

# 菱田春草と江戸琳派

——その受用状況について——

稲田 智子

〔キーワード〕①菱田春草 ②江戸琳派 ③明治 ④光琳 ⑤抱一

はじめに

菱田春草（明治七・四四〔一八七四・一九一一〕の晩年と位置付けられるとりわけ明治四二年（一九〇九）から四四年（一九一一）に描かれた作例には、酒井抱一（宝暦一一・文政一一〔一七六一・一八二八〕）を端緒とし以降明治期（一八六八〜一九二二年）にもその画風が継承された一派としての、琳派のうち江戸琳派による画風と近似した例が多く見られる。概して代表作とされる《落葉》や《黒き猫》ほか、同様の影響下に据えられるであろう作例がこの時期に盛んに描かれている。

江戸琳派は概念上、酒井抱一が江戸後期・文化二二年（一八一五）の尾形光琳百回忌に向け編んだ『光琳百

図』(文化二二年「一八一五」)や、四代乾山の務めとしてまとめた『乾山遺墨』(文政六年「一八二三」)等、彼等の描く画を自ら尊崇の念を持って模写したものを編纂し、更にそれをいわば粉本とし制作を行うといった一連の流れから始まった一流派と位置付けられるが、抱一は、独特のモチーフ・技法・画面構成を融合させて成った光琳らの画風を継承するに止まらず、自身が画の依頼者ごとに画風を使い分けていた、と言うこともできる。例を挙げるならば、大名家・寺院・文人仲間や芸妓、自娛目的、等々である。

但し、京都を中心に光琳による染織図案やその画風は民間に広まり、これらに倣い再構成して作った図案などは、光琳の存命中から公然と「かうりん梅」「光林菊桐」「紅葉こうりん」等と名付けられ、その図案集が出版された<sup>1)</sup>。現在で言うところの江戸琳派は、幕末・明治以降、俵屋宗達も含め光琳やそれ以降の画師らが用いてきた印章等を引き継いだ画師ないし画家を指して「光琳派」と呼称され、明治・大正期には、その「光琳派」に属する者が正統的な継承者であるとの認識が、民間にあっても流布していたようだ<sup>2)</sup>。

つまり当流派の特徴は、印章・粉本授受を基礎としたいわゆる一流派としての流れと同時に、図案として転化しやすい性格を持ったその粉本が民間に利用される、といった二面性にあると言える。この在り様は明治期にも認められるが、江戸時代に引続いて、のどやかな愛らしい花鳥を描き続けた江戸琳派画家が明治の中央画壇において華々しく名を連ねることはあまりなく、むしろ明治前期に「伝統的な日本らしさ」の求められた輸出工芸図案制作の場や、前時代文化を当然の如く愛で続けていた民間受容層の中に、図案集の流布とともに生き続けた。

そうした時代傾向の中で、彼らの画風のうち春草が参考としたものを具体的に提示することは難しいが、春草が欧米遊学後に発表した「絵画に就いて」<sup>3)</sup>中に「深く写実派の感化を受けて復た印象派の面影を在す所少

く」と抱一を評していることを考慮すれば、——印象派・即ち色没骨法に依った——光琳からの影響がより薄れた、抱一の特たる特徴である瀟洒な画風を指す、と言うべきかもしれない。

また、春草が東京美術学校・日本美術院の外で光琳や抱一の作に触れた機会の一つとして、原三溪による古美術コレクションがあった可能性がある。春草の師たる岡倉覚三（天心）の呼びかけに応じ、三溪は日本美術院の支援を行っている。岡倉が創刊に関わった『國華』掲載作品中にも三溪所蔵品は多く<sup>④</sup>、明治三六年（一九〇三）発刊の『光琳派画集』編纂に三溪が携わっていてもいる<sup>⑤</sup>。彼のコレクション中には仏画が多いが、茶事に係わる光琳・乾山の画や陶器も各々二〇点程あり、抱一画、更に抱一の内弟子である鈴木其一（寛政八・安政五〔一七九六・一八五八〕筆《せきれい松葉幅》も所蔵され、当時三溪が宗達筆と銘打った《襖図》もその中に含まれていた<sup>⑥</sup>。山根氏ほか、現在はその《襖図》が光琳もしくは光琳以後の近い画師に依ると考えられている<sup>⑦</sup>。春草の親友かつ支援者でもあった斎藤隆三氏は、春草が「光琳の御襖図の粉本を仮表装したもの」を常に画室に掛けていた、と伝える<sup>⑧</sup>。即座に春草の画室に在った粉本図像を確認することはできないものの、既述の《襖図》が後に光琳筆と伝えられ、この粉本が春草の手に届いたか、或いは、それとは画面構成の異なる図像ではあるが、抱一は『光琳百図』に光琳筆《襖図》を載せており、春草は同書を手したのかかもしれない<sup>⑨</sup>。

当時の社会風潮として例を挙げるならば、日本独自の展覧会会場とも言える百貨店は、明治三七年（一九〇四）に三越が初の展覧会として「光琳遺品展覧会」を催し、大盛況下に幕を閉じた。海外での流行とも相俟って、日本の庶民層における光琳人氣が再燃していたことが窺い知れる。当然のこととして、春草もこのような風潮を見聞していただろう。

近年の兆候としては特に其一の近代性が注目され、明治に入り春草らと作画期を一にする江戸琳派画家らの具体的な活動状況も、徐々に解明の歩みを辿っている<sup>10)</sup>。それに伴い春草晩年の画風と江戸琳派作例との類似性も既に先行研究により数例指摘されているが<sup>11)</sup>、相似点・相違点の具体的な比較考察は僅かな例に留まることから、本稿ではそれら比較考察を今一步推し進めようと試みる。その目的は、江戸琳派・春草画中に用いられた同モチーフ又は相互に異なるモチーフ表現を比べ、技法及び画面構成に相似点・相違点を見出し、晩年の作品が江戸琳派による画に近似する可能性と、異なる方向性を目指していた可能性との双方を具体的に指摘することである。

では早速、その比較考察に先立ち、明治期における抱一及び江戸琳派画家らの活動状況や時代性、春草によるその受用機会の可能性等について、具体例を簡略に呈したい。

### ○、明治期における抱一と江戸琳派、春草

江戸琳派の画家らが確かに明治期においても作画活動を行い、彼らによる画が公開される場が存外あったことは、当時の新聞記事に見られる限り事実である。また、春草が実際に彼らと交流する機会は岡倉を通じた場合も含め恐らく幾多とあり、更に、従来指摘されてきたように、その親しみやすいモチーフと柔らかい筆致の用いられたとりわけ掛幅形式の作は、抱一の活躍した江戸後期以前から明治期にかけてもなお連綿と民間層に好まれ続けた。それは、当時の美術専門紙・雑誌を除いた新聞中にも大家・流行の画家として抱一が語られる記事が散見されることや、其一門の村越其栄（文化五・慶応三「一八〇八・六七」）、その子息・向栄（天保一

一・大正三「一八四〇・一九一四」らの画が祭礼時や邸宅で実際に使用されていたことの判る写真等が確認されていることによっても、推測し得る<sup>12)</sup>。また、今後も検討の余地が充分にある。

ところで筆者は、春草がとりわけ晩年に目指した画風の一要素に、江戸琳派の特徴でもある「庶民層にも親しみやすい愛らしさ」を連想する。それら春草の作例を概観すると、描かれた動植物は恰も観る側の気を引くように、愛らしく佇むからである。そして、樹木さえもが、人格を持つているかの如く、ただそこに、息を潜めている。このように虚飾なく、単に動植物の息遣いを感じさせるといふ性格は、江戸琳派による画風にも共通している。春草は、この穏やかな感情を起させる画風を、新時代に敢えて持ち込んだのではないだろうか。

明治期に入り展覧会入選が画家の目標となると、自己の画風を認められんが為に新奇さや卓越した技量を殊更強調する画家が現れ始める。換言すれば、単に前時代を踏襲するだけでは美術界において埋もれてしまう恐れが出始めた、ということである。但し、衆庶の好みはそう容易には変らず、例えば江戸琳派はその、維新後も変らぬ長閑さを以て、明治時代人にとっての心の拠り所となつてゐる。

一方で春草は、作画前半期に色没骨表現を推進したため、いわゆる「朦朧派」として遠ざけられる時期があった。ただ、彼が大きな影響を受けた教育方針は、あくまで前時代以前の絵画研究を怠らず、創作者・享受する鑑賞者の双方が各自の想像力を五感を伴つて働かせるといった、伝統芸能にも通ずる極めて日本の土壌に合ったものだった。春草は画面上であからさまに派手な色や力強い筆跡によってアピールすることを嫌つたが、それは春草が、確かに仏画模写や、岡倉による「主題そのものの時代背景や雰囲気等を暗に表せ」といった教育下にあったことの一証左となるだろう。更に言えばその方針は、江戸琳派の情味を伴つた瀟灑な画風から一步先んじるためにも役立つたと考えられる。なぜなら、春草の特に晩年の作品群は、一見したところあまりに簡

素で、抱一ほど情を感じさせないからである。

そして、更に春草が晩年に目指した画風は、『落葉』（明治四二年「一九〇九」、永青文庫）にみられる如く、理性のみでなくそこに静謐な情感を折衷させたところにあった。前掲・斎藤氏によれば、春草は「部分部分の釣合皆その度に適い、その上に崇高な気格なり、慈悲仁愛の容相なりを具して居って始めて上乘なものとなり得る」、即ち「情理共に備わつたものでなくてはならない」と語つた<sup>13)</sup>。また、「仏者の謂ゆる悟れば元の凡夫なり」というのと、同じように、絵も理詰め of 境地を通り越して、結局は馬鹿げた所に往かねばならぬ。今自分は理屈に会う絵を描いて居るが、窮境は早く馬鹿げた所に往きたいものだ<sup>14)</sup>とその先を見据えてもいた。「馬鹿げた所」とは言うまでもなく、白木のような何虚飾ない状態のことであり、抱一らの画からも読み取ることのできる丁寧な筆遣いからは、正に花を咲かせるように一筆一筆丁寧に色を賦してゆく彼らの後姿が想像される。よもや（春草は）無背景の画面に草花等の生けるもののみを愛らしく描く、といった彼らの質朴さに共感したのかもしれない。折しも春草は、渾身の思いで描いた『賢首菩薩』（明治四〇年「一九〇七」、東京国立近代美術館）がかるうじての入選であったと分かつた後に一層、知識人のみにしか理解されない難解な主題から脱しよう、と決心していたからである<sup>15)</sup>。

抱一の江戸での主要な活動範囲は、浅草・現在の土野近辺である根岸や千住・吉原、隅田川を挟み対岸の向島・亀戸周辺と言え、明治期もなお根岸の雨華庵では抱一継承者たちがここを活動拠点とした。明治に入るとその周辺は、新しい「美術」の発展する土野と、江戸の風情を残す隅田川周縁・吉原とが相近接する土地柄となった。土野は博物館や日本美術協会など博覧会・展覧会の行われる場、そして春草らの所属した東京美術学

校及び日本美術院があり、根岸は前時代から文人の集う地で岡倉の居住する土地でもある。

両時代に共通する場としては、その一例として、抱一もよく利用した料亭・八百善（代々木・山谷）を挙げることができる。その主人に依頼され抱一も数度絵馬を制作しているが、雨華庵四世の酒井道一（弘化二・大正二〔一八四五・一九一三〕）も絵馬《萩に兎図》を依頼され、後にこれを奉納したことが判っている<sup>16</sup>。そして明治四四年（一九一一）、縦横会——大観・春草・梶田半古ら画家と作家の集まり——主催のある送別会が八百善で行われ、其処で春草が、突然席画を求め突きつけられた扇子に非常に敬虔な態度で以て芭蕉の一葉を描いた、というエピソードが、やはり斎藤によって回顧されている<sup>17</sup>。

また、時代の連続性を捉え得る事項として、大正三年（一九一四、五月九日・東京朝日）、新富町にある鰻屋の竹葉亭が改装し食堂を瀟洒な東洋式となし、室内には抱一や其一等の「名画」を掛けた、との新聞記事を示したい。折しも、臨時に上野の日本美術協会で展観された宗達記念会の一年後のことである。この背景には、当時の竹葉亭当主・別府金七氏による古美術品蒐集の足跡が確かに認められる<sup>18</sup>。

日を遡れば、明治一三年（一八八〇）には既に其処は「有名の」と形容されている（四月八日・東京曙）。また、代々木の居宅が近く、春草との交流もあった田山花袋は、「独歩の死」の中で、「竹葉の鰻」を見舞に持参する者があったことを記していた<sup>19</sup>。四二年（一九〇九）の出来事である。更に同年、鏑木清方が《抱一上人》（三幅対のうち中幅は抱一肖像）を発表、そのほかにも度々抱一に言及しているが、後年（昭和一三年〔一九三八〕）、「鰻の竹葉」は明治東京以来の有名な食事処の一つだったと回顧した<sup>20</sup>。

即ち、新装開店の名のある店に抱一らの画が掛けられたことは、個人的な蒐集でこそあれ、明治期に於ける彼らの変らぬ人気ぶりを伝えているとも言えるだろう。そして、江戸期・明治期両時代に跨る芸術家同士が接

点を持つ場がこの他にも存外あったことが想像できるのである。

ここで、作品比較の観点から改めて春草が抱一一派に学んだことを想定し、その考察の前段階として、抱一による光琳画の咀嚼・受用過程を参考としたい。なぜならば、春草が改めて前時代以前の画に学ぶことの重要性を再認識したことにより敢えてこの時期に発表した『古画の研究』<sup>2)</sup>の対象とする「古画」に光琳画が含まれることから判断して、春草が雪舟と並び重要視した光琳をいかに咀嚼し創作すべきかを考究する際、その一助として抱一らを参考にした可能性があるからである。

抱一は、以下に見る如く、室内において恰もそこに繁茂する草花を来会者同士で愛でる、という目的にそぐわせて描いた掛幅や屏風絵が多い。それら草花の一つ一つはそれぞれの草花の特徴を見事に掴み愛らしく描かれるが、その大多数はあくまで異種の草花を寄集め描いた画である。異種の草花が同時に描かれる場合、それは植物園や庭園に植えられた場合を除き、現実に見出せる情景ではない。このような性格の画面構成は、俵屋工房一派による屏風絵や襖絵、光琳の弟子筋にも見られるが、いずれもその目的は、掛幅・屏風絵や襖絵自体並びにその室内空間を——時に、庭園の景観と地続きであると錯覚させる等して——人々に体感させることである。そのために彼らは、草花の特徴をより強調・誇張させるような表現技法を採るようになった。即ち、より五感に訴えかけやすいように、植物の葉や花を対面する者に向かって正面向きにするなどのデフォルメを施した、と想定したい。そうであるならば、光琳らの画を——春草らがその在り様を否定する正にその——「死せる調度」(「絵画に就いて」とせず)に済む。事実、抱一が直模した光琳や乾山の草花図にはこの性格のものも多く、また、抱一の描いた掛幅や屏風絵においても、光琳らと比せば写実味があるものの、正面向きの植物描写は多い。

では次に、抱一と花卉植物との関わりについて一考したい。

玉蟲敏子氏は、抱一以降、江戸琳派が植物モチーフをよく描いた時代背景の一つとして、園芸愛好熱の高まりとともに起った花見名所での花見や百花園の例を挙げられている<sup>24</sup>。更に、抱一が園芸に関する最新情報を得る機会は、江戸幕府との繋がりのうちにも見出すことができる。抱一は、当時の三大植木師のうちの一人である向島の萩原平作と交流があった。彼は、第一一代将軍・徳川家斉在世時の御用庭師だった。また、抱一が家斉の父・治済のために《夏秋草図屏風》（東京国立博物館）を描いたことは、既に明らかにされている<sup>25</sup>。

隅田川に程近い向島百花園は文化元年（一八〇四）に開園したが、抱一の描く花卉植物も当時、其処に実際に植わっていた。その開園準備及びそれに際した書画展に、抱一は谷文晁・亀田鵬齋らと共に参加をしている。抱一は同園設立者の佐原鞠塙と親しい関係にあり、光琳・乾山関係資料の入手や同園に於ける隅田川焼創設のための開窯も、両者が手を携えた結果成っている。更に、鞠塙の著した『梅屋花品』『秋野七草考』等には抱一の挿画もある<sup>26</sup>。開園当初は梅・七草・葉草、年中花の見られることを売りにしていたようであり、抱一の描く植物モチーフの多くをここに還元することも可能だろう。

明治期に至っても、上野の対岸である向島及び亀戸周辺の隅田川周辺地域が花見のために賑わっていたことは、明治期の新聞記事中にも度々確認でき、明治四三年（一九一〇）には、同年に起きた大洪水からの復興資金調達のための向島百花園遊会員の募集や、度々、両地の花暦も報じられている。春草関連の事項としては、同園に建つ月岡（大蘇）芳年（天保一〇・明治二五〔一八三九・九二〕）の顕彰碑裏に、出資代表者として「岡倉寛三」の記名があることも興味深い<sup>26</sup>。芳年は、画題を従来の伝統に則りつつも大胆な画面構成によって人気を博した江戸時代最後の浮世絵師のうちの一人で、後年、菊池容齋に私淑した。岡倉の同園及び浮世絵

師である芳年に対する思いとは、江戸時代文化の良き、しかし失われゆくものへの郷愁であろうか——。それは、尾上菊五郎や三遊亭円朝、鏑木清方らの記名があることから推察せられるのである。

後年、抱一が雨華庵を構える上野周辺・下谷根岸地域もまた、明治期によく知られた朝顔市の盛んな地であり、植木屋が多く集う土地柄であった。従って、江戸期にも同じ様相が見られたことは想像に難くない。先述の千住の例と同様、植物をめぐる雨華庵が地域との繋がりを持っていたと想定することも可能ではないだろうか。

植物の関わりについて更に述べるならば、明治四二年（一九〇九）九月に伯爵出資により抱一遺墨展会場ともなったことのある小石川町の酒井忠興伯（旧姫路藩主）邸内に、ガラス張りの植物温室<sup>26</sup>や庭園があり、伯爵自らが手入れをしていることやその親しみやすい人柄、珍しい花卉植物の見られること等が、当時の読売新聞に度々報じられている。従って、酒井家が昔日から園芸に通じていたこと、また、其処が明治庶民の間でもよく知られており、ひいては彼らが此処で「酒井家の抱一」を知ったことも推し測られる。

作画に関し論点を戻すならば、光琳によるそのように、抱一は植物モチーフを凜とした様相で誇らしげに、時に色やフォルムによって誇張しつつ表しながら、同時にそれぞれの植物モチーフに近寄り一同が会し愛玩し合う目的のために植物の種類を描き分ける際、四条派のような写実味が必要となった、と想定したい。抱一は、光琳画のモチーフを継承しつつ更に身近な植物モチーフを追加し、円山応挙や応瑞・四条派の画師、文人らとも交流する中で、現実の植物形態に一步近付いた花卉等の描写法を更に会得していったのではないだろうか。その際、直に多種の植物に接し、写生を行ったと考えるべきである。

先述の通り、春草は「絵画に就いて」の中で、抱一が光琳を継承しつつも写実に傾倒し過ぎた点を指摘するが、春草と近い関係にあった先述の斎藤氏は春草における光琳の重要性を見出し伝えており、加えて岡倉は春草の追悼文の中で、「光琳に」でなく春草が「光琳一派」をその晩年期の作画に際し参考としたようである、と指摘した。また、東京美術学校での日本美術史講義中に岡倉は、以下のように教導している。

抱一。亦同時の人にして、酒井家の隠居なり。豪奢を極む。

狩野風、四条派等を学び、後ち光琳を慕ひ、光琳百図を板行し、又光琳会を開く。尾形流印譜、光琳百図等は其の年忌の時、板行せしものにて、贋物ありしを知りて写せりと。

其の弟子其一は師に次ぎて（或は之れに優りたりと）緻密なるものを画く。後ち道一あり。中野其明氏は今此の派を代表す。<sup>27</sup>

春草は岡倉の傍にあつて抱一らの位置付けをこのように了解していたものと考えられ、「絵画に就いて」指摘箇所の中では恐らく抱一を「単に」批判しているのではない。つまり、同論文中で春草らが光琳に殊更学ぼうとする意欲が感じられることは確かである。従つて、この指摘箇所において春草らは例えば、次のような推論を持っていたのかもしれない。「抱一は、光琳の画風のうち、各モチーフが独立して林立する、明快な描写に做つた。それは、あくまで情景の一部として描く花卉などの描写とは逆の性格と言える」と――。

以上のように、春草が抱一画に光琳解釈のヒントを得、今後とも積極的に参考にすべきと決心した箇所が「絵画に就いて」における前述の抱一指摘箇所である、と筆者は考えている。

実際の状況を述べるならば、抱一の残した絵手本類や庵居を継いだ江戸琳派画師としては、春草の存命中に限ってみても歿年順に、田中抱二・鈴木守一・中野其明・野崎真一・山本光一・酒井道一・村越向栄・吉村真詮・中野其玉らが挙げられる。春草が上京した明治二二年（一八八九）以降に存命が確認されるだけでも、後七者を挙げるができる。各者の活動記録は先行研究によって多々確認されつつあり<sup>(28)</sup>、その他当時の新聞記事中にも、抱一画及びその後継者による書画会や展覧会への出品記録が見出せる。

一般庶民層における彼らの認知度を考察する目的に沿い、美術専門雑誌・新聞を除いた新聞記事に限って調査を行うと、江戸琳派の画家の中で抱一の名は最も多く確認できるのだが、とりわけ明治八年（一八七五）、吉原博覧会を報じた「一蝶其角もろのぶ常信抱一などの書画」と書かれた記事は、最も早い時期の出品記録である（二月二五日・東京日日）。同二四年（一八九一）に亀戸天神境内で行われたという書画展覧会への抱一筆《白蓮龜》の出品（五月六日・東京朝日）は、江戸から明治期にかけてなお初詣や梅・藤などの花見でも人々が日常的に集う場における出品という意味で、抱一が庶民にとって身近な存在であったことの判る一例である。現在でも五月には藤の花が見事に咲き、二月の境内は紅梅・白梅・黄梅・枝垂れ梅など多種の梅が咲き乱れ、当時の様相を偲ぶことができる。因みに、当時はまだ公設の展覧会場は僅かしかなく、展覧会等と名の付く催しでも神社の境内が会場であることが多かった。

同年には明治天皇も御覧になったという美術展覧会に抱一の《牡丹》が出品され（四月二一日・東京朝日）、上野の博物館に於ける抱一画の出品予告等も度々報じられている。更に明治三四年（一九〇一）、「文晁抱一玉章などの掛物」が詐欺にあった（七月三〇日・読売）という記事内容からも、抱一が当時名の知れた存在であったことが窺い知れる。

しかし抱一以降の画師は、新聞記事中に限ってはあまり確認することができない。うち、明治三五（一九〇二）年、互楽会第一五回新古絵画展覧会出品作として、菊池容斎・柴田是真が地獄の様相を描いた画の上下に守一が「楽器浮草」を描いた、とする記録（一九〇二年一月八日・読売、描表装と思われる）は、本作が当時の人気画家との共同制作であったことを鑑みれば、当時の美術界における江戸琳派の位置付けを確認する上で貴重な情報の一つと言える。守一は、今でこそ一定の評価のある鈴木其一の子息だが、同三六年（一九〇三）、光琳・抱一の画が多く公開された帝室博物館での特別展に際しては「蠟潭、其一、孤村等の作亦少からざれど別に評する迄にはあらず」（四月二六日・東京朝日）と報じられ、抱一人気に比べ以降の画師に対する認知度や評価が公にはあまり無かったことも判断できる。

そのような状況下ではあったが、それ以降の明治期に活躍した江戸琳派としては特に、光一・道一・其玉の活動について、比較的多くの例を見出せる。具体的には、内国勸業博覧会・内国絵画共進会での出品・受賞、政府主催の海外展出品など大舞台での記録である。個々に見るならば、光一ら（同派、稲垣其達・鈴木誠一・野沢堤雨を含む）の起立工商会社での輸出工芸図案制作、道一の明治天皇銀婚式に献じられた《四季花卉屏風》制作（明治二五年「一八九二」）や、同じく道一が同四〇年（一九〇七）、上野での東京勸業博覧会へ《蜀葵》を出品したことも判っている<sup>29)</sup>。

尚、起立工商会社には、明治二年（一八七八）というごく早い時期に渡仏を果たした渡邊省亭（嘉永四大正七「一八五一・一九一八」）がおり、彼は菊池容斎に入門の八年後、下図工として働き始めたが、それは、光一との抽籤の結果叶った洋行なのであった<sup>30)</sup>。今後、光一らとの交遊関係の中に図様・技法等の影響関係があったか否かを考察することによって、海外で日本独自と捉えられ好まれた花鳥画の特質や、琳派が海外で愛

好される理由さえもが浮上してくるだろう。

その他数例を提するならば、道一が「光琳派」に関する投書に対し自派を正しく理解して欲しいとの思いも綴り返答したもの（一八八二年一〇月二五日・読売）、同じく埼玉地方において有名な道一が同地を遊歴する旨（一八九二年五月一八日・東京朝日）、更に、堀川光山が道一に入門し陶器の絵付けを習ったという記事は読売・東京朝日新聞の両紙・同日に見られる（一八九八年一月七日）。

また、日本美術協会での宗達記念会に其玉《牛図》の出品（一九一三年四月二六日・東京朝日）が確かめられる。この時宗達の肖像を描き出品したのは帝室技芸員の岸光景で、彼は宗達筆《鴛鴦図小屏風》・《萩に兔図》をも出品した。明治三九年（一九〇六）、光景は村越向栄に入門しており、光琳を追慕していることと併せ、『美術新報』（第五卷第五号・同年一〇月二〇日）にその旨が掲載されている。向栄の父・其栄は、抱一門・鈴木其一に師事した。光景に関しては、更に、図案及び神坂雪佳関連、そのほか江戸琳派に関し岡倉との接点もある注目すべき人物であることから、別途、考察を試みたい。

以上のように、光琳や抱一を敬慕する者が明治期の江戸琳派画家に師事するという史実は、当時の美術界において言わずと知れた動向であった可能性がある。

更に、「光琳派の正統絶ゆ」との見出しを掲げた吉村真詮氏の計報記事<sup>①</sup>のあることは、抱一ないし「光琳派」に対する一般庶民の関心が高かったことが推察される点で興味深い。記者が読者のニーズに応えた結果、とも解せる。

最後に、岡倉と道一との接点を指摘したい。明治二六年（一八九三）、上野の日本美術協会にて催された抱一書画追善展覧会における、道一が主宰者・岡倉が賛助会員<sup>②</sup>という関係や、同年のシカゴ・コロンプス世

界博覧会への道一による《夏草雨図屏風》出品者・岡倉の評議員兼鑑査官としての関係など数例の可能性が、既に提起されている<sup>(33)</sup>。もしくは岡倉らの創刊した美術雑誌『國華』誌上に抱一や其一を採り上げる際の協力者としての関わり——春草存命中に抱一は複数回、其一は図版付きで二度言及がある——、岡倉が明治三三年（一八九〇）に発起した根岸倶楽部への地域住民としての参加可能性も、完全には否めない。

以上のように、明治期当時の抱一の認知度及び江戸琳派による活動については一考の余地が多くある。また、春草がそれらの活動を見聞し、直接もしくは間接的に何らかの江戸琳派に関する絵手本類や画、乃至それらの情報を知り得たことも、尚のこと想定される。

では早速、左記の項目順に作品比較を行う。

一、琳派及び他流派に多く見られるモチーフ

光琳を始祖とする琳派・他流派において伝統的に多く用いられてきたモチーフ（牡丹・梅・隈笹・桐）の描かれた江戸琳派による作品と、春草による同モチーフ使用例との比較

二、江戸琳派に特徴的なモチーフ

柿・桜・月あるいは太陽と水面といった、琳派のうち特に江戸琳派によって多く描かれたモチーフ使用例と、春草画との比較

三、独自性のあるモチーフ組合せ

芙蓉・萩・朴・八手・枇杷・栗、鳩・イタチ・栗鼠・猫、滝といった春草による新しいモチーフ組合

せ使用作例と其一・向榮の作例について

一、琳派及び他流派に多く見られるモチーフ

一・一、牡丹

牡丹は、明清花鳥画に倣い、枝を岩もしくは地面に接地・又はそれを暗示させ、唐草・獅子・猫・孔雀・尾長鳥等と組合せて、狩野派ほか多くに用いられてきた。折枝画や博物画、模様の分野、琳派の例では、接地する地面がどこであるのかが不分明のままである。

春草は屏風などの大画面には用いず、専ら、江戸琳派にも多用されるように単一もしくは数種の異なる植物と組合せ掛幅に描いた。全てに没骨法を適用する点、花卉に輪郭線を用いる抱一らと異なるが、春草筆《朝の牡丹》(図①、一九〇六年)のように、葉を部分的に、同色によって明度差を与える点は共通する。花の量感を平塗りの明快な色彩によってふんだんに表し、且つ葉を手前に見せつけるような構図は、晩年にかけての光琳を意識した作画傾向の現れとらしい。

抱一は《菜花・麦穂図》(静嘉堂文庫美術館)・《夏秋草図屏風》(東京国立博物館)の葛の葉の表現等、以降江戸琳派では其一や其榮、その他多くの作例に同傾向が確認できる。抱一筆《十二月花鳥図》(図②)、うち四月、宮内庁三の丸尚蔵館)、其一《養老の滝・四季草花図》(図③、双幅のうち右幅)、向榮《牡丹に蝶図》(図④)等は、そのほんの一例である。また、『光琳百図』のうち牡丹図(図⑤)は、抱一が《紅白牡丹図》(図⑥、林原美術館)において翻案したかのような例である。

琳派と相似点の多いやまと絵に於いては土佐光起筆《牡丹に猫・蝶図》（図⑦）、相国寺）、他派でも狩野安信の《牡丹図》（図⑧）等には葉を手前に起す例がある。明清花鳥画にも似た描法が見られるが、あくまでも形態・附彩は現状に即している。例えば、新芽だけにその他の葉より若々しく明るい色彩を置く点は、春草や抱一らによる、空気感や奥行を示すただけに具色を用いる方法とは明らかに異なる。

加えて言うならば、春草は空気や雨を暈しによって表すが、抱一や、後に見る守一《桜紅葉図》（図二・二二九）は、雨を斜めの直線で描写する（図⑨）、《楊貴妃・夏冬牡丹図》三幅対のうち右幅、東京国立博物館）これは恐らく、木版画による表現法を筆によって転用したものでだろう。

#### 一・二、梅

伝統的に梅の用例は数多く見られ、春草も様々なパターンで梅を描いていることが、春草遺墨展覧会時の出品目録等から窺える。小鳥との組合せで描かれた場合は、垂らし込みを用いない没骨法で幹や枝は滑らかに仕上げ、小鳥との色の調和も配慮される二例の他、《梅に雀》（図①、一九〇九年）にも類似例が見られる。《梅に雀》では、枝を左右辺でなく画面の底辺から現出させ、画面はほぼ中央の位置で大きく枝を屈曲させた点や、雀の直立したような姿勢とによって、上手く安定感を表した。其一の《紅白梅に福寿草図》（図③）は枝に硬い質感のない点で、春草と最も似ている。梅の枝と花・福寿草が恰も見る者を前にして正面向きに構え、静止しているかのような効果も、春草は好んで用いている。

春草による小鳥の種類や構図については抱一らと大きな差がないが、春草は背景に色彩によるグラデーション

ンを用いている。《紅梅に鶯》(図②、一九〇九年、水野美術館)では紅梅の同系色を背景に用いるが、同様の効果は歌川広重も花鳥版画において試みており、大正期にかけての日本画の多くが、単一のモチーフを際立たせ美しく魅せるために背景にほのかな色を附すなど、類似した効果を用いるようになる。

また、春草は梅と枝に止まった小鳥のみを描くが、抱一・其一らは梅のほか異種の樹木を組合せたり、正に羽ばたいている動的な小鳥も描いた。春草は雪舟作画上の師と仰ぎ、静の中で醸成される永遠たる動の表現を目指したが、それを小鳥の形態にも適用したのだろう。尚、比較的近景で——鳴や雁などが悠然と空を泳ぐ例ではなく——瞬間の風を起こす正に動的な小鳥が描かれたのは、遺作ともされる《早春》のみで、しかし同作でさえ、下絵の段階ではまだ枝に止まった状態であった。

更に、抱一の《十二月花鳥図》(図④、うち二月、心遠館コレクション)や其一《梅椿に小禽図》(図⑤)・《双鶴春秋花卉図》(図⑥、一八五二年、三幅対のうち右幅、板橋区立美術館)ほか、鶯蒲《紅白梅図》(図⑦、タイガーコレクション)のように、あくまで梅の実形態に即した様相を描写している点は、各々が実際に梅を観察していたことを推察させる。しかし実際に枝に止まりつつ機敏に動く小鳥を写生によつて捉えることは、容易ではない。小鳥の描き方は、先例に倣うところが大きかったのではないだろうか。

図⑧の写真は、白梅にメジロの止まる実際の景をようやく捉えたものである。

### 一・三、隈笹

笹、とりわけ冬にかけ縁に白い隈を作る隈笹も、描かれた木の根元を注視することにより、狩野派等漢画系の作例にも比較的多く見出せる。光琳・乾山も用いていたことは、『光琳百図』(図④、楓図部分)や『乾山遺

墨」（図⑤、梅図部分）に確かめられる。

春草も《秋林遊鹿》（図①、一九〇九年、西宮市大谷美術館）、《落葉》（図②、右隻部分、一九〇九年、永青文庫）のほか《春秋》（図三・四①）・《早春》等に多用する。葉の質感は抱一の《十二月花鳥図》（図③、うち三月、心遠館コレクション）や《朝陽・四季草花図》（図⑥、三幅対のうち左幅部分、ギッターコレクション）のような例とは異なり、いずれも実形態に近く描かれる。抱一は笹の硬い質感よりむしろ形態をなまめかしく置換えて描いた。抱一筆《桜・楓図屏風》（図⑦、左隻部分、フレミングコレクション）や其一の艶やかな緑色が秋にかけての盛り時期とするならば、春草は冬にかけて色のかすれ始める頃の状態を選び採ったと言えるだろう。図⑩⑪の写真は、夏の盛り、青々とした時期の笹であり、其一の例に、より近い。例えば、特にその造形や色の面白さを誇張し執拗に描いた例として、《熟柿図屏風》（図⑧）や《夏秋溪流花木図屏風》（図⑨、右隻部分、根津美術館）などがある。

また、抱一の《桜・楓図屏風》等に描かれる菊の形態は、笹と同様、身を起こしこちらに飛び出してくるかのような表し方である。これは、土佐光起筆《定家詠月次花鳥歌絵》（承応三・天和二年「二六五四〜八二二頃、東京国立博物館）の秋景にも見られる如く、やまと絵における伝統的な描き方である。明治期の向栄も、《白菊図屏風》（図⑫）において菊の花が沸き起こるように頭をもたげるこの形態を継承しつつ、金地に菊のみをあでやかに、まるで、和室に集う客らに語りかけるように描いている。

#### 一・四、桐（青桐、梧桐）

桐は、家紋や鳳凰との組合せ以外でも多く用いられてきた。例えば、渡辺崋山の弟子・椿椿山（享和元・安

政元年〔一八〇一・五四〕は「梧桐ナドモ月ノ前後ノサマ、デモ画ワケ」て描いた、即ち梧桐の写生を行っている<sup>34</sup>。

春草も好んで用い、写生を元に各季節の形態に忠実に描いた。《落葉》(図①)、左隻部分、一九〇九年、茨城県近代美術館)や《梧桐に小禽》(図②、同年、株式会社ヤマタネ)、《桐に小禽》(同年、水野美術館)、《梧桐に猫》(図③、一九一〇年)ほか《春夏秋冬花鳥》(三・五①)中、秋の一幅にも例がある。従来との相違点は、花を付さない点と、青みがかった樹幹の質感も控えめではあるが色によって描写し、上から下までほぼ同じ太さの独特な幹のフォルムまでも忠実に写した点である(図④)。春草による影響の多く見られる速水御舟(明治一三・昭和一〇〔一八八〇・一九三五])もまた、第一五回再興日本美術院展に出品した《翠苔緑芝》(一九二八年、山種美術館)四曲一双のうち右隻に、樹幹の青い桐を堂々と描いている。

其一の《青桐・楓図》(図⑤、双幅のうち右幅、心遠館コレクション)は、幹も枝も描かず画幅のほぼ全面を雨に打たれた葉で覆うなど構図の大胆な点と、春草存命中に『國華』に掲載され春草がこれを目にした可能性のある点で、本研究においては重要な作例と位置付けている。また、恐らく『抱一上人真蹟鏡』中の鳳凰図(図⑥)を基に描かれた《麒麟・鳳凰図》(図⑦、双幅のうち左幅)は、桐の形態が定型化している。それに比べ図⑤の青桐図は、より現実味があり、写生を下地として描かれた可能性が高いことが推察される。淡彩で、すつきりとしたフォルムが採られた点は、緋など夏の染物の涼やかさを想わせもし、其一が染物屋の家系にあったことが納得できるようである。

抱一の《桐図屏風》(図⑧、一七九七年頃)においても、幹の丸みを帯びた特徴は確かに写し取られていることが判る(図⑨)。

## 二、江戸琳派に特徴的なモチーフ

### 二・一、柿

春草の例は《黒き猫》（六曲一双のうち右隻、一九〇九年）、《柿に猫》（図①、一九一〇年）、《柿に鳥》（図②、一九一〇年）、《猫に鳥》（図③、二曲一双のうち左隻、一九一〇年、茨城県近代美術館）等、そのほかスケッチ（図⑦）にも残っている。

抱一は《抱一画帖》（図⑧、二七面のうち一図。春草と共に研鑽を積んだ、下村観山による箱書がある）ほか多く《十二ヶ月花鳥図》のうちの一幅に柿の木を描き、《桜柿に小禽図》（図⑤）にも見えるが、筆者は管見の限り、これほど柿の実を「愛らしく」用いた先例を知らない。中国では折枝画に描かれるが、光琳以降琳派の画師に掛幅における使用例がないことから、江戸琳派の特徴の一つと位置付けたい。抱一以降其一《柿図》（図⑨）・孤邨《柿に占地図》（図⑩、部分）・道一筆《菊花盛花図》は抱一の例に倣った可能性があるが、抱一は恐らく自ら、庶民にも愛され、かつ秋を象徴する愛らしい樹木を探し当てたのだろう。更に言うならば、抱一には楓を秋の一幅に当てる場合があったが、そこに鳥を止まらせた例がない。しかし抱一・春草とも、柿と鳥とを組合せた例はある。つまり、両者ともモチーフごとの相性を配慮したのだと思われる。

その春草による鳥は、樹木と異なる描法を用い、非常に単純化され、その相違をわざとぶつけたかのように描かれている。また、鳥の姿形を確かに観察し用いたことが判る（図④）。

柿の描写にあつては抱一が葉より実を鮮やかな濃彩で表すのに対し、春草は彩度を抑え、ほぼ同様の濃度で塗布する為か、瀟洒というよりは画面に静止したかのような落着きを与えている。抱一の《柿図屏風》（図⑥）、

メトロポリタン美術館)では珍しく木の接地点が描かれ、屏風を立てた際には、より、柿の木の眼前に立った感覚が得られるだろう。笹の例に示した其一の《熟柿図屏風》(図一・三⑧)は、抱一から得たモチーフを其一らしく幹の質感を色・形・濃厚な附彩法によって存在感たっぷり描写している点で、抱一より光琳に近い画風となった。

尚、春草が青年期を過ぎた郷里・飯田の実家庭先には、柿の木があったそうである。

## 二・二、桜

桜は襖絵や浮世絵等、その形式を問わず数多く描かれてきたが、樹木全体が華やかに描かれる場合が殆どだった。抱一にとっては隅田川堤に咲く桜が採用の動機となったかもしれないが、『光琳百図』(図⑬⑭)の例に発した可能性もある。江戸琳派には枝の一部をトリミングして部分拡大し、満開を過ぎ葉桜になりかけた状態や紅葉した桜葉のみを描く例が多くある。抱一の《花月図》(図④)、双幅のうち右幅)・其一《雨中桜花・楓葉図》(図⑤)、双幅のうち右幅、静嘉堂文庫美術館)・守一《楓・桜紅葉図》(図⑥)、双幅のうち左幅、細見美術館)、唯一の《桜に春草図》(図⑩)はその一部の作例である。

更に、影によって桜色を失った描写も珍しい。春草には、陽光のために現れた影を桜色に投影した例として《春》(一九〇一年、水野美術館)、月影の例として《夜桜》(図①)、一九〇四年、飯田市美術博物館)や《月四題》(図②)、四幅対のうち春、一九一〇年、山種美術館)等の作例がある。いずれも、非常に現実的と言える。それに対し、堤雨《月に桜図》(図⑫)や道一《月に桜図》(図⑬)、部分、一九一二年)にも月影の例がある。道一には鳩を組合せた《桜樹に鳩図》(図⑧)、部分、一九〇七年)もあるが、構図や、塗り残しによって鳩を

表す点は、其一の銀杏及び紅葉と鳩との先例に近い。尚、春草にも《老松及鳩》（一九〇二年）・《松に鳩》（図⑨）ほか紅葉・梨などの樹木や薊・躑躅と鳩、との組合せ作例が多くある。速水御舟にも、明らかに春草とモチーフや構図の似た鳩の掛幅画がある。

また、とりわけ春草の《春の花鳥》（図③、一九一〇年）と其一の《桜に小禽図》（図⑦）との桜の描写は似通い、更に、時が止まったかのような画面全体の静的な印象も、相通ずるところがある。樹木の根元に注目すれば、『光琳百図』や抱一の《朝陽・四季草花図》（図⑭）、三幅対のうち右幅部分、ギッターコレクシヨン）に見てとることのできるように、単に図様としての便宜を謀ったのではなく、桜の実態をよく観察し樹根までも描いていることさえ解るだろう（図⑮）。春草も、スケッチを丁寧に行っている（図⑪）。

## 二・三、月あるいは太陽と水面

月の照る明るい夜空と月光が反映する水面との組合せが採られる例は他派を見ても意外に少ない。月は、琳派以前にも、伝統的に日月山水図や武蔵野図のように月と秋草や人家など情景の中に多く描かれてきたが、墨画における白でなく、明度のある色彩によって水面に月光が映り込む描写は殊更多くない。抱一の《月波図》（図③）、クラーコレクシヨン）は墨画を色彩に置換した例かもしれないが、或いは西洋画法に触れ光と陰影を意識し描いた可能性もある。描かれた水面が海であったかどうかは定かでなく、かつて文人たちの間では月見船からの月見があったというから、隅田川に映じた月明かりであるかもしれない。

一方、春草による月光の表現は、明らかに水彩又は油彩画法に倣っている。《海月》（図①、一九〇七年）・《月夜静波》（図②、一九〇七年、霊友会）によって判るように、画面下から月を見上げて月が海を見下ろす

ように画面上から海面に視線を落としても、その水平線は自然に見受けられ全く破綻を感じさせない。雲間に月が隠れる様相、更には雲が夜空一面に広がるといった設定が、かえって月明かりを強調するかのようだ。春草は一時期、五浦海岸沿いの正にこの情景を眼前に望むことのできる地に住んでいた。従って、抱一の作例が念頭にあったとは必ずしも判じ難い。しかし概して、先例を知っていてこそ現実に見た情景がその例と重なって見えることもあるため、断定はできない。

其一も月光を、明らかに水色を賦した水面に、恐らく光が照ることと立ち現れた波を描くことで表している(図④)、『雪月花図』三幅対のうち中幅)。江戸時代も下ると、次第に浮世絵にも線描によって水面を表したり色彩のグラデーションによって光の反映を表す例が見られるようになるが、その時代傾向の一端とも言えるだろう。更に其一は、陽光が海面に映り込み光の至らない草陰がシルエットのように表された『旭日図』(図⑤)があるが、この清々しく澄み渡った空気を明快な色彩によって描写し得た例は、春草らが朦朧とした湿潤な空気を表していた時期から脱した頃の画風のような明るさがある。春草には夕景の作例が幾点があるが、陽光の手前に位置する鳥の群れや樹木のシルエットが黒で表された例は、春草並びに其一の他の作例にも見られる。道一筆『旭日波濤図』(図⑥)も太陽の例であるが、波と太陽との間には空間が感じられ、立体的に見える点は新しい。

### 三、独自性のあるモチーフ組合せ

江戸琳派による掛幅形式の草花図は、異種の草花もしくは鳥との組合せの妙に魅力があることから、モチーフ

フの新しさを追った春草の作例と其一らに初出のモチーフ使用例を次に見たい。

### 三・一、芙蓉

芙蓉は中国の花卉画や日本でも琳派・他派に広く用いられてきた。江戸琳派にも多用されるが、春草の《秋汀（芙蓉に白鷺）》（図①、一九〇二年）における白鷺との組合せは新しい。春草は白鷺を好んで描いたが、本作では、白鷺の水面に佇む静かな心持が滲み出て、芙蓉がそこに正に花を添えているかのようである。図②は比較対象として河岸に佇む白鷺を捉えたものだが、春草の筆による捉え方の凄みが、かえって判るだろう。

芙蓉は長辺ほぼ中央から生え、画面手前、恰も見る者の眼前に主張するかのように、しかし白鷺の外観イメージや色調と歩を合わせ描かれている。恐らく現実には見出せない光景だが、春草は、現実により得るかのような水辺を設定し、静謐な詩情を醸し出した。

### 三・二、萩

萩も、他派・他分野問わず伝統的なモチーフなのだが、春草は《萩の花》（双幅、一九〇九年）、《萩に雀》（一九一〇年）、《萩と芙蓉》（図①、飯田市美術館）等に描いた。芙蓉がその根元を固めるかのように肉厚な葉を茂らせたり、萩が直立して横にしな垂れない形態で、かつ単体で描かれることは極めて珍しい。細部は入念な観察の成果が見て取れ、葉の質感は極めて実形態と近いが、直立したその形態は現実に即しておらず、意図的と思われる（図②③）。画面を縦に二分し、その左半分のみにモチーフを配した構図は、非常に斬新である。

抱一以降江戸琳派においても、萩のみを主役として描いた掛幅は見出せない。

### 三・三、朴、小鳥との組合せ

朴の木は琳派のうちでも大画面中に描かれたほんの数例を除くと、極めて用例が少ない。その中で春草筆《かけす》図①、一九一〇年」と其一の《朴に尾長鳥図②》図②、細見美術館との類似性は非常に興味深い<sup>35)</sup>。両作の直接的な接点、もしくは春草が其一の本作に触れた可能性は未確認であるが、その接触の有無に拘らず春草・其一らが同様に新しい植物モチーフを探す中で偶然出会った樹木であることを想定しておかねばならない。

春草の特徴は、幹や葉の虫食いの描写がありこれが色面による没骨法的表現である点・全体に丸みを帯びた点・余白を大きく取った点、かけすと葉及び葉脈と葉とに色の調和がある点・葉以外が平塗りで葉には陰影がある点などだ。尚、春草によるかけすのスケッチも残っており図③、写生を基に朴の木と組合せ描いたことが解る。

かけすは、抱一筆《十二月花鳥図》（畠山記念館／フアインバーグコレクション）にも見られ、派手さを抑えた色使いと附彩法、その愛らしさが春草のものに近似している。ただ、春草のかけすの方が体がふっくらとして重量感があり、且つ動きを秘めた静的な佇まいで描かれている。

一方、其二は全てに輪郭線を用い、花も描く。葉・枝とも同色の垂らし込みを施すが、花と尾長鳥は統制の効いた附彩のため、春草とは対称的に締りのある画面となっている。対角線構図で、尾長鳥の尾はほぼ画面中央部まで至る。春草が上辺の二角を葉で覆い余白の位置取りから奥行きを想わせるのに対し、其一は向かって

左上の角を空けている為、上部空間の広がりを感じさせる。部分拡大が大胆な点は、其一の新しさである。尾長鳥は明清(中国)花鳥画や工芸品に多用され、これを做った流派内には、日本でも用例がしばしば確認できる。

更に、春草には鶺鴒(いかる)のスケッチもあるが(図④)、天保一〇年(一八三四)頃、葛飾北斎が白粉花と組合せ描いている(揃物一〇図のうち二図)。鶺鴒は日常的に見られる小鳥の類で春草も実見した可能性が高いが、抱一やその一門と同時代に花鳥の版本を量産した北斎や広重らの用例も、春草が絵草紙屋などで見た可能性と併せ、今後考察の余地がある。

絵草紙屋は一枚摺りの浮世絵など摺物や版本等が売られた今で言う本屋の前身だが、地方には数が少ない中、春草が上京までを過ぎた現・長野県飯田市には少なくとも三店舗在ったそうである<sup>36)</sup>。幼少期に春草は絵草紙の武者絵を模したというが、それは何処で入手したのであろうか。また、狂歌師の宿屋(六樹園)飯盛や戯作者の式亭三馬を好んでいたことから、彼らの作風、及びこれに付随する挿画を求めた江戸文化人として春草を見直す必要がある<sup>37)</sup>。

### 三・四、八手、小獣、滝

春草の場合、八手はスケッチを除く二例に確かめられる。《春秋》(図①)、一九一〇年、飯田市美術博物館)の例では淡い青緑系の附彩で隈笹と色調を合わせているが、実際は《早春》(図②、左隻部分、一九一一年)の例のように深い緑色をしている。いずれも頭を起すように葉を鑑賞者側に向けるのは、光琳やそれ以前の襖絵・屏風絵等にもよく見られるように、正面のインパクトを意図したか、もしくはそのモチーフに対する作者の感興を表していると思われる。八手の葉に透明感を出したのに対し、双幅のうち一方の楓は平塗りでムラな

く塗り込め、葉の輪郭線もあからさまに用いている点、光琳や乾山による作例を想起させる。樹根等、樹木全体の形も然りである。しかし幹の描写と、楓の黄色に合わせた色彩の鳩を組合せた点とは、春草独自の発想に依る。恐らくこの鳩を描くためのものと思しきスケッチが伝存している。

《早春》の例では、正に冬に現れる球形の花序が描かれる(図③)。赤い実を付けた植物は、琳派・江戸琳派にも多用される藪柑子に想を得たのだろう。その姿形は似ているが、藪柑子ではない。意図的に選び直したのだろう。また、春草は抱一らの用い方とはやや異なり、一層さり気なくこれを添えている。

一方江戸琳派では、抱一・其一・其明原画による図案集『四季の花』<sup>38</sup>、及び画幅では一例のみ、向栄の《瀑布図》に八手の使用例が認められる(図⑥)。本作は、墨画淡彩で透明感がある。八手は湿り気があり、かつ陽も差す土地に植生し現在の上野周辺にもよく見られるため、実見して選び取った可能性も否めない。

更に春草が《春秋》において鳥類ではなくイタチを八手・隈笹と組合せている点は、非常に思い切った選択と言える。抱一の弟子である池田孤邨が抱一の作例をまとめた『抱一上人真蹟鏡』中にはイタチ科の小獣が見られ(図④)、春草によるその受用関係が示唆される<sup>39</sup>。また、鍋木清方は『築地川』の中で、獺(かわうそ)を浅草花屋敷で実際に見たとか、伝説には綺麗な女性の化身と聞く、とか芸者が橋のためと頼に出遭った話をよく聞いた、と述べている<sup>40</sup>。抱一にもそっくり当てはまるような証言であることが、大変興味深い。

向栄筆《瀑布図》について加えるならば、背景の滝は直線的で弱冠八手の側に寄り、八手が実際、滝の手前に生えているかのように描かれている。春草にも近景・遠景問わず滝の作例が多くあり(《紅葉山水》図⑤、一九〇八年、愛知県美術館、等)、また、『抱一上人真蹟鏡』のうち滝図(図⑦)上部四半分を切り取ったような図を、春草は明治四三年(一九一〇)に挿画として提供している(図⑧、五月一日・読売新聞)。

三・五、春草筆《春夏秋花鳥》（図①、一九一〇年頃）

本作例では、まず春の幅・松の描写が新鮮に目に映る。松は絵画・工芸いずれの分野においても欠くことのできない伝統的なモチーフだが、木の上部を描かず、若木を添える直立した松を画面ほぼ中央に配する構図のものはそれまでになかった。但し特筆すべきは、これがあくまで実景に程近い一場面と言える点である（図④）。春草が身近なモチーフをいかに新鮮な構図の中に活かすか、よく知悉したことが、この図から理解される。

夏には枇杷の木が当てられている。枇杷は晩秋に花が咲き、翌年の初夏に実をつけるものだが、ここでは幹は描かれず、枇杷の実と、葉の肉厚で丈夫な特徴をよく描写していることから、写生が基にあることが推測される（図③）。しかし、例えば光琳や乾山、円山応挙の弟子である吉村孝敬・土佐派や狩野派の屏風等では、秋（十一月）の、白い花をつける時期がモチーフとして選ばれている<sup>41</sup>。恐らく春草は、明治二九年（一八九六）に東京美術学校へ手習い見本として納入した徽宗筆《枇杷に小禽》の模本制作などで接した中国・宋代前後の古画に、その想を得たのだろう<sup>42</sup>。春草以前の明治期には、柴田是真の《枇杷の実文箱》（エドソンコレクション）や渡邊省亭に、枇杷の実を用いた例が見出せる<sup>43</sup>。

イタチとの組合せは去ることながら、スギナを地面に添えている点は、江戸琳派の作例を想わせる。抱いらはスギナの他、土筆や蒲公英と併せてこれをよく用いる（図②、土筆とスギナ）。中幅として、真上に伸びるモチーフとしてのスギナが三幅の安定感を生む演出に成功したと言える。尚、地面のスギナは四月初めの、頭上の枇杷は六月頃の状態、即ち旧暦の夏（四〜六月）が画面上で進行していることになる。

秋の幅、桐の葉は紅葉しており、特に陽光がそこに差した場合、実際に本図のような色合いに見える。春草の観察眼が確かに判る一例である。また、一・四「桐」の項に挙げた《翠苔緑芝》に於いて、御舟は右隻の桐

と枇杷の木とを背中合わせに用いている。金地に黒猫を配することをも考え併せると、《翠苔緑芝》は春草のモチーフ受用に做った御舟による光琳解釈の成果、と捉えることができる。

### 三・六、春草筆《栗鼠之図》(一九〇九年、水野美術館)

栗の木と栗鼠、とは語呂合せによるあそびだろうか。組合せでなく、栗・栗鼠それぞれ単体でモチーフとして使われるにせよ、珍しいケースである。中国では通例、葡萄と栗鼠との組合せが用いられるからだ。描法は、《黒き猫》にも見られるが、栗鼠には毛の柔らかさを存分に表す見事な暈しを使用している。葉には輪郭線を用い、特に、葉の乾いた質感と栗鼠の体温を感じさせる描写との兼合いが妙趣になっている。幹の根元を描かず太い枝先も画面外にあり、背景も真つさらであるため、栗鼠に向かって自然と視線を遣ることができるといえる。

実際に本作と対峙すると、今にも画面外に飛び出してきそうな栗鼠に、心中踊らされる。抱一ら江戸琳派による、無背景の素朴な画題による作例においても、同様の心持が得られる。

### 三・七、春草 —— 猫、樹木モチーフの開拓 ——

春草には、猫を扱い種々の植物と組合せた作例が多数ある。柏と合せた《黒き猫》(図③、一九一〇年、永青文庫)以後の《黒猫》・《竹に猫》(図①②、両作とも一九一〇年)、それ以前にも、白系の猫では梅との数例や紫苑との《猫》(一九〇七年)、竹・柿との組合せ等が、掛幅・屏風など形式を問わず試行されている。いずれも一種類の樹木と猫又は他の禽獣との組合せといった至ってシンプルなモチーフの扱い方である。江戸琳派では、向栄が《鍾馗・皐月・柏図》(図④、三幅対のうち左幅)で柏を扱っている。影響関係はともかく、両

者とも柏の木を実見し描いたのだろうか。

ここで一旦、春草に依る植物と禽獣との組合せ作例を小括したい。即ち春草は、中国の古画や琳派・江戸琳派に限らず日本において伝統的によく描かれてきたモチーフを用いる一方で、それらと同様、造形として美しく身近な、且つ先例のないモチーフを開拓しようとする自覚的に努めた。

その一例としても挙げられるのが、《遊楽図》（図⑤、三幅対のうち左右幅、一九〇九年）である。《遊楽図》では掛幅長辺から顔を出す草花と小鳥が描かれ、これが三幅対の形式である点が江戸琳派に通ずるが、モチーフ選択は新しい。更に、《春と秋》（図⑧）で右隻・椿の根元に隈笹を、左隻・樹木（図⑦）、部分。図⑥はこの果実スケッチか）の根元に菊を配した作例も、モチーフの組合せ例としては極めて珍しい。また、椿は二〜三月に花を咲かせることから、《春と秋》においても、現在の感覚でいう「冬」でなく、旧暦の「春」（二〜三月）を適用したことが判る。

### 三・八、其一・向栄——草花モチーフの開拓——

モチーフの開拓という意味に於いては、抱一の瀟洒な画風から脱却したとも言える其一にも見られる。当時、其一らは展覧会のための作画を行った訳ではなく、いたずらに自己主張が求められたのでもないため一概に言うことはできないが、彼には明らかに抱一と比べて画風・モチーフの扱い方との双方に違いがある。其一以降、例えば明治期の江戸琳派の画家でも多くは抱一か光琳・乾山に、より似るのだが、其一はとりわけ抱一の歿後、両者を折衷し再解釈した上で独自の画風を創ったように思われる。

其一の例を挙げれば、まず、当時品種改良によっていずれかに出品されてあったものを実見した、と思われ

る菖蒲を描いた《菖蒲に蛾図》(図①)、バークコレクシヨン)がある。蝶ではなく蛾を組合せ、葉や花が重なりあう部分の葉を淡色で表す点も粹で、新しい。また、抱一の折枝画でも見られるが(図③)、《画手本図巻》九図のうち青梅に蜂)、梅の花ではなく実を描いた《青梅図》(図②)では、樹木の太枝を扱った点が実景に即しており、春草と比較する上で、大変興味深い。

《白蔵主・紅花・白粉花図》(図④、三幅対のうち左右幅)に選ばれたモチーフも、管見の限り江戸琳派では其一が初めである。紅花は画面下辺から顔を出し、中央の白蔵主を囲むように同じ背丈の白粉花を描いた。双方の植物の特徴を鑑みるに、その相容れ難さがかえって新鮮で面白い。正面向き・平塗り・色彩によって葉に同系色を用いる表現法等は、抱一より光琳を想わせる。また、画面全体を静的に見せる構図・描法は、春草に通ずる。

興味を抱かせる向栄の例としては、鍾馗に向かって右側に配される皐月図(図⑤)、《鍾馗・皐月・柏図》三幅対のうち右幅)を挙げたい。類似した花である躑躅は光琳等の先例にも多く見られるが、皐月は初見である。描法は其一ほど重量感がなく、軽快だ。枝の曲がり具合は滑らかで愛らしい。しかし抱一とも一味異なり、筆跡の細い曲線を用い、暈しやたらし込みを施さない為、柔かくも凛とした容姿となっている。明快な筆線を生かし、樹木の枝を一筆の曲線によって表した御舟の、大正期の画風にも通ずる。

### 三・九、光琳・抱一、其一・春草

其一の描法は、やはり抱一歿後、抱一ないし光琳・乾山にあからさまに似た作例が次第に無くなってゆく。先に、春草が抱一による光琳解釈を参考にした可能性があると述べたが、筆者は更に、春草が其一による光

琳・抱一解釈並びに自己開拓精神を学んだ、と推している。もしくは春草が其一と同様の目的を持っていたことによつて両者に偶然似通つた画風が生まれた、と想定しておきたい。

その目的とは即ち、光琳・抱一らの画風を尊崇し基盤としつつも、自身の生きる時代性を——描法・モチーフの双方において——加味すること、だろうか。描法としては春草の場合、直に現地で触れた油彩・水彩画法或いはインドの絵画技法、其一の場合は、間接的に知つた西洋遠近法・陰影法や博物画法等を採用入れる試み、を指す。しかし其一にとっては、掛幅に用いられる絵絹と図様が描かれる染物の下地との厳密な区別が無かつたように思われる。

モチーフについては、一々八に述べてきた通りである。

### 終わりに

以上、本稿においては、春草晩年の作例が江戸琳派画師らによる作風に近似することを前提とし、まず明治期における抱一らの認知度を簡略に述べた。また、一般庶民や春草が直接的もしくは出版物等により間接的に彼らの作画に触れた可能性を提し、江戸後期と明治期とがそれ程断絶した期間ではないことが察せられた。抱一が歿したのは一八二八年、其一が一八五八年、春草の生年は一八七四年であり、春草にとつては抱一でさえ、祖父母世代が直接語り継ぎ得る年差である。まして衆庶の好みが急変するはずがない。それは、上野周辺文化や、水害・震災・戦災を経てなお現在まで継承されている向島百花園等、地域ごとの特徴を見ても理解される。つまり、春草にとつての抱一は、自分から遠すぎない時代の、しかし前時代を振り返りそこに当時を学び取る

には十分な存在であったと考える。

更に、江戸琳派による作例の魅力の一つにモチーフの組合せの妙味があることから、各モチーフを起点とし春草と彼らの作例との比較考察を行った。春草が江戸琳派の画に触れた機会がないと仮定するにせよ、抱一が光琳を、其一が彼らを起点に作画を行ったことが、光琳に価値を置いていた春草にとっても画法・モチーフ双方の面で参考となった可能性がある、と指摘したのだった。従って、春草晩年の作風が江戸琳派による画に近似・また異なることについては、光琳という共通項によって説明し得る、との考えに至った。具体的に述べるならば、抱一以降の画師や春草らが、光琳の色彩による没骨法・樹幹の苔や葉の垂らし込みによる表現・樹木の配し方・部分拡大やモチーフの正面観の効果等を、各々に採用する面を選び取り独自の解釈を加え再構成した、ということである。

春草晩年の画風は、作例や、岡倉が証言していること等から判断するならば恐らく、光琳・またそれ以降彼に追隨した抱一らの作例を春草が何れかの機会に学び得て成った、と推測できる。今後は、より多く明治期当時の江戸琳派受容者と画家による受用状況を把握し、春草周辺画家にとつてのその影響の有無についても考察しつつ、春草による光琳解釈・即ち江戸琳派受用法に関し、実作例のより綿密な比較検討を行いたい。その際、春草の描いた絵画作品がより江戸琳派の画風に近付いてゆく過程を、春草自身も読本や絵草紙等において触れていたであろう北斎・広重らによる花木・鳥獣画、ほか様々な江戸時代以前の植物画を比較材料の一端として考察したい、と考えている。

注

- (1) 小山弓弦葉氏「光琳模様」（『日本の美術』五二四号、至文堂、二〇一〇年）を参照した。同書七〇、八一頁所載の「雛形本における光琳模様所出一覧」によれば、光琳模様関連の雛形本の初出は、宝永三年（一七〇六）「光琳ひいなかた」である（河野元昭氏「尾形光琳」（一九八〇年）を参照、とのこと）。また、江戸においても、享保二年（一七二七）には既に「光琳雛形わかみとり」が刊行されていたことが判る。
- (2) 大正三年（一九一四）二月八日付「東京朝日新聞」に、「画家吉村貞詮氏——光琳派の正統絶ゆ——」と見出しの付いた記事が掲載された。左記に参照されたい。  
「去る四月銚子飯沼観音境内の御供所で病没した画家吉村貞詮の葬儀は本銚子町の菅田氏其他有志者の同情で六日に執行されたが未だ五十歳には達せざりし貞詮は憾軻落魄の裡に其の一生を終ったので特に彼が光琳派の正統であったのを思うと実に気の毒の感に堪えない、元来尾形光琳の画系は抱一時代に二派に分れ抱一の方が正系と目されて光琳の三百年祭を行っている夫れから年代を少し隔てて故野崎眞一が同派中興の祖抱一の百年祭をなし兎に角に光琳派の嫡系として世に知られていた大隈伯爵の儒（※筆者注・「需」の誤植。「もとめ」）に依じて六曲屏風一双に彩筆を揮った四季の七草は眞一の傑作であるとか貞詮は其の眞一が絵□弟子でもあり且他に弟子があつても専門の画家は貞詮のみだから当然同派の系嗣であるとか横濱に居る野崎家の嗣子より近く同派伝来の印章を譲られることに決定していたのも其の爲めだ、経歴技術共に当代の所謂大家と伍して恥しくないに拘らず世事に疎い彼は放浪窮迫に終始して世渡り下手な旧式作家の弊実を脱し得ず銚子に客死してしまつた郷里常陸の久慈にも別に近親は無いらしい全くの孤独なりし彼が臨終の一室には大西郷の世路羊□と書いた額が掲げられ何んだか謎の様な気がすると某氏は嗟嘆していた斯くの如くにして光琳派の正系は遂に絶つたのである」
- (3) 明治三十九年（一九〇六）一月、『絵画叢誌』一二五号所収。
- (4) 三上美和「原三溪の美術蒐集記録」「美術品買入覚」に見る古美術蒐集品の変遷とその背景」（『哲学会誌』二八号、学習院大学哲学会、二〇〇四年）二六、八頁。
- (5) 同右論文、三七、九頁。
- (6) 現・出光美術館所蔵。注（4）論文、三八頁所載の「三溪旧蔵宗達光琳派作品リスト及び総数」を参照した。
- (7) 山根有三「原三溪旧蔵・襖図屏風筆者考——宗達・光琳・光琳弟子をめぐる——」（『國華』一一〇四号）一

- 九八七年)を参照したほか、内藤正人氏のご教示による。
- (8) 斎藤隆三『藝苑今昔』創元社、一九四八年、一〇七頁。
- (9) この画像に近しい本画(掛幅)は、畠山記念館蔵。抱一が本作もしくは極めて似た作例を写し、『光琳百図』に納めたと考えられる。
- (10) 玉蟲敏子『都市のなかの絵——酒井抱一の絵事とその遺響』(ブリュッケ、二〇〇四年)五五八・九一頁ほか、『琳派 RIMPA』展図録(東京国立近代美術館、同年)、『千住の琳派——村越其栄・向榮父子の画業——』展図録(足立区立郷土博物館、二〇一一年)等に詳しい。
- (11) 中村溪男『近代日本画における江戸琳派伝統の継承——琳派絵画全集 抱一派』(日本経済新聞社、一九七八年)・小林忠編『日本美術院』(原色現代日本の美術第二巻、小学館、一九七九年)一八〇・八四頁のほか、中山喜一郎『日本の美「琳派」第二部から 近・現代における琳派の影響』(福岡市立美術館『日本の美「琳派」——宗達・光琳・抱一から現代まで』展に寄せて。『古美術』九二号(三彩新社、一九八九年)所収)等がある。近年では『都市のなかの絵』五七二・七六頁、同・古田亮氏『琳派から RIMPA』(『琳派 RIMPA』展図録所収)に、春草と江戸琳派との関連性の指摘がある。
- (12) 『千住の琳派』展図録、五八・九頁所収。
- 尚、内山大介氏は同書所収『美術品をめぐる都市の生活史——宿場町千住の旦那衆と村越父子——』(七七・八一頁)の中で、公設展覧会とは場を違え、千住の料亭など地域の愛好者間で光琳・抱一・その継承画家らの画が受容されていた状況を報告されている。中でも、明治三三年(一九〇〇)に浅草・山谷の料亭「重箱」を会場に行われた「光琳派絵画展覧会」の開催に、後、帝室技芸員となる香川勝広氏が参加しているという点は興味深い。氏はその数年前から、雨華庵四世で岡倉とも接点の多い酒井道一に陶器画を学んだ堀川光山を見出し支援を行うなど、当流派と関係を持っていた(一九八八年一月七日、東京朝日/読売新聞)。
- 更に、当展覧会には学者・美術家も多く訪れたと言い、光琳や抱一らの画の所蔵者が著名人にも民間にも多くあり、公設展覧会等での展覧に際しても彼らが出品者としてその下支えになっていたことが千住の例からまず明らかとされたことは、光琳や江戸琳派の明治期における受容背景の一つとなる点で、大変意義深い。
- (13) 注(8)と同書、八五頁。

- (14) 同右、九八頁。
- (15) 本作が一時「疑問の部」に入れられたことを知った際に居合せた木村武山は、この時春草が「よしッ。来年はもつと程度を下げて、審査員に解る絵を描いてやらう。」と言った事を伝えている(菱田春草君と死の前後)『美之国』三卷六号、一九二七年、八七頁。
- (16) 抱一筆《洋犬図絵馬》作品解説(大野智子氏に依る。小林忠編『琳派』第三卷(風月・鳥獸)紫紅社、一九九一年、三二七頁)。
- (17) 「春草の芭蕉一葉」。注⑧と同書、八一・八四頁。
- (18) 『國華』所収の作品に限っても、旧藏品を含め氏の所蔵作品は全三九点を数え、うち二二点の宗達・光琳・乾山・渡辺始興を含めた琳派系統の作品が所蔵されていたことが確認できる。うち七点が抱一、一点が其一の《雨中梧桐図》である。
- これら所蔵作品が実際に公設展覧会に出品されていたことは、当時の新聞記事からも明証できる。とりわけ出品数の多かった機会は、明治三六年(一九〇三)の帝室博物館での特別展覧会であった(一九〇三年四月二六日付・東京朝日新聞「博物館の特別展覧会」)。
- 更に近年、朽木ゆり子氏による『ハウス・オブ・ヤマナカ 東洋の至宝を欧米に売った美術商』(新潮社、二〇一一年、一八頁)での指摘によって、竹葉亭が「光琳茶室」として知られていた可能性と、矢代幸雄氏が『日本美術の再検討』(べりかん社、一九八七年)二八二頁において、竹葉亭が「光琳ハウス」として内外の美術商の間で知られていた、と記されていることを知った。中でも特に、現在メトロポリタン美術館所蔵の《溪流花木図屏風》(紫紅社刊『琳派』第一卷所収。河合正朝氏による同書作品解説では、本作は宗達以降・一七世紀後半を主に活躍期とした光琳以前の画家による筆であるう、とされている)のうち一隻を、別府金七氏が林忠正へ売り、これが同美術館へ渡ったとの説は、別府氏が当時の琳派・江戸琳派による画の媒介者として存在感の非常に大きかったことを示唆する。
- (19) 『東京の三十年』(『田山花袋全集』(日本現代文学全集二二)講談社、一九六九年)四四五頁。
- (20) 「明治以来の東京の名物」『随筆集 明治の東京』(山田肇編、岩波書店、一八八九年)二〇四・六頁。
- (21) 『絵画叢誌』二七九号、一九一〇年。

- (22) 玉蟲敏子「抱一画の底辺——抱一芸術成立の土壤について——」『琳派絵画全集 抱一派』所収。
- (23) 山根有三「酒井抱一筆夏草雨・秋草風図屏風下絵」『國華』一一五四号、一九九二年。
- (24) 向島百花園サービスマスター編『向島百花園創設80周年記念 江戸の花屋敷 百花園学入門』（東京都公園協会、二〇〇八年）一一頁。
- (25) 伊藤恭子「石碑は語る——百花園ゆかりの人々と石碑の物語——」同右、一〇〇頁。
- (26) 湯本豪一「図説 明治事物起源事典」（柏書房、一九九六年）「温室」の項（三九八・九頁）並びに同書所載の、明治四〇年四月二五日号『風俗画報』掲載・当温室の図及び図説参照。
- (27) 『岡倉天心全集』四卷、平凡社、一九八〇年、一五七頁。
- (28) 注(10)に記載の各文献、及び玉蟲敏子氏「『虞美人草』と『門』の抱一屏風 明治後半の抱一受容の一断面」（小森陽一・石原千秋著・編『漱石研究』一七号、二〇〇四年）、仲町啓子監修『酒井抱一 江戸琳派の粹人』（別冊太陽 日本のごころ一七七、平凡社、二〇一一年）を主に参照した。
- (29) 東京文化財研究所美術部編『大正期美術展覧会出品目録』（東京文化財研究所、二〇〇二年）五七〇頁。
- (30) 植田豊次郎「起立工商会社の工芸図案」（同著者編『起立工商会社工芸下図集』京都書院、一九八七年）三八四頁参照。
- (31) 注(2)掲載記事参照。
- (32) 『都市のなかの絵』五六三・四頁。
- (33) 同右、五六六頁。
- (34) 浅野梅堂「寒築瓊綴」（森銚三・北川博邦編『続日本随筆大成 三』吉川弘文館、一九七九年、一二五頁）。
- (35) 『都市のなかの絵』五七四・五頁において玉蟲氏は両作品の近似性を指摘されている。即ち、「実際彼らの眼の届く範囲で活動する明治の「光琳派」の作風も、抱一晚年の様式を受け継ぐもの」であり、「もともと四条派に学び、動植物の描写に写実の眼を向けることの多い春草にとつて、写実性と平塗りの形象性を併せ持つ抱一や其一の花鳥画は、理解しやすく引用しやすい存在」だった、との推論である。
- (36) 鈴木俊幸氏によれば、飯田には当時、「松田屋五郎七」「文昌堂十一屋半四郎」ほか、「紙屋源〇〇」（長友千代治『近世貸本屋の研究』（東京堂出版、一九八二年）に所載の資料から推測されたという）等の本屋または貸本

- 屋が在った(『江戸の読書熱——自学する読書と書籍流通——』(平凡社選書三二七)平凡社、二〇〇七年、一三二頁)。
- (37) 明治三八年(一九〇五)一月二十五日付・菱田為吉氏宛の書簡に、以下の記述がある。「……却説先日御願申上置候扇面二式亭三馬並六樹園の分御無理の御願なれども是非頂戴致度御聞届の上は早速御郵送御願申上候。……」(菱田春草研究委員会編『菱田春草の書簡と絵画——菱田家よりの寄贈品——』下伊那教育会、一九九〇年、四七・八頁)
- (38) 初出は、明治四〇・四一年(一九〇七・八)、芸艸堂刊『四季の花』(春の部・夏の部・秋の部・冬の部)。岸光景が、自ら所持していた抱一・其一による図案帖への補筆を中野其明に依頼し、出版に漕ぎ着けたのだという。上記・出版経緯等の説明を含む明治期当初の序文・及び全図は、『四季の花 上巻』『四季の花 下巻』(榊原吉郎解説・塚本洋太郎図版解説、青幻舎、二〇〇六年)に参照されたい。
- (39) 現在、頼を描いた図の一つに、狩野探幽筆《頼図》(福岡市美術館)を確認することができ、抱一及び春草が何処かで本図または写本、それに類する図に接した可能性もある。尚、本図については小林法子氏による論稿「狩野探幽筆 頼図」(『國華』一一二九号、一九八九年)を参照した。
- (40) 『隨筆集 明治の東京』九三・四頁。
- (41) 武野忠氏による「近世における定家詠月次花鳥歌絵の展開——吉村孝敬作品を中心に——」(東京国立博物館編『MUSEUM』四一四号、一九八五年)に、「定家詠月次花鳥歌絵」画題・十一月の箇所における枇杷の花の用例が確認できた。吉村孝敬(奈良県立美術館)・土佐光成(個人蔵)・狩野探幽(ミシガン大学図書館)・狩野永敬(東京国立博物館)の例である。
- (42) 田中圭子氏による「当館所蔵 菱田春草の古画模本について」(東京藝術大学美術館編『東京藝術大学大学美術館年報(平成二二年度)二〇一一年』を参照した)。
- (43) 是真の作例は、『柴田是真』(別冊太陽日本のころろ一六三、安村敏信監修、二〇〇九年、平凡社)所収、省亭の例は『省亭花鳥画譜』(二八九〇年)に確認した。また、「渡邊省亭筆 びわに小禽」(野地耕一郎、『國華』一三七〇号、二〇〇九年)を参照した。

参考図版



一一二①



一一二②



一一二⑧



一一二④



一一二⑨



一一二⑦



一一二③



一一二⑦



一一二⑧



一一二⑥



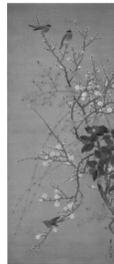
一一二②



一一二⑦



一一二⑧



一一二⑤



一一二①



一一二⑤



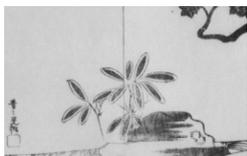
一一二⑥



一一二④



一一二③



-- 三④



-- 三⑤



-- 三⑥



-- 三⑨



-- 三⑫



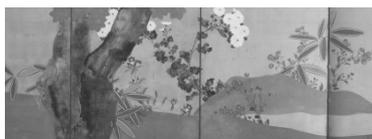
-- 三③



-- 三②



-- 三①



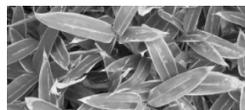
-- 三⑦



-- 三⑧



-- 三⑩



-- 三⑪



一一四④



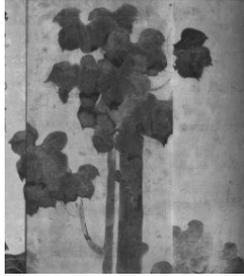
一一四③



一一四②



一一四①



一一四⑧



一一四⑦



一一四⑥



一一四⑤



一一四⑨



二一一④



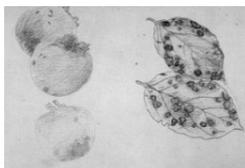
二一一③



二一一②



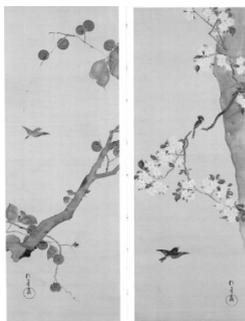
二一一①



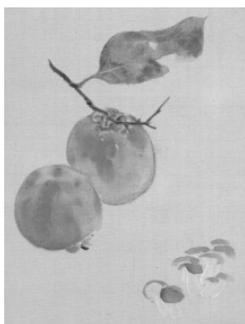
二--⑦



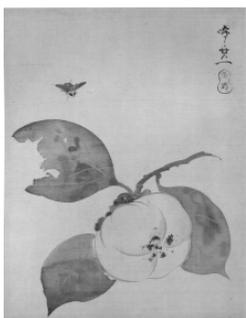
二--⑥



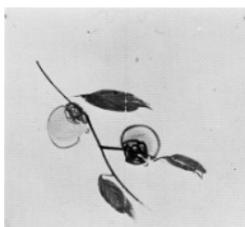
二--⑤



二--⑩



二--⑨



二--⑧



二--⑤



二--④



二--③



二--②



二--①



二 - 二⑩



二 - 二⑨



二 - 二⑧



二 - 二⑦



二 - 二⑥



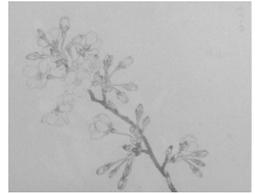
二 - 二⑭



二 - 二⑬



二 - 二⑫



二 - 二⑪



二 - 二⑰



二 - 二⑮



二 - 二⑮



二 - 三⑥



二 - 三⑤



二 - 三④



二 - 三③



二 - 三②



二 - 三①



三 - 二②



三 - 二①



三 - 一②



三 - 一①



三 - 三③



三 - 三②



三 - 三①



三 - 二③



三 - 三④



三 - 四③



三 - 四②



三 - 四①



三 - 四⑦



三 - 四⑥



三 - 四⑤



三 - 四④



三 - 四⑧



三 - 五④



三 - ③



三 - 五②



三 - 五①





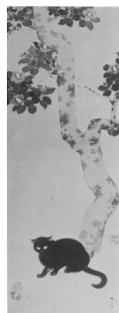
三-七④



三-七③



三-七②



三-七①



三-六



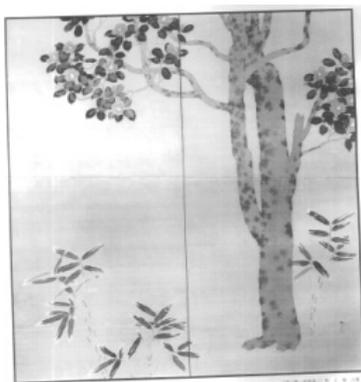
三-七⑦



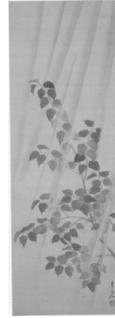
三-七⑥



三-七⑤



三-七⑧



三 - 八②



三 - 八①



三 - 八③



三 - 八⑤



三 - 八④



図版出典（出典文献の出版年順）

- 大村西崖編『東洋美術大観』五、審美書院、一九〇九年。（一、三⑧）  
 小高根太郎『菱田春草』（美術研究資料第九輯）美術研究所、一九四〇年。（三、七⑦⑧）  
 中村溪男編『菱田春草』（近代の美術一五）至文堂、一九七三年。（三、四②、一七①）  
 菱田春夫『菱田春草』大日本絵画、一九七六年。（一、一①、二、一②③、三、一①、一七②）  
 中村溪男編『抱一派花鳥画譜』一、五・別巻、紫紅社、一九七八・八〇年。（一、一⑤、二、三③、三、四④⑤、一四⑥、二、一⑧⑨、二、二⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲、三、四④⑦、一八③④）

- 菱田駿編『菱田春草素描集』(分冊「素描」「スケッチ帖一」「スケッチ帖二」)大日本絵画、一九八九年。(二・二⑪、三・三③④)
- 村重寧編『琳派』第一卷(花鳥Ⅰ)、紫紅社、一九八九年。(一・一②③、二・二④、三・三③⑥⑦⑨、四・四⑤、二・一⑤、二・二⑤)
- 飯田市美術博物館編『菱田春草展・図録 空間表現の追求』、同年(三・七⑤)
- 菱田春草研究委員会編『菱田春草の書簡と絵画——菱田家よりの奇贈品』下伊那教育会、一九九〇年(三・二①)
- 小林忠編『琳派』第二卷(花鳥Ⅱ)、紫紅社、同年(一・一⑥、二・二⑤⑦、二・一⑥⑩、二・二④⑥⑦⑧、三・三②、一八①)
- 同右第三卷(風月・鳥獸)、紫紅社、一九九一年(一・四⑦、二・三③⑥)
- 村重寧・小林忠編『琳派』第五卷(総合)、紫紅社、一九九二年(一・二⑥、二・二⑩⑫⑬、三・三④⑤、三・八②)
- 小池賢博編『菱田春草 ころの秋』(巨匠の日本画 四)学習研究社、一九九四年。(一・四③、三・五①)
- 村田真宏・高橋秀治編『菱田春草展』菱田春草展実行委員会(愛知県美術館・中日新聞社・東海テレビ放送)二〇〇三年。(一・三①②、一・一①、三・三①、四⑤、七③)
- 尾崎正明著・日本アート・センター編『菱田春草』(新潮日本美術文庫二九)新潮社、二〇〇六年。(二・三②)
- 佐藤志乃監修・明治神宮宝物殿編『特別展 菱田春草』明治神宮、二〇〇九年。(一・二②、四①②、二・一⑦、二①②、三・四①、六、七⑥)
- 徳川美術館編『王者の華 牡丹』二〇一〇年。(一・一⑦⑧⑨)
- 仲町啓子監修『江戸琳派の粹人 酒井抱二』(別冊太陽日本のころ一七七)平凡社、二〇一一年。(一・四⑧)
- 玉蟲敏子・江村知子監修、真田尊光・内山大介編『千住の琳派——村越其栄・向榮父子の画業——』足立区立郷土博物館、二〇一一年。(一・一④、三・三⑫、三・四⑥、七④、八⑤)
- 読売新聞(ヨミダス歴史館 明治・大正・昭和) <https://database.yomiuri.co.jp/rekishikan/> (三・四⑧)
- 筆者撮影(一・二⑧、三・三⑩⑪、四④⑨、二・一④、二・一⑫、三・一②、二②③、四③、五②③④)

Hishida Shunso and Edo-Rimpa school:  
On the situation of acception and the painting

INADA, Satoko

Hishida Shunso (1874–1911) was born in the City of Iida, Nagano Prefecture, where he has spent to be 15 years old. After, he made effort to create Japanese-style painting “Nihon-ga” as the very Japanese, the opposite of Western; he had been going on, with especially Yokoyama Taikan, on the position of Tokyo School of Fine Arts “Tokyo Bijutsu Gakko” and Japan Art Institute “Nihon Bijutu-in” under Okakura Kakuzo (Tenshin). Especially in his later years, Shunso painted so many pictures that was similar to pictorial style by Edo-Rimpa school.

The school originated with activity; Sakai Hoitsu (1761–1828) praised the achievement, and painted works using theirs about Ogata Korin (1658–1716) and his brother, Kenzan (1663–1743). In short, Edo-Rimpa school is one of the school succeeded by word of mouth, handing over the model and their seal. There are many works painted generally combined flowers with birds.

Further, it’s special feature that the designs appeared among the people when continuing the school, even while Korin was living. Like Korin’s ume blossoms “Korin-Ume” and pine “Korin-Matsu”, at the beginning, they was winning popularity as the design for kimono in Kyoto. Gradually, the tendency spread to Edo, and still up to the Meiji period. That is, for example, the design for industrial arts by Edo-Rimpa school painters and whoever like the design by Korin or Hoitsu—regardless of famous or obscure—became widely accepted both at home and abroad; on the other hand, we have imported Western industrial arts and design as a field of plastic arts.

In this treatise, first of all, I’ll present the record of exhibits painted by the school; we’re able to confirm their activity

up to the Meiji period. Second, I'll presume Shunso was to have chances to come into contact with theirs or their works. That is on the assumption the reasons why Edo-Rimpa style was supported by the Japanese common people in those days and Western people is to be artless and smart there. Finally, I'll suggest both similarities and differences about their course of action concretely by comparing works.

As is mentioned here, I'll suggest the start Shunso painted the works based on good point of Japanese painting in last period; even Shunso called progressive painter of “Japanese-style paintings” that introduced the ways of Western.

（人文科学研究科美術史学専攻 博士前期課程二年）