

平成二十四（二〇一二）年度

日本東洋美術史の調査研究報告

中谷伸生

日本東洋美術調査研究班

日本東洋美術史の調査研究について

〈資料紹介〉

日本東洋美術史の調査研究は、主として近世近代美術史をめぐって、関西大学文学部の中谷伸生（美術史）と大学院博士後期課程の院生、荒井菜穂美（近世近代絵画史・野口小蘋の研究）、石田智子（日本近世近代絵画史・狩野派研究）、高橋沙希（近代絵画史・青木繁と近代洋画研究）、中山創太（近世近代絵画史・歌川国芳と幕末浮世絵研究）、日並彩乃（近世近代絵画史・冷泉為恭と京狩野の研究）によって行った。それぞれの資料紹介にあたっては、各地の個人所蔵者のお世話になった。ここに記して感謝を申し上げる。

耳鳥齋《武芸之図》（扇面画）

中谷伸生

野口小蘋筆《不老長春図》

荒井菜穂美

橘保国筆《富士図》（個人蔵）

石田智子

『青木繁遺作展覧會圖録』について

高橋沙希

歌川国芳筆『国芳雑画集』異版本

中山創太

狩野永岳《山水図》

日並彩乃

耳鳥齋《武芸之図》（扇面画）

中 谷 伸 生

耳鳥齋による扇面画《武芸之図》〔図1〕〔図2〕は、雲母引きの紙本墨画淡彩で、縦十六、五、横四十九、四センチメートルの作品である。画面のほとんどが余白で、二人の武士が武芸の稽古をしている様子が描かれた。右の侍〔図3〕が槍で突いたところを、左にいる着流しの武士〔図4〕が、両手の掌によって挟んで止めるという荒業を表している。少々幅のある肉太で軟らかい線描は、簡潔明瞭で躊躇の印象を感じさせない。その点では耳鳥齋らしい線描だといってよい。とりわけ、左の着流しの人物の描写は、伊丹市立美術館編『笑いの奇才 耳鳥齋——近世大坂の戯画——図版番号二〇の《仮名手本忠臣蔵》（現存十幅・紙本墨画淡彩・個人蔵）の人物描写に比較的似るものだといってよい。戯画作者に転向して、徐々に手慣れた技法を身に付けた耳鳥齋の描写だと考えられる。彩色は人物の肌にのみ施されていて簡潔である。

耳鳥齋は、宝暦元年（一七五一）以前に生まれ、享和二年（一八〇二）あるいは享和三年（一八〇三）に没したというのが定説である。江戸時代の大坂で滑稽な戯画を描いた戯画作者として知られた耳鳥齋は、扇に役者絵を描いて人気があったという。そうした耳鳥齋の活動を称えて、「浪花津に梅がへならで耳鳥齋、降る金銀を扇にて取る」（『鳥羽絵手本』）と詠われていることから、耳鳥齋は数多くの扇絵を描いたようである。しかし、遺存する耳鳥齋の扇絵は少なく、これまで筆者が確認した扇絵

は、わずか五点にすぎない。扇は実用的なもので、捨てられることが多い。また、扇に描かれた役者絵もまた、いわゆる人気俳優のプロマイドであるため、山水図などの絵画とは異なり、永く保存されにくいものである。耳鳥齋の扇絵がほとんど遺されていない理由がその辺りにあろう。

耳鳥齋の住所は、大坂の京町堀三丁目（『兼葭堂雜録』）、江戸堀（『京撰戯作者考』）、京町堀難波橋北詰（『鳥羽絵手本』）、京町堀四丁目（『画話耳鳥齋』）など幾つかの説があるが、京町堀三丁目は京町堀難波橋北詰のことであるし、肥田皓三氏が指摘するように、天明二年（一七八二）刊行の『画話耳鳥齋』は、耳鳥齋の在世時に刊行された版本であるため、住所は京町堀四丁目である可能性が高いが、酒造業、骨董商、戯画作者などと、職業を変転していることから、そしてまた、幾つかの版本で異なる住所の記載があることから、大坂の複数の場所に居を構えていた可能性も考慮に入れる必要がある。

大久保恒麿は、評伝『松屋耳鳥齋』において、「雲母や薄ねずみ色、黒の色彩の伴奏がある」浮世絵師写楽と「たった二つの木頭を両手に握ったま、はしやぐ茶番の徹底した悲劇」の耳鳥齋とを比較した。仲田勝之助は『絵本の研究』で、「其表現は可笑味の外に深みも加へてゐる」と述べ、面白おかしい表現の中に「深み」があると述べている。

耳鳥齋の人物は、資料の乏しさから不明であるが、肥田皓三氏が述べるように、非常に生真面目な人物であったかも知れない。④ というのも、寛政九年（一七九七）七月刊行の耳鳥齋著『音曲鼻毛ぬき』一冊には、淨瑠璃においては風儀正しくあるべき、と述べられているからである。

耳鳥齋が戯画を描き始めたのは、酒造業を離れ、骨董商に転業した時

期だと推測されているが、その時期を正確に特定することは困難であるが、『四睡之図』（本吉兆藏）や『仮名手本忠臣蔵』（個人蔵）の連幅など、『墨松』の朱文方印を捺す作品群は、稚拙な筆法を残しながらも、手慣れた心地よい形態描写を示していることから、戯画を描き始めてから一定の時期が経ち、かなり手慣れた技法を身に付けたことが判明する。たとえば、『福祿寿』（紙本墨画淡彩・関西大学図書館蔵）「伊丹16」、『正蓮寺水燈』（扇面・紙本墨画淡彩・個人蔵）「伊丹23」などの作品がそうである。今回紹介する扇面画『武芸之図』もまた、こうした作品と共通する。

さて、『武芸之図』の印章は、文字不明であるが、耳鳥齋がしばしば使う丸に点の小さな朱文円印およびやはり変形矩形の小さな朱文方印「耳鳥」である「図5」。これとよく似た印章をもつ作品としては、扇面画『正蓮寺水燈』（個人蔵）「図6」および『顔見せ之図』「図7」を挙げることができ、『武芸之図』、『正蓮寺水燈』、『顔見せ之図』のそれぞれの印章は異なっている。その点では『武芸之図』は、真贋判定の難しさを教えられる一点だといってよい。いささか強引ではあるが、『武芸之図』については、先に言及した線描の特質などを踏まえて、一応、真作の可能性が高いといっておきたい。

注

- ① 肥田晴三「耳鳥齋の版本作品について」、中谷伸生監修・藤巻和恵編『笑いの奇才 耳鳥齋——近世大坂の戯画——』、伊丹市立美術館、九一頁。
- ② 大久保恒麿「松屋耳鳥齋」、『上方趣味』大正九年夏の巻、上方趣味社、大

正九年（一九二〇）、二六—三二丁。

- ③ 仲田勝之助『絵本の研究』、美術出版社、昭和二五年（一九五〇）、一五五—一五六頁。



图1 耳鳥齋《武芸之図》

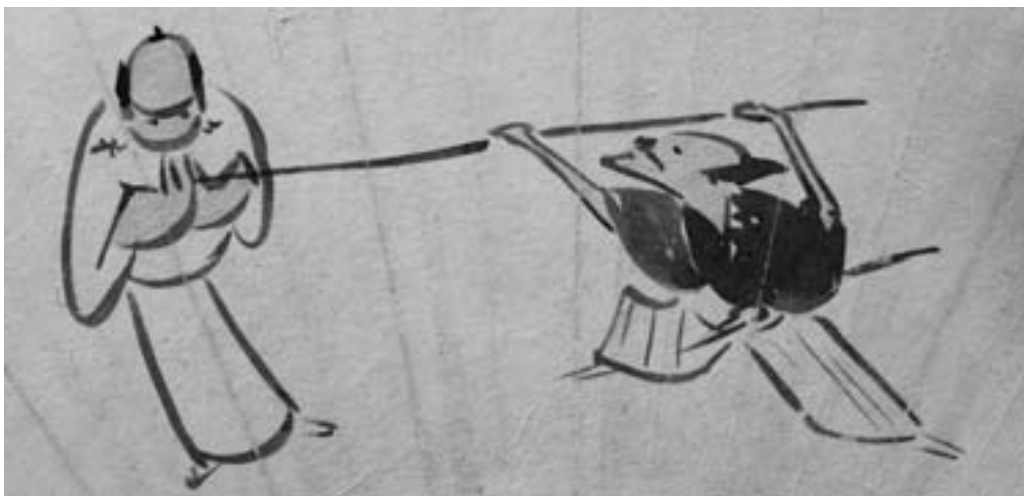


图2 《武芸之図》(部分)



图3 《武芸之図》(部分)



图6 耳鳥齋《正蓮寺水燈》落款



图4 《武芸之図》(部分)

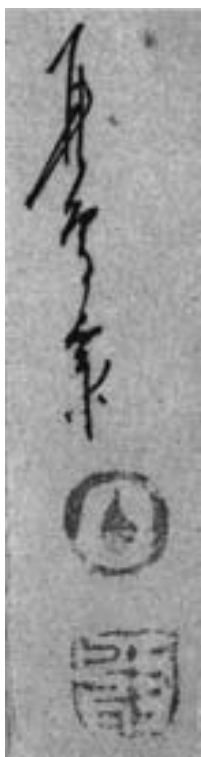


图7 耳鳥齋《顔見せ之図》落款



图5 《武芸之図》落款

野口小蘋筆《不老長春図》

荒井 葉穂美

野口小蘋（一八四七～一九一七）は幕末から大正時代にかけて活躍した南画家である。大坂の難波に生まれたとされ、各地を遊歴したのち日根対山（一八一三～六九）に師事した。明治初頭に上京し、展覧会への出品を重ね、人気画家となっていく。政府高官や皇族、華族に愛顧され、明治三十七年（一九〇四）には現在の重要無形文化財に相当する帝室技芸員に任命された。

野口小蘋筆《不老長春図》〔図1〕は続本著色、縦一四七・〇、横五一・〇センチメートルの掛幅である。箱蓋表には「小蘋女史畫不老長春圖」、箱蓋裏には「花蹊女史書」「跡見龍印」（白文方印）、「紫雲」（朱文方印）とあり、跡見花蹊（一八四〇～一九二六）によって題字が記されている。画面右上には「苔色千年古蒼々百尺枝凌霜還耐雪長見歲寒姿」と五言絶句の自賛が添えられ、その左側に「怒堂松平公清鑒 小蘋野口親」と落款が記されており、松平怒堂なる人物に批評を求めたことが分かる〔図2〕。その下には「松邨親印」（白文方印）と「小蘋女史」（朱文方印）が捺され〔図3〕、さらに画面左下には、遊印「春秋多佳日」（白文方印）が捺される〔図4〕。これらの印章は全て『小蘋印譜』（野口小蕙、芝田堂、大正六年（一九一七））で確認できた。

箱蓋の題字にある「不老長春」は、松と薔薇（もしくは金盞花）を指す中国の謎語画題であり、画面には画題の通り松と薔薇、その他に太湖

石と竹が見て取れる。太湖石のみが墨色で表わされ、その他には著色が施されている。細い幹をくねくねと曲げながら画面の外まで大きく枝を広げる松は、葉の茂りをシルエットとして淡く色面で表わされており、さらにその上に一本づつ葉が描き重ねられ、丁寧な描写である。節を持つ松の幹は、楕円を重ねてさくれた樹皮が描写されており、画面上部における枝の交差する部分では画面手前が濃く、後方は淡く描かれ、前後関係の混同が避けられている。薔薇は輪郭線を用いず色面のみで描写する没骨法で洒脱に表わされており、なおかつ葉脈や棘まで見て取れ、その描写はきめ細かい〔図5〕。一方、竹は輪郭線を用いる鉤勒法で描かれ、淡く緑で彩色されており、葉の先には代赭で僅かに枯れ込みが描写され、春に見られる竹の生理現象までの確に表現される〔図6〕。太湖石は大らかな筆遣いで描かれ、墨線と色面を併用して陰影が施されており、濃墨で点苔が添えられている。

本作品に年紀は無く、制作時期が不明である。そこで、作風から制作時期を推定したい。樹木の足元に岩を配する本作品のような花鳥画は、小蘋の画業全期にわたって描かれているが、同題の《不老長春図》が明治三十二年（一八九九）に描かれた〔図7〕^①。しかし、画中の岩は太湖石ではなく、画面右側の松は真っ直ぐ天に向って伸びており、前者と比較すると描かれるモチーフはやや異なっている。また、前者はくねくねと曲がる松の幹や、向こうが見通せる太湖石の穴など、変化に富み、面白みを感じさせる画面であるのに対し、後者は太く真っ直ぐな松の幹や、どっしりとした岩が、穏やかで安定感のある画面を生み出しており、やはり作風は一致しない。

作風が近似するのは《富貴百齡図》（明治二十五年（一八九二）〔図8〕^②）といった明治二十年代の作品である。描かれる植物は異なるが、緩くS字を描く節の多い細い幹やその足元の太湖石は、《不老長春図》〔図1〕を反転させた構図に近く、制作時期が近いと思われる。しかし《富貴百齡図》と比較し、モチーフが多くやや雑然とした印象の本作品は、さらに時代を遡る作品である可能性も高い。

小蘋の花鳥画は明治二十年代には明清絵画の強い影響が見られ、明治三十年代には和様化していくと指摘されている。^③ 本作品は太湖石が描かれ、漢文が添えられており、中国の謎語画題が採用され、南画家が好んで用いた統に描かれており、多くの中国趣味が見て取れる。この点からも、明治二十年代の作品と類推できるだろう。特に、小蘋作品において統本は少なく、他に明治二十三年（一八九〇）の《松柏魚心図》^④が確認できるのである。

以上のように、作風が明治二十年代の作品に近似すること、また中国趣味の強い作品であることから、本作品は明治二十代頃に描かれた作品であると推定する。

注

- ① 絹本着色、縦一七四・〇、横八四・八センチメートル、嘯月美術館所蔵。
- ② 絹本着色、縦一四五・七、横五一・五センチメートル。
- ③ 平林彰「野口小蘋試論」『——明治の宮廷画家——野口小蘋と近代南画』山梨県立美術館、平成十七年（二〇〇五）、一一七—一一八頁。

- ④ 統本着色、縦二二八・五、横四六・一センチメートル、前掲書『——明治の宮廷画家——野口小蘋と近代南画』四十九頁。

〔挿図出典〕

挿図1-6 筆者撮影。

挿図7、8 前掲書『——明治の宮廷画家——野口小蘋と近代南画』。

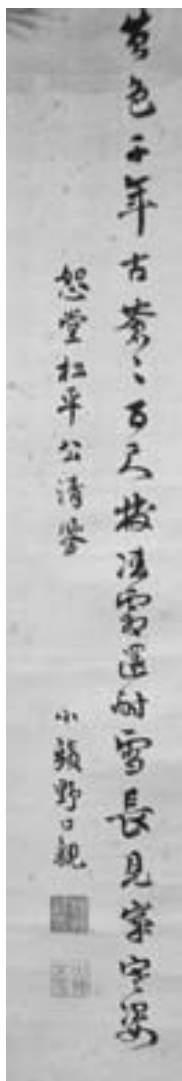


图2 落款



图3 印章



图1 野口小蘋《不老長春圖》

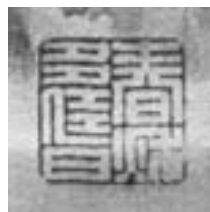


图4 遊印



图6 部分



图5 部分



图8 野口小蘋《富貴百齡圖》



图7 野口小蘋《不老長春圖》

橋保国筆《富士図》（個人蔵）

石 田 智 子

はじめに

本稿では橋保国筆《富士図》（個人蔵）（図一―一）を紹介する。作者の橋保国（享保二「一七一七」年―寛政四「一七九二」年）は、江戸中期、大坂で活躍した画家である。父は、橋守国（延宝七「一六七九」年―寛延元「一七四八」年）であり、父の守国に画を学んだ。浅野秀剛氏も指摘するように、保国は、橋守国の子であり、また法眼位まで得ていることから相当数の絵画を手掛けたはずであるが、管見の限り版本以外の保国の作品はこれまで紹介されていない。

保国の父、橋守国は、『絵本写宝袋』（享保五「一七二〇」年刊）や『絵本通宝志』（享保一四「一七二九」年刊）など江戸時代多くの浮世絵師によって手本にされた版本の作者として知られる大坂の画家である。守国は、鶴澤探山（明暦一「一六五五」年―享保一四「一七二九」年）に学んで狩野派の絵画を学んだ。鶴澤探山は、狩野探幽（慶長七「一六〇二」年―延宝二「一六七四」年）の門人で元禄年間（一六八八―一七〇四年）に東山院の勅宣により上洛した狩野派の画家であり鶴澤派の創始者である。鶴澤派は京都の狩野派の一派として幕末まで上方で活躍した。探山に学んだ守国は狩野派風の絵画を描き、先に紹介した絵手本類には狩野派の図様が多数掲載されている。橋守国は大坂で活動し、橋家は保国、保国の養子の保春、その子である保之と続く。他に、守国の門人に橋国雄

がいるがそれ以外は橋を名乗る画家は見出せない。しかし、『浪速人傑談』に「保国子なくして養子にて家を継ぐ 保春と云ふ 保春の次を保之と云ふ 近頃其家絶えたり 浪速におゐて旧き画家なりしに惜むべし」とあることから、橋家は力を持った家であったことが理解できるであらう。

一方で、橋家の門流を「橋派」として大坂の狩野派の一派として捉えるには作例が少なく、その画風の特徴を見出せるか判断できない。そこで本論では、橋保国筆の《富士図》を紹介するとともに、上方で発展した江戸狩野の傍流である橋派の作品として考察をくわえたい。

本図について

本図は、縦三十五、〇センチメートル、横六三、二センチメートルの横長の画面に富士が描かれた絹本著色の掛幅である（図一―一）。全体として淡泊な色遣いで、画面左に富士、その手前には水辺が広がり松林や砂浜が描かれている。右下に「法眼保国行年七十一歳筆」と落款があり、「保国」の白文方印の印章がある（図一―七）。落款から、保国七十一歳の天明七（一七八七）年頃に描かれたと推測される。箱は残っておらず、来歴を知る手掛かりはない。

富士の麓には霧が立ち込め、手前に描かれた山々との標高差が見て取れるであらう。輪郭線を用いず、薄墨の外隈で表現されている（図一―二）。また、峰を藍がかった薄緑で描き、山頂部分の雪を塗り残されている。富士の手前に描かれた山に目を移すと、細かい筆致で山の本々が表

現されている(図一―三)。海岸に沿って松林が並び、広がる水辺は海であることが理解できる。手前の山の中腹には塔が描かれ(図一―四)、その麓には家々が立ち並ぶ。海には帆船が見えるのみで、波や流れは描かれていない(図一―五)。画面左の富士山の麓を見ると、雨雲が雨を降らしていることがわかる(図一―六)。

全体として統一した筆致で丁寧に描かれた作品であるといえよう。画面右に富士の山頂を描いた偏った構図であるが、麓に描かれた雨雲と落款によって画面の調和が保たれている。筆跡をあまり残さず塗られた富士と海は平面的な印象を与えがちだが、前景から中景に向かって色遣いや筆致が使い分けられた山々を描くことにより、その印象を緩和している。しかし、手前に茫洋と広がる海や同じ調子で描かれた木々はやや単調であり、丁寧に描かれてはいるが秀でた作品とはいえないであろう。他にも類似作品を何点か確認しているため、人気のある画題であった富士図は需要が高く、注文を受けて描いた作品の一つと推測する。

作者の橘保国は、江戸中期の画家で、享保二(一七一七)年に橘守国の子として大坂で生まれる。後素軒^①、秋筑堂^②と号し、初名を大助と名乗り成人後もこの名を俗称として用いた。画を父の守国に学び、父の死後、法橋、法眼に叙せられた。『絵本野山草』(宝暦五「一七五五」年)、『絵本詠物選』(一七七九「安永八」年刊)を著した。寛政四(一七九二)年に没し、墓は中寺町久成寺にある。橘守国とその門流については、浅野秀剛氏によって詳細に解説されている。^④ 橘守国の門人については、『无名翁随筆』(天保四「一八三三」年刊)に「門人多し」とあるが、守国の門人は子の保国を除けば、広く知られているのは橘国雄のみである。その

後、保国の養子である保春、そしてその息子の保之まで続くが、その後橘家は途絶えてしまう。

橘守国は多くの版本を残したが、現存する肉筆画は少ない。保国、国雄、保春、保之の作品も管見の限りほとんど紹介されていないため、橘派の画風の特徴や変遷をたどることは難しいであろう。比較的作品が紹介されている保春の作品を見ると、装飾的な画面が特徴といえる。脇坂淳氏も、保春による奈良県の玉置神社の障壁画群の作品紹介において、「装飾性過多ともいえる作例を多く遺した」^⑤と述べている。橘守国が学んだ鶴澤探山の息子で、鶴澤家二代目である鶴澤探鯨(貞享四「一六八七」年―明和六「一七六九」年)の作風は、江戸で学んだ探山と比べ京狩野風に変化したという。これについて、五十嵐公一氏は、遅くとも十代後半から京都で過ごした探鯨が京都に残る多くの作品を見たこと、周囲から京狩野風の絵画を期待されたことをその原因として挙げている。^⑥ 但し、探鯨の花鳥図に見られる図様・構図は探幽やその後の江戸狩野がよく描いた花鳥画と同じ粉本から派生していると考えられるし、鶴澤家三代目の探策(享保一四「一七二九」年―寛政九「一七九七」年)の画風は、瀟洒淡麗な江戸狩野風である。^⑦ 京都における江戸狩野の系列を引く家として、様々な影響を受けながら鶴澤派の画家たちには作品を制作していたと考えられる。同じことが大坂で活動した橘家にもいえるのではないだろうか。まとまった作品が見出せないため、画風の変遷をたどることはできないが、法眼にまでなった保国は多くの肉筆画を残していることは疑いない。

【系図】(実線は子、破線は弟子を表わす。但し保春は保国の養子である。)

鶴澤探山 橋守国 (二六五五年―一七二九年) …… (二六七九年―一七四八年) 橋保国 (二七一七年―一七九二年)
 橋国雄 (？―一七八五年か？)

橋保春 (二七五〇年―一八一六年) ——— 橋保之 (生没年不詳)

同画題の作品との比較

本図は、海や松林、手前の山の中腹にみえる塔などから、富士三保清見寺図と考えられる。伝雪舟筆《富士三保清見寺図》(永青文庫蔵)や狩野探幽筆《富士山図》(静岡県立美術館蔵)などと同じ画題であり、特に近世以降に多く作例が見られる。特に狩野探幽作品は二十五件以上の遺例が残っており江戸時代を通じて模範視された。例えば、寛文七(一六六七)年作の《富士山図》(静岡県立美術館蔵)は基本的には伝雪舟筆《富士三保清見寺図》の図様を継承しているが、余白を多くとった叙情的な画面となっている。探幽の富士図は、江戸時代の狩野派の画家のみならず多くの画家によって類似作品が制作されたという^⑤。狩野派絵師の作品を取り上げると、木挽町二代目の狩野常信(寛永一三「一六三六」年―正徳三「一七一三」年)の《富嶽三保松原図》(個人蔵)や狩野惟信(宝暦三「一七五三」年―文化五「一八〇八」年)の《富嶽十二ヶ月図卷》(静岡県立美術館蔵)などは探幽画を参考に描かれたといわれている。

これらの作品に共通する特徴として、景物と景物を繋ぐ余白、外隈で表わされた富士が挙げられるであろう。特に、探幽画によく見られる余白によって描かれたモチーフを繋ぐ表現は狩野派の作品に共通している。伝雪舟筆《富士三保清見寺図》の模本である狩野栄信(安永四「一七七五」年―文政一「一八二八」年)の《富士三保清見寺図》でさえ、伝雪舟画では薄墨で描かれる画面右の海岸線が、栄信画ではぼかされて、ところどころかき消されている。探幽の余白の扱い方が伝雪舟画を写す際にも継承されている。これらの作品は余白によって空間が非合理的なものになっているが、その一方で境界線がぼかされることによって、合理的に描かれた伝雪舟画よりも奥行きが感じられ、写実的な雰囲気を与えている。

それでは、橋保国の《富士図》はどうであろうか。本図にも、何も描かれず塗り残された部分が多いが、探幽や他の狩野派絵師のように景物と景物を繋ぐ余白は存在せずに描かれたものの全てが空間として破綻しておらず、海岸線もはつきりと描かれている。富士は、山頂部は白く塗り残されているものの藍がかった緑で塗られ探幽風の富士とは違った表現である。これらの点では、江戸狩野の画家の作品よりも、京都の画家である原在中(寛延三「一七五〇」年―天保八「一八三七」年)の《富士三保松原図》(静岡県立美術館蔵)や山口素絢(宝暦九「一七五九」年―文政元年「一八一八」年)の《富嶽図》(静岡県立美術館蔵)と共通する部分が多い。しかし、本作には原在中や山口素絢のような写生的な表現は見られず、やや平面的な印象を与える。また、他の富士三保清見図と基本的な構図は一致するが、他の作品で左側に描かれる三保の松原が本

図にはない。狩野山雪の《富士三保松原図屏風》は右隻と左隻に風景を分けて描いているが、保国もこの左隻のような絵画を手本としたのかもしれない。探幽の富士図には写生が生かされていることが指摘されている。また他の画家の作品を見ても、富士図には写生的要素が見られる。しかし、本図は濃淡で奥行きが表わされるものの写生的とはいえず、名所図としてわかりやすく塔と松原と富士を組み合わせて描いたのであろう。大坂で活動した保国やその受容者にとって富士は、実際に目にする山ではなく、いわゆる名所絵の世界に存在する山であったと考えられる。くわえて、版本を多く残したため、構図や線、モチーフの簡略化に長けていたと考えられる。それゆえ、同じ狩野派の画家であっても富士図とも、写生風の実景志向の強い京都の画家たちの富士図とも違った富士図を描いたのであろう。

おわりに

本稿では、橘保国《富士図》を紹介し、江戸時代に描かれた富士図と比較しその特徴について論じた。本図は、基本的な構図や富士山の形などの点で狩野派風の富士図と一致するが、富士山の稜線の表現や余白の扱い方などにおいては異なっていることが理解できた。富士山の輪郭を外隈のみで表現せずに稜線を色面で表現している点、前景、中景と富士を余白で繋がずに空間的に一応破綻のない状態で描いている点などは、原在中や山口素絢といった京都の画家たちと共通する点である。その一方で、これらの作品や、狩野派絵師による富士図に見られる写生的表現

は本図には見出せない。保国は、大坂で活動し版本を多く残した橘家の画家として周囲の状況に合わせ自らの作風を形成していったのではなからうか。橘保国の《富士図》は狩野派の作品とは異なった表現がなされており、元は江戸狩野の傍流である橘派も代を重ねることに様々な要素を取り入れ変化していたことが本図から理解できる。

注

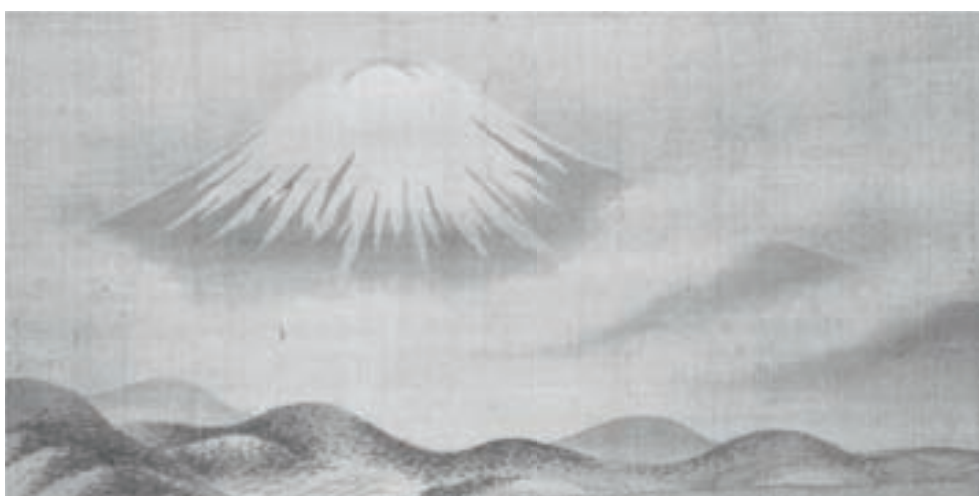
- ① 後素軒は父の守国も使用した号である。
- ② 「秋筑堂」という号は『本朝古今新增書画便覧』に掲載されているが、浅野秀剛氏によるとこの号の使用例は未確認ということである。（橘守国とその門流（中）『浮世絵芸術』第八十三号、国際浮世絵学会、一九八五年）
- ③ 宝暦五（一七五五）年版『絵本野山草』に「法橋保国」「明和七（一七七〇）年版『絵本写宝袋』（父・守国画）の付言に「法眼保国」とあることから、宝暦五（一七五五）年までに法橋、明和七（一七七〇）年までに法眼の位についていることがわかる。
- ④ 浅野秀剛「橘守国とその門流（中）」「橘守国とその門流（下）」（『浮世絵芸術』第八十三・八十四号、国際浮世絵学会、一九八五年）
橘派の画家については、この他に『近世の大坂画壇』（大阪市立美術館、一九七八年）、『近世大坂画壇』（大阪市立美術館編、同朋社、一九八三年）を参考にした。
- ⑤ 脇坂淳「図版解説（11孔雀図）」（前掲書『近世大坂画壇』一九八三年）
- ⑥ 五十嵐公一「鶴澤派に注目する理由」『彩々鶴澤派から応挙まで』兵庫県立歴史博物館、二〇一〇年

- ⑦ 『近世京都の狩野派展』（京都文化博物館、二〇〇四年）に、鶴澤探山、探鯨、探策などの作品が紹介されている。探策の作品については、探幽の影響が色濃いことが《群鶴図襖》（滋賀・園城寺蔵）や《宇治・製茶図屏風》（京都・大徳寺蔵）の作品解説において指摘されている。
- ⑧ 飯田真「作品解説（24富士三保松原図屏風）」（『心の風景 名所絵の世界』静岡県立美術館、二〇〇七年）
- ⑨ 山下善也「作品解説（97富士山図）」（『生誕四〇〇年記念 狩野探幽展』東京都美術館、二〇〇二年）

图一 一 橘保国《富士图》(全体)



图一 二 (部分一)



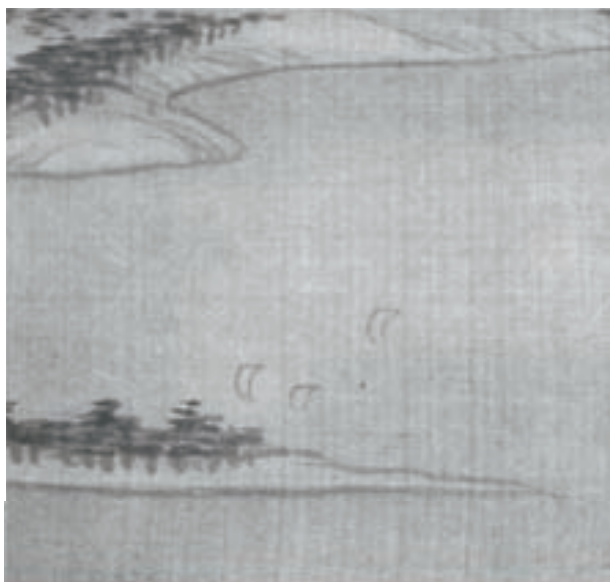
图一—三 (部分二)



图一—四 (部分三)



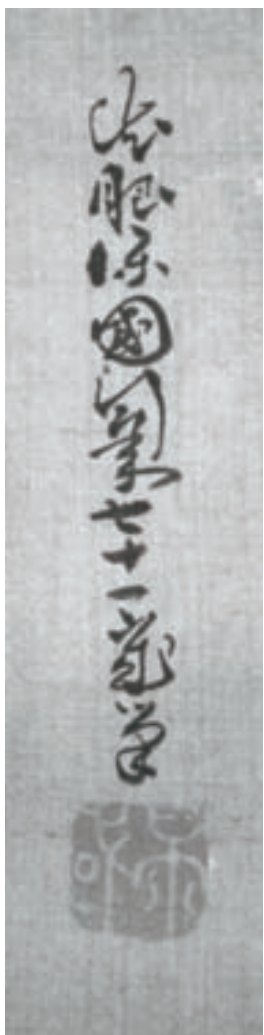
图一五 (部分四)



图一六 (部分五)



图一七 (落款印章)



『青木繁遺作展覧會圖録』について

高橋 沙 希

はじめに

明治時代の代表的な洋画家である青木繁の図録、『青木繁遺作展覧會圖録』は、昭和十四（一九三九）年十一月二十五日に、青樹社から式円で発行された。この図録は、残っている資料が多いとは言えない青木繁研究において、重要なものであると考えられるので、ここに紹介したい。

青木繁は、明治十五（一八八二）年、福岡県久留米市に生まれ、二十歳の時、『黄泉比良坂』などの神話画稿で第八回白馬会展の白馬賞を受賞し、翌年の第九回白馬会展では、『海の幸』を発表して、美術界の注目を集めた。しかし、明治四十（一九〇七）年に『わだつみのいろこの宮』を東京勧業博覧会に出品して期待はずれの結果であった頃から、徐々に評価が得られなくなっていく。そして二十六歳のときに、家族と離れて放浪生活に入った後、体調を崩し、明治四十四（一九一）年に、二十八歳の若さで亡くなっている。

青木の没後、友人たちによって大正二（一九一三）年に政教社から『青木繁畫集』が発行されているが、それから二十六年もの年月が過ぎ、この青木の初めての図録、『青木繁遺作展覧會圖録』が発行された。この図録が作成されるきっかけとなった青木繁遺作展覧会は、青木の友人の梅野満雄と青樹社の社長である鈴木里一郎を中心にして開催された。梅野

は、青木の中学明善校での同窓生であり、青木と同じように上京もしており、貧困生活を送っていた青木は、梅野に頼ることも多かったようである。この展覧会で展示された作品は、青木の死後、梅野が必死に収集し、保管していたものであった。また青樹社とは、鈴木里一郎が大正十四（一九二五）年一月に設立した画廊である。ヨーロッパ絵画の展覧会なども開催しており、瀬木慎一氏は、青樹社について、「近代画商史上、もっとも重要な位置を占める存在である」と述べている。また鈴木里一郎は、後に石橋正二郎の後援を得て政界に進出し、実業家としても成功を収めた人物でもある。なお、この展覧会の詳しい調査報告については、竹藤寛氏の著書『青木繁・坂本繁二郎とその友』があり、大変参考になる。

一 『青木繁遺作展覧會圖録』

現在では薄い黄土色に変色しているが、白色であったと考えられる図録の寸法は、縦二十六・三センチメートル、横十九センチメートル、背表紙の横幅六ミリメートル、頁の厚さ五ミリメートルである。下方中央に記載されている頁数をみると、四十三頁までとなっているが、本文の中央部分にあたる図版の計四十頁分は頁数に数えられていない。本文と図版部分を合わせると計八十三頁となる。表紙（図一）には、左端に「青木繁遺作展覧會圖録 附 尺牘と和歌」、右端下に「主催 青樹社」と記され、装飾のイラストや青木の作品の掲載などはなく、無地に文字のみのシンプルなデザインの表紙である。背表紙には何も記されていない。

裏表紙(図2)には、中央下方に「東京市京橋區銀座四丁目四番地 青樹社本店」、「大阪市東區道修町御堂筋 青樹社大阪支店」とあり、青樹社の東京と大阪の所在地が記されている。

中表紙には、中央に「青木繁遺作展覽會圖録」、左端下に「主催 青樹社 東京・銀座四丁目」、右端上には、縦十二・一センチメートル、横三・一センチメートルの紙が貼られ、そこには、「會期 昭和十五年三月二十六日―三十日」、「會場 青樹社大阪支店 東區道修町御堂筋(瓦斯ビル北)」と、二行に渡り展覽会の情報が記されている。その貼られた紙の下には、同じく二行で、「會期 昭和十四年十一月二十五日―二十日」、「會場 青樹社画廊」という文字があることが確認できる。このことから、この図録は、中表紙において、東京での會期が記されたものと、その上に紙が添付され、大阪の會期が記されているものと、二種類存在していることが分かる。東京の會期が、大阪の會期に修正されていることから、図録が完成した後、大阪での展覽会開催が決定したようにも推測されるが、図録に掲載されている主催者の鈴木里一郎の文章のなかに、大阪においても開催されることがすでに書かれているので、そうではないようである。

その後、「賛助諸先生」として、順不同で、藤島武二、和田三造、小杉未醒、正宗得三郎、坂本繁二郎(図録においては、誤って「二」の漢字が「次」になっている)、山下新太郎、佐々木信綱、島崎藤村、木下空太郎、吉江喬松、坂崎坦、蒲原有明の計十二名の名前が紹介されている。その隣の頁には、青木の端正な横顔の肖像写真が掲載されている。この写真は、『青木繁畫集』で使用されているものと同様の写真である。その後

に続く序文は、梅野によって書かれており、その次の「主催者の辭」は、鈴木里一郎によって書かれている。この二つの文章の内容については、あとで詳しくみることにする。次に、「家諸 批評感想抄」として、八名の文章が掲載されているが、どの文章も数行の短いもので、これらのほとんどは、この図録のために書かれたものではなく、以前紹介された文章の一部である。正宗得三郎、木下空太郎、森田恒友の文章は、『青木繁畫集』からの掲載であり、蒲原有明については『有明詩抄』(岩波文庫、一九二八年)のなかの「海の幸」の詩に修正を加えたものが掲載されており、和田三造、小杉未醒は、それぞれ『美術新論』二巻七号(一九二七年)、『中央公論』(未見)からの掲載である。吉江喬松においては、文末に「昭和十四年十月十六日」と日付が書かれ、この図録のために書かれた文章であることが分かる。坂本繁二郎の文章については、竹藤寛氏が、「先の画集作成の際に、新たに用意した短文が、そのままこの図録に掲載されている」ことを指摘している。^②「先の画集作成」とは、「昭和九年に出版計画が進められて、結局は幻と化した坂本・梅野編『青木繁畫集』^③」のことである。さらに竹藤氏は、坂本が書いたこの図録に関する文章には、未発表のままのものが存在し、それが梅野の手元残っていたという事実も述べている。^④

続いて、蒲原隼雄の名(蒲原有明の本名)で、「蠱惑的畫家 その傳説と印象」と題された文章が、十頁に渡り掲載されている。これも『青木繁畫集』において「蠱惑的畫家(傳説と印象)」の題名で紹介されていたものである。次に、梅野の「青木繁君を憶ふ」が九頁に渡り掲載されているが、この文章についても同じく『青木繁畫集』における「憶青木繁

君」の文章を短くして掲載したものである。その後に、青木の作品の図版が紹介されている。図版の下には、一から六十四までの数字が入っているものの、番号通りに掲載されているわけではない。番号は、図版の後に続く目録(図3)の番号と対応している。図版は計六十四作品のうち、カラー片面印刷が三頁あり、それぞれ『わだつみのいろこの宮』、『海の幸』、『自画像』の代表作が紹介され、その他の頁は、白黒両面印刷になっている。ここでは、これまでほとんど紹介されることがない作品の図版のみを、数点掲載しておく。(図4から図9)

その後、梅野による「青木繁畫年譜」が三頁ある。附記には、「本稿は始め共編の考へにて、坂本繁二郎氏の協力を願ひ、會合數回、夜深二時過に至りたる事すらありたる次第にて、坂本氏に負う所大なるものなり。茲に謹記して謝意を表す。」と書かれている。次に、同じく梅野による「青木繁略傳」が三頁あり、最後に、「尺牘と和歌」が掲載されている。「尺牘と和歌」に掲載されている文章については、文字の表示の仕方や和歌の掲載の順番などにおいて多少の変更があるものの、平成十五(二〇〇三)年に発行された『假象の創造 増補版 青木繁全文集』のなかで同じ文章を確認することができる。

二 青木繁遺作展覽会について

梅野の序文に、「昭和二年六月、明治大正名作展覽會が東京府美術館に於て開かれました。此時『海の幸』、『わだつみのいろこの宮』の二幀が『場中の異彩』として推稱せられ、青木氏の名聲が俄に高まりまして、畫

人としての位置が決定した様に思われます。」と書かれているように、明治大正名作展覽会によって、青木は、再び美術界の注目を集めるようになった。その十二年後に、この青木繁遺作展覽会が開催されたことで、青木の名はさらに広まることとなった。この展覽会を開催することになった契機として、梅野は、序文において、美術館設立の希望を抱いたものの「微力にして未だその機會到來」しなかったこと、久留米市明善校講堂の火災によって、青木の描いた五〇号の肖像画が燃えてしまったことを記し、「仍て遂に此の二つの理由から意を決しまして次善の策をとり、専有を散じて若しあらば廣く江湖同好の方にお頒ちして、青木藝術の永久の保存に努め度いと思立ちました次第であります。」と書いている。つまり、この展覽会は、もはや美術館設立の夢が断たれた梅野一人の手元に青木の作品を置いておくのではなく、より多くの人々に青木の作品の魅力を広げるために、青木の作品を売買するという目的をも持っていたのである。この展覽会を機に、大切に保管してきた青木の作品は、梅野の元から離れることとなる。このことについて、竹藤氏は、梅野が鈴木里一郎に、この展覽会を売立展として開催する一つの条件として、「立派な遺作展図録の作成」、つまりこの『青木繁遺作展覽會圖録』の作成を主張したのではないかということを推測している^⑤。さらに竹藤氏は、梅野のこの序文が、先ほど挙げた「幻と化した坂本・梅野編『青木繁畫集』」の「序文章稿と非常に相似している」ことも指摘している^⑥。

鈴木里一郎の文章においては、「今夏たま／＼九州に遊び、久留米近郊の莊園に梅野滿雄を訪ひ、請ひて、青木繁の遺作を見る。導かれて『海の幸』、『自畫像』等の前に立った私は、畫商生活十五年以來、未だ嘗て

なき感動を受け、しばし茫然自失の體であつた」と記され、梅野を訪ねた際に、青木の作品をみて感銘を受けたことが、展覧会の開催のきっかけになったという経緯が述べられている。また青木のことを「眞の天才」だと評価し、鈴木里一郎も青木の作品を、さらに多くの人々に知ってほしいと考えたことが分かる。

このように、この展覧会は、梅野と鈴木里一郎の青木への思いが込められた展覧会であつた。しかし、この展覧会においては、青木の恋人であつた福田たねと、たねと青木の息子である福田蘭堂が、遺族である自分たちの作品の所有権を主張し、警察に訴えるという事件が起こつた。このことについても、先に挙げた『青木繁・坂本繁二郎とその友』のなかで、竹藤氏が、それに関わる書簡なども紹介しながら詳しく述べている。

おわりに

この図録では、青木没後の青木の作品の状況について窺い知ることができる。また洋画家であつたにもかかわらず、この図録においても『青木繁畫集』と同様に、和歌や手紙が掲載されている点においては、彼の文学的才能と、彼の美術と文学との深い関係について改めて考えさせられる。

晩年、青木の評価が低くなつてしまつたことや、放浪生活をしていたことから、彼についての資料は、紛失などもしており、あまり多くは残っていない。そのなかで、友人たちの言葉や坂本と梅野の「青木繁畫年

譜」などが掲載されたこの図録は、青木についての情報を知ることができる非常に貴重な資料であるといえる。さらに青木自身についてだけではなく、梅野をはじめとする周囲の人々が、どれほどまでに青木の作品に魅了されてしまつていたのかということも理解できるものとなっている。

注

- ① 瀬木慎一『世紀の大画商たち』（駸々堂出版株式会社、一九八七年）、二〇八頁。
- ② 竹藤寛『青木繁・坂本繁二郎とその友』（株式会社平凡社、一九九一年）、二七八頁。
- ③ 同書、二七五頁。
- ④ 同書、二七九頁。
- ⑤ 同書、二七七頁。
- ⑥ 同書、二七五頁。



図2 裏表紙



図 1 表紙

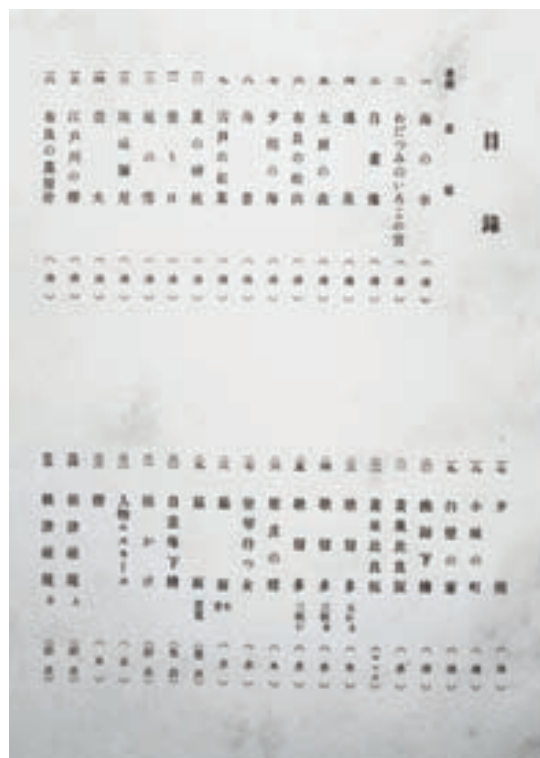


図3 目録（部分）



図5 《柿むき》(水彩)



図4 《布良の松山》(油彩)



図7 《藝妓》(油彩)



図6 《風景》(油彩)



図9 《自画像》(色鉛筆)



図8 《活人畫少萬》(鉛筆)

歌川国芳筆『国芳雑画集』異版本

中山 創 太

『国芳雑画集』（以下、『雑画集』と略称）は、安政三年（一八五六）から翌四年に人形町通庄助屋鋪品川屋久助、他七軒の書肆^①から刊行された、二編二冊、中本色摺、ともに全二〇丁から成る絵手本である。作者は江戸時代後期に活躍した浮世絵師歌川国芳（寛政九・文久元年・一七九七―一八六二）である。文化五年（一八〇八）頃、初代歌川豊国（明和六・文政八年・一七六九―一八二五）に入門し、文政十年（一八二七）頃に刊行した『通俗水滸伝豪傑百八人之一個』によって浮世絵師としての地位を獲得する。その後、武者絵とともに、洋風表現を多用した風景画や諧謔味に富んだ戯画などの多岐にわたる作品を制作している。

先にも指摘した通り、『雑画集』は国芳の絵手本であり、彼が得意とした武者絵や戯画に加えて、風俗画や動物画なども収載されている。国芳は『雑画集』刊行の前年に、同じ趣向の絵手本である『風俗大雑書』（中本色摺、浅草中代地野村新兵衛）を刊行している。しかし、その中でも『雑画集』初編は、洋風表現（彩色による陰影表現）が多用されていたり、画面構成に工夫が凝らされていたりしており、国芳の探究心が顕在化した作品といえる。

なお、『雑画集』初編、および二編は国芳の絵本研究書である恵俊彦監修解説『国芳の絵本』②（岩崎美術社、一九八九）に収載されているが、異版本は管見の限り、これまでの展覧会図録やデータベースでは未紹介

のため、ここに採り上げたい。^②

『国芳雑画集』異版本（以下、「異版本」と略称）は、中本色摺、寸法は縦十八・〇、横十一・九糎。題簽は表紙左肩に「国芳漫画 全」とある。（図一）見返しや奥付はみられず、版元や刊行年も記されていない。収載される挿絵は『雑画集』初編の一部から採られたもので、その一部には解説が加えられている。（表①参照）柱刻は二丁から十丁に「雑画」とあるのみである。『雑画集』初編（金沢美術工芸大学絵手本データベースを底本とした。以下、「金沢美大本」と略称）の柱刻には、「雑画」とその下部に丁数が記されている。異版本においては、十一丁から十八丁の丁裏下部には、「二」から「八」の丁数が記されているのみである。

本書の構成は、一丁表に序文、一丁裏から十丁裏に挿絵、十一丁表から十八丁表までに挿絵の解説、十八丁裏に跋文となっている。版面の寸法はそれぞれ、序文が縦十四・五、横九・五糎、挿絵部分が縦十五・七、横十・六糎、全十八丁、挿絵解説、および跋文部分が縦十四・二、横九・四糎。挿絵や巻末にみられる解説文は『雑画集』にはみられないものであり、異版本を刊行する際に新しく再編されたものと考えられる。^③

挿絵をみると、金沢美大本と比較しても、摺りが荒く、藍色を多用したどぎつい画面になっていることから、『雑画集』初編、および二編よりも後年に刊行されたものと推測できる。しかし、匡郭の摩耗に共通する部位が確認できることから、同じ版木が使用されていた可能性が示唆される。^④

序文は「俵粒子計丰人」が担当している。印章をみると「計丰」と読めるが、その人物の経歴は詳かでない。「画徳の大成哉」とあるように、

絵を見た際に起こる感情は、観者によって各々異なるといったことが記されている。また、後半部において、人は絵を鑑賞することによって「思を晴すの一助なん」とあり、その例えとして「歌舞伎の三姫」といわれる「雪姫」、「桜姫」、「八重垣姫」が挙げられている。

次に、画題をみていくと、謡曲「藤戸」を題材とした「佐々木三郎」、義経の八艘飛び（『平家物語』巻第十一「能登殿最期」）の場面を描いた「能登守教経／源義経」などの武者絵、「舌切雀」を題材にした「むかしはなし」や「清玄墮落」などの説話画、「福神遊」、「銭湯」などの戯画が多くを占めている。国芳が得意としたジャンルであるとともに、著名な場面を扱っていることも特徴の一つといえる。そのため、国芳自身の錦絵作品だけでなく、同時代の絵師による作品も散見され、画題の選択に目新しい点は見当たらない。

しかし、先にも指摘した通り国芳は洋風表現を多用していたり、画面構成に工夫を凝らしていたりする点は看過できない。なかでも、「混論国珊瑚をとる図」の崖に腰かける人物や「佐々木三郎」の前足を挙げる馬の筋肉などの描写からは、対象の立体感や、動きの表現を表そうとする国芳の姿勢を見出せる。また、「能登守教経／源義経」や「義経弁慶・知盛」などは、画面の中心人物である義経や知盛が背後から捉えられている。国芳は義経が舟を軽快に飛び移る姿や、知盛が亡霊と化した異様な姿を描出することよりも、教経や義経、および弁慶と向かい合うように配することによって、画面に奥行きを持たせようとしていたのではないだろうか。鈴木重三氏は国芳の同趣向を採る作品を提示している^⑤。このことから、国芳は画面の視点においても工夫を凝らしていたといっ

てよい。

先にも指摘した通り、異版本の特徴として、挿絵中、および巻末に解説文が添えられている点を挙げることができる。以下、序文、挿絵中の解題文、巻末の解説文、跋文の順に翻刻を記す。^⑥

〔二丁表…序文〕

国芳雑画集

画徳乃大成哉、賢才智勇義者の像を画るをみれば心いさみて善にす、み、奸悪不義無道の面部を姫子達の墨もて塗消も悪を嫌ふの日本魂、女画をみればおもはず春情を発す痴夫頑婦、且酔狂の絵にハ笑ひ催すなるべし。熙宗帝の鷹ハ此むら石川に親子の情を通じ、雪姫が兎ハ縹綫の恥辱をそ、ぎ、亦平石面の自像忽ち病根を断、清玄が桜姫、八重垣姫が勝頼の姿絵も思を晴すの一助なん。たゞ画に柄添る蛇足の辨者□。

俵粒子計豊人序（印）…「計豊」

〔二丁裏、二丁表…混論国珊瑚をとる図〕（図2）

クロンボウ黒子ともいふ。此者南海咬嚼巴榜葛刺の土人にておろかなりといへども、正直ニして身かきこととばさあるがごとく、又水中に入てハ魚のごとし。西洋諸国にか、へられて船中海底をはたらくなり。

〔二丁裏、三丁表…福神遊〕（図三）

〔三丁裏…無題（むかしはなし）〕（図四）

舌きり雀ハ大よくはむよくにたりといふ事をおしへ、いんとくのみくいをさとす。桃太郎・猿かに・花さきぢ、みな教訓にしておさ

なきものに昔ハよく咄聞せし也。

〔四丁裏…佐々木三郎〕（図四）

盛綱ふちとり川の浅瀬を百性におしへられ、直にその百性をころし、先んせしハ不仁にたる大器量といふべし。

〔四丁裏、五丁表…銭湯〕（図5）

〔五丁裏…太公望〕（図6）

太公望釣をたれてやまずゆへに妻りべつす。後周の大元帥となり八百年のものを開く。

〔六丁表…葛の葉きつね〕（図6）

〔六丁裏…清玄墮落・七丁表…時雀・井出の萩〕（図7）

〔七丁裏、八丁表…能登守教経／源義経〕（図8）

九郎判官義経奥州へはせ登り頼朝に対面なし、右幕下の目代として木曾義仲を亡し、夫よりすぐ平家を追討し、鴨越より不意におこりて、壇の浦平軍惣くづれ、教経、義経追んとして叶はず、終に海底に入て死す。

〔八丁裏、九丁表…義経弁慶〕（図9）

義経讒言によりて京師に足をとめることかなはず、みちのくへ下向せんとて、摂州大物の浦より出航する二、夜に入大風雨にて海荒、知盛の怨霊いで、障げをなす。

〔九丁裏…無題（おや子の順れい）〕（図一〇）

観世音三十三に変身して衆生を済度なし給ふ。よりて西国坂東順礼する者ハ其身天上にうまれ、子そんはんぜう疑ひなし。

〔十丁表…廿四輩・七里が浜〕（図10）

〔十丁裏…帰国の浦島〕（図11）

浦嶋龍宮へ帰朝してわが家に來たりけるに、家ハあとかたなくなりしゆへたづねとふ二、家を出しより三百余年をへたりしといふ。

〔十一丁表…十八丁表…解説文〕

国芳雜画集

○黒坊

スワルトヨンゴといふ、スワルトハ黒きといへるよし。ヨンゴとハ若きといふこと也。生国ハ南海中にある咬囉巴榜葛刺等の土人なり。暖帯の地にして日輪の行道にちかき国に生る、ゆへ色黒しといへり。強力の者にて、常にパンと魚をとり喰ふ。四足あるもの、内にてハ牛ばかりを喰ふ。是天竺国の地方常食なるゆへなりとぞ、海底に入てハ魚のごとく水中を自在におよぎ歩行て珊瑚珠を取、和蘭陀人に売わたり其価をうけて帰る者あり。また初少のときより西洋諸国にかへらる、者もあり。またハ諸蛮国中にとハれるもあり。いづれも船中のはたらき男にて帆のかけかへなどするに、帆柱を上り下りするハ猿猴の木すへをはしるよりはやし。愚直にして人にたのまれしことハ水火のなりをもちとハずといへり。

○七福神

大黒天ハ大國主の命、また大巳貴尊、又醜男命とも号す。北方子の方を司る御神ゆへ甲子をもつて祭礼の日とし、またねずみをつかハしめといへる義もこのゆへなり。御父神ハ素戔嗚尊にして稲田姫の産る所といふ。戎三郎ハ蛭子の尊と申て伊弉儀尊第三の御子にてうむれて三年足たらずといへり。弁才天女ハ吉祥天女ともいふ。

また別名宇賀神王といふなり。仏説に「此神の呪を誦持せば、おのづから一切の福田皆悉成就す」と説たり。毘沙門天、また多門天といふ。須弥山のなかばに四天王あり。東ハ持国天、南ハ增長天、西ハ廣目天、北ハ則多門天なり。毘沙門天ハ智勇守神なるゆへ、桶の母志貴山の毘沙門をいのりて孕む所の子中将正成なり。布袋和尚もつしめしうたてはうくけんきんざんじハ唐土明利奉化縣金山寺といへる寺の神僧なり。そのかたち腰腹と肥ふとり、小児を愛して俗事をきらひ、つねに杖をもつて布袋を荷ひ、その袋に手あび、又ハくわしくだもの、類をいれおきて、これ童子等にあたへてたのしみとせり。福祿寿ハ南極星のことなるゆへ南極老人など、人名らしく付れども星のあだ名なり。此星あらハる、時ハ国家治安にして寿を主どるといへり。しかれども日本にてハ北極星はみゆれども、南極星をみる事なし。これハ日本の地、星よりも高く地にさへぎらるゝゆへに見へざるなり。寿老人ハ宋朝の元祐年間京師にひとりの老人あり。身のたけ三尺にして首元そのなかばにあり。日々に市にいでて吉凶をうらなひ、酒を吞ていはく、「吾ハこれ寿命をます聖人なり」といふ。官院にある武士これをみて、其かたちを圖して帝に奏す。みかど勅命ありてその老人をめされて酒をたまはり、「汝が年、今年いくばくぞ」と問給へば、「無量」とばかりいゝてもどり行に、翌朝大史、帝に奏して夜前南極星の飛行せし光り虹のごとくにして帝座につらなるをみるとあるを考ふれば、福祿寿・寿老人ともに南極星の化身なるべし。

○昔咄

雀の舌をきりておもき葛籠を得たるば、が事ハ人の長をねたみ、

うらむる所にして、己がみぢかきをしらざるのいましめなり。されば欲をほしいまゝにすべからず。欲盛なれば、かならずあやまちあり。楽しみきハむる事なければ必うれひなし。欲ハ奢よりおこり、怒ハ慢心より起り、災ひハ貧家よりおこり、火難ハ小家よりおこるといひ、つたへたり。かるき葛籠をこのみしぢ、ハ、陰徳の余慶ありて善を積て福を得るの譬にして一切の禍ひハ不仁より發るといへる。古言も昔ばなしの葛籠にひとし。

○佐々木三郎盛綱

盛綱ハ頼朝義兵をあぐるの時より軍忠をつくし、範頼、義経にしたがひ、平家追討のをりから藤戸川の浅瀬をさぐり先がけせばやとたゞ一騎馬に打乗かの藤戸川にいたりけるに、百性鍬をあらひて在ければ「浅瀬やある」と尋けるに、百性のいふやう「水の色青き所はかならず深し、瀬にちかく浅き所ハはたしてさゞ波立てあり」とおしへければ、盛綱大いによろこびおもふに「此事また他の者におしへなば、我手柄にハなりがたし」と彼百性の首打落せしハ不仁に似たりといへども、大功ハさいきんをかへりみづと其後藤戸の先陣をなして高名を得たる。百性のおしへけるゆへとぞ。

○銭湯

寛永の丹前風呂、銭湯風呂ととなへしも、今ハたゞ湯屋と而已い、なし。いつしか迦す風呂帯も腮のかきがねあふなくも、皺枯た声の岡安に湯氣にあがりし豊後あり。蟬かとおもふ義太夫に獅子のまねする新内ぶし、あるひハ祭文かけ念仏蛙の身ふりでくゝりこむ。蛇喰ふ口の出誘題に油屋あれバ馬士あり。福祿寿星の入湯にハ天窓

のために永湯とやいわれん。

○葛遇葉

夫安部の保名陰陽易道にくわし。しかれども保名癖として狐をつりて遊ぶ事をたのしみとせり。或日保名我家の垣外に伺ふに、妻葛の葉童子にいふやう、「我ハま事の人間にあらず。保名殿の殺生をと、めんため、これまでハ偕老同穴のちぎりをむすび、夫婦とハなりしかど、最早もとの旧巢なる信田の森にかへるなり」と姿ハ化して老狐となりさらとなせしかば、保名ハこへをかけ、「たとへ狐にもせよこれまで添し縁あれば夜半にハマぎれてくるべし」といふ間に消て後なくなりぬ。この物がたりにすこしくよりて大内鑑の淨るを作せしものなるよしといふ。

因に曰、泉州信田に信田明神あり。かたはらに葛の葉稲荷の社ありて、うら葉の葛の名所なり。また信田の社よりいだす所の守りハ葛の葉に符をかきしものにて、懷胎の女、此守りをうけるに孕める子男なれば葉おもて、女子なれば葉うらのかたうへになりといふ。また京都土御門家の底中に信田いなりといふを祭りて、こゝにハうら葉の楠ありて、此所よりハうら葉の楠の守りをいだす葛の葉がうみたる童子ハ成長して安部の晴明と名のり、天文地理曆日算教易人相の達人にして陰陽曆日の博士なり。

○清玄

清玄ハ京都清水寺にありて知識のきこへ高き清僧なりしが、桜姫の色香にまよひ、ついに破戒墮落して清水を追れ草庵をむすび、姫のすがた画を書せ、つねにこれを床にかけて樂しむとせり。終に下

部淀平といへる者に殺され、その惡念つきまとひて姫に禍むをなせしとかや。おそれつゝしむべきハ、此まよひなりと色欲の段に兼好法師のかゝれしも実に理りならずや。

付ていふ。清水寺といふ名よりして僧に清玄といふを作る。水も玄も北にしたがふ名木のさくらあるゆへ桜姫とし、非情の花を有情の物いふ花にしたり。また淀平の名も淀川によりてつけたるにこそ。

○能登守教経

頼朝石橋山に旗をあけしかバ、義経奥州よりはせのほり兄弟久々の対面に泪をながし、鎌倉殿の目代として木曾義仲を討亡し、猶平家追討のために西海に下り、八しまの内裏を一時に貫落しける所、能登守教経ハ義経を射て落さんとせしゆへ、佐藤次信義経の身がハりに死するによりて、教経射そんぜしことの口おしく、義経を目がけ船中へ飛入しかバ、義経軍船八艘を飛こして教経が難をのがれけるときに、教経七艘まで追きたりしが乗おくれ、そのうへ諸軍にさゝへられて追事かなハず。たゞひとつかみと思ひしものをまた取逃せしことの残念なりとて、敵二人を小わきに抱込海底に飛入ける。船中のはたらき教経にまさる者なかりしとぞ。義経此時逃れざれば兄頼朝も鎌倉に安居なすことかなふまじ。

○新中納言知盛

知盛ハ智勇すぐれしものなれども、判官義経のために鶴越を逆おとしにせられ、一の谷からめてより破れ、平家の一門みな西海の波のもくづとなりけるが、義経讒者の舌頭に依て堀川の館へ夜討せられ、時に弁慶うつて出、土佐坊昌俊を殺せしかバ、なをかまくら

へ云解べきみちなく帝都にと、まること協はず、又も奥州に下らばやと摂州大物のうちより船出して中国の海上をわたる時、長門の国赤間が関を夜に入とほり壇ノ浦にかゝる時、大風吹おこり雨篠をつぐが如く逆浪船をくつがへさんとする折から、知盛が姿朦朧として海上にあらはれ、先年亡たる怨念さまぐの障記をなすにぞ、弁慶悪魔降伏の祈念してければ、知盛等怨霊かたちハ消てみへずなり。空さへはれて浪うせしづまりける。

○浦島太郎

浦島が子ハ亀の背に御て龍宮城に赴き玉手箱を得てわが朝にかへり、三百余年生延たりとぞ。これ雄略天皇二十二年七月舟あそびして行がたしれずなりしが、ふた、び丹後国水江にかへるに家の跡なくなりて、しる人とてもあらず。あまりにあやしみて箱をひらくに白雲立沖てたちまち白髪となり悔どもかひなくはなし草にのこりける。今神奈川に亀の甲煎餅を名物とせるも浦島が有事よりおこるとかや。

〔十八丁裏〕

菰

一勇斎が新画ハおのづから一家をなして今古に名高く无声の詩なりと古語にいへるも、ことハリその面影をうつして、その声をみする事、この翁が管意に妙あり。かの寛平法皇の御在所なるかべに金岡がかける馬ハよなくいで、田草を食しといへるも、その体そなハリ其一心乃入にとそ去をまた怯傳を副へ童雅の画解種となす而已。

異版本の編者が、何を典拠に解説文を記したのか、という点を断定することはできない。しかし、解説文の意図は、それをみても分かるように、画題を詳細に解説することに重きを置いており、国芳が表した戯画や風俗画などの意を読み取ることはなかったようである。

ちなみに挿絵中、および巻末の解説文がみられない挿絵を確認しておく、「廿四輩」は浄土真宗の開祖である親鸞の二十四人の高弟を指し、彼らの遺跡や、そこを巡拝する人のことをいう。挿絵は、遺跡を巡拝する人々を捉えたものであろうか。「七里が濱」は、現在の神奈川県鎌倉市にある相模湾に面した浜を描いたものである。国芳がどのような内容を表していたのかを判断することはできない。しかし、崖に腰かける人物や、画面下部から上方へ突き出た岩場の描写は、自身の作品である《唐土廿四孝姜詩》（中判錦絵、嘉永元一三年一八四八一五〇）のそれと類似しているといつてよい。また、挿絵の雲の表現や、水平線に小さく見える舟の帆などからは、国芳の洋風表現への関心を見いだせよう。

最後に、跋文をみていきたい。跋文に署名は見当たらず、執筆者は不明である。「一勇斎が新画ハおのづから一家をなして…」とあるように、異版本が刊行されていた時期でも、国芳は当時の受容者からある程度評判を得ていたことが窺い知れる。「無声の詩」とは、絵画の異称のことであり、北宋の詩人黄庭堅の「次韻子瞻子由題憩寂図二首」に「李侯有句不肯吐」、淡墨写出無声詩」のことをさすという^⑧。また、「寛平法皇…」は、『古今著聞集』巻第十一の「画

図」に収載される、巨勢金岡が描いた襖絵の中から、馬が抜け出すという逸話に基づいている。そして、「怯傳つたえを副へ童雅の画解種となす而已」の一文からは、絵に対して、拙いながらも解説を添えることによって、童子のための絵解きにするという、編者の刊行意図が読み取れる。『雑画集』初編、および二編の序文においては、国芳が得意とした武者絵や戯画、洋風表現を用いた挿絵を収載する絵手本としての性格が謳われていた。しかし、異版本は絵を生業とするものだけでなく、一般の人々への教養書としての機能を有していたことを見出せるのである。異版本は、『雑画集』の刊行目的とは異なっているものの、国芳の作品に対する受容者が長い間存在していたこと示す貴重な作品といえるのではないだろうか。

注

- ① 他七軒の書肆は、芝神明前和泉屋市兵衛、芝町親仁橋角山本平吉、大傳馬町二丁目丁子屋平兵衛、通油町藤岡屋慶治郎、馬喰町二丁目森屋治平衛、同所山口屋藤平衛、南傳馬町壱丁目葛屋吉藏。
- ② 金沢美術工芸大学絵手本DB・HP、鈴木重三「国芳——多彩奇抜な画業」『浮世八華7 国芳』（株式会社平凡社、一九八五）、太田記念美術館編集・NHKプロモーション『没後一五〇年記念 破天荒の浮世絵師歌川国芳』展図録（NHKプロモーション、二〇一一）などを参照。
- ③ 本稿で扱った異版本は、見返しを含め全ての丁の、のど部分に綴穴のようなのものが確認できる。そのため、刊行後再び装丁された可能性が示唆さ

れる。

- ④ 金沢美大本と異版本に収載される「福神遊」、「むかしはなし」、「葛の葉きつね」、「能登守教経・源義経」、「義経弁慶・知盛」、「帰国の浦島」の六図は、匡郭の同一箇所版木の摩耗を確認できる。
- ⑤ 鈴木重三「国芳の奇想」『絵本と浮世絵』（株式会社美術出版社、一八七九）、五一七―二五頁を参照。
- ⑥ 翻刻は以下の手順で行った。
 - ・本文、および振り仮名の表記は、基本的に原文通りである。
 - ・明らかに誤りと判断できる文字には、（ママ）を付している。
 - ・読み易くするために、句読点を付した。
 - ・人物の詞、およびそれに準ずるものは「」を用いた。
 - ・判読不能の文字は、□とした。
- ・挿絵の題目は、挿絵中に記されているものはそれを採用し、無記載の場合、「無題」とし、（ ）に『雑画集』初編のものを記した。
- ⑦ 『徒然草』第八段に、「世の人の心を惑はすこと、色欲には如かず。人の心は愚かなるものかな」とある。兼好は、人の心を惑わす最たるものとして「色欲」を挙げて、人の愚かさを嘆いている。
- ⑧ 佐久節編集『漢詩大観』下巻（株式会社鳳出版、一九七四）、三二八七頁を参照、および引用。

表① 『国芳雑画集』初編、および異版本に収載される画題

丁 数	画 題	画 題	解 題
1 表(序文)	(執筆者：梅素亭玄魚)	(執筆者：俵粒子計丰人)	
1 裏、2 表	怪童丸	混論国珊瑚をとる図	有
2 裏、3 表	平井保昌・袴垂保輔	福神遊	無
3 裏、4 表	三浦大助身方をはげます図・同荒二郎義澄	無題(むかしはなし)/佐々木三郎	有/有
4 裏、5 表	鷺池平九郎	銭湯	無
5 裏、6 表	茨木童子・渡辺綱	太公望/葛の葉きつね	有/無
6 裏、7 表	仙人遊戯	清弦墮落/時雀、井出の萩	無/無
7 裏、8 表	鶴匠/無題	能登守教経・源義経	有
8 裏、9 表	楠正成・正行	義経弁慶	有
9 裏、10 表	武蔵坊弁慶	無題(おや子の順れい)/廿四輩、七里が濱	有/無
10 裏、11 表	今井兼平の霊、芭蕉翁に箭根を与ふ	帰国の浦島(10裏)	有
11 裏、12 表	混論国珊瑚をとる図	* 以下、11丁表から18丁表に解説文、18丁裏に跋文を収載。	
12 裏、13 表	福神遊		
13 裏、14 表	むかしはなし/佐々木三郎		
14 裏、15 表	銭湯		
15 裏、16 表	太公望/葛の葉きつね		
16 裏、17 表	清弦墮落/時雀、井出の萩		
17 裏、18 表	能登守教経・源義経		
18 裏、19 表	義経弁慶・知盛		
19 裏、20 表	おや子の順れい/廿四輩、七里が濱		
20 裏	帰国の浦島		



図1 表紙、題簽



図2 「混論国珊瑚をとる図」



図3 「福神遊」



図4 「無題（むかしはなし）／
佐々木三郎」



図5 「銭湯」



図6 「太公望／葛の葉きつね」



図7 「清玄墮落／甍雀、井出の萩」

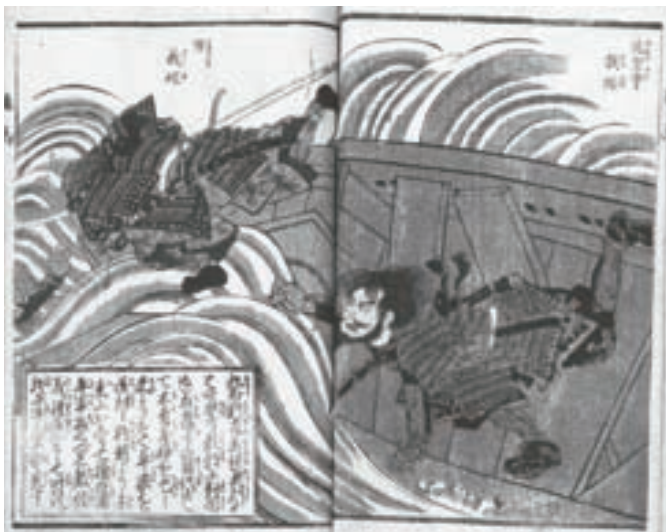


図8 「能登守教経・源義経」



図9 「義経弁慶」



図10 「無題（おや子の順れい）／
廿四輩、七里が濱」



図11 「帰国の浦島」

狩野永岳《山水図》

日 並 彩 乃

狩野永岳（一七九〇—一八六七）は、幕末期の京都で活躍した絵師である。京狩野の絵師景山洞玉の子として生まれた。初めの名は泰助といい、字は公嶺、号は山梁、脱庵などがある。京狩野家の第八代永俊の養子となり、永俊が没した文化十三年（一八一六）、二十七歳で家督を嗣いで第九代となった。自派を漢画系と自負しているが、実際の画業においては、狩野派をはじめとして、円山派や四条派、南蘋派らの写生的絵画、土佐派や復古大和絵風、中国風の山水画などの山水図を手本にした文人画、さらに洋風画や浮世絵など、様々な流派を学んでいる。禁裏と九条家のみならず、東本願寺や妙心寺、大徳寺などの大寺院、大名家である彦根井伊家と紀州徳川家の御用も務めた。さらに、京や大坂の富商や、飛騨の豪農など、永岳の代に需要層を広げている。

本稿では、狩野永岳の《山水画》を紹介する。画の寸法は縦一三〇・七cm、横五九・二cm、紙本墨画の一幅である（挿図1～6）。外題として「狩野永岳先生水墨山水」と記載された紙片が貼り付けられている（挿図2）。

山々に囲まれた霧深い里の中国風景が描かれている。画面右（挿図3）から張り出す巨石の上に生える木々が印象深い。筆の感触を生かして葉や枝の質感を描き分け、墨の濃淡を使い分けて立体感を表現している。ゆるやかな筆致ではあるが、京狩野に伝わる幾何学的な巨石表現が感じ

取れる。張り出した岩は水分の多い墨でゆったりと描き、部分的に鋭い筆致でとがった岩の断面を表現する。根元には濃い墨で描かれた草が茂っている。か細い道を隔てて、画面右端には岩壁がそそり立っている。濃い墨で描かれているのは落石であろうか。画面左（挿図4）には水を隔てて、中景の木々に囲まれた里とおぼしい家々がある。荷を担ぎ、家のほうへと歩む人物が、橋の上を進んでいる。描き込みの少ないあつさりとした筆致であるが、墨の濃淡によって立体感を感じさせる。木々は細部まで描かれておらず、手前の木との遠近感と山々の霧深さを想像させる。画面上部（挿図5）にはごく薄い淡墨で、遠景の切り立った岩山が描かれている。墨の濃淡を使い分けて、木々の生い茂る部分を描いている。細部から画面全体にわたって墨の濃淡が意識されており、奥行ある空間が構成されている。永岳は、第二代山雪に通ずる幾何学的な構成や神経質で幾重にも重ねる岩の皺法が特徴的であるが、本図では輪郭線を用いずに墨のにじみの効果を利用している。玉潤を髣髴とさせるような柔らかな筆致の作品である。

画面右下には「狩野縫殿助永岳」（挿図6）の落款と二種類の印章が確認できる。山楽を祖とする京狩野家は、第二代山雪以降、代々縫殿助を称している。永岳は初代山楽の末裔であるという意識が強く、落款や箱書きで「山楽九世孫」と記しているものもある。落款の書風は《花卉図（玉堂富貴図）》（挿図7）、《京名所図》（挿図8）などのほか、『伝統と革新——京都画壇の華 狩野永岳——』^①に掲載されている落款の中によく似たものがいくつか見出せる。印章についても、同書の印章集成の中に同様のものが載せられている。上の朱文円印は「永嶽」（挿図9）に近似し

ており、これに近似した印章が《雲龍図》（京都市歴史博物館蔵）や《四季山水図》に確認できる。下部の白文方印「公嶺父」も同書に確認される（挿図10）。これら事実、本作が永岳の作品である可能性を著しく高いものになっている。

永岳の大々的な展覧会は平成十四年（二〇〇二）に彦根城博物館で開催されたのが挙げられるばかりで、作品を目にする機会が多いとは言えない。先にも引用した同展の図録には、山水を描いた作品がいくつか散見される。《山水図》（彦根城博物館蔵）は、永岳自身の賛から石香君の求めに応じて「林泉秋思図」を写したことがわかっている。石香とは、彦根藩筆頭家老木保守易の雅号である。また、如水庵主の求めに応じて制作された《山水図》は、定型化した構図ではないこと、松の枝ぶりや葉などの表現が通例の作品では見られない描き方であることなどから、实景に基づいた画であろうと指摘されている。②いずれの画体も本作とは異なっている。

画体として近いものとしては、《四季山水図》と「曹参図」が挙げられる。《四季山水図》（挿図11）は、六曲一双、水墨山水図の押絵貼屏風である。各図には、漢文体での画題が永岳自身によつて記される。これは、文人画を意識してのことだろうと指摘されている。③それぞれの画題は、右隻右より「江天落霞」「晴山真晴」「山邨探花」「夏山滴翠」「避暑観瀑」「松間趁涼」、左隻右より「蘆華伯舟」「秋溪烟雨」「秋村暮靄」「山家霜晓」「寒溪凍舟」「雪溪晚行」である。輪郭線を用いずに、多量の水を含んだ筆で墨の濃淡を使い分け、細部を省略してゆったりと描いて、立体感のある空間を表現する作風は、本稿で紹介した《山水図》に近し

い。けれども、《四季山水図》のあつさりとした画風は写生風で、四条派などとの関連が考えられる。

本図は、むしろ後者の図様と類似している。「曹参図」（挿図12）は、「諸家 二十四孝図画帖」二帖の中の一図である。絹本墨画に淡彩が施されている。文久二年（一八六二）頃の作と推定されている。④二十四孝とは、中国古今の代表的な老子である。この画帖は、元の郭居敬が著した『二十四孝』をもとに制作されたもので、詩と画から成る。詩は幕末の三筆の一、巻菱湖に学んで一家をなした萩原秋巖が手掛けている。画は多くを尾張名古屋の絵師が分担して描いている。巻頭を飾る森高雅とその門下、尾張の文人画を代表する中林竹洞の門下、張月樵門下、名古屋での岸派の祖喜田華堂などの中にあつて、江戸の谷文晁門下の鈴木鷺鳳らと共に、京の永岳が描いているのは興味深い。

永岳の画は、曹参の孝行の図である。芝刈りで外出中に母が困って指を噛んだところ、曹参の胸が痛んだ。曹参が帰宅すると、果たして母が指を噛んだためと分かったという故事である。画面右に岩を描き、その向こうの画面中央に家を描く。屋内には二人の人物が描かれている。家の前に跪くのは帰宅した曹参であろうか。人物の着衣には淡彩が施されている。家屋の奥には木々が生い茂っている。遠景にはごく淡い墨で山々の頂が描かれている。画面右下には落款と印章がある。

これらの描写は本稿で取り上げた《山水図》との共通性が感じられる。墨の濃淡と筆致の使い分けによる木々の葉、岩、草、家の屋根などの描き方は近しい。たつぷりの墨や水分の少ないかすれた筆致で、質感と立体感を表現している点も共通している。永岳は漢画派の絵師として考察

される傾向にあつて、南画や文人との交流についてはまだあまり言及されていないため、この画風の類似性は興味深い。

また、構図について考察すると、画面右下部に前景の地面や岩を置き、水面の奥に中景、さらに画面上部に遠景を描く構成は珍しくない。しかしながら、本図の前景の木々を画面の中心として強調したような構図は、永岳の《四季山水図》（京都国立博物館蔵）（挿図13）などと通じるように思われる。右隻の画面では、前景と後景を霞によって分断し、後景の山岳は垂直に流れ落ちる滝の描写を伴って、上方へと延び広がる。右隻の右から二扇から三扇目にかけて描かれている岩、霞によって後景と分断されて、その上に立つ傾いた木々の図様は、本稿で紹介した《山水図》と画体は異なりこそすれ、よく似たモチーフである。

永岳は、清代の袁派、すなわち袁江と袁耀父子の作風に似た中国風の山岳風景画を描いている。袁江は清代の画家で、康熙一〇年（一六六二）以前に生まれ、乾隆一年（一七四六）以後に亡くなっている。字を文涛といい、江都（江蘇省揚州）の人である。雍正年間（一七三三―三五）、に宮廷の画院画家となつて活動した。作風は北宋の山水図を手本として、細部を丁寧に描き込む絵画である。袁江の子の袁耀は、清代中期の画家で、字を昭道といい、やはり江都の人である。乾隆年間（一七三六―九五）に活動し、父親の作風を身につけるとともに、それに文人画の特質を加味して、樓閣山水を得意としながら、花鳥画をも精力的に描いている。

中谷伸生氏は、伝狩野永岳筆《樓閣山水図》について考察する際、袁派の作品と比較して「右隻では前景と後景を金散らしの霞で分断するや

り方、左隻では左から右へと突き出る奇怪な岩山の形態など、如何にも中国風の画面構成は、袁江や袁耀の作風に似る」と述べている。氏はこの作品について、人物表現が永岳とは似ていないこと、署名がなく印章のみであること、その「岳」の印章がやや異なっていること、いささか工芸的で潤いがなく金砂子の表現が野暮ったいことなどから、永岳が構えていた工房の作品、すなわち弟子の手になる可能性が高いことを指摘している。《四季山水図》（京都国立博物館蔵）もこれに類する構図である。このように、金雲で前景と後景を分断された、草木の生い茂る巨石を中心とする前景を手前にせり出すようにして遠近感を強調する表現は《四季耕作図》、《花卉図屏風》裏面の《樓閣山水図》など、ほかの永岳作品とも通じている。

以上の考察をまとめる。山水を描いた作品は少なくないものの、本図のような画体の作品は、管見の限り《四季山水図》と「曹参図」にとどまった。画風の考察から「曹参図」との類似性に注目し、永岳と文人画との関係を示すものと推察した。また、木々を中心とした構図には、ほかの永岳作品との共通性が認められる。落款と印章は、すでに挙げられている永岳の筆跡に近しく、同様の印章も確認された。よって、本作を永岳作に帰する可能性は極めて高いように思われる。

さらに、本作は、復古大和絵の「大和絵的水墨画」との関連を考える上で興味深い。復古大和絵は田中訥言（一七六七―一八二三）、浮田一蕙（一七九五―一八五三）、冷泉為恭（一八二三―一八六四）らを中心として行われた幕末の絵画運動である。為恭は永岳の弟永泰の子であり、永岳とは伯父と甥の関係である。

「大和絵的水墨画」は文字通り水墨で描かれたやまと絵を指していると思われるが、定義が明確ではない。この名称は、中村溪男氏の論文^⑥中使用されており、管見の限りほかの文献に見当たらないことから、氏の造語ではないかと思われる。この呼称が現在、通用されている印象はない。氏はこれについて、「画題の主要人物は小さく扱いながら、図全体は際立って明瞭にまとめ上げるという方法である。そして背景となるものはかなり簡略化して、添景として扱い、あまり細かく表現せず、大らかにとらえている。反面主要の人物には全神経を投入しており、一見なよやかで素朴に見えるが、まことに微細な筆法を用い、ぴりつと図をひきしめる効果を狙っている」^⑦として、『養老勅使図』や『蟻通図』、『月図』などを挙げている。

為恭が「白描画系統への新たな分野を開拓し、既成のものを超えて、為恭流の新水墨画の一派を興すつもりでいたようである」^⑧という指摘の真偽はさておいても、確かに為恭のこの類の作品は数多く、彼の画業の中で占める割合は決して小さくはない。水分を多く含んだ墨で柔らかく描く筆致は、為恭の出自を考えると、本図のような水墨画と全く無関係であるとは考え難い。

現在のところ、永岳の研究は充分に進められているとは言い難い。本稿で紹介した『山水図』は、広範囲な永岳の画業の一端であり、とりわけ文人画や復古大和絵との関連を論じる上で、重要な作品である。

註

- ① 『伝統と革新——京都画壇の華 狩野永岳——』（彦根城博物館、二〇〇二年）。
- ② 同書、一三六頁。
- ③ 同書、一四一頁。
- ④ 同書、一四三頁。
- ⑤ 中谷伸生「伝狩野永岳筆『楼閣山水図』」（『関西大学博物館紀要』一八、二〇一二年）八一頁。
- ⑥ 中村溪男『日本美術261 冷泉為恭と復古大和絵』（至文堂、一九八八年）五四頁。
- ⑦ 同書、五四頁。
- ⑧ 同書、五四頁。

「挿図出典」

挿図1～6は筆者撮影。

挿図7～13は『伝統と革新——京都画壇の華 狩野永岳——』（彦根城博物館、二〇〇二年）より転載。

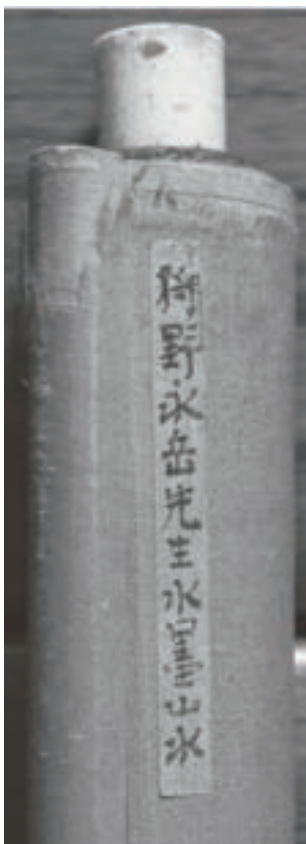


插图2 《山水图》外题



插图1 狩野永岳《山水图》一幅



插图 4 《山水图》(部分)



插图 3 《山水图》(部分)



插图 5 《山水图》(部分)



插图8 狩野永岳
《京名所図》(部分)



插图7 狩野永岳
《花卉図(玉堂富貴図)》
(部分)



插图9 「永嶽」



插图10 「公嶺父」

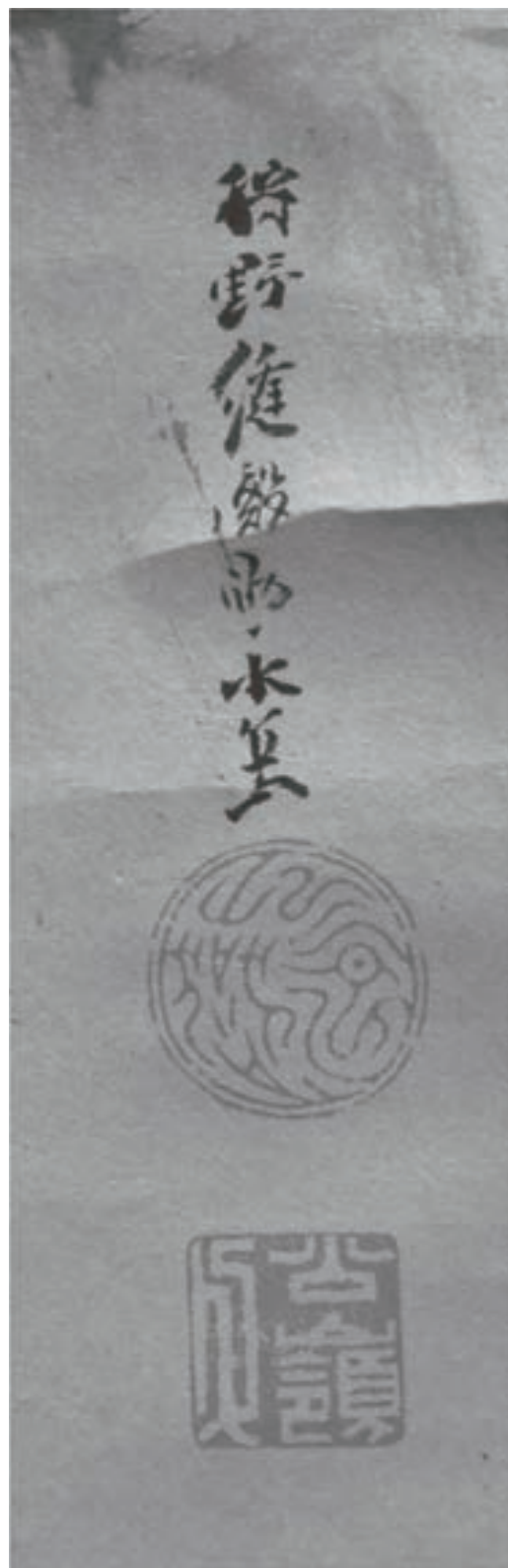
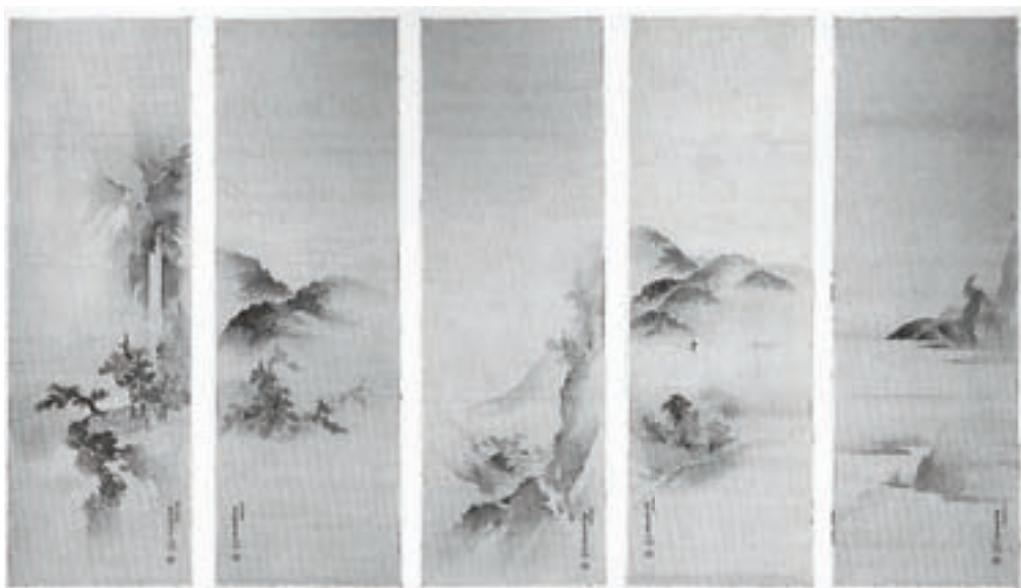


插图6 《山水図》落款(部分)



挿図11 狩野永岳《四季山水図》(右隻部分)



挿図12 「諸家 二十四孝図画帖」のうち「曹参図」



挿図13 狩野永岳《四季山水図》(右隻部分) 京都国立博物館蔵