



平成三十（二〇一八）年度 日本東洋美術史の調査 研究報告

著者	中谷 伸生, 日本東洋美術調査研究班, カラヴァエ ヴァ ユリヤ, 高 絵景, 田邊 咲智, 末吉 佐久子, 西田 周平, 曹 悦, ? 継萱
雑誌名	関西大学博物館紀要
巻	25
ページ	99-170
発行年	2019-03-31
URL	http://hdl.handle.net/10112/00018812

大坂画壇の四条派

— 芳園、完瑛から白鳳へ —

中谷 伸生

はじめに

大坂の四条派画家と言って、誰の名前が浮かぶか、というと、一般の美術愛好家のみならず、研究者においてもなかなか名前が浮かばないというのが実情である。また、脳裏に浮かんだとしても、大坂の四条派絵画をどれだけ見たのかというと、それを見た人は少ない。実際、大坂の絵画を大阪で見ること自体がなかなか難しい。大阪の美術館（博物館）に出かけても、常時多くが展示されているわけではないので、見る機会はかなり限定される。その理由は何か、と問えば、結論として言えることは、要するに、大坂の四条派画家たちのほとんどが忘れられたわけである。大阪の人々自体が大坂（大阪）の絵画を忘れてしまったわけである。では、なぜ大坂の四条派が忘れられたのか。ここでは、大坂の四条派を代表する西山芳園と西山完瑛父子および完瑛の弟子の武部白鳳を採り上げて、大坂四条派の位置づけを行ってみたい。

一 近世四条派の誕生

近世四条派絵画の成立は、いかにしてなされたのか。言い換えれば、写生派の絵画はどのように成立したのか。① 絵画における写生の登場というのは、実は、意外に新しい。このことは、日本の写生的絵画だけではなく、世界の多くの地域においても同様に言えることである。要するに、画家が目の前の対象を写すということは、世界的に見ても新しい時代の形式だといってよい。古代、中世の絵画は、画家個人の意志で描くものではなく、注文制作だったということは常識である。例えば、教皇や有力な教会の司祭や寺院の僧侶などが、「こういうものを描いて欲しい」、あるいは国王や有力大名が、「こういう絵画を描け」と注文し、それを画家が描くわけで、画家個人が自分の好きなもの、自分が気に入った風景や静物を写生して描くということは、近代社会に近づかないと生じない。近世になって、つまり近代が近づいてきて個人という意識や感覚が生まれ、個人の趣味や嗜好が現れないと、そうした個人の絵画は成立しない。だから、写生的な絵画が登場することは、世界中を見渡しても、新しい時代の到来を告げるものだといってよい。このことは、ヨーロッパにおいても言えることで、たとえば、十七世紀にオランダで風景画が登場するが、それまでは、風景を画題にして、それを写生的に描くことは、ヨーロッパでも意外に少ない。つまり、ルネサンス時代までは、キリスト教に基づく宗教絵画がほとんどで、写生的な風景が描かれる場合でも、それは画面全体の中の一つの要素にすぎず、風景そのものが画題の中心となることはほとんどない。これは人類の歴史の上で、一つのあり方と

いえるだろう。日本の場合も同じで、江戸時代の中期、一七五〇年ごろを境にして、「写生する」という態度が画家の意識に芽生えた。たとえば、延享二年（一七四五）に、大岡春卜の《浪花及澗川沿岸名勝図巻》が制作されている。この絵巻は、堺から大坂の中心部の道頓堀を経て八幡から淀までの淀川沿岸を写生の要素を交えて描いた絵画で、やがて二十年ほど後の明和二年（一七六五）に円山応挙が《淀川兩岸図巻》という近世的な写生の絵画を描くことになる。

京都の寺院の障壁画を見ると、描かれている多くは中国の風景や人物である。江戸時代は、日本の画家たちも中国に憧れていたので、鎖国で行くことのできない中国の情景を想像で描いた。彼らは、中国から輸入された絵画や版画集を見ながら想像して描いたと考えられる。

そういう背景から、江戸時代の中頃に「写生の絵画」が登場してきた。丁度この頃を相前後する時期に、東アジア地域で実証主義の精神が芽生え、それは本草学をはじめ、さまざまな領域で「事物を正確に観察する」という写生的・写実的精神が生まれた。それは、日中韓を中心にベトナムまで含めて、いわゆる東アジアという地域の中で、芸術だけではなく、学問においても実証主義というものが登場した。東アジアの実証主義については、中国の明朝と清朝との交代期に、唯心的内容をもつ陽明学が衰えてゆき、考証学の実証主義精神が勃興してきたが、その背景を推測すれば、ヨーロッパ・ルネサンスの成果が十七世紀に収斂され、その自然科学の精神が、中国に大きな影響を与えたという仮説も主張されている。^② 本草学は、今で言う植物学のこと、たとえば、大口金谷という尾張出身の人物は、江戸時代後期に植物学的な体裁を示す『爾雅積草図』を

まとめている。「爾雅」というのは中国の辞書で、「積草」というのは、植物に関する内容という意味である。「爾雅」には、あらゆる項目があるが、その中で積草の部分を取り上げて、画家に植物を描いてもらってまとめたのが『爾雅積草図』である。扉には貫名海屋が題字を墨書した。こういう植物図鑑のような絵画が出てくること自体が、実証的な精神、つまり、自分たちの周囲のものを見て、正確に描き記録するという流れが日本に出てきたということになる。『爾雅積草図』を開くと、岡本豊彦や望月玉川など、およそ五〇人の画家による「草花図」が見られる。

本草学、つまり現在の植物学では、その時期まで何を研究し、研究した内容をどのように記録していたのかというと、有名な書籍に、中国の李時珍の『本草綱目』という本草学の書物があって、膨大な数の草花の名前が挙げられ、それらがどのような色や形をしていて、いつごろ花を咲かせるのか、というようなことが文字だけで記されている。その活字本が日本に入ってきて、日本の本草学者は、その中国語版の書籍の内容を要約して翻訳した。大部な内容から、日本に関係のある草花を探して要約し、出版したわけである。それが日本の本草学であった。つまり、十七世紀前半までの日本の本草学は、中国の本草学の抄訳本だった。

ところが、宝永六年（一七〇九）に本草学者の貝原益軒（一六三〇—一七一四）が、日本の本草学というべき『大和本草』を出版する。益軒は、自ら胸乱を持って日本の各地を巡り、山野に生えている草花を調べ、観察して記録した。象徴的に言うと、益軒から日本独自の本草学、植物学が始まり、草花などの研究は、新しい時代に入ったという。李時珍の『本草綱目』は、活字だけの書籍であったが、益軒の本には草花の「図

（絵）も入っている。そうした流れに棹さして、同時代的な現象として、絵画の領域でも、「写生」が行われるようになる。大口金谷の『爾雅釈草図』は、そうした時代思潮を背景にまとめられた画帖である。

こうした流れは、橋保国の『絵本野山草』にも結実し、ここでは五〇種類ほどの肉筆による草花図が収載された。およそ半世紀ほど前、大阪とか東京の古本屋街に、こうした絵本が山積みにならされていて、一冊千円で売りに出ていたが、まったく人気がなかったという。周知のように、日本は浮世絵で知られる国で、国際的に見ても木版技術は高く、とくに江戸時代の十八世紀頃からは非常にレベルが高くなってゆく。そういう高度な技術で刷られた版画が、五〇枚ぐらい収録されている和本が、見向きもされなかったわけである。そういう古本屋街にアメリカの好事家がやって来て、「全部もらった」と言って紐で縛って買って帰るといふ状況であった。しかし、それから半世紀経っても、状況は大きく変わってはいない。特に大坂ものの絵本類に関しては、今でも大して高額ではないが、一般人はいうまでもなく、研究者も、なかなか関心をもたないままである。

さて、四条派の写生に話を戻すと、享保十六年（一七三二）に清朝の中国人画家、沈南蘋が日本の長崎にやって来て、一年十カ月間滞在し、享保十八年（一七三三）に中国へ帰国した。浙江省湖州府徳清県の人だといふ。詳細な記録は、『長崎實録大成』（巻十）の中の「長崎渡來儒士医師等之事」、および『長崎實録大成』（巻十一）の中の「唐船入津並雜事之部」、さらに『清史稿』（巻五〇四）の中の「列傳」（二九一）、「藝術」（三）に記されている。徳川吉宗は、学芸を奨励した学問好きの將軍

で、中国の絵画やさまざまな書籍などを集めていた。それらの中から、中国絵画、特に明や元の古い時代の絵画を求め、それらを模写でもよいから取り寄せるように長崎奉行に命令を出した。しかし、將軍の命令であっても、中国の古い絵画を集めることは困難であった。しかも、その当時の日本と中国の経済力は、十対一どころではない大差があったことはいうまでもない。当時の日本は小国で、アジアでも筆頭の貧しい国だった。そのため、將軍の命令であっても、なかなか古い時代の中国絵画を取り寄せることができなかったわけである。そこで、困った長崎奉行などが、現役の画家である沈南蘋を呼んできて辻褄を合わせた、と従来の研究では説明されている。ただ、資料も乏しいことから、この説明が本当に正しいかどうかは分からない。「模写でもよい」ということだが、名作のある所に出かけて行って、それを模写して、数百点も手に入れるというのは、時間的にも余計に大変なことである。

事実関係は不明であるが、いずれにせよ、南蘋が長崎にやって来た。南蘋は二年ほどで中国に帰国したが、その四年後にあたる乾隆二年（一七三七）に制作され、日本に入ってきたのが住友の所蔵していた南蘋作『雪中遊兔図』（泉屋博古館蔵）である。この絵画は、比較的大きな絵画で、図版で見ると、細かいモチーフが盛りだくさんに描かれていて、少々「うるさい」と感じるかもしれないが、実物を見ると、かなりすっきりしていて素晴らしい作品である。

清朝においては、南蘋は、さまざまな歴史書などに名前が登場しており、それなりに有名人であったが、およそ半世紀ほど前になると、南蘋は中国ではあまり人気がなく、日本では高く評価されているが、中国

絵画としてはそれほど価値のあるものではない、という評価が中国では広がっていたようである。しかし、この十数年ぐらい前から上海の国立博物館に行くと、古代から現代に至る中国絵画史のメインストリートの展観の中で、清朝のコナーには、南蘋の作品が必ず並ぶことになった。要するに、中国でも南蘋が一定の評価を得てきたわけである。なぜ中国で評価が高くなったのかは分からないが、『清史稿』巻五〇四に、「**國王聘任授畫**」と記され、日本国王に招かれた、ということであり、このあたりの評価が深く関わっているのではないかと推測される^④。つまり、歴史的に見れば、日中文化交流史という意味では、南蘋の絵画は、大変価値があるということになる。南蘋の写実（写生）は、『雪中遊兔図』を検討すれば、写生という以上に、モチーフを写實的に細かく描いている。もっとも、中国の写実（写生）というのは、周囲の空間、つまり背景を描かない。西洋絵画の写実（写生）は、遠くにいくほど、物が小さくなる遠近法で描き、奥行きを示すように描く。しかし、中国絵画ではそれは描かない。『雪中遊兔図』の場合でも、背景はほとんど無地に近く、雪の積もった丘が斜線で描かれているだけである。背景を描かずに、中心となる手前のモチーフ、すなわち、兔や樹木を丁寧に描いている。これが中国風の写実（写生）である。それが日本の画家たちにも影響を与えたわけで、巨視的に見れば、いわゆる東アジアの作風である。南蘋は、当時の規則に従って、長崎の唐人屋敷に居を構え、そこから市街に出ることは許されなかった。そうした生活を送る中、やがて弟子になることを希望する者が出た。それが日本人としての唯一の弟子となった神代彦之進、中国名の熊斐である。しかし、南蘋の作風が一挙に日

本全国に広がったことは、今から振り返っても驚きである。ともかく、こうした写実（写生）が日本中に広がり、決定的な影響を与えたわけである。その際、中国的な写実は、日本化された写生となり、やがて応挙が登場するというのが教科書的な見解であろう。

南蘋の写実（写生）が、そうした状況下に、長崎から大坂に入ってくることになる。もっとも、この点については、これまで、研究者の間では、京阪では南蘋派が広がらなかったという見解が大勢を占めてきた。しかし、長崎からの船や物資は、太平洋の波が荒いので、当然、穏やかな瀬戸内海を通って大坂へ着くわけである。ともかく、江戸時代には、すべての物資はまず大坂に着くのが常識である。大坂で人も物も全部下して、大坂から淀川を使って京へ持っていく。その意味では、淀川は、江戸時代最大の交通の幹線であった。また、大坂から陸路で北陸あるいは紀州のほうに運ぶということになる。さらに、北陸から北海道まで、北前船で運ぶということもあったわけである。こういう江戸時代の流通のことを、多くの研究者が忘れてはいないかと、と宮崎市定は述べている。このことは単に、大坂に物資や米などが届くというだけではなく、当然、多くの知識、それから人物、ということはずなわち、文化そのもの、まず、大坂へ集積されるということになる。大坂には古代に難波宮という都があったが、それ以後、政権の中枢を持たなかったために忘れられ、そして、江戸時代、大正、昭和時代まで日本で最大の経済力を持った大坂（阪）は、文化面で忘れられてしまったといってもよい。ともかく、南蘋の作風は、そういう流れに乗って、長崎および大坂から全国に広がっていき、大坂、江戸、京の三都を中心に広がった。

大坂の南蘋派といえば、鶴亭という画家がいたが、彼は大坂と京で活動した。そして、大坂一の画家、大坂で最も素晴らしい画家と言われた。鶴亭は、黄檗派の日本人僧侶である。平成二十九年（二〇一七）には、神戸市立博物館で鶴亭の大きな展覧会が開催された。その会場には、南蘋派（長崎派）の絵画がずらりと並べられた。上方には南蘋派は広がりなかつたと主張する研究者は、鶴亭とその周辺の大坂画壇の作品を見て、いったいどのように考えるのだろうか。この問題については、越後出身で長崎に学び、その後大坂に出て活動した森蘭齋がキーパーソンだと考えられる。南蘋派には一人だけ日本人の弟子ができ、その弟子が、中国名で熊斐という神代彦之進であるが、この弟子の熊斐には娘がいて、その婿が森蘭齋である。蘭齋は、義理の父親である熊斐が亡くなったあと、すぐに大坂に出て、大坂で画塾を開いている。だから、大坂で南蘋派が広がらないわけではない。南蘋派の研究については、このあたりの重要な事実関係が、これまで曖昧にされたままである。

さて、蘭齋の作品《西王母図》（関西大学東西学術研究所蔵）は、少々洋風画の要素も入っていると思われるが、比較的大きな画面の立派な作品である。驚くべきは、この絵画が、骨董商において六万円ていどで売られていることであろう。この絵画は、日本の美術史、文化交流史の中でも決定的に重要なもので、第一級史料である。こういう作品が数万円で売られている国は、世界中でも日本しかない。これについては、関西大学に勤めていたアメリカ人教員でコレクターでもあったスコット・ジョンソン氏が、「私は英語を教えに日本に来ました。そうしたら、二百年ぐらい前の肉筆絵画が京都や大阪の骨董店に山のように置いてありまし

た。ただみたいな値段の作品もたくさんありました。自分のポケットマネーで買える。こんな国は世界で日本しかない」と言っていた。こうした例は数多くあり、欧米の人々は、日本に来ると美術作品のコレクターになる人が多い。それは、ある点で、明治期に日本にやって来たフェノロサと基本的には同じだと考えられる。

次にやはり大坂の四条派画家で《檜檜群鹿図屏風》（関西大学図書館蔵）（十八世紀後半～十九世紀後半）を制作した中井藍江（一七六六一—八三〇）を紹介すると、樹木の下に鹿が群れている絵画である。鹿を描いたといえは、やはり南蘋が想起される。しかし、それにしてもこういう鹿図のバリエーションが多いということは何を意味しているのだろうか。京都も同じだが、大坂は歴史の古い地域なので、江戸と違って、過去の文化の遺産が多く残っている。そのために、南蘋派の作風が、そっくりそのまま定着しにくいわけである。つまり、新しいものに対しては、過去の文化による抵抗が生じる。だから、南蘋の作風を採り入れても、それを改変して普及させるといのが大坂や京都である。江戸は、京、大坂と異なると、歴史的な文化の蓄積が乏しいので、南蘋派のような新しいものが入ってきた場合、それを目新しいものとして、直接に採り入れやすい。海外の文化を受け入れるという点でも、ここが江戸と上方では状況が異なる。そこで、大坂には南蘋派が流行らなかつた、と言ってしまうていいのかどうか、という問題が残されるにちがいない。

さて、南蘋の影響は円山応挙にまで及んだ。応挙は、若いときに南蘋風の絵画を描いており、その一点が大英博物館に所蔵されている初期の「花鳥図」である。応挙の写生というのは、必ずしもそっくりに写すとい

うことではない。代表作で安永五年（一七七六）の《藤花図屏風》（根津美術館蔵）では、幹を一本の太い筆の側面を使って一気に引いて立体感を出している。いわゆる付立ての技法である。応挙は中国人物を描いた。だから、本来、写生であるはずがない。中国から写真（写生）が日本に入ってきて広がるが、日本のそれは中国文化を想像して描いたもので、目の前の対象を描く写真（写生）とそれを混淆させた作風を生み出す時代となった。そうした流れの中、大坂の円山派・四条派が、応挙、呉春の影響のもとに成立したわけである。

二 西山芳園

西山芳園の《秋江漁舟図》（関西大学図書館蔵）であるが、四手網を使って小魚などを取る漁の絵画になっている。構図のバランスが良く、いかにも芳園といった作品であるが、芳園には多様な作品がある。芳園については、「同じような作品ばかりあり、型が決まっている」と感じることが多いが、それには理由があつて、つまり、大坂画壇に関しては、日本の作品収集が遅れたせいでもある。大英博物館には、「これはどこで見つけてきたのだろうか」という変わった作品も収蔵されている。つまり、日本人が関心を示さなかった芳園、あるいは西山完瑛については、特色のある個性的な作品の多くが海外に出てしまったと考えられる。だから、日本で見える芳園や完瑛の作品は、意外に特色のないものが多いと感じるにちがいない。

芳園の《銀杏に蟬図》（個人蔵）は、画面に大きな空間（余白）をと

り、非常にあっさりした絵画になっている。四条派というのは、もともと余白を大きくとる絵画であるが、こうした作風もまた、近世絵画が近代社会へと向かう流れの一つであろう。このことは、ヨーロッパの絵画でも同じようなことが言えるわけで、近代絵画は、画面の隅々まで描き切るといふ、いわば中世的な絵画ではなく、特定の主要なモチーフだけに集中して、その周囲をあっさりと仕上げるのが基本である。狩野永徳のように、一つの画面にたくさんモチーフを充填するやり方で描き尽くすというのは、近代人の感覚には合わない。それで芳園の江戸後期には《銀杏に蟬図》のような絵画が好まれた。しかし、それにしても「何だか寂しい絵画だ」と感じるが、歴史家で美術史家の明尾圭造氏がしばしば言っているように、大きな余白については、「床の間に掛けたときに雰囲気的にどうなるのか」という問題がある。大坂の絵画は、いわば実用的な絵画という性格をもち、料亭や家庭などで用いる絵画、すなわち、生活の中で使うための絵画が多い。ということは、絵画だけを純粹に見て鑑賞するわけではない。要するに、芳園のようなあっさりした絵画の方が、部屋の雰囲気も落ち着くということになる。食事をして歓談する場所に相応しい絵画が基本になっているのではなからうか。

ところで芳園は、文化元年（一八〇四）に大坂本町周辺の立派な木綿問屋に生まれ、慶応三年（一八六七）に亡くなった大坂画壇の写生派の代表的な画家である。大坂の西山派を率いた重鎮で、名は成章、字が子達、号が芳園、俗称を辰吉という。住所は晩年に浮世小路であったと伝えられる。兄弟二人の弟で、家業の破産によって、木綿問屋が潰れた。それで三井の呉服店などの小僧となった。店の番頭に絵画制作を勧めら

三 西山完瑛

れ、琳派の中村芳中を紹介され、「芳中」の一字をもらって『芳園』と号した。その後、壮年になって京都に上り、四条派の松村景文に入門し、再び大坂に戻ったといわれる^⑥。しかし、師については異説もあり、景文の弟子の横山清暉に師事したという記録も残されている。これについては、確かに、景文に師事したが、実際に手ほどきを受けたのが横山清暉だったということかもしれない。昔の師弟関係ではよくある話で、直接の師が高齢、あるいは有名人で忙しい場合など、入門して来た新人に対しては、師匠の一番弟子が指導するというやり方である。こうした関係は、明治になってもしばしば見られる。いづれにせよ、景文に習ったのは、ごく一時期に限られる。やがて大坂に帰って活動することになった。

芳園の変った作品といえば、『急火焼図』（関西大学東西学術研究所蔵）がある。画家でもあり、陶工でもあった青木木米の煎茶道具を描いたと記されており、急須には、オランダ人女性の顔が描いてある。茶席で用いたのであろうか。賛が頼山陽の長男の庵（一八〇一—一八五六）で、画面右下に「寫木米作 芳園」の墨書と「平印成章」の朱文方印および「芳園」の白文方印が捺されている。画面左手には「寒流石工一株松 今日曾部此處逢 何事先生移杖勉 茶煙影裡夕陽春」の墨書が見られる。『急火焼図』を見ると、芳園が、素朴に写生の絵画を制作し続けたのではなく、新しい時代にも対応できる進取の気性のある眼の良い画家だったと跡付けることができるだろう。

西山完瑛について簡潔に述べておくと、芳園の子の完瑛は、天保五年（一八三四）に芳園の子として大坂に生まれ、明治三八年（一九〇五）に七二歳で亡くなっている。名を謙、字を子受、号を完瑛と言ひ、通称は謙一郎である。幼少の頃から父の芳園に就いて絵画の修業を積み、やはり、人物・山水・花鳥を得意とする平明な四条派を引き継いだ^⑦。父の芳園と異なるのは、美人画を得意としたことであろう。作風としては、浮世絵を採り入れた美人図もあり、花卉図や山水図など幅が広いが、全体として風俗画が多い。まとまりのよい画面構成を誇る父の芳園と比較すると、完瑛の場合、構図や形態モチーフが平板になりやすく、若干の難が見てとれるが、秀逸な作品があることを見逃してはならない。

完瑛は、父親を早く亡くしたので、三〇歳過ぎに独立した。というよりも、独立せざるをえなかったというのが現実であっただろう。時代はもう明治の近代に入り込んでいた。明治になると、黒田清輝や岸田劉生らの洋画家が次々に登場してくる。油絵のいわば裏番組といつてよい伝統的な日本画、つまり、江戸時代を引き継ぐ日本画がほとんど忘れられていくことになる。そうになったのは、作品の質がどうこうというよりも、日本社会の近代化のためである。すなわち、日本の近代社会は、広義に西洋化を加速させ、近世的な中国趣味を忘却してゆくことになる。そのあたりを受けて、伝統的な日本画、つまり大坂の芳園や完瑛、京都の田中日華や望月玉泉（一八三四—一九一三）らの日本の伝統的絵画が忘れられることになった。つまり、これらの絵画は、近代化に逆行する旧態

依然とした守旧的作品であるという評価である。日本画の領域でも、横山大観などが率いる日本美術院は、岡倉天心の発言力を背景にして、かなりの政治力があるので、表舞台に登場してきたが、近代の大坂の絵画が忘れられた大きな理由の一つには、そういう背景があったにちがいない。要するに、一般の美術愛好家が、西洋文化のほうに眼を向ける時代となり、それまでの伝統的な日本趣味、中国趣味に対して、何だか遅れた古い絵画だ、という印象をもつようになったわけである。だから、その意味では、大坂の伝統的な日本画系の絵画などは、時代の価値観から離れ、忘却されていったと考えられる。しかし、百年の近代化が過ぎた今、もう一度振り返ってみると、洋画家の名前は膨大に残っているが、日本画系の画家の名前はほとんど消えていったことに気づかされる。西洋文化を憧憬する近代化の流れの中、油絵を描く洋画家は、前衛的で西洋風の新しい作品に取り組んでいる、と考えられたが、前衛的といっても、所詮、西洋の後追いにすぎない。要するに、日本の「小さな島」の中での前衛である。長いスペインで時代を洞察すると、近代化に棹さして西洋化した油彩画よりも、明治期に入っても伝統を守り抜いた日本画系絵画の方が、今後は徐々に評価を上げてゆくのではないかと思われる。海外のコレクションの状況を眺めると、大英博物館にしても、メトロポリタン美術館やフランスの美術館・図書館にしても、価格の高さということもあるかもしれないが、基本的に、日本の油彩画を買うことはほとんどない。それが国際的な価値観である。国際化がいいとは言わないが、日本の油彩画には、国際的な普遍性が認められていないため、海外のコレクターは、それらの魅力を認めず、まったく買わないのが現実である。

要するに、日本が明治維新後に近代化した百年の日本人の価値観と、世界の価値観がずれてしまったということである。

四 完瑛を継ぐ武部白鳳「大阪風物十二月月」

次に西山完瑛の弟子である大坂四条派画家の武部白鳳（一八七一—一九二七）の作品を紹介する。白鳳は明治四年（一八七二）に大阪に生まれた^⑧。父は挿絵画家の武部芳峰である。芳峰は朝日新聞の創刊時から挿絵を描いた。白鳳は父の芳峰の影響を受けて、始めは浮世絵を学び、明治十七年（一八八四）に浪華画学校に入学して、そこで日本画の道を選んだ。この画学校で西山完瑛に出会い、以後、師事することになる。明治二十六年（一九一三）に白鳳の号をもらい、大阪四条派の画家として歩むことになった。その後、完瑛の回顧展覧会をしばしば企画開催している。

さて、白鳳の《大坂風物十二月月》（十二面各々絹本着色、縦二十二センチメートル、横二〇、五センチメートル、関西大学文学部美学美術史研究室蔵）は、十二場面による画帖で、武部白鳳が大坂の風物・風俗・風景を描いた絵画を綴じ込んでいる。

第一図「正月準備図」、第二図「花鳥図」、第三図「ゼンマイとつくし」、第四図「牧童図」、第五図「海老と蛤図」、第六図「海浜風景図」、第七図「山桃と桃図」、第八図「布団太鼓図」、第九図「鮎図」、第十図「稲穂図」、第十一図「水仙図」、第十二図「箕面瀧図」【図1-37】となっている。絵画化された図様としては、比較的めずらしい風物としては、第八図の

「布団太鼓図」であろう。「布団太鼓」に特化して解説しておく、次のようである。

「布団太鼓」とは、大坂の河内や泉州の祭り、播磨や淡路でも行われた。八幡宮に伝わる満月を祝う祭りと、稲の生長にともなう豊作を祝う祭りとが合体したものと伝えられている。およそ三〇〇年の歴史があるらしいが、その歴史は分かっていない。一説には、享保年間に堺住吉祭礼で行われたというが、詳細は不明である。山車の形態としては、座布団を重ねたようで、上に載せる座布団を大きくして、全体としては逆ピラミッド型に積み上げられた台形をしており、布団の頂上の四隅には、縛られた太い紐が見られ、それは湧き立つ雲を表しているという。十八世紀に刊行された『撰津名所図会』に賑やかしく版画化されており、ここでは、投げ頭巾を被った「敲き児」と呼ばれる乗り子の子供たちが、派手な着物を着て厚化粧をし、内部に置かれた太鼓の叩き手となっている^⑧。そうした山車があちこちを練り歩くわけである。また、山車の周辺では、山車の担ぎ手に商家が西瓜をふるまっている様子が描かれている。画面のト書きには、太鼓の音が雷のように大きく鳴り響き、中国古代の周に伝わる中国人（韓人）の叩く太鼓もこれには及ばないと記された。この布団太鼓では、堺のものが有名だが、その理由は、推測するところ、布団太鼓の山車が、多くは堺で作られたと伝えられているからである。

武部白鳳は、「布団太鼓図」で、五段に積まれた真つ赤な座布団を逆ピラミッド型に描いており、そこには人影は見えない。祭りの情景を示すために、先に樹木の枝をつけた提灯が二本描かれている。白鳳はこの山車をかなり写生的に描いた。白鳳の力量は、第九図の「鮎図」において

も見られるように、正確な形態描写、対象の質感の表現、まとまりの良い構図など、幕末明治期の写生派の標準的な描写力を示しており、確かに、前衛的な性格は見られないが、前衛的な近代絵画と比べて、質的には何ら見劣りはしない。十九世紀初頭頃から明治大正期までの日本絵画史を通観して、こういう絵画をいかに位置づけるかは、実のところ、それほど簡単な問題ではない。言い換えれば、明治大正期の油彩画であれば、かなり質の悪い作品でも、それなりに評価してきた美術史研究は、技術力のある白鳳のような無名の画家の絵画をいかに評価すべきか、という問題である。ひよつとすると、「近代化」、「前衛志向」、「西洋化」のキーワードが前面に押し出される時代にあつて、時代思潮の価値観が流行する中、埋没させられた絵画だということかもしれない。

白鳳の評価に対する疑問は、大坂を代表する芳園と完瑛にも当てはまる。芳園と完瑛父子による版画集『有聲樓画稿』は、彼らの実力を如実に示す貴重な作品である^⑨。計十二面の絵画の中、芳園の「白蔵主」と完瑛の「道成寺」は圧巻である。これらはまことに優れている。この作品については、すでに他の論文で紹介しているので、ここでは省略するが、ただ、このように素晴らしい作品を、日本の研究者たちは、なぜ評価しないのか、ということである。いや、そういう作品は、京都や東京にも山のようにある、ということではなからう。というのは、多くの美術史家たちは、最初から研究対象の地域を限定しているからである。つまり、研究対象は京都、東京で、大阪ではない、という偏見である。

ここで海外に目をやると、こうした大坂画壇の絵画を収集してきた大英博物館所蔵の作品では、西山芳園《虫の行列》、森狙仙《猿図》、森周

峯ほか《寄合亀図》など、興味深い作品が数多く収蔵されている。岡倉天心が『日本美術史』の中で、「探幽ノ検束ヲ破リテ一機軸ヲ出シタル應舉ハ知ラス識ラス卻テ自カラ検束ヲ作リテ畫道ノ開達ヲ障害シタリ而シテ應舉ヲ學フモノハ其應舉ノ影ヲ模倣シテ、(中略)狩野ノ末流ト其末路ヲ同シクセシムルニ至レリ。」と語っている。つまり、円山応挙が出て、応挙の弟子たちは応挙を真似してどんどん悪くなっていた。これは、マンネリ化した狩野派の末裔と同じだ、という厳しい批判である。天心の美術史は、ある種の天才的な画家が画壇を引っ張り、その末流は進化せずに墮落する、という価値観である。天心の美術史は、概ねそのような見解で貫かれている。その美術史を基に近代の研究者は、美術史研究を今日までやってきた。その意味では、大坂の画家たちは、そのほとんどが応挙や呉春の弟子たちの末裔である。そうなると、大坂画壇の多くの画家たちは、天心の目には留まらない。つまり、日本美術史への大坂の貢献度はほとんどゼロだということになる。天心が大坂画壇を除外したことは、後に大きな影響を与えた。一方で、天心は、「蕭白、若冲、一蝶(英一蝶)のごとき、画に巧みなりといえども、品位の下るのはその人物による。」^⑧と言っている。つまり、絵はうまいけれども品位が低いと言っている。そういう評価が成り立つなら、大坂の絵画は品格が高い。若冲、蕭白とはかなり違うといつてよい。どちらがうまいか、うまくないか、という議論を超えて、まず品格が高い。天心も、いくらうまくたって、品格がなければ駄目だ、と言っている。その意味では、天心も大坂の絵画を採り上げるべきだったという気はするが、近世の大坂画壇を調査しなかった。

最後に、近年、「大正イマジユリイ」の研究が進展しているが、要するに、これは近代のポスターや絵葉書などの、いわゆるサブカルチャーの研究である。つまり、規制の権威主義的な価値づけによる序列を超えて、同時代のイメージを形成した視覚芸術をすべて扱うという研究姿勢を示している。もちろん、評価の美術史を想定すれば、日本美術史上、円山四条派の竹内栖鳳は価値が高く、白鳳は価値が低いことはいままでもないが、「イマジユリイ」研究の立場では、栖鳳も白鳳も時代を背負った同価値の「イマジユリイ」なので、その観点では、栖鳳の研究は意味があるが、白鳳の研究は意味がない、とはいえない。白鳳を栖鳳と同列に並べて日本美術史を考えるつもりはないが、ある時代の特徴を反映する白鳳を無視してよいわけではない。白鳳の絵画もまた、特定の文化を凝縮した「イマジユリイ」だといつてよい。とりわけ、大坂画壇の絵画については、これまで忘却されてきた経緯を踏まえると、さまざまの意味で、一度は、再評価の対象と考えた方がよいかもしれない。

おわりに

大坂の四条派絵画はなぜ忘れられたのか。

まず一番目には、大坂の四条派は、岡倉天心による評価から洩れてしまったことが大きい。天心が評価した画家の一部は、それほど素晴らしい画家ではなくても、その後の研究対象として採り上げられている。そこには、日本美術史草創期にあつて、研究・批評・社会活動、そして日常生活においても、天心がさまざまに非難を浴びたにも拘わらず、彼の

日本美術史研究に対しては、研究者たちの信頼感が長く続いたといわざるをえない。それほどに天心は巨峰であった。大坂画壇について言及を避けた天心は、『日本美術史』において、唯一大坂の森徹山に触れているが、それは徹山が京都の円山応挙に師事したからにはほかならない。

二番目には、日本社会の近代化、とりわけ、日清戦争以後に日本の西洋化が決定的に押し進められたことであろう。西山芳園などの絵画は、日本の伝統につながると共に、大局的に見れば、中国風の要素を含んだ絵画である。そういうアジア的なものが、評価されなくなっていく状況がある。そこで西洋風の油彩画が時代の表舞台に登場してくる中、芳園らは、一般人はもちろんのこと、研究者の関心と呼ばなくなつた。レベルの低い、片々たる油彩画までもが、それなりに評価されていく中、伝統を踏まえ、質的にも一定のレベルに達していた芳園らの大坂四条派は、近世近代絵画史の埒外に置かれることになる。

三番目には、西洋の価値観による芸術観の流入である。西洋近代の芸術観は、模倣はいけない、独創的なものに価値がある、ということを強調した。そうした価値観に立てば、狩野派が終焉したのと同様に、江戸時代以来の伝統を守って繰り返し定型の図様を描いた芳園や完瑛らの四条派画家たちの絵画は、芸術作品ではない、あるいは芸術的には劣る、という考えが広がって、ついに評価されなくなつたのも当然である。皮肉なことに、日本における西洋への傾斜史観が、芳園らを認めなかったのに対して、ヨーロッパでの評価の方が高いという逆転現象が起こつた。

四番目には、大阪経済界の衰退である。これについては話すとき長いので簡単に述べておくが、大阪の経済界は第二次世界大戦を挟んで徐々に

衰退に向かった。そのため、大坂画壇の絵画を購入して支援していたパトロンがいなくなっていくたわけである。財閥の住友家なども、大坂(阪)の絵画を多く収集しており、名品図録『泉屋博古館―近代日本画―』を概観すれば一目瞭然であるが、かつては大坂の絵画をたくさん購入していた。だが戦後は、徐々に後退している^⑤。そして、その後の経済界は、東京の資本を原資にして、京都と江戸(東京)の絵画の収集に力を入れることになる。多くの偉大な画家たちを輩出して層の厚い京都については当然のことであるが、東京も、日本美術院の根拠地であつたので、天心の思想的な弟子たち、すなわち、横山大観らの新しい日本画にコレクションの軸を移していくようになった。

五番目には、大阪人による無関心という問題が控えている。というのは、大阪の人々が大阪の絵画に関して無関心なので、展覧会など、大坂画壇の紹介と研究は進まない。もつとも、この事態は、本来、大坂画壇の展覧会を開催する使命をもつ大阪市立美術館が、あまり大坂画壇の展覧会を開催しないことが一因である。大阪市民にしてみれば、「観なければ、知りようがない」わけで、大阪では、北野恒富や菅楯彦らの近代を代表する画家たちですら、永らく展覧会が開催されず、「西山芳園・完瑛展」も、昭和十七年(一九四二)の戦前に開かれただけである^⑥。京都では、京都国立近代美術館を中心にして、非常にマイナーな画家についても、毎年展覧会を開催し、画家の知名度も評価も上がっていく流れである。

六番目には、第二次世界大戦前後の時代にあつて、日本美術史の研究者が、東京と京都に集中したことも一つの要因であろう。大阪の大学は、美術史研究において後発であり、戦後しばらく経ってから、ようやく体

制が整いはじめたからである。また、現在においても、東京の研究者が、大坂画壇の研究を行うにしても、いささか地の利が悪いという状況も残されている。狭い日本の島の中で、東京と大阪は、相対的に近い地域だと思われるが、現実には、かなりの心理的な距離を感じるのではなからうか。というのも、大坂画壇の絵画を、美術館・博物館で見ることが難しく、大阪・京都の骨董街や個人宅を廻らねばならない調査研究は、地の利という点では、東京では進めるのが多少とも困難を伴うからである。伊藤若冲や長澤蘆雪らの京都の画家たちが、大坂の橘守國や大岡春卜の絵手本から多くを学んだことも忘れてはならないし、江戸の谷文晁が、江戸と大坂とを行き来して、木村兼葭堂およびその周辺の大坂の画家たちと交流して、自己の作風を変えたことも指摘しておかねばならない。

最後に、イデオロギー的な大きな観点から俯瞰すれば、大坂（阪）という地域が、中央から半ば意図的にはじかれたといつてよい。明治維新以後、いうまでもなく、積極的に東京を充実させ、消極的にはあつても大阪の経済力を弱めようとする、かなり意識的な政策がとられたことも見逃せない。要するに官界・経済界ともに、富も知識も東京へ移転させてきた。その結果が、何につけても東高西低の状況を生じさせ、日本で最大の経済都市大阪は、ボクシングでいえば、ストリートパンチこそ受けなかったが、繰り返しボディーブローを浴びることになって、斜陽が始まったということである。

明治維新以後の東京と大阪との関係は、いわば中国における北京と蘇州の関係に多少とも似ている。たとえば、繁栄を誇った蘇州は、繰り返し苦難を味わった。とくに、明の永楽帝の時代には、北京を発展させて、

蘇州の繁栄を弱めようとする政策が押し進められ、蘇州の富民を北京へ強制的に移住させた例を想起すべきである。北京と蘇州ほど極端ではないにしても、東京と大阪の関係は、大局的には類似しているといわねばならない^⑤。

以上、大坂の四条派が忘れられた理由には、上記以外にも、さまざま原因が考えられるが、大坂の絵画を貪欲に集めた海外の美術館（博物館）や個人コレクターと日本の公的機関や個人との価値観の差を考えると、もう一度、大阪から大坂画壇の評価を立てて直していかないといい。まずは質量ともに、充実した展覧会の開催が必要であろう。

註

① 松尾勝彦「写生派」、大阪市立美術館編『近世大坂画壇』、昭和五十八年（一九八三）、同朋舎出版所収、一九五―二〇二頁。明尾圭造編（対談・中谷伸生、徳光正子、圓井愼一郎、明尾圭造）「大阪商業大学商業史博物館平成二十九年度秋季企画展シンポジウム」なわ風情を再考する——大坂四条派の系譜——、『大阪商業大学商業史博物館紀要』第十九号、平成三十年（二〇一八）、四一―四三頁。

② 宮崎市定『中国史（下）』、岩波書店、平成二十七年（二〇一五）、二五六頁。
③ 松浦章「来船清人と日中文化交流」、拙編『東アジアの文人世界と野呂介石』、関西大学出版、平成二十一年（二〇〇九）所収、九一―九四頁。

④ 同書、「長崎渡来儒士医師等之事」、「長崎實録大成」（巻十）所収。「唐船入津並雜事之部」、「長崎實録大成」（巻十二）。「列傳」（二九二）、「藝術」（三三）、「清史稿」（巻五〇四）所収。

- ⑤ 前掲書、明尾圭造編『大阪商業大学商業史博物館紀要』第十九号、三九一—四〇頁。
- ⑥ 西山芳園については、明尾圭造編『なにわ風情を満喫しませう——大坂四条派の系譜——』、大阪商業大学商業史博物館、平成二十九年（二〇一七）、六一—六三頁を参照。
- ⑦ 同書、六三一—六四頁。
- ⑧ 荒木矩編『大日本書畫名家大鑑』傳記上編、大日本書畫名家大鑑刊行會、第一書房、昭和五十年（一九七五）、五六—二頁。
- ⑨ 秋里籬篤著、竹原春朝齋画『撰津名所図会』、寛政八年—十年（二七九六—一七九八）。
- ⑩ 西山完瑛編『有聲樓畫稿』、青木高山堂、明治三十一年（一八九八）。
- ⑪ 拙稿「藤澤南岳の芸術趣味と大坂の四条派絵画」、『泊園書院と漢学・大坂・近代日本の水脈』、平成二十九年（二〇一七）、関西大学出版、一一七—一五二頁。
- ⑫ 岡倉天心『日本美術史』、平凡社、一三二—三頁。
- ⑬ 泉屋博古館編『泉屋博古館——近代日本画——』、平成二十九年（二〇一七）。拙稿「大坂画壇の特質とその再評価——木村兼葭堂、岡倉天心から東アジアへ——」、『泉屋博古館紀要』第三十三号、平成二十九年（二〇一七）、一一—三頁。
- ⑭ 大阪市立美術館編『西山芳園・完瑛展』、昭和十七年（一九四二）。
- ⑮ 前掲書、宮崎市定『中国史』下、二〇—六頁。

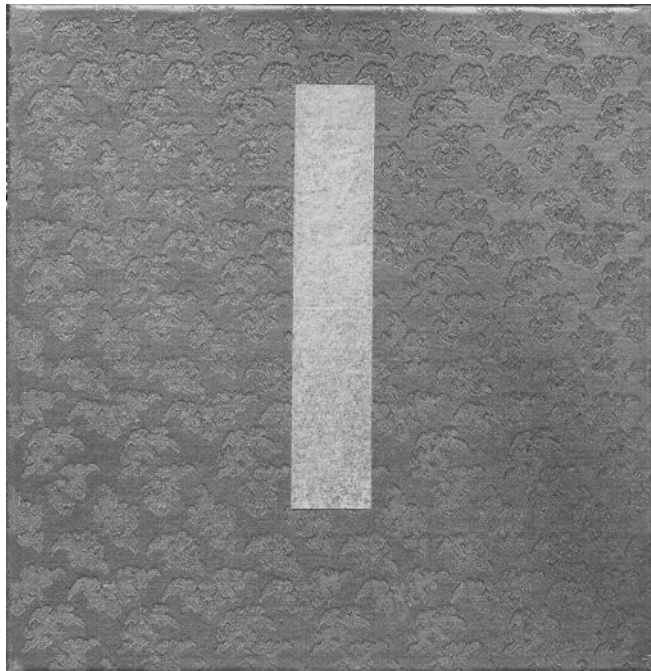


図1 表紙



图2 正月準備

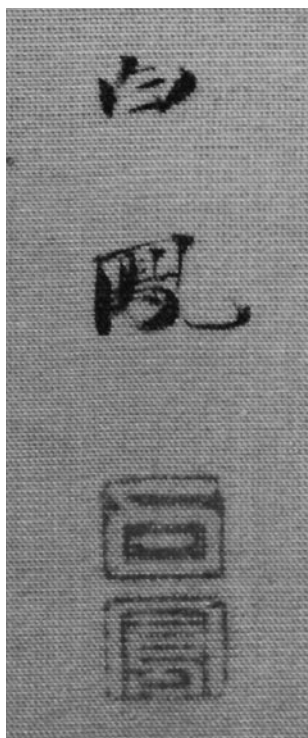


图4 落款



图3 部分

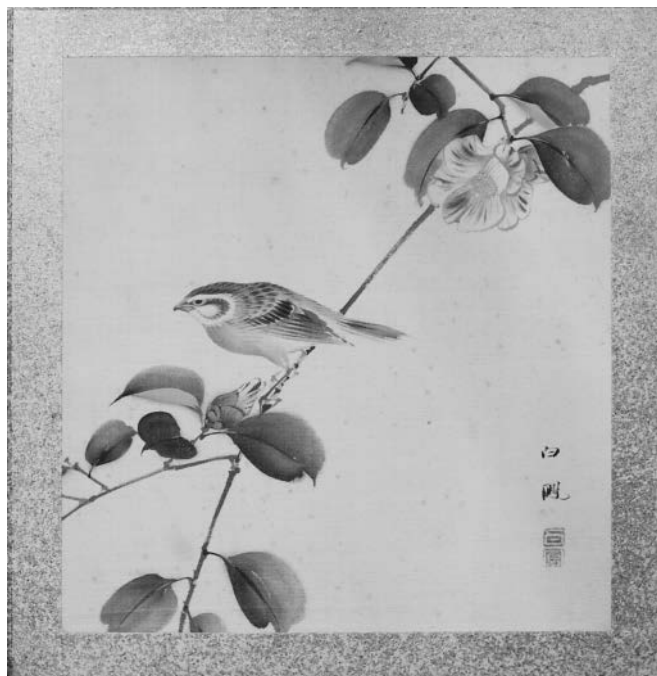


图5 花鳥図

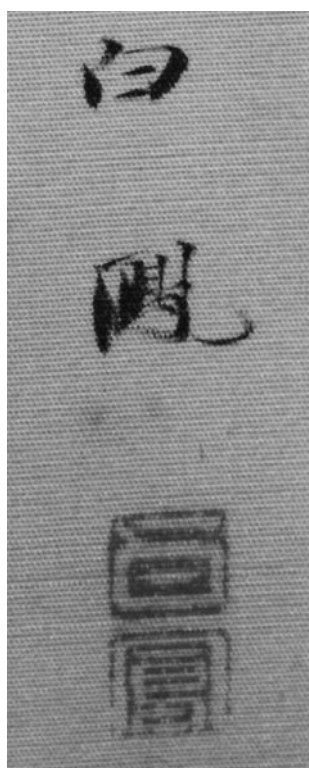


图7 落款



图6 部分

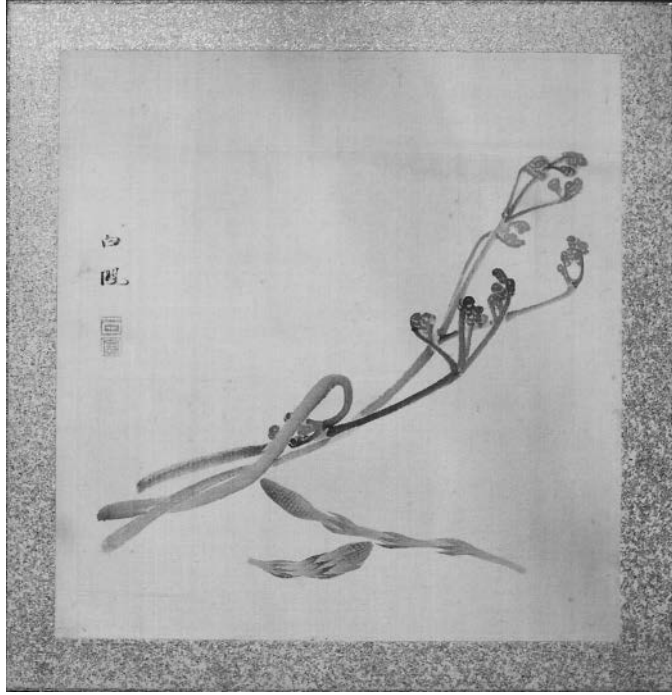


図8 ワラビとつくし



図10 落款

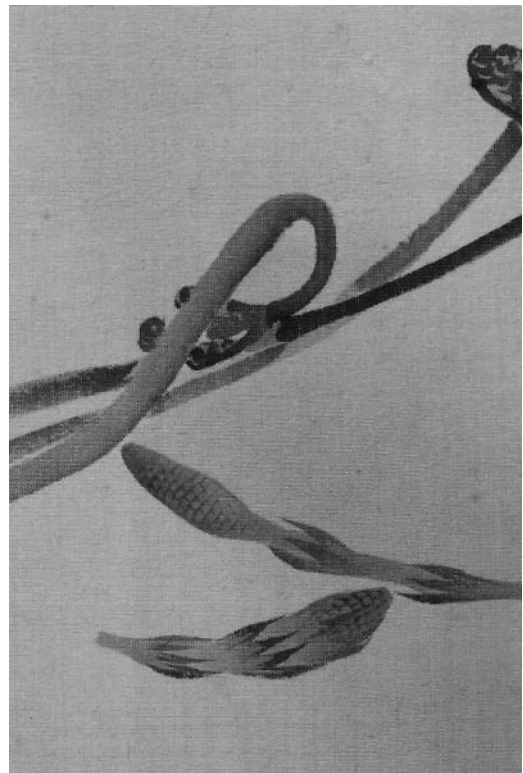


図9 部分



图11 牧牛童子图

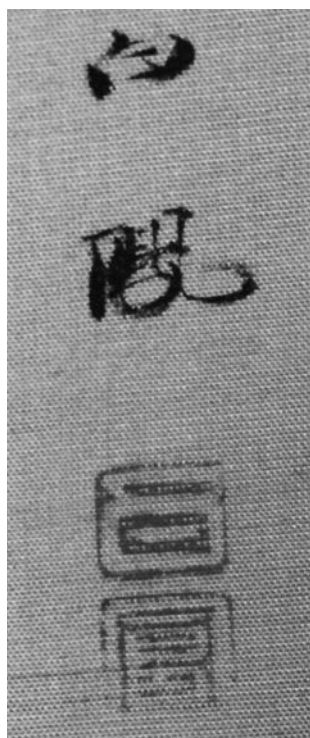


图13 落款



图12 部分

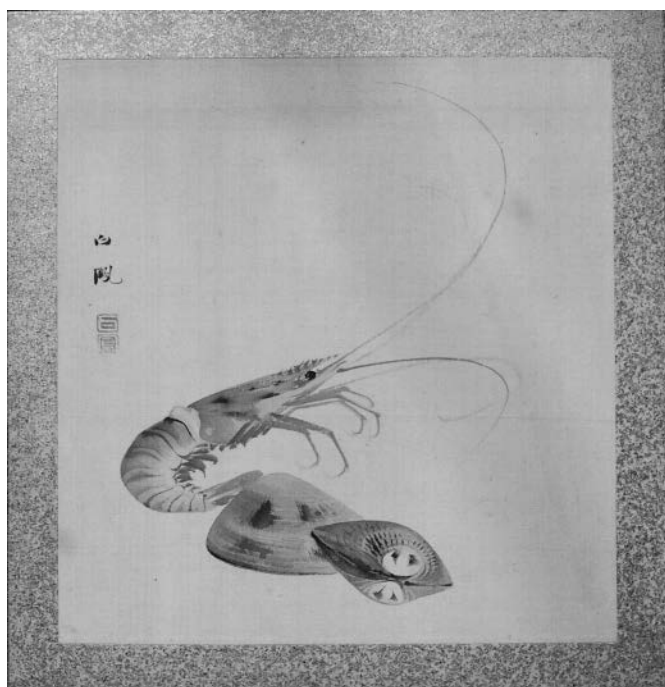


图14 海老と蛤図

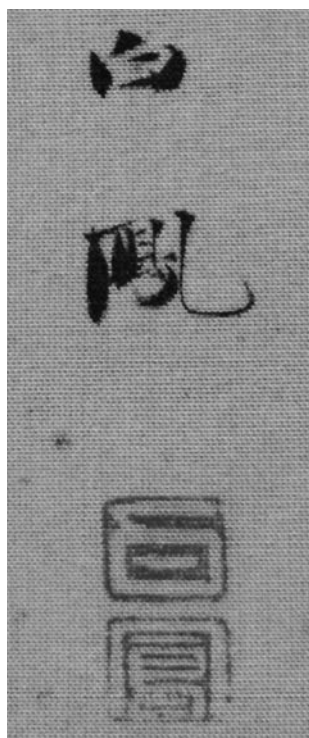


图16 落款

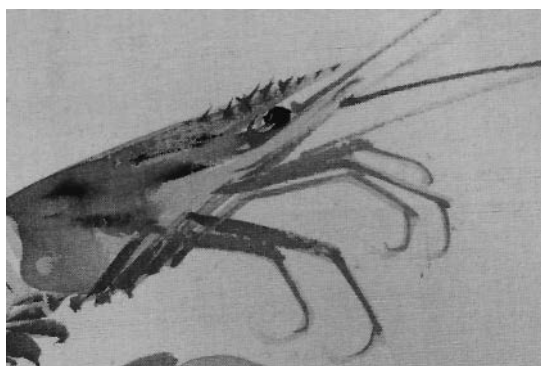


图15 部分



图17 海浜風景图

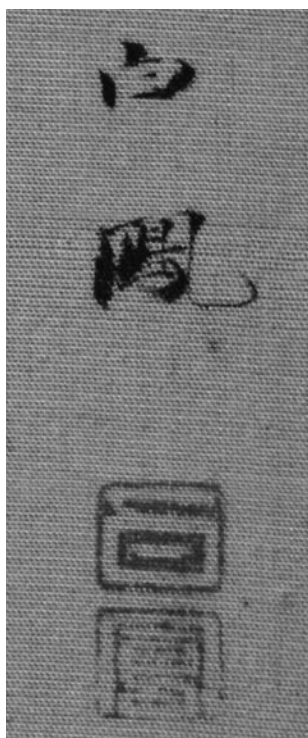


图19 落款



图18 部分



图20 山桃と白桃



图22 落款

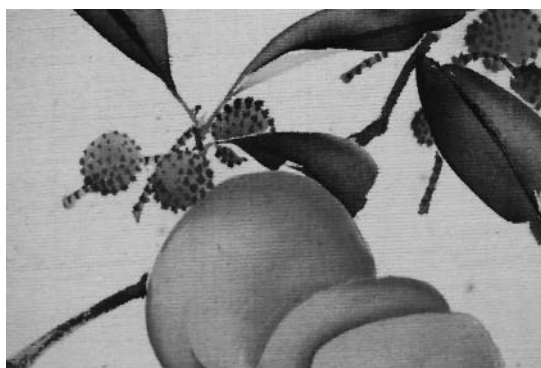


图21 部分

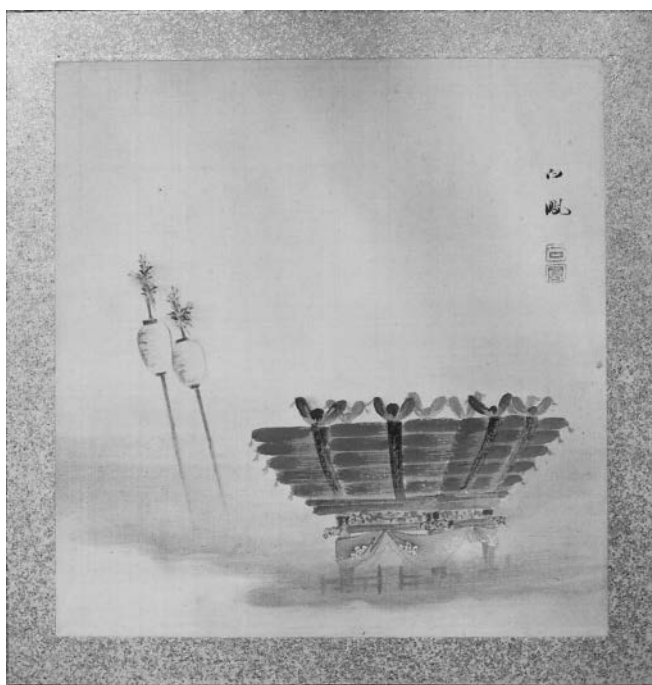


图23 布团太鼓图

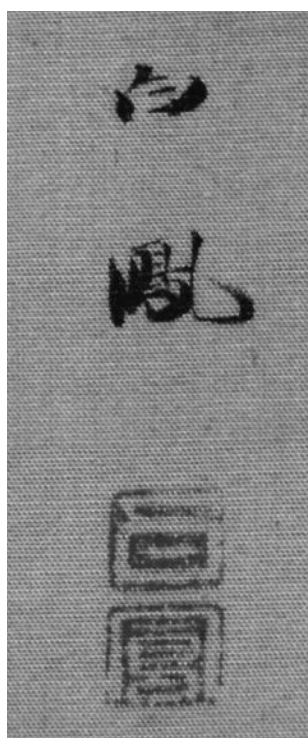


图25 落款

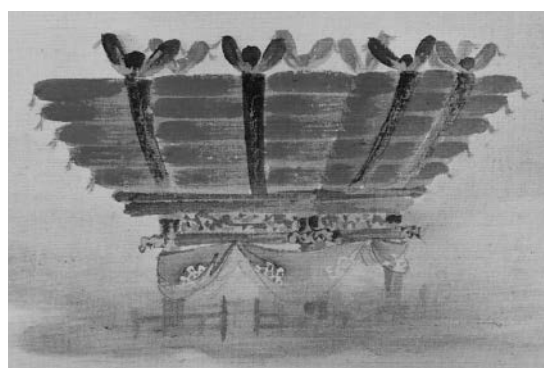


图24 部分



图26 鲈图

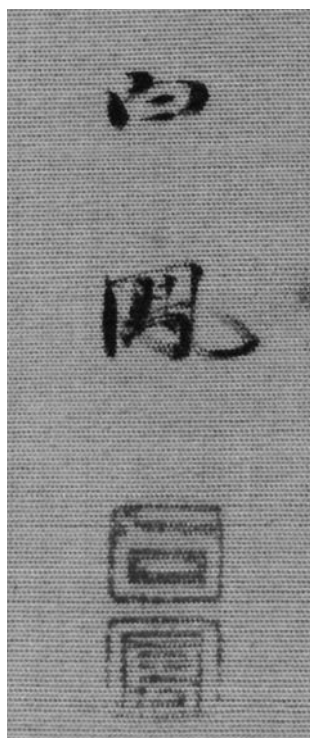


图28 落款

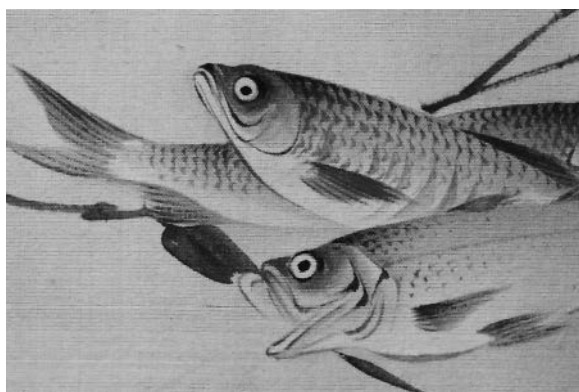


图27 部分



图29 稻穗图



图31 落款

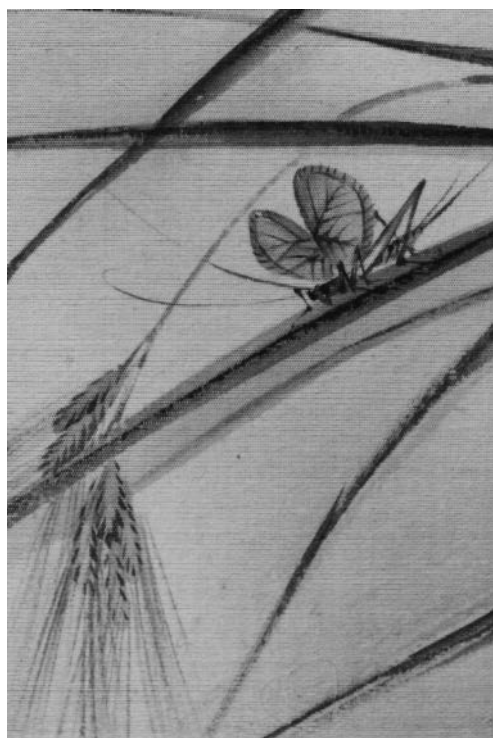


图30 部分



图32 水仙图

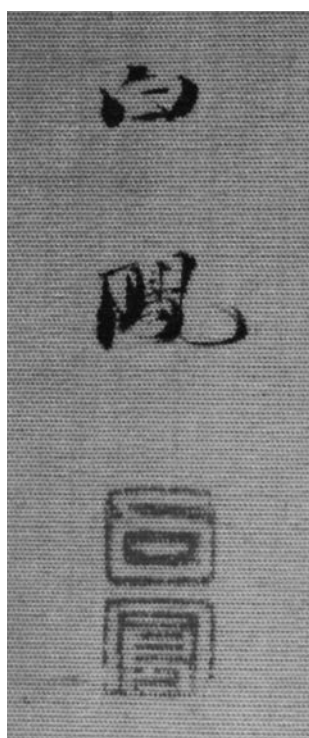


图34 落款

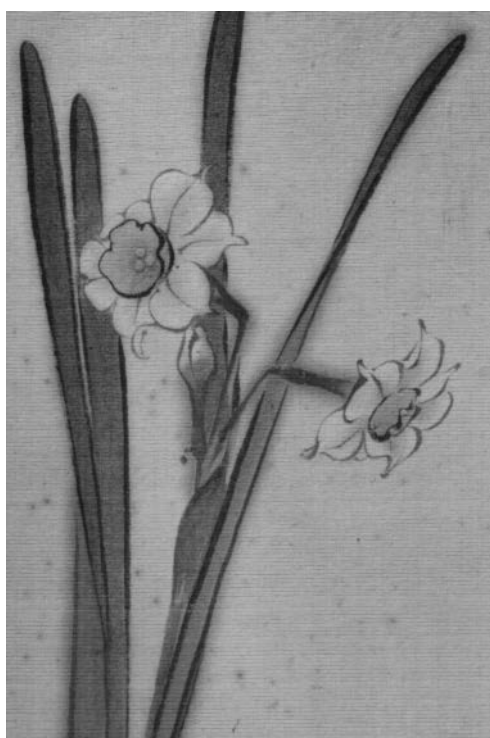


图33 部分



图35 箕面瀧図



图37 落款



图36 部分