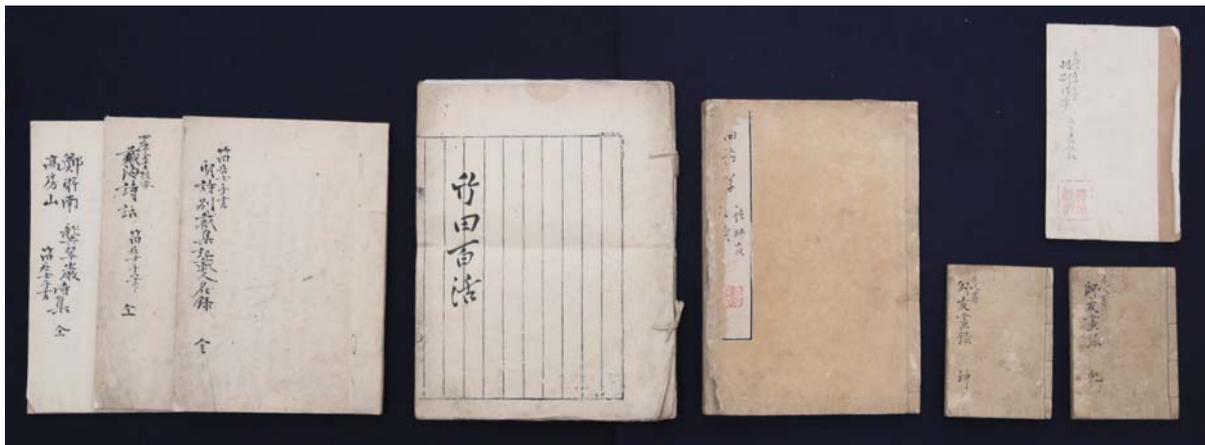


大分県立美術館 研究紀要 第1号

Bulletin of Oita Prefectural Art Museum No.1



1.
片岡辰市コレクションの田能村竹田関係資料
大分県立美術館



2.

歌川豊春

観梅図

天明～寛政前期頃 (18世紀末期頃)

絹本墨画着色

55.0 × 114.0 cm

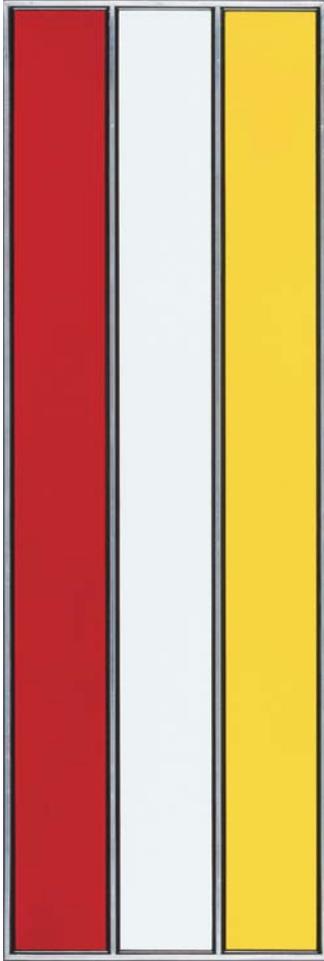
大分県立美術館



3.
生野祥雲齋
八稜櫛目編盛籃
1940年
竹、籐、漆
高 13.0 cm 最大径 39.0 cm
大分県立美術館



4.
福田平八郎
鱧の鰭と甘鯛
1954 (昭和29) 年
紙本彩色
50.8 × 73.0 cm
大分県立美術館



5.
桑山忠明
無題 (TK2236-1/2-'71)
1971年
琺瑯
36.5 × 12.0 inches
大分県立美術館



6.
桑山忠明
無題 (TK1524-'87)
1987年
油彩、ハニカムボード
24.0 × 24.0 inches
大分県立美術館

目次

片岡辰市コレクションの田能村竹田関係資料①	古賀 道夫	9
歌川豊春の研究(1)―その画業の特性と交友圏の関連について	宗像 晋作	17
生野祥雲齋作《八稜櫛目編盛籃》	友永 尚子	35
福田平八郎筆《鱻の鰭と甘鯛》(一九五四)について	吉田 浩太郎	38
桑山忠明の作品について―利岡コレクションより―	木藤 野絵	39

片岡辰市コレクションの田能村竹田関係資料①

古賀 道夫

「片岡辰市コレクション」とは、山口県宇部市で炭鉱業を中心に活躍した実業家の片岡辰市氏（一九〇九〜一九八三）が一代で築きあげたコレクションのうち、平成二七年度に大分県立美術館に収蔵された、全一三八件の作品、資料をさす。その中心となっているのは、田能村竹田（一七七七〜一八三五）とその周辺の画人・文人らによる近世の書画と、大正期から昭和初期にかけての著名作家たちが顔をそろえる日本画のコレクションである。

片岡辰市氏はとくに、田能村竹田に強い興味を示し、重要文化財に指定された名画から細かな資料類にいたるまで幅広く蒐集することで、貴重なコレクションを形成してきた。絵画作品では、画業の転機となった長崎滞在期を代表する作品《風雨渡溪図》、頼山陽への深い友誼が込められた《雲仙図巻》、竹田が自らの画法の完成を実感した記念碑的作品《稲川舟遊図》（重要文化財）、最晩年を飾る充実作《清涼無垢画帖》等々。これらの絵画作品については、すでに多くの画集や論文で紹介されているため改めて詳しく述れないが、いずれも、田能村竹田の画業を語るうえで欠くことのできない名作である。

一方、竹田研究の基礎となる資料類については、これまであまり紹介されることはなかった。ここでは、そうした資料類にあえて言及することで、片岡辰市コレクションの質の高さを、改めて示してみたい。

一、田能村竹田写本（「明詩別裁集記載人名録」「蔵海詩話」「鄭所南・龔翠巖・高房山詩集」）三冊

いずれも、漢詩に関する中国の書物を竹田自身が筆写したものである。「明詩別裁集記載人名録」（図1）は、乾隆四年（一七三九）に沈徳潜と周準によって刊行された明詩選集『明詩別裁集』の中から、序の部分と、詩人の伝記のみが筆写されたもの。巻末に「文化十二乙亥秋七月十八日抄畢此書豊前大含上人所蔵 竹田生」とあり、文化十二年（一八一五）七月一日、豊前中津正行寺の僧であった末広雲華（一七七三〜一八五〇）から借りた書物を写し終えたことが分かる。和綴本で全四一丁。縦二一・二×横一四・七糎。表紙には「竹田居士手書 明詩別裁集記載人名録 全」の墨書があるが筆者は不明。また、別に、杉聴雨^{（註）}（一八三五〜一九二〇）の手

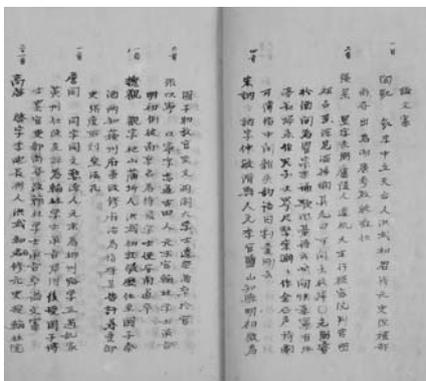


図1 「明詩別載人名録」



図2 杉聴雨の題簽が貼られたカバー

になる題箋が貼られた紙のカバー(図2)があり、これは、他の二冊にも共通する。巻頭には「明詩別裁集序」とあり、その下に「竹田荘記」(朱文)の印が捺されている。本文では、それぞれの詩人の名前の上に、「巻一二十首」「三首」「一首」などと、掲載されている巻や、割愛された詩の数が記されているが、途中からは書かれなくなっている。この割愛された詩については、もともと雲華本がそうであったのか、竹田があえて写さなかったのか、定かではない。

「蔵海詩話」(図3)は、中国宋代の詩人・呉可によってまとめられた詩文評。巻末に「文政庚辰秋盡日從知不足叢書抄写竹田村民」とあり、文政三年(一八二〇)九月三〇日、中国清代に刊行された『知不足齋叢書』(鮑廷博編)から抜粋して写したものと思われる。体裁、大きさは、「明詩別裁集記載人名録」と同じ。表紙に記された「四庫全書提要 蔵海詩話 竹田居士手書 全」の書体も同じである。全一六丁。巻頭に「欽定四庫全書提要 蔵海詩話一卷」とあり、その下に「竹田荘記」(朱文)の印が捺されている。本文には朱による句点がうたれているが、竹田自身によるものか

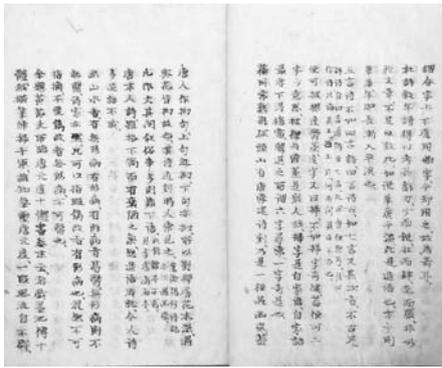


図3 「蔵海詩話」



図4 「鄭所南・龔翠巖・高房山詩集」

は不明。

「鄭所南・龔翠巖・高房山詩集」(図4)は、いずれも中国宋末元初に活躍した、詩人・鄭所南、画人・龔翠巖(龔開)、画人・高房山(高克恭)の詩をとりあげたもの。「龔翠巖詩」の末尾に「文政庚辰九月念七謹録竹田村民憲」、「高房山詩」の末尾に「文政庚辰九月念四夜識老夫憲」とあり、この二つを文政三年(一八二〇)の九月二四日と二七日に写したことが記されている。また、竹田の書体からみて、「鄭所南詩」も同時期に写されたものと考えられる。原本は不明であるが、「鄭所南詩」の本文中には「以下所南先生詩所載」「以下知不足齋所輯」「江村消夏録所載」などの書き込みがあり、すくなくとも「鄭所南詩」については、複数の書から抜粋されていることが分かる。体裁、大きさは、「明詩別裁集記載人名録」と同じ。表紙に記された「鄭所南 龔翠巖 高房山 詩集 全 竹田居士手書」の書体も同じである。全一〇丁(鄭所南詩三丁、龔翠巖詩五丁、高房山詩二丁)。「鄭所南詩」の見出しの下部にのみ「竹田荘記」(朱文)の印が捺されている。

二 百活矣 一冊

田能村竹田は文化一三年(二八一六)九月、門人の伊東李坪、大城雲樵と共に府内(現大分市)に向かった。その途中、一、三人の盛装した婦人を樹間に垣間見て、雲樵が「活矣活矣」と叫ぶ。本書は、この言葉をきっかけに竹田が道々作った「活矣」で結ぶ詩百首をまとめたもの。府内西光寺雲泉上人(一七七七〜一八四〇)の書室で録されたが、その原本は所在不明。本資料は、杵築の医家・佐野柿園(一七九七〜一八三五)による写本(図5)。全七丁。縦二四・四×横一八・七糎。こよりで二箇所が簡単に綴じられている。表紙には本文部分と同じ罫の入った紙が用いられ、墨書で「竹田百活」(筆者不詳)とある。また、前にふれた「田能村竹田写本」と同様

に、杉聴雨の手になる題箋が貼られた紙のカバーがある。竹田の序文は原稿用紙状の紙に写されており、これは柿園とは別の筆である。

本文では、「百活矣」の見出しの後に、「読了百活矣一活一理想恍乎魂飛不忍置卷直拔毫而書評耶註耶不弁其然也姑曰之想矣 壬午暮春 黄築 柿園幽人」と朱で書いた柿園の文がある。それに続いて柿園は、竹田の百首を一行に一首ずつ写し、そのすぐ下に、自作の詩を一首ずつ朱で入れるという体裁をとっている。また、『田能村竹田全集』（早川純三郎編、国文学名著刊行会発行、一九一六年）に掲載されている「百活矣」には、武元北林（一七七〇〜一八二〇）の跋文（文化一四年一月）と菅茶山（一七四八〜一八二七）の跋文（文政元年一二月）があるが、本資料には写されていない。

三、竹田詩草 一冊

「十春詞」、「擬宋人七言絶句二十三首」、「乙酉詩稿」、「唐樂府」、「壬午癸未詩稿」、「結押花字三十首」、「病余雜吟二十首并序」、「秋心詞」、「清麗集」という、田能村竹田自作の詩が収められた九種の詩稿が合装されたもの。和綴本で全四二丁。縦二三・〇×横一六・〇糎。表紙の題箋には竹田の自筆で「竹田詩草 諸師友□読」とあり、「意不在多」（白文）の印が捺されている。また、第一丁表には「長州屋敷東隣 柳屋利兵衛」標旁 肅辞 処

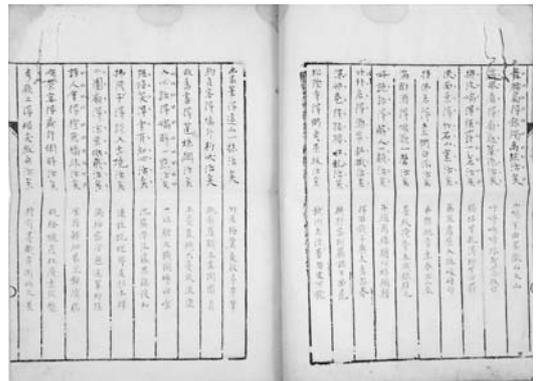


図5 「百活矣」

賛 胥囊」という竹田の書き込みがある。また、杉聴雨の手になる題箋が貼られた紙のカバーがある。

「十春詞」（図6）は、僧六如の「十春詞」に和してつくられた菅茶山・耽庵（一七六八〜一八〇〇）兄弟の「十春詞」を読んだ竹田が、同じ題による作詞を試みたもの。成立は文化一三年（一八一六）三月。書体は竹田の一子である田能村如仙（一八〇八〜一八九六）のものとして推測されているが、詳細は不明。全三丁。「十春詞」と題された下部に「竹田」（朱文）の印が捺されている。それぞれの詩の上部には、朱書による頼山陽（一七八〇〜一八三三）の評が別紙で貼られており、また第三丁裏には、朱書による頼山陽の跋（図7）がある。



図6 「十春詞」



図7 「十春詞」頼山陽の跋



図8 「擬宋人七言絶句二十三首」

「擬宋人七言絶句二十三首」（図8）は、田能村竹田の自筆本。全三丁。「擬宋人七言絶句二十三首」の見出しに続き、文政三年（一八二〇）二月八日につくられた序がある。また、翌年の春分前一日に記された跋で、菅茶山に批正を求めており、後に茶山から評と跋を得ている。「乙酉詩稿」（図9）は、田能村竹

田の自筆本。全三丁。見出しはない。文政八年（一八二五）に旅行した日田や下関滞在時の詩などが掲載されている。竹田が神辺を訪れた文政九年七月七日に得た菅茶山の評と跋（図10）がある。

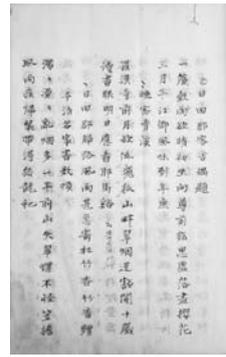


図9 「乙酉詩稿」

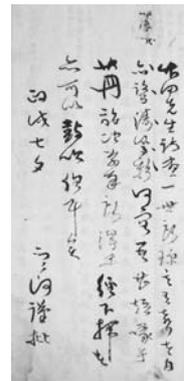


図10 「乙酉詩稿」菅茶山の跋

「唐楽府」（図11）は、竹田が如仙に清書させたものとされている詩稿。全四丁。巻頭に「唐楽府」の見出しがある。各詩の題名に加え、「寄小石兄別後八閏月不得一書」と題した詩があること、また文政八年（一八二五）六月二五日に書かれた渡名東里（下関の知友）の評と跋があることなどから、文政七年の秋頃につくられたものと思われる。竹田は、文政八年五月一日から八月五日まで下関に滞在している。



図11 「唐楽府」

「壬午・癸未詩稿」（図12）は、田能村竹田の自筆本。全三丁。罫が入った紙が使用されている。見出しはない。「竹田遺稿」に再収録された際の前後の詩などから、文政五年（一八二二）から翌年にかけてつく



図12 「壬午・癸未詩稿」

た詩を収めたものと考えられる。第三丁裏の上部の余白には「以上十一首茶山先生有評語別見」との朱書があり（筆者不詳）、各詩の上部の余白には同じ筆跡で「茶」の一字が朱書されている。このことから、文政六年三月に神辺を訪れたとき、菅茶山に評を求めたものと推測される。

「結押花字三十首」（図13）は、田能村竹田の自筆本。全三丁。「花」の字で終わる詩三〇首が収められている。見出しはないが、「竹田遺稿」に再収録された際に、題が付されている。第一丁の表裏に収められた一〇首のうち、第六詩を除く九首の上部には朱で丸印が書かれ、その中に第一詩から第三詩には順に「一」「二」「三」、第七詩から第一〇詩には順に「十」「十一」「十二」との数字が墨で入れられている。また、第一詩から第五詩の末には「神」の朱書があり、第七詩から第一〇詩の末には「中」の朱書がある。さらに巻末には「加批十二首有芸閣詩語別記」との朱書がある。これらの筆者については不詳。



図13 「結押花字三十首」

「病余雑吟二十首并序」（図14）は、田能村竹田の自筆本。全五丁。罫が入った紙が使用されている。「病余雑吟二十首并序」の見出しに続き、文化一三年（一八一六）九月につくられた序がある。二〇首のうち一一首の詩では、上部の余白に朱書で四十から五十にかけての番号がつけられている（番号のない詩には墨で



図14 「病余雑吟二十首并序」

丸印)が、詳細は不明。

「秋心詞」(図15)は、竹田が如仙に清書させたものとされている^(註8)。全一三丁。罫が入った紙が使用されている。この「秋心詞」は、『田能村竹田全集』には収録されていないが、同書に「清麗集」(竹田詩草の「清麗集」とは別のもの)、「秋聲館集」、「竹田布衣詞」との題で収録されている三種の填詞集のうち、「清麗集」と「秋聲館集」の全部の詞、「竹田布衣詞」の二つの詞が含まれている。ただし、『田能村竹田全集』の各填詞集に掲載されている朱柳橋(来舶清人)、僧一圭(遠山荷塘)、江芸閣(来舶清人)、菅茶山らの評、序文、跋文等はない。

「清麗集」(図16)は田能村竹田の自筆本。全二丁。前に述べた「竹田布衣詞」にも収録されている四つの詞からなるもの。菅茶山によるものと思われる朱書の添削があり、「竹田布衣詞」にはそれが反映されている。書体から文化五年(一八〇八)頃の成立とされている^(註10)。



図15 「秋心詞」



図16 「清麗集」

四. 惜別詩草 一冊

文政九年(一八二六)から同一〇年にかけての長崎旅行中に知り合ったと思われる谷蘿月(竹田の表記のまま。詳細不明)との別れに際してつくられた詩が収められている(図17)。田能村竹田の自筆本。和綴本で全二丁。縦一六・〇×横一〇・〇糎。表紙には「先人竹田居士手書 惜別詩

草 清客朱柳橋批」と門人の帆足杏雨(一八一〇〜一八八四)が題を記し、その下に「竹田莊記」(朱文)の印が捺されている。見返しには「詩筆甚有風致惜平仄未叶故更易数字」と、清人・朱柳橋による墨書があり、横に表紙と同じ印が捺されている。竹田の序文は文政一〇年三月九日。本文では、朱柳橋による添削がなされている。巻末に「伏請 晒正 田憲」と竹田が記し、「憲印」(白文)の印が捺されている。

五. 師友画録(稿本) 二冊

「師友画録」は、田能村竹田が直接ふれた師や画友たちの性格、行状、見識、技倆、嗜好等について記したもので、各人の名を見出しとする一〇五の項からなっている。天保四年(一八三三)七月から十一月にかけて、竹田莊で整理された。刊行は実現しておらず、いくつかの写本が遺されている^(註11)。

本資料は、田能村竹田の自筆本。和綴本で上巻二八丁、下巻四〇丁。大きさはそれぞれ、縦一〇・二×横八・九糎。上巻の表紙には「先人著 師友画録 乾」、下巻の表紙には「先人著 師友画録 坤」との墨書があるが、筆者については不明。また、杉聴雨の手になる題箋が貼られた紙のカバーがある。それぞれの表紙見返しには目次にあたるものがあり(下巻では、裏表紙見返し部分にまではみ出している)、各項の見出しの人名及びその項に登場する他の人物名が記載順に羅列される(図18)。続いて各巻の冒



図17 「惜別詩草」

頭部分には「竹田莊師友画録上(下) 莊主人手録」とあり、その下に「竹田」(朱文)の印が捺されている。

本文は一頁八行を基本とした漢文。余白や行間には(註12) 図 12 竹田自身による文や文字の訂正、ならびに掲載順序の変更等に関する注意書きを確認することができる(図19)。また、左頁左端には

頁数を示す書き込みがあり、そう遠くない時期における刊行が意識されていたことが分かる。

本資料については、田能村如仙が浄書した「竹田莊師友画録」(明治十一年写)に付けられた「竹田居士略

伝」の中で「此書天保四年癸巳秋 居士帰寓於竹田莊日所著 未及全脱稿而東上 没後遺而在敗篋中者数年矣 爾後余亦人事鞅掌 東西奔走不遑讐校 今茲戊寅夏秋之交 較得少間取此篋中 校訂釐正略加修繕纔得完全」と言及されている。これにより、竹田が没した天保六年(一八三五)から明治十一年(一八七八)の間、本資料が敗篋(やぶれた竹でつくった箱)

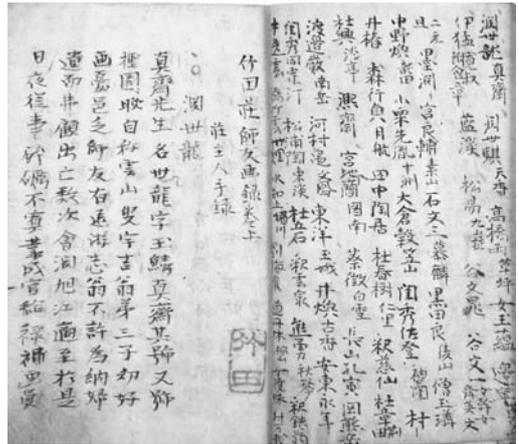


図18 「師友画録(上巻)」巻頭部分

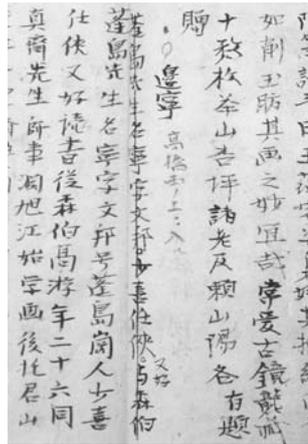


図19 「師友画録」竹田による訂正および掲載順序の変更例

に埋もれたままとなり、手付かずの状態にあったことが分かる。ただ、別の写本類はすでに巷間にあり、人の眼にふれていた可能性は高い。(註13)

さて、今回紹介した五件の田能村竹田関係資料であるが、「惜別詩草」をのぞく資料は、ある時期より、これも片岡辰市コレクションにふくまれる「田能村竹田使用印」の添物としてまとめられていた。(註14)

「田能村竹田使用印」には、全三二顆の印のうち二八顆を収める専用の箱がしつらえられており、蓋表に杉聴雨の筆になる「竹田居士遺品」(朱書)の題字(図20)、蓋裏に「丙辰新穫(大正五年七月) 聴雨老人題」の墨書と「聴雨」(朱文)の印がある。また、この箱を収納する外箱には、蓋表に「竹田居士遺品」の墨書、蓋裏に「聴雨叟題」の墨書と「杉重華」(白文)、「聴雨翁」(朱文)の印がある。さらに外箱の側面には「竹田居士遺品印財廿八個 竹田翁百話、詩草、藏海詩話、師友画録、鄭所南聳翠巖書房詩集 添」と記載(筆者不詳)されたラベルが貼り付けてある(図21)。外箱には「田能村竹田使用印」の収納スペースとは別のスペースが設けられており、おそらくこれらの資料が添物として収納されていたことが想像できる(図22)。杉聴雨の名は、

写本等のカバーの題簽にも認められたが、これも箱と同時につくられたものであろう。

こうして、遅くとも大



図20 杉聴雨の題字 下に貼られた紙には「雙軒清賞」の印が捺されている。

正五年（一九一六）七月までには一括にされた田能村竹田関係資料であるが、『江州浅見家所蔵品入札目録』（京都美術倶楽部、昭和三年）では、添物のなかに「惜別詩草」の名を新たに確認することができる。さらに『雙軒庵美術集成図録』（大阪美術倶楽部、昭和八年）では、竹田の遺印が二顆加わるかたちで売立に出されている。^(註15)また、『雙軒庵美術集成図録』の内容紹介部分には、「竹田莊傳來 本山竹莊 岡田雨香 浅見又蔵氏舊蔵」との記載があり、所有者の移り変わりが記されている。

その後、雙軒庵から片岡辰市コレクションに至るまでの状況は不明であるが、こうして一括に扱われていたことが、分散を免れた要因のひとつといえるだろう。^(註17)「片岡辰市コレクション」の田能村竹田関係資料^(註18)に続く。

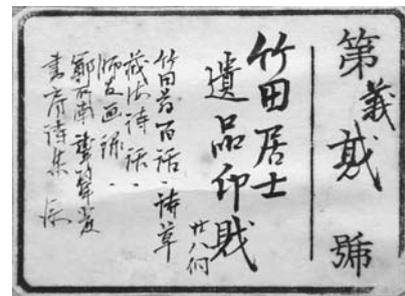


図21 外箱に貼られたラベル



図22 添物の収納スペースか？

註1 杉聴雨は、長州藩士植木五郎右衛門の二男に生まれ、のち杉彦之進の養子となる。吉田松陰に学び、幕末は勤王の志士として活躍。維新後、山口藩権大参事、宮内大丞、秋田県令、皇后宮太夫兼内蔵頭、東宮職御用掛、図書頭、枢密顧問官などを歴任した。かたわら詩書画をよくした。

註2 「竹田莊記」の印は、門人の大城雲樞に命じて写させた粉本（文化一三年）の中に使用例がある。

註3 「乙酉詩稿」と「壬午・癸未詩稿」については題が記されていないため、『大分県先哲叢書 田能村竹田 詩文篇』（大分県教育委員会発行、平成四年）の表記に従った。「結押花字三十首」にも題は記されていないが、「竹田遺稿」に同じものが収録されているため、その題を用いた。

註4 『大分県先哲叢書 田能村竹田 詩文篇』（大分県教育委員会発行、平成四年）

註5 前掲註4

註6 京都の医家・小石元瑞（一七八四～一八四九）らと親しく交わった竹田は、文政七年一月一六日に京都を離れている。

註7 田能村如仙らによって編集された田能村竹田の遺稿集。刊行はされていない。岡藩藩校・由学館の教授を勤めた入田披雲（一八二六～一九〇七）により、明治一六年（一八八三）に書かれた識語がある。

註8 前掲註4

註9 『田能村竹田全集』の「清麗集」に掲載されている江芸閣の跋文は文政一〇年冬、「秋聲館集」に掲載されている菅茶山の跋文は文政六年三月五日に書かれている。

註10 前掲註4

註11 写本のなかには、掲載順序を異にする全一〇四項のものもある。これについては、拙稿「竹田莊師友画録の成立について」（『竹田とその交友たち』展図録、大分県立芸術会館発行、平成六年）でふれている。

註12 朱で書かれたものと墨で書かれたものがある。

註13 弘化二年（一八四五）に刊行された『続近世叢語』（角田九華著）には、明らかに「師友画録」からの引用が指摘できる。

註14 後述する外箱のラベルに「明詩別裁集記載人名録」は記されていないが、杉聴雨の題簽等他の写本と同じ体裁で遺されていることから、この中にふくまれていると考えられる。

註15 いずれも田近竹邨（一八六四～一九二二）旧蔵の印。片岡辰市コレクションにはさらに、後藤碩田（一八〇五～一八八二）旧蔵の印一顆と田能村直入（一八一四～一九〇七）旧蔵の印一顆がふくまれている。

註16 本山竹荘は東京の美術商、岡田雨香（平太郎）は宮内省の官吏、浅見又蔵は近江長浜の豪商、雙軒庵は西日本で活躍した財界人・松本恣蔵。

註17 今回紹介した五件の資料のうち、「田能村竹田写本」をのぞく四件については、『大分県先哲叢書 田能村竹田 詩文篇』（大分県教育委員会発行、平成四年）および『大分県先哲叢書 田能村竹田 著述篇』（大分県教育委員会発行、平成四年）に、その全文が掲載されている。

歌川豊春の研究(1) — その画業の特性と交友圏の関連について

宗像 晋作

はじめに

一、豊春と浮絵

(i) 浮絵の展開

(ii) 豊春の浮絵 — 西洋との接触

(iii) 豊春と酒井家

(iv) 酒井家のサロン — 絵師、蘭学者のかかわり

二、豊春の肉筆浮世絵

三、豊春筆「観梅図」の詳細

四、出自の謎 — 結びにかえて

はじめに

浮世絵師・歌川豊春(一七三五〜一八一四)は、史上最大の浮世絵一派を形成した歌川派の祖として知られる。その門下には、初代歌川豊国、豊広といった実力派の絵師を輩出し、豊国門下には国芳や国貞、また豊広門下には広重が連なる。後の十九世紀幕末の浮世絵界は、ほぼ歌川派の絵師たちによって占められることになるが、本稿でとりあげる豊春は、こうした繁栄の基礎をつくった歌川派の流祖として最も重要な浮世絵師の一人といえる。

この豊春に関する数々の先行研究により、浮世絵師・豊春の事績に多くの光があてられてきたが、特にその光が集中して照射されてきたのは、現在確認できる豊春の画歴の最初期にあたる明和〜安永年間(一七六四〜八〇)にかけて世に送り出された各種の浮世絵版画についてであろう。『浮絵』¹⁾とは、十八世紀半ばの元文〜延享年間(一七三六〜四七)頃に、奥村政信らがはじめた西洋透視図法を取り入れた浮世絵の風景画である。豊春はこの分野において、従来の浮絵を変貌させる先駆的な成果をもたらしたことで知られる。

また一方で、天明年間(一七八一〜八九)以降、豊春は肉筆浮世絵の制作に専心したようであり、美しい色彩による優美な一点ものの肉筆美人画を多く描いた側面も指摘されてきた。豊春の円熟期に重なる天明〜寛政期(一七八一〜一八〇二)は、北尾重政、勝川春章、鳥居清長、鳥文斎栄之、東洲斎写楽、喜多川歌麿なども活躍した浮世絵の黄金期にあたり、明

和二年（一七六五）に誕生した鈴木春信による錦絵（多色摺版画）の隆盛を経て、一世を風靡した春信風の華奢な美人図の様式を脱した気鋭の絵師たちが、その個性的な画風を版画、肉筆画の双方に展開していった時期である。豊春は、現存の遺作例からして、極彩色による肉筆画の大幅を多く手掛け、ときには大画面屏風などにも彩管をふるって歌川派を牽引し、この多士濟々、名手ぞろいの黄金期にその地歩を固めていったといえる。

しかし、こうした豊春の出自や師系、その浮世絵師としての活動内容は、いまだ謎も多い。現存する作品から、明和四年（一七六七）には、江戸において浮世絵師としての活動がはじまっていることが確認されるが、豊春のバックグラウンドにかかわる情報には不明瞭な点が多く、こうした情報に検討を重ね、不明点が少しずつでも明らかになっていくとすれば、豊春の画業がより立体的に把握できるようになると思われる。本稿においては、豊春の画歴の前半を占める浮世絵の制作と、画歴の後半を占める肉筆美人画の制作について、豊春がいかなる文化的なネットワークに身を置きながら、浮世絵師としての活動を展開していたのかという点に目を向けながら、豊春の浮世絵制作と、その交友圏の関わりについて考えてみたい。

一、豊春と浮世絵

（一）浮世絵の展開

浮世絵が西洋の透視図法を取り入れた、当時の日本にあつては新奇な視覚体験をもたらす新しいタイプの浮世絵として登場したのは、およそ元文（享享年間（一七三六～四七）頃であり、それは奥村政信（一六八六～一七六四）らによって先鞭がつけられている（図1）。芝居小屋の屋内情景などが遠近感を強調した構図で描かれ、それまでの日本の平面的な絵画表現に比べて格段に立体的に立ち上がる、あるいは浮き上がるように見える

ため、浮世絵と呼ばれた。

この浮世絵誕生の背景には、新しい時代の潮流があった。享保五年（一七二〇）、徳川吉宗の享保の改革における政策の一つとして、キリスト教に関係のない漢訳蘭書の輸入が解禁される。これを契機として日本では、オランダを通じてヨーロッパの学問、芸術、技術等に学ぼうとする蘭学が興隆した。西洋の銅

版画や洋書も輸入され、当時の知識階級に西洋画の遠近法や写実描法、陰影表現等が受容される状況が徐々に広まっていった。

ただ最初期の浮世絵を制作した絵師たちが直接的に参照することができたのは、当時長崎を経て大量に輸入された中国の商業都市蘇州で制作されていた蘇州版画と呼ばれる民衆的版画だったことは先学が指摘するところである。清朝の雍正・乾隆帝期、十八世紀の蘇州版画には、西洋の遠近法や銅版画にみられる陰影表現を取り入れた作例が多数あり、日本の絵師は中国の蘇州版画というフィルタを通して、西洋の遠近法や陰影表現を受容したと考えられている。

こうした初期の浮世絵は、元文（宝暦年間（一七三六～四四）頃にかけて大いに流行したが、その大部分は遠近法を消化しきれず、視点の不統一感や不正確な線遠近法が用いられた例が多い。しかしこれに続いて、宝暦（一七五一～六四）末頃、京都にいた若き円山応挙によって制作されたとされる京名所や中国風景を描いた眼鏡絵は、それまでの江戸の浮世絵に比べて、かなり正確な遠近法が実現されている（図2）。



図1 無款（奥村政信）
「芝居狂言舞台顔見世大浮絵」
元文期（17世紀前期）神戸市立博物館

眼鏡絵は、遠近感が強調された構図の風景画を、レンズを備えた「のぞき眼鏡」と呼ばれる道具を使って見ることで、その風景が立体的に見える効果を楽しむ玩具である。のぞき眼鏡は十七世紀末頃のヨーロッパに出現していたと考えられ、それが中国に伝わり、蘇州などで制作されていたものが、宝暦頃に長崎を経由して日本へ入ってきたと推測^(註2)されている。そしておそらく最初の和製眼鏡絵を制作したのが若き円山応挙であったと考えられる。応挙の眼鏡絵は、近景から遙か遠くまでを見通すリアリティにあふれる視覚を再現した、日本初の画期的な風景表現であった。応挙の和製眼鏡絵をはじめ、中国から輸入された蘇州系眼鏡絵は、浮絵の展開に大きな影響を与えた。

こうした主に中国を通じた西洋遠近法の受容、そして浸透は、明和と安永年間(一七六四〜八〇)に江戸で生み出される歌川豊春の木版浮絵の成立を促すことになった(図3、4、5)。奥村政信ら浮絵第一世代の屋内風景に取材する画題を引き継ぎながらも、豊春の浮絵には破綻の少ない、よ

り自然な遠近法が取り入れられている。

また、応挙系の眼鏡絵を明らかに参照したものも存在することから、豊春が、こうした眼鏡絵等に学びながら、旧来を刷新する新しい視覚による浮絵、つまり近景から遠景までの広大な眺望を俯瞰するような新しいタイプの浮世絵の風景版画を確立させたことがわかる。豊春が取り入れた先駆的な視覚は、さらなる後代の絵師たちの研鑽と洗練をへて、世界的な評価を得る近世末期の北斎、広重の風景版画(図6、7)を生むことになるのである。



図2-1 伝円山応挙「明州津」宝暦期
(18世紀中期) 神戸市立博物館



図2-2 伝円山応挙「京洛・中国風景図巻」
姑蘇萬年橋 宝暦9年(1759)頃
神戸市立博物館



図4 歌川豊春「浮絵三廻之図」
東京国立博物館



図5 歌川豊春「新版浮絵両国之図」
ギメ東洋美術館



図3 歌川豊春「浮絵歌舞伎芝居之図」
明和期

(ii) 豊春の浮絵 — 西洋との接触

豊春の浮絵の革新性や年代の考証、その制作背景について、岡泰正、文和、野村文乃、各氏の先行研究が、その詳細を明らかにしている。豊春の浮絵と、応挙系の眼鏡絵や、中国製の眼鏡絵、蘇州版画、西洋の銅版画等との関連を説いた岡氏の研究^(註3)や、豊春の歌舞伎舞台の図や吉原大門の図を中心^(註4)に、その視覚の革新性を説き、制作年代の考証をおこなった岸氏^(註5)の研究。また豊春の浮絵が、応挙系の眼鏡絵の他に、上方の浮絵(菊屋版浮絵)の影響下にあるであろうことを説き、さらに上方から江戸につたわった見世物興行である「のぞきからくり」(のぞき眼鏡)の一座(人形からくり竹田座)と豊春の間に何らかの関係があり、そうした繋がりの中で、豊春の上方浮絵(眼鏡絵)の受容と、それをもとにした江戸での豊春の浮絵制作があったのではないか、という大坂竹田座の江戸遷移などの関わりも含めた説得力のある説を出した近年の野村文乃氏の研究がある。

特に野村氏は、豊春が上方浮絵を受容していることを強調する中で、西



図6 葛飾北斎
「雷嶽三十六景 五百らかん寺さゞるどう」
天保2年(1831) 大分県立美術館



図7 歌川広重
「東都名所 両国之宵月」
天保2年(1831) 頃



図8 無款(歌川豊春か)
「浮絵紅毛フランカイノ湊万里鐘響図」
神戸市立博物館



図9 アントニオ・カナル(1697-1768)画、
アントニオ・ヴィセンティーニ
(1688-1782)彫
「サンタ・クローチェ教会から
スカルツィ教会に向かったの景観」

洋銅版画を写した《浮絵紅毛フランカイノ湊万里鐘響図》(図8)など、西洋風景を題材にした無落款の浮絵版画が、十分な根拠もなまま豊春作に帰せられ、豊春が西洋的風景への志向を特に強くもった絵師であった、という従来支持されてきたイメージについて、疑問を投げかけている。

こうした豊春作に帰せられた西洋風景の浮絵版画は、先学諸氏によって、原図となる西洋銅版画も特定されて^(註6)おり(図9)、それを元に制作されていることは確かである。ただ野村氏が指摘したように、各モチーフが原図をトレースして描き起こされていることなども考慮すると、どこまで豊春が主体的にかかわって制作されたのか、より慎重な判断が必要である。

豊春は、現存する作品から、画業の最初期(明和四年〜六年頃)には、版元、松村弥兵衛のもとで活動していたことがわかるが、それが明和七年頃から西村屋に替わっていることが指摘^(註7)されている。初期の松村弥兵衛から出された異国風景の浮絵、とくに「浮絵阿蘭陀雪見之図」(図10)などのように、題名に「阿蘭陀」が付いた幾つかの浮絵は、西洋風の人物と共に、中国風

の楼閣が描かれており、明らかに中国系眼鏡絵に学んだ異国風景であることがわかる。^(註8)

一方、西村屋から出されるようになった「阿蘭陀」風景の浮絵版画には、中国風の楼閣はあまり描かれなくなり、より西洋的な風景となっている(図11)。おそらく明和七年(一七七〇)前後から、版元・岩戸屋より歴史・歌舞伎物等を主題とする作品が出されるようになる安永四年(一七七五)頃までの間、豊春が西洋銅版画に接触する機会があった可能性が考えられる。また先述した豊春作に帰せられた無落款の西洋風景の浮絵は、いずれもこの西村屋から出されており、豊春の直接的関与は不明ながら、豊春の周辺にこうした浮絵の元になった西洋銅版画が存在した可能性は考えられてよいだろう。

野村氏が指摘するように、明確に西洋銅版画との直接的な関係が見出される浮絵は、豊春作に帰せられていた無落款の数例のみであることから、豊春が特に強く西洋を志向した絵師である、とは容易に結論できないこと



図10 歌川豊春 「浮絵阿蘭陀雪見之図」
神戸市立博物館



図11 歌川豊春 「浮絵阿蘭陀国東南湊図」
神戸市立博物館

は確かであり、その点のみをもとに進取の絵師としての豊春像を安易に語るのは、実像から離れる見解となる可能性が大きい。

しかし、明和七年頃以降の西村屋版の豊春の浮絵に至っては、より西洋風の景観を作り出している例がみられることや、先述したように、旧来を刷新する新しいビジョンによる浮絵、つまり近景から遠景までの広大な眺望を俯瞰するような新しいタイプの浮絵の風景版画を確立させる時期が、この明和七年頃以降の西村屋版の浮絵においてであることなどから、豊春が中国系眼鏡絵のみならず、西洋銅版画(眼鏡絵等)を学習できる環境にいたことは十分に考えられることである。

いままで、漠然と西洋志向の浮世絵師であるというイメージを付されてきた豊春であるが、豊春の浮絵にみられる先駆性は、どのような文化的環境、あるいは人的交流、学習状況から得られたものであるのだろうか。本論においては、一つのアプローチとして、豊春の交友圏に着目しながら論を進めてみたい。

(iii) 豊春と酒井家

「哥川豊春は予か酒友なり 其門豊国其門国政 うつき十五日をトシ
て河内屋にて画会せし時 予も酔画し侍る 享和二四月」^(註9)

これは相見香雨氏によって紹介された『酒井仲遺稿抄』中の一節である。「酒井仲」は、三代目伊勢崎藩主酒井忠温の三男忠輔(一七七〇～一八三〇)のことである。父・忠温は、酒井宗家雅楽頭忠恭(初代播磨姫路藩主)の四男で、別家した伊勢崎酒井家の養子となった人物。この忠温の実兄に宗家の忠仰がおり、その嫡男忠以(二代目播磨姫路藩主)と次男

忠因は、忠輔の従兄弟にあたる。周知のとおり、忠以は、大名茶人としても知られる酒井宗雅（一七五六〜九〇）であり、忠因は、江戸琳派を創始した酒井抱一（一七六一〜一八二八）である。

この酒井仲（忠輔）の遺稿は、所々にみられる年紀から、およそ享和〜文化年間（一八〇一〜一八一八）頃の記録であることがわかる。内容は、主に酒井仲の交友の中で詠まれた狂歌の稿本といった体裁で、酒井仲が交遊した風流大名、戯作者、狂歌師、俳人、絵師、遊女、妓楼主人等との交流が示され、当時の大名階級に属し、風流趣味に興じた有閑公子の日常がいかなるものであったかを知る貴重な資料となっている。

これまでも、浮世絵師・豊春が登場するこの一節は、酒井家と豊春との関連を探る文脈で触れられることがあった。酒井抱一が光琳風に傾く以前、二十代の頃にあたる天明年間（一七八一〜八九）に、明らかな豊春風の作品や、豊春作品を明確に下敷きにした肉筆美人画（[図12](#)、[13](#)）を制作しており、酒井抱一が豊春の絵画指導を受けていたことはほぼ確実と考えられているが、それを裏付ける明確な資料等が、様式的関連を示す肉筆画以外に見つかっていないという状況にあるため、酒井仲と豊春の間に、酒を呑むような交遊があったことを示すこの一節は、豊春と酒井家、ひいては酒井抱一との関係について検証をすすめていくうえで非常に興味深い一節といえるのである。

この酒井仲の遺稿には、酒井抱一の名は偶然書き留められなかったようだが、兄の酒井宗雅は当然ながら登場するし、大文字屋加保茶元成、扇屋墨河など、酒井抱一と関係の深い吉原の妓楼主人、狂歌師、遊女たちの名もみられることから、酒井仲が、同じような芸文ネットワークに身を置き、従兄弟にあたる宗雅や抱一との交遊も頻繁にあったことは想像に難くない。

また、酒井宗雅と抱一が生まれた酒井雅楽頭家は、江戸時代の大名家の

中でも、徳川将軍家とは三河以来の最も古い親戚であり、譜代大名家の中でも最古参の家柄として権勢をふるった有力大名家として知られ、風流人である宗雅を中心に、この酒井雅楽頭家の江戸藩邸はサロンとでもいえるべき状況を呈していた。様々な学者、文化人、絵師等が出入りしていたことは、宗雅の日記『玄武日記』をはじめとした文献資料等が示している。豊春がそもそも酒井雅楽頭家の芸文ネットワークに身を置いて活動していたとすれば、そうした中で自然と、酒井仲との交遊へと発展していったとみることができよう。

未だに決定的な資料はないものの、特に大名俳諧のネットワークを通じて酒井家に集う文化人たちの顔ぶれを見ていくとき、浮世絵師・豊春の影がやや濃厚に感じられてくるのである。この点について、さらに次項でみていきたい。

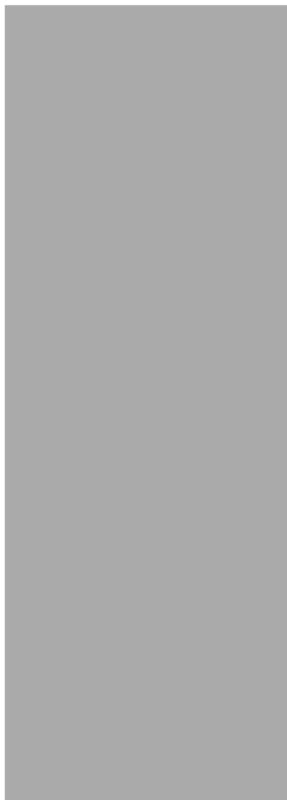


図13 酒井抱一「松風村雨図」
天明5年(1785)
細見美術館

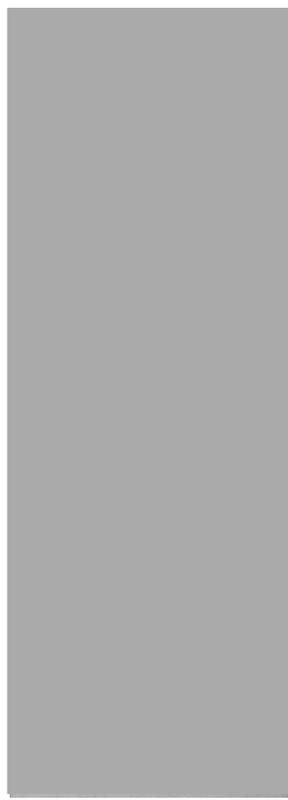


図12 歌川豊春「松風村雨図」
太田記念美術館

(iv) 酒井家のサロン——絵師、蘭学者のかかわり

文武両道を旨とした酒井雅楽頭家には、とくに文芸を愛好する家風が代々あり、絵画にも造詣のある人物が多く存在した。それを証左するように、晩年の尾形光琳(一六五八―一七一六)が江戸に下った時、酒井家に伺候したという伝承が知られる他、宗雅の祖父にあたる忠恭の時代には、京都の文人画家・池大雅(一七二三―一七六六)が伺候したという^(註12)記録もある。

宗雅や抱一の時代には、狩野永徳・高信などの徳川将軍家の御用絵師たちの他に、当時、長崎から入ってきた細密で華麗な中国の沈南蘋風の花鳥画を江戸で広めていた宋紫石(一七一五―一八六六)、紫山(一七三三―一八〇五)父子が酒井家に入りし、藩邸での席画や宗雅の茶事に伺候していたことが、宗雅の『玄武日記』(安永五―寛政二、一七七六―一七九〇までの日記)等の記録から判明する。^(註13)

沈南蘋は、享保十六年(一七三一)から二年間ほど長崎に滞在し、唯一の直弟子となった熊斐(一七一二―一七三三)に画法を伝えており、江戸で生まれた宋紫石こと楠本幸八郎は、宝暦年間に長崎に行つてこの熊斐にまず師事し、さらにちょうど来日していた清の画家・宋紫岩に画法を伝授されてから宋紫石と名乗った。生々しいほどに精緻で細密な描写、また極彩色を用いた華麗な南蘋風の花鳥画は、中国の新奇なスタイルとして日本の画壇に刺激を与えたことが知られるが、宋紫石・紫山父子は、こうした花鳥画のスタイルを江戸で普及させて人気を得た絵師であった。

玉蟲氏が指摘するように、宋紫石・紫山父子は、酒井家に入りする以前、もと大和郡山藩主の柳澤信鴻(一七二四―九二)のもとに伺候し、お抱え絵師とでもいべき交流が続けていたことが信鴻の自筆日記『宴遊日記』^(註14)に見出される。柳澤家と酒井家は、信鴻の父・吉里に、酒井雅楽頭家五代の忠孝の息女頼子が輿入れした姻戚関係にあることもあり、宗雅と信

鴻は、大名俳諧や茶事を通じてかなり密接な交遊をもっていた。さらに宗雅と抱一の母方の叔父にあたり、親しい俳諧仲間であった三河西尾藩主四代の松平乗完(一七五二―九三)は、宋紫石の『古今画藪』に序文を寄せた人物としても知られ、しかも殿様芸のレベルをはるかに超える細密濃彩の長崎派風の草花図が展覧会等で紹介されており、^(註15)乗完が宋紫石の手ほどきを受けていたことをうかがわせる。

宋紫石・紫山父子が、酒井家のサロンに入りするようになった経緯も、こうした姻戚関係や、大名俳諧ネットワーク上での繋がりが自然に生まれたものであったのだろう。

ただ、注目しておきたいのは、宋紫石が蘭学者たちと親しい関係にあったことである。紫石が江戸に戻ったのは、宝暦十三年(一七六三)頃であり、

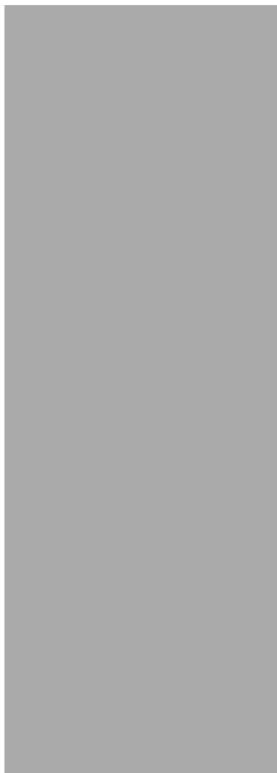


図15 宋紫石「獅子図」
明和5年(1768)
大和文華館

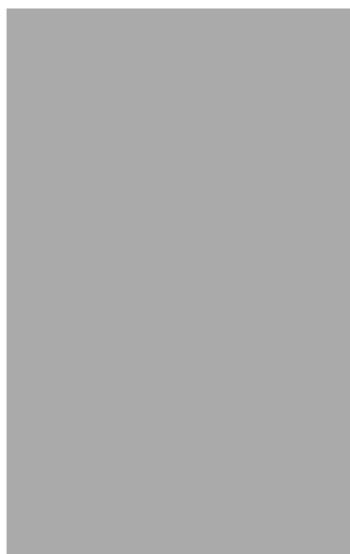


図14 『ヨンスターン動物図譜』
ライオン図
ヨハン・ヨンスターン
1649～53年出版
神戸市立博物館

同年、江戸で平賀源内（一七二八～一八〇）が出版した博物学書『物類品階』の付図「産物図絵」を描いており、さらに明和五年（一七六八）には、平賀源内が入手したオランダからの輸入蘭書『ヨンストン動物図譜』（一六六〇年刊）のライオンの図をもとにして「獅子図」（大和文華館）を描いている（図14、15）。また明和八年（一七七二）には、作画の手引書ともいえる『古今画藪』を宋紫石自身が刊行する際に、同動物図譜から写し取った十二種もの珍獣を入れている。宋紫石は、平賀源内の出版を手伝う関係にあり、また源内所持の蘭書に字ばせてもらう機会があった。

宋紫石と源内、源内と交友がある杉田玄白（一七三三～一八一七）ら蘭学者グループ、源内の弟子になり『解体新書』の挿図（図16）を担当した秋田藩士の小田野直武（一七四九～一八〇）、宋紫石の弟子になる司馬江漢（一七四七～一八一八）といった西洋を志向した人物たちの繋がりがみえてくる。

こうした繋がりの内にいた蘭学者の中で、酒井家と親しい交流をもった人物をあげることができる。『解体新書』を杉田玄白らと翻訳した蘭方医の桂川甫周（一七五一～一八〇九）と、その弟の蘭学者森島中良（一七五六～一八一〇）である。



図16 小田野直武原画
杉田玄白他訳『解体新書』
安永3年(1774)
神戸市立博物館

桂川甫周は、宗雅の茶会記『逾好日記』（天明七年から八年にかけての茶会記）や『玄武日記』にしばしば登場する友人であり、茶事や俳諧を通じてかなり親しい交友があった。^(註17) 弟の森島中良は、戯作者、浄瑠璃作者として福内鬼外、風来山人と号した平賀源内の弟子であり、戯作者としては、万象亭、二代目風来山人などと号した人物。玉蟲氏は『玄武日記』天明四年十月の記録に、桂川甫周と森島中良が二人揃って宗雅の元を訪れている記述があることを報告されており、特に戯作者でもある森島中良と酒井家との繋がりは、若き酒井抱一が兄宗雅のある程度の公認の元、戯作界で活動できていたことを示唆する記録である、という文脈で取り上げている。^(註18)

この森島中良については、先に紹介した酒井宗雅、抱一と従兄弟にあたる酒井仲の遺稿中にも仲との交遊を示す次のような記事が見出される。^(註19)

享和元年 築地の竹杖□□と木挽町の戯場へおもむき岩井糸三か道成
寺初での所作を見物して後茶屋へまねきて一首を乞ける時
花までもひいきにつれてこびき町岩井か娘道成寺には

同年万象亭風来山人と改名せられし賀しまいらするとて
あまくたり給ふか地から涌たるか初代にまさる風来山人

「竹杖□□」は、「竹杖為軽」という森島中良の狂歌師としての号であろう。享和元年（一八〇一）に、酒井仲は森島中良と、木挽町へ岩井糸三郎演じる道成寺の芝居を見にいったことがわかる。同年、師の平賀源内の号を引き継いで、風来山人と改名したこともわかり、その祝いの歌が記されている。酒井仲は森島中良とともに芝居見物に行くといふかなり親しい間柄であったことがわかる。先に取り上げたように、酒井仲がこの遺稿中で「哥

川豊春は予か酒友なり」と書き留めていたことが思い出されるが、森島中良も、その随筆『反古籠』（文化五年頃成立）中に「浮絵は豊国が師歌川豊春が書たるを妙とせり」という記述があるなど、豊春の存在は当然ながら知っていた。まだかなり遠い距離からの推測になるが、歌川豊春は、おそらくこの酒井家にかかわる芸文ネットワークの中にいた可能性が高い。

ここまで、酒井家をめぐる大名茶や大名俳諧のネットワークの中に、どのような文化人たちがかわつていのかをみてきたが、特に、蘭学の興隆を背景とした人的交流、すなわち平賀源内と繋がりのある宋紫石・紫山父子を端緒とした、蘭学者たちとの交友は注目されよう。

例えば、酒井宗雅が安永四年（一七七五）に描いた「富嶽図」（図17）は、近景に松を配してその奥の遠景に立体的な描写による富士を描いており、西洋銅版画などの写実的な表現を参考にしたことをうかがわせる。こうした作例が示すように、酒井宗雅は、宋紫石や紫石と通じた蘭学者らとの間に、様々な情報交換の場を持ち得たはずである。歌川豊春がこうした酒井宗雅のサロンに顔を出す

ことがあつたとすれば、豊春の浮絵などに応用された、より自然な透視図法の成立背景に、こうした大名家サロンにおける交流、情報交換、輸入された最新の西洋画等の閲覧提供等があつたことも想定できるだろう。

天明三年（一七八三）を



図17 酒井宗雅「富嶽図」安永4年(1775)
姫路城管理事務所

境として、宗雅の『玄武日記』には、宋紫石の名は記述されなくなり、同六年に紫石は歿する。これと入れ替わるように、青年となった二十代の若き酒井抱一が、歌川豊春の様式に学んだ、吉原の遊女などを描いた肉筆美人画を描き出すようになるのである。ここでまた素朴な疑問が甦ってくるが、歌川豊春は酒井家に出入りしていたのであろうか。

近年、『松友雅詠』という常陸国土浦藩四代藩主・土屋篤直の母親の七十歳を祝う祝賀集が真田神宝館の企画展で紹介された。本書は菊花と「壽」文字の箔押し奉書紙をもちいた多色摺の大型本であり、儒者の関脩齡の序によれば、「天明二年夏五月」に成立している。祝賀歌は六代藩主泰直（一七六八〜九〇）を筆頭に、七代英直（一七六九〜一八〇三）とつづき、妻子や家臣らと思われる人々の二百を超える祝賀歌（和歌、俳諧、漢詩）が寄せられている。発句には「秀井」という号をもった三河西尾藩主・松平乗完をはじめ、「菊貫」という号をもっていた信濃松代藩六代藩主・真田幸弘（一七四〇〜一八一五）の句が掲載されている。この贅沢な祝賀集の表紙とその見返にある「老松と鶴」の絵を

担当したのが歌川豊春であった（図18）。尚、十九丁表・裏に「桐鳥」という絵師の「鶴と松」の挿絵、さらに裏表紙には江戸小川町の旗本土屋家の浪人であったという浮世絵師・磯田湖龍斎の「亀に寿老人図」がある。

先述したように、発句を寄せている松平乗完は、酒井宗雅や抱一らの親しい俳諧仲間であり、母方の叔父にあたる親戚でもある。また同じく発句を寄せた真田幸弘は、その叔父にあたる米翁こと柳澤信鴻と頻繁に俳諧を通



図18 歌川豊春画「松友雅詠」表紙見返絵
天明2年(1782) 真田宝物館

じた交友^(註20)があり、いずれも柳澤信鴻や酒井宗雅との姻戚関係や、大名俳諧の芸文ネットワークで親しく繋がった人々であった。

この土浦藩あげての贅沢な祝賀集の出版において、表紙とその見返絵を担当した豊春に対して、どのような筋からの推挙があったのかは想像の域を出ないが、本書が天明二年（一七八二）五月に成立していることから、豊春が天明初年頃までには、こうした大名俳諧の中心的な人物、信鴻や宗雅らをはじめとする大名サロンとの紐帯を強くしていたであろうことを想像させるのである。こうした活動の延長線上に、酒井抱一との接点が生まれた可能性も高いだろう。

以上みてきたように、豊春に関する資料と、酒井家の芸文ネットワークにかかわる人的交流を敷衍しながら考察してみたが、豊春の交友圏やその浮世絵師としての活動の基盤が、こうしたネットワークの近いところにあったことは確かである。豊春の浮絵の先駆性の背景には、こうした文化的環境が寄与した側面も大きいと考えられ、今後も具体的な資料をもとに、先述した交友圏における人的交流の実態把握を進め、作品制作との関わりについて更なる考察が必要である。

二、豊春の肉筆浮世絵

歌川豊春は、その画歴の後半、天明年間（一七八一〜八九）以降は、浮世絵などの版画制作からほぼ離れ、肉筆美人画の制作に専心したことが知られる。豊春の画業については、その浮絵の功績ばかりが目される傾向にあるが、豊春はかなりの数の肉筆画、特に主題としては肉筆美人画を多く描いている。不特定の購買層を想定する版画と異なり、ある特定の享受者を想定して描くことが多い一点ものの肉筆画の制作は、豊春の浮世絵師としての特性や、その交友圏、絵師としての活動状況等を考えていく上で、



図19 歌川豊春「新吉原玉屋の張見世図屏風」
大英博物館



図20 歌川豊春「江戸両国橋の景」
フリーア美術館

欠かすことができない重要な側面となる。

近年、豊春の新出の肉筆画として、壮大な大名庭園とその屋敷を想起させる二曲一隻の風炉先屏風「邸内婦女遊楽図」（フラインバーグ・コレクション、縦六七・四×横一七八・八cm）が内藤正人氏によって紹介され、また樋口一貴氏によって六曲一隻の中屏風「新吉原春景図屏風」（個人蔵、縦九三・六×横二五七・四cm）などが相次いで紹介^(註23)されている。

錦絵誕生以来、通常浮世絵師が手掛ける作品は、庶民購買層や鑑賞空間を想定して、比較的小さなサイズの絵画が主流となってきたが、豊春が手掛ける肉筆浮世絵の作品は、そうした浮世絵一般の概念からすると、大



図23 歌川豊春「冬景遊楽図」フリーア美術館

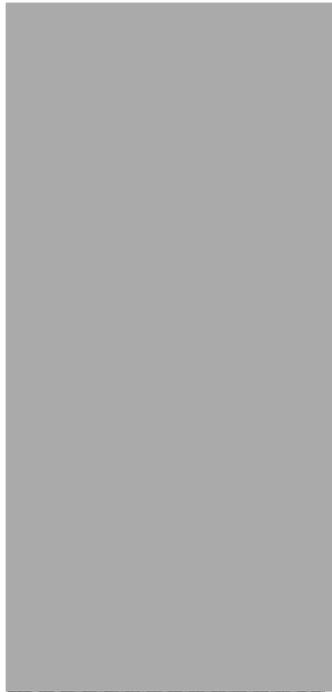


図22 歌川豊春「遊女と禿図」フリーア美術館

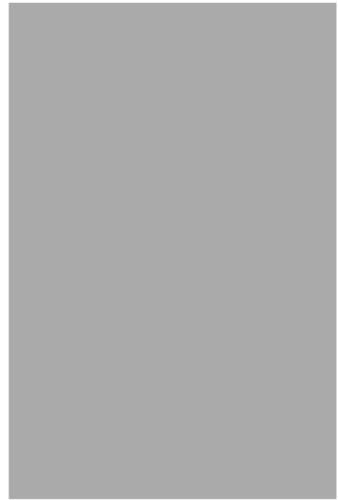


図21 歌川豊春「遊女後姿図」フリーア美術館

型の種類に属するものが多い。豊春の現存作例の中で、最大の六曲屏風「新吉原玉屋の張見世図屏風」（大英博物館、図19）は、縦一四四・一×横三一四・六cmという大画面屏風である。他にも大幅をあげると、「江戸両国橋の景」（フリーア美術館、縦七二・六×横一八六・〇cm、図20）、「遊女後姿図」（フリーア美術館、縦一四四・七×横八八・三cm、図21）、「遊女と禿図」（フリーア美術館、一二五・三×五二・七cm、図22）、「冬景遊楽図」（フリーア美術館、縦五二・九×横九六・六cm、図23）、「向島行楽図」（ボストン美術館、縦六六・二×横一一二・〇cm、図24）、「観梅図」（大分県立美術館、五五・〇×一一四・〇cm、口絵）などがよく知られる。また「遊女雛鶴図」（個人蔵）には、縦一六一・五×横八四・二cmというほぼ等身大ともいえるサイズに、吉原丁子屋の人気遊女雛鶴（註24）が描き出される。

こうした大画面、大幅作品が描かれた背景に、豊春が人形浄瑠璃の看板絵を手掛けていた（註25）という記録があることが想起され、豊春にとってそうした大画面への親近は、看板絵制作の経験から発想されたものかもしれない。

いづれにしても、こうした贅沢な極彩色大画面の一点もの



図24 歌川豊春「向島行楽図」ボストン美術館

の肉筆美人画は、おそらく富裕な豪商や、大名階級といった特定の享受者層に向けて制作されたものであろう。内藤正人氏の研究によって知られるように、大名などの上流階級の生活の場に、錦絵や肉筆浮世絵の鑑賞が浸透していることや、大名や將軍、そして天皇までもが私的に愛玩した肉筆浮世絵が存在することが明らか^(註26)にされている。天明期(一七八一〜八九)に至った円熟期の豊春は、すでに浮絵で評判となった人気浮世絵師であり、勝川春章など往時の人気浮世絵師がそうであったように、大名家などの上流階級とのコネクションを利用しながら、富裕層や特権階級を相手に、浮世絵師としての本領を発揮できる肉筆画で勝負していたと考えられる。

大らかで豊かな量感を示す身体表現、繊細かつ緻密な極彩色による衣服等の質感の描写は、いずれも円熟期の豊春の絵師としての腕の良さを如実に示しており、充実した肉筆画の遺品の多さからしても、豊春がこうした贅沢を極めた一点ものの美人画を愛玩する一定の享受者層と繋がりをもち、この分野においても突出した活躍を見せていたであろうことが了解されるのである。

三、豊春筆「観梅図」の詳細

歌川豊春の肉筆美人画の実作例として、当館が所蔵する豊春の代表作の一つ「観梅図」(絹本着色、一幅、法量縦五五・〇×横一一四・〇cm)の詳細を報告しておきたい。本作品は、当館に収蔵される以前は、臼杵藩士の家に伝わっていた作品であり、豊春の豊後臼杵出身説を暗示的に物語るように興味深くもあるが、ここでは「観梅図」の内容の紹介を通して、豊春の肉筆画における表現の特性を詳しく見ておきたい。

豊春筆「観梅図」(口絵1)は、春先の屋外で、観梅にでも興じようとする楽に出てきた多様な人々を描いている。花を咲かせる立派な枝ぶりの老梅



図25-2 「観梅図」(部分)



図25-1 歌川豊春「観梅図」(部分)
大分県立美術館

樹を背景に、九人の人物が描かれている。その容姿から、これら人物を四つのグループに分けてみると、画面左から、子供の物売り(註27)と旅人、子連れの良家の女性、煙管をもつ粋な女性、武士とその付き人、という組み合わせとなる(図25)。

煙管をもつ粋な女性や、武士の姿態は、ボストン美術館が所蔵する豊春筆「向島行楽図」中に見える同種の人物と近似している。ボストン美術館本は、江戸の行楽地であった向島の情景を描いており、この近隣には梅の名所「亀戸梅屋敷」があった。フィンセント・ファン・ゴッホが模写していることでも有名な広重の風景版画「名所江戸百景」(図26)の題材ともなっているが、人々は「観梅図」に描かれている、籬で囲まれた庭園の梅をみれば、それが亀戸梅屋敷の梅の名所を描いたものと自然と連想したのではないだろうか。いずれにしても、「観梅図」は「向島行楽図」と趣向の近い、隅田川近くの江戸の名所を連想させる行楽図ともいえる。

どの人物の描写も緻密に丁寧に描かれており、例えば中央で扇を手にした女性を見ると、裕福な良家の婦人といった風情で、黒い着物に押し込まれた桐紋様や、帯にみられる紗綾形紋様や水車紋様にも神経の行き届いた緻密な描写が見て取れる(図27)。

また古賀道夫氏が指摘するように、おそらく女性の長襦袢の襟に塗られた白の胡粉のみには、雲母が混ぜられているようであり、それがしつとりと光沢を効かせたアクセントとなって気品を放っている。全体を見渡しても、色とりどりの人物表現は、決して華美に流れて品格を落とすことなく、色感にすぐれた豊春ならではの感覚で絶妙にまとめられ、翩やかな仕草と優美な色彩が相まって、香気に満ちた画面を作っている。

署名は「一龍齋歌川豊春画」、印章は白文方印「昌樹之印」が捺される(図28)。旧箱の蓋表には「東都梅屋舗之図 歌川豊春畫」とあり、蓋裏上部に



図25-4 「観梅図」(部分)



図25-3 「観梅図」(部分)



図27 歌川豊春「観梅図」部分
大分県立美術館

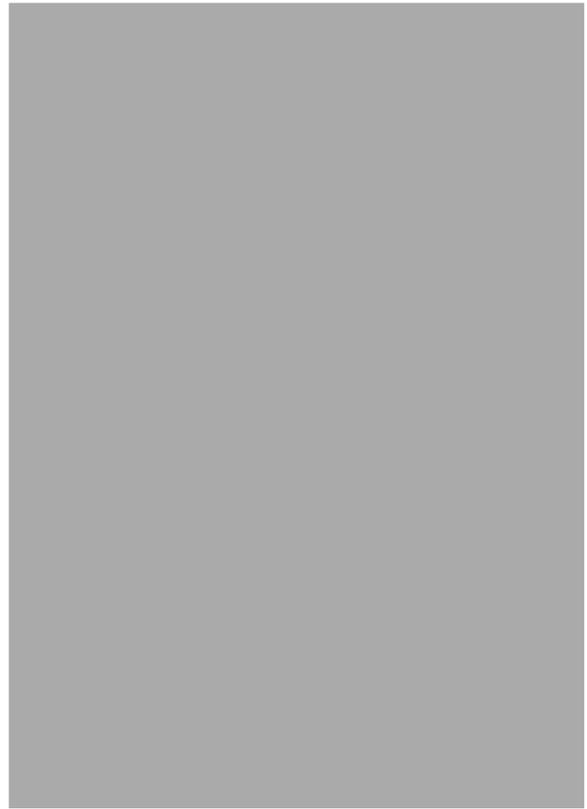


図26 歌川広重
「名所江戸百景 亀戸梅屋敷」
安政3～5年(1856～58)

「皆寛政十
祀戊午仲春
廿有八表
具於東都」、
蓋裏下部に
別筆により
「文政十三
寅年八月拝
領 梅村太
兵衛良昌」
とあり、旧
箱底に「文
政十三年寅
八月拝領
梅村太兵
衛」、また
旧箱の左側
面に「梅村
太兵衛」という墨書がある。

つまり付属する旧箱の墨書によれば、「観梅図」は、寛政十年（一七九八）に江戸で表装されたことがわかる。これが作品の制作年と近いのかどうかは判明しないが、作品成立の下限が明らかとなる。また文政十三年（一八三〇）、表装されてから約三十年後に、「梅村太兵衛良昌」という人物が「観梅図」を「拝領」したことがわかる。「拝領」とあるので、通常は藩主から「拝領」したと解せるであろう。



図28-3
「観梅図」旧箱蓋裏
下部



図28-2
「観梅図」旧箱蓋裏
上部

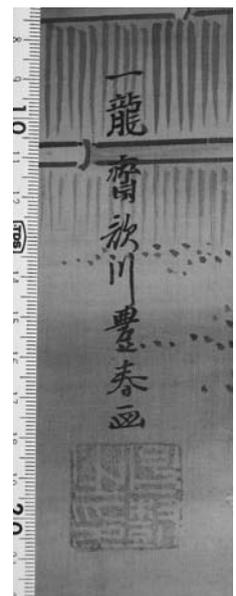


図28-1
「観梅図」落款印章

梅村太兵衛は豊後臼杵藩士、御納戸方を務めた人物で、藩主の調度品などを管理した人物である。「観梅図」は臼杵の同家に伝来した作品である。

豊春の肉筆画作品の詳細な編年作業は、今後の課題であるが、「観梅図」にみられる細部までに神経の行き届いた描写力から、充実した肉筆画作品が生み出された天明後期から寛政前期頃の豊春六十歳前後の円熟期の作品と考えておきたい。

四、出自の謎―結びにかえて

歌川豊春は謎の多い浮世絵師である。豊春は、酒井家、ひいては酒井抱一などをはじめとする大名階級のサロン、人脈等との繋がりを持っていたであろうことは疑いがないのであるが、その明らかな接点や、浮世絵師・豊春を形成していったバックグラウンドについての詳細は明確となっていない。ただ、江戸において相当な人気浮世絵師となっていることから、今後何らかの新出資料等が見つかる可能性は高い。そうした豊春の江戸での動向や実績がより明確になっていけば、豊春の前半生にかかわる師系や出自にかかわる、さらなる検討材料も出てくるであろう。

決定的ではないにしろ、先学諸氏の豊春の出自についての考証があり、豊後臼杵出身説が、現在、最も有力な説としてあげられるため、最後にこの点について言及しておきたい。

昭和初期、臼杵出身説をはじめて具体的資料とともに考証したのは、臼杵の郷土史家であった久多羅木儀一郎氏であった。この久多羅木氏の説にさらなる考察を加え、より現実的な解釈を提示したのが大沢まこと氏^(註29)である。詳細は、各氏の論考を参照いただくとして、その概略は以下の通りである。

久多羅木氏は、『宝暦以来小侍部分明細記』、『稲葉家譜(泰通一)』、『田

原系図』等の史料から、臼杵藩の御用絵師となった初代土師元雪、そして嫡男である二代土師善八、そして三代土師権十郎をあげ、この三代目が明和元年(一七六四)に「江戸欠落」となっており、二代善八が隠居した天明元年(一七八一)に、三代田原與三郎(土師から田原と改名、権十郎の弟か)の名があることから、この土師権十郎を歌川豊春の前身と推定した。

また、久多羅木氏は、地元臼杵の口伝に、豊国^{トヨクニ}の生家が、御用絵師三代目の田原與三郎の子孫にあたる田原雪^{ユキ}の自宅であるという口伝をあげ、その雪の子・武太郎と乳兄弟の関係からその家を譲り受けた当時七十九歳であった林田芳吉翁からの直接の聞き取りをおこなっている。林田翁は「此の家に生まれた豊国は、書いてはならない画を書いたため、勘当となって江戸に出たが、後に天下に謳われる画師となったと伝聞する」と話したという。

情報に誤伝や錯綜があったとみえ、豊春^{トヨハル}ではなく豊国^{トヨクニ}の名があがっているが、これを豊春と読み替えたとして、確かに藩の公式記録に「江戸欠落」とあった土師権十郎、その子孫の田原家、そして林田翁に伝わった口伝は無視できない。

大沢まこと氏は、久多羅木氏の論を受けて、江戸での豊春の事績について考証した。豊春の墓碑銘に、「露山了元信士」と刻される豊春の父にあたる人物の没年が享保八年(一七二三)であることから、これが享保二十年(一七三五)に生まれた豊春の実父ではありえないことを指摘し、つまり豊春の出自は江戸に限定されず、墓碑銘にみえる妻「要行院妙進日性信女」という院号を得るほど裕福な女性へ入婿した可能性をあげている。因みに豊春の生年は、寛政七年(一七九五)に刊行された『歳旦狂歌 江戸紫』の歳若の図に「行年六十一翁 豊春画」とあることを根拠に、享保二十年(一七三五)生まれは定着している。

ただ、この豊春が入婿したとされる妻「妙進」が「露山」の実の娘である
とすれば、大沢氏が指摘するように、豊春との年齢差を最も小さく仮定し
たとしても、豊春より十三歳ほど年長の妻となることや、その子息の没年
(明和六年＝一七六九年没)、またその戒名の位号が「信士」という元服後
の成人に与えられるものであること等からも、豊春が「江戸欠落」となる
明和元年(一七六四)よりもっと以前に、「妙進」との何らかの接触があっ
たことが求められてくる。

つまり豊春が出仕し始めた宝暦四年(一七五四)、豊春が二十歳頃より、
臼杵藩侯に従って江戸に参府し、江戸詰になるような状況があり、その頃
より「妙進」と何らかの接触を持っていたという条件が必要になってくる
のである。このあたりを実証する資料等が新出すれば、浮世絵師・豊春の
前身が、豊後臼杵藩の御用絵師であった土師権十郎であるという臼杵出身
説もさらに有力視されることになるだろう。またそれに伴って、現在ほぼ
定説となっている宝暦年間の豊春の上方滞在、鶴沢探鯨への師事説なども、
本格的に再検証されることになるであろう。

当館が所蔵する豊春の円熟期の名品「観梅図」は、旧箱の記録から、文
政十三年(一八三〇)に、臼杵藩士・梅村太兵衛が、藩主から拝領したも
のであったことは先に述べたが、この事から、豊春の生存した時期とそれ
ほど違わずに、この作品が臼杵藩に伝わっていたことが判明する。「観梅図」
は、豊春と臼杵を直接結びつける唯一の資料としても興味深い。

今後、江戸での豊春の交友圏をさらに明らかにするとともに、『御会所
日記』をはじめとした、藩主稲葉家にかかわる資料等のさらなる解明、ま
た臼杵藩の御用絵師土師家の活動等についても視野に入れ、江戸、臼杵、
双方からのアプローチによって歌川豊春という人間、類まれなる一人の芸
術家の正体とその芸術の意味を探っていくことが必要と考えている。

註1 岡泰正「めがね絵新考」(筑摩書房、一九九二年)「VI 応挙の眼鏡絵」参照。

註2 註1前掲書。出島の取引リストによれば、オランダから輸入された眼鏡絵の最
も早い記録は、一七五五年(宝暦五年)とされ、この時期から西洋銅版眼鏡絵は
輸入され、長崎奉行などの一部の特権階級のもとに渡ったと考えられる。同書
P 一〇〇参照。

註3 註1岡氏前掲書。岡泰正「眼鏡絵から広重の風景版画まで―浮世絵に浸透した
西洋の画法」(『眼鏡絵と東海道五拾三次展―西洋の影響を受けた浮世絵』(神戸
市立博物館、一九八四年)、岡泰正「中国の西湖景と日本の浮世絵」(『神戸市立博
物館研究紀要』第十五号、神戸市立博物館、一九九九年)など。

註4 岸文和「江戸の遠近法―浮世絵の視覚―」(勁草書房、一九九四年)など。

註5 野村文乃「歌川豊春の浮世絵の画歴について」(『浮世絵芸術』(一六七)、国際浮世
絵学会、二〇一四、〇一)、同氏「歌川豊春による浮世絵の革新―その背景と意義に
関する考察―」(『京都美学美術史学』(十二)、京都美学美術史学研究会、二〇一三
年)など。

註6 岡野圭一「豊春とヴェニス」(『浮世絵芸術』(三三八)日本浮世絵協会、一九七四
年)、岡泰正「浮世絵に描かれたフォロ・ロマーノ」(『ボストン美術館 浮世絵名
品展 錦絵の黄金時代 清長、歌麿、写楽』(日本経済新聞社、二〇一〇年)、内山
淳一「江戸の好奇心 美術と科学の出会い」(講談社、一九九六年)

註7 註4岸氏前掲書、註5野村氏前掲論文「歌川豊春の浮世絵の画歴について」に豊春
の浮世絵画の詳細な編年がなされている。

註8 内田欽三「歌川豊春筆「浮世阿蘭陀雪見之図」をめぐって―浮世絵と同時代絵画の
周辺―」(『サントリ―美術館開館二十五周年記念論集』(二)、サントリ―美術館、
一九八七年)

註9 相見香雨「酒井仲遺稿抄」(『相見香雨集四 日本書誌学大系』、青裳堂書店、
一九九六年)。掲出した一節に続いて、以下のようにある。「絵の事は素より得
たる似顔かき巧笑倩たり美目盼兮／哥川国政の文字をかくし詞にしてけふのほ
うきうたよめとありければ／うたかはしけふのつとひぞみちのくにまさしく席
のにははしき哉」。

註10 玉蟲敏子「都市のなかの絵―酒井抱一―の絵事とその遺響」(株式会社ブリュッケ、
二〇〇四年)

註11 内藤正人「酒井抱一の浮世絵―杜綾・屠龍落款の天明期肉筆美人画について」(『國華』一九二一年号、國華社、一九九五年)。またよく知られるように、姫路藩の家老、松下高徐がまとめた『摘古探要』の「等覺院殿御一代」(天保八年序「一八三七」)に「また画も器用に涉らせ玉ひて、天明の頃は浮世繪師歌川豊春の風を遊ハしけるか、また明画の宋紫石楠本雪溪にもちなみ玉ひて御巧みなりしか、後に尾形光琳の画風を頗に慕ひ玉いて御画名を抱一と遊しける」とあり、光琳の画風を慕う以前に、歌川豊春や宋紫石に学んだ絵を描いたことが記されている。ただ両絵師が酒井家に伺候したかどうか、絵画指導があったのかどうか、或いは抱一と両絵師の關係が詳しくわかるような言及はない。

註12 小林忠「池大雅研究ノート―寛延元年の東遊について」(『江戸絵画史論』、瑠璃書房、一九八三年)、註10玉蟲氏前掲書。

註13 『玄武日記』は姫路市立城郭研究所蔵の城郭本の加地宏江氏らの翻刻を参照。『城郭研究室年報』第十二号〜二十一号(姫路市立城郭研究室、二〇〇三〜二〇一二年)

註14 註10前掲書。「1」松風・村雨図」の章参照。伊藤紫織・玉蟲敏子「『宴遊日記』に見る絵画活動」(『江戸の異国趣味―南蘋風大流行』、千葉市美術館、二〇〇一年) 企画展「江戸の異国趣味―何蘋風大流行」(千葉市美術館、二〇〇一年)、企画展「酒井抱一と江戸琳派の全貌」(酒井抱一展開催実行員会、姫路市立美術館、千葉市美術館、細見美術館、二〇一二年)

註16 宋紫石筆「獅子図」(大和文華館)の画賛から、紫石が源内秘蔵の「蛮獸譜」(ヨンストンの動物図譜)を参照したことがわかる。その中のライオン図をもとにしたことは明らかであり、獅子の表情などに生かされている。小田野直武や司馬江漢、森島中良などもこの図を利用してゐる。画賛は以下の通り。「此獅子図平賀先生秘蔵／蛮獸譜中所載異世之所／畫者與蓋蛮人之写真云／明和五年戊子仲夏宋紫石描」。

註17 註10前掲書。「一茶会記にみる茶道具―姫路藩主酒井宗雅の茶と交遊」(茶道資料館、二〇一二年)

註18 註10前掲書。

註19 註9前掲書。

註20 『文人大名 真田幸弘とその時代』(長野市教育委員会文化財課、松代文化施設等管理事務所(真田宝物館)、二〇一二年)

註21 註20前掲書において、「松友雅詠」解題と翻刻を執筆した王城司氏は、この「桐鳥」という絵師が、井上和雄「浮世絵師伝」(一九三一年)にて「天明四年及び同八年の繪曆美人画あり。画風豊春に似たり」と説明されている記述を引いて、「松友雅詠」においても桐鳥の挿図が、表紙の豊春の画風に近似するため、「桐鳥」はむしろ豊春の別号ではないかと言及している。

註22 伊藤紫織・玉蟲敏子「『宴遊日記』に見る絵画活動」(『江戸の異国趣味―南蘋風大流行』、千葉市美術館、二〇〇一年)

註23 内藤正人「歌川豊春筆 邸内婦女遊楽図」(『國華』一四一―一四二号、國華社、二〇一三年)、樋口一貴「新吉原春景図屏風」歌川豊春筆」(『浮世絵芸術』(一五八)、二〇〇九年)

註24 楠崎宗重編『日本の美術 第二四九号 肉筆浮世絵Ⅱ(明和〜寛政)』(至文堂、一九八七年) p.五四参照。

註25 『无名翁隨筆』(天保四年)の歌川豊春の項など。また、相見香雨が『浮世絵』第八号(大正五年)に紹介した豊春筆「竜口御難図額」なども想起されよう。この額は関東大震災で焼失して写真もない。墨田区の日蓮宗長養山春慶寺の普賢堂に掲げられた「豎五尺余り、幅二間許りの大図で、金地に極彩色」の大額であったといひ、豊春の作画領域の広さを窺わせる。

註26 内藤正人「貴人と浮世絵―天皇・將軍・大名が愛玩した江戸期の風俗画」(『出光美術館研究紀要』第五号、一九九九年)、同氏「大名たちが愛でた逸品・絶品 浮世絵再発見」(小学館、二〇〇五年)

註27 画面の左端、梅樹を囲む籬の中に、立看板があるのが見える。文字も小さく判読するのが困難であるが、笠嶋忠幸氏のご教示によれば、判読可能な部分からすると右のような触書のイメージではないか、とのことであった。

「(覚?)」

一此

一此

以上

月日

註28 古賀道夫「歌川豊春筆「観梅図」をめぐる」(『没後一八〇年記念 歌川豊春とその時代』浮世絵太田記念美術館、一九九四年)

註29

久多羅木儀一郎「白杵出身の浮世絵師 歌川豊春と歌川豊国」(『白杵史談』第七号、白杵史談会、一九三三年)、同氏「歌川豊春の白杵出身説続考」(『白杵史談』第二十六号、白杵史談会、一九三八年)、大沢まこと「歌川派の祖 豊春から」(『浮世絵歌川派展―豊春から初代広重まで―』、大分県立芸術会館、一九八五年)、同氏「一龍齋歌川豊春」(『没後一八〇年記念 歌川豊春とその時代』浮世絵太田記念美術館、一九九四年)。尚、豊春の出自には、他に江戸出身説、但馬出身説がある。豊後白杵出身説を最初に記したのは関根只誠『名人忌辰録』(明治二十七年刊)だが、根拠となる資料の提示はない。

註30

関根只誠『名人忌辰録』(明治二十七年刊)一八九四年)に「京師に来て鶴沢探鯨を師とす」と初出するが、資料源の提示がなく根拠は不明である。また「探鯨」という絵師は実態不明であり、おそらく「探鯨」の間違いであろうと考えられている。

註31

註29前掲久多羅木論考。同氏は「この幅はもと白杵藩の御納戸方であった梅村太兵衛良昌が、藩侯より拝領して、同家に伝わったものであるが、これが藩侯の手許にあったことは、想うに豊春が一家をなした後、若かりし日の不首尾を追懐し、名誉回復の一端として旧主へ献納したものではなからうか」と述べている。

【図版典拠・クレジット】

図4 Image : TNM Image Archives

図5 Photo © RMN-Grand Palais (musée Guimet, Paris) / Harry Bregat / distributed by AMF-DNPartcom

図19 © The Trustees of the British Museum c/o DNPartcom

図20～23 Courtesy of Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution.

図24 Fenolosa-Weld Collection I1.4639 Photograph © 2017 Museum of Fine Arts, Boston. All rights reserved. c/o DNPartcom

生野祥雲齋作《八稜櫛目編盛籃》 友永 尚子



図1 「八稜櫛目編盛籃」

作品名…八稜櫛目編盛籃

作者名…生野祥雲齋

制作年…一九四〇(昭和一五)年

材質…竹、籐、漆

寸法…高さ一三・〇cm

最大径三九・〇cm

出品歴…紀元二千六百年奉祝美術展

覧会

銘等…底裏に陰刻銘

祥雲齋泰山造之

共箱蓋裏に墨書

紀元二千六百年奉祝展

祥雲齋造

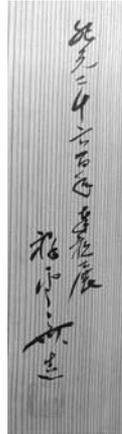


図2 箱書(蓋裏)



図3 銘

一九六七年に竹工芸の分野で最初の重要無形文化財「竹芸」保持者に認定された生野祥雲齋は、大正末期に別府で竹細工を始め、一九四〇年以降文展や日展に主に出品し竹工芸の新しい表現を開拓した、昭和期を代表する竹芸作家の一人。「八稜櫛目編盛籃」(図1)は、祥雲齋の制作が別府竹細工の高級花籠から創造的な竹芸作品へと転換したことを示す画期的な作品。その制作に到る背景も含めて紹介する。

生野祥雲齋は本名秋平、一九〇四年大分県別府市内成に生まれた。画家や彫刻家志望の気持ちがあったが、病弱のため美術学校進学をあきらめ、当時、別府温泉の発展を背景に地場産業として興隆を続ける竹芸を職業として選択した。一九二三年、一九歳の時、別府で名工として聞こえた佐藤竹邑齋(一九〇一—一九二九)に入門。竹邑齋は秋平が以前大分市で開催された展覧会で見て感銘を受けた花籠の作者であり、秋平より僅か三歳年上でしかなかったが既に海外の万国博覧会入賞や皇室への献上品制作の実績があった。

一九二五年、秋平は通常四、五年の徒弟期間を二年で終え独立。夢雀齋楽雲と号し、生活は苦しくとも、安価な量産品の制作は行わず、文人籠と称された高級花籠を主に制作。作風は、同時期の商工省工芸展覧会出品作の竹芸品と共通し、楽雲銘の現存作には緻密な編組を特徴とする唐物風の花籠と荒い編みの和物籠の両様がある。前者の現存作は極めて少ないが、代表的作例に当館収蔵の「したたれ編仿古花籠」(図4)や「仿古投入花籠」(図6)、後者の代表的作例に同じく収蔵品の「仿古色投入花籠」(図8)がある。

「したたれ編仿古花籠」(図4)は一九二五年、徒弟修行二年目の作。一般的には鍍編と呼ばれるしたたれ編や網代編等の数種類の編組技法で精密に編み青銅器の壺を模した力作。底裏に「夢雀齋作」(図5)の銘が陰刻され

ている。一九三三年制作の「仿古色投入花籃」(図8)には「昭和七壬申春日祥雲齋作」(図9)、一九三五年制作の「仿古投入花籃」(図6)には「昭和乙亥初春 祥雲齋造」(図7)の陰刻銘がある。「祥雲齋」の号は一九三二年に臼杵市の見星寺で妙心寺派管長神月徹宗より授かった齋号「祥雲齋泰山」による。

一九二九年に師の佐藤竹邑斎(享年二八)が没すると、祥雲齋は翌年から皇室への献上品の制作を依頼され、一九三五年には天皇陛下への献上品「六稜菱花紋盛籃」(図10)を制作。その力量が一定の高い評価を得ていたことがうかがわれる。しかし、翌年湯布院温泉に投宿していた工芸家藤井達吉を訪ね自作を見てもらったところ、うまいが竹が死んでいると評され衝撃を受ける。さらに、その秋、同郷の友人である洋画家・宮崎豊が文展に初入選したことが一つの契機となり文展入選を目指すようになる。



図4 「したたれ編仿古花籠」 1925年制作



図5



図6 「仿古投入花籃」 1935年制作



図7



図8 「仿古色投入花籃」 1933年制作



図9

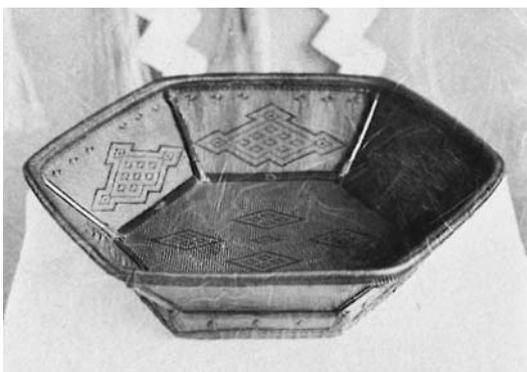


図10 「六稜菱花紋盛籃」 1935年制作

祥雲齋は初入選までに三回文展に落選したと伝えられるため一九三七年に出品を始めたと推測されるが、翌年二月に大分県工業試験場別府工芸試験場の技手に採用され、経済的に安定しただけでなく竹芸に関する全国の情報に幅広く接触するようになった可能性がある。さらに同試験場長も文展出品を応援したといい、出品制作の環境が大幅に改善された。

一九四〇年、祥雲齋は、その年の文展にかわる紀元二千六百年奉祝美術展覧会に「八稜櫛目編盛籃」(図1)で初入選を果たす。この盛籃では緻密な編組を特徴とする唐物籃を範とする古典的な作風に直線的な櫛目編による斬新なデザイン感覚が取り入れられている。端正な八稜形の器形や菱文様が編み出された口縁部が古典的な重厚感を醸し、直線的な胴部の櫛目編と底部の放射線状の竹組みが新鮮味を感じさせる。口縁の丸竹や櫛目編は一〇〇年を超える年月を経て褐色に変化した煤竹の美材が用いられ、そ

の素材の美しさは作品の重要な要素の一つとなっている。

祥雲齋が「櫛目編」と称した、竹ひごを編むのではなく並行に組んで構成する編組法を取り入れた作品は、これまでのところ、この初入选作以前には祥雲齋作品を含め別府竹細工には確認されていない。しかし、一九二九年の第一〇回帝展に竹工芸で初めて入選した阪口宗雲齋の「果物籠「水月」」(図11)や田邊小竹雲齋(二代竹雲齋)の「八方形盛物籠」(図12)、飯塚琅玕齋の「花籠 蓬萊」(図13)等は、唐物風の古典味に斬新さを加味した新しい傾向の作品である。

祥雲齋の三回の文展落選作は不明であり、文人籠から「八稜櫛目編盛籠」(図1)に到る過程を作品で辿ることはできないが、後年祥雲齋は落選作について次のように記している。「いま見ても落選した作品は立派な仕事と思う。技巧的かも知れないが感覚は新しかった」(『大分合同新聞』一九六七年八月二日)櫛目編は、一九四〇年以降最晩年の一九七二年まで三〇年以上にわたり文展や日展出品作の盛籠や華籠を中心に多様な展開を見せる。素材には吟味した煤竹や白竹、紫竹(黒竹の別称)が用いられ、竹特有の美しさを生かした制作が一貫して追求された。



図11 阪口宗雲齋「果物籠「水月」」
1929年
第10回帝展

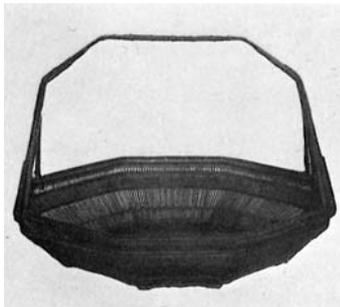


図12 田邊小竹雲齋(竹雲齋)
「八方形盛物籠」
1933年
第14回帝展



図13 飯塚琅玕齋「花籠 蓬萊」
1934年
飯塚琅玕齋花籠展覧会(三越)
出光美術館所蔵

福田平八郎筆《鱻の鰭と甘鯛》(一九五四年)

吉田 浩太郎

鱻の鰭と甘鯛に雲丹。福田の作品には、他の画家が取り上げないような珍しいモチーフを扱った作品が少なくないが、海産物のこの奇妙な組み合わせは、ひととき異彩を放っている(口絵4)。

この作品を描いた経緯について、福田は次のように語っている。

あるデパートで長崎県物産展覧会というのがあって、私はぶらぶらと這入って行きました。その中で乾燥した鱻の鰭を見ました。形と色に近代絵画的な感覚を見出して驚きました。(中略)何とかこれを絵にしてみたいと思いましたが、さてこの近代絵画的な形に対する取り合わせに、何をもって来たものかという考えましたが、結局甘鯛と雲丹をもって来てこの構図が出来上がったのです。抽象絵画は私には出来ませんが、そうした抽象的な色や形を求める気持が、こうしたものを生み出したものでしょうか。(『三彩特製版 福田平八郎』一九五八年)

この中で、福田は、鱻の鰭の形と色に「近代絵画的な感覚」を見出したこと、さらに自身の「抽象的な色や形を求める気持」が、創作につながったことを述べている。福田にとって最大の関心事は造形的な問題で、対象がいかに珍奇なものであろうと、それはさして重要なことではなかった。眼前の対象から造形の妙を抽出し、絵画作品へと昇華させることがす

べてであった。そのために福田は写生を繰り返し、対象を徹底的に研究している(図1)。その過程で、生々しいまでに写実的な写生は、余分なものが捨象され、本画においては単純な色と形に還元されている。

当時の福田の作品を見てゆくと、前年の《雨》、翌年の《氷》、さらに昭和33年の《水》というように写生を元にした純粹な具象画でありながら、抽象画と見紛うような

作品を立て続けに発表している。とくに後者2点については題名を見ない限り、対象を判別することは難しいだろう。「抽象絵画は私には出来ません」と語っている福田だが、まったく異なるアプローチで絵画表現の新たな可能性を追求し、日本画の新生面を切り拓こうとしていたことがわかる。

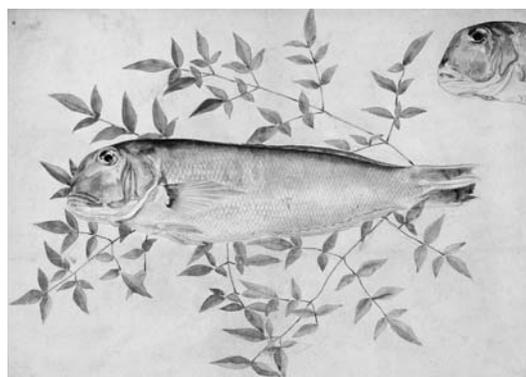


図1 福田平八郎《甘鯛》 1950年
大分県立美術館

桑山忠明の作品について―利岡コレクションより―

木藤 野絵

利岡コレクションは二〇一三年(平成25年度)に、現代美術蒐集家の利岡誠夫氏から大分県に寄贈された、国内外の近現代アーティストによる四二二点の作品や資料で構成される。利岡誠夫氏は製薬会社にて新薬研究開発に従事する傍ら、出張先の各地にてギャラリーを巡り、新進気鋭の現代美術作品や民俗資料を収集してきた。ジャンルは、抽象、ミニマル、コンセプチュアル、ポップなど多様性に富んでいる。ここでは、同コレクションの中から、桑山忠明の《無題》(TK2236-1/2-71)《口絵5》、《図1》と《無題》(TK1524-87)《口絵6》、《図2》を紹介する。

愛知県名古屋出身の桑山忠明は、東京芸術大学日本画科を卒業した後、一九五八年からニューヨークを拠点に活動する。当時のニューヨークのアートシーンでは、バーネット・ニューマンやマーク・ロスコらによる抽象表現主義が最盛期を過ぎ、ミニマルな手法による絵画が登場し始めてい

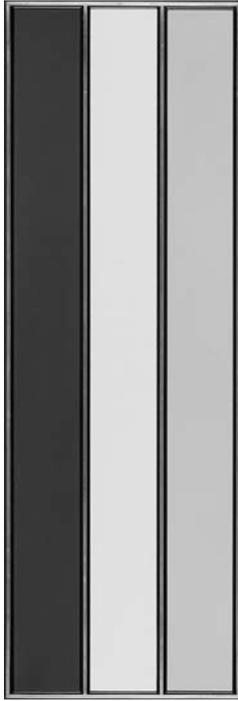


図1
桑山忠明
無題(TK2236-1/2-71)
1971年

た。一九六一年にグリーン・ギャラリーでの個展の際に出品した《赤》(高松市美術館蔵)は、赤一色の縦長カンヴァスが二枚組み合わされ、その溝がどこもなくバーネット・ニューマンの「ジップ」を彷彿とさせる作品である。顔料を膠で溶き描く日本画の延長か、《赤》には丹念に塗られた跡がみられる。60年代初頭には、赤、黄、青、緑などの鮮やかな色により、水平や垂直に画面が分割された作品が発表される。赤、白、黄の色の面が並ぶ《無題》(TK2236-1/2-71)《口絵5》は桑山の初期の代表的なスタイルである。本作は、マルチプルとして制作され、小さいサイズながらも、エナメル製の硬質な表面が研ぎ澄まされた印象を与える。

デビュー当初から高い評価を得た桑山は、欧米の美術館から出品依頼を受けるようになる。一九六六年にローレンス・アロウェイが企画した「システミック・ペインティング」展(グッゲンハイム美術館)では、エルズワース・ケリーやフランク・ステラらと共に展示される。メタリックが含まれたアクリル絵具をスプレーで何十回と塗り重ね、よりフラットな表面をつくり出し、さらには色面パネルの間にアルミニウムのストリップを施した「システミック・ペインティング」展のカatalogueで作家のステートメントとして引かれている以下の文章は、桑山の目指す芸術を端的に言い表している。

観念、思想、哲学、理屈、意味も、作家の人間性さえも、私の作品の中には入っていない。アートそのものがあるだけである。ただそれだけである。^(註1)

この声明は、アド・ラインハートが「新しいアカデミーのための12の規則」^(註2)(一九五三)で主張した、筆触、形、色などの、絵画のあらゆる要素を否定して立ち現れる世界に通じるものがある。「目の前にあるものを全て否定しなければ、何も生み出せなかった」と作家本人は、当時を振り返っ

て語る。^(註3)

80年代に入ると一転して、テクスチャが画面に回帰し、また展示方法も、等間隔にパネルを並列させるのではなく、壁の角をはさんで同様のパネルを設置する展示方法など、桑山の制作における大きな変化がもたらされる。85年、北九州市美術館では、アクリル絵具やメタリックではなく、ペインティングナイフによって油彩絵具が塗られた作品が発表された。《無題(TK1524-87)》^(図2)では、正方形のハニカムボードが、厚さ10cmほど重ねられ、マスキングテープのように一定の太さにカットされた紙が、斜めに交差して積層を成し、白色の油彩が画面全体に施されている。徹底して平滑な平面に仕上げられた過去の作品と異なり、表面はざざわとした、胸騒ぎのするような、荒々しいタッチである。メカニカルで、一定のリズムを伴った筆触は、感情を排した職人的なものともいえる。作品が表

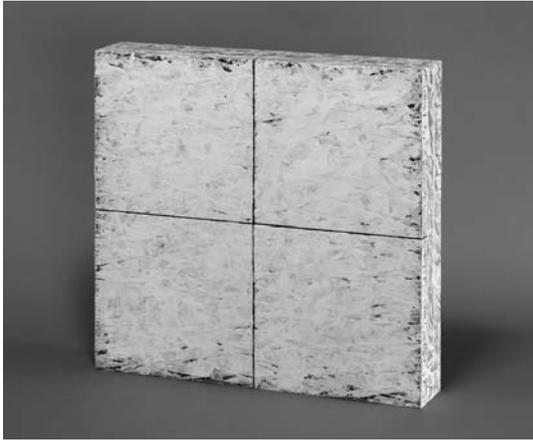


図2
桑山忠明
無題 (TK1524-87)
1987年

現主義的ではないのは、絵具の層の下にはりめぐらされた紙のテープの構造が画面全体を統御することによるのではないか、という指摘もある。^(註4)

《無題(TK1524-87)》は厚みがあり、展示すると空間へ突出し、絵画というより、オブジェまたは彫刻のような作品である。本作が発表されたと思わしき一九八八年春の、アキライケダギャラリーでの個展において、尾野正晴は次のように評する。「メデイウムとストロークによる表面の強化と、支持体による壁面との関係の強化をそれぞれ別個のものとして扱うことによって、桑山の作品に過剰な秩序がもたらされることになった。」「桑山がとるべき最善のアプローチは表面(絵画空間)と壁面(現実空間)を個別に強化しつづけることによって、両者の間のテンションをさらに高めることであるように思われる。両者の間のテンションが極限にまで高められれば、過敏になった表面(絵画空間)と、過敏になった壁面(現実空間)の間に予期せぬ交感が生じるときがある。」^(註5)

また、81年にアキライケダギャラリーで行われた個展に対して、多木浩二は、「パネルは所与の空間にに応じて変えはするが、究極的には、不変な空間を人びとにメッセージとして伝えることができたいのである。つまり桑山は、作品と空間の関係から、空間そのものの本質を直観させようとしている。」と語る。^(註6) パネルは空間を形成する単位として働くだけでなく、空間を規定することで、改めて空間全体を可視化する。このことは80年代から現在に続く、空間形成自体を創作行為としていく、桑山のスタイルに通底する。80年代を通して試行されたマチエールは徐々に作品から姿を消し、再び桑山らしいミニマルなアートにより、空間をどうつくるのか、に制作の主眼が置かれてゆく。謎を投げかける80年代の作品は、この課題に対する一つの答えが、変化の過程のなかで具体化したものではないだろうか。

- 註 1 “Idea, thoughts, philosophy, reasons, meanings, even the humanity of the artists, do not enter into my work at all. There is only the art itself. That is all” - Statement by Tadaaki Kuwayama.
Lawrence Alloway. 1966. Systemic Painting. New York : Solomon R. Guggenheim Foundation. p.24
初出 : Art in America. August 1964. p.100
- 註 2 Ad Reinhardt. Twelve Rules for New Academy. Art News 56 no.3 May 1957
- 註 3 ギャラリーヤマダチクンストバンノウでの最新の個展 titanium 4 colors (二〇一六年十一月五日～十二月三日) に際して開催された対談「桑山忠明×林道郎」(二〇一六年十一月五日) での発言より。
- 註 4 Michio Hayashi. 2014. Poetics of radical neutrality—the work of Tadaaki Kuwayama. Tadaaki Kuwayama. In Pursuit of Lucidity. Edition Axel Menges. p.9
- 註 5 尾野正晴「桑山忠明の近作」 Tadaaki Kuwayama New Paintings. April 4–28, 1988. Catalogue Akira Ikeda Gallery No.114.
- 註 6 多木浩二「桑山忠明展」空聞そのものへ」美術手帖482号。一九八一年六月一日。141頁

The works by Tadaaki Kuwayama, from Toshioka Collection

Noe Kito

Toshioka collection is acquisition from the private collector, Nobuo Toshioka, who had specialized in collecting contemporary art. He donated the sums of the artworks and secondary sources in 2013 to Oita prefecture. I picked up two works, “Untitled (TK2236-1/2-‘71)” and “Untitled (TK1524-‘87)” by Tadaaki Kuwayama, out of this superb collection. Tadaaki Kuwayama is living and working in New York City, and since early 60’s he has been receiving international appraisal by his minimal style artworks. In “Untitled (TK2236-1/2-‘71)”, we see his signature style of early period. On the other hand, “Untitled (TK1524-‘87)” is his middle career work of painterly style, unlike his iconic minimal style, and intrigues us with its mysterious quality. In my writing, with the overview of his entire career, I would like to focus on the latter by citing exhibition catalogue at that time and the criticism.

Fukuda Heihachiro “Shark Fins and Red Snapper” 1954

Kotaro Yoshida

Fukuda Heihachiro (1892–1974) is a renowned painter who specialized in Japanese painting mainly in the earlier half of the Showa period. He was born in Oita, and lived and worked in Kyoto. In my writing I will introduce his work titled “Shark Fins and Red Snapper.” Fukuda Heihachiro often depicted the rare items that other artists hardly picked up. In this painting, the sea foods which he found in the local food fare in the department store, are depicted in such a way that the painting reaches to the point of abstraction, as he was intrigued by its modern shape and color. Although the artist himself proclaimed that he was not the abstract painter, his challenging style opened up the new vision in Japanese painting.

Shono Shounsai
“Basket with Eight Ridges, Kushime-Ami (Weave)” 1940

Naoko Tomonaga

Shono Shounsai (1904–1974), the first in the field of bamboo crafts to be honored as a holder of an Important Intangible Cultural Asset in bamboo work, is considered as one of the exemplary artists of bamboo crafts.

In 1923, Shounsai began to study with renowned artist Chikuyusai in Beppu, where bamboo work was flourishing. He had an apprenticeship there for two years and was independent afterwards. After becoming independent, he primarily produced high quality flower baskets called “literati baskets” (bunjin kago). Starting from around 1937, Shounsai aimed to be selected in the Bunten art exhibition, the predecessor of the Nitten art exhibition. In 1940, his art, “Basket with Eight Ridges,” was chosen for the first time at the art exhibition of the 2600th Anniversary of the Founding of Japan.

His first selected entry was a work that did not weave strips of bamboo together but braided them side by side instead. Shounsai adopted a method of bamboo weaving in this work that took the name of “kushime.” A clear distinction can be made between this work and works made with traditional bamboo weaving techniques that used existing Chinese basketwork as an example. Kushime weaving tinged classical profundity with a novel sense of design. Shounsai used the beautiful lumber from a soot-colored bamboo turned dark brown with over a hundred years of age as a material, and its beauty was an essential element of the work.

“Basket with Eight Ridges, Kushime-Ami (Weave)” is a groundbreaking work that displays the diversion in Shounsai’s work from high quality baskets in Beppu bamboo work to creative pieces of bamboo craft. The background that led to that divergence will be included in my writing.

A Study of Utagawa Toyoharu (1)

— Regarding His Characteristics as an Artist and His Sphere of Friends

Shinsaku Munakata

Ukiyo-e artist Utagawa Toyoharu (1735–1814) is known as the founder of the Utagawa school, the greatest ukiyo-e school in history. The artists which the school brought into the world include Toyokuni Utagawa, a first generation pupil, Toyohiro, a painter endowed with tremendous ability, Kuniyoshi and Kunisada, and Hiroshige. The world of ukiyo-e in the subsequent 19th century was primarily occupied by painters from the Utagawa school. Thus, Toyoharu, the subject of this report, is known as the single most important ukiyo-e artist for being the originator of the Utagawa school, the school that created the basis for the prosperity of ukiyo-e.

However, many mysteries still remain surrounding Toyoharu's birthplace, his mentors, and his activities as a painter within the world of ukiyo-e. It can be confirmed from his existing artwork that he became active as an ukiyo-e painter in the third year of the Meiwa era (1767) in Edo. Though there are still many points of obscurity surrounding his background details, upon closer investigation, what was once unknown starts to become a little more clear, and it may now be possible to have a more three dimensional grasp of Toyoharu's paintings. Reflections will be made surrounding Toyoharu's uki-e works from the first half of his painting history, his hand drawn paintings of beautiful women from the second half of his painting history, the many cultural networks in which Toyoharu put himself, and relations within his sphere of friends while focusing on whether or not Toyoharu was developing his activities as an ukiyo-e artist.

Materials Related to Tanomura Chikuden in the Tatsuichi Kataoka Collection ①

Michio Koga

The “Tatsuichi Kataoka Collection” is part of the collection built over a lifetime by Tatsuichi Kataoka (1909–1983), a businessman active primarily in the coal mining industry in Ube City, Yamaguchi Prefecture. All 138 works in the collection were gathered in the Oita Prefectural Art Museum in the 2015 fiscal year and are now on display. This collection of Japanese paintings focuses on the paintings and writings of Tanomura Chikuden and of other painters and writers. The collection is replete with well-known artists spanning from the Heian period (794–1185) to the Showa period (1926–1988).

Tatsuichi Kataoka displayed a particularly strong interest in the painter of Edo period, Tanomura Chikuden (1777–1835), and gathered up Tanomura’s works, from those works designated as Important Cultural Properties, to the most minute of materials, to create a valuable collection. Amongst them, there are artworks that have been introduced before in a large number of painting anthologies and theses. However, a variety of resources that are fundamental to the study of Chikuden have not really been introduced until now. five pieces from those resources. In my thesis, I will introduce.

大分県立美術館 研究紀要 第1号

編集・発行：公益財団法人 大分県芸術文化スポーツ振興財団・大分県立美術館

発行日：平成29(2017)年3月31日

印刷：九州凸版印刷株式会社

© Oita Prefectural Art Museum, 2017 Printed in Japan