

狩野芳崖の後期作品とフェノロサ

著者	石田 智子
雑誌名	東アジア文化交渉研究 = Journal of East Asian Cultural Interaction Studies
巻	5
ページ	407-423
発行年	2012-02-01
その他のタイトル	Kano Hogai 's Late Works and Ernest Francisco Fenollosa
URL	http://hdl.handle.net/10112/6138

狩野芳崖の後期作品とフェノロサ

石田 智子

Kano Hōgai's Late Works and Ernest Francisco Fenollosa

ISHIDA Tomoko

This thrust of this essay is to consider the changes and the relationship of the various influences in Hōgai's works through a comparison of two works, *Kannon* with *Hibo Kannon*, and an analysis of *Niōsokki*. From an analysis of these works, the newness of Hōgai's later works can be seen in his technical use of ink painting and colour painting. Two other examples unrelated to motif are the uniformity of his brushstrokes and an expressive "smearing". Hōgai's late works reflect a wide range of elements: designs inherited from the early Edo period, the influence of techniques that appeared at the end of the Edo period and early Meiji period, techniques from Western painting, and Fenollosa's theories. The relationship between Hōgai and Fenollosa cannot be reduced to the simplistic statement that "Japanese culture had changed after the acceptance of Western culture". It should, I suggest, be seen as a mutual exchange. Hōgai's late works can only be understood as the product of a cultural exchange of multiple periods, places and people

キーワード：狩野芳崖、フェノロサ、鑑画会、《悲母観音》、《仁王捉鬼》

はじめに

幕末から明治期を代表する画家、狩野芳崖（1828～1888年）は、1878（明治11）年に来日し、岡倉天心らとともに日本の美術行政の基礎を築いたフェノロサ（Ernest Francisco Fenollosa）（1853～1908年）に見出され、西洋画に対抗する「新しい日本画」¹⁾の制作に取り掛かった画家として評価されている。これは、開国後、西洋の文化や技術に圧倒され、西洋化一辺倒となる日本において、あえて伝統的な画材を使い、西洋の文化である油彩画に対抗した改革者として、芳崖が捉えられているからであろう。

芳崖は江戸時代、徳川幕府の御用を承ったいわゆる御用絵師²⁾である狩野派の系譜を継いだ画家でも

1) 「日本画」という概念自体が、明治時代に「西洋画」に対してこれまでの伝統的な日本の絵画を呼ぶために作られたものである。よって「新しい日本画」という言葉には矛盾がある。

2) 従来の研究で使用されている「御用絵師」という言葉は、歴史用語としては存在しない。本論では、幕府、禁裏、諸藩等の御用に携わった絵師という意味で使用する。武田庸二郎「本論集の視角」（『近世御用絵師の史的研究』思文閣出版、2008年）

ある。1828（文政11）年に生まれた芳崖は、1846（弘化3）年に江戸の木挽町狩野家に入門し、40歳の頃に明治維新をむかえる。その後、芳崖は、幕府からの仕事が無くなり困窮していたが、絵画共進会に出品した作品がフェノロサの目に止まり、彼の下で絵画制作をするようになった。つまり、芳崖は、江戸時代に狩野派の画塾で修業を積み、その後もフェノロサに見出されるまでは、狩野派の画家として活動していた。

近年、さかんになってきた江戸狩野の研究において、芳崖は、江戸狩野の系譜を継ぐ画家として紹介されている。これには、明治美術史においてすでに評価の高い狩野芳崖を生み出した基盤が、江戸狩野であるという立場から、評価の低かった江戸狩野を見直す必要性を問う目的もあるようである。したがって、芳崖は明治時代の日本画の改革者としてだけでなく、江戸時代の伝統を受け継ぐ狩野派の絵師としても認識されている。

芳崖は、伝統的な絵画を十分に学び、また明治期の西洋的な影響も受け、「新しい日本画」を制作した。そのため、山下善也氏が「フェノロサ、岡倉天心との複雑な関連についての研究、西洋絵画の影響についての言及などが先行しており、日本美術史上での客観的な作品研究はまだまだ多くの課題をかかえているといえよう。」³⁾と述べているように、作品自体ではなく、影響関係について重点的に研究されてきた。近年では、古田亮氏の《悲母観音》を中心とした詳細な作品研究をはじめ個々の作品論も見られる。しかし、やはり芳崖の作品は複雑な影響関係を抱えていることは事実であり、芳崖作品を取り上げる際にはその関係が必ず言及される。本論では、作品中に見られる変化を明らかにすることに重点を置いて作品を分析し、その変化を踏まえた上で、芳崖作品に見られる様々な影響関係について再考したい。

一 芳崖作品に対する評価とフェノロサの理論

先に述べたように、狩野芳崖は伝統的日本絵画の改革者として評価されている。例えば、狩野芳崖の展覧会のあいさつ文にもそれは表れている。

日本画の近代的変貌は、明治維新时期に生きた狩野芳崖（1828年～88年）によって、先鞭をつけられた、といっても過言ではありません。形骸化の様相を呈し、低迷を続けていた当時の画壇にあって、彼は新たな日本画創造に向けて模索し、次々と新時代の指標となるべき作品を世に送り出しました⁴⁾。

近代日本画の基礎を築いた狩野芳崖（1828～1888）の絶筆となった《悲母観音》（重要文化財）は、芳崖芸術の頂点と位置づけられるばかりでなく、近代日本画の幕開けを告げる記念碑的作品として美術史上きわめて重要な作品であるといえます⁵⁾。

3) 山下善也「狩野芳崖筆『寿老人図』に関する考察」（『静岡県立美術館紀要』第3号、1985年）59頁

4) 「ごあいさつ」（『没後100年記念展 狩野芳崖』京都国立博物館、1989年）3頁

5) 「ごあいさつ」（『悲母観音への軌跡——東京藝術大学所蔵品を中心に——』東京藝術大学・下関市立美術館、2008年）3頁

これらの文章は、芳崖作品を紹介する展覧会のあいさつ文であるため、芳崖を称揚する文章が並ぶことは当然である。しかし、「新たなる日本画創造」や「近代日本画の幕開けを告げる」など、芳崖が明治になりそれまでに見られなかった新しい絵画を描いた、という点が功績の理由となっている。

古田亮氏も、芳崖について書かれた著書において、「教科書的にいえば、フェノロサ・岡倉天心の日本画革新運動に加わり、東京美術学校の創設に尽力した近代日本画の創始者、ということになるか。」⁶⁾と述べている。実際、日本美術史の概説に「フェノロサの鑑画会（明治17年）から東京美術学校の日本画は、古典の再解釈と、洋風表現（光、立体空間、色彩）の導入によって、新たな伝統美術の創出を目指したのである。」⁷⁾と、芳崖らの作品が取り上げられている。

ここまで紹介してきた記述は、《悲母観音》（図1）⁸⁾などの最晩年の仏画に対する評価が中心である。このことに対して、辻惟雄氏は、

現在近代日本絵画史上の初期の名作とされるこの作品（筆者註：《悲母観音》）は、しかしながら、実際見ると「破綻がなすすぎる、余りに完成されすぎている」という印象をぬぐえないし、海外の評価も高くはないという。芳崖の場合、むしろ「江流百里図」（ボストン美術館）、「飛龍戯児」（フィラデルフィア美術館）のような、中国画を新しい観点から取り入れた一種独特の幻想性を持つ作品の方が、より現代的な普遍性を持つのではないか。⁹⁾

と、《悲母観音》が評価されていることに批判的な意見を述べている。しかし、この記述からも、芳崖は、伝統的な絵画を新しい観点から描いたという点で、評価されていることがわかる。

また、この新しさは、しばしば「奇妙さ」としても捉えられている。小林忠氏は、《仁王捉鬼》（図11）¹⁰⁾に対して「《仁王捉鬼》（明治十九年）や《不動明王》（同二十年）のように、自ら好む雪舟や雪村の水墨画法と、フェノロサの助言にかかる西洋画法とをベースに工夫した仏教的主題の絵画の、何と珍奇で滑稽に見えることか。」¹¹⁾と述べている。西洋画法を取り入れた明治時代の日本画は、同じように西洋画法を取り入れた江戸絵画に比べて違和感があり、その原因として、明治の日本画家たちは、洋画の本格的な定着と活動の下に、一種の切迫感を持って自分たちの絵画に西洋画法を取り入れたことを挙げている。

また、川口直宜氏は、批判的な評価ではないが、《江流百里》（図4）¹²⁾について、「エキセントリック

6) 古田亮『狩野芳崖・高橋由一』（ミネルヴァ書房、2006年）10頁

7) 佐藤道信「近現代の美術」（『日本美術史ハンドブック』新書館、2009年）146頁

8) 狩野芳崖、《悲母観音》、1888年、絹本着色・額 195.8×86.1、東京藝術大学。（作者、《作品名》、制作年、技法・材質・形態、寸法cm、所蔵の順に記す。）図版は、『悲母観音への軌跡——東京藝術大学所蔵品を中心に——』（東京藝術大学・下関市立美術館、2008年）81頁より引用。

9) 辻惟雄「西洋美術との本格的出会い」（『日本美術の歴史』東京大学出版会、2005年）350頁

10) 狩野芳崖、《仁王捉鬼》、1886年、紙本着色・一幅、123.8×64.0、個人。図版は、前掲書『悲母観音への軌跡』59頁より引用。

11) 小林忠「江戸から見た絵画の明治維新」（『日本美術全集』第5巻、講談社、1991年）160頁

12) 狩野芳崖、《江流百里》、1885年、紙本墨画・額、163.6×84.8、ボストン美術館。図版は、前掲書『没後100年記念

という言葉で冠して呼びたい思いのする山水画である。無論、悪い意味ではなく、芳崖のあまりに独創的な山水画ゆえにである。」¹³⁾と紹介している。

この、芳崖作品が革新的であるという評価は、明治時代からの評価であった。そもそも、芳崖の後期作品は、伝統的な日本絵画を変革するために描かれた。自らの下で芳崖を絵画制作に従事させたフェノロサは、芳崖も参加した鑑画会についての条文で

第二ハ現在画工ヲ奨励シ、教育シ新画ヲ批評スルコトコレナリ（中略）新画ノ批評ハ主トシテ画工ヲ奨励シ、相競イテ各自力量ノアランカギリ新奇ナル絵画ヲ原造セシメンコトヲ目的トス、然レドモ外国ノ画法に出ヅルコト現然タル者ハ批評スルノ限ニ非ス、何トナレバ本会ハ偏ニ日本固有ノ画法ヲ再興センカ為メ新奇且ツ健全ナル流儀ヲ起サントスル者ナレバナリ、故ニ、又古画ノ模写タルニ過キザル者ノ如キモ批評スルノ限ニ非ズ。¹⁴⁾

と、述べている。日本の伝統的な絵画の復興を目的としていた鑑画会であるが、「日本固有ノ画法」を使用し、「新奇ナル画」を制作することを目的としていた。

芳崖の没後、1926（大正15）年の《仁王捉鬼》（図11）の図解には、

狩野芳崖は東京美術学校に関係するより以前、フェノロサ等の催せる鑑画会に加はってそれに作画の出品をなせし頃より漸くその画風に変化を来たして、東洋の古画と洋画とを折衷して而かも斬新奇抜の趣ある製作をなすに至ったのである。¹⁵⁾

とある。ここでも、芳崖の画は、和洋折衷であり奇抜であることが言及されている。1927（昭和2）年の滝精一氏の芳崖と橋本雅邦の論考には、

仁王捉鬼の如きに至っては甚だ奇抜なもので、その奇抜なる所に又見所があるやうに思ふ。それでもあの人の意匠はその人物画に属するものは、仁王捉鬼図もそうで、不動、羅漢などもそうであるが、北斎に似たところがあり、又暁斎などにも似た所がある。その奇矯さが善く似てゐる。芳崖の奇矯の癖は明治初年に島津家で画いた犬追物やその他の画にも見えてゐる。¹⁶⁾

とある。ここでも、奇矯さが強調されているが、滝精一氏はその奇矯さを芳崖特有のものとしている。また滝精一氏は、芳崖がフェノロサの理論に合わせて作品を制作していたということも指摘している。具

展 狩野芳崖』151頁より引用。

13) 川口直宜「作品解説」（『狩野芳崖——その人と芸術——』山種美術館、1984年）103頁

14) アーネスト・フェノロサ「鑑画会組織」（鑑画会、1885年）、本論では、山口静一編『フェノロサ美術論集』（中央公論美術出版社、1988年）40-41頁より引用

15) 筆者不詳「狩野芳崖筆仁王捉鬼図解」（『国華』第433号、国華社、1926年）339頁

16) 滝精一「芳崖雅邦を論ず」（『国華』第434号、国華社、1927年）26頁

体的には、彩色や水墨画における濃淡、そして用筆に対して、フェノロサの影響があったという。特に用筆については、

芳崖は元来筆の達者な人で、若い時分の画には達者過ぎると思ふ位達者な筆使をした画がある、墨画の山水などに往往見る。所がフェノロサ等の考では日本画は元来線形に妙のあるものであるが、筆を達者に用いすぎると却って具体の妙を破るものがある。（中略）晩年の彼の画は墨画の山水や人物に於ても努めて筆致を長生して、一筆毎に意を用ひて無意識な描写をなすまいとする風が盛である。¹⁷⁾

とあり、芳崖の達者な筆遣いが、晩年の作品では失われていることを指摘している。

これは、1937（昭和12）年の《羅漢図》¹⁸⁾の図解においても「特にその頃の芳崖も雅邦もフェノロサ一流の形式美論に感化されて、運筆法に於ける制限を免れなかったのを遺憾とするが、芳崖の此画に於ては寧ろ然らずして、持前の筆の力を現はしてゐるのが尊いと云はねばならぬ。」¹⁹⁾とあり、芳崖の後期作品では、筆力が制限されていたことが取り上げられている。

現在では、芳崖含めフェノロサ、岡倉天心の下で「新しい日本画」を制作した画家たちの絵画は、西洋表現の導入について言及されることが多い。先ほど紹介した記述の中にも、「洋風表現（光、立体空間、色彩）の導入」、「フェノロサの助言にかかる西洋画法」という言葉があった。また、《悲母観音》の作品解説に、「フェノロサの指導によって和洋併存かつ濃彩で描いた芳崖は、この作（作者註・《悲母観音》）で一気に和洋折衷、かつ優雅な色彩で描いている。」²⁰⁾とある。一方で、昭和初期頃の記述には線の変化が指摘されている。

そもそも、フェノロサの理論とは『美術真説』に代表される伝統的日本絵画を称賛するものである。基本的には洋画、つまり油彩画に比べると、日本画の方が優れた絵画表現であるという理論をフェノロサは展開した。写実性、陰翳、輪郭線、色数、簡潔さ、の5つの点で、東洋画と西洋画は違って、全ての点において、東洋画が優れているとした。ただ、『美術真説』は龍池会といういわば国粹主義的思想の強い会で発表されたものであり、日本画称賛は政治的な意味も強い。実際にフェノロサが理想としていた絵画は、東洋画と西洋画の比較の部分からは読み取りにくい。

そこで、その比較の前に書かれている理想的な絵画の条件を見てみよう。

画ハ概シテ旨趣ト形状トヲ具ヘンコトヲ要ス。而シテ其形状ハ図線、色粉及ビ明暗ノ三者ヲ有ス。之ニ旨趣ヲ加ヘテ以テ画ノ四格トナス。而シテ湊合佳麗ニ二者並ニ之ニ属ス。²¹⁾

17) 同書、26頁

18) 現在は山口県立美術館蔵となっている。

19) 筆者不詳「芳崖筆羅漢観闘虎図解」（『国華』第562号、国華社、1937年）278頁

20) 細野正信「狩野芳崖筆《悲母観音》」（『原色現代日本の美術1 近代の胎動』、小学館、1980年）114頁

21) アーネスト・フェノロサ「美術真説」（龍池会、1882年版）、本論では、前掲書『フェノロサ美術論集』20頁より引用。

とある。図線、色彩、墨・絵具の濃淡・明暗が湊合されていながらも佳麗であり、そしてそこに描かれている物の旨趣にも湊合佳麗さを持った絵画が、フェノロサの理想とした絵画である。しかし、具体的な作品は挙げられていない。そして、先ほどの鑑画会の条文からもわかるように、その理想に合って尚且つ「日本固有ノ画法ヲ再興センカ為メ新奇且ツ健全ナル」絵画を、鑑画会の画家たちに描かせようとしたのである。

芳崖は、それまでとは異なる新しい日本画を完成させた。その中には、奇抜と評されるものも存在する。そして、その作品にはフェノロサの影響がある、ということは、芳崖の没後から理解されていた。現在の評価では、その新しさを洋風表現の導入として捉えている論が多い。しかし、西洋画の要素とは断定できない線の変化を、滝精一氏らが戦前に大きく取り上げている。

生前の芳崖を知る、フェノロサ、岡倉天心や弟子たちの言葉が多く残っており、芳崖の死後もさかんに研究がされてきたといえる。先に述べたように、芳崖の作品研究は、主にどのような影響関係の中生まれたか、ということに終始しがちである。確かに、芳崖はフェノロサや明治になり日本に流入した西洋的な絵画制作方法に影響を受けていた。これらの評価やフェノロサの理論を踏まえながら、芳崖作品に何が描かれているのか、どのように新しいのか、ということ、作品分析を通して明らかにする。

二 作品分析1 ——《観音》と《悲母観音》の比較を中心に——

狩野芳崖の生涯を簡単に確認する。芳崖は、1828（文政11）年、長州の長府藩の御用絵師、狩野晴皐の長子として生まれた。生家は、代々御用絵師の家柄で、父の晴皐は、弟子も多く腕の立つ画家だったようである。1846（弘化3）年に藩からの援助を受け、狩野養信の門に入る。しかし、その年に養信が没したため、その息子である狩野雅信の門下となる。同じ時期に、芳崖の死後、芳崖の代わりに東京美術学校の教授を引き継ぐことになる橋本雅邦も入門している。その腕と才能で頭角をあらわし、1850（嘉永3）年には木挽町画塾の塾頭となり、その2年後、御用絵師として独立した。1867年に明治維新で元号が明治となる。それまでの徳川藩閥政治への批判は、狩野派の絵画や画家たちにも及ぶようになり、芳崖は困窮した生活を送っていた。そのような生活の中でも絵画制作を続けた芳崖は、1882（明治15）年に第1回絵画共進会に作品を出品、その作品がフェノロサの目にとまり、二人の出会いのきっかけとなる。その後は、フェノロサの元で精力的に活動し、東京美術学校の主任教授に内定していたが、1888（明治21）年、《悲母観音》（図1）を描き上げた直後、肺炎でこの世を去る。

この絶筆となった《悲母観音》（図1）は、これまで紹介してきた言及からもわかるように、芳崖の代表作の一つとして挙げられる。雲の合間に浮かぶ観音の水瓶から流れた雫が、祈る童子を拾い上げるように、足下に落ちる。童子は、暗示的な球体に包まれ、優しく見下ろす観音を見上げている。金泥と中間色を使用した、抑えた色遣いでありながらも、崇高な雰囲気仕上がりになっている。観音の衣や装飾品は、緻密に描かれ、線描の美しさが見てとれる。

この《悲母観音》（図1）には、原画が存在するという説がある。《悲母観音》の原画については、古田亮氏がこれまでの言及と歴史をまとめているので引用する。

原画についての言及は昭和七年（一九三二年）に《魚籃観音》が紹介されたのを嚆矢とする（尾崎夏彦『狩野芳崖筆《悲母観音図》について』）。（中略）一九七〇年代には学究的報告が相次いだ。細野正信氏による『狩野芳崖、《悲母観音》について——新資料紹介』（昭和四十五年）、竹内尚次氏の『狩野芳崖悲母観音像（重要文化財）の原画・新出について』などがそれである。ひとつの作品について対して次々とその原画と称される作品が見つかる、という異様な事態であったといえるだろう。²²⁾

ここで言及されている「原画と称される作品」というのは《揚柳観音》や《観音・十六羅漢図》などである。その後、1989（平成元）年に田口榮一氏が「狩野芳崖筆《悲母観音》をめぐって」で、《魚籃観音》（図3）²³⁾以外の原画を全てしりぞけたが、古田氏はこの《魚籃観音》でさえ《悲母観音》の原画とすることに疑問を持った。原画としてこれまでにあげられている作品群は、むしろ芳崖の《悲母観音》を参考にした絵画である、と古田氏は考えたのである。なぜならば、《魚籃観音》には《悲母観音》からの写しきずれとしか考えられない表現が見られるからである。また、その科学的な裏付けとして《魚籃観音》の所蔵先である、フリーア美術館によって行われた顔料の科学的分析で《魚籃観音》は《悲母観音》以後に制作されたと証明されたことを挙げ、「芳崖は一連の観音制作にあたって何らかの先行作品を参考にしていた、というこれまでの研究は（およそ百年の迷走であったが）、これで白紙に戻ったといっただろう。」²⁴⁾と述べ、《悲母観音》に原画が存在したことを否定した²⁵⁾。また、フェノロサも「このような意匠はいまだかつて中国および日本の仏教絵画には見られぬものでした。」²⁶⁾という言葉を残していて、芳崖が一からこの構図、図像を創りだしたと考えていたようだ。

ただ、木挽町狩野家の画塾で学んだ芳崖にとって、古画に見られる図様を元に作品を制作することは、特別な制作方法ではなかったはずである。なぜならば、芳崖が画家としての大半を過ごした江戸時代には、図様や構図の転用は作画方法としては珍しいことではなかったからである。確かに、これまでに紹介された元絵群は、芳崖の《悲母観音》（図1）の模倣作であるのかもしれない。しかし、そのことがすなわち《悲母観音》に原画がない、という結論には結びつかない。むしろ、何かの図を参考にして描いたと考える方が自然である。

もし、元絵が存在したとしても、《悲母観音》（図1）が革新的であるということは揺るがないであろう。なぜならば、《悲母観音》やその他の作品は、例え他の絵画から図様、構図を借用していたとしても、新しい要素を持っているからである。例えば、これまでも指摘されているように、革新的な色遣いが新しい要素として挙げられる。しかし、《悲母観音》や《仁王捉鬼》（図11）などの著色画だけでなく、《江流百里》（図4）などの水墨画も、前述したように新しいとみなされている。それでは、これら

22) 古田亮『狩野芳崖・高橋由一』（ミネルヴァ書房、2006年）266頁

23) 作者不詳、《魚籃観音》、制作年不詳、絹本着色、286.7×102.6、フリーア美術館。図版は、前掲書『悲母観音への軌跡』112頁より引用。

24) 前掲書 古田亮『狩野芳崖・高橋由一』276頁

25) 前掲書 古田亮『狩野芳崖・高橋由一』256～277頁

26) 山口静一『フェノロサ——日本文化の宣揚に捧げた一生』（三省堂、1982年）236頁

後期の芳崖作品に共通する特徴とは、どのようなものであろうか。

そこで、1883（明治16）年制作《観音》（図2）^{27）}と1888（明治21）年制作《悲母観音》（図1）の比較を軸に、芳崖の後期作品の変化について考察したい。この二つの作品は、ほとんど同じ構図で描かれていて、《悲母観音》は《観音》の描き直しといえる作品である。《観音》は、1884（明治17）年の第2回パリ日本美術縦覧会に出品された。フェノロサが芳崖を見出したきっかけとなった絵画共進会が開催された年は1882（明治15）年で、実際に雇われて絵画を制作するようになった時期は、1883（明治16）年の終わりである。この第2回パリ日本美術縦覧会の出品作家に芳崖を推薦したのは、龍池会であり、フェノロサの力が働いていると考えられる。

《観音》（図2）と《悲母観音》（図1）を比較してみると、先ほど指摘した通り、色遣いが明らかに違っている。《観音》は墨の濃淡と抑えられた色味の顔料で塗り分けられているが、《悲母観音》は全体にまかれた金砂子とより鮮やかな色彩で表現されている。観音の表情は、《悲母観音》の方が柔和で女性的になっている。また左下の岩や観音にかかる雲を描く輪郭線を比べてみると、《悲母観音》では、輪郭線がより細く繊細なものへと変化していることがわかる。しかし、《悲母観音》では、背景の雲や岩、観音の光背を表す輪などが、《観音》に比べより立体的に描かれている一方で、岩の重なりや墨の濃淡によって、遠近感がより強調されているのは《観音》の方である。

このような様々な変化を見出すことができるが、まずは輪郭線の変化について考えていきたい。《観音》では、例えば、手前の岩は太く濃い輪郭線で縁取られ、遠景になるにつれ細く薄い墨線で描かれている。しかし、《悲母観音》ではこのような輪郭線の強弱が全体に渡って抑えられていることが二つの作品を比べるとわかる。多少の強弱の差はあるとはいえ、観音や童子、雲、岩山を描く全ての輪郭線の調子が均一である。この特徴は他の作品にも指摘できる。例えば、1886（明治19）年に描かれた《大鷲》は、強い墨の描線が用いられているが、木と鷲の輪郭線に明確な差はない。背景に至るまで、全体を墨の濃淡でぼかした同じ調子で色づけられている。《仁王捉鬼》（図11）や《江流百里》（図4）においても、色や線は作品全体を通して同じ調子で扱われている。

ここで、同時期に木挽町狩野家に入門し、同じように鑑画会で日本画制作に携わった橋本雅邦の作品を分析する。橋本雅邦は、1835（天保6）年、松平周防守の御用絵師、橋本晴園養邦の子として生まれ、1846（弘化3）年、木挽町狩野家に入門する。1882（明治15）年、第一回内国共進会で銀印を受賞し、1884（明治17）年、フェノロサらが結成した鑑画会に、芳崖らとともに参加するようになる。その後、1888（明治21）年、共にフェノロサ、天心の下で活動していた狩野芳崖がこの世を去る。翌年の1889（明治22）年に、東京美術学校が開校し、芳崖の後を引き継ぐ形で絵画科教諭に、1890（明治23）年には教授に就任した。その後も、天心の下、横山大観や菱田春草といった明治生まれの日本画家たちとともに制作を続けた。

雅邦も芳崖と同じように、木挽町狩野家画塾に入り、そして明治維新後、フェノロサらが開いた鑑画会に入り、日本の伝統的絵画の革新を目指した。雅邦が鑑画会において制作した作品は、芳崖作品との

27) 狩野芳崖、《観音》、1883年、紙本墨画淡彩・一幅、163.6×84.8、フリーア美術館。図版は、前掲書『悲母観音への軌跡』77頁より引用。

類似点が見られる。

例えば、《月夜山水》（図8）²⁸⁾ は、芳崖の《月夜山水》（図7）²⁹⁾ と、細部における描写までほとんど同じ図となっている。雅邦の《月夜山水》は、芳崖没後の1889（明治22）年頃の制作とされているため、芳崖作品が先行作である、と考えられる。これらの作品は、伝統的な山水画に、空気遠近法と淡い色合いを加えるという新しさが見られるが、芳崖や雅邦と同じ木挽町狩野家で学び、鑑画会にも参加していた木村立嶽（1852～1890年）の作品（図9）³⁰⁾ にも、同じ傾向が見られる。鑑画会で制作された山水画は、新しくはあるものの、同じような作品ばかり残っていることを考えると独創的ではない。「鑑画会メンバーはフェノロサの暗示を得て、おそらく歩調をそろえて描いていた。」³¹⁾ と指摘されているように、鑑画会様式と呼べる山水画の手法が成立していたことがわかる。

しかし、あくまでフェノロサの理論は言葉であり、理論がどのように実際の作品に実現するかは、画家の解釈と技量によって変化する。また、芳崖の《月夜山水》（図7）と雅邦の《月夜山水》（図8）がよく似ていることから考えると、鑑画会の内部で画家同士が影響を受けて似たような様式の作品を残した、という可能性も否定できない。

この鑑画会様式の山水画であるが、芳崖らが修業した木挽町狩野家の狩野養信（1796～1846年）の《楼閣山水図》（図10）³²⁾ に、この様式の元を見いだせないであろうか。この《楼閣山水図》については、「古法に学んだ典型的な楼閣山水図」³³⁾ や、「一見室町絵画的な古様さをしのばせるもので、樹法や皴法には元信あたりの山水図に学んだ形跡もうかがわれる。」³⁴⁾ など、室町水墨山水画との類似が指摘されている。芳崖の水墨作品は、先述した通り雪舟などの室町水墨画の影響を受けているとしばしば言及されるが、古法に学んだ水墨画は木挽町狩野家での学習も影響しているといえる。しかし、全体に筆致の残らないように墨で濃淡が付けられている点、淡い色遣いが加えられている点などは、鑑画会様式に近い。ただ鑑画会様式のような空気遠近法ともいえるべく遠景から遠景にむかって、輪郭線までも薄く描かれるという特徴はない。

芳崖の《月夜山水》（図7）を含めた鑑画会様式の作品と、《江流百里》（図4）や《谿間雄飛》（図5）³⁵⁾ を比べると、やや違った印象を受ける。《江流百里》や《谿間雄飛》には、鑑画会様式の山水画に

28) 橋本雅邦、《月夜山水》、1889年頃、紙本墨画淡彩・一幅、82.4×136.8、東京藝術大学。図版は、前掲書『原色現代日本の美術1 近代の胎動』75頁より引用。

29) 狩野芳崖、《月夜山水》、1887年頃、紙本墨画淡彩・一幅、60.0×69.0、個人。図版は、前掲書『狩野芳崖——その人と芸術——』82頁より引用。

30) 木村立嶽、《雪景山水図》、19世紀、絹本墨画・額、63.0×126.2、ボストン美術館。図版は、前掲書『日本美術全集』第5巻、138頁より引用。

31) 細野正信「橋本雅邦筆《月夜山水》」（前掲書『原色現代日本の美術1 近代の胎動』）75頁

32) 狩野養信、《楼閣山水図》、19世紀、絹本著色・一幅、108.1×159.4、下関市立美術館。図版は、前掲書『没後100年記念展 狩野芳崖』15頁より引用。

33) 安村敏信「作品解説」（『狩野晴川院養信の全貌』板橋区立美術館、1995年）32頁

34) 山本英男「図版解説」（前掲書『没後100年記念展 狩野芳崖』）15頁

35) 狩野芳崖、《谿間雄飛》、1885年、紙本著色・一幅、91.0×167.0、ボストン美術館。図版は、前掲書『原色現代日本の美術1 近代の胎動』71頁より引用。

見られる、墨線の強弱、濃淡で遠近感を表すという試みが、ほとんど行われていない。これらの作品においても、芳崖は、どのモチーフに対しても、輪郭線を均一にひいていることがわかる。

さて、《谿間雄飛》(図5)には、先行作品がある。これまで紹介してきた《谿間雄飛》(ボストン美術館本)と先行作品である《谿間雄飛》(先行作品)(図6)³⁶⁾を比較したい。細野正信氏は、先行作品について、

この図は、明治18年(1885)のボストン美術館本とくらべると、全体がまず明るい。(中略)樹木や滝壺の落ち込みのようすは、この図のほうが明快に表現されており、ボストンの方は朦朧としている。両図ともに山肌に皴法を極度に排しているのがめだつ。周知のようにフェノロサは大の文人画ぎらいであった。(中略)山皴による立体表現が文人画の方法のモメントであったことを考えれば、フェノロサはまず山皴の追放を鑑画会のメンバーに示唆したに違いない。³⁷⁾

と言及している。確かに、この二つの作品は岩や樹木を描く皴が排されている。また、「樹木や滝壺の落ち込みのようすは、この図のほうが明快に表現されており、ボストンの方は朦朧としている。」とあるように、空間の遠近表現は減少している。先行作品では、溪谷の朦朧とした大気は画面左に描かれる霞が原因と考えられるが、ボストン美術館本では、霞を雲のように表現せず、全体の空間を筆の跡を残さないグラデーションで仕上げている。鷲や岩の立体表現は残しつつも、空間の遠近感はわかりにくくなっているといえる。

このような違いは、《観音》(図2)と《悲母観音》(図1)にも存在する。左下の岩山の表現を比較してみると、《観音》では強弱の激しい皴は見られないものの、墨線の太さによって、遠近が表現されていることがわかる。その一方で、《悲母観音》では岩山全てが均一な輪郭線で描かれ、絵具の明暗によって岩の立体感は再現されているが、墨線や濃淡を使い分けた遠近表現は見られない。芳崖は、作品に明暗表現を取り入れながらも、鑑画会様式の作品に見られた前景、遠景を極端に描き分けるという様式を避けているようだ。

芳崖作品を追っていくと、芳崖は著色画、水墨画ともに、輪郭線を保持しながらも、画面全体において均一にしようとしていることがわかる。また、モチーフの立体表現を保持しながらも、遠近感の表現を抑えて描いていることも指摘できる。

芳崖作品は、先述した通り「和洋折衷」した絵画、「洋風表現を取り入れた」作品と評価されているが、輪郭線を最後まで保持したことや、遠近表現を強調しなくなることを考えると、それほど西洋的な要素は取り込まれていない、と結論づけることもできる。また、佐藤道信氏は芳崖の山水画に見られる「中央陥没的な構図法」に西洋絵画との共通性を見出した³⁸⁾が、影山純夫氏はそれに対し「彼ら(筆

36) 狩野芳崖、《谿間雄飛》、1884年、紙本着色・一幅、61.8×100.0、個人。図版は、前掲書『原色現代日本の美術1 近代の胎動』71頁より引用。

37) 細野正信「狩野芳崖筆《谿間雄飛》」(前掲書『原色現代日本の美術1 近代の胎動』)113頁

38) 佐藤道信「狩野芳崖晩年の山水画と西洋絵画」(『美術研究』第329号、美術研究所、1984年)

者註：佐藤氏が指摘した西洋画家）の芳崖への影響を否定するものではないが、その構図法に関する限り雪舟を視野に入れる必要があるのではないか。」³⁹⁾と指摘する。このように、一つの表現に対しても複数の影響の可能性が考えられる。この他にも、先ほど指摘したように鑑画会を初めとする同時代の画家たちとの影響関係についても検証する必要がある。芳崖の新しさについて、西洋絵画、フェノロサの示唆、雪舟や雪村など室町水墨画の影響がしばしば言及されている。もちろん、これらの影響が存在したことは確かだが、狩野派の画家中心に同じ目的で描いていた鑑画会の中で相互的な影響も存在したはずである。

三 作品分析 2 ——《仁王捉鬼》を中心に——

ここまで、輪郭線と遠近表現、立体表現について考察した。次に《仁王捉鬼》（図11）の作品分析を通して、西洋絵具を使用した色彩と描かれた画題について考えていきたい。《仁王捉鬼》は、1886（明治19）年の4月に開催された第二回鑑画会大会に新作として出品され一等賞を得た作品である。細部まで施された装飾と著色がこの作品の特徴であり、完成するまでに約8カ月もの期間を要した。123.8×64.0cmの縦長の画面に、鬼の首を掴み捉える仁王、背後には覗き込む鬼や背を向けて逃げていく鬼が描かれている。床面、仁王の背後の柱やその後ろに掛けられた幕の細かい紋様、吊るされたシャンデリアのような電灯、仁王や鬼の服、仁王を包む煙のような物体まで細部に至るまで装飾的である。そして、最も目をひくのは、鮮やかすぎるともいえる色彩であろう。フェノロサが取り寄せたという西洋絵具が使用されている。

この作品の最大の特徴である、西洋絵具を使用した、細部まで綿密に施された鮮やかな著色についてまず考察したい。芳崖が作品制作にフェノロサが取り寄せた西洋絵具を使用した、ということは岡倉秋水や岡不崩の言葉に残っている⁴⁰⁾。また、荒井経氏らの科学的調査の結果、《仁王捉鬼》（図11）には当時の西洋でも珍しかった顔料が使用されたことがわかっている⁴¹⁾。この西洋顔料の使用によって、自由な混色が可能になり微妙な階調を緻密に表現することができるようになった。その変化について、古田亮氏は「描く（ドローイング）から塗る（ペインティング）への実験を意味しており、近代的な『絵画（ペインティング）』への志向がはっきりと示されている。」⁴²⁾と述べている。

このような変化は、《仁王捉鬼》（図11）のような著色画においてははっきりと表れているが、《江流百里》（図4）や《谿間雄飛》（図5）のような水墨画にも同様のことがいえるであろう。岩や樹木の凹凸を表わす墨線である皴が排され、墨の明暗によって立体表現がされるようになっていたことは、先ほど確認した。《谿間雄飛》の解説に「その暗黒の巧みなぼかしには、灰のあくの溶液を使ったポッターズが

39) 影山純夫「雪舟・雪村と狩野芳崖」（『天開図画』第5号、雪舟研究会、2005年）49-50頁

40) 「狩野芳崖（岡倉秋水君の談話）」（『速彙集』第60、61集、1895、1896年）（青木茂編『明治日本画史料』〈中央公論美術出版、1991年〉参照）、岡不崩『しのぶ草』（1910年）。

41) 荒井経「芳崖と西洋顔料」（前掲書『悲母観音への軌跡』）106-111頁

42) 古田亮「狩野芳崖筆 仁王捉鬼」（『国華』第1370号、国華社、2009年）、42頁

用いられているであろう。』⁴³⁾とあるように、筆跡の残らない明暗表現は水墨画でも試みられていた。混色のしやすい西洋絵具を手に入れたことにより、多色使いの明暗表現ができるようになったが、芳崖は《仁王捉鬼》を描く以前から、筆の跡を残さない油彩画のような「塗る」表現の実験していたようである。その一方で、線の表現も失われていない。床や背後の幕に描かれた紋様は線で表現されているし、没骨的な描写は見られない。仁王の衣服や身体を描く輪郭線はやや強弱が激しいが、全体としては、均一な輪郭線で描かれている。この後に紹介する鍾馗図の摸本類と比較すると線が変化していることがわかる。輪郭線を保持しながらも、画面全体において均一にしようとする試みが見られる。

《仁王捉鬼》の著色における「塗る」表現は、西洋絵具を使用することで可能になった。それでは、この奇抜とも思える派手な色遣いも色数の多い西洋絵具の使用が影響しているのであろうか。しかし、芳崖が目にしたであろう油彩画は、これほどの鮮やかな色遣いではなかったと考えられる。

ここで影響を与えた存在として考えられるのは、同時代の作品である。この奇抜な色遣いは、幕末・明治初期の日本画家たちの影響を少なからず受けているのではないであろうか。安村敏信氏は、幕末期不安な世相の中で浮世絵師をはじめとする民間画壇の画家たちは奇怪な絵画を生み出したが、狩野派の中にも不安な世情に連動しようとする者が出てきたとし、その例として、狩野一信（1815～1863年）や河鍋暁斎（1831～1889年）を挙げている⁴⁴⁾。また、第一回の鑑画会大会に《僧佑天夢に不動を見る図》を出品、一等賞を取った小林永濯（1843～1890年）の作品を見ても、色遣いや表現において奇抜な印象を受ける。狩野派の画家に限定して挙げたが、浮世絵師や他の民間画家を挙げるとこのような派手な色遣い、奇抜や不気味ともいえる表現は幕末期の作品の特徴といえるであろう⁴⁵⁾。

《仁王捉鬼》（図11）には、これらの作品のような不気味さはないが、色遣いは同じように奇抜で派手である。つまり、この派手な色遣いは、西洋絵具やフェノロサの示唆、西洋画法が影響して生まれた、というよりも、同時代の奇抜な色遣いの作品の中で生まれた、と考える方が自然である。

次に、主題である鬼を捉える仁王について考察したい。この図様は、狩野派の絵師が伝統的に描き、芳崖自身もよく描いた鍾馗図に案を得たと考えられる。探幽の鍾馗図を原本として芳崖が写した摸本も現存している（図12）⁴⁶⁾。また、右向きに身体を斜めに構え、左手で鬼を捉えるという体勢の鍾馗は、狩野探幽が古画や鑑定に持ち込まれた作品を写した《探幽縮図》中に見られる（図13）⁴⁷⁾。そして、同じよ

43) 細野正信「狩野芳崖筆 谿間雄飛図」（前掲書『原色現代日本の美術1 近代の胎動』）113頁

44) 安村敏信『狩野派 探幽と江戸狩野派』（東京美術、2006年）90頁

45) 先述したように、滝精一氏は暁斎や北斎の奇矯さと芳崖の奇矯さに共通性を見出している。古田亮氏は、《悲母観音》の浮遊する観音と浮世絵の観音像との類似を指摘し、何らかの図像的な関係性が存在する可能性を示唆している。（『《悲母観音》考』前掲書『悲母観音への軌跡』、103頁）また、1884（明治17）年にフェノロサらと共に龍池会の名誉会員に推薦された柴田是真（1807～1891年）は、鍾馗と逃げる鬼が表具を飛び出していくように描いた作品（《鍾馗に鬼図》ボストン美術館蔵）を残した。芳崖と近い時代や同時代の作品は、直接的な関係は見出せないとしても、関連については他にも見出すことができる。

46) 狩野芳崖、《鍾馗（原本・狩野探幽画）》、1845年、紙本墨画・一幅、73.5×44.5、東京藝術大学。図版は、前掲書『悲母観音への軌跡』47頁より引用。

47) 小野真由美「探幽縮図 狩野探幽筆（下）」（『Museum』第601号、東京国立博物館、2006年）75頁

うな体勢を取る鍾馗は、東京芸術大学に残る東洋画摸本群にも類例がある⁴⁸⁾。摸本ではなく芳崖の作品であるボストン美術館蔵の《鍾馗図》(図14)⁴⁹⁾には、柱の前に立ち布を手繰り寄せる鍾馗と、その横で飛び跳ねる小さな鬼が描かれている。この作品の鍾馗が手繰り寄せた布が作り出したラインと光とも思われる白い物体によって丸く縁取られた部分は、《仁王捉鬼》(図11)の仁王が背後に背負う光雲との類似性が見出せる。

《仁王捉鬼》(図11)の仁王も左手で鬼の首を掴み、鬼をにらみつけやや斜めに構える体勢をとっている。仁王は鍾馗のように剣は持たずに、右手に鉈を持ち、他の逃げていく鬼に見せつけるように左手で鬼の首を絞めつけているが、この体勢自体は、木挽町狩野家で学んだ芳崖が、何度も目にしたであろう鍾馗図の体勢が頭にあったと考えて不自然ではない。ボストン美術館蔵の《鍾馗図》(図14)を見ても、《仁王捉鬼》は鍾馗図が発展した作品であることは、間違いないであろう。

それでは、何故、仁王を画題として選んだのであろうか。仁王を画題に選んだ理由として、フェノロサが仏画題を描くことを振興していたこと⁵⁰⁾が挙げられる。観音、不動明王などの仏画題を描いているため、仁王を選ぶということもそれほど特殊な選択とはいえない。ただ、現在残る作品や摸本を参照する⁵¹⁾と、観音や不動明王に比べると、仁王はそれほど多く描かれた画題ではなかったようである。しかし、芳崖が仁王という画題自体に意味を見出し、あえて選んだとは考えにくい。というのも、仁王とは一対の金剛力士を意味しているが⁵²⁾、この絵には一体しか描かれていないからである。

また、フェノロサが芳崖の作品を見て仏画振興を思いついた、という可能性も否定できない。フェノロサの仏画振興の演説は、1885（明治18）年に第5回鑑画会講演において発表されたが、芳崖は1884（明治17）年に《観音》を完成させている。現在の研究では、主にそれぞれの作品について、フェノロサから芳崖への影響の有無が重点的に論じられているが、芳崖からフェノロサへの影響も少なからず存在したはずである⁵³⁾。

それ以外の理由として、《仁王捉鬼》(図11)では、多色で鮮やかな色遣いで作品を制作しようと芳崖が考えていたから、と推測できる。人物の形を取る鍾馗よりも、仁王を画題に選んだ方がより大胆な色

48) 《探幽 鍾馗図》(東京芸術大学芸術資料館 東洋画摸本-123)《常信 鍾馗図》(東京芸術大学芸術資料館 東洋画摸本-437)など、狩野探幽や狩野常信の鍾馗図を原本とする摸本があり、類似した体勢の鍾馗が描かれている。

49) 狩野芳崖《鍾馗図》、1882年頃、紙本墨画淡彩・一幅、137.8×81.0、ボストン美術館。

50) アーネスト・フェノロサ「画題に仏教を用ゆるの得失」(鑑画会演説、1885年)、前掲書『フェノロサ美術論集』57-58頁参照。

51) 『東京芸術大学芸術資料館蔵品目録——東洋画摸本Ⅰ～Ⅳ』(東京芸術大学芸術資料館、1997年)参照

52) 有賀祥雄『仏画の鑑賞基礎知識』(至文堂、1991年)

53) 仏画振興についてではないが、井土誠氏は、「フェノロサにとって芳崖は、単に自己の理論の実践者ではなく、芳崖の技能、創作力によって自己の理論が具体化される過程で、反対にその理論の弱点、欠落するものを示唆する存在となっていたと考えられる。フェノロサは後年、空間構成(spacing)を重視するようになるが、この空間構成のダイナミズムは芳崖山水画の特質と捉え得るものであった。フェノロサが作品におけるインパクトの強さは、この空間構成にあると意識するに至るのは、芳崖が創造した山水画に導かれた結果である可能性が高いと思う。」と、芳崖からフェノロサへの影響を示唆している。(井土誠「狩野芳崖の山水画」『下関市立美術館紀要』第2号、下関市立美術館、1989年、18頁)

遣いを試すことができる、と芳崖が考えたのかもしれない。しかし、岡倉秋水の「仁王ノ図ハ先生最始ノ案ハ原図ノ如キ大作ヲナス考ヘモナク偶然ト立案着手サレ候處フェノロサ氏一覽ノ上単ニ線トシテモ欧州ノ大家ト比シ敢テ劣ラザル妙味アリトテ（略）」⁵⁴⁾とあるように、《仁王捉鬼》自体は構想段階では、このような著色方法をとる大作になることを芳崖は予期していなかったし、フェノロサですら、元は、色についてではなく線や構図を賞賛していたようである。フェノロサがつきっきりで描かれたという《仁王捉鬼》については、西洋絵具の使用やそれに伴う画法の影響による変化を示す一方で、同時代の色遣いの影響をも受けるとともに、木挽町画塾で学んだ鍾馗図の図様を用いていることが判明している。

おわりに

本論では、《観音》(図2)と《悲母観音》(図1)の比較、《仁王捉鬼》(図11)の作品分析を中心に、芳崖の後期作品における変化について考察し、作品への様々な影響に言及した。作品分析から理解できた新しさは、水墨画や著色画において使用された技法、また仏画、山水画等に描かれた図様や形態モチーフなどに関わらず、筆線が均一になり、油彩画のような「塗る」表現がなされていること、である。皴法を多用した岩や樹木や肥瘦線で描かれた衣服など、太い線と細い線との極端な線描表現の差が排されていることが指摘できる。《仁王捉鬼》では、西洋絵具を使用することによって、様々な色彩とその中間色を使用した「塗る」表現が可能になり、それまでの日本の絵画とは異なる著色方法がとられていることが明らかである。

この変化によって、芳崖の後期作品は「新しい近代的日本画」として評価されたに違いない。しかし、本論の分析から明らかになった《悲母観音》(図1)における抑えられた遠近表現、均一でありながらも細部まで保持された輪郭線などは、必ずしも西洋絵画の影響から生まれた表現とはいえない。また、均一な輪郭線については、フェノロサの「湊合佳麗な線」という理想を実現しようとした結果であるとも推測される。ただ、先述した通り、フェノロサの理論はあくまで言葉であり、その解釈は画家自身に委ねられていること、そして逆に、芳崖からフェノロサへの影響も少なからずあったこと、などを考えると、明快に実証できないにしても、同時代の鑑画会の画家たちの作品やフェノロサと芳崖の相互的な影響関係が存在していたといえる。《仁王捉鬼》(図11)については、狩野派に受け継がれた鍾馗図の図様が転用されている。また、奇抜で新しいと思える色遣いは幕末から明治にかけての多くの日本の絵画と共通するものであった。

仁王を画題に選んだ理由は判然としないが、《仁王捉鬼》(図11)は、結果としては、仁王の身体の朱が基調となった⁵⁵⁾鮮やかな色遣いを特徴とする作品となった。《仁王捉鬼》には伝統的な鍾馗図からの展開が見られ、制作当初は鮮やかで奇抜な色彩を使用した絵画になることは、予想されていなかったようである。しかし、フェノロサの称賛を受け、また鑑画会大会に出品することになり⁵⁶⁾、鮮やかな色遣いに

54) 岡倉秋水「仁王図について」(『生誕150年 狩野芳崖』山口県立美術館、1978年) 241頁

55) 前掲書の岡倉秋水の言葉に、仁王の朱色から著色し色を重ねていった、とある。

56) 荒井経氏によると《仁王捉鬼》は第二回鑑画会大会に観覧に来る予定であった当時の首相、伊藤博文に日本の伝統

よって細部まで緻密に装飾された《仁王捉鬼》が完成したと考えられる。

以上、芳崖の後期作品には、江戸時代初期から受け継がれた図様、幕末から明治初期にかけての同時代の影響、西洋画の技法、そして、フェノロサの理論、という様々な時代と場所で生まれた要素が表れている。特に、フェノロサと芳崖の関係については、単に「西洋文化を受け入れて変化した日本文化」という図式では説明できない相互的なものであった可能性が高い。芳崖の後期作品は、複数の時代と場所と人をめぐる文化交渉によって生みだされたと考えられる。

的な絵画によって西洋的な表現ができることを証明するために描かれたという。そして、これが契機となり、以後の美術行政の実権は、フェノロサや岡倉天心ら鑑画会一派に掌握されるようになった。（前掲論文「芳崖と西洋顔料」）



図1 狩野芳崖《悲母観音》



図2 狩野芳崖《観音》



図3 作者不詳《魚籃観音》

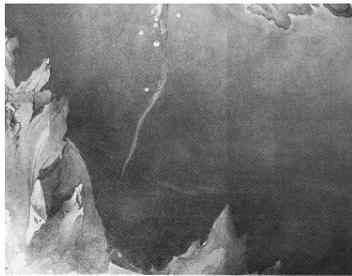


図1 拡大図

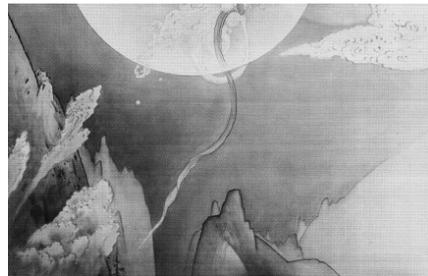


図2 拡大図



図4 狩野芳崖《江流百里》



図5 狩野芳崖《谿間雄飛》



図6 狩野芳崖《谿間雄飛》



図7 狩野芳崖《月夜山水》



図8 橋本雅邦《月夜山水》



図9 木村立嶽《雪景山水図》



図10 狩野養信《楼閣山水図》



図11 狩野芳崖《仁王捉鬼》



図12 狩野芳崖《鍾馗》探幽画摸本



図13 狩野探幽《鍾馗》(《探幽縮図》部分)



図14 狩野芳崖《鍾馗図》

