



© ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2025 B0953

岡崎市美術館ニュース〈アルカディア〉

ARCADIA

OKAZAKI CITY MUSEUM NEWS

105
WINTER
2025

子の所縁 幕間

① 乗全大黒（盛巖寺本 前々回 図2）と蘆雪大黒（前回 図4）、両図を較べて貰えただろうか。

職業絵師の作として蘆雪の『大黒天図』が、特に礼拝のために描かれたとも思われぬが、その圧倒的量的表現と打出の小槌までもそうした、徹底した正面観になるかたちは、礼拝画としての機能も備える。云うまでもない、これを一見すれば、福徳利益への願いも叶う、と思わせるに足るからだ。正面を向く大黒の優しい視線が、鑑賞者のそれと交差することが、何より諸願成就を実感させる。

一方、乗全大黒は正面を見ない。蘆雪大黒との違いを云えば、これこそだろう。しかし、これでは鑑賞者の願いに大黒が、それこそ正面切って向き合うのさえ怪しいのではないか。にもかかわらず乗全は、図上に、

七難即滅 七福即生

と認めた。むろん、この大黒が、乗全にそう願わせ、思わせるに足る姿かたちを示していたからである。それは何か。ここでも手掛りとなったのは、大黒の視線。



図5 潮干狩り大黒天図（麻布一本松狩野家資料のうち）
原本 狩野融川筆 東京藝術大学大学美術館蔵

それが向かうのは画面右斜め下、足元を見つめる。その視線に導かれ、絵を見るわたしたちの眼もまた足元に至る。そこに鼠だ。大黒天の使いである。現に蘆雪大黒の足元にも数匹の鼠が遊んでいたはずだ。尻尾が伸びる。小さな耳もある。しかし体部に朱や藍が刷かれる。これが鼠か、いや、宝珠ではないか。「宝珠」見立ての鼠である——そんな白昼夢を見るかのお絵描きに果たして可能なのか否か。近年の調査では、浜町狩野家の融川寛信（一七七八—一八一五）の、

特任館長 榎原 悟

潮干狩りする姿をはじめ、さまざまに趣向を凝らした「大黒天図」六十五図の存在が、模本ではあるものの報告されているから（図5 門脇むつみ「甲子大黒天信仰に遊び戯れる65人の大黒天」『粉本画像を読み解く—麻布一本松狩野家資料への多目的アプローチ』国文学研究資料館 二〇二四年）、全くあり得ない図様ではないだろう。しかし、プロの絵師でもない、お殿さまの素人の絵に、それを求めるのはやはり無理だろう。

となれば、そうした不可思議で、ありえない図様を可能にさせた何かが乗全自身にあったとみる他ない。それこそ乗全が見た夢ではなかったか。篤い大黒天信仰に還暦と甲子の日、それらが重なり、乗全に心的負荷を与えた結果、大黒天の夢を見た。夢である以上、当然偶発的、すべての甲子の日であるはずもない。数ある甲子の日のうち七月二十七日に起きたのは、それ故だ。しかもその夢の中で大黒天のお使い＝鼠は宝珠に変身。まさしく瑞夢・瑞兆である。描き留めなければならぬ。これが盛巖寺本（図2）制作の経緯とみる。



図6 梯子大黒天図 松平乗全筆

しかし、それでは瑞夢どころか単なる妄想に過ぎない、との批判が出そうなの



図7 正面大黒天図 松平乗全筆 架蔵

で、ここはもう一点、極めつきの『大黒天図』を掲げておこう。それこそこの図の存在を知ったことが、盛巖寺本を妄想ならぬ夢想大黒と着想する切っ掛けとなった。

その図は……、いやは何となく、梯子を昇る大黒さんだ(図6)。打出の小槌を小脇に差しているのが、実感こもる。むろん、こんな大黒見たこともない。変テコと云えば、盛巖寺本以上だ。となれば、これまた夢見の大黒か。それを知る鍵は落款にあった。

丙寅初稷甲子図

とある。慶応二年(一八六六)七月八日の作だと伝える。ここでも甲子なのだが、肝はその日が七夕の節句の翌日だと云う点。となると梯子を昇っていく大黒は、牽牛、織女の逢瀬を見るためのものなのか、その牽牛を気取ったものなのか不明だが、いずれにせよ天の川にまで、と云うのだろう。荒唐無稽と云えば、これほどの大黒はあるまい。しかし、そうであればこそこんな光景を見るのは、もはや夢中以外にあり得ない。となれば、図は七夕の夜の夢の証し。落款はそれを物語る。そしてそんな作の存在自体が盛巖寺本の性格を明かす。盛巖寺本は先の推定通り夢想大黒とみて誤りない。自賛成就の願いも一入であった。

興味深いのは、乗全の遺された「大黒図」には、そうしたその時々的心持ちや心機一転への願いが投影されているとみられる点である。



例えば②(前々回 図3)。万延元年(一八六〇)庚申歳、晩秋甲子の日に描かれた。この年は閏三月があった関係で立秋も六月二十一日、晩秋甲子は八月三日となる。万延元年と云えば、フットボールならぬ、この年弥生三月三日雛の節句、世を震撼させる大事件が勃発。桜田門外の変で、時の大老井伊直弼(一八一五〜一八六〇)が水戸・薩摩藩士の手で暗殺された(この年安政七年三月十八日「万延」に改元)。幕閣内に在った乗全は老中、それも首座を務めていたが、やがて四月二十八日、病気に付き願いの通り辞職した。それからしばらくを経た八月三日に描いたのが、②である。大黒天

に祈りたくもなかったのだろう、描いたのも甲子の日、心機一転を図る気持ちからに違いない(この間甲子の日は六月二日も、そうであったが、未だ心の整理がつかなかったのか、この日は飛ばし、次の甲子〓八月三日の染筆となった)。

だが時代は、そうした乗全の気持ちとは裏腹に大きく動く。文久二年(一八六二)直弼の施政は完全否定。安政の大獄で失脚した人びとが復権するや、直弼に協力した人びとへの譴責が始まる。当時老中として幕政に参画した乗全もその一人。結局、乗全は隠居と、安政の大獄の時に功として賜った肥沃な一万石分の替地を、今度は旧地に戻すことが命じられた。実質的減封である。そして家督を、弟で養嗣となった乗秩(一八三九〜七三)に譲り、さらに翌文久三年三月封地西尾へ帰邑した。

その西尾での隠居生活は、どのようなものであっただろうか。好きな絵画制作に割く時間も増えたのではないか。老臣今井定弘に描いて与えた「石筍図」が伝わる(大給松平氏と西尾藩「展図録収載」)。その絵は、来舶清人絵師張秋穀(天明年間来日)に倣った作だと云う。殿さまのお絵描き趣味には沈南蘋からの影響が大きく、乗全もその例外ではなかったのだが(榊原悟「殿さまのお絵描き」『大鎖国展』図録 岡崎市美術館 二〇一六年)、さらに張秋穀も学習の対象としていたのだ。その「石筍図」は、西尾帰邑の翌年の文久四年、乗全七十一歳の作と聞けば、老いてなお盛んと云うべきだろう。

③の「大黒天図」(図7)も同じく七十一歳の作。帰邑して既に十か月余、封地での生活も落ち着いてきたことだろう。そこで迎えた初めての春である。しかもこの年の干支は甲子。いずれ甲子革命の改元もあるはずだ(二月二〇日元治改元)。運氣も満つ。まさしく心気一転 七福即生を願うときではないか。そこで甲子にちなみ描いたものこそ③ではなかったか。となると③は、初春の試筆の可能性が高い。若草色の着衣にあらわれた鼠?いや宝珠模様が新春を祝ぐ。外隈と胡粉を塗り、白さを際立たせ、光背にも見える福袋の表現はお見事。さだめし平穩無事、満足な春を迎えたものではなかったか。

それにしても、事ここに至るまでの乗全は、定めて大変であっただろう。開国が攘夷か、時代の波に翻弄された人生か。その間、老中に就任した弘化以降に限っても嘉永、安政、万延、文久、元治、慶応、明治と、八度の改元を重ねた(文久は辛酉、元治は甲子改元)。それも万延 元治に至っては翌年には早くも改元されているではないか。そのこと自体騒然たる時世であったことを物語る。だが乗全は、その時どきに「大黒天図」を描いた。安寧と福德を願うために、である。

面白いのは乗全が③を描いた、その同じ年の春に、場所を隔てて複数の者たちが、大黒天を描き、歌に詠んでいたことだ。むろん乗全とは俗世の縁はない。敢えて云えば、大黒天の甲子の所縁とでも云うべきか(続く)。

『梯子大黒天図』の存在を知ったのは、西尾市史編さん室の神尾愛子氏のご教示による。記してお礼申し上げる。

浮世絵小噺 〈風景画と枠〉

井原 凜

浮世絵と聞くと、多くの人は葛飾北斎『富嶽三十六景』や歌川広重『東海道五十三次』を思い浮かべるのではないだろうか。皆さんよく知るこれらの作品は、浮世絵の中では「名所絵」や「風景画」と呼ばれるジャンルに当てはまります。江戸の頃は浮世絵と言えば美人画や役者絵であつたので、風景画は美人画や役者絵と比べて、どちらかというとマイナーなジャンルでした。

さて、そんな風景画ですが、美人画や役者絵など他のジャンルの浮世絵とは異なる特徴があります。それは、枠が描かれている、ということ。浮世絵をじっくり観察してみると、美人画や役者絵には枠がないのに対して、風景画には枠があることに気が付くのではないだろうか。今回は、この浮世絵風景画に描かれている枠について少しお話しします。

なぜ風景画には枠が描かれているのでしょうか。それは、風景画が浮世絵によって発展したものだからだと考えられています。

浮世絵とは、西洋由来の遠近法を用いて描かれている浮世絵のことを指します。前景が浮かんでみえることから、浮世絵と呼ばれるようになったといわれています。浮世絵の浮世とはややこしいことこの上ないですね。

浮世は当時、覗き機関と呼ばれる道具を用いて鑑賞されていました。覗き機関というのは、簡単に言うと四角い箱にガラス製のレンズをはめ込んだもので、箱の中に絵を入れて、レンズを通して絵を鑑賞する道具です。小さな覗き穴を通して浮世絵を見る江戸の人々は、どんな心地で絵を眺めていたのでしょうか。

そのことを指し示す資料として、平賀源内著『根南志具佐』の一節がよく挙げられます。

浮世絵を見るものは、壺中の仙を思ひ

硝子細工にたかる群衆は、夏の氷柱かと疑ふ

これは涼み客で混雑する両国橋周辺の情景を書いた一節ですが、浮世絵を「壺中の仙」と比喻しているのが分かります。この「壺中の仙」とは、『後漢書』『方術伝下』に載る逸話に由来する言葉で、仙境や別世界を意味する言葉として用いられてきました。江戸の人々は、浮世絵を覗き機関を通して見ると、別世界を覗き見ている心地だったのでしょうか。浮世絵の題材として選ばれているものが、身近な風景ではなく、歌舞伎座や遊里、説話や物語といった、非日常的なものが多かったことも関係したのでしょうか。

このような浮世絵の鑑賞方法や題材に加え、初期浮世絵には堅固な枠が描かれていました。江戸の人々が浮世絵を通して別世界を見ていた、とするならば、この枠は、鑑賞者と絵の世界を別け隔てる枠であると考えることができそうです。

さて、時間とともに浮世絵は風景画の一つとなり、そして鑑賞の際に覗き機関を用いなくなりました。描かれる題材も、非日常的な情景から、各地にある名所の風景へと変わっていき、初期浮世絵と比べて、鑑賞者により身近な風景が描かれるようになったといえます。

このような変化もあり、風景画に描かれる枠に対する人々の意識は、「鑑賞者と絵の世界を隔てるもの」から、「風景を覗き見るもの」へと変化していったと言われています。最初に名前を挙げた歌川広重や葛飾北斎らが活躍していた時代は浮世絵誕生よりも後にあたります。彼らの風景画には枠が描かれることが多々ありますが、その枠は、江戸の人々にとって風景を見るための、一種の小さな窓のようなものであったと言えるのではないのでしょうか。

図は当館が所蔵している、歌川広重「東海道五十三次之内 岡崎 矢矧之橋」です。画面中央部

分には大名行列が矢作橋を渡っている様子が描かれています。矢作橋は当時、東海道随一の橋として知られており、岡崎を代表する名所でした。さて、この作品には枠が描かれていることに、皆さん気づかれたことでしょうか。江戸の人々はこの浮世絵を見た時、小さな窓から岡崎の風景を見ている心地だったのかもしれませんが。皆さんも江戸の人々と同じように、風景画という小さな窓を通して、岡崎の風景に思いをはせてみませんか？

参考文献
大久保純「『広重と浮世絵風景画』東京大学出版会、二〇〇七年



図 歌川広重「保永堂版 東海道五十三次之内 岡崎 矢矧之橋」
天保4～5年頃（1833～34） 当館所蔵

収蔵品紹介 特集 美博の中のアジアー愛知・名古屋2026大会に向けてー

《志賀重昂コレクション》にみるアジア

②

伊藤 久美子

志賀重昂（文久三（一八六三）～昭和二年（一九二七））は、近代岡崎が生んだ代表的な知識人であり、明治・大正時代の国際的な地理学者として知られる。また、日本の自然・民族性や古典美を啓蒙する思想家でもあり、明治二十七年（一八九四）出版の著書『日本風景論』はベストセラーとして改訂を重ねた。志賀は多才というか今日的に言うならば「マルチな」人物で、激動の近代を精力的に生き抜いたスケールの大きな人物であった。まだ飛行機がなかった時代、志賀は軍艦で世界を旅して、その都度訪れた先々からその国の、その土地の地理的、歴史的または民族的な文物を持ち帰っている。それらの中には当時、現地住民が見向きもしなくなった、あるいは真の価値が忘れ去られたものも多くあり、志賀自身にとっての来訪記念といった土産的な品も含まれる。志賀なりに価値を見出したこれらの文物が『志賀重昂コレクション』と呼称される資料群である。大正十四年（一九二五）、東京の邸宅にあった志賀の書斎兼接客所であった南北亭とともに、志賀本人が岡崎市へ寄贈申し入れをしている。現在、コレクションは当館収蔵品となり、南北亭は岡崎市東公園（欠町）に移築保存されている。

さて、志賀最初の船出は明治十九年二月に品川から、二十三歳の時である。海軍練習艦筑波の豪州遠洋航海に乗り込み、初めての海外視察へ出る機会を得る。当時の政府は首相伊藤博文、陸軍大臣大山巖、海軍大臣西郷従道、文部大臣森有礼であり、志賀は陳情とツテによって特許を得て乗船を許される。札幌農学校卒業後、志賀は長野県中学校へ教諭として赴任するものの、県令（県知事）と衝突し即日辞職。同郷の小柳津要人を頼り、東京丸善書店で英語辞書の校正係として働く一介の民間人に過ぎなかった。ツテがあつたとはいえ、よく乗船を許可されたものである。志賀の堪能な英語力が役に立つと判断されたこともあろうか。豪州各地を巡った旅の記録やそ

の地の情勢については、明治二十年の志賀処女作『南洋時事』として出版されている。

コレクションにある「ニュージーランド 祭礼用具」は、志賀が原住民マオリ族の酋長ウイタコに面会した際に贈られたものである。ウイタコはかつては一地方を所領とする強大な酋長で、面会時も広大な家産山林を保有し、政府の上院議員で英語を話し聡敏と評される人物であったようだ。洋風の家に住み、自身も立派な洋服を着ていると。だが、その顔には波乱の人生を示すかのような刺青があり、いかにも少年の頃には幾多の男女を殺戮して喰いたる人相であると志賀は評している。ウイタコからは英国に独立を奪われた民族の苦悩を聴き、志賀は日本がこの二の舞にならぬことを危惧し、そして日本人が日本国存亡に対して憂慮していないことを嘆いている（『志賀重昂全集』第三巻）。

アジア大会第二回開催は、昭和二十六年（一九五二）インドのニューデリーであった。そこで、「インド ゴブラン織布絵」を紹介する。インド独立の父として知られるマハトマ・ガンジーの修道院にて、その同志が自活のために織ったものを買って求めてい

る。志賀最後の世界旅行となったアラビア半島への途中、大正十二年のことである。

世界各地を広く視察し、国際情勢を自分の目で見てきた志賀は、世界が石油の争奪戦に入ったことをいち早く痛感し、アラブ諸国を屈指した。故郷岡崎の有志からの援助を得てのことであった。オマーンではアポナシでタイムール・ビン・ファイサル国王に面会を申し入れ、拝謁を許され歓談、その折に記念のためにと所望し親書を賜っている（前掲書、第六巻）。同国のものとされる物品は「アラビア細工小箱」のみ、収集経緯などは分からない。アラビア諸国を題材に「油断国断」の危機を強調した『知られざる国々』が、大正十四年に自費出版される。志賀最後の著書となった。



ニュージーランド 祭礼用具

インド
ゴブラン織布絵オマーン
アラビア細工小箱

シュルレアリストの声

—La Voix des surréalistes

vol. 3

田中 裕紀乃

無意識世界はそこに在るか

5

ARCADIA105号の表紙を飾る、ロベルト・マッタ（一九一〇—二〇〇一年）の《炎よ、我らを食さん》（Eat Us, Sir Fire, Eat Us）（一九八八年）は二七〇〇×四九八・〇cmと国内にあるマッタの作品の中でも随一の大きさを誇る作品である。

ロベルト・マッタは、アニメスムやプリミティヴィスムを統合させた独自の幻視の世界をキャンヴァスに展開し、戦後アメリカの抽象表現主義の形成に多大な影響を与えた後期シュルレアリスムを代表する画家である。彼の関心は、可視的な現実や夢想の世界ではなく、人間の心的深層や無意識的な精神の状態の再創造にあった。マッタは、自身の作品を「意識の表象」であると語り、それは無意識の領域における意識の発露、すなわち無意識を可視化する試みでもあった。シュルレアリスムの主要な技法である、オートマティスム（自動筆記）の応用であるといってもいいだろう。ただし、ここに一つ疑問が残る。「意識の発露がなされる領域」というのは、すでに無意識ではないし、可視化されるものは無意識ではなく意識と化しているのではないか。無意識という状態はあくまでも意識が介在しない領域を指すものではないだろうか。無意識を定式化したジークムント・フロイトは無意識について、次のように定義している。

「本人が意識できないが持続的に存在し、意識や行動を左右する心の領域。抑圧された欲望・願望・感情が蓄積され、直接は自覚できないが夢や湿原、症状などを通じて表面化する。」²

シュルレアリストたちは、このフロイトの発見に深く触発され、芸術領域における展開を模索した。マッタ自身はフロイトの影響を否定しているものの³、同時代に生きた彼がその思想から完全に自由であるとは考えにくい。彼がその画業を通じて一貫して追求した「心理的形態学」および「無意識の表象」は、その思想的背景の一端を示している。「心理的形態学」とは、心理的過程の形態的構造を見出し、人間精神を詳細に観察する「顕微鏡」を求める営みであると定義されている。⁴

詩人のオクタビオ・パスはマッタの絵画を次のように評している。

「マッタにとっては、絵画もまた震えであり、『時間の建築学』なのである。絵画、それは動きのある線と形態と色彩によって構成された建物である。空間は動き出す。」⁵

『時間の建築学』という表現は、マッタのキャンヴァスに現れている世界観をまさに的確に表しているといえるだろう。彼の宇宙的なキャンヴァスでは、複数のモチーフや色彩、空間が幾重にも重なり合い、異なる現実が同時に存在する。これは二十世紀における一種の異時同時図法が展開されていると言えるかもしれない。

《炎よ、我らを食さん》においても複数のモチーフが異なる空間次元に共存している。画面は抽象と具象が鋭く対置され、人間とも動物ともつかぬ形態、特定の生物を想起させるフォルムが激しい色彩の中に散りばめられている。画面左上部には、マッタの作品にしばしば登場する「太陽」のモチーフが描かれている。一九四一年、マッタはロバート・マザウエルらとともにメキシコを訪れ、太陽・火山・地震といった原初的エネルギーを再発見した。この体験は、彼の象徴体系に深く刻み込まれていると言えるだろう。

また、マッタは親交のあったマルセル・デュシャン（一八八七—一九六八年）の影響を思わせる言葉遊びを好んだ。例えば、マッタが一九四四年に制作した、『Le Veridge d'Eros』（エロスのめまじり）やそのタイトルに含意された二重の意味（Le veridge des roses）（薔薇のめまじり／緑のめまじり）には、デュシャンの『Rose Sélavy』（『オ・レーヴィエがみこたれ』。本作のタイトル、『Eat Us, Sir Fire, Eat Us 炎よ、我らを食さん』というタイトルは、ニーム・エルク近代美術館が所蔵している『Here, Sir Fire, Eat!』（一九四二年）という作品との関連が窺える。後者のタイトルは、英語の Fire/Heat の音遊びであり、マヤ文明における「熱」の観念から着想を得たとされている。⁶ 両作品には直接的な図像的一致はないものの

（縦長・横長の形式差もある）、少なくともタイトルに関してはこの一九四二年作の派生的展開として捉えよう。『Here, Sir Fire, Eat!』は、原始的儀礼を思わせる油彩で、マッタのプリミティヴィスムへの最初期の関心を示す重要作である。《炎よ、我らを食さん》はマッタの晩年において彼のプリミティヴィスムの関心とアニメスム的な関心が融合した到達点の一つであると見なせるだろう。

フロイトが語るように、「無意識」は本人が意識できないが持続的に存在しているものである。とすれば、無意識的な状態を意識的に現実世界に表出させるという試みは論理的に破綻している。しかし無謀にもマッタはこの困難な試みに挑んだ。本作には既視感をまとった動物の形態が点在するが、マッタにとってそれらは特定の種を表すものではないのだろう。マッタの意図するところに因らず、画面に立ち現れる形象は、観るものの内部で意味を求める衝動を掻き立てる。はたして、マッタが本作においてあるいは画業を通じて表現しなかった「無意識」とは何であったのだろうか。マッタが作品上に表そうとした「無意識」は、彼の「深層心理」に置き換わってはいないだろうか。無意識を深層心理として読み解くと辻褄が合うようである。むしろ、意図的にこの二つを混在させたのかもしれない。あるいは、フロイトとは全く異なるマッタ独自の無意識の定義、理由付けがあったのだろうか。

本作において「無意識」は果たして存在しうるのだろうか。

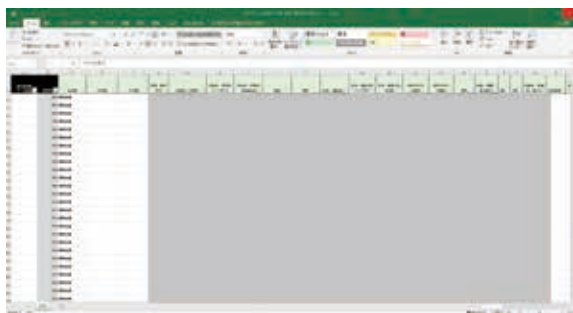
¹ フレックス・ガタリ『マッタとの対話』（一九八七年四月）『マッタ展—みずから的大海—一九九三年十一月十二日—三月二十三日、フジテレビギャラリー、東京

² フロイト『フロイト、無意識について語る』中山元訳、光文社、二〇二二年

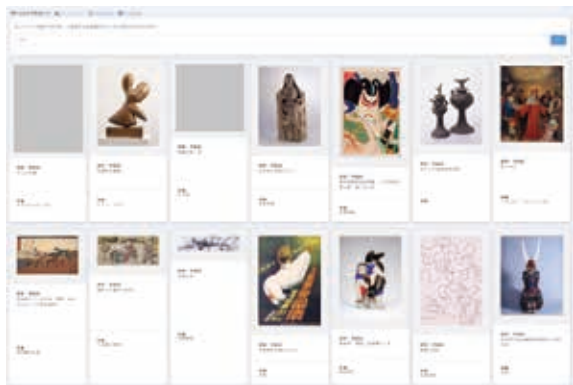
³ フレックス・ガタリ著 巖谷國士監訳『マッタ形態学的対話ノートブックNo.1 1936-1944』Sistan Ktd、一九八七年

⁴ オクタビオ・パス『エントランス』アンドレ・ベンソン&ロベルト・ベッタ、それの宇宙、横浜美術館、一九九四年

⁵ Romy Golan, "Matra, Duchamp et le mythe: un nouveau paradigme pour la dernière phase du surréalisme", in: cat.exp Centre Georges Pompidou, Paris, 1985



こんな感じのエクセルデータを整えて
移行作業をしています。(ほぼお見せできませんが)



本年度末まで公開(予定)の収蔵品検索ページも
よろしくお願いいたします。
[https://65034f0.viewer.kintoneapp.com/
public/okazaki-city-museum-collection](https://65034f0.viewer.kintoneapp.com/public/okazaki-city-museum-collection)



今これしてます！ 収蔵品管理システム移行中

酒井 明日香

アルカディア Vol.102「今なにしているの?」でお伝えした収蔵品管理システムの導入が、おかげ様で無事に進んでいます。導入するシステムが決定し、データベース項目の設定などの最終確認作業も完了しました。システム会社様からは、移行するデータが早くに確定していただきたい、設定項目一覧がきれいに作ってあるので作業がしやすい、など褒めの言葉をいただきました。実際、作業も予定より早く進んでいます。これは努力の賜物ではなく、旧収蔵品管理システムが古すぎで使い物にならないため、移行前に潔く更新を停止できたのが大きな要因ですが……(世の中の大体のシステム移

行は旧システムが稼働中なので、どの時点のデータを移行するのか管理するのが難しい)。まさに怪我の功名、当館のデジタル化の遅れが、一周回って今回はよい結果につながりました。現在は、実際に収蔵品のデータをシステムに投入する作業中です。やはり資料データとなると、エラーや疑義照会も増えてきます。改修事後の館内復旧作業に向けた対応や、来年度の展覧会の準備を進めながら、一月末のデータ移行完了を目指して引き続き作業を進めていきます。地味な作業ですが、みなさまに収蔵品検索ページをご提供できるまで、もうしばらくお付き合いのほどよろしくお願いいたします。

※画像をよく見ないでください!

一応、注意書きは付けました。文を読む前に画像を見てしまったというそのあなた。苦情は受け付けません。さて、今回はみんなの忌避する黒い虫について紹介します。はい。ゴキブリです。

彼らは江戸時代以前はアブラムシ、ゴキブリと呼ばれていました。油のようにキラッと光るその姿、御器を齧るその様子からこのように言われていたようです。現在の名称はこの「ゴキブリ」から転じたものです。

戦国時代を舞台とした手塚治虫の漫画である『どろろ』(二〇一九年版のアニメでは第七話、「絡新婦の巻」)においては、器を齧る虫として「ゴキブリ」という名称で作中に出てきます。

また、江戸時代後期に幕府奥医師の栗本丹洲が虫などの生き物をまとめた図鑑である『千蟲譜』には、「アブラムシ、竈ノ辺ニ多シ、繁殖スレハ室中ヲ疾走シテ食物ニツキ、大ニ害アル虫也」「アブラムシ、ゴキブリ、疾走シテ器ヲ穿テ食物ニツキテ好ヲ舐リ寒具ヲ損スルコト単害ニ劣ラズ」と記されており、室内を疾走し、食べ物に集り甚大な被害をもたらす虫であると記されています。

現在では、家屋害虫・衛生害虫とされており、嫌悪される彼らですが、実は博物館においても文化財害虫に定義され、天敵とされており、古文書などに齧りついたり、糞による汚染な

シュンツ・キラツ・キャー

安本 翔音

どと大きな被害を文化財にもたらします。台所以外にもいるんですよ。聞いたことありますよね。彼らは雑食で普段、資料調査に訪れると虫やカビとは当たり前のよう遭いしますが、博物館内ではこれからの被害を防ぐために、文化財IPMというものがあります。これは、収蔵庫・展示室の湿度の管理や、資料の燻蒸(薬剤による殺虫・殺菌処理)、虫や菌の調査、清掃といった、文化財を守るための管理のことを云います。当館では二十二度五十五%という環境設定や、年数回の館内調査や燻蒸・清掃を行うことにより、大切な作品や資料を守っています。見たくもない虫ですが、このように仕事柄出会うことも多く、文化財の天敵でもあるため、自ずと詳しくなっています。ヤダヤダ。



栗本丹洲著『千蟲譜 三巻』、服部雪齋[写]、
[18--]、国立国会図書館デジタルコレクション
<https://dl.ndl.go.jp/pid/2609476>
(参照 2025-11-12)

参考文献
独立行政法人文化財研究所東京文化財研究所編『文化財害虫辞典』(二〇〇一年)



講師の荒木由香里さん★★★



WS当日、コック帽をかぶって制作している様子

●ワークショップができるまで
今年の春ごろ、筆者から荒木さんにワークショップを一緒に開催しませんか？とお声がけさせていただきました。荒木さんは、愛知県在住の美術作家で、主に身の回りにある装飾品や日用品など、様々な素材を組み合わせて再構成する「アッサンブラージュ」という、寄せ集めたり組み合わせたりする手法を用いて作品を制作されています。荒木さんの微細な感覚によってえられた素材を、色彩と物質、素材との関係性を探りながら彫刻的に作品を構成されています。ARCADIA一〇三号の表紙には、荒木さんの作品が表紙になったので、気になった方は是非一〇三号もご覧ください（WEB版でご覧いただけます）。

昨年に引き続き、岡崎市美術館では中央総合公園から飛び出して、市内のCURUWAエリアを中心としたまちなかを会場にイベントを開催するアウトリーチ展開事業、「とびだせ！びはく」を実施しております。このプロジェクトの一環として、八月二十三日（土）に康生町にあるNEKKO OKAZAKIで美術作家の荒木由香里さんを講師にお招きしてワークショップ「でこぼこカップケーキを作ろう！」を開催しました。今回は、本ワークショップが実現するまでのお話から当日の様子までをご紹介します！

荒木さんが株式会社JNSさんと共同開催されている「世界に一つだけのメガネを作ろう」というワークショップを知り、当館の「とびだせ！びはく」の企画でも荒木さんの制作手法である「アッサンブラージュ」を取り入れたワークショップができれば楽しいのではないかと考えたことが、筆者が荒木さんにお声がけさせていただききっかけでした。実は初めての打合せの時に、今回のワークショップのほとんどの内容が決まっていたように思います。荒木さんは、お話ししていると次から次へとアイデアが飛び出してくて、目まぐるしいほどでした（笑）。荒木さんの頭の中はおもちゃ箱みたいに楽しいアイデアがたくさん詰まっています。とつても楽しい打合せでした！こうして、たべられないカップケーキのオブジェを制作するワークショップが誕生しました。でこぼこでこぼこカップケーキを作ろう！というタイトルも、荒木さんのアイデアです。このタイトルはデコレーションの「でこ」と、かたちの「でこぼこ」が組み合わせられているので出来上がった作品をイメージしやすいこと、そしてタイトルから楽しい雰囲気を感じられるので筆者もとても気に入っています。スイーツがテーマになつていたので、楽しい雰囲気演出するためにコック帽をかぶってはどうですか？と荒木さんが素敵なアイデアを出してくださいました。今回のワークショップに参加してくださった方の中には、パティシエに興味があつて、コック帽をかぶれることが楽しみで来てくださった方もいらつしました。

●ワークショップ当日

当日はより多くの人に参加していただくため、二部制で開催しました。カップケーキの型にスタイロフォームをのせたものを核として、生クリームに見立てたシリコンシーラントを接着剤にお気に入りのモチーフを自由に組み合わせたり、オリジナルのカップケーキを作りましたが、制作時間は一時間三十分でした。



↑カップケーキにつける様々なモチーフ
←参加者の方が作ってくださった完成品

皆さんかなり集中して作品制作に取り組んでくださったのがとても印象的でした。カップケーキに思っている倍の量のモチーフを付けられるので、最初は遠慮していたモチーフ選びも、次第にあれもこれもと手が伸びて、「でこぼこでこぼこ」なカップケーキがたくさん完成しました。主催側でたくさんモチーフを用意しておりましたが、手のひらサイズまでならご自宅から作品に使用したいものを持ってきて制作に使用してもOKというルールで開催しました。自宅から持ち込んでくださる方は少ないかな？と思つたのですが、思いのほか多くの参加者の方が持ち込んでくださって、それぞれとても個性豊かで素敵なカップケーキに生まれ変わっていました！組み合わせ方は参加者の方々にゆだねられるので、同じモチーフを用いても、まったく違うものが出来上がります。「そんな組み合わせ方もあったの?！」という驚きもあつて、完成した作品をみるのもとても楽しい時間でした。参加してくださった皆さんにとっても芸術や文化を身近に感じていただけた時間になつていたら幸いです。

表紙画像：ロベルト・マッタ《炎よ、我らを食さん》1988年、岡崎市美術館所蔵

