化だったのではないでしょうか。そして現代の私達も、遺された詩画や絵巻物によってさまざまなことを知ることができるわけです。

近世　町絵師、御所絵師、幕府お抱え絵師　フェノロサによる狩野派支持

さて、近世になりますと絵師は御所だけでなく町のなかにも登場します。たとえば俵屋宗達、尾形光琳、中村芳中、神坂雪佳らは京都の町衆から出てきた町の絵師です。そして土佐光起、原在中、狩野探幽、狩野山楽、森寛斎らは武家から出てきた幕府お抱え絵師です。

土佐派、狩野派については後述しますが、先に少し触れておくと、明治になってアーネスト・フランシスコ・フェノロサというアメリカ人が来日し、非常に狩野派に魅了され、自身も狩野派絵師に師事して学ぶほど入れ込みます。フェノロサは最初、哲学と政治学の教師として東京大学に来るのですが、日本美術に惹かれて研究にいそしむようになります。このときフェノロサの力になったのが岡倉天心です。横浜出身の岡倉天心は外国人と盛んに交流しており、英語も堪能でした。フェノロサについては秘仏であった奈良の法隆寺夢殿の救世観音を開陳したエピソードが知られますが、こうした活動も岡倉天心は一役買っています。フェノロサは日本画に関する「美術真説」という論文を発表し、まるで美術界に現れた黒船のごとく、日本の美術行政にも関わるようになりました。こうしたことから、のちに東京藝術大学の前身である上野の美術学校設立へとつながっていったのです。

円山応挙の円山派、呉春の四条派

一方、京都では円山応挙という人が出てきて円山派が成立します。応挙は亀岡から京都へ出て、非常に真面目に修業をしたようです。応挙の絵はいかにも真面目に、克明に描きあげていったことが伝わってきます。円山派の画風は写生を重視しているといわれますが、まさに「写生」を始めたのが応挙なので

す。当時、八代将軍吉宗は「蛮書解禁」、つまりキリスト教関係以外の書物の輸入を許可しました。すると蘭学という言葉もあるように、医学や自然科学系の書物が入ってきます。応挙の登場はそれと期を一にしています。書物の理解を助けるための解剖図などを手がけ、日本における医学の発達に貢献するのです。応挙の写生帳に残る三日月の絵には、何月何日何時頃どの方角の月である、という記録が必ずついており、自然科学者のように仕事をしていたことが窺えます。応挙以前には、たとえば土佐光起もスケッチをしていましたが、それには「生き写し」という言葉を使っています。こうした言葉がきちんと受け継がれていて、応挙の時代に「写生」という言葉となったのです。

ほぼ同じ時期に出てくる絵師に呉春という人がいます。京都の金座（金貨鋳造組織または鑑定場所）の重役の息子ですが、その父親はあるとき江戸へ呼び出されたまま亡くなってしまいます。呉春は呉服（くれは）の里（現在の大阪府池田市）の酒屋に身を寄せ、与謝蕪村に師事して絵を描くようになりました。京都に戻ってからは円山応挙との交流もあって写生画を描き、やがて四条派を形成します。呉春が当時居を構えていたのが四条通だったため四条派というのです。東京の美術史家の中には円山派と四条派をまとめて円山四条派などと呼称しますが、この二つの流派は筆の使い方が全く違い、写生画と一言にいってもその写生の質が異なりますから、ひとまとめにするのは誤りです。実際、京都の町衆こそがこのことをよく知っていて、絵の注文をするときに、その用途目的によって円山派の絵師、四条派の絵師を選んでいることが窺えるのです。生真面目な円山派、華やかな四条派といえるでしょうか。

御所の土佐派、幕府の狩野派

京都では俵屋宗達らが活躍し、当時の後水尾天皇が宗達をひいきにして多くの絵を制作させたことが記録に残っており、御所と琳派のつながりがわかります。また、土佐光起も後水尾天皇の覚えめでたく、光起の門人たちも絵師として御所の仕事をするようになります。土佐派の絵は大和絵系で、色彩を重視したカラフルなものであったということができます。

一方、中国から入ってきた水墨画の流れは狩野派に受け継がれ、形態をきちっと描く画風が確立されていきます。たとえば雪舟の『山水長巻図』にその傾向が見てとれます。

狩野派は、徳川家康が好んだ狩野探幽が幕府お抱え絵師になったのを契機に江戸の主流派となりました。以来、全国各藩の絵師たちも江戸へ来て狩野派に習い、国へ帰って絵師として藩主に仕えるという流れができあがります。このようにして狩野派は、世界でも稀に見る大きな絵画の流派に成長するのです。

藩絵師のなかに酒井抱一（ほういつ）という人がおられまして、姫路城城主の次男坊なのに酒井家を離れて江戸へ出てきます。そして吉原の花魁

榊原 吉郎氏

と一緒になるなど非常に奔放な生き方をした人ですが、狩野派を学んでいたこの抱一が江戸における琳派の祖となります。先述したフェノロサや岡倉天心はこの抱一の流れを継いでいくわけです。

近代　西洋画、「美術」（ＡＲＴ）という概念との出会い

近代に入って開国した日本は西洋文化の大波にさらされます。美術界も同様で、西洋画が伝わり、江戸時代にはなかった「美術」という言葉が誕生します。これは明治政府の役人がＡＲＴという語を翻訳してつくった言葉でした。

東京が首都となり、天皇家も東京へ行ってしまわれたということで京都は大きな危機感を覚えます。京都の町衆は番組小学校をつくるなど叡智を結集して京都ならではの近代化を進めますが、京都の町絵師たちも危機意識から画学校を創設し、京都画壇を支えるために尽力することになります。

一方、東京では政府主導による学校教育の組織化があり、上野の美術学校の設立があり、院展へとつながっていきます。面白いことに、上野の学校では当初、西洋画が外されていました。日本画と彫刻、しかも仏教彫刻などの木彫が中心でした。これはフェノロサ、岡倉天心の意向が反映されていたと思います。とはいえ、のちに油絵もブロンズ彫刻も入っていきます。黒田清輝という画家がいますが、もともと法学を学ぶために国費留学したフランスで絵描きになってしまったのです。帰国後、彼は上野の美術学校に入ります。このような流れを鑑みても、この学校を中心に成り立つ東京画壇は、現在も中央意識の強さが感じられると思います。

京都画壇の役割　「すい」と「いき」、京と江戸の風土差

こうした経緯から、では、京都に課されているのはどのような役割なのだろうかと考えますと、このように海外文化が流入し、それらが日本化し消費されるなかにあって、地域文化意識を強くもつことだろうと思います。実際に、京都は、中央集権をすすめる東京を後目に、地域の特色を保全し、方言を維持してきました。言葉は、単にものを言い表すための道具ではなく、そこには歴史文化が内包されているのです。言葉を、その起源や背景、あるいは発音などと考え合わせていくと実にさまざまなものが見えてきます。

その典型的な例として私が掲げるのは「すい」と「いき」です。「すい」（粋）はまさに琳派の理念を言い表しています。「いき」（粋）は江戸画壇のひとつの傾向です。九鬼周造という学者の『「いき」の構造』という論文が参考になるかと思います。九鬼は「いき」を江戸の言葉として解釈しています。

「すい」と「いき」の差異について、私は「ウエット」と「ドライ」と言っております。「すい」には湿り気を感じますが、「いき」には乾きを覚えます。庭園で言えば、苔むした庭と芝生の庭の違いでしょうか。東京の土壌は富士山の噴火でできた関東ローム層ですから、芝がより適しているのでしょう。このように、おそらく日本の各地に残る方言の中にはその風土、そして風土に育まれた文化が生きていると思われます。京都の美術は、「すい」な京都の町衆が支えた京都画壇に育まれているといえるでしょう。

司会　榊原先生、ありがとうございました。上村館長、今のお話を受けられて、京都の美

術の特徴、また日本画の真髄というものについてお話しいただければと思います。

上村　榊原先生はそのご専門の立場から日本美術、京都画壇の歴史的経緯をお話しくださいましたが、私はこうしたことを理論的にはとてもお話しできません。なにしろ、ひとりの絵描きとして、いま自分がどう生きるか、何を見つけだすのか、どう描くのか、そのようなことを自問しながら描くことだけに一生懸命になってきたものですから、歴史のこと、あるいは京都の文化のことにしても、系統立てて勉強してきませんでした。ですから、描く立場から感じる・考えることを述べてまいります。

祖母・上村松園

松園の母親はおなかさんという人で、早くに夫を亡くしたため女手ひとつで松園を育てました。ちきり屋という屋号の葉茶屋を切り盛りし、一日中絵を描いている松園に料理裁縫を教えるようなことは一切せず、「あなたに台所仕事は必要ない、絵の勉強に励みなさい」というような人でした。時代が時代ですから、豪傑女だったといっていいでしょう。おそらく松園は生涯包丁をもったことがないと思います。とにかく絵を描くことに集中していたのです。やがて、師匠である鈴木松年（しょうねん）とのあいだに私の父、松篁をもうけますが、赤ん坊の世話をしたのもやはり母親のおなかさんだったといいます。

父・上村松篁

とはいえ、おなかさんにはちきり屋という店がありましたから、孫を連れて外へ遊びにいくことはほとんどできなかったのですね。それで、家の中に金魚鉢をたくさん置いていたそうです。金魚好きだった松篁は、日がな一日金魚をじっと眺めて過ごしたのです。父は私に、部屋の中にずらりと金魚鉢が並べてあって、いろいろな種類の金魚を飼っていたという話をしてくれました。思うに、幼少時から金魚を見つめ続けたおかげで、金魚に関しては類稀な観察眼を養うことになったのでしょう。松篁は非常に精密な、細部まで細かく再現した写生画を描きます。部屋に並んだ金魚鉢の中の金魚を観察しては写生するということを繰り返して、やがて、出世作といいますか、松篁は金魚の絵で世にその名を知らしめることになるのですが、松篁の師匠の入江波光（はこう）先生は「松篁さんは金魚で絵描きになるらはった」とおっしゃったそうです。どのくらい金魚をよく見ていたかというと、お腹に卵をもっていない金魚を上から見て、雌雄の判定ができたのですから、相当なものだと思いますよ。

上村 淳之氏

雄の姿に変わる雌

金魚については父にかないませんが、鳥については私も一家言ございます。鳥の雌は、その産卵機能を失ったとき、人間でいう閉経ですね、そのとき羽色が雄の色に変化します。そうなるともう、腹を裂いて卵巣の有無を確かめないとわからないほど、そっくりになるのです。なぜだと思いますか？

こうした疑問についてその答え、理由を考えていくことが面白く、鳥たちの気持ちを想像することが実に楽しいのです。いわばこれは自然界の約束事であるわけですが、雄二羽で泳いでいるように見えるのに、一羽はほんとうは雌なのです。はっきりと解明されたのは昭和に入ってからだそうです。

私はたくさんの小鳥を飼っていまして、常々つぶさに観察していますが、おかげでわかったことがいくつかあります。オシドリは、一生に産む卵の数は非常に多い。とはいえ、一生に残す子孫の数は決まっていて、それを残せたらもう雌の役割は終わったとばかりに羽色が変わるのです。オシドリの雄と雌は体の色が全然違いまして、雄は非常に派手な色をしています。地味な雌の羽色が、雄のように派手に変わってしまうのです。なぜ雌が変わるのか。まさに自然の神秘だといえますが、その理由をさまざまに思いめぐらすのは実に楽しいものです。

写生とは、自然界の神秘を察知すること

こうした自然界の生き物の生態を観察することは非常に面白いですね。また愛着を覚えるようにもなる。松篁が鳥より金魚に詳しかったのは、何より金魚が好きだったからにほかなりません。私がまだ幼かった頃には、父は毎年夏になると、下御霊神社の夜店に連れていってくれました。というより、自分が行きたかったのです。下御霊さんの縁日になると必ず「行こ！」と言うので「何しに行くの？」と聞くと「金魚を買いに行くねん！」と。

金魚には二つと同じものはいないのです。色、柄が違うのです。毎年夜店であれでもないこれでもないと金魚を選んで買って帰るのは、わが家の大きな楽しみでもありました。

それほどまでに執念深く対象を見るということが、写生です。よく見てかたちをそっくりに描くということとは根本的に違います。生き物の、かたちの向こうに展開している自然のありようを察知して、そのなかに神宿ることを知ることなのです。その神の思し召しにしたがって自然界にはそれぞれ約束事が展開している。そのことを神秘というのです。

神秘の世界は神の業ですから、それは神様が簡単には見せてくれません。それを追求しようとしたのが花鳥画の世界なのです。

日本画とは何か

飛行機のない時代に、私達の先人は船でヨーロッパへ渡り、ヨーロッパ絵画と日本絵画の違いをつぶさに見てこられました。大変な衝撃だったであろうと想像します。その後ヨーロッパの文化がどんどん入ってきて、日本のものを凌駕していく勢いのなか、美術界では「日本画とは何か」ということが問われる時代となっていました。われわれが直接教わった先生方、榊原紫峰（しほう）先生、小野竹喬（ちっきょう）先

生、村上華岳先生、土田麦僊先生、それから入江波光先生。こうした先生方が、国画創作協会を立ち上げました。協会内には日本画と油彩画（西洋画）の部門がありましたが、やがて運営が非常に困難になって、日本画部門は脱退してしまいます。油彩画部門が残って存続しますが、国画創作協会という名でありながら、私には、その活動内容は国籍不明ではないか、本来の趣旨とは違うではないかと思えてなりません。残念ながらそれがこんにちの風潮であり、こんにちの日本画壇を牛耳っているといえます。

自然、ここでいう自然とはあらゆるすべてのものを指し、草、木、石ころ、鳥、動物、全部に神が宿っている。このような思想を経てようやく表現の道筋をつくりあげたのが日本画の、花鳥画の世界なのです。決して「鳥や花をきれいに描く、鳥が遊んでいて、動物が遊んでいます」で済むものではないのです。そこに描かれる、登場してくる鳥や動物や花や草、全部、神の化身であると考えています。そういう神聖な気持ちになって初めて見えてくる世界であり、そして、そう見えて初めて絵として描ける世界なのです。

ところが、西洋の考え方はそうではないようです。したがってほとんどが動物生態画、人間生態画になってしまっているのです。言い過ぎだとよく叱られますが、私はそう考えています。

京都の包容力、説得力

ともあれ、国画創作協会という国の美術界に関わる団体が初めて生まれたのは京都だったのです。ただし、そこには京都生まれの方は非常に少ない。京都で学ぶため東西からおいでになって、そのまま京都画壇を形成していかれたという方が多い。私が習った先生方も、ほとんど地方出身の方でした。京都という土地は、よそから来た人もうまく、温かく、ぐっと抱え込んで育てる力があると、私は思っています。榊原先生が先ほどお話しくださった京都の美術史における数多の作家も、出自はさまざまです。私は長く大学で教えてもいましたが、一流の作家に育った生徒はたいてい京都の人ではありません。言い換えればそれこそが京都のもつ大きな力であります。誰をもぐっと抱え込んで思考させて同化させていく、伝統のもつ力でもあり、地域のもつ雰囲気でもあるのでしょう。京都という土地のもつ包容力であり説得力。一度その中にとらえられたら、もう離れたくなくなるというような。そして、そのように根を下ろした人々が、京都画壇を形成していったのです。

京都の洗練

榊原先生のおっしゃった「すい」と「いき」に通ずるかもしれませんが、京都の祭では、わっしょいわっしょいと騒ぎません。整然と静かに歩みます。飛び跳ねて神輿の屋根から落ちたといった事故はありません。祇園祭における神幸祭、還幸祭では勇壮な掛け声とともに大きな神輿が練り歩きますが、それでも、危険な要素は削ぎ落とされて、洗練されたかたちで行われているといっていいのではないでしょうか。京都で受け継がれてきているものは、残っているものは、すべてそうだと思うのです。なにごとも、原始は野暮ったいものですが、人々の知性や感性、技術によって研ぎ澄まされていき、最良のかたちに洗練されて残る。そのもっともよい例が京都である

と思います。

伊藤若冲という高名な画家がいます。若冲が若いときに描いた絵に、水辺で鴨の雛が何羽も泳いでいて、その横で母鳥が羽を広げて、コッコッコッコッ、早よ帰ってこい早よ帰ってこいといっているのが聞こえてくるような、生き生きした絵があるのです。しかし、その絵が話題になったことはありません。若冲の特徴として知られる、鳥のファッションショーのような鮮やかさには欠けるからなのでしょう。しかし、私としては、華やかに衣裳を広げるような絵ではなく、鳥の内面が、思いがにじみ出るような絵をもっと描いてほしかったと思います。あれほどに描ける画家だったからこそ、もっと奥へ奥へと追求してほしかった。神宿る鳥のそのまた向こう側を見つめ続けて描けば、その鳥はもっと思慮深い鳥となって立ち現れていたはずです。しかし、若冲は衣裳を着せ替えるように、より新しい表現を試したかったのかもしれません。西洋的な考え方が、若冲のなかに見え隠れするのですが、つまらないなあ、横道に逸れてしまって、と思わずにいられません。

一木一草に神仏宿る、その世界に近づきたい

実はこの二年間ほど、絵の出品ができていませんでした。というのも、ガンがみつかり、その治療をしていたからです。まったく絵描きとはいえない状況だったのですが、致し方ありませんでした。ガンは内視鏡手術で取ってもらい、現在のところ再発しておらず、もう大丈夫だといわれています。

私自身、生まれてこのかた病気とは無縁の人生でしたので、ガンといわれてさすがに死ぬことを考えました。しかし、誰でも死ぬのだからそれはいっこうにかまわないにしても、自分の仕事はまだまだ結論から遠いところにある、まったく人間として中途半端なままではないかと、こう思いました。まだ死ねない。まだまだ死ねません。松園も、松篁も、亡くなる前には、もうちょっと描きたかったなと言いました。私もおそらく同じことを言うと思いますが、それでも、できることなら仕事をやり切って、結論づけるところまで描ききりたいですね。そういう気持ちで、一木一草に神仏宿る、その世界に近づきたい、近づきたい一心で対象と向き合う、それが作家の生き方なのだろうと思っています。昔、父が写生して帰ってきたときにこんなことを言いました。「神さんがな、もっとお描き、もっとお描き、もっと近づいたげるわ、っていわはるねん」

当時は何を言っているのかわかりませんでしたが、松篁にはそのように感じられ、そのように見えていたのでしょう。私もその心境に至れば、多少はましな仕事ができるのではないかと思っています。

司会　上村館長、ありがとうございました。榊原先生、京都画壇はどのように受け継がれ、どのように発信していくべきか、その将来についてお考えをお聞かせください。

榊原　難しいですね。将来のことはわかりません。いま、上村淳之先生がおっしゃったのは、制作される側のお話でした。私は制作が完了したもの、絵画、彫刻、工芸、何にしても完成した作品について理屈を言うだけの人間ですから、できあがってないと何も言えないのです。上村先生が何をどのように描かれるのか、それは予測不可能なわけです。ご自身もおっしゃいましたが、京都で自分が生きてきたということが根底にあり、この町でも

のを見つめ描いてこられた、そうしたことが大切だと思います。風土と人との関係ですね。京都という環境がものづくりに適しているのです。どちら側にも偏らず、真ん中あたりの、ちょうどいい塩梅のところ。「ええかげん」「中庸」です。やはり京都は、真ん中にあるのです。

色即是空、空即是色

上村先生のおっしゃった、オシドリの雌が産卵機能をなくすと雄のように変わっていくというお話、とても新鮮に感じられました。興味深い現象ですね。上村先生は自然を、鳥や動物、植物を見てその変化を体感して描いておられる。私は言葉のなかで、言葉を追求して生きていますので、つい勝手な理屈を並べてしまいます。

オシドリの雌が雄の羽色に変わるということに関連づけて少し述べますと、写経をなさる方はご存じですね、般若心経に色即是空、空即是色という言葉があります。ではその「色」という漢字がどのように成り立っているかご存じでしょうか。男が女を抱く姿からできているのです。つまり「色」はそういう意味の言葉であり文字なのです。自然界にある雌雄の関係を示す漢字なのです。

ところが、仏教のお経のなかに入ると「色即是空」といってまったく「無」である「空」と一緒になってしまう。いったいなぜ、「色っぽい」はずの「色」がそんなことになったのか、いくら考えても私にはわかりません。

インドでお経はサンスクリット（梵字、梵語）で書かれ、中国へ渡ると漢字に変換されます。つまり、「色即是空」も梵語で書かれていたわけで、調べると、すでに紀元二世紀

頃には、「ルーパ」という梵語が「色」という漢字に翻訳されているのです。いったい誰が「ルーパ」を「色」にしてしまったのか、考え始めると夜も眠れなくなります。しかし、やがてお経が中国から日本に伝わり、われわれは「色即是空」と写経して安心立命しているのです。不思議なことではありませんか。

「すい」の京都も、未来予測は不可能

先ほど中庸ということをいいましたが、やはりちょうどよい真ん中に位置する京都には、人やものを育てていく土壌がある、そしてそこにあるのは「水」だろうと思います。京都は水を湛えた町です。千本出水、清水など「水」の地名が残っています。伏見もそうですね。「水」は「すい」に通じます。言葉遊びのように思われるかもしれませんが、私はまだ追求を続けているのです。「色即是空」の「色（しき）」と男女の「色（いろ）」が同じ漢字であることも私の頭のなかでは未消化のままで、夜も眠れません。しかし、解決してくれるのはおそらくこれも京都の、研究に携わる人たちだと思っています。いま、京都大学の仏教学者のみなさんが、経典翻訳の事業について研究されており、その成果が論文になって出てきています。やはり言葉なのであり、京都という都市空間なのです。そうしたこと自体が「すい」であると私は考えていまして、将来に向け次なる答えを出すのも京都の町であると思うものの、やはり未来予測は不可能です。

司会　ありがとうございました。言葉で語る立場の榊原先生、自然を見つめ描く立場の上村館長、お二人から「京都の美術を育むもの」についてお話しいただきました。京都画壇の

発展を願いながら、本日の対談を閉会いたします。

（記念対談は二〇一八年十一月二十五日に京都市学校歴史博物館にて開催）

論　考

京都高等工芸学校における初期教材
―明治後期における視覚資料について

和田積希

はじめに

筆者の所属する京都工芸繊維大学美術工芸資料館は、昭和五五年（一九八〇）に設立され、翌年開館した教育研究施設である。現在五万点をこえる資料を所蔵しているが、このコレクションの核となっているのは、京都市左京区吉田（現在の京都大学の体育館付近）に設立された同大学の前身校のひとつ京都高等工芸学校において、教材として購入された資料群である。

京都高等工芸学校は、明治三五年（一九〇二）に、日本で三番目の工芸分野における国立の高等教育機関として開校した。明治二八年に京都で開催された内国勧業博覧会や一九〇〇年のパリ万国博覧会であきらかとなった旧態依然とした京都の美術工芸界に、科学的な知識と技術、そして新しいデザインを取り入れることを目的に、地元の要請を受けて設立された学校である。留学経験をもち、化学者の立場から美術工芸に造詣の深かった京都帝国大学理工科大学学長の中澤岩太（一八五八－一九四三）を校長に迎え、色染科と図案科、一年遅れて機織科が開講された。

開校当初、同校には教材として多くの実物資料が断続的に納入された。これらは、今となっては大学が所蔵する歴史・美術的価値を有する文化財であり、同校の教育方針を知るうえでたいへん重要な資料である。とくに、図案科の初代教授となった浅井忠（一八五六－一九〇七）が留学先のフランスで集めたという、アンリ・ド・トゥールーズ＝ロートレックやジュール・シェレなどのアール・ヌーヴォー期のポスターや、ブーランジェ社などの陶磁器類、同じく同科で、図案教育の基礎を築いた武田五一（一八七二－一九三八）の持ち帰ったウィーン・ゼツェションのポスターは、当時最先端のヨーロッパのデザインを取り入れようとした同校の図案教育の様相を知ることのできる資料である。初期に入手したこれらのヨーロッパのデザイン資料については、これまでも多くの研究がおこなわれ、たびたび展覧会に出品されている。

図案科では、京都の美術工芸をデザイン面から改革すべくさまざまな授業がおこなわれた。その基本は、実物のスケッチから、簡略化してかたちをとらえ、デザインを生み出す、当時「便化」とよばれた方法である。同校には、ポスターだけでなく、生物標本から武具、有職故実にまつわる品々、国内外の染織品、陶磁器などが時代や地域を問わず、標本として納入され、参考資料として学生に提供された。こうした実物資料は、デザインの研究はもとより、素材や技術の研究、あるときはスケッチの対象物としても機能した。これらも、しばしば展示・公開されている。しかし、それらに加え、費用や保管場所の観点で制約も多く、建築物など持ってくることのできない実物資料の代替物として、書籍やレプリカ、模写、写真などの複製資料が多く収蔵されていることは、あまり知られていない。これらの資料類は、高等教育機関が成立してくる明治時代後期において教員の得た最新の情報をいかにして学生へと伝えるかということが、大きな課題であったことを示している。

そこで本稿では、京都高等工芸学校の初期教材として購入された資料のうち、これまでほとんど取り上げられることのなかった二つの資料に焦点をあて、京都高等工芸学校の初期教材における視覚資料の意義をあきらかにしたい。ひとつは、複製教材であるヨーロッパ製のガラススライド、もうひとつは画家守住勇魚（一八五四－一九二七）から購入した日本の伝統的な絵巻や古典的な模様の模写、模型類である。この二つの資料は、一部をのぞき、現在までほとんど一般に紹介されていない。[1] この

機会に、基本的なデータを紹介し、当時の利用方法や教材としての意義、京都高等工芸学校の教育における位置づけをこころみたい。

まず第一章では、京都高等工芸学校開校初期に購入されたガラススライドの概要を紹介するとともに、おもに図案科で使用されたとみられる美術・工芸品や建築物を写したガラススライドと、機織科で使用されたとみられる機織と紡績に関するガラススライドを取り上げ、その内容と利用の実態、教材としての意義を検討する。第二章では、守住勇魚から購入した資料を取り上げ、ヨーロッパのデザインの影響を指摘されることの多い京都高等工芸学校において、日本の図様がどのように紹介され、教育にいかされたのか検討する。そのうえで、第三章において、明治時代後期における視覚資料の在り方とその意義について考えてみたい。

第一章　ガラススライド（幻燈）

第一節　京都高等工芸学校のガラススライド

ガラススライドは、当時日本で「幻燈」とよばれた比較的新しいメディアである。[2] その原理は、現代のプロジェクターと同様で、種板となるガラススライドを幻燈器械にセットし、ろうそくやランプ等で光をあて、レンズを通して、スクリーンにその画像を映し出して利用する。

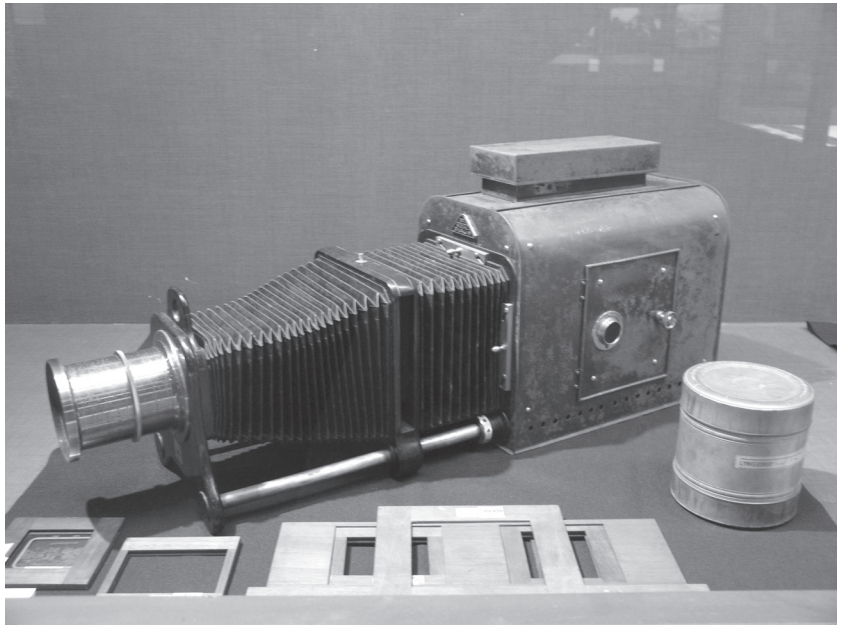
ガラススライドは、近年、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館など各機関で積極的に研究がすすめ

られ、データベースが公開されるなど、今後も解明がすすむと見込まれる資料である。京都工芸繊維大学美術工芸資料館にも、約一、八〇〇枚のガラススライドが、ドイツ製の幻燈器械（図一）とともに収蔵されている。この幻燈器械は明治四四年に購入されたもので、光源は灯油ランプと考えられる。

この技術は、江戸時代に渡来し、おもに囃子や口上をともなう娯楽として、写し絵や錦影絵とよばれて普及したが、明治時代初期に再渡来し、幻燈とよばれるようになった。幻燈は、教材としての側面が強く、明治政府に依頼を受けた写真機製造業の鶴淵初蔵と写真師の中島待乳がはじめて日本製の幻燈とガラススライドを作成し、明治一三年には文部省から各地の師範学校に教育用の幻燈が配布されるなど利用がすすんだ。また、絵やイラストに加え、写真が使用されるようになると、歴史や地理、科学の分野でも利用可能となり、戦時中の国民教育やプロパガンダという側面からも活用されるようになった。ガラススライドは、京都高等工芸学校が開校する明治三〇年代には、一般化していた教育素材であった。一方で、研究機関や高等教育機関で使用可能な専門性の高いガラススライドは、日本ではまだ手に入りにくい状況にあったと思われる。

さて、同館が所蔵するガラススライドの内訳は、表一のとおりである。

購入順に、明治三五年九月二三日に中澤岩太によって納入された美術品や工芸品を写したドイツ製の《幻燈画》（AN.0690）一〇〇枚、明治三八年一二月七日に、西川新十郎から購入した一九〇〇年パリ万国博覧会場の情景を写した《幻燈写眞画－風景画》（AN.1010）四五枚、明治三九年三月二三日に購入したパリおよびパリ郊外風景を写した《幻燈影画－外国情影》（AN.1012）二五枚、同年五月四日に購入した台湾の風景や産業を写した《幻燈映画－台湾風情》（AN.1013）七〇枚、明治四四年五



〔図1〕幻燈器械　AN.2172

月四日に購入した《幻燈種板　欧羅巴美術史寫眞》（AN.2171）六二二枚、明治四五年七月二二日に購入した《幻燈種板　欧羅巴美術史寫眞》（AN.2179）三〇九枚、大正二年（一九一三）六月一三日、二代島津源蔵から購入した《毛糸紡績用諸器械》（AN.2223）三五枚をはじめとする、機織及び紡績に関するスライド三五四枚、大正三年九月一日に山下友治郎より購入した《幻燈種板　建築工藝寫眞板》（AN.2239）二〇八枚、大正一一年六月二〇日にウィーンのMather & Platt Ltd.より寄贈を受けた《幻燈種板、染色各種機械》（AN.0095）七〇枚、大正一二年一二月一日に大阪の幻燈商、寺田清四郎から購入した《建築物震災幻燈映画》（AN.2247）である。

資料名や員数、受入年月日、納入者については、原則、京都高等工芸学校時代の図書標本原簿の記録に拠る。また、製造者、製造国については、現在までに判明した情報を記載している。資料によって名称や漢字表記が異なるが、その理由は明らかではない。資料名に「写眞画」とあるのは、幻燈は絵や字を写すこともあったため、区別をしたのかもしれない。錦影絵とよばれた時代があったことを考えると「影画」の表記も不思議ではない。「映画」は当時、写真と同義で用いられており、現代でいうところの「映画」を指しているわけではない。いずれにせよ、すべて同じ幻燈用のガラススライドである。

なお、《幻燈写眞画－風景画》および《幻燈影画－外国情影》については、現在《幻燈写眞画－風景画》四五枚と《幻燈影画－外国情影》のうち一九〇〇年のパリ万国博覧会にかかわる一五枚、さらに、なんらかの経緯で追加された七枚により《幻燈写真画－1900年パリ万国博覧会場情景》という資料名で計六七枚が登録されている。また、《幻燈影画－外国情影》については《幻燈影画－パリおよ

表1　京都工芸繊維大学美術工芸資料館蔵のガラススライド

資料名	員数	製造者	製造国	受入	受入年月日	納入者	所蔵番号
幻燈画	100	Franz Stoedtner	独	購入	M35.09.23	中澤岩太	AN.0690
幻燈写眞画－風景画（幻燈写真画－1900 年パリ万国博覧会場情景）	45 ※67	Elijah Mazo	仏	購入	M38.12.07	西川新十郎	AN.1010
幻燈影画－外国情影（幻燈影画－パリおよびパリ郊外風景）	25 (37) ※20	Elijah Mazo	仏	購入	M39.03.23	西川新十郎	AN.1012
幻燈映画 －台湾風情	70	不詳	日本か	購入	M39.05.04	西川新十郎	AN.1013
幻燈種板　欧羅巴美術史寫眞	622	Franz Stoedtner	独	購入	M44.05.04	高田商会	AN.2171
幻燈種板　欧羅巴美術史寫眞	309	Franz Stoedtner	独	購入	M45.07.22	石川慎一	AN.2179
幻燈種板 毛糸紡績用諸器械	35	A. Pichlers Witwe & Sohn	墺	購入	T02.06.13	島津源蔵	AN.2223
幻燈種板 各種繊維材料	31	A. Pichlers Witwe & Sohn	墺	購入	T02.06.13	島津源蔵	AN.2224
幻燈種板 レース用諸器械	11	A. Pichlers Witwe & Sohn	墺	購入	T02.06.13	島津源蔵	AN.2225
幻燈種板 織物準備工程	17	A. Pichlers Witwe & Sohn	墺	購入	T02.06.13	島津源蔵	AN.2226
幻燈種板 各種織機	19	A. Pichlers Witwe & Sohn	墺	購入	T02.06.13	島津源蔵	AN.2227
幻燈種板 紐縄製造器械	12	A. Pichlers Witwe & Sohn	墺	購入	T02.06.13	島津源蔵	AN.2228
幻燈種板 苧麻紡績器械	23	A. Pichlers Witwe & Sohn	墺	購入	T02.06.13	島津源蔵	AN.2229
幻燈種板 試験器類	5	A. Pichlers Witwe & Sohn	墺	購入	T02.06.13	島津源蔵	AN.2230
幻燈種板 麻糸紡績器械	13	A. Pichlers Witwe & Sohn	墺	購入	T02.06.13	島津源蔵	AN.2231
幻燈種板 絹糸	18	A. Pichlers Witwe & Sohn	墺	購入	T02.06.13	島津源蔵	AN.2232
幻燈種板 木綿紡績器械	33	A. Pichlers Witwe & Sohn	墺	購入	T02.06.13	島津源蔵	AN.2233
幻燈種板 染仕上器械（織布）	29	A. Pichlers Witwe & Sohn	墺	購入	T02.06.13	島津源蔵	AN.2234
幻燈種板 染仕上器械（糸）	15	A. Pichlers Witwe & Sohn	墺	購入	T02.06.13	島津源蔵	AN.2235
顕微鏡寫眞種板 織物組織類	42	A. Pichlers Witwe & Sohn	墺	購入	T02.06.13	島津源蔵	AN.2236
顕微鏡寫眞種板 各種織物材料	51	A. Pichlers Witwe & Sohn	墺	購入	T02.06.13	島津源蔵	AN.2237
幻燈種板 建築工藝寫眞板	208	不詳	不詳	購入	T03.09.01	山下友治郎	AN.2239
幻燈種板 染色各種機械	70	Mather & Platt Ltd.	英	寄贈	T11.06.20	Mather & Platt Ltd.	AN.0095
建築物震災幻燈映画	100	寺田清四郎か	日本か	購入	T12.12.01	寺田清四郎	AN.2247

※現登録数

びパリ郊外風景》という資料名で計二〇枚が登録されている。それ以外に、この区分から抜け落ちているとみられる一二枚の同じ製造者のラベルのあるガラススライドがみつかっている。《幻燈影画－外国情影》の員数は「二五（三七）」枚と原簿に記載されており、もしかするとこの一二枚をあわせて三七枚だった可能性もある。しかし、原簿にはそれ以上の情報がなく、記載年月日もわからないため、詳細は不明である。三七枚だったとしても一五枚をぬくと二二枚となり、いずれにしても現状の員数とあわない。また、今となってはどれが《幻燈写眞画－風景画》として購入されたもので、どれが《幻燈影画－外国情影》として購入されたものかもわからない。

さらにいえば、《幻燈種板　欧羅巴美術史寫眞》（AN.2171）の原簿記載枚数および現在の登録枚数は六二二枚であるが、筆者が現物を確認した範囲では、五二五枚しか存在していない。一方で、前述の一二枚とは別に、未登録のガラススライドも一〇〇枚弱存在している。これは仏像や寺、城など日本の古建築物を写したものが中心で、メーカーのラベルなどが貼られていないため、後年、教員が独自に作成したものかもしれない。さらに、機織及び紡績にかかわるAN.2223から2237のガラススライド三五四枚については、登録上、一度廃棄処分となったものの、幸いにも実物が廃棄されずに収蔵庫の隅に眠っていたものである。廃棄の理由は新しいメディアが普及し、教材としての利用の機会がなくなったこと、被写体が美術品ではなく、機械や繊維素材などの産業的資料であったがゆえに、収蔵品としての価値を評価されなかったからと推測される。

いずれにせよ、京都高等工芸学校時代から、現在に至るまでに、追加登録されたものやガラスという素材ゆえに破損したもの、同時代の資料ということで廃棄されかけたものが多々あることがわかる。

教育資料としてのガラススライドを検討するうえで、踏まえておくべき実態である。

さて、あらためてガラススライドの内容をみてみると、ヨーロッパから輸入したものが多く、京都高等工芸学校の学科構成を考えて、美術・工芸・建築にかかわるもの、染織産業にかかわるものがほとんどである。パリ万国博覧会は、教員たちが実際に出品にかかわり、視察をおこなった重要かつ今後、目標とする大きなイベントであり、世界に対抗できる京都の産業育成を目標に掲げた京都高等工芸学校にあっては、学生ともっとも共有すべき情報であった。また、台湾の風景や産業を写したガラススライドは、日露戦争終結直後の納入であり、台湾が日本の植民地となり、統治政策の一環として産業面での指導者育成を担っていたために収集された可能性がある。

このうちもっとも早く、校長自らが納入したフランツ・シュテットナー（Franz Stoedtner、一八七〇－一九四六）のガラススライドのシリーズは、ヨーロッパの美術・工芸品、建築物を写したもので、明治四四年、四五年と二度にわたって追加購入されている。また、製造者が不詳ながら、建築・工芸に関するガラススライドは、大正期にも購入が続いていることがわかる。関東大震災の被害の様子を写したガラススライドは（図二）、武田五一がその調査にかかわっていたこともあり、建築学において重要な資料となったと思われる。

なお、このうち、所蔵番号AN.0690、1010、1012、1013は図案科標本として、AN.0095は色染科標本として、AN.2171、2179、2223～2237、2239、2247は雑標本として登録されていた。

それでは、これらのガラススライドが実際にどのように教育の場で利用されたのか。当時の様子を写したものは残っておらず、推測しかできないが、所蔵ガラススライドのうち約半数を占めるドイツ

〔図2〕建築物震災幻燈映画　高田商会　AN.2247

製のヨーロッパ美術にかかわるガラススライド（AN.0690、2171、2179）とつぎに多くを占める機織及び紡績にかかわるオーストリア製のガラススライド（AN.2223～2237）について、その利用方法と意義を検証してみたい。[3]

第二節　フランツ・シュテットナー作成のガラススライド

所蔵ガラススライドのうち、約半数を占めるAN.0690、2171、2179のガラススライドは、フランツ・シュテットナーによってドイツのベルリンに設立された研究所Institut für wissenschaftliche Projectionが製作・販売したものである。

ガラススライドの標準サイズは、ガラスが八、五×一〇cm、図版が約七、五cm、ガラススライドの両端には、研究所名と住所、研究所のマークが印字されたラベルと被写体の作品名、作者や時代、場所、素材、所蔵先と一桁～五桁の番号などを記した手書きのラベルが貼られている。

一八九五年に設立され、当時ドイツにおけるガラススライドの製作・販売において第一人者ともいえる存在であったこの研究所では、各ガラススライドに番号をふって、整理をおこない、それらを工芸品や古代美術、イタリア美術、ドイツ美術などのジャンルに区分してカタログを発行し、教育・研究機関向けに販売をおこなっていた。

フリードリヒ・ヴィルヘルム大学（現在のフンボルト大学ベルリン）で、ハンス・ホルバインの研究で博士号を取得したシュテットナーは、指導教官のヘルマン・グリム（一八二八－一九〇一）の影響を受け、早くから美術史研究における写真の重要性を認識していた。自身の講演で、自ら作成したガラススライドを使い、ドイツ国内で大きな反響を得たシュテットナーは、ガラススライドの製作・販売に本格的に取り組むこととなった。[4]彼は、自らもカメラマンとして、世界各地を訪れて撮影をおこない、ネガの充実につとめた。後年は、地理や歴史、美術にかかわる写真だけでなく、物理学、天文学、地質学、機械工学、電気学など科学分野の写真も取り扱っている。その製作規模は、一九四〇年にシュテットナーの七〇歳の誕生日を記念して発行された『ドイツのスライド製作四五年：フランツ・シュテットナー生誕七〇年（45 Jahre deutsche Lichtbildarbeit : zum 70. Geburtstag Franz Stoedtners）』によれば、ネガ数にして二五万枚にも達しており、アメリカやヨーロッパ、日本を含むアジア圏へも輸出されていた。現在、ドイツ国内では、フンボルト大学ベルリンをはじめ、ハイデルベルク大学、現在同研究所のアーカイブを管理しているマールブルク大学、ドレスデン工科大学、イエナ大学やハレ＝ヴィッテンベルク大学など多くの大学で、同研究所のシリーズが収蔵されている。また、スペインのマドリード・コンプルテンセ大学やスイスのザンクト・ガレン公立図書館、アメリカのハーバード大学やイェール大学、ミシガン大学などでも収蔵されていることがわかっている。筆者未調査のため、その内容や購入時期など詳細はわからないが、これだけの主要な大学で所蔵されているということは、大学において同研究所のガラススライドが利用価値の高い教材として認識されていたことを示している。[5]

一九四〇年発行の前掲書によれば、アメリカやヨーロッパの国のなかには、輸入に際し専用の代理人を置いていたところもあり、イギリスについてはロンドン支店出店の計画もあったとみられる。同

書では、日本への輸出についても言及されており、同種のシリーズが京都高等工芸学校以外の機関で輸入され、利用された可能性も高い。残念ながら、筆者が二〇一六年に比較的創立年の早い大学を中心に、同種のシリーズの所有について簡単な聞き取り調査をおこなった範囲では、所蔵を確認できなかった。ただし、ガラススライド自体を所蔵している大学は多く、未整理の大学も多いとみられるため、今後発見される可能性は残されている。また、メーカーや製造国は違っても同種のものを利用していたことはおおいに考えられる。

さてつぎに、このシリーズのなかで開校直後に校長中澤岩太によって納入された《幻燈画》(AN.0690)、一〇〇枚について考えたい。

このガラススライドには、ドイツを中心に、フランス、イタリア、ギリシャやローマなどさまざまな地域、時代の作品が写されている。ジャンルも、デューラーの絵画をはじめ、陶磁器類やガラス器、織物類、建築装飾など幅広い。また一〇〇点のうち二〇点あまりは、アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ(一八六三－一九五七)やヴィクトール・オルタ(一八六一－一九四七)など同時代に活躍した建築家やデザイナーによる家具や室内装飾、陶磁器や装身具を写したスライドである(図三)。

明治三一年、第三高等工業学校設立委員会の委員となった中澤は、文部省実業学務局長の岡田良平、東京高等工業学校長の手島精一、大阪商品陳列所長の平賀義美らとともに、京都に、新しい工芸教育をおこなう高等教育機関を立ち上げることとなった。一九〇〇年のパリ万国博覧会視察の際、洋画研究のためパリに留学していた東京美術学校西洋画科教授の浅井忠を、同校の図案科教授として引き抜いたことは有名である。また同時に、ヨーロッパの実業学校を訪問し、帰国後に京都高等工芸学校設

〔図3〕アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ　書斎　AN.690-5-7

立の具体案を作成したことが『京都高等工芸学校初十年成績報告』（一九一二）に記されている。明治三四年二月二八日に『京都日出新聞』の記者、黒田天外に語った帰国談によれば、「新派」とよばれたアール・ヌーヴォーが、自然物の写生からはじまり、自然物を組み合わせ、自然物を崩して模様とする「転化」という方法で作られていること、またドイツの美術工芸学校ではその際に、世界各国の模様意匠を参酌していることを述べている。[6] こうした視察中の実体験が京都高等工芸学校の基本方針を形作ったと考えられる。

ドイツでは、一八二〇年代には産業にかかわる人々の工業学校ともいうべき教育機関が存在していたが、一八五一年のロンドン万国博覧会を契機に、その数は大きく増えた。産業研究所や産業連合、商工業中央局などが設置されて産業従事者に対する支援政策がとられる一方で、ロンドンのサウス・ケンジントン博物館（現在のヴィクトリア・アンド・アルバート美術館）にはじまる工芸博物館とその附属学校による教育がドイツでもおこなわれるようになった。こうした学校では、素材や技術に関する知識を教授する一方、博物館で収集された模範的作品のスケッチやモデリングによって技術を習得させるシステムができあがっていた。[7] ただ、中澤が現地を訪問した一九〇〇年頃は、アール・ヌーヴォーやドイツのユーゲント・シュティールが流行するなかで、コピー作品が増加し新案が生み出されにくいという、こうした学校教育の弊害と向き合っていた頃と思われる。

シュテットナーの研究所において、最初期に出版された『工芸と装飾についてのガラススライドカタログ（Katalog von Lichtbildern über Kunstgewerbe und Dekoration）』には、「王立工芸博物館附属図書館長ペーター・イェッセン博士の選出にもとづく教育用模範作例集」が掲載されている。この

王立工芸博物館とは、ベルリンにあるドイツ工芸博物館（Kunstgewerbe - Museum）をさしており、シュテットナーはこの博物館の附属図書館長であるイェッセン博士の協力を得て、同館の写真コレクションを参考にしながら、ガラススライドの整理やカタログの編集をおこなった。設立から五年をすぎ、順調に業績を伸ばしていたと思われるシュテットナーの研究所が大学、工業大学、高等専門学校、ギムナジウム、美術工芸学校の授業のための必須の視覚教材として、ガラススライドを売り出していたことを思えば、同シリーズのガラススライドが、ドイツ工芸博物館の附属学校をはじめ、中澤が訪れた各地の学校で使用されていた可能性は高い。とくにフンボルト大学ベルリンに留学経験をもつ中澤にとって、ベルリンのドイツ工芸博物館とその附属学校はおそらく視察の対象であっただろう。ガラススライド自体は、すでに日本でも普及しており、教材候補であったはずだが、ヨーロッパの美術作品を写したガラススライドは、おそらく日本ではまだ簡単に手に入らないものであった。こうした状況を踏まえて、中澤は、直接研究所から、当時流行していた同時代の作家によるアール・ヌーヴォーの作品群と、ヨーロッパ各地の特徴的なデザインを示す作品を一〇〇枚選定して、購入したと考えられる。メーカー名の入ったオリジナルの外箱が残されているのは、このAN.0690のガラススライドだけであり、そのこともこの資料が現地で購入された可能性を示している。

つぎに、これらのガラススライドがどのように授業で使われたのか、同校図案科のカリキュラムを確認してみたい。中澤と浅井が中心となって組んだと思われる開校当初のカリキュラムには、主要な教科として、図画法、図画実習、装飾計画、粘土造形、刺繍・染色の実習、美術工芸史などが設定されている。明治三六年に、図案学研究のため渡欧していた武田五一が帰国し、同校の教授に就任する

と、徐々に図学と図案学の講義と実習に重点がおかれるようになった。とくに明治四〇年に浅井が亡くなって以降は、図画実習の中心であった自在画（スケッチ）の授業が減らされるなど修正がみられるが、大正七年に武田が名古屋高等工業学校へ転任するまで、基本的な方針は変わらなかった。

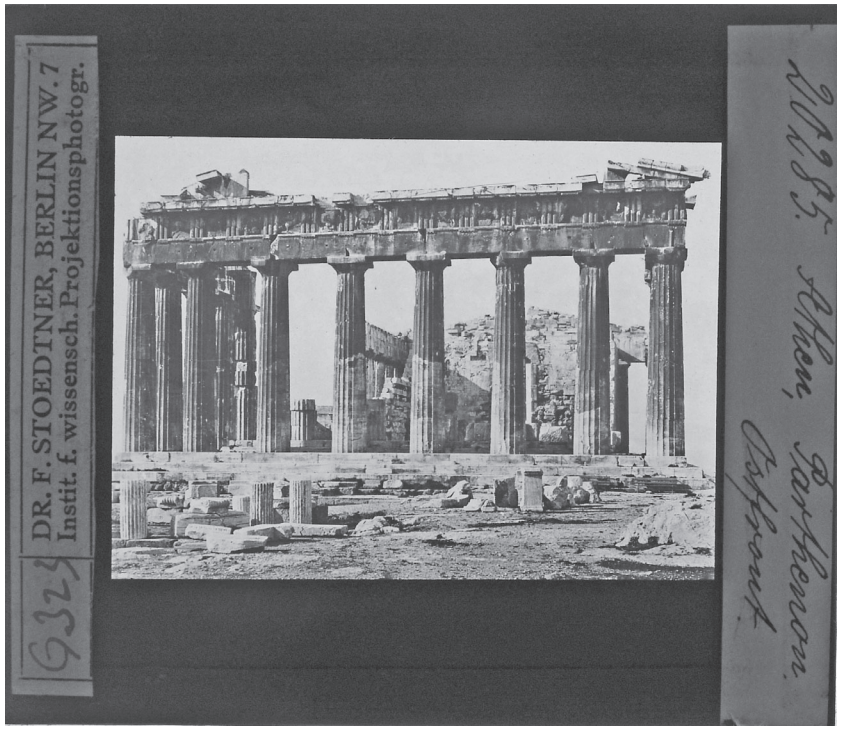
ここで、図案学とは、図案学、色彩学、建築装飾、画学、日本画、装飾計画、粘土造形を総称したものである。このうち、建築装飾では、室内装飾ノ説明概略にはじまり、住宅ノ説明、欧風住宅各室ノ装飾法、欧風住宅各室ノ家具ノ説明及其ノ寸法、日本風住宅各室ノ装飾法、日本風住宅各室ノ家具調度、建築装飾材料及加工法、装飾的家屋構造法、仕様及予算といった講義を含み、装飾計画では、水彩平面図案模写、広告絵新案、室内装飾模写、食堂用器具新案、椅子及卓子新案、歴史的模様変態練習、火鉢又ハ香炉新案、花瓶形状及上絵新案、電灯器具設置新案、壁飾新案などが課せられた。[8] その多くが実際の工芸品や器具、家具を想定した課題であり、図案集やポスターなどの平面的な参考資料だけでは不十分であった。そのため、同校には陶磁器や漆器、家具など多くの実物資料が購入されたが、室内装飾全体の様子や家具などの大型作品は、やはり実物を手にすることは難しく、写真資料でなければ多くの事例をみることができなかったであろう。とくに開校当初は、資料はそれほどそろってはおらず、明治三五年九月二三日に納入されたこのガラススライドは、さまざまな美術品が写っているという意味でも、講義にひろく利用できるものであった。

また明治四四年、四五年には、同シリーズの《幻燈種板　欧羅巴美術史寫眞》（AN.2171、2179）（図四）が高田商会を通じて追加購入されている。このことは、同校の教育において、同シリーズのガラススライドが有用であると判断された証拠とみてよいだろう。AN.2171、2179のガラススライドは、そのタイトルが示すとおり、開校時から講義科目として設定されていた「美術工芸史」で使用された可能性が高い。とくにAN.2171は古代ギリシャ、ローマ、エジプト、ペルシャ地域の四つのジャンルが含まれており、古代からの美術・建築様式の変遷をまなぶうえで、よい教材になったと考えられる。また、原簿によれば、AN.0690のガラススライドが図案科の標本として登録されたのに対し、AN.2171、2179のガラススライドは、雑標本として登録されており、全学科横断的に使用された可能性もある。美術工芸史は、座学で大勢が講義を聞くスタイルがとられていたと思われ、一冊の本を回し見るよりも、ガラススライドの上映は、はるかに効率的で、様式の比較などもしやすかった。

なお、明治四四年の段階で「美術工芸史」を担当していたのは、武田の誘いで、明治四一年に同校に赴任していた同じ東京帝国大学工科大学建築学科出身の本野精吾（一八八二―一九四四）である。この資料の購入に、彼の意見が反映されていた可能性は高い。とくにAN.2179は、建築の細部装飾や図面などが中心に写っており、「建築装飾」などの講義にも利用されたのではないかと推測される。

第三節　機織及び紡績に関するガラススライド

つぎに、同館のガラススライドのなかで、まとまった数で収蔵されている一五件三五四枚の機織及び紡績に関するガラススライド（AN.2223～2237）について考える。このガラススライドについては、平成二八年（二〇一六）一一月の「画像関連学会連合会第三回秋季合同大会」において発表した内容[9]を基礎としている。



〔図4〕アテネ　パルテノン神殿　AN.2171-I-034

これらは、大正二年に、京都で理化学器械の製造・販売に携わっていた島津製作所の二代目島津源蔵（一八六九－一九五一）を通じて購入されたものである。いずれもウィーンの出版・印刷会社、A. Pichlers Witwe & Sohnが製造・販売したものと考えられ、おもに機織科の教材として使用されたとみられる。スライドは、ジャンルごとに小さな木箱に納められ、さらに「機織及紡績に関する種板」と書かれた大きな木箱に納められて、保管されていた。これらの箱が納入当初のものか定かではないが、京都高等工芸学校の焼き印がおされている。数枚ヒビが入っているスライドがあるものの、管理簿の枚数とは一致している。各スライドには、製造元とタイトルを示すラベルが貼られており、番号もみられるため、カタログを用いて販売されていたものと思われる。被写体にはイラストや図なども一部含まれるが、ほとんどが写真であり、写真には彩色が施されている。

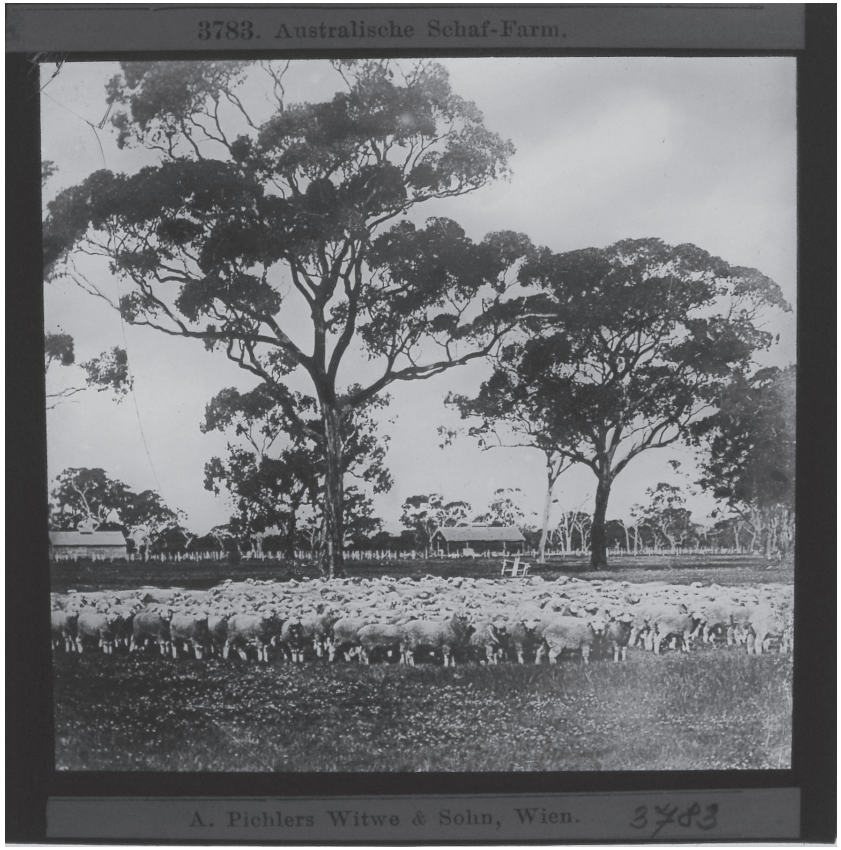
これらのガラススライドは、機織あるいは紡績に関する機械と、素材・原料の写真やイラストの二種類にわけることができる。羊毛、苧麻、麻、木綿といった各原料に応じた紡績機械のほか、織機やその準備のための機械、また試験器類やデザインの打ち合わせの様子と思われる写真、さらに各種繊維材料となる植物の写真や組織図、材料や織物組織（パターン）の顕微鏡写真なども含まれている。

このうち《毛糸紡績用諸器械》三五枚（図五、六）について、ラベルに書かれた番号の若い順に並べてみると、牧場の羊の様子から毛糸の刈り取り、洗浄、加工の様子といったおおまかな紡績工程が示されていることがわかった。どの場面でどういった機械をどのように使用するのか、ある程度追うことができる。こうしたガラススライドからは、機械や工程についての知識の習得とともに、原料や素材の研究も視野に入れられていたことがわかる。

つぎに、これらのガラススライドをおもに使用したとみられる機織科の初期のカリキュラムについて『京都工芸繊維大学一〇〇年史』（京都工芸繊維大学百周年事業委員会、二〇〇一）をもとに確認してみたい。

機織科の初代教授をつとめたのは、明治三四年より機織研究のためにドイツへ留学していた萩原清彦（生没年不詳）である。彼は現地で、機織科教室のための設備の選択、購入をおこない、帰国後、それら機械の設置と操作を引き受けた。

機織科では、第一学年で専門教育を受けるための基礎となる数学、物理学、化学のほか、紡績、織物、機械工学にかかわる基礎的な講義がおこなわれ、第二、第三学年でより専門的な講義と各種実習が課せられた。開校当初のおもな授業科目には、数学、物理学、化学、機械工学、機械製図、紡績学、組織学、手織機、力織機、機械解剖実習、機織実習、紡織試験法などがあった。一般的な内容に加え、機械や部品の実測や設計、紡績に関する計算法、平織や綾織、紋織など各種織物の組織や製織装置に関する知識、手織機、力織機の構造や使用方法が教授されたほか、機械解剖実習では織物見本の解剖がおこなわれ、材料の鑑識や番手の測定、商品となるまでの各種工程が指導された。実習では、木綿や絹をつかった手織や力織機による機織がおこなわれ、各種機械、器具の操作や、準備手順の習得に力が注がれたようである。また、材料や原料の試験や織物の新案設計も含まれており、機械の取り扱いだけでなく、科学的知識を用いて、製作者側からも新しいデザインを考えること、また、工場の操業・経営にかかわる講義が設定されていることから、伝統的な産業形態を守る京都の織物業界の工場化を進め、輸出産業を先導する人材育成が視野に入れられていたことがわかる。



〔図5〕オーストラリアの羊牧場　AN.2223-16

〔図6〕練条機　AN.2223-09

ここで、この機織科カリキュラムに該当のガラススライドを当てはめてみる（表二）。推測ではあるが、ある程度講義科目に沿った内容のガラススライドが購入されていることがわかる。また、このガラススライドは雑標本として登録されており、図案科の生徒も、染織品のデザインを創作するため、「機織及び組織」の講義が設定されていた。このことからこれらは、機織科を中心に、機織に関する基礎知識を全学的に教授するための教材として利用されていたと考えられる。

明治維新以降、東京遷都にともない産業が衰退した京都では、積極的な近代化政策を打ち出した。とくに京都の重要な産業である織物においては、ヨーロッパに伝習生を派遣して、製織技術の習得とヨーロッパの織機の購入をはかり、織殿とよばれる官営の織工場を設立して機械化をすすめた。明治二〇年には、この織殿が民間へ払い下げられて京都織物会社となり、大規模な民営工場として操業を開始するなど工場制機械工業への基礎が築かれつつあった。一方で、やはり西陣をはじめとする一般の機業家の多くは伝統的な手織機法を守る傾向にあったことも事実である。

こうしたなかで誕生した京都高等工芸学校は、ヨーロッパの先進的な機械や技術をまなび、デザインを熟知した人材を育成するための重要な教育機関であり、輸出産業の発展に向けて家内制手工業から大規模な工場制機械工業へと転換をはかる大きな鍵であったと考えられる。愛知では、明治三七年、豊田佐吉によって「管替式自動織機」が発明され、織機会社や織布工場が相次いで設立された。京都でも、明治四〇年になると染織試験場が設立され、最先端の機織法を指導し、商品試験が実施されるようになった。日本全体として機械工業による輸出製品の生産が奨められていた時期であった。

今回とりあげた三五四枚の「機織及び紡績に関する」ガラススライドは、こうした時期の教育機関

＊現登録数

表2　ガラススライドと講義科目の対応関係

資料名	使用された可能性のある科目	所蔵番号
幻燈種板　毛糸紡績用諸器械	機械工学、機械製図、紡績学、機織実習甲	AN.2223
幻燈種板　各種繊維材料	機械解剖実習、紡織試験法	AN.2224
幻燈種板　レース用諸器械	機械工学、機械製図、組織学、機織実習乙	AN.2225
幻燈種板　織物準備工程	機械工学、機械製図、手織機、力織機、機織実習甲	AN.2226
幻燈種板　各種織機	機械工学、機械製図、力織機、組織学、機織実習甲、機織実習乙	AN.2227
幻燈種板　紐縄製造器械	機械工学、機械製図、組織学	AN.2228
幻燈種板　苧麻紡績器械	機械工学、機械製図、紡績学、機織実習甲	AN.2229
幻燈種板　試験器類	機械工学、機械製図、紡織試験法、	AN.2230
幻燈種板　麻糸紡績器械	機械工学、機械製図、紡績学、機織実習甲	AN.2231
幻燈種板　絹糸	機械工学、機械製図、機織実習甲	AN.2232
幻燈種板　木綿紡績器械	機械工学、機械製図、紡績学、機織実習甲	AN.2233
幻燈種板　染仕上器械（織布）	機械工学、機械製図	AN.2234
幻燈種板　染仕上器械（糸）	機械工学、機械製図	AN.2235
顕微鏡寫眞種板　織物組織類	組織学、機械解剖実習、機織実習甲、機織実習乙	AN.2236
顕微鏡寫眞種板　各種織物材料	機械解剖実習、紡織試験法	AN.2237

において、実物を目にする機会の少ない学生たちに、さまざまな視覚的情報を与え、知識を共有するための有効な教材であった。

ガラススライドは、新しい技術とデザインによって京都の産業を活性化するために誕生した京都高等工芸学校において、重要な視覚資料として購入され、開校まもない時期から大正期にわたるまで、ながく使用された教材であった。その内容は、高等教育機関において基礎知識の習得に利用できる専門性の高いものであり、多くの学生に同時に情報を与えることができるという意味で、使い勝手のよい視覚資料であった。また、京都高等工芸学校が専門教育のために、ヨーロッパの最先端の教材を積極的に輸入していたことも、当時の日本の高等教育機関の教育の実態を知るうえで、重要な要素である。

第二章　守住勇魚から購入した資料

第一節　守住勇魚と守住貫魚

それではつぎに、同時期に京都高等工芸学校が守住勇魚から購入した模写や模型を中心とする資料について考えてみたい。

守住勇魚とその父である貫魚（一八〇九－一八九二）については河野太郎の『画人　守住貫魚』（徳

島県出版文化協会、一九七一）に詳しい。

守住勇魚は、嘉永七年（一八五四）一一月八日、伝統的なやまと絵の流派である住吉派の日本画家、守住貫魚の次男として徳島に生まれた。貫魚について日本画をまなんだのち上京し、明治八年五月より、国沢新九郎（一八四八－一八七七）の彰技堂で洋画をまなんでいる。浅井忠とは、この彰技堂時代からの同窓生であり、明治九年には、ともに工部美術学校へと進学し、二年後に講師交代への不満から連袂退学した仲である。退学後、浅井が小山正太郎（一八五七－一九一六）や松岡壽（一八六二－一九四四）らと十一会、明治美術会を立ち上げて、東京で洋画家への道を歩みはじめたのに対し、勇魚は、一度徳島に戻ったのち、明治一二年八月から大阪専門学校の画学教員として教壇にたつこととなった。以後、学校の枠組みや名称の変遷にともなって所属を変えながら、明治二八年七月には第三高等学校の助教授に就任、しかしすぐに非職となり、明治二八年九月からは同志社理科学校の画学教員として任用され、以降、同志社普通学校にて教員として大正六年（一九一七）三月まで在職した。明治二二年四月までには、当時所属していた第三高等中学校の京都移転にともなって、自身も京都へ引っ越したとみられる。また、明治一五～一六年にかけて図画の教科書として『大成普通画学本』一〇冊を出版している。

明治二五年、父貫魚が死去したのちは、住吉派を継承した妹周魚とともに、再び日本画に力を入れるようになった。京都美術協会の会員や新古美術品展覧会の審査員、第五回内国勧業博覧会の出品委員などをつとめたほか、産業界においても、川島織物の依頼で綴織の下絵の製作をおこなっている。なかでも綴織壁掛《武具曝涼図》は一九〇〇年のパリ万国博覧会に出品されたのち、宮内省御用品となり、さらにイギリスの王室へと贈られている。[10]

一方、勇魚の父、貫魚は文化六年（一八〇九）に生まれ、徳島の藩主蜂須賀家の御用絵師として活躍した住吉派の日本画家である。同藩の御用絵師であった渡辺広輝（一七七八－一八三八）、江戸幕府の御用絵師住吉広定（一七九三－一八六三）に師事した。江戸幕府の御用絵師に取り立てるという内命もあったが、その才能を惜しんだ蜂須賀斉昌（一七九五－一八五九）によって徳島によび戻されている。蜂須賀家は、鷹司家との縁組をきっかけに公家文化へと傾倒したといわれ、貫魚たちも源氏絵などの多くの古典的な絵の模写に取り組んだ。また斉昌の命で各地を巡り、名所旧跡や古物を描いたものが定輝の名で《全国名勝絵巻》一〇巻（徳島県指定文化財）として残されている。貫魚自身も好古家として知られ、古美術品の収集や模写を多くおこなった。作品を描く際には有職故実を正確に再現するため、実物大または縮小版のひな形や模型を作成し、検証する考証家でもあった。太平洋を漂流したという初太郎がアメリカから帰国した際に記された「亜墨漂流新話」でも、模型を製作して絵を描いたことなどが知られている。[11]

明治維新以降は、徳島県内の神社で宮司をつとめたが、明治一四年に勇魚のいる大阪に移住。以降、内国絵画共進会に出品するなど本格的に画業に復帰した。明治一七年には大阪に浪華画学校を設立したほか、のちに帝室技芸員に選ばれている。

第二節　守住勇魚から購入した資料

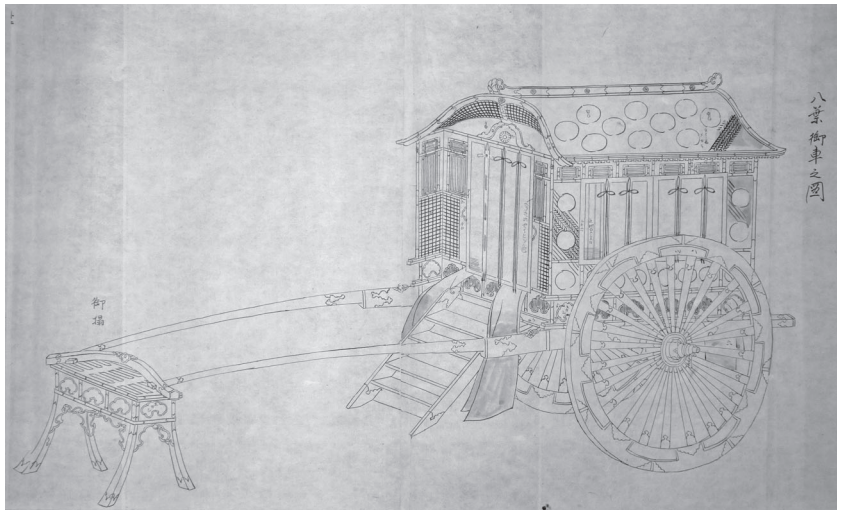
浅井が京都へと赴任した明治三五年以降、同じ京都、しかも吉田と今出川というごく近距離で、ともに美術教育の現場にあったことを思えば、浅井と勇魚には当然多くの接点があったと推測される。京都時代の浅井が日本画に接近したことはしばしば紹介されるが、勇魚についての言及はあまりない。

京都高等工芸学校が勇魚から最初に資料を購入したのは、図書標本原簿によれば、明治三七年八月二〇日である。以降、三八年にかけて数回にわたり納入された。ちょうど同時期にあたる三七年六月から三八年八月にかけて、勇魚は住吉派による作品の頒布会を開催した。賛助員として浅井が同会に参加しており、こうしたイベントも、資料納入のきっかけとなったのかもしれない。また、明治三七年九月から四ヶ月間、勇魚は同校に雇われていたことがわかっている。具体的な仕事内容は不明だが、同時期に雇われた菊池素空（一八七九－一九二二）とともに、日本画の観点から京都高等工芸学校の教育を支えていたものと思われる。[12] 明治三七～三八年は、開校から二年たち、遊陶園の活動や若い作家たちへの図案提供など、大津絵や琳派など日本のデザインに刺激を受けた浅井が本格的に図案教育に取り組みはじめた時期である。こうした時期に、一連の資料が購入されていることは、浅井の教育方針を物語るとともに、勇魚と浅井の強い結びつきを感じさせる。

さて、勇魚から購入した資料は、表三のとおりである。資料は、三つにわけることができる。一つ目は貫魚の描いた模写や写生画である。正倉院や法隆寺の宝物、鉄砲や御所車の絵（図七）が細部にわたって綿密に、ときに彩色を施しながら描かれている。二つ目は、作者不明の絵巻や模写図である。

表３　守住勇魚から購入した資料

	作者	作品名	状態	員数	受入年月日	当初区分	所蔵番号
1	作者不詳	加茂祭絵巻	巻子	1	M37.08.20	図書	AN.3447
2	作者不詳模写	源氏圖絵惣源本	巻子	1	M37.08.20	図書	AN.3448
3	修理亮行秀筆	百鬼夜行之絵	巻子	1	M37.08.20	図書	AN.3449
4	作者不詳	勝繪庇合戦之図	巻子	1	M37.08.20	図書	AN.3450
5	作者不詳	襖縮寫図	巻子	1	M37.08.20	図書	AN.3451
6	守住勇魚	紫震殿障子縮圖	画貼	1	M37.11.26	図書	AN.3789
7	作者不詳	古巻集具	巻子	6	M37.11.29	図書	AN.3454
8	作者不詳	諸陶器之寫	巻子	1	M37.11.29	図書	AN.3455
9	作者不詳	満州並阿蘭人（衣服）	巻子	1	M37.11.29	図書	AN.3456
10	守住貫魚模写	文珠之圖	軸装	1	M38.06.20	図書	AN.3458
11	守住貫魚模写	不動之圖	軸装	1	M38.06.20	図書	AN.3459
12	守住貫魚写	竹口八幡宮宝物腹巻之圖	軸装	5	M38.06.20	図書	AN.3460
13	守住貫魚写	法隆寺宝物之圖	巻子	1	M38.06.20	図書	AN.3461
14	守住貫魚写	正倉院蔵唐櫃模様圖	巻子	1	M38.06.20	図書	AN.3462
15	守住貫魚写	正倉院蔵水ニ魚ノ模様圖 正倉院蔵鴇毛屏風之圖 上・下 正倉院蔵棚之圖 正倉院蔵机之圖 正倉院蔵雑品之圖 正倉院蔵楽器之圖 正倉院蔵装束之圖 上・下	軸装 軸装 軸装 軸装 軸装 軸装 巻子	9	M38.06.20	図書	AN.3463
16	守住貫魚写	正倉院蔵琵琶之圖 上・下	巻子	2	M38.06.20	図書	AN.3464
17	守住貫魚写	車之圖	巻子	1	M38.06.20	図書	AN.3465
18	守住貫魚写	朝千鳥琵琶之圖	巻子	1	M38.06.20	図書	AN.3466
19	守住貫魚写	正倉院蔵碁盤之圖	巻子	1	M38.06.20	図書	AN.3467
20	守住貫魚写	正倉院蔵和琴之圖	巻子	1	M38.06.20	図書	AN.3468
21	守住貫魚写	茶碗香炉之圖	軸装	1	M38.06.20	図書	AN.3469
22	守住貫魚写	鐵砲之圖	巻子	1	M38.06.20	図書	AN.3470
23	－	古土器模造	－	36	M37.11.29	図案科標本	AN.0987
24	－	古土偶	－	3	M37.11.29	図案科標本	AN.0988
25	－	狩衣（白地）	－	1	M38.06.20	図案科標本	AN.0999
26	－	アイヌ土人器具	－	10	M38.06.20	図案科標本	AN.1000
27	－	燈篭雛形	－	1	M38.06.20	図案科標本	AN.1001
28	－	貝標本（八拾五種）	－	3	M38.06.20	図案科標本	AN.1002
29	－	花車雛形	－	1	M38.06.20	図案科標本	AN.1003
30	－	石帯	－	1	M38.06.20	図案科標本	AN.1004
31	－	諸葛弩雛形	－	1	M38.06.20	図案科標本	AN.1006
32	－	アイヌ土人楽器	－	2	M38.06.20	図案科標本	AN.1007
33	－	鏃	－	24	M38.06.20	図案科標本	AN.1008



〔図7〕守住貫魚写　車之圖　AN.3465

〔図8〕燈篭雛形　AN.1001

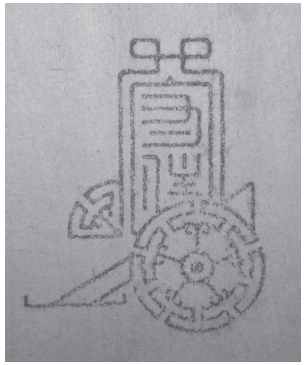
《百鬼夜行之絵》（百鬼夜行絵巻）や《源氏圖絵惣源本》（源氏物語絵巻）などの著名な作品のほか、襖絵や海外の衣服の模写、写生図も含まれている。三つ目は、狩衣や石帯、燈篭（図八）など日本の伝統的な文化をあらわす品やその模型である。また、一点だけ勇魚自身の描いた作品がある。模写類は、巻子と軸装されたものが存在しており、このうち軸装分については、京都高等工芸学校納入時に表装したものと考えられる。勇魚の作品を含め、模写や写生図は図書として、そのほかは図案科の標本として登録されたものとみられる。

なお、京都高等工芸学校時代の図書標本授受用紙の記録をみると、勇魚からの購入品として、《石標本》や《織物古裂地》などの記載がみられる。現在、京都工芸繊維大学美術工芸資料館の所蔵品にはみられないものである。

それでは、これらの資料のうち、勇魚または貫魚の描いたおもな作品についてみていきたい。

表三の作品名および作者名などは、原則として京都高等工芸学校時代の図書標本原簿に依拠している。原簿には、守住貫魚「模写」となっているものと、守住貫魚「写」となっているものがある。模写は、実物を写生したのではなく、文字通りすでにある絵を模写したと考えることができるが、写とだけなっているものは、模写としての「写」なのか、実物を「写」したということなのか、判断が難しい。原簿に記載された日付と筆跡は、それぞれ異なっており、同じ原則でもって記入されたものか確証がもてない。また、各作品には、作品によって「母里受見」（もりずみ）という朱文方印や魚を模した「貫魚」の印（図九）、御所車を模した印などがおされている（図一〇）。作家としての印なのか、所蔵を示す印なのか判別はできないが、ここでは原簿に従って、貫魚の作と考えたい。

〔図9〕朱文印
「母里受見」「貫魚」



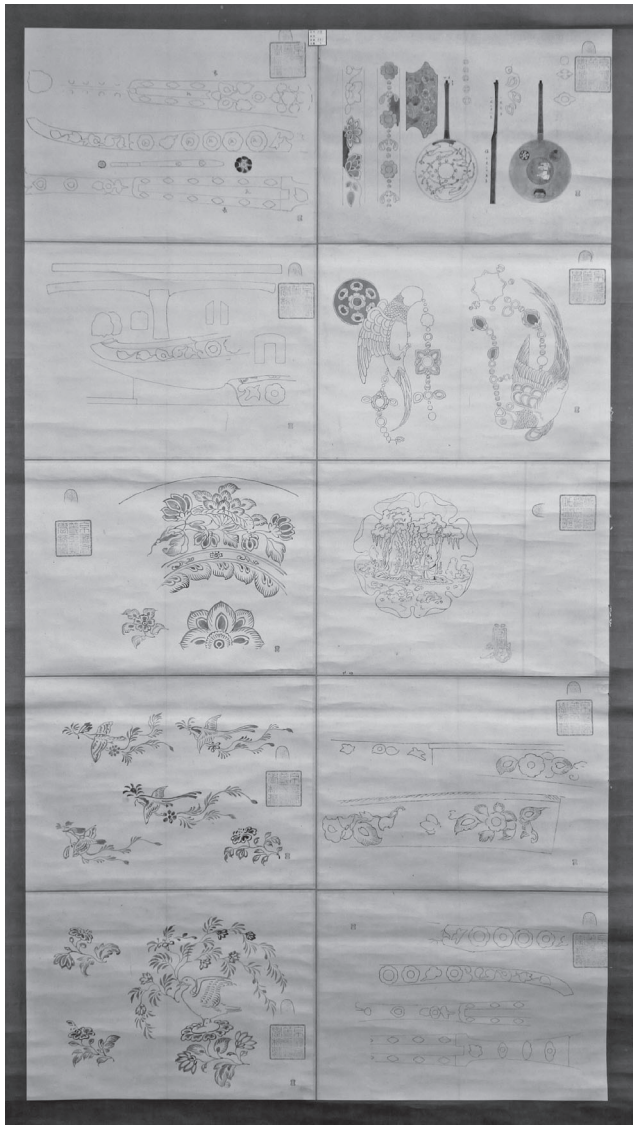
〔図10〕朱文印「守住」

まず、購入資料のうち、唯一、勇魚自身が描いているのが《紫震（ママ）殿障子縮図》（図一一）である。これは、京都御所紫宸殿の北廂と母屋の間の間仕切りにはめられた賢聖障子絵を写したものである。六〇、四×三二、三cmの紙二枚に中国の賢人を四人ずつ描いた図が八面分と、獅子・狛犬と負文亀の図、錦花鳥の図がそれぞれ一面ずつ、計一〇枚の絵が画貼形式にまとめられている。勇魚がこれを、実物を見て描いたものか定かではない。賢聖障子絵は、各時代の絵師によって代々描き継がれてきたものであるが、寛政年間（一七八九－一八〇一）には住吉派の住吉広行（一七五四－一八一一）がこの絵を手がけ、その後、安政年間（一八五四－一八六〇）に住吉弘貫（広定）が修復をおこなっている。貫魚も弘貫の指示で「朝賀の図」の補写をしており、勇魚が絵を描く際、参考となる関連資料が守住の家に残されていた。[13]

つぎに、貫魚の作品の約半分を占める正倉院蔵の宝物を描いた作品についてみていきたい。《正倉院蔵唐櫃模様圖》、《正倉院蔵水ニ魚ノ模様圖》、《正倉院蔵鴇毛屏風之圖　上・下》《正倉院蔵棚之圖》《正倉院蔵机之圖》《正倉院蔵雑品之圖》《正倉院蔵楽器之圖》（図一二）《正倉院蔵装束之圖　上・下》、《正倉院蔵琵琶之圖　上・下》、《正倉院蔵碁盤之圖》、《正倉院蔵和琴之圖》と計一一点（一四本）の作品が納入されている。

正倉院宝物を描いた絵図は、元禄年間（一六八八－一七〇四）にさかのぼるという。しかし厳密な意味での模写や模造とよべるものは、明治五年の壬申検査や、明治八年以降の奈良博覧会などに際し作られたものがはじまりである。[14]

明治時代に入り、ヨーロッパやアメリカの文化が流入するなかで、明治四年四月二五日、大学南校



〔図12〕守住貫魚写　正倉院藏楽器之圖　AN.3463-7

〔図11〕守住勇魚　紫震殿障子縮図　AN.3789

物産局は「只管厭旧尚新ノ弊風ヲ生シ、経歳累世ノ古器旧物敗壊致候モ不預」「歴世相伝仕居候宝器ハ勿論自余ノ雑品ニ有之候共考古ノ徴証ニ可相備品物ハ精々保護相加候様御沙汰有之」と献言した[15]。天下の宝器類の散逸をふせぐため、集古館（博物館）建設が叫ばれるようになったが、その次善の策としておこなわれたのが「文化財」の模写と集成である。また、同年五月二三日には、廃仏毀釈による文化財の破壊、散逸を防ぐため、太政官布告にて古器旧物の保護が定められた。これがわが国の文化財政策のはじまりとなる。正倉院でも、明治二五年に正倉院御物整理掛が設置され、積極的に模写、模造品の事業がすすめられた。

貫魚は明治九年から一〇年にかけて、勇魚の工部美術学校入学を機に東京に滞在し、博物館で古書画の写生をおこなったようである[16]。ただ、正倉院宝物にかかわる作品については、いつ、どのように製作されたのかわからない。

これらの作品のうち、六点（七本）は軸装されている。二七×三〇cm程度の紙片に描かれた絵が、ジャンルごとに数枚ずつまとめて貼られ、表装されている。それぞれの紙片には、図書館の割印と京都高等工芸学校の所蔵を示す朱文方印が押されているため、納入の段階では、一枚ずつバラバラであった可能性が高い。軸装の理由は、掛図として利用するためであろう。京都高等工芸学校では、開校時購入したロートレックのポスターなども、当初は、掛軸形式で使用されていたと考えられる。その表装裂が残されているほか、つい先日、京都工芸繊維大学附属図書館から、掛軸形式のまま残された古いポスターが発見された。

さて、このうちいくつかをピックアップしてみると、《正倉院藏鴇毛屏風之圖　上・下》はそれぞれ正倉院の《鳥毛篆書屏風》と《鳥毛帖成文書屏風》を写したものとみられる。全体図とともに、蝶番の部分などが描かれているほか、《鳥毛帖成文書屏風》の第三扇と第四扇の文字が縦書きで二文字ずつ写されている。写された文字は、基本的に順番に貼られて表装されたようだが、一枚だけ順番を間違って貼られている。また、《鳥毛帖成文書屏風》のうち、第五扇のあたま「清貧」の文字が写された紙片が一枚、《正倉院藏雑品之圖》の下部に貼られている。この文字だけ横書きで、同時期に描かれたものではないようだが、なぜここに貼られたのか不明である。

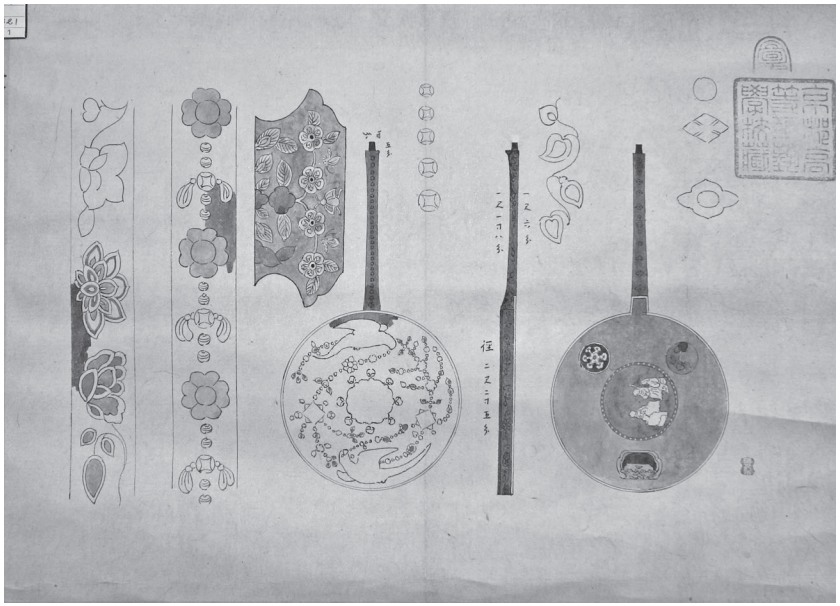
なお、《正倉院藏雑品之圖》の左上に貼られた絵は、正倉院の《続修正倉院古文書別集第四十八巻》の鏡背下絵の「大大論戯画」を写した絵とみられる。また、《正倉院藏楽器之圖》には、正倉院の琵琶など楽器の装飾部分が描かれている。右上の絵（図一三）は《螺鈿紫壇阮咸》を写したもので、表面のほか、背面や側面の図柄までが部分ごとに描かれている。右の上から二番目の絵は、《螺鈿紫壇阮咸》の背面のうち綬帯をくわえたオウム二羽がピックアップされて描かれている。また、上から三番目の絵は《雑楽　桑木阮咸　第一号》のうち、捍撥の表面に描かれている隠士が山中で碁を打つ様子を写したものである。そのほかの部分にも楽器の装飾の一部とみられる花や鳥の図柄やパターンがピックアップされて描かれている。また、巻子形式の《正倉院藏琵琶之圖　上》は（図一四）、《紫檀木画槽琵琶　第二号》を写したもので、捍撥の表面に描かれた「狩猟宴楽図」のほか、鹿頸、転手、覆手、また背面や側面の模様などもこまかく描かれている。重要な図柄には一部鮮やかな彩色が施されており、捍撥図は欠落部分まで再現されている。また、《正倉院藏琵琶之圖　下》には、《螺鈿紫檀五絃琵琶》が描かれており、こちらも表面、背面とおもな図様が描きこまれているが、墨画である。

京都高等工芸学校では、勇魚から一連の資料を購入する以前にも《古代模様写図》という名称で、正倉院の唐櫃図の模写を別のルートで購入しており、古代文様を示す資料として、とくに念をいれて収集された資料であった。

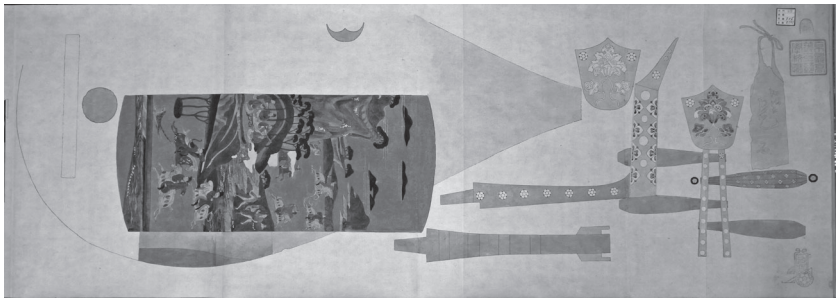
つぎに、作者不詳ながら、興味深い《古巻集具》（図一五）を紹介したい。

《古巻集具》は全六巻で、平安時代以来製作されてきた数多い絵巻作品から、日常生活で使われるさまざまな道具やそれが使われている場を写し取ったものである。巻一からそれぞれ「衝立　棚　関　膳　臺物　飲食酒器　漆器」「硯箱　机　棚　懐紙　扇　団扇　火打袋　鏡　盥　細工道具　祭器」「輿　炉　諸職道具　釣打機　魚人具　ネズミ取　臼　輿　手洗鉢　ホウキ　ツエ　足具　軍艦」「櫃　笈　傘　笠」「宝物　服ノ類　枕　袋　米俵　御笠　楽水　杉戸　タイコ　垣屏風　ツクリ木　ムマヤ　サ□　ミセ　鷹　ミヲハリ」「火鉢　灯台　書院　釣殿　魚取具　農具　船」と副題がついており、各巻がどのような内容を扱っているかがわかる。写し取られた各場面には出典となった絵巻名が記されている。取材された絵巻としては《伴大納言絵巻》、《信貴山縁起絵巻》、《春日権現霊験記》、《法然上人絵伝》など古典的な作品が多い。

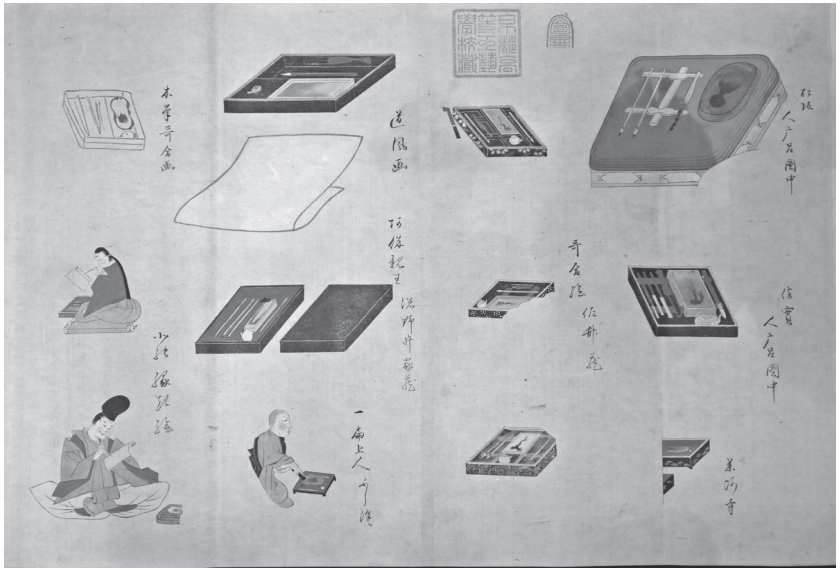
この絵巻には原本が存在している。現在、東京国立博物館が所蔵している《古画類聚》である。同館による昭和六二年度事業「古画類聚に関する調査研究」の報告書「館所蔵模写・模本類による原品復元に関する調査研究」によれば、《古画類聚》は江戸時代後期、松平定信（一七五八－一八二九）によって一種の絵引き、諸物の百科全書として編纂された。取り上げられた原典は、すでに失われてしまったものも含め四〇〇余、図様の総数は二、六五七の場面にのぼるとされる。東京国立博物館で



〔図13〕守住貫魚写　正倉院藏楽器之圖　部分　AN.3463-7



〔図14〕守住貫魚写　正倉院藏琵琶之圖　上　AN.3464-1



〔図15〕作者不詳　古巻集具　巻2　AN.3454-2

は全三八巻のうち、三六巻が所蔵されており、「人物服章」、「宮室」、「器財」、「兵器」、「文様」などの巻が存在する。

自身も好古家で、文教振興で知られる定信は、機会をみつけては、古社寺に眠る多くの文書や古画、古物の写生や模写をおこない、後世に残すことを生涯の仕事とした。《古画類聚》以前には、全八五冊におよぶ『集古十種』が編纂され、寛政一二年には木版で発行されている。これらは、定信みずから指揮をして、谷文晁（一七六三－一八四〇）をはじめとする画家や学者に実際に資料にあたらせて描いたもので、碑銘や鐘銘、兵器類、銅器、楽器、印章、扁額、古画肖像、名物古画などの部類に、約二、〇〇〇点の文化財の情報が収集された。[17] なおこれは、明治時代に再版されており、京都高等工芸学校にも図書として明治三五年版と明治四一年版が収集されている。

さて、《古巻集具》と上述した東博本とを照合してみると、まるまる一本を写したものでないことがわかる。取材元は「器財」と「宮室」が多い。いずれも一本の軸に、いくつかの巻から取材した図様が、ある程度順番に、ときには場所を変えて描かれている。東博本ではつけられていない色が施されている場合もある。さまざまなものが描かれているが、やはり器物や建築、内装に注目したものが多く、図案科のための参考資料として使われることを想定していたと感じさせる。

このように、勇魚から購入した資料は、古い絵巻や古物をもとにした写生や模写、あるいは模造品であり、その多くが文様や装飾部分に焦点をあてた作品である。これらは、日本の美術や工芸の歴史をまなび、継承していくうえで貴重な視覚資料であり、図案製作のための参考資料としても利用価値があった。明治期は、ヨーロッパやアメリカの文化が流入し、新しいデザインを取り入れ、またその

応用を迫られる時代であったが、同時に、博覧会の開催等をきっかけに日本の伝統的な古物や図柄が見直され、継承する道が模索された時代でもある。寺社や公家などが所有する一般的には実物をみることがかなわない資料について、模写や模型でその図様や模様を示し、学習の機会を与えることは大きな意味があった。

皇族や公家の文化が脈々と受け継がれてきた京都では、新しい知識、デザイン、技術による産業活性化への期待とともに、伝統的な文化を守ろうとする市民の根強い想いがあった。アール・ヌーヴォーをはじめとする海外の文化をただ模倣するのではなく、日本古来の文化に固執するのでもない、両者を融合させた新しいデザインの創造こそ京都高等工芸学校がめざした教育であった。そのためには、和洋を問わず、時代を問わず、さまざまな参考資料をできるだけ多く学生に提供することが必要であった。洋画をまなびながら住吉派の伝統の継承をめざした勇魚と、洋画家であり、アール・ヌーヴォーに目覚めながらも、日本画に惹かれ続けた浅井の想いがあふれる資料である。

第三章　京都高等工芸学校における視覚資料の意義

京都高等工芸学校において、開校年に納入された資料には、生物標本と染織品、一部の工芸品を除くとヨーロッパ製の作品が多く、一九〇〇年のパリ万国博覧会でみたヨーロッパやアメリカの優れたデザインの美術工芸品に、大きな刺激を受けたことがみてとれる。開校直後、図案科を主導したのは浅井であるが、パリ留学中に急きょ同校への赴任がきまった事情から考えると、自身が選定したポスターや陶磁器は別として、初年度の教材に浅井が中心的な役割を果たしたとは思えない。むしろあたらしいデザインに大きな期待を寄せていた中澤の意向が反映されているように思われる。

次年度以降、徐々に武具や刀の鍔、日本の文化や風俗を示す資料が購入されはじめる。こうした資料は、一部スケッチの対象物として利用されたことが、当館に残された当時の学生たちの作品からわかっている。スケッチから、かたちをくずして単純化し、デザイン表現をこころみる当時便化とよばれた方法は、同校の中心的な教育であったが、浅井はとくにこのなかで、スケッチを重視していた。そして、中澤が浅井に期待したのもその側面であったと思われる。さまざまなかたちや素材、文様に満ちた日本美術資料は、こうしたスケッチの格好の対象であった。[18]

同時に、実物資料ではまかないきれない分野については、複製資料が購入され、利用されていたものと思われる。とくにガラススライドは、実物資料に比べて安価で、取り扱いやすく、サイズも小さいために保管場所にも困らない、何度でも繰り返し使える便利な教材であった。素材や色味、その加工技術など実物に触れることでしか得られない情報ももちろんあるが、より多くの作品、より多くの情報を収集しようとするならば、複製資料のもつ価値は非常に大きい。移動不可能な建築物や唯一無二の作品、博覧会や展覧会などのイベント、自然やそこで暮らす人々の様子など、複製資料でしか触れることのできないものがほとんどである。そのなかでも写真がもたらす情報量は、絵画や印刷物をはるかに超える。京都高等工芸学校で収集された海外のデザイン資料や建築物、最新の産業の様子を写したガラススライドは、急速に近代化、グローバル化していく明治末期において、京都高等工芸学校が美術家ではなく、さまざまな知識と最新の情報をもった京都の産業界を担う人材の育成をめざし

ていたことを明らかにしてくれる。

また、実物資料と同様に、最初期に中澤によって購入された一〇〇枚のガラススライドをはじめとして、多くのジャンル、被写体のなかから選択されたガラススライドは、京都高等工芸学校の教員がどのような教育をめざし、授業をおこなっていたのかを示す指標でもある。ガラススライドは当時の高等教育機関における教材選定、教材作成の実態を知るうえで非常に貴重な資料である。

一方、勇魚から購入した模写、模型類は、伝統的な日本の美術作品や資料を写した視覚資料であり、絵師の手を一旦介しているという点で、ガラススライドとは次元の異なる複製資料である。しかし、写されているのは、正倉院の蔵品や貴重な絵巻物類であり、当時においても、学生が気軽に見ることのできない実物資料であり、その複製であるという点で、学校の教材としての意義は共通している。

さらに絵画関係だけに目を向けると、開校三年目となる明治三七年以降には、勇魚から購入した一連の資料とともに、《伴大納言絵巻》を原本とする《歴史画巻》や《鳥獣合戦絵巻》など平安から室町時代にかけての古い絵巻の模写や、《鹿苑寺金閣壁画模写》や《法界寺壁画》などの古寺の模様図が資料として購入されるようになる。《若冲画譜》や《光琳扇面画帖》といった江戸時代の絵師たちの印刷物なども購入されている。明治四三年まで模写類の購入は続いており、絵巻とともに、装束や武具、古代器物の写生図や染物図案なども購入された。大正時代に入ると模写類の代わりにコロタイプ印刷のものが購入されるようになっている。

京都高等工芸学校のデザイン教育については、浅井や武田が収集したポスターやフランスの陶磁器類がたびたび注目を集め、アール・ヌーヴォーの影響の大きさを取り沙汰されることが多い。それはもちろんたしかであるが、一方で、京都高等工芸学校には、さまざまな地域、時代、形態の資料が収集されており、より多くの資料を多角的に検証していく必要がある。とくに、明治三七年には、図案科に日本画家の菊池素空が講師として迎えられるなど、日本の伝統的な絵や文様もまたまなぶべき重要な要素として考えられていた。勇魚から購入した資料は、これらを裏付ける重要な資料である。

学生のためのこれらの視覚資料は、京都の伝統的な産業や美術工芸の発展という観点から集められた大きな枠組みをもち、博覧会出品区分に沿ってバランスよくさまざまなジャンルの資料が取り込まれているが[19]、一件ずつ資料にあたっていくと、当時の教員たちがめざしていた教育の在り方が見えてくる。

浅井は、パリでアール・ヌーヴォーに触れるなかで、装飾美術における日本画や琳派、大津絵など日本の伝統的な画風の影響とその面白さにあらためて気づいた。この頃の浅井が土佐派の画巻の模写や大津絵等の収集、古社寺の古画の模写などに取り組んでいたことは、これまでにも指摘されている[20]。同校の教材購入にあたっても、そうした認識が根底にあったものと考えられる。

浅井は、幼少のころ黒沼槐山について日本画をまなんでおり、中澤もまた狩野友信にまなんでいた。浅井はパリ万国博覧会で感じた、ドローイングを怠り、図様や彩色の変化に乏しい日本画のデザイン性の欠点を指摘しながらも[21]、空間を生かした構図をもち、大胆に簡略化できる装飾画としての日本画に期待をもっていた。明治三五年九月二〇日にひらかれた関西の洋画家による懇親会、二十日会の場においても、肝胆相照すべき日本画家と連絡を通ずることが掲げられており、京都に来てから浅井は、菊池素空にしばしば日本画の手ほどきを受けている。

このようにみてくると、京都高等工芸学校の教育が洋の東西、時代の新旧をバランスよく取り込んで組み立てられていたことがわかる。それは、伝統と近代化がせめぎ合う近代京都の様相を直接的に反映しているともいえるだろう。

おわりに

京都高等工芸学校では、明治三五年の開校当初から多くの資料を教材として購入した。このなかには実物資料に加えてガラススライドや模写といった一種の複製資料も存在しており、ヨーロッパやアメリカの最新の情報を得る上で、大きな役割を果たしたと考えられる。とくに写真を利用したガラススライドは、よりリアルに事物を捉えることのできる当時最新の視覚資料であった。一方、守住勇魚から購入した一連の模写や模型などは、ヨーロッパやアメリカの美術やデザインにまなび、その要素を取り入れる一方で、日本の伝統的な、そして京都的ともいえる図様や文様が図案教育においてやはり重視されていたことを物語る資料である。正倉院の宝物や古社寺がもつ古物、古巻などを、一般庶民がみる機会はほとんどなく、模写や写真といった複製資料がそこで重要な役割を担っていたのである。

京都高等工芸学校で初期に購入された資料は、まだ世に知られていないものが多くある。それらをひとつずつ検証していくことで、当時京都高等工芸学校がおこなっていた教育の実態をあきらかにすることが可能になる。この作業はまた、明治・大正時代の日本の高等教育機関における教育、とくに視覚資料を用いた教育の実態をひもとく一端となるだろう。

1　当該資料のうち、一九〇〇年のパリ万国博覧会の様子を写したガラススライドだけは、しばしば他館の展覧会でも出品されている。また、ガラススライドについては、二〇一二年に「一九〇〇年前後の幻燈画―美術工芸資料館所蔵写真乾板展」を、守住勇魚から購入した資料類については、二〇一七年に「守住勇魚と京都高等工芸学校」展を京都工芸繊維大学美術工芸資料館で開催したが広く周知されるには至っていない。

2　幻燈については、岩本憲児『幻燈の世紀　映画前夜の視覚文化史』森話社、二〇〇二、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館編、土屋紳一、大久保遼、遠藤みゆき編著『幻燈スライドの博物誌　プロジェクション・メディアの考古学』青弓社、二〇一五、東京都写真美術館編『マジックランタン　光と影の映像史』青弓社、二〇一八などが詳しい。

3　京都工芸繊維大学美術工芸資料館蔵のガラススライドの概要については、和田積希「フランツ・シュテットナー博士作成ガラススライドの意義について―京都工芸繊維大学美術工芸資料館所蔵資料を中心に」（意匠学会編『デザイン理論』六八、pp.63-76、二〇一六）においても詳述したのであわせて参照されたい。

4　45 Jahre deutsche Lichtbildarbeit : zum 70. Geburtstag Franz Stoedtners, Dr. Franz Stoedtner verlag.

1940

5 二〇一八年現在、ハイデルベルク大学、マールブルク大学、ハーバード大学については実地調査をおこなった。この調査・研究については今後の継続課題である。

6 宮島久雄「京都高等工芸学校図案科初十年の成績－浅井忠と武田五一－」（意匠学会誌『デザイン理論』三五、pp.71－84、一九九六）

7 池田祐子「ドイツの工芸博物館について：その設立と展開－ベルリンを中心に－」（デザイン史フォーラム編（藤田治彦責任編集）『近代工芸運動とデザイン史』思文閣出版、pp.133－146、二〇〇八）

8 『京都高等工芸学校初十年成績報告』（京都高等工芸学校、一九一二－一三）、宮島久雄「武田五一の「図案学」－京都高等工芸学校図案科史－」（『京都大学文学部美学美術史学研究室研究紀要』一八、pp.1-33、一九九七）、並木誠士・松尾芳樹・岡達也『図案からデザインへ－近代京都の図案教育』淡交社、二〇一六

9 「産業系教材としてのガラススライド－京都高等工芸学校の購入資料から」（『画像関連学会連合会第三回秋季合同大会写真学会要旨集』二〇一六）

10 仲田耕三「守住勇魚に関する守住家資料について」（『徳島県立近代美術館研究紀要』一二、pp.3－31、二〇一一）

11 須藤茂樹『「プロジェクト方式による学際的・総合的研究」阿波学事始め　地元学・ふるさと再発見　研究成果報告書』四国大学、二〇一五

12 仲田耕三「守住勇魚に関する守住家資料について」（『徳島県立近代美術館研究紀要』一二、pp.3－31、二〇一一）

13 『生誕二百年守住貫魚－御絵師・好古家・帝室技芸員』徳島県立博物館、二〇〇九

14 西川明彦「《正倉院宝物関連資料紹介》東京国立博物館所蔵木漆工模造品」（宮内庁正倉院事務所編『正倉院紀要』三一、pp.72－110、二〇〇九）

15 『東京国立博物館百年史資料編』東京国立博物館、pp.605－606、一九七三

16 『生誕二百年守住貫魚－御絵師・好古家・帝室技芸員』徳島県立博物館、p.69、二〇〇九

17 『あるく・うつす・あつめる　松平定信の古文化財調査　集古十種』福島県立博物館、二〇〇〇

18 「京都高等工芸学校」美術研究会編『京都工芸繊維大学所蔵名品集一九〇二年の好奇心』光村推古書院、二〇〇三

19 並木誠士「京都高等工芸学校収蔵の日本美術資料―漆芸品を中心に―」（山野英嗣編『東西文化の磁場　日本近代の建築・デザイン・工芸における境界的作用史の研究』、国書刊行会、二〇一三）

20 前川公秀『浅井忠評伝縁木求魚』二〇一二

21 浅井忠「巴里博覧会」（『時事新報』一九〇〇年八月八日）

なお、本研究の一部は二〇一四年度・二〇一五年度公益財団法人ＤＮＰ文化振興財団グラフィック文化に関する学術研究助成およびＪＳＰＳ科研費15K16645の助成を受けたものです。

（わだ　つみき　京都工芸繊維大学美術工芸資料館フェロー）

第31回「京都美術文化賞」

第31回「京都美術文化賞」受賞者

小名木　陽一　織
重松　あゆみ　陶芸
鈴鹿　芳康　写真造形

京都美術文化賞

●京都府下を基盤にして美術の創作活動を行い、京都府市民の精神文化向上に多大の功績があった方に対して
賞牌
賞金……一人　二百万円

●創作活動の対象は次のいずれかの分野
絵画（日本画・洋画・版画）、彫刻、
工芸（染織・陶芸・漆芸・その他）

●第31回選考委員
梅原　猛（哲学者・国際日本文化研究センター顧問）
太田垣　實（美術評論家）
潮江　宏三（京都市美術館館長）
新宮　晋（彫刻家）
辻　惟雄（美術史家）
樂　吉左衛門（陶芸家）

第31回「京都美術文化賞」受賞記念展

二〇一九年一月十八日～一月二十七日
於　京都文化博物館

第31回京都美術文化賞を受賞された、小名木陽一氏、重松あゆみ氏、鈴鹿芳康氏によるジャンルを超えた合同展示と二〇一七年に公益財団法人中信美術奨励基金が創立三十周年を迎えたことを記念して、財団のあゆみを振り返る企画展示を行いました。

●主催　公益財団法人　中信美術奨励基金
●後援　京都府、京都市、京都府教育委員会、京都市教育委員会
●協力　京都中央信用金庫

第31回「京都美術文化賞」贈呈式

2018年5月30日　於　ウェスティン都ホテル京都

第31回京都美術文化賞の贈呈

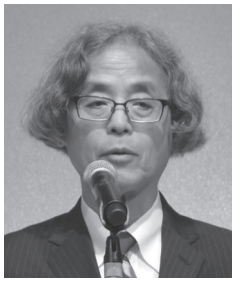
第31回「京都美術文化賞」受賞記念展

2019年1月18日～1月27日　於　京都文化博物館

第31回京都美術文化賞受賞記念展開催のテープカット
鈴鹿　芳康氏、重松　あゆみ氏、小名木　陽一氏、
白波瀬　誠　財団理事長

記念展会場風景

第三十一回京都美術文化賞 選考委員を代表して



潮江宏三

選考につきましては、これまでの実績だけでなく現在もそれに連なる活動をされているかを考慮し、今回の受賞者三名を決定いたしました。

小名木陽一氏は、七十年代以後のファイバーアート隆盛の時期にその分野で一時代を築かれた代表的な作家です。幸いなことに、昨年開催された展覧会で私を含め複数の選考委員が小名木氏の伝説的な立体織に再会することができました。そこには年齢を感じさせない溌剌と存在感のある女性トルソーが多少エロティックな連想を思わせるタイトルとともに在りました。ファイバーアートの雄の健在を感じたものです。

重松あゆみ氏の作品は、九十年代の「骨の耳」のタイトルが示しているように、元々は身体器官を連想させる形態から出発されたのでしょうが、さらに複雑に自由に展開させつつも、一貫して管を基本とした造形を続けておられます。一見有機的な身体器官の模倣であったものが、陶磁器の基本である管の造形にチャレンジすることにも繋がっており、自由であっても最終的に安定した形態に落としこむことには様々な技術的な困難があったと想像いたします。身体性や土管性から超越した造形の境地を獲得したことが、現在の充実した制作活動に繋がっていると思われます。

鈴鹿芳康氏は、美しい写真や決定的瞬間、退嬰的エロティシズムに流れることなく、常にアートとしての作品には何ができるのかを考え挑戦し、しっかりした芸術思考の上にたって京都における写真造形のリーダーとして道を切り拓いてこられました。近年のピンホールカメラで撮影した作品を拝見していると、カメラの特色である露出時間の長さが逆に時間を取り込んでしまうということを、特に意識的に丁寧に拾われているように感じます。そこには常に存在している、生きている自分とその時間のありようを問うという一貫した姿勢を感じました。

今述べましたことが、受賞者の方々の芸術を言い当てているか自信はございませんが、私どもはそのような観点から非常に高く評価いたしました。誠におめでとうございます。

（しおえ　こうぞう　京都市美術館館長）

小名木陽一

おなぎ よういち

織

本日ご出席いただいております皆様誠にありがとうございます。そして関係者の皆様には深くお礼を申し上げます。

私が今までやってきました仕事は、藁・ざる・籠などという編組品に用いられております編組技術、簡単にいいますと綯う・組む・編む・織る大体この四つの基本的動作によって、例えば被覆・運搬・容器・あるいは住居に用するものなどを古来からずっと続けてまいりました技術です。のちにやってきます機（はた）機構、あるいは機織り技術は言ってみれば今でいう量産品でして、最初から目的が決まっているわけではなく、その後の目的に沿って布帛を裁断し縫製して形にしていく。それに対して編組品は最初から目的が明確である。そのために経・緯の組み合わせが行われてきた。経糸に関して言いますと、必ずしも平行ではない、等間隔でもない、同一平面上にあるわけでもない、場合によっては曲面の場合もあるし筒状の場合もある。そういう技法を使いまして、色々な形を作ってまいりました。それを国内外で発表してきております。

私は一九三一年、昭和にしますと六年ですが、東京の大森に生まれました。子どもの頃から病弱で意志薄弱で迷いながら進んでまいりました。現在でもやはりまだ自分の歩んでいる道が果たしてどうなのか、いつも自問自答しながら右往左往しながら、行きつ戻りつしております。今後もやはり迷いながら一歩一歩進んでまいりたいと思います。本日はありがとうございました。

「どこでもいいわ」2017

重松あゆみ

しげまつ

陶芸

初めてこの京都美術文化賞のお話をいただいたとき、正直驚きました。その後長い歴史を持った賞であることを知りとても光栄で嬉しく思っております。

私は京都市立芸術大学で陶芸に出会いました。大学で工芸科に入学していくつかの素材を扱った時に粘土を触っていると「生きている」という実感があり、それが陶磁器を専攻するきっかけになりました。当時は現代陶芸のパイオニアである八木一夫先生がおられ、お亡くなりになられた後は鈴木治先生に教えていただきました。九十年代になってからは「骨の耳」というシリーズを十年ほど続けました。「骨の耳」シリーズでは立体と色彩との関係の中で、あらゆる自然界の中にある気がかりな形を発想のきっかけにして、自分の手の中で発想を立体化していくというような自分なりの方法論ができていったと思います。二〇〇〇年代に入ってからはやきものの構造、「骨の耳」では閉じられていて一見無垢に見える形が持つ、空ろな内部に注目するようになりました。壺の口は外部と繋がる接点となりますが、そういった造形の構造が「骨の耳」の中に隠れていることに気が付き、管を基本として内側と外側とがトポロジカルに繋がっていくような規則性を持った造形を十数年研究してまいりました。

そして現在興味を持っているのは縄文土器です。二〇〇二年から母校である京都市立芸術大学で教鞭をとっており、授業で縄文土器を取り上げてから縄文土器の魅力に取りつかれてしまいました。その後国宝の火焔土器で有名な新潟の十日町市博物館が所有している笹山遺跡の研究資料を大学に借り受けることが出来ました。実物をみながら作ってみると縄文土器が非常に理性的で、造形的に考えて作られていることを実感し、縄文土器に秘められた構造をその後の自分の作品制作の発想の一部として取り入れてきました。縄文土器の興味深いところは後の人が火焔土器、水煙土器と名付けたきっかけや何かしらの面影が三次元の形態の中にあると思うのですが、実際に研究してみると、なぜその面影がでてくるのかという謎が深まり面白くもあります。そのような仕組みを今後のやきものの新たな造形につなげて、制作活動を続けていきたいと思っております。本日はどうもありがとうございました。

「Night Bloomer」2017

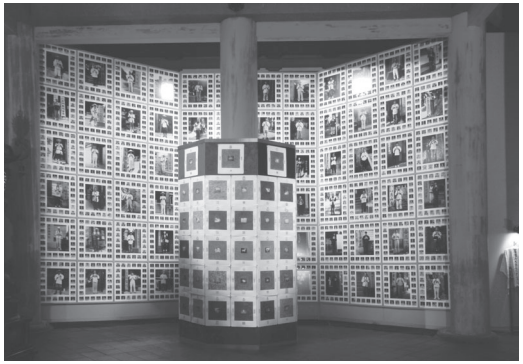
鈴鹿　芳康
すずか　よしやす
写真造形

京都に住んで四十五年になりますが、どの団体にも属さず好き勝手なことをやらせていただいております。京都美術文化賞は京都や関西出身、京都の美術大学出身の芸術家に与えられる賞だと思っておりましたので、今回の受賞を大変光栄に思っております。

私は元々横浜生まれで東京の美術大学を出ました。京都美術文化賞の資料を見ておりますと過去の受賞者にはお亡くなりになられた京都市立芸術大学の吉原英雄先生のお名前がありました。大学紛争が落ち着いた頃に、吉原先生から版画研究室を創設するのでシルクスクリーンに興味がある学生の指導をしてくれないかと言われたのがきっかけで、私と京都との縁がスタートしました。その後履歴書を見た先生が「若いね」と、その時私は「アートに年齢が関係ありますか」と言ったのを覚えておりますが、先生はすぐに「君が指導する学生と一つしか年が変わらないから」とおっしゃいました。そのような経緯がありましたので、吉原先生が受賞されていらしたことが分かり大変驚きました。

もう一つ驚いたことは、今回小名木陽一先生が受賞されると聞いたことです。先生とは五十年前にお会いしてから親しくさせていただいておりました。先生は京都造形芸術大学の前身である京都芸術短期大学の染織コースを任された時に私も引っ張って下さり、京都で最初にいただいた賞の京都市芸術新人賞にも推薦していただきました。その後、京都造形芸術大学では一緒に通信教育課程を作ったりしました。数年前に退官を迎えましたが、もし大学に呼ばれなかったら東京に戻っていたと思います。そのようなこともあり、小名木先生とのご縁が京都と私を深く繋いだことは間違いないと思っていますので、先生と同時に受賞させていただき感慨深い思いです。

最後に、中信美術奨励基金が三十一年もの長い間芸術家を援助しているということについて触れたいと思います。日本で現代美術の世界に生きる人は大学の教員として働いているから活動を続けていける人がほとんどだと思います。だからこそ今後もこの取り組みを続けていただきたいし、五十年百年と続けばアーティストはどんなに心強いし夢が持てるかと思います。本日は本当にありがとうございました。



「縁起マンダラ」2005

■あとがき

本誌の生みの親・梅原猛先生の死去。悲しい、寂しい、無常が身に染みる。先生の浄土は何処だろう。怨霊じゃないよと笑っておられるに違いない。霊前に第五〇号をお届けする。

巻頭、潮江京都市美術館館長のエッセイ。西洋銅版画の油性インクが、創意工夫から水性の浮世絵版画とは別世界の美を育て、油彩画との共生する諸相を指摘される。

日本画家で京都市学校歴史博物館長の上村先生と、京都が愛しみ育ててきた美の世界をテーマに述べ合う機会を得た。他の都市とは少々異なる町の人たちの日々の生活感覚が、様々な美を創り出し、それらが京の歴史となってきた。

新進気鋭の和田論考は、近代化を求めた日本が開国し、先進国から何を学び取ろうとしたのか、その実態を高等工藝学校＝京都工芸繊維大学に蓄積された資料をもとに分析、解明する。現代社会を支える「視る＝視覚」エネルギーの巨大さを再確認させられることになる。

美術京都／第 50 号＜非売品＞

発行日　2019 年 3 月
編集人　榊原　吉郎
発行人　白波瀬　誠

発行所　公益財団法人　中信美術奨励基金
〒600-8009 京都市下京区四条通室町東入函谷鉾町91番地
京都中央信用金庫内　☎075(223)8385
印刷所　片岡メディアデザイン

美 術 京 都

公益財団法人 中信美術奨励基金