

平成二十七年（二〇一五）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

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、石田智子（日本近世近代絵画史・狩野派研究）、荒井菜穂美（日本近世近代絵画史・野口小蘋研究）、日並彩乃（日本近世近代絵画史・冷泉為恭と復古大和絵をめぐる研究）、施燕（源豊宗の美術史学についての研究・「秋草の美学」研究）、中島小巻（東アジア近現代美術史研究・具体美術協会と東アジア）によって行った。それぞれの資料紹介にあたっては、各地の個人所蔵家のお世話になった。ここに記して感謝を申し上げたい。

〈論文および資料紹介〉

《世態聯画》（画卷）の位置づけと『畫本古鳥圖賀比』（版本）

——耳鳥齋の肉筆画と版本をめぐる問題点—— 中谷 伸生

吹田家蔵《竹林七賢図》について 石田 智子

福原五岳筆《寒山拾得図》（関西大学図書館蔵） 施 燕

橋本青江《山水図》 荒井菜穂美

生田花朝《伊勢》 日並 彩乃

小出楯重《二階アトリエより南を望む》 中島 小巻

濱田庄司工房作《鉄絵鉢》（個人蔵） 斐 洙浄

## 《世態聯画》(画卷)の位置づけと

『畫本古鳥圖賀比』(版本)

——耳鳥齋の肉筆画と版本をめぐる問題点——

中谷伸生

### はじめに

江戸時代の大坂で戯画を描いたことで知られる耳鳥齋は、『仁王の図』(双幅(紙本墨画淡彩・各一三〇・八×五八・五センチメートル)を制作したが、その左幅左上には、「百六歳半分耳鳥齋画」の墨書と「非僧非俗以酒為名」(白文方印)と「耳鳥齋房」(白文方印)の二顆の印章が捺されていることから、もし、この「百六歳半分」の墨書が正しいとすれば、耳鳥齋は少なくとも五十三年間生きたことが判明する。没年が享和二年(一八〇二)あるいは三年(一八〇三)ということが確定しているので、没年から遡ると、耳鳥齋は、宝暦元年(一七五一)以前に生まれた可能性が高く、安永年間以後に活動し、享和二年(一八〇二)あるいは享和三年(一八〇三)頃に死去したと推測される。なお、この『仁王之図』は、卷子を除いて、遺存する耳鳥齋の作品中で最も大きな掛幅である。画面の中で耳鳥齋らしい箇所は、足の先の描写だといってよいが、茫洋とした肉太の線描の心地よさがそれを裏付ける。左幅左上に捺された「非僧非俗以酒為名」(白文方印)と「耳鳥齋房」(白文方印)の印章は真作

の基準印である。<sup>①</sup>

耳鳥齋の住所は、肥田氏の主張するように、京町堀四丁目である。その他の住所としては、京町堀三丁目、江戸堀、さらには堂島あたりにも住所を構えた可能性がある。山川武氏の説によれば、大坂伏見町六丁目にも暮らしていたという。<sup>②</sup>耳鳥齋は、酒造業から骨董商、そして戯画作者へと転身したが、その生涯は大坂の旦那芸を拡大展開した生き方を典型的に示すもので、おまけに、戯作をつくり、音曲の指南書を著し、茶利浄瑠璃を好んで、自ら芝居の舞台にも上るとともに、踊りにも手を染め、太夫号をつけて語りまでしたという。なお、大久保恒磨は、耳鳥齋が戯画を描き始めたのは、骨董商になってからだと考えている。<sup>③</sup>もし、そうだとすると、骨董商として数多くの絵画やその他の骨董品を仕入れた耳鳥齋が、それらから多くを学んで戯画の制作に力を入れたことになろう。《別世界巻》(関西大学図書館蔵)に「鑄道具屋の地獄」の場面が出てくるのも、おそらく、骨董商に転業したと関わりがあったに違いない。

肥田皓三氏の主張によれば、寛政九年(一七九七)に刊行された耳鳥齋の著書で音曲の指南書『音曲鼻毛ぬき』(これは寛政十年刊の『音曲波奈希奴幾』と同内容)に「風儀正しくあるべき」と繰り返し記されていることから、耳鳥齋という人物は、きわめて生真面目な人物であったということである。『音曲鼻毛ぬき』の記載のみから、耳鳥齋の人物を推測するのは若干の無理があるかも知れないが、耳鳥齋と彼を取り巻く雰囲気からいって、意外に的を射ているのかも知れない。

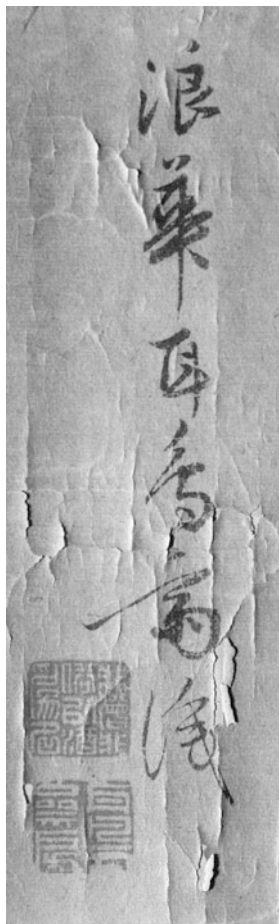
## 一 《世態聯画》(卷子) について

寛政五年(一七九三)に描かれた《地獄図巻》(大阪歴史博物館蔵)および《地獄図巻》(熊本県立美術館蔵)、そして、作風や落款からほぼ同時期に描かれたと推測させる《別世界巻》(関西大学図書館蔵)を検討すると、耳鳥齋は寛政期になると、きわめて手慣れた筆致を身に付けていることが明らかとなり、寛政期(一七八九—一八〇〇)に円熟期を迎えた戯画作者であることが判明する。従来の研究では、耳鳥齋の最盛期は安永期(一七七二—一七八〇)から天明期(一七八一—一七八八)と考えられてきたが、作品自体の検討から、大きく修正する必要がある。

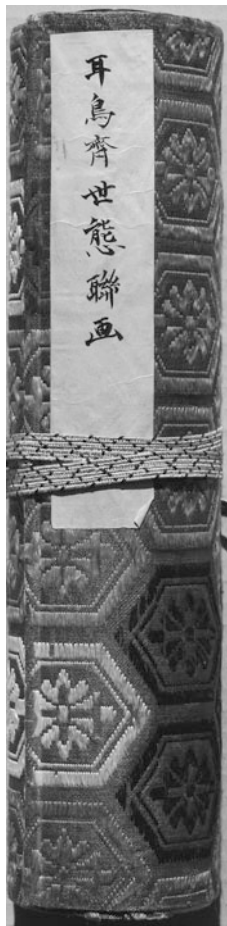
さて、円熟期を迎えた耳鳥齋の描く画巻《世態聯画》は、紙本墨画で、寸法が二三、〇×七四〇、〇センチメートル、巻頭に序文と「浪華耳鳥齋識」(墨書)、「非僧非俗以酒為名」(白文方印)、「耳鳥齋房」(白文方印)とある。本紙はかなり焼けて、こげ茶色になっており、数センチメートルごとに多くの縦皺が入っている。本紙が水分を失っていて、折れ(壞れ)やすくなっており、保存状態は極めて悪い。卷子題箋に「耳鳥齋世態聯画」の墨書が見られる。個人蔵である。

七メートル四〇センチメートルの長さの《世態聯画》(卷子)は、耳鳥齋没後に刊行された『畫本古鳥圖賀比』に収載されている多くの図様を描いている。巻頭に墨書の序文があり、最初の画題が「しゃくしかけ(杓子かけ)」である。この画題は杓子、つまり飯を盛る「杓子」のことだが、杓子には「飯盛り女、旅人相手の私娼」という意味がある。画面では、通りがかった旅人を屋内へ引き込もうとする飯盛り女の激しい勧誘

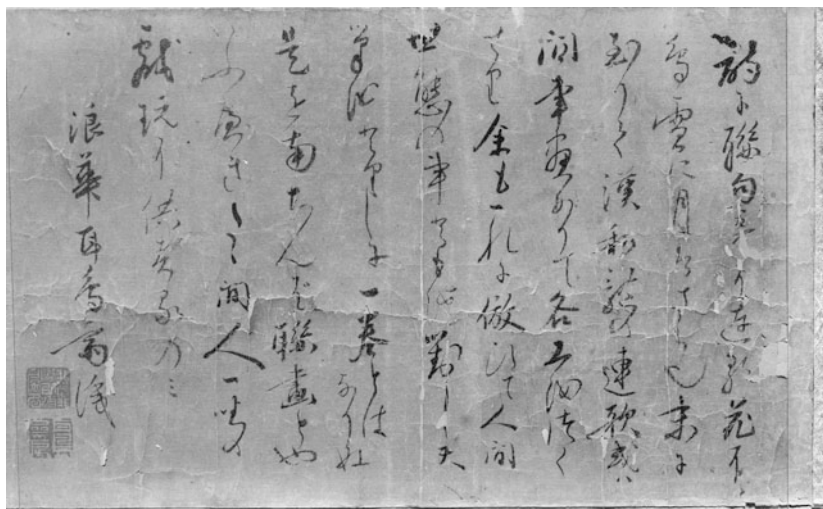
場面が描かれた。続いて「たゆうしょく(太夫職)」、「がんじょう(頑丈)」、「ちしゃ(知者)」、「さらへこう(さらへ講)」、「ぶしゅうぎ(不祝儀)」、「しゅうぎ(祝儀)」ときて、次に再び「さらへこう(さらへ講)」の最初の場面が登場する。ここで紙継ぎがなされているので場面が切れる。次に「ようじょう(養生)」、「おくびょうもの(臆病者)」の右場面のみ登場し、ここでまた紙継ぎがあり、「ふようじょう(不養生)」の場面が頁に逆行して描かれる。ということはすなわち、まず河豚の料理人の場面が描かれ、その次に食事をする五人の男たちの場面が登場する。続いて「ちしゃ(知者)」の最初の場面のみがきて、「ねんじゃ(念者)」の最終場面である台所の図がくる。『畫本古鳥圖賀比』での「ねんじゃ(念者)」の場面は、導師が念じる中、長い数珠を持って念じる十二人の男女が描かれた次の最終頁に台所の図がきて終わるが、この図巻では、台所の図の右手に広がる御膳をおいた座敷が描かれる。つまり、『畫本古鳥圖賀比』では座敷の部分が削除されているので、いささか不自然な頁送りとなっている。ということは、この「台所の図」の場面は、『畫本古鳥圖賀比』では場面が削除され(省略され)、図様の意味が繋がらなくなっているわけである。この《世態聯画》の「台所の図」を扱った場面は、肉筆の《台所之図》(紙本墨画・個人蔵)と同様に図様全体をもしなく描いていることになる。つまり、版本『畫本古鳥圖賀比』と肉筆画《台所之図》との異なる事実から、耳鳥齋晩年の代表的版本『畫本古鳥圖賀比』は、できる限り冊子を簡潔にまとめるために、幾つかの図様(場面)を犠牲にして出版されたことが明らかとなる。もう一つ付け加えておくと、『畫本古鳥圖賀比』には登場するが、『世態聯画』には出てこない場面が



〔图2〕《世態聯画》落款

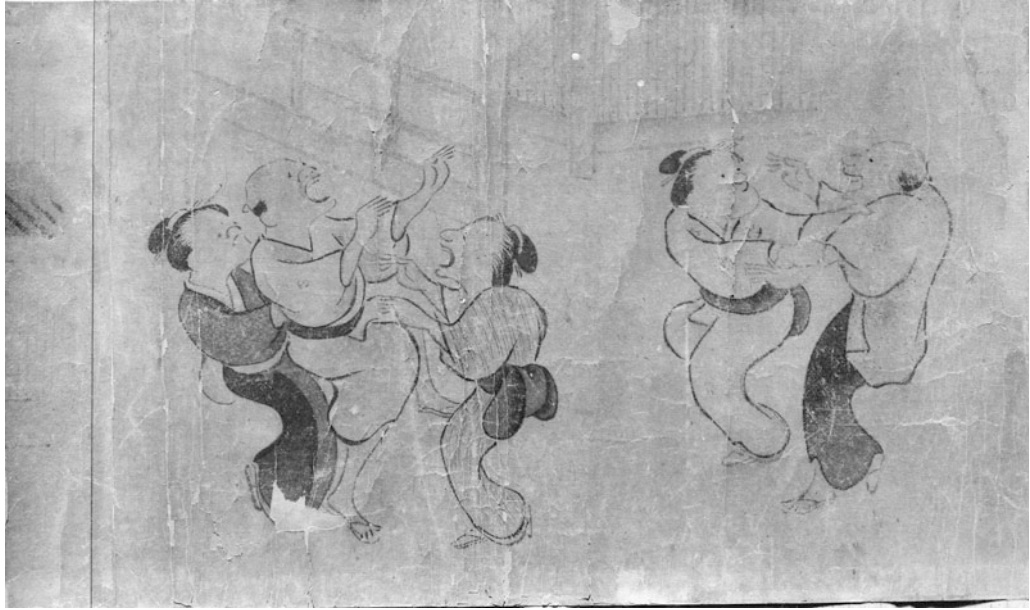


〔图1〕《世態聯画》

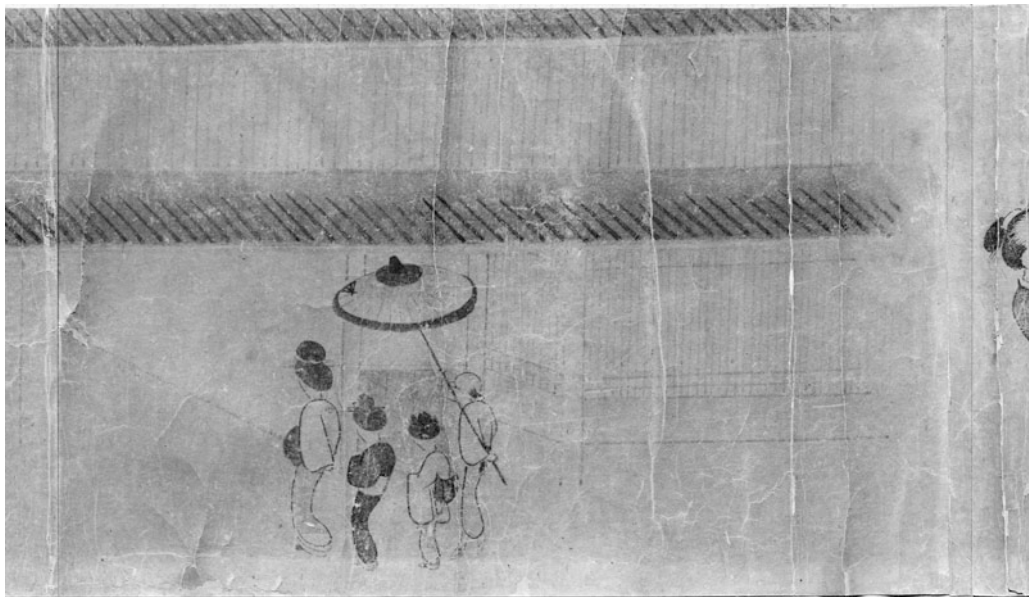


〔图3〕《世態聯画》序文

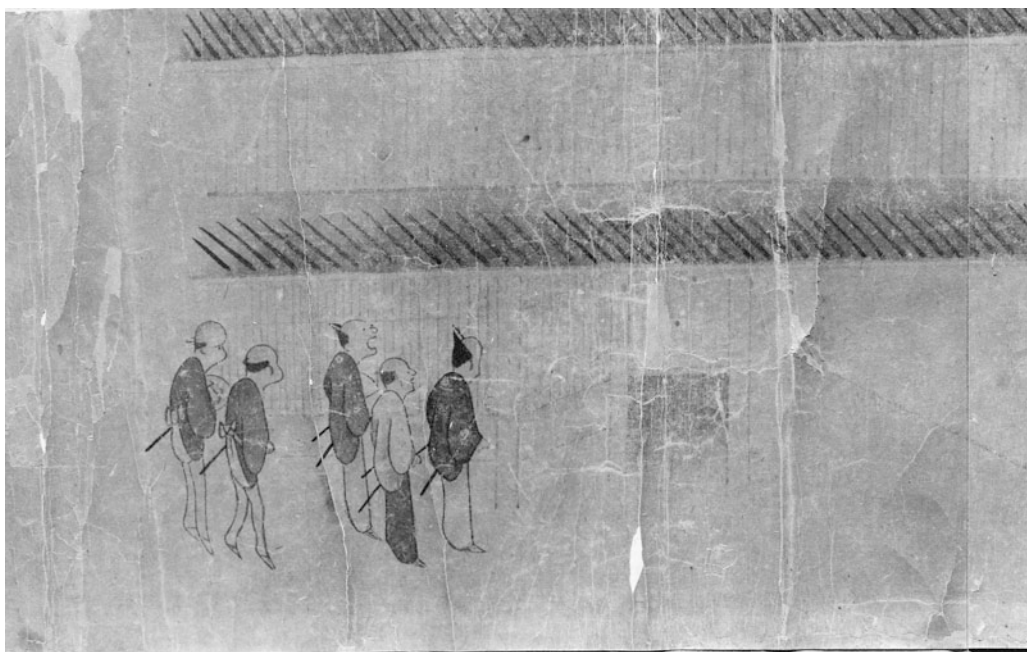




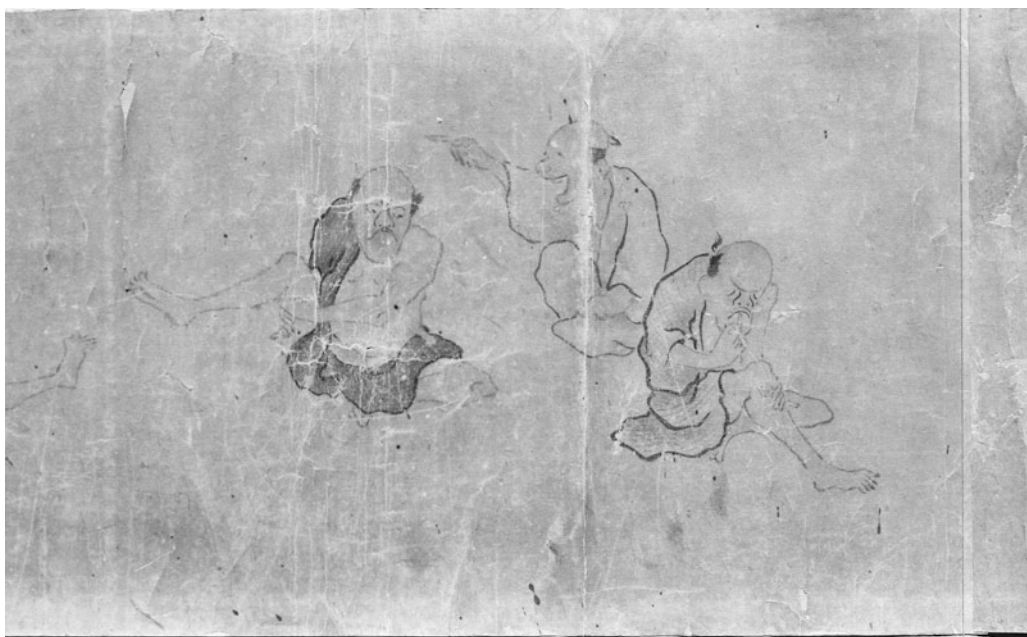
〔图4〕《世態聯画》杓子かけ



〔图5〕《世態聯画》太夫職



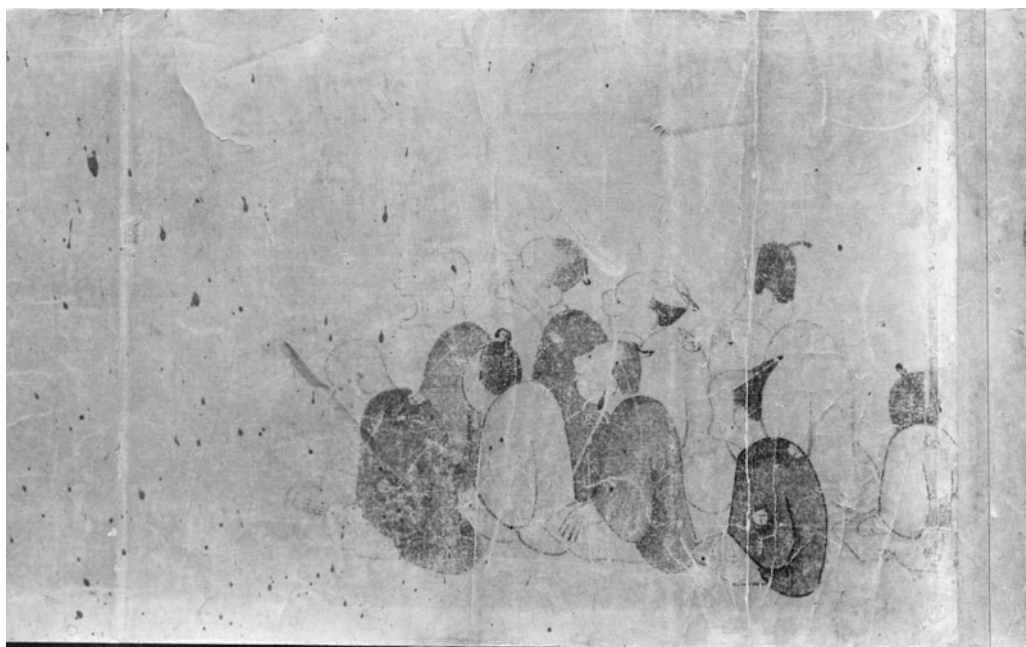
〔图6〕《世態聯画》太夫職



〔图7〕



〔图8〕《世態聯画》頑丈

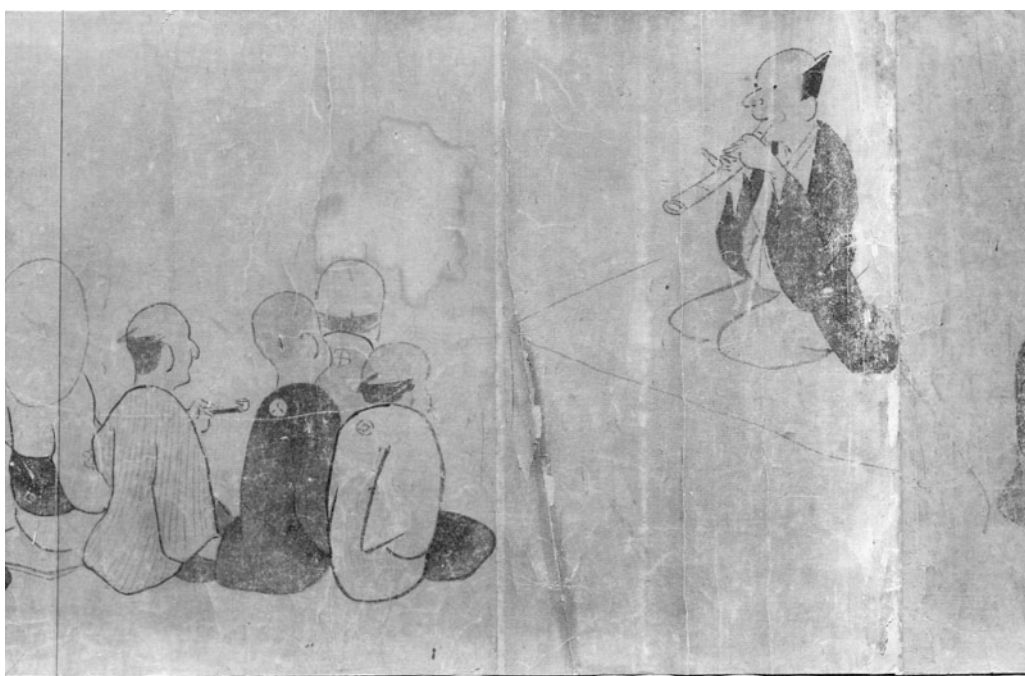


〔图9〕《世態聯画》知者





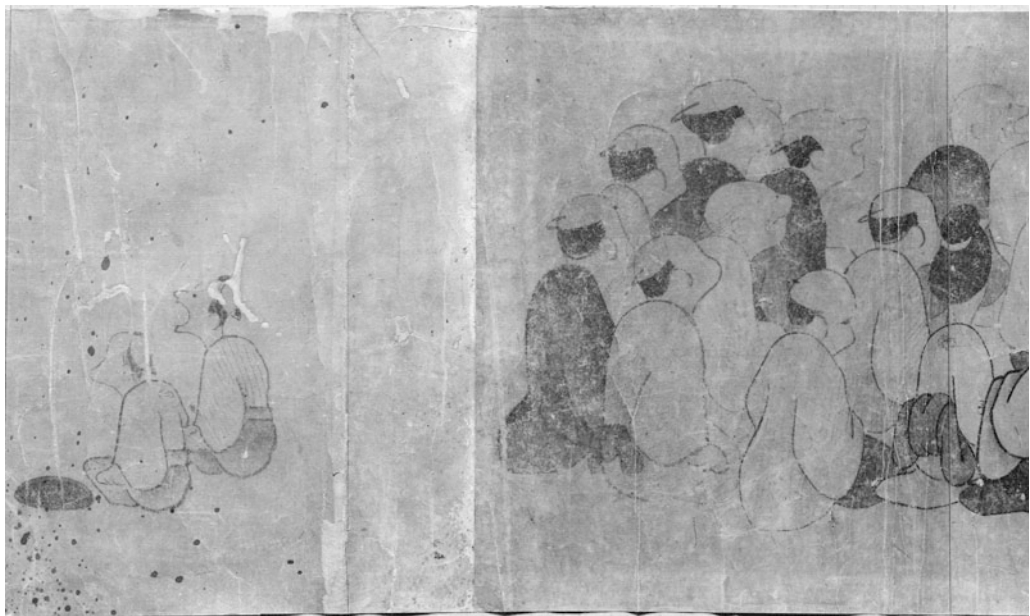
〔図10〕《世態聯画》知者



〔図11〕《世態聯画》さらへ講

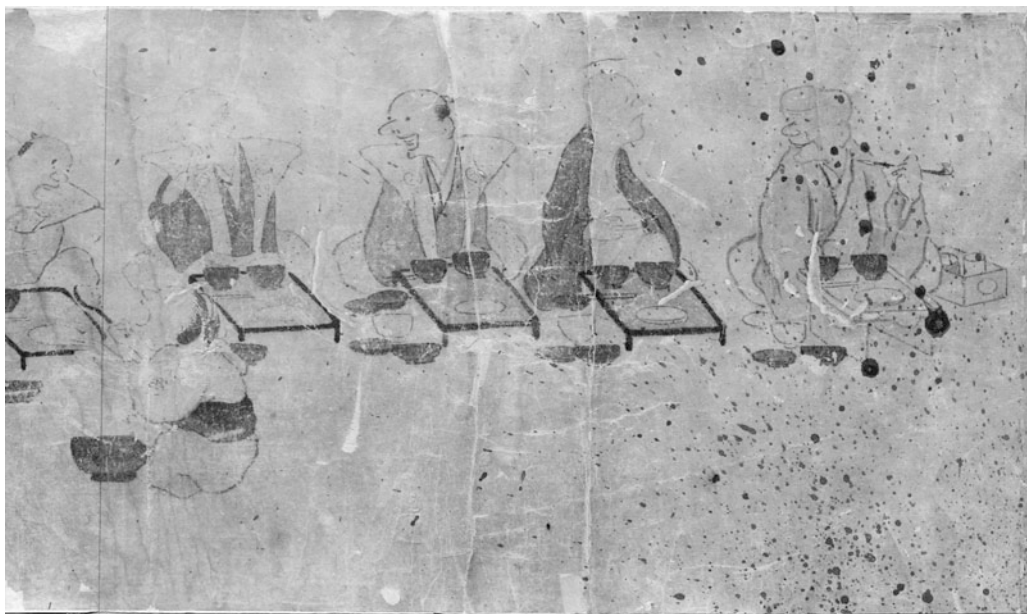


〔図12〕《世態聯画》さらへ講

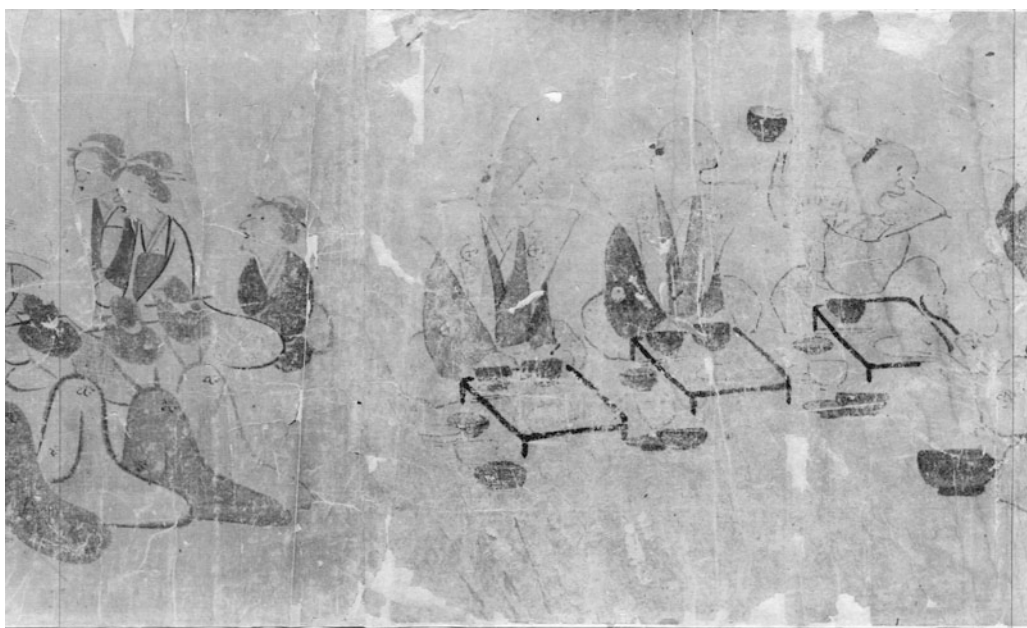


〔図13〕《世態聯画》さらへ講





〔图14〕《世態聯画》念者



〔图15〕《世態聯画》念者



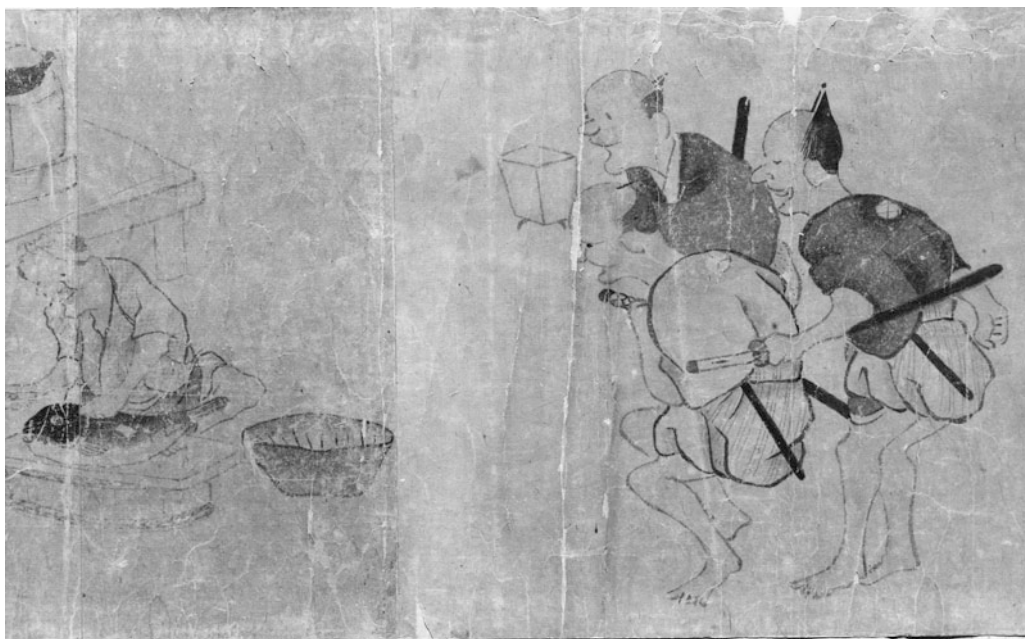
〔図16〕《世態聯画》祝儀



〔図17〕《世態聯画》さらへ講

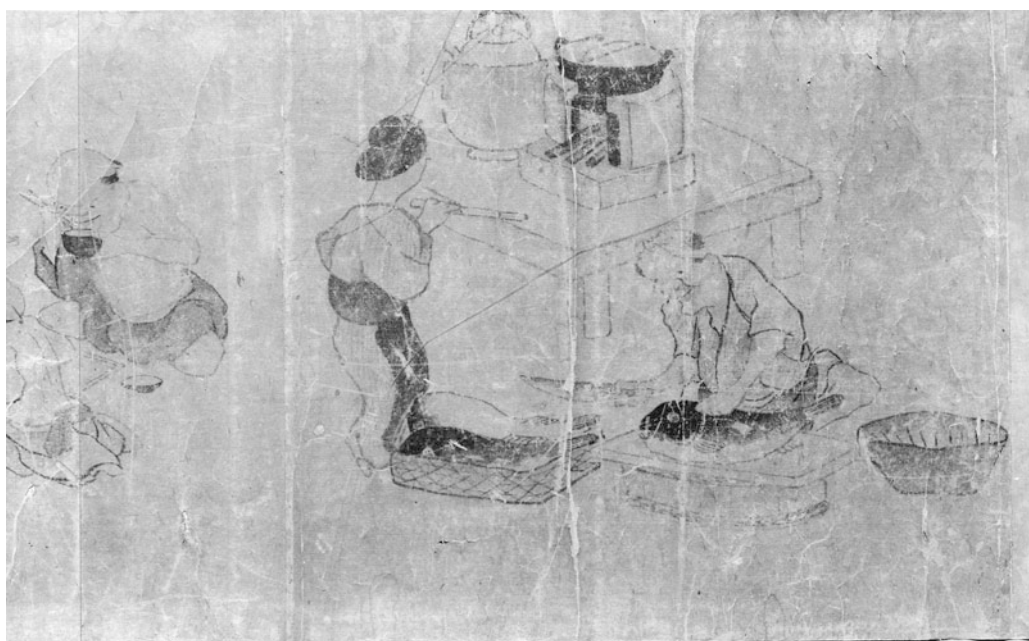


〔图18〕《世態聯画》養生

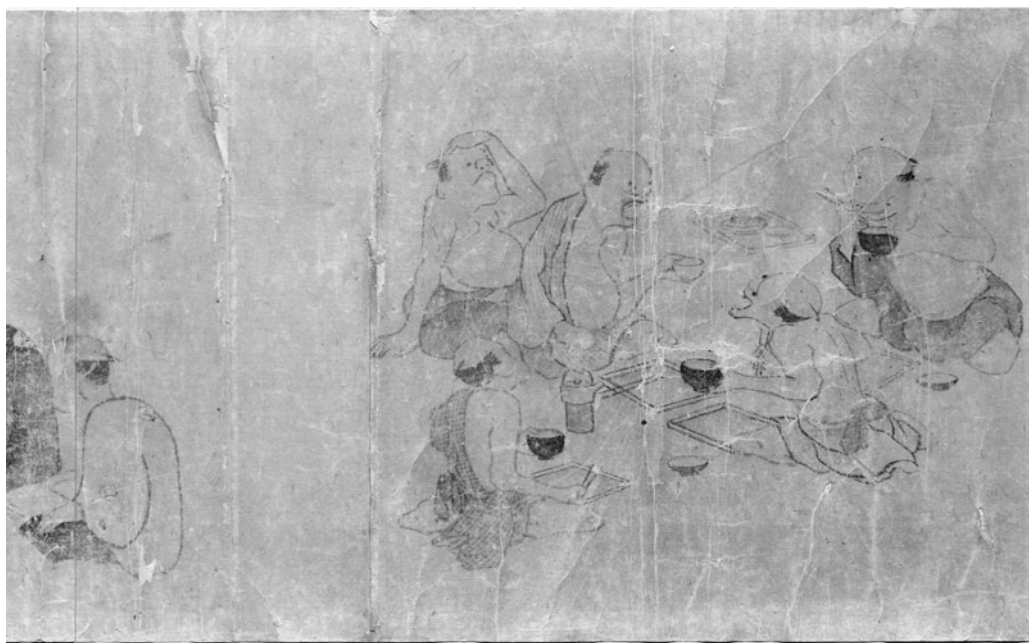


〔图19〕《世態聯画》臆病者

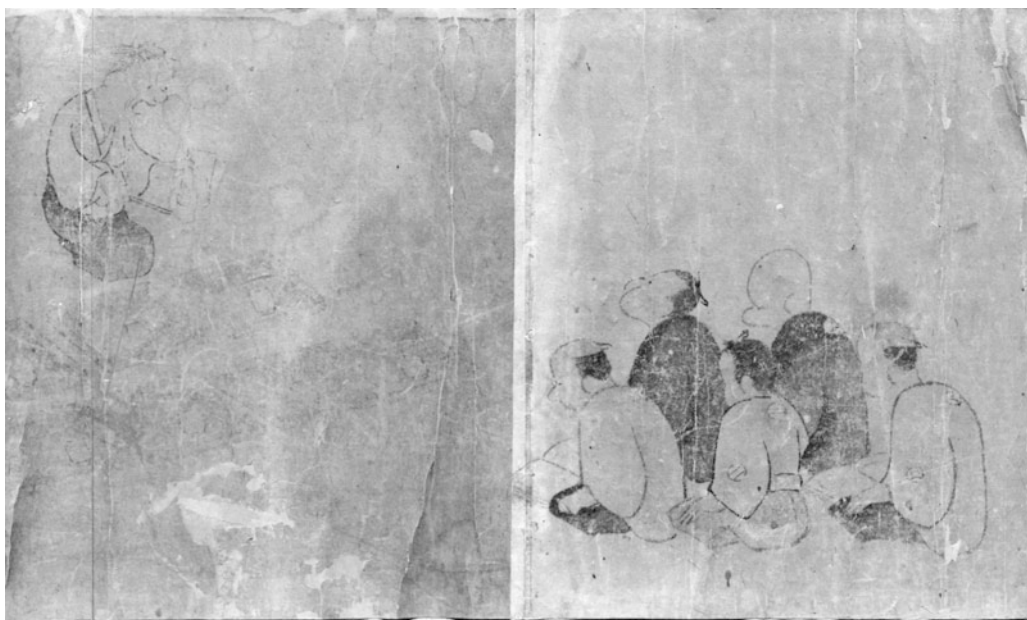




〔图20〕《世態聯画》不養生



〔图21〕《世態聯画》不養生

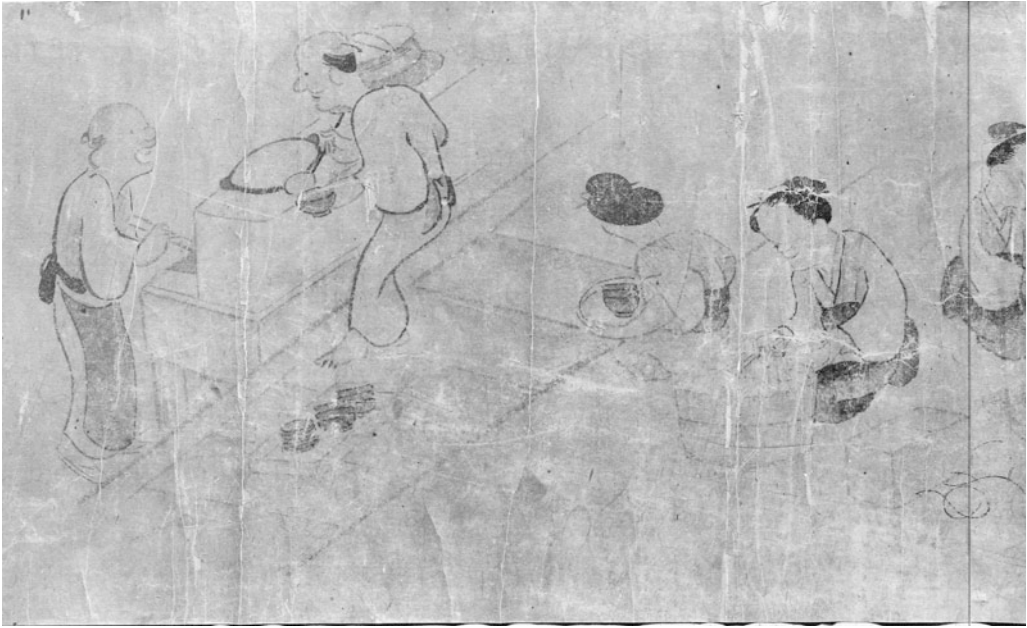


〔图22〕《世態聯画》知者



〔图23〕《世態聯画》念者





〔図24〕《世態聯画》念者（台所の部分）

ある。それは「かねこう（鉦講）」と「だいたんもの（大胆者）」である。これら二つの場面については、もともとは描かれていたものの、絵巻が切断されたときに排除され、再び現在の状態に繋ぎ合わされたときに欠落したものと思われる。

以上、『世態聯画』は、数ヶ所で分断され、順不同に貼付されたものである。また、欠損した場面も数ヶ所確認できる。さらに、同じ場面が二度描かれていることと、紙継ぎの箇所で紙質が変わっていることから、複数の図巻を裁断して一卷に継ぎ合わせたものだと思う。注目すべきは、『世態聯画』が、『畫本古鳥圖賀比』を後代に写したものは考えられず、むしろ『世態聯画』の方が早い時期に制作されたと推測されることである。というのも、「ねんじゃ（念者）」の場面において『世態聯画』では場面を省略せず、長い数珠を手にとって念じる人々の次の場面に、すぐに台所の場面がきているが、『世態聯画』ではその間に、御膳が並べられた座敷の様子が描かれているからである。ということは、『世態聯画』の場面を一部分抜き出して編集したのが『畫本古鳥圖賀比』だということになる。加えて、序文と落款から推測して、『世態聯画』は、耳鳥齋が活動していた時期に複数（おそらく二巻）描かれたものを、耳鳥齋没後に所蔵者が一卷にまとめたものと推測される。

## 二 『畫本古鳥圖賀比』について

『畫本古鳥圖賀比』は、上中下巻の内容を一冊にまとめた戯画絵本で、木版色刷による縦二四、八×横一七、三センチメートルの版本である。文

化二年（一八〇五）の耳鳥齋没後に出版された木版刷りの版画集で、遺存する多くは明治版であり、色刷の他に単色墨刷版もある。名古屋版の色刷版は、非常にけばけばしい色彩を使った劣悪なもので、江戸版のそれとは雲泥の差がある。それでもなお出版が進められたということは、明治期における耳鳥齋の需要が侮れないものであったということの意味するのであろうか。

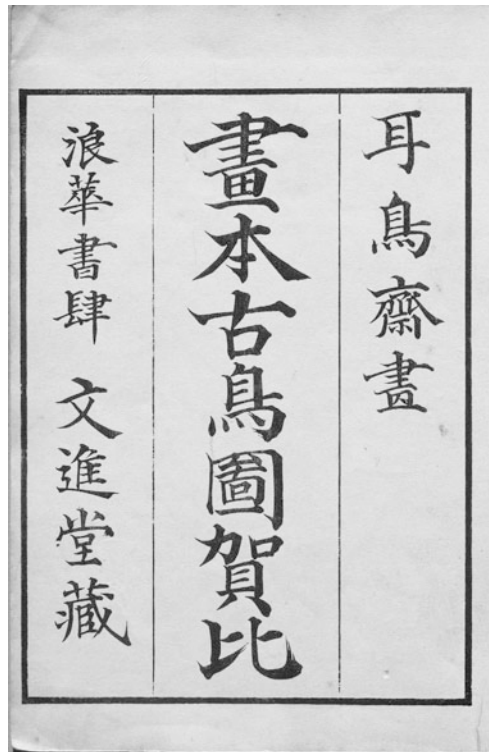
上巻では、祝儀、不祝儀、頑丈、不頑丈、養生、不養生の四つの場面、中巻は、さらへ講、鉦講、大胆者、臆病者の四つの場面、下巻は、太夫職、杓子かけ、知者、念者のやはり四つの場面によって、人々の姿が奇抜な描写で登場する。各頁には、奇妙な姿とのどかさを本領とする心理描写が対照的に組み合わせられ、機知とユーモアが溢れる戯画の集大成となっている。

表紙と奥付を見ると、二種類があり、一つは扉表紙に「耳鳥齋畫 畫本古鳥圖賀比 浪華書肆 文進堂藏」、奥付には「浪華書肆 河内屋喜兵衛 河内屋宗兵衛 藤屋徳兵衛 大阪塩町四 前田梅吉求板」と記されており、もう一つは、扉表紙に「耳鳥齋畫 畫本古鳥圖賀比 尾陽書肆 文光堂藏」、奥付には「書肆 河内屋喜兵衛 河内屋宗兵衛 藤屋徳兵衛 名古屋区鉄砲町 梶田勘助求板」と記されている。後者は名古屋の書肆から板を求められたもので、耳鳥齋の戯画が大坂のみならず、名古屋地域にまで広がっていたことが理解できて貴重である。先に触れた名古屋の梶田勘助求板については、多色の色刷本と墨のみの墨摺本との二種類が遺存しており、それらは明治期に刊行されている。<sup>④</sup>

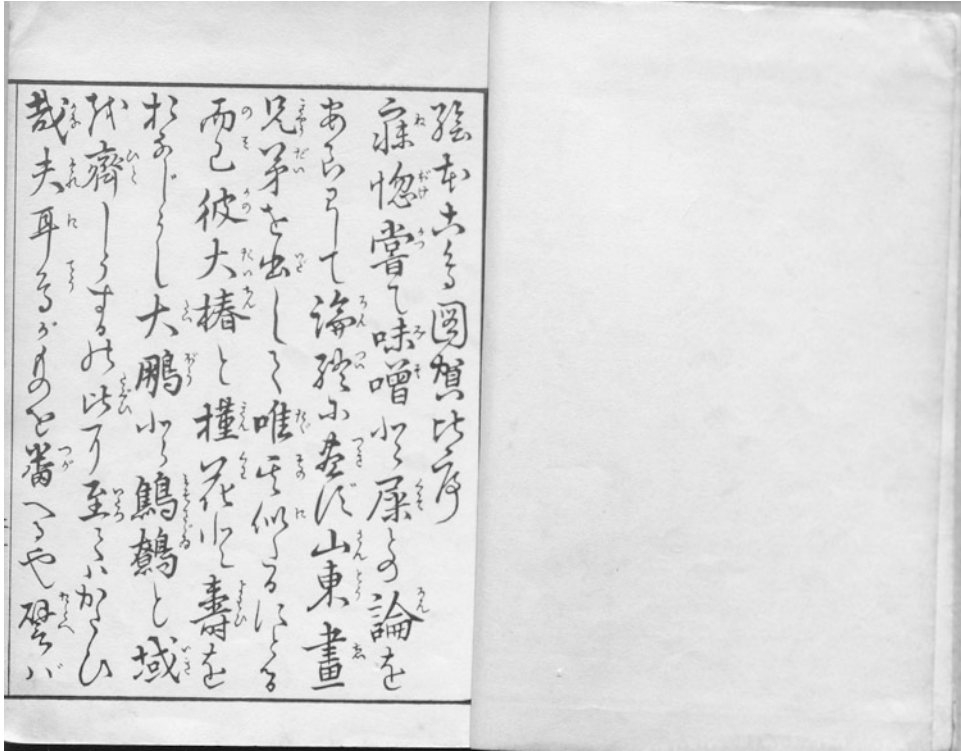
題名は通常「えほんことりつかい」と読むが、「えほんふるいちようつ



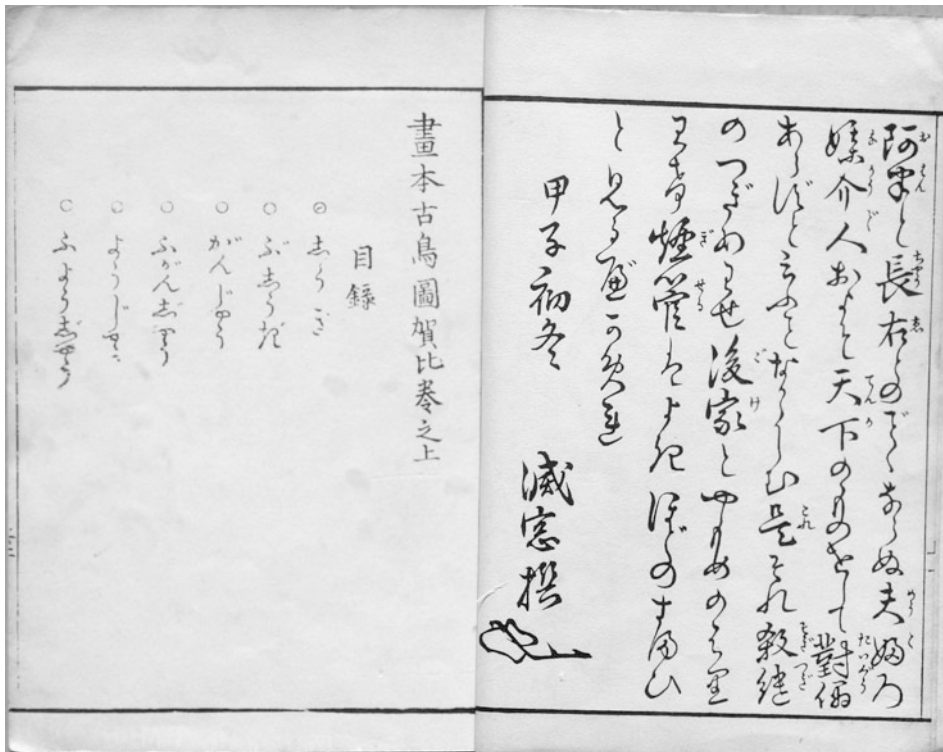
〔図25〕『畫本古鳥圖賀比』表紙



〔図26〕『畫本古鳥圖賀比』扉



〔図27〕『畫本古鳥圖賀比』序文



〔図28〕『畫本古鳥圖賀比』序文と目録（卷之上）





〔図29〕『畫本古鳥圖賀比』祝儀



〔図30〕『畫本古鳥圖賀比』祝儀





〔図31〕『畫本古鳥圖賀比』不祝儀



〔図32〕『畫本古鳥圖賀比』不祝儀



〔図33〕『畫本古鳥圖賀比』頑丈



〔図34〕『畫本古鳥圖賀比』不頑丈

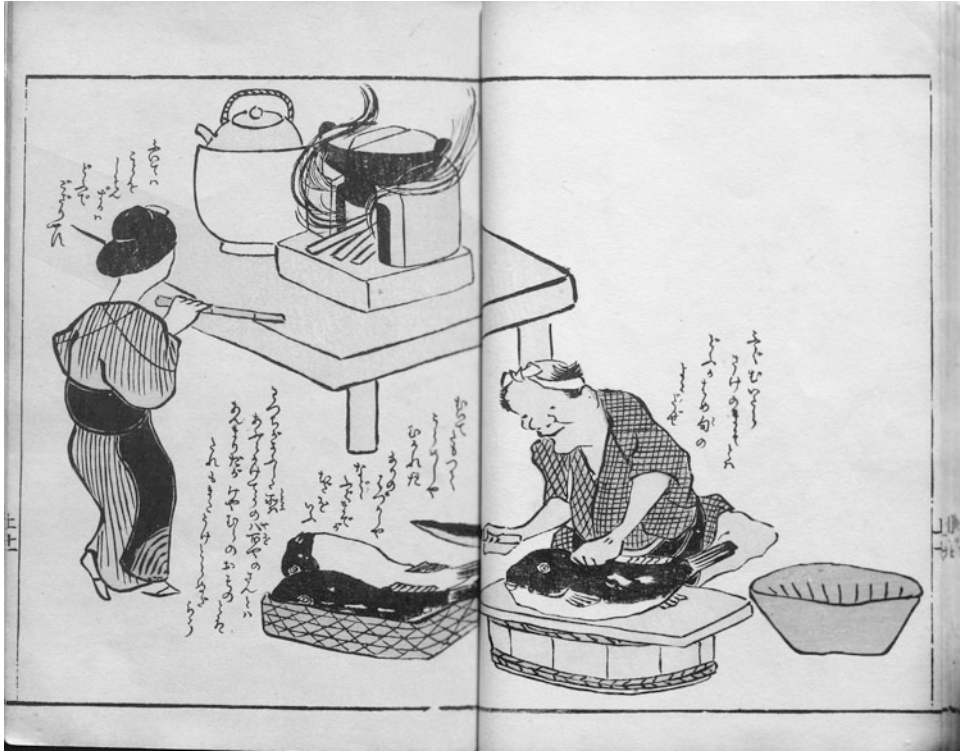


〔図35〕『畫本古鳥圖賀比』養生

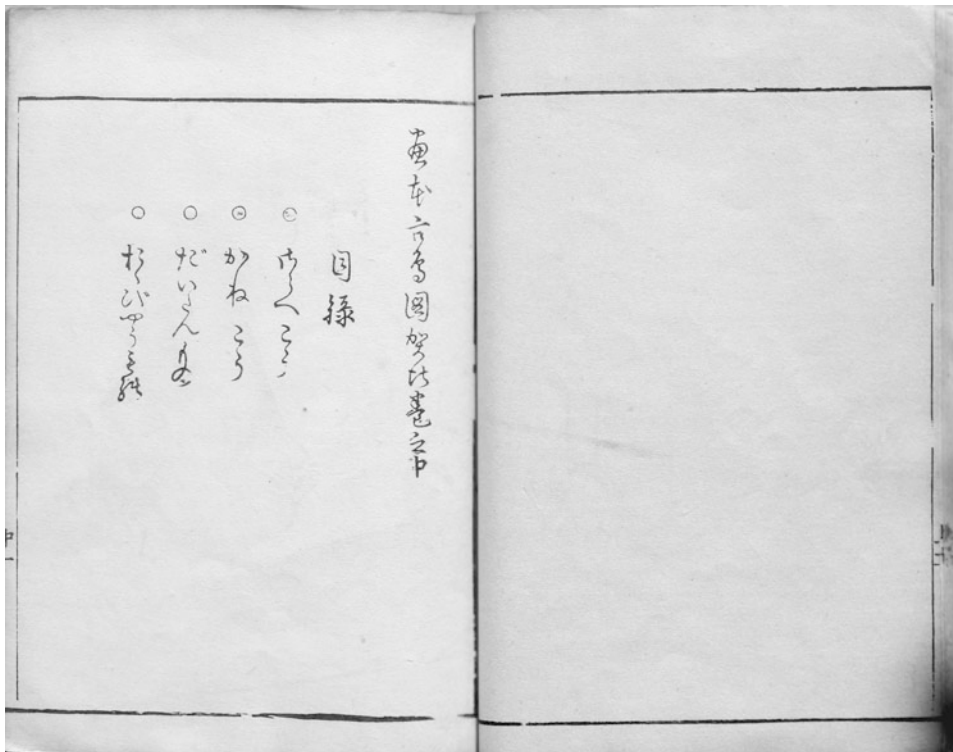


〔図36〕『畫本古鳥圖賀比』不養生





〔図37〕『畫本古鳥圖賀比』不養生



〔図38〕『畫本古鳥圖賀比』目録（卷之中）

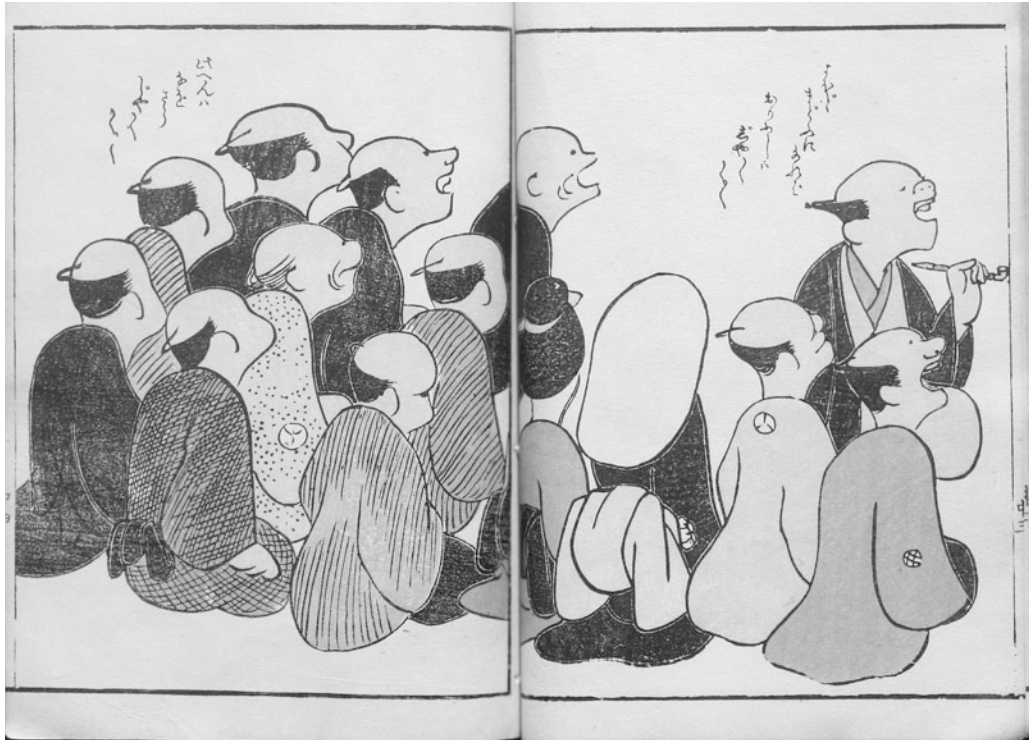


〔図39〕『畫本古鳥圖賀比』さらへ講

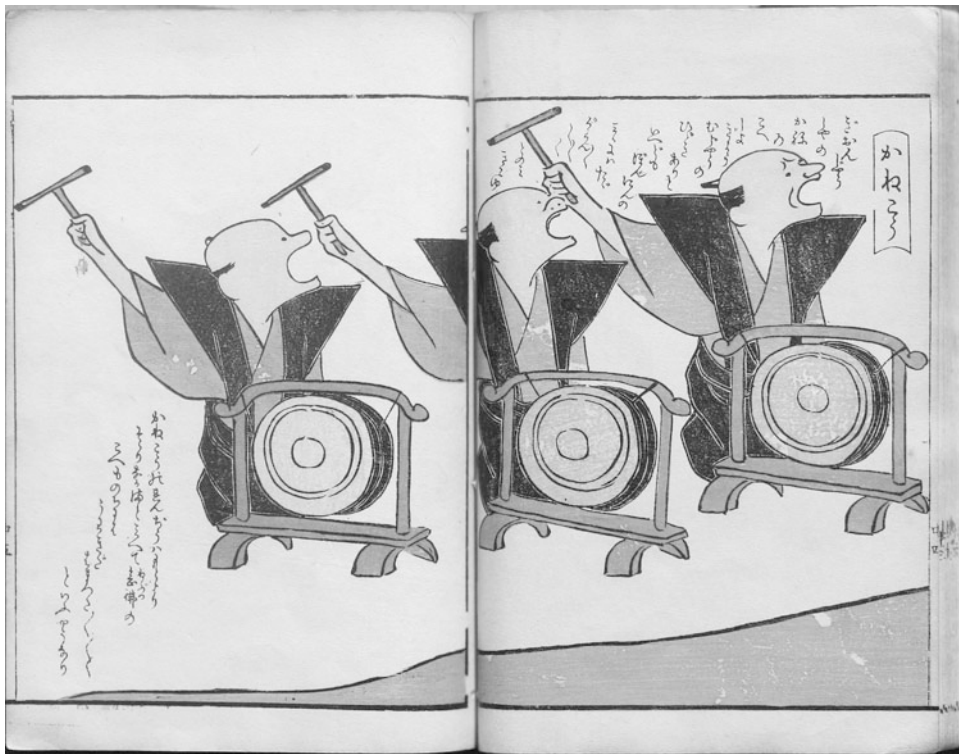


〔図40〕『畫本古鳥圖賀比』さらへ講

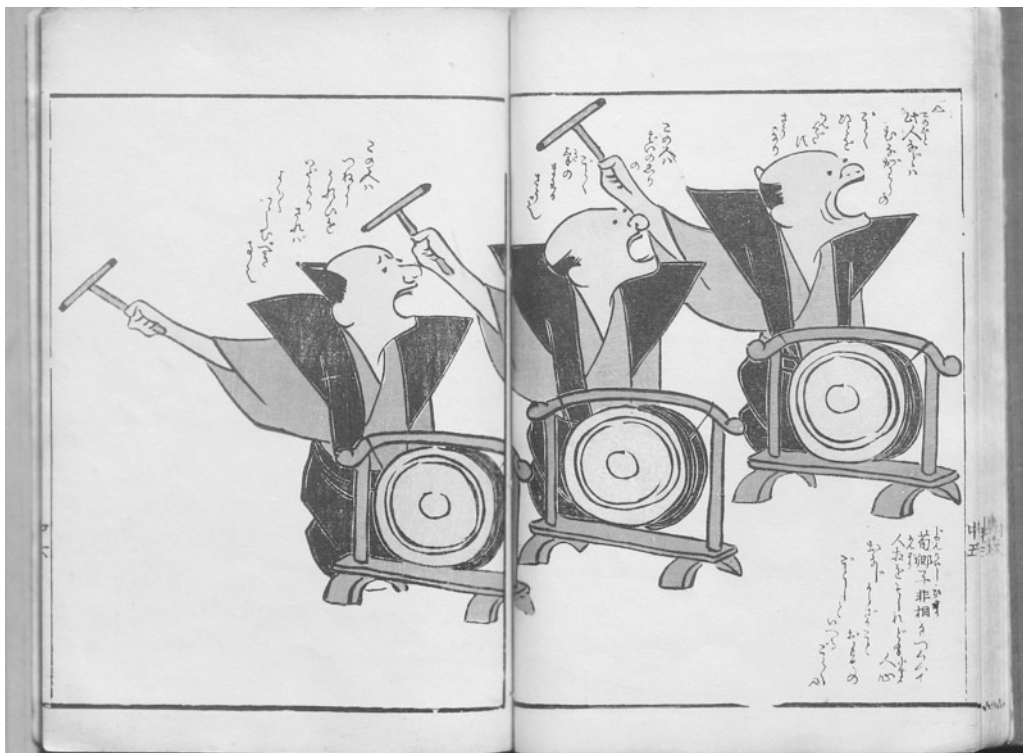




〔図41〕『畫本古鳥圖賀比』さらへ講



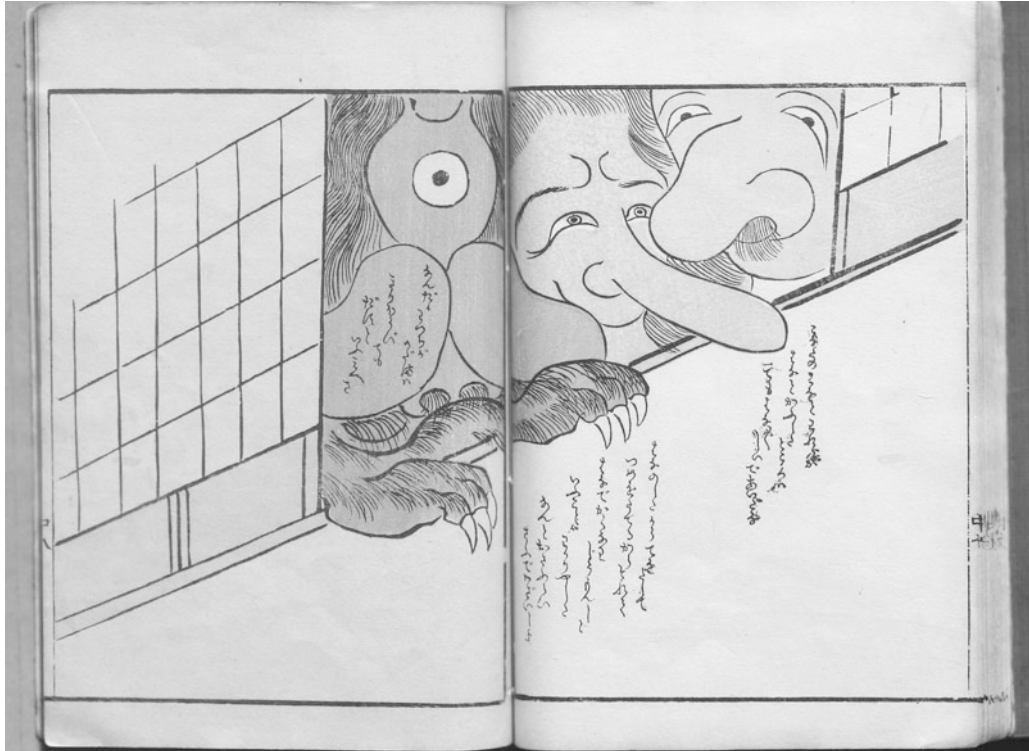
〔図42〕『畫本古鳥圖賀比』金正講



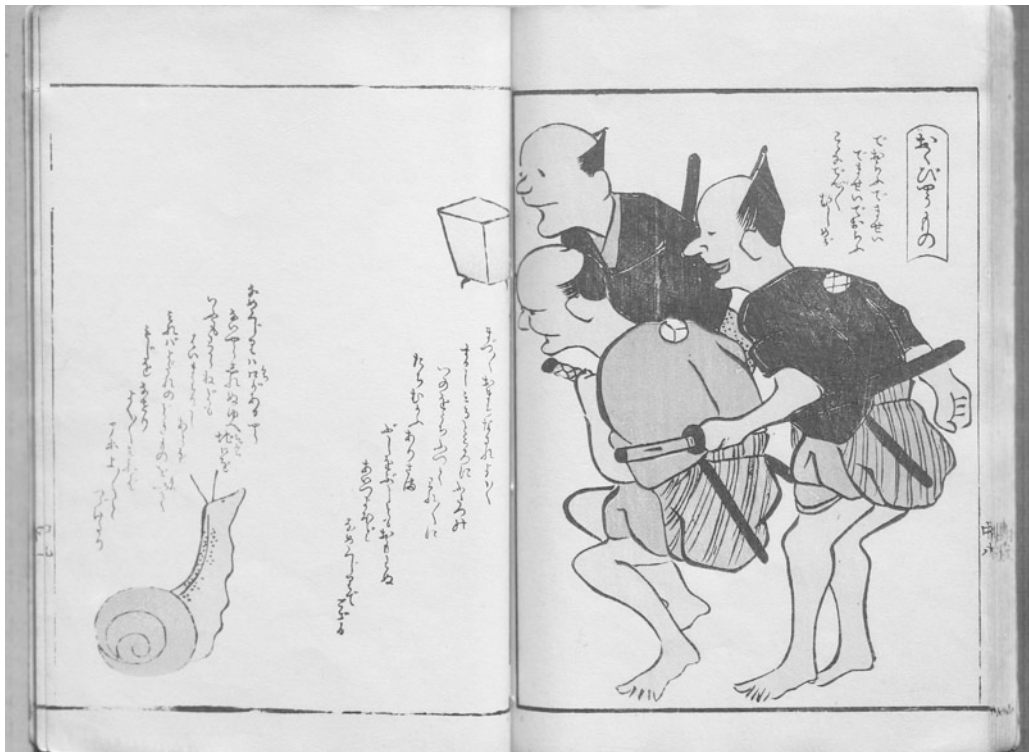
〔図43〕『畫本古鳥圖賀比』金正講



〔図44〕『畫本古鳥圖賀比』大胆者

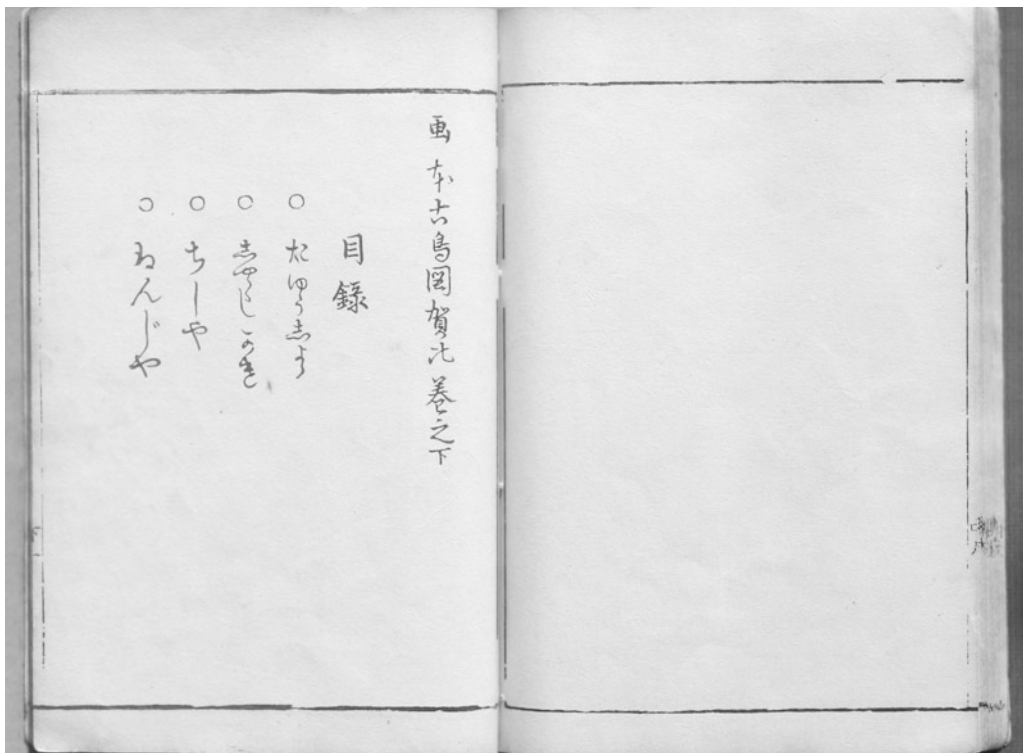


〔図45〕『畫本古鳥圖賀比』大胆者

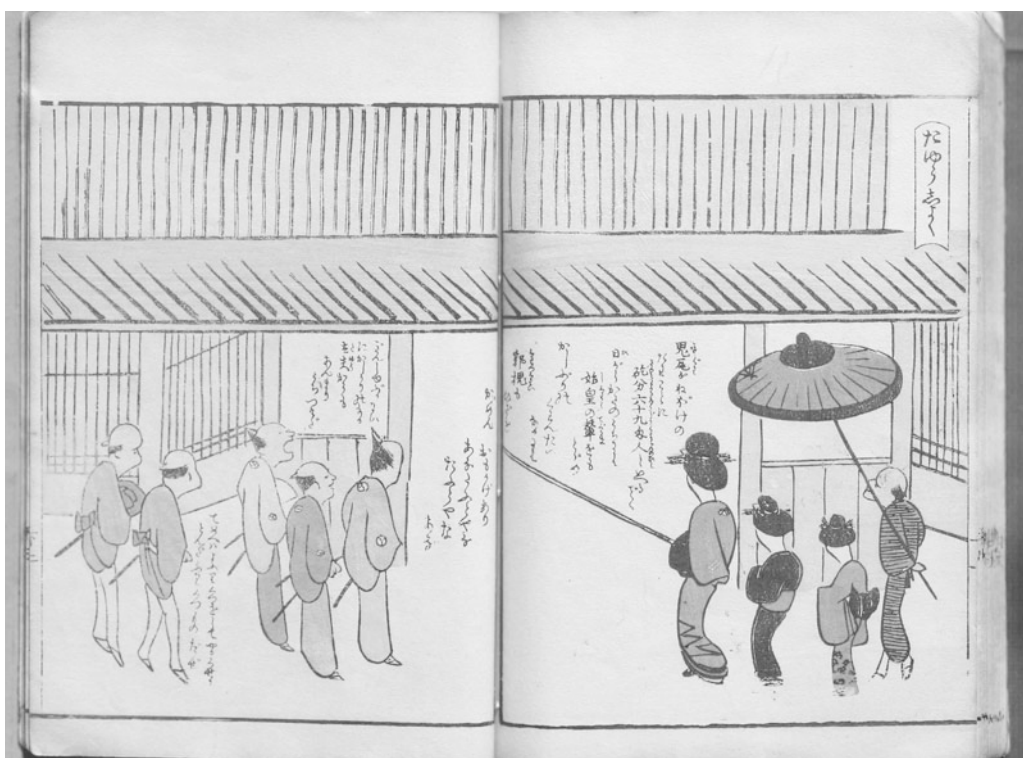


〔図46〕『畫本古鳥圖賀比』臆病者





〔図47〕『畫本古鳥圖賀比』目録（卷之下）



〔図48〕『畫本古鳥圖賀比』大夫職



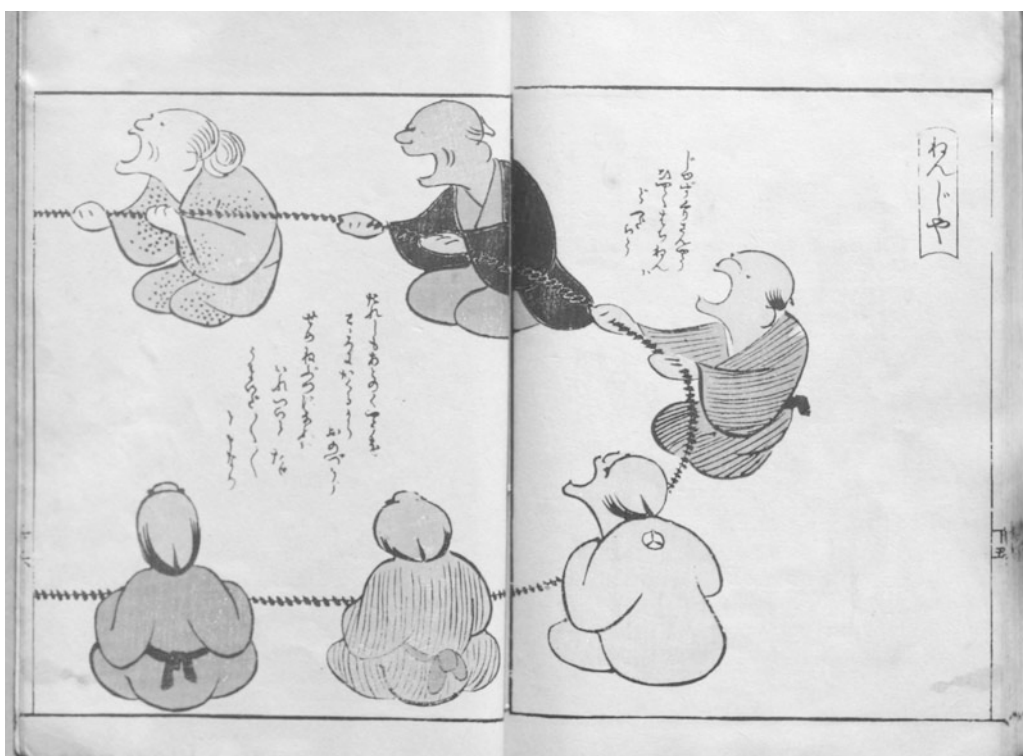
〔図49〕『畫本古鳥圖賀比』杓子かけ



〔図50〕『畫本古鳥圖賀比』知者



〔図51〕『畫本古鳥圖賀比』知者



〔図52〕『畫本古鳥圖賀比』念者

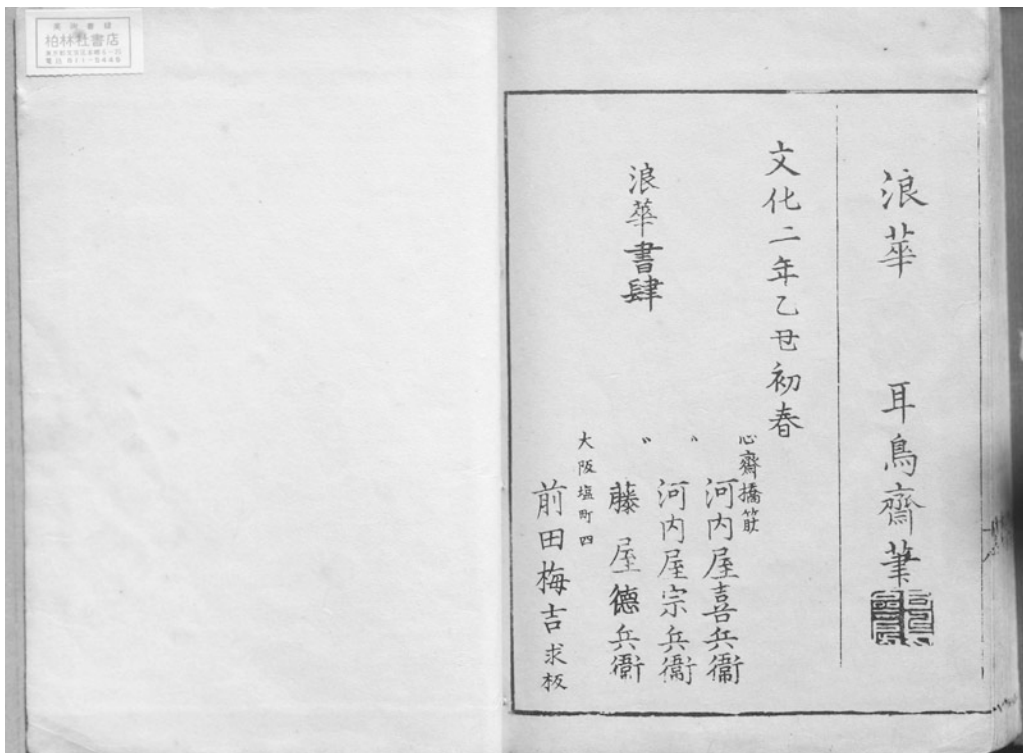




〔図53〕『畫本古鳥圖賀比』念者



〔図54〕『畫本古鳥圖賀比』念者（台所の部分）



〔図55〕『土器の古』奥付

がい」と読むことも可能である。つまり、二つのものを対照的に比べるという趣向は、門の扉などに用いられる蝶番の形式であり、「畫本古鳥圖賀比」を「えほんことりつかい」ではなく、「えほんふるいちようつかい」と読むべきだと考える一つの理由となる。これについては、細木原青起と筆者はまったく同じ考えたといつてよい<sup>⑤</sup>。というのも、序文に「耳鳥がものを番へるや」と記されており、左右を対照(対称)させる蝶番の形式による絵本だと考えられるからである。なお、「ことりつかい」とは、古代の官職名で、防人を手配する役職者、あるいは、相撲の節会のために、相撲取りを呼び集める責任者のことをいう。つまり、二つ(二人)を競い合わせるという意味になる。「蝶番」と「防人を手配する役職者」のどちらが正しいのか分からないが、「対をなす」という構成であることは間違いない。

内容の一例を紹介しておく、大胆者と臆病者を組み合わせた計六頁の中の見開き二頁分に「おくびょうもの(臆病者)」の場面がある。行灯を持ち、刀を差した三人の武士たちが、一匹の蝸牛(この版本では「なめくじ」と記す)を前にして、たじろぐ姿を表わしている。三人の困惑した表情と怯えた様子が印象深い<sup>⑥</sup>。この頁の前には見開き四頁で、「だいたんもの(大胆者)」が描かれており、両者は対の構成である。なお、『畫本古鳥圖賀比』に収録された四分の一ほどの場面(図様)が、耳鳥齋によって寛政五年(一七九三)前後に制作されたと推測される巻子の《世態聯画》(紙本墨画、二三、〇×七四〇、〇)に描かれていることから、これらの場面は耳鳥齋によって繰り返し描かれたものかもしれない。

### 三 『畫本古鳥圖賀比』からマンガ・アニメーションへ

ともかく、『畫本古鳥圖賀比』の作風は、かなり写生的な人物描写を特徴としており、耳鳥齋が晩年、とくに寛政期以後に技術的に大きく腕を上げたことが理解できるであろう。たとえば、「ふようじょう(不養生)」の場面など、滑稽な仕草をみせる五人の男たちは、力強く柔軟な輪郭線によって形づくられており、腕、肩、足などは絶妙に曲がりくねった巧みな線描によって描かれている。縦横に引かれた線描は、まさに円熟期の戯画作者の力量を証明するものだといつてよい。人物の形態描写は、正確な素描力を示すのみならず、起伏のある身体の立体感(厚み)を表現しており、画面に登場する人物たちの運動表現は、勢いのある動きをうまく表現しており、すでに耳鳥齋が素人絵師という段階を遙かに超えていることを明かにしている。版本全体を貫く特徴はといえば、大きく口を開けた人物のとほけた横顔であろう。こうした形態モチーフは、耳鳥齋の特徴を典型的に示すもので、ここに耳鳥齋の戯画の「ほのぼのとした面白さ」を示す真骨頂を見ることができるのである。

現代日本のマンガ・アニメーションという、いわゆるクールジャパンの文化は、その源流をどこに求めるのか、という重要な問題が控えているが、これは今なお研究上の大きな課題である。ともかく、耳鳥齋の戯画を近代漫画の直接的な源流だといつてよいかどうかは難しいが、一コマ漫画や、見開き四から六頁での一図による奇抜な構成、また漫画のふき出しを用いたような場面は、江戸期の戯画ではかなり独創的だといふべきであつて、近代漫画の原点を仄めかす。少なくとも、日本の風土と



して、江戸時代の戯画が、近代・現代の漫画やアニメーション誕生の土壌をつくったということは否定できないであろう。その意味でも、耳鳥齋の戯画は日本戯画史の中でも重要な位置を占めるわけである。これまでの戯画研究、そして日本の戯画史に関する研究書が、耳鳥齋を除外している場合が多いが、それは修正されねばならない。

いずれにせよ、文化二年（一八〇五）に出版された耳鳥齋の版本『畫本古鳥圖賀比』は、制作年不明の作品が多い肉筆画の制作時期を推定するための貴重な資料である。ともかく、耳鳥齋は歳を重ねるにつれて画技を熟練させていき、素人戯画から始まって、やがて専門絵師の戯画作品を制作するようになったということになろう。没後の出版である『畫本古鳥図賀比』の挿絵が、どの時期に描かれたのか正確には分からないが、さわめて写生的な人物描写から推測して、寛政期以後の円熟期の作品であることは疑うことができない。

やはり没後の出版となった『かつらかさね』に収載された挿絵のように、耳鳥齋がそれらの挿絵を何時制作したのか、特定するのが難しい場合もあるが、こと『畫本古鳥圖賀比』の挿絵に関しては、寛政期以後の最晩年に描かれたことは動かし難い。『かつらかさね』の挿絵の場合は、出版年から考えて、耳鳥齋が没する時期の享和二年（一八〇二）あるいは享和三年（一八〇三）に描かれたと思われるが、作風を検討すると、刊行年の近い文化二年（一八〇五）の『畫本古鳥圖賀比』に見られる人物描写とは様式的にかなり距離がある。『かつらかさね』の挿絵は、二十年ほど昔の天明六年（一七八六）刊行の『つべこべ草』の人物描写に酷似することから、そしてまた、『つべこべ草』よりも形態描写が洗練

されていることから、天明六年以後、それほど遠くない時期に制作され、それから二十年近く経った耳鳥齋没後に編集出版されたとも考えられる。確かに、『かつらかさね』は、耳鳥齋の版本と肉筆画のすべての中でも圧巻といえるべき秀抜な挿絵を数多く収録しており、極端な意見を述べると、『かつらかさね』一冊のみで、耳鳥齋の名前は、日本戯画史に永遠に遺ること必定である。

『かつらかさね』の挿絵について残る疑問は、『つべこべ草』の挿絵と関係する作風だとして、二つの版本の挿絵が同時期に制作されたとするなら、これだけ優れた挿絵を描いた耳鳥齋が、やはり優れているとはいえず、『畫本古鳥圖賀比』の挿絵へと大きく作風を変えたことであろう。耳鳥齋が蕪村の戯画の影響を受けたとするなら、『畫本古鳥圖賀比』の挿絵制作は、蕪村からの訣別だといってよい。

## おわりに

要するに、耳鳥齋による『繪本水や空』（安永九年・一七八〇年）から『畫本古鳥圖賀比』（文化二年・一八〇五）までのすべての版本を年代順に検討すると、全体としては、ゆるやかに絵本の刊行年に従って、そこに描かれた挿絵の制作年を確定することが可能だと思われるが、詳細に検討すると、必ずしも刊行年通りに挿絵が制作されたとは限らないことが明らかになる。つまり、耳鳥齋によって挿絵が描かれた制作年と、それらが版本として編集された刊行年とにタイムラグがあるということである。

しかし、こうした耳鳥齋の版本と肉筆画とをめぐる制作年確定の問題をはじめとして、その主題やモチーフ、そして描写の様式など、これまで不明であった版本の位置づけを解明するために、今回紹介した画卷形式の《世態聯画》は、耳鳥齋による肉筆作品の制作年を推測するために役に立つ貴重な新発見の絵巻だといってよい。それはまた、版本制作の秘密をも教えてくれる重要な資料でもある。

## 註

- ① 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、平成二十二年（二〇一〇）。耳鳥齋については、二九三―三三六頁を参照。
- ② 山川武「松屋耳鳥齋筆《花見の酔客図》」、『國華』九七六号、國華社、昭和五十年（一九七五）、三八頁。
- ③ 大久保恒磨「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）、二八頁。
- ④ 名古屋版『畫本古鳥圖賀比』の資料収集については、関西大学文学部の松浦章教授のお世話になった。
- ⑤ 細木原青起「日本漫画略史」、「漫画講座 第二巻」、建設社、昭和九年（一九三四）。
- ⑥ 拙著「耳鳥齋『畫本古鳥圖賀比』（上中下巻）一冊」、『美術フォーラム21』第二十四号、美術フォーラム21刊行会、一五〇頁。

## 吹田家蔵《竹林七賢図》について

石田 智子

本作品は、吹田家<sup>①</sup>に捲りの状態で所蔵されるもので、元は衝立<sup>②</sup>に描かれていた《竹林七賢図》である。落款も見られないため、作者の判定はできない。しかし、竹林の描き方、面貌表現から推測すると江戸時代中期以降の狩野派に学んだ画家が描いたことは明らかである。現存する捲りの状態で法量は縦約一〇五・〇cm、横約二二〇・〇cmで、紙本に墨で描かれている。破損が激しく、全体を撮影することは不可能であったため、部分図を紹介する。

画面中央に、竹林の中に七人が顔を寄せ合い書物をのぞきこんでいる。七人を囲む形で竹林が描かれている。画題に選ばれた「竹林七賢」とは、中国、曹魏から西晋へと政権が移行する時代に、俗世を疎み竹林へ隠れ清談にふけた七人の賢人、阮籍、嵇康、山濤、劉伶、阮咸、向秀、王戎のことである。人物はそれぞれ丁寧<sup>③</sup>に描かれ、表情も一人一人描き分けられていることがわかる。白髪は一本一本墨と胡粉で表現されている。また、中央にいる山濤と思われる人物に注目すると、帽子から透けて見える頭の線までもが見てとれる。人物の首や肩の線が自然に描かれていて、粉本を写した際によく見られる不自然な身体の表現はほとんどない。肥瘦のある墨線を生かして柔らかく描かれた衣紋線と、付立で表現された垂直に伸びる竹との対比を意識していることも画面全体から伝わってくる。背景である竹林は人物に比べると淡泊に表現されているが、墨の

濃淡によって奥行きが表わされ、一画面で深い竹林を表現することができる。また人物にかかるように描かれた手前の竹によって、合理的な空間が画面上に描きだされているように感じられる。左には、薄墨で控えめに水流が描かれており、他の絵師も多く描いた竹林の水流の側で語り合う「竹林七賢」の型を引き継いでいる。画面全体に金箔が控えめに散らされていて、竹林の幽玄な雰囲気より一層引きたてている。

さてこの「竹林七賢」は、日本において好まれた画題であり、狩野探幽以後の狩野派の絵師による作例が多く現存する。狩野探幽の《七賢九老図屏風》（静岡県立美術館蔵）<sup>④</sup>や、狩野典信の妙心聖澤院の障壁画などが代表作として挙げられる。これらの狩野派の画家が描いた「竹林七賢」を比較すると、本作品も狩野派で学んだ画家が描いたものであることがわかる。竹の根本を描かず朦朧と浮き上がるように描かれた竹林は、探幽以後の狩野派の画家の作品に特徴的である。肥瘦のある墨線を生かして表現された衣紋線、柔和な印象の面貌表現など他の江戸狩野による「竹林七賢」と共通しているといえる。本作品にも見られる竹林の中央に七人を集合して配置する構図は、典信の時代あたりから描かれるようになったことが、小川裕久氏によって示唆されている。小川氏によると、前述した狩野探幽の《竹林七賢図屏風》や典信の妙心寺聖澤院の《竹林七賢図》、典信の父である狩野古信の竹林七賢を描いた作品では、七人は竹林の中に自然に見えるよう配置されている一方で、典信の宝厳寺蔵の三幅対の《竹林七賢図》や幕末に狩野雅信を含む七人による合作の《竹林七賢図》では構図の面白さを重視して、正面向きの帽子を被った人物を六人が円状に取り巻くように配置しているという<sup>⑤</sup>。この作品では、後者



のような不自然さはないが、竹林の中で帽子を被った人物を囲むように六人が集まる構図を取っている。屏風や襖といった横長の画面に描かれるには、七人を離して配置したが、本作品のように衝立や掛幅に描かれる際に「竹林七賢」という画題が伝わりやすく、また、まとまった印象を与える構図が好まれるようになったのではないであろうか。この作品は、そのように竹林七賢が図様として定着し、構図が工夫されるようになる過渡期に描かれたと推測する。そのため、典信と同時代かやや後に描かれた作品であると考えるのである。

作者の判定は難しいが、狩野派の画塾に学んだ徳島の絵師によるものであることは確かであろう。矢野典博や河野典雄といった絵師らは、狩野典信に学び典信から一字拝領し徳島藩主の御用絵師となったという。彼らのように狩野派で学び自分の故郷に戻り活躍した画家たちも、確かな技量を持っていたことが、この作品からも理解できるであろう。また何に描くかによって「竹林七賢」の構図を工夫して変化させていったことが推測される。本作品もおそらく何らかの手本を参考に描かれたと考えられるが、写し崩れは全く見られず、構図については、調査した限り類例を見ない。江戸時代は、本作品を描いた絵師のように、狩野派画塾に学んだ確かな技量を持った絵師らが地方で活躍したことを窺い知ることのできる資料である。また、「竹林七賢」の構図が変遷していく過程も本作品から理解できた。

- ① 吹田家は江戸時代、阿波南方の政治・商業の中心地であった富岡町に栄えた商家である。徳島藩とも関わりが深く、天明四年（一七八四）には、

藩主や若君らのための本陣を建設した。（『富岡町 本吹田家の歴史』展覧会冊子、徳島県立博物館、二〇一三年）現在、本作品は吹田僚氏が所蔵している。

- ② 本作品の裏側に描かれていた花鳥画が同じく捲りの状態で現存している。  
③ 『狩野派の世界——静岡県立美術館蔵品図録——』、静岡県立美術館、一九九九年  
④ 中谷伸生『大坂画壇はなぜ忘れられたのか 岡倉天竺から東アジア美術史の構想へ』醍醐書房、二〇一〇年  
⑤ 小川裕久「一四 竹林七賢図」『狩野栄川院と徳島藩の画人たち』徳島市立徳島城博物館、二〇一三年  
⑥ 前掲書、『狩野栄川院と徳島藩の画人たち』

本作品紹介にあたり、所蔵者である吹田僚氏に多大なご協力ご教示賜りました。ここに記して篤く謝意を表します。



狩野派《竹林七賢圖》



(部分)



(部分)



(部分)



(部分)



# 福原五岳筆《寒山拾得図》（関西大学図書館所蔵）

施 燕

全体の形が明瞭でない太湖石と、經典を開く寒山、箒を持つ拾得を組み合わせた《寒山拾得図》（図1）（絹本墨画淡彩、九九・四×三〇・五センチメートル）である。典型的な寒山拾得のイメージでありながら、幾分の斬新さがこめられている。

寒山は、唐台州刺史閻丘胤による『寒山子詩集序』に「或长廊徐行、叫噪陵人、或望空独笑、时僧遂捉骂打趁、乃驻立抚掌、呵呵大笑、良久而去。」と記載されているように、普通の人と思えない奇行で知られ、中国で唐代に浙江省にある天台山の国清寺に居たとされる風狂の僧である。拾得は国清寺で寺の食事を担当する僧で、同じく言動が奇妙で、後に寒山と友人になった。二人が文殊普賢の化身という。

本図は、左中央に「五岳寫」（墨書）（図2）、「玉峰山人」（白文方印）、「福原素子絢印」（白文方印）とあり、（図3）、日本文人画の大成者とされる池大雅（享保八年（一七二三）—安永五年（一七七六））の弟子で、江戸中期に活躍した文人画家福原五岳（享保十五年（一七三〇）—寛政一一年（一七九九））により制作されたものであることが判明する。制作年代は記されていない。上部には、右上「在山川一方」（朱文長方印）（図4）、「非拾又非得 一 卷 禅 玄 談 尽 後 山 寒 月 無 痕 太 室 文 華 題」（墨書）（図5）と五言絶句の賛があり、その傍に、「幡文華印」（白文方印）、「太室」（白文方印）、「南椿信順書」（墨書）、「南」（白文方印）、「椿」（白文方印）、

「信順之印」（白文方印）（図6）となっていることから、賛は江戸中期京都の学者である小幡太室（生没年不詳）によるものとわかる。書を揮毫した南椿信順という人物については管見の限り不明であるが、この作品は、三人の手で成され、五岳の絵画に友人が墨書で賛を書き込んだ作品に他ならない。その意味では、本作は典型的な文人画だと言えるかもしれない。

作者の福原五岳の画業については、未だに研究が積極的ななされていないとはいえない。ところが、近年ようやく世評に注目されつつある大坂（阪）画壇の展開を語るには、実に不可欠な画家というべきである。当時それはそれなりに名高い文人画家として知られていたようである。嘉永六年（一八五三）刊の『古今南画要覧』には、「不判優劣」の項目の最上段に五岳の名前が記されている。他に、江戸時代には安永四年（一七七五年）版の『浪華郷友録』、田能村竹田の『山中人饒舌』、白井華陽の『画乘要略』などに評伝があり、『浪華人物誌』や『大阪人物誌』などにも略伝が記されている。それらを総合してみれば、要するに五岳は、備後尾道の生まれで、姓が福原で、名は元素、字は子絢、太初、通称大助、雅号は五岳（嶽）、玉峰、楽聖堂という。青年時代に上京し、大雅に師事した。後に大坂に出て、文人画家として名をあげた。その絵画制作の腕は、竹田の『山中人饒舌』に、「至『大雅池翁』、則踵其躅、物五岳元素最著。杏堂春嶽熊嶽数子、皆出於五嶽之門云」と記され、また『画乘要略』に、「用墨濃湿、縦横淋漓たり、兼ねて人物に長ず、筆力沈確蒼老たり、百川已来其右に出づる者無し、名を一時に驚するも亦宜なり」との記述から端的に窺うことができる。すなわち、五岳は大雅の画風を継承するほど

の高弟として、その腕が確かなもので、五岳の門下には大坂で大いに活躍する画家たちが輩出したということである。つまり、五岳は大坂画壇を牽引した人物の一人だといえる。

画面に注目してみると、全体的にすっきりとした構図で、飾り気のない描写だといえる。画面上方には、墨の濃淡を使い分けて描かれた太湖石の絵画がある(図7)。濃い墨で太湖石の輪郭とその独特な空洞を表現し、薄墨でその光沢と質感を描き出す。中にある大きな空洞にはある植物が生えて、やや肉太い線描と柔らかい筆致からか、その石にはごつごつとした感覚は全く感じられず、湿って平滑そうに見える表面となっており、植物からはみずみずしさが伝わってくる。論理的には墨の濃淡による明暗が奥行き空間表現を示すはずであるが、石の全体から見れば、やはり平面的で、立体感のある石だと言うのが難しい。しかし、ここに見られるおおらかな輪郭線と柔らかい筆致といった文人画の特徴を誇示する表現は五岳が大雅から学んだ筆法と筆致を生かした成果であろう。

画面下方には、二人の古代的な服装をした人物が笑いながら何かの巻物を夢中に読んでいる。何となくおかしな光景である。何がおかしいかと言えば、顔つき(図8)が中年か老年に近い、いわゆる歳を重ねた大人だと思われる二人の男が、二人そろって「双童髻」という古代の子供の髪型をして、顔は常人と思えないぐらいの深い皺を示し、笑っている。しかし思えない微妙な表情となっている。正面向きの人物はまともに衣服を着ず、胸を大半はだけている姿で、竹ぼうきをつかみながら、それを肩の方にもたせかけている。奇妙な雰囲気であるが、これこそ奇行で知られる風狂な男二人の寒山と拾得がもたらす光景である。『寒山子詩』

に記述される寒山と拾得の姿と関係なく、すでに定着したイメージとしては、「寒山展巻拾得持帚」、つまり、経典を記してある巻物をもっているのは寒山で、竹で束ねた帚を持っているのは拾得とされる。理由は確かではないが、一説では、中国五代(九〇七―九七九)の禅僧である貫休(太和六年(八三二)―永平二年(九二二))が描いた最古とされる寒山と拾得はこういうふうな組み合わせをしているので、それがそのまま継承されたようである。この意味では、五岳のこの《寒山拾得》も典型的な寒山と拾得のイメージを継承して描かれたのであろう。

改めて人物部分を見ると、二人の人物が画面からくつきりと浮き上がってくる。その筆致は、画面上方の太湖石に用いた潤いのある感じとは異なっており、特に人物の服装を表現する線描の筆さはやや荒く、最下部のぎざぎざとした部分の表現(図9)は、なかなか衣文と思えないぐらいの硬直感を覚える。それに対して、顔貌表現(図10)は相対的にやわらかい線描で人物の五官と表情を描き出し、生き生きとした描写となっている。人物の全体(図11)を見れば、筆さばきの荒さのわりには、緻密に描かれている。そして、墨の濃淡乾湿を細かく使い分けて、その運用と処理には強引な部分もあるが、相当な画技を試みた作品だといえる。くせのある釘頭描が全体のアクセントを整える。つまり、相対的に滑らかな線描が引き出す和様に対して、狩野派のような硬質な線を駆使したいわゆる漢画をイメージさせる中国様を表現するために、あえて釘頭描のような硬い表現を描いたのであろうか。画派が林立する江戸時代に生きる五岳であるが、あえて雑多な画派の中で文人画に傾倒し、大雅に師事して絵を学んだということは相当に中国趣味への関心を示し

ているということであろう。そして中国風の絵画を描くために、大雅から文人画の様式だけでなく、自主的に他派から、あるいは中国絵画から直接中国的イメージを引き出す図様や様式を学んでいたのであろうか。この作品も、何らかの手本を使って、歴然とした中国人物を描きだそうとしたのではなからうか。

寒山と拾得を題材にした作品は多く描かれているが、一番印象的なのはおそらく狩野山雪（天正一八年（一五九〇年）―慶安四年（一六五一年））の《寒山拾得図》（図12）であろう。アクの強い、不気味なまで奇怪な寒山と拾得である。その先行作品は中国の元の顔輝（生没年不詳）が描いた《寒山拾得図》（図13）とされる。山雪が描いた顔貌よりはまだ人間に近い顔をしているが、不気味さはやはり変わらない。それらと比べると、市民社会の黎明にあたる時期に生まれた作品だからか、本作にははるかに平常性と親近感のある寒山と拾得が描かれている。そして単純に人物だけを描いた両作に対して、五岳のそれは人物の造形や配置などに工夫がなされ、故事性のある《寒山拾得図》となっている。

そこには五岳の人物画における特徴を指摘できるかもしれない。つまり、単純に人物を描くのではなく、人物の造形や配置を通して、ある種の故事性を帯びさせることである。この図においては、拾った巻物を立ったまま読んでいる寒山に気づいた拾得は、掃除作業をやめ、箒を肩によせかけて首を傾けながら寒山と一緒に夢中になって、巻物の内容について検討したり、笑ったりして、やがて悟りの境地に至るという故事が想像される。そして、画面上方に書かれている賛も、このような画中人物が伝えた故事を軸に創作した絶句であるかのように思われる。こうい

った特徴は《巖上揮毫図・画龍点睛図》<sup>②</sup>や《醉李白図》<sup>③</sup>など五岳のほかの作品にもみられる。いずれも、故事性の強い作風である。本作に関しては、典型的な寒山と拾得のイメージがわかりやすく描かれているが、吟味に耐えることのできる作品だといえよう。

最後に本作の制作年を推測する。おそらく、五岳の中年あたりの作品で、京都から大坂に来る時期の作品であろう。

まず、中国における寒山拾得の変遷についてであるが、明に入ってからそれまでの禅僧画と異なつて、世俗化していく傾向が見られ、吉祥の人物として描かれるようになる。たとえば、商喜（生没年不詳）の《四仙拱寿図》（図14）がその例である。清になると、寒山と拾得は「和合二仙」として、仲良しの神となった。つまり、寒山と拾得のように、末永く仲良しであることを司る神となった。そのような変遷は日本にも伝わって、特に中国趣味に強い関心をもつ文人たちは、そのような動向を把握しているのである。とすれば、五岳のこの《寒山拾得》も末永く仲良しである、という良い寓意が含まれているのであろう。

そして本図は、本来文人画の理念として自己の理想を描き出すというより、太湖石を構図に取り組んだことから、鑑賞的性格が強いといえよう。なぜなら、太湖石は唐代から鑑賞用の石として、士大夫、つまり文人に大いに愛好されている。白楽天（七七二―八四六）は太湖石の収蔵や鑑賞方法などについて『太湖石記』という文章を書いた。ここでは、日本の文人は海を渡って中国の太湖石を見に行くわけにはいかないから、絵に描けば、いつでも観賞できるようにするという幾分「臥遊」のような性格を帯びている。



以上の二点から、本作は五岳が同じく文人趣味の強い友人に贈るために制作したのではなからうか。そして京都の小幡太室による着賛があることは、五岳がまだ京都にいる時に作られた可能性を示している。煩雑さのない構図かつ寓意を示す絵画であるから、大坂で制作した可能性もあるが、若干渋い雰囲気や漂う賛から見れば、やはりこの作品は友人間の交流のためという性格が強い。とすれば、本作は五岳が大坂に出る前に制作したもので、仲良しという寓意を考慮すると、京都の友人との関係で、大坂に行く直前あたりの作品であろうか。

また本作に押される「玉峰山人」（白文方印）、「福原素子絢印」（白文方印）は中年以降の作品と推定される<sup>④</sup>。《水墨四季山水図》に使われるものと一致することから、やはり《寒山拾得》も中年以降の作品であろう。さらに、安永元年に制作した《洞庭湖図屏風》は、浪華文人十四名の着賛があることから、間違いなくこの頃五岳はすでに京都を出ていた。したがって、《寒山拾得図》は五岳の中年から安永元年の四十二歳までに制作されたと推測してもよからう。

## 注

① 明和五年版と安永四年版の《平安人物志》に学者として記述があり、名は幡文華、号…太室、字…文華。俗称…小幡杏仙、となる。生存年代は五岳と重なることが推測できる。

② 双幅 絹本着色 各一一・三×三〇・六センチメートル 関西大学図書館蔵

③ 絹本墨画淡彩 九七・九×三二・三センチメートル 関西大学図書館蔵  
④ 神山登「福原五岳の人と作品」、『日本美術工藝』通巻五〇四号、日本美術工藝社、一九八〇年、三三三頁参照。

## 図版典拠

図1図11 関西大学CSAC提供

図2～図10 筆者撮影

図12図13 京都国立博物館『狩野山楽・山雪』、毎日新聞社、二〇一三年より

転載

図14 国立故宮博物院『追索浙派』、二〇〇八年より転載

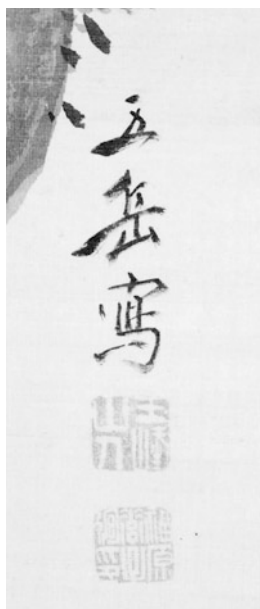


图2 《寒山拾得》落款



图3



图1 福原五岳《寒山拾得》

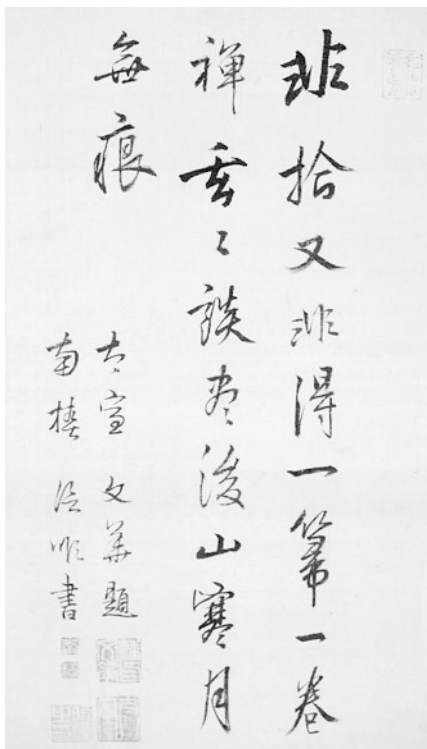


图5 《寒山拾得》赞

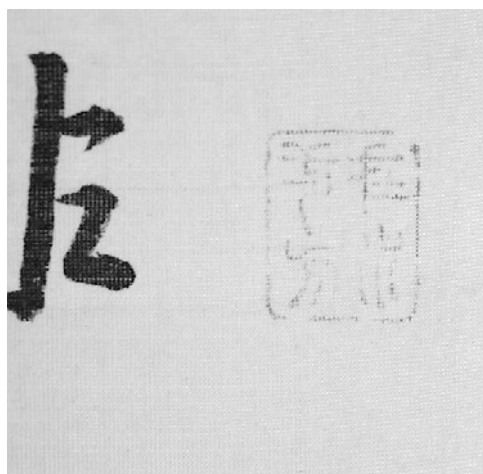


图4



图7 《寒山拾得》(部分)

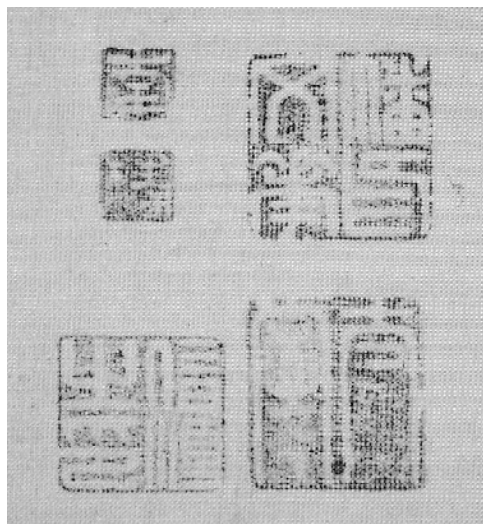


图6





图9 《寒山拾得》(部分)



图8 《寒山拾得》(部分)



图11 《寒山拾得》(部分)



图10 《寒山拾得》(部分)



图13 颜辉《寒山拾得图》



图12 狩野山雪《寒山拾得图》



图14 商喜《四仙拱寿图》(部分)

## 橋本青江《山水図》

荒井 菜穂美

橋本青江（文政四年（一八二二）～明治三十一年（一八九八）<sup>①</sup>）は大坂（大阪）で活躍した女性画家である。名を瑩、字を紫玉という。夫は橋本芳谷（生没年不詳）といい、青江と同じく画家であった。彼女は画を岡田半江（一七八二～一八四六）に学び、書は篠崎小竹（一七八一～一八五二）に就いて習得している。描きたい作品を制作し、求める人物がいれば分け与える、という方針であつたらしく、注文による売画を好まず、生涯清貧に甘んじたといわれる。また、群青や緑青を用いる青緑山水を嫌い、水墨や淡彩を好んだ。彼女の展覧会への出品回数は少なく、また、自身を広く宣伝しようとしなかつた。さらに、明治中期以降に流行した色鮮やかな作風をとりいれることもなかつた。そのため青江は東京の画壇で高く評価されることがなく、没後は次第に忘れられていった。

ここで紹介する橋本青江筆《山水図》（関西大学図書館所蔵）〔図一〕は、青江が好んだとされる水墨画である。絹本の画面は縦一五九・七、横五一・四センチメートルであり、険しい山水が描かれている。柔らかく手早い筆致で、しかし丁寧に描かれた佳品である。

掛幅の表装〔図二〕は一文字無しの明朝仕立てであり、裂は鳥の子色の緞子が用いられている。全体的にすっきりとした仕立てであり、画面をよく引き立てているといえるであろう。掛幅の裏面上部には、おそらく旧蔵者の手によるものと思われる「橋本青江」の墨書さが確認できる

〔図三〕。

また、共箱の蓋裏には「松川駒次郎氏寄贈」と墨書きがある〔図四〕。この松川駒次郎氏はおそらく福岡県北九州市で石炭商を営んでいた人物だと推測される。氏の生没年は不詳であるが、大正七年（一九一八）九月十六日付の『福岡日日新聞』によると、彼は若松市及戸畑町において所得が第三位の富豪であつた。大阪から離れた福岡に青江の作品を求めた人物がいたことから、青江の名が広く知られていたと判断できるのである。

次に画面を見ていきたい。画面の左右両側には切り立った崖が迫っている。披麻皴を重ねて描くことで岩肌に立体感が与えられており、さらに大粒の点苔が淡墨を交えて散らされている〔図五〕。画面右奥の岩壁から流れ落ちる滝は、画面下半分の余白へと続き、静かな水面を形作る。画面下部、藪や舟の辺りには淡墨による漣をわずかに見てとれるであろう〔図六〕。船頭が操る船では三人の人物が語らい、その傍らで唐子が煎茶の準備をしている。中央の人物は後方に広がる風景を指しており、この情景について話しているようである。遠景にはなだらかな山影を望むことができ、空には月が浮かんでいる。手前の岩山からは舟に庇をつくるように木々が生い茂り、その描写には多彩な筆致をみてとることができる〔図七〕。披麻皴や点苔などの描写は、師である岡田半江譲りの明清絵画技法であり、青江が中国絵画や師の画風を受け継いでいたことは疑いない。

画面左上には落款が記されている〔図八〕。

自賛「惟江上之清風与山間之明月耳得之而為声目寓之成筆取之無禁用



之不竭是造物者之無盡藏也」

款識「辛巳菊秋望日写浪華青江」

印章「喬瑩私印」（白文方印）、「青江」（朱文方印）、「無法不可」（白文長方印／引首印）

また画面右下には、遊印「吟高梧歌脩竹」（白文方印）が捺されている。

「辛巳」とある年紀から、明治十四年（一八八一）の制作であると判断できる。賛文の内容は「ただ河の清風と山間の明月は、自分の耳で聞いて良い、自分の目で見て描いて良い、これを自分のものにして良いし、使つても尽きることはない、これらは創造主が無限に蔵するものなのだ」というものである。この賛文は北宋の文人蘇軾（一〇三六―一一〇一）の詩「前赤壁賦」に依拠したものであろう。一〇八二年、友人と長江を遊覧した蘇軾は、赤壁の戦いに思いを馳せてこれをしたためた。英雄たちの栄枯盛衰を偲び、人生のはかなさを嘆きながらも、万物の可変性、不変性を洞観し、美しい山水を享受できる喜びが綴られている。その一節「惟江上之清風与山間之明月耳得之而為声目偶之而成色取之無禁用之不竭是造物者之無盡藏也」は画中の賛とほぼ一致する。しかし本作品中では「目偶之而成色」が「目寓之成筆」とされ、単に「目で見てよい」ということではなく「目で見て描いてよい」という意味合いへと変化がつけられている。いかにも筆墨を友とした青江らしい換骨奪胎といえよう。

となると、本図の題材は「赤壁」であると考えられる。「赤壁」は文人画家に生まれ、度々絵画化された。江戸時代中期、初期文人画の「赤壁図」には、様々な図様が見られる。しかし、谷文晁（一七六三―一八四

〇）筆《青緑赤壁図》<sup>③</sup>（図九）や日根対山（一八一三―一八六九）筆《前赤壁図》<sup>④</sup>（図十）などの江戸後期の作品になると、構図に定型ができていく様子が確認できる。切り立つ絶壁、河を行く舟、満月、岩山から迫り出す木々といった描写が「赤壁図」の典型となり、青江の《山水図》もこの構成を採っているといえよう。

青江は先人に学んだ構図と漢詩の知識を採り入れ、双方向から赤壁という題材に臨んでいる。中国趣味の図様や教養を学び、さらに清貧を貫く生活を送った青江は、まさに文人の理想を真に体現していたといえるであろう。

#### 注

- ① 山盛弥生氏は青江の生没年が文政十一年（一八二八）―明治三十八年（一九〇五）であった可能性を指摘している（山盛弥生「橋本青江『山水図』について」『実践女子学園香雪記念資料館館報』七、二〇一〇年）。
- ② 『関西大学所蔵 大坂画壇目録』（関西大学図書館、一九九七年）一四二、一四三頁。
- ③ 谷文晁《青緑赤壁図》文政九年（一八二六）、絹本淡彩。
- ④ 日根対山《前赤壁図》文久元年（一八六一）、絹本淡彩。

#### 〔図版出典〕

図一〜八 関西大学CSAより画像提供

図九 『生誕二五〇周年 谷文晁』 サントリー美術館、二〇一三年  
図十 飯塚米雨『日本画大成』 明治篇(二)、東方書院、一九三三年



图二 表装



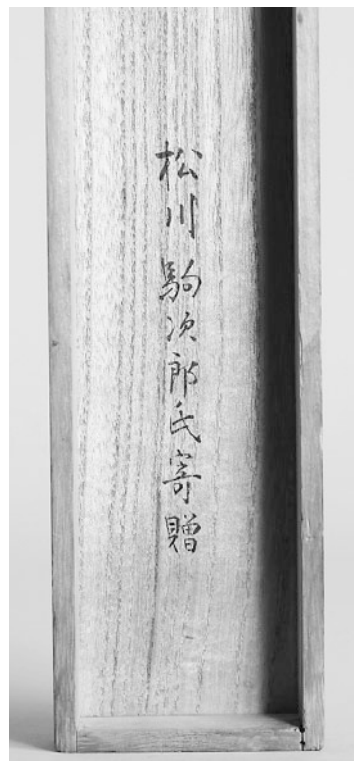
图一 橋本青江《山水图》



图三



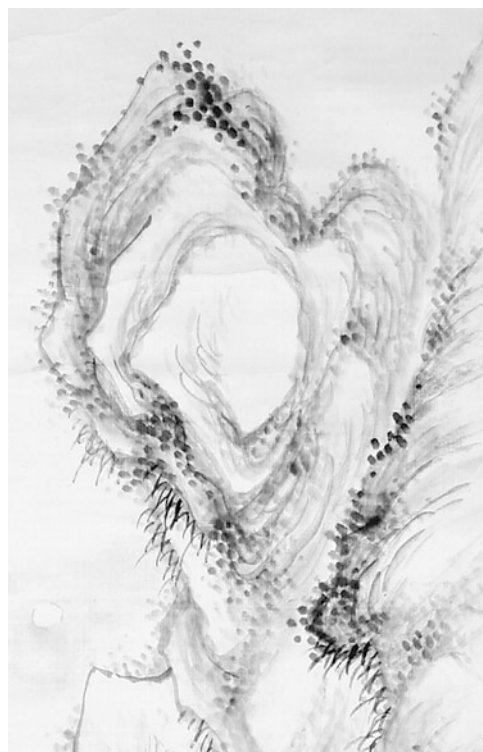
图六 《山水图》部分



图四 箱書（蓋裏）

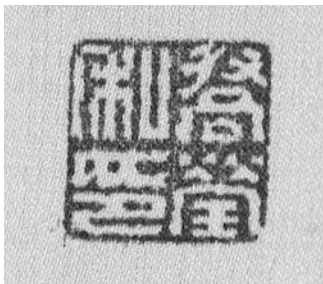


图七 《山水图》部分



图五 《山水图》部分

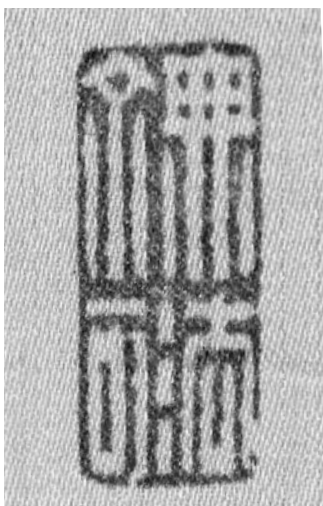




印章



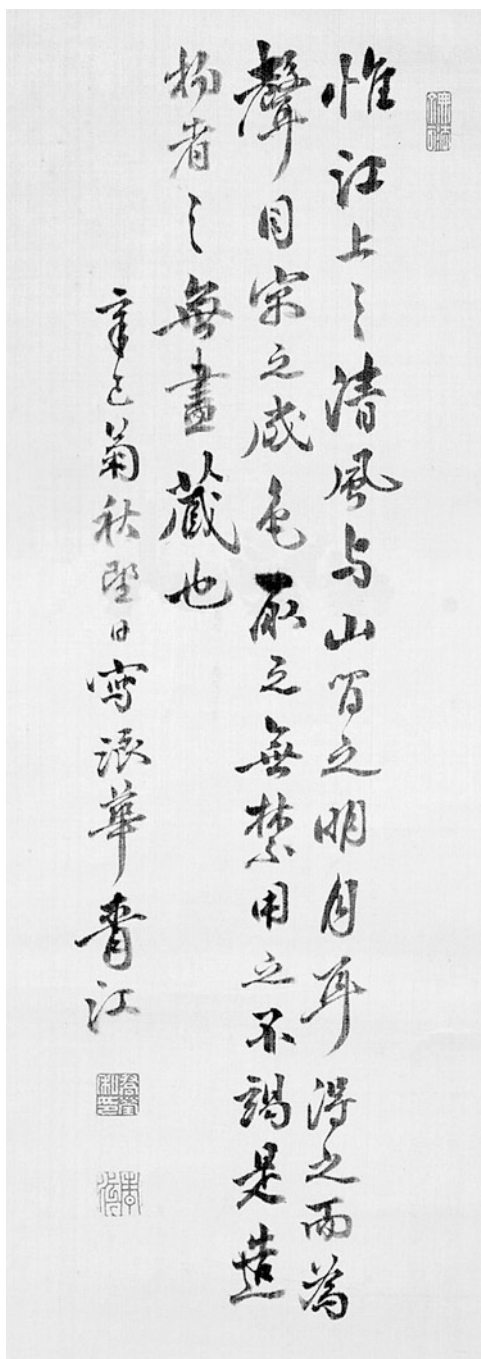
印章



引首印



遊印



图八 落款



图十 日根对山《前赤壁图》



图九 谷文晁《青绿赤壁图》

## 生田花朝《伊勢》

### 日並彩乃

大正期から昭和初期にかけて、大阪では、展覧会で名を馳せる女性たちが次々と登場し、画壇の気運を活気づけた。二〇歳の島成園（一八九二―一九七〇）の《宗右工門町の夕》が第六回文展で褒状を受けたことがその幕が開けとなっている。成園をはじめ美人画を描く画家が多かったが、文人画（南画）の伝統を受け継ぎながら優れた花鳥画を描いた河邊青蘭（一八六八―一九三二）や融紅鸞（一九〇五―一九八二）などがあった。東京や京都を圧倒して、近代大阪の女性画家が一大勢力を成していた理由として、小川知子氏は以下の二つを挙げている<sup>①</sup>。ひとつ目は、大阪では江戸時代を通じて文人画や風俗画が盛んで、明治から大正にかけて橋本青江（一八二二―一八九八）、守住周魚（一八五九―一九二五）、大橋香陵（不詳）、青蘭など女性画家も多く活躍しており、女性画家が育つ土壌があったことである。ふたつ目は北野恒富（一八八〇―一九四七）の存在である。大正から昭和初期にかけて、大阪では恒富を中心に近代美人画が興隆しており、女性画家の多くが彼の一派周辺に育っている。

生田花朝（一八八九―一九七八）は、この時流の中の女性画家の一人である。明治三二年（一八八九）一月三〇日、大阪市天王寺区上之宮町に、文人生田南水の三女として生まれた。本名は稔で、花朝女とも号する。大阪府範学校附属小学校を卒業した。父より薫陶を受けて日本の古典文学や俳句に親しみ、若い頃から俳句で有名であった。漢学を藤沢

黄坡、国学を近藤尺天に学ぶ。明治三八年（一九〇五）四条派の喜多暉月に絵を習い、はじめ菅楯彦（一八七八―一九六三）に入門して大和絵や国学、有職故実を学んだ。楯彦は、有職故実を学んで、独自の「大和絵」を唱え、大阪市最初の名誉市民となっている。楯彦の回想によれば、父南水と楯彦とが親しい間柄であったので、暉月が亡くなったことを機に紹介したという。やがて展覧会への出品を志すようになり、楯彦の紹介で北野恒富にも師事した<sup>②</sup>。文展や院展、帝展を志し、ようやく大正四年（一九二五）三六歳、第六回帝展に《春日》で初入選、七回展には《浪花天神祭》で女性として初の特選を受けた。同年一月、女性画家一三名による向日会の設立に参加して幹事を務め、また大阪女人社の世話役でもあった。戦後は出品依頼により昭和二四年（一九四九）の第五回日展、一〇回展、一三回展に出品している。昭和五三年（一九七八）三月二九日、八八歳で死去した。

本稿では生田花朝画《伊勢》を紹介する。本作品は『関西大学所蔵大坂画壇目録<sup>③</sup>』に収録されている。現在は、長辺三十八・二cm×短辺七・五cm×高さ六・九cmの木箱に収められ、さらに紙箱で保護されている。木箱の蓋表には「伊勢」の文字（挿図1）があり、裏には「寄贈 西田奎一殿 関西大学図書館」（挿図2）と書かれた紙片が張り付けられている。その下には作品の落款とよく似た「花朝女」の文字と印がある（挿図3）。紙箱には「花朝先生 伊勢 表装藤枝 □天王寺五二三四番<sup>④</sup>」とある（挿図4）。同梱されている紙片の印はこの表装店を示すものであろう（挿図5）。

画の寸法は、縦一二七・〇cm×横二八・〇cm、絹本着色の一幅である（挿



図6(15)。画面下部に女房装束を纏う平安美人を描き、その上部に和歌賛を添えている。これは『古今和歌集』に所収されている伊勢の和歌「帰雁をよめる」の「春霞 立つを見捨てて ゆく雁は 花なき里に 住みやならへる」であるから、箱書きの画題と一致している。花咲く春の霞が立つのを見捨てて北の空へ飛び立ってゆく雁は、花の無い里に住み慣れているのだろうかと思われ、人物の右下には落款の「花朝女」と「花朝」の朱文方印がある。

伊勢は平安期女流の第一人者である。大和守藤原継蔭の娘で、宇多天皇の后温子に仕えた。伊勢という名称は、父の前任地名をとったものといわれている。宇多天皇の寵愛を受け皇子を儲けたことから、「伊勢の御」 「伊勢の御息所」とも呼ばれる。また、宇多天皇の第四皇子敦慶親王との間で、歌人中務を生んでいる。歌集に『伊勢集』がある。

伊勢は、平安時代中期の歌人藤原公任(九六六一—一〇四一)の著作『三十六人撰』に名を連ねている。これは、『万葉集』の時代から、平安時代中期までの歌人三十六名の秀歌を集めて歌合形式としたもので、これに従って彼らは三十六歌仙と称されるようになる。鎌倉時代に制作された佐竹本三十六歌仙絵巻は、彼らの肖像画にその代表歌と略歴を添え、巻物形式としたものである。秋田・佐竹家に二巻の卷子として伝わったが、大正年間に一図ずつ分離された。佐竹本は、実在の三十六人のほかに、東京国立博物館に断簡として所蔵されている住吉明神の図を加えて三十七図であった。三十六歌仙以外にこのような図が加えられる例は非常に珍しく、「大歌仙」ともよばれる佐竹本の特徴のひとつでもある。三十六歌仙は後世に引き継がれ、画帖、額絵などさまざまな形で絵画化され、

遺品も多い。

佐竹本の「三輪の山いかに待ち見む年経ともたづぬる人もあらじと思へば」とは異なる伊勢の和歌が採用されているが、花朝画の背景をとまわず、歌と歌人を単独で配する形式は伝統的な歌仙図との繋がりを思わせる。三十六歌仙のうち女性歌人は伊勢のほか、斎宮女御、小大君、小野小町、中務がいる。身分の高い斎宮女御のみが纏縹縁の上置に座し、背後に屏風、手前に几帳を置いて、格の高さを表している。小大君、小野小町、中務は唐衣に裳の正装であるが、伊勢は唐衣を省略する。花朝画の伊勢もこれに身をつけていない。

しかしながら、花朝画は全体的に略画風であり、簡素な筆致に淡彩が施されている。単の文様も細密とはいえず、裳や裳の引腰も見当たらない。全体として淡い墨を主線とし、柔らかく穏やかな印象となっている。墨の濃淡や筆致の強弱、さらに色彩の濃淡で立体感を表現している。長い黒髪はたつぷりとした淡い墨の上に、筆致を活かして擦れた濃い墨を重ねることで質感を表現している。左袖口は濃い墨の滲みがある。肌に近い単は彩度が低い黄土が施され、長袴は緋色のそれとなっているが、重ねられた単と表着は紙の地を活かし、着彩をしていない。それが黒髪を際立たせている。

また、花朝画の伊勢は、身体と同じ方向に顔を向け、右袖で口元を隠すようにして俯いている。これは右袖を掲げながら体を振るるようにして背後を振り返っている佐竹本とは異なった表現である。袖を口元に添える表現は岩佐又兵衛(一五七八—一六五〇)《歌仙図 伊勢》(福井県立美術館蔵)(挿図16)に近い。さらに、花朝の伊勢は伝統的な引目鉤



鼻を踏襲しており、細く線を描いた上に黒目を濃い墨で描き、小さな口には紅を施してあるが、細い線描で鋭く描かれた鉤鼻の形状は異なっている。花朝画は人物の等身も均整がとれている。

花朝は、大きな画面に郷土の歴史風俗をびっしりと描き込む独自の構成力が高く評価され、戦後の日本を代表する女性画家となった。花朝は、楯彦の「浪速風俗画」の主題を継承し、それを女性的繊細さで発展させた画家とされている<sup>5)</sup>。師同様、花朝も大阪の年中行事や祭りの描写に情熱を注いだ。とりわけ、天神祭に魅力を感じていた花朝は、生涯にわたり様々な天神祭図を描いている。花朝は恒富にも学んでいるが、美人画作品は乏しい。《龍宮玉の井》(挿図17)は、恒富門時代に花朝が描いた珍しい美人画であるが、やはり花朝の興味は古典へと向けられている。龍宮伝説では、山幸彦が海神より潮満珠を授かり、それを沈めた井戸が「玉の井」である。大阪では海の神として信仰の厚い住吉大社にこの伝説が伝えられている。水瓶を手にはしているのは、海神の娘で、山幸彦と結ばれた豊玉姫であろうか。花朝は、現代風俗ではなく神話を研究して女性を描いている。花朝の美人画に近い作品としては、他に《泉殿》、《涼宵》、《住吉詣》などがあるが、当世風俗を描いたものではない。いずれも『菅楯彦・生田花朝女名作展』に掲載されているが、図版の都合から色彩や細部を知ることが難しい。彼女たちは新聞、雑誌、書籍などのために絵を描いている。とりわけ興味深いのは、大正二年(一九一三)創刊の『歴史写真』の表紙絵である。これは国内外の話題を写真で紹介する東京の月刊誌である。同誌の昭和五年(一九三〇)一〇月号の表紙絵(挿図18)を花朝が担当している。古代の女性が描かれている。図版が小

さいため、細部まで観察することは困難であるが、切れ長の眼や細い線で描かれた直角の鼻は花朝画《伊勢》の特徴と一致している。また、双方の印章も近似しており、作品の制作年代を検討する上で重要である。

時は、大阪が発展する中で、都市改造計画が進行し、街はビル群に建てかわってゆく「大大阪」と称される時代であった。花朝は失われていく大阪の「郷土趣味」や「郷土彩色」を意識し、それを記録することを意識していたことを自身で述べている<sup>6)</sup>。花朝自身の告白通り、《泉州脇の浜》は、当初この浜に伝わる三夜踊とよばれる名高い盆踊りを取材するつもりであったが、踊りも唄も一新されると聞いて断念し、代わりに小さな漁村の浜の漁船や住民たちの賑わいを描いている。《浪花天神祭》も《四天王寺聖霊会図》も、花朝が生まれ育った大阪の郷土芸術である。前者は、モダンな実景よりも、江戸末期の風俗を研究して、祭りの熱気を再現しようとしている。

このような危機感とは、同時代の女性画家にも共通している。女性であるがゆえに非難されることもあり、彼女たちは交流を深めることに積極的だった。《浪花天神祭》が、女性画家が初の特選となった際、花朝が男性ではないと知って決定を取り消そうという動きもあったという事実は、彼女たちの境遇の一端を伝えている。成園、岡本更園(一八九五―不詳)、松本華羊(一八九三―不詳)と共に「女四人の会」を結成した木谷千種(一八九五―一九四七)も大川の船遊びを懐古的に描いた《浄瑠璃船》(大阪市立近代美術館建設準備室蔵)を、《浪花天神祭》と同じ第七回帝展に出品している。千種は夫の浄瑠璃研究家木谷蓬吟が発行する郷土研究の表紙を毎号担当した。

また、華羊の《青葉の笛》は大正四年（一九一五）の第九回文展に入選しているが、これに女房装束をまとった女性を描いている。同時代の平安美人の作品として興味深い。華羊と花朝は、大正六年（一九一七）一月に、大阪の女性九名による小品画展覧会開催に参加しており、両者とも向日会・大阪女人社に属している。

このような懐古的な動向を踏まえた上で、橋爪節也氏は花朝の作品に關して、以下のような逆説的な近代性を指摘している。

彼女の表現した『浪花情緒』は、彼女が望んだ、滅び行く古い大阪の記録であると同時に、都市計画が進むマンモス都市の躍動感、存在感に裏打ちされた印象が強い。都市的で軽妙洒脱、新古典主義的な均整美を漂わせつつ、新しい感性で回顧的な風俗をとりあげ、モダンな『浪花情緒』を創出したのが花朝であつたと評価したい。<sup>⑦</sup>

花朝画《伊勢》は、伝統的な歌仙図の様式を踏襲しながらも、花朝の他の画に通じる容貌の特徴が見られ、また均整の整った人体の描写となっている。本作品からは、橋爪氏が指摘するような懐古的な近代の画家である花朝像が窺える。加えて、数少ない花朝の美人画との関連を感じさせる作品であり、同時代の画壇の影響を考える上でも重要な作品であるといえる。

## 〔註〕

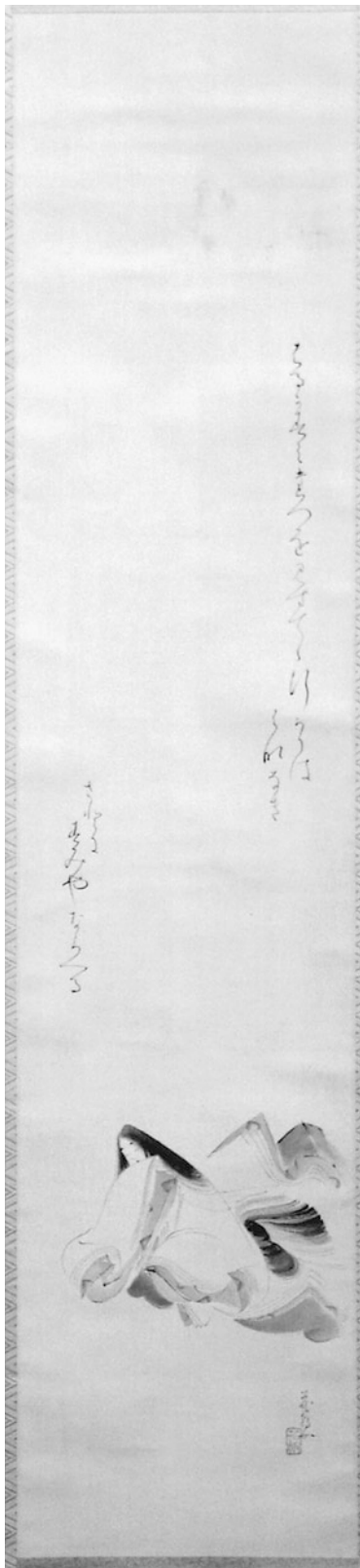
- ① 小川知子「島成園と浪華の女性画家たち」（小川知子、産経新聞大阪本社編『島成園と浪華の女性画家』東方出版、二〇〇六年）
- ② 菅橋彦「人間としての生田花朝」（『塔影』、一九三六年三月号）
- ③ 関西大学図書館編『関西大学所蔵大坂画壇目録』（関西大学図書館、一九九七年）
- ④ 最後の一行はおそらく藤枝の住所であるが、最初の文字が滲みにより判然としないため、□とした。
- ⑤ 『菅橋彦・生田花朝女名作展』（倉吉市博物館、一九七九年）
- ⑥ 生田花朝「郷土芸術の礼讃」（『大毎美術』五三号、一九二六年）
- ⑦ 橋爪節也『『浪花情緒』のモダニズム——北野恒富と生田花朝の場合』（『美術フォーラム21』一七号、二〇〇八年） 八五頁

## 〔挿図出典〕

挿図1～15は筆者撮影

挿図16は〈図説福井県史〉：<http://www.archives.pref.fukui.jp/fukui/07/zusetsu/C17/C172.htm>より転載

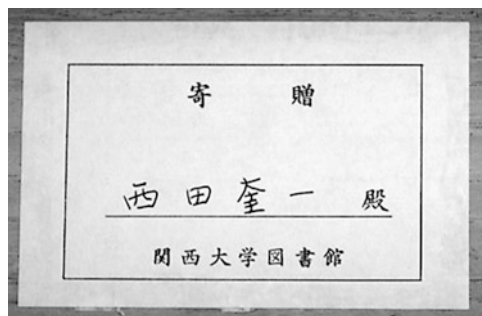
挿図17・18は小川知子、産経新聞大阪本社編『島成園と浪華の女性画家』（東方出版、二〇〇六年）より転載



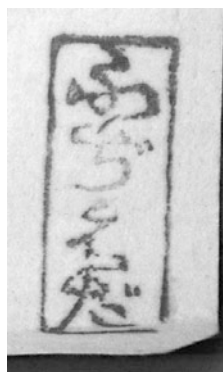
(挿図6) 生田花朝《伊勢図》一幅



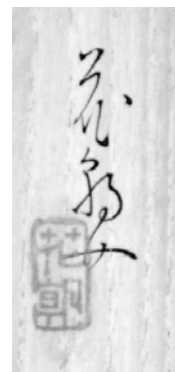
(挿図1) 木箱 蓋表



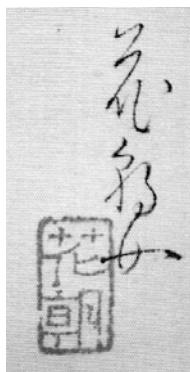
(挿図2) 木箱 蓋裏



(挿図5) 紙片



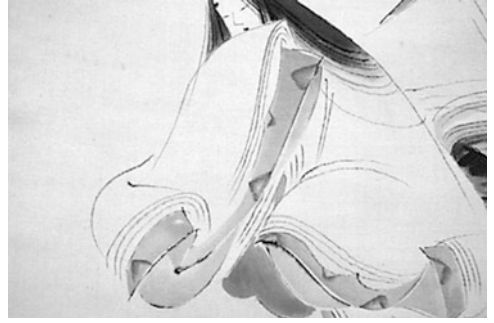
(挿図3) 木箱 蓋裏



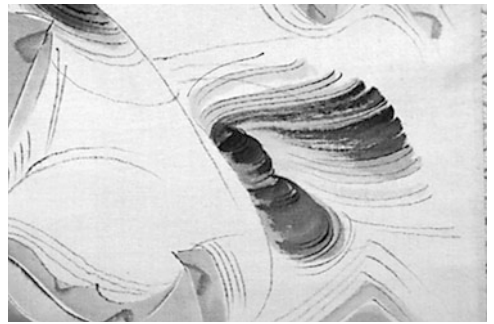
(挿図7)



(挿図4) 紙箱



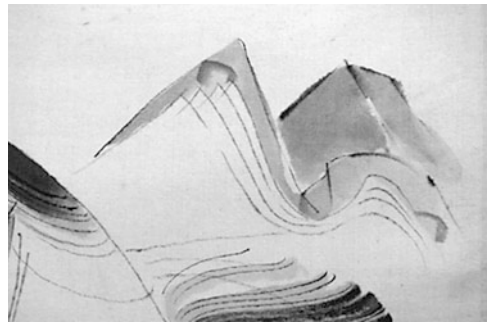
(插图8)



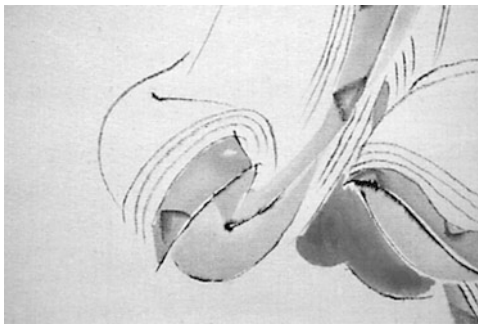
(插图9)



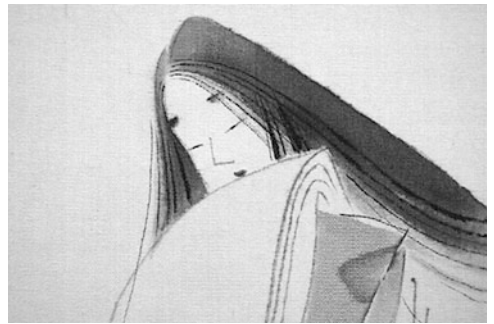
(插图12)



(插图10)



(插图13)



(插图11)

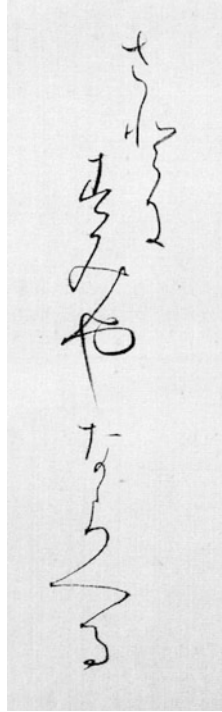




(插图16) 岩佐又兵衛《歌仙図 伊勢》  
福井県立美術館蔵



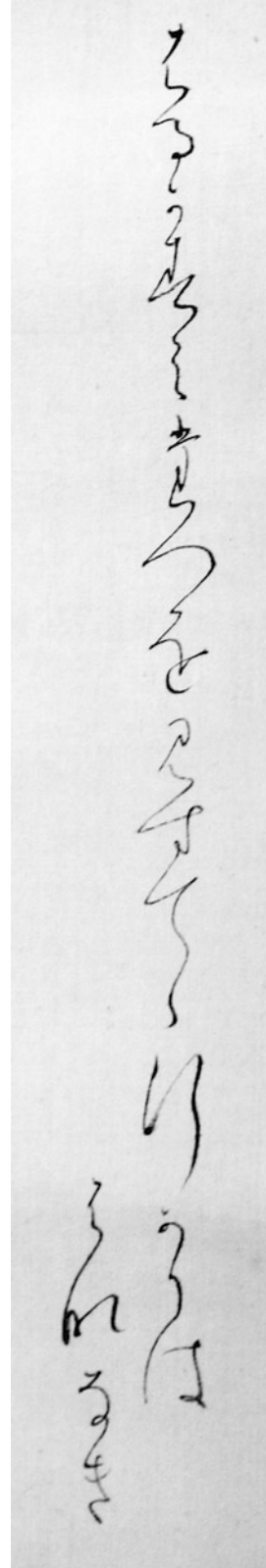
(插图18) 生田花朝『歴史写真』表紙  
昭和五年(一九三〇)一〇月号



(插图15)



(插图17) 生田花朝《龍宮玉の井》



(插图14)

# 小出檜重《二階アトリエより南を望む》

中島 小巻

## はじめに

小出檜重（一八八七—一九三二）と聞いて連想する作品は、家族の肖像や帽子を被った自画像、裸婦が描かれた油彩画、もしくは墨画による挿絵の類であろう。本報告の作品《二階アトリエより南を望む》は、先づの作品群に比べると、檜重の画業のなかで注目されることが少なかったスケッチである。周知の通り、スケッチとは、人物や風景などを大まかに描写することで、写生、素描とも呼ぶ。画家の絵画制作に至るまでの訓練や表出したいイメージの下書き作業にあたり、画家による描画のメモとも呼ぶべきものである。そのため、画家の関心や制作の意図が色濃く反映されている。檜重自身、スケッチについて「技法の基礎的工事」の「手数と肥料」と説き、完成された絵画に、「どれだけ捨て去られた多数の線が存在しているかを知らなければならない」と素描の重要性を言及している<sup>①</sup>。

また、本作品が描かれた一九二二（大正一〇）年八月から一九二二（大正一一）年四月は、檜重の滞欧時期にあたり、展覧会でとり上げられる同年代のスケッチの多くは、旅行のメモ風スケッチであり、こうしたアトリエからの風景という日本でのスケッチを目にする機会は少ない。そこで本報告では、スケッチに描かれた風景から、当時の大阪の時代背景

について言及し、この風景を描き留めた檜重の心情に迫りたい。

## 一 小出檜重の生涯

小出檜重は、一八八七（明治二〇）年、古くから菓屋を営む商人の長男として、大阪市南区長堀橋筋一丁目（現在…大阪市中心区東心斎橋）に生まれる。幼少時より大阪的と称される「下手物」に親しみながら、絵画の研鑽を積んだ。やがて、四条派の日本画家渡辺祥益（一八四八—？）に師事し、日本画を学ぶようになる。一九〇七（明治四〇）年、檜重は、商人の長男でありながら、その画才が認められ、東京美術学校を受験した。西洋画科を希望していた檜重であったが、その結果は不合格で、日本画科への入学を余儀なくされた。しかし、一九〇九（昭和四二）年に、念願の西洋画科へ転科を果たす。その五年後、美術学校を卒業し、第二回美術院展に入選する。

それから一九一九年、アトリエを大阪の中心地である大阪市南区鍛冶屋町八幡筋（現在…大阪市中心区心斎橋二丁目）に構えた。このアトリエからは、檜重の出世作《Nの家族》（一九一九）が描かれたことでも有名である。この頃よりガラス絵の制作にも着手する。また、一九二一年から翌年にかけて、檜重は欧州に身を置いた。一九二四（大正一三）年には、大阪市内屈指のモダンなビルディングであった日清生命ビル内に、信濃橋洋画研究所を設け、中心メンバーの一員となり、画業の研鑽を積んだ。

一九二六（昭和一）年、檜重は、荻屋にアトリエを新築し、ハイカラ

な生活を送りながら、旺盛な制作意欲を示し続けた。それから五年後、元々体が丈夫でなかったこともあってか、一九三一（昭和六）年、四三歳という短い生涯を終えた。

## 二 小出檜重《二階アトリエより南を望む》

小出檜重は、一九一九（大正九）年、日本画家北野恒富（一八八〇—一九四七）の旧家であった大阪市南区鍛冶屋町八幡筋の長屋に転居し、初めてのアトリエを持った。

本作品《二階アトリエより南を望む》（一九二二）【図1】は、先のアトリエから見える南方の風景をペンでスケッチした作品である。この頃より、檜重は、ペンを使用したスケッチを数多く残した。滞欧時に描いた一連のスケッチ【図2・図3】と比較すると、本作品は、ばさばさとした手早い筆致でありながらも丹念な線描から、比較的丁寧に描かれたスケッチであることがわかる。歳月の経過によって、退色が激しく、確証することは困難であるが、家屋の所々には、淡い朱色のような色彩が施されている。ごたごたと密集した長屋の様子から、喧然たる雰囲気を経ちこむ一方で、左方の天井から吊るされた洗濯物が何とも穏やかな生活感を醸し出している。

サインは、画面の右上に、ローマ字の筆記体で「Narashige Koide, June, 1921」【図4】と記されている。檜重は、一九一七（大正六）年から一九二二年にかけて、「Narashige Koide」もしくは「Koide Narashige」という英語表記のフルネームのサインを数多く残した。

印章は、画面右下に、六角形の形をした「檜」の凹文字印【図5】が押印されている。檜重は、この他にも印章を数種類保有していたが、陶芸家富本憲吉（一八八六—一九六三）の制作による本印章と同形の陶印を好み、デッサンや挿絵の際によく使用した。本印章と滞欧時のスケッチ画の印章を比較したところ、微妙な差異が見つかった。デッサンやクロッキー等の印章については、檜重の没後、遺族の手によって押されたものが多く、また、同形の印章を数点確認できるため、一概にも檜重の手による押印とは断言できない。

本作品には、檜重の子息、小出泰弘（一九一八—一九九九）の鑑定書【図6】が付属している。

## 三 大阪の近代化と小出檜重

本作品を目にしたとき、とくに印象深いのは、右方にもうもうと漂う煙【図7】や空をはびこる電柱と電線【図8】、そして、まるで喇叭のような煙突（ダクトか）【図9】ではないであろうか。これらは、古い長屋の軒並みに突出して表れる異様な存在である。本項では、決して美しいとは言えないこのような風景から、檜重がどのような美術的価値を見出し描いたのか、檜重の随筆を基に言及していきたい。

一九二〇年、前年に公布された都市計画法が東京、大阪、神戸をはじめとする六大都市に適用されたことにより、各地に近代都市化の波が押し寄せた。とくに大阪は、日清・日露戦争や第一次世界大戦を経て、鉄鋼・造船・電気事業などの発展が著しく、産業構造が軽工業から重化学

工業へと転換していった。このような産業の発展の結果、大阪は煙の都となり、「東洋のマンチエスター」とまで称されるようになった。加えて、一九二三（大正一二）年の関東大震災に伴い、大阪、神戸の阪神間には、中枢部東京の役割を担うことで、産業の他に商業美術や建築、芸術写真などの文化的側面においても、急速な勢いで発展を遂げた。生粋の大阪人であった檜重がこのような大阪の近代化について見過ごすはずはなかった。大阪の近代化と檜重の画業について、山野英嗣氏は、「一九二〇年代に活発化する大阪の近代都市化の状況と、檜重の画業の展開とが見事に重なりあう姿を見出すことができる」と指摘し、檜重芸術が日本洋画の「モダン」を代表する具体例であると位置づけている。

檜重は、一九三〇（昭和五）年に書かれた随筆集『めでたき風景』「上方近代雑景」の項で、「百貨店の屋上からの展望を好む」と記し、その風景について次のように論じている。檜重は、大阪の東南地域（天王寺、茶臼山、高津の宮、下寺町の寺々）を「徳川時代の家並」と評し、「最も近代らしい顔つき」に北と西の方角にそびえる煙突と煙をあげ、その素晴らしさを明記している。次に、大阪の近代的な都市風景として、「大正橋【図10】や野田附近の工場地帯も面白く思うが、中央電信局中之島公園一带は先ず優秀だといっている。なおこれからも、大建築が増加すればするだけその都市としての構成的にして近代的な美しさは増加することと思う。」と続けた。

この時期、檜重は、油彩画においても《天神橋風景》（一九二五）【図11】や《街景》（一九二五）【図12】という工業地帯が題材となった大阪の様子を描き残している。また、本作品《二階アトリエより南を望む》

や《枯れ木のある風景》（一九三〇）【図13】には、画面を分割するような電柱と電線が大々的に描かれた。電柱や電線は、近代の開化という意味合いだけではなく、画中に奥行きを編み出す効果もある。このような構図は、水面や棒などの題材を用いた他の作例からも確認することができるため、檜重が背景を分断する構図に興味深く取り組んでいたことがわかる。<sup>④</sup>

檜重は、近代化へと向かう大阪の風景を推奨していたが、何が何でも承認していた訳ではない。当時、心斎橋筋にあった時計台【図14】に対して、檜重は、「私はこの時計台を大変好んでいるのです。……こんな風景はだんだん新式の風景と交替して来そうです。それも結構だが、美しいものだけは死なしたくないものであります。」と記した。檜重は、当時大阪のモダンの要素を象徴する題材として、煙突や煙、電柱などを描き、近代の幕開けを表現した。しかし、その一方で、「近代化」が進むにつれて、失われてゆく古物や建造物に対し、思慕の念を表している。これらの記述からは、檜重が自身の審美眼を基に、時代の流れを読み取りながら、文化の価値についての確に評価していることがわかる。

## おわりに

洋画家黒田重太郎（一八八〇—一九七〇）は、檜重に対し、「本来彼はパントル（画家）であるよりも、質上よりデシナル（素描家）であり、その油絵の多くは、そのまま油絵の具を以てするデッサンだと云うことが出来る」とし、檜重の天分とも言える素描力を評価した。本作品《二



階アトリエより南を望む》は、優れた素描力に加えて、檜重の題材を選出する目の付け方にも評価ができるのではないであろうか。

煙突や電柱は、現在日常生活を送る上では、坦々たるもので、その数が増えようとも注視すらしない。しかし、未だ古式の生活を引きずる檜重が生きていた時代においては、大阪に近代化を告げる異質なものであったにちがいない。本作品から漂う異様な雰囲気は、そうした新旧の合わさが生み出す効果によるものではなかったか。檜重は、あえてその部分に着眼し、練達な筆さばきによって画面上に構成した。

檜重は、本作品において、大阪が近代化へと向かう発展過程の一端を描いた。つまり、本作品の風景に造形的な美しさを見出すというよりも、煙突や煙、電柱などの題材からモダンな時代の気運を垣間見て、描き留めようとペンを走らせたのである。大阪に生まれた檜重は、その生涯を通して、大阪や芦屋の阪神間に制作活動の拠点を持ち続けた数少ない洋画家であった。檜重の作品は、正に一九二〇年から三〇年代の阪神間が培地となり、育まれたと言つてよい。そうした一連の檜重芸術には気取らぬ美しさがある。

## 注

- ① 小出檜重『新油絵技法』／芳賀徹編集『小出檜重随筆集』岩波書店、一九八七年、三一五―三三〇頁。
- ② 山野英嗣「小出檜重——一九二〇年代・都市の画家」『生誕一〇〇年 小出檜重展』神奈川県立近代美術館他、一九八七年、一二四―一二八頁。

③ 小出檜重『めでたき風景』／芳賀徹編集『小出檜重随筆集』岩波書店、一九八七年、一二七―一二九頁。

④ 熊田司「電柱のある風景——近代風景画が見た（異様なもの）小出檜重の場合——」『同朋』五九号、同朋社、一九八三年、二一四頁。

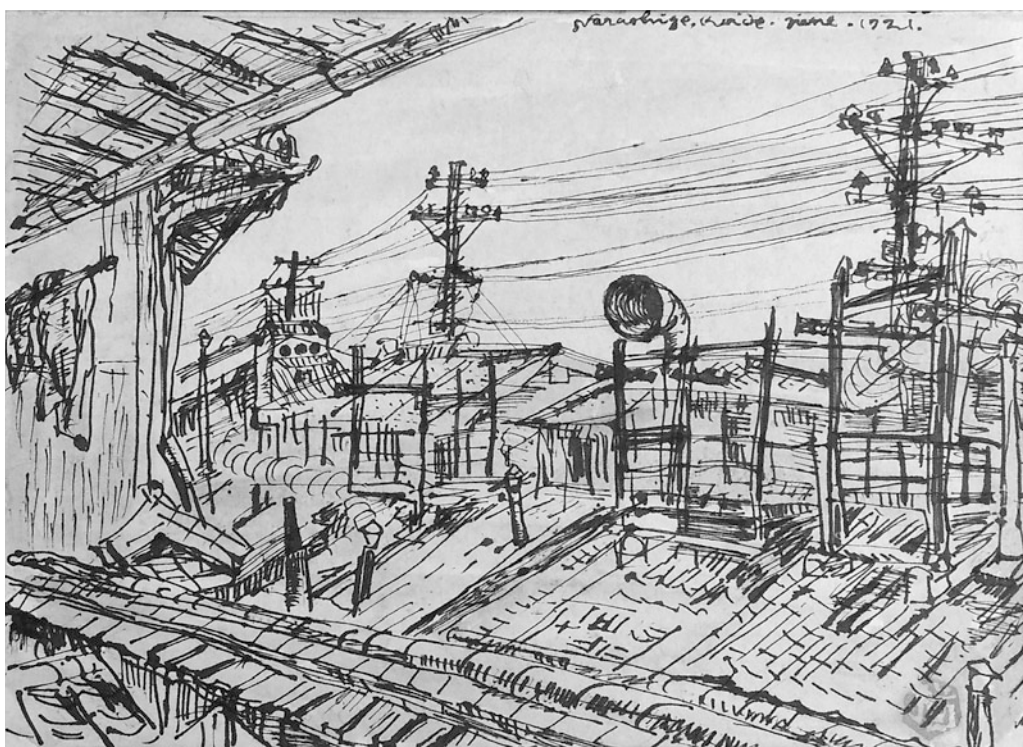
⑤ 小出檜重『中央美術』／匠秀夫編集『小出檜重全文集』五月書房、一九八一年、三〇七頁。

## 挿図出典

図1・4～9…筆者撮影

図2・3・11～13…アサヒグラフ別冊 美術特集『日本編五九 小出檜重』朝日新聞社、一九八九年より転載。

図10・14…島田清編『写真集 明治大正昭和 大阪（下）』国書刊行会、一九八六年より転載。



【図1】小出檣重《二階アトリエより南を望む》1921年 25.5×34センチメートル ペン・水彩・紙  
 関西大学図書館所蔵



【図2】小出檣重《海外旅行スケッチ》1921年

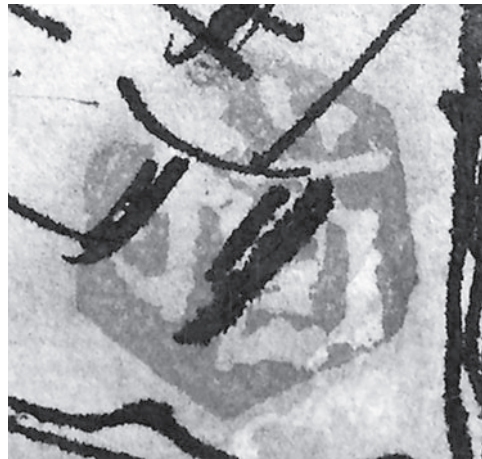




【図3】小出檜重《滞欧書簡》1921年

stärkste, (wide - pane) - 1921.

【図4】《二階アトリエより南を望む》サイン



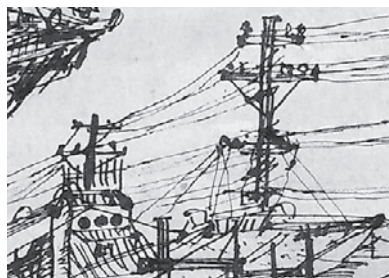
【図5】《二階アトリエより南を望む》印章

小出 檜重 作  
 「二階アトリエより」  
 南を望む  
 鍛冶屋町 50番地  
 checked by  
 YSK 24th Jan 1988

【図6】《二階アトリエより南を望む》小出泰弘による鑑定書



【図7】【図1】部分



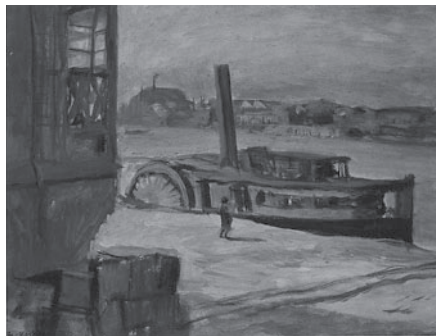
【図8】【図1】部分



【図9】【図1】部分



【図10】大正橋付近



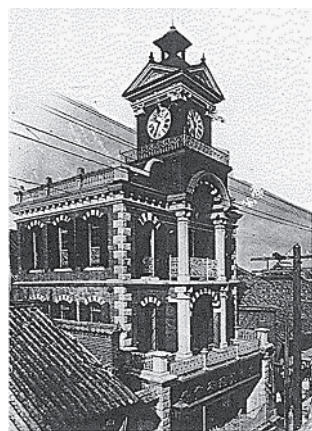
【図11】小出檜重《天神橋風景》1925年



【図12】小出檜重《街景》1925年



【図13】小出檜重《枯れ木のある風景》1930年



【図14】渋谷時計店（明治後期）



## 濱田庄司工房作《鉄絵鉢》(個人蔵)

裏 洙 淨

### はじめに

濱田庄司(一八九四―一九七八)は、近代日本の代表的な陶工である。濱田自身が「私の仕事は、京都で道を見つけ、英国で始まり、沖縄で学び、益子で育った<sup>①</sup>」と述べたように、濱田は陶工として大成するにあたり、様々な影響を受けた。ここで濱田の経歴を簡潔に述べると、一九一三年、東京高等工業学校(現・東京工業大学)の窯業科に入学し、そこで河井寛次郎(一八九〇―一九六六)<sup>②</sup>と出会った。卒業後、河井と共に京都市立陶磁器試験場に入所し、釉薬研究に尽力した。その後、「民藝」の創始者である柳宗悦(一八八九―一九六一)<sup>③</sup>とイギリスの陶芸家バーナード・リーチ(一八八七―一九七九)<sup>④</sup>と交友を始め、一九二〇年には、リーチと共にイギリスで日本式の窯を作り、陶芸の基盤を築いた。一九二四年に帰国した濱田は、益子を拠点として陶工活動を行った。そして、一九五五年、第一回重要無形文化財技術保持者(人間国宝)に認定され、一九六八年には、陶芸家として三人目となる文化勲章を受けた。

ところで、一般的に濱田は、陶芸家、工芸家、または人間国宝と呼ばれるが、濱田自身は「陶工」と呼ばれることを好んだ<sup>⑤</sup>。なぜなら、濱田は、無銘の陶工たちを尊敬し、彼らと同じ立場で陶工活動を行うことを求めているからである。また、濱田は「正しい工芸家は正しい生活者でな

ければならない」とその信条を語っており、用途と生活を重視する工芸を目指す思想は、近代日本陶磁研究においてまさに稀なことであった。幸運なことに、濱田と同様の考えを持つ人物が周囲におり、お互いに良い刺激を与えながら深い関係を結んだ。それはいわゆる「民藝派」と呼ばれるグループであり、彼らの中心人物であったのは柳であった。柳は、朝鮮陶磁器に出会ってから、無銘の雑器に潜められた美を発見し、「民衆的工藝」を表す「民藝」理論を提唱した。ただ、「民藝」という言葉は、柳と濱田、河井などが共に生んだ造語であり、彼らは自身の考えを実践するため尽力した。柳は民芸品を無銘の陶工が「作った」というより、むしろ民芸品が「自然から生まれた」という表現を用いた。濱田も同様の考えを持ち、また陶工として実践という形で仕事を重ねていった。濱田の願いは、「私の仕事が、作ったものというより、少しでも多く生まれたものと呼べるようなものになってほしい<sup>⑥</sup>」であって、そのような濱田の信念は、彼の作品にそのまま投影されている。ただ、頭より手が先に、眼より手が先行する創作にこだわったのではない。すなわち、意識的に無意識を狙って作ったわけではないのである。そのため、言葉で理解するよりも、濱田の作品を見れば、より濱田の考えを「感じる」ことができる。

そこで、今回紹介する作品を通じて、濱田という陶工の感性を確認してみたい。本作品には、共箱がないため、濱田の作品である保証はない。そもそも、濱田は、無銘の陶工のように、益子の時代から一切サインも印も捺さず、依頼された場合のみ箱書きをした。ここでは濱田の工房作である可能性も考慮しながら、作品解説を行いたい。

## 一、濱田庄司工房作《鉄絵鉢》

今回紹介する《鉄絵鉢》【図1】（筆者仮名、個人蔵）は、高さ七・五、口径二二・〇、高台径二二・〇センチメートルの中形の鉢である。器形は、口辺造りが広い鉢に胴を少し斜め上に上げ、手持ちが良い形である。また、厚みがあり、さらに高台がないため【図1-1】、丈夫かつ安定感のある鉢である。このような安定感と丈夫さは、濱田作品における最大の特徴といえよう。さらに、署名や印などの落款を入れないことも、前述のように濱田の創作意図に裏付けられた特徴である。また、本作品は、素焼きをした後に、淡い白釉を施し、鉄を用いて、模様を絵付した技法を使ったことから、《鉄絵鉢》という仮名にした。鉄絵付したところは、鉢の見込み【図1-2】と、胴の二・五センチメートル部分【図1-3】の二つの部分である。鉄砂の濃淡による二つの色合い（黒色、淡褐色）と、黒を白釉に重ねて【図1-4】または並べる【図1-5】ことにより、色の対比効果を活かしつつ、白色の上に黒色を重ねて、それが滲んでいるため、まるで水墨画のような絵付である。なお、このような陶器の素地と鉄絵の色合いは、濱田の作品《鉄絵鉢》【図2】（高一・一五、径二七、一九三九年、大原美術館蔵）と似通っている。また、胴体に筆線の濃淡を変化させながらの配色は、濱田による茶碗類では、《地掛鉄絵茶碗》【図3】を想起させる。一方、胴に模様を入れた形は、他の濱田作品には珍しい器形といえる。

そして、制作年代は、おそらく一九三〇年代以降、つまり益子の時期であると推測される。なぜなら、今回の《鉄絵鉢》の作風は、イギリス

での影響があった作品【図4】とは異なり、益子に移住後の素朴で健康な作風だからである。この制作年代と推測される一九三〇年代は、民芸運動が活発になる時期であり、特に一九三六年には、「日本民藝館」が設立され、民芸館のために、濱田は柳、河井と共に朝鮮<sup>⑥</sup>へ渡り、朝鮮陶器の蒐集を行った。そこで濱田は、無作為な朝鮮陶器に感心し、それが彼の作風に大きな影響を与えたと考えられる。濱田は朝鮮陶器の生き生きとした自由な形に惹かれ、その模様や絵付については「真面目で、恥ずかしくなく、筆先の味などでない美しさ、そういう感じを手近の例として一番しばしば李朝の絵に見受ける」と好評している。濱田が実際に朝鮮から学び用いた技法は、刷毛目技法と鉄絵技法であり、濱田の作品中では多くのものに用いられている【図5、6】。特に、濱田は本焼の絵付として、鉄だけの釉下絵具を多く用いているほど、鉄絵付を愛好していた。その影響を受けたとみられる大原美術館の《鉄絵鉢》【図2】は、朝鮮から帰日して作ったものであり、今回の作品《鉄絵鉢》【図1】と鉄絵の色合いと筆使いが似通っているため、おそらく同じ時代であると推測できる。なお、他の同時期作品【図7、8】をみても、素早く描いた模様は質朴でありながらも力強い。

## 二、工房作の可能性

もともと、今回の作品《鉄絵鉢》【図1】と、大原美術館の《鉄絵鉢》【図2】を比較してみると、絵付した筆の勢いがかかなり違うことに気付く。大原美術館の《鉄絵鉢》にみられるような、一気に作り上げる濱田

の作風は、長らく鍛錬して身につけたものであり、一見簡単ではあるが、なかなか真似できるものではない。ところで、濱田の模様といえば、繰り返し用いた「糖黍紋」があるが、柳はその模様を「今のみ描く紋」すなわち、「即今紋」と名称し、「決して只反復ではなく、活き活きした創造がみられる」と述べ、さらに「永遠の今」<sup>⑧</sup>と高く評価していた。鉄絵技法でもその糖黍紋をよく描いた作品【図7、11、13】が見え、同種の模様とはいえ、作品ごとに異なる多様な味わいがあり、まさに「即今紋」といえる。そのような濱田の作風を踏まえながら、大原美術館の《鉄絵鉢》【図2】をみると、一気に描いた斜線は、不規則的であり、本能で手が導かれるまま筆線が引かれている。

一方、今回の作品《鉄絵鉢》【図1】の絵付は、本能的というより意識的に描いた可能性が高い。なぜなら、鉢を上から見ると【図1-2】、丸文の中にまるで釉を流しかけたような四つの黒い滴【図1-6】、また淡褐色を滴り落とし引っ張っていたような滴が一個【図1-7】、また細かい滴が十一個【図1-8】確認できる。それら丸文および滴について観察すると、まず丸文は一気に素早く描かれたのではなく、二度ほどに分けて描かれたと推測される。ところで、通常濱田はコンパスを用い、素早く丸文を描いており【図9】、例えば《鉄絵丸紋茶碗》【図10】と、《赤絵丸紋花瓶》【図8】など一筆で描いた丸文がみられる。もともと、例外的に《白釉鉄絵丸紋花瓶》【図11】のように、筆線を二度に分けて丸文を描いた作品もあり、その理由は瓶という丸い器形であったため、あえて半円に分けたと考えられる。

本作品《鉄絵鉢》【図1】の丸文も、整った円形であり、おそらくコン

パスで描いたと考えられる。そして、瓶や壺の器形でないにも関わらず、線が途中で何度も切れており、丸の形が崩れないように意識的に描いたと考えられる。そのため、筆致の勢いが比較的弱い。加えて、濱田は他の作品では丸文の中に模様を描いておらず、むしろ丸文という区切りを超えて、模様を描いた場合が多い。【図12、13】ただ、本作品は丸文を境界線として、丸文の中に筆線及び滴が綺麗に収まっている。そのため、生き生きした筆致といえない。

次に、前述したように、丸文の中にある滴【図1-6、8】について述べる。丸文の内部にある釉の滴の色合いは二つであり、種類も二つである。それら滴による模様の集まりが具体的なモチーフの表現とは考えられない。そのため、滴の集合は、濱田の代表的な釉技法である流描<sup>⑨</sup>や打軸<sup>⑩</sup>による可能性がまず考えられる。例えば、濱田作《白釉黒流描大鉢》【図14】にみられる黒流描は、黒釉による線と滴において、切れそうに見えるが切れることなく続く線と、その横に偶然に落ちる滴が、自然な模様を生み出している。それと比較すると、今回の作品【図1】は、線と滴が切れており、流描の自然な模様の特徴が見当たらない。すなわち、流描の可能性は低い。そうなると、柄杓や土瓶に入れた釉薬を流し掛けた模様ではなく、筆を使った筆致と釉の滴である可能性が高い。なぜなら、釉を落とし、その滴を筆によってある方向に引っ張れば、筆致の最後が本作品のように綺麗にまとまるからである。加えて、見込みの底面の中心にみられる白釉を掛けた上に落とされた黒釉をみると、ちょうど白釉のある部分に重ねられており【図1-6】、流描技法だと考えると、偶然にその位置に落ちるとは考えにくい。

ところで、胴に描いた線を見ても【図1-3】、もし流描技法と考えると、釉を流し掛けると、胴と腰の境界線にちょうど止まらず、境界線を超えて、下に流れる可能性が高い。例として、濱田の《流掛盒子》【図15】を見ると、掛けた釉薬が境界線を超えて流れている。加えて、『白釉黒掛方壺』【図16】や『赤絵角瓶』【図17】を見ると、振りかけた釉が自由由に他の釉や線を超え、描いている様相をみる事ができる。

したがって、本作品《鉄絵鉢》について総合的にまとめると、本作品における濃淡のある鉄絵の色合いは、濱田作品である可能性を示すものの、比較的勢いが弱い丸文や筆致に疑問が残り、また自由に生きている線を表現しようという意図を見せながらも、実際には自然に描いた線というより、いかにも精錬されているため、濱田の工房作である可能性が高い。

## おわりに

今回紹介した濱田庄司工房作《鉄絵鉢》は、厚手でどっしりとした安定感のある器形による健康さと丈夫さを示しており、このような器形は、濱田作品の特徴の一つである。加えて、胴のところに、筆で濃淡を変えながら斜線を描き、やや単純になる形に活力を与えている点、高台が無い点は、濱田作品に頻繁にみられる特質である。一方、胴を手持ちが良くなるように工夫し、少し胴から口辺に行くにつれて、胴形を斜形にしている点は、濱田の鉢類では稀である。

個性を表出しないという濱田の非凡な思想は、「形は轆轤に委せ、繪付

は筆に委せ、焼くのは窯に委せる」というまさに無銘の陶工のあり方であった。すなわち、濱田は暮らしの充実により、美しい陶器が生まれると考え、自ら「工人」と称した。その考えは、イギリス、朝鮮、沖縄などでさまざまな影響を受けながら展開され、益子で大成した。また、濱田に強い影響を与えた民芸運動の中心人物である柳は、濱田のことを『私が作る』と誇らず『私なき者が作る』と言ひ得る稀な達人の一人である<sup>12</sup>と評した。濱田の達人的な信念は、益子で製作を始めた一九三〇年代から、作品を通じて徐々に現れている。そして、ここまで述べたように、今回の《鉄絵鉢》は、その時期に製作されたと推測される。しかし、本作品《鉄絵鉢》は、形や鉄絵の色合いなどから濱田作と思われる可能性が高い反面、幾つかのところで工房作ではないかという疑問が残った。

そのため、本作品を濱田の他作品と比較し、次のような点で工房作である可能性を指摘しておきたい。すなわち、鉄絵技法を使用したにもかかわらず、濱田の活き活きした他力的な線とは異なり、無意識を意識して作ったような自力的な筆致の味わいがややある。また、流描技法と見紛うように釉がある方向に流れているが、実際は筆でその効果を作っている点、白釉の上にちょうど同じ位置に黒釉を掛けている点、筆から滴たる釉と筆致が繋がらずに不自然に切れている点、鉢の見込みの丸文が素早く描かれていない点などが工房作の可能性として挙げられる。よって、本作品《鉄絵鉢》は、洪くて、重厚な民芸品の味わいを持ちながらも、自然そのままの自由さがなく、制作者の狙いがのぞき見える工房作であると考えられる。



注

- ① 濱田庄司『無盡藏』、朝日新聞社、一九七四年、四〇頁。
- ② 河井寛次郎は、濱田より先に陶芸を始め、板谷波山の下で修学する。最初河井は、東洋古陶磁の技法を身につけながら、鑑賞陶磁を作っていたが、後に近代工藝史において独自のまなざしをもっていた「民芸派」の一員になり、生涯民芸作家の立場で民芸運動を進めていた。
- ③ パーナード・リーチを紹介して、柳は濱田に出会う。柳は優れた審美眼、直観をもちながら、新たな「民藝」の美を見出す。濱田は、柳の眼で仕事の間違いを少なくさせてもらったと回想する。
- ④ パーナード・リーチは、イギリス人でありながら、日本で陶芸家になった人物である。日本の「民芸派」とちと深い関係結びながら、イギリスでは「スタジオ・ポタリーの父」と呼ばれている。
- ⑤ 水尾比呂志「濱田先生の道」『陶工 濱田庄司』、実業之日本社、一九七七年。
- ⑥ 同上。
- ⑦ そのときの朝鮮の旅は二度目であり、一九一九年に河井と共に初めて旅をしている。ただ、その翌年にイギリスに度英し、イギリスの影響を受けたため、朝鮮の影響が著しく見えない。
- ⑧ 前掲書、濱田庄司『無盡藏』、一八頁。
- ⑨ 柳宗悦「濱田庄司の仕事」『柳宗悦コレクション ひと』、筑摩書房、二〇一〇、二九五頁。
- ⑩ 流描・素焼した素地の上に、柄杓や土瓶に入れた釉薬を流しながら掛けて行く方法である。

- ⑪ 打軸・流描の技法は、釉薬を流すように掛けながら、素地や釉面に模様を付けるやり方で、流掛とも呼ばれる。(吉田耕三『現代日本陶芸全集 十四卷 第七卷 濱田庄司』、集英社、一九八一年、九八頁より転載)。
- ⑫ 前掲書、柳宗悦「濱田庄司の仕事」『柳宗悦コレクション ひと』、二八六頁。

〔図版出典〕

- 図1、111〜8 筆者撮影。
- 図2 杉村恒『陶工 濱田庄司』、実業之日本社、一九七七年。
- 図3、11、17 柳宗悦編『浜田庄司作品集』、朝日新聞社、一九六六年。
- 図4、8〜10、12〜16 岡田譲『人間国宝シリーズ2 浜田庄司』、講談社、一九七七年。
- 図5、6 古岡滉『濱田庄司蒐集 益子参考館2 東洋』、学習研究社、一九七八年。
- 図7 吉田耕三『やきものの美 現代日本陶芸全集 全十四卷 第七卷 濱田庄司』、集英社、一九八一年。



図1 《鉄絵鉢》(筆者仮名、個人蔵)

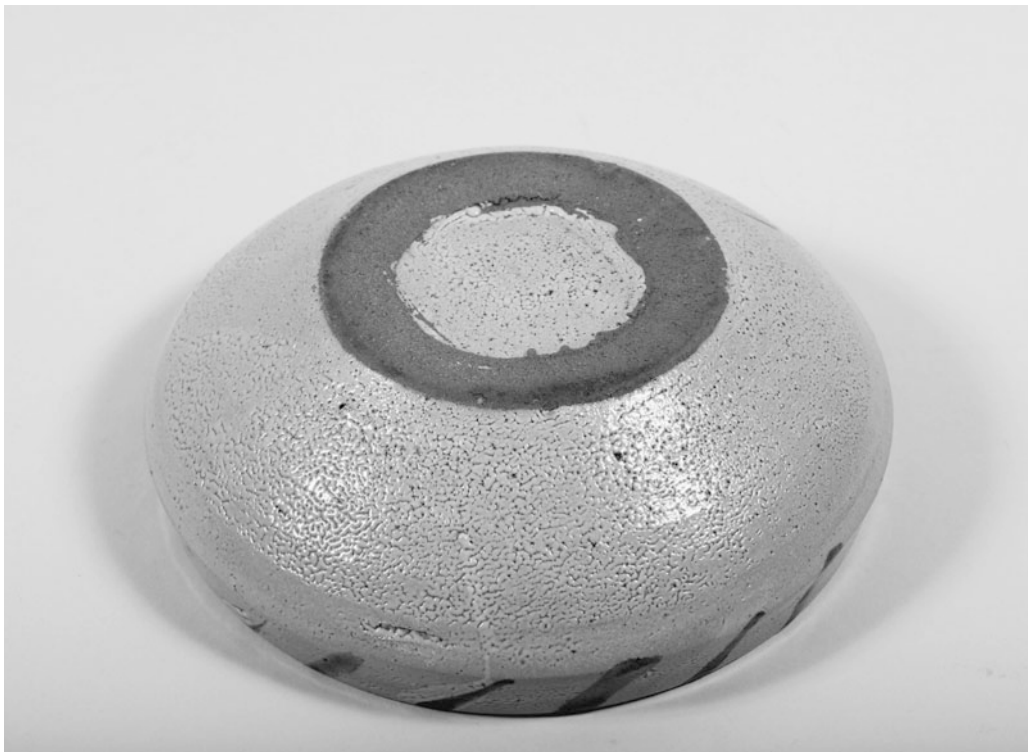


図1-1 《鉄絵鉢》の高台部分



図1-2 《鉄絵鉢》の見込み



図1-3 《鉄絵鉢》の胴体と腰

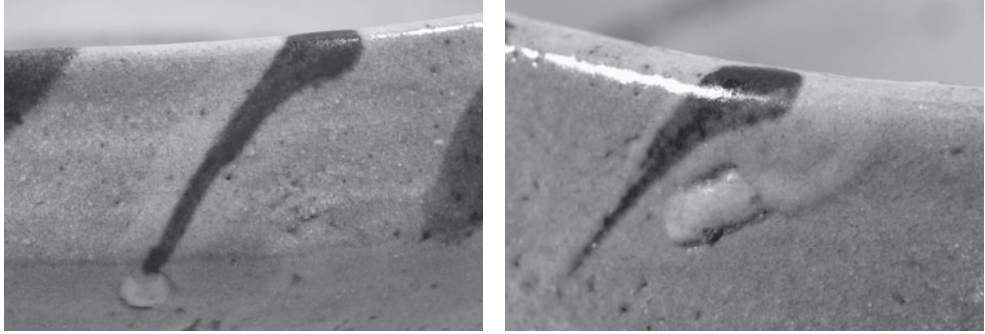


図1-4 胴の部分（黒を白釉に重ねてる部分）



図1-5 胴の部分（黒と白が並べている部分）



図1-6 《鉄絵鉢》の見込みの丸文内部  
（四つの黒い滴部分）

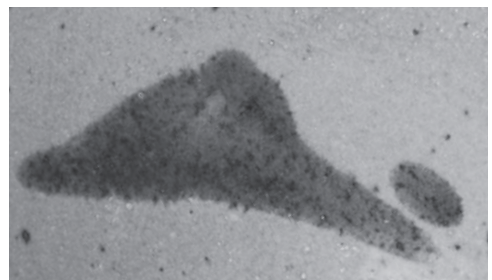


図1-7 《鉄絵鉢》の見込みの丸文内部  
（淡褐色滴部分）



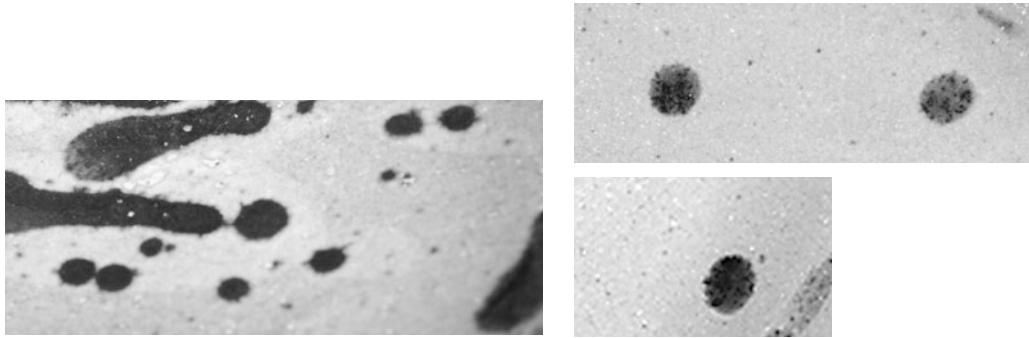


図1-8 《鉄絵鉢》の見込みの丸文内部（細かい滴部分）



図2 濱田庄司《鉄絵鉢》1939年



図3 濱田庄司《地掛鉄絵茶碗》



図4 濱田庄司《彫絵壺》1922年



図5 白磁鉄絵竹文扁壺 朝鮮中期  
(濱田所蔵) 一鉄絵技法使用



図6 絵三島草文瓶 朝鮮初期  
(濱田所蔵) 刷毛目技法使用



図7 濱田庄司《鉄絵角瓶》1942年



図8 濱田庄司《赤絵丸紋花瓶》1938年



図9 コンパスで丸紋を描いている濱田



図10 濱田庄司《鉄絵丸紋茶碗》1938年

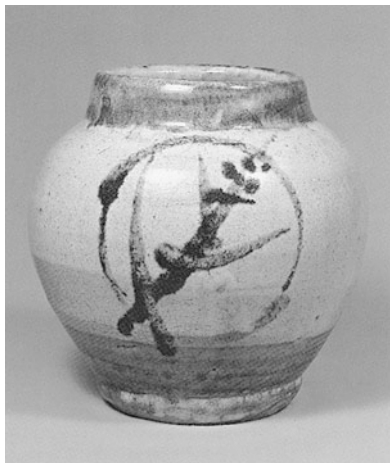


图11 濱田庄司《白釉鉄絵丸紋花瓶》1943年



图12 濱田庄司《鉄絵丸紋大皿》1948年



图13 濱田庄司《鉄砂丸紋方壺》1962年



图14 濱田庄司《白釉黒流描大鉢》1962年

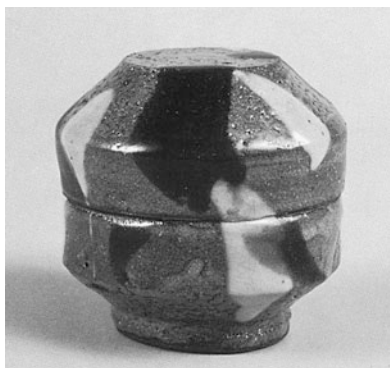


图15 濱田庄司《流掛盒子》1942年

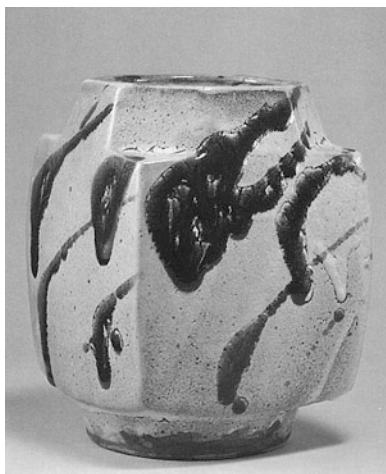


图16 濱田庄司《白釉黒掛方壺》1960年

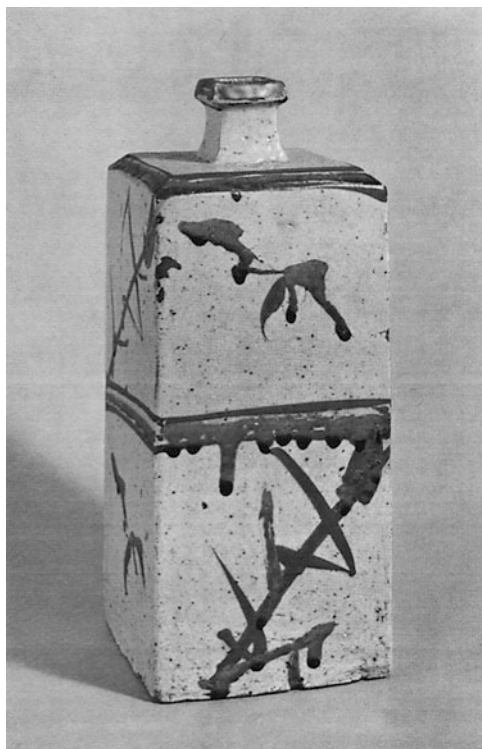


图17 濱田庄司《赤絵角瓶》1947年