

# 平成二十三（二〇一一）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

### 〈論文〉

福井月斎縮図《容斎歴史畫譜》

中山創太

### 〈資料紹介〉

伝狩野永岳《楼閣山水図》

中谷伸生

大野蘭窓齋筆《大岡春卜筆「八島合戦図絵馬」下絵》模本

石田智子

『青木繁畫集』——明治の洋画家 青木繁の画集——

高橋沙希

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）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。

# 福井月斎縮図《容斎歴史畫譜》

中山 創太

## 一、はじめに

福井月斎縮図《容斎歴史畫譜》は、福井月斎によつて縮図、編集され、京都の出版社である芸艸堂<sup>①</sup>から刊行されたものである（以下、『芸艸堂版』と略称）。形状は画帖に仕立てられており、寸法は縦二五・三、横一九・一センチメートル、版面は縦二二・七、横一七・一センチメートル。木版多色摺りによる全一二図が収載される。題目にある通り、江戸末期から明治初期にかけて活躍した菊池容斎（天明八―明治十一・一七八八―一八七八）の作品を月斎が縮図した画譜である。

ところで、本作品は芸艸堂から出版される以前に、大阪の出版会社である青木嵩山堂（以下、「嵩山堂」と略称）から刊行されていたことが明らかとなった。嵩山堂の創業者は青木恒三郎で、明治十年（一八七七）代半ばから大正十年（一九二一）頃まで活動したという。<sup>②</sup>つまり、本画譜は嵩山堂から刊行された後に、版權が芸艸堂に移ったと考えられよう。嵩山堂から刊行された《容斎歴史畫譜》は、一枚絵として一二図が刊行されたものと（以下、『一枚絵版』と略称）、全一二図を和綴に装丁されたもの（以下、『和綴版』と略称）を確認しており、それらは僅かながら摺りが異なっている。さらに、二作品と《芸艸堂版》を比較しても同様のことが見出せることから、数回に亘つて再版されていたことは明らかである。<sup>③</sup>それぞれ版面の寸法が概ね一致しており、版木が譲渡され

る際に、一部欠落することがあつたとしても、大部分は同じものが用いられていたと推測できよう。いずれにしても《容斎歴史畫譜》が制作されたのは、容斎の死後十年以上も経過しているにもかかわらず、数回に亘つて再版されているということは何らかの意図が込められていたのではないだろうか。

そこで、本稿では異版の存在する《容斎歴史畫譜》をそれぞれ比較検証するとともに、刊行状況、時代背景などと照らし合わせながら、その制作意図を明らかにしたい。

## 二、福井月斎縮図《容斎歴史畫譜》について

### 一、作品概要

本稿で採りあげる《容斎歴史畫譜》の刊行年は、『一枚絵版』に朱文で「明治廿七年五月一日印刷 全廿七年五月廿二日発行」とあることから、明治二十七年（一八九四）頃に初版が刊行され、その後芸艸堂に版權が譲渡されたものと考えられる。しかし、『和綴版』および《芸艸堂版》の刊行年は判然としない。縮図、および編者である月斎については『一枚絵版』に朱文で「大坂市東區博労町四丁目廿九番邸福井金二郎」と記されている。なお、『大日本書画名家大鑑伝記』上編<sup>④</sup>、「月斎」の項に「[画] 福井金穂、通称金次郎、東京の人、狩野栄祥の門、摂津住吉神社絵所、嘉永六年生」とある。また、「第四回内国勸業博覧会受賞人名録Ⅱ」<sup>⑤</sup>の褒状受賞者に、「畝傍山陵図 全（大阪市）東博労町四丁目 福井金次郎 號月斎」の記述が見受けられ、名前、および住所が一致することからも、『容斎歴史畫譜』に記された「金二郎」は誤りで、「金次郎」

が正しい記述であると推測できる。さらに、先の記述にみられた「摂津住吉神社絵所」については小出英嗣氏によって明治二十九年（一八九六）に住吉大社の絵所預に叙任したことが指摘されている。<sup>⑥</sup>

《容斎歴史畫譜》の出版数は詳らかではないが、当時の木版作品の一度に刊行される数は五〇部、あるいは一〇〇部で、その後売上や版木の状態と照らし合わせながら再版されていたという。<sup>⑦</sup>

当時の販売価格を確認すると、青木嵩山堂から明治三十九年（一九〇六）に刊行された、『内外書籍出版発兌目録』第一五五号をみると四〇銭（郵税二銭）とある。一方で芸艸堂から大正四年（一九一五）に刊行された『美術図書目録』<sup>⑧</sup>によると五五銭（郵送四銭）、昭和十四年（一九三九）版では、一円（送料六銭）となっている。なお、『内外書籍出版発兌目録』第一五五号によると《容斎歴史畫譜》は「高尚優美美術画譜出版広告」の中の一冊として紹介されている。その広告文をみると「其画ハ工業意匠ノ応用トナリ、大学・中学・師範学校・美術学校生徒、其他斯道ニ志ザス人ニ適當ナル毛筆画帖トナリ、且極彩色ヲ施シタレバ絵具配采ノ参考トナル」という記載があり、当時刊行されていた画譜の多くが着物の意匠や屏風、襖絵などの室内装飾の図案に利用されていたことが窺える。さらに、同広告文には「仏国巴里世界大博覧會名誉銀牌受領」の記述がみられ、これは明治三十三年（一九〇〇）に開催されたパリ万国博覧会へ出品したものであろう。授賞目録<sup>⑨</sup>を確認すると、品名は画譜、出品者は青木恒三郎となっているものの、その中に《容斎歴史畫譜》が含まれていたかどうかを確認することはできない。また、『諸大家花鳥画譜』（明治三十年・一八九七、福井月斎編<sup>⑩</sup>）の奥付の広告には、嵩山堂で

刊行された画譜とともに、第四回内国勸業博覧会において有功三等賞を下賜された、という広告文が掲載されている。「受賞人名録」<sup>⑪</sup>をみると、山田直三郎出品による「木版画譜」が受賞したことを確認できるものの、個々の画譜の題目が明記されていない。同様に出品目録<sup>⑫</sup>をみると、山田直三郎は一三冊の木版画譜を出品しており、その一〇番目の出品作品に「美術画譜製青木恒三郎」の記述を見出せる。しかし、そこに個々の題目が記されておらず、どの画譜が出品されたのかは詳らかでない。また、「受賞人名録」には田中治兵衛出品による「光琳画譜」が褒状を下賜されているが、先に提示した『諸大家花鳥画譜』の奥付に本作品も含まれていることから、広告に記される全ての画譜に「有功三等賞」が当てはまる事項ではないと考えられる。<sup>⑬</sup>同書の奥付に記された売捌所に嵩山堂とともに芸艸堂の創業者山田直三郎、さらに田中治兵衛の名前が記載されていることも興味深い。当時、木版本を刊行していた版元が互いに販売所となっており、博覧会が開催された明治二十八年（一八九五）には嵩山堂と芸艸堂に親交があったこと、さらには版權が嵩山堂から譲渡される以前から、芸艸堂は《容斎歴史畫譜》の販売に携わっていたことが確認できる。また、博覧会の出品目録から、嵩山堂で制作された画譜であるにもかかわらず、芸艸堂や文求堂が出品者として見出せることから、出版社におけるサークルのようなものが形成されていたと考えられよう。

## 二、作品考察——画題、および図様の典拠——

《容斎歴史畫譜》に収載される一二図の画題は、《芸艸堂版》裏表紙に記載されており、それを基に表を作成した。月斎は画題の多くを容斎の

『前賢故実』（十巻二十冊、明治元年・一八六八に全巻刊行）に求めているものの、いくつかの画題は図様が異なっている。同書は、「上古から南北朝に至るまでの賢輔・忠臣・烈婦五百七十一人を一人ずつ時代をおって肖像化し、それに略伝を付すという体裁を採っている」とあるように、本画譜に収載された画題も、天皇の仁政や主従の忠誠心が見受けられるものが採られている。<sup>15)</sup>

では、『芸艸堂版』と嵩山堂から刊行された『和綴版』、および『一枚絵版』とを比較検証していきたい。<sup>16)</sup>

#### 【表紙（甲冑図）】（挿図1）

表紙は、『芸艸堂版』、および『和綴版』のみに確認できる。落款を見ると朱文長方印「月斎」と読めることから、本図は容斎の作品を縮図したのではなく、月斎が創作したものと考えられる。いずれの版にも金彩が用いられており、豪華な印象を受ける作品となっている。『和綴版』は画面左下部に「嵩山堂版權所有」と摺られており、『芸艸堂版』は版權が譲渡された後にその部分を取り除いたのであろう。

#### 【第一 日本武尊東夷征伐ノ図】（挿図二、以下、【第二】、および他十一図も同様に略称）

本図は、景行四十年（二九〇）、天皇の命によって日本武尊が東国征伐へ向かう場面、とりわけ野原の炎や日本武尊が手にする刀（草薙剣）などが描かれていることから、「草薙剣」の逸話を取材したものであろう。<sup>17)</sup> ちなみに、説話に関する和歌が万葉集（二八四）「やきつへに／わがゆき

しかば／するがなる／あへのいちちに／あひしこらはも」に見出せる。<sup>18)</sup>

容斎の『前賢故実』巻之一上冊に「日本武尊」が収載されるものの、熊襲征伐の際に女装して酒宴に忍び込んだという場面が描かれており、その容姿には差異がみられる。『容斎歴史畫譜』に収載される図様は、容斎のどの作品から採られたものなのかは不明であるが、『菊池容斎画譜』（松本楓湖縮図、明治二十四・一八九一年刊行、以下『容斎画譜』と略称）（二丁・表）にみられる人物の髪型やポーズに類似点を指摘できる。

日本武尊の顔貌表現に着目すると、『芸艸堂版』は口元をきつと結んで、遠方を鋭い眼差で睨む表情が確認できる。『一枚絵版』をみると、目や睫毛の線描が『芸艸堂版』よりも細く、鬚や睫毛の毛割も細緻に摺られており、顔貌がはつきりと確認できる。『和綴版』は日本武尊の額付近に施されていたであろう毛割がみられず、木版の摩耗がみられる。さらに、『芸艸堂版』の日本武尊の襟元や、矢羽、矢筒といった装飾品に褐色が施されているように見受けられるが、『一枚絵版』、『和綴版』と比較したところ、これは白色顔料の変色によって生じたものと考えられる。後景に配された炎の彩色に着目すると、『芸艸堂版』は明るい朱色が施されているものの、『一枚絵版』、『和綴版』は赤みがかった黄色となっており、異なる印象を受ける。

#### 【第二 仁徳帝皇居之図】（挿図3）

仁徳天皇（生没年不詳）は記紀系譜上の第十六代天皇であり、「仁政の王」と呼ばれた。『日本書紀』巻第十一に収載される逸話、とりわけ「天皇居台上、而遠望之、烟氣多起」<sup>19)</sup>の記述に基づいて絵画化された場面

であろう。あるいは、新古今和歌集に収載される「たかき屋に／のぼりてみれば／煙立つ／たみのかまどは／にぎはいにけり」という和歌にちなむ場面である可能性も示唆される。<sup>②③</sup>

《菊池容斎画譜》（松本楓湖縮図、明治二十四年・一八九一刊行）の第一図（題目不明）に本作品と類似した建築物の図様がみられるが、月斎がこの作品を縮図したと断定することはできない。《芸艸堂版》と《和綴版》との大きな違いは、画面が全体的に後者の方が明るい印象を受ける点である。《和綴版》の建築物の屋根は、光が差し込むかのようにハイライトが設けられ、彩色が施されていない箇所を見出せる。また、後景に配されている集落から昇る煙は、《和綴版》の方が《芸艸堂版》に比べて鮮明に示されている。くわえて、画面下部に配された松の点描表現も、《芸艸堂版》に比べて《和綴版》の方が細緻、かつ広範囲に配されているといつてよい。

### 【第三 菅公手向山参拜之図】（挿図4）

平安前期の公卿菅原道真（八四五―九〇三）の「このたびは／幣もとりあへず／手向山／紅葉の錦／神の随に」<sup>②④</sup>を題材とした作品である。道真の図様は、『前賢故実』巻之一・下冊（四十三丁・表）の「津守連吉祥」の図様と類似している。<sup>②⑤</sup>容斎は津守連に笏を持たせているが、月斎はそれを紅葉に置き換えるという改変を加えている。《芸艸堂版》をみると、道真が手にする紅葉に付された玉串、および後景に配された垂れ幕、着物の裾が茶色く変色している。嵩山堂から刊行されたものをみると、それらの部分には白色顔料が残っており、鮮やかな画面となっている。

また、玉串の紅葉は《芸艸堂版》では赤一色となっているが、『一枚絵版』をみると赤だけでなく、黄色がかっていたり、青みがかっていたりする葉がみられ、微妙な葉の色付きの変化まで捉えられている。また、『一枚絵版』は道真の足元のほかしや、皴法にみられる筆の掠れなど、『和綴版』、および《芸艸堂版》にはみられない細緻な描写を見出すことができる。

### 【第四 西行銀猫ヲ街児ニ與去ル図】（挿図5）

西行（一一一八―九〇）が源頼朝から頂戴した銀の猫を子供に挙げる場面を描いたもので、この逸話は『吾妻鏡』巻六・文治二年（一一八六）十五、十六日の項に記されている。<sup>②⑥</sup>容斎は『前賢故実』巻之八・上冊（二十一丁・表、二十二丁・裏）に同様の場面を描き、挿絵の隣に西行の「ころなき／身にもあはれは／しられけり／しぎたつ沢の／秋の夕暮」<sup>②⑦</sup>という和歌を添えている。鴨立沢（現神奈川県中郡大磯町）には、鴨立庵が建立されており、そこには西行銀猫碑（元禄十三年・一七〇〇建立）があることも興味深い。

《芸艸堂版》をみると、子供が抱える猫に銀彩が施されており、逸話を忠実に描出しているといつてよい。嵩山堂版は二種いずれも、剥落したのか、元々施されていなかったのかを判断し兼ねるが、銀彩はみられない。西行の笠の顎紐や、白い衣、腰にかけられた荷物などは白色顔料で線描がひかれている。《芸艸堂版》に収載される一二図の中で、最も白色顔料の状態がよいと指摘できる。しかし、西行や子供の顔貌表現にみられる線描の摩耗が確認でき、輪郭線（主版）の掠れが目立つ。『一枚絵



版》をみると、西行が銀猫に目もくれず、前方を見据える姿や、銀描を譲り受けた子供のにつこりとほほ笑んで立ち去る表情などの細緻な描写が見出せよう。なお、『容斎画譜』と容斎の子供の図様は、矢絰の着物は一致するものの、帯に注目すると、容斎は着物と同じ柄を用いているが、月斎は朱色の帯に変更している点で差異がみられる。

#### 【第五 赤染衛門住吉詣テノ図】（挿図6）

本図の画題は、赤染衛門が重病の息子挙周の為に住吉大社に詣で、「かはらんと／いのる命は／をしからて／さてもわかれん／ことそかなしき」と詠んだ場面を描いたものである。『前賢故実』巻之五・下冊（五十六丁・表）の図様からの転用であるが、月斎は画面手前に松を配し、後景に薄墨で社殿を配することで、赤染衛門が歌を詠んだ場景を明解に伝えようとしている。『芸艸堂版』の赤染衛門の顔貌をみると、本来目の周囲に薄紅が施されていたと思われるが茶色く、くすんだ状態となっている。一方で、『和綴版』のそれは薄紅が残っていると、不安そうに前方をみつめる赤染衛門の表情が上手く描かれているといってよい。両図ともに着物の紋様に銀彩で花卉が配されており、絢爛な彩色となっている。

#### 【第六 孝子小佐治瀧水ヲ斟ム図】（挿図7）

本画題は『続日本紀』巻第七「元正天皇」にみられる岐阜県泉の養老の孝子伝説を題材にしたもので、『十訓抄』第六・一八、および『古今著聞集』巻八・「孝行恩愛」などにも収載される<sup>⑤</sup>。月斎は『前賢故実』巻之二・上冊（十八丁・表）にみられる「美濃樵夫」の図様を転用している。

人物の図様は容斎の図様から忠実に転用されているが、背景に薪や瀧などを配することで場面を明解に伝えようとする月斎の意図が垣間見える。『一枚絵版』の輪郭線（主版）の状態が良く、他に比べて人物の顔貌表現が克明に表されており、着物や袴の彩色が濃く、全体に明るい印象を受ける。『芸艸堂版』の着物に配された白色顔料は茶色に変色している点が惜しい。人物が手にする瓢箪に施された陰影表現をみると、『一枚絵版』は黒から茶へと色調の段階的な変化がみられるが、他の二図は確認できない。くわえて、後景に配された瀧の中央に着目すると、『一枚絵版』は薄墨による水流の描写がみられるものの、他の二図には施されておらず、色版の数が異なっていることが指摘できよう。画面手前に配された峻法をみると、筆の掠れが『一枚絵版』に残っており、月斎の筆触を窺い知れる。

#### 【第七 小野小町観櫻ノ図】（挿図8）

本図は、平安前期の歌人で六歌仙、三十六歌仙の一人である小野小町の「わひぬれば／身をうきくさの／ねをたえて／さそふ水あらは／いなんとそおもふ」にちなむ場面である。三河国へ下ることになった文屋康秀から一緒に来てほしいという誘いへの返事を込めた歌であるという。『前賢故実』巻之四・下冊（三十四丁・裏、三十五丁・表）の図様から転用されたもので、月斎は後景に廊下を描き、外に桜の木を配している。『芸艸堂版』は小町の目の付近と手、着物に白色顔料が茶色く変色した部位が散見されるものの、銀の彩色と朱色の鮮やかな対比が効果的な作品といえよう。『和綴版』をみると、着物に配された桜の花卉の紋様は白色

顔料で表されていたことが確認できる。背景に配された桜の木は、『芸艸堂版』のそれは全体的に茶色く、くすんでいるが、『和綴版』は白色顔料で彩色された桜の花がみられるとともに、緑の葉も散見される。

#### 【第八 御既喜三太奮戦ノ図】（挿図9）

『義経記』巻四「土佐坊よしつねの討手に上る事」に収載される御既喜三太の活躍を描いたものである。嘉永元年（一八四八）に容斎は浅草寺の観音堂に同題材を採った絵馬『堀川夜討図』を奉納している。月斎、および絵馬にみられる図様は、『前賢故実』巻之八・上冊（十丁・表、十一丁・裏）の「御既喜三太」の図様と一致している。月斎が縮図した図様は、背景に月や旗がみられることから絵馬のそれに近い。

弓の弦を口にくわえ、きつと前を見る喜三太の表情が場面の緊迫感を演出しているといえよう。『芸艸堂版』は髪の毛の生え際の薄墨が露呈しており、さらにその上に摺られた毛割が版木の摩耗により見出すことができない。一方で、『一枚絵版』は毛割が残っており、状態の良い版木の摺りが窺い知れる。また、皮膚が露出している部位の輪郭線（主線）は墨だけでなく、朱を施しており、月斎の細部の描写に対する執着が垣間見える。甲冑に着目すると金彩が施されているものの、『和綴版』は金彩が剥落しており、黒ずんでいる。後景に配された月の描写は、『一枚絵版』では月の手前に薄墨によって5字の雲が配されているが、『芸艸堂版』、および『和綴版』では不鮮明で確認できない。つまり、前者の方が版木の状態がよく、後者は摩耗した版木が使用されていたと推測できよう。

#### 【第九 静女踏舞之図】（挿図10）

静御前は文治元年（一一八五）四月八日に鶴岡八幡宮の廻廊で歌舞を舞い、続いて五月二七日に大姫のために勝長寺院でも行ったという。嵩山堂によって刊行された目録に「静御前鎌倉舞踏」と題されていることから、本図は前者の歌舞について描かれたものであろう。月斎は『前賢故実』巻之八・上冊（五丁・裏、六丁・表）に収載される「静」の図様を転用しており、着物や扇の紋様なども忠実に縮写している。『前賢故実』に収載される挿絵には「よしのやま／峯のしら雪／ふみわけて／入にし人の／跡ぞ恋しき」、および「しつやしつ／しつのをなはき／くりかへし／むかしを今に／なすよしもかな」の二首が記されており、本図も和歌にちなむ画題であることがわかる。頼朝の前で、反逆者としてみなされていた義経を慕った歌を詠んでいることから、静の義経への恋慕の情が窺い知れる。

『芸艸堂版』をみると、顔貌や着物、後景の陣幕などの白色顔料が茶色に変色している。しかし、扇に施された金彩が鮮やかな印象を与える。一方で『和綴版』では白色顔料が残っており、静御前の顔貌や、その上に施された薄紅などの艶やかな表現を見出すことができる。ところが、『和綴版』は扇の金彩が剥落しているとともに、さらに画面中央の染みが惜しい。

#### 【第十 忠度俊成師弟訣別図】（挿図11）

平忠度（康治三・元暦元年・一一四四―一八四）は、平安末期の武将で、藤原俊成に師事し、都落ちに際して歌を託したという『平家物語』の逸

話は有名である。『前賢故実』巻之七・下冊（四十丁・表）に忠度の挿絵がみられるが、その図様は異なっており、月斎が典拠とした容斎の作品は明らかでない。しかし、馬に乗る人物の図様は、浮田一蕙の《神風覆夷艦図（模写）》のそれと類似しており何らかの関係が示唆される<sup>③</sup>。月斎は『前賢故実』巻之七・下冊、三十九丁・表に記される「忠度獨返馬。到藤原俊成家」を基に、忠度が合戦に赴く前に俊成宅へ引き返す場面を描いたのかもしれない。ちなみに、同書、忠度の挿絵の隣に「さ、浪や／志かのみやこは／あれにしを／むかしながらの／山さくらかな」とあるが、これは『平家物語』に収載される和歌である。《芸艸堂版》、および《和綴版》の目立った相違点はみられず、色彩が《和綴版》の方が明るく感じられる程度である。小さく人物が描かれているにも関わらず、甲冑に金彩が施されており、細緻な描写が垣間見える。なお、《芸艸堂版》は長刀を持つ武士の辺りに染みが確認できる。

### 【第十一 楠家父子訣別ノ図】（挿図12）

本図は楠正成（生年不詳―建武三年・？―一二三六）、正行（生年不詳―正平三年・？―一三四八）親子の「桜井の別れ」を描いたものである。これは『太平記』巻第十七「正成留正行事」<sup>④</sup>にみられるもので、死を覚悟した正成は、九州から東上する足利尊氏軍を湊川で迎え撃つ際、当時一歳であった正行に菊水紋の短刀を授け、その後一人戦地に向かい討死したというあらましである。後醍醐天皇への忠誠を伝える美談として戦前まで国語や歴史の教科書に載っていたほどの周知な説話であり、様々な絵師によって作品が制作されている。なお、本作品の図様はボス

トン美術館に収蔵される容斎の肉筆画、《桜井の別れ》<sup>⑤</sup>の図様を左右反転して転用したものと考えられる。ちなみに、『前賢故実』巻九下冊（四十丁・裏、四十一丁・表、四十一丁・裏、四十二丁・表）に正成の挿絵を見出せるが、月斎の図様とは異なっている。

《芸艸堂版》、および《和綴版》ともに着物や甲冑に銀彩が施されている。人物の顔貌の輪郭線（主線）は、《和綴版》の方が細く、表情が細緻に描かれているといつてよい。しかし、肉筆画をみると正行の別れを悲しむ表情が克明に捉えられており、月斎はそれらを縮写していないことが指摘できる。また、背景に配された草木の彩色が《芸艸堂版》は、緑と薄墨の境目がはっきりとせず、版木の摩耗がみてとれる。同様に、正成の着物に配された花卉の紋様の花びらの形も《和綴版》の方が明瞭に描写されているといつてよい。

### 【第十二 村上義光錦旗守護ノ図】（挿図13）

村上義光（生年不詳―天弘三年・？―一二三三）は鎌倉後期の武将で、護良親王に従い転戦し、吉野で討死したという。題目からは『太平記』巻第五「大塔宮熊野落事」の場面を描いたものと判断される。しかし、本図にみられる鎧を着た義光の図様から巻第七「吉野城軍事」の場面であるといえよう<sup>⑥</sup>。これは義光が護良親王を逃すために、親王の甲冑を着用し、身代わりとなって敵兵の前で十文字に切腹し、壮絶な最期を遂げたという逸話に拠る。なお、本文に義光は櫓から親王を見送ったという記述があり、本図の背景に描かれた建築物がそれに該当するのであろう<sup>⑦</sup>。『前賢故実』巻之九・上冊（十一丁・裏、十二丁・表）に義光の挿絵がみ



られ、こちらは題目に付された「大塔宮熊野落事」に関する場面が描かれている。共通する点は錦の旗に配される花卉紋のみといってよい。なお、本文に「月日ヲ金銀ニテ打付タル錦ノ御旗」と記載されており、義光が手にする旗は忠実に描かれていることが確認できる。なお、月斎が典拠とした容斎の作品は不明である。

《芸艸堂版》の義光の袴の彩色は茶色になっているが、《和綴版》を見ると白色顔料の変色によるものと判断できる。同様のことが鎧の円形の装飾にもいえよう。一方で、《芸艸堂版》にみられる甲冑の金彩や銀彩が施された箇所は、《和綴版》では黒ずんでいる。他の作品同様に、人物や馬の顔貌の輪郭線は《和綴版》の方が細く、より表情が捉えられているといつてよい。

### 三、図様改変にみる月斎の意図

ここまで、《容斎歴史畫譜》に収載される画題についてみてきた。月斎は図様の典拠を容斎の『前賢故実』に多く求めているものの、背景を追加したり、人物を置き替えたりといった改変を加えていることが明らかとなった。これには月斎の何らかの意図が込められていたのではないだろうか。もちろん、本作品が刊行物であることから、絵師だけでなく版元の意向が大きく関わっていたに違いない。

『前賢故実』に収載される図様は、人物だけが描かれるとともに、その人物に関する漢文、なかには場面になむ和歌が添えられている場合が多く、挿絵を転用するだけで場面を伝えることは難しい。つまり、月斎は文字を使用することなく、場面を明解に受容層へ伝えるために、人物

の周りに背景や点景物を描き込む必要があったのである。背景に描かれた、【第五】の社殿、【第六】の滝、【第七】の桜といった事物からも月斎の意図は明らかであろう。

また、《容斎歴史畫譜》、および『前賢故実』において同題材が描かれているにも関わらず、その図様が全く異なるものに、【第二】、【第三】、【第十】、【第十一】、【第十二】の五図が確認できた。これは画譜の多くが着物や工芸品などの図案に利用されていたことが関連しているのではないだろうか。例えば『前賢故実』に収載される「日本武尊」や「菅原道真」の図様だけを提示された場合、人物を特定することは難しい。つまり、月斎は日本武尊と草薙剣、あるいは道真と紅葉のように、画題を仄めかす事物を描き添える必要があったのである。さらに「楠正成」の場合、群衆が描かれた『前賢故実』の挿絵よりも、本画作品の「桜井の別れ」に描かれた図様の方が明解だといつてよい。一方で、【第二】、【第二二】に付された題目と描かれる場面には差異がみられた。月斎の単なる画題に対する認識不足、と捉えることもできるが、これも先に提示した理由に拠るものではないだろうか。つまり、『前賢故実』に収載される「村上義光」の挿絵をみると、肩に錦の旗をかけて敵を投げ飛ばす義光が描かれており、人物の運動表現に富む画面が形成されている。《容斎歴史畫譜》の図様にみられる、義光の姿は錦の旗を持って佇む姿が捉えられ、運動表現が排除された静謐な印象を受ける場面に改変されている。月斎の意図を断定することはできないが、「工業意匠」においては複雑な人物描写よりも、簡略なポーズが好まれていたと指摘できるのではないだろうか。ところで、《容斎歴史畫譜》に収載される全十二図のうち八図が、和

歌に関連するものであったことも特徴の一つといえる。工芸品の図案が和歌の見立てとして用いられる事例も確認でき、そのような趣向を意図していた可能性も示唆されよう。

#### 四、結びにかえて

ここまで、《容斎歴史畫譜》について考察してきた。それぞれの刊行年を明確に提示することはできないが、主線や色版の状態が最も良い《一枚絵版》、次いで版權が高山堂にあった《和綴版》、さらに版權が高山堂から芸艸堂へ譲渡された後の《芸艸堂版》の順に刊行されたのであろう。また、《歴史画譜》に収載された図様の多くを容斎の『前賢故実』に求めることができ、それらは工芸品の図案として利用されるべく、場面に変化が加えられていたことが確認できた。

では最後に、「菊池容斎」という絵師について考えてみたい。《容斎歴史畫譜》の裏表紙の広告文をみると、二二冊の画譜が明記されおり、そのうち花鳥画に関するものが六冊、山水および名所絵に関するものが六冊、その他は個々の絵師や名品を収載するものとなっている。芸艸堂から大正二年（一九一四）発行の奥付がある《歴史画譜》が刊行されているものの、歴史画に関する画譜の制作数が極めて少ないといえよう。そこで、何故《容斎歴史畫譜》が制作されたのか、という疑問が生じる。先述した『美術圖書目録』の容斎に関する記述に着目すると、「菊池容斎先生は近世顕然たる画伯なり、夙に歴史画を以て天下を鳴る是先生の筆意神仙にして今眼前に昔時を追想し感慨を起さしむるに由る夫れ歴史画は忠君愛国の氣象を養成し、孝弟友愛の真情を發せしむ、先生の着眼一機

軸を顕はして周到萬緑叢中紅一点とは蓋し本画譜の謂ひ歟」とあり、歴史画の第一人者として認識されていたことが窺える。「今眼前に昔時を追想し」や「歴史画は忠君愛国の氣象を養成し」といった記述は、明治期中頃から興隆する国粹主義の動きが根底に存在していたと考えられる。野地耕一郎氏は「明治初年から一〇年代にかけては、天皇制による近代国家の基盤形成にあたるから『前賢故実』を貫く尊王思想が時代の要求に合致するものであった」と指摘し、さらに「その後の国家形成における国粹主義の動きが強化されるにしたがって、『歴史教育』と『歴史画』の度合いを強める」といった見解を示している。様々な絵師によって、容斎の『前賢故実』が利用されていることは諸氏によって指摘されている。とりわけ菅原真弓氏は、幕末から明治期にかけて活躍した浮世絵師月岡芳年<sup>④</sup>にその影響を見出し、一三八点もの作品が該当することを提示している。また、佐藤道信氏は明治初年から十年代末頃までに行われた政府による美術工芸品の生産奨励の目的は、欧米諸国に対する輸出品、いわば産業品としての振興であったことを示唆する。この動向の一環として内国勸業博覧会が挙げられ、《容斎歴史畫譜》の制作目的にこれらの要因が大きく関わってことが指摘できよう。

以上のように、《容斎歴史畫譜》は題目の「歴史画譜」だけをとってみると、明治期の「歴史画」の興隆にのって制作された作品の一つとみなされるかもしれない。しかし、図様の改変や和歌にちなむ画題が収載されていることを考慮した時、「工業意匠」を強く意識していたことが浮き彫りとなる。しかし実際、どのような工芸品に使用されていたのかという事例を見出せておらず、今後のさらなる調査研究を俟ちたい。

いずれにしても、高山堂を経て芸艸堂から刊行された画譜類、とりわけ『容斎歴史畫譜』は政府の国粹主義の強化に伴う歴史画の興隆、さらには美術工芸品生産の奨励といった明治激動期という社会的背景に起因して制作されたといつて間違いないであろう。

## 注

- ① 芸艸堂は明治二十四年（一八九一）に寺町二条で山田直三郎によって創業。現在日本で唯一の手摺木版本の出版社である。
- ② 青木育志 第三章「青木高山堂の出版活動」（吉川登編『近代大阪の出版』、創元社、二〇一〇）、六九―九五頁を参照。
- ③ 青木高山堂による『菊池容斎歴史畫譜』は、管見の限り二種類刊行されたことを確認している。一つは一枚絵もので、実見したものは五図のみ。寸法は縦二六・八、横二〇・五センチメートル。版面は縦二二・七、横一七・一センチメートル。もう一つは、芸艸堂所蔵の和綴装丁のもの。『芸艸堂版』、および『高山堂版』（一枚絵）のものと異なっており、厚みのある紙に摺られている。左下に一枚絵同様に出版年、印刷者などの記載があり判然としないが、『一枚絵版』と本文と思われる。寸法は、縦二六・四×横一九・九センチメートル。版面は二二・二、横一七・〇センチメートル。
- ④ 荒木矩編集、大日本書画名家大鑑刊行会、一九三四、三三八頁から引用。
- ⑤ 藤原正人編集『明治前期産業発達史資料』勸業博覧会資料108（明治文献資料刊行会、一九七四）、三一頁を参照。
- ⑥ 「作品解説162 住吉大社年中行事六祭之図」『住吉さん 住吉大社一八〇〇年の歴史と美術』展図録（大阪市立美術館、二〇一〇）、二四四―四五頁

を参照。また同解説をみると、作者である福井金穂について「本姓は藤原、号は月斎。本名の福井金次郎にちなみ、金穂とも号した。京狩野第十代を称した狩野榮祥に師事」していたことが記されている。

- ⑦ 株式会社芸艸堂、吉井幹雄氏の御教示による。また、同社が所蔵する『容斎歴史畫譜』の版木を実見する機会を得た。通例、版木を使用後、蔵へ収納する際に新聞紙などの使用時期が判断できるものを一緒に挟み込むものである。『容斎歴史畫譜』は昭和二年（一九二七）の新聞紙を確認でき、その年に再版された可能性が示唆される。

- ⑧ 『内外書籍出版発兌目録』、および『美術図書目録』は株式会社芸艸堂所蔵品である。

- ⑨ 東京国立文化財研究所編集『明治期万国博覧会美術品出品目録』（中央公論美術出版、一九九七）を参照。

- ⑩ 同書の奥付をみると、高山堂とともに、売捌所に芸艸堂の山田直三郎、文求堂の田中治平衛、名古屋の小澤百架堂の名前が記載されている。

- ⑪ 第四回内国勸業博覧会事務局「第四回内国博覧会受賞人名録Ⅰ」（前掲書五、勸業博覧会資料一〇七、明治）、七二頁、後述する『光琳画譜』の記事は二〇八頁を参照。

- ⑫ 第四回内国勸業博覧会事務局「第四回内国勸業博覧会出品目録Ⅰ（上巻）Ⅰ」（前掲書五、勸業博覧会資料（64）、明治文献資料刊行会、一九七三）、一三九頁を参照。

- ⑬ 出品者の「田中治兵衛」は京都の書林文求堂の主人で、山田直三郎は芸艸堂創業以前に勤務していたという。本田芳太郎『私と芸艸堂』（芸艸堂、一九八三）、一四頁を参照。同書に、雲錦堂と芸艸堂が合併し、合名会社芸艸堂が創立した明治三十九年（一九〇六）以降、著名書肆の版木を買収したことが記されており、その書肆の中に青木高山堂も含まれている。なお、

購入した版本については言及されていない。

- ⑭ 「『財団法人ユネスコ・アジア文化センター京都研修プログラム』芸艸堂見学会」(二〇一〇)、冊子資料、および岩切信一郎『明治版画史』(株式会社吉川弘文館、二〇〇九)、一五五―一九三頁を参照。

- ⑮ 塩谷純「菊池容斎と歴史画」(『国華』第一一八三号、国華社、一九四四)、九頁から引用。その際、旧字体は常用漢字に改めた。

- ⑯ それぞれの題名は『芸艸堂版』の奥付に記載されているもので統一したい。前掲書八、『美術図書目録』は「日本武尊東夷征討、仁德天皇居、菅公手向山参拜、西行法師與銀猫村童、小野小町観桜、赤染衛門住吉詣、孝子小佐治汲瀧水養老、楠公父子訣別、村上義光錦旗守護、薩摩守忠度俊成卿訣別、御厩喜三太奮勇、静御前鎌倉舞踏」と記されている。この広告文は嵩山堂刊行の『内外書籍出版発兌目録』と同文であるため、芸艸堂が版權を譲り受けた後、そのまま改変を加えることなく使用していたものと考えられる。なお、『一枚絵版』は実見する機会を得た、第一、三、四、六、八の四図を対象とする。

- ⑰ 「古事記・祝詞」(倉野憲司・武田祐吉『日本古典文学大系一』、岩波書店、一九五八)、二二二―二四頁、「日本書紀 上」(坂本太郎・家永三郎・井上光貞・大野普『日本古典文学大系六七』、岩波書店、一九六七)、三〇四頁を参照。

- ⑱ 新編国家大観編集委員会『新編国家大観CD-ROM版 ver.2』(角川書店、二〇〇三)を参照。

- ⑲ 前掲書一六「日本書紀 上」、三九一頁から引用。旧字は常用漢字に改めた。ちなみに、仁德天皇四年二月、天皇は皇居の高台から遠方を眺めた際、煙が昇っていない集落を見て民衆が貧窮していると判断し、租税を免除する。その間、天皇自らも皇居の屋根が雨漏りしているにもかかわらず、修

理を行わず儉約に徹したという。三年後、再び皇居の高台から見渡した際、集落から煙が昇るのを見て、民衆が富むことは国が富むことであると述べたという仁德天皇の仁政を伝えるもの。

- ⑳ 前掲載一八を参照。

- ㉑ 前掲載一八を参照、『古今和歌集』巻第九・四二十に収載。表記は『前賢故実』に拠る。

- ㉒ 容斎は『前賢故実』巻之五・上冊(二丁・裏、二丁・表)に菅原道真を描いているが、その図様は異なる。

- ㉓ 龍蕭訳注『吾妻鏡』(二)(株式会社岩波書店、一九四〇)、三八―三九頁を参照。

- ㉔ 前掲載一八を参照。『新古今和歌集』巻第四・三六二から転載。

- ㉕ 赤染衛門の「かはらんと」の歌は、『赤染衛門集』(五四三)に収載される。前掲載一八を参照。なお、本稿は『前賢故実』に収載された歌を引用した。

- ㉖ 河村全二注釈『新典社注釈叢書 6 十訓抄全注釈』(株式会社新典社、一九四四)、三五五―五七頁、および黒板勝美編集『新訂増補国史大系大十九巻 古今著聞集・愚管抄』(株式会社吉川弘文館、一九三四)、一七〇―七一頁を参照。

- ㉗ 前掲載一八を参照。『古今和歌集』巻十八・九三八に収載される。『前賢故実』には和歌とともに、文屋康秀が誘ったということも記載されている。なお、表記は『前賢故実』に拠る。

- ㉘ 関西大学所蔵、吉野屋惣兵衛版(八巻八冊、寛文十年、一六七〇)を参照した。

- ㉙ 『堀川夜討図』(嘉永元年・一八四八、板・着色・扁額、縦一八〇、横二二五cm)、浅草寺所蔵。なお、類似した御厩喜三太の図様がみられる『御



『厩喜三太堀川奮戦図』（明治四年・一八七二、材質・寸法不明）が『菊池容斎遺作展覧会図録』（一九七三）にモノクロ写真が収載されている。いずれも、『没後二〇年菊池容斎と明治の美術』（野地耕一郎編集、練馬区立美術館、一九九九）を参照。

③② 前掲書二二、三八―三九頁を参照。

③① 前掲載一八を参照。二首ともに、『義経記』巻六に収載される。

③② 巻七、藤原守俊成対面事」に収載される。『阿足院平家物語』第二冊（伊藤東愼・大塚光信・安田章編、株式会社臨川書店、一九八五）を参照。

③③ 前掲書一五、一八頁、および久保田満明「宇喜田一蕙の研究（四）」（『中央美術』、中央美術会、一九三四）、四一頁にモノクロ写真が掲載されている。大久保氏によると、同作品は元寇の神風を題材にしたものであるが、嘉永六年（一八五三）ペリー来航直後に制作されたものという。本文中に「大坪正義氏所蔵」、「彩本」とあるが、寸法は記載無。ちなみに、冷泉為恭は『忠度出陣図』（絹本着色、一幅、縦一一五・九、横四九・二センチメートル、東京国立博物館所蔵）において騎馬と槍をもつ武士を配しているが、その描写には差異がみられる。（東京国立博物館HP・画像検索<http://webarchives.tnm.jp/imgsearch/index>）を参照。

③④ 「中京大学所蔵太平記」二『新典社善本叢書』7（長谷川端編、株式会社新典社、一九九〇）を参照。

③⑤ 絹本着色、一幅、縦一〇六・三、横四一・八センチメートル。ボストン美術館HP・収蔵品検索（<http://www.mfa.org/search/collections>）を参照。なお、前掲書二七、一四九頁に、三幅対《大塔宮・正成・武光》（明治五年・一八七二、材質、寸法記載無、モノクロ写真）の左幅に、背景は異なるものの人物の図様が一致する肉筆画作品（『美術画報』四卷十二号掲載）を確認できる。

③⑥ 「中京大学図書館蔵太平記」一『新典社善本叢書』6（長谷川端編、株式会社新典社、一九九〇）を参照。

③⑦ 前掲書三六、四〇八頁に「高槽ニ上リ遙ニ見送り奉テ宮ノ御後影ノ遙ニヘタ、ウセ給ハヌルヲ見テ」とある。

③⑧ 例えば「杜若八橋模様」は『伊勢物語』九段目「東下り」の「唐衣／きつなれにし／つましあれば／はるばるきぬる／旅をしぞ思ふ」という和歌の見立てである。小袖や振袖、蒔絵といった様々な工芸品の意匠に採りいれられている。国立歴史民族博物館編集『江戸モード図鑑』（ZINプロモーション、一九九九）を参照。

③⑨ 「容斎」以後——明治美術におけるその影響——「前掲書二九、一三九―四三頁を参照。

④④ 「第八章 十九世紀歴史画の確立」、および「資料九 『前賢故実』取材による芳年錦絵作品リスト」『浮世絵版画の十九世紀——風景の時間、歴史の空間——』（ブリュッケ、二〇〇九）、二六七―三二二、および三五八―六三を参照。

④① 佐藤道信『日本の美術325 河鍋曉斎と菊池容斎』（至文堂、一九九三）を参照。

#### 〔付記〕

本稿を作成するにあたり、美術出版社株式会社芸艸堂の吉井幹雄氏、早光照子氏に多大なる御教示を頂きました。ここに深く感謝の意を表します。

なお、注記以外に下記の文献を参照した。結城素明『勤王畫家菊池容斎の研究』（古今堂、一九三五）、塩谷純「菊池容斎―雅俗を越えて―」（辻惟雄監修『幕末・明治の画家たち「続」激動期の美術』、ペリカン社、二〇〇八）、福田徳樹「菊池容斎の位置」（『MUSEUM』No. 429、東京国立博物館、一九八六）。



脱稿後、「第二仁徳帝皇居之図」と類似する作品に住吉弘貫画《仁徳天皇詠歌図》（絹本墨画淡彩・金泥、右幅・縦九七・六、横三七・六センチメートル、左幅・縦九七・八、横三七・六センチメートル）を確認した。アン・ニシムラ・モース、辻惟雄編『ボストン美術館日本美術調査図録・第2次調査』図版編・解説編（講談社、二〇〇三）を参照。容斎の作品ではないものの、提示しておきたい。

表1：《福井月斎縮図 容斎歴史畫譜》目録

	作 品 名	落 款	印 章 (芸艸堂版・青木嵩山堂版)		図様の典拠
表紙	無題(甲冑図)		朱文長方印 「月斎」	朱文長方印 「月斎」	
第一	日本武尊東夷征伐ノ圖	八十三翁 菊池武保写	朱文方印 「武」「保」	朱文方印 「多鷄弥須」	典拠作品不明（※『菊池容斎画譜』に類似した図様有）
第二	仁徳帝皇居之圖	武保	朱文方印 「武」「保」	朱文方印 「武保」	典拠作品不明（※『菊池容斎画譜』に類似した図様有）
第三	菅公手向山参拜ノ圖	容斎武保	朱文方印 「武」「保」	朱文方印 「武保」	卷之一・下冊 四十二丁・裏、四十三丁・表 「津守連吉祥」
第四	西行銀猫ヲ街兒ニ與去ル圖	容斎武保	朱文方印 「武」「保」	朱文方印 「多鷄弥須」	卷之八・上冊 二十一丁・裏、二十二丁・表 「佐藤憲清」
第五	赤染衛門住吉詣テノ圖	容斎	朱文方印 「武」「保」	朱文方印 「多鷄弥須」	卷之五・下冊 五十六丁・表 「赤染衛門」
第六	孝子小佐 瀧水ヲ斟ム圖	容斎遣人	朱文方印 「武」「保」	朱文方印 「多鷄弥須」	卷之二・上冊 十八丁・表 「美濃樵夫」
第七	小野小町觀櫻ノ圖	容斎	朱文方印 「武」「保」	朱文方印 「武」「保」	卷之四・下冊 三十四丁・表、三十五丁・裏 「小野小町」
第八	御厩喜三太奮戦ノ圖	容斎武保	朱文方印 「武」「保」	朱文方印 「武保」	卷之八・上冊 十丁・裏、十一丁・表 「御厩喜三太」 菊池容斎画《御厩喜三太堀河奮戦図》、《堀川夜討ち図》
第九	静女踏舞之圖	容斎武保	朱文方印 「武」「保」	朱文方印 「武」「保」	卷の八・上冊 五丁・表、六丁・表 「静」
第十	忠度俊成師弟訣別圖	容斎	朱文方印 「武」「保」	朱文方印 「多鷄弥須」	浮田一憲画《神風覆夷艦図（模写）》（容斎作品は不明）
第十一	楠家父子訣別ノ圖	八十六翁容斎	朱文方印 「武」「保」	朱文方印 「多鷄弥須」	菊池容斎画《桜井の別れ》、《大塔宮・正成・武光》
第十二	村上義光錦旗守護ノ圖	八十翁容斎	朱文方印 「武」「保」	朱文方印 「多鷄弥須」	不明



图2 「第一 日本武尊東夷征伐ノ図」



图1 表紙:「無題(甲冑図)」



图4 「第三 菅公手向山参拝ノ図」

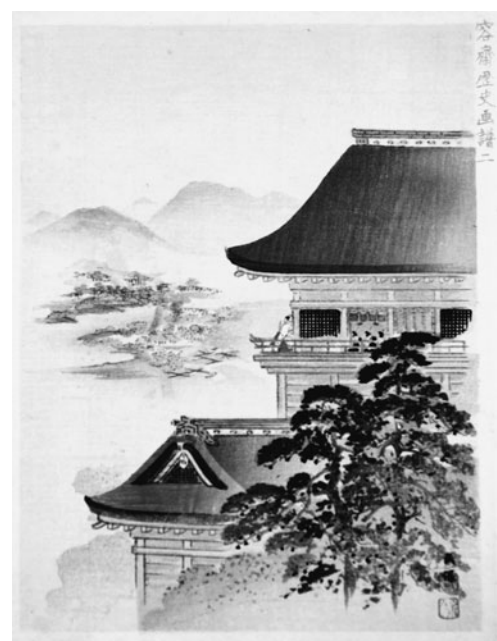


图3 「第二 仁德帝皇居之図」



図6 「第五 赤染衛門住吉詣テノ図」



図5 「第四 西行銀猫ヲ街兒ニ與去ル図」

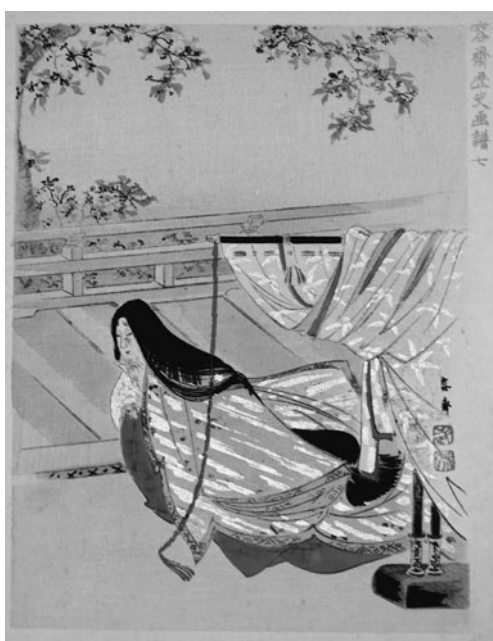


図8 「第七 小野小町觀櫻ノ図」



図7 「第六 孝子小佐治瀧水ヲ斟ム図」



图10 「第九 静女踏舞之図」



图9 「第八 御厩喜三太奮戦ノ図」



图12 「第十一 楠家父子訣別ノ図」



图11 「第十 忠度俊成師弟訣別図」



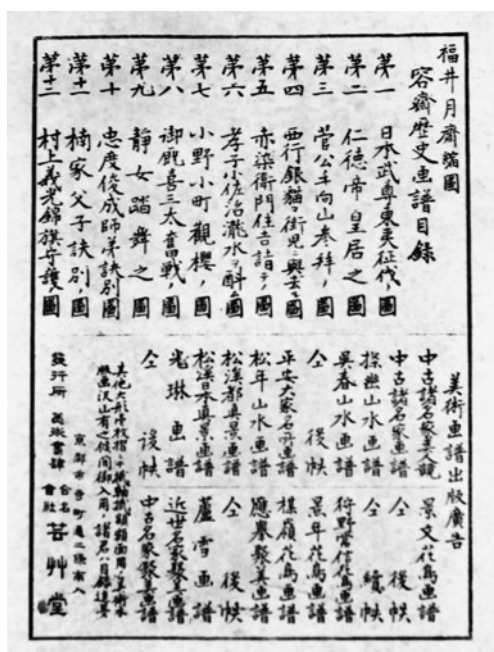


図14-1 裏表紙



図13 「第十二 村上義光錦旗守護ノ図」

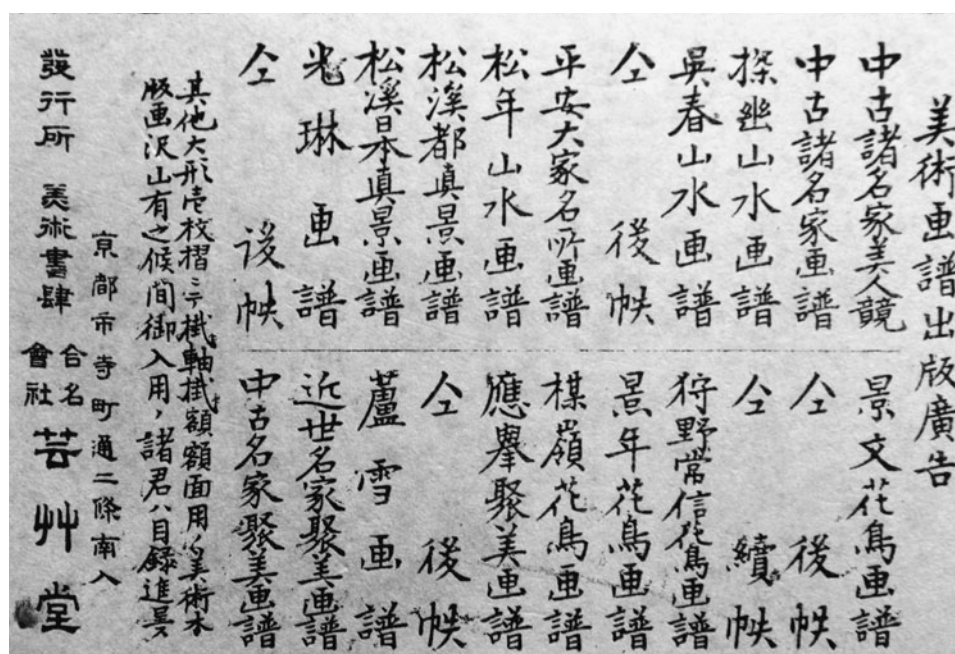


図14-2 裏表紙・広告文



## 伝狩野永岳《楼閣山水図》

中 谷 伸 生

京狩野家第九代の狩野永岳（一七九〇―一八六七）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図を描いており、幕末期に特色のある絵画を次々に制作した。<sup>①</sup>安政二年（一八五五）制作の六曲一双屏風《四季山水図》（個人蔵）などがその代表的作品であるが、これは飛騨高山の杉下家伝来の屏風である。当時は狩野派をはじめとして、円山派や四条派、さらに南蘋派らの写生的絵画、土佐派や復古大和絵派のやまと絵風絵画、中国風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、さまざまな流派が入り乱れ、あるいは交流して、いわゆる各派融合の状況が生まれていた。そうした多様な美術界にあつて、永岳の山水図は、他の狩野派とも、また文人画とも異なる独自の水墨画となつている。しかし、これまでの近世絵画史研究では、永岳が描いた幕末水墨画については研究の俎上に載せられることなく、まったく無視されてきたといつてよい。その理由としては、明治維新に端を発する作品評価において、永岳の存在が希薄になったことを挙げねばならないが、その当時に批判された中国風の文人画、つまり「つくね芋山水」と同一視された可能性も高い。確かに、永岳の描く山岳風景は、いかにも中国趣味を表している。永岳による中国風の山水図が評価されなくなつていく過程は、日本社会から中国文化に対する趣味が衰退していく流れでもあったにちがいない。以降、永岳らの中国風の山水図は、ほとんど顧みられることなく、忘却されて現在に至っている。

ここでは、幕末期に制作された伝狩野永岳の六曲一双《楼閣山水図》（個人蔵）〔図1～23〕を紹介し、日本美術史の空白を埋める作業に取り組みたい。ただし、伝永岳による《楼閣山水図》は、永岳の真作と言いつ切るには問題のある作品であることから、永岳の真作か工房作、あるいは贋作かの判定をめぐつて、さまざまな観点から考察を加えたい。<sup>②</sup>《楼閣山水図》の画題は、そこに描かれているモチーフなどから考えて、右隻が「赤壁図」、左隻が「西湖図」の趣である。真贋については、いささか不明な点が多々あるため、この作品は、①永岳の真作、②永岳の工房作、③永岳の贋作、のどれかである。可能性としては、永岳の工房作という推測が浮上する。

落款印章を見ると、「狩野縫殿助藤原永岳」の墨書による署名〔図二・14〕は、文政二年（一八二九）制作の《長浜曳山鳳凰山楽屋櫓》（鳳凰山山組蔵）や天保七年（一八三六）制作の《真峰宗正像》（大徳寺高桐院所蔵）などに似る。ということは、比較的丸みを帯びた書体の特徴とする永岳前期の署名に近い。後期になるほど、永岳の署名は、形式化され、切れ味の鋭さを増すことになる。いずれにせよ、この署名は永岳自身の真筆といつても問題はない。多少気になるのは、「岳」の朱文楕円印〔図3〕であるが、これは慶応二年（一八六六）制作と推定される《武者像》（個人蔵）に似た印章ではあるが、かなり形が異なっている。岳の文字を図案化した印で、基準印と酷似しており、気に入っていたため、二顆用いていたのであろうか。数多くの印を使い分けていた永岳であるから、その可能性も捨てきれないが、やはり偽印の可能性を疑ってみる必要がある。〔岳〕の印章の下に捺された「永岳」の朱文長方印〔図3〕は、

これまでのところ紹介されておらず、しかも、何となく頼りない印章である。さらに不可解なのは、画面に登場する人物の顔貌が、永岳の描く人物の顔には似ていないことであろう。中国風の特徴を示す顔貌〔図八・21〕は、永岳の基準作とは異なるもので、この屏風を真作と断定できない最大の理由がここにある。人物の数人は、極端に釣り上がった細い目や、鬚を生やした特徴のある口の形態などから、他の画家の筆による、という可能性がきわめて高い。もっとも、こういう場合、墨書による署名を含めて、この屏風は、永岳初期の作風であるという説明がなされるかもしれないが、安易に初期の若描きというべきではなからう。着衣は狩野派風の手慣れた墨線で描かれ、所々に金泥が引かれているが、こうした技法もまた狩野派の一つの型である。

山中に配置された楼閣〔図7〕、〔図17〕の描写は、定規で引いたような直線を組み合わせて構成されており、雰囲気的に袁派のそれを彷彿させるが、日本の絵画の基調でもある淡白な印象を与える。右隻の中央手前には小舟に乗って遊覧する人々が描かれており〔図9〕、「赤壁図」の趣である。画面左端には木製の小さな橋〔図10〕が描き込まれた。

さて、左隻を検討すると、袁派の作風に似て、画面中央に左から右へと突き出る巨大な岩のモチーフ〔図15〕、〔図16〕が目を惹く。左後方には西湖図にしばしば登場する円形をした石橋が小さく描かれ、橋の上には馬に乗った高士と荷物を背負った童子が歩んでいる。手前の小道に四人の男〔図21〕たちが佇立しており、その中の二人は上方を眺めている。彼らの背後には橋が見られ、その下には川が流れて、激しい怒濤の表現が力強い線描によって描かれた。

注目すべきは、この六曲一双《楼閣山水図》と作風的によく似ていて、しかもこれとよく似た二顆の印章が捺されている《楼閣山水図屏風》（個人蔵）〔図24〕、〔図25〕、〔図26〕が遺存していることから、こうした作品が、幕末期に一定数制作されていた可能性を仄めかす。ここでは、幾何学的な岩山の形態など、永岳に似た特徴を見てとることができるが、それらの形態描写は、あまりにも類型化されていて、署名のある《楼閣山水図》とも異なる作品である。手前の巨大な岩のモチーフなど、山雪や永岳による形態描写のように幾何学的で立体感を示しているが、雰囲気は大きく変わっていて、永岳周辺の画家という位置づけにならう。署名がなく印章のみということと、「岳」の印章がやや異なっていることから、やはり贋作と考える方が適切だと思われる。連山の間に金砂子を散らして空間を分断する手法は、清代の袁派のそれを想起させるが、いささか工芸的で潤いのない山水図というべきであらう。とりわけ、空にS字型に蒔かれた金砂子は、野暮つたい表現となっており、この画家の力量の限界を示すものである。

いずれにせよ、永岳は門弟たちを使って、《楼閣山水図》のような作品を数多く制作していたと推測することができるとともに、この種の贋作も一定数作られていた可能性を仄めかす。《楼閣山水図》のように、永岳の署名のある作品については、永岳が関与している可能性が高いが、印章のみの《楼閣山水図屏風》は、弟子たちが描いたものというよりも、贋作だと考えるべきであらう。やはり幕末期には、京狩野家の総帥であった永岳の人氣が高かったことを裏づける屏風だといってよい。

以上、いくつかの判定基準に照らし合わせて推測するところ、今後、同

種の作品の発見に委ねるべき点多々あるが、一応、現段階で《楼閣山水図》は、半ば妥協的な見解ではあるにしても、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と、指摘しておきたい。しかし、署名自体は永岳自身のものである可能性が高いことから、工房で弟子たちが描いた作品に永岳が署名した、ということになるかもしれない。つまり、幕末期においては、京狩野を代表する永岳作品の人氣が高かったことはもちろんのこと、この種の中国風の山水図に対する需要がかなりあったということになる。そのため、印章のみを捺した《楼閣山水図屏風》〔図24〕のような贋作もかなり作られたにちがいない。

ところで、重要な問題は、この《楼閣山水図》が如何にも中国風の作風で、しかも清代の袁派のそれに似ていることである。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。明治維新を控えた幕末期、つまり、まだまだ中国文化が日本社会の基軸であった時期、中国風の山水図は人氣が高かったようである。しかも、その中国風の山水図は、幕末期の多くの文人画家たちが制作した作風とも異なっており、がっちりとした構成を示す中国風宮廷絵画に近似するものである。明治に入ってから、この種の作風は、需要を失くしていくことになり、同時に、美術史家の間でも研究対象から除外される運命となった。

さて、こうした中国趣味を示す作風は、清代の袁派、すなわち袁江と袁耀父子のそれに似る。袁江は清代の画家で、康熙三〇年（一六六二）以前に生まれ、乾隆十一年（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って活動した。作風は北宋の山水図を手本として、細部を丁寧に描きこむ装飾的な絵画である。また、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（江蘇省揚州）の人である。《仙山楼閣図》（中国美術館蔵）〔図27〕や《巫峡秋涛図》〔図28〕などが知られる<sup>③</sup>。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、楼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。《桃源図》（北京故宫博物院蔵）〔図29〕などで、伝永岳《楼閣山水図》などとよく似た岩山の表現に特徴がある<sup>④</sup>。

幕末に活動した永岳の山水図には、清代の袁派と共通の特質が見てとれる。江戸時代後期の日本の画家たちの中国憧憬という状況を踏まえて考えると、いうまでもなく、永岳が袁派の影響を受けたという可能性も捨て切れないが、それを裏づける決定的な証拠はない。それよりも重要なのは、十九世紀前半を相前後する時期に、日本を含む東アジアの各地域に、数多くの画家たちを巻き込んだ水墨山水図の作風が広がったという事実であろう。永岳の真作、工房作、贋作、そしてその場合、いうまでもなく、同時代に制作された贋作でないという意味がないが、それらを含めて、永岳周辺に見られる特徴のある中国趣味による水墨山水図は、美術史的に、そして文化史的にも、きわめて興味深い資料であることを見逃してはならない。今回、工房作あるいは贋作の疑いのある京狩野永岳筆《楼閣山水図屏風》を紹介したのも、忘れられた幕末期の中国趣味を再構築する狙いからである。

## 注

① 彦根城博物館編『伝統と革新―京都画壇の華 狩野永岳―』、平成一四年（二〇〇二）に、初めての狩野永岳展が開催された。充実した展覧会で、カタログも素晴らしいが、落款の収録が偏っており、今後の調査によって、さらに充実した款記・印章の収集を進める必要がある。なお、永岳については、拙著『大坂画壇はなぜ忘れられたのか―岡倉天心から東アジア美術史の構想へ―』、醍醐書房、平成二二年（二〇一〇）、一〇三―一二七頁を参照。

② 拙著「春光院客殿の障壁画―狩野永岳の壁貼付絵と襖絵―」、『関西大学博物館紀要』第三号、関西大学博物館、平成九年（一九九七）三月、一〇六―一〇頁。

③ 袁江の生涯については、崇正『袁江 袁耀』（中国名画家全集）、河北教育出版社、二〇〇三年を参照。

④ 袁耀の生涯については、前掲書、崇正『袁江 袁耀』（中国名画家全集）を参照。

## 〔付記〕

伝永岳筆《楼閣山水図》については、拙著「近世近代の日本絵画における美術交渉」、『東西美術研究所紀要』第四五輯、関西大学東西美術研究所、平成二四年（二〇一二）において、東アジア美術交渉の立場から論を展開しているの  
で、そちらも参照していただきたい。





图1 伝永岳《楼閣山水図》右隻



图3 右隻印章



图4 右隻（部分）

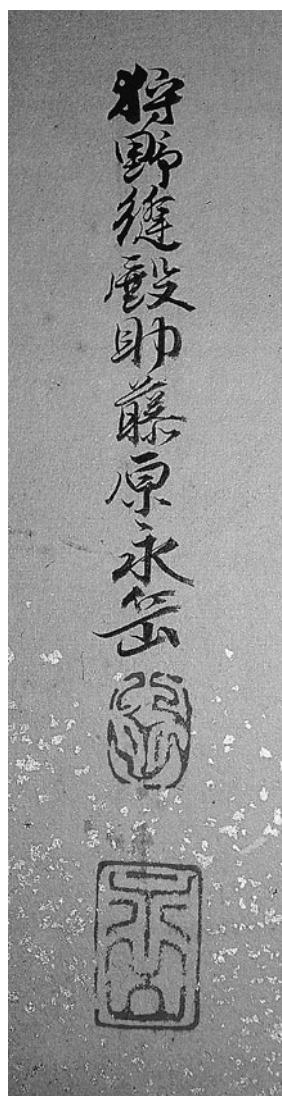


图2 右隻落款



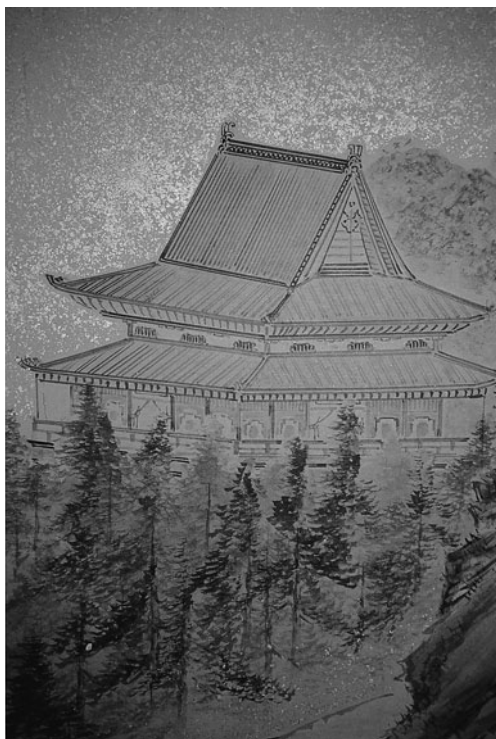


图7 右隻（部分）



图5 右隻（部分）



图8 右隻（部分）

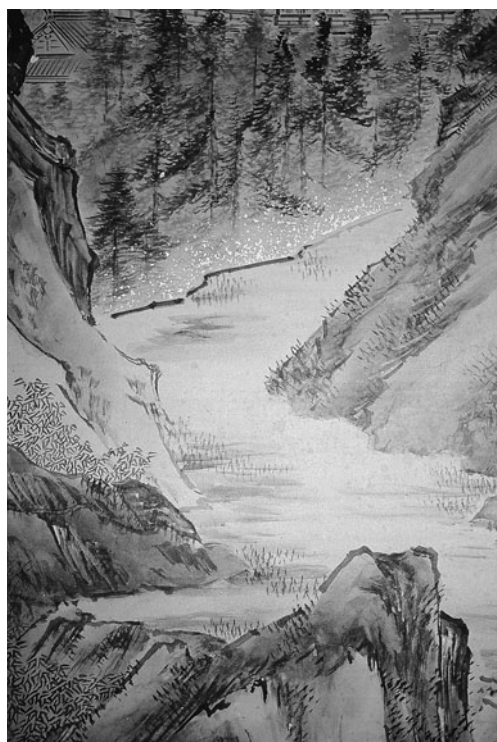


图6 右隻（部分）



图9 右隻（部分）

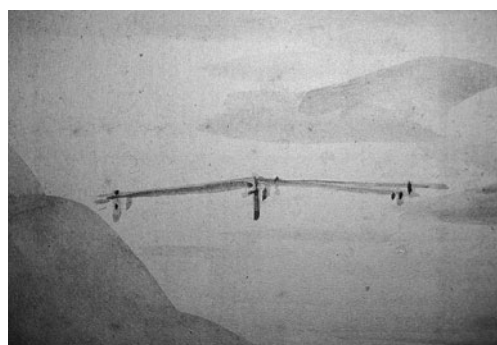


图10 右隻（部分）



图12 右隻（部分）



图11 右隻（部分）





图13 伝永岳《楼閣山水図》左隻



图15 左隻（部分）

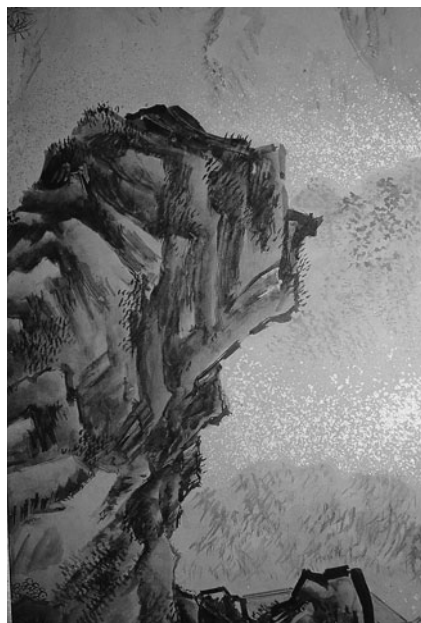


图16 左隻（部分）

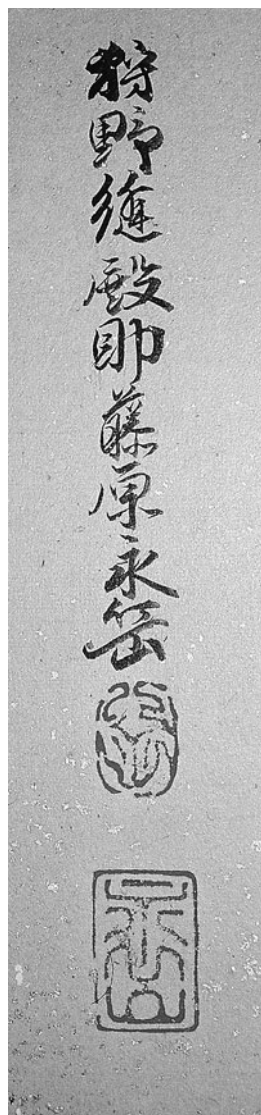


图14 左隻（部分）

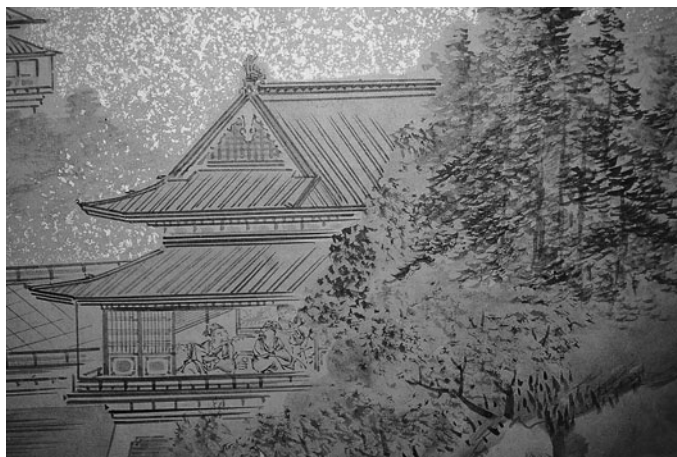


图17 左隻（部分）



图18 左隻（部分）

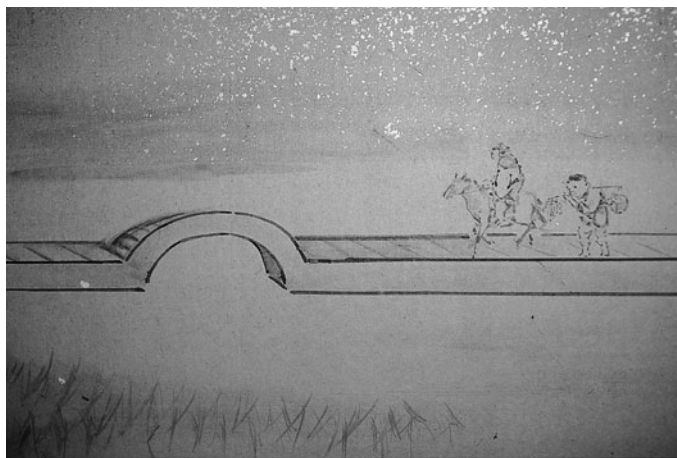


图19 左隻（部分）





图21 左隻（部分）

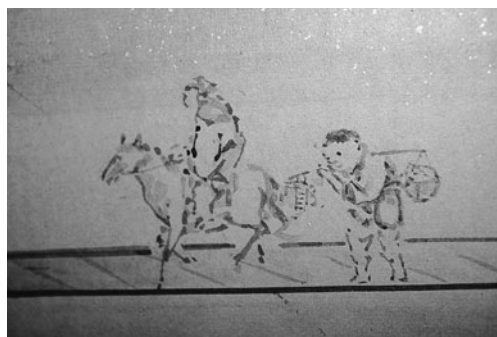


图20 左隻（部分）

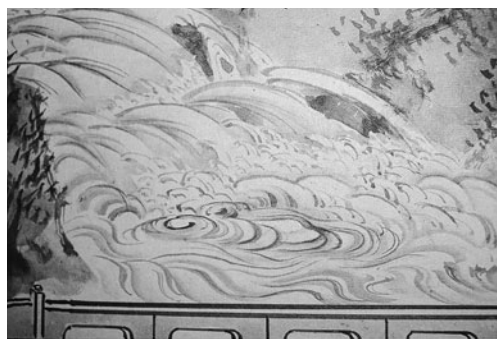


图22 左隻（部分）



图23 左隻（部分）

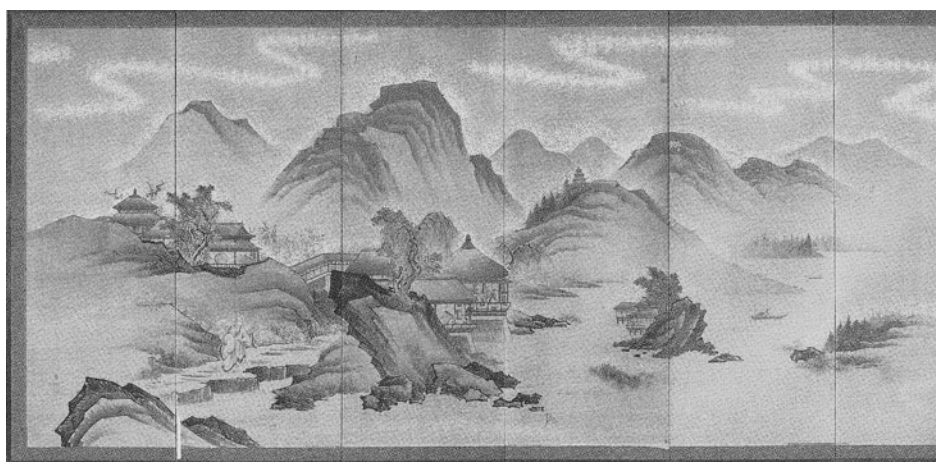


图24 伝永岳《楼阁山水図屏風》

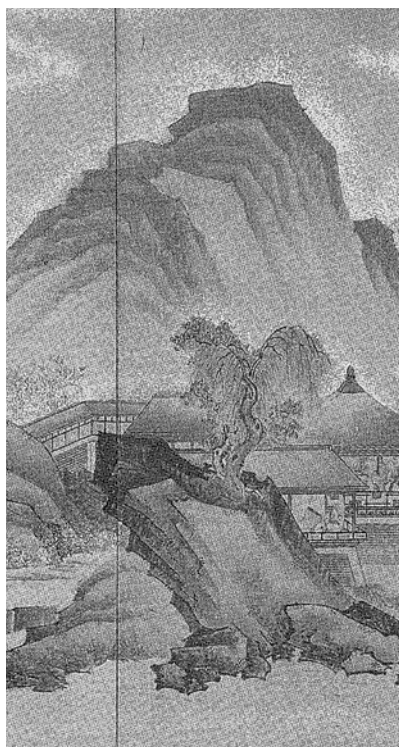


图26 《楼阁山水図屏風》(部分)

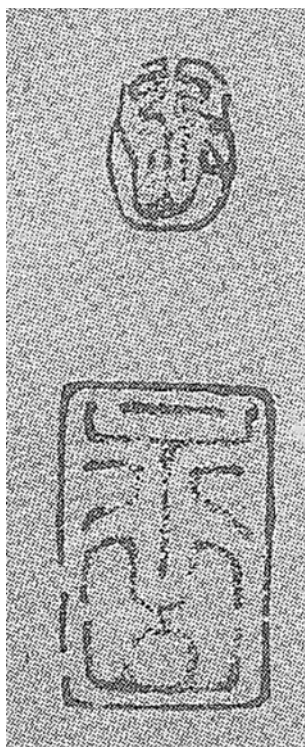


图25 《楼阁山水図屏風》落款  
(部分)





图28 袁耀《巫峡秋涛图》



图27 袁耀《仙山楼阁图》



图29 袁耀《桃源图》

大野蘭窓齋筆《大岡春卜筆「八嶋合戦図絵馬」下絵》摸本（個人蔵）

石田 智子

大野蘭窓齋筆《大岡春卜筆「八嶋合戦図絵馬」下絵》摸本（図1-1）は、縦九三・〇cm、横・最大二〇三・五cm・最少一九一・〇cmの大小合わせて一八枚の和紙を張り合わせた紙本の画面に墨で、海上で討ちあう源氏軍と平氏軍が描かれている。画面左下、紙の裏に「法眼春卜一翁筆八嶋合戦ノ圖繪馬下畫 天保二年卯十月廿七日 大野蘭窓齋 寫（図1-裏）とある。二つ折の表紙に、折りたたまれた状態で保管されていたため、本紙全体に折れ目がつき、紙の継ぎ目ではがれている箇所がある。表紙（図1-表紙）には、「大埜守幸主 春卜翁筆 八嶋合戦之圖」朱文方印「空無人 眼画法 難見」（図1-印1）朱文方印「大野 守幸」（図1-印2）とある。

作者は、大野蘭窓齋という名の画家であることが印や表紙の記載から読み取れる。大野蘭窓齋、大野守幸がどのような人物であったかは、現在のところ分らない。しかし、本作品は、大岡春卜の《八嶋合戦図絵馬》の下絵を写したものであることが記載されている。大岡春卜とは、一六八〇（延宝八）年に生まれ一七六三（宝暦一三）年にこの世を去った、江戸時代中期の大坂を代表する画家である。狩野派に学び、近世大坂画壇の形成を担った重要人物であるが、作品はそれほど残っていない<sup>①</sup>。姓は大岡、藤原、高平、諱を愛董、字は春卜、号を雀叱、一翁、翠松、秀

月、春卜齋、雪静齋などとした。本作品に見られる「一翁」は、春卜が法眼時代の作品によく用いた号である。

「法眼春卜一翁筆」と墨書されている点から考えて、摸本となっている大岡春卜筆の絵馬下絵は、春卜の法眼時代、つまり一七三五（享保二〇）年から一七六三（宝暦一三）年の間に描かれた作品であることがわかる。本作品は、年記にある通り天保二年、つまり一八三一年に制作されたものであり、春卜作品の七〇〜一〇〇年近く後に写された作品である。つまり、その当時まで春卜の下絵は受け継がれていたということが、この下絵の摸本から理解できるのである。

絵馬は、祈願または報謝のために社寺に奉納する絵入りの額や板絵のことであり、馬を献上できない者が絵にして献上したものが起源であるという。平安時代中期にはすでに存在しており、現在までに様々な絵馬が描かれている。大型の絵馬は、豪華絢爛の桃山時代以降急速に発展をとげ、小型の絵馬に比べ、祈願・報謝の内容をあらさまに表示し、自らの意思と行為を大衆の面前に示すものであった<sup>③</sup>。

大岡春卜の描いた大型の絵馬の例としては、清水寺の本堂にある《大森彦七鬼女を追う図》などが挙げられる。本作品の元絵となった下絵の完成作品である絵馬の現在の所在はわかっていないが、合戦図や武者絵を描いた大型の絵馬は多く現存する。「江戸時代になると、戦記物の流行あるいは芝居の影響を受けたり、端午の節供がもつばら男児の節供となり、尚武と結びついて、通過儀礼で男児が強壮に育つようにという願いが、武者絵の奉納をうながした面もある。」<sup>⑤</sup>というように、江戸時代によく描かれたようである。春卜は、絵馬を奉納する者から依頼されてこの



絵馬を制作したのであろう。

さて、摸本とあるが、本作品は、大岡春卜の下絵、もしくはその摸本に、紙を載せ直接写したものであると考えられる。というのも、ところどころに不自然な写し崩れが見られるからである。長刀や鉄製の熊手の柄部分、のぼりを支える柱、船を漕ぐ兵士の足など、ところどころ白く残っている。これは、下に元になる絵を敷き、上から筆でなぞった際に、すでになぞった箇所とそうでない箇所の見分けがつかず、写されないまま残ってしまった部分と推測できる。また、本作品と大岡春卜が馬に乗った武者を描いている『和漢双玉 丹青錦囊』巻六「福島合戦」(図2-1・2)とを比べてみると、馬の顔つきやたてがみ、長刀の形状など類似点がいくつか見出せる。大岡春卜の下絵を直接的になぞったものであるとすれば、この作品は大岡春卜の作風を映し出しているはずであろう。作品があまり現存していない春卜の参考作品として、この下絵摸本は重要といえる。

本作品の筆者である、大野蘭窓齋についてはどのような画家であったかわからない。一つの可能性として、春卜が活躍した大坂を拠点とした狩野派系の画家であるということが挙げられる。また、江戸時代以降、御用などを承った有名な絵師も大型の絵馬を描いたが、その一方で絵馬屋と称する画工がいた。<sup>⑦</sup>推測の域を出ないが、大野蘭窓齋は、絵師ではなく絵馬屋の画工であったとも考えられる。<sup>⑧</sup>

画題となる「八嶋合戦」とは、平安時代末期、一一八〇(治承四)年から一一八五(元暦二)年に起きた治承・寿永の乱の合戦の一つである。八嶋とは、讃岐国屋島(現・香川県高松市屋島)であり、一ノ谷の戦い

(一一八四年・寿永三年)に敗れた平氏軍が安徳天皇を奉じて拠点をこの屋島に置いた。現在では、四国本島と続いているが当時は独立した島であった。平氏軍は、源氏軍が瀬戸内海を渡り海側から攻めてくると予想し、軍勢を配置していた。しかし、源氏軍は阿波方面を迂回して、陸側から奇襲しようとしたのである。一一八五(寿永四)年二月一九日、前日の夜を徹して屋島の対岸まで辿りついた源義経を筆頭にした源氏軍は、寡兵であることを悟られぬために牟礼・高松の民家に火を放った。背後の内陸から大軍に攻められたと見た平氏軍は、屋島の陣地を捨て海上の船に移る。この後、海上でも合戦が繰り広げられるが、船を持たない源氏軍と屋島の拠点を離れた平氏軍が対峙したままの状態が続く。二一日になり、平氏軍が源氏軍に攻勢を仕掛けるが、逆に源氏軍に反撃される。平氏軍は、知盛の軍がいる彦島へと向かい、屋島の戦いは終結を迎える。この戦いで平氏軍は瀬戸内海の制海権を失う。この後、源平の戦いは、最後の合戦となる、壇ノ浦の戦いを残すのみとなる。<sup>⑨</sup>

屋島の戦いは、源平合戦の画題としてもよく描かれた。この後には壇ノ浦の合戦を残すのみ、という重要な合戦であっただけでなく、「扇の的」や「弓流し」といった有名な場面を含んでいるからである。

本作品では、左に源氏軍、右手に平氏軍が描かれていることは、旗に描かれた家紋から理解できる。(図1-2・3)源氏軍には、源氏の代表的な家紋として知られる笹竜胆が、平氏軍には、平家の家紋である蝶紋が、それぞれ旗に描かれている。屋島の合戦において、源氏軍は船を使わず、干潮時に馬で攻め入った。『平家物語』巻十二「弓流し」に「源氏の兵ども勝にのつて、馬のふと腹つかるほどに、うち入れうち入れ攻め

戦ふ。」とある。

源氏軍の前方にいる兜を被った若い武士は、源義経と予想される。(図1-4) 右手に持った刀を振り上げながら、馬から海の方へ乗り出して左手で海に落ちた弓を拾おうとしている。この体勢から見ても、この作品は「弓流し」の場面を描いていることがわかる。「弓流し」とは、屋島の合戦において、那須与一の活躍が描かれる「扇的」とともに有名な場面である。

判官如何はせられけむ、弓を懸け落とされぬ。うつむき、鞭をもつて掻き寄せて、とらうとらうどし給へば、味方の兵ども、「ただ捨てさせ給へ捨てさせ給へ」と云ひけれども、終に取つて、笑つてぞ帰られける。おなどもつまはじきをして、「あな心憂や。千疋万疋にかへさせ給ふべき御だらしなりとも、御命にはかへさせ給ふべきか」と言ひければ、判官、「弓の惜しさに取らばこそ。義経が弓といはば、二人しても張り、もしは三人しても張り、叔父為朝などが弓のやうならば、わざとも落として取らすべし。弱たる弓を、敵の取りもつて、『是こそ源氏の大將軍九郎義経が弓よ』など、嘲弄せられん事が口惜しければ、命にかへて取るぞかし」と宣へば、皆またこれを感じけり。

(『平家物語』巻十二「弓流し」より)<sup>⑩</sup>

弓を海に落とした義経は、味方の兵士たちの忠告に従わず危険を冒して、鞭を使い弓を拾いにいった。弓が惜しくて拾いにいったのではなく、

弱い弓を使っていることを相手方に知られたくなかったから、自分が落とした弓を回収したということである。それを聞き、味方の兵士たちは感動した、という逸話である。『平家物語絵巻』にもその様子を描いた部分がある。(図3)<sup>⑪</sup> 本作品には、弓を拾う義経だけでなく、熊手を前方に突き出し弓を手繰り寄せようとする平氏軍の武士たちの姿も描かれている。(図1-5)

人物、海以外を雲で囲うという描き方は、源平合戦図の八嶋(屋島)の戦いの場面の典型を取っているといえる。特に、慶長後期から元和初期の作品とされている『平家物語 一の谷・屋島合戦図』(天真寺蔵)(図4)<sup>⑫</sup>や『平家物語 一の谷・屋島合戦図』(大英博物館蔵)の弓流しの場面と大変似通っている。これらの『平家物語 一の谷・屋島合戦図』は、『源平合戦図屏風』(高松市歴史資料館蔵)ともよく似た構図を取っており、同系統の作品がいくつかあったことが推測できる。春卜も類似作品の古画や粉本を参考にし、「弓流し」の場面を絵馬に描いたと考えられる。また、長谷川等意筆『大坂夏の陣・屋島合戦図』(出光美術館蔵)<sup>⑬</sup>の左隻、第一扇目にも黒い馬に乗った弓を拾おうとする武者が見られる。愛馬として知られる「大夫黒」に乗った義経が描かれているのであろう。屋島の合戦の中で「弓流し」はよく描かれていたことが理解できる。<sup>⑭</sup>

本作品の特徴として、軍の後ろにいる武士たちが敵の方を向いていないという点が挙げられる。『平家物語絵巻』や他の源平合戦図では、両軍のほとんど全ての兵士が敵の方に向かっていて、しかし、本作品では、源平両軍ともに後ろにいる者の中には、隣にいる武士と何かを相談している者や、船の影に隠れるようにいる者などがある。(図1-7・8)

筆者の大野蘭窓齋は無名の画家であり、本作品は大岡春卜の下絵を写したものであるが、墨線の扱いは決してきこちないものではなく、江戸時代の一般的な画家たちの画技の水準の高さを表わしている。また、古画の下絵を写し記録として残し、実作品に転用していたと考えられる。一〇〇年近く後の時代にも作品の下絵が受け継がれていることから、江戸時代、大岡春卜は手本となる画家として認識されていたということが本作品から理解できるのである。

## 注

- ① 木村重圭「大岡春卜について」(『鬼貫と春卜』柿衛文庫・伊丹市立美術館、一九九六年) 大岡春卜が師事した絵師については、いまだ判然とせず、様々な説がある。
- ② 中谷伸生「大岡春卜と大坂画壇の成立」(『大坂画壇はなぜ忘れられたのか 岡倉天心から東アジア美術史の構想へ』醍醐書房、二〇一〇年所収)
- ③ 岩井宏実『絵馬』(法政大学出版局、一九七四年)
- ④ 清水寺本堂には、他にも、長谷川久蔵、狩野山雪、狩野永納、海北友雪、住吉如慶が描いた絵馬があり、各流派様々な画家によって絵馬が描かれたことがわかる。
- ⑤ 前掲書 岩井宏実『絵馬』一二二頁
- ⑥ 『和漢双玉 丹青錦囊』六卷六冊、一七五三(宝暦三)年刊
- ⑦ 前掲書 岩井宏実『絵馬』八四頁
- ⑧ 大坂の北堀江の黒金橋北詰に、船絵馬と武者絵馬を得意とした絵馬藤という絵馬屋があったという記録が残っている。(同書八七頁)

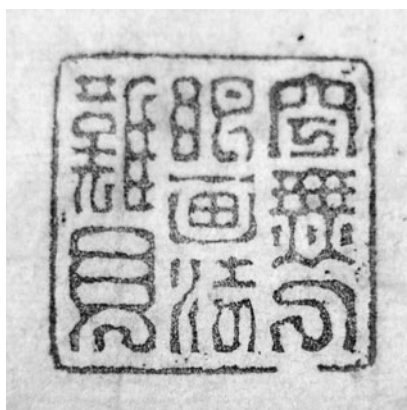
- ⑨ 屋島の戦いについては、安田元久氏の『源平の争乱』(新人物往来社、一九八七年)を参考にした。
- ⑩ 本論では、富倉徳次郎『平家物語全注釈』下巻(二)(角川書店、一九四七年)四六八頁から引用。
- ⑪ 図版は、『平家物語』巻第十一(中央公論社、一九九二年)より引用。
- ⑫ 図版は、『屏風絵集成』第五巻(講談社、一九七九年)より引用。
- ⑬ これらの先行作品として『平家物語 一の谷合戦図』(智積院蔵)があり、一六世紀後半の作とされている。(川本桂子『平家物語』に取材した合戦図屏風の諸相とその成立について『屏風絵集成』第五巻、講談社、一九七九年)
- ⑭ 『日本屏風絵集成』第一二二巻(講談社、一九八〇年)作品番号99参照
- ⑮ 本作品や紹介した源平合戦図には、武蔵坊弁慶と思われる人物が描かれている。(図1-6)しかし、弁慶についての記述は「弓流し」の場面には見られず、後年に絵画化される際に義経と合わせて描かれるようになったと推測する。



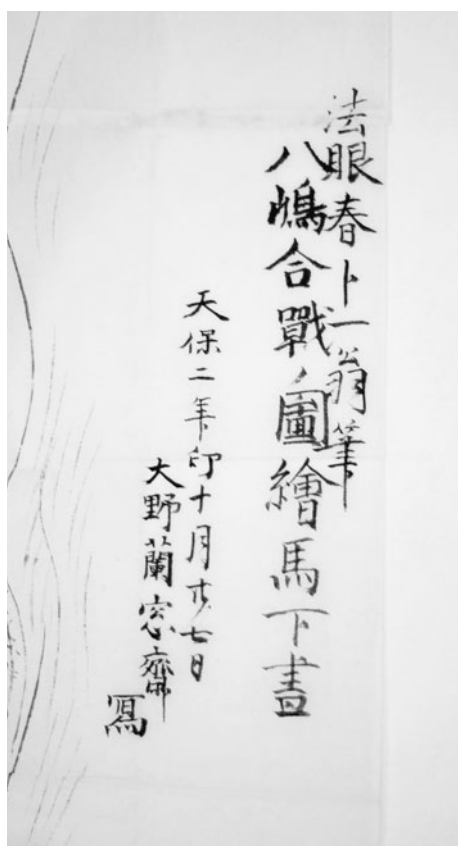




(図1-印2)



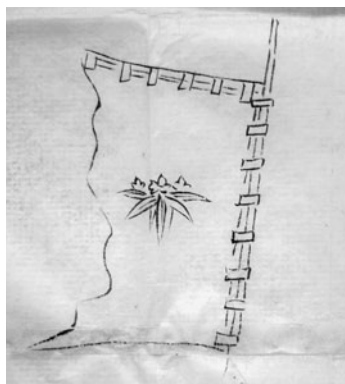
(図1-印1)



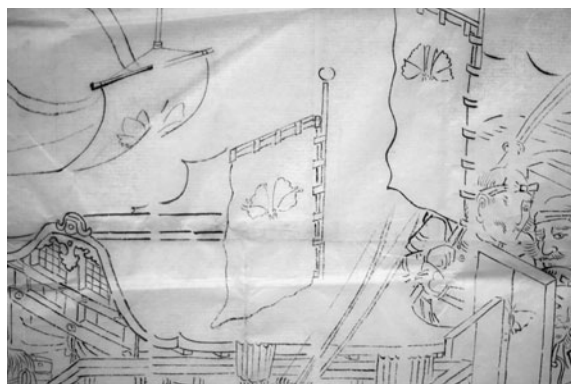
(図1-裏)



(図1-表紙)



(图 1-2)



(图 1-3)



(图 1-4)



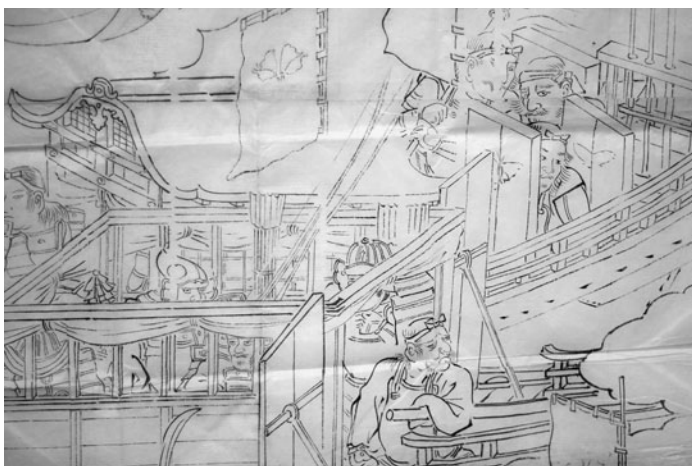
(图 1-5)



(图 1-6)



(图 1-7)



(图 1-8)



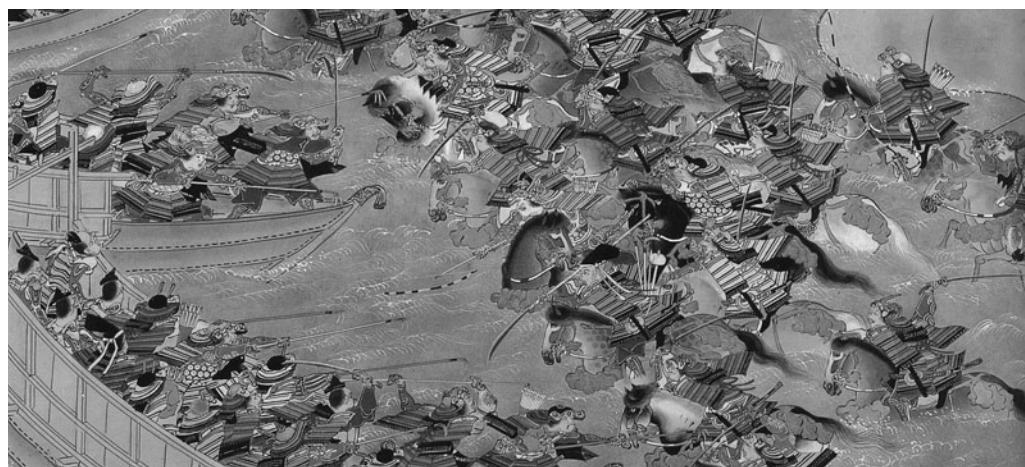


(图 2-2)



(图 2-1)

『和漢双玉 丹青錦囊』卷六「福島合戦」(部分)



(图 3) 《平家物語絵巻》(卷第十一)(部分)



(图 4) 《平家物語 一の谷・屋島合戦》(左隻部分)



## 『青木繁畫集』

— 明治の洋画家 青木繁の画集 —

高橋 沙希

## はじめに

大正二（一九一三）年四月十三日、政教社から定価三円で発行された『青木繁畫集』（図1）は、明治時代の代表的な洋画家、青木繁（一八八二～一九一一）の最初の画集である。青木は、後に紹介するように、波瀾万丈の生涯を過ごした人物であるが、友人に対しても、借金をしたり、絵具を無断で使用したりするなど、多くの迷惑をかけたようである。それにもかかわらず、この『青木繁畫集』は、それらの友人たちによって、発行されたものである。この画集が発行される前年の大正元（一九一二）年三月に、友人の坂本繁二郎、正宗得三郎、蒲原有明が、東京の上野で、「青木繁君遺作展覧会」を開催した。その展覧会を基に、同三人が、この画集の制作を起案したのである。また、これらの計画を実現するにあたり、青木の作品を多数所蔵していた友人、梅野満雄も協力している。

薄い黄土色をした本体（図2）の寸法は、縦二六・七センチメートル、横一九・一センチメートル、背表紙の横幅二・五センチメートル、頁の厚さ一・八センチメートルで、頁の上部が金色になっている。表紙には、二つの頭部デッサン（図3）が掲載されているが、題名などは記されていない。背表紙に、題名の「青木繁畫集」という文字が記されている。裏

表紙には何も記されていない。さらに、本体には、緑がかつたグレー色のカバー（図4）が付いており、寸法は、縦二六・七センチメートル、横一九・五センチメートル、背表紙の横幅二・八センチメートルである。表紙に、本体の表紙と同じ頭部のデッサンと題名の「青木繁畫集」という文字がある。背表紙と裏表紙には何も記されていない。また、カバーには、金色のような赤みの強い黄土色の紐がついている。

本体の頁をめくると、まず、青木の横顔の肖像写真が掲載されている。周囲の人々の回想から判断すると、清潔とはいえない生活を送っていた青木だが、端正な姿で写っている。その後、中表紙、例言、目次、絵画目次、附記があり、続いて、絵画、歌稿、尺牘と談片、追憶と感想、年譜が掲載されている。頁数は、例言から附記までが、ローマ数字で一頁から十九頁まで記され、絵画部分が計六十八頁あり、歌稿から年譜までが、アラビア数字で二頁から百八十九頁まで記されている。

本論では、青木の生涯を紹介した後、「絵画」部分と「歌稿、尺牘と談片、追憶と感想」の文章部分の2つに分けて、この画集を紹介していく。

## 1 青木繁の生涯

青木の生涯について簡単に紹介しておくと、彼は、明治十五（一八八二）年、福岡県久留米市に、旧有馬藩士であった青木廉吾の長男として生まれた。明治三十二（一八九九）年、中学明善校を退学した後、厳格な父親の反対を押し切り、東京に上京する。翌年、東京美術学校（現在の東京芸術大学）の西洋画科選科に入学し、二十一歳のときに、『黄泉比



図1-② 裏表紙



図1-① 表紙



図3 顔のデッサン



図2 本体 表紙

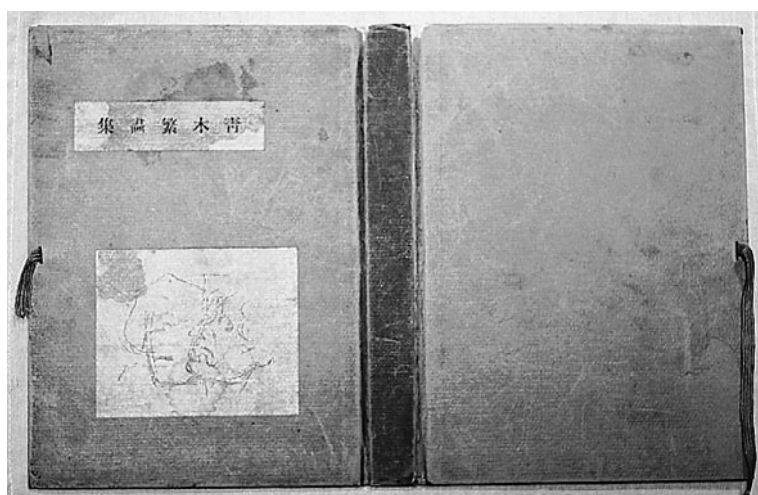


図4 カバー

良坂」などの神話画稿で、白馬会第八回展の白馬賞を受賞する。続いて翌年の九月に、白馬会第九回展に、『海の幸』を発表して好評を得る。明治三十八（一九〇五）年には、交際中であつた福田たねとの間に幸彦（福田蘭堂）が生まれている。その二年後、『わだつみのいろこの宮』を東京勸業博覧会に出品して、三等賞を受けるが、これは一等賞を予想していた青木にとっては全く期待はずれの結果であつた。そのなかで、父親が多額の借金を残したまま亡くなってしまう。働き手のいない家族の負担と借金などが、長男である青木に重くのしかかり、母、姉、弟二人、妹を養うために、実家に戻ることになる。この頃から、作品を描いても、なかなか評価を得られなくなってくる。たねとも、長男としての責任を理由にして、結婚しないまま別れるが、結局家族とも、青木の自分勝手な行動が原因で、うまくいかず、二十六歳のときに、家族と離れて放浪生活に入る。放浪しながら、作品の制作をなんとか続けるが、結局中央画壇には復活できないままであつた。そしてついに体調を崩し、明治四十（一九一）年に、二十八歳の若さで人生を終えている。

このように、青木は、一時的に名声を得るものの、最終的には、中央画壇から見放され、貧困と孤独の中、亡くなってしまっているの、友人たちの努力によって制作された『青木繁畫集』は、その後の青木繁研究において、非常に貴重な資料になっているといえる。

## 2 絵画

この画集には、『黄泉比良坂』、『天平時代』、『享楽』、『わだつみのいろ

この宮』、『自画像』など、現在、青木の代表作として頻繁に紹介されている作品から、現在では確認するのが困難な作品まで、合計六十八点が、掲載されている。なお、ここに掲載されている作品は、ブリヂストン美術館から発行された『青木繁美術家シリーズ1』<sup>①</sup>、至文堂から発行された河北倫明氏による『近代の美術 第1号 青木繁と浪漫主義』<sup>②</sup>、青樹社から発行された『青木繁遺作展覽會圖録 附尺牘と和歌』<sup>③</sup>で、ほとんどを確認することが出来るが、なかには、この画集でしか見出すことが出来ない作品もある。筆者が確認した限りでは、『妙義の奥』（鉛筆、明治三十五（一九〇二）年）（図5）、『ウパニシヤド（優婆尼沙土）』（水彩、明治三十六（一九〇三）年）（図6）、『田端』（油彩、明治三十九（一九〇六）年）（図7）、『菊』（油彩、三十七―三十九（一九〇四―一九〇六）年）（図8）などは、他の青木の画集では、確認することが出来なかった。なかでも貴重と考えられる絵画は、『ウパニシヤド（優婆尼沙土）』である。はじめに述べたように、青木は、明治三十六（一九〇三）年、二十一歳のとき、数点の神話画稿で、白馬会第八回展の白馬賞を受賞しているのだが、このときに出品された神話画稿のほとんどが行方不明となっており、『ウパニシヤド（優婆尼沙土）』も、他の神話画稿と同じく行方不明になっている作品のひとつなのである。ゆえに、この画集に『ウパニシヤド（優婆尼沙土）』の写真が掲載されているのは貴重であるといえる。現在では、『黄泉比良坂』と『閻魔弥尼』しか残っておらず、出品された作品の正確な点数や、作品の題名なども不明である。河北倫明氏は、このことについて、「このときの白馬会出品の諸作は、その後残念ながらほとんど散逸してしまい、政教社刊画集によってほぼ見当をつけ得る程



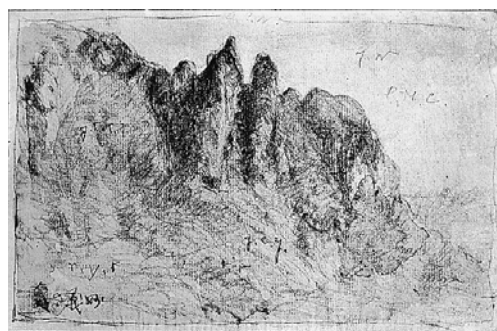


図5 妙義の奥



図6 ウパニシャド（優婆尼沙土）



図7 田端



図8 菊

度となったが、（後略）<sup>④</sup>と述べている。

また、この画集に記された題名と作品を見比べてみると、現在では、題名が変更されている作品もあるということが分かる。例えば、《太田の森》や《夏の神社》は、この画集ではそれぞれ《森》、《夏の午後》と表記されている。

続いて、絵画目次には、題名とともに、大きさや制作年、所蔵者などが記されている。所蔵者を確認すると、青木の友人であった梅野満雄の所蔵がほとんどであるが、その他の所蔵者にも、岩野美術、芝川、高安月郊、福岡市清力商店、蒲原有明、野口、武田、正宗得三郎、福田家、森三美、佐賀県小城小学校という名前が記されており、多くの人の協力が

あったことがわかる。所蔵者については、松本清張が以下のような指摘をしている。

「日本武尊」だけに「福田家蔵」の名が出ているが、所蔵者が無名となっている「闍威弥尼」「黄泉比良坂」、同下絵、「秋の夜」「エスキース」「発作」（二点）「混沌」（三点）「天平の女」「天平時代」「わだつみのいるこの宮」下絵、「海」など一九〇三年、四年制作の栃木作品グループは、やはり福田家蔵と見られる。<sup>⑤</sup>

福田家とは、はじめに紹介した青木の生涯のなかに出てきた、恋人の



福田たねの実家のことであるが、福田家蔵と明記されていないのは、松本氏によると、その頃に、所蔵者の移動があったことなどが関係しているようである。<sup>⑥</sup>

次に、絵画目次の後にある附記には、年代の説明とともに、作品についての説明や印刷の状態と実際の作品との色の違いなどについても書かれている。例えば、『男の顔』についての説明には、「原畫の深き調子は素より、人物の輪廓すら現はれざりしは遺憾なり。」という文章がある。作品をみてみると、確かに輪郭が判明しないほど、全体的に色が暗い印刷である。『男の顔』だけではなく、この画集の印刷は、全体的に良いとは言えず、なかには、どのようなものが描かれているのか分からないものもある。しかしながら、カラーで掲載されている『海の幸』などは、現在にみられる『海の幸』とは異なり、金色が鮮やかに表れている。これが、印刷の色の調子のためなのか、当時撮影された『海の幸』の金の状態が、そのように鮮やかな色であったためなのかということは、現在の時点では判断することは出来ないが、現在残っている『海の幸』とは、また異なる色彩を、認めることが出来る貴重な写真となっている。

これらのことから、この画集には、現在では、知ることの出来ない青木の絵画作品の情報が多く掲載されていることが判明する。

### 3 歌稿、尺牘と談片、追憶と感想

この画集に掲載されている文章は、全て平成十五（二〇〇三）年に発行された『假象の創造 増補版 青木繁全集』<sup>⑦</sup>のなかに収録されてお

り、文字の表示方法や、追加部分など、多少の変更はあるものの、ほぼ同じ文章が、そこで確認出来る。

まず、「歌稿」では、青木によつて書かれた詩が、「うたたか集」と「村雨集」の二つに分けられて掲載されている。青木は、学生時代から、絵を描くだけではなく、仲間とともに同人誌を発行したり、新体詩や短歌を、東京の新詩壇に送ったりしていたそうである。

「尺牘と談片」では、青木から梅野満雄に宛てた手紙や、雑誌『白百合』での「畫談」などが掲載されている。青木は、文学好きで、東京に上京後は、美術の勉強をしながら、上野の図書館に通いつめていたほどであるが、読むだけではなく、文章を書くのも得意であったようで、これらの文章からは、リズムの良い青木独特の文章表現を感じ取ることが出来る。

続いて、「追憶と感想」では、坂本繁二郎、森田恒友、高村真夫、正宗得三郎、有島壬生馬、木下李太郎、岩野泡鳴、蒲原隼雄（有明）、梅野満雄の文章が掲載されている。文学者の名前があることから分かるように、青木の絵画作品は多くの小説家や詩人たちにも支持されていた。蒲原などは、彼の『海の幸』に感動し、「海の幸」という題名の詩も書いている。坂本、梅野は同郷で、青木が東京に上京する以前からの友人であり、正宗、森田、高村などは、上京後、青木が東京美術学校に入学する前に通っていた画塾不同舎や東京美術学校で出会った友人たちである。岩野とは、青木が彼の『夕潮』という詩集に挿絵を描いたことから知り合いとなった。その際に描かれた挿絵は、この画集にも収録されており、『発作』、『渾沌』などがそうである。

青木は、晩年こそ、友人たちとの関係が浅くなってしまったが、この画集に書かれている友人たちの文章を読むと、多くの友人たちに、刺激を受けたり、影響を与えたりしていたことを、理解することが出来る。

## おわりに

このように青木の初めての画集は、絵画の紹介だけではなく、彼の詩や手紙、友人たちの追憶や感想など、さまざまな内容を収蔵しており、非常に充実した画集であるため、青木繁研究において欠かせない重要な資料となっている。特に、ここに掲載されている絵画作品は、行方不明になっていた、劣化や修復という変化を伴っていたりするので、この画集のみで、得ることが出来る情報も多くあり、非常に貴重であると考えられる。

また、この画集からは、資料の重要性とともに、青木に対する友人たちの思いも把握することが出来た。彼は、美術界や家族から見放され、孤独な死を迎えたが、実際には、これほど多くの友人たちが、彼の勝手な性格に振り回されたにもかかわらず、彼に関心を持ち、彼の才能を認め、強い思いをもっていたことが分かる。紅野敏郎氏などは、この画集についての文章のなかで、「(前略) この遺稿、追想をあわせた画集一卷、手もとにおかずして明治文学、明治美術史を語ることは出来ないはずである<sup>⑧</sup>。」と述べている。

## 註

- ① ブリヂストン美術館『青木繁美術家シリーズ1』（美術出版社、一九五四年）。
- ② 河北倫明『近代の美術 第1号 青木繁と浪漫主義』（至文堂、一九七〇年）。
- ③ 青樹社『青木繁遺作展覧會圖録 附尺牘と和歌』（青樹社、一九三九年）。
- ④ 河北倫明『河北倫明美術論集・第三卷』（講談社、一九七七年）、四一頁。
- ⑤ 松本清張『ライバルものがたり6』（『芸術新潮』第三三卷第六号、新潮社、一九八一年）、八六頁。
- ⑥ 同論文を参照。
- ⑦ 青木繁『假象の創造 増補版 青木繁全文集』（中央公論美術出版、二〇〇三年）。
- ⑧ 紅野敏郎『『政教社』の青木繁画集』（『国文学 解釈と鑑賞』第六七卷6号、至文堂、二〇〇二年）、二四七頁。