

平成二十五（二〇一三）年度

日本及び東洋美術の調査研究報告

中谷 伸 生
日本東洋美術調査研究班

日本及び東洋美術の調査研究について

日本及び東洋美術の調査研究については、これまで関西大学文学部の中谷伸生（日本近世近代美術史、東アジア芸術論）を中心にして進めてきた。今回の研究報告は、中谷伸生をはじめとして、関西大学大学院東アジア文化研究科の博士後期課程の大学院生、荒井菜穂美（日本近世近代絵画史、野口小蘋研究）、市村茉梨（日本近世近代美術史、日清戦争錦絵の研究）、施燕（東アジア芸術思想、源豊宗の美術論研究）、高橋沙希（日本近代洋画史、青木繁研究）、日並彩乃（日本近世絵画史、冷泉為恭と京狩野の研究）、中山創太（江戸時代浮世絵史、歌川国芳研究）ら、日本及び東洋美術の調査研究班に所属する東アジア文化研究科文化交渉学専攻の院生たちによる論文・資料紹介等の報告を行う。再三の調査をお許しいただいた所蔵家の皆様や資料を提供してくださった皆様から感謝を申し上げます。

〈論文〉

浦上春琴による文化五年の《蘭亭図》

中谷 伸生

〈資料紹介〉

野口小蘋《美人図》（関西大学図書館蔵）

荒井菜穂美

水野年方《大日本帝国万々歳成歎襲撃和軍大捷之図》

市村 茉梨

横山清暉筆《竹隠幽棲之図》

施 燕

青木繁《椿の花をもつ女》

高橋 沙希

狩野永岳《牡丹図》

日並 彩乃

関西大学図書館蔵《役者絵・相撲絵・風俗画・武者絵・横浜絵等木版画集》

中山 創太

浦上春琴による文化五年の《蘭亭図》

中谷 伸 生

は《蘭亭図》を手がかりにして、春琴初期における一側面を読み解いてみたい。

はじめに

江戸時代後期というよりも幕末期に活動した浦上春琴の絵画といえば、江戸時代の中国文化の受容ということを考えると、東アジアにおける正統派の山水図であると位置づけられるが、それらの作品の多くは、爽やかで繊細である。春琴は父親の浦上玉堂に絵画を習ったことは間違いないが、玉堂と春琴父子の作風は、あまりにも異なっているため、春琴が、単純に玉堂の手ほどきを受けて、その画風を形成したということではない。また、春琴は自ら中国絵画を学習して画技を磨いたようであるが、そのあたりの事実関係も資料不足のため不明である。春琴作品の多くに見取れる「爽やかで繊細」な性格といえは、好ましい絵画だと感じられるが、その反面、中国風で教科書的、そして、いくぶん線が細いと言ひ換えることができるかもしれない。少なくとも、神経質な形態把握があちこちに見出されるように思えるのである。

ところが、今回紹介する《蘭亭図》の全体の印象は、力強く重厚で、春琴の作品群の中では、いわば「骨太」の作品だといえるであろう。《蘭亭図》は、春琴三十歳という若い時期の珍しい大作であり、後年の基準作とは相違する作風を示している。その点では、画家としての春琴の誕生と展開の一端を窺い知ることのできる絵画として興味を惹く。ここで

一 春琴の略歴と《蘭亭図》

江戸時代に高く評価され、明治以降にその評価が落ちた浦上春琴（一七七九—一八四六）によって文化五年（一八〇八）、三十歳のときに制作された《蘭亭図》（個人蔵）^①を紹介する。本作は王羲之の故事に因む蘭亭の宴を描いている。いうまでもなく、蘭亭の宴とは、書の人材と称賛された中国の王羲之（三二一—三七九）が、永和九年（西暦三五三）三月三日に、現在の浙江省紹興市の南に位置する蘭亭において、四十一人の文士を集めて曲水流觴の宴を開いた故事を指す。それは、三月最初の巳の日に水辺で禊を行う儀式であった。曲水流觴とは、王羲之を中心に集まった文士たちが、川に觴（盃）を流し、その觴が目の前を流れ過ぎていくまでに、詩を詠むことができれば、罰として酒を飲まねばならない、という風流な宴である。やがて、日本や中国において、この宴は蘭亭会として大きな広がりを持ち定着した。日本においても時代が経るごとに人気が高くなり、江戸時代には数多くの「蘭亭曲水図」を画題とした絵画が描かれることになる。

浦上春琴（琴）は、浦上玉堂の長子として安永八年（一七七九）備前に生まれ、弘化三年（一八四六）五月二日、六十八歳で病没した江戸時代後期の文人画家である。諱を選、字を伯挙、号を春琴、十千あるいは睡菴という。門人も多く、妻と一女が居て、その娘は弟の秋琴の子の妻と

なる。本能寺に葬られ、篠崎小竹による「春琴居士碑」が東山の長樂寺に建てられた。そこには次のような一文が含まれている。^①

幼學^二畫膝下^一、
稍長游^二歷四方^一、

研^二究六法^一、
六法を研究し

山水花鳥に
自ら一家を成す

父玉堂に繪画を習ったということであるが、両者の作風はあまりにも異なっている。もって生まれた資質の相違ということであろうか。春琴は謹厳枯淡の山水図と、俗受けする綺麗な花卉図の二系統の繪画を遺したが、後者の花卉図の多くは、いわゆる売画ということであろう。各地に遊歴して種々の繪画を学び、また中国の筆法を身に付けたと推測される。資質が父と異なることから、中国繪画などから多くを学び、自己の画風を完成させたに違いない。

人物評としては、碑文に次のように刻されている。

居士天質精悍、

其材敏可^レ為^二世用^一。

而一切不^レ役^二心於人事^一、

注^二全力於丹青^一。

居士天質精悍

其の材、敏にして世の用と為る可し

而も一切心を人事に役せず

全力を丹青に注ぐ

春琴は、精悍な風貌で才能は鋭く、世の中に役立つ人物であったが、俗世間のことには一切心を煩わすことなく、繪画に全力を注いだという。^②寛政六年（一七九四）、春琴十六歳のときに、父玉堂が備前鴨方の池田藩を突如脱藩したため、父と弟の秋琴と連れだつて江戸へ出た後、諸国を放浪し、その後京都に定住することになる。父の玉堂は琴を得意とし、中国の琴を入手して玉堂琴士と号をつけ、その二子に春琴および秋琴と名前をつけた。長子の春琴は画家となつて詩文もよくし、琵琶を弾いたと伝えられる。社交的な人物であつた春琴は、頼山陽や篠崎小竹、そして田能村竹田らと交流を深めた。竹田による『竹田莊師友画録』には春琴の手柄や学問等について次のように書かれている。

紀選字十千号春琴又号睡菴尊甫為玉堂老人老人一代高士十千承之以敏才早歲歷游三都遂汗漫四方海内名山大川無不游觀名人逸士無不
通交奇冊秘卷亦盡搜訪其画之妙而詩之巧書之精所自來亦深矣鑑別書
画金石諸古玩固精確其所購求与山陽雲華二公相持拊数出其右（中
略）予相識最久每造訪必信宿啜粥煮茗吟詩讀画或提茶具出游桂鴨二
水之上

紀選、字は十千、春琴と号し、又た睡菴と号す。尊甫を玉堂老人と為す。老人は一代の高士なり。十千、之れを承くるに敏才を以てす。早歲、三都を歴游し、遂に四方に汗漫す。海内の名山大川、游觀せざる無く、名人逸士、通交せざる無し。奇冊秘卷も、亦た搜訪して殆ど尽くす。其の画の妙にして、詩の巧、書の精の、自りて來

る所も亦た深し。書画金石、諸古玩を鑑別すること、固より精確なり。其の購求する所、山陽・雲華二公と相掎拏して、数しば其の右に出づ。(中略)予、相識ること最も久しく、造訪する毎に、必ず信宿す。粥を啜り、茗を煮て、詩を吟じ、画を読み、或いは茶具を提げて、桂・鴨二水の上に出遊す^⑤。

諸国を見て廻った春琴と竹田の交流は密であつたらしく、まさに文人同士の優雅な仲であつた。また、春琴は骨董や書籍の蒐集にも余念がなく、その学識の広さ深さは当代屈指であつたという。

弟子の中には、仙台出身の熊坂摘山、土佐の僧霞山、越中の稲垣克らがあった。玉堂の次子、つまり春琴の弟の秋琴は音楽によつて会津藩にえたとした。当時の春琴は、絵画においても詩においても、父の玉堂よりも人氣が高く、いわゆる流行作家といわれるほどであつたが、近代に入つてその名声は衰えた。その理由を的確に述べることは難しいが、ひとつには、その作風が、真面目な中国風であり、玉堂のような規矩を脱した近代的性格を保持していないからであらうか。

『画乗要略』には次のように記されている。

浦上春琴名、選字、十千備前、人來、居ル平安、工レ詩、長、花卉、雅飾幽艶、氣味古逸、又善、山水、疎秀瀟灑、名著、一時、

浦上春琴、名は選、字は十千、備前の人、来りて平安に居る。詩を工みにし、花卉に長ず。雅飾幽艶にして、氣味古逸なり。又、山

水を善くす。疎秀瀟灑、名一時に著る^④。

この文章を読む限り、山水図よりも花卉図で知られていたということになるが、実際のところは必ずしもそうとはいえず、むしろ山水図の方に優品が多いかもしれない。ただし、世間では春琴の花卉図が流行っていたということであらう。

二 春琴筆《蘭亭図》を読む

今回紹介する《蘭亭図》【図1】は春琴三十歳の作である。中国絵画に由来する図様「蘭亭図」は、「蘭亭曲水図」、「曲水図」、「盃流之図」などと呼ばれるが、本作は日本で描かれた典型的な「蘭亭曲水図」の形式となっており、「蘭亭曲水図」としても、また、春琴の絵画としても、かなり大きな作品だといってよい。春琴三十歳の文化五年（一八〇八）の秋に描かれており、紙本墨画淡彩で、縦一六八、五、横八四、五センチメートルとなっている。箱書（蓋表）には「蘭亭圖、春琴老人浦上選製」と墨書され、蓋裏には鑑定書が墨書され、「安政年在乙卯菊秋鑑于広島山紫水明樓中昇齋山人」とある【図2〜6】。昇齋山人とは、宮島に住んでいた有名な彫刻師（版木彫刻職人）で達筆で知られ、絵画も上手だった人物だと推測される。春琴としては、遺存する作品数の少ない珍しい時期の作品であり、落款「戊辰秋月」から、文化五年（一八〇八）秋に描かれたことが判明する。《蘭亭図》の画面左上の落款には「戊辰秋月為桂海詞兄博繁春琴外史選写」の墨書【図7】が記され、続いて「十千」

の朱文方印および「琴浦鮫郎」の白文方印が捺されている。落款の墨書は、春琴らしい癖のある筆跡で、後年の墨書と比較すると、紙本に食い込むかに見える力の籠った墨書となっている。展覧会出品歴を調べると、平成二十五年（二〇一三）に関西大学博物館で開催された展覧会「大正癸丑蘭亭会百周年記念―近代日本における翰墨の盛典―」^⑤が初出であり、近年世に出た作品だということが明らかになる。

縦長の掛幅による画面には、彼方に高い峰を見せる二つの山岳が淡墨で描かれ、鬱蒼と茂る林の中から、川の流れが姿を現す【図8、9】。流れは上方から下方へと蛇行する形態で描かれている。川の上流には野外の厨房が描かれ、料理台や食器や甕のそばに、調理をする二人の料理人が描かれている。左右には険しい溪谷が聳え、とりわけ、向かって右の岩山は、厨房に押し掛かるように迫り出している【図10～13】。あちこちに文人画風、あるいは狩野派風といってもよい点描を駆使した樹木が見られる。厨房の手前の川岸には、觴（盃）を川に流す人物が二人、身を屈めて作業にとりかかっているところである。その対岸にも、計四人の人物が描かれ、その中の一人が長い棒で、流れてきた觴を取ろうとしている。手前のもう一人は、流れてきた盃を手を取ったところである【図14～17】。

画面のほぼ中央に王羲之のいる蘭亭（水亭の建物）が配置され、部屋の中には王羲之が、側近の者四名を伴って文机の前に座し、揮毫しているところであるが、注意深く眺めると、王羲之が被り物をしていて、それは王羲之の特徴を表す「段のある角張った被り物」である【図18～22】。それ故、この人物が王羲之だと判断できる。古今東西の「蘭亭曲水図」

を調べると、蘭亭（水亭）の中に座す人物が、王羲之ではなく、蘭亭の宴の記録係である場合もあって、この図様は興味深い^⑥。しかし、特徴のある「被り物」から、本作品の人物が王羲之であることは間違いなく、その観点からいえば、春琴の図様は、長い歴史を誇る「蘭亭曲水図」の図様の中では、中国においても日本においても、近世的な比較的新しい図様の型を示している。すなわち、蘭亭（水亭）の中に王羲之が座る、という図様である。いずれにせよ、画面中央の蘭亭（水亭）と王羲之は、この絵画の中心を成しており、画面構成という点で、まさに周囲の形態モチーフを引き締めるとともに、意味の層としても、この作品の核となっていることは疑いない。蘭亭（水亭）の手前の水面には二羽の鶯鳥が遊泳しており、「王羲之観鶯鳥図」の構成である【図23】。

川岸の両側では、文士たちが談笑しながら詩を詠み、その手前の水面には、詩を詠むことができなかつた者への罰杯となる觴が流れて通り過ぎようとしている。蘭亭のすぐ近くの対岸には、四人の文士たちが蘭亭（水亭）の王羲之の方へ視線を向けており、その手前の突き出た突堤にも、五名の人物が地面に座して歓談している【図24～27】。文士たちの姿は、簡潔な細い線描で形づくられ、三十歳の春琴の技量の高さを窺うことができよう。さらに、そのすぐ前方の流れの中では、二人の童子ともしき人物が、棒を使って流れてきた觴を引き寄せようとしているところである。続く下流の崖には三人の文士が座って歓談しており、その手前には、兩岸を繋ぐ石の橋が架けられ、天秤棒を使って荷物を担ぐ人物が一人、橋を渡ろうとしている【図28～32】。川の流れは、鋭く勢いのある線描によって簡潔に描かれ、急流の趣である。橋のたもとにも三人の文

士と二人の童子が控えており、彼らの頭上には、『蘭亭序』に記された柳が覆い被さるやり方で配置された【図33、34】。

さて、視線を再び蘭亭（水亭）の周囲に戻してみると、蘭亭の背後には竹林が見られ、細い竹の節と葉のモチーフから、半ば当然であるとはいえ、この画面中、最も繊細な部分を形成している【図35】。その手前には、蘭亭（水亭）を一部隠すように崖が突き出ている、崖の中腹から樹木が斜めに生え広がっている。さらに手前にはさまざまな種類の樹木が生い茂り、木立の中に文士と供の者であろうか、計五人がそぞろ歩きをしているところである。画面右手前には大木が聳えており、巨大な岩山とともに画面全体を締めくくる役割を果たしている【図36〜40】。

本作品は、水墨を基調にして、ところどころに藍と代赭が施され、変化に富む山水図となっているが、全体の印象としては、後年の春琴作品とは異なって、多少とも池大雅風の重厚感を表しているといえるかもしれない。

上流に厨房を配置して、川下を橋で締めくくるといやり方は、後に述べる中国明代の《益王重刻小蘭亭図卷（小本）》の形態モチーフの配置であるが、橋を渡る人物の姿は、「蘭亭図」というよりも、江戸時代の文人画さながらのモチーフだといってよい。また、画面中央に蘭亭（水亭）を描き、下流には橋が架かるとい画面構成は、中国の明末清初の絵画にも見られることから、春琴の図様配置もまた、中国図様を踏襲するものだといってよい。川岸には宴に参加した文士たちが点在する。水亭や橋などの配置は、縦長の図様としては、典型的な「蘭亭曲水図」の構成を採っている。

三 「蘭亭曲水図」の源流と展開

「蘭亭曲水図」の図様は、『宣和画譜』を始めとして、中国では古い時代から描かれてきた。明代の永楽十五年（一四一七）に明の王子の朱有燉（一三七六一—一四三九）が、北宋の李公麟（一〇四九—一一〇六）の描いた《流觴図》（蘭亭曲水図）を翻刻したこと、そして、朱有燉の後継者である益王（一五三六一—一六〇二）が、万曆二〇年（一五九二）に朱有燉の作品を再翻刻したことが知られる。朱有燉が翻刻したものには大本と小本の二種類がある。明代の益王が再翻刻した《益王重刻小蘭亭図卷（小本）》（紙本墨拓、縦二一、三、横四六四、五センチメートル）では、川岸に座して右手に筆を持ち、左手で紙片をかざす王羲之が描かれ、蘭亭（水亭）の中の人物が王羲之だと断定することはできない^⑦。蘭亭（水亭）に王羲之が座するという図様は、清代以降になって現れたように思われる。

《益王重刻小蘭亭図卷（小本）》などは、春琴筆《蘭亭図》の図様の源流であるが、時代を経るにつれ、その図様は大きく変貌した。しかし、蘭亭（水亭）を基点にして橋で締めくくるとい構成は、春琴筆《蘭亭図》においても踏襲されており、ここでは蘭亭の宴の故事を描くという最低限の骨格が残された。山岳や樹木に施された点描風の筆触は、江戸時代後期の文人画にしばしば見られる技法を示しているが、点描に特徴がある春琴ならではの筆跡でもあるとともに、池大雅の潤いのある点描にも繋がるものであろう。蘭亭（水亭）の背後には、繊細な竹林が描かれているが、柳と相俟って、『蘭亭序』の内容に呼応する。「蘭亭曲水図」

の画題は、蘇州派に由来するものであったため、江戸の文人画家たちに人気があったと思われる。

さて、春琴筆《蘭亭図》の画面では、川を挟むように迫る両側の崖の形態や、彼方に遠望される山岳風景、そして、手前に生い茂る樹木の描写など、全体としては江戸時代における文人画風山水図の典型となっている。文士たちはおよそ二十数人描かれており、『蘭亭序』が記す四十二人には及ばない。つまり、春琴には『蘭亭序』のテキストを忠実に絵面化する意図はなかったわけである。つまり、春琴は、何らかの「蘭亭図」（蘭亭曲水図）を見て、その図様に倣って構想を練り、独自の画面に仕上げたわけである。

構図と形態モチーフの特徴としては、多少とも急にも見える川の流れが、遠方から手前に、わずかながらも流れ下ってくる印象を醸し出している。本来、中国における蘭亭の宴の川の流れは、『蘭亭序』のテキストに呼応して、比較的幅の狭い緩やかな流れの川となっており、水平的な水面を觴がゆつくりと流れていく図様であった。しかし、江戸時代の画家が受容した「蘭亭曲水図」では、中国風の川の描写は、かなり幅の広い川へと変貌し、やがて中国風の図様から離れて、それを日本的と呼ぶべきかどうかはともかく、多少とも日本の風土にあった観念的な曲水の描写へと転換していく。観念的という意味は、王羲之による『蘭亭序』のテキストを忠実に写すことから離れてはいるが、いわばキーワードとしての図様、すなわち厨房、蘭亭（水亭）、王羲之、浮かぶ觴、下流に架かる橋のモチーフは確実に形象化されているということである。

絵画全体の印象としては、のどかな雰囲気の中、酒を飲み、詩を詠ん

で談笑する文士たちの優雅で楽しい宴ということであろうか。しかし、こうした印象は、この絵画を読み解いていく中で、かなり相違する意味内容へと導かれてゆかざるをえなくなる。つまり、春琴筆《蘭亭図》のイメージと王羲之の『蘭亭序』のテキストとの交流と離反という問題が浮上してくる。形象（春琴《蘭亭図》）と言葉（王羲之『蘭亭序』）とが響き合う表層と意味の世界、そこにわれわれの胸を打つ心の世界を見てとることが出来るかもしれない。あるいはそれを感じとることが出来るかもしれない。春琴と王羲之との間に横たわる心の交通と乖離を、この画面はわれわれに伝えていると解釈できるのである。^⑧

おわりに

浦上春琴筆《蘭亭図》は、茫洋とした肉太の筆捌きを縦横に駆使した大作となっていて、本紙に深く食い込むかに思われる墨の線描は、後年の春琴の水墨画とはかなり異なっており、深くて濃くて力強い。また、人物を中心に、ところどころに淡い代赭が施されていて、味わい深い表現がなされている。さらに、手前の柳の枝などには藍が淡く刷かれて、墨の色に微妙な変化が与えられている。しっかりとした墨線は、後年の春琴の繊細で幾分軽やかな線描とはかなり趣を異にする。画面左上の「戊辰秋月為桂海詞兄博祭春琴外史選写」の墨書も、絵画と同様に骨太く力の籠った墨書となっており、多少とも華奢になる後年のそれとは距離がある。いずれにしても、この画面には、墨色を典雅に引いてつくられた形態の「心地よさ」が見てとれる。

初期から後期に至る春琴の画業を振り返ってみて、本作品の位置づけをゆるやかに考えてみると、その作風は、一世代前の池大雅とその周辺の文人画家たちの影響を受けているように思われる。それに種々の中国絵画の作風が加わっているに違いない。紙本に食い込むかに見える充実した力強い線描や、茫洋とした潤いを表す筆触の束、そして、さまざまな樹木の葉っぱを描き分ける描法なども、大雅のそれを想起させるに違いない。文化五年に三十歳という若さで、これだけ重厚な絵画を仕上げた力量は、やはり平凡な画家の域を超えているといわざるをえない。春琴作品の評価ということでは、より春琴らしい後年の作品を評価すべきかもしれないが、青年時代に制作された《蘭亭図》の密度のある表現は、獨創性という価値を不問にするほどに、きわめて魅力的である。

注

- ① 竹谷長二郎『文人畫論―浦上春琴「絵画詩評釈」―』、明治書院、昭和六十三年（一九八八）、一四―一五頁。
- ② 同書、一五―一七頁。
- ③ 木村重圭編集・校訂『「定本」日本絵画論大成』第十卷、株式会社ペリカン社、一九九八年、三五九―三六〇頁、四八六―四八七頁。
- ④ 高橋博巳編集・校訂『「定本」日本絵画論大成』第七卷、株式会社ペリカン社、一九九六年、六三―二二〇頁。
- ⑤ 関西大学大正癸丑蘭亭会百周年記念行事実行委員会編『大正癸丑蘭亭会百周年記念―近代日本における翰墨の盛典―』、平成二十五年（二〇一

三）三三三頁。

- ⑥ この見解については、平成二五年（二〇一三）に関西大学博物館で開催された「大正癸丑蘭亭会百周年記念―近代日本における翰墨の盛典―」（関西大学大正癸丑蘭亭会百周年記念実行委員会および関西大学博物館主催）の記念講演会での杉村邦彦氏の講演内容による。

- ⑦ 同上、杉村講演。

- ⑧ 拙稿「蘭亭曲水図―狩野山雪から浦上春琴へ―」、「東アジア文化交渉研究」第七号、東アジア文化研究科、平成二六年（二〇一四）。



图1 浦上春琴《兰亭图》、文化五年（1808）制作



图4 箱蓋(裏)



图2 箱蓋(表)



图3 箱蓋(表)

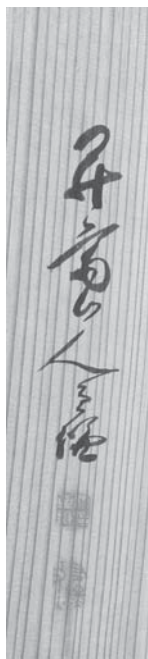


图6 箱盖(裏)

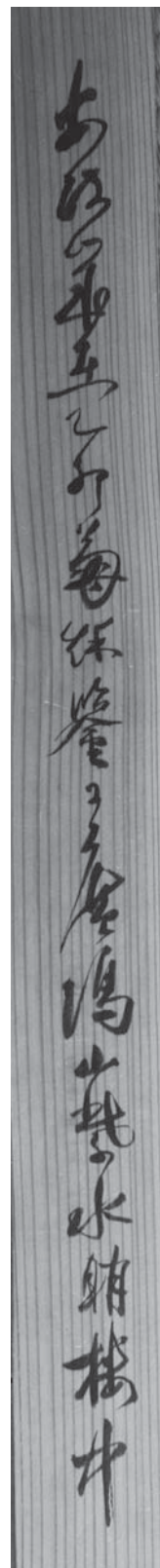


图5 箱盖(裏)

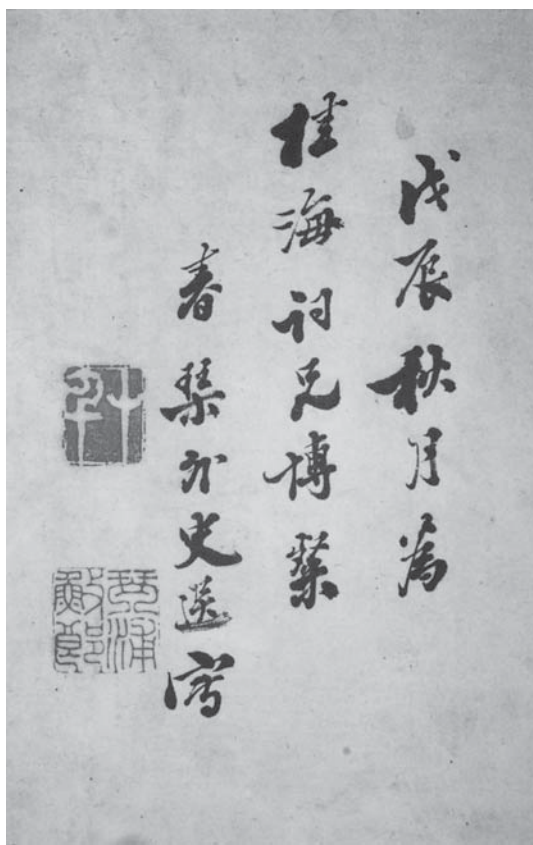


图7 落款



图9 《蘭亭图》(部分)



图8 《蘭亭图》(部分)



图10 《蘭亭图》(部分)

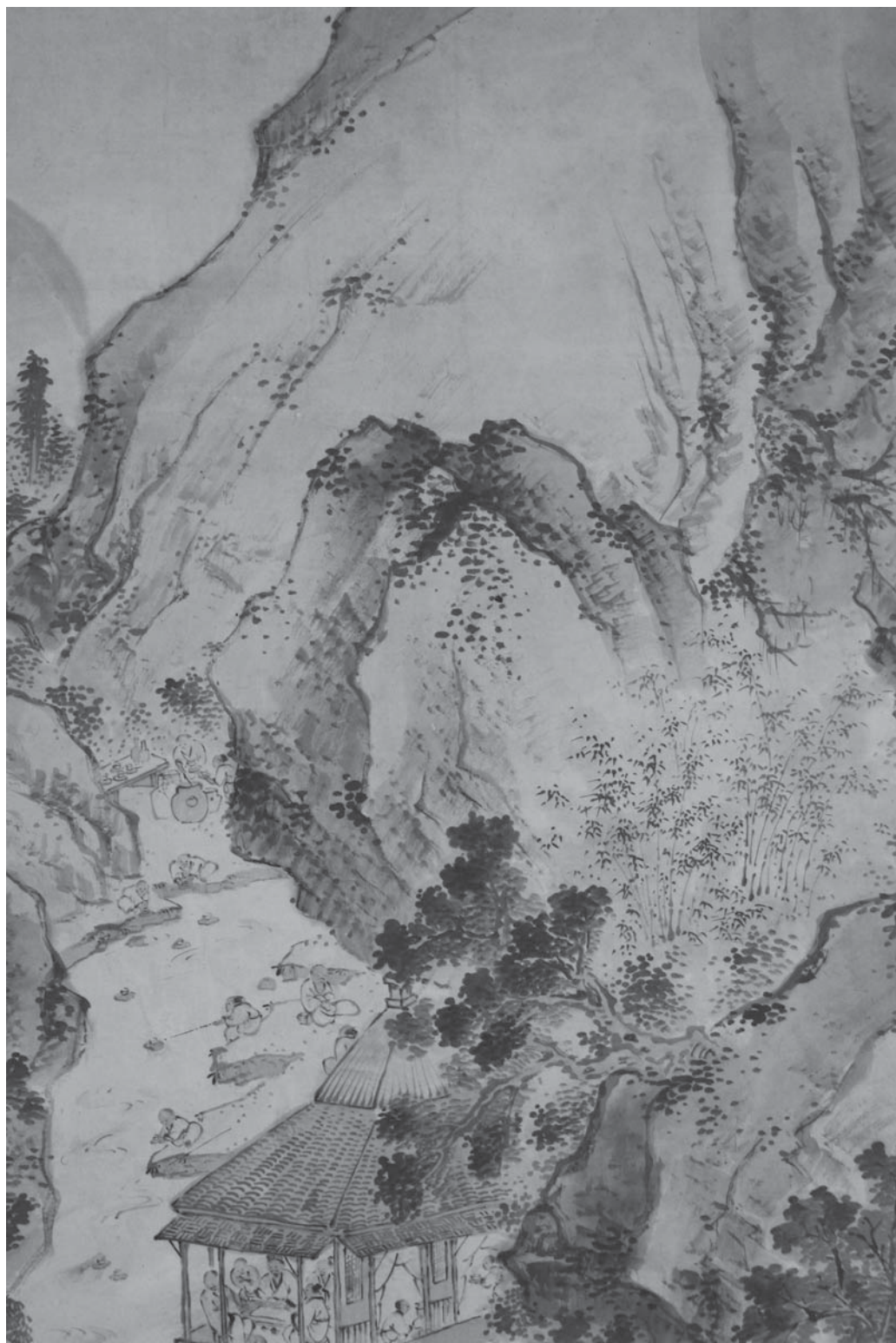


图11 《兰亭图》(部分)

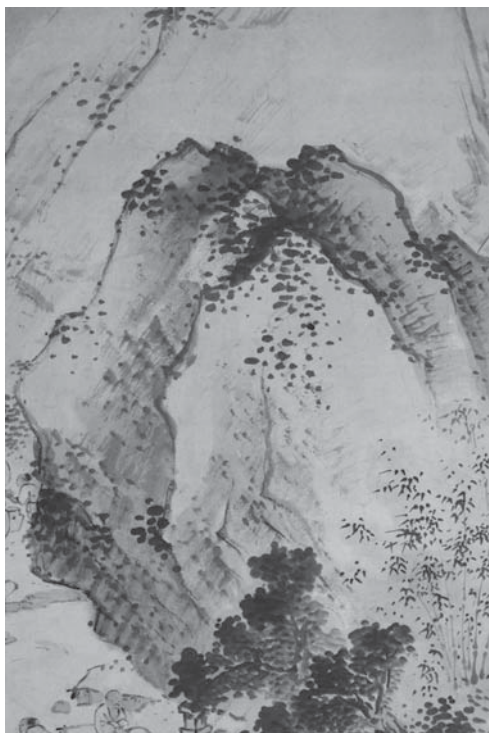


图13 《兰亭图》(部分)

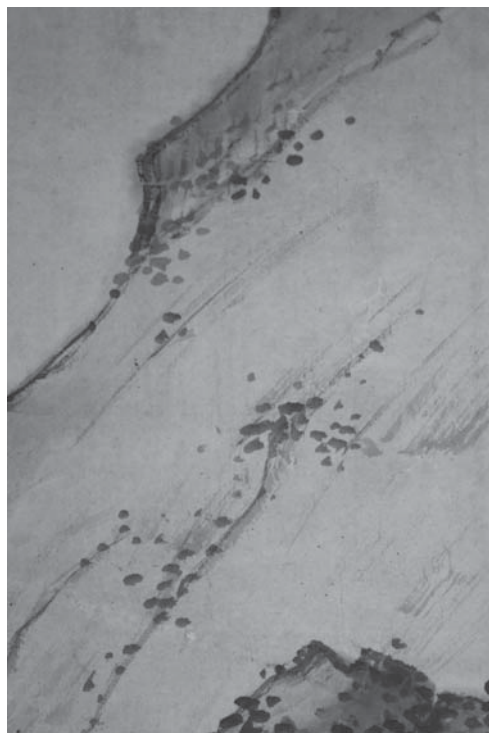


图12 《兰亭图》(部分)



图14 《兰亭图》(部分)



图15 《兰亭图》(部分)

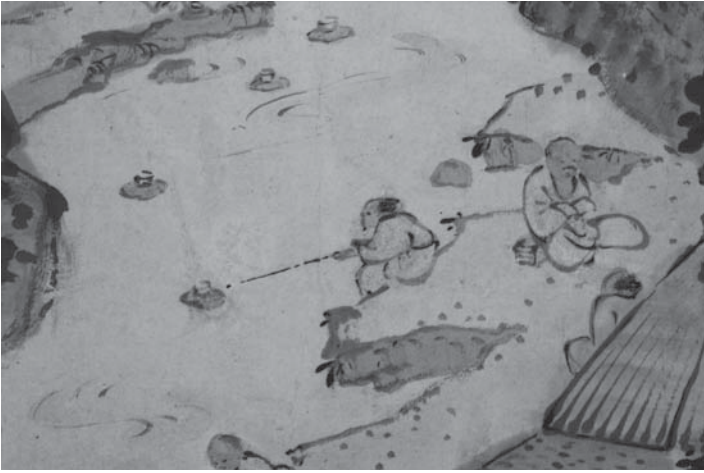


图16 《兰亭图》(部分)



图17 《兰亭图》(部分)

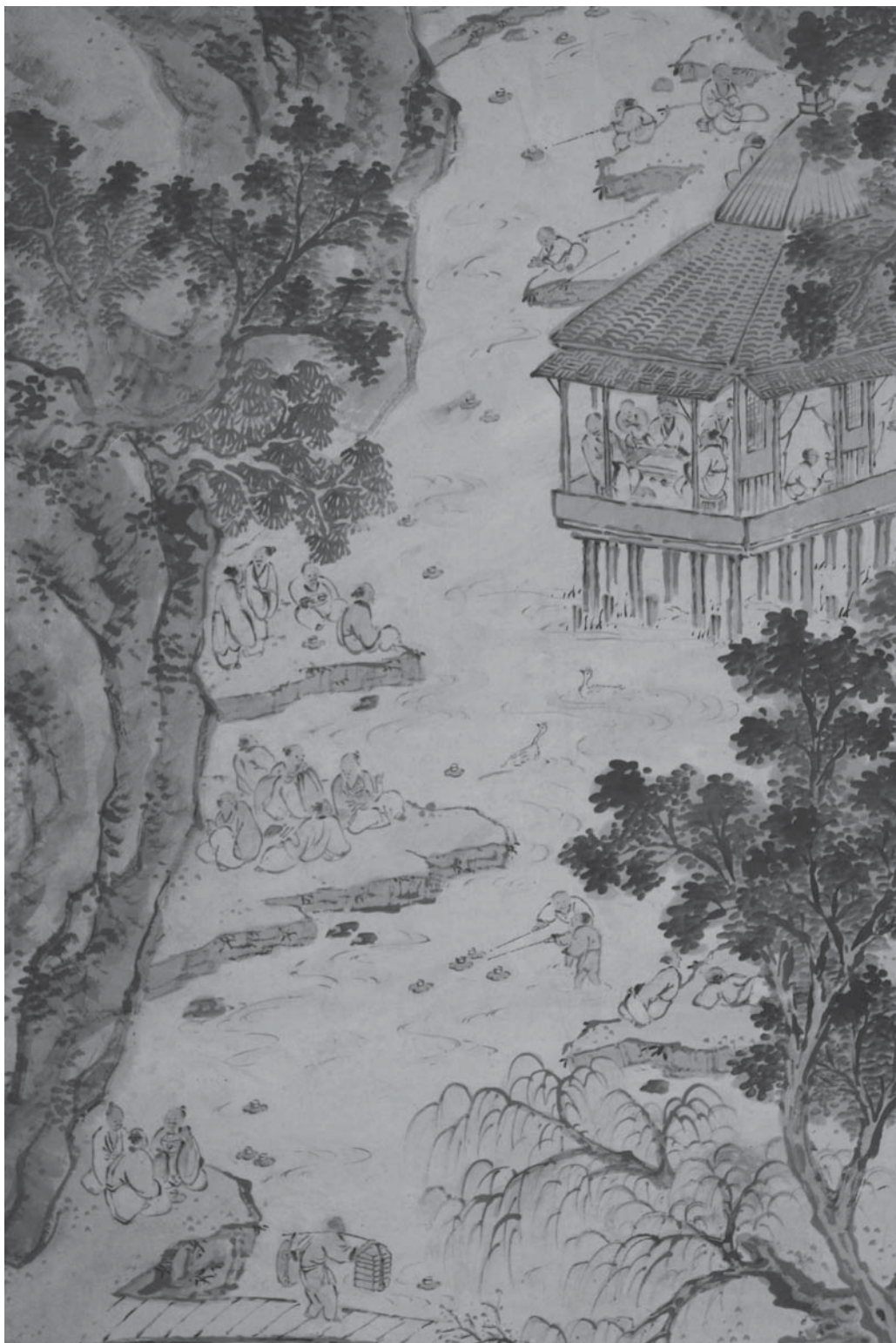


图18 《兰亭图》(部分)



图19 《兰亭图》(部分)



图20 《兰亭图》(部分)



图21 《兰亭图》(部分)



图22 《兰亭图》(部分)



图23 《蘭亭图》(部分)



图24 《蘭亭图》(部分)



图25 《兰亭图》(部分)



图26 《蘭亭图》(部分)



图27 《蘭亭图》(部分)



图28 《兰亭图》(部分)



图29 《兰亭图》(部分)





图31 《兰亭图》(部分)



图32 《兰亭图》(部分)



图33 《兰亭图》(部分)



图34 《兰亭图》(部分)



图36 《兰亭图》(部分)



图35 《兰亭图》(部分)



图37 《兰亭图》(部分)



图38 《兰亭图》(部分)



图39 《兰亭图》(部分)



图40 《兰亭图》(部分)

野口小蘋《美人図》（関西大学図書館蔵）

荒井 菜穂美

野口小蘋《美人図》（関西大学図書館蔵、図一）は絹本着色の掛幅で、縦一〇四、四、横三十三、九センチメートルの作品である。二人の浮世絵美人が対話する情景が描かれており、背景は飾り棚のみで、画面上部には大きく余白が残されている。濃彩、淡彩を交えて描かれる人物の描き込みは非常に細かい。華やかな人物に対し、背景の飾り棚は水墨淡彩で色彩が抑えられており、筆致も比較的手早いものである。南画家として知られる小蘋であるが、風俗画にも本格的に取り組んでいたことが窺える作例であり、華やかながらも雅致のある佳作である。

表装は三段仕立てに象牙軸であり、中廻しには紫と黄土色の縞に緑青色の牡丹唐草が浮き上がる緞子が配され、一文字と風帯には紫地に同じく牡丹唐草の金襴が用いられている。落ち着いた色調と華やかな柄が画面を引き立てており、美人図に似つかわしい表装といえるであろう。また、本作は二重箱に納められており、内箱蓋表には「美人図」とあり（図二）、蓋裏には「野口小蘋畫旧筆」と、鑑定者の署名が記されている（図三）。「旧筆」とあることから、箱は後年誂えられたものであろう^①。

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京都の日根対山（一八一三～六九）に師事した。明治初頭に上京し、展覽会への出品を重ね、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）には女性初の帝室技芸員に任命された。

南画家として大成した小蘋であるが、画業初期には浮世絵美人を残しており^②、これらの作品は慶応年間から明治十年（一八六五～一八七七）にかけて制作された。初期の一人立ちの美人図（図五）^③では祇園井特（生没年不詳）や三畠上龍（生没年不詳）といった上方浮世絵からの影響が指摘されており、明治五年（一八七二）以降に描かれた群像作品（図六）^④では、浮世絵美人たちが煎茶や音曲、書画、立花といった趣味に興じていることで、当時の文人趣味を垣間見ることができると指摘されている^⑤。前者は背景の無い画面の下半分に、人物の全身像が大きく描かれており、対して後者は庭園などの情景に人物が点在する構図である。関西大学図書館に所蔵される本図は、二人の人物の後方に中国的な飾り棚があり、文人趣味が見て取れ、この点では後者の群像図に相当するといえる。しかし、飾り棚のみの背景は多くが余白であり、また画面下半分に人物が大きく描かれている。これらの点は前者の一人立ちの美人図と共通する。本図は前者、後者の折衷様式であり、珍しい作品といえるであろう。

改めて本図を見ていきたい。画面下方に二人の浮世絵風美人が描かれ、上方には大きく空間が残されている。向って左側の女性（図七）は短冊と本を前に座し、さらに一冊の本を手にしており、詩作の最中と思われる。後方へ顔を向け、もう一人の女性に二重の丸い目を向けている。桃割れのような愛らしい髪型と振袖を着ていることから、十代未婚の女性と推測されるであろう。髪を生え際と眉は、まず薄墨で形がとられ、

その上に濃墨と顔料で一筋一筋毛が描き込まれており、非常に手が込んでいるといえる。振袖は白、水色、淡墨の切り嵌めの地模様の花々が描かれており、その下に重ねた衣や帯、襟、髪飾りは赤い著色に胡粉や金泥の描線が重ねられている。切り嵌めの地模様は淡彩であるが、その上に描かれる柄や赤い色面は濃彩であるといえる。襟、裾から覗く衣には絞りを重ねて表した丸い文様がいくつも見られ、また、だらりと結われた帯には、千鳥や麻の葉模様様の絞りが表現されており、白地の帯締めに珊瑚を施した帯留めが認められる。絞りは胡粉で一点一点描写されており、半襟には、金泥で牡丹と扇紋が表わされている。赤い色面はそれぞれ金の描線で縁取りがされており、一層華々しい。

向って右側の女性(図八)は左の女性へ微笑みかけている。口元には歯が覗く。前者と比較すると、目は切れ長ではっきりとした二重である。やや袖の短い落ち着いた色味の着物に鳥田を結っているため、前述の女性よりも幾分年上であろう。五つ紋の萩の着物の下には前者と同じく二枚重ねており、床に広がる一番下の重ねには赤と緑のみじが描かれている。左側の女性と同じく、着物は淡彩で、襟、襦袢、髪飾り、帯締めは赤の濃彩である。帯には鱗文、亀甲花文、花菱文等が縞状に繰り返して描かれ、合間に丸くかたどった竹が散らされており、青、緑、赤などの濃彩で描かれるこれらの文様は非常に細かい。半襟には雲と撫子が金泥で配される。

両者は面長なうりざね顔に高い鼻梁、小さく描かれながらもふつくらとした唇を持ち、下唇には紅を重ねた笹紅の表現が確認できる。濃い胡粉の下に刷かれた赤のために、指先と、目の周りから頬にかけて僅かに

赤みがさし、さらに、顎、鼻、手、耳等の輪郭線に赤い描線が重ねられ、血色の良さが表わされている。これらの表現は上方浮世絵に通じるといえるであろう。着物、髪、面貌の表現に惜しみなく手が尽くされ、女性の容貌に対する小蘋の高い関心が窺える。さらに、二人の女性に年齢の差異を付け、顔立ちにも個性を持たせ、画面に変化を付けようとした意図も確認できる。

女性達の後方、画面左側には中国風の飾り棚が淡墨の大らかな線描で構成される(図九)。天板は淡墨を刷いた一枚板で、棚の脚は斑の入った竹細工であり、代楮で淡く彩色されている。棚の脚の一本が辻褃の合わない細工となっており、小蘋は遠近法に苦心していたといえるであろう。棚の上には石に草が添えられた水石、蘭と思われる葉物の盆栽、貫入の入った花瓶に梅を挿した文人花が置かれる。葉や枝の墨線は一際濃い。水石の鉢には代楮、花瓶の貫入と盆栽鉢の影には淡い藍の著色が確認できる。盆栽、水石、文人花は南画と共に当時文人趣味を持つ人々に広く愛され、文人サークルの集まりで鑑賞されるものであった。小蘋美人図に「当時の文人趣味を垣間見ることができるとすでに指摘されているように、中国趣味が題材となっている点は、他の小蘋美人図に共通する。

冒頭で述べたように、筆致は人物と背景で異なる。人物は顔、手の表現に面相筆を用いた細く丁寧な描線が用いられるが、背景は、筆の腹で引いた太くておらかなものである。また色彩表現にも差異がみられる。人物達の赤や胡粉の著色は濃彩であるが、背景では棚や鉢などにごく淡い代楮と藍が用いられるのみである。

代赭、藍は浅絳山水に用いられる色であり、南画との関わりが深い。さらに背景の線描は大らかで柔らかく、南画の筆致を採用している。背景は題材、手法、共に当時の中国的な文人趣味で成り立っているといえるであろう。関大本《美人図》は浮世絵美人と南画を合成した作品であり、世俗的な嗜好の浮世絵美人に、文人文化が加わることで、親しみやすくも知的な作品となっている。

最後に、落款と画風から制作時期を推測する。落款は画面左側、中ほどに確認できる(図十)。署名は「小蘋写」とあり、その下に「松邨氏」(白文方印)「小蘋」(白文方印)の印章が見える。年紀は無く、制作年は不明である。この印章二顆の組み合わせは、《美人図》(明治二年(一八六九)、個人蔵)、《美人雅集図》(明治五年(一八七二)、個人蔵)、《屋内五美人図》(個人蔵)、《花卉図》(明治六年(一八七三)、八百竹蔵)、《夏景山水図》(明治八年(一八七五)、個人蔵)、《山水図》(明治十九年(一八八六)、青柳松岡堂蔵)に確認でき、画業初期に用いられていたといえる。また、大部分は明治十年(一八七七)までに制作された作品である。加えて、慶応年間から明治十年(一八〇六〜一八七七)に浮世絵美人が描かれていたことを鑑みても、本図は明治十年(一八七七)までに描かれたと考えるのが妥当であろう。

また、一人立ちの美人図と群像作品の面貌を比較すると、前者は無表情で表現が硬く(図十一)^⑨、一方、後者は豊かな表情で、描写も手慣れた印象を受ける(図十二)^⑩。そこで本図を確認すると(図十三、十四)、二人の人物は表情に変化が付けられ、一人立ちの美人図に見られる硬さは見受けられない。このことから、本図は最初期の一人立ちの美人図より

も後に描かれたと推測できる。

注

- ① 故水谷石之祐氏からの聞き書きであるが、本作はロンドンの展覧会に出展された。現在も掛幅に当時のものと思われる札二枚が残されている。一枚目には表に「Mizutani Ishinosuke coll」、裏に「Noguchi Shohin Two Bijin」とあり、二枚目には表に「Car.# 84」、裏に「7」とある(図四)。
- ② 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、二〇〇五年) 一一六―一一七頁。
- ③ 野口小蘋《美人図》明治二年(一八六九)、絹本着色、個人蔵。
- ④ 山盛弥生「野口小蘋筆 設色美人図」(『国華』第一三九七号、国華社、二〇一二年) 六六―六七頁。
- ⑤ 野口小蘋《美人雅集図》明治五年(一八七二)、絹本着色、個人蔵。
- ⑥ 前掲註二。
- ⑦ 前掲註二。
- ⑧ 前掲書「―明治の宮廷画家―野口小蘋と近代南画」の落款一覽(二二〇―二二七頁)を参照した。
- ⑨ 前掲註三。
- ⑩ 野口小蘋《屋内五美人図》絹本着色、個人蔵。

〔挿図出典〕

図一 中谷伸生「大坂画壇の絵画―文人画・戯画から長崎派・写生画へ―

関西大学図書館所蔵「関西大学図書館、平成十八年（二〇〇六）。

図二、四、七、十、十三、十四 筆者撮影。

図五、六、十一、十二 前掲書『明治の宮廷画家―野口小蘋と近代南画』。



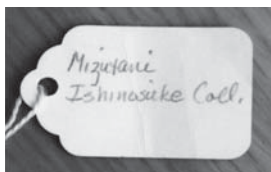
图六 野口小蘋《美人雅集图》



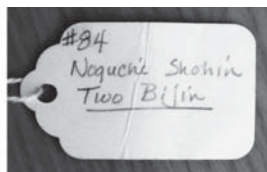
图五 野口小蘋《美人图》



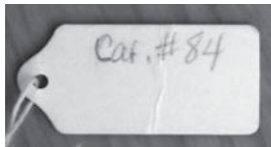
图一 野口小蘋《美人图》



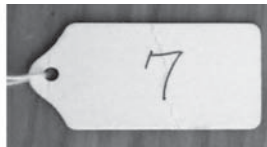
札一 裏



札一 表

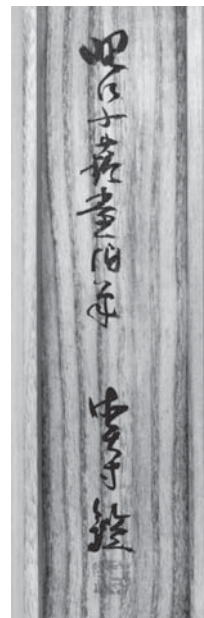


札二 裏



札二 表

图四



图三 盖裏



图二 盖表



图九 野口小蘋《美人图》
(部分)



图八 野口小蘋《美人图》(部分)



图七 野口小蘋《美人图》(部分)



图十二 野口小蘋
《屋内五美人图》
(部分)



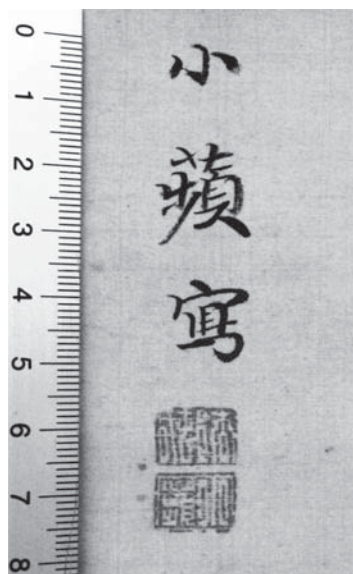
图十一 野口小蘋
《美人图》
(部分)



图十四 野口小蘋
《美人图》
(部分)



图十三 野口小蘋
《美人图》
(部分)



图十 野口小蘋《美人图》落款

水野年方

《大日本帝国万々歳 成欽襲撃和軍大捷之図》

市村 茉 梨

《大日本帝国万々歳 成欽襲撃和軍大捷之図》（横浜開港資料館蔵、以下《成欽大捷之図》と略称、図一―一）は、日清戦争期（明治二十七年―二十八年／一八九四―一八九五年）での作戦「成欽の戦い」を題材とし、制作された錦絵である。作者は水野年方（一八六六―一九〇八）で、滑稽堂・秋山武右衛門の元より出版された。

江戸時代、江戸、大坂といった大都市を中心に、錦絵は文化のひとつとして親しまれてきた。そんな中、江戸時代後期において、天保の飢饉（天保三―九／一八三三―三九年）が起こったことで、百姓一揆や打ち壊しが各地で頻発するようになる。社会が不安定な中、錦絵に変化がみられるようになる。これまで主流であった美人画や役者絵のほかに、社会を批判的に捉えた諷刺画的錦絵も制作されるようになったのだ。また、明治初期には、全国へ新聞が普及したことで、時事を題材とした、より報道性に特化した錦絵も出回るようになる。

その後、明治二十七年（一八九四）年、日清戦争が勃発する。朝鮮半島の利権をめぐり、清国との対立によって勃発したこの戦争は、近代国家として日本が成立して以来、初めての対外戦争であった。そのため、国民もその動向に注目し、新聞や雑誌、さらには写真など、様々な媒体で戦況が伝えられた。錦絵もその例外ではなく、画題のひとつとして戦況を

取り上げた。明治に入り錦絵は、新興の印刷技術である石版画や銅版画に押され、衰退に瀕していた媒体ではあったが、「カラーの刷り物」としての役割は依然大きいものであった。『都新聞』において、「古今絵草紙屋には日清戦争の錦絵が並べあるより、何れの店頭も見物人山の如し」であったと報じられているように、鮮やかな色彩をもって、芝居絵のごとく日本軍の武勇伝や美談を描いた錦絵は、たちまち評判を博した。とりわけ、宣戦布告【明治二十七年（一八九四）年八月一日】前の明治二十七年七月二十八・二十九日に勃発し、日本軍が陸戦では初めての勝利を飾った「成欽・牙山の戦い」においては、この戦いにおける日本軍の活躍を画題とした錦絵が数多く制作され、飛ぶように売れたという^⑧。

《成欽大捷之図》もまた、成欽の戦いを取り上げた作品である。他の錦絵と同じく、日本軍の戦いぶりを描いている。しかし、同時期の他絵師の作品と比較してみると、構図や表現が異なる。そこで、本稿では、まずは作品を紹介するとともに、他作品との比較を試みる。また、なぜそのような差異が生まれたのかという点についても考察する。

水野年方《大日本帝国万々歳 成欽襲撃和軍大捷之図》

本作品は、大判錦絵三枚続の体裁であり、サイズは左図三十五・〇センチ×二十三・三センチ、中図三十五・〇センチ×二十三・三センチ、右図三十五・〇センチ×二十三・二センチである（図一―一）。画面右下には「応需年方繪」とあり、「應齋主人」の印章が用いられている（図一―二）。はっきりとした制作年や出版日は分かっていない。しかし、岩切

信一郎氏によると、年方が「年方繪」の落款を使用するようになったのは、明治二十八（一八九五）年頃であるという^③。しかし、その一方で、年方が描いた他の日清戦争錦絵を見てみると、共通して「応需年方繪」と記されており、その中には、明治二十七年に制作・出版したことを示す版元印が押されたものもある。このことから、年方は日清戦争錦絵に限り、明治二十七年においても「年方繪」の落款を使用していたと考えられる。また、戦争報道という、きわめて時事性の高い題材を取り扱っていることから、本作品は、成歎の戦いが勃発した明治二十七年七月二十七・二十八日以降、すぐに描かれ、出版されたものであると推測できる。

では、本作品《成歎大捷之図》についてみていく。この作品には、清軍に一斉射撃をする日本軍の姿が描かれている。画面右に、崖先より銃を構える日本兵らの姿が、画面左には、銃撃を受け逃げ惑う清兵らの姿が描き込まれている。銃撃する日本兵らの背後には、サーベルを持った右手を高く掲げる数名の兵の後ろ姿が描かれている。身に着けている軍装から、上官であることがわかり、銃撃命令をかけている姿であることが想像できる。攻撃する日本軍の後ろには、旭日旗が配されている。大きくたなびくさまが描かれており、日本の華々しい勝利を伝えていることがわかる。

本作品には、交戦する日清両軍の姿のほかに、戦況を取材する従軍記者・画家の姿が描かれている。その中には、従軍画家として戦地に赴いた日本画家、久保田米僊（一八五二―一九〇六）、金僊（一八七五―一九五四）の姿もある（図一―三）。

久保田米僊、金僊は親子であり、いずれも京都に生まれた日本画家である。父の米僊は慶應三（一八六七）年に四条派の鈴木百年に師事したのち、明治十一年には京都府画学校の設立を建議する。その後、明治十四年には上京し、国民新聞社に入社した。子の金僊は、京都府画学校で日本画を学んだ後、米僊と同じく国民新聞社に入社している。双方とも、新聞社の従軍画家として派遣され、新聞挿画を描いた^⑤。本作品では、隊の背後で、平服で戦闘をスケッチする姿が描かれている。画中の詞書きによって、向かって左側は米僊で、右側が金僊であることがわかる。足元は岩場となっており、バランスをとりながらスケッチする様子が描写されており、背格好や顔貌の表現などから、丁寧に描き分けされているのが見受けられる。このように、民間人の従軍者を描いた作品は多くない。後に小林清親が、画中に従軍写真師を描きこんだ錦絵を制作しているものの（図二、《我軍牛莊城市街戦撮影之図》）、さらに、戦争初期の時点で、兵や軍夫以外が描かれていることは珍しい。

本作品の作者である年方を含め、日清戦争錦絵を手掛けた絵師たちは従軍し、戦地を実見していない。そのため日清戦争錦絵は、絵師たちが、新聞記事などから情報を得て描いた「想像画」である。実際、本作品のように、戦闘員でない従軍画家や絵師たちが、ここまで前線に近づき取材をおこなっていたとは考えにくい。従軍画家や記者の、戦地での働きぶりを読み手に伝わるよう、このように分かりやすく描いたのだと考えられる。彼らもまた、国家に貢献した者たちであり、新聞紙面において、その動向が報じられた^⑥。そのため、その存在や活躍に関しても、武功を挙げた兵士ほどではないものの、国民に知られていた可能性が高い。

続いて、作者である水野年方について紹介する。慶應二（一八六六）年、東京・神田の左官職の家に生まれた年方は、幼時より絵を好み、明治十二（一八七九）年十四歳の時、月岡芳年（一八三九―一八九二）の門人となって浮世絵を学ぶ。翌年、一度芳年の元を離れるが、明治十五（一八八二）年頃に再び門下生となっている。数多くの風俗美人画や歴史画の錦絵を制作する一方で、肉筆画にも長じ、日本絵画協会にも参加した。^⑦

真面目で義理堅い性格であり、弟子の簗木清方（一八七八―一九七二）が、年方について「職人の子でありながら、その人柄や志操には、どうしても士人の出としか思へない節があつた。」と語っている。また、考証癖があり、資料として武器や甲冑を買い込んでいたという。^⑧さらに、自身の作品に生かすべく、時代風俗や武家故実などの研究も欠かさない熱心な勉強家であつた。^⑩

芳年に再入門を果たした明治十五年頃より、本格的に絵師としての活動を始め、その実力を発揮していた年方であつたが、明治浮世絵界においてより確固たる地位を確保したのは、まさに「日清戦争錦絵」を描いてからであつたという。^⑪この時、数多くの戦争錦絵を制作しており、本作品もそのひとつであつた。

同戦地を描いた作品との比較

では、本作品は、他の「成歎の戦い」を取り上げた錦絵とどのように異なるのか。他作品と見比べ、まず眼に着くのは、構図の違いである。

この時期の日清戦争錦絵は、横長の構図のものが多い。

画中に人物（大抵は騎乗する日本兵の姿が描かれる）を大きく配し、その周囲に闘う兵らの姿を描きこまれている。また、遠近感をつけるべく、遠景の建物や山々、人物を極端に小さく配している。例えば、楊洲周延の《朝鮮国成歎日本大勝利之図》（図三）では、画面右に騎乗する日本兵の姿と、喇叭を吹く兵、そして彼らの背後にはたなびく旭日旗が大きく配されている。対して、画面左には、日本軍の銃撃を受け、散り散りに逃げ惑う清兵らの姿が小さく描き込まれている。大判錦絵を横に三枚並べた体裁であるため、非常に横に長い構図となっている。

このように、横長の構図を採用し、描く事物や人物の大きさを極端に変化させ、活躍する日本兵を視覚的にも目立たせることで、より読み手に印象づけさせる効果をもたせたといえる。このような構図は、幕末に起こった戊辰戦争（慶応四・明治元―明治二年／一八六八―一八六九年）を描いた錦絵にも見られる。田中日佐夫氏がこの構図について、「画面の前景中央部に大きく群像を描き、左右に極端に遠く小さな人物を配するという（略）効果的な遠近法」であると述べている。^⑫しかし、本作品では、横長の構図ではなく、画面左中央に消失点を置き、奥行きのある構図となっている。また、奥行きが極端なものではなく、自然な遠近感で描かれている。他の錦絵と比較すると、全体的にバランスが取れており、不自然な構図でない。

さらに、人物描写についても、自然な表現で描かれている。《朝鮮国成歎日本大勝利之図》では、描かれた人物のポーズなどが不自然であり、固い印象を受ける（図四）。特に、画面右の大島少将の姿など、芝居の舞

台で見栄を切っているようである。しかし、『成歎大捷之図』においては、人体のバランスが、より現実の人の姿に近いものであり、人物の姿勢や立ち振る舞いなども、自然な姿で描かれている。実は、明治二十六（一八九二）年の時点で、年方は自身の作品にこのような描写を取り入れており、人々から好評を得ていたという。これに関して、「年方の世代は写真や石版額絵に刺激され、よりリアリティーを増幅させる世代であり、時代の趣向も大きく動いていた」という岩切氏の指摘がある^③。考証癖のある年方にとって、新たな視覚イメージであった写真や石版画は、興味深いものであったに違いない。むしろ、恰好の資料として、数多く目にしてきた可能性もある。その中で、他の絵師の作品とは異なる構図や、人物描写を獲得し、錦絵に採用していても、何ら不思議ではない。

おわりに

本論において、水野年方『大日本帝国万々歳 成歎襲撃和軍大捷之図』を紹介するとともに、同戦地を描いた他絵師の作品とも比較をおこなった。同じ「日本軍の活躍」を描いていたが、年方の作品は、構図や人物表現などから、より現実味ある場面を描こうとしていたことが画中から見て取ることができる。「戦争」を取材した錦絵は、戊辰戦争時以外にも、日清戦争の約二十年前に勃発した西南戦争期（明治十年／一八八五年）にも制作されている。しかし、『成歎大捷之図』を見る通り、現実味ある描写が施されたのは日清戦争期からであった。これは、写真や石版画における表現を取り込んだからこそである。戦局が進むにつれ、

絵師たちが、より現実に近い近付けて錦絵を描くようになる。本作品は、これらの動きの源流に位置しており、日清戦争錦絵研究において、重要な作品のひとつであるといえる。

注

- ① 『都新聞』（明治二十七年八月一日付けの記事）
- ② 明治二十七年八月九日付けの『讀賣新聞』において、二十五種類の錦絵が絵草紙屋にならび、それを買い求めて人々が店に押し掛けたという記事が掲載されている。
- ③ 岩切信一郎「水野年方とその門下」（『近代画説』九号、明治美術学会、二〇〇〇年）六十八頁
- ④ 筆者の作品調査による。
- ⑤ クリストフ・マルケ「記録と記憶——日清戦争図像のなかの歴史」（『記憶と歴史 日本における過去の視覚化をめぐる』早稲田大学會津八一記念博物館、二〇〇六年）二十六頁
- ⑥ 『時事新報』において、画工として従軍した浅井忠（洋画家、一八五六—一九〇七）や、その従兄弟の浅井魁一（写真師、一八五六—？）らの戦地での様子が連日報じられた。
- ⑦ 樋口弘編『幕末明治の浮世絵集成』（味燈書屋、一九五〇）九十頁
- ⑧ 錦木清方『こしかたの記』（中央公論美術出版、一九六一）一二二頁
- ⑨ 前掲書、岩切信一郎「水野年方とその門下」七十六頁
- ⑩ 同上、岩切信一郎「水野年方とその門下」七十六頁
- ⑪ 前掲出、岩切信一郎「水野年方とその門下」六十九頁

⑫ 田中日佐夫『日本の戦争画 その系譜と特質』（ぺりかん社、一九八五年）三十頁

⑬ 前掲出、岩切信一郎「水野年方とその門下」六十四頁

図版典拠

図一―一―三 横浜開港記念館

図二・三・四 国立国会図書館 古典籍データベースより引用

本稿執筆に際し、資料調査をはじめ、横浜開港資料館にご協力を賜った。記して謝意を表す。



图一—一 《大日本帝国万々歳 成歆襲撃和軍大捷之図》全图



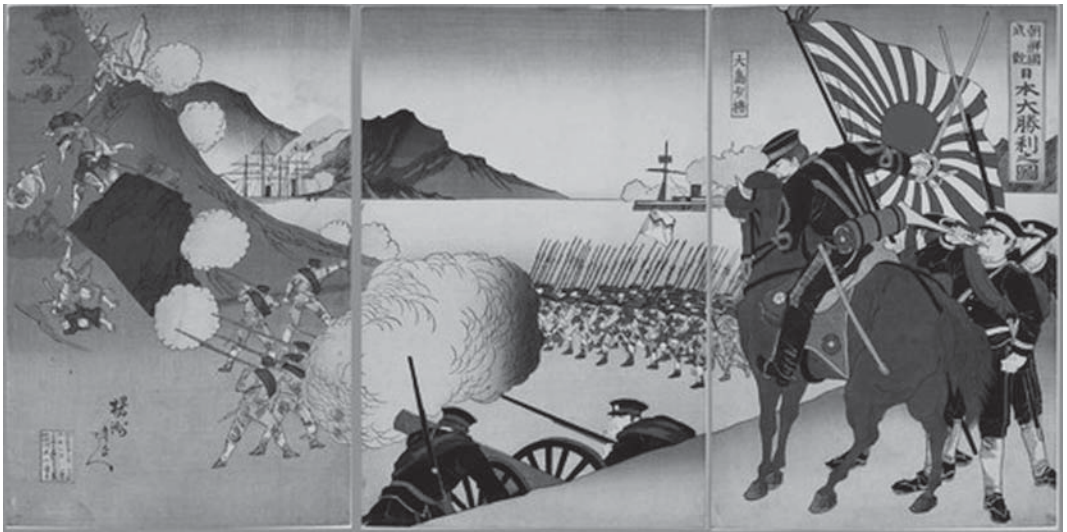
图一—三 《大日本帝国万々歳 成歆襲撃和軍大捷之図》部分



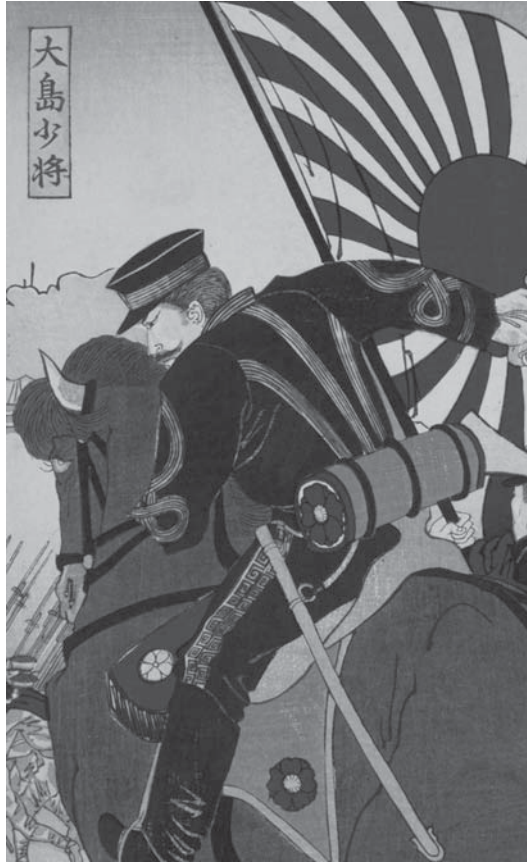
图一—二
《大日本帝国万々歳 成歆襲撃和軍大捷之図》落款及び印章



图二 小林清親《我軍牛莊城市街戰攝影之圖》



图三 楊洲周延《朝鮮國成歛日本大勝利之圖》



图四 《朝鲜国成歆日本大勝利之図》部分

横山清暉筆《竹隠幽棲之図》

施 燕

横山清暉（寛政四「一七九二」年—元治元年「一八六四」年）は幕末期に京都で活躍していた四条派画家である。名は清暉、暉三で、字は成文、通称は主馬あるいは詳介、号は吾岳、霞城という。はじめは呉春（一七五二—一八一二）、後に松村景文（一七七九—一八四三）に師事し、景文の一番弟子である。文政十三（一八三〇）（39歳）年版から嘉永五（一八五二）（61歳）年版の『平安人物志』に登載されている。

横山清暉筆の《竹隠幽棲之図》（個人蔵）は絹本墨画着色で、縦一〇一・三センチメートル、横三一・五センチメートルの一幅（図1）である。箱蓋には「横山清暉筆 竹隠幽棲之図絹本」（図2）とあり、箱のあごには「清暉筆竹隠幽棲之図絹本着色小点」（図3）と記された紙が貼られている。外題として、同じく「清暉筆竹隠幽棲之図絹本小点」（図4）と記載されている紙片が貼り付けられている。本図画面の手前に、竹片で編まれたように見える建物の一部があり、後ろに群生している竹藪が広がり、その中心には隠されている「幽棲」が描かれている。右上に「嘉永甲寅清暉」の落款（図5）と「清暉」（図6）の朱文長方印がある。「嘉永甲寅」の墨書から、清暉六十三歳頃の嘉永七（一八五四）年に描かれたと判明する。

画面構成（図7）が明快であり、作品の中心として、密生している竹藪に囲まれた「幽棲」にあたる茅屋が大きく描かれ、画題と直接に呼応

する。竹は、従来四条派の写生と異なって、幹や節を一切描かず、薄い緑色をのぼして、その上に墨の濃淡を使い分けて、竹葉だけを描いている。四条派の本領を生かし、竹藪の濃密さと遠近感を感じさせようとしているのであろう。空気を含んでいるような竹藪の表わし方が爽やかな雰囲気醸し出し、朝風に浴びている竹葉の清々しい音が聞こえるように感じられる。茅屋は、屋根の角度から見ると、少なくとも二分の一が竹藪に隠されている。筆を走らせ、速度のある筆づかいで茅葺の簡素さや粗末さを表している。窓を通して室内が見える。奥行の深い部屋ではないが、立体感は欠けていない。しかし、地平線に対して、茅屋自体は稍左に傾いているように見える。さらに、簡略に描かれた竹や部屋に対して、手前にある短い線を繰り返し縦横に交錯させてきた「人工物」は、より緻密に描かれている（図8）。右の部分（図9）はすでに竹藪に突き当たり、竹に埋もれて視線から消失した。全体の位置からすると、摒らしきものであるが、後ろにある茅屋と、また地平線との位置関係はかなり奇妙であるため、はっきりと判明しない。あるいは、摒ではなく、竹藪で隠しきれない茅屋の部分をも隠そうとする遮蔽物であるかもしれない。

ところで、人物の背後においてある本は、もう一つの竹斎読書という画題を提示している（図10）。すなわち、竹林の中の書屋に高士読書の図を描く画題であり、近世の文人画によく取り上げられている。この図も四条派の清暉による作品とはいえ、かなり文人画的な要素が濃厚であり、竹斎読書の画題とは同工異曲であろう。しかし、中国の文人画も同じであるが、多くの場合、高士の読書、あるいは山の中に隠逸している

人の生活などを描くとき、本当は作品の本題である場合でも、点景のように描かれる。本作品のように「幽棲」自体を接近して描く明快な構図はまれだと言えよう。

しかし、竹藪と茅屋を接近させすぎると、その「幽棲」の山道との位置関係、また扉との位置関係などは全く分からない。まるでどこにも存在していない、どこからも行けないような茅屋である。文字どおりの幽棲になる。また、部屋の奥をのぞいてみると、本以外の家財道具は一切見当たらず、四条派出身の画家のわりには、この作品は写生という本領を發揮した作品ではないといつてよい。さらに、画面の手前の人物を見てみると、かすかに唇の上とあごの下にひげが描かれており、年をとった様子であり、悠然たる顔をしてくつろいだ姿勢でこちらに向いている。衣文などののびのびとした線と非写生的な顔つきはやや与謝蕪村（一七一六一―一七八三）の俳味に富んだ作風下の人物（図11）（図12）を彷彿させる。だが、蕪村が描く人物よりは一段と落ち着いた雰囲気をも漂わせている。また、そういった非写生性、すなわち、現実感が欠けるともいえることは、その半面、理想化ということをも同時に語っている。画面中の人物は、画家の自画像とまではいえないが、画家自身の自我の投影だと考えられる。幽静たる竹林の中、粗末であっても本が友となれば満足できる、というような茅屋が画家にとって理想の郷ではないかと考えられよう。

これまで、清暉の作品が出品された大きな展覧会は平成十年京都文化博物館が主催した特別展「京の絵師は百花繚乱―『平安人物志』にみる江戸時代の京都画壇―」である。同展の図録に掲載されている清暉の

作品計6点に、《牡丹に鶏図・若松図》（図13）^①と、そのほか諸家寄合の作品がある。また、資料紹介には《蘭亭曲水・舟遊図屏風》（図14）^②がある。いずれも写生に重点を置いており、四条派の本領を發揮した作品である。《竹隱幽棲之図》は、写生主義から逸脱して、ぎりぎりの写生性を保留しながら、文人画のように自由な筆を走らせ、理想的な世界の表現へと向う大胆な試みではなからうか。

横山清暉は中島来章（一七九六一―一八七二）、岸連山（一八〇四―一八五九）、塩川文麟（一八〇一―一八七七）とともに平安四名家と称された。当時京で開かれた「東山春秋展観」の実質的な運営主体の人物であり、画壇を統制する人物として、展覧会などの書画交流に尽力していた。また、《竹隱幽棲之図》における試みは、まさに幕末期の京都画壇の状況を如実に反映している。各流派の融合、つまりそれぞれの画風を撰取して、画壇の近代化を促す作品となっている。横山清暉も幕末期の京都画壇において、近代化へと踏み出した重要な一人であることが垣間見えよう。

注

- ① 衝立・一脚、紙本金地着色、一一三・九×一一一・〇センチメートル
- ② 紙本着色、一五五・七×三五一・〇センチメートル、個人蔵

挿図出典

図1～10は筆者撮影。

図11～12は『与謝蕪村―翔けめぐる創意―』(MIHO MUSEUM、二〇〇八年)より転載

図13は『京の絵師は百花繚乱―平安人物志―』(みる江戸時代の京都画壇) (京都文化博物館、一九九八年)より転載

図14は中谷伸生「横山清暉《蘭亭曲水・舟遊図屏風》」『美術フォーラム21 創刊号』(醍醐書房、一九九九年)より転載



图1 横山清暉《竹隱幽棲之図》

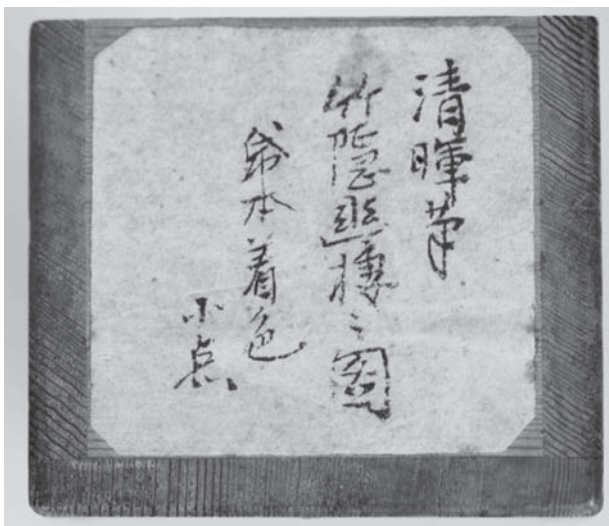


図3 箱のあご部分

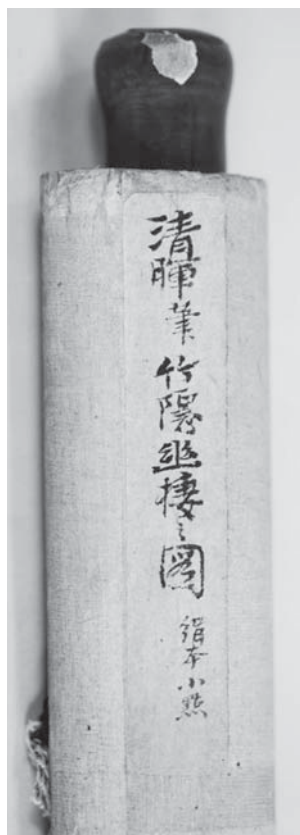


図4 外題



図2 箱書き (表)

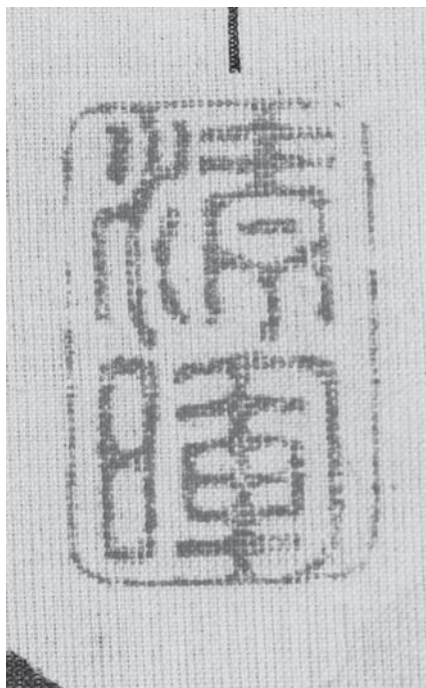


图6 清暉

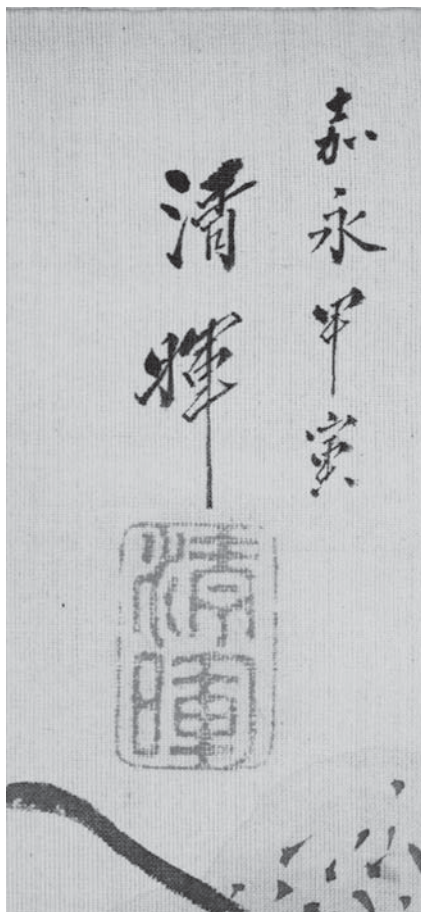


图5 落款



图7 《竹隱幽棲之圖》本紙

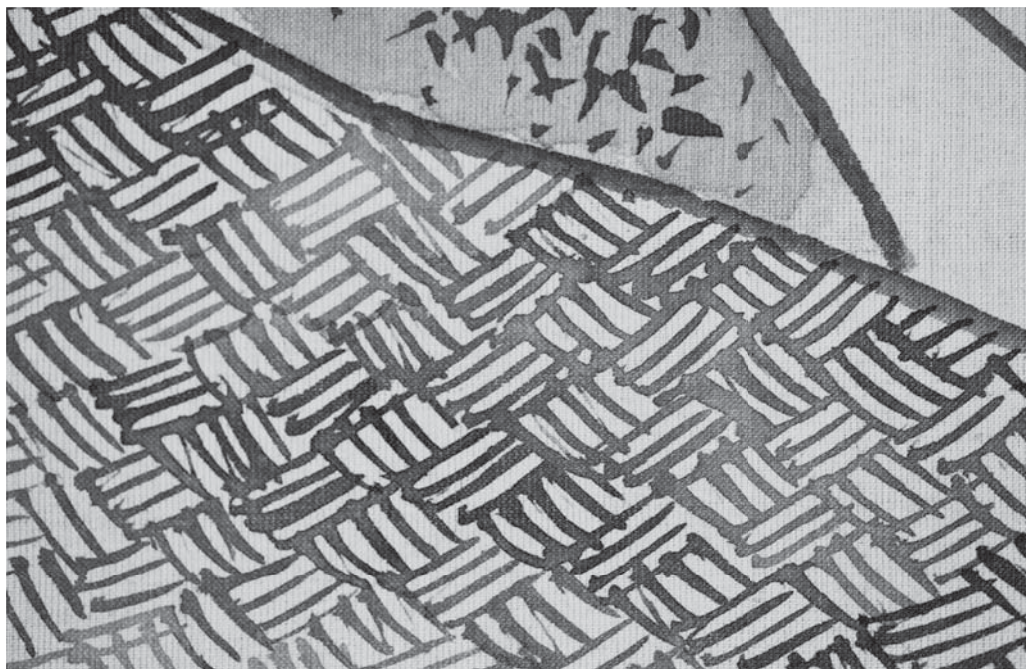


图8 《竹隱幽棲之圖》(部分)



图9 《竹隱幽棲之圖》(部分)



图10 《竹隱幽棲之図》(部分)



图12 与謝蕪村《「有明の」付合画賛》
角屋保存会



图11 与謝蕪村《奥の細道図卷》(部分)
海に見える杜美術館

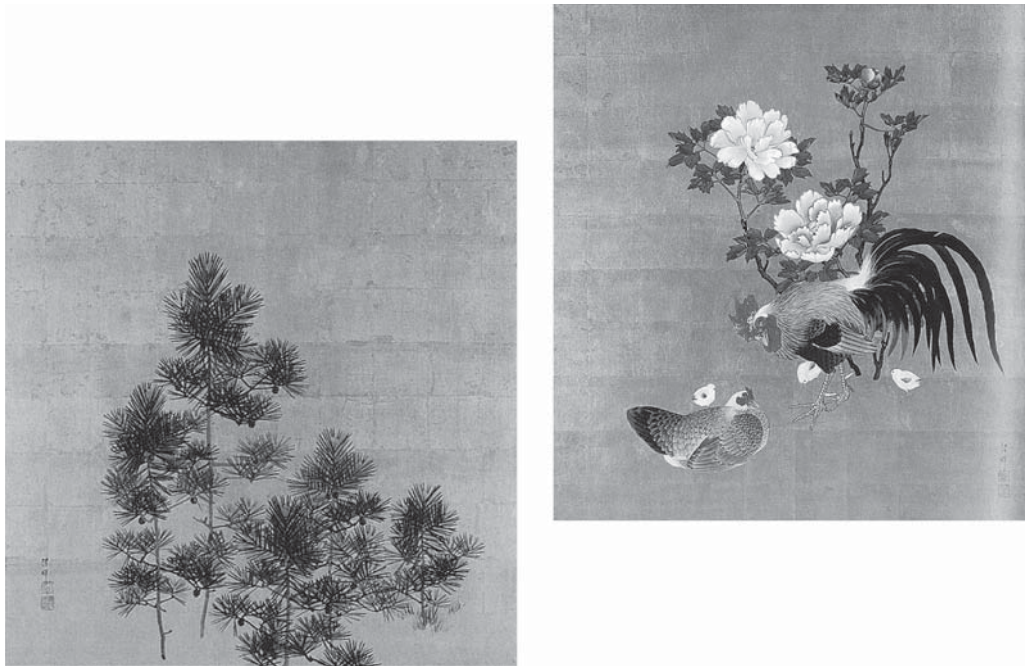


图13 横山清暉《牡丹に鶏図・若松図》



图14 横山清暉《蘭亭曲水·舟遊図屏風》(個人藏)

青木繁《椿の花をもつ女》

高橋 沙 希

日本近代美術史を代表する洋画家である青木繁（一八八二―一九一〇）は、油彩画だけではなく、多くの優れたデッサンを残している。本稿では、そのなかのひとつである《椿の花をもつ女》（図1―6）を紹介する。この作品は、画布に木炭で描かれており、大きさは縦八四・六センチメートル、横三九・九センチメートル^①である。画布に描かれていること、比較的大画面であることから、青木がこの作品を、油彩画に仕上げる目的で描きはじめたということが推測できる。油彩画の前段階となる下描きの状態ではあるが、油彩画の点数が少ない青木において、このような油彩画面の一端を示す作例は、青木研究にとって貴重な作品だといえる。

しかしながら、《椿の花をもつ女》の画布には数カ所穴が開き、多少痛んでいる。晩年、青木が放浪生活を送っていたことや、評価が低い時期もあったことを考えれば、当初この作品が貴重作品として丁寧に保存されていたいなかったことは、十分考えられることである。それらの痛みは、青木の生涯を想起させる。貧困生活をしてきた青木が、借金の返済代わりに作品を譲渡する場合もあったが、美術界でも青木の才能を理解することができなかつた時期に、一般の人々が青木作品の価値を見抜くことは困難であつたはずで、大切に扱われることは少なかつたであろう。なお、ほとんどの油彩画の代表作は各美術館の所蔵となつたが、デッサン

においては現在も個人蔵の作品が数点ある。《椿の花をもつ女》においても、福田蘭堂の裏蔵があることからは、美術館所蔵の作品とは異なり、真作であることを信頼度の高い人物から証明してもらふ必要があつたことが示唆される。

縦長の画面中央に着物を着た、面長の若い女性の全体像が正面から描かれている。手には椿を持ち、彼女はそれを見つめている。女性の左肩の後ろに木があることから、屋外の場面であることが分かる。前後がずらされた足の描写からは、歩いている様子であることが理解できる。

作品には、青木特有の筆致、つまり全体における勢いのある線描と女性の顔の表現における繊細な線描が混合した、画面に動きを生み出す筆致がみられる。着物には薄く柄が入っている。彩色は施されてはいないが、女性の太い眉や結わずに下ろされた長い髪は、黒々とした色の印象を受ける。髪の毛は一本一本描かれてはおらず、輪郭線が描かれ、その中に斜線が入られ表現されている。

女性の両脇には、同じく着物を着た子供がいるように思われるが、おおよその位置や、身体バランスが描かれている程度で、髪や顔の表情などは描かれていない。特に向かつて画面左側の子供の描写がほとんど把握できないことから、一度左側に描いた子供を、右側に配置し直した可能性もある。頭部が描かれていない子供たちの描写は、《天平時代》（一九〇四）の画面左前方に描かれた女性を想起させる。

女性の全体像が正面から描かれている構図は、普遍的な構図であり、青木においても、他に《秋声》（一九〇八）や《狂女》（一九〇六）（図7）などの作品がある。しかし悲しげな表情の《秋声》や何かを叫んで

いるようにみえる《狂女》とは異なり、女性が穏やかな表情である点に興味深い。青木作品の人物には、無表情や冷たい表情などが多く、笑顔にもみえるこのような柔らかい表情は、珍しい作例であるといえる。同時に女性の眉、目、鼻は、《大穴牟知命》(一九〇五)における向かって画面左に描かれた下を向く女性(図8)の目もとや鼻とよく似ている。

加えて、《春》(一九〇八)や《温泉》(一九一〇)において百合などが描かれているもの、花を描くことが少なかった青木の作品のなかで椿が描かれている点も珍しいといえる。椿は古代から神聖な植物とされており、青木が愛読していた『古事記』にも登場する。また青木の故郷である久留米は椿の栽培が盛んであり、久留米の椿である「肥後椿」などもあることから、青木にとって、好感のもてる花であったことが推測される。

主題に関して、《椿の花をもつ女》の場面に相当するような物語は特に見出すことができなかった。女性の両脇に子供がいることや、下を向いた穏やかな表情から考えて、母親の優しさを表現しているのであろうか。親子を主題とした作品は、《帰漁する父子》(一九〇四)、《帰漁を待つ母子》(一九〇四)、《女星》(一九〇六)など、数点確認できる。しかしながら、母親の優しさを表現するならば、手に持つ椿ではなく、子供を見つめている様子を描くほうが効果的であったはずであり、そのような親子の場面を描いたわけではなさそうである。

どちらかといえば、キリスト教の伝統に基づいた西洋風の結婚式の場面のようにみえる。下を向き、両手で上品に椿を持つ女性の姿は、恥じらっているようにもみえるし、黒く塗りつぶされた唇は、紅色に染まる

唇を思わせ、化粧をした美しい女性のものである。頭部には椿が飾られたパールのようなものが確認できる。明治三八(一九〇六)年には、青木と恋人であった福田たねとの間に、すでに幸彦が誕生している。たねとの結婚を考えたことからこのような場面が生まれたのかもしれない。結局結婚式を挙げられないまま、別れてしまう青木とたねではあるが、高村真夫の追想起には、青木が、たねと「結婚離婚兩つを兼ねた式を教會で行う」という話をしたことがあった、と書かれているし、挿絵を描いた翌年の明治四〇(一九〇七)年に友人の梅野満雄に送った手紙には、クリスマスチャンとして洗礼を受けたことが書かれている^④。

この作品は、昭和四十七(一九七二)年に発行された図録『生誕90年記念ブリヂストン美術館開館20周年記念青木繁展』^⑤に掲載されている。この図録における制作年は、一九〇六年となっている。同年に描かれた主な作品をみると、油彩画においては《旧約聖書物語挿絵》、《日本武尊》、《光明皇后》、先に挙げた類似する構図である《狂女》、デッサンにおいては《山田義臣氏像》、《百日頃のH像》、《エスキース》、《狂女》の裏側に描かれたデッサン、インド人風の人物が描かれた《エスキース》が挙げられる。肖像画である《山田義臣氏像》と《百日頃のH像》を除き、一九〇六年に描かれた作品群の特徴としては、風景画などではなく、人物が用いられた想像力豊かで作品であるということがいえる。

青木作品の年代については、初期に判断された年代が、現在では変更されている場合もある。しかし、青木のデッサンについて、拙稿^⑦のなかで、前期(一八八二～一九〇三)・中期(一九〇四～一九〇七)・後期(一九〇八～一九一一)の三つの時期に沿って見た際、中期のデッサンでは、

西洋美術の影響を受けたデッサンや《漫画風顔》(一九〇四)をはじめとする空想に飛んだ、非常に興味深いデッサンを多く見出すことができた。ゆえに先述したような珍しい要素をもつ《椿の花をもつ女》も、興味深い作品が多く残っている中期に描かれた作品だと考えてよいのではないだろうか。また、一九〇六―七年頃に描かれたとされる《かくやひめ》(図9)などは、長い髪、頭部にベールのようなものをつけている点が類似しており、この作品と同時期の作品である可能性が高い。

なおこの作品には、青木のサインが入っていないが、構図・筆触・表情などにおいて、上述したようないくつかの青木作品の特徴がみられることから、青木の真作であることは間違いない。

《椿の花をもつ女》は、穏やかな表情や椿が描かれている点で、青木の新たな一面が理解できる作品である。加えて、椿の付いた頭飾りを破り、自然の中を幸福そうに歩く女性は甘美的であり、青木の特徴である幻想的な性格がよく現れている。非常に面白味のある作品であるといえよう。

注

- ① 『古裂会』(古裂會)より、二七六頁参照。
- ② 『古裂会』(古裂會)より、二七六頁参照。
- ③ 高村眞夫「追想起(その三)」(「假象の創造」増補版)、中央公論美術出版、二〇〇三年、一三三―三八頁。
- ④ 青木繁『假象の創造』増補版(中央公論美術出版、二〇〇三年)、一三

一頁。

⑤ 石橋財団石橋美術館、石橋財団ブリヂストン美術館、日本経済新聞社、『生誕90年記念ブリヂストン美術館開館20周年記念青木繁展』(石橋財団ブリヂストン美術館、一九七二年)。

⑥ 『生誕90年記念ブリヂストン美術館開館20周年記念青木繁展』における作品サイズは、八四・五×三九・五cmとなっている。

⑦ 高橋沙希「青木繁のデッサン―海外の美術作品との交流をめぐる」(『東アジア文化交渉研究』東アジア文化研究科開設記念号、関西大学大学院東アジア研究科、二〇一二年)を参照。

〔挿図出典〕

図1-6 『古裂会』第73回オークション・カタログ(平成25年7月開催) YD-305

図7-8 森山秀子、植野健造、貝塚健、山野英嗣編著『没後100年 青木繁展―よみがえる神話と芸術』図録(石橋財団石橋美術館、石橋財団ブリヂストン美術館、毎日新聞社、二〇一一年)。

図9 石橋財団石橋美術館、石橋財団ブリヂストン美術館、日本経済新聞社、『生誕90年記念ブリヂストン美術館開館20周年記念青木繁展』(石橋財団ブリヂストン美術館、一九七二年)。



図2 《椿の花をもつ女》(部分)



図4 《椿の花をもつ女》(部分)



図1 青木繁《椿の花をもつ女》



図3 《椿の花をもつ女》(部分)



図6 《椿の花をもつ女》(部分)



図5 《椿の花をもつ女》
(部分)



図9 青木繁《かぐや姫》



図8 青木繁《大穴牟知命》
(部分)



図7 青木繁《狂女》

関西大学図書館所蔵《役者絵・相撲絵・風俗画・

武者絵・横浜絵等木版画集》

中山 創 太

関西大学図書館に所蔵される《役者絵・相撲絵・武者絵・横浜絵等木版画集》(以下、《木版画集》と略称)は、文政期から明治期にかけて刊行された錦絵一六四枚、七十九作品を表裏両面に貼り合わせた画帖である^①。表題、および関西大学図書館蔵書検索だけでは、具体的な収載作品の情報を得ることができないため、ここに紹介したい。

本画帖の寸法は、縦三八・二、横二五・六センチメートル。収載作品の多くが大判三枚続の形態を採っており、本画帖の厚みは四・七センチメートルにもなる。請求資料番号の札を付した面を表紙とすると、裏表紙下部に朱文方印「倫」と捺されているのみで、題簽や表題などはみられない。(図一)しかしながら、表紙をめくると一―二頁目の間にメモが挟み込まれており、そこにはペン書きで「小石川区表町百九 室井平蔵」(図二)とある。この人物が本資料の注文主であるかどうかはわからないが、「室井平蔵」は、福島県田島町出身の郷土史家・室井平蔵(慶応元―昭和三年・一八六五―一九二八)が想起される。

室井は明治十二年(一八七九)に南会津郡役所に入った後、同三十年(一八九七)から大蔵省、大正七年(一九一八)から日本銀行の勤務を経て、再び大蔵省で「財政史」の編纂に従事している。そのかたわら、南会津地方史の編纂などに携わっており、今日の考古学、歴史学、民俗学

などの様々な研究分野において足跡を残しているという^②。

一方、室井は明治二十九年(一八九六)に結成された、集古会(昭和十九年・一九四四)の会員であった。「集古会」とは、規則第一条に「本会は談笑娯楽の間に考古に関する器物及書画等を蒐集展覧し互に其智識を交換するを以て目的とす」とあるように、好事家たちが定期的に自身の収集品などを持ち寄って出品会を開催したり、会誌『集古』を刊行したりしていた^③。なお、出品会には、毎回テーマが設定されており、それに関連する作品を展示していたようである。ところで、同書壬戌第五号(大正十一年・一九二二)掲載の会員名簿には、「同(筆者注…小石川)表町一〇九 室井平蔵」とあり、その記載内容は《木版画集》に挟み込まれたメモ書きのそれと一致する^④。

会誌には出品会が開催されるごとに、出席者、および出品目録が掲載されており、室井の名前もそれらの中に散見される^⑤。なかでも、丙寅第三号(大正十五年・一九二六)、第一五五回「集古会記事」の室井の出品物を見ると「花の隅田川 豊国外錦絵約三百枚 三帖」とあり、本稿で採り上げる《木版画集》は、その三帖の内の一つであったといえるのではないだろうか^⑥。錦絵を収集品の対象としていたこと、少なくとも「三百枚」の錦絵を所蔵し、それらを画帖に仕立てていたことを考慮しても、室井が本画帖の注文主であった可能性は極めて高い。

次に、本画帖に収載されている作品をみていく。表①に収載作品をまとめてみる^⑦。まず、錦絵の制作時期を確認しておく、最上限の作品は、極印を有する勝川春英の相撲絵で、文政期(一八一八―二九)頃のものと考えられる。対して、最も時代が下るものは、明治十一年(一八七八)

刊行の役者絵や合戦絵である。年代不明のものもみられるが、本画帖に収載される錦絵は、幕末から明治十年代までに刊行されたものといつてよい。画題をみると開化絵、武者絵、相撲絵、役者絵、美人画、上方絵など様々である。なかには、歌川芳虎の《大日本六十余将》(文久二年・一八六二刊行)、落合芳幾の《東京日々新聞》(明治七年・一八七四刊行)などの揃物を確認できるが、揃物の全作品が揃っているわけではなく、一部の作品のみとなっている。作品の状態を確認しておく、一部に虫損やシミがみられるものの、鮮やかな彩色が残っている。空摺や正面摺といった趣向が凝らされているものも散見され、摺りの状態の良いものが多い。以下、画題ごとに、いくつか作品を採り上げていきたい。

〔武者絵・戦争絵・歴史画〕

武者絵六点・戦争絵十点・歴史画五点の計二十一作品を確認でき、なかでも西南戦争(明治十年・一八七七)を扱うものが十点と、その半数近くを占めている。各地の戦争絵、西郷の首実検、平定を祝した賜酒の図、西郷の一代記という順で配列されていることから、注文主はある程度、戦争の経過に基づいて順序を決定していたことが窺える。また、月岡芳年の《台湾新聞牡丹征伐石門進撃》は、明治七年の台湾出兵を題材にしたものであり、報道性の強い作品といえ、江戸期に制作された合戦絵とは異なる性格を有するものといえる。

その他、永嶋孟斎の《徳川家御代記》、月岡芳年の《島津家英雄揃》などの、江戸時代を回顧するような作品群が収載されていることも特徴の一つといえよう。

〔役者絵〕

役者絵は十八作品の内、約半分の十一点が豊原国周の作品である。他の絵師には、守川周重、女流絵師の豊原周義の作品を確認できるが、両者はいずれも国周門下である。

《(仮名手本忠臣蔵)塩治判官、大星由良之助》は、子持ち錦絵と呼ばれる仕掛絵になっている。興行当時、大星由良之助、塩治判官などの主要な役は、日替わりで様々な役者が演じていたという。両人物の顔部分をめくると、それぞれ役者の顔が見えるという仕掛けが本資料にも残っている。

〔上方絵〕

上方絵は、芳瀧を中心に、礼山、芳光の中判錦絵七点が収載されている。なお、上方絵の判型は中判であるため一頁に二枚ずつ、横向きにして貼られている。

芳瀧の《景清・尾上多見蔵》(図3・表三〇)^⑧は「和合會我譽富士^{わがみそがほまれのみじやま}」(明治八年三月・角の芝居)に取材したものと考えられる。彩色に銀彩が施されており、豪華な印象を与える。『上方役者絵集成』第五巻に同興行に取材した作品が掲載されているものの、本図はみられない^⑨。なお、本図の隣に中判一枚分の余白があり、のり外れの作品があったのかもしれない。また、芳瀧の《浪華新景六の名橋千さき橋中村福助》は、早稲田大学演劇博物館、ボストン美術館にも所蔵されるものであるが、それらに比べると、着物の袖や裾のほかし摺り部分の退色が目立つ。一方で、襟元や腰帯にみられる花卉紋の金彩、銀彩が施されていることから

「上摺」の作品と考えられる。ちなみに、ここで採り上げた作品は、関西大学図書館所蔵『一養亭芳滝筆画帖』には含まれておらず、同館所蔵の芳瀧作品として新たに加えることができる。^⑩

なお、「役者絵」、「上方絵」に収載される作品を見ても分かるように、注文主が特定の役者を贔屓にしていた、あるいは特定の演目や配役を好んでいたなどの収集方針を見出すことはできない。

〔開化絵〕

安政六年（一八五九）の横浜開港以降、異国風俗、あるいは異国人を描いた横浜絵が盛んに制作される。その後、明治初期から同十年代頃まで、東京の文明開化の様相を描くものとして開化絵がある。本画帖は、大判三枚続の作品を七点収載しているが、《第一大区京橋商店煉瓦石繁栄図》が重複しているため、計六作品になる。

〔美人画〕

美人画は芳幾の《よし原十二ヶ月の内（うち）》の揃物から六点、豊原国周の《新吉原俄獅子之図》（図4・表四〇）の一点、計七点が収載されている。後者は、吉原において八月に行われる吉原俄、「俄獅子」を描くものである。^⑪遊女たちが身にまとう法被には、唐獅子牡丹の意匠が施されており、賑やかな雰囲気が伝わってくる。竹内道敬氏は、俄獅子には扇獅子（扇に装飾をして獅子に見立てたもの）や手獅子などがあることを指摘している。本作品では金色の大きな「かばち」を確認できるが、どのような獅子舞であったのかを判断することはできない。^⑫なお、関清

長画『絵本物見岡』（天明五年・一七八五）中巻（十二丁裏・十三丁表）には、本作品とよく似た挿絵がみられ、そこには、「妓婦のうたふ獅子のきやり（木遣）」と記されている。^⑬そのため、本作品は練り物の道中で、遊女たちが木遣り歌を歌う様子を描いたものかもしれない。

〔錦絵新聞〕

新聞紙の記事に関連するものを錦絵化した錦絵新聞は、明治初期に確立した新しい分野といえる。本画帖には、落合芳幾が挿絵を担当した《東京日々新聞》が七点収められている。^⑭九代目市川団十郎の弁慶（勸進帳）に感動した西洋人の逸話（九一七号）、夜盗から父親を守った娘の孝行話（五二二号）など、収載作品に関連性はみられない。

〔戯画〕

教訓物を含む七点。《教訓浮世目鏡》は上半分には「善」なる人を、下半分には「悪」の人を描いている。「妻子奉公人に手当のい、亭主」（図5・表五）は、面倒見のいい亭主が商売繁盛のおかげは「みんなしんせつに奉公してくれる」と、思い上がることなく、堅実でつましい振舞いをする人物として描かれる。周囲には、江戸時代の版本にみられる「善玉」が多く描かれているが、本作ではポタンのついた西洋服になっている点がおもしろい。また、小槌を持った恵比須が雲に乗って、「このあるじはなか／＼はなせる男だとうぶんこ、へおちついていようわい」と、さらに福をもたらしてくれようだ。

一方で、「我内へ詫言して返る亭主」では、気兼ねしすぎる亭主は反対

によくないといった意味の内容になっている。悪玉は「だん／＼かぜがわるくなつてきたぜそろ／＼とでかけようか」と、なんでも失敗を許す亭主に対し、先行きが暗いことを暗示するような言葉を発している。他にも同揃物の作品が二点、『女庭訓穴さがし』などの教訓的な性格の強いものが収載され、明治期に至ってもなお、善玉、悪玉は幾度となく活躍していたようである。

〔相撲絵〕

先述した春英、国貞の作品を含む五点。春英の『玉川浪三郎』(図6・表七五)、国貞の『鰐石文像』のような立ち姿の力士を描いたものは、「プロマイド様」のもので「力士らしく裸体に化粧廻しを締めた姿」が一般的なものであるという^①。一方、二代国輝の『鏡川、小柳、式守伊之助、玉垣、伊勢濱、伊勢海』(図7・表十一)のような取組図は、もともと勝川春章が考案したものといわれているが、一枚絵ではなく大判三枚にわたって描かれることで、より迫力のある画面構成になっている。小柳は覆いかぶさるように、右手で鏡川の回しを、左手で腕をしっかりとつかんでいる。一方、鏡川は顔を背けながらも、左手で小柳の回しをつかもうと必死に腕を伸ばす姿が見て取れる。立ち姿の相撲絵とは異なって、動きの表現に富む作品に仕上がっているといつてよい。なお、本作や『見立三若人』にみられる小柳は、本画帖収載の『東京日々新聞』八五六号において、越前国武生の興行中に詐欺にあったことが記事として扱われている。

以上のように、本画帖は収載作品にある程度の纏まりを確認できるも

の、画題、絵師などに一貫したものを見出しがたく、制作主が所蔵していた錦絵を雑多に貼り付けた印象を受ける。特徴を挙げるとするならば、江戸期のものよりも、明治期の作品が多い点、合戦絵、戦争絵、あるいは役者絵においても史実に基づく題材が多く採られている点などを指摘できよう。本画帖の注文主、制作時期などについては、挟み込みのメモ書きが唯一の情報であるため、判断することが難しい。もし、本画帖の注文主が室井平蔵であり、集古会に関するものであるならば、明治・大正期の好事家たちの活動を示す興味深い資料ともいえるのではないだろうか。いずれにしても、本画帖が幕末から明治へと大きく変貌を遂げる日本の様相を、錦絵を通して垣間見せる貴重な資料であることは間違いない。

注

- ① 登録情報は以下の通り。請求記号:「J23*700*6155」資料ID:「208463275」。配置場所は、「文庫(特別)」となっている。
- ② 室井平蔵については、福島県編集・発行『福島県史』第二十二巻・各論編八人物(一九七二)、福島県教育委員会「うつくしま電子事典」HP、旧南会津郡役所公式HPを参照。
- ③ 『集古會誌』乙卯卷一(集古會、一九二六)、裏表紙見返しから引用。
- ④ 同書には、室井の「なぞ／＼(福島県南会津郡田島町方面)」という、言葉遊びに関する記事が載せられている。室井が会津出身であることも関連していると考えられる。

- ⑤ 室井が集古会にいつ入会したのかは未詳であるが、大正十三甲子号に掲載される会員名簿から、初めてその名前を見出せる。以後、室井は昭和三年戊辰第四号において訃報が記されるまで、展覧会への出品を十八回行っている。集古会編集『集古』、第四卷（自大正五年七月至大正十二年十一月）、第五卷（自大正十三年二月至昭和三年十月）、株式会社思文閣出版、一九八〇復刻版行）を参照。
- ⑥ 同書第五卷（自大正十三年二月至昭和三年十月）、株式会社思文閣出版、一九八〇、二六九頁から引用。この時の出品会テーマは「桜」となっている。《第一大区京橋商店煉瓦石繁栄図》に桜が描かれていたり、西南戦争を題材とする戦争絵では、鹿児島島の「桜島」を連想したりするが、収載作品全体を通してみると、「桜」をテーマとする木版画集とはいえない。
- ⑦ 表紙見返しに貼られた作品から順に列記している。なお、裏面（裏表紙見返し）は、『流行兎咄し』（三八）からである。なお、「絵師」は落款、版元は作品中の表記を記載している。
- ⑧ 本画帖に関する作品表記については、『作品名』（挿図番号・表①掲載番号）としている。
- ⑨ 財団法人阪急学園池田文庫編集・発行『上方役者絵集成』第五卷（二〇〇五）、一二八頁を参照。本図と同じ題材を扱い、「本為板」の版元印がある同書・図録番号五二八は、続物になっており、本図との関連が示唆される。
- ⑩ 同作品については、北川博子編『関西大学図書館所蔵上方役者絵画帖』（関西大学なにわ・大阪文化遺産学研究センター、二〇〇六）を参照。なお、同書は『上方芝居絵帖』、「春絵齋北英画上方芝居絵」についても言及している。
- ⑪ 開化絵については、坂本満、戸枝敏郎「横浜版画と開化絵」『日本の美

術』九、第三二八号（至文堂、一九九三）を参照。

⑫ 「吉原俄」とは、江戸吉原の三景物の一つ（他は桜、玉菊灯籠）。「練り物、地走り、躍り台で構成」され、踊り手は遊女と禿が、音楽は芸者が務めたという。国際浮世絵学会編『浮世絵大事典』（東京堂出版、二〇〇八）、五〇八頁から引用、および参照。

⑬ 竹内道敬「廓の芸能——吉原俄考——」『近世邦楽研究ノート』（株式会社名著刊行会、一九八九）、一三三—一四七を参照。

⑭ 東北大学デジタルコレクション・狩野文庫データベースを参照。同図にみられる、一角の獅子頭、菊の紋が入った提燈、扇を持つ遊女などの図様は、『新吉原俄獅子之図』と共通している。

⑮ 《東京日々新聞》は、東京の日報社によって明治五年（一八七二）に創刊された新聞である。その後、明治七年から同新聞の記事を元とした錦絵新聞が刊行された。富澤達三氏によって、同新聞の錦絵版は、一二五点確認されている。千葉市美術館編『文明開化の錦絵新聞』（株式会社国書刊行会、二〇〇八）を参照。

⑯ 相撲絵については、植崎宗重著『秘蔵浮世絵大観』六・ギメ美術館Ⅰ（株式会社講談社、一九八九）、二六〇—二六五頁を参照。

〔付記〕

本稿の作成にあたりご協力いただいた、関西大学図書館に深く感謝の意を表します。

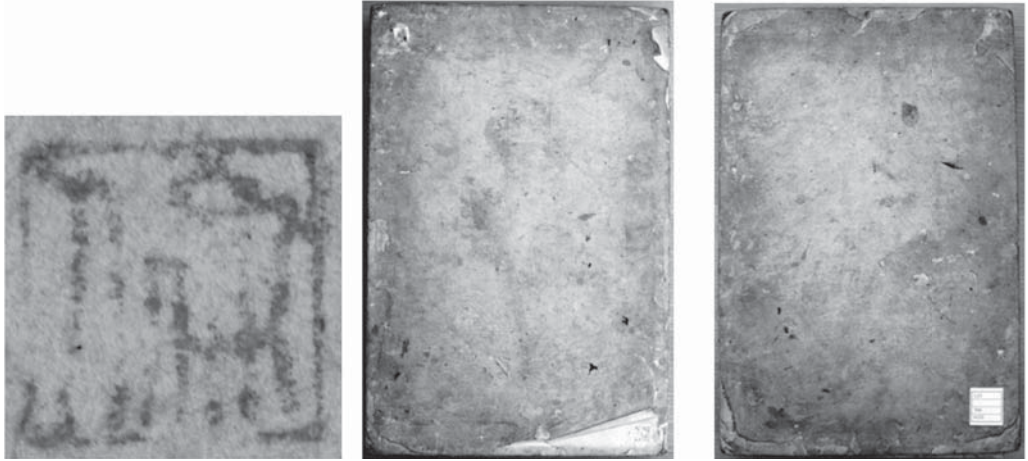


图1 関西大学図書館所蔵《役者絵・相撲絵・風俗画・武者絵・横浜絵等木版画集》
右：表紙、中：裏表紙、左：裏表紙・落款部分（朱文方印「倫」）



图3 芳瀧《清景
尾上多見蔵》
中判錦絵
明治8年(1875)

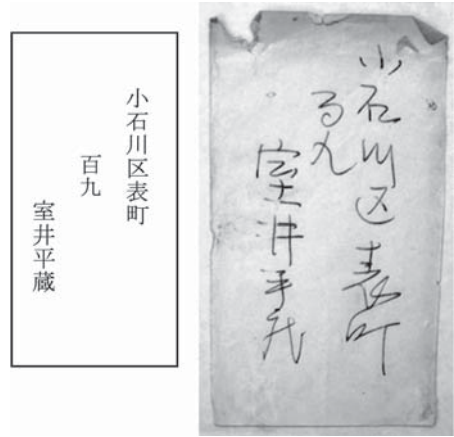


图2 メモ書き



图4 豊原国周《新吉原俄獅子之図》大判錦絵三枚続、明治3年(1870)



図6 勝川春英《玉川浪三郎》
大判錦絵、文政2-8年頃 (c1819-25)



図5 (絵師不明)《教訓浮世目鏡》の内
上部：「妻子奉公人に手当のいゝ亭主」
下部：「我内へ詫云して返る亭主」
大判錦絵、明治7年 (1874)



図7 一曜斎国輝 (二代)《鏡川、小柳、式守伊之助、玉垣、伊勢濱、伊勢海》
大判錦絵三枚続、明治6年 (1873)

26	〔仮名手本忠臣蔵〕(塩治判官：市川団十郎、々：尾上菊五郎、々：中村宗十郎、々：市川左団次、々：坂東家橋、大星由良之助：中村宗十郎、々：市川団十郎、々：尾上菊五郎、々：中村仲蔵、々：市川左団次)	豊原周義筆	大判二枚続	右：36.8×25.2 左：37.0×25.1	明治十一年 月年御届	明治11	1878	長谷川丁廿ハチ 子出板人福田熊 次良	役者絵	〔谷中清水丁一バンチ画工鈴木さと〕、〔彫弥太〕／明治11年 東京・新宿
27	出世娘飄箆(坂東彦三郎、沢村訥升、市川左団次、坂東秀調、澤村威丸)	豊原国周筆	大判三枚続	右：37.1×25.5 中：36.7×25.1 左：36.6×25.4	明治九年九 月廿五日御 届	明治9	1876	板元堀江町二丁 目二番地植木林 之助	役者絵	〔画工本石町四丁目卅五番地 荒川八十八〕、〔彫弥太〕、〔備六 銭〕
28	〔天草日誌劇新聞〕(天野四郎：尾上菊五郎、市川左団次：渡辺小左エ門、芦戸忠右エ門：坂東藤三郎、千々輪五郎左衛門：市川団十郎、赤星内膳：中村芝蔵)	守川周重筆	大判三枚続	右：36.8×25.5 中：36.7×25.1 左：36.6×25.4	明治九年十 一月九日御 届	明治9	1876	横山町三丁目式 番地 板人辻岡 文助	役者絵	明治9年11月新富座
29	音響千成瓢(坂東彦三郎：羽柴秀吉、斎藤内蔵之介：市川団十郎、市川左団次：百性代助)	豊原国周筆	大判三枚続	右：36.3×25.0 中：36.1×24.7 左：36.7×25.0	御届明治九 年八月廿五 日	明治9	1876	堀江町二丁目二 番地植木林之助 板	役者絵	〔彫工弥太〕、「定備六銭」、「彫 工弥太郎」、「本召町四丁目三 十四番地荒川八十八画」／明 治9年9月新富座
30	〔和合會我嘗富士〕(景清：尾上多見蔵)	芳瀧	中判	25.0×18.6	なし	明治8	1875	本為板	上方絵	明治8年3月大阪・角の芝居
31	浪花新景六の名橋 高らい橋 実川延若	芳瀧筆	中判	25.0×18.6	なし	明治6頃	1873	八尾喜板	上方絵	31・35・36は続物
32	〔往古曾根崎村噂〕(平の屋徳兵衛：中村宗十郎、天満屋おはつ：坂東あづま)	礼山画	中判	25.2×19.6	なし	明治5	1872	-	上方絵	早稲田大学演劇博物館に異版 あり／明治5年10月大阪・松 嶋
33	(實川延次郎)	芳光画	中判	25.2×19.6	なし	不明	-	-	上方絵	芳光は芳瀧の弟。作画期は明 治6・13年頃とあり。
34	(尾上多見丸)	芳光筆	中判	25.1×18.8	なし	不明	-	錦喜(板カ)	上方絵	
35	浪華新景六の名橋 千代さき橋 中村福助	芳瀧	中判	25.1×18.5	なし	明治6頃	1873	八尾喜板	上方絵	31・35・36は続物
36	浪華新景六の名橋 心齋橋 市川右團次	笹木芳瀧筆	中判	25.1×18.7	なし	明治6頃	1873	八尾喜板	上方絵	31・35・36は続物
37	流行兎咄し	一交斎小芳盛 戯画	大判	35.1×24.7	酉・十二	明治6	1873	□に「定」	戯画	本図から、画帖裏面に貼付。
38	横濱海岸通り之真景	応需廣重画 (三代広重)	大判三枚続	右：36.8×24.8 中：36.7×24.8 左：36.8×24.8	(壬カ)申・ 五	明治5	1872	辻岡屋亀吉板	開化絵	
39	第一大区京橋商店煉瓦石繁栄図	応需一曜齋国 輝画(二代国 輝)	大判三枚続	右：37.3×25.3 中：37.5×25.2 左：37.3×25.3	酉・二	明治6	1873	東京横山町三丁 目辻岡屋文助梓	開化絵	〔渡辺影榮〕
40	新吉原俄獅子之図(大吉しん、若水こう、山邑りう、山邑みの、大吉ま、山邑そで、若水ちせ、山邑さま)	国周筆	大判三枚続	右：37.1×25.1 中：37.1×25.1 左：37.2×25.1	改・午・八	明治3	1870	通老萬や板	美人画	
41	よし原十二ヶ月の内 睦月 松本楼今紫	朝霞楼芳幾画	大判	36.8×25.2	改・巳・八	明治2	1869	すか丁 辻亀	美人画	
42	よし原十二ヶ月の内 長月 岡本楼重岡	朝霞楼芳幾画	大判	36.7×25.2	改・巳・八	明治2	1869	すか丁 辻亀	美人画	
43	よし原十二ヶ月のうち 蛾月 玉楼若紫	一憲齋芳幾筆	大判	36.6×25.0	改・巳・八	明治2	1869	すか丁 辻亀	美人画	
44	よし原十二ヶ月の内 皀月 五勢楼元春	一憲齋芳幾筆	大判	36.7×25.1	改・巳・八	明治2	1869	すか丁 辻亀	美人画	
45	吉原十二ヶ月の内 神無月 尾州楼謹袖	朝霞楼芳幾筆	大判	36.9×25.0	改・巳・八	明治2	1869	すか丁 辻亀	美人画	
46	吉原十二ヶ月のうち 文月 稲本楼小福	朝霞楼芳幾画	大判	36.7×25.1	改・巳・八	明治2	1869	すか丁 辻亀	美人画	
47	独逸国軍艦内部機械図	応需雲樞筆	大判三枚続	右：36.7×25.0 中：36.7×25.0 左：36.6×25.0	戌・二	明治7	1874	土橋政田屋板	開化絵	〔此はつめい日本明治六年の 春に打立て上る英佛の形二作 ル〕
48	大日本六十余将 相模 右大将頼朝	芳虎画	大判	37.0×25.0	改・寅・五	慶応2	1866	◆(屋印：○に「い」)	武者絵	
49	大日本六十余将 蝦夷 九郎判官義経	芳虎画	大判	36.5×25.0	改・寅・五	慶応2	1866		武者絵	
50	大日本六十余将 河内 楠判官正成	芳虎画	大判	36.8×24.8	改・戌・十二	文久2	1862	◆(屋印：○に「い」)	武者絵	
51	大日本六十余将 尾張 織田上総介 信長	芳虎画	大判	37.3×25.1	改・寅・四	慶応2	1866	通◆(屋印：○に「伊」)二 丸鉄	武者絵	
52	徳川家御代記	永嶋孟斎拜画	大判三枚続	右：36.7×25.0 中：36.9×24.5 左：37.0×24.6	改・亥・二	明治8	1875	永峯平兵衛	歴史画	
53	先將軍徳川家累代像	暁斎	大判三枚続	右：37.3×25.0 中：36.9×24.5 左：37.0×24.6	なし	不明	-	澤◆(屋印：○に「い」)板	歴史画	
54	名君宇都宮御奇難之図	永峯孟斎筆	大判三枚続	右：36.6×25.0 中：36.8×25.1 左：36.8×25.0	なし	不明	-	板◆(屋印：○に「い」)元神田 榎丁沢村	歴史画	〔彫工銀〕
55	〔吉備大臣支那譚〕(大將軍呉樞宝：市川権十郎、吉備大臣：市川団十郎、玉蘭女：尾上栄三郎)	豊原国周筆	大判三枚続	右：36.2×24.8 中：36.8×24.9 左：36.4×24.8	亥・四カ	明治8	1875	◆(屋印：□に「古」)あかつ	役者絵	〔彫工秀勝〕
56	〔吉備大臣支那譚〕(安禄山：中村仲蔵、呉樞宝：市川権十郎、吉備大臣：市川団十郎)	豊原国周筆	大判三枚続	右：37.0×24.6 中：37.1×24.8 左：37.2×25.2	亥・五	明治8	1875	恵ひ林	役者絵	

表① 関西大学図書館所蔵《役者絵・相撲絵・風俗画・武者絵・横浜絵等木版画集》所収作品一覧

表題	絵師	判型	寸法 (縦×横:cm)	極印、改印	刊行年 (和暦・西暦)	版元	分類	備考
1 見立者三人(朝日嶽鶴之助、綾瀬川山左エ門、小柳常吉)	一豊斎国輝画 (二代国輝)	大判三枚統	右: 36.6×25.4 中: 36.6×25.4 左: 36.6×25.1	改・午・四	明治3	1870 両国大平版	相撲絵	「斤田彰長」
2 第一大区京橋商店煉瓦石繁栄図	応需一曜斎国輝画 (二代国輝)	大判三枚統	右: 37.1×25.0 中: 37.2×25.2 左: 37.1×25.0	改・酉・正	明治6	1873 東京横山町三丁目辻岡屋文助梓	開化絵	「渡辺彰栄」
3 東京通旅籠馬東通行之合図	昇斎一景筆	大判三枚統	右: 37.2×25.3 中: 37.4×26.2 左: 37.2×25.2	改・未・十一	明治4	1871 よこ山町三丁目辻文版	開化絵	
4 美談武者八景 琉球の帰帆	月岡芳年筆	大判三枚統	右: 37.0×25.0 中: 37.0×24.4 左: 36.9×24.9	改・卯・九	慶応3	1867 錦盛堂	武者絵	
5 教訓浮世目鏡 妻子奉公人に手当のいい亭主/我内へ叱云て返る亭主	不明	大判	37.0×24.5	戌・五	明治7	1874 丸鉄板	戯画	
6 東京浮世目鏡 もの事内はで付合のいい亭主/女湯をのぞいて巾着切二あふ亭主	不明	大判	36.5×24.6	戌・五	明治7	1874 丸鉄板	戯画	
7 女庭調穴さかし 姑ニ孝行する女房/先妻の子を親身にする女房	不明	大判	36.7×24.5	戌・四	明治7	1874 丸鉄板	戯画	
8 女庭調穴さかし 貞操たたくいけんする女房/間男をする女房	不明	大判	36.8×24.6	戌・四	明治7	1874 丸鉄板	戯画	
9 教訓浮世目鏡 どうらくなむす子にいけんいふ亭主/酒を呑とけんくわする亭主	不明	大判	36.7×24.5	戌・五	明治7	1874 丸鉄板	戯画	
10 無題(境川、行司式守伊之助、綾瀬川)	曜斎国輝画 (二代国輝)	大判三枚統	右: 36.9×25.1 中: 36.8×25.2 左: 37.0×25.5	酉・四	明治6	1873 芝神明前若与板	相撲絵	
11 無題(雷電、大纏、高砂、盤石、四海波、鷲濱、鬼若、手柄山、最上山)	曜斎国輝筆 (二代国輝)	大判三枚統	右: 35.9×24.8 中: 36.0×25.2 左: 36.2×25.2	なし	明治6	1873 両国大平版	相撲絵	刊行年は明治6年4月場所番付による。
12 美談武者八景 長篠の夜雨	月岡芳年筆	大判三枚統	右: 36.7×25.0 中: 36.5×24.7 左: 36.5×24.7	改・辰・二	明治元	1868 錦盛堂	武者絵	
13 台湾新聞 牡丹征伐石門進撃	応需大蘇芳年、助筆高齋年充	大判三枚統	右: 36.5×25.3 中: 36.6×25.3 左: 36.6×25.3	なし	明治7	1874 日本ばし通老よろつや孫兵衛板元	戦争絵	明治7年5月、政府による台湾出兵を題材にしたもの。同題材を扱う錦絵作品に落合芳幾筆(日々新聞)第712号がある。
14 狂画珍会大一座	木村正五郎	大判三枚統	右: 36.8×24.8 中: 36.8×25.2 左: 36.8×24.5	明治十年三月二十七日御届	明治10	1877 通旅籠町十七番地画工兼出版人木村正五郎	戯画	
15 島津家英雄揃	大蘇芳年画	大判三枚統	右: 36.8×24.8 中: 36.6×24.8 左: 36.8×25.0	明治十年二月七日御届	明治10	1877 南傳馬町一丁目二番地林吉蔵	歴史画	「画工南金町十四番地月岡米治郎」、「備六銭」
16 鹿兒島猛勇揃	依頼随貞匠銀光	大判三枚統	右: 36.6×25.7 中: 36.7×25.2 左: 36.7×25.1	明治十年三月廿四日御届	明治10	1877 長谷川丁甘パン板元福田熊次郎	戦争絵	「堀江丁二丁目目二パン画工安達平七」
17 鹿兒島追討之図	楊州齋周延写	大判三枚統	右: 36.2×24.9 中: 36.3×24.8 左: 36.0×24.9	明治十年三月日御届	明治10	1877 長谷川丁甘パン板元福田熊次郎	戦争絵	「上野町北大門丁十一番地画工橋本直義」
18 鹿兒島記聞之内	山喜年信画	大判三枚統	右: 36.6×24.8 中: 36.8×24.8 左: 36.7×24.8	明治十年四月日御届	明治10	1877 長谷川丁甘パン板元福田熊次郎	戦争絵	「浅竹駒丁卅四番パン山崎徳三郎工」
19 鹿兒島戦記	楊州齋周延筆	大判三枚統	右: 36.6×25.1 中: 36.7×24.9 左: 36.8×25.1	明治十年三月御届	明治10	1877 神田通新石丁八番地出版人木村清助	戦争絵	「上野町北大門丁十一番地画工橋本直義」、「定備六銭」
20 鹿兒島征討一覧	早川松山画	大判三枚統	右: 36.7×25.2 中: 36.8×25.0 左: 36.7×25.1	御届明治十年三月廿一日	明治10	1877 通二丁目四番地出版人小林鉄次郎	戦争絵	「猿楽丁十五番地画工早川徳之助」
21 西郷隆盛首実検之図	応需年信画	大判三枚統	右: 37.2×25.3 中: 37.4×26.2 左: 37.2×25.2	御届明治十年十月十六日	明治10	1877 大傳馬町二丁目十四番地出版人井上茂兵衛	戦争絵	「浅草北富坂町三十二番地画工山崎徳三郎」、「定備六銭」
22 西国鎮撫諸將賜天益之図	楊州齋周延	大判三枚統	右: 36.3×25.3 中: 37.1×25.3 左: 37.1×24.3	明治十年七月廿五日御届	明治10	1877 横山町三丁目二番地出版人辻岡文助	戦争絵	
23 西郷隆盛一代記	大蘇芳年画	大判三枚統	右: 37.0×24.9 中: 37.1×25.1 左: 36.8×25.0	御届々明治十年十二月十七日	明治10	1877 日本橋通一丁目十九番地出版人大倉孫兵衛	戦争絵	「丸屋町五番地画工月岡米次郎」
24 徳川家御代記	永嶋孟斎拜画	大判三枚統	右: 36.7×25.0 中: 36.9×24.5 左: 37.0×24.6	改・亥・二	明治8	1875 永峯平兵衛	歴史画	
25 間口廿五間・奥行卅間余新富座本普請出来之図(沢村清十郎、中村仲蔵、市川左団次、中村宗十郎、岩井半四郎、尾上菊五郎、市川子団次、市川団十郎、守田勘弥、中村芝翫)	豊原国周筆	大判三枚統	右: 37.6×25.5 中: 36.6×25.0 左: 36.7×25.4	御届明治十一年一月十八日	明治11	1878 亮町二丁目八番地出版人長谷川其吉	役者絵	「浅草小嶋町卅五番地画工荒川八十八」、「備六銭」

57	〔慶安太平記カ〕(駒井左京ノ進：市川左団次、由井正雪：市川団十郎、高安半丞：市川女登ら、元吉新八：市川権十郎)	豊原国周筆	大判三枚統	右：36.6×24.8 中：36.7×24.7 左：36.7×24.8	亥・八カ	明治8	1875	瓦町森本	役者絵	「須川彰平」
58	蓮花席一大区繁(尾上梅幸、市川左団次、中村芝翫、市川三升、岩井杜若)	豊原国周筆	大判三枚統	右：37.0×24.5 中：36.8×25.2 左：36.8×25.0	亥・二	明治8	1875	さむ田や	役者絵	「彫工銀」、轉々堂戯題「かんざし乃銀座にならふ親玉は廉価といへとれも千金」
59	〔慶安太平記〕(松平伊豆守：市川団十郎、丸橋忠弥：市川左団次、とりて：市川左以助)	豊原国周筆	大判三枚統	右：36.2×25.0 中：36.2×25.1 左：36.2×25.1	なし	不明	—	板◆(屋印：山に「万」)元日本ばし通り一萬孫	役者絵	「渡辺彫榮」
60	〔奥州安達原 富士筑波姿色競〕(関三十郎：安倍宗任、中村三郎：太郎義家、中村時太郎：娘おきみ、中村時藏：安倍貞任女房袖袂)	守川周重筆	大判三枚統	右：36.7×24.9 中：36.7×24.5 左：37.0×24.9	亥・四	明治8	1875	山彦板	役者絵	
61	山内伊賀之助大岡越前守談論の場(尾上菊五郎：徳川天一坊、中村仲太郎：赤川大、市川左団次：山の内伊賀之助、市川子団次：藤井花京、板東彦三郎：大岡越前守)	豊原国周筆	大判三枚統	右：37.1×25.1 中：37.0×25.2 左：37.0×24.9	戌・二	明治7	1874	◆(屋印：山に「ト」)海老林	役者絵	「扇音同大岡政談」
62	萬代橋千里軒(岩井半四郎：大工女房、市川権十郎：所作、中村仲藏：大工つる吉、市川女寅：所作、市川団十郎：ふく徳屋)	豊原国周筆	大判三枚統	右：36.6×25.3 中：36.7×24.6 左：36.5×25.1	亥・四	明治8	1875	近久	役者絵	
63	東京日々新聞 九百十七号	蕙齋芳幾	大判	36.1×24.8	未	明治8	1875	人形丁 具足屋	錦絵新聞	「ホリ栄」
64	東京日々新聞 八百八十五号	一蕙齋芳幾	大判	36.6×25.0	戌・十二	明治7	1874	人形學 具足屋	錦絵新聞	「渡辺彫榮」
65	東京日々新聞 八百六十一号	一蕙齋芳幾	大判	36.4×24.8	戌・十一	明治7	1874	人形學 具足屋	錦絵新聞	「渡辺彫榮」
66	東京日々新聞 八百五十六号	蕙齋芳幾	大判	36.8×24.7	戌・十一	明治7	1874	人形學 具足屋	錦絵新聞	「渡辺彫榮」
67	東京日々新聞 五百拾貳號	一蕙齋芳幾	大判	36.4×24.8	戌・十一	明治7	1874	人形學 具足屋	錦絵新聞	「渡辺彫榮」
68	東京日々新聞 百八拾五號	一蕙齋芳幾	大判	36.2×24.7	なし	不明	—	人形學 具足屋	錦絵新聞	「渡辺彫榮」
69	東京日々新聞 四十號	一蕙齋芳幾	大判	36.3×24.9	戌・九	明治7	1874	人形學 具足屋	錦絵新聞	「片田彫長」
70	〔源平魁莊子〕(板東三津五郎：玉織姫、中村芝翫：熊谷直実、岩井崇若：無官太夫数盛、中村仲太郎：平山季重)	豊原国周筆	大判三枚統	右：36.5×25.2 中：36.8×24.7 左：36.3×25.1	壬申・十	明治5	1872	◆(屋印：山に「文」)よこ山町三丁目 辻文板	役者絵	「渡辺彫榮」
71	三河後風土記之内天龍川御難職之図	永島孟斎画	大判三枚統	右：37.0×24.9 中：36.8×25.0 左：37.0×24.8	戌・十一	明治7	1874	通二丁目 丸屋鉄治郎板/丸鉄板	歴史画	
72	博覧会拝見之図	応需国周筆	大判三枚統	右：36.6×24.9 中：36.6×24.7 左：36.1×24.5	壬申・三	明治5	1872	人形學 具足屋	開化絵	「彫弄夢」
73	俳優姿名定 八百屋半兵衛 中村宗十郎	周重筆	大判	36.8×24.8	戌・十	明治7	1874	◆(屋印：○に「大」)	役者絵	
74	俳優姿名定 白びやうし花子 中村芝翫	周重筆	大判	36.8×24.2	戌・十	明治7	1874	◆(屋印：○に「大」)	役者絵	
75	玉川浪三郎	春英画	大判	38.5×25.6	極	文政2-8年	1819	◆(西村屋与八)	相撲絵	刊行年は四股名襲名時期による。
76	鰐石文藏	香蝶楼国貞画	大判	37.5×24.9	極	文政10-天保14年	1827	◆(西村屋与八)	相撲絵	刊行年は四股名襲名時期による。
77	俳優姿名定 大伴黒主 九代目市川団十郎	周重筆	大判	37.1×24.8	戌・十二	明治7	1874	◆(屋印：○に「大」)	役者絵	
78	俳優姿名定 大星由良之助 板東彦五郎	守川周重筆	大判	36.8×24.6	なし	明治7カ	1874	◆(屋印：○に「大」)	役者絵	
79	横浜気鉄車道之館図	応需広重筆	大判三枚統	右：36.5×24.8 中：36.7×24.8 左：36.4×24.9	壬申・十	明治5	1872	浅神瓦町 森本順之助板	開化絵	

狩野永岳《牡丹図》

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、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。加えて、京や大坂の富商や、飛騨の豪農などにも、需要層を広げている。

本稿では、狩野永岳の《牡丹図》（個人蔵）を紹介する^①。寸法は、縦一七・八cm×長径五一・五×短径二〇・四cm、紙本著色の扇面である（挿図1〜11）。扇の骨にあたる部分に折れ目が出来ており、その周辺の絵の具が剥落していることから、扇であったものを解体したと知れる。現在は額装となっている。

画面上部と下部には金雲が配されている。左右の端、金雲の隙間からは朱色が覗いており、金泥で模様が描かれている。絵画の水平線は、扇面の曲線に沿っている。

画面中央には、牡丹と岩が描かれている。根元近くの枝と葉は枯れている。根元部分は金雲に隠されている。そこから瑞々しい緑の枝が続いている。さらに、若々しい葉が生え、薄桃色の大輪の花を咲かせている。画面左下にも、白い牡丹が見切れている。花の色から判断して別の株であろう。咲き終わった後であろうか、白い牡丹が萎れている。一方で、画面中央にはふつくらとした薄桃色の牡丹の蕾がある。葉の中央の脈は金泥で描かれており、華麗な印象を受ける。これら生命力ある牡丹には、蕾ができ、咲いてから、枯れるまでの一連の盛衰が表現されている。その後ろには硬い岩があり、その向こうに地面が広がる。岩は京狩野に伝統的な形体を踏襲している。堅い筆致と濃淡のある墨で、質感と立体感を感じさせる。所々を覆う緑の葉は苔であろうか。緑青や金泥線を加える手法は、《青緑山水図》（敦賀市立博物館蔵）など、永岳の他の作品にも見出すことができる。永岳は、二代山雪（一五九〇―一六五二）に通ずる幾何学的な構成や、神経質な幾重にも重ねる謹直な皴法が特徴的であるが、本図の地面や岩の描写は永岳の他の作品と比べると柔らかい。画面左下の落款については、あとで触れる。

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が、今日でも作品を目にする機会が多いとは言えない。本稿では、本展の図録^②を参考に《牡丹図》の考察を試みたい。

本書に掲載されている作品のうち扇面の作品は、《富士雲龍・駒競図》（妙心寺隣華院蔵）（挿図12）、《林和靖愛鶴・流水に撫子図》（妙心寺隣華院蔵）（挿図13）、《梅花図》（妙心寺隣華院蔵）（挿図14）、そして《扇面散図》（彦根城博物館蔵）である。これら扇面は図様、技法ともに多様

で、永岳が様々な画風を貪欲に摂取していたことがわかる。前者の扇はすべて、永岳が若くして障壁画を描いた妙心寺隣華院に伝来している中啓および扇面である。うち、『林和靖愛鶴・流水に撫子図』（妙心寺隣華院蔵）は弘化二年（一八四五）十二月、『梅花図』（妙心寺隣華院蔵）は嘉永六年（一八五三）三月に制作されたことが落款に記されている。永岳は、土佐家、鶴澤家とともに御月扇を定期的に禁裏に納めていた。永岳の扇面作品は、決して少なくなかったと推測される。

もともと興味深いのは、これら扇の形式が同一であることである。画面上部と下部には金雲が配され、左右の端の金雲の隙間からは朱色が覗いている。朱色の部分には金泥で模様を描かれている。その金雲に挟まれるように扇面の中央にそれぞれ異なった画題を描く。下部は金雲で見切れている。これは、本稿で紹介する《牡丹図》と完全に共通している。これらは長い年月の中で定型として踏襲された一連の作品群と解することが出来るだろう。

しかしながら、本図の落款はむしろ、後者の《扇面散図》（彦根城博物館蔵）（挿図15）のそれに近似している。《牡丹図》の画面左下、ちょうど折れ目にかかり所々が剥落しているため判別しづらくなっているが、「狩野縫殿助藤原永岳」（挿図11）の落款と印章が確認できる。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。『伝統と革新——京都画壇の華 狩野永岳——』に付随している落款集成を鑑みたところ、藤原姓を記した落款は三つ、うち「岳」の字が「嶽」となっているものを除くと、《扇面散図》（彦根城博物館蔵）のみが残る（挿図16）。これは字の形体もかなり近似している。同書の作品解説によると、《山水

図》、《三十六歌仙歌意図》（静岡県立美術館蔵）、《柿本人麻呂像》、《林和靖愛鶴・陶淵明帰去来図》（彦根城博物館蔵）、さらに次に触れる《花卉図》にも同文の落款があるようだが、図版では細部までわからない。印章はさらに判別しづらいが、おそらく同書の印章集成の中の朱文方印「永岳」⑤と表記されているものと同一であろう（挿図17）。同じく解説を参照すると、これは文久四年（一八六四）に制作されたと考えられている《寿老人図》に使用されている。

《扇面散図》（彦根城博物館蔵）は、三面の襖に扇面が散らして描かれている。一面欠けているのではなく、彦根、長浜などを含む琵琶湖の湖東、湖北地方に見られる、三面で完結する形式である。扇面は貼り付けではなく、襖の神に直接描いた「描割」である。扇面の周囲には金砂子が撒き散らされている。諸派の作風が描き分けられる中、中央襖の中心の松が描かれた扇面の形式が、やはり先と同様であることが注目される。本書にはこれ以上の解説はなされておらず、襖が配置されていた建物や制作年の情報を知ることが出来ない。

次に画題から考察を加えたい。牡丹を扱った狩野派の作品は数多い。中でも代表的なのは、初代山楽（一五五九—一六三五）の大覚寺の《牡丹図》（挿図18）である。これと比較すると、永岳の《牡丹図》も牡丹の株に強固な岩を添える構図で、岩の皴法も派の伝統を良く踏襲している。

永岳の牡丹の描かれた作品については、《花卉図》、《花卉図（玉堂富貴図）》、《花鳥図》（高津古文化会館蔵）などが挙げられる。本稿で紹介する《牡丹図》は、花や葉の形、全体の枝ぶりからみて、《花卉図》（挿図

19) に近い。《花卉図》は、画面に右から春の牡丹、水辺に群生する夏の杜若とミズアオイ、コウホネ、そして秋草の撫子、桔梗、菊が描かれている。著色の花卉と、茎や葉の墨とが対比となっている。花卉を開いて中央を覗かせる花の傾きや、葉脈に金泥を用いているところも共通する。「基本に四条派の強い影響が見られるが、単なる模倣を超えた近代画の感覚を十二分に感じさせ、永岳の画風の新机軸を示す作品^⑤」と称されている。

けれども、花卉の色とは異なる色で描かれた襞の多い柔らかい輪郭線、花卉の陰影の色の濃淡などは、《花卉図（玉堂富貴図）》（挿図20）と共通する特徴である。この襞の多い柔らかい輪郭線は、画面に優美な印象を与える。

総合すると、永岳の《牡丹図》は、京狩野の牡丹と岩の図様を受け継ぎながらも、牡丹には写生派の写実性を加味している。美しいだけでなく、根元の枯れた様子をも描こうとする姿勢もその影響であろう。さらに、朱の地下や葉脈に金泥を用い、装飾的な画面となっている。線描の謹直の具合が比較的柔らかいことは、優美な画題に相応しい線描を心掛けただろうことが想像される。このような考察を経ると、落款と印章、さらに作品の関連性からして、《牡丹図》を永岳筆と断じて問題ないと思われる。

制作時期については、落款と画風から推測されるにとどまる。「嶽」ではなく「岳」が使用されていること、さらに画体が安定していることから後期の作品と考えられる。今回紹介した《牡丹図》と深い関連性があるか、かえる《扇面散図》（彦根城博物館蔵）や《花卉図》の制作年は不明で

ある。しかし、《牡丹図》と同形式の《林和靖愛鶴・流水に撫子図》（妙心寺隣華院蔵）を比較してみると、後者の画体は未だ硬い。そして、《牡丹図》の落款と近似したそれを有する《寿老人図》は、落款に「時年七十有七」とあるから文久四年（一八六四）ごろの作である。よって、《牡丹図》制作の上限は、画体からおよそ弘化二年（一八四五）以降、下限は永岳の没した慶応三年（一八六七）までと考えることができるのではないだろうか。

本稿で紹介した《牡丹図》からは、伝統的な京狩野の伝統を踏襲しながらも、様々な絵画を学習し、時代に合わせて自己の画風を革新していった永岳の姿が浮かび上がる。

註

- ① 《牡丹図》という名称は筆者に依る。
- ② 『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）
- ③ 註②、文献 一三九頁

〔挿図出典〕

挿図1～11は筆者撮影

挿図12～17、19・20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

挿図18は土居次義『日本美術172 山楽と山雪』（至文堂、一九八〇年）より転載



插图1 狩野永岳《牡丹图》一面

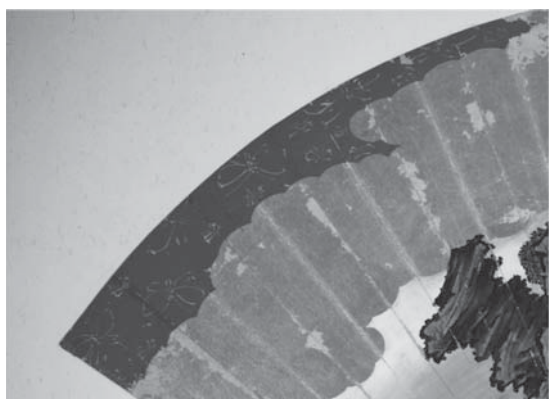


插图2

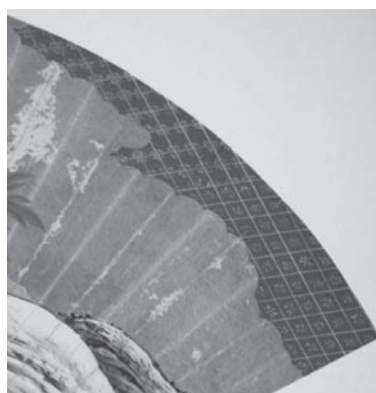


插图3



插图4



插图 5



插图 7



插图 6



插图 8

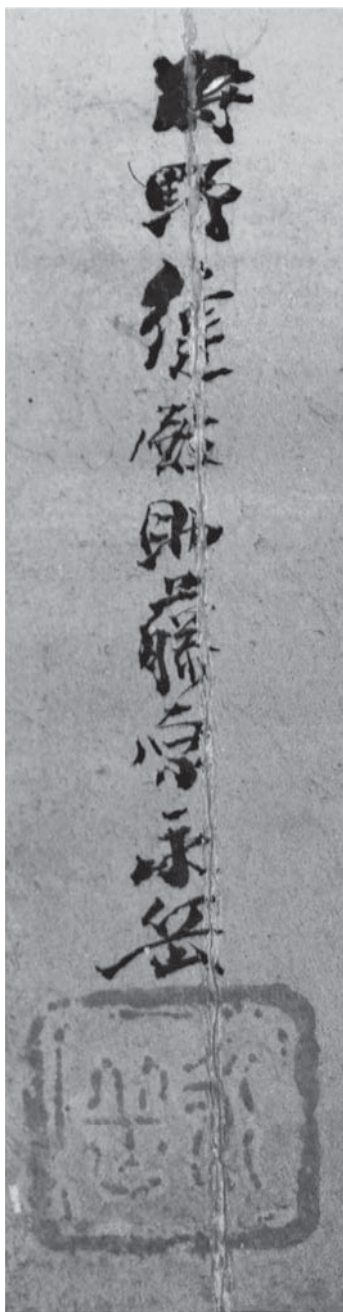


插图11

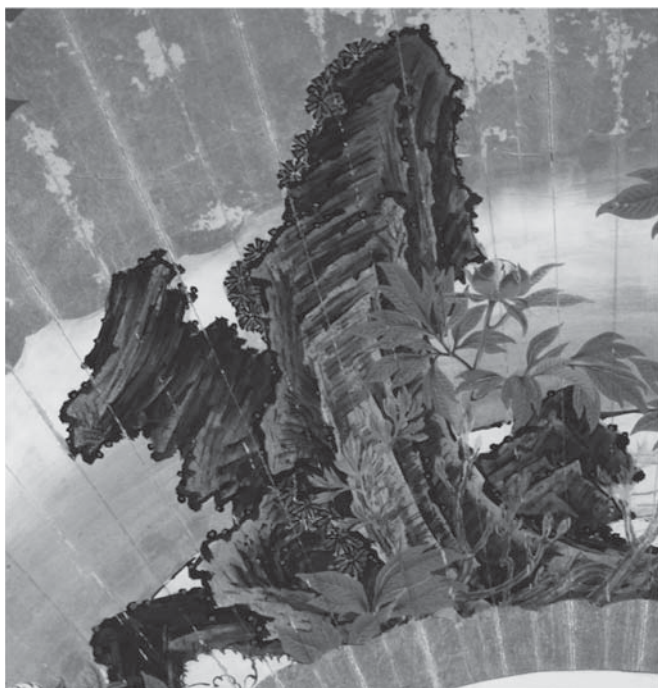


插图9



插图10

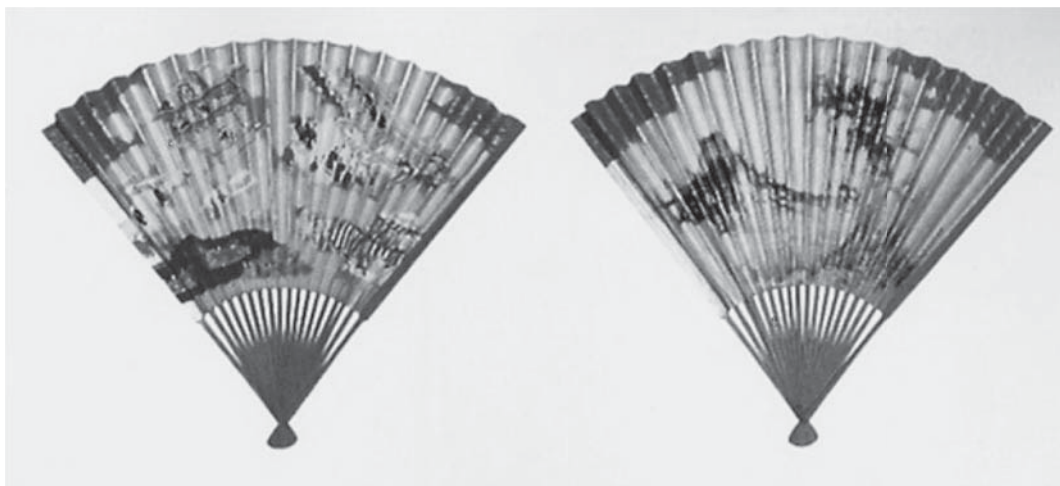


插图12 《富士雲龍・駒競図》(妙心寺隣華院藏) 一柄

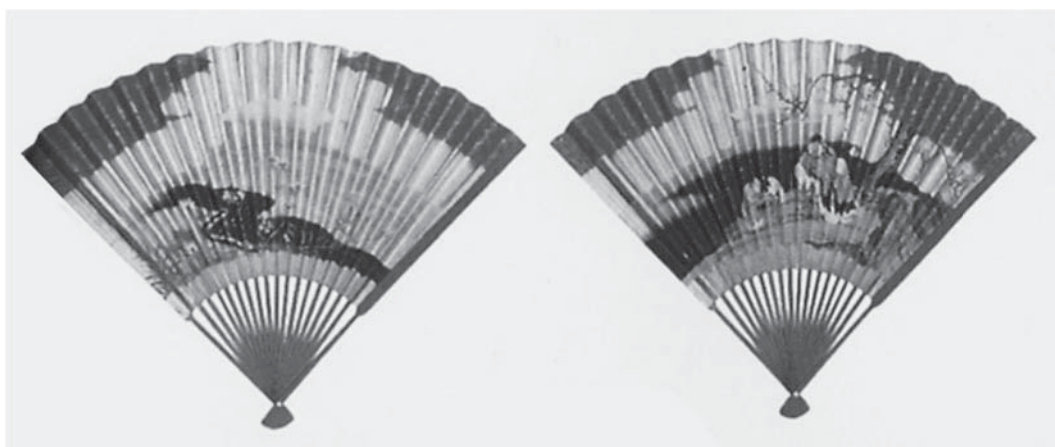


插图13 《林和靖愛鶴・流水に撫子図》(妙心寺隣華院藏) 一柄

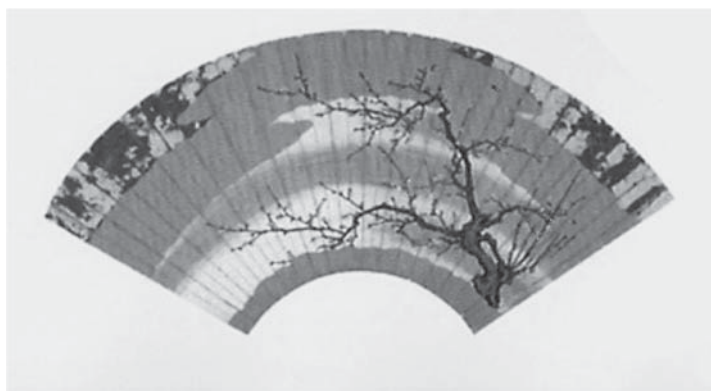


插图14 《梅花図》(妙心寺隣華院藏) 一面



插图16
插图15(部分)



插图17
「永岳」⑤



插图15 狩野永岳《扇面散图》(彦根城博物館藏)(部分)襖三面



插图18 狩野山楽《牡丹图》(部分)襖四面(大覚寺藏)



插图19 狩野永岳《花卉图》(部分)襖四面



插图20 狩野永岳《花卉图(玉堂富贵图)》一幅