

徳
川
美
術
館



右隻



左隻

図1 狩野常信筆「吉野図屏風」(徳川美術館蔵)

右隻

左隻

図2 狩野常信筆「富嶽清見寺図屏風」(宮内庁三の丸尚蔵館蔵)



図1 印花人物文阿蘭陀焼手付水指 徳川美術館所蔵



図2 印花人物文阿蘭陀焼手付水指
貴婦人像貼付文部分



図3 印花人物文阿蘭陀焼手付水指
ロータス文印花文部分

徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」の注文主

― 棧敷に坐る武士の姿と蜂須賀家政の肖像画 ―

はじめに

- 一 舟木本「洛中洛外図屏風」読解の「補遺」
- 二 徳川美術館本の「かぶき者」の喧嘩と大坂夏の陣
- 三 注文主・画家・製作年代
- 四 左隻の中心の棧敷とそこに坐っている武士の姿
- 五 棧敷の中年の武士と蜂須賀家政の肖像画
むすび

はじめに

平成二十五年（二〇一三）に、拙著『豊国祭礼図を読む』を出した。^①主として豊国神社本・妙法院本・徳川美術館本という三つの「豊国祭礼図屏風」の相互関係を明らかにし、各屏風はどのような作品なのかを示したのであるが、徳川美術館本についての記述は不十分であった。つまり、徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」以下では、「徳川美術館本」と称する）についての読

徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」の注文主

解は「未完成」だったのである。

何故か？ 十数年以前から、私は、徳川美術館本の左隻第四扇中央に描かれた棧敷とそこに坐っている武士の姿こそ、核心的な表現に相違ないと目星をつけていたのだが、同書を書き下ろす時点では、それを解釈することが出来なかった。折角、徳川美術館本の最重要と思われる表現に気付きながら、それを読み解けないのは何とも情けないことであり、絶対に解決したいと思い続けてきたのである。

このたび徳川美術館から平成三十年九月十六日の特別講演を依頼されたことは、だから僥倖であった。「豊国祭礼図屏風」の核心に再挑戦する絶好の機会を与えられたのだと受け止め、読解に取り組んだ。そして何とか成案を得ることが出来たように思う。この新たな読解による「仮説」を提示すること、それが本稿の主題である。

ところで、私は平成二十七年に凸版印刷文化事業推進本部の中村直靖氏と知り合い、同社が製作された舟木本「洛中洛外図屏風」の4K高精細のVR（バーチャルリアリティ）画像を熟視する機会を得た。その後、同社が徳

黒田日出男

川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」もVRにされたので、その画像も熟視することが出来たのであった。徳川美術館本のVR画像は圧倒的な迫力があり、ディテールが目焼き付いた。同本を見直すことによって新たな知見が得られたので、それを示したい。これが本稿の第二主題である。

実は、このVRの元になったデジタル・データは、私が研究代表者となつて得た科学研究費補助金(平成十七・二十一年度基盤研究(S)課題番号一七一〇二〇〇一「中近世風俗画の高精細デジタル画像化と絵画史料学的研究」と徳川美術館の特別のご厚意によって実現した「豊国祭礼図屏風」の撮影(8×10カラーフィルム三十六枚)による成果である。

科学研究費補助金による研究の大目標の一つは、研究成果を市民に還元することであろう。徳川美術館の講堂において、このVRによって「豊国祭礼図屏風」のディテールをスクリーン一杯に映し出しつつ、新たな仮説を語った。本当に貴重な機会を与えられたと思う。同館と凸版印刷のスタッフの皆さんに、深甚の感謝を申し上げる次第である。

一 舟木本「洛中洛外図屏風」読解の「補遺」

まずは、舟木本「洛中洛外図屏風」(東京国立博物館蔵)を見ることから本稿の読解作業を始めることにしたい。

というのは、この屏風についても、拙著『洛中洛外図・舟木本を読む』を書き下ろした⁽²⁾。上杉本と共に最高の「洛中洛外図屏風」である舟木本は、岩佐又兵衛が中心となつて製作されたことが確実な作品であり、徳川美術館本「豊国祭礼図屏風」とは兄弟のような関係にある。両作品を一緒に読み続け、二冊の小著に結実させた。したがって、この両書は不可分な

のである。

拙著『洛中洛外図・舟木本を読む』は、舟木本のディテールを徹底的に読み解いた研究成果であり、誰が又兵衛に舟木本の製作を依頼したのか、つまり注文主のところにまで辿り着いたのであった。もちろん、舟木本の豊かな表現の一部を読解したに過ぎないので、今後もより多面的な読解を続けていくつもりだが、この本での舟木本の読解については、今のところ書き換える必要はないだろう。

但し、一点だけ「補遺」として書いておきたい知見が生じた。それは何か。『洛中洛外図・舟木本を読む』の執筆段階ではまだまだ見落としがあった。そのうちで一番重要なのは、舟木本の右隻第二扇に描かれた喧嘩の場面についての「見落とし」であった。徳川美術館本の読解にも繋がっている点なので、これだけは本稿に記しておきたい。

舟木本右隻に描かれているのは、豊国廟から祇園社に至る洛東の一部だ。第一扇には、上から豊国社・豊国定舞台・三十三間堂、第二扇には妙法院・方広寺大仏殿、第三扇には清水寺・六波羅蜜寺・五条通・七条河原、第四扇には祇園社・建仁寺、第五扇には知恩院・五条大橋、そして第六扇には三条大橋・四条河原・五条寺町・六条三筋町といった具合である。私としては虱潰しに見たつもりなのに、重要な見落としがあったのだ。

それは、第二扇の上部、方広寺大仏殿の上、妙法院の前で「かぶき者」らしき男たちが喧嘩を始めている場面についてである(挿図1)。二年前に出した拙著『豊国祭礼図を読む』では、徳川美術館本の右隻第五・第六扇の喧嘩の場面に、「かぶき者」に見立てられた豊臣秀頼の姿を見出したというのに、この舟木本の喧嘩の場面については、肝心のディテールを「見落とし」てしまったのである。



挿図1 妙法院門前の喧嘩 舟木本「洛中洛外図屏風」右隻第二扇 東京国立博物館蔵



挿図2 喧嘩する男の背中の「卍紋」 舟木本「洛中洛外図屏風」右隻第二扇

家紋を見落としたのだ。挿図1の喧嘩の場面を見てみよう。妙法院と照高院の門前で喧嘩が始まっている。双方六人ずつ、武器は鎧・薙刀と刀である。巻き込まれまいと、周囲の者たちは慌てて逃げている。『洛中洛外図大観 舟木家旧蔵本』⁽³⁾では、次のように解説されている(一五三頁)。

東山の妙法院と照高院の門前で、武士同士が喧嘩が起こっている。武士といっても、足輕階級辺りの下郎の喧嘩で、血相を変えた者たちが、長刀や槍を交えての争い。この喧嘩に驚き、逃げまどう小者や金蒔絵の鞍を乗せた馬。必死で馬を制する轡取りたち。妙法院の下僧たちは、六尺棒を持ち、高見の見物がてらしける。戦国気風のまだ残る寸景。

近世初期風俗画にはしばしばこうした喧嘩の寸景が描かれているから、普通は、このように読まれるだけだ(但し、妙法院の僧はけしかけたりしていない)。

この妙法院と照高院の門前の喧嘩は何を意味しているのか？ それを物語るのが、右側の男の背中に描かれている家紋であったのだ。この男を拡大して示そう(挿図2)。すると、男の茶色の短い羽織の背中には、「丸に卍紋」が大きく描かれているのではないか。

「丸に卍紋」は阿波の蜂須賀氏の家紋である。⁽⁴⁾ 妙法院・照高院の門前に描かれている

のは下郎ないし「かぶき者」の喧嘩であるが、この家紋は、それが大きな戦いの「見立て」であることを示唆している。

慶長十九年（一六一四）十月からの「大坂冬の陣」において、とくに目立った軍勢は阿波の蜂須賀勢（蜂須賀隊）であった。大坂の陣については、岡本良一『図説 大阪の陣』、二木謙一『大坂の陣―証言・史上最大の攻防戦』、笠谷和比古『関ヶ原合戦と大坂の陣』や渡邊大門『大坂落城 戦国終焉の舞台』などを参照するとしよう。

笠谷氏の『関ヶ原合戦と大坂の陣』には、次のような記述がある（二二頁）。

……大坂冬の陣の本格的な戦いは、これら木津川河口一帯の砦の攻防をめぐって開始された。その主役をなしたのは阿波一八万石の大名、蜂須賀至鎮の部隊であった。大坂冬の陣における蜂須賀隊の奮戦ぶりには目覚ましいものがあった。そしてそれは、この大坂の陣において蜂須賀家が置かれていた緊張感に満ちた立場の反映であったと言うことができる。

十一月十九日、大坂方の木津川の砦を、蜂須賀至鎮・浅野長晟・池田忠雄の三者で攻めることになったが、蜂須賀至鎮は抜け駆けして、砦を陥落させたのであった。次に蜂須賀勢が著しい戦果を挙げたのは、同月二十九日の未明に、薄田隼人の守っていた博労ヶ淵の砦を攻撃し、砦を奪取した。また逆に、十二月十六日の深更に、蜂須賀勢の陣地は、大坂方の塙団右衛門らによって夜襲をかけられてもいる。

笠谷氏は同書で、この蜂須賀勢の活躍とその結果を次のように記している（二二七頁）。

この蜂須賀隊による木津川口砦の攻略と、それに続く博労ヶ崎の勝

利が与えた戦術面、心理面における効果は絶大であった。豊臣恩顧の大名家の代表格とも見なされている蜂須賀が、徳川方のために大戦果を挙げたということは家康と秀忠をいたく喜ばせ、……至鎮に対しては戦後、淡路国七万石が恩賞として加封されるという殊遇を得たほどである。……

すなわち、大坂冬の陣における蜂須賀勢の攻防・活躍はとくに顕著であり、世間でよく知られたことだったのである。

他方、「大坂夏の陣」での蜂須賀軍はどうだったか。『新訂寛政重修諸家譜』第六の記述によって示そう（二四三頁）。

のち大坂の兵ふた、びおこるにより、四月二十四日出船するところ、波濤穏ならざりしかば、領国川口に船をとめて順風をまち、このむね本多正純をもつて上聞に達しければ、すなはち奉書を賜ふ。二十七日淡路国沼嶋にをしわたり、二十九日和泉国田川に着船すといへども、このごろ分国船数少きにより、雑兵等をひく渡海するをまち、このよし又本多正信によりて言上しければ、尤におぼしめさる、のむね奉書もおほせ下さる。

荒れた海が蜂須賀軍の参陣を阻んだのだった。ようやく和泉国田川に着船すると、浅野長晟の封地紀伊国で一揆が蜂起し、隣国である和泉国の田川や在々でも一揆の企てがあったので、それらの対処に追われてしまった。そして、長晟から一揆平定の知らせを受けて、五月七日に大坂へ兵を進めたところ、炎上する大坂城が見えた。夜通し進軍して、八日の朝に住吉に着陣し、茶臼山と岡山の陣営にいつて家康と秀忠に拝謁したのであった。要するに蜂須賀軍は、荒れた海と紀伊の一揆のために、夏の陣の決戦に間に合わなかったのである。

したがって、「かぶき者」の背中に描かれた「丸に卍紋」は、大坂冬の陣における蜂須賀勢を意味する。この場面は、大坂冬の陣における戦いを「かぶき者」たちの喧嘩に見立てたものだったのである。

この見立ての表現によって、舟木本の製作は慶長十九年の大坂冬の陣にまで続いていたことが判明した。その製作は恐らく慶長十九年の夏以降に始まり、完成したのは慶長十九年末～同二十年初頭頃だったのである。

以上のように読むと、舟木本の右隻第二扇の喧嘩は、徳川美術館本の右隻第五・六扇上部に描かれた「かぶき者」の喧嘩の場面と繋がる。蜂須賀氏の「卍紋」が両作品を繋いでいることに奇妙な因縁を感じるのは、私だけではないまい。

二 徳川美術館本の「かぶき者」の喧嘩と大坂夏の陣

本題の徳川美術館本「豊国祭礼図屏風」についての検討・読解に入るとしよう。

先著『豊国祭礼図を読む』では、徳川美術館本の全面的な読解を行うスペース的余裕がなかったので、次の二点の検討に絞って記述を行っている。

A 徳川美術館本の伝来と注文主の特定、そして製作年代の推定を行い、次のような仮説を提示した。すなわち、この「豊国祭礼図屏風」の注文主は蜂須賀家政（蓬庵）である。隠居した家政は、阿波に豊国大明神を勧請し、慶長十九年八月に、自分の隠居所に程近い地に社殿を建立したが、その際、同社に奉納する「豊国祭礼図屏風」の製作を、画家岩佐又兵衛に依頼した。製作年代は慶長十九年～同二十年頃であろう。また、徳川美術館本の伝来については、高野山光明院と蜂須賀氏の密接な関係を指摘

徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」の注文主

し、恐らく蜂須賀家政の死去に際して、彼の遺物として光明院に奉納されたのではないかと推測した。それらの推論と論拠の詳細については、同書の参照をお願いする（二三〇～二四八頁）。

B 徳川美術館本の最も興味深い場面として、右隻第五・第六扇に描かれている有名な「かぶき者」たちの喧嘩の場面を取り上げ、左側の上半身裸の大柄な若者は、大坂夏の陣の豊臣秀頼の「見立て」なのだと指摘した（二四九～二六七頁）。この挿図3の喧嘩の場面についての読解を少々詳しく記述すると、次のようになる。

左側の大柄な、上半身裸の若者が差している大太刀の朱鞘には「いきす



挿図3 「かぶき者」の喧嘩
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」右隻第六扇・中

ざたりや廿三 八まん ひけはとるまい」と書かれている。この朱鞘の文句は以前からよく知られていたのだが、誰も「廿三」には注目しなかったのだ。

しかし、「かぶき者」たちの場合、生き過ぎた年齢は「廿五」である。「かぶき者」の棟梁、大鳥一兵衛の場合は「廿五」だし、他の例でも同様である。「かぶき者」たちにとって、二十五歳が定番なのだ。それなのに、この若者は「廿三」である。

なぜ二十三歳なのか？ それを解く鍵（コード）が、豊臣秀頼の死歿年齢である。秀頼は大坂夏の陣において、二十三歳で「自死」した。この「かぶき」者は豊臣秀頼であったのだ。徳川美術館本は、秀頼を「かぶき者」の若者として描き、大坂夏の陣を「かぶき」者たちの喧嘩に見立てたのである。

喧嘩相手（右側）の武士たちにも着目すると、その先頭にいる中年の武士は、右手で指差して左側の大柄な若者（豊臣秀頼）に難癖をつけており、太刀を何時でも抜けるように身構えている。將軍徳川秀忠だ。流石に三つ葉葵は描かれない。秀忠は、「かぶき者」の豊臣秀頼と対峙し、今にも太刀を抜こうとしている。

注目すべきは、喧嘩を止めようとしている武士がいることだ。黒い羽織には、緑色で描かれた「卍紋」と「梅鉢紋」がちりばめられている。また、秀忠の背後の太刀に手をかけている武士の黒い短衣には「鷹羽紋」がある。これらの家紋はコードであり、「卍紋」は蜂須賀氏、「梅鉢紋」は前田氏、「鷹羽紋」は浅野氏である。いずれも秀吉恩顧の大名たちだ。徳川美術館本の注文主は、これらの家紋の人物と無関係ではあるまい。

黒い羽織に「卍紋」と「梅鉢紋」の二つの家紋が描かれている武士に注

目しよう。彼は喧嘩（戦い）を止めようとしている。但し、秀忠に対してではなく、その背後に続く武士たちを制止している。この武士は、蜂須賀氏と前田氏のいずれでもあり得るけれど、恐らく梅鉢紋は「目くらまし」であって、卍紋の蜂須賀氏である可能性が高いだろう。徳川美術館本の注文主を絞り込む際に、手がかりの一つとなるに違いない。

それに対して、小袖に鷹羽紋が描かれている武士（浅野氏）はいきり立って太刀を抜こうとして、背後の梅鉢紋の武士（前田氏）が引きとめている。浅野氏の姿勢が蜂須賀・前田両氏と異なっていた可能性を示唆している表現である。

また、「かぶき者」の「鎌〇怒（かまわぬ）」紋があることにも気付く（挿図4）。



挿図4 「かぶき者」の「鎌〇怒（かまわぬ）」紋
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」右隻第六扇・中

この紋は、従来、幡随院長兵衛の頃に生まれたとされてきたが、慶長期の「かぶき者」がすでに使用していた紋であったことは、これで明らかにした。このような判じ物的な趣向は、江戸中期にまで下らず、慶長期の「かぶき者」たちがすでに好んでいたものだったのだ。⁽⁹⁾

左側の「かぶき者」の若者(豊臣秀頼)と、右側の中年武士(徳川秀忠)の間にあって、後者に対して手を合わせて謝っているのは、方広寺の梵鐘の「国家安康」の入った銘文を草した禅僧清韓文英であろう。また、傍らの倒れ掛かった乗物(駕籠)から、女の手が突き出ている。この乗物に鏤められているさまざまな家紋の殆どは「目くらまし」であり、豊臣氏の「桐紋」がある。乗っているのは淀殿なのだ。そして、この乗物を担いでいる揃いの短衣を着た駕籠かき二人は、大野治長・治房兄弟であろう。

乗物の向こう側、すぐ脇に後家尼の老女がいて、破れ傘をもったまま慌てて飛び退いている。後家尼の姿だから、これは高台院(秀吉の妻おね・北政所)である。背後の首に赤布を巻いている女は、高台院に仕えていた女房(孝藏主?)なのではあるまいか。

さらに上の方には、侍女に傘をさしかけられた、被衣姿の貴女がいる。喧嘩の騒ぎを眺めているようだ。今のところ確かな論拠は示せないのだけれども、大坂城から脱出した千姫の姿が描かれているように思われる。

こうして徳川美術館本の右隻の一角には、大坂夏の陣の豊臣秀頼と徳川秀忠の戦いが「かぶき者」たちの喧嘩に見立てて描かれていたのであった。それは、この屏風の注文主にとって必須(あるいは必要)な表現であり、しかも、徳川方の者が見ても気付かれにくい「見立て」の表現だったのである。

三 注文主・画家・製作年代

次に、Aについての検討に進もう。

小稿では、研究史を詳細に辿ることは不可能だから、徳川美術館本「豊国祭礼図屏風」をめぐる見解の相違点を示すことにとどめる。すなわち、徳川美術館本の注文主・画家・製作年代そして伝来関係については、大きく分けて二つの見解(仮説)が出されている。

一方の見解は、①徳川美術館本の注文主を阿波の蜂須賀家政、②画家を岩佐又兵衛とし、③製作年代を慶長末年とする。そして、④伝来は高野山光明院と蜂須賀家の深い関係のなかで考えている。美術史家では、福井県立美術館の戸田浩之氏、文化庁文化財部美術学芸課の筒井忠仁氏、徳川美術館の四辻秀紀氏などが代表的な論者である。戸田氏の小論「徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」の研究」¹⁰⁾で示されたものが、最もバランスの取れた見解であろう。この仮説の特徴を製作年代で代表させて、慶長末年製作説と呼ぶことにしよう。

絵画史料論者としての私の仮説は、この美術史家たちの説と近いが、少し前進した。蜂須賀家政が岩佐又兵衛に屏風の製作を依頼したのは慶長十九年の夏頃であろうが、前述した右隻第五・第六扇の喧嘩の場面の「かぶき者」の太刀の鞘に描かれた「廿三」の解釈によって、徳川美術館本が完成した時期は、大坂夏の陣の終結後(七月十三日の元和改元の前夜)となる。これで良ければ、慶長末年製作説は慶長二十(元和元)年完成説と称するのが適切なのではあるまいか。

但し、筒井氏だけは、注文主と製作目的などについて独自の推測を行っ

ている。すなわち、同氏の博士論文「『岩佐又兵衛の研究』の要旨がネット上に公開されていて、第三章「風俗画作品の研究―徳川黎明会所蔵『豊国祭礼図屏風』について―」には、次のような記述がなされている。¹¹⁾

・・・大坂の陣を迎えるにあたって、蜂須賀家を味方につけるべく、豊臣家が蜂須賀家に贈ったのが本屏風（徳川美術館本のこと。筆者註）ではないかと推測した。様式的には、舟木本「洛中洛外図」と類似しており、製作背景から考えても、製作年代は慶長末年にさかのぼりうると思われる。

この徳川美術館本の注文主を豊臣家とし、蜂須賀家を味方に付けるために贈ったのではとする推測はユニークだが、確たる論拠（ないし証拠）があるとは思えない。拙著『豊国祭礼図を読む』が示した「かぶき者」の喧嘩についての解釈（前述）とも矛盾する。どのような説明をされているのか、是非とも知りたい。筒井氏の著書の刊行を俟つとしよう。

もう一方の見解は、①徳川美術館本の注文主について松平忠直の可能性を想定し、②画家は岩佐又兵衛の作というより、又兵衛工房作であると判断する。③製作年代については、元和末年～寛永初年と推定している。そして④伝来は、毛利家が高野山光明院の檀那であるとの宮島新一氏の指摘に依拠している。この仮説を主張する美術史家は、東京大学名誉教授の辻惟雄氏、東京大学の佐藤康宏氏、出光美術館の廣海伸彦氏（宮島新一氏も加えるべきかも知れない）などである。こちらの仮説も製作年代で代表させて元和寛永初年製作説と呼ぶことにする。

ここでは、代表的な論者である佐藤氏の仮説の変遷を紹介して、二、三の批判的検討を行うことにしよう。

佐藤氏は、まず論文「又兵衛風諸作品の再検討」¹²⁾において、辻氏の驥尾

に付いて舟木本「洛中洛外図屏風」と徳川美術館本「豊国祭礼図屏風」の前後関係を論じ、次のような指摘をしている（三八三頁）。

・・・a 一方は馬、一方は牛が騒いだのに驚いて逃げ出す編笠の男を描いているが、舟木本の方がつまづいて転ぶ人物を誇張しながらも自然な動作として描写しているのに対し、徳川本は、右腕がなくなり天秤棒を顔の向こうでかついているなど、不自然な写し崩れが目立つ。b 私もまた舟木本の同じ場面からもう一例を追加しよう（挿図11・12）。こちらも暴れ馬に驚いて転びかけている男を描いているのだが、舟木本と較べるとき、徳川本が舟木本の図像をもとに人体の構造を無視するほど崩れ歪んだ形を作り出していることがはっきりする。徳川本の方が後に生まれた派生的な性格を持つのであって、その逆は考えられない。c 徳川本を慶長年間の作と見る意見は依然根強いのだが、舟木本が一六一四年かその直後ころの作と推定される以上、それより徳川本が先行するというのは無理がある。私自身は、徳川本は舟木本と違って又兵衛自身が仕上げる筆を執っておらず、又兵衛の下絵をもとに又兵衛工房が元和年間に製作したものと考える。（「a」～「c」は筆者による）

この引用した箇所は、舟木本と徳川美術館本の前後関係の判断の仕方を語ってくれているので、実に有難い文章なのである。

a から批判しよう。問題の挿図5を御覧いただく。佐藤氏は、これは「不自然な写し崩れ」であるとする。しかし、これは佐藤氏の見間違いだ。この男は担いでいるのは外居（行器）であり、食物が入っているのだ。上に柄杓があるから、汁物も入っているかも知れない。それをひっくり返さないために、慌てて杓（天秤棒）を肩からおろし、両手で前に支え持った



挿図5 天秤棒をかついでいる男(杓で外居を運んでいる男)
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」右隻第五扇・中



挿図6 転びかけている男
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」右隻第三扇・下

状態が描かれているのである。右手が身体で隠されてしまっているので、一寸見には不自然に見えるけれど、断じて「写し崩れ」ではない。佐藤氏の誤解なのであった。

bの「転びかけている男」の姿勢の比較についても問題がある。岩佐又兵衛と彼の影響下にある絵師たちは、挿図6のような「転びかけている男」をしばしば(好んで)描いている。又兵衛風絵巻群を見よ。この「転びかけている男」こそは、又兵衛が生み出した動的な人物の「かたち」(の一つ)であり、このような過剰に不自然な姿勢こそが、又兵衛の躍動的な身体表現の真骨頂なのである。「崩れ歪んだ形」云々としてしまつては身も

蓋もない。

つまり、a・b共に不適切であり、もつと良い例を示して自説を裏付ける必要があると私は判断している。そして、cに関しては後述することにしよう。

なお、同論文の直後に出された『祭礼図』¹³では、徳川美術館本は、「上瑠璃」などと同様に越前藩主松平忠直のために製作された作品と想定できるとし、宮島新一氏の仮説を元に、徳川美術館本は「不仲であった祖父(徳川家康、黒田注)の死を記念して又兵衛に発注し、構想についても指示したのが徳川本『豊国祭礼図』ではなからうか。・・・豊臣の霊廟は破却を命じておきながら、実はそれとよく似た霊廟に東照大権現はおわします。この矛盾した二番煎じをいかにもそれらしく徹底的なパロディとして表現するのが、徳川本の眼目と見える」(六七・六八頁)としている。

この「パロディ」としての『豊国祭礼図』説については、その前提である宮島仮説がすでに否定されているし、忠直は祖父家康と不仲ではない。前述の「かぶき者」を豊臣秀頼の見立てとする私見も提示してあるので、改めて批判する必要はないだろう。

佐藤氏の最新見解としては、論文「浮世又兵衛行状記」¹⁴がある。近年の徳川美術館本に関する美術史研究を紹介しつつ、自身の見解を示したものだ(八四～八六頁)。但し、いずれもクリアーな仮説とはなっていないと思われるので、これらも敢えて批判するには及ぶまい。

ところで、徳川美術館本の製作年代について佐藤氏は、「元和元年（二六一五）ころよりも後に製作したものであろう」としている（八四頁）。このような書きっぷりだと、もはや元和・寛永初年製作説とは言っても、戸田氏らの慶長末年製作説や黒田の慶長二十（元和元年）完成説と連続している。もはや時期的な違いはなくなってしまっているように思われるのだが、如何であろうか。

結局、美術史家たちにとつての問題は、徳川美術館本の製作に岩佐又兵衛がどれだけ関わったかの判断であり、その点についての見解の相違に帰着する。私の考え方・見解を示そう。

第一点。慶長十九年八月前後に、蜂須賀家政（蓬庵）は、「豊国祭礼図屏風」の製作を岩佐又兵衛に注文した。阿波小松島に建立した豊国社に奉納するためだ。阿波・淡路の二か国を領する大名家からの特別注文であり、屏風は阿波豊国社へ奉納されるための作品なのである。このような屏風の製作を依頼された岩佐又兵衛が、肝心の仕上げの筆を執っていないなどということが果たして有り得るのだろうか。通常は考えられない。

佐藤氏が見解を維持するには、大名家から特別注文された屏風の製作にあたって、工房の主たる岩佐又兵衛が仕上げの筆を執らなかったのはどうしてなのかを説明するか、あるいは、又兵衛以外の誰が仕上げの筆を執ったのかを示す必要があるのではなからうか。

絵画史料論者である私は、画家の線・色彩や「かたち」について、美術史家のような論じ方をするつもりはない。私の主張は、このような大名からの注文による重大な仕事には、必ず岩佐又兵衛の深い関与があった筈だ、と言うものだ。おそらく、注文主と又兵衛の間では屏風製作についての相談がなされたであろう。下図を前にしての両者の「やりとり」もあつ

たに相違あるまい。そして、又兵衛は「仕上げ」をした筈である。小稿の第四章と第五章は、徳川美術館本のなかに、そうした表現を探す試みの一つでもある。

第二点。舟木本「洛中洛外図屏風」と徳川美術館本「豊国祭礼図屏風」を較べて、後者には「写し崩れ」があるとするような比較では、研究の深化は期待出来ないと思う。

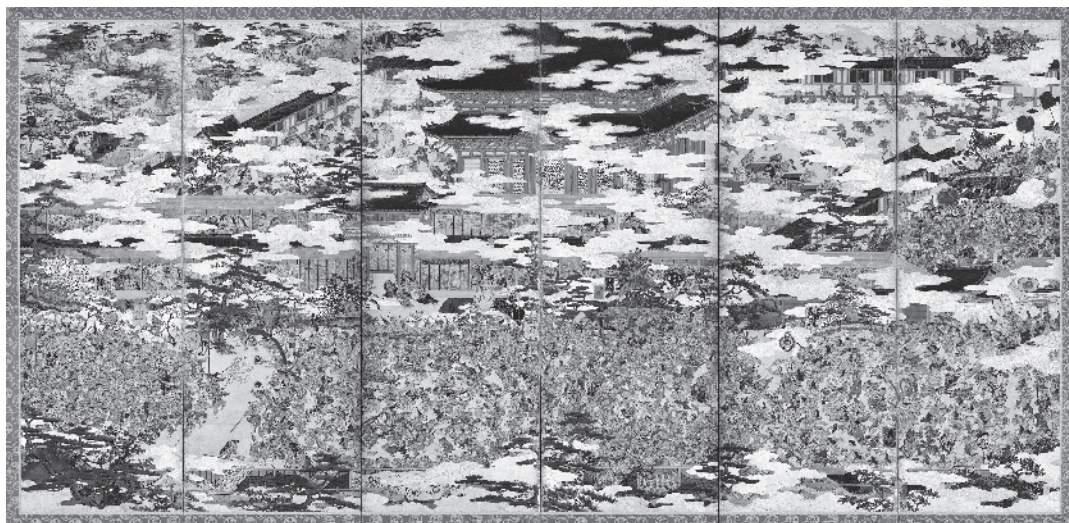
舟木本と徳川美術館本では、画家の製作姿勢がまず違う。それだけではなく、注文主（大名家と下京の上層町人）も、費用と材料（料紙や絵具その他）も、機能（日常的な使用と神社への奉納）も異なっている。それらが、舟木本の筆致や色遣いその他と、徳川美術館本のそれの大きな相違を生み出しているのだ。徳川美術館本の筆致や彩色が、舟木本のそれと大きく違うのは至極当然なのであり、単純な比較は問題の解明を遠ざけるだけであろう。

もしも私が美術史家であつたなら、舟木本と徳川美術館本の諸表現や筆致・彩色・かたちなどを綿密に比較・検討して、慶長末年時点での岩佐又兵衛の絵画製作がどのような表現の幅（広がり）や作域を持っていたかを解明しようとするだろう。

四 左隻の中心の棧敷とそこに坐っている武士の姿

さて、これでいよいよ本題に入る。「はじめに」で記したように、私は十数年前に、左隻第四扇中央に描かれた棧敷とそこに坐っている中年の武士の姿こそが、徳川美術館本「豊国祭礼図屏風」の核心的表現（の一つ）であると考えた。その読解を本章と次章で果たそうと思う。

最初に徳川美術館本の左隻の全図を示そう（挿図7）。



挿図7 「豊国祭礼図屏風」左隻全図 徳川美術館蔵

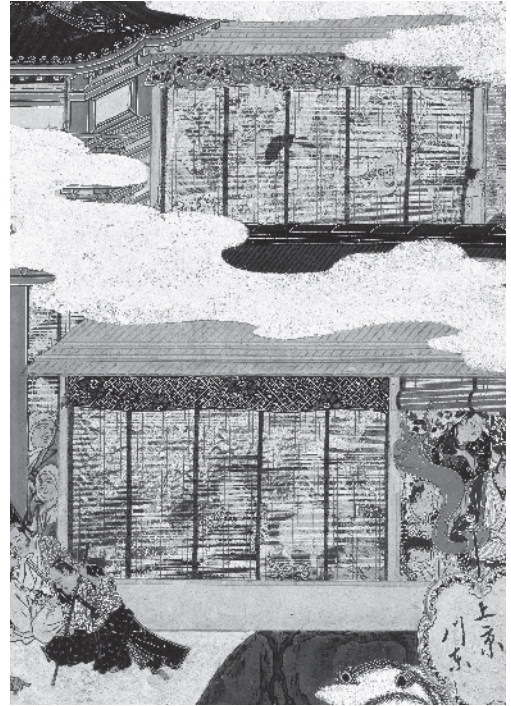
この左隻には、八月十五日に行われた豊国躍りと非人施行が描かれている。上半分には、金雲に包まれた方広寺大仏殿があり、その境内には、施しを受けようと「非人」たちが集まってきた。その中には、美術史家は朝鮮通信使と誤認してしまったけれども、朝鮮の芸能民たちの姿もあった。

下半分を中心に、上・下京の町人の五つの輪が躍っている。第一扇の上方には上京の「西陣組」・「小川組」、第一扇から第二扇にかけては下京の「うしとら組」、第二扇から第三扇には上京の「一条組」・「中筋組」・「下立売」、第四扇から第五扇には上京の「新在家組」・「川西川東」、そして第五扇から第六扇には下京の「中の組」・「川西」が描かれている。これらの集団の「一つ物」や躍っている人々の姿は、その気になれば際限なく読み解くことができるのだが、それは本稿の課題ではない。

私が着目したのは棧敷だ。見物する人々が坐っている棧敷は、左隻で一番奇抜な表現になっているといっても良からう。棧敷が二階建てのように描かれているからだ。より実際にちかい表現の豊国神社本「豊国祭礼図屏風」の左隻では、石垣上に設けられた棧敷は全て平屋である。つまり、徳川美術館本の二階建ての棧敷はあくまで絵画上の表現なのだ。そして、この現実離れをした棧敷群の中心に描かれているのが、第四扇中央、楼門の右側に設けられた挿図8の二つの棧敷であった。

この徳川美術館本左隻第四扇の棧敷についての読解に入る前に、豊国神社本と徳川美術館本の棧敷の比較を示しておこう。

まず右隻についてだが、豊国神社本の右隻では、①棧敷は高床式で、下部には幕が張られており、従者らが顔を覗かせている。屋根は板葺である。②楼門の左(北)側と右(南)側にある棧敷は特別で、下に張られている



挿図8 中心に描かれている上・下の特別な棧敷
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」左隻
第四扇・中

幕に菊紋と桐紋があるから、豊臣家の棧敷であることが分かる。この左右の棧敷には御簾が下がって内部は描かれない。上部には水引暖簾が張られている。そして左側の棧敷だけが切妻の屋根であり、水引暖簾・御簾だけでなく、帳(とばり)もある。ここには高台院(北政所、秀吉の正妻おね)がいたのである。③それ以外の棧敷にも、御簾・水引暖簾そして幕などが描かれており、水引暖簾と幕の表現が目立つ。

それに対して徳川美術館本の右隻は、①高床式の棧敷と下部の幕そして板葺きの屋根も、豊国神社本と同様であり、同本の表現を踏襲していることが明白である。②楼門の左(北)側と右(南)側にある特別な棧敷の表現も豊国神社本と同様であり、下に張られた幕には、菊紋と桐紋が描かれている。③棧敷の表現は、御簾がかけられているのが基本であり、水引暖簾がかかっている棧敷は楼門の左右ともう一か所の合計三か所しかない。水引

暖簾がある棧敷は特別なのだ。そして帳のある棧敷は皆無である。

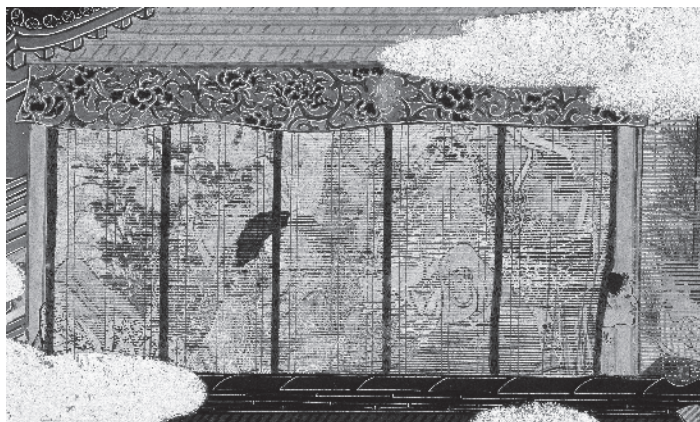
次に左隻の方だが、豊国神社本では、(1)棧敷は石垣の上に設けられ、板や襖などを屋根替わりにした簡単な構造であって、全て平屋(一階建て)である。石垣などの上に敷物を敷いただけであり、床下に右隻のような幕はない。(2)御簾・幕・水引暖簾のない棧敷が多く、幕の張られている棧敷が三つ、御簾のある棧敷は一つだけである。

それに対して徳川美術館本の左隻では、(1)棧敷がまるで二階建てであるかのように描かれている。(2)ほとんどの棧敷に御簾が描かれている(異国人のいる棧敷だけを例外として)。御簾の下がっている棧敷についても、中の人々が透けて見えるように描いている。(3)棧敷群の中心となっているのは、第四扇の真ん中に描かれた楼門右側の上・下に描かれた棧敷である(挿図8)。この二つの棧敷にだけ御簾以外に水引暖簾も張られており、特別な棧敷であることが示されている。そして、この第四扇中央の二つの棧敷は、左隻の表現全体のほぼ中央に位置していることも明瞭である。

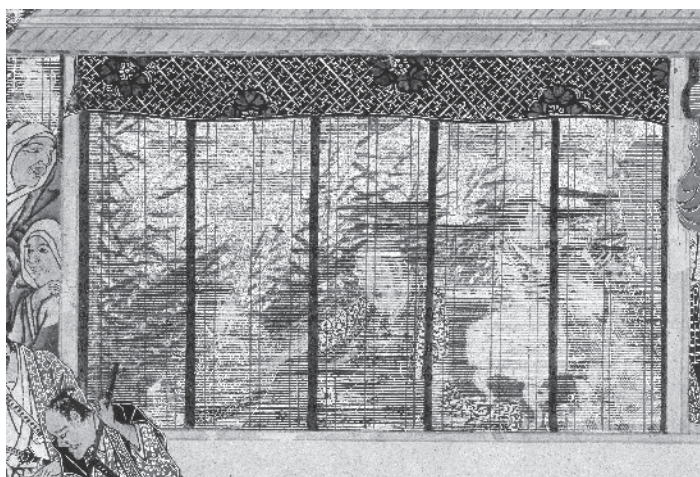
この特別な二つの棧敷を拡大して、上の棧敷は挿図9、下の棧敷は挿図10として示そう。

挿図9の上の棧敷には女たちが八人いる。その中心にいて、片膝を立てて、左腰に重心をおいて坐っている貴女が棧敷の主人公であろう。右手に持っているらしい「黒い扇」も目立つが、この貴女が何者か直ぐには分からない。

そこで次に挿図10の下の棧敷の表現を見ると、この棧敷にいる大人は中年の武士一人だけである。あとは武士の前にいる童(子ども)一人と、背後の小姓と思われる前髪姿の少年が二人いるだけだ。そこに老僧が顔を覗かせているのである。



挿図9 上に描かれている特別な棧敷(拡大)
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」左隻第四扇・中



挿図10 下に描かれている特別な棧敷(拡大)
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」左隻第四扇・中

姿勢で坐っている。彼の表情も、その坐り方も実に気になるところなのである。

この武士は、一体、何者として描かれているのだろうか。十数年前から調べ始めた。豊臣秀吉と深い関係の人物が描かれていることは間違いないので、例えば、候補者として結城秀康などを挙げて調べてみたが、どれも見事な空振りとなった。また、水引暖簾にある家紋らしき文様も検討したが、これは「家紋もどき」でしかなかった。こうして時間がいたずらに経過し、結局、拙著『豊国祭礼図を読む』では、挿図10の棧敷の武士については全く触れることが出来なかったのである。

それなのに、拙著『豊国祭礼図を読む』では、戸田氏らと同様に、徳川美術館本の注文主は蜂須賀家政であるとしている。それは何故か。

一つには、徳川美術館本の伝来関係を調べた結果による。もう一つは、徳川美術館本左隻第二扇の表現のなかに、蜂須賀氏の「卍紋」を見出したからであった。

左隻第二扇にある挿図13の標について、私は次のように書いた(二六八頁)。

・・・左隻の豊国躍の集団には、秀吉讃仰の標がそこかしこに描かれており、その一つに第二扇の「太」という標がある。この「太」は「太閤」を意味するのであろうが、その上部には、卍紋がしっかり描かれているのである。

他の棧敷を見ると、例えば、挿図11のようにたくさんのお客さんがいるか、挿図12のように男たちがぎっしりと坐っている。男たちだけの棧敷、女たちだけの棧敷、男女が入り混じった棧敷などさまざまであるが、いずれもぎっしりと人が詰まっている。

すなわち、挿図10の棧敷だけは他の棧敷と全く違っている。物憂げな表情をした中年の武士が主人公であり、棧敷を独り占めにしているのだ。この中年の武士は、特別な存在として描かれているとしか考えられない。武士の姿勢は、上の棧敷に描かれた女主人公と同じく、左腰に重心を置いた



挿図11 女たちだけの棧敷(拡大)
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」左隻第四扇・中



挿図12 男たちだけの棧敷(拡大)
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」左隻第四扇・中



挿図13 「太」(太閤)の標とその竿頭の「卍紋」
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」
左隻第二扇・下

徳川美術館本の左隻に繰り広げられている豊国躍には、家紋もどきの文様があふれているのだが、そうしたなかで一か所だけ、このように明瞭な形の卍紋が描かれている。そして卍紋は、光明院がらみで蜂須賀家の家紋となったとされているものである。この「太」とセットで描かれた卍紋こそ、注文主が蜂須賀家であることを意味しているだろう。

では、蜂須賀氏の誰か。蜂須賀家政(蓬庵)しか考えられない。家政は、慶長十九年八月に、阿波に豊国社を建立している。その社に奉納・安置するために、蜂須賀家政が岩佐又兵衛に発注した屏風が徳川美術館本であった可能性が一番高い。豊臣秀頼と淀殿が、慶長十一年八月十三日に「豊国

祭礼図屏風」を京の豊国神社に奉納したのにならったのだ。蜂須賀氏ゆかりの高野山光明院に伝来したもの、寛永十五年十二月末に死去した家政(蓬庵)の「遺物」が光明院に納められたと考えると、整合的な理解ができる。これが拙著での徳川美術館本についての仮説であったが、十分であろうか。否だ。肝心の左隻第四扇の中央の棧敷に坐っている中年の武士の姿について、説明も読解もできていないからである。

五 棧敷の中年の武士と蜂須賀家政の肖像画

かくして、凸版印刷によって製作された徳川美術館本「豊国祭礼図屏

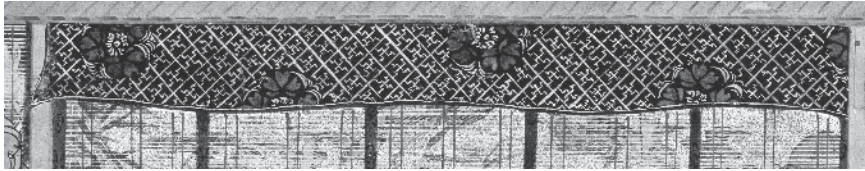
「風」のVRによって左隻の棧敷群を集中的に見直すことにした。一章において舟木本右隻第二扇の喧嘩している男の背中に「丸に卍紋」を見出し、また、二章と四章で家紋などの検討を経て私の関心は「卍紋」にあった。その眼で、左隻第四扇の問題の棧敷を熟視したのである。

すると直ぐに、挿図14の水引暖簾の見え方が逆転した。十数年前には、大きい家紋（家紋もどき）であつたしか見えなかったのだが、今度は違う。

水引暖簾の地となっている格子の連続模様に「卍紋」がぎっしりと詰まっているのが、眼に飛び込んできた。つまり、家紋もどきは言わば騙し絵であり、この棧敷の主人公を指し示しているのは、地の格子の連続模様に描かれた「卍紋」だったのである。

すなわち、この中年の武士は蜂須賀家の人物であり、棧敷群の中心に位置する棧敷を独り占めして豊国躍りを見物していたのであつた。

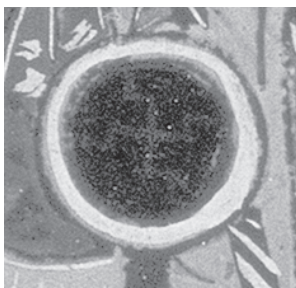
では、挿図9に示した、女主人公のいる棧敷の上部に描かれている水引暖簾の方はどうであろうか。こちらは文様だけで、家紋は見られない。しかし、この挿図9の棧敷は、挿図10の蜂須賀家の棧敷と上下のセットで描かれていて、そこに女主人公らしき貴女がいる。この二つの棧敷の男女二人には強い結びつきがあると解釈すべきであろう。後述することにした。



挿図14 水引暖簾にびっしり描かれた「卍紋」(拡大)
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」左隻第四扇・中

ところで、VRで徳川美術館本を熟視された凸版印刷の中村直靖氏が、次の二か所に「卍紋」を発見して知らせてくれた。本当に有難い指摘であつた。

一つは、左隻第一扇中程の左端にある(挿図15-1)。旗の竿頭部の丸の中に、「卍紋」がかすかに見える(挿図15-2)。もう一つは挿図16-1だ。左隻第六扇中程にある旗の竿頭部についている丸い飾りのなかにも「卍



挿図15-2 かすかに見える「卍紋」(拡大)

挿図15-1 旗の竿頭の○のなかに書かれている「卍紋」
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」左隻第一扇・中

「紋」がある(挿図16-2、少し欠損しているが)。これで合計四か所の「正紋」が判明したのであった。徳川美術館本の製作に蜂須賀家が関与していたことは間違いないまい。

それらの「正紋」の位置関係に着目しよう。すると、新たに見つかった挿図15の「正紋」と挿図16のそれを結んだ直線上の中央部に、水引暖簾に「正紋」がぎっしりと描かれた挿図10の棧敷が見事に乗ったのである。この直線上の位置関係からも、棧敷に坐っている中年の武士が蜂須賀家の人物であることは確言できるだろう。



挿図16-2 少し欠けている
「正紋」(拡大)



挿図16-1 旗の竿頭の○のなかに書かれて
いる「正紋」
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」
左隻第六扇・下



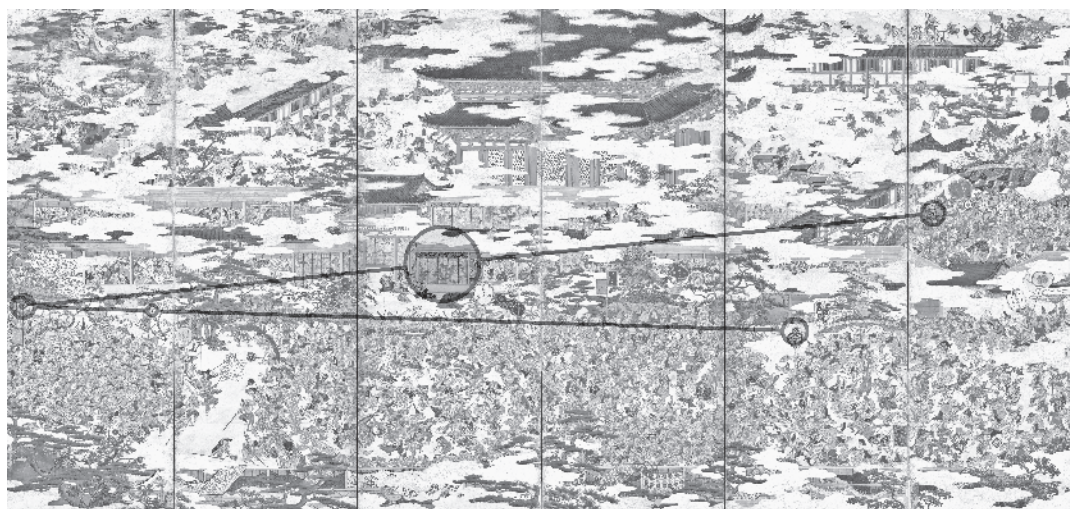
挿図17 「寶光」(豊公)の旗と竿頭の○
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」
左隻第六扇・中

では、挿図13の「太」(太閤)の上にある「正紋」の方は孤立しているのだろうか。そうではあるまい。この挿図13と第六扇にある挿図16の「正紋」とを結ぶ直線上に、「寶光」(豊公)と書かれた旗の竿頭部の○がちょうど乗っている(挿図17)。この丸の絵具は剥落してしまっているので推測になってしまうのだけれど、そこには「正紋」が描かれていた可能性がある。ともかく、秀吉を讃仰している「太」(太閤)と「寶光」(豊公)を結ぶ直線上に、挿図16の「正紋」は乗っているのである。

この「正紋」を結ぶ二本の直線を示した左隻全図を、挿図18に示しておく。徳川美術館本は、蜂須賀氏の「正紋」を、このような二本の直線上に描きこんでいたのであった。

かくして、挿図10の「正紋」がぎっしりと描きこまれた水引暖簾の棧敷に坐っている中年の武士はいったい誰かという「問い」に戻ろう。

私の解釈では、この武士は蜂須賀家政(蓬庵)である。蜂須賀家のなかに、彼以外に候補となる人物はいない。年齢的にも、蜂須賀家政(一五八〇-一六三八)がふさわしい(当時、四十六歳)。



挿図18 「卍紋」を結ぶ2本の直線
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」左隻

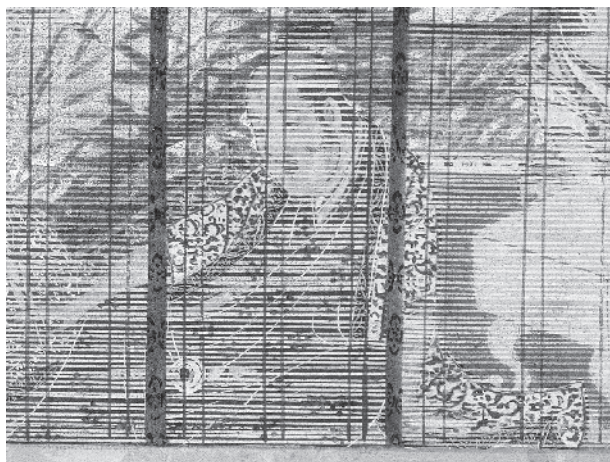
但し、蜂須賀家政は、慶長五（一六〇〇）年の関ヶ原の戦いに際して、剃髪・隠居して蓬庵となっている。そして息子の至鎮に家を継がせ、東軍に参加させたのだった。そうして蜂須賀家存亡の危機を切り抜けたのである。したがって、もしも徳川美術館本の表現が真正直なものであるならば、家政（蓬庵）は坊主頭で描かれたであろう。しかし、素直に坊主頭の家政を描く筈はない、と私は思う。前述した右隻第五・第六扇に描かれた喧嘩で、「かぶき者」に見立てられた上半身裸の若者、豊臣秀頼の姿を思いだしていただきたい。

坊主頭の姿の家政を描いて、万が一、それが徳川方の目に入ったら、絶対に言い逃れはできない。危ないあぶない。だからこそ又兵衛には、中年の武士の姿を描かせたのであろう。どこか物憂げな中年の武士の姿に、である。

私としては、これで十分だと思うのだが、やはり坊主頭でないと納得できない方がいるだろうし、「どうとでも言えるよね」とおっしゃる方もおられるのではないだろうか。もっと絵画史料論的な読解を深めて、この中年の武士を蜂須賀家政と特定できる決定的な読解を試みることにしよう。

では、どのようなアプローチが可能だろうか？ やはり、この中年の武士の姿を熟視して熟考を繰り返すしかあるまい。興味のある方々にも一緒に熟視していただく。

挿図19に中年の武士の姿を拡大して示そう。この武士は姿勢を少し崩し気味である。立膝の右足の上に右手を伸ばしている。左腰のほうに重心があり、左手を立てて上半身を支えているようだ。左手は、御簾の横線に遮られて見えにくい、なんとか分かる。要するに立膝をして、左に少し身体が傾いている姿勢を左手で支えている。そして繰り返すが、私には彼の



挿図19 中年の武士の姿勢と左手の“かたち”
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」左隻第四扇・中



挿図20 女主人公の姿勢と左手の“かたち”
徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」左隻第四扇・中

表情が物憂げに見える。

実は、徳川美術館本には、前述したように、同じ姿勢をしている人物がもう一人描かれている。同じく水引暖簾が張られている棧敷の女主人公である。挿図20に拡大して示そう。この女性も右足を立膝にして坐っており、少し左側に姿勢を崩し、左手を立てて身体を支えている。中年の武士と同じ姿勢であることが分かるだろう。つまり、同じ坐り方で描くことによって、二つの特別な棧敷に坐っている男女の主人公性と関係性が表現されているのだ。このような左手をした二人の姿勢は特別なコードなのである。この二人はたぶん夫婦なのではあるまいか。家政の妻(室)は、豊臣家の家臣生駒八右衛門家長の娘であり、家政の嫡子至鎮の母であった(『新訂

寛政重修諸家譜』第六、二四一頁)。

こうして中年の武士の、左に崩し気味の姿勢とそれを支えている左手の特有な「かたち(向き)」を何十度も熟視し、熟考した結果なのであるが、次のような着想が生まれた。

もしかすると、蜂須賀家政(蓬庵)は、このような姿勢と左手のつき方をよくしていた人物なのではあるまいか、と。家政は、こうした姿勢と左手の「癖」をもった人物なのではないかとの推測(仮説)に行き着いたのであった。

そこで早速、手許にある『国史大辞典』十一巻で「蜂須賀家政」を引いてみた(六〇三頁)。「国史大辞典」の図版はとても役立つ。一番良い肖像画や肖像写真の図版が掲載されている場合がとて多いからだ。する

と、小さな図版の肖像画ではあるけれども、彼の姿勢や左手の描かれ方に、棧敷の中年の武士のそれに近いものがある。そこで二〇〇%の拡大コピーを試みたところ、その左手は普通の肖像画にはない「かたち(向き)」をしていたのであった。

あとは、徳島城博物館の図録類のなかで一番良い図版を見つけるだけであつた。『特別展 蜂須賀三代 正勝・家政・至鎮―二五万石の礎―』に最良の図版があつた¹⁶。それが挿図21の「蜂須賀家政(蓬庵)画像(個人蔵)である。もちろん、他の蜂須賀家政像の図版も可能なかぎり集めて系統立てた検討を行っているが、本稿ではその検討作業の記述は省略する。

私は肖像画研究もずっと続けてきているので、多くの肖像画を見てきた



挿図21 蜂須賀家政像トレース

つもりだが、左手をこうした向きに描いた肖像画は見たことがない。普通の肖像画では、左右の手を向かい合わせにして描く。手を伸ばしたり、握ったり、あるいは数珠をもったり、拳を袖のなかに隠したりと色々だが、このような左手の「かたち(向き)」の肖像は皆無に近いだろう。

唯一、脳裏に浮かぶのは「前田利春(利昌)画像」(長齡寺蔵)の左手と姿勢である。しかし、僧侶姿の前田利春が棚引く雲を見上げている姿であって、右前には羽織姿の武士、左前には肩衣袴姿の小姓が控えている⁽¹⁷⁾。蜂須賀家政(蓬庵)像とは、まったく異なる表現なのである。

蜂須賀家政(蓬庵)は、戦場で怪我をしたためか、生まれつきか、あるいは癖によってか、こうした特徴的な手の向きをよくしていたのだと思われる。恐らく戦場での負傷のせいなのであろう。この挿図21のオリジナルな「蜂須賀家政(蓬庵)画像」には、そうした彼の特徴的な左手と姿勢が描かれていたのである。

こうして徳川美術館本の左隻第四扇の中心に描かれた中年の武士の姿勢と左手の「かたち」は、寛永十六年(一六三九)四月の蜂須賀家政像のそれと奇跡的に合致した。この中年の武士の姿勢と左手の向きは、蜂須賀家政(蓬庵)を指し示していたのだ。左隻の中心に位置する、「正紋」の連続模様の水引暖簾が懸った棧敷に坐っている中年の武士は、蜂須賀家政その人であるとして良からう。

徳川美術館本は、右隻に「かぶき者」に見立てた豊臣秀頼を描き、左隻には、注文主である蜂須賀家政(蓬庵)の姿を描いた屏風だったのである。このような二つの重要な表現が描きこまれた徳川美術館本は、慶長十一年八月に、豊臣秀頼・淀殿によって京の豊国神社に奉納された豊国神社本にならったと考えられる。豊国神社本と徳川美術館本、この二つの屏風があ

たかも親子のような表現関係なのは当然のことだったのだ。徳川美術館本は、慶長十九年夏頃に蜂須賀家政が岩佐又兵衛に注文し、又兵衛は同二十(元和元)年夏頃にそれを完成させた。その後まもなく蜂須賀家政(蓬庵)は、この屏風を阿波の豊国社に奉納したのであろう。

むすび

徳川美術館本「豊国祭礼図屏風」の左隻第四扇中央に描かれた、「正紋」がぎつしりと描きこまれた水引暖簾のある棧敷、そこに坐っている謎の武士は、その姿勢と左手の「かたち(向き)」によって、蜂須賀家政(蓬庵)であることが判明した。そして、同じく水引暖簾のかかった棧敷に同じ姿勢で坐っているのは彼の妻であろう。家政は、阿波小松島の豊国社に奉納する屏風に、自分と妻の姿を描きこませたのであった。

とすれば、右隻第五・第六扇の、豊臣秀頼と大坂夏の陣の戦いを「かぶき者」の喧嘩に見立てて描いた表現も、注文主蜂須賀家政(蓬庵)と絵師岩佐又兵衛の間でなされた「やりとり」の末に生まれた可能性が浮上する。

では、徳川美術館本は、注文主蜂須賀家政(蓬庵)と絵師岩佐又兵衛の間のどのような「やりとり」(相談)によって構想・製作され、完成に至ったのであろうか。ここから先の考察はどこまで可能になるのか、更なる徳川美術館本の読解と史料探索を続行して、別の機会に論ずることが出来ればと思う。

かくして徳川美術館本「豊国祭礼図屏風」は、狩野内膳筆の豊国神社本「豊国祭礼図屏風」と親子のように結びつき、他方、同じ岩佐又兵衛の作

品である舟木本「洛中洛外図屏風」とも、表現面に大きく異なっているところもあるけれど、ほぼ同時期に生まれた異父兄弟のような関係にある作品だったのだ。すなわち岩佐又兵衛の作品としては、舟木本「洛中洛外図屏風」と徳川美術館本「豊国祭礼図屏風」の両屏風は、慶長二十(元和元)年頃の二つの「基準作」なのである。このような決定的な位置にある徳川美術館本は、真に特別な作品なのであり、その点では、舟木本と並ぶ重要な作品として美術史上に位置付けられる必要があると私は考えている。

また、舟木本「洛中洛外図屏風」と徳川美術館本「豊国祭礼図屏風」の相違・異質性等々については、a 発注者(京の上層町人と豊臣大名)、b 屏風の機能・使用目的(町家での使用と豊国社への奉納)、c 仕様(注文主の財力による画材の相違)、そしてd 岩佐又兵衛の製作姿勢の違いなどの考察を深めることによって十分に説明可能であろう。例えば、徳川美術館本の「形式化した人物描写」や「贅沢な顔料の使用」などは、大名蜂須賀家の注文による、阿波の豊国社へ奉納するための作品であればこその特徴として了解できる。舟木本と近接した時点での製作と判断して一向に齟齬するところはないと思う。

今必要なのは、見る眼と見方を変えることだろう。徳川美術館本と舟木本を新たな視点で比較する時期が到来しているように思う。そうした比較を通して、両作品の美術史研究が一段飛躍することを期待したい。

註

(1) KADOKAWA、二〇一三年十一月。本書と註(2)の本は、科学研究費補助金(平成十七・二十一年度基盤研究(S)課題番号一七二〇二〇〇一「中近世風俗画の高精細デジタル画像化と絵画史料学的研究」)の研究成果の一部である。

(2) KADOKAWA、二〇一五年十一月

- (3) 小学館、一九八七年七月
- (4) 『新訂寛政重修諸家譜』第六(続群書類従完成会、一九六四年十二月)、二二九～二五一頁、『新訂寛政重修諸家譜 家紋(続群書類従完成会、一九九二年二月)八五頁
- (5) 創元社、一九七八年十月
- (6) 中公新書、一九八三年十一月
- (7) 吉川弘文館、二〇〇七年十月
- (8) 角川学芸出版、二〇一二年九月
- (9) 拙稿「岩佐又兵衛の「豊国祭礼図屏風」から歴史を読む」『kotoba』(集英社)三〇号、二〇一八年十二月
- (10) 『鹿島美術研究』年報第二十六号別冊、二〇〇九年十一月
- (11) 京都大学学術情報リポジトリ KURENAT 二〇一八年三月
- (12) 『美術史』一六〇号、二〇〇六年三月
- (13) 『日本の美術』四八四号、至文堂、二〇〇六年八月
- (14) 『岩佐又兵衛全集』研究篇、藝華書院、二〇一三年四月
- (15) 吉川弘文館、一九九〇年九月
- (16) 徳島市立徳島城博物館、二〇一〇年十月、五九頁。「75 蜂須賀蓬庵像」寛永十六年(一六三九)最岳元良画賛 個人蔵
- (17) 『利家とまつ 加賀百万石物語展―前田家と加賀文化―』(NHK・NHKプロモーション・NHK中部ブレインズ、二〇〇二年四月)一七頁

《付記》

舟木本「洛中洛外図屏風」と徳川美術館蔵「豊国祭礼図屏風」の図版については、左記の高精細VR画像データより作成した。

・VR作品「洛中洛外図屏風 舟木本」(監修〓東京国立博物館/制作〓凸版印刷株式会社)

・「徳川美術館所蔵 豊国祭礼図屏風VR」(監修〓徳川美術館/制作〓凸版印刷株式会社/協力〓立正大学) *本VR作品中の「豊国祭礼図屏風(徳川美術館本)」の画像データには、立正大学の研究成果(JSRS-17-01001)を使用した。

《後記》

本論文の仮説は、平成三十年(二〇一八)九月十六日、徳川美術館の講堂において「豊国祭礼図と舟木本洛中洛外図の謎解き―デジタル画像で細部までクローズアップ―」と題する講演を行った際に披露した。本稿は、その際に用意した講演用の原稿を、論文用に改稿したものである。講演の雰囲気は多少残っているように思う。

なお、この蜂須賀家政像の姿勢と左手の「かたち(向き)」については、如意輪観音のそれを連想する方や、維摩居士像との関係が気になる方もおられるだろう。けれども、それらを論ずることは小稿の射程外である。

(東京大学名誉教授)

狩野常信様式の成立について

——「吉野図屏風」(徳川美術館蔵)の紹介をかねて——

薄 田 大 輔

緒 言

- 一 狩野常信筆「吉野図屏風」について
 - 二 常信の画業における「吉野図屏風」
 - 三 名所絵における「吉野図屏風」の特異性
- 結 語

緒 言

室町時代以来の狩野派の絵画様式を一変させ、新時代の到来に適応した狩野探幽(一六〇二〜七四)が率いた江戸の狩野派には、実力のある絵師が多く存在していた。しかしながら、探幽周辺の絵師は探幽の陰に隠れ、評価される機会が少ないのが現状である。特に再評価が俟たれる一人が、江戸城や京都御所の障壁画を手がけるなど、幕府の重要な仕事を次々とこなし、晩年には江戸狩野派を率いた探幽の甥にあたる狩野常信(一六三六〜一七二三)であろう。本格的な常信研究は松嶋雅人氏による様式研究を嚆矢

狩野常信様式の成立について

とし、その後は諸氏によって先学が示されたが、その画業は解明されていない^①。研究を困難にしているのが、作品編年の難しさであり、常信様式の成立時期さえも判然としていない。このため作品紹介などでも、描かれた時期に関する具体的な指摘がない場合も多く、常信研究停滞の一因となっている。そこで、本稿では常信筆「吉野図屏風」(徳川美術館蔵、以下「本屏風」と略称する。)(図1)を中心に、常信の画業を再考し、特にその様式の成立について試論を提示したい。

一 狩野常信筆「吉野図屏風」について

狩野常信について

狩野常信は、探幽の弟で木挽町(当時は竹川町)狩野家初代尚信(一六〇七〜五〇)の長男として寛永十三年(一六三六)京に生まれる。通称は右近、号は養朴・古川叟・青白斎・塞雲子などがある。慶安三年(一六五〇)四月、尚信の死に伴い十五歳で家を継ぎ、同年十二月には三代將軍家光に拝し、

以後幕府御抱の絵師として画事に携わっていく。承応二年（一六五三）に焼失した京都御所の再造営での画事に携わったのを機に、三度も御所造営に加わり、特に宝永六年（一七〇九）の造営では最も格式の高い紫宸殿の賢聖障子絵を担当している。また、明暦元年（一六五五）以降は通信使派遣の返礼として幕府が朝鮮国王へ贈った屏風、万治二年（一六五九）には江戸城本丸御殿の障壁画にも彩管を揮う。しかし、中期の記録は乏しく、法眼に叙されたのは宝永元年、法印は同六年と晩年になってからであった。これは、探幽歿後に狩野派の主導権が宗家の中橋狩野家に移り、常信の地位が向上しなかったためと考えられている。最晩年には、宝永七年の紅葉山御霊屋の障壁画や琉球中山王への贈呈画を描くなど重要な画事に携わり、正徳三年（一七一三）七十八歳で生涯を閉じ、池上本門寺に葬られた。叔父狩野安信の娘を妻とし、常信の跡は長子の周信が継いでいる。次男の岑信は別家浜町狩野家を興し、後に輿絵師の一角となる家で明治維新をむかえるまで栄えた。

常信の現存作例は画題も多岐にわたって遺されているが、大画面の名所絵は珍しい。本屏風は尾張徳川家伝来の紙本淡彩の二曲一双屏風で、満開の桜と毛氈を敷き花見に興じる家族や鋤を担ぐ農夫、刀を差した武士などが行交う山峡の春景が描かれる。画題については後述するが、なだらかな山並や溪流、桜から大和の吉野として鑑賞されてきた。次に伝来を確認しておこう。

本屏風の伝来

まず現状の表具などを確認しておく、分量が各隻縦一六二・五厘、横一六八・四厘、表具が大緑・茶地蜀江文繫金欄、小緑・浅葱地唐華文銀

欄、黒塗の縁には金鍍金魚子地鉄線唐花文飾金具と六弁花形の鉾が打たれ、屏風の裏面は金箔押地である。本屏風の伝来については尾張徳川家の蔵帳のうち、「東京廻 御側御道具具類一卷」（什器旧原簿二十号、徳川美術館蔵）に記されている。この蔵帳は、内表紙に「明治二年巳八月 御手鑑 御巻物 雑図類 書拔 御道具懸 江戸表の御道具番立改懸之分」とあるように、藩主が江戸で用いた「御側御道具」を記しており、本屏風の記述については左の通りである。

八十番

文政五年十一月

中将様御引移之節為御持

天廿四

一 式枚折御屏風 吉野之絵

（朱書）

（朱書）

壹双
常信筆

〔無疵〕 〔納判四千番三組入〕

高五尺九寸五分巾三尺五分

裏張惣金地縁黒塗鍍物金減金墨指唐草

模様鋳同断唐花蜀江錦茶地金入切小縁浅葱

金入切

この「式枚折御屏風 吉野之絵」が、本屏風と表具、裏の総金地まで一致することから同一であることに疑いない。「中将様御引移之節為御持」の「中将」とは、尾張徳川家当主が藩主になる以前に叙任された官職であるが、文政五年（一八三二）の「引移」とあるので、同年の六月に尾張徳川家十代斉朝の養子となり、十一月に尾張徳川家の江戸の市ヶ谷屋敷に移った十一代將軍家斉の十九男・直七郎（のちの尾張徳川家十一代斉温・一八一九

「三九」を指すとわかる。「引移」とは養子入や婚礼など大名やその子女などが居住を移す際に広く使われている言辭であり、本屏風はこの引移で持ち込まれた道具ということが判明する。尾張徳川家に四歳で入った斉温は、同十年に家督相続したものの、僅か二十一歳で歿したため生涯で尾張の地を踏むことなく、政治も重臣らに任せていたとされる。幼少期の資料としては斉温七歳の節句の飾りを記録した「徳川直七郎節句旗飾図」や、同じく七歳の宮参りの図「徳川直七郎宮参り行列図」(共に徳川美術館蔵)が伝わる。斉温の引移に係る道具では、本屏風の他に引移の際に家斉から下賜された「太刀 銘 吉房」(徳川美術館蔵)が伝わるのみである。本屏風の伝来を裏付ける記事が、木挽町家九代狩野晴川院養信(一七九六―一八四六)の『公用日記』(東京国立博物館蔵)の同年十月十九日条にみいだせる。⁽³⁾

一直七郎殿御引移御持ニ相成候式枚折御屏風御繕出来

御有来リ之御品

式枚折御屏風

吉野詣之
砂子泥引

養朴筆

右御繕之儀御同朋頭丹阿弥ヨリ先日中法印へ掛合有之

去ル十六日宅へ相廻ル則□ツ、繕出来今日取ニ

来ル出来差こし

十月十六日、將軍家から同朋頭を通じて養信の元に届けられた本屏風は、補修されたのち十九日に將軍家へ戻されている。また同書によれば、斉温の引移道具として養信が三幅対「中太公望 左白鷹 右鷹」を揮毫していたことも判明している。⁽⁴⁾ 同じ家斉の息子で、蜂須賀家に養子入里した二十二男斉祐(松菊)、川越藩松平家に養子入里した二十五男斉省(紀五郎)の

狩野常信様式の成立について

引移道具では、それぞれ三幅対・二幅対・横物・屏風二双が、狩野家・住吉家・板谷家の絵師たちによって新たに用意されていることから、⁽⁵⁾ 斉温の際も同様に引移道具が用意され、そのうちの一つが「中太公望 左白鷹 右鷹」であった。そして、斉温の引移では江戸前期の本屏風も共に持ち込まれていたことになる。また興味深いのは、本屏風の裏を総金地とする形式である。先述の通り「引移」には婚礼も含まれ、婚礼調度の屏風には裏に画を貼り付けた両面屏風も多い。特に家斉の十八女で鍋島直正に嫁いだ盛姫の婚礼調度「四季耕作図屏風」の裏面に金地墨画「波濤図屏風」(現在は別々に表装、共に東京・サントリー美術館蔵)が貼られていたように、総金地に墨画という形式がある。本屏風の裏面には何も描かれていないが、ハレの道具として裏に金を押した可能性が考えられる。

画題と形態

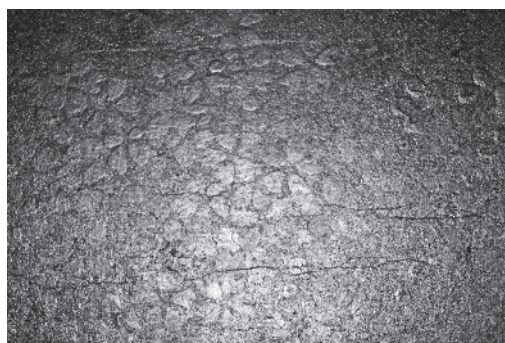
古来、吉野は仙郷と考えられ、役行者を開祖とする修験の霊場でもあった。やがて、桜の名所として思慕と哀惜の念から和歌に詠まれ、中世以降は名所絵を代表する地として描き継がれる。吉野図は花見に集う人々に主眼を置く画と、人物などの風俗要素よりも桜の咲き誇る景観に主眼を描く画に大別できる。江戸時代の狩野派では後者、特に自然景物のみを描く吉野図が多く、常信筆「吉野龍田図屏風」(岩手・一関市博物館蔵)が現存するように、龍田川図と対で描かれることも少なくない。

さて、文政五年の時点で吉野詣図と名付けられていた本屏風であるが、具体的に吉野の何処を描いたのか定かではない。右隻の三社は勝手神社ともいわれるが、⁽⁶⁾ 簡素な門と朱塗の斎垣に囲まれる図様は他の吉野図に認められない。また、左隻の堂や中央を流れる川などの位置関係も、吉野の実

景や例えば正徳三年（一七一三）貝原篤信の『和州吉野山勝景図』とも一致しない。⁽⁷⁾とはいえ、本屏風が特定の地域を対象としない、桜の花見に主眼を置いた風俗画とみるのも難しいであろう。近世初期風俗画の隆盛に大きく寄与した狩野派であったが、元和偃武以後、世情の安定を第一に求めた幕府のために描いたのは、時世の移り行く変化を捉える風俗画ではなく、毎年反復される歳時に主眼を置いた名所絵などの景物画であったとされる。⁽⁸⁾むろん、風俗画が卑近な時世・悪所を題材としていくことも狩野派が風俗画を避けた理由の一つであろう。⁽⁹⁾本屏風の人物には特徴的な仕種はなく、感情も表出せずに淡々と描かれている。人物への強い関心は窺えず、社などを描くことから何れかの景観を再現した名所絵とみるべきであろう。ここで名所絵の要件を見直せば、名所絵とはその名所の持つ風趣を捉えることが肝要で、必ずしも実景に則す必要はないが、画中には名所の標識となるランドマークが必要とされた。吉野であれば、仁王門、蔵王堂や勝手神社などのあるべきランドマークが本屏風にはないのである。⁽¹⁰⁾ここで興味深いのが屏風の形態である。

左右隻間で水流・道・土坡が繋がっておらず、金雲幅の落差も激しい。また、右隻右端の桜樹の枝や花卉は途中で切れ、点苔のついた樹木の輪郭線がわずかに確認でき、左隻でも左端に塀が不自然に少しだけ残されている。さらに右隻一扇目の上部には、桜の花卉が描かれていたが、上から金で覆い隠されている（挿図1）。つまり、現状の画面は切り詰められ、その際ランドマークが失われた可能性もある。

ランドマークが消えるほどの切り詰めであれば形態の改装が考えられるが、本屏風には改装痕が見当たらない。改装痕が残らない場合を考えれば、例えばもと六曲屏風の内の四扇分が残ったことや、横一四〇糎程度の襖絵

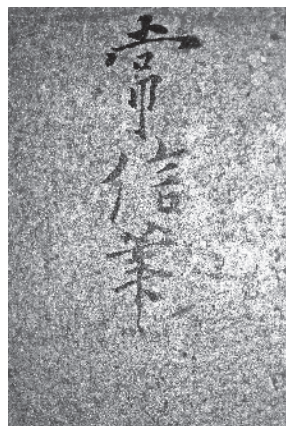


挿図1 本屏風 右隻部分

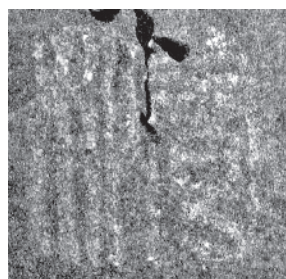
であり、さらに早い段階から改装、あるいはまくりの状態で保管されていたと考えることもできる。

次に、切り詰められていたとなれば、両端に記された落款「常信」「養朴」「朱文方印」（挿図2）が問題となる。「常信」の書風は鋭く減り張りのある謹直な筆が特徴だが、本屏風の特に右隻の款記は線が緩く、力強さが全くない。また通常「常」の字の内、「巾」の二画目の縦棒に重心を置くようにしっかりと書き、撥ねの最後まで力強く墨線を引くが、本屏風の落款にはそのような特徴はなく、「巾」の一画目の縦棒を外に撥ねるなど他に例のない書風である。左隻の印は肉眼で僅かにみえる部分から「養朴」（朱文方印）とわかるが、画像を処理して浮かぶ字形（挿図3）は、基準印と比べてかなり歪んでいるようにみえる。例えば「朴」の「木」の上部は「山」形になり、基準印では三本の縦棒の間の余白は均等であるが、本印影では右

で引手を残さず改装したことなどが想定できる。ただし、前者の場合、本屏風は一扇の横が八四・二糎もあり、六扇で計算すると計五〇〇糎を超える。江戸狩野派の名所絵でこれだけの大型屏風は管見の限り他に例が見当たらない。また本屏風は緑青の褪色が進み、画面には欠損と補修された部分が多いが、常に光と空気に曝される襖としては、状態は良好であるといつてよい。これについては文政五年の時点ですでに二曲屏風



挿図2 本屏風 右隻落款



挿図3 本屏風 左隻印章
(画像加工)

の余白が大きく、左が小さいなど歪である。^①画面の切り詰めによって落款が落ちた作例や元々落款がない作例に、伝承あるいは後世の鑑定に従って落款を入れることがあるため、本屏風でも後落款を視野に入れて考察すべきなのかもしれない。

以上の如く、本屏風が描かれた当初から現状と同じ形態であったとするには、解決すべき問題が残される。次に常信様式を確認し、絵画様式から本屏風の作者を再考したい。

二 常信の画業における「吉野図屏風」

常信様式について

常信様式は、他の江戸狩野派、特に探幽の絵画様式に比べて、①「繊細」「装飾」、②合理的な空間、③線描による形態把握という三つの特徴が挙げられてきた。^①①では「瀟洒淡泊」といわれる探幽様式の装飾化、繊細化と解説されてきた。^②抽象的な言辞であるが、常信の細やかな描写や軽みのある彩色は、「繊細」という表現が適しているであろう。^②②は各モチーフの連結を図り、奥行きなどの空間を意識した合理的空間構成である。^③

狩野常信様式の成立について

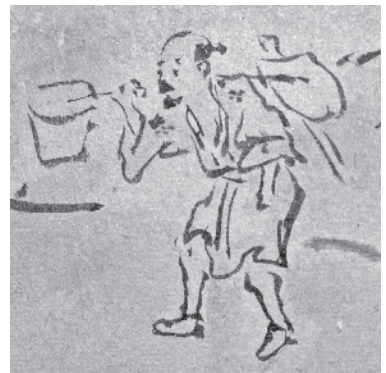
はモチーフに丁寧な輪郭線を施して形態を線描で把握する表現である。形態把握のための無関係な線が目立つとの指摘も、線描主体の常信様式の特徴をよく捉えている。^④この形態把握は、常信の全ての画に当てはまるのではなく、特に漢画の真体画に目立ち、筆線を重視する狩野派本来の様式で真体画らしい画面を取り戻している。ではこれらの常信様式はいつ頃から表れたのか。河野元昭氏は、探幽存命期の常信三十四歳の大徳寺玉林院障壁画「楼閣山水図」について、対象の有機的関連や空気遠近法を無視した非常に平面的な画面が作られていること、対象の大きさや上下関係で遠景か近景かは判断できるが、その間の空間は意識されないことに、探幽晩年の画風からの影響を指摘されている。^⑤また、松嶋氏も常信の前半生の作品は探幽の瀟洒淡泊の直截的な影響下にあり、法眼以降の作例に①や②の常信様式が顕著であるとし、自己様式の発現を宝永元年(常信六十九歳)の法眼位を得る前後と想定されている。^⑥この背景として、常信が狩野派での指導的立場を得て自己様式を派内に浸透させたことを挙げられている。^⑦さらに宗像晋作氏は、常信の独自性が発揮されている「波濤図屏風」(東京・出光美術館蔵)を、やはり七十代の作と位置付けられている。^⑧一方、安村敏信氏は常信筆「布袋・雉・鶏図」(英国・大英博物館蔵)から、宝永元年以前の作にも常信の繊細な表現がみられ、常信様式の早期形成が窺えるとする。^⑨また、落款に年齢などを記さないため作品編年が困難である常信の画業を四期に分け、早期から脱探幽様式が認められるとされるのが、安部美貴子氏である。^⑩安村氏・安部氏ともに僧位を明記しない落款を法眼以前の作とするが、高位の注文者に対しては絵師が僧位を記さない可能性を宗像氏が示唆されるように、「法眼」「法印」を全ての作に入れたとするのは適当であろうか。また、安部氏は右近・養朴時代を設定し巨木表現を用いている

点のみで脱探幽様式とし、さらに法眼時代に再び探幽様式の中に収まったとされるが、具体的な考察は示されておらず、再検討の必要がある。

このように常信研究は、若き頃常信が探幽様式に倣い、法眼位を得た七十歳代に自己様式が表出するというのが、現状の研究成果といえる。次に本屏風を常信の基準作と比較し、まずは作者を考える。

本屏風の作者

常信画の中で人事風俗まで描く大画面の名所絵は珍しく、本屏風の他では「富嶽清見寺図屏風」(旧桂宮家伝来・宮内庁三の丸尚蔵館蔵、以下「三の丸本」と略称(図2)が知られる。三の丸本は常信様式の①「繊細」「装飾」と②合理的な空間がよく表れた常信の基準作とすべき作例である。①では、樹木などのモチーフを濃彩の色面で表すのではなく、柔らかな筆致で筆墨を表情豊かに変化させて描いている。山肌も緑青を平板に彩色せずに、淡彩の緑青の上に米点法のように点を連ねて瀟洒で軽みのある水墨画表現を選んでおり、柔らかな光を発する金砂子と、明度の高い淡彩、瀟洒な描法を調和させて繊細な空間を作っている。②では、ほぼ同図様の探幽筆「富士図屏風」(米国・サンフランシスコ・アジア美術館)をみても、三の丸本左隻が近景の山を含めて門前から清見寺までの地形が繋がるように合理的に空間が整理されているのは明らかである。さらに右隻の遠山や近景を画面右に集約することで、近・中・遠と遠近を明確にし、左右隻の両端に重心を置く安定した構図へと画面を構築している。常信様式が顕著な三の丸本は、先賢の論考に導かれるならば法眼以降の晩年の作と位置付けられるが、これについては後述するようにさらに遡る作と見做すこともできる。まずは本屏風と画題と様式も類似する三の丸本を比べたい。

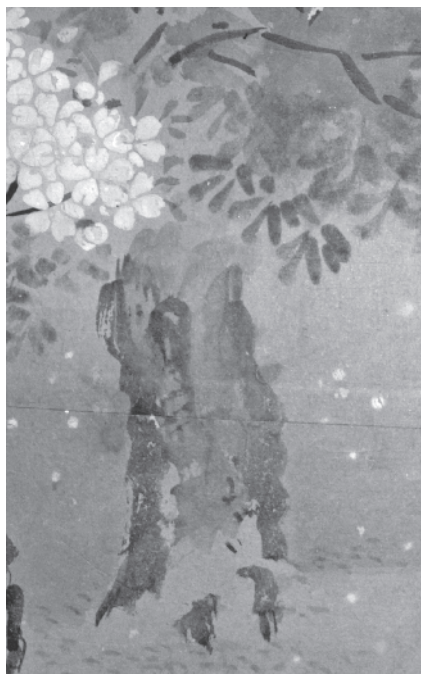


挿図4 本屏風 人物部分

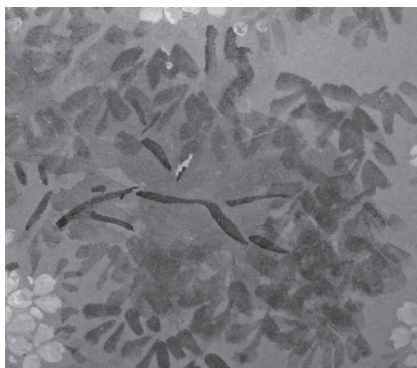
挿図6 三の丸本 人物部分

両者の表現はよく類似しており、人物では目鼻や口を小さく、輪郭線や衣文線を細い線を継ぐ描法でよく類似している。顎と口に髭を蓄えた荷を担ぐ男など、類似する図様も散見する(挿図4・5)。さらに、人物の踵から墨を横に鋭く出す特異な描写は、三の丸本をはじめ、常信作例にしばしばみられる表現である(挿図4・6)。人物以外では、樹木の葉を点描のように重ねていき、葉叢の中心部に同様に淡墨を入れる描写(挿図7・8)、

挿図5 三の丸本 人物部分



挿図9 本屏風 樹木部分



挿図7 本屏風 樹木部分

挿図8 三の丸本 樹木部分

また樹根の内側を白く抜き、幹は淡墨の太く極めて緩い輪郭線を震えるように入れて、内側にはさらに淡い墨で粗く彩色する描写も近似する(挿図9・10)。特徴的な描写で共通するのは、松樹の表現であろう。本屏風右隻の近景の松は、経年劣化による褪色もあるが、他の樹木と比べ地が透け

るほど淡い墨で描かれている。柔らかな線で大まかに輪郭線を施し、内側にも細かい線を執拗に入れて樹皮を表し、幹の上部は墨の面で樹幹を象

挿図11 三の丸本 樹木部分

挿図10 三の丸本 樹木部分

る。三の丸本では、洞などの一部に茶の色料が認められるが、同様な描写で松樹のみを淡く描かれる(挿図11)。

三の丸本以外でも、本屏風右隻の溪流部分の弧を連続する水流の墨線と、それに添うように胡粉と藍の線を入れる描写は、「四季花鳥図屏風」(東京・板橋区立美術館蔵)にみられる。十七世紀の江戸狩野派では、濃淡をつけながら藍を刷き、その上に墨と胡粉のみで波線を描く表現が多い。岩の輪郭線にも常信の特徴がよく表れている。溪流の中にある岩の上辺の細く頼りない線描を瘤や下部で太くするように急な肥瘦の変化をもつ線で、輪郭線を省略することなく丁寧に施す描法も、三の丸本ではやや希薄なもの、**「六義園図」**(奈良・郡山史跡・柳沢文庫保存会蔵)や常信と探幽の長子である探信との合筆**「雑画帖」**(個人蔵、挿図12)などの岩の線とよく似ている。ただし、この輪郭線は常信の息子周信・岑信にも認められる点で注意を要す。探幽以外の江戸狩野派の個の様式とその広がりについては未だ不明な部分が多く、作者を推定する場合、周辺絵師を無視してはならない。とはいえ、常信周辺の絵師の様式を一つずつ論じる余裕はないが、多くの表現が常信の基準作と一致することから、本屏風は常信筆とみてよいであろう。

挿図12 狩野常信・探信合筆「雑画帖」(個人蔵)

一方、本屏風と三の丸本で大きく

異なるのが空間構成である。本屏風は全図でない可能性があるが、現状の画面でも遠近表現は希薄で、モチーフも互いに緊密に連関しない平面的な画面である。例えば、右隻の家屋のすぐ上部に小川と土坡が配されており、さらに左隻の同じ高さに描かれているのは遠山というように空間に整合性はない。それでも一つの絵画空間として成立しているのは、モチーフを繋いでいる余白の働きであろう。左右隻の画面中央には白い霞が漂っており、右隻では家屋、左隻では桜を覆い隠しながら画面を繋いでいる。三の丸本の余白(霞)は複雑に重なって空間に奥行きを与え、数種の形状の霞を展開することで装飾的な効果をもたらしているのに対し、本屏風は余白(霞)でモチーフを隠しながら画面を繋いでいく、いわば探幽の余白と同じ働きをしているのである。よくみれば、家屋も立体的に捉えている三の丸本と異なり、本屏風では平面的で左隻一扇目の家屋も途切れており、曖昧な空間構成を志向しているのは明らかである。このような空間構成は、先述した通り常信三十四歳の大徳寺玉林院障壁画「楼閣山水図」などで指摘されている探幽影響下の常信前半生の空間構成と類似する。つまり、先学の研究成果から常信様式が完成した法眼以後とみられる三の丸本に対し、本屏風は常信の法眼以前の作とみることができるが、本稿では落款から常信作品の編年の可能性を探り、もう少し論を進めてみたい。

常信落款の編年

常信の落款で、ある程度、記された年代が推測できる書風は大きく五つに分けられる。便宜上、僧位を冠さないⅠ・Ⅱ・Ⅲと僧位を冠すⅣ・Ⅴに分類する(表1)。まずⅠは線が全体的に太く一筆一筆に勢のある力強い書風で、字形では「常」の「巾」の二画目の角が張り出し、「信」の「言」

表1 常信落款の編年

		作品名	落款(署名/印章)	挿図番号	製作年	年齢	所蔵
		歌賛名所絵図巻	「藤原常信書之」／「常信」(朱文瓢箪印)		寛文五	三十	千葉市美術館
		瀟湘八景図	「常信筆」／「右近」(朱文方印)	(挿図13・14)			神奈川・三溪園
		松鶴図屏風	「常信筆」／「右近」(朱文方印)				個人
		鉄拐図	「常信筆」／「右近」(朱文方印)				英国・大英博物館
		牛馬図	「常信書」／「常信」(白文方印)		寛文八～十三	三十三～三十八	個人
		倣古名画卷	「藤原常信書之」／「塞雲子」(朱文方印)		寛文十	三十五	個人
		墨竹図風炉先屏風	「常信筆」／「養朴」(朱文方印)	(挿図15)			徳川美術館
		富嶽清見寺図屏風	「常信筆」／「塞雲子」(朱文方印)	(挿図18・19)			東京・宮内庁三の丸尚蔵館
		布袋・雉・鶏図	「常信筆」／「古川鈞從」(朱文方印)				英国・大英博物館
		雑画帖	「常信筆」／「咲題恣竹杲庵」(朱文方印)	(挿図20・21)			個人
		織田信長像	「追法印永徳図常信書之」／「藤原」(白文方印)		元禄七	五十九	愛知・總見寺
		秋景富士三保松原図	「藤原常信筆」／「養朴」(朱文方印)	(挿図16・17)	元禄十二	六十四	個人
		四季花鳥図屏風	「常信筆」／「藤原常信」(朱文方印)・「塞雲子」(朱文方印)				東京・板橋区立美術館
		波濤図屏風	「藤原常信筆」／「※印文不明」				東京・出光美術館
		列仙図屏風	「常信筆」／「養朴」(白文方印)				埼玉県立歴史と民俗の博物館
		波濤・花鳥図屏風	「法眼古川叟筆」／「藤原」(無廓朱文印)・「常信」(朱文重廓方印)		宝永元～六	七十～七十六	静岡県立美術館
		鶴図	「法眼古川叟筆」／「養朴」(白文方印)		宝永元～六	七十～七十六	徳川美術館
		富士山図	「法印古川叟筆」／「養朴」(朱文方印)		宝永六～正徳三	七十六～七十九	山形・致道博物館

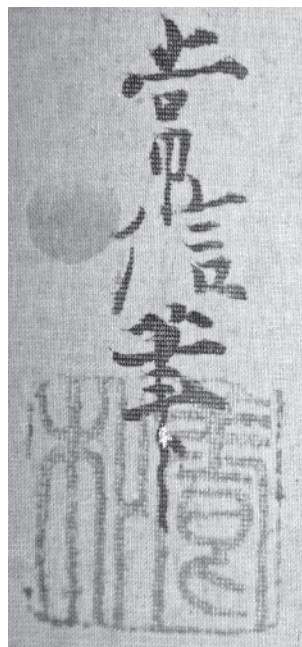
狩野常信様式の成立について

挿図13 狩野常信筆「瀟湘八景図」部分(三溪園蔵)

の一画目が「ノ」のように大きく曲がるなど非常に癖のある落款である。臨春閣第一屋瀟湘の間の障壁画「瀟湘八景図」(神奈川・三溪園蔵)挿図13・14・「鉄拐図」(英国・大英博物館蔵)・「松鶴図屏風」(個人蔵)などにみられる。印には管見の限り「右近」が入るため、若拙の「右近」時代の書風と見做せ、寛文五年(常信三十歳)の「歌賛名所絵図巻」(千葉市美術館蔵)も、筆勢は落ち着いているがIに近いため、使用期間は三十歳頃まで下りそうである。「右近」時代についてはIIとあわせて述べる。

常信の落款を通覧したときに「信」や「筆」の書風も変化が大きいが、その変化は不規則であり現状で編年の基準にはしがたい。一方、「常」は落款を比較するなかで作品編年と対応する変化がみられる。「常」に注目してII以降をみていく。まずIIは「常」の「巾」の二画目の角が張り出さずに、そのまま縦棒を長くまっすぐ下に伸ばす書風である。この書風は、寛文十年(一六七〇・常信三十五歳)頃の探幽・安信・常信・益信合筆「倣古名画巻」(個人蔵)や寛文八(十三年)の探幽、常信ら狩野派三十六名合筆「牛馬図」(個人蔵)にみえ、探幽存命期から用いられている。「墨竹図風炉先屏風」(徳川美術館蔵)(挿図15)も「巾」の書風で分類すればIIになる。そして、IIの作品では「右近」落款が見当たらないことから、「右近」を使用しな

挿図14 狩野常信筆
「瀟湘八景図」
落款(I)部分
(三溪園蔵)



挿図15 狩野常信筆
「墨竹図風炉先屏風」
落款(Ⅱ)部分
(徳川美術館蔵)

くなった時期がⅡの上限になる可能性が高い。「右近」と「養朴」の使用期については、若き常信が通称の「右近」、慶安三年(一六五〇・常信十五歳)に剃髪して「養朴」と号した後は「養朴」を用いたと考えられている。

しかし、慶安五年の「東照大権現・大猷院・慈眼大師板絵」(栃木・日光山輪王寺蔵)に「狩野右近藤原常信図之」、承応三年(一六五四・常信十九歳)の「日蓮聖人像」(香川・本門寺蔵)にも未だ款記に「右近」と記される⁽²²⁾。史料においても常信の表記が「右近」から「養朴」に切り替わるのは寛文期からである。万治二年(常信二十四歳)の江戸城障壁画に係わる記録「御本丸御坐敷絵様覚」(宮城・仙台市博物館蔵)では未だ「狩野右近」⁽²³⁾、『徳川実紀』では寛文八年(常信三十三歳)までが「右近常信」、寛文十年以降が「養朴常信」と記し、寛文八年までの記録がある鹿苑寺住持鳳林承章の日記『隔蓑記』でもやはり「右近」と記しているのである。「養朴」を実際に使用し始めたのは寛文十年頃からとみられる。落款においても、「右近」と「養朴」落款で「常信」の書風が共通する作例を見出せないことから、併用期があったとしても短期間で、落款も寛文十年頃に「養朴」へと切り替えたと思定したい。すなわち、Ⅱの上限も寛文十年頃と推定しておく。

次に描かれた時期が推定できる作としては、元禄七年(一六九四・常信

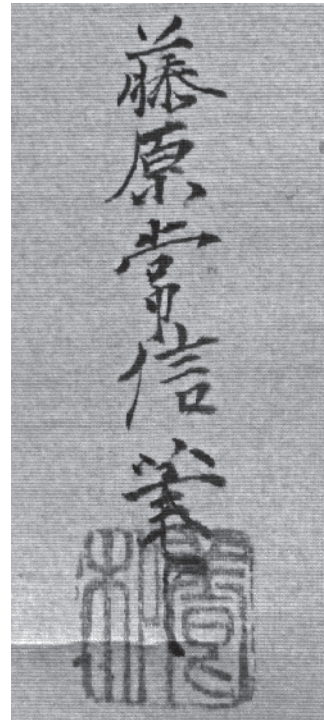
狩野常信様式の成立について



挿図16 狩野常信筆「秋景富士三保松原図」(個人蔵)

五十九歳)の賛を持つ「織田信長像」(愛知・總見寺蔵)、同十二年の箱書を持つ「秋景富士三保松原図」(個人蔵) (挿図16・17)がある。これら元禄中期の書風では「常」の「巾」の二画目が右上がりて角が突起している。興味深いのが「四季花鳥図屏風」など常信様式が完成している作では、さらに大きく突起し、「𠂔」のように湾曲している。

これらの突起した書風をⅢとすると、ⅡとⅢの移行期とみられるのが三の丸本である。三の丸本右隻では、Ⅱのように「巾」の二画目の角を張り出さず真つすぐ下ろし、左隻ではⅢのようにやや角を突起させ(挿図18・19)、三幅対では先述の「布袋・雉・鶏図」でも混在している。この点において、安信統率期(探幽歿年から安信歿年とすれば常信四十



挿図17 「秋景富士三保松原図」
落款(Ⅲ)部分

挿図18 三の丸本
右隻落款(Ⅱ)部分

挿図19 三の丸本
左隻落款(Ⅲ)部分

歳代から五十歳代前半)の作と推定されている前掲の常信と探信の画を三十図ずつ貼り合わせた「雑画帖」が興味深い。⁽²⁵⁾「雑画帖」で明確にⅡの書風を示す落款は五図程度(挿図20)、残りは角を僅かに張り出す書風もあるが殆どⅢで(挿図21)、残る三図ほどに「巾」を丸く書く別の書風がある。⁽²⁶⁾つまり、ある一時期においてⅡもⅢも一つの書風の範疇にあったと思われるが、先述の元禄期の作に加え、「四季花鳥図屏風」をはじめ、「波濤図屏風」や「列仙図屏風」(埼玉県立歴史と民俗の博物館蔵)など、自己様式が完成している代表作は両隻ともⅢである。以上のことから推察するならば、Ⅱ

挿図20 「雑画帖」 落款(Ⅱ)部分

挿図21 「雑画帖」 落款(Ⅲ)部分

からⅡ・Ⅲ混在期を経て元禄後期にはⅢへと変化したと想定できないだろうか。Ⅲで捺された「養朴」(朱文方印)では、右の外郭線に欠損が多くみられるが、「墨竹図風炉先図屏風」のようにⅡで捺された同印では外郭線のつながった印影があることもこの推測の補強材料となる。この点も更に作例を集めていきたい。

残るⅣとⅤは、僧位が記された落款で、Ⅳ「法眼」は宝永元年(一七〇四・常信七十歳)から同六年、作例には「波濤・花鳥図屏風」(静岡県立美術館蔵)や「鶴図」(徳川美術館蔵)などがある。Ⅴ「法印」は同六年から正徳三年(一七一三)、「富士山図」(山形・致道博物館蔵)などが知られる。Ⅳ、Ⅴの落款では、「常信」ではなく「古川」や「養朴」の号を用いているため、この期の「常信」の書風は不明である。僧位を叙された後は、全ての作品の落款に「法眼」「法印」と冠したと考える根拠はないため、Ⅲの書風の作品が法眼・法印期にあたる可能性もあろう。

以上が大まかなグループ分けで、これらに当てはまらない落款もまだ数種あり、ⅡやⅢの中でもさらに書風を分けることができるため、今後精査していく必要がある。常信画には他にも、三十四歳の玉林院障壁画「楼閣山水図」・五十五歳の「最嶽元良像」(京都・金地院蔵)・五十七歳の「演能図・竜頭観音図」(群馬・清水寺蔵)があるが、いずれも実見できておらず、「楼閣山水図」と「演能図・竜頭観音図」については、落款部分の傷みが激しいため、本稿での分類には加えなかった。また、徳川美術館には他にも「新六歌仙画帖」などがあるが、落款の書風には別の特徴もみえることから稿を改めたい。常信の作品編年は簡単には整理できないものの、常信研究停滞の一要因となっているため、誠に雑駁な試論だが、本稿でひとまず編年の目安を提示した。多くの方にこ叱正いただき、常信研究が活性化

すれば幸甚である。

さて、この落款の区分に応じ、まず三の丸本をみれば、先述のごとく落款にはⅡとⅢを併用していることから、上限は寛文期よりも遡らず、下限は元禄中期頃までの作とみることができる。これに伴い、常信様式は法眼以前から発現しているとみられるのではないだろうか。次に、本屏風は落款から年代推測はできないが、自己様式が確立している三の丸本以前、そして探幽に強く影響されていることを鑑みれば、十七世紀中頃には作られていたと考えられる。

最後に、やまと絵名所絵における本屏風の特異性を指摘し、探幽影響下の時期に描かれたとする推察を補強するとともに、常信が何を学びながら自己様式を作り上げていったのか考察を加えたい。

三 名所絵における「吉野図屏風」の特異性

名所絵とは和歌や文学と深く結びついた土地を対象とし、その歌枕の絵画化などによって成立したため、やまと絵の中で多様に展開してきたことは言を俟たない。一方で水墨画の流入により、富士図や近江八景図など、日本の名所が漢画様式で描かれるようになる。やまと絵が主流の大画面名所絵においても、現存作例では伝能阿弥筆「三保松原図」(兵庫・穎川美術館蔵)や伝狩野元信筆「吉野図屏風」(個人蔵)など、漢画として描かれた日本の名所絵が登場する。

本屏風は弧を描く緑青の遠山や土坡など、やまと絵名所絵に分類できるが、樹幹は水墨のみで描かれ、丸みのある墨線でおおよそ輪郭を施し、その内に細かく皴を墨で描き込む。彩色も淡墨のみで葉も点描で表すのは、

顔料の色面を主とするやまと絵の描法とは大きく異なり、常信筆「楼閣山水図」などにみられる江戸狩野派の水墨山水図の樹木を転用している。画面に蒔かれた金に対して、濃彩ではなく墨の繊細な階調と軽妙な筆致を選んで静謐で優美な空間を創り上げている点に本屏風の特徴がある。さらに、軸装や卷子装ではなく、大画面にこのような表現が取り込まれた点に注目すべきであろう。常信と同世代の大画面名所絵では、延宝五年（一六七七）造営の東福門院御所の奥対面所を飾った狩野敦信（一六四四～一七一八）筆「長谷寺春景図襖」（宮内庁京都御所蔵）、常信が賢聖障子絵を担当した宝永六年（一七〇九）の内裏造営で常御殿下段之間を飾った狩野福信（生年未詳～一七二三）筆「厳島図襖」（京都・光明寺蔵）、同じく宝永度の造営で上棟をみた東山院御所の「御盃之間」を飾っていたと考えられている狩野主信筆（二六七五～一七二四）「厳島図襖」・「厳島図屏風」（共に滋賀・錦織寺蔵）などが残っており、樹木の内側は墨や顔料で彩色され輪郭線が施されている。

江戸狩野派のやまと絵における水墨表現の吸収は、これまでも指摘されてきた。探幽に関しては、「和漢分離」として寛文十七年「東照宮縁起絵」（栃木・日光東照宮蔵）では漢画要素をできるだけ排除する一方で、「四季松樹図屏風」（京都・大徳寺蔵）、「鵜飼図屏風」（東京・大倉集古館蔵）において探幽の新漢画様式が大胆に取り込まれていると指摘されている⁽²⁸⁾。また、安村氏も尚信筆「富士見西行・大原行幸図屏風」（東京・板橋区立美術館蔵）にみられる、やまと絵における用墨法を明らかにする必要性を指摘されている⁽²⁹⁾。

常信は叔父探幽と父尚信、二つの様式を目の当たりにしていたはずであるが、十五歳で尚信と死別した常信が自己様式の規範に据えたのは探幽様式である⁽³⁰⁾。本屏風でも大きな瘤を持つ岩や溪流の形状などに、探幽以来の



挿図22 狩野探幽筆「琴棋書画図襖」部分（名古屋城総合事務所蔵）

探幽筆「江口の君」（個人蔵）など、探幽の樹法に祖型を求めることができよう。また、左隻二扇目の毛氈を敷く一団の右の桜のように、緩い墨線で輪郭を震えるようにゆっくりと描き、内に墨の点を入れる表現は、大徳寺本坊方丈の探幽筆「山水図襖」などの樹木の描法をそのまま用いている。常信は広大な余白に淡彩と金雲の瀟洒な画面に、描法は顔料を賦した重厚な描法ではなく、探幽の水墨画由来の瀟洒な描法を選んだのである。この選択にも探幽の影響が窺える。寛永、寛文度の二度の御所造営で探幽が描いた吉野図と本屏風を比較できないのは残念であるが、興味深いのは探幽筆として紹介されている「春日若宮御祭図屏風」（奈良県立美術館蔵）には本屏風と同じく樹木に水墨技法が用いられており、狩野柳雪筆「春日若宮祭礼図屏風」（千葉・国立歴史民俗博物館蔵）など、類例が何点か現存している⁽³¹⁾。探幽周辺で行われていた表現が、本屏風に受け継がれたと考えられる。本稿では、さらに三の丸本と比較することで、常信の画面構成が探幽様式から脱して合理的空間へと自己様式を確立させる様子が把握できた。一方で、三の丸本でも確認できる水墨画由来の描法は、先述の常信同世代による一

連の障壁画をみても用いられておらず、同時代の狩野派様式との差を指摘できる。つまり、このことは本屏風や三の丸本が、常信が流派内で強い影響力を持っていない時期の作であることを傍証しているようである。探幽次世代に様々な画題で画面を再び濃彩化、合理的に空間化されていくなかで、やまと絵においても瀟洒な水墨画技法を排除していく動きに繋がったのではないだろうか。今後は、法眼・法印時代の常信やまと絵も課題としたい。

結 語

本屏風は改装されている可能性があるとはいえ、現状の画面からも探幽に影響された空間構成や描法を指摘するのは容易である。そして、常信様式が確立している三の丸本との表現の差から、常信が探幽に由来する軽みのある描法を受け継ぎながらも、空間構成を変え自己様式を深化させたことを推察した。本屏風が描かれた正確な時期を割り出すのは困難であるが、探幽様式と常信様式が混在する過渡期の作例と位置付けることができ、常信様式の形成を明らかにする上では欠くことができない作例といえよう。今後は、さらに多くの常信作品を比較しながら常信様式の解明に努めたい。

常信様式については、「晩年、常信の気質に合った穏やかで繊細なものに変わり、以降の狩野派の弱体化のもととなった」とされる⁽³⁴⁾。しかし、そう結論づけるまで常信様式は議論し尽くされてはいない。まして常信次世代の狩野派たちが、常信の繊細な画風を受け継ぐだけであつたのか、という問題は何も議論されていない。常信様式の解明は、さらにその次世代に

も繋がる江戸狩野派研究にとって非常に重要な問題であるが、未だ多くの問題を残しているといえよう。

註

- (1) 松嶋雅人「狩野常信とその画業に関する研究」(『鹿島美術研究』年報第三十三号別冊 鹿島美術財団 平成八年十一月)。
中谷伸生「江戸から運ばれた『唐獅子図』—狩野常信の工房による妙心寺退蔵院障壁画残欠」(『美術フォーラム21』VOL.15 美術フォーラム21刊行会 平成十九年五月)。
中谷伸生「伝常信・常梅(カ)・常元・常俊及び永岳の障壁画—退蔵院昭堂及び書院その他の障壁画と残欠—」(『関西大学博物館紀要』第五号 関西大学博物館 平成十一年三月)。
宗像晋作「狩野常信筆『波濤図屏風』—探幽、長谷川派との関連をめぐって」(『出光美術館研究紀要』第十七号 出光美術館 平成二十三年一月)。
安部美貴子「木挽町狩野家における常信の功績」(『聖心女子大学大学院論集』第三一卷一号(通巻三六号) 聖心女子大学 平成二十一年七月)。
(2) 山本泰一「研究ノート 尾張徳川家の幕末期における什宝(収蔵品)の種類と数量について(一)—絵画・書跡編—」(『金鯢叢書』第三十一輯 徳川黎明会 平成十六年二月 二六一頁)。
(3) 吉川美穂 作品解説「狩野常信筆『吉野図屏風』(『桃山・江戸絵画の美』徳川美術館 平成二十四年四月 一四二頁)。
(4) 松原茂「奥絵師狩野晴川院「公用日記」に見るその活動」(『東京国立博物館紀要』第二十七号 東京国立博物館 昭和五十七年三月 四七・五〇頁)。
(5) 前掲註(4)松原氏論文。
(6) 野田麻美 作品解説「狩野常信筆『吉野図屏風』(『徳川の平和—250年の美と叡智—』静岡県立美術館 平成二十八年九月 一八五頁)。
(7) 『和州吉野山勝景図』には「伊達天山(韋駄天山か)」に三つの社が描かれるが、地理的構図は異なる。また、吉野山の北に位置する三輪山の大神神社とそ

の周辺を描く古地図「三輪山絵図」(奈良・大神神社蔵)に、朱塗の斎垣に囲まれる三つの社とその左方に本堂が描かれるなど、社寺の絵図や参詣曼荼羅には類似の図様が散見される。本屏風は、名所絵のため建造物の図様や地形は実景と多少のずれは生じるだろうが、現状で特定の名所と結び付けるだけの根拠をみいだせなかった。

- (8) 武田恒夫『狩野派絵画史』(吉川弘文館 平成七年十二月 一九七二〇八頁)の他、宮島新一『風俗画の近世』(至文堂 平成十六年一月 一九頁)でも狩野派と風俗画について、言及されている。

- (9) 武田恒夫『狩野探幽』(日本美術全集 第十五巻 狩野探幽) 集英社 昭和五十三年四月 一一四頁。

- (10) 常信筆「吉野龍田図屏風」(岩手・一関市博物館蔵)のような自然景物画では、桜自体が吉野を表す図様である。しかし、本屏風は社や堂が配置された特定の景観を再現しようとする名所絵とみられ、この場合、蔵王堂や勝手神社など、明確に吉野の地を示す建造物のランドマークや、吉野を連想させる地形が必要になるであろう。

- (11) 本屏風左隻の落款の書風は常信の基準作と比較的類似するが、やはり印影は不自然である。「龍虎図」(東京国立博物館蔵)など、朱の付き方によって「山」形の余白が不均等にみえる印影もあるが、本屏風では極端に不均等であり、また「養」の「艮」の下部は基準印では「C」のように右が空くが、本屏風では逆転しているようにみえる。

- (12) 例えば、「自らの繊細な個性を自覚して、穏やかな画風に落ち着いた」(安村敏信 解説『狩野派決定版』 平凡社 平成十六年十月 八〇頁)や、「繊細優美な趣を生んでおり、常信らしさをしめす」(山下善也 作品解説 狩野常信「波濤・花鳥図屏風」(『狩野派の世界』静岡県立美術館蔵品図録) 静岡県立美術館 平成十一年七月 二二頁)など。

- (13) 前掲註(一)松嶋氏論文 二九三頁。また、松嶋雅人『日本の美術 第四八九号 久隅守景』(至文堂 平成十九年二月 四〇～四一頁)でも探幽と異なる常信の空間構成について指摘されている。

- (14) ・川本重雄 川本桂子 三浦正幸「賢聖障子の研究(上)」『國華』第一〇二八

号 國華社 昭和五十四年十一月 二二・二三頁。

- ・前掲註(一)松嶋氏論文 二九一頁。
・拙稿「鍛冶橋狩野家七代目狩野探信守道にみる江戸狩野派と風俗画」(『美術史』第一七三冊 美術史學會 平成二十四年十月 三四・三五頁)。

- (15) 河野元昭「探幽を中心とする大徳寺玉林院障壁画 上」(『美術研究』第二九八号 東京国立文化財研究所 昭和五十年三月 二二頁)。また前掲註(一)宗像氏論文(二八頁)の中でも、常信の玉林院障壁画が探幽様式を忠実に継承していると指摘されている。

- (16) 前掲註(一)松嶋氏論文。

- (17) 前掲註(一)松嶋氏論文。常信様式の性質には幕府の政策が反映されているとし、具体的には幕府が朝廷との協調融和政策へ進んだことを指摘された。また、常信様式と朝廷、公家との関わりは他にも、常信画が朝廷や女性への贈答に好まれていたことなどが『徳川実紀』から指摘されている(中部義隆「江戸時代前期における江戸狩野派」『江戸の狩野派―武家の典雅』 大和文華館 平成十九年九月 七三頁)。

- (18) 前掲註(一)宗像氏論文。

- (19) 安村敏信 作品解説 狩野常信筆「布袋・雉・鶏図」(『秘蔵日本美術大観3 大英博物館Ⅲ』 講談社 平成五年二月 二〇八頁)。

- (20) 前掲註(一)安部氏論文 七九頁。

- (21) 拙稿「狩野探幽と常信の富士図にみる型の継承と変奏」(『聚美』VOL.29 聚美社 平成三十年十月)で、三の丸本と探幽のサンフランシスコ・アジア美術館本を比較した。

- (22) 安村敏信「もっと知りたい江戸狩野派―探幽と江戸狩野派」 東京美術 平成十八年十二月二十日 五三頁。また、承応三年六月の探幽・安信・常信筆「紅葉山鎮座稲荷額」(東京・徳川記念財団蔵)には「藤原常信」(印文不明)とある。

- (23) 「御本丸御坐敷絵様寛」は転写された中で誤記が生まれていることも指摘されているが、『東洋美術大観』所収の『御本丸御座敷并御廊下絵様之次第』でも常信を「右近」としている(松木寛「資料紹介」御本丸御坐敷御廊下絵様之

覚」(仙台市博物館蔵)』『東京都美術館紀要』No.10 東京都美術館 昭和六十一年七月)。

- (24) 拙稿 作品解説 狩野常信筆「秋景富士三保松原図」(『シリーズ江戸文化のなかの富士山1 富士山絵画の正統—19世紀狩野派の旗手 伊川院栄信と晴川院養信—』 静岡県富士山世界遺産センター 平成三十年九月 二〇・二二頁)。

- (25) 成立時期については、野田麻美「江戸狩野派の〈倣古図〉をめぐる一考察—狩野探幽筆「学古帖」を中心に」(『徳川の平和—250年の美と叡智—』(静岡県立美術館 平成二十八年九月 一七四頁)に詳しい。また、天和二年(一六八二)頃の作と指摘される安信・益信・常信・探信・探雪合筆「名画集」(個人蔵もあるが、筆者は全図の落款を確認できていないため、本稿では言及しない)。

- (26) 「巾」を丸く書く書風は、「梅鶯図」や「梅尾長鳥柳黄鳥図」(共に東京・大倉集古館蔵)などにみられる。Ⅲの落款に捺された「養朴(朱文方印)」は、いずれも右の外郭の線が二、三箇所欠けているが、この書風で捺された「養朴(朱文方印)」は右の外郭がそろって繋がついている印があるため、Ⅲが主流となる以前の書風と考えられる。

- (27) これらの作例については以下に詳しい。

・田島達也「作品紹介 光明寺蔵 旧内裏障壁画」(『美術史』第百三十二冊 美術史學會 平成四年四月)。
・磯博「滋賀県錦織寺大広間の襖絵」(『古美術』第七十七号 三彩新社 昭和六十一年一月)。

- (28) 河野元昭「日本の美術 第一九四号 狩野探幽」至文堂 昭和五十七年七

月。

- (29) 安村敏信「江戸狩野派略説」(『臨春閣と江戸狩野』三溪園保勝会 平成四年二月)。

- (30) 例えば、中部義隆氏は常信が探幽作品を細かい筆触をもって分析し、より精緻に描いたと指摘される(前掲註(17)中部氏論文 七三頁)。また、中谷伸生氏は常信が探幽風を定着させ、その展開を実質的に支えたこと、また探幽に倣った広義のやまと絵風の優美でやわらかい線描を得意としたことを指摘される(前掲註(1)中谷氏『美術フォーラム21』論文 一〇五頁)。

- (31) 藤岡通夫『京都御所』中央公論美術出版 昭和六十二年十月。

- (32) 奥平俊六「狩野探幽筆 春日若宮御祭図屏風」(『國華』一一一 國華社 昭和六十三年三月)。

『おん祭と春日信仰の美術』仏教美術協会 平成二十四年十二月。

- (33) 拙稿「狩野典信にみる江戸狩野派の探幽学習」(『金鯢叢書』第四十四輯 徳川黎明会 平成二十九年三月 六十九・七十頁)。

- (34) 前掲註(22)安村氏前掲書。

【付記】 本稿執筆にあたり、作品調査および資料・画像提供、掲載につきまして

は、宮内庁三の丸尚蔵館・郡山史跡 柳沢文庫保存会・埼玉県立歴史と民俗の博物館・三溪園保勝会・千葉市美術館・徳川記念財団・名古屋城総合事務所・福井県立美術館・個人の御所蔵家より、格別のご高配を賜りました。ここに記して深謝いたします。

(徳川美術館 學藝員)

徳川美術館所蔵ドイツ製塩釉灰色藍彩炔器「印花人物文阿蘭陀焼手付水指」

——大名道具の「阿蘭陀」としての視座から——

長久智子

はじめに

一 先行研究

二 尾張徳川家伝来「印花人物文阿蘭陀焼手付水指」

(一) 法量及び附

(二) 技法

(三) 装飾

(四) 墨書銘、貼札及び蔵帳

(五) 尾張家十二代徳川齊荘との関係

(六) 製作地及び製作年代

三 大名家のドイツ製塩釉藍彩炔器

(一) 富山藩江戸藩邸(上屋敷)跡(東京大学本郷キャンパス)からの出土品例

(二) 柳川藩立花家の伝世作例

(三) 「堀田相模守より拝領」と伝わる伝世作例

むすび

はじめに

徳川美術館が所蔵する「印花人物文阿蘭陀焼手付水指」(以降「本作品」と略称する)は、高三〇㌢に迫る大型のドイツ製ビール飲用器で、知られる限り国内にまったく類品のない作品である。しかしこれまでのところ、本作品に具体的に言及または検討した論はほとんどない。そこで本稿は、舶載例が極めて少ないドイツ製塩釉灰色藍彩炔器の重要な伝世作例として、この尾張徳川家伝来「阿蘭陀焼」手付水指を取りあげ、製作地・製作年代を考察した上で、大名道具の中の「阿蘭陀」としての視座から位置づけを試みる。

「阿蘭陀焼」⁽¹⁾とは、江戸時代に日蘭貿易を通じて日本へ舶載されたヨーロッパ製陶器を指す、江戸時代からの分類名称で、これらヨーロッパ製陶器が納められた箱や用いられた茶会記、また蔵帳などにこの表記をみることができ⁽²⁾る。「阿蘭陀焼」として近世日本に舶載された製品は、(一)錫白

釉藍彩／錫白釉色絵陶器（ファイアンス陶器、^③オランダ製、一部はインゲランド製か）、（二）塩釉褐色炔器・茶褐色の化粧土を施したのち焼成中に窯内に塩を投げ入れることで釉薬となす／塩釉灰色藍彩炔器・茶褐色の化粧土は用いず、白色の胎土で成形し、コバルト彩（藍彩）を施したのち焼成中に窯内に塩を投げ入れることで釉薬となす（ストーンウェア、ドイツ製）、（三）銅版転写染付／色絵陶器（クリームウェア製^④プリントウェア、オランダ製、インゲランド製、フランス製など）の三種類に大別できる。本稿で検討する尾張徳川家伝来の「阿蘭陀焼」手付水指はこの内の（二）塩釉灰色藍彩炔器に該当する作品である。またこれら「阿蘭陀焼」のうち、茶道具に転用された製品の多くは（一）ファイアンス陶器で、特にオランダ・デルフト窯製の錫白釉藍彩／藍彩上絵のアルバレッロ^⑤は日本で水指に転用されて、出土例、伝世例ともによく知られている。しかし本作品のような江戸時代に舶載され、伝世したと確実視できるドイツ製塩釉灰色藍彩炔器は、管見の限りわずか四件にとどまっており、^⑤日本国内ではほとんど流通しなかった稀少な製品であったことがわかる。つまり、本作品はすでに舶載当時から珍しい種類の「阿蘭陀焼」であり、また後述するように尾張徳川家の蔵帳類中に「阿蘭陀」と称する道具がほとんどないところからみても、尾張徳川家にあっても異質な渡りの道具に映ったであろうことは想像に難くない。

先に述べたとおり、これまでの「阿蘭陀焼」に関する研究は伝世・出土例の量と比例してデルフト窯製ファイアンス陶器や幕末のプリントウェアに集中しており、ドイツ製炔器が「阿蘭陀焼」の中で明確に位置づけられたことは皆無と云ってよい状況にある。「阿蘭陀焼」がひとつの分野として認知されるようになってからおよそ三十年経った今日、出土作例と伝世作例を併せ、また近世舶載工芸品なども併せみた上での舶載ヨーロッパ

陶器の体系的考察は、いまだスタート地点に立ったばかりであるといえる。その意味でも本作品は今後一層十分に検討され活用されるべき資料である。

本稿は、まず本作品の作品分析を行い、関連する出土・伝世の大名家旧蔵作例について検討を加えてゆくことにする。

一 先行研究

本稿に直接関わる先行研究には主に以下の論がある。^⑥

ドイツ製炔器（別称「ライン炔器」とも）について David Gainster（*ドイツ・ゲイムスター*）氏がその大著 *German Stoneware 1200-1900: Archeology and Cultural History*. The Trustee of the British Museum, London, 1997 で、大英博物館、ヴィクトリア&アルバート・ミュージアム（ロンドン、以下「V&A」と略称）、ロンドン美術館所蔵品を中心に豊富な資料を交えながら製作技術、窯構造、欧米各地の出土品、各製作地の製品の特徴と年代、販路等を詳細に説いて、草創期から近代まで八百年に及ぶドイツ製炔器の全体像を描き出しており、欧米においてドイツ製炔器の基本研究となっている。

一方、日本に舶載されたドイツ製炔器について Tys Volker（*タイス・フォルカー*）氏の *Porcelain and the Dutch East India Company: as recorded in the Dagh-Registers of Batavia Castle, those of Hirado and Deshima and other contemporary papers 1602-82*, Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden, 1954 は、オランダ東インド会社の文書から陶磁器に関係する部分を抜粋・英訳して検討を加えており、日蘭陶磁貿易を考えるための基本文

献である。この中には日本側からのドイツ製炔器と思しき陶磁器の注文に関する記事をみることができる。西田宏子氏は「茶陶の阿蘭陀」(展覧会図録『阿蘭陀』 根津美術館 一九八七年十月)で、フォルカー一九五四に記載のオランダ東インド会社の記録を引用し、幕府高官らによる、ドイツ製炔器を含むヨーロッパ製陶器注文に触れた。しかし、西田氏が論じた注文主の特定にあたっては論議がある。すなわち一六四〇年十二月三十日(寛永十七年十一月十八日)⁽⁷⁾に「stone-baked」(とVolker氏が英訳した)陶器を注文したLord Cangadonneという高官について、これをフォルカー氏は加賀藩主としての「加賀殿」と解釈したが、西田氏は堀田加賀守正盛であると論じた。⁽⁸⁾今日でもこの「加賀殿」が加賀藩主であるのか、堀田加賀守を指すのか、論は分かれている。

櫻庭美咲氏は「江戸時代に舶載されたライン炔器製酒器についての一試論」(『武蔵野美術大学研究紀要』第三十号 一九九九年三月)でゲイムスター一九九七からの引用を中心にドイツ製炔器の概要を述べ、また西田一九八七が述べた幕府高官とオランダ商館との取引を援用しながら、ドイツ製炔器の舶載状況をまとめている。

出土品についてはヨーロッパ製陶器集成として松崎亜砂子氏「日本出土のヨーロッパ陶磁器」(『掘り出された都市 日蘭出土資料の比較から』 日外アソシエーツ 二〇〇二年九月)、また山口美由紀氏「日本出土のヨーロッパ陶磁」(『陶磁器流通の考古学』 アジア考古学四学会編 高志書院 二〇一三年十一月)が出島和蘭商館跡出土品を含め近年までの出土品情報を整理している。また堀内秀樹氏・金田明美氏による「『陶磁の道』以降のアジアヨーロッパ間の陶磁器研究と流通研究への視点」(『東洋陶磁』四十五号 東洋陶磁学会 二〇一六年三月)は流通と消費の視点から、近世における日本とヨーロッパ

ロッパ諸国の陶磁器流通およびヨーロッパの都市部出土資料や沈船資料、研究史上の課題についてまとめている。

先行研究は以上のようにドイツ製炔器のおおよその流通を追うことができていたが、伝世・出土する作例を個別に分析した論は櫻庭一九九九が若干試みた以外にはなく、概論の段階に留まっている。本稿はこれら先行研究を踏まえながら論を進めることとする。

二 尾張徳川家伝来「印花人物文阿蘭陀焼手付水指」

(一) 法量及び附

法量

高二九・八糎 口径一二・三糎 底径一五・〇糎 【図1】

附

黒漆蓋一枚、箱(二方棧、桐)一箱

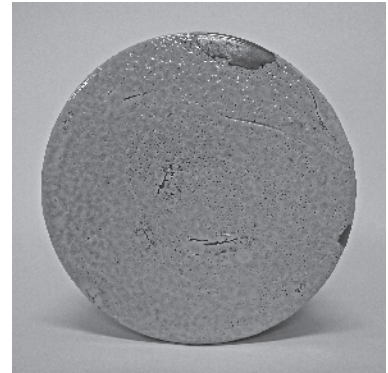
(二) 技法

鉄分ほとんど含まれない白色土を用いた、胴部中央をやや内側に絞った轆轤成形の円筒形で、内面には左回転の轆轤成形痕が残されたままになっている。先を渦状に巻き込んだ手捻りの把手を一つ、胴上部に付ける。また型成形の貼付文および印花文(スタンプ文)を胴部に施す。底部は板起こしの後、剥ぎ痕を丁寧に均した平底とする【挿図1】。本作品は底部も含めた全面に塩釉が掛かっており、また口縁上部の一部に釉剥離がみられること、胴上部の藍彩(コバルト彩)が口縁方向へ流れていることから、伏せ焼きされた製品とみる⁽⁹⁾【挿図2】。塩釉は底部においてはやや灰色が

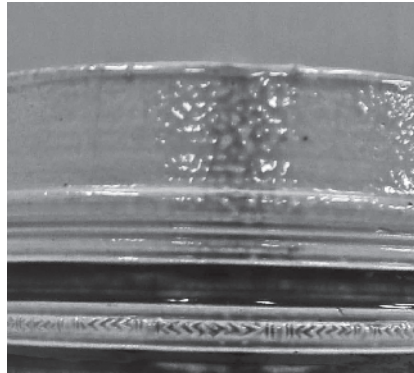
かつて発色するが、胴部ではよく熔けて濁りのない透明色を呈する。総体コバルト彩の藍色は白色に焼きあがった素地の上に発色良く乗っており、一部に小さな当たり傷のあるのみの上質な完形品である。なお内面の底部と側面の繋ぎ部分の焼成時に生じた隙間（窯割れ）は日本において漆留めしている。本作品には黒漆塗蓋が添い、またこのように底部内面の窯割れを丁寧に黒漆で留めていることから、細水指ほしみさしの類として実用に供されたか、あるいはそのように意図されていたことが明らかである⁽¹⁰⁾。

(三) 装飾

口縁部からやや下部に一条の稜線を廻らし、さらに胴部中央を囲むように上下三条ずつ縄目状の稜線を廻らせる。胴部中央には主装飾として三方向に置かれた三枚の貼付文がある【図2】。やや楕円形の貼付文は二重になっており、周縁部を装飾枠として、中央部には半円形に広がる豪華なヘッド・ピースと丸珠ネックスが特徴的な正面向きの婦人像を配する。



挿図1 印花人物文阿蘭陀焼手付水指底部



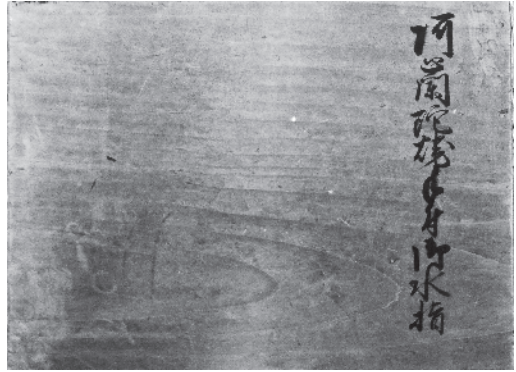
挿図2 印花人物文阿蘭陀焼手付水指口縁部(コバルト彩の流れ)

ヘッド・ピースを着けた貴婦人の風俗は、当時の陶磁器装飾の常として、流行していた何らかの平面作品—銅版画、木版画を手本としているのは確かであるが、ここで原画を指摘することは難しい。但し、十五世紀中期から十六世紀中期にかけてドイツ、ネーデルラント絵画に大型のヘッド・ピースを着ける貴婦人の姿をみることができるところから、図像の源泉をこの地域・時代に求めるのが適切であろう⁽¹¹⁾。この貴婦人像の周囲を取り囲んで広がる装飾枠は上部に獅子文を配し、余白は触角を持つ奇妙な線状虫で充填して、ルネッサンス期(十六世紀中期)のグロテスク文風とする⁽¹²⁾。胴部三方向の貼付文の間隙には、上下からハート状のロータス文を三つ組み合わせる矢先形の装飾を印花文で表現する【図3】。藍彩は縄目状の稜線の間、および中央の文様帯の背景部分に施す。

(四) 墨書銘、貼札及び藏帳

箱蓋の表に「阿蘭陀焼手付御水指」と墨書がある【挿図3】。また蓋裏には「(○)に「納」印 拾八番」「(朱)天／水指／(墨)拾三號」と墨書のある紙札二枚を貼る。

一方、十九世紀における尾張徳川家・御数寄道具の移動・登録替えを記録した帳である「御数寄屋方御道具帳 御茶器御道具 三(二)什器旧原簿一」には「(朱書)に五／(墨)一 阿蘭陀焼手付御水指 壺／椀箱入浅黄絹綿入袋入／丸之内二人物上下三筋彫有之／蓋黒塗／損繕并底ニヘケ有／(以下朱書)天保十五辰二月 御側江差上候／於江戸御戻之上嘉永元申三月尾州江為御差登／右納判 十八番江組入」とあり、本作品と特徴・整理番号とも一致する。なおこれ以前に遡りうる本作品に関係する文書史料は今のところ見当たらない。さてこの帳の記述から、本作品は少なくとも天保十五年



挿図3 印花人物文阿蘭陀焼手付水指 箱蓋表 墨書

(二八四四)二月にはすでに尾張徳川家の御数寄屋方道具になっていたこと、この時「表道具」(藩の公用品)から当主の身近に置く「側道具」(当主の私物)に登録替えを行なったこと、江戸藩邸において再び「表道具」に登録替えされたのち、嘉永元年(一八四八)三月に名古屋へ戻されたということが確認できる。この一連の出来事が起きた時期に在職していた当主は、十二代徳川齊荘(在職・天保十年(一八三九)～弘化二年(一八四五))及び十三代徳川慶臈(在職・弘化二年(一八四五)～嘉永二年(一八四九))である。つまりこの二人の当主の在職期間中に、本作品は江戸もしくは名古屋で側道具に登録替えされ、再び表道具へ登録された後、齊荘の死後、慶臈の在職中に江戸から本来の管理地である名古屋へ戻されたことになる。

(五)尾張家十二代徳川齊荘との関係

帳の記述から、本作品は十二代齊荘の側道具となった時期があることが分かった。特筆すべきは、齊荘が尾張徳川家には珍しい茶人大名であったことである。そもそも尾張徳川家は近世大名諸家中最高の家格を誇る大名であり、またその格にふさわしく、藩祖・徳川義直が父である天下人・徳川家康より分配されて以来、世上に知られた名物道具を多数所持している

徳川美術館所蔵ドイツ製塩釉灰色藍彩焰器「印花人物文阿蘭陀焼手付水指」

た。数寄道具も同じく家康以来の名物揃いで知られ、『玩貨名物記』(著者不明、万治三年(二六六〇)刊行)では「尾張様」が徳川將軍家に次ぐ数量の名物茶の湯道具を所持していたと分かる。これらの名物道具は私事の茶の湯に用いるのではなく、御成をはじめ公の場での接待に用いられる道具であった。そして、これらの道具を所持した初代義直はじめ代々の当主たちが、儀礼上必要な知識としての傾倒で、つまりのめり込みすぎることなく茶の湯に接していたのに対し、齊荘は役目以上の熱意をもって茶の湯に接したのであった。この齊荘と茶の湯の関わりについてはすでに佐藤豊三氏が詳細に論じているので、これを援用してこの項を考察したい。齊荘は文化七年(一八一〇)十一代將軍徳川家斉の第十二子として江戸城内で生まれ、四歳の時、御三卿・田安德川家三代齊匡(家斉の異母弟)の養子となる。その後、天保八年(一八三七)に田安德川家の四代目当主となったものの、天保十年に十二代將軍家慶の命で、尾張徳川家十二代となった。齊荘は翌年、尾張に初めて入国し、四十日滞在の後、再び江戸へ出府する。天保十四年再び尾張へ入国し、翌天保十五年二月再び出府した。なおこの年十二月二日をもって「弘化」に改元されている。弘化二年(一八四五)三月、田安德川家齊匡の第十子鑑丸(同年八月家督相続、尾張徳川家十三代慶臈)を養子にし、七月に三十六歳で江戸にて薨去した。齊荘は文政五年(二八二二)、十三歳で「知止齋」と号して若年の頃から茶の湯、書画に親しんでおり、裏千家十一代玄々斎宗室(一八一〇～一八七七)とも親しく交流を持った。天保十一年には玄々斎から茶の湯秘伝書を伝授されている。このような齊荘の茶の湯への傾倒ぶりはもはや大名の嗜みを超え、尾張徳川家代々当主中で唯ひとり茶人大名と評される所以となった。

さて、本作品の移動についての記録が残る前出の「御数寄屋方御道具帳

御茶器御道具 三」には、天保十一年三月に「江戸江御差下」、天保十五年二月に「江戸江御為御持」した道具が数多く見られることを新たに指摘したい。¹⁴例えば「御分物／御名物／一 あかねや茄子御茶入／（朱字）天保十一子三月江戸江御差下／弘化四末三月尾州江為御差登」とあるのは「漢作茄子茶入 銘 茜屋 大名物」が天保十一年に江戸へ運ばれた記述であるし、「権現様御譲／御名物／一 大高麗御茶碗 荒木攝津守所持／（朱字）天保十五辰二月江戸江御持セ／弘化四末三月尾州江為御差登」とあるのは、「井戸茶碗 銘 大高麗 大名物」が天保十五年に江戸へ運ばれた記述である。この帳に拠れば、ほか多数の「御分物」「御譲」「御名物」道具が天保十一年および十五年に名古屋から江戸へ運ばれているのである。この大移動は二度とも斉荘が名古屋から出府する時期と重なっている。持ち出しの理由について佐藤二〇〇三では、天保十一年の道具運び出しは、天保十四年（一八四三）三月九日に行われた將軍徳川家慶の尾張徳川家江戸藩邸・戸山屋敷「御通拔」という一大行事での飾り道具とするためではないかと論じているのだが、やはり三年も前に大切な道具類を名古屋から江戸へ大量に持ち出すことは準備としては早すぎると考える。名古屋から江戸への道具の移動については、この天保十四年「御通拔」に遡ること、寛政五年（二七九三）三月二十三日に行われた將軍家斉による御成に関する記録「和田戸山御成記」（寛政五年）に、「（前略）けふの御もてなしの御調度とはミナ御宝にて尾張／国よりはこひもて来りしものなるか程もなく築地の御屋敷なる御蔵へはこひ行て舟よそおひし尾張国の御宝蔵／へ送りかりそめに造られし御調度ひとつとして／のこし給はすみな御宝の数に入られたるよし聞傳えし（後略）」とあり、江戸での用が済めば、速やかに蔵屋敷へ運び、蔵屋敷内に設けた船着場から海路名古屋へ道具を運び返した様子が知

られるのである。¹⁵この帳の記録によると、斉荘治世中に名古屋から江戸へ移された道具は斉荘の死後、つまり斉荘の御用が済んだ弘化四年三月に名古屋へ戻されている。斉荘が二度にわたって江戸へ運んだ「御名物」を多数含む道具は、「御成」「御通拔」といった江戸藩邸での公式行事を想定しての事前準備ではなく、斉荘の茶の湯熱が高じての、個人的な、しかも恐らく異例の指示として江戸へ運ばれたようにみえるのである。¹⁶

帳の記録と当時の背景を鑑みると、本作品が尾張徳川家にいつ入ったのかは不明である。十九世紀の帳が初出であるから、蔵の中で長らく存在を忘れられた道具だったと思われるが、將軍家斉の実子として思いのまま茶の湯道楽に没頭していた十二代斉荘によって、あるいは師であり友であり、茶の湯道具選別の「目」であった玄々斎とともに見出され、斉荘の二度目の出府に従って側道具として運ばれ、その後、さらに公式行事にも耐えうる表道具に格上げされたのであった。本作品は、玄人跣の茶人・斉荘によって御家伝来の「御名物」たちと対等の価値を与えられた道具といえる。

（六）製作地および製作年代

次に本作品の製作地および製作年代について検討する。本作品は、全く同じ貼付文を持つドイツ製炔器のビール飲用器（タンカード）^{タンカード} [英] (Humpen [独]) が、V&Aに所蔵されていることが、今回判明した。このV&A所蔵タンカード（登録番号：19001865）【挿図4】は、高二六・八糎、口径七・〇糎、底径九・四糎、把手を含む幅一〇・五糎の細長い円筒形で、本作品よりはやや小さいものの、同種の製品である。当初の把手は欠損し、金属製把手を後補しているほか状態は良好である。胴上部に幅の細太まちまちに八条



挿図4 塩釉灰色藍彩炆器タンカード
ヴィクトリア&アルバート・
ミュージアム(ロンドン)所蔵
©Victoria & Albert Museum,
London



挿図5 塩釉灰色藍彩炆器タンカード
正面紀年銘貼付文部分
©Victoria & Albert Museum, London

の稜線を、また下部に四本の稜線を廻らせる。胴部中央、把手と相對する正面方向に楕円形の貼付文を一枚、またその両側面に上下二枚の楕円形の貼付文を、またそれらの主貼付文の間隙に小花形の貼付文を十枚配する。

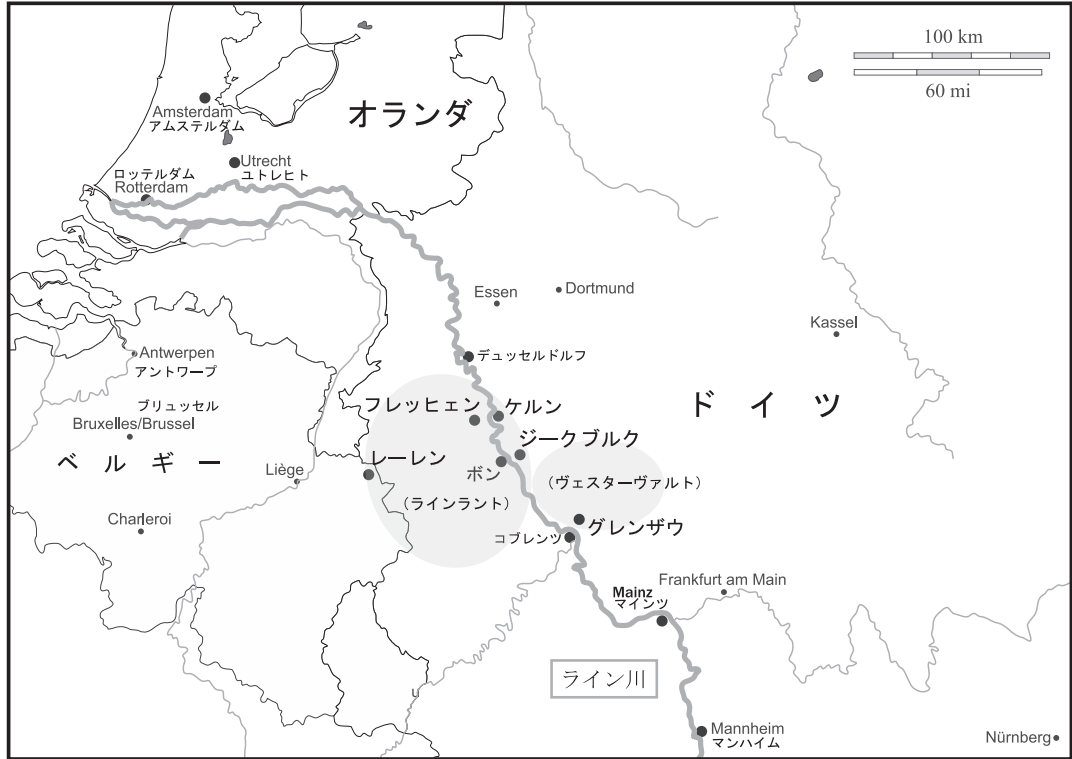
徳川美術館所蔵ドイツ製塩釉灰色藍彩炆器「印花人物文阿蘭陀焼手付水指」

また、ローレル葉で枠取りし、上部に側面觀の馬頭部と「1594」の数字、その下に唐草状のカルトゥーシュに囲まれた楕文の貼付文が胴部正面にあり、この貼付文中に騎乗する騎士と「E」の文字がデザインされる【挿図5】。「1594」は紛れなく製作年であり、「E」はこれを製作した工房のマスター Jan Emens Mennicken の頭文字である。陶工メンニッケン一族はドイツ・ルネッサンス時代に名を興し、ラインラント地方のジークブルクの西、Raeren(現ベルギー)で活躍し、一五九〇年代には財政的な理由によって Westervald 地方の都市 Koblenz の北に位置する Grenzau に移って活動していたとみられている【地図1】。ザクセンの Harz 山地から産出するコバルトを微細なガラス粉と混ぜた顔料「smalt」を用いて、化粧土を施さない灰色土に藍彩を施したいわゆる塩釉灰色藍彩炆器は、ヤン・エメンズ・メンニッケンが一五八〇年代にレーレン窯で発展させた技術とされており、ヴェスターヴァルトに移ってからこの技術を用い、鉄分の多い化粧土を用いた従来の茶褐色の塩釉炆器を駆逐してヴェスターヴァルトの炆器の主流となっている¹⁷⁾。

V&A 所蔵タンカードの胴部側面の貼付文【挿図6】は、本作品の貼付文の貴婦人像部分と全く同一であり、すなわちこの二作品が同じ工房製であることを示している。なお、V&A 所蔵作品に施された小花形の貼付文は、同じくヴェスターヴァルトのグレンザウにあった Johannes Kalb の工房に帰属されるデザインであることが分かっており、カルブ工房がこの頃ヤン・エメンズ・メンニッケンの工房と協働していたことが推測されている。このカルブ工房の活動時期の下限は一六二〇年代までと現在考えられており、例えば古い装飾型を使い回す¹⁸⁾ことをしていれば、V&A 所蔵作品の製作年代は上限一五九四年、下限一六二〇年代とみることもできるとい

地図1 ドイツ炔器の主な製作地

*Gaimster 1997、Hinton 2012を基に筆者作成



徳川美術館所蔵ドイツ製塩釉灰色藍彩炔器「印花人物文阿蘭陀焼手付水指」

う。¹⁸但し、このV&A所蔵作品の正面に配された楕と紀年銘のある貼付文は、恐らくいずれかの名族や町の紋章であって、彼らの記念すべき年として年紀が入られた特別注文品と見做してよい。よって、この作品の製作年は、貼付文にあるとおり、一五九四年と考えてよいだろう。

本作品とV&A所蔵タンカードに共通する貴婦人像デザインの貼付文はほかにフィラデルフィア美術館（アメリカ）に所蔵されていることも判明した【挿図7】。高二四・四厘、胴幅一三・〇厘のこの作品の胴部中央にも、衣装がやや簡略化され面貌も若干異なるように見受けられる貴婦人像貼付文があり、ここにも記されている「E」の頭文字から、本作品やV&A所蔵タンカード同様、ヴェスターヴァルトのヤン・エメンズ・メンニッケン工場の製作と知られる。なおその下の数字「90」は一五九〇年



挿図6 塩釉灰色藍彩炔器タンカード
貴婦人像貼付文部分
©Victoria & Albert Museum, London



挿図7 塩釉灰色藍彩炆器ジャグ
フィラデルフィア美術館所蔵

という年紀と思われる。また頸部に「H」[9]という頭文字と年紀があるとの報告があり、この製品は一五九〇年から一五九五年に製作されたと考えてよいだろう。⁽¹⁹⁾

このように同形式の貴婦人像貼付文を施すヤン・エメンス・メンニッケン工房の作例が存在することから、本作品の製作年代を一五九〇年代に、また製作地をドイツ・ヴェスターヴァルト地方、グレンザウのヤン・エメンス・メンニッケン工房と結論する。

三 大名家のドイツ製塩釉藍彩炆器

次に、ドイツで製作された本作品に類する炆器製品がどのような経路で日本へ舶載され、大名たちの手に渡り、伝世または出土したのかを考察したい。

徳川美術館所蔵ドイツ製塩釉灰色藍彩炆器「印花人物文阿蘭陀焼手付水指」

まず、陶磁器に関係するオランダ東インド会社関係史料（フォルカー一九五四）の中から、明らかにドイツ製炆器を指すであろう記事を抽出した。

(1) 一六五八年十一月三十日付、Boucheljonなる人物のレポート

「(前略) But if possible they should be made of Cologne or Syburch earth which tankards are made of.」(「可能であるならそれらの製品はコロニーユかジークブルク製のタンカードがよい」)

(2) 一六五八年十二月十四日付バタヴィアからアムステルダム分室へ

「(前略) some earthen and wooden models .. are demanded for the Emperor, Councillor of the Realm and other Great Ones, to be modelled and baked of Cologne or Sijburchse fine earth...」(「いくつかの陶器製・木製の模型(型)のとおり、皇帝(徳川将軍)、幕閣高官へのコロニーユかジークブルク製陶器(炆器)」)

(3) 一六六五年六月二十五日付

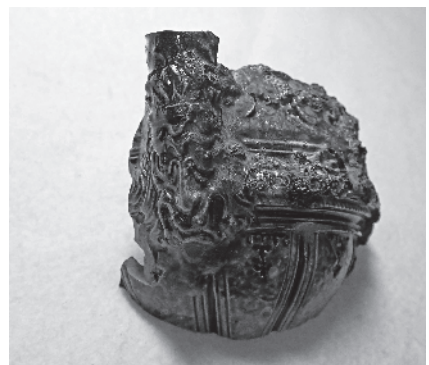
「the Councillor of the Realm, Minnosama* has the goods he had orderd.. two (small jugs) of Cologne stoneware.」(「幕閣高官にさるノサマはコロニーユ製の注文品の小型ジャグを所持している」)

(*稲葉美濃守正則(一六二三―一六九六)、当時は老中職) (内・傍線は筆者)

これらの記事で言及されているCologne [英]「つまりドイツの都市ケルン」は、ジークブルク(フツ)では蘭でSyburch / Sijburchse「ジークブルクの」と表記される)とともに、ラインラント地方の炆器製作の中心地として知られていた。西田一九八七によれば、ヨーロッパ製陶器が日本で商品となった記事の初見は一六三〇年三月九日付、商館員Coenraedt Cramerの日誌であ

る。「九日（前略）三百個の上等の陶器―大・中の盛皿、並皿、スープ皿、ソース入等からなる。これはエラスムス号の船長ランブレヒト・イエロニムスのもので、彼はこれを希望する日本人に売ろうと考えていたが、よい値段で売ることが出来なかった（後略）」⁽²⁰⁾。このように初めこそ日本人の関心を惹かなかったヨーロッパ製陶器であるが、ヨーロッパ人に日本人の好むかたちや材質が理解されてゆくと次第に状況は変わり、好んで入手しようとする日本人も現れてきた。以降一六六五年頃までが、記録で確かめることのできる日本へのヨーロッパ製陶器舶載のひとつのピークであり、これ以降は記録に残らない少量の私貿易品として取引されることとなる。西田一九八七が指摘するとおり一六三〇年代から一六六〇年代にかけてが日本にヨーロッパ陶器が舶載された一つのピークであるとみられることから、本作品や伝世・出土の類品もこの時期に舶載された製品である蓋然性が極めて高い。ドイツ製炔器がオランダやイングランド、北欧、「新天地」アメリカ大陸の入植地、台湾や日本まで運ばれた黄金時代は十七世紀中期であり、十八世紀に入ると新しいやきもの―ドイツ製磁器、イングランド製陶器の台頭に圧されて、グローバルな貿易陶磁としての時代は終焉を迎える⁽²¹⁾。もちろん十七世紀の製品が、十八世紀になってアンティーク商品という位置づけで持ち込まれた可能性も全く否定はできないものの、やはりまずは、ドイツ製炔器が日本へ舶載された時期については生産と流通の盛期であった十七世紀前期から中期に置くのが妥当であろう。

(二) 富山藩江戸藩邸(上屋敷)跡(東京大学本郷キャンパス)からの出土品例
それでは尾張徳川家以外、ほかの大名家にも同種のドイツ製炔器は入ってきたのだろうか。富山藩上屋敷跡の土坑から日本製のほか中国製・朝鮮



挿図8 東京大学本郷キャンパス(富山藩江戸藩邸)出土 ドイツ炔器片

以降は富山藩上屋敷の敷地に含まれたエリアである。炔器片が出土した採土坑SK309の覆い土の一部は焼土層であること、この下層から一六六〇～七〇年代の肥前磁器が出土したことから、藩邸も全焼した大火「天和の大火」(天和二年(一六八二))によって被災し、廃棄された陶器類と考えられている。出土したドイツ製炔器片は細長い注ぎ口の下部に獣面貼付文をあらわし、さらに胴下部に蓮弁文様の彫文と藍彩を施した、塩釉褐色炔器片(二〇・三厘×八・三厘)である。本炔器片は櫻庭一九九九で指摘されているように⁽²³⁾、シュナベルカンネ(Schnabelkanne「独」)と呼ばれる細長い口を持つジャグの一部で、製作地は櫻庭一九九九が想定するレーレン窯または、本稿ではヴェスターヴァルト製の可能性も併せて指摘したい。本炔器片にみられる激しい被熱痕は天和の大火によると考えてよいことから、このジャグが一六八二年以前に舶載されていること、また類品のシュナベルカンの装飾形式から考えて十六世紀末期から十七世紀前期の製品と考えてよい。現存寸から考えると、当初は高三〇厘近い製品と予測できる。

半島製・オランダのデルフト窯製・トルコのイズニーク製といった外国陶磁器類陶片とともに、十七世紀ドイツ製炔器片【挿図8】の出土が報告されている⁽²²⁾。東京大学本郷キャンパス内、医学部附属病院の東端に位置するこの遺構は、寛永十六年(一六三九)以前は加賀藩前田家下屋敷の敷地内であり、それ

富山藩は、加賀藩の支藩として加賀前田家三代利常としつね（在職…慶長十年「二六〇五」～寛永十六年「二六三九」）が寛永十六年に第二子利次としつぐに十万石を与えて立藩させた。この富山藩上屋敷の遺構は先述のとおり寛永十六年以前は加賀藩邸として機能しており、罹災して廃棄された陶器類に茶道具が多く混じること、また富山藩関係の文献史料に利次が利常より貰い受けた茶道具が天和二年の大火で焼失した由が記されているとの指摘があり、炆器片とともに出土している中国・龍泉窯製青磁三足香炉や青磁算木文花生、建窯の天目といった茶道具は利次から分配の御道具であった可能性が極めて高いとみられている。⁽²⁴⁾ 上記のような背景から、茶道具類と伴出したドイツ製藍彩炆器片もまた、茶道具類同様、加賀前田家三代利常が在職期間中に入手し、利次に分配された道具であるとみてよいだろう。

（二）柳川藩立花家の伝世作例

柳川藩立花家に伝来したドイツ製塩釉灰色藍彩炆器ジャグ（以降「立花家伝世品」と略称する）はこれまでほとんど知られておらず、わずかに『日蘭関係資料Ⅱ―長崎県文化財調査報告書第180集』⁽²⁵⁾に口絵で紹介されていた作品である。立花家伝世品は高二・八糎、口径四・三糎五・五糎、胴径一五・五糎、底径九・五糎、重一一二〇g、焼き締まった把手付水注である【挿図9】。桐箱の蓋表に墨書「古和蘭陀焼／取水水注」、箱底面に貼紙札墨書「新三號」とある。⁽²⁶⁾ また、頸部は古代ギリシア陶器レキユトスのチューリップ形に開く頸部を模して口縁に向かって開き、把手と相対する正面に獣耳を持ち、舌を出す奇妙な髭面の人物面（恐らくフォーン）を貼付文とする【挿図10】。肩上部には三弁の花弁状の彫文様が展開し、花弁の隙間をハッチングで充填する。胴部中央は八弁の薔薇文を印花で隙間

徳川美術館所蔵ドイツ製塩釉灰色藍彩炆器「印花人物文阿蘭陀焼手付水指」

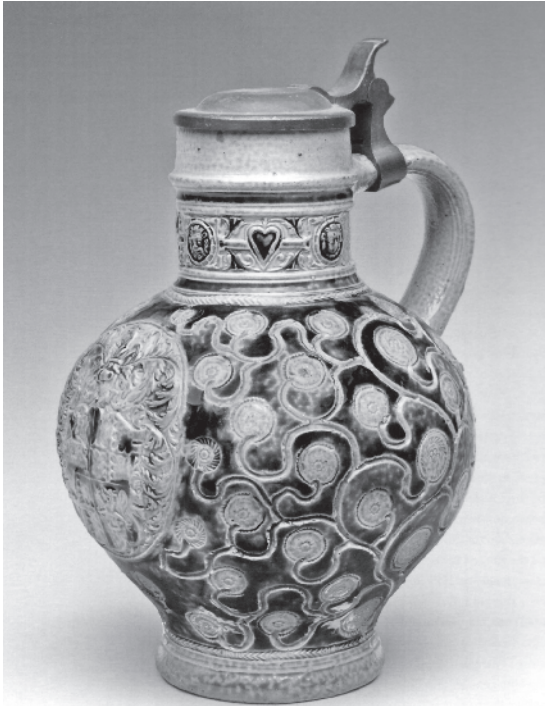


挿図9 柳川藩立花家伝来
塩釉灰色藍彩炆器手付ジャグ
立花家史料館所蔵



挿図10 柳川藩立花家伝来
塩釉灰色藍彩炆器手付ジャグ
人面貼付文部分

なく配し、それらの薔薇を唐草彫文で波打つように繋ぐ。腰下部は蓮弁文、高台側面は縄目文を廻らせる。獸耳人物文、花卉文、薔薇唐草文の余白、蓮弁にコバルト彩（藍彩）を施す。底部は平底で器全面施釉としており、また胴部に熔着痕があることからあるいは何らかの支持材を用いて焼成したのであるかと考える。この立花家伝世品に特徴的な、左右に蛇行する薔薇唐草文はレーレン窯の一五九〇年代から一六二〇年代にかけての製品にみることができる【挿図11】。こうした類品からみて、立花家伝世品もレーレン窯の十六世紀末期から十七世紀前期の製品と考える。製作から遠からぬ時期に舶載されたのであれば、初代立花宗茂（在職…元和六年〔一六二〇〕～寛永十五年〔一六三八〕）、または二代忠茂（在職…寛永十五年～寛文四年〔一六六四〕）の頃に入手したかと想定できるものの、蔵帳ほか文献史料



挿図11 塩釉灰色藍彩炔器ジャグ 大英博物館所蔵
(BM MLA 1855, 12-1, 180, Bernal Collection)

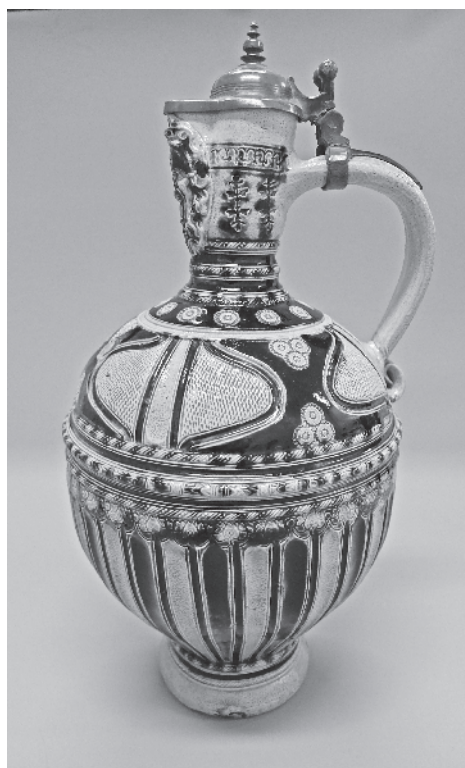
で追うことは難しい。ちなみに立花家伝来品にはもう一点、やや時代が下るかと思われる把手付灰色藍彩炔器ジャグ、および幕末から明治時代初期に舶載されたプリントウェアの皿二枚も残されており、平戸・出島のオランダ商館からの舶載品を手に入れやすい環境にあったことが推測できる。

（三）「堀田相模守より拝領」と伝わる伝世作例

西田一九八七で紹介されたドイツ製塩釉灰色藍彩炔器ジャグ（個人蔵、以下「個人蔵伝世品」）は、総高三六・一糎、口径四・九×六・三糎、胴径一九・二糎、底径九・七糎の大型製品である【挿図12】。頸部がレキユトスの頸部形に開き、正面に人面貼付文を付ける【挿図13】。肩上部は二重丸文を印花で、また幾何学文様を彫文で表現し、文様内の余白をハッチングで充填する。胴下部は蓮弁文を彫文であらわし、コバルト彩（藍彩）を肩部や蓮弁に施す。またヨーロッパで製作・取付けられた金属製の蓋が把手に取り付けられている。この個人蔵伝世品は大きく膨らんだ胴部と口部の開き方、胴下部の蓮弁文と肩部のハッチングなどの造形的特徴から、ヴェスターヴァルトで十七世紀前期に製作された作品とみなしてよい。このジャグに付随する箱の蓋表には「拜領／阿蘭陀焼／ドウビン」墨書、蓋裏に「堀田相模守正亮公／享保十八年十月／七日被為入拜領／真弥」と墨書がある。この箱書を信じれば、老中首座も務めた幕閣・堀田相模守正亮（一七一二～一六二）から拝領の品であるが、「正亮」と実名を記す点、「拜領」に入らせる（傍線筆者）という書札札にない表現である点に不審がある。なお、文献史料からこの享保十八年（一七三三）十月七日、堀田正亮は領地・佐倉にいたと推測される。この作品に関しては、「堀田相模守様から某に下された」という伝来が口伝のようなかたちで付随して伝世し、近代になっ



挿図13 塩釉灰色藍彩炔器ジャグ 人面貼付文部分



挿図12 塩釉灰色藍彩炔器ジャグ 個人蔵

てその旨を盡に墨書したとみるのが妥当と思われる。オランダ東インド会社
社の記録にある「加賀殿」を、老中職も務めた幕閣・堀田「加賀守」正盛
(一六〇九―五二)とみると、正盛―正俊―正武―正亮と堀田家での作品の
伝世を推測することができるが、一方では(一)で考察したように、「加賀」
前田家にも同様にドイツ製藍彩炔器が伝来していたことが明らかになって
いるので、「加賀殿」を特定することは容易ではない。しかし、幕府高官
として堀田正盛がこうした希少な高級舶来品を手にしていただ可能性は十分
にあり、この個人蔵伝世品は伝・大名家伝世として今後も検討されるべき
重要な作例といえる。

むすび

ドイツ製炔器を含めたヨーロッパ製陶器が日本へ運ばれた第一のピーク
を一六三〇年代から一六六〇年代におくと、本作品のように十六世紀末期
まで製作年代を上げて考えることができる製品はアンティーク商品の扱い
であったのか、それとも当時のオランダでは製作年代の違いには関係なく
流通していたのであろうか、という疑問が残る。十七世紀前期から中期に
かけてのオランダ絵画に様々なドイツ製炔器が描かれていることはよく知
られているが、描かれた時代と描かれているドイツ製炔器はほぼ同時代で
ある。もしくは、本作品のような製品は舶載のピークに先行してやや早い
時期に日本へ運ばれていたのかもしれない、舶載時期については今後の検討
課題である。また、装飾性の高い大型の塩釉藍彩炔器は、オランダにおい
ても高級陶器であって、富裕な市民階級の間で、これも高級品であった白
ワイン等を注ぐ容器として使われていた。同じドイツ製炔器でも、日本国

内で一定数の出土・伝世例の知られるフレッツヒェン窯製人面貼付文塩釉褐色炔器ジャグ（いわゆる「髭徳利」）が、オランダでも日常的に使用されるビールやオイル、酢等の容器・また飲用器で、さらにオランダ東インド会社ではこれを水銀運搬容器として使用していたことに比べると、高級品であるヴェスターヴァルトやレーレン窯製の塩釉藍彩炔器は、献上品のような役割で日本に運ばれたとみてよい。こうしたことから、これら藍彩炔器は、貴重な舶載品が献上される地位の人物、すなわち徳川將軍や幕閣・大名らにしか渡らなかつた製品であり、舶来のヨーロッパ製陶器「阿蘭陀焼」の中でもほとんど流通しない特別品であつたとみてよい。

さらに、大名家伝世・出土の藍彩炔器の中で、本作品のみタンカード（筒形のビール飲用器）で、ほかはジャグであることも理由は不明であるが、特殊な点であることを指摘したい。本稿の考察によって、本作品は、一五九〇年代にドイツ・ヴェスターヴァルト地方の炔器生産地グレンザウの、ヤン・エメンス・メンニッケン工房で製作され、そこからライン河を上つてオランダの貿易拠点アムステルダムへ運ばれ、さらにオランダ東インド会社の船によって日本へ渡つたものであることが明らかとなつた。その舶載時期は十七世紀前期とみてよい。平戸か出島かいずれかのオランダ商館からどのような経緯で、なぜこのタンカードが尾張徳川家へもたらされたのかは不明であるが、この水指の装飾文様にひとつのヒントがあるかもしれない。本稿ではこれまで貴婦人像貼付文に注目してきたが、このほか胴部に施されたロータス文の印花文を三つ組み合わせた装飾文は、偶然とはいえ、どこか「三ツ葉葵紋」の葵に似ていなくもないのである【図3】。三ツ葉葵紋が徳川將軍家とその一門の紋章ということを知っていたオランダ人が、このロータス文印花文をそれに見立てて、あるいは將軍へ

の献上品のひとつとして日本へ運んだのかもしれないが、これはあくまで推論にすぎない。本稿で確実にいえることは、本作品がオランダ商館から直接尾張徳川家にもたらされた製品とは考えにくく、十七世紀前期に長崎に渡り、將軍家または幕府高官への貴重な献上品としていくつかの手を経たのち、天保十五年（一八四四）までには御三家・尾張徳川家の道具として蔵に納まり、その後、尾張家十二代齊荘が自身の茶の湯道具に拔擢することと新しく価値づけを行つた作品であるということである。

なお、本作品が天保期から嘉永期にかけて名古屋と江戸を移動したという記録がある先述の「御数寄屋方御道具帳」には、ほかに四つの「阿蘭陀」が記載されている。

- 一 阿蘭陀焼御水次 壺／桐箱入白木綿単和巾包／蓋摘手之繫キ上下縁其外所々真鍮／（朱字）明治四未十月 妻木務江被下相成事
- 一 阿蘭陀御水指 壺／桐遠州好箱入宗中書付／白木綿単和巾包／染付細／蓋黒塗 口所之ホツレ損繕有／（朱字）天保十二丑十月 江戸江御差下同月御側差上右御箱書付出来／於江戸御戻之上嘉永元申三月尾州江為御差登／同 四十六番江組入
- 一 阿蘭陀竹輪色絵模様御蓋置 壺／（朱字）天保十二丑八月 新御殿廻り 嘉永三戌八月納／右伺番江組入 合併
- 一 阿蘭陀焼三ツ足梅松模様御燭臺 壺／杉箱入袋付木綿単和巾包／請皿花炊真銀／脚付根獅子／惣目方式百三拾六匁／損繕小疵有／（朱字）天保十二丑八月新御殿廻り／嘉永三戌八月納

このうち「阿蘭陀御水指」については、近代に流出したものの今日も別

所に伝世しており、錫白釉にコバルト彩（藍彩）で幾何学文を描いたオランダ・デルフト製のアルバレッロである。これは在府中の斉荘の下へ運ばれ、「側道具」に管理替えされ、玄々斎（宗中）の箱書も江戸で行った様子が分かる。この種のデルフト製「水指」は舶載の第一次ピークである十七世紀の前期から中期にかけて一定数運ばれてきて茶の湯道具に用いられているが、尾張徳川家においては阿蘭陀渡りの道具は古くからの「名物」道具と肩を並べられる道具ではなく、表に出されることなく長らく蔵で埃を被っていたものであるうか。これも本稿で考察したドイツ製灰色藍彩炔器手付水指と同じく、斉荘と玄々斎が価値づけした道具で、特にこのアルバレッロは玄々斎の箱書を附けることで「斉荘お好みの道具」として強く価値づけされた道具である。ほかデルフト製品の「阿蘭陀」には今日も徳川美術館に残る錫白釉色絵陶器、おそらくもとはナプキンリングである「阿蘭陀御蓋置」がある。このほか、帳によれば某に下げ渡されたとされる素材不明の「阿蘭陀焼御燭臺」については天保十二年（一八四二）に、当時隠居の身であった十代斉朝の隠居屋敷「新御殿」（名古屋城内）へ移管されたことが分かる。帳からは、天保期の尾張徳川家において当主たちが「阿蘭陀」の道具に目をかけ、側道具、表道具として出蔵させた様子を窺い知ることができる。これは、この十九世紀に、「阿蘭陀」に関する学問や技術一般、また「阿蘭陀」という名のもとに括られたヨーロッパをはじめとした海外の風俗・文物への関心の高まりと重ねることができるであろう。そうした中で、ドイツ製灰色塩釉藍彩炔器「阿蘭陀焼」手付水指は、茶の湯に傾倒し、伝来の古い道具の中から、自分の価値観に沿う道具を選択し直し、玄々斎書付というかたちで評価付けしようと試みた斉荘の眼に、中世以来の唐物に比肩しうる、新しい「唐物」と映っていたのかもしれない。

徳川美術館所蔵ドイツ製塩釉灰色藍彩炔器「印花人物文阿蘭陀焼手付水指」

本稿では尾張徳川家伝来「阿蘭陀焼」手付水指と同種・同時代と思われる、大名家に関係するドイツ製の塩釉藍彩炔器を対象を絞って検討したが、そのほか塩釉褐色炔器ジャグ、いわゆる「髭德利」等をも含んでのより広範囲な舶載ドイツ製炔器出土品・伝世品の受容と流通についての考察は別稿に譲ることとしたい。

註

(1) 「炔器」は ストーンウェア stoneware 「英」を近代日本で翻訳して生まれた用語で、「炔」はその時に作られた字である。欧米と日本での定義分類には乖離があり、近年陶磁用語の定義を見直す動きも生まれている（二〇一七年度東洋陶磁学会全国大会）。本稿では『角川 日本陶磁大辞典』（角川書店、二〇〇二年八月）での定義（七七三頁、執筆 櫻庭美咲氏）に従って、施釉・無釉を問わない、有色胎土、焼成温度一五〇―二〇〇℃のやきものを「炔器」とする。

(2) 「おらんだ」の表記方法は様々あり、「和蘭」「和蘭陀」のほか「おらんど」などもある。また「紅毛焼」「紅毛」と記したものもある。

(3) ファイアンス陶器とは、イタリア・マヨリカ陶器の技術を応用して十六世紀後期から十七世紀にドイツ、フランス、オランダで発達した錫釉陶器を指す。

(4) クリームウェアとは十八世紀中期、イングランドのジョサイア・ウエジウッドが生んだ陶器。胎土に白色粘土とフリットを加え、鉛釉を掛けることで磁器のように白く光沢のある陶器で、磁器の代替品としてプリントウェアの素地に用いられた。

(5) 徳川美術館所蔵品、後述する柳川藩立花家伝来品（二件）、個人蔵の藍彩炔器ジャグの四件である。

(6) 本稿では引用文献については敬称を略し、「姓発行年」で表記する。

(7) 明治五年十二月三日をもってグレゴリオ暦の明治六年一月一日に変更されるまで、和暦（太陰太陽暦）とグレゴリオ暦は対応しない日が存在する。本稿ではCASIO Computer Co. Ltd がオンラインで提供している旧暦変換サービス（<https://keisan.casio.jp/exec/system/1240128137>）二〇一九年一月十四日確

認)を使用した。これによると一六四〇年十二月三十日は、寛永十七年十一月十八日となる。

- (8) フォルカー 一九五四、一二二頁の当該部分は「1640 (前略) December 31th (中略) Lord Cangadome: 18 pieces of stone-baked bowls for the tsia [tea] (中略) Lord Cangadome was the Daimyo of Kaga in whose daimiate afterwards a fine Japanese porcelain was also made (後略)」。「加賀殿」は陶器生産地を治める大名であると記されており、Volker氏は九谷焼の産地である加賀藩を推定している。

- (9) 出土資料から、円筒形の容器類は窯内では複数個ずつ重ねて焼成されたことが分かっている。本作品は口縁部にのみ釉剥離がみられ、底部は無傷であることから、重ね焼きの最上段に伏せて置かれたのではないだろうか。ゲイムスター 一九九七、四六頁を参照のこと。

- (10) 櫻庭 一九九九、一〇七―一〇八頁に尾張徳川家阿蘭陀手付水指について言及があり、この中でも塗蓋と漆の補修から実用に供されたものの指摘がなされている。なお、櫻庭氏の本論文は舶載ドイツ製炔器についてのほとんど唯一のアカデミックな考察であるが、本作品に関する解説部分には道具帳名、およびその伝来について誤りがある。但しこれは恐らく当館から当時誤った曖昧な情報を提供したことに基づくものであろう。

- (11) Gerald David (ネーデルラント、一四五〇／六〇―一五三三)による「カナの婚礼」一五〇―一〇九年頃、油彩、一・〇〇m×一・二八m、ルーヴル美術館(フランス)蔵、Collection of Louis XIV. INV.1995)を例に挙げたい。この作品は主題を聖書時代に採りながらも自身が活躍した同時代のネーデルラントの都市ブルージュ(現在のベルギー西部)の風俗を描いていることが知られている。なおこの作品には大型のドイツ製炔器壺(胴部裾を開き、さらに指で周囲を押した茶褐色の実用器)が酒壺として描かれている。これらの炔器壺は一四七六―一五五〇年頃にドイツのレーレン、ジークブルク、ケルン周辺で製作されたものと同種と思われる。ドイツ製塩釉炔器がネーデルラントへ流通していた様子を伺うことができる資料のひとつである。なおネーデルラントは、現在のベルギー、オランダ、ルクセンブルクのエリアを指す。

- (12) Cipriano Piccolpasso, "Les trois livres de l'art du potier (陶芸三書)", (ed.1860) オリジナルはイタリア・カステルデュランテで一五五六年頃に書かれた、p.27のFig.95 "Grotesques"を参照のこと。グロテスク文は当時の壁画装飾を写した古代的・異教的な装飾文様とされており、十六世紀中期イタリアにおける盛期ルネサンスのマヨリカ陶器装飾に盛んに用いられた。装飾文様については森田義之「マヨリカ陶器」、『世界陶磁全集』第二十二巻 小学館 一九八六年六月(一八四―一八五頁も参照のこと)。

- (13) 「尾張徳川家十二代斉荘と茶の湯」(徳川斉荘公と玄々斎宗室)(展覧会図録) 茶道資料館 二〇〇三年一月)。

- (14) 前掲註(13) 七七―八一頁に詳しい。

- (15) 『和田戸山御成記』(宮内庁書陵部図書寮文庫所蔵)、宮内庁書陵部所蔵資料目録・画像公開システムにて二〇一八年十一月三十日陰影本閲覧(<https://shoryobukunachio.go.jp/>)。

- (16) 佐藤 二〇〇三、八一―八二頁。

- (17) Jack Hinton, *The Art of German Stoneware, 1300-1900 from the Charles W. Nichols Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia Museum and Yale University Press, New Haven and London, 2012, 八―九頁。

- (18) 所蔵先V&Aのキュレーター・Rebecca Luffman氏の(ウェブ)教示による。このタンカードの製作年代や工房についてe-mailで答えて頂いた(二〇一八年十月二十四日付の私信)。

- (19) ヒントン 二〇二二、二二頁。

- (20) 原題は *Memoir ende aentekeninge van het gepassende dat Willem Janssen in Nangasaqui is gearriveert tot 13 Maert dat met de jonq Zeelandia near Batania is ver trocken anno 1630.* (Collectiesweers van Vliet, Speex ea. Eerste Afdeling No.5). 永積洋子訳『平戸オランダ商館の日記 第一輯 自一六二七年七月 至一六三〇年十月』岩波書店 一九六九年、三四三頁。

- (21) ゲイムスター 一九九七、一〇二―一〇五頁、およびヒントン 二〇二二、七―八頁。

- (22) 「医学部附属病院看護婦宿舍地点発掘調査略報」(『東京大学構内遺跡調査研究

年報1 1996年度』東京大学埋蔵文化財調査室、二〇〇二頁。

(23) 櫻庭一九九、一〇九～一〇頁。

(24) 東京大学埋蔵文化財調査室・富山市教育委員会埋蔵文化財センター作成『江戸富山藩』「出土した茶道具」(執筆・東京大学埋蔵文化財調査室・成瀬晃司 <http://www.city.toyama.toyama.jp/etc/maibun/toyamajyo/edo-toyamahan/top/top.htm> 二〇一八年十一月二十九日閲覧)。

(25) 長崎県教育委員会 二〇〇四年三月。

(26) 立花家史料館主任学芸員・坪内広子氏によれば、立花家の蔵帳には詳細な情報に記載されていないとのことである。

(27) 墨書銘の読解と解釈は原史彦氏よりご教示を受けた。

(28) 「享保」十八年六月十三日はじめて城地にゆくのいとまをたまふ(『新訂寛政重修諸家譜』第十一巻 四頁)、「正亮」の項。

図および挿図 出典

図1 徳川美術館

図2、3、挿図1、2、3、9、10、12、13 筆者撮影
挿図4、5、6 ©Victoria & Albert Museum, London

挿図7 ヒントン二〇一二、二二頁

挿図8 東京大学埋蔵文化財調査室提供

挿図9、10 筆者撮影 ©立花家史料館

挿図11 ヒントン二〇一二、図版一一

謝辞

本稿に関連する作品調査にあたり、西田宏子氏(公益財団法人根津美術館／顧問)、堀内秀樹氏(東京大学埋蔵文化財調査室／准教授)、坪内広子氏(公益財団法人立花財団 立花家史料館／主任学芸員)、Rebecca Luftman氏(Y&A, Ceramics and Glass Division / Assistant Curator)に尽力を頂きました。また尾張徳川家伝来の道具及び帳の理解については四辻秀紀氏(公益財団法人徳川黎明会 徳川美術館／学芸部長)、原史彦氏(公益財団法人徳川黎明会 徳川美術館／学芸部部長代理)に、また史料読解と解釈には原氏、並木昌史氏(公益財団法人徳川黎明会 徳川美術館／学芸員)にご教示頂きました。なお、本稿は二〇一八年度公益財団法人高梨学術奨励基金 特定研究助成「近世日欧「阿蘭陀焼」の基礎研究―出土資料調査集成および国産「阿蘭陀焼」資料の基礎調査」による成果の一部です。ここに記して、各氏及び財団に深謝申し上げます。(徳川美術館 学芸員)

徳川美術館の美術品疎開

香山里絵

はじめに

- 一 名古屋空襲と徳川園及び大曾根邸の全焼
- 二 上伊那図書館及び三澤倉庫に関して
- 三 疎開経過
- 四 閣議決定と文部省教学局の関わり

はじめに

第二次世界大戦の戦況が悪化する昭和十九年（一九四四）から二十年にかけて、財団法人尾張徳川黎明会（現在の公益財団法人徳川黎明会、以下「徳川黎明会」と略称する）は、名古屋 徳川美術館、東京 蓬左文庫（昭和二十五年名古屋市譲渡）に保管していた尾張徳川家伝来の美術品、貴重書を長野県伊那市の私立図書館、財団法人上伊那図書館及び同図書館近くの三澤良信所有の倉庫に疎開させた。本疎開については既に『徳川林政史研究所研究紀

徳川美術館の美術品疎開

要』第三十四号に徳川林政史研究所研究員須田肇が一部の資料を紹介しているが、そこに紹介された内容は十分ではない。^①本稿では須田が言及している疎開全期間に亘って上伊那図書館宿直が記した日誌に加え、上伊那図書館側の日誌、東京の総務部（財団本部）、名古屋の美術館、伊那の疎開先との連絡に使用された三百通を超す往復文書等の資料を精査の上、この美術品疎開の全体像把握を試みる。^②

本論に入る前提として当時の徳川黎明会の組織と役職について述べておく。徳川黎明会は昭和六年十二月に一部三機関一室（総務部、徳川生物学研究所、徳川美術館、蓬左文庫、蓬左文庫附属徳川林政史研究室）の組織として設立され、十五年近く経過した日本参戦時にあっても設立時と同じく、会長―尾張徳川家第十九代当主徳川義親、副会長―義親長男徳川義知（後の尾張徳川家第二十代当主）、専務理事―尾張徳川家家令鈴木信吉、常務理事（総務部長兼任）―尾張徳川家家扶五味末吉を中心に運営されていた。尾張徳川家と財団の運営は必ずしも分離しておらず、書類や書簡において役職者は尾張徳川家と財団での両役職名で呼ばれている。肩書の使用は時にその文書

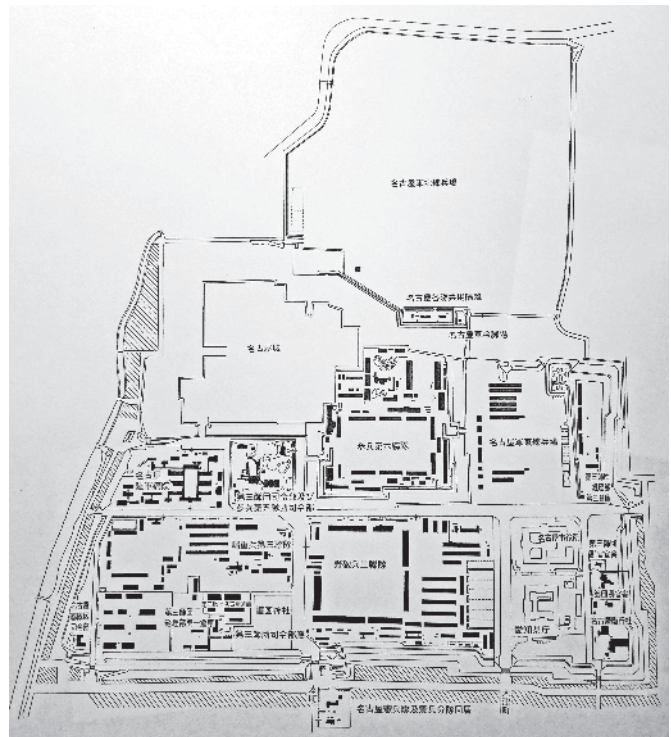
がいずれに属するかを示す場合もあるが、疎開事業は資金面を含む様々な側面で徳川家の援助を受けており肩書が混在、本論においても両者が混在する。また美術館、蓬左文庫は「主任」を長とする組織であり、美術館主任近藤真太郎は尾張徳川家大曾根別邸主任を兼任、蓬左文庫主任は東京帝国大学図書館司書、名古屋図書館司書等の経歴を経た森川鉉二が務めていた。

尚、須田論文では、同財団徳川林政史研究室（現在の徳川林政史研究所）研究資料の疎開にも触れているが、これらの資料は美術品、貴重書とは全く別経緯で木曾教育会預託となることから、本論では言及しない。

一 名古屋空襲と徳川園及び大曾根邸の全焼

徳川美術館が所在する名古屋は、日本でも有数の空襲が激しかった地域である。第二次世界大戦前、名古屋は航空機産業の中心地として知られ、軍需工場が点在していた。戦後のアメリカ合衆国戦略爆撃調査団報告によれば、工場は①名古屋市の南半分、名古屋港の北および周辺の一五平方マイルほどの地域（熱田区、港区、南区）と②北端二マイルの幅で東西にのびる三日月状の地域（東区、北区）に集中し、主要工場として、航空機十一、兵器十一、金属及び金属製造十五、電気機械器具三、造船一、その他三の計四十四工場が爆撃目標として確認されていた。⁽³⁾ また名古屋城は明治四年（一八七二）に尾張徳川家が退去した後、名古屋鎮台が置かれ陸軍省所轄とされた。同二十六年に本丸は宮内省に移管され名古屋離宮とされたが、旧二之丸をはじめとする場所には陸軍第三師団が置かれていた（挿図一）。

徳川美術館は明治二十六年（一八九三）から大正九年（一九二〇）まで尾張徳



挿図1 名城郭内第3師団司令部周辺旧軍施設図（昭和20年当時）

川家本邸として使用された名古屋大曾根邸敷地内に、昭和十年（一九三五）に開館した。宅地一〇、七九二坪、田四町、畑九町、山林五町という広大な敷地を有した大曾根邸は、明治二十六年尾張徳川家十八代義禮（一八六三～一九〇八）が東京から転居するにあたり整備され、東京横網町邸から三階建ての小座敷が移築、また明治三十三年には久留正道設計の大建物が竣工した。⁽⁴⁾ しかし、義禮逝去に伴い家督を継承した義親（一八八六～一九七〇）は未だ学生の身分であり、大学に通う都合上、名古屋に暮らすことは出来ず、またその後も名古屋に暮らすことを選択しなかった。大正九年八月、

義親は本籍を東京 麻布富士見町邸に移して名古屋大曾根邸を別邸と位置づけ、昭和五年十一月、徳川美術館設立と大曾根邸の名古屋市寄贈を発表した。大曾根邸は徳川美術館建設用地、義親が来名の際に宿泊するための小規模な大曾根別邸、そして名古屋市へ寄贈された「徳川園」に三分割された。⁽⁶⁾ 総面積八、六六一坪二二八、六三二平方メートルの徳川園には、表書院、奥書院、洋館二棟、小座敷等義禮の過ごした空間である建坪三八〇坪七合の「本館」と清流軒があった。清流軒は尾張徳川家二代光友が誕生したとされる建物であり、江戸時代を通じて守られてきた。庭園は鬱蒼と木々が茂り旧名古屋城二之丸庭園の庭石を譲りうけた奇岩巨石が配置されていた。⁽⁷⁾

徳川美術館を含むこの徳川園周辺は、大曾根邸所縁の木々が茂る緑豊かな地域であり、黒門前には桜菊女学園がある文教地域であった。しかし中央線をはさんで東側はアメリカ軍爆撃調査団報告にある②の地域にあたり、兵器廠があり工場が集中していた(挿図2)。

美術館の立地が安全な場所ではないことを認識していたからであろう、徳川黎明会は日本参戦前から疎開を検討した。また美術館建物の偽装工作も早くから準備され、昭和二十年初頭には徳川美術館外壁は迷彩柄に塗られていた。⁽⁸⁾

昭和十九年十二月に始まった名古屋空襲は十二月中は三菱発動機、三菱航空機等の軍需工場破壊を目的としていた。しかし昭和二十年一月以降空襲は軍施設、軍需工場を狙う目標爆撃のみではなく地域爆撃も加えられた。⁽⁹⁾ 一月十七日、名古屋の責任者である近藤は鈴木家令への手紙に「十四日数編隊による空襲以来殆ど毎日の様に警報発せられ、真に枕を高くして寝得ざる情況、(中略)加ふるに当地方は去る十三日の強大なる地震の余震、



挿図2 徳川園、徳川美術館周辺図(昭和12年)

相当に回数多く、時には住民戸外に走り出す程度のもの少からず候、実に空からと地からと双方より脅威を受けつつある次第に候」空襲は常に高々度よりの投弾、殆ど盲爆の有様にして、被害者は運悪く之が犠牲とならん、実に御気の毒に堪へず候」と記している。⁽¹⁰⁾十二月七日の昭和東南海地震に続き、一月十三日には三河地震があった。地震と空襲の両方に襲われる名古屋市民の厳しい状況が想像される。⁽¹¹⁾

名古屋大曾根別邸に最初の被害がでるのは昭和二十年一月二十三日であった。⁽¹²⁾午後二時三十六分から四時ごろにかけて十五、六機の編隊が来襲し高々度より爆弾、焼夷弾を混用投下した。別邸門前の四軒、桜菊女学園幼稚園舎、徳川町一丁目の一軒に爆弾が命中、焼失した。邸内に直接的な被害はなかったが、別邸の西側、南側の硝子障子は割れ、雨戸、玄関の戸障子などが離脱した。また三号倉庫の扉金具が爆風により曲がり、鍵がからなくなった。電燈、電話線等は切断したものの美術館建物及び人的被害はなく、近藤は「一同全員元気旺盛」と報告している。続いて三月二十五日も爆弾の直撃は受けなかったが、爆風により美術館の窓ガラスが大規模に破損、館内に置かれていた展示ケースなども破損した。建中寺の尾張徳川家の墓所には爆弾七個が落下、桜菊女学園建物は全焼した。⁽¹³⁾四月七日、美術館裏の藤棚の東、徳川園中庭及び門前に爆弾落下、爆風により御三階をはじめとする別邸内の建物の多くの天井、壁等が破損し、家職が居住する為に建てられていた役宅は全戸破壊され、暮らすことが出来なくなった。役宅に暮らしていた家族を疎開させ、職員の名多くは美術館内に泊まり込むことになった。⁽¹⁴⁾美術館もシャッターまでが破損し、大修繕を要する状況であった。

そして五月十四日、午前六時二十分に警戒警報発令、七時五十一分空襲

警報と同時に徳川美術館周辺では約二時間の爆撃が続いた。折悪しく、近藤は総務部指示により美術品の疎開する伊那に滞在中であり、美術館と別邸には熊沢五六、野田芳太郎、竹内清三郎、小海途護一の四人しかいなかった。別邸敷地内には数十発の焼夷弾、爆弾が落下した。別邸十九棟、徳川園の本館、清流軒、茶席心空庵ほかの建物は灰燼に帰した。⁽¹⁵⁾尾張徳川家二十一代当主徳川義宣が生前に語っていたところでは、美術館収蔵庫にも爆弾がめりこんだが、不発弾であり奇跡的に助かったという。延焼を免れたのは美術館と倉庫三棟、物置二棟のみであった。翌五月十五日の本邸庶務課、総務部宛の報告は以下の通りである。⁽¹⁶⁾

宛報告

五月十四日午前七時五十一分空襲警報発令と同時に敵機B29約四百機十数編隊を以て西方より侵入し市の北部一円に無差別爆撃を敢行致候、無数の焼夷弾の爲め徳川町一帯は火の海と化し濛々たる黒煙に包まれ、午前八時半頃には美術館及御別邸構内焼夷弾と火の粉により諸所に火災を生ずるに至り、消火に努めたるも、御別邸茶席及心空庵は火の廻り殊に早く遂に及ばず、御三階、壽の間、御膳所、新八帖、旧事務所等烏有に帰し候、幸ひ美術館本館及倉庫、新倉庫、三号及表倉庫、物置等は火の粉を浴び一時危険に瀕したるも無事なるを得申候、尚役宅は焼夷弾雨下し全部焼失仕り残念至極に御座候、何れも吾々の努力足らざる処と申訳無之存居候

追て今回の空襲に依り徳川町(二丁目より七丁目迄)に約十五戸の民家を残し全部焦土と化し、名古屋城天守閣、全御殿、東照宮、徳川園等焼失仕候に付申添候

徳川美術館周辺の徳川町一丁目から七丁目には十五戸の民家しか残らなかった。五月三十一日、大曾根別邸の家職横井壽定雄も大曾根駅西南部は駅から徳川園が見通すことができるほどの焦土となり、その惨状は目も当てられないと鈴木信吉宛に報告している。⁽¹⁷⁾

六月半ば以降、美術館を死守するために、職員全員が館内に起居し、交互に宿直、空襲の際には全員が協力して防衛に専念した。⁽¹⁸⁾二十一日以降七月末日までの名古屋の空襲の様子が詳細に記録されている。⁽¹⁹⁾空襲警報の発令されない日はなく、警報の時間、飛来した飛行機数、飛行場所、美術館内で誰が対応したかを記している。五月十四日以降、残った建物が被災する事はなかったが、美術館の所在する名古屋市東区は面積にして五十四％が焼失した。⁽²⁰⁾徳川美術館は吹き飛んだ扉や割れた窓ガラスに板をはめ込んだ無惨な姿で終戦を迎えた。⁽²¹⁾

徳川美術館館内では疎開出来なかった初音蒔絵調度の三棚をはじめとする美術品が守られていた。国宝、重要美術品でありながら大きさや重量が輸送に適さないと考えられた一部の作品と疎開するまでの価値を認められなかった作品は、美術館地下に防御壁、鉄扉等が整えられ保管されていた。⁽²²⁾

二 上伊那図書館及び三澤倉庫に関して

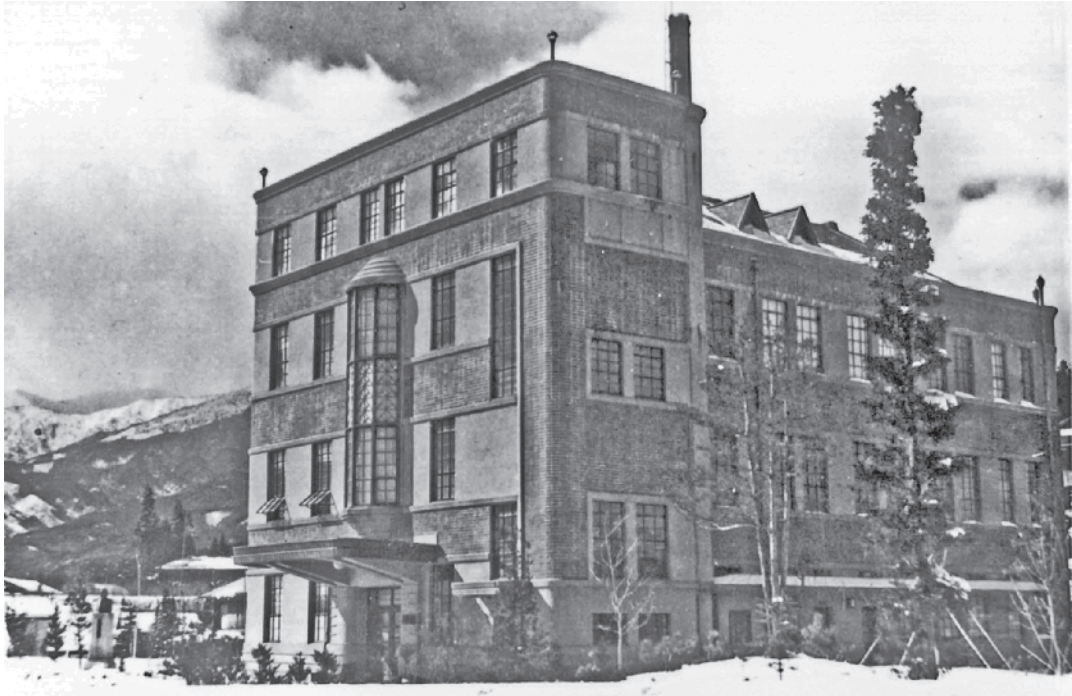
徳川美術館所蔵の美術品及び蓬左文庫所蔵の貴重書は長野県伊那市にある財団法人上伊那図書館と三澤倉庫に疎開した。

財団法人上伊那図書館は、上伊那教育会の長年の悲願を叶え、製糸実業家である武井寛太郎（一八六八―一九四四）⁽²³⁾が十数万円を投じ昭和五年十二月十七日に開館した私立図書館である。設立以前、旧伊那町には明治三十五

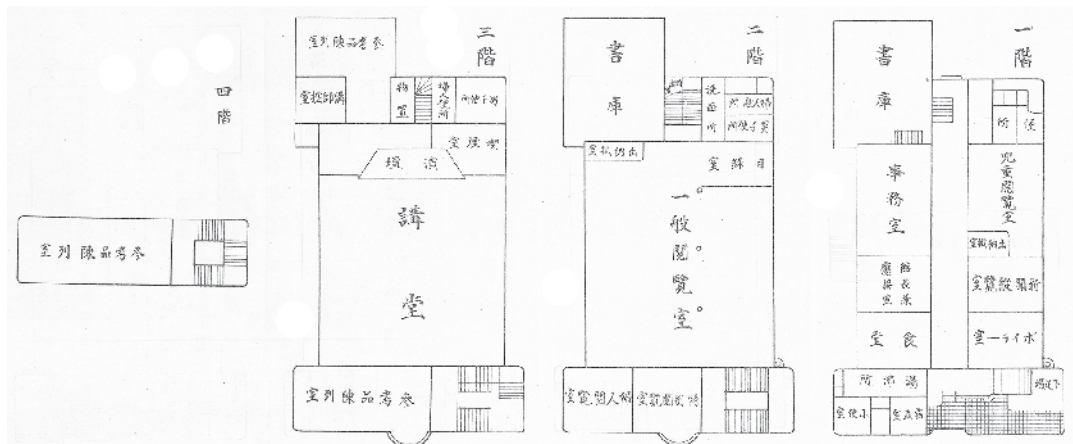
年五月十日に図書館が設立されていたが、その資金は各部落から募集された寄付金と町内小学校職員の拠出金からなり、蔵書はわずか四三三冊であった。上伊那図書館完成の際、この蔵書もすべて提供され、図書館利用者数は昭和六年には延べ一三、七九九人、貸出図書数延べ二五、六一六冊に及び、長野県内でも有数の図書館として知られていた。⁽²⁴⁾

一、六六〇坪の敷地には、森山松之助（一八六九―一九四九）が設計した図案を黒田好造が実施設計した鉄筋コンクリート造三階、一部四階の地上五七尺の洋館が建てられた（挿図3）。建坪三五三・七二坪、高遠焼で作られたスクラッチタイルで外装されており、全館スチーム暖房となっている。一般閲覧室と児童閲覧室に加えて、特別閲覧室、新聞閲覧室、婦人閲覧室もあり、三階には演壇を備えた大きな講堂があることから様々な集会が開催された。また三階と四階に陳列室もあることから展覧会も開催され、伊那における教育、文化の中心として機能していた（挿図4）。⁽²⁵⁾当時貴重であった図書を守るため、書庫は閲覧室等とは別棟で建設され防火壁、防火扉で遮断され、外部から電源が切れる構造となっている。この防火構造は渡辺仁設計、昭和十年開館の東京蓬左文庫建物（現在の公益財団法人徳川黎明会財団本部建物）と近似しており、徳川黎明会関係者にとっては尾張徳川家伝来の貴重書、美術品を預ける場所としての条件を満たしており、且つ親近感を感じた建築物であったと考えられる。

上伊那図書館では、徳川美術館の美術品と蓬左文庫の貴重書は、書庫二階の北側の一部、一般閲覧室北側に新設した格納室に格納され、新設格納室や三澤倉庫の整備が完成するまでの期間、一時的に婦人閲覧室と新聞閲覧室が臨時的に用いられた。⁽²⁶⁾尚、上伊那図書館は他に東京産業大学（現在の一橋大学）メンガー文庫、ギルケ文庫等の疎開を受け入れている。



挿図3 上伊那図書館(創建当時) 伊那市創造館提供



挿図4 上伊那図書館平面図(『上伊那図書館要覧』昭和5年12月) 伊那市創造館提供

上伊那図書館は戦後も私立図書館として存続し、公共的価値が高いことから昭和二十九年(一九五四)四月からは伊那市図書館が上伊那図書館内に置かれ、上伊那図書館が運営していた。建物の老朽化等により平成十四年(二〇〇二)に七十年の歴史に幕を閉じ、建物は伊那市に寄付された。建物は耐震工事などを行った上、現在は伊那市創造館として公開され、上伊那図書館の日誌を含む資料の一部は伊那市創造館に寄贈、保管されている(挿図5)。

また三澤倉庫(挿図6)は伊那町駅の西南約五丁(五五〇メートル弱)の上伊那郡伊那町西町にあり当時三澤良信が所有していた。三澤家は伊那街道の宿駅伊那宿で代々組頭を務め、高遠藩に多額の献金をしたところから門構えが許された家である。天保年間(一八三一―四五)より売薬業を開始、宿場で薬を扱ったのに加え、売り子が薬の入った行李を背負って愛知、静岡、長野を行商、

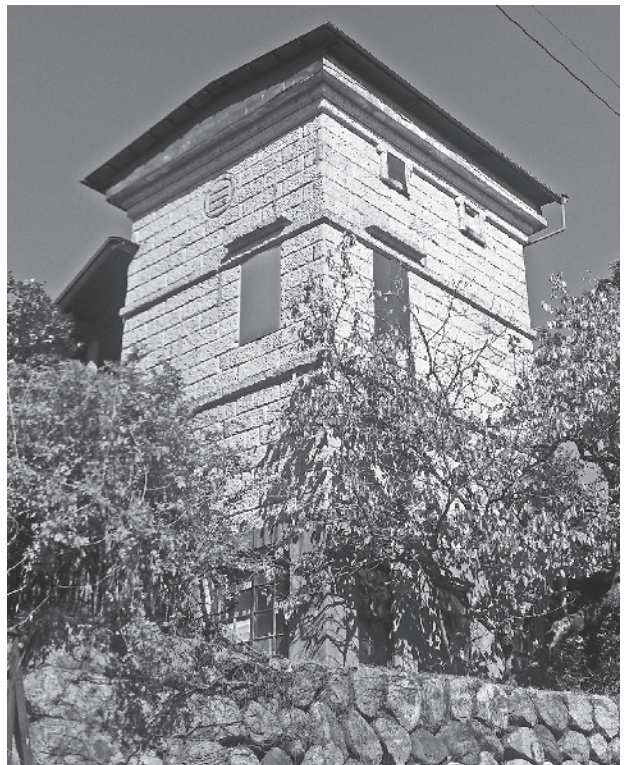


挿図5 旧上伊那図書館書庫(現在の伊那市創造館書庫)

また幕末から大正年間には旅籠も営んでいた。大地主として伊那部宿の有力者となり、明治二十三年(一八九〇)には十代目莊衛が伊那村村長を務め、東京の有名薬店には三澤の薬が並んでいたという。⁽²⁷⁾

三澤良信から倉庫を借用するにあたり、徳川黎明会は上伊那図書館員池上勲の紹介を受けた。⁽²⁸⁾昭和十九年五月十六日の日誌に森川は「三澤良信氏宅を訪問、倉庫を視察す、野州宇都宮在の石造にして完全なるものなり」と記している。⁽²⁹⁾三澤家母屋は川崎に移築され川崎市立日本民家園内にある

徳川美術館の美術品疎開



挿図6 現在の三澤倉庫(長野県伊那市現存)

が、昭和七年頃に作られたという石造の倉庫は伊那に現存している。

三 疎開経過

日本における第二次世界大戦下の美術品疎開は東京帝室博物館での昭和十六年の協議に始まるとされてきた。⁽³⁰⁾後述する通り、東京帝室博物館との密接な関係もあり、徳川黎明会もまた日本が第二次世界大戦に参戦する前である昭和十六年初頭から疎開が検討された。⁽³¹⁾

昭和十六年二月、徳川黎明会は尾張徳川家の墓所のある応夢山定光寺(愛

知県瀬戸市)の経蔵を整備し、そこに疎開させることを決定した。応夢山定光寺は建武三年(一三三六)平心處斎(一二八七―一三七〇)創建の寺院で、尾張徳川家初代徳川義直(一六〇〇―五〇)は生前遊獵の際に定光寺に立ち寄りその景色を愛で、自らの廟所(源敬公廟)をそこに建立する事を決めたといわれる。⁽³²⁾疎開場所候補とされた定光寺経蔵は寛政三年(一七九二)黄檗版大蔵經二一六〇冊を納めるため中興第六世大蓬全葉(一七一九―九二)が建てた。万一火災などの節には仏殿等に安置されている源敬公の位牌をはじめとする大切な品々を経蔵に移動することが代々住職に伝えられ、安全な場所と信じられていた。⁽³³⁾昭和十六年三月に竹中工務店により定光寺の下見が行われ、四月に美術品収蔵に向けた修繕設計図が完成、五月十一日より工事が行われた。⁽³⁵⁾また疎開する美術品目録もこの年五月に完成し、六月三日総務部より認可された。⁽³⁶⁾同年十月十四日には一部の作品を除く第一回疎開品の荷造りが完成した。⁽³⁷⁾このように疎開準備は着々と整えられたが、まだ実際に疎開を実施する必要があるとの判断がなされ、昭和十八年秋まで美術品は館内に留め置かれた。⁽³⁸⁾

昭和十八年十月一日、徳川美術館は「諸事情のため」閉館した。これは九月十八日付常務理事五味末吉から伝えられた決定で、閉館後、展示ケースの大硝子が外されて格納されるなどの防空対策が行われた。⁽³⁹⁾

十月五日美術館で起案された「貴重什宝保護措置要項」前文には以下の通りある。

【資料二】「貴重什宝保護措置要項」昭和十八年十月五日 徳川美術館

昭和十六年春支那事変ノ進展ニ伴ヒ、敵機我本土ヲ空襲スルノ懼アルヲ以テ、美術館所蔵貴重什宝ノ保護ヲ講ズルノ必要ヲ感じ、非常措置ヲ立案シ、之ガ実現ニ着手セリ。即チ美術館貴重什宝ハ、之ヲ定光寺

経蔵(第一候補地)ニ移転格納スル事トシ、全寺ニ交渉シテソノ全意ヲ得テ該経蔵ノ補強工事ヲ施スト共ニ一方美術館貴重什宝ハ目標ヲ附シテ之ヲ區別シ、且容器タル内箱及外箱内夫々ノ間隙ニハ詰物ヲナシ運搬ノ際決シテ破損ノ生ズル事ナキ様ニ荷造ヲナシ何時タリトモ搬出シ得ル様準備ヲ整ヘタリ。

而シテ当時及事後ノ事態ハ直チニ之ヲ搬出格納ノ処置ヲトルノ必要ヲ認メザリシニヨリ、待機ノ状態ニテ現在に至レリ。然ルニ今日状勢ノ変化ハ最早保護措置実行ノ遷延ヲ許サバ⁽⁴⁰⁾ル情况トナレリ。元来定光寺ノ経蔵ハ名古屋市ヨリ距離稍々遠ク加カモ山⁽⁴¹⁾上ニアルヲ以テ運搬上ノ不便其他ノ支障少カラザルヲ思ヒ予メ全経蔵以外ノ安全地帯ニ適当ナル倉庫等アラサルカト之ヲ物色セルモ名古屋市周辺ニハ農村ト云ハズ小都市ト云ハズ至ル所軍需品工場、飛行場等点在シテ什宝格納ニ適スル地ナシ、故ニ初頭ノ案ニ從ヒ定光寺経蔵ニ移動格納スルヲ可ナリト信ス。⁽⁴²⁾

定光寺は交通の便が悪く、輸送手段がリヤカーしかない中、定光寺までのように安全に疎開するかが課題であった。リヤカーでは美術館―定光寺間は一日一往復が限度であった。⁽⁴¹⁾また湿度の高い場所であり、様々な対策を行ったにもかかわらず庫内湿度は一〇〇パーセント近くを推移していた。⁽⁴²⁾要項には続いて「天明以来百五十年に涉りて数百巻の経巻を収納し之を保全したる事実より推測して彼の恐るべき湿気の害にも先づ堪ふべきものなりと看做すを得べし」と記している。輸送手段と湿度の問題を抱えながらも別の疎開先が見つからないことから、やむなく疎開先は定光寺とされていたと思われる。

十一月、徳川美術館とは別に蓬左文庫貴重書の疎開先を探していた森川

が長野方面の図書館の視察を終えて帰京した。森川は後述する通り、疎開場所を検討するにあたり東京帝国図書館館長松本喜一（二八八一―一九四五）に話を聞き、上伊那図書館を含む数館の推薦を受けていた。十一月二十四日森川は直接上伊那図書館を訪れ、施設が予想より大きく堅牢で疎開に適した理想的環境であることを確認、すぐに貴重書預託を図書館に依頼し、内諾を得た。⁽⁴³⁾ 森川からこの連絡を受けた専務理事鈴木信吉は同日近藤に、森川が疎開先として上伊那図書館を見つけてきたが、美術館の美術品も上伊那図書館に疎開させないかと提案している。⁽⁴⁴⁾ 近藤も同意し、徳川美術館美術品の上伊那図書館への疎開はすぐに決定した。この受け入れにつき、財団法人上伊那図書館理事会では一年あまり後の昭和十九年十二月十三日に以下の通り報告されている。

【資料三】財団法人上伊那図書館理事会 昭和十九年十二月十三日

昭和十八年十一月、蓬左文庫主任森川氏来館、同文庫、徳川美術館の重要品（国宝・重要美術品・其他）疎開につき、本館の一部を借用方申込あり。国内の情勢及美術品の重要性、図書館の新使命等を考慮し、書庫二階の北側を貸与することとし、其後同会の専務理事鈴木氏、同常務理事五味氏来館、正式に貸与することとせり。⁽⁴⁵⁾

徳川美術館所蔵品の上伊那図書館への疎開は機密事項とされ、移動日程が決まるまで美術館では近藤以外には知らされず、後述する文部省教学局の問い合わせに対しても返答されなかった。⁽⁴⁶⁾

徳川美術館美術品は昭和十九年から二十年に三次四回に分けて鉄道輸送により伊那に送られた（表1）。

〈第一次疎開〉

第一次疎開品として国宝、重要美術品を中心とする徳川美術館の最重

要作品が選ばれ十一個に梱包され移動された。荷箱外側には上下を明示し、取扱注意、濡物用心の赤札が貼られた。荷札は送り先を秘密とするため、日本通運株式会社に貨物を引き渡す時に間違いのないよう複数貼られた。積込列車は各駅の発着時間が調べられ、また発着駅長、名古屋運輸事務所長はかに連絡されていた。⁽⁴⁷⁾ 昭和十九年三月十九日朝、美術館から手車七輦で搬出、九時半に大曾根駅で貸切貨車に積載、施錠封印の上、午後二時三十九分日本通運株式会社名古屋支社宮本義雄護送の下、貨車は発車した。翌朝二十日八時伊那町駅に到着、前日伊那入りした近藤、熊沢と東京から当日駆け付けた森川、図書館員が手車二輦に付き添って往復し、十一個は夕方までに無事上伊那図書館書庫に格納された。⁽⁴⁸⁾

第一次疎開終了後、伊那での管理方法を検討する為、近藤と森川両主任が伊那に残り手筈を整えた。⁽⁴⁹⁾ 上伊那図書館と協議の上、図書館司書の中村弥紋太が三月二十一日徳川黎明会囑託に任命された。⁽⁵⁰⁾ 美術館と蓬左文庫から交代で一人が派遣され、中村とあわせて昼間には二人が、夜間は図書館側の警備に任せることとなった。宿直は森川と美術館職員熊沢五六、野田芳太郎が十五日毎に交代で伊那に滞在することとされ、宿直者の常宿は扇子屋旅館とされ、昼食も旅館で準備してもらうこととなった。⁽⁵¹⁾

このような手筈を整えて三月二十六日森川は一度帰京、三月三十一日に蓬左文庫所蔵の貴重書八十箱を発送し、四月一日に森川、近藤両主任立会の下、蓬左文庫第一次疎開の貴重書は上伊那図書館に無事格納された。蓬左文庫第二次疎開は伊那木工有限会社により伊那で箱の準備がなされてその箱に詰められ、八月四日に東京から発送、六日に格納された。⁽⁵²⁾

〈第二次疎開〉

美術館第二次疎開品は格納場所の理由により二回に分けて送られた。美

表1 徳川美術館 蓬左文庫疎開及び復帰日時一覧

	出荷		格納		個数 *4
	出荷	日付	格納場所	日付	
徳川美術館(名古屋)					
第一次疎開	徳川美術館	昭和19年3月19日	上伊那図書館収蔵庫	昭和19年3月20日	11個
第二次疎開第一回	徳川美術館	昭和19年7月4日	上伊那図書館婦人閲覧室 (臨時格納)*1	昭和19年7月5日	22個
第二次疎開第二回	徳川美術館	昭和19年8月15日	上伊那図書館新設格納室	昭和19年8月16日	16個
第三次疎開	徳川美術館	昭和20年1月26日	上伊那図書館新設格納室	昭和19年1月27日	11個
			三澤倉庫		11個
第一回復帰	上伊那図書館	昭和20年10月13日	徳川家新倉庫	昭和20年10月15日	23個
第二回復帰	上伊那図書館	昭和20年10月18日	美術館・徳川家新倉庫	昭和20年10月20日	26個
第三回復帰	三澤倉庫*3	昭和20年10月23日	美術館収蔵庫	昭和20年10月25日	22個
蓬左文庫(東京)					
第一次疎開	蓬左文庫	昭和19年3月31日	上伊那図書館収蔵庫	昭和19年4月1日	80箱
第二次疎開	蓬左文庫	昭和19年8月4日	上伊那図書館新聞閲覧室 (臨時格納)*2	昭和19年8月6日	80箱
復帰	三澤倉庫*3	昭和20年10月28日	蓬左文庫	昭和20年10月30日	160箱

- *1 8月16日新設格納室工事完了、第二回什宝到着時に移動、婦人閲覧室は7月3日から8月17日まで閲覧中止。
 *2 8月28日三澤倉庫工事完了につき移動。
 *3 10月20日米軍図書館進駐に先立ち、前日19日返送前の什宝及び貴重書は全点三澤倉庫に移動された。
 *4 蓬左文庫貴重書については箱に詰められているが、徳川美術館美術品については長持、箱など形態が様々なため、個数とした。

美術館及び蓬左文庫の第一次疎開品で上伊那図書館書庫は一杯となった為、図書館の一般閲覧室の一部に壁を設けて新設格納室とし、そこに収蔵する事となったが、資料と作業を行う人手の問題から工事は大幅に遅れた。徳川黎明会の強い希望により上伊那図書館は、新設格納室が出来るまでの間、婦人閲覧室の使用を一時停止し臨時格納することを許可した。婦人閲覧室の開口の大きさの問題から、第二次疎開品は昭和十九年七月四日に婦人閲覧室に格納可能な大きさの二十二個が送られ、新設格納室完成後の八月十五日に容量の大きい十六個が送付された。

第二次疎開第一回の二十二個は七月四日午前八時に美術館より搬出、大曾根駅に運ばれ、貸切の小型貨車二輛に箱を重ねることなく積載された。積載中の午前九時に警戒警報が発令され一同は警戒したが、名古屋に空襲はなかった。九時半に積込終了、雨覆を被せ施錠封印、予定通り午後二時三十九分大曾根駅を発車した。護送者は第一次輸送と同じ日本通運宮本義雄が担当した。当日近藤、野田、小海途、横井の四人が伊那に向かい午後八時五十五分に到着し扇子屋旅館に宿泊した。翌五日午前九時、護送の宮本義雄が図書館に到着、辰野駅で予定より大幅に遅れ、午後一時に伊那町駅に到着する事を伝え直ちに辰野駅に戻った。午後一時貨車は伊那町駅に到着、高木伊那通運会社社長の指揮の下、積卸係二名、伊那町翼壮勤労報国隊十名により積卸作業が開始し、荷車一輛に三人ずつ職員、図書館員が付き添ってリヤカー三輛四往復で図書館に搬入された。二階へのつり上げ作業は一箱に六人がつき注意深く実施された。

また第二次疎開第二回は八月十五日午前七時に美術館より十六個を搬出、前回、前々回と同じく日本通運宮本義雄が護送、近藤、野田、小海途、横井の四人が午後二時四十分名古屋駅発の列車で伊那に向かった。美術品

を積載した貨車二輛は翌十六日午前四時四十分伊那町駅に到着、午前八時より積卸作業を開始し、積卸、運搬、格納には伊那町翼賛壮年団十二名が協力した。この日、七月五日婦人閲覧室に格納した二十二個も新設格納室に移動された。⁽⁵⁹⁾

〈第三次疎開〉

第三次疎開は名古屋の空襲が激化した昭和二十年一月に行われた。⁽⁶⁰⁾美術品を格納した二十二個は一月二十六日午前八時手車七輛で美術館から搬出され、大曾根駅で貨車二輛に積載された。これまで三回護送の任に当たった宮本義雄が応召したため、護送は日本通運大曾根支店営業課主任桑原兼義が担当した。午後二時三十九分に貨車は大曾根駅を発車、午後二時四十分名古屋駅の列車で近藤、熊沢、横井が伊那に向かった。貨車は列車編成の都合で辰野駅で分離し、翌二十七日、一輛目が午前七時四十五分、二輛目が午後一時十分に伊那町駅に到着した。午前九時と午後一時半の二回に分けて積卸が行われ、伊那町翼賛壮年団員七名協力の下、運搬格納された。十一個は第二次疎開品と同じ新設格納室に入れられ、残り十一個は借り入れた三澤良信所有の倉庫に納められた。⁽⁶¹⁾この三次四回で「移動を要し且つ移動可能なもの」の疎開が完了した。⁽⁶²⁾

上伊那図書館で保管される間、野田が刀剣の手入を行い、⁽⁶³⁾森川も時に開梱して保存状態を確認、⁽⁶⁴⁾美術品と貴重書は返送まで何の問題もなく上伊那図書館及び三澤倉庫で保管された。宿直は十一月になって、毎月一日、十日が熊沢、十一日、二十日が森川、二十一日、末日までが野田と定められた(表2 徳川美術館疎開年表参照)。

昭和二十年二月、上伊那図書館に東京産業大学(現在の一橋大学)からメーガー文庫、ギルケ文庫をはじめとする貴重書の疎開依頼があった。依頼

があった当初、上伊那図書館は徳川黎明会所蔵品以外の受け入れをしないとの判断を行い、断った。しかし図書館創立者武井寛太郎の息子、武井方介が同大学卒業の誼みから同大学蔵書を受け入れるよう紹介し、また自身も足を運んだことから依頼を断ることは出来ず、徳川黎明会と協議の上一部の約束を解除し、東京産業大学の蔵書を受け入れた。⁽⁶⁵⁾三月十一日メーガー文庫が、同月三十一日にギルケ文庫が同図書館内に搬入された。

四月に入り上伊那図書館は軍、官庁方面より全館貸与の申し込みがあり、五月五日から講堂、閲覧室は海軍衣糧廠貸与の軍需工場となった。大量のミシンが持ち込まれ、女子勤労隊員である東京からの女学生、伊那高等女学校の生徒百名近くが毎日出入りした。⁽⁶⁶⁾また伊那町から四キロほどの大萱に飛行機製作所が作られ、近くに作られた飛行場から完成した飛行機が飛び立つこととなった。森川は七月五日付鈴木及び五味宛の手紙で「種々なる施設に就ては、口頭にて報告致すべし。通信は不可能なればなり。兎に角、伊那町は軍部の町となり」と記す。⁽⁶⁷⁾上伊那図書館も空襲にあうのではないかとの思惑から、五月から森川は図書館の防空計画を相談、伊那木工会社に工事を依頼した。⁽⁶⁸⁾また安全上の理由もあり、七月から森川と野田が伊那町勤務を命じられ、交代で館内に宿泊することとなった。⁽⁶⁹⁾食料事情も厳しくなり、旅館からは一食一合の米を持参するよう求められたが手配が出来ず、二人は図書館内で自炊することとなった。森川は伊那附近にいくつかの親戚を持ち、その親族に事情を話して二人の食料はそこから提供されていた。⁽⁷⁰⁾

徳川美術館の主要な美術品と蓬左文庫の貴重書は伊那で終戦の日を迎えた。終戦後も森川と野田は伊那に滞在し管理を続けた。九月二十二日、美術品と貴重書は手配が整い次第、名古屋、東京へ復帰することが決められ

た。⁽⁷²⁾九月二十五日より輸送手段をはじめとする復帰交渉が行われ、鉄道省の認可を得て、十月十三日第一回美術品が名古屋に返送され、また十八日に第二回目が発送された。⁽⁷⁴⁾しかし翌十九日、上伊那図書館は進駐軍により接收されることが決定した。⁽⁷⁵⁾疎開の時は国宝、重要美術品から疎開したが、復帰は逆工程で行われ、図書館内には国宝、重要美術品を含む最重要とされる作品群が残されていた。返送日程に支障をきたすのを回避するため、上伊那図書館で宿直の任に当たっていた野田は図書館司書中村弥紋太と相談、東京の財団本部や美術館との連絡が取れないままに十九日、残っていたすべての美術品及び貴重書を三澤倉庫に移動させた。⁽⁷⁶⁾翌二十日図書館は進駐軍七十名が入り、講堂、会議室、閲覧室、新聞室、ボイラー室等の全部を使用、図書館は閉鎖され、進駐軍の生活が開始した。⁽⁷⁷⁾美術館の疎開品は十月二十三日に、蓬左文庫貴重書は十月二十八日に三澤倉庫より搬出され、予定通り全点が徳川美術館十月二十五日、蓬左文庫十月三十日に無事に復帰した。⁽⁷⁸⁾

四 閣議決定と文部省教学局の関与

徳川黎明会の疎開は美術館から長持を含む七十一個、蓬左文庫から百六十箱の大移動であり、もし当初の計画通り瀬戸市定光寺にリヤカーで輸送した場合には、美術館の被災前に疎開できていなかった可能性がある。では実際に疎開はどのように行われたのであろうか。これまで紹介されてきた東京帝室博物館の美術品疎開や奈良、京都の仏像疎開では昭和十八年十二月に閣議決定された「国宝重要美術品ノ防空施設整備要項」⁽⁷⁹⁾以下整備要項と呼ぶ）及び翌年一月二十四日公布の「国宝及重要美術品ノ防空

施設実施要項」⁽⁸⁰⁾（以下実施要項と呼ぶ）の重要性が説かれてきた。この要項は第二次世界大戦下で国宝、重要美術品に対して出された唯一の法令であり、これにより日本各地の文化財の防衛対策は本格化した。徳川黎明会にとってもこの要項は重要な役割を果たす。

整備要項と実施要項では、国宝、重要美術品のすべてではなく「国史の徴証」となる美術品を安全なる場所に疎開させることを謳った。⁽⁸²⁾疎開に当たっては文部省が実地調査の上計画を立て、文部省の指導の下、関係地方庁が監督して実施、防空施設については八割程度の国庫補助金が出ることでされ、収蔵先は安全と認めた地域に現在ある倉庫を利用し保管に必要な設備を施し、輸送は貴重な作品を扱う技能を有する人間が扱い、地方長官が任じた者により管理されることとなっていた。では実際に文部省はこの要項に基づきどのように対応したのであろうか。

昭和十九年一月十二日付文部省教学局文化課からの文書が徳川黎明会に残されている。⁽⁸³⁾

【資料四】昭和十九年一月十二日付 文部省教学局文化課からの問合文書
昭和十九年一月十二日 文部省教学局文化課

殿

今般本省ニ於テ国宝及び重要美術品ニ対シ防空対策実施可致ニ就テハ貴殿(寺、神社)御所蔵品保管ノ現状ニ関シ、左記五項ニ付宝物ノ品目御明示ノ上昨御手数一月二十日迄ニ至急御回報相成度此段及御依頼尚将来本省又ハ地方庁ニ於テ安全と認メタル、地域ニ適当ナル収蔵庫等ヲ設置シタル際、右ニ收納御希望ノ有無併而御報知相煩度

記

一 空爆ニ対シ略安全ト認メタル^(地)□域ニ移動セルモノ(例令地方ノ別

装等ニ搬出セルモノ)

二 危険地域内ニアルモ防空設備アル倉庫等ニ収納シアルモノ(例令博物館、信託、銀行等ニ保管ヲ依頼セルモノ)

三 自家ニ保管セルモ爆風、火災等ニ対シテハ一応安全ト認メラル、モノ(例令鉄筋コンクリート倉庫ニ収納セルモノ)

四 自家ニ保管セルモ必シモ安全ヲ保シ難キモノ

五 今後移動ハ御予定有之バ其ノ場所竝ニ施設等

文面からしてこの文書は徳川黎明会のみならず国宝を所蔵していた社寺、個人等に送付され、文部省はその保管状況を急遽確認しようとしたと考えられる。この問い合わせに対して、一月二十日徳川黎明会は左記の通り返信した。

【資料五】昭和十九年一月二十日付 文部省教学局文化課宛返信書簡控⁽⁸⁴⁾

拝復 一月十日附国宝及重要美術品ニ対シ防空対策実施ノ為御照会ノ件当方所蔵ノ国宝及重要美術品ハ防空設備アル倉庫ニ収納致居候

右御回報申上候

草々

昭和十九年一月二十日

尾張徳川黎明会

文部省教学局

文化課御中

一月二十日時点でまだ美術品疎開は行われていないことから、「防空設備ある倉庫」とは徳川美術館の収蔵庫と東京蓬左文庫を示すと考えられる。文部省が示した選択肢でいえば「二」に該当したと考えられるが、一から五の選択肢のいずれに該当するか返答していない。

美術館所蔵品の第一次疎開終了後になって、徳川黎明会は文部省教学局に疎開を報告した。

【資料六】昭和十九年三月二十三日付 文部省教学局宛書簡⁽⁸⁵⁾

本年一月十二日附本会所蔵国宝及重要美術品に對し防空対策実施方に付御下向に接し候に付当時鉄筋コンクリート倉庫に所蔵しある旨御答へ申上置候処、其後の情勢日々緊迫市内にある現在の倉庫にては到底安全を期し難きことを痛感致候に付、今回長野県上伊那図書館へ疎開することと決定し既に本会名古屋古屋市徳川美術館什室は本月二十日第一回分とし現地に輸送済に候、就ては本会蓬左文庫所蔵図書、続日本紀、世継物語、増鏡、水鏡、侍中群要、源氏物語、齊民要術、太平聖恵方八千七百余冊を第一回分として至急輸送致し本品は何れも国家として永久保存を要する珍宝に付、右数量が貨車一両分に満たざる場合ありとするも途中危険防止の爲め是非とも貨車一両を以て輸送致し度希望に有之候間、御多忙中恐縮の次第に候へ共、本図書を此際至急疎開せしむるを必要とする適當の文書、御下附拝承仕り度奉願候也

昭和十九年三月廿三日

財団法人尾張徳川黎明会 会長 侯爵 徳川義親

文部省教学局長近藤壽治殿

美術館第一次疎開を報告すると共に、その際貨車の貸切に苦労したこと、から、疎開のための何らかの証明をする文書を求める手紙である。文部省教学局との往復文書はこの三通しか確認されない。徳川黎明会にはそれ以上の文書が残らないことから、文部省教学局はそれ以上徳川黎明会の疎開に関与しなかったと推定される。

文部省教学局は一月十二日の問合文書の返信を承けてどのように美術品を守ったのであろうか。三島貴雄によれば東京帝室博物館の第五次疎開に文部省教学局から依頼された華族所蔵の美術品が含まれていたという。⁽⁸⁶⁾し

かし徳川黎明会においても自ら対策を講じるしかなかったように、第二次世界大戦では数多く美術品を保有している個人や私立美術館の美術品の保護は所蔵者に任されたようである。疎開せずに延焼した作品、安全と信じた疎開先で空襲にあった作品、防空設備のある建物もろとも焼失した作品、その失われた作品数は『戦災等による焼失文化財』記載より遙か多数に及ぶと思われる。⁽⁸⁷⁾

しかし、もし整備要項、実施要項がなければ徳川黎明会も疎開実施は不可能であつたと考えられる。昭和十九年二月十一日付鈴木専務理事より近藤主任宛の手紙には左記の通りある。

【資料七】昭和十九年二月十一日付鈴木専務理事より近藤主任宛書簡⁽⁸⁸⁾

重要美術品を伊那町に輸送方に付、日本通運会社秘書菅野武治氏に依頼したる処、現時の情態に付、一車買切りは鉄道省に於て容易に応諾せず、且又一車に満載するだけの数量なければ尚更困難なり、若し許可なければ普通の個々に輸送することとなり、積替の際に貴重品破損する恐れあるに付、積込荷物少数と雖も是非とも一車買切りを要するに付、夫れには官庁又は帝室美術館等より戦時下空襲必至の場合に付、国宝、重要美術品級のものとは速に適當の個所に疎開保護の必要ある文書を添えて鉄道当局に交渉するの要あるとのこと候、美術館什宝に付ては別紙帝室博物館渡部総長の書面申受けたるに付菅野秘書より貴地通運支店山梨公用課長宛紹介の名刺と共に送付致候に付至急同氏に面会、万事打合せ御依頼相成度候(後略)

鉄道の車輛貸切は簡単ではなかったが貸切でなければ美術品は移動できなかった。鉄道当局に交渉するにあたり、鈴木専務理事は帝室博物館総長渡部信に書面を依頼し、「公用」としての美術品疎開を証明するよう依頼

した。渡部信は当時徳川黎明会評議員を務めており、また徳川義親の長男義知(一九一―一九三)は昭和十年八月から東京帝室博物館に勤務していた。⁽⁸⁹⁾東京帝室博物館は昭和十六年に疎開検討を開始したが、同時期に徳川黎明会が疎開検討を開始するのも、この関係があり情報もたらされたことと推定される。また疎開格納設備に関しても帝室博物館の意見を聞いていた。⁽⁹⁰⁾

この時添付された渡部信の封書は昭和十九年二月三日付、尾張黎明会会長徳川義親宛である。⁽⁹¹⁾

【資料八】昭和十九年三月二日付渡部信より徳川義親宛書簡

肅啓 嚴寒の候、益々御清穆之段奉賀候、其後引続き南方の御重職に御執掌被遊各方面に於て縦横に御活躍の御事と拝察仕り、誠に御苦勞千万に奉存候、何卒此上とも充分御加餐の上為邦家御尽瘁被下様呉々も御願申上候

陳者在名古屋貴黎明会美術館の名宝御保護に関しては菲才等の申上る迄もなく既に満全の御対策を講せられ候御事とは存候得共、大東亜戦争も漸次決戦段階に突入し本年は空襲必至の情勢も為之、政府に於ても最近特に国宝重美等の保護疎開に力を用ゐ居候折柄、貴美術館に於て万々一適當の御計画中に未実行に属せらるゝが如き事も被為有候はゞ(勿論無之)と、確信仕候へ共、此際至急御実現被遊ては如何に候哉、賢明なる貴黎明会幹部の方々も居らせらるゝにか、はらず、をこがま敷事を申出恐縮至極に存候へ共、閣下には重要な国務を以て御留守勝かと上存、小生も乍不肖貴會評議員の席末を汚し居る関係も有之憂慮の餘り老婆心を以て申上候次第、御無礼の段は何卒幾重にも御寛容被下度希上候

二月三日

尾張黎明会々長

侯爵徳川義親閣下

拝呈
渡部信

侍史

渡部信の書簡により鈴木専務理事の思惑通り手順は進んだ。鉄道省はすぐに認可を出し、第一次疎開は昭和十九年三月という時期に実施できた。国宝、重要美術品の疎開が国の施策であり文部省の指示であり、「政府に於ても最近特に国宝重要等の保護疎開に力を用ゐ居」ることが示されなければ、輸送手段は確保できなかった。⁽⁹²⁾

川口朋子は、昭和十八年の「国宝及重要美術品ノ防空施設実施要項」が決定されるまで「避難」は敗戦思想に基づく不適切用語として扱われていたことを指摘する。⁽⁹⁷⁾昭和十六年に疎開準備を開始し梱包が終了しながら昭和十八年まで美術品が館内に留め置かれたのもこの思想統制があつてのことと想像される。昭和十六年に博物館界で情報交換され議題となつていた美術品疎開は、東京帝室博物館の疎開を除いて昭和十七年には表面上はほめることが出来なくなる。⁽⁹⁸⁾文化財の疎開に触れることは勿論、美術品を移動することのできない社会状況があつたと考えられる。二つの要項があつてはじめて美術品疎開は可能となつた。第二次世界大戦下の政府による国宝、重要美術品疎開指示は、文部省教学局下の疎開ではない本例のような疎開の実施にも不可欠であつたと考える。

疎開には転出証明書が必要であつた。美術館の第三次疎開の際の証明書が現存する(挿図7)。

徳川美術館の美術品疎開

都市疎開地方転出証明書									
現住所	転出先	転出年月日	転出理由	転出場所	転出方法	転出結果	転出場所	転出方法	転出結果
名古屋市中区徳川町二丁目二七番地	長野県上伊那郡伊那町上伊那図書館	昭和二十年一月二十六日	国宝及重要美術品	長野県上伊那郡伊那町上伊那図書館	鉄道	成功	長野県上伊那郡伊那町上伊那図書館	鉄道	成功

右ハ防空疎開ニ因ル地方転出者タルコトヲ證明ス
昭和二十年一月二十四日
名古屋市中区徳川町二丁目二七番地

【資料九】昭和二十年一月二十四日付 都市疎開地方転出証明書⁽⁹⁹⁾

現住所 名古屋市中区徳川町二丁目二七番地
転出先 長野県上伊那郡伊那町上伊那図書館
転出種別 国宝及重要美術品疎開に因る地方転出

挿図7 昭和20年1月24日付都市疎開地方転出証明書

転出予定月日 昭和二十年一月二十六日

転出者 国宝及重要美術品 長持粹締及木箱二拾二個

転入学転就職輸送等に対する便宜供与の要否

輸送の便宜を供与するの要あり、荷造資材の便宜供与するの要あり

右は防空疎開に因る地方転出者たることを証明す

昭和二十年一月二十四日

名古屋市東区長外山地世

この証明書は人の疎開証明に使用する用紙を転用して作成されている為、項目は「転出者」となっている。ここに「輸送の便宜」と「荷造資材の便宜供与」とある通り、この証明書をもって輸送は便宜が図られ、荷造資材もこの証明書がなければ入手不能であった。

徳川黎明会は昭和十六年十月に第一次疎開の梱包を終了している⁽⁹⁴⁾。また第二次疎開の梱包資材については日本通運株式会社から資材の提供を受け、後に支給された資材を日本通運に納めることにより、疎開を早めることが出来た⁽⁹⁵⁾。しかし第三次疎開が大幅に遅れたのは証明書があっても、資材が揃わなかった原因による。尾張徳川家とはいえ完成した箱の入手はできず、様々に手を尽くして木材の提供を受けたものの、箱を作るところから作業を開始しなければならなかった⁽⁹⁶⁾。梱包資材もまた疎開が国策でなければ入手不可能であった。

日本における第二次世界大戦下の美術品・資料疎開は各館を主導する人物の裁量が大きく影響したと思われる。森川の筆記と推定される東京帝室図書館館長松本喜一の談話メモは、徳川美術館及び蓬左文庫の疎開場所の候補を松本が紹介したことを示すのみならず、松本と文部省の危機感の差異を表していると考えられるため、ここに引用したい⁽⁹⁹⁾。

【資料十】「松本帝国図書館長の談話」日時不明

大東亜戦争になる前に僕は空襲のある際の貴重図書の外に就いて考へた。第一案として埼玉県の空襲される憂のない場所へ仮書庫を建て、其所へ移管するのが一番良案だと思つた。地下室へ置くのは図書の保存上永くは置かれぬ。丁度其折、企画院から「空襲時の貴重図書保管上必要な設備を要するなら計画案を提出して欲しい」との通知があつたので、早速書面にして文部省の手を経て、右の案を呈出して置いた。其後何時になつても、何等の沙汰がないから文部省に聞いて見た所、「あれは其儘になつて居る、企画院には送つてない」との返事。「それは困る、貴重図書の保管上、空襲時の設備をして置かなければ、館長としての責任上甚だ困る」と云つた所、「宜しいではないか。図書の利用上、遠い場所に移管すると云ふのは図書館の性質上良案とも思へぬから、空襲で失つたら、それは不可抗力である、再び購入したら宜しかろう」と云ふ返事だ。「再び買へる本なら遠方に置きはしない。日本文化史の志料⁽⁷⁴⁾として他に求める事の出来ない、貴重なものを絶対安全地帯へ移管する必要があるのだ」と云つて文部省の役人を責めた。企画院へ問合せた所「既に解答のあつた所のみ処置をしたので、今からでは間に合はぬ。資料等手に入れる事は出来ぬから駄目である」との返事であつた。

その中、大東亜戦争になつた。隣りの博物館に交渉して地下室の一部を借用して、いざ空襲と云ふ際だけ、其所へ移したらと考へたから、松坂屋へ交渉して「行李」「箱」を沢山に買入れ、荷造りをして置いた。防空演習の際、夫れを移管する練習をした所、思つたより迅速に移転了した。然し考へて見ると、空襲時は昼間時のみあるので

はない、真の闇夜にもあるのだ。僕の経験に依ると、嘗て僕の家の隣家が焼けたとき、荷物を出した所、真闇で手伝ひの人の顔は見えず、鎮火後調べた所、荷物が紛失して居る。だから空襲がある際の移転先は考へものである。

新しく書庫を建て得られぬとすれば既設の図書館の中で安全地帯にあるものを撰み、置いて貰ふより方法がない。そこで考へた。埼玉県は現在では安全地帯とは云へぬ。東海道沿線も危険である。東北方面には預かれるやうな図書館はない。気流の関係上、長野県、山梨県が近県では一番に絶体安全と云へて宜しい。

第一候補として県立長野図書館。第二候補として伊那町立図書館。

第三候補として甲府の山梨県立図書館。長野のは、鉄筋コンクリートの大図書館で、知事は僕の友人であり、館長は僕が世話した男であるから、頼むのに都合が可い、そこで文部大臣に話をして大臣から公式に知事に依頼して許可を得たので、先日林司書官初め三人の人をして第一種貴重図書として三万冊を三輛の列車を以て送り、今日係員は整理を済ませて帰って来る筈である。但し図書は送り離しにして置くわけには行かぬ。一昧なら常時館員を置いて保管もさせ、図書保存上の始末に注意をさせて置かなければならぬ。然し今は予算もないから、隨時必要時に館員を出張させて其の始末をさせる積である、それで先方の管理者には適当な手当を支給する事にはしてあるが、単に書庫の番人と云ふだけで、図書の始末をさせる訳には行かぬ。

帝国図書館では止むを得ず、右のやうな処置を取ったのだが、どうも他には方法があるまい。空襲のなかった際は、余計な金を使って馬鹿な奴だと笑ふ者があるかも知れぬが、責任者としては、空襲される

可能性があると云ふ際だから止むを得ぬだろう。

以上松本館長の話。

第二候補地の伊那は空襲時には一番安全なる所かも知れぬが、町立になったと聞いたが、以前は財団法人のもので、僕は行った事がないから知らぬがいづれ大きくはあるまい。第三候補地の甲府は、知って居るが県庁の隣りにあつて、小さな図書館である。但し県立としてはと云ふので町立なぞよりは大きい。

以上松本館長の余談。

この記録に基づけば、東京帝国図書館の疎開は館長である松本喜一の判断で行われたものであり、国や省庁主導で行われた疎開ではない。この松本の推薦により徳川黎明会は上伊那図書館という疎開場所を見出した。松本が示唆したのは疎開先のみではない、通常の管理は預託先の図書館に依頼するが「始末」のために館員を出張させるという方法や、本来収蔵用のスペースではない場所に障壁を設け収蔵する方法など、東京帝国図書館は先立つ具体例を示した。

戦争下の美術品疎開は容易ではない。整備要項と実施要項の二つがなければ「公用」でない美術品疎開は不可能であつたであろう。しかし国の閣議決定を待つのではなく、日本参戦前から疎開先を検討し美術品の梱包を開始した文化財を守るという強い意志、有識者にその具体的施策を尋ねる人脈、事態が切迫する前段階での逸早い判断力、実行力、それらのすべてが揃わなければ、第二次世界大戦下で多くの文化財を疎開させることは困難であり、文化財を守ることは出来なかつたのではなからうか。

おわりに

本稿では徳川美術館所蔵品疎開経過とその背景の一部を紹介した。徳川美術館主任近藤真太郎は往復書簡の中で度々「天佑」と記している。これらの美術品が無事に疎開し守られたことはその言葉通り、奇跡的であるのかもしれない。

近藤は空襲後の五月二十日に上伊那図書館から帰名し、事後処理に当たったが、二十八日眩暈に襲われ歩くことが出来なくなった。「身神疲労」と診断され家族の疎開先で療養生活に入ったが、治療の甲斐なく六月二十五日に逝去した。野田芳太郎の家族は大曾根邸内役宅焼失後、疎開先の一宮で再び被災し上伊那図書館にいた野田を頼って図書館を訪れた。家も疎開先も失った家族は伊那に家を借りて終戦を迎えた。美術館に美術品が戻って一ヶ月後、野田は退職届を提出している。力仕事で疎開に尽力した美術館のボイラー士小海途護一も十月末日、徳川美術館を去った。彼らを守ろうとした文化財の内、移動可能な美術品は守られたが、彼らが家職として暮らしていた大曾根邸は失われた。尾張徳川家に伝来した文化財を決して失ってはならない、その強い信念と勇氣ある行動をもって彼らは尽力したが、失意の念は強かったと思われる⁽¹⁾。

徳川美術館の美術品疎開に協力したのは職員のみではない、本稿で触れた以外にも多数の協力者がいる。最後に陶芸家加藤春二(一八九二～一九七九)の協力を紹介したい。

昭和十九年一月十四日、十五日の両日、加藤は徳川美術館を訪れた。加藤は自身の製作する陶磁を包むために保有していたのであろう段ボール

紙、薄様、包装紙といった材料を大量に持ち込み、徳川美術館の第一次疎開予定の陶器、二十七点の茶入、香炉、茶碗、水指等を移動に耐えるよう一点一点懇切丁寧に梱包した。第一次疎開の美術品、そこには茶入「靱」や千鳥香炉等が含まれていた。持ち込んだ梱包材は長持内部の下に敷く分までもあり、資材を殆ど入手する事のできない状況において、大きな助けとなった。⁽²⁾

日本で最も文化財が失われたのは応仁の乱と第二次世界大戦と言われる。戦乱が起きた時誰かに守られてはじめて美術品は伝来する。守られなければそれは保持できず、そして守ろうとしても守れない場合もある。現在伝来する美術品は永続的に安全に保管されてきた訳ではない。美術品を守ることに、それがどれだけの苦勞を伴うのか、その記録として本疎開記録は重要な意味を持つと考える。

註

(1) 須田肇「戦時中の史料保存―徳川林政史研究所所蔵史料の疎開」(『徳川林政史研究所研究紀要』第三十四号 平成十二年三月、『金鯢叢書』第二十七輯 徳川黎明会 平成十二年三月)。

(2) 本論は主に以下の文献に依拠する。

財団法人上伊那図書館編『財団法人上伊那図書館三十年史』財団法人上伊那図書館 昭和三十五年十二月、「伊那町日誌綴」(昭和十九年三月二十日より昭和二十年十月十五日、財団総務部管理 財団史A118)、「什宝疎開関係書類」(財団総務部管理 新財団史10023)、「美術館什宝非常搬出書類」(財団総務部管理 財団史J61)、「昭和二十年御用留 徳川家」(徳川美術館蔵、以下「御用留」と略称)、「昭和二十年 往復文書綴 徳川美術館」(徳川美術館蔵、以下「往復文書綴」と略称)。

(3) アメリカ合衆国戦略爆撃調査団編 名古屋市鶴舞図書館訳『名古屋市爆撃の

効果』一九四七年六月訳 名古屋市総務局企画部調査課 一九六四年)。

- (4) 五味末吉調「御住居之沿革」昭和二十二年 個人蔵。
- (5) 五味末吉調「御住居之沿革」昭和二十二年 個人蔵。
- (6) 昭和五年十月十日の大曾根邸・小牧山の寄贈式については拙稿「尾張徳川美術館」設計懸賞(『金鯢叢書』第四十三輯 徳川黎明会 平成二十八年三月)参照。
- (7) 『名古屋の公園』名古屋市役所 昭和十八年五月。
- (8) 昭和十九年十二月三日付近藤真太郎より鈴木家令宛書簡に「美術館の迷彩壁塗工事は大略終了」と記される(『雑覧』財団総務部管理 財団史196)。他に昭和十七年五月二日付「見積書 御館エリヤ防空設備工事費 竹中工務店名古屋支店」(財団総務部管理 財団史156)、昭和二十年一月十七日付近藤真太郎より鈴木家令宛書簡(御用留)註(2)参照、昭和二十年八月二十九日付「美術館迷彩工事精算見積書送付の件」、昭和二十年九月十一日付「美術館迷彩工事に関する件」、昭和二十年九月二十五日付「美術館屋根迷彩取り払工事完成の件」(以上三件「往復文書綴」註(2)参照)、昭和二十年一月十七日付書簡(御用留)註(2)参照)等に美術館偽装工作に関する記録がある。
- (9) 註(3)文献「爆撃状況―名古屋」(二五―六頁)及び「前掲地図に示した爆撃個所に対する爆撃状況―名古屋市」(二七―八頁)によれば、目標爆撃と地域爆撃と使い分けされていたことが判明する。徳川美術館の所在する徳川町周辺は地域爆撃地域として周囲が塗りつぶされているにも関わらず、徳川園一帯を白く塗り残しており、もしかすれば空襲を避けるべき場所と指定されていたのかもしれない。
- (10) 昭和二十年一月十七日付近藤真太郎より鈴木家令宛書簡(御用留)註(2)参照。
- (11) 昭和十九年十二月十一日付鈴木信吉より近藤真太郎宛書簡に「大理石婦人像其他散乱せるものは適宜御片付御願申候」とあることから、十二月七日の昭和東南海地震で美術館に置かれていた大理石婦人像が倒れ砕けたと思われる(『雑覧』財団総務部管理 財団史196)。他に昭和十九年十二月十日付近藤真太郎より鈴木信吉宛書簡(『雑覧』財団総務部管理 財団史196)、昭和十九年十二月十九日

付鈴木信吉より近藤真太郎宛「最後の伊那送り荷物其後の状況に関する件」(『往復文書綴』註(2)参照)、昭和二十年一月十五日付「地震御見舞の件」(『御用留』註(2)参照)に地震に関する言及がある。

- (12) 昭和二十年一月二十三日付「敵機編隊来襲の件」(『御用留』註(2)参照)。
- (13) 昭和二十年三月二十五日付「敵機来襲に関する件」(『御用留』註(2)参照)。
- (14) 昭和二十年四月七日付「敵機来襲に関する件」(『御用留』註(2)参照)。役宅破壊に伴い、近藤真太郎と野田芳太郎の罹災証明書と役宅転出願が綴じられる(『往復文書綴』註(2)参照)。
- (15) 昭和二十年五月十四日付名古屋別邸熊沢及び野田より本邸庶務課長宛「名古屋別邸敵襲の為め焼失の件」(『御用留』註(2)参照)、同日付「名古屋別邸敵襲来襲焼失伊那町近藤主任へ報告の件」(『往復文書綴』註(2)参照)、同月十五日付名古屋別邸兼美術館主任より本邸庶務課及び総務部御中「名古屋別邸始め敵襲に依り焼失の件」(『御用留』註(2)参照)、同月十七日付伊那町近藤真太郎より美術館御中書簡(『往復文書綴』註(2)参照)。五月十四日の空襲以降その後の爆撃による延焼を防ぐために、焼け残った待合と美術館入口の下足場を取り払うか否かの議論が行われているが、その中でも心空庵本体は全焼したが待合もまた貴重なので残したいと記されている(昭和二十年五月三十一日付鈴木信吉より近藤真太郎宛書簡「往復文書綴」註(2)参照)。
- (16) 同月十五日付名古屋別邸兼美術館主任より本邸庶務課及び総務部御中「名古屋別邸始め敵襲に依り焼失の件」(『御用留』註(2)参照)。
- (17) 昭和二十年五月三十一日付横井壽定雄より鈴木信吉宛書簡(御用留)註(2)参照。
- (18) 昭和二十年六月十二日付鈴木信吉指示による。昭和二十年六月十二日付専務理事兼家令鈴木信吉より美術館及び別邸御中(『往復文書綴』註(2)参照)。
- (19) 昭和二十年八月二日付美術館兼名古屋別邸主任より総務部及び本邸庶務課御中「名古屋市空襲状況報告の件」(『往復文書綴』註(2)参照)。
- (20) 『名古屋空襲誌』第一号 名古屋空襲を記録する会 一九七七年二月。
- (21) 五月十四日の被災後、七月に入り応急処置が行われた(昭和二十年六月二十九日付 美術館代より総務部御中「美術館天井囲シャッター修理に関する

件」昭和二十年七月六日付 名古屋別邸兼美術館主任代より本邸庶務課御中総務部御中「空襲破損箇所応急手当に関する件」以上二件「往復文書綴」註(2)参照。それによれば爆風ではずれ火の粉が吹き入った美術館天井廻りのシャッター鉄板を元の位置にはめ込み、破損した本館裏中央入口鉄扉及窓硝子、事務所北側応接室、宿直室、地下室小使宿直室、全炊事場の窓硝子に板を嵌め込んだ。

徳川美術館は昭和二十二年十一月に再開館し、昭和二十七年四月一日博物館法公布により愛知県第一号として博物館登録されたが、昭和三十一年にあつても内部は悲惨な状況であつたことを徳川義宣が記している(徳川義宣「化物屋敷とテータ松」『葵』八号 平成三年一月初出、『徳川さん宅の常識』淡交社 平成十八年三月再掲)。

(22) 昭和十六年八月三十一日付近藤真太郎より鈴木家令宛書簡によれば、二十九日美術館地下室隔壁の設計を依頼、鉄扉は建中寺廊下の防火壁に使用予定のものを流用する予定としている(「什宝疎開関係書類」註(2)参照)。

(23) 上伊那図書館については、『財団法人上伊那図書館三十年史』(註(2)参照)、上伊那教育編集委員会編『上伊那図書館創立五十周年記念誌』(上伊那図書館長星野政清 昭和五十五年九月)、上伊那教育編集委員会編『上伊那図書館閉館記念誌』(上伊那図書館長久保村清一 平成十五年十月)がある。財団法人上伊那図書館については伊那創造館学芸員濱慎一氏に資料、文献等細部にわたり御教示いただき、また伊那創造館内部をご案内いただき、資料閲覧、提供にお力添えいただいた。

(24) 『財団法人上伊那図書館三十年史』(註(2)参照 二九六～七頁)。尚、昭和十五年に閲覧者は一一、八六九人だが昭和十九年には六、八九七人、二十年には二、七二四人まで減少している。

(25) 「上伊那図書館設立趣意書」第二章は目的として「本図書館は文化の普及発達を計るがため、図書館の設置、公会堂の設置、博物館の設置、講演会の開催其他教育に関する事業の研究及施設をなす」としており、建物構成と同様、様々な目的を持つ施設である(「財団法人上伊那図書館三十年史」註(2)参照)。

(26) 借用検討当初は消毒室に最重要品を入れ、消毒室と書庫の一部を借用する予定としていた(「什宝疎開関係書類」註(2)参照)。

(27) 三澤家住宅母屋は昭和四十六年神奈川県川崎市に日本民家園内に移築されている(神奈川県指定重要文化財)。三澤家については『旧三澤家住宅』(日本民家園収蔵品目録四)(川崎市立日本民家園 二〇〇五年七月)、野呂瀬正男『日本民家園草創期の記憶―旧三澤家住宅・旧工藤家住宅』(川崎市立日本民家園 二〇〇六年三月)を参照した。

(28) 池上勲について『上伊那図書館三十年史』では昭和八年二月七日～二十九年三月三十一日書記、同年四月一日より司書と記録する(「財団法人上伊那図書館三十年史」註(2)参照)。

(29) 『伊那町日誌綴』昭和十九年五月十六日条(伊那町日誌綴)註(2)参照。

(30) 第二次世界大戦下の美術品疎開について左記の文献を参照した。美術品疎開は昭和十六年一月二十四日東京帝室博物館における「戦時防空対策として美術品を分散疎開する案」の協議に開始し、二月十日に大臣宛提出された「有事の際の美術品等の処置に付いて伺」が初頭とされている。

大窪太朗「疎開から展覧会へ」(『書陵部紀要』第一号 宮内庁書陵部 昭和二十六年三月)。

東京国立博物館編『博物館の思ひ出』東京国立博物館 昭和四十七年十一月。

東京国立博物館編『東京国立博物館百年史』東京国立博物館 昭和四十八年三月。

辻本直男「日本の宝物疎開―東京帝室博物館の苦心」(『歴史と人物』百三十七号 中央公論社 一九八二年十二月)。

鈴木良「太平洋戦争と文化財」(『歴史地理教育』三六六号 歴史地理教育者協議会 一九八四年四月)。

武末勤「太平洋戦争と奈良の「国宝」疎開」(『歴史地理教育』四五一号 歴史教育者協議会 一九八九年十二月)。

『奈良国立博物館百年の歩み』奈良国立博物館 平成七年四月。

武末勤「太平洋戦争と帝室御物の疎開」(『歴史評論』五七三号 校倉書房 一九九八年一月)。

森泉海「戦時下における東京帝室博物館資料の保存と展示」(『國學院大學博物館學紀要』第三十三輯 國學院大學博物館学研究室 平成二十一年三月)。

椎名仙卓『近代日本と博物館―戦争と文化財保護』 雄山閣 二〇一〇年十二月。
三島貴雄「東京帝室博物館における文化財疎開の概要と新出資料について―」『翁島疎開日誌』(仮称)の紹介を中心に)、『MUSEUM』六一六号 東京国立博物館平成二十年十月。

(31) 現在確認される最初の記録は昭和十六年二月八日付美術館主任近藤真太郎から尾張徳川家家令鈴木信吉宛「定光寺経蔵・宝庫等調査の件」(「什宝疎開関係書類」註(2)参照)である。

(32) 太田正弘編『定光寺誌』 応夢山定光寺 一九八五年三月。
瀬戸市歴史民俗資料館『特別企画展図録 定光寺宝物展 定光寺からみる瀬戸の歴史』 瀬戸市歴史民俗資料館 二〇〇〇年十月。

(33) 『定光寺誌』五五頁(註(32)参照)、中島孝「定光寺略史」『特別企画展図録 定光寺宝物展―定光寺からみる瀬戸の歴史』四〇八頁(註(32)参照)。

(34) 昭和十六年三月二十二日付美術館主任近藤真太郎より総務部宛「定光寺に関する件」(「什宝疎開関係書類」註(2)参照)。

(35) 昭和十六年四月二十六日付総務部長五味末吉より美術品主任近藤真太郎宛書簡及び昭和十六年五月十三日付美術館主任近藤真太郎より総務部御中「定光寺工事着工の件」(「什宝疎開関係書類」註(2)参照)。

(36) 昭和十六年五月二十五日付美術館主任近藤真太郎より総務部御中「美術館什宝目録送付の件」、昭和十六年六月三日付総務部より徳川美術館御中「美術館什宝搬出計画に関する件」(「什宝疎開関係書類」註(2)参照)。

(37) 昭和十六年十月十四日付美術品主任近藤真太郎より総務部御中(「什宝疎開関係書類」註(2)参照)。

什宝美術館、残留品(非常搬出準備荷造り)は、刀剣、写真等特別に容器作製が必要あるものを除き、大体終了致候に付御報告申上候

(38) 昭和十八年十月五日付美術館主任より総務部御中「貴重什宝保護措置に関する件」(「什宝疎開関係書類」註(2)参照)。

(39) 昭和十八年九月十八日付総務部より徳川美術館主任宛指示書(「什宝疎開関係書類」註(2)参照)。

(40) 昭和十八年十月五日付美術館主任より総務部御中「貴重什宝保護措置に関する

る件」(「什宝疎開関係書類」註(2)参照)添付。

(41) 昭和十六年九月四日付美術館主任近藤真太郎より総務部御中「什宝移転運搬車に関する件」(「什宝疎開関係書類」註(2)参照)には左記の通りある。

什宝移転運搬車ノ件ニ関シ九月二日附御照会相成候処、目下ニ於テモ「トラック」ハ中々手ニ入ラズ、馬車ト雖モ相当困難ニ有之、此頃定光寺ヘ物品ヲ送ル際シテモ各方面ニ亘リ依頼セルモ間ニ合ハズ、結局竹中工務店ヲ煩ハシタル次第ニ候、該店ナラバ馬車ノ二輛位ハ融通ヲウタクト出来得ルアラシモ、其他ニテハ先ツ入手困難ト存候、故ニ運搬機関トシテハ此馬車ト「リヤカー」ニヨリ外ナカランカト存候、如カモ一日ニ一回ヨリ運ビ得ザルベク輸送力ハ余リ多カラサルモノト存候

(42) 昭和十八年九月三日付総務部より美術館主任宛指示により、九月七日から十三日まで定光寺の一週間の湿度が記録された。十四日、美術館主任近藤真太郎は納骨堂は普段より湿度が高いと予想していたが、収蔵場所は若干乾燥しているものと思っていたが、湿度百パーセントには驚いた、と総務部に報告している。

その後十月十一日までの湿度記録が記録用紙を添えて残されている(昭和十八年九月二十一日、二十八日、十月二日、十二日付美術館主任より総務部御中報告「什宝疎開関係書類」註(2)参照)。

(43) 昭和十八年十一月二十四日付 蓬左文庫主任森川鉉二起案総務部宛「貴重図書保管に関する件」(「什宝疎開関係書類」註(2)参照)。

敵機ノ我本土空襲ハ今ヤ時日ノ問題トナリタリ。此際当文庫ニ於テハ所蔵セル貴重図書ノ内最モ貴重トシテ取扱ハル、モノヲ空襲ニ対シテ安全ナル地帯ニ移シ保管スルヲ最善ノ策トナス

幸ヒニモ長野県上伊那郡伊那町ニアル上伊那図書館ハ財団法人ノ組織ニシテ建物ハ鉄筋コンクリート建築ナリ、場所モ火災ノ憂ヒナキ所ニアリテ保管箇所トシテ最適ノ条件ヲ具ヘタリ、且ツ交渉ノ結果、保管承諾ノ返事ヲ得タリ

(44) 昭和十八年十一月二十四日付鈴木信吉より近藤真太郎宛書簡「雑覧」(財団総務部管理 財団史195)。

(45) 『財団法人上伊那図書館三十年史』一〇九―一〇頁(註(2)参照)。尚、引用

文に続いて以下の通り記される。

本年三月、蓬左文庫（東京目白の徳川義親侯家内）の図書、徳川美術館名古屋）の美術品到着格納す。然して尚重要な美術品多数ありて、疎開希望に付、近年一般閲覧者の減少により、一般閲覧室に余裕を生ぜし故、円柱を境として板壁にて遮断して、北側を貸与することとせり。（同遮断部は将来女子閲覧室として使用する予定）、疎開に要する費用は全部先方持ち。工作物は疎開終了後は本館に寄附するを条件とし、貸与料年額五百円とせり。但し三ヶ年間、三ヶ年後は改新のこと。

昭和二十年一月十六日の理事会においても協議事項の三で徳川黎明会の疎開につき仁科理事長から報告があったことが記されている（二二頁）。理事会に向けて中村司書と森川が上伊那図書館に徳川黎明会から図書を寄贈することに関して相談しているため、その内容と考えられるが、詳細は不明である。

(46) 昭和十八年十一月二十四日付鈴木信吉より近藤真太郎宛書簡（「雑覚」財団総務部管理 財団史195）。

(47) 昭和十九年三月十七日付「美発一八号 什宝受領格納の爲め伊那町へ出張」
「美術館什宝非常搬出書類」（財団総務部管理 財団史196）。発着時程は大曾根駅二十日午後二時三十九分発、多治見午後四時二十八分着、同五時三十分発、中津八時七分着、同八時四十七分発、福島十時四十四分着、同十一時十四分発、塩尻二十一日午前〇時四十分着、同午前一時五十二分発、辰野二時三十分着、同三時五十七分発、伊那着午前四時四十分である。

(48) 「伊那町日誌綴」昭和十九年三月二十日、二十一日（註（2）参照）、昭和十九年三月二十日付電報、昭和十九年三月二十日付美術館主任より総務部御中「美発二十号 什宝輸送に関する件」（以上二件「美術館什宝非常搬出書類」註（2）参照）、昭和十九年三月二十一日付森川鉉二より鈴木信吉宛書簡（「什宝疎開関係書類」註（2）参照）。移動品は第一号（長持）―歌書一点、巻物九点、掛物九点、第二号（長持）―掛物十五点、第三号（長持）―掛物六點、真珠团扇一点、手箱一点、文房具一点、盆石一点、花活一点、第四号（長持）―香炉二点、茶入八点、茶杓一点、天目台三点、盆三点、第五号（長持）―茶碗十三点、塵壺一点、第六号―花活の一部、水指三点、第七号（木箱）―後二条天皇詞書絵巻、第八号（木箱）―源氏物

語絵巻、第九号―源氏物語絵巻、第十号―源氏物語絵巻、第十一号―刀剣二十三点、装剣具三点、所翁牧溪龍虎とある（昭和十八年十月五日付美術館主任より総務部宛「貴重什宝保護措置に関する件」美発第一〇四号（「什宝疎開関係書類」註（2）参照）。最終的な移動品名簿は昭和十九年四月十八日美術館主任より総務部宛提出された（「第一回疎開什宝品名簿提出の件」「什宝疎開関係書類」註（2）参照）。

(49) 「伊那町日誌綴」註（2）参照。

(50) 「伊那町日誌綴」三月二十一日（註（2）参照）。中村弥紋太は上伊那図書館で昭和五年八月十九日司書任命、昭和二十年三月三日付退任とある（「財団法人上伊那図書館三十年史」二九八頁 註（2）参照）。

(51) 「伊那町日誌綴」註（2）参照。昭和二十年三月八日付で職員全員に疎開先住所、連絡先、担当者名前など告知されると同時に出張員当番日制が記される。

(52) 「伊那町日誌綴」、『財団法人上伊那図書館三十年史』註（2）参照。

(53) 閲覧室の一部借用は昭和十九年四月五日には合意した（「財団法人上伊那図書館三十年史」註（2）参照）。

(54) 仕切製作は伊那木工有限会社（長野県上伊那郡伊那町室町 専務取締役 中村重喜）に依頼された。四月十八日には大工と仕切工事の交渉を開始、五月一日に閲覧室仕切を発注した。軍の注文品を優先せざるを得ない状況の中で、伊那木工会社が徳川家の疎開に協力する姿勢に森川は何度も言及している。他に伊那木工会社には蓬左文庫第二次疎開用の図書箱八十箱、美術館第三次疎開用箱、三澤倉庫抜軒等が依頼された（「伊那町日誌綴」五月十七日 註（2）参照）、昭和十九年六月二十三日付森川より五味末吉宛書簡（「什宝疎開関係書類」註（2）参照）、昭和二十年三月八日「什宝并図書疎開先及関係者に付職員総て熟知に関する件」（「往復文書綴」註（2）参照）。

(55) 昭和十九年七月二日に「徳川美術館第二次疎開美術品近日中に一部到着の予定。閲覧室の工事未完成のため一時婦人閲覧室に仮格納入のこと」とある。また翌三日に「名古屋美術館疎開品来る四日発送五日朝到着の予定通知あり。婦人閲覧室へ仮搬入につき、一般閲覧室工事完成まで婦人閲覧中止（今月三十日迄）」とある（「財団法人上伊那図書館三十年史」註（2）参照）。

(56) 昭和十九年七月一日付近藤真太郎より鈴木家令宛書簡には以下の通りある
「什宝疎開関係書類」註(2)参照。

一、図書館の間仕切り化工事は現場にては未着手の由に候、何れ他の所にて木取り作業中のこと、は考へらるゝ、森川氏先発の爲め会ふこと能はざりしを以て作業の進捗程度は不明なりと

一、図書館婦人閲覧室は長さ約四間半余、約二間半位の大きさあるに、入口の幅約二尺五寸位に候へは、其れ以下のものにあらずは収容し得ざる由に候、又此室の机、腰掛等は未だ其俵なるも、之は何時にても他の場所へ片付け得られるへしと

(57) 昭和十九年七月四日付美術館主任より総務部御中「疎開什宝積込に関する件」(「什宝疎開関係書類」註(2)参照)。

(58) 昭和十九年七月四日、五日「伊那町日誌綴」(註(2)参照)。

(59) 昭和十九年七月三十日付美発第六八号報告「第二回疎開什宝品名簿」、八月十二日付美術館主任より総務部御中「第二回疎開什宝の残部、輸送に関する件」(以上二件「什宝疎開関係書類」註(2)参照)、八月十五日、十六日「伊那町日誌綴」(註(2)参照)。

(60) 一月二十三日の空襲では爆風で大曾根邸雨戸や硝子障子などが離脱、破損。三号倉庫扉も爆風で戸締りが出来なくなった(「御用留」註(2)参照)。

(61) 昭和二十年一月二十四日付美術館主任・名古屋別邸主任より総務部・本邸庶務課御中「美発第三号 第三回什宝疎開に関する件」(「什宝疎開関係書類」・「往復文書綴」以上二件 註(2)参照)、昭和二十年一月二十七日「美発第四号 第三回輸送に関する件」(「往復文書綴」註(2)参照)、昭和二十年一月二十七日付美術館主任より総務部御中「美術館第三回疎開什宝格納に関する件」(「什宝疎開関係書類」・「往復文書綴」註(2)参照)、『財団法人上伊那図書館三十年史』(註(2)参照)。

(62) 五月十一日付鈴木信吉より近藤真太郎宛書簡で必要があればさらに疎開させるかとの提案に対しての返答として「什宝は重要なものは既に疎開を完了し、一段落と相成居り、目下名古屋に現存中のものは、輸送するに困難なる、多くは大型物(初音調度中の書棚、机等)のみに候、之を疎開致すすれば伊那町図書館

及び三澤倉庫は格納余地なきため、別に安全なる格納場所の選定を要すべく候、又残存什宝(大体美術館としては第三流以下のもの)を伊那町へ出張する度毎に現送するとせば、目下列車内人の手荷物等万事輻輳せる関係上、客車内へ荷物を持たむことは頗る困難なるのみならず、輸送途中盗難の憂へある現状に鑑み、且又伊那町図書館格納の余地なきため、せいぜい小型一、二点の程度に留り可申能率の上らざる事と存候」と返答している(昭和二十年五月二十二日付近藤真太郎より鈴木信吉宛書簡「往復文書綴」註(2)参照)。

(63) 昭和十九年九月四日、十日、上伊那図書館昭和十九年度及び昭和二十年年度日誌(「財団法人上伊那図書館三十年史」註(2)参照)。

(64) 昭和十九年十月六日・七日、昭和二十年二月二十八日上伊那図書館昭和十九年度及び昭和二十年年度日誌(「財団法人上伊那図書館三十年史」註(2)参照)。

(65) 東京産業大学(現在の「一橋大学」)のギルケ文庫、メンガー文庫等の疎開について、一橋大学附属図書館学術情報課林哲也氏及び上伊那創造館学芸員濱慎一氏の御教示を受けた。

川崎操「本のお守りで四十年」(「一橋大学附属図書館史」一橋大学 一九七五年十月 一三五頁～一五〇頁)。

「学園史」1951(「一橋大学の歩み―キーワードで知る学園史」(平成二十一年度一橋大学附属図書館企画展示) 一橋大学附属図書館 二〇〇九年十月 五頁)。

尚、『財団法人上伊那図書館三十年史』(註(2)参照)によれば昭和二十年一月十三日に同文庫疎開の最初の依頼があり、二月十一日に蓬左文庫主任森川と相談の上徳川黎明会側は事務室として使用が決定していた婦人閲覧室の譲渡を決定、三月十一日婦人閲覧室にメンガー文庫が格納、三月三十一日四階参考室にギルケ文庫が格納された。終戦後進駐軍占領下の十一月十七、十八日に両文庫は東京に返送された。

「伊那町日誌綴」(註(2)参照)にも二月十一日の相談をはじめ、疎開復帰までの東京産業大学山口助教授の来館、格納、曝書等が記録される。

(66) 上伊那図書館昭和十九年度及び昭和二十年年度日誌(「財団法人上伊那図書館三十年史」註(2)参照)。

(67) 昭和二十年七月五日付森川より鈴木信吉、五味末吉宛書簡(「什宝疎開関係書

類」(註(2)参照)、二月十六日「伊那町日誌綴」(註(2)参照)。

此度着任以来、伊那町飛行場ニテハ練習機一台モ飛バズ、今朝始メテ戦闘機数飛ビ居タリ、聞ク所ニ寄レバ、当地ノ飛行場モ改メテ陸軍ノ基地トナリ、工事ヲ改修シツ、アリトノ説アリ

同 五月二十二日(火)

大萱ニ中島飛行機製作所起工セラレタリト云フ、伊那町ヨリ直径四キロ位ナランカ? 飛行機組立工場ニシテ出来上リノ機ヲ其地点ニ作ラレタル、活走路ヨリ飛行サセルトノ事ナリ、伊那町空襲ノ実現ハ確實トシテノ考慮ヲ要ス

(68) 昭和二十年五月二十三日「伊那町日誌綴」(註(2)参照)。

図書館防空計画ニ就テ中村司書ト打合せ、夜中木工会社中村専務宅ヲ訪問、計画ニ就テ協力ヲ乞フ

「財団法人上伊那図書館三十年史」(註(2)参照)にもこの打ち合わせの他、森川が天井裏に這入るなどして図書館構造の強度を確認したことが記されている。

(69) 「伊那町日誌綴」には図書館宿直が開錠したままに不在であったことが何回か記録され、また連絡がないままに開錠しないこともあった。緊急時に対応する必要性から徳川黎明会職員が宿直することを決めたとされる。また伊那への往復切符は徳川美術館では名古屋駅に毎回依頼文を送り、発行を依頼していた。名古屋では切符の手配がしていたが東京では入手が難しかったようであり、蓬左文庫森川は名古屋に切符を何度か依頼している他、七月伊那入りの列車切符の手配がつかなかったのか目白から自転車伊那へ向かった(昭和二十年七月五日付森川より鈴木信吉、五味末吉宛書簡「伊那町日誌綴」註(2)参照)。

(70) 昭和二十年六月十九日付森川鉉二宛「証明書」に「右者今回長野県上伊那郡伊那町に疎開せる蓬左文庫の処理の為、伊那町勤務を命じたり、右証明す」とある(「什宝疎開関係書類」註(2)参照)。また美術館野田芳太郎からは昭和二十年七月三日付五味末吉総務部長宛書簡に「去十八日付御辞令難有拝受仕候、以上は森川殿と協力致し一層注意管理可致候」とある(「什宝疎開関係書類」註(2)参照)。

(71) 昭和二十年五月二十九日に「扇子屋ニテモ配給物僅少ナル為、昨年来、来泊

者ヨリ一食分一合二尺宛ノ米ヲ持参セシメ居タルガ徳川家ノ者ニ対シテハ出来ル限り便宜ヲ与ヘ呉レタルガ、来月ヨリハセメテ米一食分一合ニテ宜シキ故、持参セラレタシト申シ出デタリ」とある(「伊那町日誌綴」註(2)参照)。昭和二十年六月十七日付美術館より総務部御中「伊那町出張員食料に関する件」では家庭でも一日一人米二合一勺の配給であり、「今月は半分以上代替品(大豆、芋切、パン等)を交付せられ米支給は非常に少な」く、出張員に米を持参させることは到底困難としている(「什宝疎開関係書類」註(2)参照)。

昭和二十年七月二日森川は三澤倉庫近隣に宿直する場所を借りられるかどうかの交渉を行い(「伊那町日誌綴」註(2)参照)、五日に鈴木と五味に手紙で報告している。その中で食糧事情に関して「目下伊那町にては、自家の畑を持たざる者は自炊して生活することは絶対に不可能なり、疎開者は住居を得ても食料入手困難却しつゝあり」、「野田氏の食事は漸く小生の親戚に事情を明して当分世話を頼む事とせり」としている(「什宝疎開関係書類」註(2)参照)。七月十一日森川は扇子屋旅館を引き上げ十八日から館内で宿直を開始した。森川は長野県内近隣にくつもの親戚がおり、出身がこの附近であったことを推測させる。美術館野田は七月十日伊那に赴任したが、二十八日野田の一宮の家は全焼した。八月一日家族は野田を訪ねて図書館に来館、五日から伊那の西町山寺宅に家族で間借りして過ごした(昭和二十年八月三日、五日、六日「伊那町日誌綴」註(2)参照)、昭和二十年七月十五日付美術館主任より総務部御中「野田書記来名報告の件」(「往復文書綴」註(2)参照)。

(72) 昭和二十年九月二十二日付総務部より伊那在勤森川鉉二、野田芳太郎宛書簡(「什宝疎開関係書類」(新財団史10023財団総務部管理))。

(73) 九月二十五日野田は伊那北日本通運営業所を訪ね貨物列車指定取扱、付添人等に関する鉄道省の手続を行うよう依頼している(「伊那町日誌綴」註(2)参照)。この時点で大曾根駅は貨物を取り扱っておらず、千草駅に発送の予定となっている。同内容は九月二十六日付森川、野田より鈴木、五味宛書簡として伝えられる(「什宝疎開関係書類」註(2)参照)。九月三十日鉄道省より認可(「什宝疎開関係書類」註(2)参照)、美術館との発送打ち合わせの為十月三日野田は帰名、五日に伊那に戻った(「伊那町日誌綴」註(2)参照)。

(74) 十月十三日午前八時日本通運が荷馬車を引き連れ来館、伊那北駅で午前に一輛、午後に一輛、計二十三個の荷物が積み込まれた。十四日に野田は名古屋に向かい、十五日に荷物は大會根駅に到着、手車五輛二往復で美術館に運ばれ、徳川家新倉庫に格納された。十月十三日、十四日〔伊那町日誌綴〕註(2)参照。昭和二十年十月十五日付美術館主任、名古屋別邸主任より総務部、本邸庶務課御中〔什宝疎開関係書類〕註(2)参照、伊那野田より美術館宛電報〔往復文書綴〕註(2)参照。第二回返送の二十六個は昭和二十年十月十八日伊那町駅にて大型貨車二輛に積載、二十日午前九時に大會根駅に到着九時半より積卸を開始し、手車四輛二往復で美術館に運搬、美術館と徳川家新倉庫に格納された(伊那森川より美術館宛電報〔往復文書綴〕註(2)参照)。

(75) 昭和二十年十月十九日付野田より総務部御中「上伊那図書館へ進駐軍駐屯の件」〔什宝疎開関係書類〕註(2)参照。

唯今(十九日午前十一時三十分)亜米利加進駐軍將校一名通訳及伊那警察署長財団法人図書館へ来館せられ本館各処検査の上(当方疎開品には一切触れず階下の備付器具等二階へ移し階下全部を明渡されたき旨の申入有之候、期日に附ては何等明示されさるも近日中なる事勿論に候、尚ほ、炊事等の可能なるや否やに付ての問答より推究ふするに少人数の駐屯と存られ候追て警察署員の談によれば、本日の検査は準備検査にして明日本検査ある筈に候由、当方疎開品返送は来る十月廿三日第三回出発の予定に御座候(是れて名古屋よりの分は終り)東京よりの分は本月末に相成かと存候、右御報告申上候

(76) 昭和二十年十月十九日付伊那図書館野田より総務部宛電報(什宝疎開関係書類)〔往復文書綴〕以上二件 註(2)参照。

明日図書館へ進駐軍来る、荷物残り三澤へ移す予定 野田

電報は電話が通じない場合に使用していることから、東京―名古屋に電話連絡がとれない状況であったと推測される。

(77) 『財団法人上伊那図書館三十年史』(註(2)参照)。

(78) 昭和二十年十月二十三日野田より総務部御中葉書、昭和二十年十月二十五日付美術館兼名古屋別邸主任より総務部及び本邸庶務課御中「疎開什宝第三回(最

徳川美術館の美術品疎開

後の分)帰着に関する件」(以上二件「什宝疎開関係書類」註(2)参照。蓬左文庫の返送については森川より総務部宛葉書、同電報(以上二件「什宝疎開関係書類」註(2)参照)。

(79) 「国宝重要美術品の防空施設整備要項」(「東京大空襲・戦災史」編集委員会「東京大空襲・戦災史」第五巻 東京空襲を記録する会 一九七四年三月六六二頁)。

第一、方針

国宝、重要美術品中特ニ貴重ナル御歴代ノ宸翰、勅願ノ建造物等ヲ始め我が光輝アル国史ノ徴証ナル諸物件ニ対シ速カニ防空施設ヲ実施シ、或ハ分散疎開セシメテ空襲ニヨル被害ヲ最小限度ニ防止スルコトハ啻ニ我が尊厳ナル国体ヲ擁護スルタメノミナラズ大東亜ノ文化建設上必須ノ要務タルニ依リ国宝、重要美術品中其ノ危険地域ニ所在シ特ニ貴重ト認ムルモノニ付緊急防護措置ヲ講ゼントス

第二、措置

一、建造物ニ対シテハ偽装、貯水池、防火防弾壁ノ築造等防護設備ヲ施スコト

二、宝物ニ対シテハ安全ナル地帯ニ分散疎開セシメ収蔵庫等ニ嚴重保管スルコト

三、右諸設備ト共ニ二万一ノ被害ニ備フル為各物件ニ関シ記録、写真及図面ヲ作製スルコト

備考

本要綱中危険地域トハ防空特別地域及京都市、奈良市並ニ其付近ヲ指称ス(80)「国宝及重要美術品の防空施設実施要項」(「東京大空襲・戦災史」第五巻 註(79)参照 六六二頁―三頁)。

二、方法

(一)本防空施設(国ノ所有ニ属スルモノヲ除ク)ハ文部省ノ指示ニ従ヒ関係地方庁之ヲ監督シ、其ノ実施ニ付遺憾ナキヲ期スルコト

(二)本防空施設ニ要スル経費ニ対シテハ国庫ハ其ノ八割程度ノ補助ヲナスコト

三、施設

(一) 建造物ニ対スル防空施設

(中略)

(二) 宝物類ニ対スル防空施設

宝物類ノ防空施設ニ関シテハ文部省職員実地調査ノ上計画ヲ確立スルコト

(一) 分散疎開

分散疎開ハ危険地域ニ所在スル物件中特ニ貴重ナルモノニ付之ヲ行ヒ、所定ノ収蔵庫ニ収納スルコト、尚分散疎開ノ現品取扱ニ付テハ特殊技能ヲ有スル者ヲシテ之ニ当ラシメ且其ノ運搬ニ対シテモ十分注意スルコト

(二) 収蔵庫

収蔵庫ハ安全ト認メル地域ニ現存スル適当ナル倉庫ヲ利用シ、之ニ保管上必要ナル諸設備ヲ施スコト

(三) 収蔵庫及収納宝物類ノ管理

収蔵庫及収納宝物類ノ管理ニツイテハ地方長官コレニ任ジ其ノ常置セル管理人ヲシテ十分之ガ管理ヲナサシムルコト、尚ソノ管理状況ニ付テハ文部省職員適宜実地調査ノコト

(三) 記録作製

万一ノ場合ニ備ヘ文部省ニオイテ実測図及写真ヲ整備シ、且文書謄写等ヲ行フコト

(81) 註(30)参照。

(82) 註(77)、(78)参照。

(83) 昭和十九年一月十二日付文部省教学局發行文書「什宝疎開関係書類」註(2)参照。紙質も保存状態も悪く欠損が激しく判読できない部分がある。

(84) 昭和十九年一月二十日付 徳川黎明会より文部省教学局文化課御中「什宝疎開関係書類」註(2)参照。

(85) 昭和十九年三月二十三日付 徳川黎明会会長徳川義親より文部省教学局長近藤壽治宛書簡「美術館什宝非常搬出書類」註(2)参照。

(86) 三島貴雄「東京帝室博物館における文化財疎開の概要と新出資料について―「翁島疎開日誌」(仮称)の紹介を中心に」(註(30)参照)によれば、昭和十九年四月

五日に文部省教学局長の申し入れにより、館で保管することとなった華族所有の文化財が輸送されたとある。

(87) 文化財保護委員会編『戦災等による焼失文化財』(文化財保護委員会一九六四年)には絵画三点、彫刻十点、工芸七点、書跡六点の二十六点しか掲載されないが、昭和二十一年田中一松は国宝・重要美術品だけで三百点が罹災したと記し『戦災古美術品について』『アトリエ』昭和二十一年九月号 株式会社ア

ルス 昭和二十一年九月、昭和十九年・二十年版『日本美術年鑑』(東京国立文化財研究所編)には罹災美術品として国宝のみで絵画十五点、彫刻十二点、文書典籍八点、刀剣五点があげられる。

(88) 昭和十九年二月十一日付鈴木信吉より近藤主任宛書簡「美術館什宝非常搬出書類」註(2)参照。

(89) 徳川義知は徳川義親長男、後に尾張徳川家第二十代当主となる。財団法人尾張徳川黎明会創立にあたり副会長に就任、昭和二十一年徳川義親公職追放により徳川黎明会会長就任、日本赤十字社常務理事、日英協会副会長などを務めた。東京帝室博物館研究員を昭和十年八月一日拝命美術課所屬、昭和十四年八月二十一日 東京帝室博物館研究員を免ぜられ、同館列品課事務嘱託、昭和二十一年四月願いにより東京帝室博物館事務嘱託を辞している(「徳川義知履歴」尾張徳川家事務所)。

(90) 昭和十八年九月三日付 総務部より美術館主任宛書簡「什宝疎開関係書類」註(2)参照。

防空上美術館什宝格納ノ場所ニツキ当地帝室博物館ノ意見ヲ徴シ研究ノ結果、差当り現在ノ美術館地下室ヲ使用スルニ際シ湿気防止ノタメ高サ一尺五寸程度ノ簀子状ノモノヲ敷クラ可ト存ジ候ニツキ至急具体的ニ立案伺出相成度候(後略)

(91) 昭和十九年二月三日付渡部信より尾張黎明会会長侯爵徳川義親宛書簡「什宝疎開関係書類」註(2)参照。

(92) 第三次疎開の際に鉄道局に提出された承認願(写)が残されている(「往復文書綴」註(2)参照)。

承認願

一、品名 美術骨とう品 式拾式個
一、車数 有蓋車 二車(ワム一、ワ二)
一、発着駅 大曾根駅発伊那町駅着
一、運搬期間 一月二十六日四五四列車より
右文部省指令により美術品疎開致度候、就而輸送方御承認相成度此段及御願候也

昭和二十年一月二十三日

財団法人尾張徳川黎明会徳川美術館

名古屋鉄道局殿

(93) 「往復文書綴」註(2)参照。

(94) 註(37)参照。

(95) 第二次疎開の梱包について昭和十九年六月二十七日付近藤より鈴木家令宛書簡では「当方荷造りハ大部分ハ完了致居り候へ共、追加ノ分ノ極小部ハ未了ニ候へ共(資材不足ノ為メ)輸送迄ニハ何トカ工夫シ完了スル様努力可致候」(「什宝疎開関係書類」註(2)参照)としているが、六月三十日の続報で「荷造り用不足資材の縄、釘等を日通社へ交渉して融通を受け、著々進捗し、明一日中に完成せしめんと努力致させ居り候」(「什宝疎開関係書類」註(2)参照)とある。これは日本通運名古屋支社山梨公用課長が融通したようであり、昭和二十年二月二十八日になつて美術館近藤真太郎は「鉄釘の件、早速御返へし申上候はんと存居り候へ共、何分にも現品容易に手に入らず、辛ふして漸く相調ひ申候に付、茲に御返へし申上候」との手紙を残している(昭和二十年二月二十八日付近藤真太郎より日本通運支社山梨公用課長宛書簡「往復文書綴」註(2)参照)。

(96) 昭和十九年七月十六日付美術館主任より総務部御中「荷造用木材(板購入に関する件)」では愛知地方木材会社より檜、榎等三十五石が配給され搬入されたと報告している。しかし「木材は今回都合に入手出来たるも、一般木材の入手は中々困難なるにより、予め森川鉉二氏を煩はし伊那町にて什宝疎開用木箱の大きなものの製作方(実は板材及び釘が入用なり)を依頼しあるが、多々益々弁ずる訳なるを以て依然森川氏に尽力方を御通し置き下され度御願申上候」とある。この配給は六月二十四日付近藤より鈴木信吉宛書簡によれば福島豊氏の格別なる斡旋

徳川美術館の美術品疎開

により県庁に提出、木材配給審議会の審査により査定されたものであるという(「什宝疎開関係書類」註(2)参照)。また昭和十九年十二月二十三日付近藤真太郎より鈴木信吉宛「第三回疎開什宝荷造其他に関する件」によれば、地震により大工、鳶職等が強制的に徴用された為、箱の準備が進まないと報告している(「往復文書綴」註(2)参照)。

(97) 川口朋子「建物疎開と都市防空―「非戦災都市」京都の戦中・戦後」〈プリミエ・コレクション四一〉 京都大学出版会 二〇一四年三月。

(98) 美術品疎開の議論の広がりについては別稿を執筆中である。

(99) 「松本帝国図書館長の談話」(「美術館什宝非常搬出書類」註(2)参照)。筆記された字体から森川による筆記と思われる。須田論文「史料四」註(1)参照はこれに基づくかと思われるが、異なる点があり確証はない。松本喜一については鈴木宏宗「帝国図書館長松本喜一について」(「日本図書館文化史研究会編『図書館人物伝―図書館を育てた二十人の功績と生涯』 日外アソシエーツ 二〇〇七年九月)、同「元帝国図書館長松本喜一著作一覧」(「参考書誌研究」第五十四号 二〇〇一年三月)を参照した。

(100) 森川は昭和十八年十一月二十四日に長野県立図書館の東京帝国図書館貴重本三万冊の収蔵状況を確認しており、また昭和十九年六月二十二日にも長野県立図書館を訪れ、東京帝国図書館が実施する閲覧室間仕切り工事を視察、詳細に記録している(昭和十九年六月二十四日付 森川より鈴木信吉宛書簡「美術館什宝非常搬出書類」註(2)参照)。上伊那図書館閲覧室の間仕切りはこれを参考にして作られたと推定される。

(101) 名古屋職員慰労のため徳川義親も直筆で葉書を送付している。

お城も神宮も東照宮も焼けてまことに残念だ。諸君の尽力で美術館の無事であったことは感謝する。大した奮闘であつたらう。木造の家屋の焼けるのは当然で、処置なし、今更惜しむこともない。諸君の無事を祈つてゐる。一人の怪我も無いやうに注意されたい(昭和二十年五月二十六日付徳川義親より美術館近藤真太郎宛葉書「往復文書綴」註(2)参照)。

本邸庶務課からも美術館と倉庫が災厄を免れたのは「各員奮闘の結果」と書簡と共に慰労金支給の取り計らいが行われている(昭和二十年五月二十一日付「別邸

焼失の際出動各員に慰労金被下の件」「御用留」註(2)参照)。
(102) 昭和十九年一月十五日付美術館主任より総務部御中「陶器類の什宝手当終了に関する件」(什宝疎開関係書類) 註(2)参照)。

〔挿図出典〕

- 挿図1 中部地方建設局営繕部監修『中部地方建設局営繕事業三十五年史』社団法人中部建設協会 昭和六十一年三月
- 挿図2 『大日本職業明細図』東京交通社 昭和十二年 国立国会図書館所蔵
- 挿図3～6 伊那市創造館提供
- 挿図7 「昭和二十年 往復文書綴 徳川美術館」徳川美術館所蔵

〔謝辞〕

本稿執筆にあたり、公益財団法人徳川黎明会会長兼徳川美術館館長徳川義崇氏及び徳川美術館学芸部四辻秀樹氏、原史彦氏、吉川美穂氏に御教示、お力添えいただいた。また文書判読につき並木昌史氏の御教示を得た。上伊那図書館、三澤倉庫をはじめ疎開先の状況については伊那市創造館学芸員演慎一氏に、グルケ文庫、メンガー文庫については一橋大学附属図書館学術情報課林哲也氏より御教示・資料提供を受けた。また挿図については伊那市創造館、株式会社北川組、一般社団法人公共建築協会、国立国会図書館より提供を受けた。ご協力いただきました全員のお名前全てを書きませんが、ここに心より御礼申し上げます。

(総務部 非常勤学藝員)

表2 徳川美術館疎開年表

日付	尾張徳川家・尾張徳川黎明会関係事項	その他	宿直者
昭和16年1月24日		東京帝室博物館で「戦時防空対策として美術品を分散疎開する案」協議開始。	
2月8日	「疎開」文書綴開始、定光寺への疎開を検討。		
2月10日		東京帝室博物館「有事の際の美術品等の処置に付いて伺」大臣宛提出。	
3月8日	疎開のため定光寺工事を竹中工務店に依頼することと決定。		
4月26日	竹中工務店に工事発注。		
5月25日	美術館疎開品目録完成、総務部に送付。		
6月3日	美術館疎開品目録美術館に返送。		
8月15日		東京帝室博物館館蔵品中の最優秀品並びに法隆寺献納宝物の一部を奈良帝室博物館へ移送する宮内大臣決済を得る。	
8月18日～11月8日		東京帝室博物館第1次疎開(奈良帝室博物館、正倉院事務所)。	
9月18日	搬出準備荷造予定美術品目録(第1次、第2次)作成。		
10月14日	第1次疎開美術品荷造完了。		
11月22日	定光寺は湿気を免れないことから疎開品の内容を再検討する必要があるとの記録あり。		
昭和17年7月18日～		東京帝室博物館第2次疎開(多摩浅川非常倉庫)。	
昭和18年7月～		東京帝室博物館第3次疎開(多摩浅川非常倉庫)。	
7月20日	特別貴重什宝選定。		

9月3日	美術館地下室への美術品待避開始。定光寺疎開の検討再開、湿度計測開始。		
9月18日	10月1日より美術館閉館指示。		
10月1日	徳川美術館閉館。		
10月5日	徳川美術館、「貴重什宝保護措置要項」作成。		
10月15日	「貴重什宝保護措置要項」認可。		
10月22日	定光寺夜番候補者取調及び追加工事開始。		
11月24日	森川、蓬左文庫貴重書疎開について上伊那図書館から内諾を得る。家令鈴木信吉は美術館主任近藤真太郎に同館に美術品も疎開させることを提案。		
12月14日		「国宝重要美術品防空施設整備要項」閣議決定。	
昭和19年1月4日	蓬左文庫閉鎖。		
1月12日		文部省教学局、国宝保存状況を問い合わせ。	
1月14日 15日	加藤春二、美術館陶器梱包。		
1月24日		「国宝及重要美術品ノ防空施設実施要項」公布。	
1月20日	徳川黎明会、文部省教学局に国宝は防空設備ある施設にて保管と返答。		
1月25日	美術館、国宝・重要美術品認定品目録作成。		
2月3日	東京帝室博物館渡部信、徳川義親宛書簡。		
2月11日	家令鈴木信吉、近藤に渡辺信の書簡を送り、速やかに美術品を輸送手配するよう指示。		
2月13日	美術品第1次搬出荷物11個梱包完了。		
2月15日	美術品第2次搬出目録及梱包容積報告。		
2月17日	美術品第1次搬出企画案。		
3月16日	美術品第1次搬出日程決定。		
3月19日	美術品第1次搬出(計11個) 、翌朝伊那町駅に到着、図書館書庫に格納、上伊那図書館司書中村弥紋太を黎明会職員に囑託。		3月22日～ 4月2日 近藤真太郎
3月23日	文部省教学局へ第1次輸送報告、また今後の輸送においても貨車一両貸切を認める文書の交付を依頼。		
3月25日	扇子屋旅館を宿直宿泊所として協定成立。		
3月31日	蓬左文庫貴重書第1次搬出(計80箱) 、翌4月1日午後3時半伊那町駅に到着、図書館収蔵庫に格納。		
4月14日	五味常務理事、名古屋より豊橋経由で伊那に到着、翌日美術品格納場所として借用予定の2階閲覧室を検分、帰京。		4月2日～16日 熊沢五六
4月18日	大工棟梁来館、仕切工事の交渉。		4月16日～30日 野田芳太郎
5月1日	森川は伊那木工会社を訪ね、閲覧室仕切を依頼。また近隣民家倉庫借入検討を開始する。		4月30日～ 5月17日 森川鉦二
5月3日	伊那町山寺の福沢を訪問、倉庫借入につき懇談。		
5月9日	森川、書庫の中の疎開箱積替。		
5月11日	暴風雨のため事務室南寄り雨樋から雨少々にじみ出るが、問題なし。図書館員池上に三澤良信の紹介を依頼する。		
5月15日	三澤後見人の家に行き、倉庫借入を交渉、翌日倉庫視察。		
5月30日	三澤倉庫を大工と共に検分。		5月17日～31日 熊沢五六
6月1日	徳川生物学研究所内に第七陸軍技術研究所分室設置(～昭和20年8月15日)。		5月31日～ 6月15日 野田芳太郎
6月11日	野田は伊那木工会社を訪問、三澤倉庫抜軒工事は今月中完成、疎開図書館は今月20日または25日までに発送、閲覧室間仕切り工事は来月早々着手、中旬完成予定との回答を得る。		

6月16日	森川は図書館長、中村司書、木工会社専務宅を訪れ徳川家からの中元(干物)を贈る。		6月15日～30日 森川鉦二
6月22日	森川は長野県立図書館を訪問、帝国図書館疎開図書を格納する閲覧室仕切り工事を視察。		
6月24日	閲覧室間仕切り落成まで一時的に婦人室または児童室に格納保管を依頼、許可を得る。		
6月25日	閲覧室完成前に図書館内婦人閲覧室を一時的に借用し、美術品第2次搬出予定荷物の内、搬入可能な大きさの22個を輸送する方向で検討。		
6月26日	伊那木工会社に美術品疎開用箱を注文。		
6月27日	蓬左文庫貴重書疎開箱、伊那木工会社で完成、35箱本日発送、残り35箱は翌日発送、残り40箱は今月中に発送予定。		6月30日～7月15日 熊沢五六
7月4日	美術品第2次第1回搬出(計22個) 、翌朝伊那町駅に到着、上伊那図書館婦人閲覧室に格納。		
7月11日～13日		東京帝室博物館第4次疎開第1回 (翁島高松宮別邸)。	7月15日～31日 野田芳太郎
7月16日	間仕切り工事材料館内搬入、工事開始。美術館では愛知地方木材会社から疎開美術品荷造用木材の配給受領(檜、楨等35石)。		
7月27日	美術品第2次搬出予定の残り(16個)を8月15日搬出決定。		
7月30日	美術館第3次疎開美術品目録作成。		
8月4日	蓬左文庫貴重書第2次搬出(計80箱) 、6日午前5時伊那町駅に到着、図書館新聞閲覧室に格納。		8月1日～16日 熊沢五六
8月7日	三澤倉庫床簀の子張り工事完成。		
8月12日	図書館閲覧室内間仕切り工事完成。		
8月15日	美術品第2次第2回搬出(計16個) 、翌朝伊那町駅に到着、上伊那図書館閲覧室内に新設された新収蔵庫に格納。		8月17日～20日 熊沢五六
8月28日	蓬左文庫貴重書第2次到着荷物を三澤倉庫に運送馬車5台で移動。		8月20日～9月3日 森川鉦二
9月1日～5日		上伊那図書館、海軍志願兵試験場となり閲覧休止。	9月3日～15日 野田芳太郎
9月4日～10日	野田芳太郎刀剣手入。		
9月18日	美術館第3次疎開美術品格納場所を検討。		9月15日～30日 熊沢五六
9月20日	三澤倉庫新規借入部分点検。		
10月6日～7日	森川、蓬左文庫第1次疎開荷物を開封、状況確認。		9月30日～10月16日 森川鉦二
10月15日	新規格納室の西側入口扉が開閉困難となったため修繕。		10月16日～31日 野田芳太郎
11月3日～5日		上伊那図書館3階講堂で伊那美術展覧会開催。	10月31日～11月10日 熊沢五六
11月11日～13日		上伊那図書館3階講堂で戸田祐暉(1921-50)日本画展覧会。	11月10日～20日 森川鉦二
11月20日～23日		東京帝室博物館第4次疎開第2回 (多摩浅川非常倉庫)。	11月20日～30日 野田芳太郎
11月28日	三澤倉庫3階間仕切り工事着手。		
12月1日		上伊那図書館の夜間閲覧中止、開館時間は9時から17時となる。	11月30日～12月10日 熊沢五六
12月3日	美術館迷彩壁塗終了、屋根遮蔽工事は骨組終了、竹の搬入が遅れる。		
12月7日	13時40分昭和東南海地震。美術館一部被害あり。この日から警戒警報発令の記事あり。	伊那町も強震に見舞われたが上伊那図書館に被害なし。	
12月10日		名古屋空襲開始。	
12月12日	三澤後見人、木工会社に歳暮を渡す。森川、小澤川に転落。		12月10日～20日 森川鉦二
12月13日	上伊那図書館理事会で尾張徳川黎明会重要品疎開についての館一部の貸与が報告される。		

12月27日 ～1月5日	休館中も宿直職員は毎日図書館に出勤。	上伊那図書館は年末年始休館。	12月20日～31日 野田芳太郎
昭和20年1月	蓬左文庫附属徳川林政史研究室研究資料疎開(木曾教育会館)。		12月31日～ 1月10日 熊沢五六
1月13日	3時38分三河地震。愛知県下では2300人余が死亡、大曾根別邸、美術館には被害なし。		1月10日～20日 森川鉦二
1月14日	上伊那図書館へ図書寄贈の件につき中村司書と打ち合わせする(1月16日図書館理事会にて議決の予定)。		
1月23日	空襲により大曾根別邸に初被害。		1月20日～31日 野田芳太郎
1月24日	第3次搬出予定日決定。		
1月26日	美術品第3次搬出(22個) 、翌27日伊那町駅に到着、上伊那図書館新設収蔵庫に11個、三澤倉庫に11個格納。		
2月10日		伊那町上空を敵機が飛び、旭村澤底の山中に爆弾投下、以降14日、15日と敵機目撃。	2月10日～20日 森川鉦二
2月11日	森川、中村司書協議の上、徳川黎明会疎開関係事務室として貸与予定となっていた婦人閲覧室を東京産業大学(現在の一橋大学)に譲渡する事を決定。		
2月18日	8時半頃新設収蔵庫東側のラジエーターから蒸気噴出、荷物には別条ないが修理、午後雪解の水が3階東北炭の壁から点滴、バケツで水受けするが飛沫が飛ぶ恐れがあるので荷物1個を移動。		
2月20日	午後、新設収蔵庫東側壁より雪解水点滴。		
2月24日	好天に恵まれ図書館屋上の1尺余の積雪から雪解のため、新設収蔵庫東北角より雫が1分間に3、4滴落ちる。図書館に善処を求める。		2月20日～28日 野田芳太郎
2月27日	新設収蔵庫雪解雫あり、図書館屋上の除雪除水作業を図書館員中村、池上、平沢が翌日にかけて行う、その後点滴なし。 徳川義知より宮地太市に依頼していた疎開用荷箱が、愛知県製箱工業統制組合より両3日で到着するとの通知あり。		
3月10日	B29来襲百数十機来襲のため、伊那に向かおうとしていた森川は乗車不能になる。目白駅長の好意で10時半新宿発に乗車する。		2月28日～ 3月10日 熊沢五六
3月11日		東京産業大学荷箱120個到着、婦人閲覧室に搬入。	3月10日～20日 森川鉦二(家族逝去の為森川帰京、21日は宿直欠員)
3月16日		上伊那図書館裏庭園へ防空壕築造開始。	
3月18日	森川、上伊那図書館屋上、3階講堂の天井裏などに這い入り、焼夷弾落下の場合の処置を研究。		
3月25日	名古屋空襲、美術館建物に被害あり。		3月22日～31日 野田芳太郎
3月27日		上伊那図書館北庭に町内用待避壕(20人入、3か所)築造開始、4月8日完成。	
3月31日		東京産業大学疎開荷物(ギルケ文庫)120個到着。 上伊那図書館に横須賀海軍病院より海軍傷病兵300名の療養所として借入れたいとの申し込みあり。	
4月6日	森川は東京での用務多忙につき、宿直に近藤を加えて4名当直体制へと変更するとの総務部指示。		3月31日～ 4月12日 熊沢五六
4月7日	空襲のため、大曾根邸役宅全棟全・半壊。		
4月10日		陸軍農耕隊(約13000名)進駐のため、本部事務所として上伊那図書館閲覧室、新聞閲覧室を借り受けるとの申し込みがある。当分貸与はやむを得ないとのことで承諾すると連絡を受ける。	

4月15日	目白本邸・蓬左文庫周辺空襲により多くの被害を受ける。		
4月17日		第一海軍衣料廠研究室より上伊那図書館講堂、閲覧室、児童室、新聞室貸与依頼、内諾。23日ミシン45台講堂に搬入。	4月12日～20日 森川鉉二
4月21日		東京帝室博物館第五次疎開。館内に残っていた文化財及び浅川非常倉庫に収蔵していた文化財を高松宮別邸、常照皇寺、弓削旅館、大森彦四郎邸内倉庫、小田島閑二邸内倉庫に疎開。	4月20日～30日 野田芳太郎
4月25日		東京産業大学学長高瀬荘太郎、同山口助教授、武井方介、上伊那図書館に来館。	
4月27日		東京方面出身女子挺身隊50名上伊那図書館に来館、衣料廠製作事業開始。28日図書館入口に「第一海軍衣料廠伊那工場」の看板が掲げられる。	
5月4日		上伊那図書館新聞室にミシン30台搬入、一般閲覧室も近く学校工場となるため5日より閲覧中止。	4月30日～ 5月10日 熊沢五六
5月9日		上伊那図書館一般閲覧室にミシン40台搬入、11日より作業開始。	
5月11日	総務部指示により近藤、伊那へ出張。		
5月14日	名古屋大空襲、名古屋大曾根にあった別邸、徳川園等の大半が焼失。館職員の努力により美術館と倉庫3棟のみ焼失を免れる。		5月10日～19日 近藤真太郎
5月16日	森川、総務部指示により名古屋に向かう途上、伊那を訪れ一泊、17日名古屋に向かい、19日伊那に戻る。		
5月20日	伊那に滞在していた近藤帰名。		
5月22日		大萱に中島飛行機製作所が起工、飛行機が出来次第飛行場から飛び立つとのことで、伊那町空襲は確実と森川は憂慮。	5月19日～31日 森川鉉二
5月23日	森川は図書館防空計画について中村司書、伊那木工会社中村専務と相談。		
5月29日	扇子屋旅館より配給僅少のため1食1合の米を持参するよう申し出がある。		
6月	徳川生物学研究所分室を金沢市中学校内に設け、研究器具を疎開、また一部研究員も出張、滞在(～昭和20年10月)。		5月31日～ 6月10日 野田芳太郎
6月13日		上伊那図書館玄関前に公共待避所として防空壕をつくることが決定。	6月10日～20日 熊沢五六
6月18日 19日	森川、野田に伊那町勤務を命ずる。		
6月25日	近藤逝去。		6月20日～ 7月1日 野田芳太郎
7月1日	森川は自転車で目白から伊那に到着、伊那木工会社に図書館防空施設及び黎明会宿直室設備を依頼。		7月1日～10日 森川鉉二
7月2日	三澤倉庫監視のため、倉庫前判事宅2階空室を借用交渉。		
7月10日	野田、伊那に赴任。	上伊那図書館にも建築物偽装のためコールタールが配給される。	7月11日～ 10月28日 森川鉉二 野田芳太郎 (宿直2人滞在中に変更、途中交代で東京・名古屋に出張)
7月28日	野田の家族の疎開先(一宮)焼失、8月1日家族来伊、図書館宿直室に仮泊する。		
8月5日	野田、西町山寺の北間を借り受けることに決め、荷物を運搬。		
8月15日	終戦		
8月23日		戦争終結に伴い上伊那図書館の海軍第一衣料廠閉鎖、荷物の引き上げ開始。	
9月1日 2日		海軍衣料廠ミシン搬出、設置した電燈電源も取り外し終了。	

9月4日		海軍衣料廠学徒30名来館、工場後片付、大掃除。	
9月6日		伊那女学徒30名上伊那図書館敷地内の待避壕2か所の取壊作業に従事。	
9月22日	伊那町保管の美術品・貴重書を名古屋・東京に復帰指示。		
9月29日	森川は三澤宅を訪問、疎開荷物近日引上げを通知、上伊那図書館には10月3日通知。		
10月2日		上伊那図書館館内閲覧再開。	
10月4日		東京産業大学職員、疎開図書曝書の為に上伊那図書館に来館するも湿気を帯びていず、曝書の必要なし。	
10月13日	美術品第1次返送(23個)、15日大曾根駅に到着、新倉庫に搬入。		
10月18日	美術品第2次返送(26個)、20日大曾根駅に到着、美術館及び新倉庫に搬入。		
10月19日	図書館館内に残る美術品・貴重書を全点三澤倉庫に移動。	米兵将校、上伊那図書館に来館、明日より全館進駐接收を通知。	
10月20日		進駐軍70名来館、上伊那図書館接收。	
10月23日	美術品第3次返送(22個)、25日大曾根駅に到着、美術館倉庫に搬入。		
10月28日	貴重書、三澤倉庫より搬出(160箱)、30日蓬左文庫に搬入。 森川帰京、野田帰名。		
11月1日	森川・野田主催で伊那の越後屋で上伊那図書館員との慰労会が開催される。		
11月5日		三澤倉庫に搬出していた書架1台上伊那図書館に戻る。	
11月10日	残務処理終了、森川帰京。		
11月17日 18日		東京産業大学図書、進駐軍承諾の下、上伊那図書館より搬出返送。	
昭和21年1月3日	徳川義親会長辞任、徳川義知が就任。		
2月1日	家令鈴木信吉、家扶五味末吉をはじめ家扶以上の家職は総辞職。		
3月24日		東京帝室博物館再開(日本風俗展)。	
7月		東京帝室博物館疎開文化財復帰完了。	
9月	財団名称を財団法人黎明会に変更。		
9月14日	目白本邸進駐軍により接收。		
昭和22年11月1日	徳川美術館再開(日本文化教室)。		
昭和23年8月	目白本邸内事務所閉鎖。		
昭和27年4月1日	徳川美術館、博物館法公布により愛知県第一号として博物館登録。		

information, while the people of Ina city and the surrounding area provided transportation support and offered up local raw materials for the transfer.

Tokugawa properties catalog.

As a result, it was determined that this water jar was a tankard produced at the Jan Mennicken pottery studio in Grenzau of Westerwald, Germany, sometime between the end of the 16th century and the early 17th century, by the apparent similarity of the molded decoration to a dated tankard from the Mennicken studio in the collection of the Victoria & Albert Museum, London. Though it is still not clear how and when this tankard (water jar) came into the possession of the Owari Tokugawa, it is believed to have been brought to Japan around the early 17th century. Furthermore, the properties catalog indicates that this tankard (water jar) was once recategorized from an official utensil of the Owari clan to a private utensil of the *daimyō* during the time of the 12th Lord of Owari, Tokugawa Naritaka (1810–1845), who was well-known as a *daimyō* tea master. The water jar was then recategorized again as an official utensil at the Owari Tokugawa residence in Edo, and then was brought back to Nagoya shortly after the death of Lord Naritaka in 1848. Therefore, in conclusion, it can be accepted that this tankard (water jar) is one of the most essential examples of European ceramics imported to Japan in the Edo period for considering the changing value of “Oranda” wares.

The Wartime Evacuation of the Tokugawa Art Museum Collection

KŌYAMA-HAYASHI Rie

This paper examines how the Tokugawa Art Museum preserved its collections during the Second World War.

The area of Aichi prefecture where the Tokugawa Art Museum is located, in Nagoya city, is a region that endured some of the most intense wartime air raids in all of Japan. The tract around the Tokugawa Art Museum was no exception and the adjoining Ōzone retirement villa of the Owari Tokugawa clan and accompanying Tokugawa-en garden were destroyed in their entirety. The Tokugawa Art Museum itself also sustained large-scale damage, but many of the most important artworks had been evacuated, so the museum was able to resume its exhibition activities after the war ended.

The Owari Tokugawa Reimeikai Foundation (now the Tokugawa Reimeikai Foundation) had begun considering potential locations for the evacuation of the Tokugawa Art Museum collections by the beginning of 1941 (Shōwa 16), even before Japan joined the Second World War, and the collections were evacuated in three stages over four intervals, in March, July, and August of 1944 and in January of 1945. At first, the plan had been for the works to be sent to Jōkōji temple in Seto, the location of the gravesite of the first Lord of Owari, Tokugawa Yoshinao, but ultimately it was decided that they would all be sent to the Kami-Ina Library Foundation and a storehouse belonging to a Mr. Misawa Yoshinobu in the city of Ina, Nagano prefecture. A total of 71 boxes of artworks, including *nagamochi* large oblong chests, from the Tokugawa Art Museum in Nagoya, and 160 boxes of precious books from the Hōsa Library in Tokyo were relocated.

In addition to a cabinet decision licensing rail transport to be used for public services, as outlined in the “Guidelines for the Improvement of Facilities for the Air Defense of National Treasures and Important Art Objects,” a great deal of dedicated collaboration and support was also provided from other sources to facilitate the implementation of the evacuation. For example, the director-general of the Tokyo Imperial Museum, Watanabe Makoto, and the director of the Tokyo Imperial Library, Matsumoto Kiichi, provided various valuable

On the development of the Kanō Tsunenobu style: including an introduction to the *Yoshino Screens* (Tokugawa Art Museum Collection)

USUDA Daisuke

A pair of folding screens depicting the view of Yoshino by Kanō Tsunenobu (1636–1713) (hereafter, *Yoshino Screens*) was brought into the Owari Tokugawa family along with the arrival of the 11th Lord of Owari, Tokugawa Nariharu, upon his adoption from the shogunal family. This paper attempts to position these *Yoshino Screens* within the context of Tsunenobu's oeuvre, including addressing questions of their authenticity.

Considering that the overall composition of the *Yoshino Screens* does not constitute a continuous image from right to left screen, there is a chance that the painting has been trimmed. The signature also differs from standard reference works by Tsunenobu. Accordingly, this work was compared to another pair of screens depicting well-known sights, *Mt. Fuji and Seikenji Temple Screens* (The Museum of the Imperial Collections, Sannomaru Shōzōkan), which presents a striking example of the Tsunenobu style, and it was determined that the *Yoshino Screens* can be attributed to Tsunenobu due to the similarity in painting style. In addition, following the findings of prior research, the *Yoshino Screens* can be positioned within the first half of Tsunenobu's life, since his characteristic rational spatial composition is not yet fully pronounced in them. In the interest of advancing discussion on this subject, Tsunenobu's signature and seals are classified into five types, by which the *Mt. Fuji and Seikenji Temple Screens* can be dated to no later than the latter Genroku era (1688–1704). The seal and signature on the *Yoshino Screens* does not fall easily into one of these categories, and since, furthermore, the distinctive Tsunenobu style is not conspicuous in them, it is suggested that the production of the work may pre-date the *Mt. Fuji and Seikenji Temple Screens*.

Finally, it is pointed out that, although the *Yoshino Screens* are painted in the *Yamato-e* style, they are executed in Kanō Tan'yū's ink painting technique. This style of expression is unusual among Kanō School paintings of Tsunenobu's generation and further supports the conclusion that the *Yoshino Screens* are a relatively early example by Tsunenobu that was influenced by Tan'yū's style. Consequently, the *Yoshino Screens* can be considered an extremely important work that demonstrates the nature of Tsunenobu's explorations in search of his own personal style.

A Study of the German Salt-Glazed Stoneware Water Jar in the Tokugawa Art Museum—From the viewpoint of “Oranda” ware as *Daimyō* properties

NAGAHISA Tomoko

The water jar with incised and applied molded decoration in the collection of the Tokugawa Art Museum is an important example of late 16th century German stoneware that circulated throughout the Netherlands at that time, and then was brought to Japan by Dutch East India Company traders. The European ceramics that Dutch traders brought to Japan were called “Oranda” (meaning “Dutch” in Japanese) wares, regardless of their actual sites of production. Despite its rarity as a surviving German stoneware brought to 17th century Japan, there has been no concrete examination of the location or period of production of this water jar or the process by which it came into the Owari Tokugawa family. The purpose of this study was to reveal those factors by comparing the piece with both excavated shards and with other similar existing works, and by checking the actual record in the Owari

time recognized it was important for the shogun to take command of *Daimyō* (feudal lords) in carrying out the exclusion with the honor of the Imperial Court over them. Concerning domestic matters, he also emphasized that it was essential to unify the understanding between the Imperial Court and the shogunate government and the shogun should go up to Kyoto and have a long-term stay.

3. Unlike radical exclusionists, Yoshikatsu tried to live up to the expectation of the Imperial Court by getting Yokohama port closed. He thought the shogun should take the lead in the closing of Yokohama port, so he expanded an energetic mediation to unify the shogunate conference in order to realize the closing of the port. With the thought that controlling *Daimyō* as well as foreign relations was a sole prerogative of the shogunate, Yoshikatsu claimed that the shogunate government should give special preference to Shimazu Hisamitsu, a brother of the lord of the Satsuma clan, over other lords who worked for the union of the Imperial Court and the shogunate and bestow him before the Imperial Court. His opinion was based on the thought that it should be the shogun, the head of warriors, who took command of *Daimyō*.

THE TOKUGAWA ART MUSEUM

Articles

Identifying Who Commissioned the Tokugawa Art Museum Collection's *Hōkoku Festival Screens*

KURODA Hideo

There has been much speculation regarding the date and artist of the *Hōkoku Festival Screens* in the Tokugawa Art Museum collection and I have presented my own theory attributing the production of the screens to Iwasa Matabei and his studio in the year 1615 (Genna 1) in an earlier paper entitled “Reading the *Hōkoku Festival Screens*.” The present study considers the question of who commissioned the Tokugawa Art Museum screens in an effort to further bolster that postulation. To this end, I turned my attention to the figure of a middle-aged warrior seated in a gallery box at the center of the left screen of the Tokugawa Art Museum screens, who has been previously unidentified, but was believed to be the patron who commissioned these screens. Upon close examination of this gallery box and warrior figure under 4K high-resolution imaging, it was discovered that the *noren* curtains hanging from the gallery box are densely patterned with the *manji* family crest of the Hachisuka clan, *daimyō* of the Tokushima domain in Awa province, thereby establishing that the warrior figure depicted therein was a member of the Hachisuka clan. Further turning attention to the pose of the warrior, it appeared that he was leaning on his left hip and supporting his weight with his left hand. I wondered if perhaps this distinctive posture was not hinting at something more about the identity of this warrior. Following this line of inquiry, I examined other portraits of Hachisuka Iemasa (1558–1638), the most likely potential patron, and found that he was depicted in the same “form” as the warrior seated in the gallery box in the *Portrait of Hachisuka Iemasa (Hōan)*, which was painted shortly after his death. By these means, I was able to conclude that it was Hachisuka Iemasa who commissioned the Tokugawa Art Museum screens.

Thirdly, at the beginning of the 19th century the office of *Yama-Bugyō* was abolished and measures to control the mountain forest were assumed by the *Kōri-Bugyō* (a commissioner of administration on area control and agriculture), the *Kanjō-Bugyō* (a commissioner of finance) or the *Ometsuke* (an upper-level superintendent officer). This change of jurisdiction was decreed in response to increases in the jobs performed by the *Yamakata*. It is also assumed that prevailing circumstances would easily facilitate adoption of the opinion of the *Kōrikata*, since rice was the primary economic staple in the Hirosaki domain.

As described above, thoughts concerning the mountain forest differed depending on positions in the domain at the end of the 18th century and it is considered the rulers of the domain were exploring various policies for mountain forest management.

A study examining the impact of the anniversaries of the deaths of the shoguns and the lords of the Owari Tokugawa clan to the annual events of Owari clan in the late 19th century

YAMAMOTO Eiji

This study analyzes the relation between the annual events and the anniversary of the death based on '*Nentyū-tōsyō*', an official record written by the Owari Tokugawa clan in the late 19th century. The Owari clan prepared '*Nentyū-tōsyō*' to grasp the deaths of the shoguns and the lords of the Owari Tokugawa clan and decide the date and time of abstinence. The anniversaries of the deaths of the lords of the clan were controlled not to get fallen on the annual events held in Edo Castle or in the Edo residence of the Owari clan. In the 17th century, the anniversary of the death was prior to the annual events. However, the priority went to the annual events in the 19th century. Under these circumstances, the shogunate government ordered to include the anniversaries of the deaths of the Emperor and Empress. The increasing number of the anniversaries of the deaths of the shoguns and the lords made the schedule tighter and tighter and it was getting difficult to maintain the annual events. It also caused significant damage to the daily activities of the shogun and the lord. Thus, the government's order of including the anniversaries of the deaths of the Emperor and Empress resulted in destroying its annual events.

As the result of this study, it is revealed that the ceremony in the the Edo era was based on the death of the hierarchies.

A study of the political trends and position of Tokugawa Yoshikatsu, the 14th head of the Owari Tokugawa clan, in Kyoto at the end of the Edo era

FUJITA Hideaki

This study examines the political opinion and activities of Tokugawa Yoshikatsu, the 14th head of the Owari Tokugawa clan, in Kyoto from 1863 to 1864.

As the result of the study, the following three findings were identified.

1. Previous studies considered Yoshikatsu as an exclusionist imperialist. This thesis puts emphasis on the fact that Yoshikatsu's political speeches and deeds were based on the regard for the shogunate as the head of the Owari Tokugawa family, which was also the head of *Gosanke* families (three independent branches of Tokugawa families). He criticized the shogunate government from the view point of exclusionistic imperialism because he wanted to support the shogunate family.

2. While the shogun was still young, Yoshikatsu got trusted by the Imperial Court as the head of Tokugawa family in Kyoto. As for the matter of foreign relations, Yoshikatsu at that

in distant areas. As one countermeasure the Owari domain encouraged the planting of Japanese lacquer trees to obtain Japan wax (also known as Japan tallow or sumac wax), but this policy resulted in failure as the overall wax market had been dominated by good-quality wax trees. Consequently the local economy found itself in a worsening bind.

A study concerning a role of an administrator (*Oyamamori*) for Miure & Three Villages in a forestation policy adopted by the Owari domain from the 18th to 19th centuries

HAGA Kazuki

This study examines the forestation policy adopted by the Owari domain that had not been covered in previous research. From around the middle of 18th century in the Owari domain, Naiki Hikoshichi of the *Oyamamori* and his people planted trees on *Osuyama* (a term used for mountains where hunting and entry was prohibited, so as to encourage the proliferation of hawks to be used for hunting and to protect nesting areas). Culling withered trees within the *Osuyama*, they planted saplings of Japanese cypress, Japanese cedar, chestnut and so forth.

Since the reforestation work not only created forests for different purposes but enabled a growing environment for the forests, this stood out as an important policy in forestry management. In acknowledgement of the forestation work performed by the *Oyamamori* during the Edo period, the Meiji government appointed Naiki Zen-ei, a descendant of the family that had been the *Oyamamori*, as an official in the service of planting trees. This underscores the importance of the role performed by the Naiki family as *Oyamamori* in the forestation policy of the Owari domain.

A study on conflicts between *Yamakata* and *Kōrikata* in the Hirosaki domain at the end of the 18th century

KAYABA Masahito

This study examines a differences in thinking on a mountain forest within the domain created by the conflict between the *Yamakata* (a department in charge of domain's forestry administration) and the *Kōrikata* (a department in charge of domain's administration on area control and agriculture) in the Hirosaki domain at the end of the 18th century. From the results of the study, the following points were clarified.

First, forestry administration reforms were carried out in the Hirosaki domain at the end of the 18th century to restore the mountain forest ravaged by a famine. As part of the reforms, a *Yamakata* centered on the *Yama-Bugyō* (a commissioner of forestry administration) was established as the department in charge of the forestry administration. Since then, plans for forest rotation or forestation of Hinoki (Hiba) cypress, Japanese cedar and so forth were organized to center around the *Yamakata*.

Secondly, the *Yamakata* believed that the mountain forest had to be conserved in order to utilize it on a constant basis as well as restoring it. For that purpose, it asserted that people in the domain should not even be permitted to utilize *sueki* (trees that remained trees after logging operations). However, the *Kōrikata* claimed that people in the domain should be allowed to utilize the mountain forest to help relieve them from their impoverished circumstances. The two sides disagreed, with the *Yamakata*, claiming if people were prohibited from utilizing the mountain forest this would lead to illegal logging (tree felling actions performed without permission from the domain).

Summaries

THE TOKUGAWA INSTITUTE FOR THE HISTORY OF FORESTRY

Articles

A study on the structure of *Nentō-onrei* (a New Year ceremony) of the Tokugawa shogunate and the function of ranking in the ceremony by comparing Enpō, Genbun and Tenpō periods

FUKAI Masaumi

To analyze *Nentō-onrei* (a New Year ceremony) of the Tokugawa shogunate is a key to understand how the social classification was formed in Edo era.

The shogunate government made the participants aware of their own social classes for one another and maintained the social order by conducting this ceremony. Although some general structure of the ceremony has been revealed, the details are not cleared, nor are the temporal changes. This study closely examined *Nentō-onrei* in the early, middle and later Edo era and clarified how the structure changed as well as how the classification was formed according to one's social class, family ranking and status.

A study of economic crises that occurred in mountain villages in the late Edo period, taking the case of Outakimura, Shinano-no-kuni as an example

ŌSAKI Akira

This study aims to understand historical characteristics of the Edo period through analysis of the economies of mountain villages where the population engaged in farming and forestry. This report follow two that appeared previously in Bulletins 51 and 52 published by this institute.

The essential points of study in the above-cited first and second reports were as follows. In the early Edo period, the economy of the Kiso mountains was stable, with cutting of lumber on a large scale and employment of the people within the domain for cutting down trees and hauling lumber directly managed by the Owari domain, thanks to its abundant forest resources. However, by the middle of Edo period, management of forestry was taken over by lumber merchants, and forest resources became considerably depleted. To compensate for the revenue decrease caused by the resources problem and the burden of lumber taxation, new jobs and activities were created as a substitute, such as grain brokering, financing to feudal warriors and so forth, investments for development of new rice fields and others. However, the cycle of capital funds began to shift away from the mountain villages.

The essential points of this third report are as follows.

By the late Edo period, forest resources became further depleted and even if the forestry merchants started to expand the forestry operation to territories directly controlled by the Shogunate (referred to as *Tenryō*), territories owned by *Hatamoto* (who were direct vassals of the shogun) and so forth—or in other words outside the forests belonging to the domain—the earning ratios tended to be low because of the need to pay concession money to gain access to the mountains, paid to land holders, and higher delivery costs due to operations

THE TOKUGAWA ART MUSEUM

Contents

Articles

- Identifying Who Commissioned the Tokugawa Art Museum Collection's *Hōkoku Festival Screens* KURODA Hideo (1)
- On the development of the Kanō Tsunenobu style: including an introduction to the *Yoshino Screens* (Tokugawa Art Museum Collection) USUDA Daisuke (23)
- A Study of the German Salt-Glazed Stoneware Water Jar in the Tokugawa Art Museum
— From the viewpoint of “Oranda” ware as *Daimyō* properties
..... NAGAHISA Tomoko (41)
- The Wartime Evacuation of the Tokugawa Art Museum Collection
..... KŌYAMA-HAYASHI Rie (59)

THE TOKUGAWA REIMEIKAI FOUNDATION

8-11, Mejiro 3-chōme, Toshima-ku, Tokyo 171-0031, Japan.
(phone) (03)-3950-0111

THE TOKUGAWA INSTITUTE FOR THE HISTORY OF FORESTRY

address as above.
(phone) (03)-3950-0117

THE TOKUGAWA ART MUSEUM

1017, Tokugawa-chō, Higashi-ku, Nagoya 461-0023, Japan.
(phone) (052)-935-6262

KINKO SŌSHO
BULLETIN
OF
THE TOKUGAWA REIMEIKAI FOUNDATION

NO. 46

March 2019

THE TOKUGAWA INSTITUTE
FOR THE HISTORY OF FORESTRY
(*Tokugawa Rinseishi Kenkyūjo Kenkyū Kiyō* Vol. 53)

Contents

Articles

- A study on the structure of *Nentō-onrei* (a New Year ceremony) of the Tokugawa shogunate and the function of ranking in the ceremony by comparing Enpō, Genbun and Tenpō periods FUKAI Masaumi (1)
- A study of economic crises that occurred in mountain villages in the late Edo period, taking the case of Outakimura, Shinano-no-kuni as an example ŌSAKI Akira (37)
- A study concerning a role of an administrator (*Oyamamori*) for Miure & Three Villages in a forestation policy adopted by the Owari domain from the 18th to 19th centuries HAGA Kazuki (65)
- A study on conflicts between *Yamakata* and *Kōrikata* in the Hirosaki domain at the end of the 18th century KAYABA Masahito (87)
- A study examining the impact of the anniversaries of the deaths of the shoguns and the lords of the Owari Tokugawa clan to the annual events of the Owari clan in the late 19th century YAMAMOTO Eiji (105)
- A study of the political trends and position of Tokugawa Yoshikatsu, the 14th head of the Owari Tokugawa clan, in Kyoto at the end of the Edo era FUJITA Hideaki (125)

〔Activities〕

- Research and Dissemination Activities in fiscal year 2018 (151)

Appendixes

- A catalog of historical materials concerning the Owari Tokugawa family-Part Fifteen (1)
- A catalog of historical materials concerning the Ishiko family who was a retainer of the Owari Clan-Part Twelve (1)

金 鯨 叢 書 第四十六輯 [年一回刊行]

——史学美術史論文集——

平成三十一年 三月 三十日 編集
平成三十一年 三月 三十日 印刷・発行

編集者

〒171-0031 東京都豊島区目白三ノ八ノ十一
徳川 義 崇 誠

発行者

公益財団法人 徳川黎明会
電話(3950)〇一二番(代)

〒171-0031 東京都豊島区目白三ノ八ノ十一

徳川 林 政 史 研 究 所

電話(3950)〇一二番(代)

〒461-0023 名古屋市東区徳川町一〇一七

徳川 美 術 館

電話(935)六二六二番(代)

〒600-8805 京都市下京区中堂寺鍵田町二

印刷所

株式会社 同 朋 舎
電話(361)九二二番(代)

