研究発表・講演会

要旨集

第79回 美術史学会全国大会

Japan Art History Society
The 79th General Assembly 2026

当番校企画

シンポジウム
「関係のなかの美術史 ー移動と叙述の力学」

5月23日（土）
会場：学習院創立百周年記念会館・正堂

時間	タイトル	氏名（所属）	ページ
14:45 – 15:00	挨拶・趣旨説明	皿井　舞（学習院大学）	5
15:00 – 15:30	茶道具の価値 －茶道史と美術史の不整合－	依田　徹（遠山記念館）	6
15:30 – 16:00	近代初期東アジア社会と真宗教団の漢学・文人画 ―「中渡」→「新渡」中国書画コレクション形成の懸け橋―	塚本 麿充（東京大学）	7
16:05 – 16:35	複合国家をめぐる人と物のネットワーク ーネーデルラント総督の美術コレクションを例にー	深谷 訓子（京都市立芸術大学）	8
16:35 – 17:05	戦後フランスの国立美術館再整備の文脈と 松方コレクションの寄贈返還	陳岡 めぐみ（国立西洋美術館）	9

研究発表

5月22日（金）

会場：学習院創立百周年記念会館・正堂

時間	タイトル	氏名（所属）	ページ
13:00 – 13:40	東アジアにおける「胡瓶」の受容と再解釈 ―法隆寺献納宝物竜首水瓶を手がかりに―	劉　雨辰（東京大学）	10
13:40 – 14:20	佐渡清水寺千手観音像・二十八部衆及び雷神像について ―日本における二十八部衆図像の成立を解明する手掛かりとして―	金子 祐大（学習院大学）	11
14:20 – 15:00	壺井八幡宮八幡三神像の制作についての一考察	畑田　夏（早稲田大学）	12
15:20 – 16:00	鎌倉時代の仏像彫刻における截金文様と盛り上げ彩色の研究 ―栃木・医王寺諸像を中心に―	寺内 彩乃（日光山輪王寺）	13
16:00 – 16:40	円覚寺蔵五百羅漢図の再定位 ―新出の銘文を中心に―	中川 満帆（鎌倉国宝館）	14

5月23日（土）

分科会Ⅰ　会場：学習院創立百周年記念会館・正堂

時間	タイトル	氏名（所属）	ページ
10:00 – 10:40	雪舟の夏珪様の確立と展開 ―「山水長巻」と以参周省・了庵桂悟賛「山水図」を中心に―	洞 ひかり（東京大学）	15
10:40 – 11:20	15世紀のペルシア画家による明代花鳥画の模写、再模写、借用に関する考察	本間 美紀（東洋文庫）	16
11:20 – 12:00	貴顕の交流における贈答漆器 ―三重・専修寺所蔵「桐鳳凰蒔絵書棚」をめぐって―	野口 朋子（学習院大学）	17

分科会Ⅱ　会場：西２号館201教室

時間	タイトル	氏名（所属）	ページ
10:00 – 10:40	ペーテル・パウル・ルーベンス作 《サムソンとデリラ》と私邸の大広間	川浦 怜実（京都大学）	18
10:40 – 11:20	ジャンバッティスタ・ティエポロ作《カルヴァリオへの道》とオペラ・セリア ―キリストの悲しみの表情に着目して―	柴田 桃佳（東北大学）	19
11:20 – 12:00	フランソワ・ブーシェのシノワズリ ―版画における中国風イメージの成立―	田中 優奈（九州大学）	20

5月24日（日）

分科会Ⅰ　会場：学習院創立百周年記念会館・正堂

時間	タイトル	氏名（所属）	ページ
10:00 – 10:40	渡邊省亭の『前賢故実』学習	末田 泉名（京都大学）	21
10:40 – 11:20	小林清親と西洋画 ―石版画『富士十二景』を中心に―	益　凪花（清泉女子大学）	22
13:10 – 13:50	明治初中期における肖像画制作の過渡的性格について ―中丸精十郎の作品を中心に―	戸矢 浩子（霞会館記念学習院ミュージアム）	23
13:50 – 14:30	逸見（狩野）一信筆「五百羅漢図」（増上寺蔵）について ―動物図像を中心に―	河井　賛（大阪大学）	24
14:30 – 15:10	上村松園《楊貴妃》における古画学習の展開 ―仏教美術の参照を中心に―	稲田 穂香（長野県立美術館）	25
15:30 – 16:10	「新南画」ムーヴメント形成過程の考察 ―批評家・美術史家の言説を中心に―	小櫃 秀仁（滋賀県立美術館）	26
16:10 – 16:50	尾竹竹坡の美術史的位置と今日的意義についての考察 ―八火社時代から晩年までの作品を中心に―	阿部 優哉（町田市立国際版画美術館）	27

分科会Ⅱ　会場：西２号館201教室

時間	タイトル	氏名（所属）	ページ
10:00 – 10:40	クイリナーレ宮殿改装事業における皇后のサロン壁面フリーズ装飾 ―図像プログラム改変にみるアングル作《アクロンに勝利したロムルス》の役割―	髙山　環（九州大学）	28
10:40 – 11:20	ウジェーヌ・ドラクロワ作《キオス島の虐殺》に描かれた老女像 ―19世紀フランスの歴史画における老女像の位置付けという観点から―	湯浅 茉衣（東京藝術大学）	29
11:20 – 12:00	エドヴァルト・フォン・シュタインレによるケルン大聖堂フレスコ画について ―図像上の典拠と19世紀の大聖堂完成事業との連関―	鹿子木 渚（東京大学）	30
13:10 – 13:50	初期クールベの宗教画における造形的試行 ―クロード＝アントワーヌ・ボーとの関係から見る《子どもたちを蘇らせる聖ニコラウス》―	天王寺谷 千裕（同志社大学）	31
13:50 – 14:30	オディロン・ルドン《仏陀》における修行への志向 ―仏教受容に関する調査を通じて―	橋本 柚香（名古屋大学）	32
14:30 – 15:10	アンリ・ソヴァージュ《アミロー通り低廉住宅》における外壁タイル装飾の役割 ―「衛生・秩序」の可視化と「美の民主化」―	渡辺 眞弓（多摩美術大学美術館）	33
15:30 – 16:10	アルベール・マルケ(1875～1947)作パリ・セーヌ河作品群の需要と評価 ―ドリュエ画廊における絵画複製写真の活用という側面から―	内田 めぐみ（学習院大学）	34
16:10 – 16:50	パウル・クレーの初期裏ガラス絵について ―《喜劇》(1905) を中心に―	田村　天（東京大学）	35
16:50 – 17:30	オットー・ディックス《有刺鉄線の前の聖母》について	田野 さやか（神戸大学）	36

「関係のなかの美術史―移動と叙述の力学」趣旨説明

皿井　舞（学習院大学）

本シンポジウムは、美術作品の移動とその語られ方に注目し、作品の価値や位置づけがいかに形成されてきたのかを問い直すことを目的とする。

1990年代以降、日本の美術史学においては、制度論的視点の導入により、美術作品の価値は自明のものではなく、制度・市場・展示・学知といった複数の要因のもとで形成されることが明らかにされてきた。この認識は現在では広く共有されており、美術史が近代に成立した知の枠組みであることもまた、繰り返し指摘されてきたと言える。

しかしながら、こうした認識が定着した一方で、美術史の語りの枠組みそのものがどこまで変化したのかについては、あらためて検討する必要があるように思われる。作品の成立や展開については、受容者側の観点が取り入れられてきたとはいえ、依然として中心から周縁へと影響が及ぶという一方向的なモデルによって説明されることが少なくない。また、中心と周縁という構図も、明示されない前提として残り続けているのではないだろうか。

本シンポジウムでは、この問題を再考するための視点として「移動」に着目する。ただしここでいう移動とは、単にある地点から別の地点へ作品が伝わるという伝播経路の問題ではない。作品や人、制度が移動することによって、それまでとは異なる新しい関係が生まれ、作品の意味や機能、さらには価値づけそのものが変化していく過程として捉えられるべきものである。

さらに重要なのは、こうした移動の過程がいかに語られ、歴史として位置づけられてきたのかという点である。ある移動は正統な系譜として可視化される一方で、別の移動は顧みられることなく忘却される。この選別のあり方こそが、現在の美術史の枠組みを形づくってきたと考えられる。

本シンポジウムでは、西洋および日本・東洋美術史の具体的事例を通じて、移動が生み出す関係の変化と、それをめぐる多様な語りのあり方を検討する。これにより、中心と周縁を固定的に捉える見方を相対化するとともに、美術史の叙述そのものがどのような力学のもとで構築されてきたのかを明らかにすることを目指したい。

茶道具の価値
―茶道史と美術史の不整合―

依田　徹（遠山記念館）

茶道具は美術史で言及されながらも、文化資源的要素の強いジャンルでもある。特に持ち主の移動による付加価値「来歴」が重視される部分は、純粋な造型的評価とは言い難い。本報告ではこうした茶道具の価値について、造型的価値と文化資源的価値の両面から紹介したい。

本シンポジウムで取り上げる「移動」というキーワードから注目したいのが、抹茶を入れる「茶入」である。中国では香辛料などを入れる容器であったが、日本に輸入されることで茶道具へと転用され、用途が変化した存在である。さらに形や釉色から選ばれた優品は、銘を与えられ、大名などの間を移動し、名物記に記録されて「名物」となっていった。特に遠山記念館で所蔵する「玉垣文琳」は、茶道辞典などに立項はされていても所蔵先が明記されず、所在不明扱いであった。これは古美術商の知識から漏れていた事を遠因としており、美術館・博物館などの研究活動も茶道界の情報蓄積に依存している状況を示す。さらに「玉垣文琳」は、近代に定義が変わった「文琳」の古義を例証し得る貴重な個体である。端正で釉色の美しい「茄子」と、凹凸を持ち不透明の釉薬を特色とした「文琳」は、中国絵画に例えるなら院体画に対する魍魎画の様な鑑賞をされたと推測される。この中世の美意識を明確化し得る点において、文化資源的価値と造型的価値が不可分となるケースである。

また「叙述」というキーワードから見れば、明治33年（1900）の『稿本日本帝国美術略史』では、茶道具はほとんど掲載されていなかった。茶道具の評価を向上させたのは大正期の陶磁器研究であり、大正７年（1918）になって奥田誠一が陶磁器のゆがみや肌の質感を「表現」として位置付けている。特にこの頃、本阿弥光悦の茶碗の評価が急上昇するが、この時期の光悦は西洋のレオナルド・ダビンチに比すべき万能天才という位置づけをなされていた。また昭和戦前期には千利休を芸術家として評価する言説も展開し、長次郎の黒楽茶碗が日本独自の美として強調されるようになっていく。さらに強調したいのが、戦後の美術史で重視されてきた志野茶碗の評価である。志野茶碗は茶会記や名物記といった文献記録に登場しておらず、歴史的に見れば実は茶道具としての評価は高くなかった。しかし昭和５年（1930）の荒川豊蔵による大萱窯発見により注目を浴び、人気が急上昇した。そして戦後の展覧会で志野焼の価値が強調され、その評価が茶道界にも及んでいく。この志野焼の評価こそ、美術史を含む「叙述」が茶道界の価値観を変化させた事例と位置付けられる。

この様に茶道具は昭和戦前期に美術史に組み込まれており、美術史言説の変化を追える好例となっている。そして美術史は茶道具として価値を誇った茶入ではなく、造型から解釈しやすい茶碗類から評価してきたと言える。そこに茶道史と美術史の価値のズレ、さらには美術史が社会へ与えた影響を確認できるだろう。

近代初期東アジア社会と真宗教団の漢学・文人画
―「中渡」→「新渡」中国書画コレクション形成の懸け橋―

塚本 麿充（東京大学）

「近代」が日本における仏教思想の非常に重要な変革の、そしてその最高の時期の一つであったことはすでに広く共有されている。「西洋」と出会った日本仏教は、教団の制度や思想での近代化をすすめ、欧米や新しい「中国」「インド」などの「東洋」へとその足跡を広げていった。東本願寺の僧侶であった南条文雄（1849-1927）は明治9年（1876）にイギリスに派遣されて近代仏教学を学び、のち高田派専修寺法主となる常磐井堯猷（1872-1951）は明治19年（1886）からドイツなどヨーロッパで学び、西本願寺門主の大谷光瑞（1876-1948）は明治35年（1902）から三次にわたる西域探検隊を派遣し、本山や各地にあった学寮は次第に近代的な「学校」へ、江戸時代までの仏教学の深い蓄積は、近代的仏教研究と人材育成への場として再編されていった。

今回注目したいのはそのうち、「中国」とかかわる「人」と「モノ」の移動の部分であり、特にその初期に真宗教団の果たした役割についてである。明治4年（1871）に日清修好条規が結ばれると、明治９年に上海に東本願寺別院が設立され、そこに派遣されたのは江戸末期、特に日田・咸宜園で漢学の教育をうけた真宗僧侶たちであり、日本から渡った文人画家たちを受け入れて、上海の民間知識人、書画家たちの交流の重要な拠点となった。非僧非俗である真宗僧侶たちは多く、漢学、文人画に精通しており、それまでの地方文化･教育の主体でもあったため、「中国」との交流にも容易に参画できたからである。上海別院の書画家のなかには、その後日本に渡り売画生活を送った胡鉄梅や陳曼寿、衛鋳生などがいたが、彼らは来日後、上海別院に逗留していた日本人たちが江戸時代以来きずきあげていた書画ネットワークに参画し、利用することで日本でも生活をおくることができた。

しかし次第に明治の制度が整備されていくと、交流の主体は国家同士となり、仏教研究の場は中央都市の「学校」へと吸収され、「美術」の専門職は「美術史」へと収斂していく。これは美術学校の成立によって、それまで広範に活動していた文人画や漢学が在野の存在となり、再生産が難しくなっていったこととも軌を一にしている。日本では辛亥革命（1911）後の大正期に関西の財閥、また京都帝国大学の内藤湖南を中心とした「新渡」中国書画コレクションが形成されるが、その前提となるのは、それまで江戸・明治に在野に蓄積されていたこのような漢学、中国書画への学知であった。そして重要なのは、このような近代と「学校」制度によって、かつての多くの文化的なエージェンシー（行為的主体）の存在が見えなくなり、忘れられていったことである。本発表では北方心泉や内海吉堂、桑名鉄城、常盤大定などをとりあげ、近代社会と制度、知識人たちや地方真宗社会の変容、近代中国美術コレクション問題から近代と移動の問題について再考したい。

複合国家をめぐる人と物のネットワーク
―ネーデルラント総督の美術コレクションを例に―

深谷 訓子（京都市立芸術大学）

初期近代ヨーロッパにおいて、各国君主の家系やその宮廷は、美術品の移動の結節点であった。権力や富の象徴として、あるいは統治理念やアイデンティティの表明などを企図して、多くの作品や物品が集められ、また贈答や下賜、時には売却、収奪等を通じて、そこから散逸してもいった。

今回取り上げるネーデルラント総督（以下総督）とは、16世紀前半、ネーデルラント一帯を統べるブルゴーニュ公国とスペイン王国の双方を継承したカール５世（1500−1558年）が、遠隔地となるネーデルラントの間接統治のために置いた役職である。最初期の総督には、叔母であるマルグリット・ドートリッシュ（1480−1530年）、妹のハンガリーのマリア（1505−1558年）など、近親者の女性が任命された。彼女たちに関しては、ネーデルラントの人々に親しまれたブルゴーニュ公家の血縁であることも重要な条件であった。

総督は、ネーデルラントの領民にとって君主に相当する存在だといえる。また、ヤン・ファン・エイクの作品を含むマルグリットのコレクションや、ティツィアーノに作品を発注したマリアの収蔵品、ならびに彼らの所有したタペストリー等の工芸品は、当時の他の宮廷のなかでも優れた質を誇った。この頃までは、総督コレクションを他国の宮廷のそれと同一視してほぼ問題ないだろう。しかし、この地位は世襲ではなく、以後のコレクションの継承や作品の移動に関しては不明な点が多い。併せてネーデルラントは、スペイン・ハプスブルクの複合国家の一部をなしつつ、固有の文化や伝統をもち、とくに美術や工芸に関しては、イタリアと並ぶ先進的な立場を誇った。ネーデルラントとスペインという異なる文化にまたがる統治は、ナショナル・アイデンティティを象徴する宮廷という図式と現実との調停を要請するようになる。

本発表では、①宮廷の美術コレクションとナショナル・アイデンティティ表象、②政治と芸術における中心と周縁のねじれ、③政治的役割とジェンダー、という３つの観点を念頭に置きつつ、歴代ネーデルラント総督のコレクションのなかから幾つかの事例を取り上げて、作品とその移動の背景で働く複数の動因を考察する手がかりとしたい。

扱う時代としては、ハンガリーのマリア（在任1531−1555年）から、アルブレヒトとイサベラ（通算在任1596−1633年）の時期までを中心とする。まず取り上げるのは、当時もっとも活発に流通のあった肖像である。家系内や政治的同盟内の肖像のコレクションは、当時の宮廷に不可欠で、作品の移動を促す動因のひとつだった。目録等から当時の肖像コレクションのあり方を繙きつつ、制作経緯や移動を辿ることが可能な作品を中心に論じる。また肖像以外にも複数の総督の手を経て移動した作品に目を向け、その都度のコンテクストによる叙述や解釈の変化についても検討する。

戦後フランスの国立美術館再整備の文脈と松方コレクションの寄贈返還

陳岡 めぐみ（国立西洋美術館）

国立西洋美術館の基礎をなす松方コレクションは、もともと松方幸次郎（1866–1950）が20世紀初頭にロンドンやパリなどで買い集めた約3000点の西洋美術作品からなる（浮世絵を含めれば1万点を超える）。しかし、その多くは松方が率いた造船所の経営破綻を経て散逸の運命をたどった。なかでもフランスに残されていたフランス美術を中心とする作品群は、第二次世界大戦末期に敵国人財産としてフランス政府により接収され、1951年に調印されたサンフランシスコ講和条約に基づいて国有化された。その後、日仏両政府間の長期にわたる交渉を経て、1959年に日本へ寄贈／返還された。「松方コレクション」は、フランス側の条件にしたがい、その受け入れのために新たに設立された国立西洋美術館に収蔵される。一方で、フランスの国立美術館のためにフィンセント・ヴァン・ゴッホ《アルルの寝室》をはじめとする18点の作品（３点１組の作品を個別に数えれば20点）は留め置かれることとなる。

松方コレクションをめぐる言説において、「寄贈」と「返還」という、本来は異なる意味をもつ２つの語を繋げた両義的な「寄贈返還」という言い回しがしばしば使われる。同一の出来事であっても、語り手の立場や視点によってその叙述は異なる含意をもつことは言うまでもない。実際､戦後の日本とフランスの間で長期にわたっておこなわれた松方コレクションをめぐる交渉は、単なる二国間外交にとどまらず、両国それぞれが国内に抱えていた外交政策や文化行政、財政状況をめぐる異なる立場や利害の調整が絡み合い､複雑で多面的な様相をなしている。本発表では、とりわけ戦後フランスにおいて進行していた国立美術館のコレクション再配置・再整備の文脈のなかで松方コレクションの返還問題を検討し、新たな視座を得ることを目指したい。

フランス側では、1942年に部分開館していたパレ・ド・トーキョーの国立近代美術館は、1947年に全面開館を迎えた。また同年には、ルーヴル美術館に収蔵されていた印象派およびポスト印象派のコレクションがジュ・ド・ポーム美術館へ移され、ルーヴル別館として再開館している。戦後間もない厳しい状況のもと、これらの美術館は不足するコレクションを補うために松方コレクションに含まれる印象派・ポスト印象派の重要作品を必要とした。加えて、フランス政府の主導によって世界各地で開催されていたフランス美術展に出品する作品の確保という要請もあり、返還前の松方コレクションはこうした需要を満たすためにも用いられた。

他方、日本に目を転じると、ニューヨーク近代美術館を範とする近代美術館設立の動きが戦後に本格化し、1951年には神奈川県立近代美術館、1952年には東京国立近代美術館が開館している。松方コレクションの返還に際しては、その保管と展示のための美術館設立がフランス側の絶対条件とされ、1955年の日仏の交換公文では、「国立西欧美術館　別名フランス美術松方コレクション」の設立が明記された。アメリカを中心に再編が進む戦後国際社会において、自国の文化的ヘゲモニーの再構築をはかろうとしていたフランスにとって、この条件設定自体が広義の美術館行政の一環であったとみることもできるのかもしれない。

東アジアにおける「胡瓶」の受容と再解釈
―法隆寺献納宝物竜首水瓶を手がかりに―

劉　雨辰（東京大学）

古代ユーラシア大陸における東西文化交流の歴史は、物質文化の往来と密接に関わっている。とりわけ6世紀から8世紀にかけて、イラン･中央アジアに由来する金属器が中国へ伝播し、「中国」というフィルターを通じて変容したのち、日本へと伝えられた。その代表例が、尖った注ぎ口、膨らみをもつ胴部、高い台脚と湾曲した把手を特徴とする「胡瓶」である。胡瓶は広域に分布し、各地で独自の様式展開を示すことから、地域間の文化交流を象徴する器物とされてきた。

本発表では、法隆寺献納宝物の「竜首水瓶」を手がかりに、様式・材質・用途の観点から、東アジアにおける「胡瓶」の受容と再解釈の過程を検討する。特に、竜首水瓶の製作年代および金工史における位置付けを考察することで、西域由来の器物の受容に関する中国と日本との差異を明らかにする。

まず、竜首水瓶の構造・技法・材質を確認し、伝来と研究史を整理した上で製作年代の再検討を行う。近世以前の伝来を示す記録は乏しいが、先行研究と科学的調査の成果を総合すれば、水瓶は日本において、実用器ではなく供養具として製作されたものと判断できる。また、正倉院所蔵の銀壺・銀薫炉、また唐の金銀器や墓葬装飾に見られる植物文様、さらに胡瓶が中国で流行した時期、遣唐使を介した日中交流の動向を踏まえ、竜首水瓶を天平時代（729–749）前後の製作と推定した。また、胴部に表された対称的な天馬文様は、中国で製作された連珠天馬文錦を源流とし、その図像によって器物の神聖性が表現されていると考えられる。

次に、日本における胡瓶の受容を仏教文化および国家儀礼の観点から考察した。胡瓶は8世紀頃に日本に伝来し、正倉院や法隆寺に伝存する実物に加え、千手観音の持物としても表現される。日中の千手観音図像を比較すると、中国では西域様式と中国化した鳳首瓶様式とが併存したのに対し、日本では鳳首瓶のみが胡瓶の典型として定着した。また、『延喜式』や『江家次第』などの格式や儀式書には、国家儀礼における胡瓶の使用が記録され、唐に倣い、国家儀礼を整備した日本において、唐からもたらされた器物の形式が重んじられたことがわかる。

このような事例から、唐では胡瓶が一貫して「西域」や「異国文化」と結び付けられていたのに対し、西域への直接的認識が限られた日本では、胡瓶を含む西域由来の器物があくまで「唐の器物」として受容されたことが推察される。供養具としての竜首水瓶の製作や、漆胡瓶を代表とする酒器の受容、国家儀礼への導入には、当時の日本社会における唐への接近意識が鮮明に示される。竜首水瓶の技法、及び様式の再検討を通じて、8世紀前半以降の日本において、唐の知識・文化が伝来するなか、唐の器物を規範としつつ、材料や製作技術の制約を受けながらも多くの金属器が唐のイメージを体現するものとして製作された具体的な様相を明らかにすることができる。

佐渡清水寺千手観音像・二十八部衆及び雷神像について
―日本における二十八部衆図像の成立を解明する手掛かりとして―

金子 祐大（学習院大学）

二十八部衆は、千手観音に眷属として随従する護法神の集合体であり、各尊の姿態は多様で、服制、持物は多岐にわたる。しかし、これらの多様な図像の意味や典拠に関する検討が十分に行われているとは言い難く、二十八部衆図像の成立をめぐっては、なお考察すべき課題が多く残されている。

こうした問題を解明するため、本発表では新潟県佐渡市・清水寺に伝来する二十八部衆及び雷神像（以下、本群像）に注目する。本群像は、本尊千手観音像（平安後期・12世紀）と一具同作の作例であり、二十八部衆の規範として知られる鎌倉時代の京都・蓮華王院二十八部衆像（以下、蓮華王院像）に先行する数少ない遺例である。従来、本群像に関する専論はなく、その図像系統も明らかにされてこなかった。そこで本発表では、本群像の図像的特徴を分析し、これが蓮華王院像とは異なる系統に属することを指摘することにより、日本における二十八部衆図像の成立を解明する手掛かりとしたい。

本群像の図像を分析すると、先行研究において宋代版画との関連が指摘されてきた『別尊雑記』巻十七所収「白描千手観音二十八部衆図像」や、蓮華王院千体千手観音像の像内納入品である「千手観音二十八部衆摺仏」との一致が顕著に認められる。とりわけ、『別尊雑記』収載図像に近似する像が大半を占め、細部に至るまで高い共通性が確認できる。さらに、本尊千手観音像についても、頭上に十一面をいただき、本面の左右に瞋怒面をあらわす点において、『別尊雑記』収載図像との関連性を指摘することができる。以上の点から、本群像の造立に際しては、『別尊雑記』収載図像と同系統の図像が参照された可能性が高いと考えられる。

一方で、本群像のなかには、『別尊雑記』系統には属さないとみられる注目すべき像が二軀存在する。すなわち、肩に象を担ぐ像と、獣冠を被り両手で動物を抱く姿を示す像である。これらに類似する像は、京都・清涼寺本尊釈迦如来像（北宋・雍熙二年〈985〉）の像内納入品である版画「霊山変相図」に見出すことができる。

千手観音の眷属を群像としてあらわすことは、中国において成立したと考えられるが、現在のところ、中国における二十八部衆の作例は確認されていない。そのため、二十八部衆の成立過程の実態は不明と言わざるを得ない。こうした状況下で、本群像中に宋代図像に基づくとみられる像が含まれることは、平安後期に造立された二十八部衆像が、宋請来図像を規範として成立した可能性を示すものであり、二十八部衆の図像的源流が中国に存在したことを示す一つの証左として注目される。

以上を踏まえ、本発表では、本群像を、12世紀における二十八部衆像の様相を彫刻の側面から復元的に考察しうる作例として位置付け、これまで十分に論じられてこなかった過渡期の二十八部衆像制作の背景について試論を提示する。

壺井八幡宮八幡三神像の制作についての一考察

畑田　夏（早稲田大学）

大阪府羽曳野市の壺井八幡宮に伝来する八幡三神像は、その像内墨書銘より正平９年（1354）の作として知られ、2019年に重要文化財に指定された。

各像の概要は、三像はともに木造寄木造り、彩色仕上げになり、中央に僧形八幡神、その左に俗形男神像、右に神功皇后像の各坐像が配される。僧形八幡神像は壮年男子の相で、僧形八幡神像の持物として一般的な錫杖ではなく、屈臂した右手に如意をとる。この持物は当初のものであると伊東史朗氏は指摘している。本発表ではまずは、僧形八幡神像が如意をとることの意味について、実際の儀式の次第が持物の選択に関わっている可能性について指摘したい。

いっぽう、俗形男神像は衣冠束帯姿の壮年男子の相で、胸前にて両手で笏を執っていたと思われる形式である。神名に関して、紺野敏文氏が「俗形八幡神」説を、伊東史朗氏が「仲哀天皇」説を提出している。俗形男神像の本地垂迹の関係性に踏み込むことで伊東氏の「仲哀天皇」説を補強できるのではないかと考える。さらに、神功皇后像は、頭髪を頭頂から後頭部にかけて左右にわけ、両耳の前で美豆良を結う童形男子像のような形姿で、これは新羅出征時の姿とされる。両手先を腹の前で第二指から第五指を交互に差し入れて組んでおり、何らかの持物を執っていたものと推測される。伊東氏は『藤崎八幡宮文書』中に女神像が蓮花をもつとの記述があることから、神功皇后像においても同様の形姿であったと想定している。女神像が蓮花という仏教的意味合いの強い持物を執ることについて、本八幡宮の本地垂迹という観点から、本像の制作の意味について言及したい。

また、本像に関しては、伊東氏、田中健一氏の研究において、和歌山県広利寺十一面観音立像との類似が指摘されてきた。壺井八幡宮像と広利寺像に関し、主に挙げられてきた類似点としては、造像を担った仏師が円派と思われる頼円・実円であること、安置場所が元来はともに河内国であったこと、造立年が一年違いであることである。さらに、これら三点に加え、本発表ではその他、関連人物や造形の点などからも壺井八幡宮像と広利寺像の関連性を多く指摘することが可能であることを示したい。

そのうえで、壺井八幡宮八幡三神像と広利寺十一面観音立像には造像背景について同様の事情があったと想定したい。大河内智之氏は、墨書銘の「西方寺」の記述より、広利寺像は西大寺律宗の影響が指摘できるものとしている。壺井八幡宮像にも制作集団や像内納入品の観点から西大寺律宗の影響が指摘でき、当時のこれらの制作環境における重層的な宗教的意図について解明したい。

鎌倉時代の仏像彫刻における截金文様と盛り上げ彩色の研究
―栃木・医王寺諸像を中心に―

寺内 彩乃（日光山輪王寺）

栃木県鹿沼市・医王寺に伝来した本尊薬師三尊像、弥勒菩薩像、毘沙門天・吉祥天像、不動明王及び二童子像は、着衣に截金文様や盛り上げ彩色文様が顕著な鎌倉時代後期の一群の像として注目される。このうち毘沙門天・吉祥天像には、延慶三年（1310）から正和三年（1314）にかけての奥書をもつ納入文書があるが、これを造像年代とみるかは確定していない。また本尊像・弥勒菩薩像と毘沙門天以下の像とは工房が異なるとみる見解もあった。このような問題について、本発表では鎌倉時代の截金文様史、盛り上げ彩色史の観点から、基準作例の文様の分析の上に立って解明を試みる。

分析にあたり、銘記や納入品によって製作年代を特定できる鎌倉彫刻の基準作例が網羅的に収録される『日本彫刻史基礎資料集成』鎌倉時代造像銘記篇を中心に、『仏師快慶の研究』、『大和古寺大観』なども補助的に用いて、計276軀の文様のデータを収集し、鎌倉時代彫刻文様データベースを作成した。これによりさまざまな文様を解析し、製作年代に迫る方法は、今後の彫刻史研究に資するものと考える。

文様の分析から、如来像の衲衣条葉部の蓮華唐草文は、鎌倉中期頃までの作例では一本の蔓を中心に疎らに蓮華や葉をあらわす構成であったが、製作年代が下るにつれ、蓮華の花や葉の構成が密になる。医王寺薬師如来像・弥勒菩薩像の盛り上げ彩色文様の形状と構成が近似するのは、1269年幸舜・幸真・貞舜作アメリカ・クリーブランド美術館阿弥陀如来像の截金文様である。また医王寺諸像には四重の雷文繋ぎの截金文様がみられるが、如来像・菩薩像（地蔵菩薩像は除く）の基準作例におけるこれらの巻き数は、1260年頃までの作例では三重、それ以降は四ないし五重が多い。

次に彩色ないし金泥地と截金・盛り上げ文様の関係を確認すると、彩色地の作例は1196年定慶作奈良・興福寺維摩居士像が最古であるが、金泥地では1271年兵庫・蓮花寺阿弥陀三尊（中尊）まで下る。医王寺諸像ととくに関連するものに、1285年頃の京都・正法寺阿弥陀如来像があり、金泥地に截金・盛り上げ彩色文様を施し、線と面で文様を盛り上げる点、文様の界線や鳳凰丸文を盛り上げる点などが共通する。また医王寺諸像に確認できる、両端に丸を配した線を宝相華文間に施す文様は、1289年隆賢・定秀作の奈良・薬師寺四天王像のうち多聞天にのみ近似するものが確認できる稀少な文様である。医王寺像と文様の共通がみられた上記の作例は、彫刻の表現では医王寺像と形状や顔貌に類似点はみられず、医王寺像の仏師系統の特定には至らなかった。

以上により、文様からみた医王寺諸像の造像年代は鎌倉時代後期の13世紀第四四半期以降ということになり、一定の成果がえられたが、これと納入文書の年紀との関係をどう考えるかはなお今後の課題である。

円覚寺蔵五百羅漢図の再定位
―新出の銘文を中心に―

中川 満帆（鎌倉国宝館）

鎌倉・円覚寺に伝来する五百羅漢図（以下、円覚寺本）は、重要文化財に指定される三十三幅、神奈川県指定の十六幅、そして狩野養川院惟信によって補われた一幅の全五十幅からなる。当初の画幅とする三十三幅は元時代の制作、そして十六幅は室町時代の補作であると従来は理解されてきたが、近年の修理により当初幅である第九幅「受胡輪賮」の本紙裏に銘文が発見されたことを受け、その制作背景・制作時期・国籍を再検討する必要が生じることとなった。

新出の銘文は、円覚寺ならびに建長寺に縁深い三人の禅僧の名と、この銘文を記した当時と思しき年紀である。その禅僧とは、高峰顕日（1241–1316）、無礙妙謙（？–1369）、天鑑存円（？–1401）で、三代にわたる法脈を示すと共に、画中での配置も法脈的な整合性と合致する。加えて、顔貌は他の羅漢に比して肖似性が高い。さらに年紀は「戊辰年」すなわち1388年を示し、これこそが円覚寺本当初幅の制作年に限りなく近いことが想定される。したがって、円覚寺本当初幅は十四世紀後半の制作であること、また僧侶らの関係性から制作地は鎌倉とみるのが自然である。

本発表では、円覚寺本当初幅の制作年代がある程度定まったことを受け、百幅からなる南宋時代の大徳寺本と吉山明兆筆の五十幅からなる東福寺本と改めて比較し、相互関係についての再定位を提案する。円覚寺本は大徳寺本に次ぐ中国での制作と位置付けられ、東福寺本よりも早い段階に成立したと考えられてきたが、近年、大徳寺本および東福寺本の詳細な修理報告書が刊行され研究が著しく進展した結果、円覚寺本当初幅は大徳寺本の直接的な写しというよりもむしろ東福寺本との関係性がより強いことが指摘されている。また、円覚寺本と東福寺本に先行する五百羅漢図が十四世紀には別宗令公なる禅僧によって鎌倉で描かれていたことは重要で（中巌円月「画五百羅漢疏幷序」『東海一漚集』）、この別宗本はかつて鎌倉に所在した大徳寺本の図様を継承し、五十幅へと再編したものである可能性がある。円覚寺本当初幅は、鎌倉地域に蓄積された百幅本の五百羅漢図の図様の受容の実態、とくに天鑑存円の活躍期に該当する十四世紀後半の当地の事情が反映されていることが想定される。

また、円覚寺本は当初幅と補幅とでは図様が大きく異なるが、いずれにも大徳寺本の図像が随所に引用されている。当初幅が別宗本ないし大徳寺本に依拠することは疑いないが補幅は大徳寺本数幅を融合させた図様を展開しており、中世の日本において百幅本の五百羅漢図の制作された形跡がほとんど見出せないなかで、円覚寺本は五十幅のうちに制作年代の差や参照の方法に変化を伴いながらも、大徳寺本の図様の継承を伝える重要な事例といえる。円覚寺本が鎌倉地域で制作が志された、そして十四世紀以降も図様が再生産された経緯を画面から辿ることで、鎌倉禅林における五百羅漢図の受容と展開の一端に迫りたい。

雪舟の夏珪様の確立と展開

―「山水長巻」と以参周省・了庵桂悟賛「山水図」を中心に―

洞 ひかり（東京大学）

雪舟（1420-1506）が文明18年（1486）に制作した「四季山水図巻（山水長巻）」（毛利博物館蔵）は南宋宮廷画家・夏珪による画巻を学んだ作品と理解されてきた。また賛の記述と年紀から雪舟の最晩年作とされる以参周省・了庵桂悟賛「山水図」（個人蔵）（以下、O家本）は先行研究で「山水長巻」と構成が近いことが指摘されている。しかし「山水長巻」における現存する夏珪様式画巻との違い、「山水長巻」とO家本との関係については具体的に述べられていない。本発表ではこの二作品を取り上げ、雪舟の「夏珪様」が「山水長巻」において確立し、O家本に至るまでの展開について考察する。

本発表では先行研究で夏珪画巻として紹介されてきた三種に大別される図様系統に属する画巻の他、その三系統の図様の一部を引用した画巻も含めて「夏珪様式画巻」と定義して分析対象とする。そして「山水長巻」と室町時代の作例も含めた夏珪様式画巻との比較から、「山水長巻」が複数の夏珪画巻を参照しており、その上で水平視を強調し岩や山を前後に重ねてそれを道で繋ぐという改変が行われていることを指摘する。雪舟は夏珪画巻の図様を改変して「山水長巻」という画巻を創り出すまでに参照元の夏珪画巻をそのまま模写するプロセスを踏んだと考えられる。本発表で分析対象とした中国の夏珪様式画巻はほとんどが明代15世紀後半以降に制作されたと指摘されるが、明の画巻にも夏珪画巻をほぼそのまま写したものと図様に改変を加えたものがあることから、夏珪画巻の模写と再編という現象が「山水長巻」と同時期の明で発生したものであることを明らかにする。雪舟は応仁元年（1467）からの渡明中もしくは明との交易が盛んであった山口において、明における夏珪受容の動向を知ったものと考えられる。

雪舟は「山水長巻」制作以降、そこに保存された「雪舟の夏珪様」の図様を引用して「秋冬山水図」（東京国立博物館蔵）等の夏珪様山水図を制作していたと考えられる。O家本もその一つで、先行研究で遠近の不合理が度々指摘されてきた画面左上の東屋から水面を挟み対岸を臨む部分も、「山水長巻」中央付近の景からの引用として説明可能なものである。本発表では「山水長巻」に見られた景物を前後に重ねる手法がO家本では前景を濃く、後景を淡く描く「前濃後淡」の遠近表現の併用によってより前後関係が分かりやすい形で現れ、道によって視線を奥に導く手法にもより習熟していることを示す。一方、岩の平面性を強調した上で滲みという墨の表現を模索する実験的性格も有しており、雪舟様式の終着点というだけでなく雪舟以降の展開にも繋がり得る作品であることを指摘する。

以上「山水長巻」とO家本の二作品の分析から、本発表では「雪舟の夏珪様」が同時代の明の動向を追いつつ、雪舟に特徴的な空間構成手法を取り入れたものとして展開していったと結論付ける。

15世紀のペルシア画家による明代花鳥画の模写、再模写、借用に関する考察

本間 美紀（公益財団法人東洋文庫）

『サライ・アルバム』（トプカプ宮殿図書館H. 2152, H. 2153, H. 2154, H. 2160）と『ディーツ・アルバム』（ベルリン国立図書館 Diez A. Fols. 70–74）には、ティムール朝（1370–1507）と明（1368–1644）の交流を背景とし、15世紀のペルシア画家が中国花鳥画に影響を受けて描いた例が確認される。これらの作品は先行研究では、単に「中国風」と一括りにされ、詳細に論じられる機会が少なかった。本発表では、中国花鳥画の忠実な模写、ペルシア化が進んだ再模写、さらに模写を部分的に借用した別作品、と段階を追って様式分析を行うことで、概略的に「中国風」とされてきた作品が、間接的に明代花鳥画の影響を受けていることを明らかにする。

考察にあたっては、模写が複数現存する「雁図」、「小禽図」、「桃に鳥図」、「花鳥図」の４主題に注目する。「雁図」は模写が３点、「小禽図」は５点あり、中国花鳥画の忠実な模写から、模写を部分的に借用した別作品に至る、様々な段階の作例が残る。メトロポリタン美術館所蔵の「雁図」やトプカプ宮殿図書館所蔵の「小禽図」は、品質の劣る明代絵画と見做されてきた。しかし本発表では、ペルシア画家による忠実な模写であり、手本は辺文進「芙蓉蘆雁図」（上海博物館）や「三友百禽図」（台北・國立故宮博物院）に準ずる明代初期の院体画とする。その他の作例についても、段階的な様式分析を行うことで、手本と想定される中国花鳥画から、次第にペルシア風の作品に至る変遷を論じる。段階が進み、中国花鳥画の模写を部分的に借用した作例では、「師匠ムハンマド・スィヤー・カラムの作品」「師匠シャイヒーの作品」と注記され、中国花鳥画由来と認識されなくなっている現象が確認される。

「桃に鳥図」は模写が２点、「花鳥図」は４点あり、中国花鳥画の忠実な模写は現存せず、ペルシア化が進んだ模写や、模写を部分的に借用した別作品という、同一段階の作例が複数点残る。こうした作例が描かれるにあたって、復元的に想定しうるペルシアに渡った中国花鳥画が、明代初期の院体画であることを確認する。様々な段階の作例が残る「雁図」と「小禽図」の考察も加味することで、忠実な模写や、ペルシア化が進んだ模写を参照しつつ描いたと考えられることを指摘する。

以上のように、15世紀のペルシア画家による複数の作品を考察することで、明代の中国花鳥画がペルシアにわたり、直接模写されるだけでなく、後世のペルシア画家がそれらを参照しつつ制作を重ねていた過程を明らかにする。ペルシア画家が手本とした中国花鳥画は、明代初期の院体画であった可能性を指摘するとともに、度重なる模写や部分的な借用を経ることで、院体花鳥画の自然主義的な表現が減じられ、サイズの縮小や彩色の変化といった特徴が生じたことを示す。

貴顕の交流における贈答漆器
―三重・専修寺所蔵「桐鳳凰蒔絵書棚」をめぐって―

野口 朋子（学習院大学）

三重県津市一身田に所在する専修寺は、真宗高田派本山の門跡寺院である。歴代門主は近衛家・一条家・鷹司家などの摂家や津藩主藤堂家と縁戚関係を結んできた。同寺には門跡寺院としての格式を保ち、儀礼や生活を支えた多種多様な文化財が伝来するが、その全貌はこれまでほとんど明らかにされてこなかった。本発表では同寺所蔵の桐鳳凰蒔絵書棚（以下、本作）を取り上げ、その美術史的位置付け、製作環境ならびに受容の在り方について考察し、貴顕の贈答漆器としての特質を明らかにする。

本作は袋棚、違い棚、厨子、三段の引出からなる書棚で、総体を梨子地とし、桐樹と二羽の鳳凰を金銀の高蒔絵や色漆、金貝や切金を用いてあらわす。桐鳳凰の構図は狩野派の伝統的な図様を踏襲し、丁寧かつ重厚な漆工の表現技法は19世紀の上級武家伝来品や遣外使節団の贈答品に共通性を見出すことができる。なお江戸時代以降に定着した書棚は、婚礼道具の一部としてのみならず国内外の贈答品として機能した側面を有しており、本作もその文脈にある。

また共箱の箱書きを分析しその由緒をたどると、安政５年（1858）、近衛忠房（1838-1873）が14代徳川家茂（1846-1866）の将軍宣下にともなう参賀の返礼として拝領し、忠房没後に三男鶴松（1872-1951）へ譲られたことが判明する。鶴松はのちに専修寺に入室し、22世堯猷上人となったことから、本作は同寺にもたらされたのである。従来、漆工品に作者銘が記されることは少なく、作者・製作地や年代を判別する手がかりは少ないため、製作背景や由緒を知ることは困難である。その中にあって本作は、門跡寺院に伝来する以前は明治初期まで近衛家に所在し、さらには幕末期の将軍家周辺にまで由緒をたどることができる点において重要な作例といえる。

本作の製作環境については、将軍就任を契機とした下賜品であることから、江戸幕府細工所の関与が考えられる。細工所は将軍就任、婚礼、誕生等に関する諸道具、さらには朝廷への献上品等の調製を担った組織である。当代の将軍家由来の漆工品、例えば婚礼道具や外交上の贈答品などに関する文献史料を手がかりとして、携わった職人や製作体制について考察する。近年、幕末期の日本が欧米諸国へ贈った美術工芸品に注目が集まっているが（国際シンポジウム「幕末外交と日本コレクション―遣外使節団の贈答品を探して―」人間文化研究機構国立歴史民俗博物館主催、2026年１月10 ～ 11日）、本作はこれらと近しい環境で製作されたことが推測され、国内・国外の貴顕への贈答品の共通項を考察する素材ともなる。

本作は誂えた時期、用途、製作主体といった製作背景の想定が可能であり、幕末期の将軍家周辺の美術工芸品の基準を示す作品として位置付けることができる。あわせて、国内外の貴顕の交流における幕府による贈答漆器の特質を明らかにするうえでも重要な作例であるといえる。

ペーテル・パウル・ルーベンス作《サムソンとデリラ》と私邸の大広間

川浦 怜実（京都大学）

本発表は、ペーテル・パウル・ルーベンス（1577-1640）が、《サムソンとデリラ》（ロンドン・ナショナル・ギャラリー）により試みた、注文主の戦略的自己表象の様相を明らかにするものである。本作は、アントウェルペンの外交担当市長（buitenburgemeester）を務めた都市エリート、ニコラース・ロコックス（1560-1640）の注文で制作され、ロコックス邸の大広間に設置された。また本作は、ナジル人サムソンが美女デリラの誘惑により身を滅ぼす寸前の様子（『士師記』16:1-21）を、官能的に描いた作品である。先行研究は、本作の表象内容を多角的に論じてきたが、注文の背景や設置環境を踏まえた考察は不十分である。しかし教養ある客人たちが訪れたこの大広間は、ロコックスの客人への自己表象の場として機能したため、大広間の装飾プログラムで重要な位置を占めた本作についても、ロコックスのアイデンティティを発信する媒体として考察する必要がある。

発表ではまず、ロコックスの遺産目録（Duverger 1989）をもとに、《サムソンとデリラ》を含む大広間の18枚の絵画が、戦略的自己表象のための装飾プログラムを形成していたことを示す。その上で、《サムソンとデリラ》が本装飾プログラムの中心となり、ロコックスと客人たちの知的・文化的議論の触媒的存在として、大広間のサロン的性格を形成したことを示唆する。

次に、ルーベンスが《サムソンとデリラ》を通して試みた、ロコックスのアイデンティティ表象を詳らかにすべく、以下の２点に注目する。１点目に、ルーベンスがデリラの横顔に、ロコックスが所有した古代ローマ金貨「ファウスティナ１世の貨幣」を重ねて描いたことを新たに指摘する。古代ローマ皇帝妃ファウスティナ１世は、ローマの救貧事業の象徴的人物として知られていた。ルーベンスは、デリラにファウスティナ１世の横顔を重ねることで、ロコックスの貨幣学分野と社会福祉分野での貢献を効果的に示唆した。２点目は、デリラの胸上部を横切る布が「アフロディテのガードル」（ホメロス『イーリアス』）を想起させるというJaffé らの指摘を出発点に展開する。ルーベンスは、デリラに「アフロディテのガードル」をまとわせることで、人文主義者ロコックスの大広間にふさわしい形で、官能性を付与した。さらに、当時のアントウェルペンは八十年戦争による荒廃に直面していた。ルーベンスは、戦争を抑制する愛の女神のガードルを描きこむことで、ロコックスの外交担当市長としての平和実現への取り組みをも強調した。

ルーベンスは、ロコックスの功績やアイデンティティを《サムソンとデリラ》に反映することで、ロコックスが属する都市エリート層に向けた自己表象に寄与し、その地位の維持と強化に貢献した。本作は、若き日のルーベンスが、教養と視覚的表現力を証明した傑作の一つに位置づけられる。

ジャンバッティスタ・ティエポロ作《カルヴァリオへの道》とオペラ・セリア
―キリストの悲しみの表情に着目して―

柴田 桃佳（東北大学）

ジャンバッティスタ･ティエポロ（1696-1770）は、1737年から1740年にかけて、ヴェネツィア、サンタルヴィーゼ聖堂のために３点の祭壇画を制作した。本発表では、その中でも最大規模の作品《カルヴァリオへの道》に焦点を当て、本作におけるキリストの悲しみの表情に着目する。そして、この表現が演劇様式オペラ・セリアにおける男性主人公の悲嘆の感情演出と強い類似性を有することを手がかりに、画家が本作の制作に際して同時代の演劇文化を受容した可能性を提示する。

本作は、『新約聖書』の受難に関する記述を主な典拠として、キリストが処刑地カルヴァリオ山まで十字架を背負って行く場面を主題とする。画面中央前景には倒れるキリストが大きく描かれ、頭部に当たる強い光の表現によって、眉を下げ口を半開きにした表情が強調されている。その表情からは、キリストの身体的な衰弱と、諦念とも受け取れる悲嘆の感情を読み取ることができる。

本作の図像源泉としてティントレットによる同主題作品（1566-67年）を挙げる研究者は多いが（Pedrocco 2005 et al.）、同作品のキリストにはティエポロ作品のような過剰な悲しみの描写は見られない。また、本作を演劇の一場面のようだと指摘する先行研究（Levey 1986, Pignatti 1993）があるものの、具体的な演劇文化との比較にもとづく検討は行われてこなかった。

本発表では、本作におけるキリストの表象が、オペラ・セリアにおいて理論および実践の両面で推奨された男性主人公の悲嘆の感情演出と構造的に近似している点を新たに指摘する。1637年の公共オペラ劇場の開場以降、ヴェネツィアはオペラの中心地となり、18世紀初頭にはオペラ・セリアと呼ばれる演劇様式が隆盛を迎えていた。この様式では、舞台に一人残された主人公が独白アリアを歌う演出が一般化し、とりわけ主人公が悲嘆に沈む場面は観客の共感を強く喚起するものとして評価されていた。本作においてキリストが前景中央で孤立し、その悲しみの感情が強調して描かれている点は、こうした演出と無視しがたい類似性を示している。

キリストの受難は、14世紀の偽ボナベントゥーラによる『キリストの生涯に関する黙想』のように、信者による内的な視覚化および感情移入を重視する信仰実践が推奨され、聖史劇として広く受容された主題である。18世紀ヴェネツィアでこの伝統は衰退していたが、キリストの受難を主題とした宗教オペラが制作され、聖史劇に取って代わる新たな宗教的メディアとして、世俗的主題のオペラと機能的、様式的に接近した文化を形成していた。知識人との交流を通じ同時代の文化運動に敏感であったティエポロが、こうした演劇文化における感情演出を参照した可能性は十分に考えられる。

以上の考察を通じて本発表では、ティエポロが演劇文化からの学びの成果を宗教画に導入し、観者の宗教的感情を喚起するための意図的な造形戦略を構築していたことを明らかにする。

フランソワ・ブーシェのシノワズリ
－版画における中国風イメージの成立－

田中 優奈（九州大学）

本発表は、フランソワ・ブーシェによる版画集『国王の画家、フランソワ・ブーシェのキャビネのさまざまな中国人物集』（1738–1745年頃、以下『中国人物集』）を対象に、18世紀フランスで中国風イメージが単身人物像という形式において成立したメカニズムを明らかにするものである。『中国人物集』は、年齢や性別、職業の異なる中国の人物を単身像として表現した版画からなり、異国の衣装版画に類似した形式を持つ。室内装飾や生活場面の構成から切り離された単身人物像のみで構成される本版画集は、装飾的文脈を欠いた状態において、いかにして中国人像としての可読性が確保されているのかを問う上で重要な事例である。

この問題を検討するにあたり、本発表では先行例からの学習という観点から、ブーシェが版刻に参加した、アントワーヌ・ヴァトーによるミュエット城（現存せず）の室内装飾に由来する版画集『画家ヴァトーによる国王のミュエット城のキャビネのさまざまな中国人集』（1730–1731年頃）を参照する。ヴァトー由来の人物像はアラベスク装飾に組み込まれた装飾モチーフを起源とし、版画化に際して文脈から切り出され、顔貌、服飾、器物、背景のいずれにおいても中国を示す要素が限定的で、判別の難しい異国風イメージとして提示されている。

一方で、ブーシェはこうした先行例を前提としつつ、『中国人物集』において中国人と解釈可能な単身人物像を成立させている。その背景には、すでに中国風のイメージが版画や工芸品などの様々な媒体を通して共有されつつあった状況がある。その事例のひとつとして、同時期にブーシェが原画を手掛けた版画集『中国の生活場面』を挙げることができる。複数の人物像による生活場面を描いたこの版画集には､当時フランスで流通していた蘇州版画との視覚的類似が見られ、中国由来の図像をより直接的に参照することで中国イメージが形成されている。加えて、これらの図像はタピスリー下絵や陶磁器にも反復的に用いられており、転用可能なモチーフの集合としても機能していた。

以上より、本発表は、『中国人物集』における単身人物像が、その版画集の中で完結せず、複数の異なる媒体からなる視覚的環境を前提とすることで、中国人像としての可読性を獲得していることを示す。生活場面の版画や陶磁器に反復的に用いられた図像は、その視覚的前提の形成に大きく寄与していた。ブーシェの単身人物像は衣装版画や博物的な一覧と形式を共有している。それらの図像が記録としての側面を持ち、言葉による記述が先行しているのに対し、ブーシェの単身人物像は単一で成立する記録ではなく、装飾の文脈を取り込み、すでに共有されていた図像を前提として初めて中国人像としての可読性を獲得する点で特徴的である。本発表は、この点を通じて、シノワズリーを視覚的イメージがいかに社会的に共有され、整理されていくのかという問題として検討する。

渡邊省亭の『前賢故実』学習

末田 泉名（京都大学）

写実的で瀟洒な花鳥画で知られる渡邊省亭（1851–1918）だが、最初期の花鳥画の大作《群鳩浴水盤ノ図》（明治10年作）以前の現存作は何れも人物画である。これら初期の人物画については従来、師・菊池容斎（1788–1878）著『前賢故実』（明治元年全巻公刊）を引用しつつ自己の創意を加えた点に研究の主眼が置かれてきた。一方で明治10年前後の人物画から花鳥画への移行について表現・動機の両面から分析したものは乏しい。又、明治期歴史画の重要な参照源であった同書だが、容斎門下がこれに倣う場合、粉本教育・師風墨守を厭った師の方針との整合性、幕末の流派解体の流れを受けた近代初頭の系譜意識について別途考察の余地がある。以上の問題意識のもと、本発表では従来の省亭研究では言及されてこなかった明治8年作《舞楽図・桜花図・紅葉図》を紹介しつつ、初期人物画から花鳥画への移行過程を省亭の『前賢故実』学習を軸に検討する。

省亭の初期現存作は明治２年作《ゴータ・フリーデンシュタイン城美術館蔵画帖》（以下《画帖》）を筆頭にほか４点が知られてきた。今回新たに取り上げる明治８年作《舞楽図・桜花図・紅葉図》は中幅《舞楽図》が『前賢故実』掲載の尾張浜主図に倣う。本発表では《画帖》にも同主題図が含まれる点に着目し、両図の比較を中心に同書学習の様相を分析する。

まず《画帖》《舞楽図》には同一箇所に『前賢故実』からの写し崩れが認められる。省亭の回想中、容斎からの修正指導は実物写生図に限られる点を考慮すれば、『前賢故実』学習は師の直接的指導を伴う粉本教育ではなく、あくまで省亭の自律的な学習であった可能性が高い。次に同書の図像をほぼそのまま踏襲する《画帖》に対し、《舞楽図》では構図と表現に顕著な違いが認められる。特に陰影をつけた写実的な人物造形への変化はこの時期の省亭の関心の所在を示すと共に、《群鳩浴水盤ノ図》の鳩に見る写実表現へ通ずるものである。最後に容斎門の一員として参加した《画帖》制作以降、『前賢故実』が省亭人物画において長期に亘り参照されていることから、同書が「容斎画意」と並ぶ省亭画業における座右の書であったことを指摘する。

以上より、省亭における『前賢故実』とは容斎門下としての継続的な自意識の拠所でありながら、その学習はあくまで自律的なものであった。師風墨守を厭う師の姿勢と一見矛盾する同書図像の踏襲は、２作品の変化に照らせば、段階的な師風からの脱却と自己様式模索の葛藤として評価できる。同時に、図像を介した師系継承から写実・新機軸創出といった理念を介した継承へ重心が移る様も見出せよう。しかしながら『前賢故実』の規範性を完全に脱することは難しく、最終的に省亭が師風からの自立を遂げるには、人物画から花鳥画へという主要画域の変更を経る必要があったのである。

小林清親と西洋画
―石版画『富士十二景』を中心に―

益　凪花（清泉女子大学）

本発表では、小林清親（1847-1915）の西洋画法の実践を検討するため、石版画『富士十二景』（明治23年・1890）を「光線画」の実例と位置付ける試みを行う。

出世作「東京名所図」（明治9-14年）に代表される、清親の西洋画法を意識した錦絵は一般に「光線画」と呼ばれる。しかし、「東京名所図」が版行当初「光線画」と認識されていた確証はない。吉田洋子氏は清親が絵画教本『毛鉛画独稽古』（明治28年）で鉛筆画を「光線画」と名付け、この語が西洋画法における光の表現を積極的に採用した絵画全般に当てはまることを指摘した。だがそれ以降、吉田氏の視点は十分に検証されているとはいえない。

「光線画」の語そのものは明治６年の英和辞書『附音挿図英和字彙』で、写真技法「Calotype（カロタイプ）」の訳語とされている。そのような先例を念頭に置くと、清親が「光線画」の語を使用した背景に、写真への意識を想定することも可能であろう。

清親の「光線画」理解の具体例と目されるのが、石版画『富士十二景』である。本作は富士山を主題とする揃物だが、その評価は清親の稀な石版画作品とされるにとどまっていた。しかし、国立国会図書館所蔵の『富士十二景』に着目したところ、本作が東京・日本堂の上村新三郎によって明治23年に出版された、石版画譜集『西洋画譜』全10帙のうちの第７帙であることが分かった。出版と同年、上村は第三回内国勧業博覧会に「石版画　額」を出品して褒状を受けており、『西洋画譜』はこれに含まれる可能性がある。『西洋画譜』の画工は、小山正太郎や波々伯部捨四郎など洋画家・石版画家で構成されるが、出版時の広告からは、ここに清親が「和洋画家」として迎えられていることが判明し、当時の清親に対する認識が読みとれる。

この「和洋」の兼帯は『富士十二景』に求められた要素と考えられる。「和」の要素は、江戸期の浮世絵からの影響を受けた画題の選択やモティーフの着想にうかがえる。清親への初代歌川広重からの影響は周知のとおりだが、本作には従来注目されなかった葛飾北斎からの影響も考えられる。また、路傍や農漁村などそれまで絵画化されてこなかった地を画題とする特徴は、広重の名所選択と共通する。一方、「洋」の要素は、砂目石版の調子と描線を駆使した光と影の表現にうかがえ、『毛鉛画独稽古』にいう「光線」への意識と理解される。同時に、一貫した低い視点からの水平視構図の採用には、水彩による『写生帖』からの連続性を指摘できる。清親の西洋画学習の参照元としては、アメリカ石版画カリー＆アイブス作品群が指摘されてきたが、本作にも主題や構図、陰影表現が類似する図を見出せる。

『西洋画譜』において『富士十二景』には、浮世絵的な風景画を石版の技法で表現することが求められ、和洋を兼帯する清親は作者として適任であった。本作は、清親が石版画という媒体を介して「光線画」に向き合ったことの成果と評価されよう。

明治初中期における肖像画制作の過渡的性格について
―中丸精十郎の作品を中心に―

戸矢 浩子（霞会館記念学習院ミュージアム）

幕末に西洋からもたらされた絵画技法は「技術」として導入された側面をもち、明治初期に西洋化を進める中で大蔵省や兵部省などの需要に応えるものであった。明治９（1876）年に開校した工部美術学校は、「百工ノ補助」となるための西洋の絵画・彫刻技術を学ぶ場として工部省に設置されたのである。急激な西洋化への反動と伝統美術への回帰、資金難により同校は明治16年に閉校となるが、排斥されようとした洋画が命脈を保ったひとつに、肖像画制作があった。天皇をはじめ貴顕らの肖像画が盛んに描かれ、その需要は富裕層にも拡大した。その中で肖像画家として身を立てた代表が中丸精十郎（1840-1895）である。

幕末に文人画家となった中丸精十郎は、明治時代に入ると西洋絵画技法を学んでその技術をもって陸軍に出仕した。明治９年に工部美術学校が開校すると37歳にして入学し、フォンタネージとサンジョヴァンニに学んだ。明治15年からは陸軍将校の絵を描いて靖國神社に納め、政府の要人たちの肖像画を次々に手掛け、明治19年には陸軍を退官して肖像画家となる。工部美術学校の出身者で画家として生計を立てた者は稀有な中で、中丸は明治28年に亡くなるまで制作を続け、生涯に500点余りの肖像画を描いたとも言われる。しかし作品の現存数は乏しく、中でも明治10年代の作例はこれまで数点を数えるのみであった。

そうした中にあって、昨年、中丸精十郎が明治19年に描いた肖像画《常磐井鶴松肖像》が新たに発見されたのである。像主は近衛家の血筋をひく少年であり、欧州へ渡航する直前に描かれたという制作背景も判明した。像主の他界を契機に描かれることの多い肖像画の中では稀な、生前の少年期を描いた例といえよう。実は中丸はこの明治19年には、《常磐井鶴松肖像》とほぼ同一の構図をもつと言える《平賀源内肖像》（早稲田大学図書館蔵）を描いている。両者を比較すると、中丸は面貌表現のみを変えて肖像画を制作していたことがうかがわれる。このことは、中丸が量産した肖像画の型が､この時期にすでに確立していたことをうかがわせるものである。《常磐井鶴松肖像》は、肖像画家となった中丸の最初期の作例であり、明治10年代における中丸の肖像画制作の基準作となりうるのではないだろうか。

本発表では中丸精十郎の新出作品を考察し、その表現技法を見直すことで、明治初期から中期までの洋画家による肖像画制作を再考するものである。

逸見（狩野）一信筆「五百羅漢図」（増上寺蔵）について
―動物図像を中心に―

河井　賛（大阪大学）

東京都港区芝大門の増上寺に伝わる「五百羅漢図」（以下、本作）は、幕末に江戸で活躍した絵師である逸見（狩野）一信（1816-63）が約10年（1854-63）の歳月をかけて描いた全100幅の大作である。本作については、西洋画法の受容や、近世の戒律復興思想との関係等の観点から様々に論じられてきた。

本発表では、本作中の多種多様な動物図像に注目する。先行研究では、当時の版本の図像や世相を反映したモチーフの描き込みが随所に見られることが指摘されているが、動物の典拠についての具体的な言及は殆どない。そこで、本作中の十数点の動物図像の典拠が『唐土訓蒙図彙』（平住専庵編、橘守国画、初版1719年・以下、『唐土』）に求められることを指摘し、動物図像の形成過程およびその描写の意図を考察する。

『唐土』が典拠と考えられる本作中の動物は、以下の３グループに分けられる。Ａ：極めて図様が近いものは、蟹・小魚（第29幅）や尾長猿（第30幅）が挙げられる。元の図様を活かしつつも、二図の組み合わせやポーズの変更等、描く場面に応じた的確な改編を加えている。Ｂ：構図を反転するものは、器に入った小さな龍（第64幅）や車を引く象（第93幅）があり、画面全体の構図を整えるための工夫として反転を用いていることが分かる。Ｃ：構図や形態を大幅に変更するものとしては、二本角を持つ豹柄の獣（第63幅）が『唐土』13巻の「狡」に似るが、構図については、李龍眠様の十六羅漢図に多く見られる、羅漢に寄り添う虎の構図を応用していると考えられる。羅漢図の伝統図像と『唐土』の組み合わせに、本作の独自性を認めることができる。

Ａ～Ｃ以外に、『唐土』に項目があるものの、別の図像を元にしたと考えられる例もある。牙の長い虎柄の獣（第63幅）は『唐土』13巻の「檮杌」と類似するが、寺島良安編『和漢三才図会』の「檮杌」の図像により近い。また、白澤（第69幅）は『唐土』13巻の「白澤」のような獅子型系統の図像ではなく、江戸時代に護符として流行した人面牛身系統の姿で描かれる。鑑賞者である江戸の人々にとって、より身近な図像を選んだ可能性が考えられる。

以上の検証より、本作中の一部の動物図像が『唐土』を中心に、それ以外の典拠にも拠りつつ形作られた過程を明らかにできる。『唐土』所載の図様を元に一信が想像を膨らませ、形態や構図に様々な改編を加え、色にも工夫を凝らしたことが指摘でき、『唐土』の学習が、多様な動物を描き出す上で大きな後押しとなったことが想定される。先行研究に指摘があるように、一信は本作について羅漢が暮らす異国の情景を具体的に描き出すことを目指していたと考えられるが、『唐土』および指摘した作品の参照は、過去の羅漢図と明確に異なる、現実感と幻想性を併せ持つ動物たちが住まう独創的な世界の創出を可能にした大きな要因であったと言える。

上村松園《楊貴妃》における古画学習の展開
―仏教美術の参照を中心に―

稲田 穂香（長野県立美術館）

上村松園（1875-1949）は、気品ある女性像を追求した近代京都画壇を代表する日本画家である。第四回帝展出品作《楊貴妃》（大正11年、松伯美術館蔵）は、裸体モデルの写生を踏まえ、湯上がりの楊貴妃を裸婦像として描く点で松園の他の唐美人図に例を見ない。近年では心理状態を内に秘めた表現に向かう意欲作として再評価が進む、模索期の代表作である。

本発表は、本作の制作過程で松園が仏教美術を参照した可能性とその意義を考察するものである。これまで多くの松園作品に円山四条派や浮世絵の参照が指摘されてきたが、本作では松園が小下図に「半裸體等ノ参考ニハ古代佛画或ハ彫刻等ノ観音又ハ吉祥天等モ参考資料トセハ如何ニ候也」と書き込んでおり、仏教美術との関連性について検討の余地を残す。先行研究で本作のイメージソースとして想定された泉涌寺《観音菩薩坐像》（伝楊貴妃観音像）は、本作との造形上の一致が必ずしも明確でなく、制作当時は秘仏のため非公開であった点からも直接的な参照関係を見出しにくい。本発表では、現在確認される五点の小下図（松伯美術館蔵）を手がかりとして図様の成り立ちを検証することを試みたい。

小下図は立像三点と座像二点に分かれるが、いずれも楊貴妃の胸元があらわに描かれており、裸婦像への関心を軸に制作を進めた可能性が高い。立像は松園のルーツである円山四条派の唐美人図、座像は西川祐信《柳下納涼美人図》（出光美術館蔵）のような肌をはだけて涼をとる女性を描く浮世絵の図像を参照したとみられる。一方で、こうした図様は本画における楊貴妃の豊満な体躯や涼やかな目元の表情、胸元の瓔珞などの装飾には結びつかない。これらの要素は、裸婦像を描きつつも官能性を抑制した画格を求めた松園が、仏教美術を参考にした結果としてもたらされたと考えられる。

たとえば、明治28年の時代品展覧会に出品された浄瑠璃寺《吉祥天女像》は、ふくよかな体つきや宝冠中央の鳳凰が本作と共通する。本展は松園が《清少納言》（北野美術館蔵）を出品した第四回内国勧業博覧会と同時に京都で開催された。図版を掲載した出品目録も刊行されたことから、松園が図像を把握していた可能性は高い。一方で、全身に衣を纏う本像は「半裸體等ノ参考」とは考えにくい。そこで、朝鮮・高麗時代の水月観音図に着目すると、透けるヴェールで裸体に近い上半身を包む様やその体格、瓔珞・臂釧に加え、高麗画の特色とされる羅の金泥による円文に共通性が認められる。特に大徳寺本は時代品展覧会に伝呉道子筆の唐代絵画として出品されており、時代考証の観点から認識された可能性にも留意したい。

昭和期に至り、松園は内面表現を深め独自の様式を確立した。仏教美術の参照は、円山四条派や浮世絵といった従前の古画学習を補完する造形上の新たな試みとして位置付けられる。

「新南画」ムーヴメント形成過程の考察
―批評家・美術史家の言説を中心に―

小櫃 秀仁（滋賀県立美術館）

本発表は、大正期に展開した「新南画」ムーヴメントの形成過程を同時代の批評家・美術史家の視点から再検討するものである。これまで「新南画」は、大正６年（1917）７月刊行の『中央美術』南画特集号の巻頭言に基づき、当記事内に列挙された画家たちの画風変遷を中心に論じられてきた。しかし、「新南画」という語がいかなる文脈において、誰の作品を対象に用いられたのかという点については、未だ実証的な検証が尽くされていない。本発表は、この点に着目し、明治末年より大正６年（1917）にかけて新聞･雑誌に掲載された批評家･美術史家の言説を整理･分析することにより、「新南画」という概念がいかなる理論的枠組みと価値基準のもとで形成されたものなのかを考察する。

従来、この時期の南画再評価は、西洋美術の受容に伴う内発的再発見に由来すると考えられてきたが、本発表ではこの前提を問い直し、印象派以後の西洋絵画が東洋絵画の影響下にあるという認識の高まりが､一連の動向の背景をなしていたことを指摘する。その直接的要因として､アーサー・ジェローム・エディ（1859-1920）やローレンス・ビニヨン（1869-1943）など欧米の批評家・美術史家の著作が日本の知識人層に与えた影響を考察する。いずれも明治末年に行われた日本美術協会での正木直彦（1862-1940）の講演、巽画会での中川忠順（1873-1928）の講演では、欧米での東洋美術研究の進展が西洋絵画の発展に寄与したという解釈が示された。大正４年（1915）より「新南画」論を展開していた笹川臨風（1870-1949）や、同時期に「新東洋趣味」を論じていた木下杢太郎（1885-1945）もこの見方を受け継ぎ、西洋の画家にならい、日本の画家も東洋絵画を深く研究すべきだと主張したのである。

以上の背景のもと、彼らが東洋絵画のなかで南画をとりわけ高く評価したのは、「再現」より「表現」を重視する印象派以後の西洋絵画と南画との間に近似性を見出したためであった｡ただし、彼らは西洋に対する東洋の優位を語る目的で「新南画」を論じたわけではない。彼らが批判したのは、明治以来の写実主義的な西洋絵画研究のありようであった。したがって、印象派以後の西洋絵画を学ぶことは、東洋的特性を滅ずるものでなく、むしろそれを取り戻す有効な手段として捉えられた。彼らは「新南画」に、東西絵画の弁証法的総合を期待したのである。それゆえ、伝統を継承しつつ写実性を取り入れる試みをなしていた南画家たちは「旧派」とみなされ、色彩や筆触それ自体の表現力を重視した今村紫紅（1880-1916）や速水御舟（1894-1935）が「新南画」の旗手として称揚されるに至ったのである。

以上の検討を通じて、本発表では、「新南画」を批評家・美術史家が日本絵画の革新の方向性を規定するために構築した批評概念として提示したい。

尾竹竹坡の美術史的位置と今日的意義についての考察
―八火社時代から晩年までの作品を中心に―

阿部 優哉（町田市立国際版画美術館）

本発表では、近代日本画家である尾竹竹坡（1878-1936）の足跡を、美術史上に位置づけ、その今日的意義を考察する。近年再評価の機運が高まる竹坡は、官展や巽画会などで活躍し、実験的な近代日本画を制作したことで知られ、岡倉天心との対立や選挙出馬など波瀾万丈の生涯もたびたび語られてきた。本発表では、先行研究をふまえつつ、これまで十分に注目されてこなかった点を補足しながら、竹坡の作品や活動、作家性を検証し、その再評価を提案したい。作家の足跡を既存の美術史に位置づけながら、今日の視点から批評的に見直し、既存の美術史を相対化する糸口をみつけることが本発表の目指すところである。

まず、竹坡の生涯においてもっとも意欲的な時期といえる八火社時代に焦点をあて、1910年代後半から1920年代前半の仕事を整理する。このころの竹坡が美術にたいして、いかに挑戦的であったかを示したい。八火社は帝展に反旗を翻すかたちで、1919年に竹坡が門下と立ちあげた美術集団である。同社は機関紙の発行や展覧会の開催にくわえ、幅広い文化事業を企図していた。第１回八火社展出品作《月の潤い・太陽の熱・星の冷え》（1920年、宮城県美術館蔵）は、近代日本画における未来派受容の観点から注目されているうえに、このころの竹坡の野心を感じさせる代表作のひとつである。

竹坡は官展に対抗していたにもかかわらず、1924年から帝展に復帰し、没するときまで出品を続けた。その発表作は、八火社時代と比べれば、穏健であったといえ、これまで晩年は振るわなかったと理解されることが多かった。しかし、そもそも八火社終焉以降の仕事に目を向けられる機会は少なく、それらの作品解釈やその意義について、いまだ議論の余地が残されているだろう。

本発表では、八火社の活動が実質的に終焉した1925年から晩年になるにつれて、作品が保守化していく様子を、生活と芸術の一体化という枠組みから再解釈したい。具体的には、帝展復帰作《市・町・村》（1924年）を起点に、作品様式の変遷や作家の関心を論じたうえで、竹坡と美術の距離感そのものが変化し、別の段階に移行していたことに言及する。とくに自己を取りまく生活環境や身近な植生を執念深く観察した晩年ごろの帝展出品作は、評価を求めた作品というよりも、大胆にいえば、適度に美術に向きあいながら、充実した日々を生きる生活そのものとしての作品、あるいはその副産物としての作品であった。この話題を考察するために、竹坡の北海道開墾活動や作家自身の言説を取りあげる。端的にいえば、1920年代中後期以降、竹坡は生活と芸術の両立を試みながら作品を制作していた可能性を指摘する。

クイリナーレ宮殿改装事業における皇后のサロン壁面フリーズ装飾
―図像プログラム改変にみるアングル作《アクロンに勝利したロムルス》の役割―

髙山　環（九州大学）

クイリナーレ宮殿は16世紀後半にローマ教皇の夏の宮殿として整備され、以降教皇の邸宅および教皇領政府の役所として使用されてきたものである。1809年にローマ教皇領を併合したフランス第一帝政によって本宮殿は接収され、皇帝ナポレオン１世（在位：1804–14、15年）のローマ滞在時の居館として改装する大事業が行われた。当時ローマで活動していたヨーロッパ各国の芸術家たちはこぞって本事業に携わり作品を制作している。

ジャン＝オーギュスト＝ドミニク・アングル（1780–1867）による《アクロンに勝利したロムルス》（1812年、ルーヴル美術館蔵、パリ国立高等美術学校寄託）も、改装事業において「皇后の第二サロン」壁面上部のフリーズ装飾として制作されたタブローである。本作をめぐる先行研究では、作品の設置場所とその周囲の装飾との調和を意識した構図・様式が選択されていることが指摘され、さらに人物や馬等のモチーフの図像参照源が明らかにされてきた（Ternois 1970, 1971）。一方、改装時の皇后のサロンにおける壁面フリーズ装飾全体の図像プログラムの解釈や、そのプログラムにおける本作の役割を考察する議論は乏しい。それはナポレオンの失墜後、教皇がローマに帰還し再び宮殿の所有者となったことで、改装時の装飾プログラムが失われたことにも起因する。そこで本発表では、改装事業で新たに整備された「皇后のサロン」と呼ばれる隣接する三部屋について、ナトリらにより再現された壁面上部の絵画群の配置を参照しながら（Natoli and Scarpati 1989）、その図像プログラムの構成意図やそこでの本作の位置づけを明らかにする。

三部屋はもともと「アレクサンデル7世のギャラリー」という一つの大きな空間であり、それを囲む四壁面上部のフリーズには、17世紀バロックの画家らによる、アダムとイブの物語からキリストの誕生に至る旧約・新約聖書を典拠とする20点のフレスコ画が配されていた。しかし二つの仕切り壁の設置により大ギャラリーは三分割され「皇后の第一、第二、第三サロン」へと改装される。その過程で各サロンのフリーズ装飾は、17世紀のフレスコ画と改装時に制作された古代ギリシア・ローマ史を主題とするタブローが混在し、各部屋が武勲譚（第二サロン）、都市・神殿の建設（第三サロン）といった個別のテーマを有する特異な図像プログラムが付与されることになった。

この変更について発表者は、17世紀のフレスコ画を極力棄損しない程度に古典古代を主題とする19世紀のタブローを挿入することで、聖書の物語サイクルを解体しキリスト教的性格を弱めつつ、皇帝ナポレオンの事績を賞賛する新たな文脈を生み出す意図が読み取れることを指摘する。そしてアングルによるタブローが、図像プログラムのなかでローマの統治者としての軍人ナポレオンの正統性を暗示する役割を担っていたと結論づける。皇后のサロンは教皇宮殿から皇帝宮殿への改装、その転換を可視化した象徴的な空間であったのだ。

ウジェーヌ・ドラクロワ作《キオス島の虐殺》に描かれた老女像
―19世紀フランスの歴史画における老女像の位置付けという観点から―

湯浅 茉衣（東京藝術大学）

ウジェーヌ・ドラクロワ（1798-1863）は、二回目の参加となる1824年のサロン（官展）に、ギリシア独立戦争主題の歴史画《キオス島の虐殺》を発表した。本作はその大胆な筆致などが批判の的になったが、歴史画にふさわしい大型のカンヴァスに群像を描き出す技量、鮮烈な色彩といった面に対しては一定の評価を獲得し、画家にとって初めての国家買い上げ作品となった。本作の前景には、オスマン・トルコ軍による一方的な虐殺や略奪の犠牲になったギリシア系住民たちの姿が大きく描き出されている。縦長の画面左から、傷を負う壮年の男性、抱き合う年若い少年たち、打ちひしがれる男女といった人物群が順に配されるが、画面中央右、つまり横たわる母子のすぐ隣に、年を重ねた女性が一人座り込んでいる。

虚空を見上げる表情が印象深いこの老女像は、全体構成を表した水彩素描の段階では後方に位置し、横を向く姿勢のため表情がよく見えず、とても主要人物の一人とは言えない扱いであった。なぜドラクロワは、老女像の表現を大幅に変更したのか。先行研究において、老女という存在に光を当てる画家の姿勢に独自性を見出しはしても、その明快な理由、修正によってもたらされた効果、そして受容についてはほとんど論じられていない。そこで本発表では、当時の歴史画制作において推奨された身体表現という面から、ドラクロワによる老女像を検討することによって、その新たな位置付けを試みる。

まず、本作の老女像が構想された経緯を、準備素描や一次資料（画家の日記や書簡）に基づいて確認する。特に、左隣に位置する母子像との関わりに留意しつつ、その独立性を浮き彫りにしたい。次に、歴史画に描かれる家族像の問題を、プッサン以来の伝統とダヴィッドによる革新の両面から検討する。家族像は、歴史画家が性別や年齢の異なる人物群を描き出す能力を示すために重要なものであった。また、悲劇性を強調するための女性像の活用はダヴィッドの先行例に倣ったとも考えられ、《サビニの女たち》の画面中央に存する老女をドラクロワが意識しないわけはなかっただろう。他方、若い母親を補助する役割を負い、か弱き存在として打ちひしがれていた老女像は、ドラクロワ絵画の中で、視線を上に投げ、強い意志を持った一人の人間としての側面が強められている。この点は、老女の単身像への関心及び研究という面から探りたい。ジェリコーによる精神病患者の肖像連作、そしてイタリアに滞在したフランス人画家たちが現地の女性を活写した作例が、若きドラクロワをおおいに刺激した可能性がある。

最後に、《キオス島の虐殺》発表時と1860年代以降の批評の中で、老女像に対する言及がどのように変わったのかを整理し、この人物像をめぐる解釈がドラクロワ作品全体の受容に結びついた可能性を提示したい。

エドヴァルト・フォン・シュタインレによるケルン大聖堂フレスコ画について
―図像上の典拠と19世紀の大聖堂完成事業との連関―

鹿子木 渚（東京大学）

ケルン大聖堂内陣の列柱上の壁面には、ナザレ派の画家エドヴァルト・フォン・シュタインレ（1810-86）により1843-45年に制作されたフレスコ画連作が存在する。金地背景に33人の天使像を配した本作は、14世紀に同空間に描かれた天使群像の構図を踏襲しつつ、それを塗り替える形で制作された。ただし各天使の容貌には大幅な変更が加えられ、それにより擬ディオニュシオス・アレオパギテス『天上位階論』を典拠とする「天使の位階」が新たな主題として表されている。

本作に関しては、1842年以降のケルン大聖堂完成事業についての研究のなかで言及が重ねられてきたが、その多くは、15世紀以前に遡る大聖堂の建築装飾を19世紀の審美的基準に即して修復･補完するという事業全体の方針に従ったものとして本作を解釈するにとどまっていた（e.g. Wolff 1979）。他方でBecks（1996）は、緻密な史料分析に基づき、本作の制作にあたって実際はシュタインレ個人に広い裁量が与えられたこと、下絵から完成作に至る過程で、彼が既存の天使群像の表現から徐々に逸脱する形で作品構想を変転させたことを明らかにした。しかし、こうした構想変更の根拠はほぼ検討されてきていない。

そこで本発表では、シュタインレが本作の図像表現を考案する過程で参照したと考えられる先行作品を具体的に指摘し、本作と大聖堂完成事業の連関について新たな見解を示したい。主な分析対象となるのは、内陣中央に配された赤単色の熾天使像と青単色の智天使像である。「天使の位階」の主題化に伴って新たに構想され、下絵における複数回の修正を経て完成されたこれらの天使像については、16世紀以前にヨーロッパ各地で制作された宗教画のなかに類似する図像を見出せる。欧州諸国を遍歴し、多くの蒐集家・美術史家と親交を結んだシュタインレは、聖マルコ大聖堂等のイタリアの教会の壁画や、《聖トマス祭壇画》（ヴァルラフ･リヒャルツ美術館）等、ドイツ諸都市の美術館や個人蒐集家のもとにあった中近世ドイツ絵画からこの種の天使表現を学び取ったのだろう。ただし、さらなる図像比較が示唆するのは、先行作品の天使像の顔や身体の表現に見られる制作地固有の特徴が、シュタインレの作品においては、熾天使と智天使との位階の区別を示す徴表へと部分的に転用されていることである。すなわち彼は、16世紀以前にイタリアやドイツで生み出された天使像が示す多様な表現形式を把握したうえで、それらを互いに融合させ、「天使の位階」を効果的に視覚化しようとしたと考えられる。

もとより大聖堂完成事業の進行に際しては､中世に遡る建築装飾に対してなされるべき「修繕」と「刷新」の度合が議論の的となっていた。そのなかで本作は､中世の造形を源泉としながらも、それを再解釈・再構築することで新たな美術表現を創出する可能性を提示するものであったと言えよう。

初期クールベの宗教画における造形的試行
―クロード＝アントワーヌ・ボーとの関係から見る《子どもたちを蘇らせる聖ニコラウス》―

天王寺谷 千裕（同志社大学）

19世紀フランスのレアリスムを牽引したギュスターヴ・クールベは、アカデミックな伝統からの距離を打ち出した前衛画家として理解され、彼自身も自らをそのように位置づけた。しかし先行研究では、彼が17世紀北方絵画やスペイン絵画はもとより、ルネサンス期イタリアの古画をも広範に研究し、画業の段階に応じてそれらの理念や技法を選択的に取り入れていたと指摘される。クールベの造形実践は伝統との断絶ではなく、むしろその深い理解を前提としていた。これに伴い、近年では若年期の制作と彼が受けた教育に対する関心が高まっている。

本発表では、クールベにとって最初の公的注文作である祭壇画《子どもたちを蘇らせる聖ニコラウス》（1847年、クールベ美術館）に着目し、その制作条件を視野に入れながら、彼が地域に共有された宗教的図像といかに向き合い、画面を構成したのかを検討する。

先行研究は本作の視覚的源泉について、ティソ工房による18世紀の民衆版画からの借用を重視してきたが、発表者は改めて民衆版画および地域の宗教画における聖ニコラウス図像を精査した。その結果、ティソ作例と同様に参照源となりうる複数の版画が確認された。とりわけフランソワ・ジョルジャンによる作例では、クールベ作品との高い近接性が認められた。さらにオルナン周辺の祭壇画を検討することで､近郊の村に本作と近似する図像表現が確認されることを示し、地域の信仰の場において民衆版画と油彩による宗教画の表現が相互に影響し合っていた状況に目を向ける。

こうした検討を受け、本作の成立過程におけるクロード＝アントワーヌ・ボーの役割に注目する。本作はオルナン近郊ソル村の聖ニコラウス教会のために制作された三作の祭壇画の中央に位置し、左右にはクールベの師クロード＝アントワーヌ・ボーによる《聖ヴェルニエ》と《聖イシドルス》が配されていた。本発表では、ボーの制作活動を検証し、彼が模写を通して規範的な絵画表現を学び、それを地域の教会空間に即した宗教画へと援用していた点を示す。ボーのこうした制作のあり方を踏まえ､《聖ニコラウス》において従来その企図が不明とされてきた一部の表現――子どもの数や描き方――を、ボーとの協働という制作条件のもとで捉え直す可能性を検討する。これらは一般的な聖人図像からの逸脱として、クールベの技術的、知識的未熟さによって説明されてきた。しかし、本作が左右に配置されたボー作《聖ヴェルニエ》《聖イシドルス》と同一の内陣空間で機能していたことを考慮するならば、こうした表現を、クールベの画業初期における造形的試行として捉える余地が生まれるだろう。

本発表は､《聖ニコラウス》を民衆版画の単なる借用例としてではなく、地域で共有された図像体系と、師ボーの作例や指導を含む制作および教育的環境の中で成立した作例と捉え、クールベの画業初期における造形意識を検討するものである。

オディロン・ルドン《仏陀》における修行への志向
―仏教受容に関する調査を通じて―

橋本 柚香（名古屋大学）

フランス象徴主義の画家オディロン・ルドン（Odilon Redon, 1840-1916）の作品は、主題の明示を避け、複数の宗教や神話を想起させる諸教混淆的な描写に特徴づけられ、キリスト教にとって異質な仏教的要素が認められるものもある。その一例である《仏陀》（1906–07年、オルセー美術館）について、先行研究では解釈や着想源が論じられてきた。ベルナール・フランクは、本作の仏陀と地蔵菩薩像の造形上の相似を指摘した。一方で小泉順也は、フランクの論を援用しつつ、本作が出品されたサロン・ドートンヌと同時開催されたゴーギャン追悼展に着目し、魂の救済者という地蔵菩薩の役割を踏まえ、ゴーギャンの鎮魂を祈念した作品としている。しかし、仏陀と題されていながら地蔵菩薩との関連性が指摘されているように、本作は仏教美術の伝統を参照するのみでは説明不可能な点がある。ルドンの宗教観や芸術観を解明するためには、ルドンの仏教受容の過程に迫ることが不可欠であると発表者は考える。

本発表では、《仏陀》の新たな解釈について、その着想源とされる《赤い衣の地蔵菩薩》（ギメ美術館）の実見調査を通じて考察する。袈裟の描写が酷似していることから、画家は当該の地蔵菩薩を参照したとみて間違いない。ここで特筆すべきは、同時期のギメ美術館の図録において、如来や菩薩の役割が具に解説されている点である。菩薩は如来の「見習い」で、地蔵菩薩は僧侶の姿をした魂の救済者である旨が説明されている。

また、フランクはもう一つの《仏陀》の着想源として、1900年パリ万国博覧会日本館の展示を示唆している。当該展示では、日本美術の源流を辿るというコンセプトに沿い、仏像が多数展示された。つまり、ルドンはギメ美術館や万国博覧会の展示を通じて仏教美術を鑑賞し、それぞれの仏像が担う役割を承知していたと考えられる。

1857年頃から始まった植物学者アルマン・クラヴォーとの交流も、画家の仏教受容の契機として注目すべきである。画家はクラヴォーを通じてインド哲学やヒンドゥー教に関する知識を得て、1870年頃に短編小説『修行僧Le Fakir』を執筆した。さらに、ロズリーヌ・バクーの調査により、ルドンが仏陀伝を所有していたことが明らかにされている。画家の蔵書であるポール・ケーラス著『仏陀の福音』では、シッダールタが仏陀となるまでの軌跡が記され、世界の不変性が一輪の花になぞらえて論じられている。《仏陀》と同時期の《若き仏陀》（1904年、ファン・ゴッホ美術館）では、想像上の花々に囲まれた青年期のシッダールタが描かれ、ケーラスの著作が大いに参照されたと推測できる。『修行僧』や《若き仏陀》で一貫して暗示された修行への志向は、《仏陀》にも継承されていると発表者は考える。だからこそ画家は《仏陀》制作において、如来を目指す、僧侶姿の地蔵菩薩を参照したのである。

アンリ・ソヴァージュ《アミロー通り低廉住宅》における外壁タイル装飾の役割
―「衛生・秩序」の可視化と「美の民主化」―

渡辺 眞弓（多摩美術大学美術館）

本発表の目的は、フランスの建築家アンリ・ソヴァージュ（1873-1932）がシャルル・サラザン（1873-1950）とともに手がけた、市民プール併設の《アミロー通り低廉住宅》（1927）を対象とし、その外壁タイル装飾が果たした役割を再評価することである。これについて先行研究では、主に清掃の容易さという衛生的機能や、アール・ヌーヴォーからアール・デコへの様式移行の過程として説明されてきたが、本発表では、当時の低廉住宅をめぐる「装飾の是非」に関する論争を背景に、本住宅が「衛生」と「秩序」を都市空間に向けて可視化した点に注目する。同住宅の外観がいかにして当時のブルジョワ住宅と低廉住宅（Habitation à Bon Marché/HBM）の間にあった視覚的階層差を中和し、新たな公共性を付与したのかを明らかにしたい。

19世紀末から20世紀初頭のフランスでは、不衛生な住環境を改善し、労働者を規律ある生活へ導くことが喫緊の課題であった。その過程で浮上した「労働者向け住宅に美は必要か」という問いに対し早急に応答したのは、ソヴァージュが参加した芸術家グループ「ラール・ダン・トゥ(L'Art dans Tout／すべてに芸術を)」である。彼らの設計思想を引き継いだソヴァージュは、後の低廉住宅で、アール・ヌーヴォー装飾をモデル化・簡略化して転用すると同時に、張り出し窓の反復配置によってファサードにリズムと構造的秩序を与える手法を確立していく。住宅外観を階層横断的に均質化した結果、《アミロー通り低廉住宅》では、ブルジョワ向けの《ヴァヴァン通り集合住宅》（1912）とほぼ同型に至っている。重要なのは、単に衛生機能のために装飾性を犠牲にするのではなく、病院や兵舎のような無機質で冷徹な空間に陥ることを一貫して回避しようとしてきた点である。

同時代の多くの低廉住宅が「慈善の対象としての労働者」を象徴するレリーフを設置したのに対し、《アミロー通り低廉住宅》における抽象的で秩序のあるパターンは、住宅を特定の階層性から解放する。また多くの低廉住宅で使用された安価な煉瓦や暗色素材は、水辺を連想させる白と青のタイルが織りなす「無垢な表面」へと置換された。これは、外部に対しては「不潔なスラム」という偏見から解放し、内部に対しては、節度ある生活習慣を促す、自己規律化の装置として作用する。

以上より、《アミロー通り低廉住宅》におけるタイル装飾の採用は、機能性と審美性の二項対立を乗り越え、装飾を特権階級の占有物から全市民のものへと解放し、万人に等しく近代的な美の享受と快適な生活を約束しようとした結果であったと結論付ける。モダニズムにおいて「装飾」は排除の対象とされてきたが、本発表では、「装飾」を近代的な生活の質を全市民に保障するための「美の民主化の手段」として再定義し、モダニズムの理解をより豊かに広げるものである。

アルベール・マルケ（1875 ～ 1947）作パリ・セーヌ河作品群の需要と評価
―ドリュエ画廊における絵画複製写真の活用という側面から―

内田 めぐみ（学習院大学）

アルベール･マルケ（Pierre Léopold Albert Marquet, 1875-1947、以下マルケと表記する）は港湾都市ボルドーに生まれ、落ち着いた色彩を用いて風景画を中心として制作し、港や河などフランス国内外の水辺の情景を主要な画題とした。中でも生涯を通して繰り返し描いたのはパリのセーヌ河畔の風景であった。同時にマルケは窓から見える情景を描くことを習慣としていた。パリのセーヌ河畔を描いた作品（以下パリ・セーヌ河作品群とする）の多くも河畔の情景を俯瞰する視線で捉えており、且つ同じ場所に取材した作品を類似した構図で反復して制作したため、これらは彼が窓から見た情景を描いたものと考えられてきた。このように、窓から捉えたパリ・セーヌ河作品群には重要性が認められるものの、画家が同一の情景を繰り返し画題とした理由は未だ詳細には検討されていない。

先行研究では、マルケが窓を介して描いた理由について、心理的背景から家を「避難所」と捉える画家の姿勢が指摘されている。しかしながら、画家の住まいや宿泊した先の住所と描かれた情景の変遷を追えば、それら住所と実在する情景が隣接することが明らかとなる。どの作品にも共通して俯瞰的構図が認められることとも考え合わせれば、画家は窓から見下ろし反復して描くことを通じて、造形上理想とする構図を探究したという動機も示唆される。他方、マルケによるパリのノートル＝ダム大聖堂を描いた作品に関する先行研究では、反復して同じモチーフを選び続けた動機は不明であると前置きしながらも、商業的要因が関与した可能性は否定できないと注意が喚起されている。とはいえ商業的要因を考察するにあたり、具体的にマルケと契約関係にあった画廊からの提案や、同時代の画壇状況との関連について調査研究は進められていないのが現状である。

そこで本発表ではパリ・セーヌ河作品群を対象とし、従来十分に検討されてこなかった商業的要因に注目して、画家が同一主題を繰り返し描いた理由について考察することとする。まずはマルケの置かれていた経済状況を跡付けることで、金銭的な問題がマルケの主題選択に制限を与えていた可能性を検討する。画家がパリのセーヌ河畔の風景を反復して描いていた理由をめぐり、契約関係にあった画廊での作品販売記録やマルケの個展に対する同時代批評に基づいて考察を加える。これにより、パリ・セーヌ河作品群に対する需要と評価の高さがその理由の一端として浮かび上がるであろう。さらに、マルケと契約を結んでいたドリュエ画廊が販売した絵画複製写真の目録を新資料として提示し、通信販売というその活用方法の効果に着目する。ドリュエ画廊がセーヌ河作品群の認知拡大と需要の高まりに一定の役割を果たしていたことを結論として指摘したい。

パウル・クレーの初期裏ガラス絵について
―《喜劇》（1905）を中心に―

田村　天（東京大学）

パウル・クレー（1879-1940）はエッチング連作『インヴェンツィオーネン』（1903-1905）を終えた1905年から裏ガラス絵（ガラスの裏に描かれた絵画）に取り組んだ。

多くの先行研究は、彼が裏ガラス絵を通じて色調の探求をしたと主張するが、その際自然主義的傾向が見られる1907 ～ 1910年のいわゆる「印象派時代」の作品が注目されがちであった（Haxthausen 1981、Salmen 2012等）。一方1905 ～ 1906年の作品（以下、「初期裏ガラス絵」）については、先行するエッチングのためのモチーフを継承したという意見は一致するものの、色調の試みが後退した（Glaesemer 1976）という否定的な見方や、ガラスという素材によってエッチングとは異なる絵画的効果が達成されたという肯定的な見方（Wedekind 2015）など様々な評価があり、その位置付けは未だ明確ではない。

発表者は、クレーが「エッチングよりも本当に軽快で芸術的である」と評し、同年５月のパリ旅行との関係に言及した作品《喜劇》（1905）を取り上げて、初期裏ガラス絵とエッチングとの相違点を分析する。まず、透明なガラスという素材によって、自作の転写や作品制作中の修正が可能となる点に着目する。彼は裏ガラス絵の取り組みにおいて自身の過去の作品の転写を重視し、1905 ～ 1906年にこの技法で少なくとも11点の作品を制作した。《喜劇》もその一つで、画面右側の子どもは過去の素描《２人の裸体像。１人は（断片の）大人で、もう１人はその手をとる子どもの裸体像》（1904）を転写したものであることを新たに指摘する。また、本作は当初３人の群像として計画されたが、人物像の調和を図るため、クレーは制作途中に１人をガラス面から拭き取った。すなわち、彼は本作においてガラスの特性を活かしながら、理想的な群像表現を追求したのである。

さらに、本作は光の表現においてもエッチングと異なっている。エッチングでは細かなハッチングによって陰影表現がなされる一方で、本作では色面を針で削り、裏から白色を塗布する技法によりハイライトが表現される。彼は当時印象派に関心を寄せており、本作の制作に先立つパリ旅行でも多くの印象派作品を見る機会があった。本作に印象派からの造形的影響を直接見出すことは難しいが、裏ガラス絵で追求された光の問題の背景には印象派への関心があったと考えられる。

以上のように、クレーは初期裏ガラス絵において、ガラスという支持体の物質的特性を最大限活かし、自作を転写しながら、群像や光の表現といった自らの課題を追求した。この点で初期裏ガラス絵は、色調の問題に本格的に取り組むクレーの「印象派時代」を準備するものであるとともに、多くの素材を扱いながら絵画の可能性を探求した彼の創作態度を如実に示した作品群として位置付けられる。

オットー・ディックス《有刺鉄線の前の聖母》について

田野 さやか（神戸大学）

本発表では、オットー・ディックス（1891-1969）がフランス軍の捕虜としてコルマール近郊のローゲルバッハ収容所に拘留されていた際に制作した《有刺鉄線の前の聖母》（1945年、ベルリン、マリア・フリーデン教会）を対象に、その制作背景と自然描写の意味を検討する。従来のディックス研究は、1920 ～ 30年代の作品を中心に展開されてきたが、ナチ政権期以降の宗教画や風景画は十分に検討されてこなかった。そこで本作を手がかりに、この時期の作品の再評価を試みる。

本作については、グリューネヴァルト《イーゼンハイム祭壇画》（1513-15年、コルマール、ウンターリンデン美術館）との関係が主に指摘されてきた。しかし先行作例との差異や、本作が収容所内のカトリック礼拝堂のために制作された点、またアトリエ・ダール・サクレの理念を継承し、アルザスで「聖なる芸術」運動を牽引した教会画家ローベル・ガル（1904-1974）の関与が示唆されるにもかかわらず、その制作背景には不明瞭な点が多い。そこで礼拝堂が複数の画家による協働制作であった点と、背景にコルマールの実景及び収容所内のドイツ人捕虜たちの姿が描かれている点に着目し、それらがアトリエ・ダール・サクレの協働制作の理念や、実在の風景及び信徒の生活に根差したモティーフを重視するガルの姿勢とも関連していることを指摘する。

次に同時期のディックスの聖母子像には、樹木に囲まれた構図が一貫して見られる点に注目する。同時期の風景画や素描から、彼がこの時期、樹木描写に集中的に取り組んでいたことも確認される。こうした表現の背景には、19世紀以来形成され、20世紀前半に最高潮に達したドイツの「森」信仰が関係していると考えられる。ロマン主義以降、森はドイツ的自然の象徴とされ、さらにディックスのナチ政権期の樹木表現は、アルトドルファーに代表されるドナウ派の風景画との関連でも論じられてきた。1938年のアルトドルファー没後400年記念展に見られるように、この時期ドナウ派はドイツの文化的統一性を体現する存在として位置付けられており、本作の樹木表現もまたこの文脈で理解可能である。加えて背景の山も、ドイツ・ロマン主義の画家カスパー・ダーヴィッド・フリードリヒとの作品比較から、近代ドイツにおける愛国心や民族性を象徴する自然表現の系譜に位置づけられるであろう。最後に幼児キリストの青い瞳についても考察する。青い瞳はイタリア系統の聖母子像にはあまり見られない特徴であるが、青い目や金髪といった身体像は19世紀以降ゲルマン人の理想像とされ、ナチ政権期にはアーリア人種のステレオタイプとなっていた。本作の幼児キリストの表現は、同時代の人種イメージとの関連を想起させる。

以上より本発表では、本作をディックスの反戦・反ファシズムの表明として単純に理解するのではなく、ガルの理念やディックスのドイツ性の志向が見られる作品として位置付ける。