

## 明治聖徳記念絵画館壁画考

鄭 ニヨン

### はじめに

本稿は、東京青山の明治神宮外苑内にある明治聖徳記念絵画館<sup>1</sup>という、近代日本のモニュメント<sup>2</sup>に関する筆者の一連の研究の一部である。その館名からもわかるように、絵画館の特徴は、日本史上初の近代立憲君主である明治天皇一代の「聖徳」を、絵画というメディアによって記念しているところにある。そしてこの点が、政治と芸術との関連性について興味を抱いていた筆者が絵画館の調査に取り組むきっかけとなった。

まず絵画館の略史を述べておきたい。絵画館造営の構想は、1912 年 7 月 30 日の明治天皇崩御をきっかけに始まる。その後、明治神宮造営計画―天皇を祭る社としての内苑（内務省施工）と、その周囲に位置しながら天皇を記念する多様な施設を備えた外苑（民間団体の明治神宮奉賛会<sup>3</sup>が企画し、内務省に施工を委託）という二重構成―が具体化していくに伴い、絵画館が外苑の中心的な施設として浮上する。1918 年に、館内に展示する 80 枚の「壁画」（日本画 40 枚・洋画 40 枚）の画題が決定され<sup>4</sup>、1926 年には建物が竣工し、作品の一部搬入と一般公開が開始された。しかし、全ての壁画の搬入が終わり、かつ昭和天皇の天覧により造営が公式に終了するのは 1937 年のことで、それゆえに絵画館造営は、大正年間から昭和初期までという長い年月を費やした国家的大事業であったと言える。

こうした絵画館とその館内に並ぶ壁画群に対する学問的な関心が本格化するのは 1990 年代半ば以降からであるが<sup>5</sup>、その背景としては、先ず日本近代史学界で近代国民国家論の流行と時期を同じくして儀礼・顕彰・記憶などの問題が主要なテーマとして登場し、モニュメントを含む非文献資料に対する関心が増大したことが指摘できる。近代天皇制の研究において、多様な視覚的イメージの分析から導かれた「天皇制の視覚的支配」とも言うべきアプローチは、まさに以上のような流れの一つの帰結と言える<sup>6</sup>。一方、日本近代美術史学界においても、以上のような歴史学の流れに触発され、作品の様式やその制作者のみに注目してきた伝統的な研究法の他にも、作品とその制作を可能にする「環境」（＝国家権力）との関係を問う一連の研究が登場してきたことが、もう一つの背景として考えられる<sup>7</sup>。

直接的に絵画館を取り上げた研究は、以上のような背景の下に、美術史学界を中心に発表され始めた。これらの研究は絵画館を、明治後半の「御真影」から始まり、後の太平洋戦争期に確立する、いわば権力による「絶対自由を尊ぶ純芸術家」の抑圧という事態への一つの通過点と見なしたり<sup>8</sup>、明治という新たな伝統の創造という観点<sup>9</sup>、あるいは明治国家の成立後、時代遅れの形成された歴史画の集大成という観点<sup>10</sup>で扱ったりするなど、その観点は様々である<sup>11</sup>。しかし絵画館が当時あまり知られていなかったためか、全体的に見て、史実の紹介や羅列に重点を置く傾向が目立つ。また、単なる史実の復元に止まらず、大正から昭和に至る時代のなかに絵画館を位置づけようと試みたとしても、例えば美術史家・林洋子が述べているように、「その（絵画館。引用文中括弧内は筆者注。以下同）計画自体が画壇に与えた影響」とは、「『彩管報国』の思想、即ち絵画によって国に協力するという思想が芽生えはじめ」たことであり、その思想はやがて「『聖戦画』に至る」<sup>12</sup>という認識がほとんどである。これは、言い換えると、絵画館計画が最初から一つの造営目的の下で一糸乱れず推進されており、こうした「芸術の領域から離脱した」<sup>13</sup>計画が、終局的には美術が後の総力戦体制に協力を強いられるというきっかけを与えたという認識に他ならない。

しかし、以上のような認識のみでは理解できない歴史はいくらでも存在する。美術史学でモダニズム芸術論の神話はすでに相対化されて久しいが<sup>14</sup>、上記「天皇制の視覚的支配」論もまた支配体制の能力を過度に評価し、その支配対象に過ぎないはずの受容者（国民・大衆）が体制側の意図とは異なる受容方式を取ることもできる可能性を見逃す恐れがある<sup>15</sup>。また、こうした受容者側の「ズレ」の問題の他に、現実で支配層がいつも一致団結し所期の目的を達成しているわけでもないということも合わせて指摘する必要がある。

筆者はかつて絵画館の造営をめぐり二つの造営意図が並存したことを指摘した<sup>16</sup>。明治天皇の記念による国民の動員と教化という造営当初の意図の他にも、奉賛会が壁画奉納を外部に許可したことをきっかけに、絵画館造営に参加することとなった「維新元勳」の子孫や政府内外の諸団体の構成員たちの利害が絵画館の壁画制作に影響を及ぼすことになったのである。彼らは明治天皇の記念の他に、自分の祖先や所属団体の顕彰をも同時に目論んだ。そして彼らが競い合って奉納へ参加した結果<sup>17</sup>、画題数は 80 にも膨れ上がり<sup>18</sup>、個別の壁画制作に当たる画家の人選と、全ての壁画における様式上の統一性の保持は至難の作業になった。そして実際、その結果は必ずしも満足できるものではなかったのである<sup>19</sup>。言い換えると、明治天皇の記念と

いう〈公〉的な意図から期待された効果が、特定集団の〈私〉的な意図によって制限されたとも言えるのである<sup>20</sup>。

本稿の目的は、以上の二つの造営意図が実在する 80 枚の壁画のなかに如何に表れているかについて、具体的な分析を試みることにある。そのため、まずは絵画館の全壁画の画題が、明治天皇の一代のなかから、如何なる基準によって選ばれたかを簡略に叙述する必要があると思われる（第 1 節）。それに続いて、前者の意図を考察するための対象として明治天皇とその后・昭憲皇太后のイメージについて論ずることになるが、これに関しては、絵画館内の壁画までも含む多様なイメージを総合的に分析した研究書がすでに存在するので<sup>21</sup>、本稿ではあくまで絵画館壁画のイメージを、それも先行研究で触れられなかった視角から論ずることにしたい（第 2 節）。

本稿の目的上、最も大事なのは後者の〈私〉的な造営意図であるが、絵画館壁画のなかでそれは壁画に登場する「維新元勳」、つまり功臣たちの描写や、明治天皇もしくは昭憲皇太后が訪れた地域または団体の描写を通じて分析することができる。ただし、画家と奉納者に後者の意図がはっきりあったとしても、行幸や行啓が行われた場所以上の意味を与えづらい地域・団体の描写は本稿では省略し<sup>22</sup>、その代わり、個人奉納者の意図が比較的に反映されやすい功臣の描写の方に議論を絞って論ずることにする（第 3 節）。

## 第 1 節 絵画館壁画画題の選定基準

壁画の具体的な分析に入る前に、計 80 枚もある壁画の画題が先ず如何なる基準によって選定されたかを概観しておきたい。その理由は、画題の選定基準こそが壁画中の登場人物、つまり天皇や皇后、そして功臣たちの登場回数と表現に直接的に影響を及ぼしているからである。

奉賛会が外苑造営のために募金活動に取り組み始めた 1916 年 1 月、奉賛会の阪谷芳郎は、金子堅太郎（当時維新史料編纂会総裁）・正木直彦（同東京美術学校長）、そして『明治天皇記』編修のため組織された臨時帝室編修局の藤波言忠・三上参次などに次々と会い、画題選定について意見を求め始めた<sup>23</sup>。そしてその返事が届くと、奉賛会は 1917 年 3 月、「紀念絵画館事業順序」を公表し<sup>24</sup>、同年 5 月、それに基づき画題選定を担当する絵画館委員会を組織した。同委員会は主に維新史料編纂委員・臨時帝室編修官で構成され<sup>25</sup>、その後 3 年半にわたって計 13 回の会議を重ね画題を選定していくことになった。

選定作業は、1918 年 1 月の第 11 回委員会で 85 題の「第一成案」が発表されることによって転機を迎えた。当初の予想よりも大幅に題数が増加したが、これについて奉賛会常務理事の水上は次のように回顧している。「最初、凡そ五十題を目的とせし画題は維新史料科案、即ち本会委員会最初の原案に於て七十九題を算せり。尤も是は討議の間に次第に淘汰さるべく、また画面として不適當なる為め棄却さるゝものも少なからざるべし。結局五十題位に落着くならんとの見越にて列挙せし事情もありしが、實際委員会の結果はこの見越を裏切り却て八十五題に増加せり」と<sup>26</sup>。このように当初の奉賛会の「見越」が「裏切」られたのは、＜私＞的な顕彰欲に捕らわれた奉納者たちの奉納意欲と関係があり、これによってさまざまな問題が発生したためであった。

以上の経緯を経て 80 点からなる最終案（第二成案）が確定したのは、1921 年 1 月、第 13 回委員会でのことであった。この 80 の画題が如何なる基準で選定されたかを教えてくれるのは、これまで数回取り上げた水上の回顧である<sup>27</sup>。最終案の確定から半年が過ぎた同年 8 月に作成されたこの回顧で、彼が紹介した奉賛会の「分類基準」は「種類別」と「地方別」であった。

まず「種類別」分類とは、画題がどのような出来事を描いているのかによる分類である。その具体的な項目と項目別の題数を見ると次のとおりになる。まず「宮廷」（計 11 題）<sup>28</sup>、「大政」（計 10 題）<sup>29</sup>、「外交」（計 11 題）<sup>30</sup>、「軍事」（18 題）<sup>31</sup>の重要な 4 項目が過半の 50 題を占めており、その他、「敬神」（3 題）<sup>32</sup>、「愛民」（5 題）<sup>33</sup>、「教育」（4 題）<sup>34</sup>、「慈善」（3 題）<sup>35</sup>、「徳行」（4 題）<sup>36</sup>、「文事」（2 題）<sup>37</sup>、「勸業」（7 題）<sup>38</sup>、「財政」（1 題、44 番）、「交通」（1 題、25 番）の項目が設定されていた。

以上の「種類別」分類を通じて、奉賛会が天皇の聖徳として具体的に如何なることを想定していたかがわかるが、特に「軍事」が全ての画題の 4 分の 1 弱を占めていることは印象的で、＜大元帥＞としての天皇像が強調されていると言える。そして皇后関連の画題を別に一つの項目として設けず、「教育」・「徳行」・「慈善」・「勸業」へ分散したことも特徴的である。これを見ると、奉賛会あるいは近代日本が皇后に如何なる社会的な役割を期待していたかが明らかであるが、特に「慈善」の 3 題は全てが皇后の行啓であり、その反面、前段落で述べた重要 4 項目のなかに皇后の事蹟は一切含まれていない<sup>39</sup>。

第二に「地方別」分類は、その言葉の通り、画題が描いている出来事がどこで行われたのかによる分類である。その結果をみると、当然ではあるが、「東京」（37 題）と「京都」（15 題）が圧倒的多数を占めており、その他、「近畿（除京都）」（3 題）、「本州中部」（2 題）、「関東（除東京）」（4 題）、「奥羽」（2 題）、「中国」（3 題）、「九州」（3 題）、「沖縄」（1 題）、「北海道」（1 題）、「樺太」（1 題）、「台湾」（1 題）、「日本海」（1 題）、「黄海」（1 題）、「朝鮮」（2 題）、「満州」（2 題）、「米国」（1 題）の項目がその後を追っている。これら少数項目は、水上が「本土の西偏東隅より進で各新領土まで分布し得たるはまた成功と云わざるべからず」と評価しているように、奉賛会の意図的配慮が働いた結果と見える。その題数の多少よりは、たとえ一題であろうと、出来る限りあらゆる地域を含むことの方が大事であったからである。こうした配慮によって、絵画館壁画は＜明治＞という言葉の時間的スパンのみならず、植民地・新領土を含むその空間的スパンまでも表象することができた。

以下では、以上のような奉賛会の画題分類を念頭に置きながら、壁画の登場人物の分析を進めることにしたい。その方法としては、登場人物を天皇、皇后、そして功臣という三つのカテゴリーに分け、その描写対象が如何に表現されたかをそれぞれ調べていくことにする。

## 第2節 天皇と皇后の表現

### 2-1 明治天皇の表現

まず、絵画館壁画で天皇はどのように描写されているのかに関して調べよう。上記の水上回顧には、奉賛会の分類基準のほかに、画題選定における留意点もいくつか列挙されているが、その4番目の項目には以下のように書かれている。「画題は御身边に接触するもの多く、実に八十題中六十題を占むると雖、国運発展に大関係あるものは御身边に遠きに拘わらず素より之を採用せり」<sup>40</sup>。「御身边」が具体的にどこまでを意味するかは明らかでないが、絵画館が何よりもまず明治天皇の「聖徳」を記念する場所である以上、これは当然な結果であると言える。実際、完成した壁画を見ると、天皇は登場しないが「国運発展に大関係」があつて採択された25枚と、皇后のみが描かれた9枚とを除いた全ての壁画（46枚）に天皇は登場している（文末表を参照）。

この 46 枚の壁画群を見てまず目に留まるのは、画面のなかに天皇の存在は暗示されているが、御簾・屋根・駕籠などでその姿を直接見せない壁画が 13 枚もあるということである<sup>41</sup>。また、この 13 枚のうち、日本画の方が 10 枚で、洋画の 3 枚より遥かに多いことである。この特徴は、絵画館の日本画が主に明治以前の出来事を担当していること<sup>42</sup>、かつ日本画では伝統的に天皇の姿を直接描くことを避けてきたことと関係していると思われる<sup>43</sup>。ちなみに洋画の場合は、馬車や霊柩車のなかに天皇の存在が暗示されている。

続いて、天皇がどういう姿で描かれているかに関して触れることとしたい。天皇の姿がはっきり表れている 33 枚のうち、まず立像が 15 枚（和 5／洋 10）、坐像が 12 枚（和 7／洋 5）、そして馬車や馬に乗っている姿が 6 枚（和 3／洋 3）ある<sup>44</sup>。立像の場合、洋画の数が日本画のその 2 倍に達していることが印象的であるが、この点は、近代国家の儀礼において天皇直立の必要性が増大したことと無関係ではなかろう<sup>45</sup>。

最後に顔の描写に関して触れよう。日本画の場合、多くは非写實的に描かれているか、それとも描写それ自体が避けられているのに対し、洋画の場合は写實的な描写が目立つ。1873 年内田九一撮影の写真や 1888 年の御真影（図 1）、そして晩年の姿として、栃木県那須村演習（1909 年）や福岡県下広川村演習（1911 年）の際に撮影された写真をもとにしていることが見て取れる<sup>46</sup>。多くの場合、天皇の顔は画面で真正面からやや横の方を見ている姿で描かれている。この点に関して林洋子は、前述の絵画館委員会が作成した「壁画奉納に付取扱方」<sup>47</sup>から「六、構図上聖影はなるべく直射を差控へること」という項目を挙げ、こうした表現上の問題が画家を悩ませたと指摘している<sup>48</sup>。林はその主な理由として、当時まで存命中の君主を描く文化が不在したことを取り上げているが、上記の指摘は同時に、ある意図のもとで奉賛会が天皇の「直射」を禁じ、画家の表現上の自由を制限したかのような印象をも抱かせてしまう。しかし同委員会は天皇の表現に対して、「正面描写のみに限らず、側面描写をも併用することとなれり」とも言っている<sup>49</sup>。これからは、画家が正面描写にこだわり、天皇表現が画一的になるのを奉賛会が避けようとした可能性すら考えられる。天皇表現をめぐる以上の二つの文章の持つ意味の差は大きい。天皇表現の問題が画家を実際に悩ませたならば、その原因はむしろ、それに対する奉賛会の態度の曖昧さにあったのではなかろうか。そして、実際の壁画群を見ると、後姿（3 枚）や横姿（4 枚）とともに、真正面で描かれた壁画も 2 枚のみではあるが確かに存在する（第 6 番・68 番）。

## 2-2 昭憲皇太后の表現

次に昭憲皇太后の表現について調べてみよう。絵画館は日本美術史において天皇のイメージを公にした前例のない企画であったが、これは皇后についても当てはまる。日本美術の歴史のなかで、三韓征伐の「英雄」として神話化され紙幣や公債にも登場した神功皇后を除くと<sup>50</sup>、皇后が肖像画や彫刻として造形された事例は恐らくなかろう。こういう意味で、絵画館の壁面に皇后を描いたものが14枚も含まれているのは、前例なき、特異な事件であったのである。

この14枚の壁画のうち、天皇と一緒に皇后が描かれたのが5枚<sup>51</sup>、皇后のみ（随員を含む）が描かれたのが9枚ある<sup>52</sup>。後者の9枚のうち、天皇の通過儀礼の一つとしての意味が強い「皇后冊立」（第18番）を除くと、純粹に皇后の事績（＝「坤徳」）を顕彰する目的で描かれたのは8枚となる。この8枚の主題が「教育」・「徳行」・「慈善」・「勸業」であり、それが近代以後皇后に与えられた、新たな役割であったことは前述の通りである。近代は天皇のみならず、皇后に対しても新しい役割を与えたのであった。それなら、以上の新たな役割が与えられた皇后は、壁画のなかで如何に表現されているのか。

先ず言えるのは、写実的な描写が多い天皇とは異なり、皇后の場合は非写実的な描写が多いと見えることである（図2）。現在のところ、天皇の場合のように、奉賛会が皇后の描写について何らかの指針を出したという記録は見つかっておらず、単に儒学的な発想からくる制作上の制約（＜男女別有り＞）なのか、それとも長い美人画の伝統を汲んでいるのかと推測してみるのがみである。明治天皇の場合と同じく、昭憲皇太后の場合も、早くからその写真は広く流布しており（1873年撮影の和服正装姿の写真や明治神宮蔵の洋服正装姿の写真）、またそれらに基づいた絵画も多数制作されたことを合わせて考えると<sup>53</sup>、その原因解明には更なる研究を要する。

続いて、絵画館と昭憲皇太后というテーマについて一つ新しい発見を付け加えよう。それは1916年3月、奉賛会の阪谷芳郎が外苑造営募金のために行った講演の内容に登場する、いわゆる「能楽堂」建設計画についてである<sup>54</sup>。この講演によると、その計画の発案者は侯爵蜂須賀正韶（壁画10番の奉納者）であり、「年に一度は必ず能楽見物に行啓」していた昭憲皇太后を記念する目的で、彼自身が率いていた能楽会の献納により建設しようとしたことがわかる。しかし、能楽堂に関して最も大事なものは、その「室内装飾等のことは、昭憲皇太后が明治年間

に慈善事業、女子教育、美術、其他総べて斯う云ふ方面のことに御恩沢が至って深う御座いますので、さう云ふ事に因み壁画なり何なりに此意匠を用」いて建設しようと蜂須賀が主張していたことである。もしこの計画が実現したならば、能楽堂は皇后のためのもう 1 つの小さな絵画館となったかも知れない。しかし、1917 年 10 月に奉賛会が作成した「外苑計画綱領」<sup>55</sup>の文面に能楽堂の姿は見当たらない。同年 7 月に開催された第 1 回絵画館委員会で、壁画題選定における「皇后宮御事蹟の追加と勸業事項の増補」が決定されたことを思い出すと<sup>56</sup>、この決定により能楽堂の建設計画が廃止されたのではないかと推測できる。もしそうであるならば、皇后の事蹟も壁画を通じて記念するという発想は、上記の委員会で突然決定された出来事ではなく、独自の建物を作るという違いはあるにせよ、すでに 1916 年 3 月以前の時点から存在していたことになる。

以上の経緯については、そもそも前近代において、「皇后」とは「天皇」に対応できる確固たる対概念ではなく、かつ冊立後も皇后が天皇と一緒に公の場で登場する儀礼もなかったことを考えると、奉賛会が最初、天皇のための絵画館とは別の、能楽堂のような建物を造って皇后を記念しようとしたとしても、それはむしろ自然な発想だったと言える。しかし 1914 年、大正天皇の即位式の際、西洋の儀礼が強く意識され、皇后の座が高御座の脇に初めて設けられたように<sup>57</sup>、奉賛会も 1916 年か 17 年の時点で、皇帝・皇后を一对として登場させる西洋の儀礼に気づき、改めて皇后の事績を絵画館のなかへ取り入れたのではなかろうか。

### 第 3 節 功臣の表現

これまで述べてきた通り、絵画館壁画には天皇と皇后の姿が描かれている。しかし、壁画の登場人物はもちろんこの二人のみではない。明治期に活躍した功臣も壁画のなかに現れているのである。しかし、天皇と皇后の場合とは異なり、彼らはあくまでも臣下の身分であり、そのため、何の理由もなく壁画に描かれてしかるべき存在ではない。彼らが壁画に現れるには理由が必要である。ここで、再び水上の回顧を引いてみよう。画題選定上の留意点のうち、第 10 番目の条項である。

聖代の偉業は直接間接の差こそあれ、皆聖徳の発露に外ならずといえども、文武功臣の輔翼もまた決して埋没すべからず。ゆえに、（中略）なるべく各場面の局に当たりし殊



勲者の氏名または容姿を表はすことに留意せり。これを一閱せば容易にその形跡を発見すべし<sup>58</sup>

上記史料をみると、「文武功臣の輔翼」こそが彼ら功臣を壁面に登場させた理由であったことがわかる。しかし、功臣が登場できるとしても、天皇や皇后とは違い、功臣の範囲は明らかでない。誰が壁面に描かれるべきであり、誰が省略されるべきなのか。功臣の描写は選択を必要とした。しかし、誰が如何にして選択すべきか。もちろん選択主体は奉賛会であるが、問題は、功臣の子孫が奉納の申し込みをしてくる場合である。彼らの多くは公爵や侯爵など最上位華族である。奉賛会は、彼らの奉納申込みを受付けることは容易にできて、画題選定の過程で彼らと関係を持つ画題を却下するには、そもそも困難な立場に置かれていたのである。おそらく、この点が画題選定期間中に題数がむしろ増加した一因であろう。

一方、登場が決まった功臣の子孫である奉納者たちは、パトロンとして当然なことであるが、自分の祖先が誰の眼にもすぐわかるように描かれることを希望したはずである。水上がわざわざ「殊勲者の氏名または容姿を表はすことに留意」したと書き残しているのは、この希望とも関係すると思われる。

そして彼らの希望は叶い、現在もその結果を確認することができる。実際、絵画館を訪れると、各壁面の前に一つずつ説明のプレートが配置されていることに気付くが、それには画題説明の他にも解説図が掲載され、画面と同一構図のなかに人物の輪郭を描いて、そのなかにその氏名を記している。現在の公式カタログ<sup>59</sup>にも同様の解説図が掲載されている。

では、こうした選択の結果、壁面にその登場が許された功臣は誰なのか。壁面の登場人物は、その重要度によって三つのレベルに分けて描かれていると思われる。最重要の人物は、壁面を観るだけでそれが誰なのかかわかるように描かれている（これを第1レベルと呼ぼう）。題名や衣裳、全体構図での位置、そして顔描写がその人物が誰なのかを教えてくれる。天皇や皇后の描写が全てこのレベルに属することは言うまでもないが、功臣の場合、たとえ同一人物であっても各画面毎の重要度によりそのレベルは変わる。第2レベルは、壁面を観るだけではわかり難いが、解説図によって誰なのかかわかるものである。最後に第3レベルは、描かれてはいませんが誰なのかを教えてくれる情報は皆無なものである<sup>60</sup>。

この3つのレベルのうち、第1と第2レベルで登場したもののみを合算した場合、絵画館壁画に最も多く登場した功臣は岩倉具視である。岩倉は計9枚の壁画に登場しており<sup>61</sup>、そのうち4枚（第6番・11番・21番・47番）が第1レベルの描写である。特に第47番の「岩倉邸行幸」は、31番の「徳川邸行幸」を除くと、臣下（しかもその死を目前にした）の邸宅を天皇自ら訪れた唯一の画面であり、明治国家建設において岩倉が占めた位置を雄弁に物語っている。このようなモチーフとしては、他に「三条邸行幸」も最初は存在したが、この壁画と主題上類似（「類似の画面重畳するは甚だ妙ならず」）していると判断されたためか、最終案には含まれなかった<sup>62</sup>。

以上、岩倉を描写した壁画に関して論じてきたが、それでは、代表的な功臣であるはずの、いわゆる＜維新三傑＞は如何に描かれたか。まず、西郷隆盛の表現から見ていくことにしよう。

西郷は13番・24番・27番の壁画に登場しており、また、その姿は描かれていないが彼と強い関連を持つ壁画として、「西南役熊本籠城」（第37番）がある。西郷の場合、登場壁画数は3枚で岩倉に比べ少ないが、登場した全ての壁画で西郷であることがはっきりわかるように表現されている。特に、子孫の侯爵西郷吉之助の奉納（伯爵勝精との共同奉納）による「江戸開城談判」（第13番、図3）では、質素な室内を背景に、この壁画のもう一人の主役勝海舟とともに描かれている。天皇や皇后が登場しない壁画のなかで、この二人ほどの大きさに描かれた人物は他にいない<sup>63</sup>。その大きさだけに顔の表情や衣服も精密に表現され、誰が観ても西郷と勝であることがわかる。この壁画の場合、その登場人物は二人であるが、数人の功臣が描かれる壁画では、そのうち一人の功臣が他より詳細に描写されたり、その構図からして一際目立つように描写されたりしているものがある。こういう場合は、その功臣と何らかの関係を持つ人物による奉納であることが多い。

この点に関しては維新三傑のあと二人、大久保利通と木戸孝允の場合を例にとって説明しよう。先ず大久保は、第6番・21番・33番・38番にその姿が表れ、木戸は第20番・21番・33番に登場している。そしてこれら壁画のうち、両人の描写が最も目立つように工夫されているのが、「内国勸業博覧会行幸啓」（第38番、侯爵大久保利和奉納、図4）と、「地方官会議臨御」（第33番、侯爵木戸幸一奉納、図5）である。

明治日本における大きな課題の一つであった殖産興業の実現のため、当時、内務卿の大久保利通が博覧会の開催を企画し、その結果として、1877年8月から1903年まで計5回の内国勸

業博覧会が開かれたことはよく知られている。それだけに、内国勸業博覧会への行幸啓が画題として選ばれた以上は、その開催をめぐる一等功臣たる大久保の存在を強調する必要がある、大久保の長男利和もこの点を自覚していたゆえに奉納を申し込んできたと思われる。

実際の壁画を見よう。画面中央には美術館に入場直後の天皇と皇后が描かれており、その後を追って入場する侍従・女官の姿が、遠近法によって描かれている。そのために天皇・皇后と対等な大きさに描かれた人物は、天皇の左右、つまり観者の視点から天皇への距離と同じ距離に位置する大久保と、勸業局長川瀬秀治の二人のみになる。しかし、川瀬は後姿で描かれているために、画面での重要度は大久保より低くなる。それゆえに、天皇と皇后を除くと、大久保は登場人物のなかで、構図上、最上位を占め、しかもその独特の髭への詳細な描写によっても、直ちにその人物が大久保とわかるように描かれている。

以上の叙述を通じて、壁画「内国勸業博覧会行幸啓」において大久保は他の人物より一際重要視されていることがわかる。しかし、それはあくまで、画面中央の天皇と皇后を除いた場合においてである。これから取り上げる「地方官会議臨御」に見える天皇と木戸の描写は、大久保の場合とはまた異なる、もう一つの功臣の表現方法を見せてくれる。

画面を見ると、まず会議の舞台である東京の本願寺書院の室内で、各地方官が詔勅を朗読している明治天皇に向って並んでいるところが見える。そして彼ら地方官を囲い込むかのように起立している各親王や外国使臣、そして政府官僚の三条実美（太政大臣）・木戸孝允（議長）・大久保利通（内務卿）・大木喬任（司法卿）の姿が確認できる。

この絵で最初に視野に入るのは、画面の下段をほとんど埋め尽くしている地方官たちの姿である。彼らは、観者の位置から最も近いゆえに最も大きく描かれている。しかし彼らは、多数である上、後姿で描かれたゆえにその一人ひとりが目立つことはなく、その代わりに、彼らが着た礼服の黒色がまるで一つの塊であるかのように印象に残るのみである。そして彼ら地方官が立っている方向の奥には天皇が立っており、しかも全ての登場人物は天皇を中心に配置されているゆえに、この壁画でも一応、天皇は主役を務めていると言える。しかし、天皇は観者との距離上、最も離れたところに位置するがゆえにかなり小さく描かれている。

地方官と天皇の次に目に留まるのが、親王・外国使臣・官僚である。そのうち外国使臣は地方官と同一の大きさに描かれているが横姿であり、親王や三条以下の官僚は、顔の表情がはっ

きり見える代わりに、遠近法に従い小さく描かれている。画面の構図のみで判断すると、何れの人物も確実な主役の座についていない。

では、木戸はどうか。木戸は画面上で明治天皇・東伏見宮嘉彰親王・三条実美と同一直線上に位置するゆえにその表情がはっきり見え、地方官のすぐ隣に立っているだけに彼らと同等な大きさで描かれている。天皇を含む他の登場人物がほぼ無表情であることに比べ、木戸のみが意志に満ちた表情をしていることも注目に値する。この壁画では他の人物の間に隠れ、すぐ発見できないが、ひとたび木戸を確認すると、彼もまたこの壁画の主役であることがわかる。構図面でも、画面中央に小さく描かれた三条から、天皇と木戸はほぼ等距離に位置している。したがって、この壁画は前述の「内国勸業博覧会行幸啓」における天皇と大久保の場合とは異なり、木戸と天皇が、画面の構図上において持つ重要度がほぼ同等であることがわかる。恐らく、こうした表現は、絵画館壁画に描かれた功臣に対する最大の礼遇であったろう。

ちなみに「枢密院憲法会議」（第 50 番、図 6）も「地方官会議臨御」と類似した功臣表現をしていると言える。この壁画においても、まず視野に入ってくるのは、後の金色の屏風でその姿が強調されている天皇である。しかし、各親王と大臣・顧問官が着席している両テーブルの直線を画面の右上段へ延ばしてみると、両直線は伊藤博文の位置で交差することになる。そして伊藤は全ての会議参加者のうち、唯一起立している。伊藤もまた、この絵におけるもう一人の隠れた主役である。この壁画は博文の養子博邦により奉納された。

明治憲法制定の最大の功労者である伊藤は、この壁画の他にも第 51 番・62 番・68 番壁画に登場しており、そのうち「下関講和談判」（第 62 番、下関市奉納）においても、全権弁理大臣であっただけに画面上の主役の座を陸奥宗光と分け合っている。

一方、伊藤の政治的ライバルであった山県有朋は、第 45 番・54-56 番・68 番の 5 枚に登場しているが、45 番を除いて、解説図なしには識別が難しいように描かれている。45 番の「軍人勅諭下賜」（図 1）の場合にも、顔こそは彼とすぐわかるように描かれているが、画面上では中央の天皇から勅諭を受取っている大山巖の後姿を画面右端からじっと眺めているのみである。この絵の奉納もまた、有朋の養子伊三郎により行われた。

以上、明治期の代表的な功臣が絵画館壁画のなかで如何に表現されているかについて、限られた事例（岩倉・西郷・大久保・木戸・伊藤・山県）を通じてではあるが簡略に触れてみた<sup>64</sup>。本稿で取り上げた壁画は、パトロンとしての奉納者の＜思惑＞が画面の構図を通じて比較的よ

く表れていると推察される。特に第 33 番・50 番壁画の場合は、その＜思惑＞が反映され過ぎたのか。構図上、天皇と並んで功臣（木戸・伊藤）が主役を務めているほどである。もちろんこういう壁画は全体 80 枚の中でごく一部であり、上記の＜思惑＞が全ての壁画ではっきり確認できるとは言い難い。またその＜思惑＞があったとしても、画面構成が上手く行われなかったために、その反映に失敗したように見える例もあることも付け加えざるを得ない。しかし、少数ながらこうした壁画が存在するという事実は何を語ってくれるのか。＜公＞的顕彰の効果を制限した奉納者たちの＜私＞的顕彰への欲求は、特定の功臣を一層目立たせる形で画面に表れ、更には上記の 33 番・50 番壁画のような形でその絶頂に達したとは言えるまいか。

## むすび

冒頭でも述べた通り、本稿は絵画館に関する筆者の一連の研究の一部として企図されたものである。絵画館の造営をめぐるのは、明治天皇の記念による国民の動員・教化という＜公＞の意図と、壁画奉納によりその造営に加わることとなった外部の個人・団体が自分の祖先や所属団体をも合わせて顕彰しようとする＜私＞の意図という二つの造営意図があった。多くの場合、両者の利害は一致するが、時には後者によって前者に期待された効果が制限され、結果的に絵画館全体の効果も低下させたと思われる。この点がモニュメントとしての絵画館が持つ特徴であると筆者は考えている。

本稿の目的は、以上の二つの造営意図が、実在する壁画のなかに如何に表れているかを具体的な実例を挙げて論ずることにあつた。そのため、前者の対象たる天皇や皇后への分析は、先行研究が見逃してきた点を指摘するに止め、後者の対象たる功臣の表現分析に集中した。しかし、天皇の「直写」問題や、能楽堂造営計画から見る皇后の記念問題に関しては新しい解釈を提示できたと考えている。

肝心の功臣表現については、一部ではあるが、奉納者の＜私＞的顕彰への欲求が確認できる壁画が存在することを明らかにした。奉納者の祖先に当たる功臣が画面中で他の人物より一層目立つ形で現れたり、場合によっては、画面の構成上、その主役の位置を天皇と並んで占めていることが確認できたのである。

歴史家・牧原憲夫はかつて、1930 年代以降のファシズム期と、幕末から 1880 年代までの国家成立期に関しては優れた研究が多数存在すると述べた後、その間の時期が「空白域」となっ

ていると指摘し、その結果、「ファシズム期のような天皇（制）のあり方が、明治初年から、あるいは自由民権運動の敗北＝帝国憲法体制の成立以降、一貫して民衆を呪縛しつづけたかのようなイメージが依然として有力である」との見解を披瀝した<sup>65</sup>。冒頭で触れたように、このような見方は絵画館をめぐるでも定説化している。牧原はその「空白域」の研究によって「近代天皇制の特質を再検討」する必要があると唱えたが、本稿をそれへの小さな一つの答えとしたい。

<sup>1</sup> 以下「絵画館」と略す。

<sup>2</sup> モニュメントとその類似語・メモリアルについては、アーサー・ダントーが次のように簡明な定義を下している。“We erect monument so that we shall always remember, and build memorials so that we shall never forget”. Arthur Danto, “The Vietnam Veterans Memorial”, *The Nation*(Aug, 31, 1985), p.152. メモリアルの方が追悼の意味も合わせ持っていることがわかる。

<sup>3</sup> 以下「奉賛会」と略す。1916年の財団法人化の時点で、総裁伏見宮貞愛親王・会長徳川家達と複数の副会長に加え、理事・監事、そして常議員などで構成されていた。会報『明治神宮奉賛会通信』〔以下『通信』と略す。なお本稿においては『明治神宮叢書』資料編第3巻に採録されたものを使用する。その場合、まず執筆者名（ある場合）・記事名と引用・参照した頁数を注記し、それに続けて当該記事の掲載された『通信』の号数・発行年月を記載した〕を定期発行しており、副会長の阪谷芳郎（のちに理事長。元大蔵大臣・東京市長）・渋沢栄一、そして常務理事の水上浩躬（元神戸市長）が中心的に活動した（「財団法人明治神宮奉賛会寄付行為」110-114頁、第10号、1916年10月）。

<sup>4</sup> 壁画とはいえ、それはフレスコのように壁面に直接描く画を意味する「mural」ではない。絵画館壁画の場合、その絵画は全て額装され、壁面の中に嵌め込まれている。また、全ての壁画はその画題上の出来事の時間的順序に従って並べられており固有番号もついている。第1番の「御降誕」から40番の「初雁の御歌」までが日本画、そして41番の「グラント将軍と御対話」から80番の「大葬」までが洋画である。壁画全体の番号と題名は文末の表を参照。

<sup>5</sup> それまで絵画館が明治神宮それ自体（つまり、内苑）に比べ、ほとんど学界の注目を受けることがなかったことについては、いくつかの理由が考えられる。まず歴史学はそれを美術史学の研究対象として見なしていたと推察されること。第二に、主に画家の創作欲や作品の「芸術性」を重視するモダニズム的芸術観からして絵画館内の歴史画群は研究に値しないと判断された可能性があること。一方、絵画館を含む明治神宮全体に関する研究としては、山口輝臣『明治神宮の出現』（吉川弘文館、2005年）；佐藤一伯『明治聖徳論の研究：明治神宮の神学』（国書刊行会、2010年）；今泉宜子『明治神宮：「伝統」を創った大プロジェクト』（新潮社、2013年）が挙げられる。

<sup>6</sup> 実証を重視する日本史研究とは少々離れてはいるが、このアプローチの代表的な研究としては、多木浩二『天皇の肖像』（岩波書店、1988年）；フジタニ・タカシ『天皇のページェント：近代日本の歴史民族

誌から』（日本放送出版協会、1994年）；原武史『可視化された帝国：近代日本の行幸啓』（増補版、みすず書房、2011年）などが挙げられる。

<sup>7</sup> こうした流れの代表的な研究者として、北澤憲昭・佐藤道信を取り上げることができる。そして国民国家論者の間で頻繁に見える、近代における「何かの誕生」とも言える類の言説の盲点を付いた木下直之の諸研究も、美術の「環境」を重視するという面では上記の二人と共通することがあると言える。

<sup>8</sup> 林洋子「明治神宮聖徳記念絵画館について」（『明治聖徳記念学会紀要』復刊 11号、1994年）。林の研究は絵画館を中心テーマとした最初の本格的な研究であり、現在でも最も代表的な研究である。ちなみに本文中の鉤括弧のなかは上記林論文に引用された美術史家・小林忠の発言である。絵画館をテーマにした林の研究には、他に「明治神宮聖徳記念絵画館の成立経緯をめぐって」（明治美術学会『近代画説』第8号、1999年）；「聖徳記念絵画館」（軍事史学会『軍事史学』第44巻1号、2008年）がある。

<sup>9</sup> 川合知子「明治神宮聖徳記念絵画館研究」（学習院大学哲学会『哲学会誌』第21号、1997年）。

<sup>10</sup> 高柳有紀子「『歴史画』としての明治神宮聖徳記念絵画館壁画」（金沢芸術学研究会『芸術学学報』第8号、2001年）。

<sup>11</sup> 上記の先行研究以外に絵画館壁画を扱った研究としては、小堀桂一郎「美術史上の『記念碑的絵画』の位置」（『明治聖徳記念学会紀要』復刊 20号、1997年）；佐藤道信「明治神宮聖徳記念絵画館の日本画について」（明治美術学会『近代画説』第8号、1999年）；青木麻理子「茨城県近代美術館所蔵二世五姓田芳柳作聖徳記念絵画館壁画画題考証図下絵について」（『茨城県近代美術館研究紀要』第10号、2002年）；北原恵「教科書のなかの『歴史/画』：天皇の視覚表象」（『歴史評論』第634号、2003年2月）；原武史「皇后考（3）」（『群像』第67号、2012年11月）；Yoshiko Imaizumi, “The Making of Mnemonic Space: Meiji Shrine Memorial Art Gallery 1912-1936”, *Japan Review* 23 (2011)などがある。

<sup>12</sup> 前掲林「明治神宮聖徳記念絵画館について」100-101頁。

<sup>13</sup> 同上、100頁。

<sup>14</sup> 特に近代天皇制の抑圧とその被害者としての芸術という、単純な二分法に疑問を提起する研究としては、太平洋戦争期の戦争画に関する河田明久の一連の研究や、1930年代建築における、いわゆる「帝冠様式」という概念の成立史に批判を加えた井上章一の研究（『夢と魅惑の全体主義』文春新書、2006年。特に第10章）を参照。

<sup>15</sup> この点に関しては、右田裕規「『皇室グラビア』と『御真影』：戦前期新聞雑誌における皇室写真の通時的分析」（『京都社会学年報』第9号、2001年）；同「戦前期『大衆天皇制』の形成過程：近代天皇制における民間マスメディアの機能の再評価」（『ソシオロジ』第47巻2号、2002年）を参照。右田は、昭和戦前期におけるマスメディアによる「皇室グラビア」の取り扱い方を取り上げて、松下圭一の議論（「大衆天皇制論」『中央公論』1959年4月号）の適用を戦前期にも試み、林前掲論文が多くを依拠している多木前掲書の議論をうまく相対化している。受容者側の自律性を強調した研究として示唆に富む。

<sup>16</sup> 拙稿「明治聖徳記念絵画館考：『教化』と『功名』のはざままで」（東京大学大学院総合文化研究科2010年度修士学位申請論文）。

<sup>17</sup> 関連して水上浩躬「続壁画の消息」（1196頁、第83号附録、1926年6月）上の、ある一節を引用してみよう。「毛利公より『鳥羽伏見戦』の画面を奉納したいと申込まれ、会は之を承認した。然るに島津家側にて之を聞き、『鳥羽伏見戦は維新事蹟中薩長連合の一大事項である。毛利家が伏見街道の場面を奉納せらるゝ以上は、島津家は鳥羽街道の場面を奉納したい』と申出られた」という。結局、島津家は「『よ

り』重大なる画面『憲法発布式』」を奉納することでことは落着いたが、似通った事件が生じうことは想像に難くない。例えば陸軍と海軍のように、ライバル関係にある組織同士なら尚更である。なお史料引用に当たっては、旧字体や異体字などは適宜現行の字体に改め、カタカナもひらがなに直した。また句読点については、基本的に史料中の表記に従ったが、付けられていない史料に関しては補った。

<sup>18</sup> 奉賛会は1916年1月、画題選定に取り組むにあたって、まず金子堅太郎（当時維新史料編纂会総裁）個人や臨時帝室編修局、維新史料編纂会などの関連機関にその試案を求めた。その結果、金子私案55題（1916年3月）、臨時帝室編修局案54場（1917年1月）が得られた。試案の方が遥かに画題数が少なかったのがわかる（ただし、維新史料編纂会案は64題79場）。以上の詳細な経緯は、『明治神宮外苑誌』（明治神宮奉賛会、1937年）、460頁；水上浩躬「壁画題撰定ノ経過及其成果」（1151-1153頁、第66号附録、1916年3月）を参照。

<sup>19</sup> もちろん造営主体の奉賛会や政府・軍筋から出された出版物は、絵画館壁画に対して最大の賛辞を送っていることでほぼ一致している。しかし、当時の美術界はその画題選定において完全に排除された経緯もあり、関連メディアは壁画完成の前からその出来については懐疑的・批判的な態度で一貫した。こうした事情を踏まえると、絵画館委員として画題選定にも深くかかわった歴史学者・三上参次が、1932年発刊の絵画館壁画の公式カタログ（『聖徳記念絵画館壁画集』乾帙、奉賛会発行）の序文で、「画家の辛苦の多大なりしに比し、観者の感興を惹くことの少なき（引用文中傍点は筆者。以下同）は画家の為に同情すべしとなす」と素直に述べているのは、絵画館壁画に対する当時の評価について多くを示唆していると思われる。

<sup>20</sup> 詳細は前掲修士学位申請論文の第2章を参照。以上で述べた絵画館造営の具体的な経緯については、現在別稿を準備中である。

<sup>21</sup> 明治天皇については多木前掲書、そして昭憲皇太后については、若桑みどり『皇后の肖像：昭憲皇太后の表象と女性の国民化』（筑摩書房、2001年）がその代表例であろう。

<sup>22</sup> しかも、この場合、奉納者はほとんどが個人ではなくその団体全員であるので、特定の個人の意向が画面に直接表れることは難しいと思われる。

<sup>23</sup> 詳しくは、注16とその参考文献を参照。

<sup>24</sup> 『通信』185頁、第15号（1917年3月）にその全文が掲載されている。

<sup>25</sup> 顧問の金子堅太郎（維新史料編纂会総裁・臨時帝室編修局副総裁）を筆頭に、委員としては、藤波言忠・池辺義象（以上、臨時帝室編修局）・三上参次・赤司鷹一郎・萩野由之・小牧昌業・中原邦平（以上、維新史料編纂会）・徳川頼倫（奉賛会常議員・南紀文庫所有者）・正木直彦が選ばれた。美術界からは元官僚の正木しか選ばれず、これが前述のように美術界の反発を招く原因となる（前掲「記念絵画館事業順序」）。

<sup>26</sup> 前掲水上「壁画題撰定ノ経過及其成果」1156頁。

<sup>27</sup> 前掲水上「壁画題撰定ノ経過及其成果」1161-1172頁。

<sup>28</sup> 便宜上、ここでは題名を省略し、番号のみ記しておきたい（以下同）。この項目に属する画題は、第1番・2番・3番・4番・8番・15番・18番・22番・57番・79番・80番の計11題で、日本画が8題、洋画が3題である。それぞれの題名は文末の表を参照。

<sup>29</sup> 第5番・6番・9番・12番・13番・20番・33番・50番・51番・56番の計10題（和7/洋3）。

<sup>30</sup> 第11番・21番・26番・41番・46番・62番・66番・68番・72番・75番・77番の計11題（和3/洋8）。



- <sup>31</sup> 第7番・10番・14番・27番・29番・37番・45番・54番・58番・59番・60番・63番・65番・69番・70番・71番・73番・74番の計18題（和6/洋12）。
- <sup>32</sup> 19番・36番・64番の3題（和2/洋1）。
- <sup>33</sup> 17番・23番・24番・52番・76番の計5題（和3/洋2）。
- <sup>34</sup> 前掲水上回顧中には「5題」とあるが誤りである。その項目に見えるのは、34番・48番・55番・78番の4題（和1/洋3）のみである。
- <sup>35</sup> 49番・61番・67番の3題（和0/洋3）。
- <sup>36</sup> 31番・39番・40番・47番の4題（和3/洋1）。
- <sup>37</sup> 30番と53番の2題（和1/洋1）。
- <sup>38</sup> 16番・28番・32番・35番・38番・42番・43番の計7題（和5/洋2）。
- <sup>39</sup> 18番の「皇后冊立」は、皇后の「坤徳」を表現したものと見るよりは、天皇の通過儀礼（＝成婚）を表したとみるべきである。
- <sup>40</sup> 前掲水上「壁画題撰定ノ経過及其成果」1169頁。
- <sup>41</sup> 文末表の「天皇・皇后の姿」項目で「かくし」と表記したのがそれにあたる。
- <sup>42</sup> 順序上、最後の日本画（第40番）は「初雁の御歌」で、これは1878年8月から11月にかけて北陸・東海道巡幸に出た明治天皇を偲んで、皇后が歌を詠んだ逸話からその画題を取っている。
- <sup>43</sup> 例えば小堀桂一郎は2004年4月明治神宮での講演で次のように述べている。「顔は物のかげに隠して衣裳の一部のみを描き、全体像は観る者の想像に委ねるのみ、という手法は、大和絵では尊貴な身分（天皇や神）の存在を描く場合に屢々採用する伝統的手法の一つです」（小堀桂一郎「美貌の皇后の御歌と御姿」『美しきみこころとおすがた：昭憲皇太后を偲び奉る』明治神宮国際神道文化研究所、2014年、177頁。引用文中の括弧は原文による）。
- <sup>44</sup> それぞれ文末表の「天皇・皇后の姿」項目を参照。
- <sup>45</sup> 瀬川智子「肖像の近代化における一試論：公文菊僊画坂本竜馬像の美術的考察を軸として」（『青山文庫紀要』第7号、1999年）は、逆に前近代において坐像が占める割合が如何に高かったかを多様なグラフを用いて提示している。それに引用されたアーネスト・サトウの記録には「起立の姿勢を無礼と考える日本の礼儀作法」という表現が見える（『一外交官の見た明治』上、岩波文庫、1960年、記録注11）。
- <sup>46</sup> この晩年の写真は、明治神宮『明治天皇の御肖像』20-22頁（1998年）に掲載されている。
- <sup>47</sup> 「壁画奉納ニ付取扱方」768-769頁、第70号、1922年11月。
- <sup>48</sup> 前掲林「明治聖徳記念絵画館について」89頁。
- <sup>49</sup> 前掲水上「壁画題撰定ノ経過及其成果」1155頁。
- <sup>50</sup> 詳細は、植村峻『紙幣肖像の歴史』（東京美術、1989年）、第7章を参照。
- <sup>51</sup> 第38番・52番・53番・57番・76番。そのうち、52番は馬車の中に隠れ、姿は見えない。
- <sup>52</sup> 第18番・28番・32番・34番・40番・48番・49番・61番・67番。そのうち、18番は牛車の中にその姿が隠れている。
- <sup>53</sup> 前掲右田「『皇室グラビア』と『御真影』」を参照。
- <sup>54</sup> 阪谷芳郎「明治神宮奉賛会経過」1142-1144頁、第4号附録、1916年4月。
- <sup>55</sup> 内務省に工事を委託するため奉賛会が作成した外苑造営の最終案（「外苑計画綱領」306-308頁、第24号、1917年12月）。

<sup>56</sup> 前掲水上「壁画題撰定ノ経過及其成果」1154 頁。もちろん、1914 年の昭憲皇太后崩御がその直接的なきっかけだったろうと推察される。

<sup>57</sup> 三谷博「天皇の即位儀礼：孝明・明治・大正三天皇の比較」（甚野尚志編『歴史をどう書くか』講談社、2006 年）、49 頁。

<sup>58</sup> 前掲水上「壁画題撰定ノ経過及其成果」1170-1171 頁。

<sup>59</sup> 明治神宮外苑『明治神宮聖徳記念絵画館壁画』（2001 年）。

<sup>60</sup> 第 1 と第 2 レベルの境界はある程度までは主観的・恣意的かもしれないが、一応、絵の主役は第 1 レベルの描写だと理解して頂きたい。

<sup>61</sup> 第 6 番・11 番・12 番・16 番・20 番・21 番・44 番・45 番・47 番。

<sup>62</sup> 前掲水上「壁画題撰定ノ経過及其成果」1169-1170 頁。ちなみに、三条実美は計 6 枚の壁画に登場しており、その数値で言うと岩倉に次ぐ第 2 位を占める。しかし、本人とわかるほどの詳しい描写は少なく、「五箇条御誓文」（12 番）や「廃藩置県」（20 番）においても、画面上の役割によって、彼が三条であるとわかるのみである。

<sup>63</sup> 天皇や皇后はその重要度のため大きく描かれる場合が多いが、画題上、ある功臣がその近くにいたと想定される場合、天皇や皇后とほぼ同じ大きさで描かれざるを得なくなる。しかし、こうした場合は、その功臣を横姿や後姿で描き、正面を見ている天皇や皇后を強調する方法がよく取られる。例えば、「広島大本営軍務親裁」（第 60 番）での参謀次長・川上操六の描写、または「軍人勅諭下賜」（第 45 番。図 1）での陸軍卿・大山巖の描写を参照されたい。

<sup>64</sup> 彼ら 6 人の他、絵画館壁画で 2 回以上登場する功臣としては、西郷従道（24 番・64 番）、松方正義（44 番・68 番）、井上馨（46 番・68 番）、桂太郎（66 番・68 番）、大山巖（45 番・64 番・68 番・70 番・74 番）などがあり、大体、登場壁画のうち一枚で主役の座を射止めている。大山の出番が多いのは、彼が軍人であり、特に日露戦争で重要な役割を果たしたことと関係するのであろう。

<sup>65</sup> 牧原憲夫「明治後期の民衆と天皇（その 1）」（『東洋経済大学人文自然科学論集』第 111 号、2001 年 3 月）、69 頁。

# 表

番号	画 名	天皇・皇后の姿	「種類別」分類	「地方別」分類	備 考
1	御降誕	かくし	宮廷	京都	御産所のなかに存在が暗示
2	御深曾木	立像	宮廷	京都	横顔。少年の顔で和服姿。
3	立親王宣下	なし	宮廷	京都	
4	踐祚	坐像	宮廷	京都	青年の顔で和服姿。
5	大政奉還	なし	大政	京都	
6	王政復古	坐像	大政	京都	和服姿(御簾から透けて見える真正面)。
7	伏見鳥羽戦	なし	軍事	京都	
8	御元服	かくし	宮廷	京都	御簾に隠す。和服姿。
9	二条城太政官代行幸	かくし	大政	京都	駕籠に隠す。
10	大総督織仁親王京都進発	なし	軍事	京都	
11	各国公使召見	かくし	外交	京都	御簾に隠す。和服姿。直立か。
12	五箇条御誓文	坐像	大政	京都	青年の顔で御束帯姿。
13	江戸開城談判	なし	大政	東京	
14	大阪行幸諸藩軍艦御覧	なし	軍事	近畿(除京都)	
15	即位礼	かくし	宮廷	京都	高御座に隠す。和服姿。
16	農民收穫御覧	かくし	勸業	本州中部	駕籠に隠す。
17	東京御着輦	かくし	愛民	東京	駕籠に隠す。
18	皇后冊立	皇后(かくし)	宮廷	京都	お車に隠す。
19	神宮親謁	立像	敬神	近畿(除京都)	横顔。青年の顔で和服姿。
20	廃藩置県	かくし	大政	東京	御簾に隠す、和服姿。
21	岩倉大使欧米派遣	なし	外交	関東(除東京)	
22	大嘗祭	かくし	宮廷	東京	屋根に隠す。和服姿。
23	中国西国巡幸長崎御入港	かくし	愛民	九州	乗艦(龍驤)のなか。
24	中国西国巡幸鹿児島着御	乗馬	愛民	九州	軍服着の後姿
25	京浜鉄道開業式行幸	かくし	交通	東京	馬車に隠す。
26	琉球藩設置	なし	外交	沖縄	
27	習志野之原演習行幸	乗馬	軍事	関東(除東京)	軍服着の後姿
28	富岡製糸場行啓	皇后(立像)	勸業	関東(除東京)	非写実的・美人画的な顔描写、和服姿。
29	御練兵	乗馬	軍事	東京	横顔。写真(A)の影響。
30	侍講進講	坐像	文事	東京	ほぼ正面。洋服姿。写真(A)の影響。
31	徳川邸行幸	坐像	徳行	東京	壮年の顔。軍服姿。写真の影響はない。
32	皇后宮田植御覧	皇后(立像)	勸業	東京	和服姿、非写実的な顔描写。
33	地方官会議臨御	立像	大政	東京	洋服姿。写真(A)の影響。
34	女子師範学校行啓	皇后(立像)	教育	東京	後姿で和服。非写実的な描写。
35	奥羽巡幸馬匹御覧	坐像	勸業	奥羽	軍服姿。写真(A)の影響。
36	畝傍陵親謁	立像	敬神	近畿(除京都)	洋服着の後姿
37	西南役熊本籠城	なし	軍事	九州	
38	内国勸業博覧会行幸啓	立像・皇后(立像)	勸業	東京	洋服姿。写真(A)の影響？皇后は和服姿。
39	能楽御覧	坐像	徳行	東京	洋服姿。写真(A)の影響？
40	初雁の御歌	皇后(立像)	徳行	東京	和服姿。非写実的・美人画的な顔描写。

一、体が見えても顔が隠れている場合は「かくし」と分類した。

一、写真(A)は、明治6年内田九一撮影の御正服姿の写真を指す。

一、写真(B)は、明治21年キヨッソーネ作・丸木利陽撮影の写真(通称「御真影」)を指す。

一、写真(C)は、明治22年鈴木真一・丸木利陽撮影の皇后写真を指す。

一、写真(D)は、明治42年栃木県那須村演習御統監時の撮影写真を指す。

一、御束帯を含む日本式服装は全て「和服」と表記した。また軍服を除いた西洋式服装は全て「洋服」と表記した。皇后も同様。

番号	画 名	天皇・皇后の姿	「種別」分類	「地方別」分類	備 考
41	グラント將軍と御対話	坐像	外交	東京	軍服姿。写真(A)の影響は感じられない。
42	北海道巡幸屯田兵御覧	乗車	勸業	北海道	横顔の軍服姿。
43	山形秋田巡幸鉱山御覧	立像	勸業	奥羽	軍服姿。写真(A)の影響。
44	兌換制度御治定	立像	財政	東京	洋服姿。写真(A)の影響。
45	軍人勅諭下賜	立像	軍事	東京	軍服姿。写真(B)の影響。
46	条約改正会議	なし	外交	東京	
47	岩倉邸行幸	立像	德行	東京	壮年の顔。写真(B)の影響はない。
48	華族女学校行啓	皇后(立像)	教育	東京	和服着の後姿。非写実的な顔描写。
49	東京慈恵医院行啓	皇后(立像)	慈善	東京	洋服姿。写真(C)の影響が微かに見える。
50	枢密院憲法會議	坐像	大政	東京	壮年の顔で洋服姿。写真(B)の影響はない。
51	憲法発布式	立像	大政	東京	洋服姿の横顔。写真(B)の影響はない。
52	憲法発布觀兵式行幸啓	かくし	愛民	東京	馬車に隠す。
53	歌御会始	坐像・皇后(坐像)	文事	東京	写真(B)の影響。皇后は洋服姿。ほぼ正面
54	陸海軍大演習御統監	乗馬	軍事	本州中部	壮年の顔。軍服姿。
55	教育勅語下賜	なし	教育	東京	
56	帝国議會開院式臨御	立像	大政	東京	老年の顔。洋服姿。
57	大婚二十五年祝典	坐像・皇后(坐像)	宮廷	東京	写真(B)の影響？皇后は非写実的。
58	日清役平壤戰	なし	軍事	朝鮮	
59	日清役黄海海戰	なし	軍事	黄海	
60	広島大本營軍務親裁	立像	軍事	中国	写真(B)の影響。
61	広島予備病院行啓	皇后(立像)	慈善	中国	洋服姿。非写実的な顔描写。
62	下関講和談判	なし	外交	中国	
63	台湾鎮定	なし	軍事	台湾	
64	靖国神社行幸	立像	敬神	東京	洋服着の後姿。
65	振天府	なし	軍事	東京	唯一の構想画
66	日英同盟	なし	外交	東京	
67	赤十字社總會行啓	皇后(立像)	慈善	東京	洋服着の横姿。写真からの影響はない。
68	対露宣戦布告御前會議	坐像	外交	東京	真正面の顔描写。老年の顔。写真影響なし。
69	日露役旅順開城	なし	軍事	満州	
70	日露役奉天戰	なし	軍事	満州	
71	日露役日本海海戰	なし	軍事	日本海	
72	ポーツマス講和談判	なし	外交	米国	
73	凱旋觀艦式	立像	軍事	関東(除東京)	晩年の顔(写真D)。真正面の皇太子描写
74	凱旋觀兵式	乗車	軍事	東京	晩年の顔(写真Dの影響)。
75	樺太国境画定	なし	外交	樺太	
76	観菊会	立像	愛民	東京	横顔。写真(D)の影響。皇后は洋服姿。
77	日韓合併	なし	外交	朝鮮	
78	東京帝国大学行幸	かくし	教育	東京	馬車に隠す。
79	不豫	なし	宮廷	東京	
80	大葬	かくし	宮廷	京都	靈柩車の中

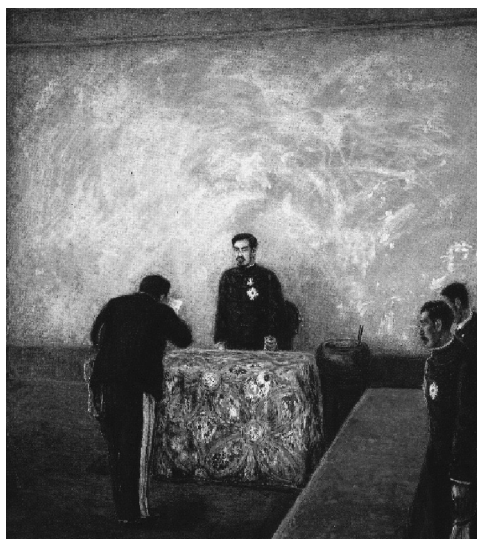


図 1



図 2



図 3



図 4



図 5



図 6

## 메이지 성덕기념회화관 벽화고

정녕

본고는 회화관에 관한 필자의 일련의 연구의 일부로서 기획된 것이다. 회화관의 조영에 있어서는, 메이지 천황의 기념에 의한 국민의 동원과 교화라는 <공>적인 의도와, 벽화를 봉납함으로써 조영 계획에 참여하게 된 외부의 개인, 단체가 자신들의 선조나 소속단체 또한 같이 현양하고자 하는 <사>적인 의도가 있었음을, 필자는 이전의 연구에서 밝힌 바 있다.

대부분의 경우 양자의 이해는 일치하나, 때로는 후자에 의해 전자가 발휘할 것으로 기대되는 효과가 제한을 받고, 결과적으로 회화관 전체의 효과도 감소한 것으로 생각된다. 이 점이 모뉴먼트로서의 회화관 조영이 지니는 특징이었다.

본고의 목적은, 이상과 같은 회화관 조영상의 특징을, 현재 회화관 안에 진열되어 있는 벽화의 구체적인 분석을 통해서 재입증하는 것에 있었다. 이를 위해 전자의 분석대상이라 할 천황과 황후의 표현은, 선행연구가 간과하거나 오류를 범한 곳을 지적 내지는 수정함에 그치고, 후자의 대상이라 할 공신들의 표현을 분석하는 것에 집중했다. 그러나, 천황의 [直寫]문제에 대해 선행연구의 미비점을 지적하고, 能樂堂 조영계획을 발견함으로써 천황과 황후의 관계가 서구적으로 변화하는 과정을 회화관 벽화를 통해서도 입증한 점은 연구상 작지 않은 성과라고 하겠다.

공신의 표현에 관해서는, 비록 일부이기는 하나, 봉납자의 <사>적인 현양 욕구가 확인되는 벽화가 존재함을 증명했다. 봉납자의 선조에 해당하는 공신이 화면상 다른 인물(천황/황후는 제외)보다 한 층 돋보이게 그려지거나, 경우에 따라서는, 화면의 구성상 그 주역의 위치를 천황과 더불어 점하고 있음이 확인된 것이다.

비록 적은 수라도 이러한 벽화가 존재한다는 사실은, 예술의 권력체제에의 강제적 협력이라는 1930년대 후반 이후의 실태를 회화관에 소급하여 적용시킴으로써 회화관을 그러한 실태의 선구적 모뉴먼트로 평가해 온 선행연구의 시각을 재고할 필요가 있음을 보여준다. 그리고 이러한 재고의 과정은 나아가 근대천황제의 특질을 재검토하는 과정으로도 이어질 것으로 필자는 기대하고 있다.