

採 蓮

Siren

第十六号

No.16

目次

Contents

採蓮のいわれ 4

The Implication of "Siren" 5

増上寺蔵・一信筆「五百羅漢図」との出会いとその後 河合正朝 7

"The Five Hundred Arhats" by Kazunobu in the Zōjōji Temple Collection: a first encounter and later developments Masatomio Kawai 18

流光齋肉筆役者絵『狂言図巻』考 北川博子 19

The Painting of Kabuki Actors *Kyōgen zukushi zukan* by Ryūkōsai Jōkei Hiroko Kitagawa 29

田中抱一の「画史」―酒井抱一の晩年の弟子が伝えたもの― 松尾知子 31

Tanaka Hōi's "History of Painting": what is taught us by Sakai Hōtsu's last pupil Tomoko Matsuo 50

平成二四年度 千葉市美術館の活動 51

Fiscal Heisei 24 Activities of Chiba City Museum of Art

採蓮のいわれ

蓮は古来の画題でありそれを描いた名画が多い。その花は清浄無垢、また枯れては寂寥の情をもたらす。

千葉は古代蓮の種が発掘され現代に命を復活した町であり、奇しくも千葉市美術館は古には蓮池（はずいけ）と呼ばれ蓮の漂う池を埋立てたといういわれの繁華街に位置する。音通する *music* は美声をして船乗りを誘惑し難破させるギリシャ神話の海の精である。蓮を採るが如く古今の美を紡ぎ、妖精の如く人を魅惑する芸術に就いて論ずべく本誌の題を定めた。

千葉市美術館

The Implication of “Siren”

The lotus has been the theme of painting, and there many master works which delineate it. Its flower is pure and innocent, and gives the feeling of loneliness and silence after it is withered. Chiba is where ancient lotus was discovered and its life was reinstated. Coincidentally, the Chiba City Museum of Art is located on a street made by reclaiming the lotus field called Lotus Pond (Hasu-ike) in ancient times. *Siren* has same phonetic expression as Siren in Greek mythology who lured mariners to their destruction. The name of the bulletin was decided with the intention to weave the beauties of both present and ancient times as if harvesting the lotus and to discuss the arts which lure us like a siren.

Chiba City Museum of Art

増上寺蔵・一信筆「五百羅漢図」との出会いと、その後

河 合 正 朝

二〇一〇年一〇月、オスロ大学図書館の貴重書室で、浅野秀剛さんと同館所蔵の主として版本類の調査を行っていた時、日本図書担当の司書である矢部直美さんから、二秩に納めた一三冊からなる『縮図』と題される絵画資料を示された。そのうち題簽に「雑体画譜」(人物 AVI 35/6022)(挿図1)とある一冊の頁を繰って行くと、そのなかの一頁に、「弘化四丁未夏四月穀旦 顕幽斎源一信謹画」と書き込みのあるのが目に止まった。同じ頁には、「箱館 北嶺江貫謹筆」、「天明七年丁未夏五月大穀旦 屠龍翁高嵩谷藤原一雄敬画」、「高印嵩谷」などとも記されている(挿図2)。更に、次の頁には「享和三年癸亥秋七月穀旦 高嵩溪藤原信宜図」とあり、そこには簡略な図(縮図)も描き添えられていた(挿図3)。

図1 成川素明筆『雑体画譜』(人物)
オスロ大学図書館蔵



これは、浅草・浅草寺観音堂に掛けられていた大絵馬についての記録で(注1)、この縮図帖の画家・成川素明(挿図4)が、現在も浅草寺に遺る、入江北嶺筆「予諫刺衣」、高嵩谷筆「源三位頼政の鶴退治」、高嵩溪筆「狸々舞」などとともに、以下に述べる顕幽斎一信(二八一六―六三)の描く「牛若丸と弁慶」の大

図2 成川素明筆『雑体画譜』(人物)
オスロ大学図書館蔵

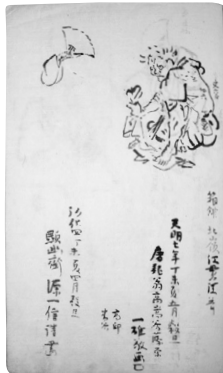


図3 成川素明筆『雑体画譜』(人物)
オスロ大学図書館蔵



図4-1 成川素明印章『雑体画譜』
オスロ大学図書館蔵

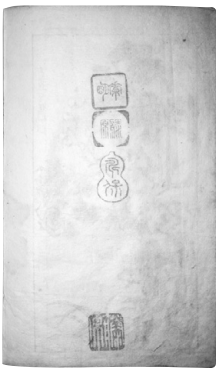
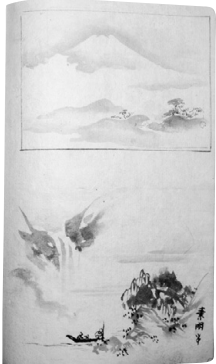


図4-2 成川素明筆『山水図』『雑体画譜』
オスロ大学図書館蔵



絵馬を見て、その款記を書き留めたものである^{注2}。一信らの大絵馬は、観音堂参詣の大衆に親しまれた、おそらく当時評判の絵馬であり、幕末・明治初期に活躍した、成川素明(二八四〇―一五〇年)ころに活動のような、同時期の画家たちにも注目される作品であつたことが想像される^{注3}。

京都五条橋での牛若丸(源義経)と弁慶のエピソードを絵馬に描いた顕幽斎一信は、図中にある「弘化四年(一八四七)四月」の年紀から、その時三二歳。絵馬は、この絵師の、現在制作年代の明らかなことを確認出来る最も早い時期に属する作品と見做され、後出の諸資料に徴しても、絵師として一信は、たぶんこのころから本確的な歩みを始めたものと思われる。

○

顕幽斎逸見一信は、近年俄かに識者の注目を集めるところとなつた江戸時代末期の絵師で、いまその代表作として大方の認める港区・増上寺蔵の「五百羅漢図」一〇〇幅が、二〇一一年四月に江戸東京博物館で特別展示されるに至つて、さらに多くの関心が寄せられることとなつた^{注4}。わたしが一信筆の「五百羅漢図」や前術の「牛若丸と弁慶」などの作品と出会つたのは、後に触れるように、一九七〇年代後半のことで、すでに三〇数年の歳月が経つてゐる。その一信の作品によくやく世人の目が向けられるようになり、また、そうしたなかで、遠く北欧の地オスロで、一信の作品に関わる記録に偶然にも出会つたのは、まことに奇しき因縁かとわたしには思われた。

一信は、狩野派に学んだ絵師で、江戸・本所(現在の墨田区立川付近)に生まれたとされ、幼くして画を好み、長じて画を描くことを業とし、主として仏画、とりわけ羅漢図に特徴のある作品を残している。相模国・大山石尊の御師の出身と伝える逸見舎人の娘・やす(出家の後、妙安と称す)と結婚し、逸見家の人となるが、それ以前から三代堤等琳派に属する絵師のもとで行つていた、提灯絵、幟絵、絵馬など、絵画としては二義的な、いわゆる町絵師のする手間

取り仕事を続け、住居を神田同朋町、浅草茅町、浅草福井町、日本橋横山町など、現在の浅草橋周辺を妻・やすとともに転々としたのち、日本橋小網町から出火、浅草におよんだ大火で被災、上記の「五百羅漢図」を制作することになる増上寺近くの芝浜松町に居を移したと伝える^{注5}。

また、観音や不動に対する信仰が厚かつたと言われており^{注6}、観音信仰が、浅草寺の観世音に対する帰依参拝であつたことは想像に難くない。一方、一信の住んだと言う浅草福井町は、現在のJR線浅草橋駅の辺りであり、浅草橋を渡つた、一時一信が居たともされる日本橋横山町の近くには、江戸三大不動の一つである薬研堀不動尊がある。また、一信在世のころには、浅草寺境内に荒澤不動堂があり、明治の神仏分離の際に、仁王門外の大行院に移されたという成田不動尊を祀る成田不動堂は、いまなお同地(現在は浅草不動尊と称す)に現存する^{注7}。妻のやすも不動尊を信心し、浅草八幡境内の不動尊に三年の願掛けをしたとも伝える^{注8}。加えて、成田山不動尊は、江戸時代(元禄一六年から安政三年の間)に一〇回を数える江戸出開帳を深川永代八幡宮社地で行つてゐる。一信はそうした不動明王や観音菩薩の霊場に、しばしば詣で諸々の祈願をしたに相違なく、それを機縁として、前述の浅草寺観音堂の絵馬や成田山不動堂仏後壁に十六羅漢図および釈迦・文殊・普賢・四天王・十大弟子図を、天井に墨龍図や天女図などの制作を行つたものと思われる。

本稿は、上述の絵師・一信が世に知られるところとなつた経緯やその顛末を備忘録風に綴り、図および図の筆者に関する研究史の一端を述べようとするものである。

二

一信の作品との出会いは、一九七八年の夏であつたと記憶するが、それは今からおよそ三〇数年以前に遡る。そのころ東京都港区では、文化財保護条例の

施行に向けて、さまざまな準備がなされていた。その一つに、昭和五三年（一九七八）の条例施行に先立って区文化財に指定するに相応しい文化財の選定も進めなくてはならなかった。そこで区内の名刹である増上寺の碩学・村上博了先生をお訪ねしご教示を請い、同寺の宝物の調査をお願いしたところ、一山の協力を快諾していただいた。その調査の際に、経蔵から持ち出された絵画のなかに、桐製五段重ねの箱四棹（一段に五幅、一棹二五幅ずつ）に納められた一〇〇幅からなる「五百羅漢図」（一幅に五羅漢ずつ、百幅で五百羅漢を表す）があった。

のちに「狩野派の伝統的な描法に加え、洋風の陰影法など、新来の画法をもとり入れた江戸時代末期の貴重な作例」として、文化財保護条例施行の初年度に当たる昭和五四年（一九七九）に港区有形文化財の指定を受けることになる、この「五百羅漢図」の最初の印象は、まず、一〇〇幅というその量の多さであった。そして、各一幅に五羅漢と圍繞する弟子、供養者をはじめ、その他の諸人物、禽獣、草木、堂宇などが、自然の景を背景に、濃厚な彩色と精緻な筆致によつて、じつに精細に、まさに執拗とも思えるほどの描きぶりで画面を埋め尽くし、観る者に迫る異様な力をその中に持っていることであつた。

羅漢を主題に、そこにはこの世のものとは思われない、奇観と称すべき世界が展開されている。それは、応供、応真、真人などと漢訳される、阿羅漢（サンスクリットにいう「アルハット」）、すなわち、悟りを得て、人々の供養尊敬を受けるに値する、超越的、超俗的な聖人の姿ではなく、それはむしろ、難行苦行を経験した修行者の姿と言え、かつ、仏に代り、煩惱の淵にたつて苦しむわれわれ凡夫（衆生）の傍らにあつて、解脱（悟り）に導く存在である救済者としての羅漢のそれである。と、同時に、この図の注文者である増上寺の学僧の意を反映して、浄土宗的な意味からの仏教的解釈がそこには多分に加えられ、その絵解が試みられているようにわたしには思えた。幕末の江戸における浄土宗

の本山である増上寺で行われる羅漢会・羅漢供養の本尊にそれは、まことに相応しい表現と言えるだろう。

その時期の増上寺には、のちに触れる、この増上寺本「五百羅漢図」の願主でもある源興院の了瑩、亮迪をはじめ、大雲、蜜順、徹定などの学僧たちがおり、源興院は増上寺の学寮、すなわち学僧たちの集まる場所でもあつた。彼らは、嘉永六年（一八五三）六月の黒船来航によつて人々が、西洋に対する関心やそれを意識せざるを得ない環境にあつた、まさしく日本が近代を迎えようとするその時に、仏教擁護の立場に立ち、時代の要求に応え得る仏教、なかんずく浄土宗の教えとは何かを、依拠する仏典の研究によつて導き出し、これを如何に大衆に示すことが出来るかを論議したのである。一方、五百羅漢図の制作を願う一信は、そうした彼らの意に従い、その指導のもとに、説き聞かせられる教えに基づきながら、同時に絵師として古典となる羅漢図をはじめとするもろもろの手本とすべき絵画に学び倣いながら、それを画像としていかに具現化するかに腐心したに相違ない^{注1}。それゆえそこには、ある種の物語性が込められるという、絵画表現上看過し難い一つの特徴のあることを指摘出来よう。従つて中国から請来され、それに学んで、鎌倉時代後半から室町時代に、主として禅宗寺院の周辺で制作、礼拝された多くの羅漢図とは、その性格を異にするのである。

三

増上寺本「五百羅漢図」の各幅には、「法眼一信画」の款記と「法眼」「一信」の二印のあるものと「法眼」「一信」の二印のみが捺されているものがある。法眼一信とは、どんな画家であろうか。

この「五百羅漢図」には、文久三年（一八六三）釈迦成道の日（二月八日）に、翌四年一月一三日の開眼供養を控えて、増上寺の学頭（学僧）であつた大雲

が撰述した『新図五百大阿羅漢記(増上寺蔵)』と題す刊本が付いており、これによって、図の制作に至る経緯、図に描かれる主題、その内容や意味、画家一信の経歴などのおおよそを知ることが出来る^{注10)}。同時代の根本史料と言える。

それによれば、一信は狩野素川に学んだ狩野派の絵師で^{注11)}、前述のように浅草で被災、芝浜松町に転居ののち、増上寺の源興院にしばしば出入りし(一説に源興院に一時仮寓したともいう)、院主の了瑩(同院第十世法譽上人)やその跡を継いだ亮迪とも親しい間柄であったこと。また、了瑩は、一信が、江戸市内に全備するものを未だ見ない五百羅漢図一〇〇幅を描いて「信仰の微善を営む」、すなわち、仏に対する報恩の念を示したいという強い願いを聞き入れ、その造主となつて、嘉永七年(一八五四)の春から図の制作が始められたことなどを伝えている^{注12)}。

「五百羅漢図」の成つた同じ文久三年に、増上寺の学頭を務め、のち知恩院七五世となり、浄土宗初代管長をつとめた学僧である養鶴(鶴飼)徹定が編述、刊行した『羅漢図譜集』に寄せた、増上寺教頭の密順の跋文中にも、一信筆「五百羅漢図」制作の経緯が記されており、図は描き始めてから一〇年の歳月を費やし、一〇〇幅の完備が目指されたが、そのうちの九六幅を描き終えた時点で、絵師は病を得て亡くなり、残余の図の制作は妻や弟子によつて引き継がれ、遂にその完成を見たことがここでも述べられている。一〇〇幅の図は、増上寺の大殿に掲げられ、その開眼は貫主園山によつて修され、以後、毎年、彼岸会の中日に羅漢供養の法会が行われたという^{注13)}。

ほかに『源興院過去帳(源興院蔵)』などの史料があり、「妙安禅尼」忌日の明治三〇年六月二九日の条には、源興院の亮迪が、一信筆「五百羅漢図」の来歴等を懐顧しつつ、一信の没後、妻の妙安が、春秋二回の羅漢供養会の再興に尽力したことや増上寺の境内に羅漢堂を建立し、その供養をおこたらなかったことなどを伝えている。

また、『新東京名所図会』第八編「芝公園之下」の羅漢堂の項には、大雲撰の『新図五百大阿羅漢記』とともに羅漢堂に掲げられていたという、源興院の亮迪の撰した『新図一百幅五百羅漢縁起』が引用されており、それによると堂内には、一度に六幅ずつ掛けられ、月に一度の掛替えが行われていたことが分かる。羅漢堂は、中断していた羅漢供養の復活と一信の五百羅漢図を「列べ掛ける」ことをも目的として、妙安が私財投じ、また賛意を示す人々を募縁して、明治一年八月に建立したのである^{注14)}。

以上が、一信の生前に身近に、あるいはまたその側近くにあつた人からの情報を得やすい立場にあつた者によつて、一信没後さほど時間を隔てない時期に伝えられた一信の伝歴であり、ひとまずは一信研究のための基本的な史・資料と言えるであろう^{注15)}。

一方、いまも簡便に使われる澤田章編『日本画家辞典』(大学堂書店、昭和二年刊)には「カズノブ逸見一信(紀元二四七六―二五三二)(西暦一八一六―一八六三)通称豊次郎、頭幽斎と号す、江戸の人、狩野素川に学び、後に狩野氏を称す。芝増上寺の蔵する五百羅漢を安政元年より揮毫し、百幅中、九十幅を完成して終に歿す。時に文久二年九月二十三日 歳四十八。法名法雲院一信居士。芝公園内鑑蓮社に葬る。然るに『狩野派大観』に芝増上寺五百羅漢図を昌運の男、狩野一信の画く所とし、一信の両者を混同せるは非なり」とあつて、一信伝に関する基本情報を伝える。なお同書は、別に「狩野一信」の項を立て、「昌運の男なり、筑州の太守に仕ふ」、「實保(一七四一―一四四)ころの人」、「江戸浅草稲荷拜殿に三十六歌仙の絵あり」として別人とする。

ところで増上寺本「五百羅漢図」に出会つたところ、細野正信編『江戸狩野と芳崖』(ブック・オブ・ブックス日本の美術52巻)小学館、昭和五三年)が刊行された。そこには、増上寺本とほとんど図様を同じくするが、それを縮小して二図を一幅に仕立てた東京国立博物館所蔵の五百羅漢図五〇幅のうちの、

二幅分四図「十二頭陀・節食之部」、「同・中後不飲將水・座食節食」および「同・家間樹下」「同・露地常坐」が図版として載せられ、解説が付されているのを知った。この解説では、一信を、深川水場狩野家の「狩野梅笑一信」であるとした^{〔注15〕}。それはおそらく『狩野派大観』が、一信を「狩野梅笑一信」とする記述を引いたものと思われ、あるいはまた、朝岡興禎の『古画備考』三九「狩野譜」に「梅笑一（カズ）信 学画于伊川院」とあるのを採用して、深川水場狩野家を継いだとされる一信であると混同されたものかとも思われる。この言説には疑問とされる点も少なく俄かに採用され難いといえよう。

また、浅草寺発行の『金龍山浅草寺 絵馬図録』（林功解説、昭和五三年刊）には、先述の一信の描いた「牛若弁慶」絵馬がのせられていた。他方、黒田清輝がパリの美術館で一信について尋ねられ、答えに窮し、帰国後、一信の事跡を調査し、改めてその力量に感嘆した、という網野宥俊師の記事を、浅草寺発行の小冊子『浅草寺』94号、昭和三六年一月）の中にあるのを知った。^{〔注17〕}

その間に、区教育委員会学芸員の松本健君と増上寺を訪ね、同寺の宝物係であった藤木雅清氏からいろいろとお話を伺うなかで、一信の子孫である逸見太郎氏が都内に住んでおられることを知った。早速、逸見氏に（電話で）連絡を取り、一信に関するをお尋ねすると、逸見家には、粉本、縮図等の絵画資料のほか、根本史料となりうる文字資料のあることを知った。また、併せて、昭和二〇年の戦災による焼失時まで、逸見氏は、増上寺境内の羅漢堂に住んでおられていたと伺った。逸見氏にはあらためて資料を拝見し調査させていただくことをお願いすると、快諾されたので、他日の訪問を期した。この時点で、一信筆「五百羅漢図」は、港区の有形文化財に指定された。

逸見家所蔵の諸資料のなかには多数の画稿、粉本類のほか、『新図五百羅漢画軸寄付回向記』（明治二六年三月序 逸見家蔵）、『五百羅漢新規御建築御仕様書』（明治二六年三月、逸見家蔵）などの貴重な史・資料もあり、一信研究に重

要な情報を提供している。

指定された「五百羅漢図」一〇〇幅は、昭和五八年（一九八三）に開館した「港区郷土資料館」で、区内の文化財を公開すること目的として、二週間充て、二幅ずつ、昭和五八年から六二年までに、百幅の全てを公開展示するとともに、当時区教育委員会の文化財担当の係長であった戸田栄之氏から、折角の機会なので、区民に対し広くこの作品の重要性を説き、区民が「区の文化財に関心を深める一助になりますとともに、多くの研究者の皆さんに活用されることを期待する」ことを目的として、調査の報告書を刊行しては如何かという提案があった^{〔注18〕}。それに従って、わたしがその責め塞ぐこととなり、執筆、編集の運びとなった。作品が展示され、報告書も出版されたものの、そのころ東京国立文化財研究所に勤務しておられた鈴木廣之さんなど一部の若い研究者が、幾分の関心を示され、報告書を購入してくれたとはいえ、その反響はほとんどなかった。ただ岡部昌幸君（現帝京大学教授）に求められ、明治美術研究会の席上で、幕末に洋風の技法を取り入れて仏画を画いた、狩野派に属する特異な、あるいは異端的画家として一信に関する報告をしたことを記憶している。

四

報告書作成にともない、改めて資料の調査することになり、港区立港郷土資料館の調査員として中嶋真弓さんがその仕事を手伝ってくれることになり、本格的に報告書刊行にむけての作業を始めることとなった。そのなかで、京都・清凉寺に、増上寺本の著色下絵（大下絵）のあることや港区内にあつて、増上寺とも縁の深い大円寺や大松寺に墨描きの下絵があることを松本健君からの報告によつて知った。他方、成田山新勝寺のご好意によつて、不動堂天井画および所蔵される「十六羅漢図」や「五百羅漢下画」、「本堂周囲彫物五百羅漢尊御首下図」ほかの調査も行うことが出来た。

これらの調査には、郷土資料館の榎林八重子さんの手を煩わすこともしばしばであった。その後、中嶋さんが同資料館を退職し、代りの調査員として畑麗さんが採用され、畑さんの提案で逸見氏から資料の寄託を受け、港郷土資料館でさらに資料すべての写真撮影を含む、詳細な調査を実施することになった。その簡単な報告書として「逸見家所蔵の絵画資料について」(港郷土資料館館報三号、昭和五九年)を公にした(挿図5)(注19)。



図5 増上寺什宝 五百羅漢下画 富山県瑞泉寺蔵

それより先、昭和五七年にカナダ・バンクーバーのブリテッシュコロンビア大学で開催された日本の宗教に関する研究をテーマとした国際会議に出席して研究発表を行った際に、一信の「羅漢図」を紹介すると、同席した真鍋俊照さんが興味をもたれた。帰国後、真鍋さんが、関係された板橋区立美術館で開催の「近代の仏画―修羅と菩薩の間で」(一九八四年)に増上寺本の一信筆「五百羅漢図」が出品されたと記憶していたが、今回、同館の安村敏信前館長に問い合わせたところ、東京国立博物館所蔵の五〇幅本のうちの数点が展示されたことを確認した。板橋区立美術館には出陳されなかったが、真鍋氏責任編集の『明治・大正・昭和近仏画仏像1 明治・大正編』(小学館、昭和六一年)に「一幅 六道 地獄」と「四五幅 十二頭陀 節食之分」がカラー図版として掲載され、短い解説文を書いた。

その後、安村敏信氏が、板橋区立美術館の江戸時代をテーマとする企画展や特別展において数度にわたり展示しており、すこしずつではあるが、一信の名や作品が知られるようになった。

安村氏は、同美術館で、一信筆の表面に「源平合戦図」裏面に「龍虎図」を描いた六曲一双の屏風を、昭和六〇年(一九八五)に購入している。「嘉永癸丑(一八五三)仲春穀旦 頭幽齋一信筆」の款記を持つこの屏風の出現で、法橋や法眼に叙任される以前の、比較的若いころの貴重な作品のあることを知ることが出来た。一信は若いころこうした古典の物語を主題とする図を描いていたのだ。

一信に注目し、近年すなわち二〇〇〇年代に入って、その造形的価値や芸術性を高く評価し、江戸絵画史上における一信の重要性を喧伝し、その位置づけ努められておられるのは、安村氏と山下裕二氏の二人であり、二〇一一年四月の江戸東京博物館での「一信筆五百羅漢」展開催の企画監修も両氏である。

山下裕二氏が、一信の羅漢図に注目したのは、一九九〇年秋に静岡県立美術館で開催された「狩野派の巨匠たち」展の折だとその著書のなかに書いておられるが、その展覧会には一信筆の増上寺本のうちから「十二頭陀・節食之分」ほか一〇図が展示された。これは、おそらくわたしが増上寺で「五百羅漢図」一〇〇幅を調査した際に、大学院生として助手を務めてくれた同館学芸員であった玉蟲玲子さんの発議によつての作品選択であつたのかと思われる。

大英博物館、リンデン美術館ベルツコレクション、ボストン美術館など海外の美術館に一信の作品が所蔵されていることを知ったものの、ここまでで、わたしの一信研究は頓挫する。研究の中止ないしは研究放棄というべきである。

五

以降、安村、山下両氏の主導するところによつて、一信の積極的な紹介や研

究による新たな知見の披瀝、その美術史上の位置づけに関する試みなどがなされている。かくして、二〇〇〇年後半以降、一信に対する関心は、一段の昂り見せるところとなった。

以下に、その業績を凡そを列挙してみよう。

安村敏信『妖と艶―幕末の情念』(板橋区立美術館、二〇〇三年)

安村敏信『驚愕の仏画 狩野一信筆五百羅漢図観覧記』(別冊太陽 日本

のころ一三一号 狩野派決定版『平凡社、二〇〇四年』)

安村敏信『もつと知りたい狩野派―探幽と江戸狩野派(アート・ビギナーズ・コレクション)』(東京美術、二〇〇六年)

安村敏信『幕末・明治の狩野派(江戸絵画入門 驚くべき奇才たちの時代)』

(『別冊太陽 日本』のころ一五〇号『平凡社、二〇〇七年』)

安村敏信『江戸の絵師』(暮らしと稼ぎ)『小学館、二〇〇八年』)

板橋区立美術館『諸国崎人伝』(板橋区立美術館、二〇一〇)

これらの論考のなかで 安村氏が明らかにしたことは、まず、その没年齢に、四八歳と四九歳の二説があることに注目、諸説を検討してその内から源興院主で一信のバトロロンでもあった亮迪による過去帳に「文久三亥年」「四十八才ニテ西化ス」とあることや墓誌に「文久三癸亥年九月二十二日」とあるのを拠り所として、文化一三年(一八一六)に生まれ、文久三年(一八六三)九月二二日に四八歳で没したとされた。文化一二年生まれとしながら、文久三年四八歳没とするわたしの誤りを正している。

次にその師承関係について、安村氏は、前述した大雲撰の『新図五百大羅漢記』以来、一信が狩野素川に、またそこから発展して素川章信(一七六五―一八二六)に学んだとする言説に対して疑義を呈され、素川没年の時に一信の年齢は一一歳であり、この説の成立には無理がある。むしろ、素川を章信より三代あとの素川寿信(一八二〇―一九〇〇)を師に位置づけことは、十分に検討に

値する今後研究課題であるとしている。そして「二歳のときに寄宿した素川は寿信であったが、素川としては寿信より有名な章信に就いたと、後世の人が考えて「深川扇橋」の素川と伝えたか、また初め章信に就き、そのまま寿信の代まで画塾に通っていたかのいずれであろう」、「しかし、それを決定する資料はいまのところない」と述べる。説得力のある指摘であると思う。ただ、わたしは、それが「後世の人」ではなく、一信自身から出ている可能性も検討すべきだと考える。逸見家伝来のいわゆる「一信関係絵画資料」のなかには、章信の絵画を縮図にしたものや章信の款記を絹片に敷写(贋写)ないしは臨模したものが伝わっており、仮に直接指導を受けることがなかったとしても、いわば私淑的な意識をもつて、より名の知られた素川章信を自らの師として位置づけたと考えられなくはない。あるいは、画系の権威付けのために章信を師とすることを表明していたかもしれないのである。いずれにせよ、狩野伊川院に師事し「深川水場狩野家を継ぎ、梅笑討一信と称した」、また「狩野昌運の男一信とする」などの説は無理があるといえる。安村氏は、一信を今日通例として「狩野一信」と呼んでいるのに対し、現存する史・資料からの検討を経て、むしろ「逸見一信」と称すべきであろうとされている。一信が狩野を称したことは否定出来ないものの、わたしも安村氏のこの提案に同調したいと思う。

安村氏とわたしの見解に相違があるのは、増上寺本と東博本の制作年代の先後関係である。安村氏は、東博本が、一信没後に後継者である一純ないしは友信が一信の下絵をもとに制作したとすることに対して、わたしは、増上寺本を描くに当たって、一信自身が、その試みの作、あるいは、伺い下絵的な性格を持つ図として五〇幅を描いたと考えたいのである。安村氏も自説をさらに練り直しているようであり、わたし自身も論を深めより具体的な証明と論理性をもつ考察として明らかにする必要性を感じているので、ここでは現在までの両者の行き着くところを記すことに止めたい。

山下裕二氏は、『変容する神仏たち―近世宗教美術の世界』（渋谷区立松涛美術館、一九九五）の展覧会企画に携わっておられたかと思うが、NHKテレビのハイビジョン放送でも一信を取り上げる番組の制作に参加されている。恐らく監修をされたのであろう。

山下裕二解説「知られざる超大作の扉が今ひらく 五百羅漢の絵師・狩野一信」（『芸術新潮』二〇一一年五月号、新潮社、二〇一一）。「羅漢様のディリーライフ」「良い子からチョイ不良（わる）おやじまで羅漢学院だいま入学受付中」「羅漢レスキュー隊、六道へ」など、描かれる内容を噛み砕き、一信画の魅力や羅漢図の意味を平明に説いている。この書は、江戸東京博物館で開催の「増上寺秘蔵の仏画 五百羅漢 幕末の絵師 狩野一信」展（二〇一一年）に平行して出版された。

それ以前、あるいは、その間に開催された展覧会で一信筆五百羅漢図の展示のあったものを見れば、おおよそ以下のものであろう。

『近代日本画への招待―洋風化への軌跡』（山種美術館、一八八二年）

『近世の絵画―西から東への風』（三重県立美術館、一九九二年）

『羅漢―その美術と信仰―』（滋賀県立琵琶湖文化館、一九九四年）

『狩野派の三百年』（東京都江戸東京博物館、一九九八年）

東京国立博物館「幕末の妖しき仏画―狩野一信の五百羅漢図」（二〇〇六年）は、東京国立博物館所蔵の狩野一信筆「五百羅漢図」五〇幅の全てを一堂に展示するという企画展の際に刊行された図録であり、松嶋雅人氏が「概説 狩野一信の伝記とその作品」を、沖松健次郎氏が「概説 東京国立博物館蔵 五百羅漢図」と題する論考を寄せている。

田口大輔、竹内義亨、篠原昭二「狩野一信筆「増上寺五百羅漢図」中に描かれた江戸時代後期の柔道整復術固定法の観察」『柔道整復術・接骨医学』第一四卷四号（日本柔道整復接骨医学会）（二〇〇六）、「医学と芸術」（森美術館）（二〇

〇九）の二本は、医療関係の研究者が一信図像の羅漢表現に注目した例であり、その関心の広まりを、ひとまずここに記しておきたい。

佐々木英理子「狩野一信筆「源平合戦図屏風」と一信の作品について」（『板橋区立美術館蔵狩野派全図録』板橋区立美術館、二〇〇六）は、展覧会図録に寄せた、板橋区立美術館所蔵の前に触れた作品についての論考であった。佐々木さんは、これを機に一信の研究に取り組まれ、とりわけ一信の作品に関する絵画様式の分析と考察によつて従来に見ない成果を上げている。佐々木さんには、一信画に見られる描法、筆致などの特徴をはじめ作品に就いての徹底した形式分析（フォーマル・アナリシス）によつて、一信の絵画様式を明らかにすることが求められる。また、安村・山下監修の『狩野一信筆 五百羅漢図』（小学館）には、「逸見家資料について」を寄せ、ここでは、新出の資料である一信の『日記』を紹介することで、その作画活動のほか生活者としてのこの絵師の一面をも浮かび上がらせている点が特記され、今後、『日記』を通して佐々木さんのさまざまな新知見や考察の示されることが期待できる。

松嶋雅人「狩野一信」（『日本の美術』五三四号、ぎょうせい、二〇一〇）は、前に触れた東博本の展示の際の研究成果を通して得た諸知見に基づき一信論を展開する。ここでは現在フランス国立ギメ美術館に所蔵される四面の「羅漢図」について、それが旧源興院の壁画であった可能性が大きいとし、兼子伴雨が「増上寺源興院にあったという作品がドイツにあるという伝聞を廃しているのは、おそらく正しいだろう。また、前に紹介した黒田清輝の挿話を、黒田の日記などで補い報告したのを初めとして、多くの新しい情報や知見が加えられている。

前述のように海外で、わたしも一信画の幾らかを目の当たりにすることもあり、他方、一信画に外国人研究者の関心も向けられるに至った。

Patricia Graham, "The Ascetic as Savior, Shakyamuni Undergoing Austerities

by Kano Kazunobu", Register, The University of Kansas, Spencer Museum of Art, Vol. VIII, No. 1, 2008)は、米国で発表された一信に関する初めてのまとまった論考と言えるだろう。

パトリシア・グラハム博士は、旧知の研究者で、長く江戸時代に制作された仏画に関心を示し、禅画や黄檗系の仏画に関する研究論文を発表されているが、同博士の関係しているカンサス大学のスペンサー美術館の所蔵する「苦行釈迦像」を紹介するのを機会に、一信論を展開するものである。この論文では、カリフォルニア州のハンフォードにあるクラーク・コレレクションの所有する「十六羅漢図」一幅も併せて紹介するなど貴重な報告となっている。

そしていま、江戸東京博物館で「増上寺秘蔵の仏画 五百羅漢 幕末の絵師狩野一信」展が開催の運びとなり、この機を得ておける現状における一信研究の決定版ともいえる安村敏信・山下裕二監修・小学館編『狩野一信 五百羅漢図』（小学館、二〇一二年）が出版されるに至った。これには、前述のように佐々木英理子さんが、新しく逸見家によって公開、提供された新出の資料である一信の『日記』を紹介し、一信研究の上での貴重な情報を示すとともに、自から多くの知見を明らかにしている。今後の一信研究の展開にとって寄与するところが大きいと考える。

二〇一二年春には、米国・ワシントンDCのサックラーギャラリーで、増上寺本を展示する展覧会が開かれ、米国においても大いに注目され、高い評価が与えられたものと思うが、開会後数日で図録が完売したと聞いた時は、少しばかり驚かされた。

佐々木さんに続く若い世代の研究者の間にも、山下裕二氏が、前の『狩野一信 五百羅漢図』の参考文献一覧に付記し、夙に紹介されておられる、佐久間恵「狩野一信筆『五百羅漢図』(明治学院大学文学部卒業論文)」、白木菜保子「狩野一信、その画風のルーツについて」(山口大学教育学部卒業論文)など、一

信ないしはその筆になる「五百羅漢図」について研究的な関心をも持つ人たちが現れたということに、一信研究の将来を期待せざるをえない。なかでも白木さんは、二〇一二年夏に開催された「日本美術研究に関する国際大学院生会議」で「狩野一信筆『五百羅漢図』と増上寺における羅漢信仰」の題目のもとに研究発表を行い、「増上寺の学僧の羅漢信仰を分析し、一信がどのような着想を得て増上寺本を描くに至ったか」について論じるといふ、魅力的な視点を見出している^{注20}。これは、本論でもわたしが再三触れ、指摘していることであるが、絵画の制作にあたって、それを取り巻く周囲の状況や環境、なかんずく、注文者の意図が如何に作者の絵画に反映するかという問題に結び付いている。これは今日的な美術史方法論であり、増上寺本の研究に残された課題といえよう。白木さんは、現在、東洋仏教絵画史研究の今や泰斗である井出誠之輔教授の指導のもとで研究を継続し博士學位論文を作成中であり、わたしにはその成果が待たれるのである。

○

羅漢図は、中国では「胡貌^{こぼう}」、すなわち西域に住む異民族の容貌であることに基いて表わすために、インドや西域風(あるいは中央アジアに住み民族の姿)に、一方、日本では、努めて異国的であるために中国風に描くことが求められたのである。

ところで、絵師・一信による増上寺蔵の「五百羅漢図」の特徴は、西洋画法がそこに取り入れられている点にあることは、港区の有形文化財に指定された時点から、すでにしばしば指摘されている。このことは、増上寺本が制作された文久三年(一八六三)の時点においての異国は、いうまでもなく中国ではすたなく、それはまさしく西洋であったことを見逃してはならないだろう。

一信は、この図を制作に当たった、そのことを含め、注文者である増上寺の學僧たちの要求や、その実現のための指導の下で、これを具現化したので

ある。と同時に、当時の増上寺周辺には、多くの学僧がおり、彼らによって、新しい時代に相応しい、仏教信仰、なかならず浄土宗教学の時代に相応しいあり方やその布教のための方策がさまざまに講じられるなかで、本図の制作も行われたことを十分に留意する必要があると思う。

この図の制作背景をさらに探り求め、筆者である一信が羅漢絵師としてその集大成を果してここに求め得るかなど、さまざまな学問的な興味は残るものの、いまは、今後の増上寺本「五百羅漢図」およびその筆書である逸見一信に関する研究の課題として提示することにとめておきたい。

注1 『新撰東京名所図会』第五編 浅草公園之部下「観音堂内扁額(其二)」(臨時増刊風俗画報)第一四一号、東陽堂、明治三〇年に、歌川国芳の「一ツ家」、長谷川雪旦の「鑑引」などとともに彩色石版で載せられている。他に林功解説『金龍山浅草寺絵馬図録』(金龍山浅草寺、昭和五三年)、東京都教育委員会編『浅草寺絵馬扁額調査報告』(東京都教育庁教育文化課、平成二年)など参照。

注2 澤田章編『日本画家辞典人名編』(大学堂書店、昭和二年)に「ソメイ 素明(紀元二五〇〇)天保十一年(一八四〇) 林元と称す。肥後の人、画を以て世に名あり、天保年中(一八三〇—一八四四)の人(本朝画家人名辞書)」とある。

注3 森大狂の「狩野一信伝」(『近世名匠談』所収、春陽堂、明治三三年)は、幕末明治期に活躍した著名絵師である菊池容斎(一七八一—一八七三)や佐竹永海(一八〇二—一八八三)が、一信の絵馬を絶賛したと伝えている。なお、浅草寺には、容斎の大絵馬「堀川夜討」も伝わり、注1の文献「新撰東京名所図会」観音堂内扁額(其一)に載る。

注4 公益財団法人東京都歴史文化財団 東京都江戸東京博物館 大本山増上寺、日本経済新聞社主催により、特別展「増上寺秘蔵 五百羅漢 幕末の絵師 狩野一信」(江戸東京博物館、二〇一一年)が、江戸東京博物館で二〇一一年四月二九日から七月三日まで開催された当初は三月一五日から五月二九日であったが開会初日の四日前の三月一一日に東日本大地震がおきたために延期開催となった。この展覧会は、明治学院大学教授の山下裕二氏の監修、浅野研究所の広瀬麻美氏の企画協力。論考は山下氏が「日本第一ノ美術」一信「五百羅漢図」(への道のり)を高橋利郎氏が「成田山の一信」を寄せている。

注5 『新撰東京名所図会』第八編(芝公園之部下)「臨増刊時風俗画報」第四百九十九、東陽堂、(一八九七・明治三〇年九月)、東陽堂の(増上寺境内「羅漢堂」)の項に、その建立の由来や堂内の様子(内部を描いた挿絵も添えられる)および一信伝が載せる。この項の解説にあつたのは、同「画報」編輯所員の太田才次郎で、一信の伝歴を知る重要な手懸

りを多く提供する。すなわち基本文献である。なお、本書発行の明治三〇年は、一信の妻妙安の没年にあたる。源興院の亮迪や大田は、一信未亡人の妙安から直接に話を聞く機会があつたろう。他に『新図五百羅漢画軸修復調査報告』(逸見家蔵参照。なお、小網町の火災は、天保十二年(一八四一)にあつたという。

注6 大雲撰『新図五百阿羅漢記』に「観音不動の二尊、その最も崇信するところなるが故に、浅草および成田に至り、誠を致して祈り求む」とある。本羅漢記は、文久三年十二月八日に誌されたもので、一信の経歴や五百羅漢図の制作に至る経緯が事細かく述べられており、同年九月に没した一信の研究にとっては、同時代の根本史料となる。刊本(句読点附、一紙十八字詰十六行、六紙)があるほか、能書林粗図が昭和七年にこれを写し二軸にしたものが、現在「五百羅漢図」に付属している。

注7 網野有俊編『浅草寺志』巻三、一四四頁—一四六頁。(浅草寺出版部、昭和十四年)参照。注1の文献中の「成田不動尊」の項には「成田不動は仁王門左の方なる大行院内に在り」とある。

注8 兼子伴雨「狩野一信の墓」(『見ぬ世之友』一二、東都掃墓会刊、一九〇一・明治三十四年)参照。伴雨は、堤等琳派の絵師に就いたこと、業研堀に住む狩野直信の幼名を受けて一信と号したこと。浅草福井町近い石切河岸に住んでいた柴田是真と風交が深かったこと。浅草寺の絵馬、成田不動尊本堂の天井画および後門の壁画、堂周囲の装飾彫刻・五百羅漢の下絵等の制作ことなどに触れている。

注9 大雲(注6の文献)、兼子(注8の文献)らは、一信が五百羅漢図の制作にあつたて、金沢称名寺や鎌倉の名刹を訪ね、古典となる名作に学んだことに触れている。ほかに、『源興院過去帳』(明治三〇年六月二九日の条)に「亮迪ト同道シテ鎌倉光明寺ニ至リ禅月大師ノ十八羅漢を拝見シ、又円覚寺ニ詣テ白雲庵を訪フ、円覚の什宝(五十幅之五百羅漢)を拝シ」とある。なお、一説に柴田是真と交流があつたと伝えるが、是真は、安政元年(一八五四)三月に京都・東福寺塔頭・三聖寺の釈迦・十八天・十六羅漢図一九幅(現在、米国・フリア美術館蔵)を購入しているので、一信はこれらの図を見た可能性はある。

注10 注6の文献と同じを参照。

注11 注6の文献大雲の羅漢記に「初め狩野素川の門に入る」とあるのを始めとする。注1の文献で大田は「狩野章信に倣いて」とあり、注8の文献で兼子は、「深川扇橋なる狩野素川の門に就学して」としており、一信は、表絵師猿屋町代狩野家五代目の狩野素川章(彰信)信(二七六—一八二六)に師事したという言説が生まれた。しかし、近年安村敏信氏が指摘されたように、章信没年の時に一信の年齢は一一歳であり、この説の成立に無理がある。素川を章信より三代あとの素川寿信(一八二〇—一九〇〇)とする可能性については引き続き検討されよう。

注12 注6の文献に「嘉永七年甲寅の春を以て筆を起す」とある。この記述は大雲が述べるのを初出とする。

注13 増上寺の記録にも「羅漢講式 例年春秋彼岸中日、永世御修行被遊候事、嘉永七寅八月御達」とある。(『増上寺史料集』二巻)参照。

注14 注5の文献に同じを参照。
注15 注8の文献の兼子伴雨もおそらく、増上寺境内の羅漢堂に住んでいた一信未亡人の妙安からの聞き取りを行つたものと思われる。

注16 細野氏は解説で、一信を深川水場狩野家梅笑一信としたものの、「本姓逸見、名豊次郎、号顯幽斎。はじめ土佐・四条派に学んだが、狩野伊川院に師事する（一説に素川章信に師事）狩野派にとらわれず諸派の長をとり、仏画を描いて世に知られる」とした上、成田山不動堂の壁画のこと、源興院の再興に際して描いた「十六羅漢図」がいまバリのギメ美術館にあることにも言及するなど、さまざまな文献を渉猟されておられるが、それらの情報を整理される段階で混同が起つたものと想像される。

注17 網野宥俊「浅草寺の什物（扁額の部）牛若・弁慶格闘の図」（『浅草寺』九四号、浅草寺教化部、一九六一・昭和三十六年一月）に、「洋画家の黒田清輝が、かつてフランスの巴里美術館を訪ねた折、館長から狩野一信のことを問われて、返答に窮し、大いに慙愧して、帰朝後その事跡を調査し、改めてその力量に感嘆した」とあるのを知ったが、この挿話はこれより前に、浅田澁橋「狩野一信のこと」（『浅草寺時報』三九号、浅草寺、一九三一・昭和六年四月）で、観音堂下陣に揭げてあつた牛若・弁慶の絵馬とその筆者である一信の略伝を述べるところに見え、網野師はそれを引いたものと思われる。ギメ東洋美術館蔵の羅漢図四幅については『狩野一信 五百羅漢図』（小学館）に、佐々木英理子さんによる解説が載る。

注18 東京都港区教育委員会『狩野一信筆 五百羅漢図』（港区文化財調査報告）（東京都港区教育委員会、昭和五八年一九八三）の序文から引用。この報告書には、その刊行時に集めることが可能であつた一信及び増上寺本羅漢図に関する史・資料を努めて収録した。

注19 畑麗さんから、清涼寺所蔵の増上寺本大下絵の連れと思われる一幅が富山県小矢部市の光琳寺の所蔵されているという報告があつたものの、未だ十分な調査をしないままだった。この度、佐々木英理子さんが改めて調査をしたところ、図の管理は同県南砺市の井波別院瑞泉寺に移つていたという（挿図5）。画風は清涼寺本に通じ、増上寺本の第三九幅目に相当するということである。昭和十二年に光琳寺が購入とのこと、それ以前の旧蔵者は、黄鶴山善光寺（石川県能登の浄土宗寺院）であつたという。

注20 『狩野一信筆 五百羅漢図』と増上寺における羅漢信仰『第一〇回記念 日本美術史に関する国際大学院生会議報告書』（東京芸術大学・第一〇回JAWS実行委員会、二〇一二）。この発表で、「まったく新しい構想に従い、伝統図像を部分的に採用に留めている点で革新的であり、そこには、一信に助言を与えた増上寺の学僧の思想が少なからず反映されている」また「身近な、異界のイメージによって描きだすことで、従来の伝統的な五百羅漢図の影響下から脱することに成功している」という傾聴すべき指摘をしている。

“The Five Hundred Arhats” by Kazunobu in the Zōjōji Temple Collection: a first encounter and later developments

Masatomo Kawai

“Gohyaku Rakan Zu (The Five Hundred Arhats)” by the artist, Kazunobu, and housed in Zōjōji Temple, Minato Ward, Tokyo, has drawn the attention of scholars in recent years. The spring of 2011 saw the momentous occasion of its public display at the Edo-Tokyo Museum. I had the fortunate opportunity to research the hundred illustrated scrolls back in the summer of 1977. In 1979, “The Five Hundred Arhats” was designated Tangible Cultural Property of Minato Ward, Tokyo. My paper here narrates its route to acclaim since then and the circumstances surrounding it in the form of memoranda, shedding light on part of the research history concerning the illustrations and their painter, Kazunobu.

Kazunobu was an artist active at the end of the Edo Period, who studied the Kanō School of painting and who, it is told, was bestowed the use of the Kanō surname: nowadays he is often referred to as Kanō Isshin or Kazunobu. His descendants, the Henmi family, however, is still in possession of much material relating to its past painting activities, and historical sources there would suggest it correct to call him by his original name of Henmi Kazunobu, while his artistic name was Kenyūsai. He is accredited chiefly with Buddhist paintings, and in particular with the unusual works of Arhat illustration such as “The Five Hundred Arhats” of Zōjōji Temple.

Arhats are those who attained religious enlightenment at the end of strict religious discipline, and are revered by people as sacred beings. Their existence became a substitute for Buddha in guiding and saving us ordinary people with our many hardships and cares. Consequently their existence also gave direction to the individual religious discipline of priests – the practitioners of Buddhism – so that in Japan from the Kamakura Period all temples carried out “Rakan-ku (Arhat memorial services)” for which “Rakan zu (Arhat illustrations)” were produced as the main object of worship.

In China, Arhat illustrations sought “Humao (fanxiang)”; that is, the facial configurations of Central Asia and Indians in order to portray the appearance of the foreign peoples living in Central Asia and India, whilst those in Japan strongly depict a Chinese style.

One distinctive feature of the Zōjōji Temple Collection “The Five Hundred Arhats” by artist, Kazunobu, lies in its adoption of Western painting methods, and this has been noted on several occasions. We cannot overlook the fact that in 1863, when the illustrations were produced, the notion of “foreign lands” no longer signified China, but the West.

At the time of production of the illustrations, Kazunobu would have included that notion, alongside requests from the Zōjōji priests (the commissioners) and guidance for realising the project, in their composition. We must also bear in mind that these illustrations were produced whilst the many learned priests in the area of Zōjōji of that time lectured on Buddhist faith; in particular, on the Pure Land Sect (its teaching and significance), and methods for preaching appropriate for a new era. Further exploration of the background to the production of the illustrations reveals various points of scholarly interest, such as whether we can pursue through this great work its painter, Kazunobu, as an artist of Arhat illustrations. These remain future topics of research relating to Zōjōji’s “The Five Hundred Arhats” and their painter, Henmi Isshin.

流光斎肉筆役者絵『狂言尽図巻』考

北川 博子

千葉市美術館所蔵『狂言尽図巻』は、上方浮世絵の祖と言われる流光斎如圭の肉筆で、紙本着色一巻、二六・七×八五七・五糎にも及ぶ大作である。無款ではあるが、題簽に「狂言尽 浪花流光斎筆」とあり、その画風からも流光斎真筆を疑う余地はない。

本作は従来から注目を浴び、展覧会への出品はもちろんのこと、美術書や図録に収録され作品解説が施されているが、以下の四書が主要な解説である。

A 松平進氏解説『肉筆浮世絵大観10 千葉市美術館』(一九九五年、講談社刊)

B 浅野秀剛氏解説『千葉市美術館所蔵浮世絵名品選』(二〇〇一年、千葉市美術館刊)

C アンドリュ・ガーストル氏解説『日英交流 大坂歌舞伎展―上方役者絵と都市文化―』(二〇〇五年、大阪歴史博物館・早稲田大学演劇博物館刊)

D 矢野明子氏解説『流光斎図録―上方役者似顔絵の黎明―』(二〇〇九年、武庫川女子大学関西文化研究センター刊)

本稿ではこれら先行解説を適宜参照しながら、内容を再吟味し、制作の意図を見出したい。

一 絵巻世界への誘い

『狂言尽図巻』の冒頭は「変幻無尽」という題辭で始まる。松平氏は先行解説Aで、

巻頭の四文字の題辭「変幻無尽」は、芝居の世界の無限の多様さ、目をうばう役者の変容ぶりをいうのだろうか、それを自在に描く絵師への讃美にもなっているのだろう。この絵の依頼者Ⅱ所蔵者が、画卷に仕立てた時、題辭を加え押印したものと思われる。

とされている。今回、題辭の左右の押印の解説を試みたが、篆刻や印譜の書籍を見ても自力での解説が困難で、全面的に日本近世文学の専門家水田紀久氏のご教示を賜った。題辭右に押されている印は「耽琴書」、「琴書二耽ル」とは依頼者が歌舞伎を文化として楽しむ人物であったことを示すのであろう。大坂の役者絵はこのような文化人サークルの中から生まれてきたのであった。左の印の上は「照之印」(「照之ノ印」と読むか)、下は「字貞玉」で「字ハ貞玉」、「貞玉ト字ス」どちらに読んでもよい、とのご教示である。現時点でこの人物を特定する資料を見出していない。

この「変幻無尽」に続き、芝居小屋の櫓をやや上空から見下ろした芝居街が描かれる。これは流光斎の役者絵本『画本行潦』(寛政二年刊)の冒頭とほぼ同じ構図である。そして、見る人を芝居小屋内部、つまり絵巻に描かれた舞台へと誘っていくのである。

二 描かれた役者たち

『狂言尽図巻』には三四人も歌舞伎役者が描かれているが、先行解説では全員の役者を特定していない。先行解説Bは基本的にはAを踏襲していて、松平氏はその特定に、主として流光斎画の一枚絵、役者絵本『旦生言語備』(天明四年刊)、『画本行潦』(寛政二年刊)、『絵本花菖蒲』(寛政六年刊)等を参考にされたものと思われる。その後、現大阪歴史博物館所蔵の流光斎・耳鳥斎による画帖『梨園書画』(天明八年序)が出現し、似顔絵の判定材料が増えた。従って、C、Dは『梨園書画』との比較検討も行っているのである。

以下、本稿で改めて役者を特定したが、出てくる順番に番号を付し、没年をも記して次に挙げておく。併せてAからDの先行解説が行った考証も記している。

- 1 二代目嵐三五郎(享和三年五月没)
- 2 二代目中村野塩(寛政一二年三月没)
- 3 初代浅尾為十郎(文化元年四月没)
- 4 加賀屋歌七(寛政三年一〇月没)
- D 二代目山村儀右衛門
- 5 中村京十郎(没年未詳)
- A 中村京十郎
- 6 初代嵐吉三郎(安永九年一二月没)
- A 二代目嵐吉三郎
- 7 初代山下八百蔵(没年未詳、文化九年頃まで活躍)
- A 花桐鶴蔵
- D 初代山下八百蔵

- 8 初代三栴徳次郎(文化九年八月没)

A 初代三栴徳次郎

- 9 初代芳沢いろは(文化七年八月没)

A 初代芳沢いろは

- 10 二代目三保木儀左衛門(寛政元年九月没)

A 四代目松本幸四郎

- 11 初代尾上菊五郎(天明三年一二月没)

- 12 中山他蔵(没年未詳)

- 13 初代尾上新七(文化六年三月没)

- 14 二代目山村儀右衛門(享和三年一月没)

- 15 三代目花桐豊松(寛政八年二月没)

- 16 四代目市川団蔵(文化五年一〇月没)

- 17 四代目姉川新四郎(文化二年二月没)

- 18 二代目中山来助(寛政五年一二月より二代目中山文七、寛政一〇年二月没)

D 二代目中山文七

- 19 二代目三栴大五郎(寛政五年七月没)

- 20 七代目片岡仁左衛門(天保八年三月没)

- 21 三代目藤川八蔵(文化二年五月没)

- 22 二代目山下金作(寛政一一年九月没)

- 23 三代目市川八百蔵(文政元年一二月没)

A B C 二代目小川吉太郎

- 24 三代目吾妻藤蔵(寛政一〇年六月没)

A B C 三代目吾妻藤蔵

- 25 初代沢村国太郎(文政元年七月没)

A B C 初代沢村国太郎

26 初代叶雛助(天明六年五月まで初代嵐雛助、寛政八年三月没)

A B C 初代嵐雛助

27 市山太治郎(没年未詳)

A B C 姉川みなと

28 嵐文五郎(没年未詳)

A B 嵐文五郎

C 二代目嵐三五郎

29 二代目中村十蔵(天明八年六月没)

A 中村十蔵(代数特定せず)

30 三代目中村十蔵(寛政一三年二月没)

A 初代嵐吉三郎

31 坂東岩五郎(寛政七年八月没)

A 坂東岩五郎

32 初代中村富士郎(天明六年八月没)

A D 初代中村富士郎

33 初代関三十郎(関三右衛門と三十郎を交互に名乗る時期あり、文化五年六月没)

A 四代目嵐新平

34 初代市川門三郎(寛政三年七月没)

A 三代目小川吉太郎

右は今日知られる流光斎作品を参照しながら、純粹に似顔絵で識別したのだが、先行解説と若干の相違が生じた。それについて、次に理由を述べておきたい。

まずは4の役者であるが、矢野氏はDにおいて、二代目山村儀右衛門とされ

た。しかし、儀右衛門は紋と風貌から、14の役者であることは疑いようがない。この絵巻の役者は全員が似顔で描き分けられており、重複して出てくることはないのである。そして、4の人物は『梨園書画』の初代加賀屋歌七と同じ顔をしている。

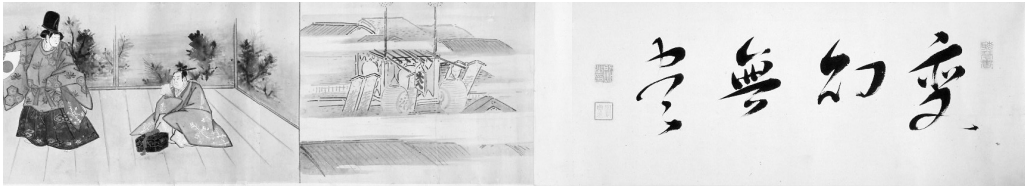
次に6の役者を見ると、同じ嵐吉三郎でも松平氏は二代目とされている。単なる代数間違いの可能性もあるが、風貌は『画本行潦』で描かれる初代のものである。本書には二代目も収録されているが顔が異なり、貫禄からしても初代であろう。

7の役者を矢野氏と同じく初代山下八百蔵としたが、松平氏は花桐鶴蔵としている。これも流光斎の役者絵本や『梨園書画』の八百蔵の風貌と同じと判断した。

10の役者について、松平氏は江戸役者の四代目松本幸四郎とされたが、『梨園書画』に収録されている癖のある幸四郎とは明らかに別人で、同画帖で半身像に描かれる三保木儀左衛門と同じ容貌をしている。

そして、従来、最もよく紹介されてきた23から28についても先行解説と意見が異なつた。中央の二人25・26と24については異論がないが、その他の三人については、『画本行潦』から三代目市川八百蔵であることがわかる。27についても同様で、先行解説はすべて姉川みなと説を採っている。これは大変難しいところであるが、二重まぶたの描き方から見て、『画本行潦』に収録されている市山太治郎とした。最後の28については、ガーストル氏が松平氏の説を否定し二代目嵐三五郎とされたが、『梨園書画』の三五郎とは明らかに異なり、『画本行潦』の文五郎と同じ風貌をしている。なお、三五郎はその似顔からも本絵巻1の役者と断定できる。

そして、29の役者については代数を確定されていないが、『梨園書画』から



2

1



8

7

6

5

4

3



14

13

12

11

10

9



21

20

19

18

17

16

15



27

26

25

24

23

22



34

33

32

31

30

29

28

二代目であることがわかるし、30の役者については、6の役者が初代吉三郎であることと、『絵本花菖蒲』との同一性から、三代目中村十蔵とした。

最後の袴を着た二人について、33は『梨園書画』に収録される関三十郎と顔と紋が一致している。34の判定が最も難しかったが、現時点では『梨園書画』に全身像が収録されている初代市川門三郎としておきたい。

先行解説Aは「いづれも寛政・享和期に活躍していた役者である」とし、Bもそれを踏襲しているが、右の三四人を見渡したとき、安永末から寛政年間に没している役者も多く、「安永から寛政にかけて活躍した役者」とするのが妥当かと思われる。

三 描かれた演目

役者の特定をし終えたところで、次に描かれた演目について述べていこう。先行解説Aとそれを受けたBは「全体は十か十一の場面より成る」とされているが、Aはいくつかの演目を特定しているものの、すべてについては行っていない。また、Cは23から28の役者で構成される演目のみ特定している。

それでは順次、演目を確定していくことにしよう。まず1から3の役者で構成される場面は「寿式三番叟」で、1は嵐三五郎の千歳、2は中村野塩の翁、3は浅尾為十郎の三番叟である。歌舞伎の三番叟は、これからの一年を祝う顔見世の時、櫓下太鼓が打たれた後に舞われることが通例で、舞台開きなど祝賀的な時にも舞われるものであった。冒頭に、絵巻世界の舞台開きを祝う演目として描いたわけである。

4から7までの役者は「新うすゆき物語」の役で描かれている。先行解説Aでは、5から7までの役者について、

櫓下の三名の役者は、右から中村京十郎、二代目嵐吉三郎、花桐鶴蔵と推定する。家紋は描かれているらしいが、剥落して十分に読めない。従ってあくまでも風貌からの推定である。役名は吉三郎が「新薄雪物語」の奴妻平であることは確実であるから、左側の女はまがき、京十郎は来国行とみる。配役は見立で実際のものではない。

とされている。特定した役者の相違については先述したが、「新うすゆき物語」の人物としては4の人物も同様で、その扮装から秋月大膳役と考えられる。なお、早稲田大学演劇博物館所蔵『許多脚色帖』には、天明八年一月二七日付の辻番付「新うすゆき物語」が貼り込まれており、ここには座本市山太治郎と加賀屋歌七の「乍憚口上」が載っている。歌七の口上に「大膳正宗之二役一世一代として相勤たらばよからふと御勸二預り候得共」とあり、この演目が歌七の一世一代であったことがわかる。大立者の歌七（前名初代中村歌右衛門）の一世一代ということもあり記憶に残るものだったはずである。5の役者を中村京十郎とするのには異論なく、『画本行潦』にも「来国俊 中村京十郎、正宗加賀屋可七」が描かれているが、扮装からすると京十郎は園部左衛門とみるべきであろう。実際に京十郎が左衛門を演じた記録を現時点で見出しはしないが、そもそも『狂言尽図巻』すべてを実写とする必要は、冒頭の「寿式三番叟」からしてない。ただし、歌七の大膳からの連想で、一世一代に出演していた京十郎を違う役に描いたことは十分に考えられよう。この二人はそれぞれ単独の姿が描かれているに過ぎず場面を構成していないが、6の妻平と7のまがきについては、二人が呼応して描かれる役者絵は多く、一場面を構成していると言つてよいだろう。なお、初代嵐吉三郎は安永元年十二月に、山下八百蔵は寛政二年十二月にそれぞれの役を演じており、実際の上演も考慮されているのかもしれない。

8から10までは「仮名手本忠臣蔵」の登場人物である。先行解説Aが、

次の城外らしい背景の前の三人は、右から三柝徳次郎、初代芳沢いろは、四代目松本幸四郎。「仮名手本忠臣蔵」の勘平とお軽に、全く別場面の由良之助を並べたわけである。

としているように、お軽勘平の二人は三段目「裏門の場」、由良之助は四段目「城明け渡し」の場」と、これも異なる場面の人物を並べて描いているのである。先の「新うすゆき物語」同様、演目としてはまとまっているが、異なる場面の役者を並べる、という手法が採られていることがわかる。配役についても、三柝徳次郎は天明八年九月に勘平を、芳沢いろはは安永八年十一月と天明四年閏正月におかるを、三保木儀左衛門は安永八年十一月と天明八年九月に由良之助を演じているので、記憶に残る実際の舞台を組み合わせて描いている可能性は否定できまい。

11と12は「菅原伝授手習鑑」の二段目「道成寺の場」の二人、尾上菊五郎の菅相丞と中山他蔵の判官代輝国を描いている。菊五郎は上方出身の役者であったが、長らく江戸へ下り、安永二年に三二年ぶりに大坂へ戻った。一〇月二六日の船乗込が華々しく行われ、続く顔見世も賑わったのであった。そして、同三年九月に角の芝居「菅原伝授手習鑑」で菅相丞と松王丸の二役を演じ、菊五郎の追善一代記『梅幸集』(天明四年刊)にも「松王は少し泣過しともいへど菅公の年比といひ位高き所申分なく」と評されている。翌年八月にも京都四条北側東芝居で同役をつとめ、上方の人々にとっては記憶に残る菅相丞であったのだろう。なお、輝国については、寛政三年八月、北新地芝居の役割番付に中山他蔵の名を見出すことができる。

13と14は、俗に「佐野事件」と呼ばれる田沼意知殺害事件を扱った芝居である。事件そのものは天明四年三月二四日に起こった。江戸城中で若年寄の意知が旗本の佐野善左衛門政言に斬りつけられ、八日後に死亡したのである。事件直後から芝居に取り入れられたようであるが、特に寛政元年にはこの事件を素

材とした芝居が次々と生み出されていった。まずは、八月に北堀江芝居で人形浄瑠璃「有職鎌倉山」が初演され、それを受けて、一〇月、京都四条北側東芝居で同名歌舞伎が上演された。続いて一二月には、二の替として中の芝居「けいせい佐野の船橋」と角の芝居「鎌倉比事青砥銭」が同日に幕を開けている。13は尾上新七演じる佐野源左衛門(史実の佐野善左衛門)で、本来、舞台で斬りつける相手は、三浦荒次郎(史実の田沼意知)であるが、左の役は三浦泰村(史実の田沼意次)役の山村儀右衛門である。絵尽しをみても、この二人が舞台で刀を抜き合って対峙する場面はないが、自身の悪事が露見したときに刀に手を添える泰村の姿が、絵尽しと『画本行潦』の半丁「三浦やすむら 山村儀右衛門」に描かれている。つまり、一見すると両者が対峙しているように見えるこの場面も、異なる場面の人物を並べ描く、というこの絵巻特有の手法が採られているのである。なお、この二人については、寛政元年「けいせい佐野の船橋」の配役と完全に一致している。

続く15と16については演目の特定は難しい。ただし、佐野事件に関連づけて考えることが許されるのならば、先に触れた、寛政元年一〇月、京都四条北側西芝居で上演された「有職鎌倉山」の新左衛門女房小雪役の花桐豊松と桜井新左衛門役の市川団蔵ではないか、と推察している。この芝居では新左衛門が女房に暇をやる場面があったようで、豊松が持つ書状を三行半と見て、その場面としておきたい。

次の17から19については「容競出入湊」を描いていると思われる。頭巾をかぶる17は黒船忠右衛門であるが、この役は初代姉川新四郎が得意とした、いわゆるお家の芸で、その縁もあつて四代目の似顔で描かれるのであろう。『歌舞伎年表』(岩波書店刊)には天明六年二月、京都で新四郎が忠右衛門を演じた記録が載るが、現時点では上演資料の確認ができない。18は鎌倉屋五郎八役の中山来助であるが、天明八年八月に同役を演じている。19は判じ物喜兵衛と思わ

れ、その姿は『梨園書画』所収の半身像の三折大五郎と刀、着物の柄がほぼ同じであるが、現時点では大五郎が判じ物喜兵衛を演じた記録が見出せない。

続く20から22は、扮装から「彦山権現誓助剣」が思い浮かぶが、天明七年三月、中の芝居初演「大功真蹟記」であろう。外題と配役から、彦山権現に太閤記物を取り入れた芝居のようで、初演に続き、同年八月、京都四条北側西芝居でも上演され、この時、浅尾国五郎(片岡仁左衛門の前名)が京極内匠を演じた。21は毛谷村六助役の藤川八蔵であるが「彦山権現誓助剣」まで広げても、現時点でこの配役を実際の上演資料に見出すことはできない。22の山下金作は初演の天明七年三月にお園を演じている。なお、20は『画本行潦』に出てくる「京極内匠 浅尾為十郎」とほぼ同じ姿であるが、そこには左に「おきく 花桐鶴蔵」が描かれている。また、21と22は彦山権現の芝居という九段目「毛谷村」の二人であろうが、20は別場面である。ここも、虚実の配役を組み合わせ、異なる場面の人物を並べて描く、という手法が見出せるのである。

そして、次の23から28までは、先行解説がすべて触れてきた場面である。松平氏は先行解説Aにおいて「国太郎・雛助は小町・業平の役と思われるが、外題が特定できない」とされているが、ガーストル氏はCにおいて、「寛政元年(二七八九)十一月、中の芝居での『化粧六歌仙』に取材している可能性が高い。この演目は所作事で、初代嵐雛助の一世一代の一貫として上演された」とし、再演にまで言及されている。

厳密に言えばこの時、雛助は「嵐」ではなく「叶」姓を名乗っており、一世一代を記念して出版された一代記『眠獅選(寛政二年刊)』には、この所作事の歌詞が載り、「○所作事之次第」として「其答を小町として初めに仕丁となりて 姿を替て口説き落さん事を請合て後五役の早替り」という記述がある。さらに、雛助改嵐小六の追善一代記『玉の光(寛政八年刊)』には初演時の舞台がかなり詳細に記されている。この記述によると、小野小町役の沢村国太郎と雛

助、山村儀右衛門、三折大五郎、姉川新四郎、市川八百蔵、関三十郎の七人は仕丁姿で、左近国常役の山村友右衛門に付き添い出て、「小町を入内させよ」と伝えるのだが、中村京十郎演じる恋人深草少将が嘆くのを察し、落とすことを請け合うのである。そして、仕丁外平役の雛助が、僧正遍照、文屋康秀、在原業平、喜撰法師、大伴黒主の五役を次々に演じた。『狂言尽図巻』に描かれているのは業平役で、「玉の光」では「大時代の雲上の所作事 誠に古今これ又おもひ合すに三都になしと覚ゆるとの町中のとりにぎた」と評されている。絵尽しや『眠獅選』、『玉の光』の記述と絵巻の画面は完全に一致するので、ガーストル氏は慎重に「可能性が高い」とされたが、「化粧六歌仙」と断定してよいだろう。なお、国太郎と雛助を挟んで描かれる四人の人物については、初演の役割番付には「仕丁多田平 市川八百蔵」「〃(官女)むめが香 吾妻藤蔵」「官女そのはな 市山太次郎」とあり、この絵巻の23、24、27の役者と合致していることがわかる。しかし、似顔から嵐文五郎と断定できる28については、上演の配役とは異なっている。実際の配役に一部虚構を交える手法は、流光斎や松好斎の役者絵本によく見られるもので、ここでもそれを当てはめたのである。なお、この所作事に出てくる仕丁や官女の配役は、初演番付には記されているが、再演以降は番付類に記載されなくなっていく。初演時には名のある役者が演じていたこれらの役を、端役が勤めるようになるのである。絵巻は六人で形成される華やかな場面となっているが、絵尽しを見ると、雛助が五役を演じるときに、官女や仕丁が登場したのかどうかは不明で、これも中央の二人に、官女と仕丁の四人をはめ込んだ画面なのかもしれない。

29と30について、先行解説Aでは、

右の二人が中村十蔵と初代嵐吉三郎で独立の場面だろう。十蔵を秩父の重忠と見たいが、吉三郎の姿を樋口次郎とするのは無理かと思う。

とされている。役者絵本や後の一枚絵などを見ても、重忠はもちろん樋口次郎

としてもよいのではないかと考えている。ただし、描かれた役者がそれぞれの役を演じている資料を現時点で見出せていない。先代と当代の十歳をお馴染みの芝居に当てはめた、としておきたい。

最後31から34を先行解説Aでは、

左の四名は所作事の体である。右から坂東岩五郎、初代中村富十郎、四代目嵐新平、三代目小川吉太郎である。菊花の咲く前で笠を被り杖を手に踊る姿は「信田妻」の道行であろう。初代富十郎の当たり役であった。

とされているが、この四人すべてを同じ場面としてよいのか疑問が残る。32については、その扮装からご指摘の通り「芦屋道満大内鑑」葛の葉の道行である。富十郎は実際に安永八年七月にこの道行を演じているし、富十郎三回忌に当たる天明八年二月にもこの演目が出されている。『狂言尽図巻』の最後を飾るにふさわしく大立者の「大切所作事」としたのであろう。ただし、この道行に31の人物が入る例を見出すことはできない。しかも、この人物だけで別の演目を指摘することも現状ではできない。滑稽味あふれる敵役として親しまれた坂東岩五郎をこの絵巻に描き込むため、それらしい描き方で、という見方もできるのではないだろうか。

最後の二人については、巻末でもあり、一日の最後の挨拶を述べる口上役ではないかと推察している。『増補戯場一覽』(寛政一二年刊)の「口上役」の項には、

狂言の初りに狂言外題をよみ上 并に役割をいひのべ 切にいたりて終日
繁昌の祝ひ惣座中名代として見物へ一礼をのべ 末のたいこが惣やう様へ
御暇乞と口上をいふ也

とある。口上役が二人、という点にはやや疑問が残るが、見台もないので、所作事の太夫ではないと考えた。

以上、演目を確定してみたが、実際の舞台を映したものがかなり多いことが

わかってきた。このことについては、後程考えてみたい。

また、先行解説A、Bは「全体は十か十一の場面より成る」とされたが、人物たちは必ずしも場面を構成しておらず、演目ごとに登場人物を並べていく、という手法を採っていることが確認できたかと思う。ガーストル氏は先行解説Cで、

本作品は流光斎の現存肉筆作品のうちでは大作である。近年再発見された流光斎と耳鳥斎による画帖『梨園書画』(図版19)と比較すれば、流光斎がいかにして役者同士が舞台上で互いに呼応し合う構図を発展させたか理解されよう。このような構図法は、流光斎の役者絵本『絵本行潦』(寛政二年「二七九〇」図版21)『絵本花菖蒲』(寛政六年「二七九四」図版36)でも見られる。

とされているが、流光斎やそれに続く松好斎の役者絵本は実際の舞台を切り取っており、正しく「舞台で互いに呼応し合う」構図になつているのであるが、『狂言尽図巻』はそういった構図にはなっていないことも確認できるのである。

四 『狂言尽図巻』の制作時期とその目的

役者と演目の特定を終えたところで、この絵巻の制作時期を考えてみたい。先行解説A、Bは「寛政年間」としているが、Cでは「寛政中・後期」とし、Dでは、

松平進氏はこの作品の制作年代を寛政年間(二七八九～一八〇一)と幅をもたせられた。人物の顔面に白色顔料を塗った上に細墨線で目鼻立ちを書き起こし、目のきわと顔の輪郭に淡朱の暈取りを施す手法は、大英博物館の忠臣蔵掛軸(図49)とよく似ている。着物の裾の跳ね上がりなどの表現に

は、描き慣れからくるような形式化が見られ、かつ背景になる風景や家屋の描写は的確ながらもかなり簡略になっている。以上の点から様式的に見て、本作品の制作時期は、流光斎にとって役者絵を描くことがかなりマンネリ化してきたと考えられる、寛政期後半に置いておきたい。(中略)流光斎がこのような制作を請け負うようになるには、一枚摺役者絵の制作で役者絵師としての地位を確立した後と考えるのが自然であろう。

とさらに年代を絞り込まれた。この中で背景について触れられているが、簡略化の理由は、目的が舞台面を描くことにはなく、役者にあつたことが挙げられよう。一見舞台面を描いているかのように見えた役者の対峙も、実は別々の場面との合成、ということも確認できたので、背景は当たり障りのないものを描いていると思われるのである。

しかし、制作時期を矢野氏のように「寛政期後半」とするのには躊躇いを感じる。まずは実際の上演との関連である。先行解説のうち、実上演について言及されたのはガーストル氏のCのみであったが、本稿ではかなりの描写が実際の舞台を踏まえていることを示せたかと思う。特に一世一代など記念碑的な演目や話題となった新作など、天明末から寛政初年にかけての実際の舞台を虚実織り交ぜながら取り入れているのである。『狂言尽図巻』中、配役だけでなく、上演そのものを意識していると思われるのは、少なくとも次の五つである。

- 4 天明八年一二月 中の芝居「新うすゆき物語」(加賀屋歌七 一世一代)
- 13、14 寛政元年一二月 中の芝居「けいせい佐野の船橋」(新作)
- 15、16 寛政元年一〇月 京都四条北側西芝居「有職鎌倉山」(新作)
- 20、22 天明七年三月 中の芝居「大功真頭記」(新作)

23、28 寛政元年一二月 中の芝居「化粧六歌仙」(新作、叶雛助 一世一代)
このように天明末から寛政元年にかけて集中的に実上演を意識しながら、時間を隔てた寛政後期に描くことがあり得るのか、という疑問が生じるのである。

もつとも、この絵巻は後の一枚絵のように、必ずしも「今」を描いたものではなく、右の演目中、一番新しい「けいせい佐野の船橋」時点で、6の初代嵐吉三郎、10の二代目三保木儀左衛門、11の初代尾上菊五郎、29の二代目中村十蔵、32の初代中村富十郎は故人であることから、記憶に残る名優を描くことに目的があることも確かである。ただし、寛政後期ならば、その間にも次々と新作は生まれている。例えば、寛政五年正月に中の芝居で初演された「けいせい楊柳桜」については、流光斎自身が五枚の細判錦絵を手掛けているし、その後も上演を繰り返す人気の演目となっている。寛政後期の制作ならば、このような演目が描かれていないのは不自然に思える。

それに加え、役者の顔ぶれである。寛政中期以降ならば、役者評判記や『絵本花菖蒲』から見ても、中山兵太郎、二代目嵐吉三郎、初代藤川友吉、中山一徳らが描かれていてもよさそうなものだが、彼らが描かれていない。また、役者特定時には没年を記しておいたが、寛政期に没している役者が多いので、かなりの役者が故人になってしまう。

最後に「寛政二庚戌年初冬発行」の奥付を持つ『画本行潦』との関係を考えておきたい。浅野秀剛氏は先行解説Bで「『画本行潦』を絵巻に構成したものと考えてもよい」とされた。しかし、『狂言尽図巻』と『画本行潦』との共通点はありませんとは言えない。冒頭に芝居小屋の櫓を斜め上空から描くことと三浦泰村役の山村儀右衛門の姿はほぼ同じであるが、その他は不思議なほど重ならない。逆に『画本行潦』との一致を避けるように描かれているように思えるのである。次にその例を挙げておきたい。

『狂言尽図巻』で4から7に描かれている「新うすゆき物語」は、『画本行潦』では天明八年の加賀屋歌七 一世一代に取材しながらも、「渋川藤馬 坂東岩五郎、奴妻平 関三十郎」と「来国俊 中村京十郎、正宗 加賀屋可七」の二場面を採用し、絵巻とは場面や人物が重ならないようになっている。

そして、寛政元年に次々と生み出された佐野事件の歌舞伎については、『画本行潦』は、「けいせい佐野の船橋」から「くん八 市川門十郎、佐野源左衛門 尾上新七」、「鎌倉比事青砥銭」から「三うら荒次郎 三枅徳次郎、さの源左衛門 中山来助」の一場面ずつ描いているが、これも本絵巻の13・14、15・16とは重なっていない。

また、「大功真蹟記」の京極内匠は、姿は同じながらも、『狂言尽図巻』の役者20は片岡仁左衛門、『画本行潦』は浅尾為十郎と役者を替えている。

さらに、大立者の得意芸も、重なりを避けていることが見て取れる。『狂言尽図巻』に描かれた23から28の「化粧六歌仙」は、叶雛助一世一代の演目であったことは先述した。しかし、これは中の芝居でのことで、雛助は同時期、角の芝居でも一世一代を行っていたのである。寛政元年九月から上演された「清和源氏山伏摂待之段 忠臣はた揃」で、『画本行潦』は役名を明記していないものの「叶雛助」として、この所作事を描いている。そして、故初代中村富十郎の得意芸も、『狂言尽図巻』では巻末に「芦屋道満大内鑑」葛の葉道行を描いているが、『画本行潦』ではこれもまた役名なしで「中村富十郎」と記し「娘道成寺」を描いているのである。このようにできるだけ同演目の同場面を避けようとする姿勢は、逆に『狂言尽図巻』と『画本行潦』との近さを感じさせる。

右のように天明末から寛政元年にかけての実際の舞台を意識して描いた場面があること、役者の活躍時期、そして『画本行潦』との関連を考えると、『狂言尽図巻』は『画本行潦』の発行と同じ寛政二年頃の制作と考えておきたい。なお、『狂言尽図巻』に描かれた配役、例えば12の中山他蔵の判官代輝国役を寛政三年八月の上演に見出すことができるように、寛政二年以降の実上演の中に見出すことはいくつかできる。しかし、絵巻制作後に役者がその役を演じることがあっても何の問題もない。しかも、『画本行潦』と『狂言尽図巻』の絵

師はともに流光斎なので、絵本発行前に制作することも可能はずである。流光斎の一枚絵が出されるのは寛政三年一二月からで、矢野氏は制作時期を「一枚摺役者絵の制作で役者絵師としての地位を確立した後と考えるのが自然であろう」とされているが、流光斎は蓼閑月を師とした大坂画壇の絵師であり、近年、役者絵以外の肉筆作品も確認されている。加えて、天明二年春から、役者似顔の肉筆扇面で名をはせていた流光斎であるから、寛政二年にこのような依頼がくるのは極めて自然なことであると思われる。

『狂言尽図巻』は、物故者も含めながら時の名優を描くこと、また、有名な演目はもちろんのこと、記憶に新しい舞台を虚実を織り交ぜながら描くこと、さらには『画本行潦』を補完する内容とすること、それらを目的として、寛政二年頃に歌舞伎をこよなく愛する上方文化人が流光斎に制作を依頼したものである。

【付記】

本文中にも記したが、『狂言尽図巻』冒頭題辞に押された印については、全面的に水田紀久氏のご教示を賜った。ここに深謝申し上げたい。

本稿は、平成二五年度科学研究費補助金基盤研究(C)「上方浮世絵展企画に向けての国内外所蔵調査と作品の基礎的研究」(課題番号22520113)の研究成果の一環である。

(阪急文化財団)

The Painting of Kabuki Actors *Kyōgen zukushi zukan* by Ryūkōsai Jokei

Hiroko Kitagawa

Kyōgen zukushi zukan (Kabuki play collection: an illustrated scroll) in the Chiba City Museum of Art collection is hand-painted by Ryūkōsai Jokei. It is a large work in the form of one scroll with colour on paper that measures 36.7×857.5 centimetres. Although it is unsigned, a label reads “Kyōgen zukushi: Naniwa Ryūkōsai hitsu (Kabuki play collection: illustrated by Ryūkōsai of Osaka”, and there can be little doubt from the style of painting that it is by Ryūkōsai. It begins with the title “Hengen mujin (Endless transformations)”, possibly written by the person who commissioned the scroll. Next comes a scene of a play-house, and this is followed by portraits of 34 Kabuki actors.

In order of appearance, the actors can be identified as Arashi Sangorō II, Nakamura Noshio II, Asao Tamejūrō I, Kagaya Kashichi, Nakamura Kyōjūrō, Arashi Kichisaburō I, Yamashita Yaozō I, Mimasu Tokujirō I, Yoshizawa Iroha I, Mihogi Gizaemon II, Onoe Kikugorō I, Nakayama Tazō, Onoe Shinshichi I, Yamamura Giemon II, Hanagiri Toyomatsu III, Ichikawa Danzō IV, Anegawa Shinshirō IV, Nakayama Raisuke II, Mimasu Daigorō II, Kataoka Nizaemon VII, Fujikawa Hachizō III, Yamashita Kinsaku II, Ichikawa Yaozō III, Azuma Tōzō III, Sawamura Kunitarō I, Kanō Hinasuke I, Ichiyama Tajirō, Arashi Bungorō, Nakamura Jūrō II, Nakamura Jūrō III, Bandō Iwagorō, Nakamura Tomijūrō I, Seki Sanjūrō I, Ichikawa Monzaburō I. The actors portrayed were active from the Anei period (1772–1781) into the Kansei period (1789–1801).

Furthermore, the plays depicted can be identified as *Kotobuki shikisanbasō*, *Shin usuyuki monogatari*, *Kanadehon chūshingura*, *Sugawara denju tenarai kagami*, *Keisei Sano no funahashi*, *Yūshoku Kamakurayama*, *Sugata kurabe deiri no minato*, *Taikō shinkenki Keshō rokkasen*, *Hiragana seisuiki*, and *Ashiya dōman ōuchi kagami*. The majority of these reflect plays actually performed on stage from the end of the Tenmei era (1781–1789) to the first year of Kansei (1789). In other words, *Kyōgen zukushi zukan* represents a fanciful interweaving of actors and plays that both preceded the creation of the scroll and were contemporaneous with its creation, and in this regard appears to function as a sort of supplement, produced perhaps in 1790, to Ryūkōsai's illustrated actor book *Ehon niwatazumi*.

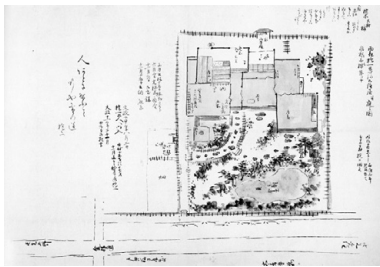
田中抱二の「画史」——酒井抱一の晩年の弟子が伝えたもの——

松尾 知子

田中抱二（一八二二～一八八五）は、文政七年（一八二四）八月、十三歳の年に酒井抱一（一七六一～一八二八）に入門し、師風をよく受け継いだ画とその名前で認識される絵師である。抱一は文政十一年十一月に没したので、六十歳代後半の四年のみを知る、最晩年の弟子ということになる。抱二に寄せられる関心や知られることはわずかで、作品についても、例えば『琳派』全五卷（紫紅社、一九八九～九二年刊）に紹介されたのは十四点。花鳥画を中心とし、立雛図のような節句画はもとより仏画や大和絵人物画も手堅くこなしていたことはわかる。これという代表作を欠くこともあつて認知度は低いが、一方で、晩年に回顧して描いた『雨華庵図』（註1）【図1】が、焼失してしまつた抱一の住居、僧庵であり画房であつた雨華庵の往時をしのぶ貴重な資料となつているほか、かの抱一『夏秋草図屏風』の下絵（出光美術館蔵）を保管してきたのは抱二であつたらしく、抱一に関する第一級の資料を伝えた直弟子として大切な存在といえる。

二〇一一年に当館ほかで開催した展覧会「酒井抱一と江戸琳派の全貌」の準備中に、この抱二の写生帖など資料一括の存在を知り、新出資料として一部は展示させていただいた（註2）。本稿は、そ

図1 「雨華庵図」



の後当館寄託となつたこの資料の全容を紹介し、幕末から明治という時期を抱一派の一人の絵師がどのように生きたのか、資料を通じて新たに知られる抱二自身の姿と画業を追つてみたい。また抱一や周辺の状況も極力抽出してみようとするものである。

一、資料の概要

本資料は、田中抱二を先生と呼ぶ者が最終的には整理したようだが、抱二自身による整理を含め二、三の段階を経ているようである（註3）。抱二だけでなく、次世代の田中克二らのものも一部に含まれ、冊子を中心に、一枚ごとの下絵や粉本類、蔵書・写本類も若干ある。下絵類は小さいものが主で、多数あつたもののごく一部だろう。蔵書には、『観音経現身図像』（文政十一年序）、『観音経和談抄』（文政五年版）の写本など、観音像を描くに長じたと伝えられた抱二らしいもののほか、交友関係を伝える『群芳曆』（梅屋敷鞠場居士撰、文政十一年刊）、絵師としての関心を見る『狩野家起流』『調度図会』、俳諧等の趣味を伝える句集「誰が家」の写本や『日課華摘』『撫箏雅譜集』などがある。

これらのなかから、抱二筆と判断されるもので、冊子状のもののみを挙げたのが【表】である。

本来の帳面に、後に揃いの表紙を付け「畫史」(一部には年号も入れる)と題された一群、計三十冊を、「画史1〜30」として仕分けた。番号は、内容から推察し、表紙の表記や装幀などを鑑みて導いた、おおよその筆写年代の順だが、確定できないところや各冊並行している時期もあるので、厳密ではない。元の表紙には、抱二の自筆で「縮図」「寫生」「寫集」「寫本」「図本」「模本」「畫史」などと題されており、一部には番号も振り、「抱二」「難旭」あるいは「隅田川抱二」などと署名、捺印されている。内容は、草花などの写生を中心に、自作の絵や句の控え、簡略に記した構想のようなもの、見た作品の縮図や、故事などの覚え他多岐にわたり、絵に関する雑記帳といえる。この他に、「畫史」の題では整理されなかった主に縮図のみの冊や写本を「縮図類1〜16」として掲げた。

本稿ではこの【表】に掲げた資料を

扱うことにする【図2】。時期が早い

ものは、文政九年の「縮図類2」や、文政十年からのものと判明する「画史2」であり、ほかに文政八年の年紀と署名を伴う元表紙の紙のみもあり、これはまさに入門の年である。以後、没する前年の明治十七年のものまである。写生の日時ほか折々に年月日を書き添え、また、年頭の「書始」の絵や

句をよく書き留めているのが、各冊の年代を知るのに役立つ。明治に入っただけに丁寧に「旧〇月、新〇月」と併記している時期もある。暦改正に伴うことであろうが、このことにも示されるように、几帳面と思われる抱二の性質によつてか、ほぼすべての年代がわかることは有り難い。要するに、入門時から



図2

最晩年までのものが、内容は断片的ながら平均して残されており、この様子から想像するに、他にも相当量の多様な資料が整理して残されていたのであろう。そうしたもののなかに、雨華庵伝来の、あるいはそれを写した、例えば《夏秋草図屏風》の下絵のような資料も含まれていたのではなからうか。後半は表紙に朝顔の押し花のようにして模様をつけた紙を統一して使っており(「画史20〜30」、本人の真摯な心持ちも思量られる。

二、抱二の履歴について

まず、この資料から推察できる履歴関係の事項を挙げてみよう。

これまで紹介されてきた抱二の履歴は、「旧幕府御用達にして、通称金兵衛という」抱一に画法を受け、四天王の一人とされた「俳諧もよくし俳号を鶯居という」両替町に生まれ、向島に隠れ、明治十八年一月廿二日に没す。年七十余。寺島村法泉寺に葬る(以上、『大日本人辞書』大正十五年など)にほぼ尽くされている。没年を明治十七年、命日を一月十一日あるいは二十三日とする紹介もあるが、墨田区東向島(旧寺島町)法泉寺に現存する墓石「青々抱二墓」の裏面に刻まれる文字は「明治十八年乙酉一月二十二日」と読める(註1)。

「画史30」には、展覧会への出品に関連して明治十五年九月六日付で届け出た「履歴書」の控えの記述があり【図3】、「田中金兵衛眞昌」と名乗り、「文化九壬申二月十六日出生」「当 七十一才」として、生年月日が確認される。住所は「東京府下南葛飾郡寺嶋村千四十五番地」と記している。この時期の地図で場所を明示できる適当なものがないが、のちに、伊藤晴雨の弟・櫟堂が「向島にいた人々」(註2)の中で、記憶をたどり「明治年代に於ける向島に住名家分布図」を書き残しており、図中に「田中抱二」の名が確認できる。秋葉

神社の向かいで、はす向かいには「清親」の文字が見えるのも興味深い。もつとも各期の地図及び現地ではまだ家が残っていたということで、抱二の孫弟子に当たる岡田梅邨が「百花園の傍らで玉の井の近くである」(註8)と記しているその家で、最晩年まで過ごし没したのであろう。

また、ここでは父について「父姓名／田中源蔵江戸本両替丁出生／文化三寅年靈巖島蝦夷會所御用達相勤／文政十三寅年九月四日卒ス」と記している。

東向島の白髭神社には、寛政十三年(一八〇二)銘の石灯籠があるが、これを献じたのが、本両替町の田中氏である(註7)。同じ境内に享和二年(一八〇二)二月年紀の白髭神社縁起の碑があり、「本両替町 田中伊助建」とあつて、橘千蔭に銘文を依頼しこれを建立したのも、同じ者であろう。田中屋伊助は、寛政

図3

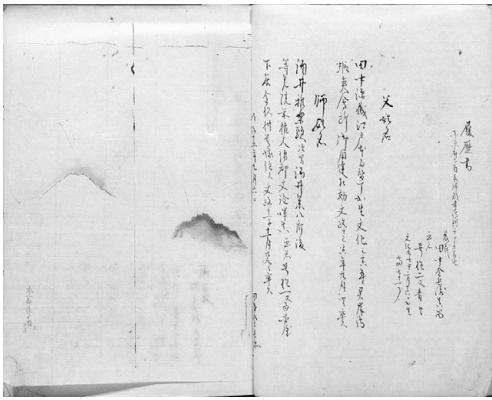
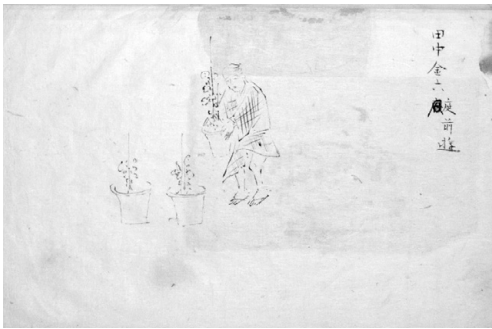


図4



十一年(一七九九)に幕府が東蝦夷地を直轄化した時に、江戸での御用取扱の町人となった三名のうちの一人である。会所はまもなく靈巖島にあらたに建設された。伊助はのちに金六となり、文化三年(一八〇六)には御用達となり苗字を免ぜられて田中となり、三人扶持を得たという(註8)。また、同じ東向島にあり江戸三大師の一つに数えられた寺島大師、蓮花寺には、天保三年(一八三二)銘の大きな六角型春日灯籠があり、「願主田中金六 行年八十八」とある(註9)。前述の岡田梅邨は抱二の父を金六と伝えており、「画史7」には「田中金六庭前遊」と記したスケッチ(図4)がある。いずれにしても抱二こと田中金兵衛眞昌は、この一族の出であろう(註10)。

「抱二」の号については、本資料で最も早い文政八年の元表紙より「抱二」と署名しており、「抱二」白文方印も翌年のものにはすでに捺されている。本文中では、「抱二」朱文壺印が文政十三年四月十三日の写生脇に捺されている(「画史3」)。文字では天保三年四月七日に「雨華門人抱二写生」と書いているのが早い。元表紙の自筆書き入れは同時期のものと見てよいと思われるが、それが認められれば、「抱二」は、十三歳で入門してすぐ、抱一在世中の当初からの号であつたことになる。ほかに、初期から「難(鶏)旭」と名乗っており、生涯を通じ「青々」「華月」「文村(邨)」「輕拳」「養真」「文真」など、比較の後期に「鶯居」「風来」「元真」、晩年の印文に「二司」、明治十六年より「空阿弥」、また「眞昌」「宗宜」とも名乗っている。明治六年には、「金平改め清右衛門」と記すところがある(「画史25」)。

向島へ隠居と言われてきたが、いつからであろうか。元表紙にはしばしば「隅田川」と称しているが、早いのは「画史19」(安政五年・一八五八か弘化三年・一八四六)である。文久元年(一八六一)の『広益諸家人名録』にも「隅田川 田中抱二」と出ているが、本書で住所を「隅田川」と記すのは抱二のみである。田中家の出身地であり、近隣で、墓所である晴河山法泉寺へは、早く文

画史（新表紙に「畫史」と題されたもの）		No		名称（題など）		（元表紙の題と書名）		（元表紙の印）		形状		寸法（cm）		制作時期（推定）		備考	
1	「文政十一 畫史」	縮図	抱二							一冊		二三・六 × 一七・〇		文政一一年（一八二八） 天保四年（一八三三）頃		もと裏表紙に「文政十一年三月吉日」とあり	
2	「丁亥入門第一 畫史 一」	「丁亥 寫生 一 雞旭」 「寅春 寫生 二 抱二」	「抱二」白文方印 「抱二」朱文壺印、 郭長方印（関防）	「抱二」朱文壺印、 「青々園」朱文重	合一冊		二三・五 × 一六・九		文政一〇年（一八二七） 文政一三「天保元」年 （一八三〇）								
3	「文政寅春 畫史 二」	「寅春 寫正 三 抱二」	「抱二」朱文方印、 郭長方印（関防）	「抱二」朱文壺印、 「青々園」朱文重	一冊		二四・五 × 一六・六		文政一三「天保元」年 （一八三〇）								
4	「文政寅仲夏 畫史」	「寅仲夏 寫正 四 抱二」	「抱二」朱文壺印、 郭長方印（関防）	「抱二」朱文壺印、 「青々園」朱文重	一冊		二三・一 × 一六・三		文政一三「天保元」年 （一八三〇）								
5	「文政寅仲夏 畫史 五」	「寫生本 雞旭抱二 五」 「寅仲夏 寫生 五 抱二」	「抱二」朱文方印 「抱二」朱文壺印	「抱二」朱文壺印、 朱文重郭長方印	合一冊		二四・〇 × 一六・七		文政一三「天保元」年 （一八三〇）								一冊目のもと裏表紙に「文政丁亥四月」とあり
6	「文政畫史 六」	「寅初夏 寫生 六 抱二」 「寅孟夏 寫正 七 雞旭」	「抱二」朱文壺印、 郭長方印（関防）	「抱二」朱文壺印、 「青々園」朱文重	合一冊		二四・四 × 一七・〇		文政一三「天保元」年 （一八三〇）								
7	「文政寅 畫史 四」	「寅驕陽 寫正 八 抱二」 「寅仲夏 寫生 抱二」	「抱二」朱文壺印、 郭長方印（関防）	「抱二」朱文壺印、 「青々園」朱文重	合一冊		二三・九 × 一六・二		文政一三「天保元」 天保三年（一八三〇） 天保三年（一八三〇）								
8	「文政寅仲秋 畫史 三」	「寅仲秋 寫正 十 抱二」	「抱二」朱文壺印、 郭長方印（関防）	「抱二」朱文壺印、 「青々園」朱文重	一冊		二三・七 × 一六・〇		文政一三「天保元」 天保九年（一八三〇） 天保九年（一八三〇）								
9	「寅春 畫史」	縮図 文村	「抱二」白文方印、 郭長方印（関防）	「抱二」白文方印、 「青々園」朱文重	一冊		二四・九 × 一七・三		天保一三「天保元」 天保一三「天保元」 天保一三「天保元」								
10	「畫史」	「写本 青々」	「文村」朱文方印	「文村」朱文方印	一冊		二四・〇 × 一七・〇		天保一三「天保元」 天保一三「天保元」 天保一三「天保元」								
11	「卯夏 畫史」	「寫本 青々」	「文村」朱文方印	「文村」朱文方印	一冊		二四・三 × 一六・七		天保一四「天保元」 天保一四「天保元」 天保一四「天保元」								
12	「畫史」	「寫本 青々抱二」	「文村？」朱文内瓢方印	「文村？」朱文内瓢方印	一冊		二四・三 × 一七・二		天保一五「弘化元」 天保一五「弘化元」 天保一五「弘化元」								
13	「弘化辰春 畫史」	「寫本 華月」	（方印あり）	（方印あり）	一冊		二四・二 × 一七・五		天保一五「弘化元」 天保一五「弘化元」 天保一五「弘化元」								
14	「畫史」	（題なし）			一冊		二四・一 × 一七・二		天保一五「弘化元」 天保一五「弘化元」 天保一五「弘化元」								
15	「未夏 畫史」	「寫本 養真カ」	「抱二」白文方印	「抱二」白文方印	一冊		二三・八 × 一七・二		弘化三「嘉永元」年 弘化三「嘉永元」年 弘化三「嘉永元」年								もと裏表紙に「弘化三丙むまのとし……」とある

16	「戊申春 畫史」	「寫集 戊申春 輕拳」	「輕拳道人」朱文重郭方印	一冊	二四・二×一七・一	嘉永元年（一八四八）	
17	「丑春 畫史」	（題なし）		一冊	二三・八×一六・九	嘉永二〇三年（一八四九）	（外表紙の表記は誤りか）
18	「庚戌秋 畫史」	「図本 庚戌秋 青々」／ 「人物縮図 華月（花押）」	「輕拳」朱文瓢印／	合一冊	二三・二×一六・一	嘉永三年（一八五〇）	
19	「午秋 畫史」	「午秋 寫本 隅田かわ 輕拳」	「文村」朱文内壺形方印、「□画□□」白文方印（関防）	一冊	二三・五×一六・八	安政五（一八五八）か 弘化三年（一八四六）か	
20	「申仲秋 畫史」	「申仲秋 寫本 隅田かわ 抱二」	「□画□□」白文方印（関防）	一冊	二四・〇×一七・〇	万延元（文久元年）（一八六〇）	（朝顔押し花模様）
21	「酉仲夏 畫史」	「酉仲夏 寫本 隅田かわ 文邨」	（方印あり）	一冊	二四・〇×一六・五	文久元（二年）（一八一六）	（朝顔押し花模様）
22	「戌初秋 畫史」	「戌初秋 模本 隅田かわ 抱二」	「抱式子」朱文方印、「□画□□」白文方印（関防）	一冊	二四・二×一七・〇	文久二（三年）（一八一六）	（朝顔押し花模様）
23	「寅春 畫史」	「畫史 抱二」／ （酉秋 角田かわ 抱二）	朱文方印「光村」／ （「青々」朱文重郭長方印）	合一冊か	二三・八×一六・八	慶応元（二年）（一八六五）	（朝顔押し花模様）
24	「辰冬 畫史」	「辰冬 畫史 抱二」	（印なし）	一冊	二三・七×一六・九	明治元（三年）（一八六八）	（朝顔押し花模様）
25	「午夏 畫史」	「午夏 畫史 抱二」	「？」朱文橢円印	一冊	二三・九×一六・八	明治三（六年）（一八七〇）	（朝顔押し花模様）
26	「戌春 畫史」	「模本 隅田かわ 抱二」	「文村」朱文瓢印、「□画□□」白文方印（関防）	一冊	二三・五×一六・九	明治六（八年）（一八七三）	（朝顔押し花模様）
27	「子のほる 畫史」	「子のほる 畫史 すみた川 抱二」	「抱式子」朱文方印	一冊	二三・九×一六・五	明治九（一〇年）（一八七六）	（朝顔押し花模様）
28	「寅のはる 畫史」	「寅のはる 畫史 すみた川 抱二」	「輕拳道人」朱文方印	一冊	二四・五×一六・七	明治一（一五年）（一八七八）	（朝顔押し花模様）
29	「畫史」	（表紙なし）		一冊	二四・〇×一七・七	明治一（一七年）（一八八〇）	
30	「午のはる 畫史」	「午のはる 畫史 すみた川 抱二」	「寶」朱文方印	一冊	二四・五×一七・二	明治一（一七年）（一八八二）	（朝顔押し花模様）
	もと表紙残欠、裏表紙残欠	「文政八酉年 抱二」		二枚		文政八（一八二五）	

縮図類

1	抱一手鑑の縮図	「雨華主人筆 手鑑」		一冊	二八・〇×二〇・八	文政九年（一八二六）	
2	「文政九丙戌 縮図」	「縮図本 抱二 壹」		一冊	二三・八×一六・六	文政九年（一八二六）	もと裏表紙に「文政九丙戌年／九月□日／抱二」とあり
3	「文政 縮図」	「雞旭縮図 一」	「抱二」朱文内凹外郭方印	一冊	二四・〇×一七・〇		
4	「文政十年 古画縮図」	「古画縮図 雞旭抱一 三」		一冊	二四・二×一七・〇	文政一〇年（一八二七）	もと裏表紙に「文政十亥年／三月廿日」とあり
5	（縮図帖）	「縮図 鶏旭」		一冊	二〇・九×一三・五	文政一二年（一八二九）	もと裏表紙に「文政十二丑年」とあり
6	（縮図帖）	（表紙なし）		一冊	二六・〇×一八・〇		
7	筆法伝	「筆法伝」		一冊	二七・三×一九・九		
8	紋	「紋 華月（花押）」		一冊	一九・九×一三・〇		
9	『和漢研譜』写本	「文政十年和漢研譜／華月抱二蔵」	「華月庵」朱文扇形印	一冊	二三・四×一六・〇	文政一〇年（一八二七）	
10	定家十二月の薬玉	「定家十二月の薬玉」		一冊	二七・三×一九・四		
11	三十六歌仙図写し	「三十六歌仙」		一冊	二七・五×三九・四		
12	職人歌合写し	「職人歌合」		一冊	一九・八×二五・〇		
13	「牛の図 縮図」	「縮図本 花月」	「抱二」朱文内坪外郭長方印	一冊	二四・五×一七・一	天保一〇（一一年）（一八二九） （四〇）か	
14	正倉院御物写し	「正倉院 御物写／明治十一寅八月日」	「抱二」白文方印	一冊	二四・二×一六・八	明治一二年（一八七八）八月	
15	観古美術会出品物の縮図	「明治十三年辰五月／美術会出品内縮図／青々抱二」	「寶二」朱文方印	一冊	二四・四×一七・四	明治一三年（一八八〇）五月	
16	手遊集	「抱二寫生 手遊集」 「百廿四図 外三図板摺」	「青々」朱文凹印 「青々庵」朱文凹印 「青々」	一冊 （二四図貼込）	二五・〇×三三・八	文政九年（一八二六）明治	（裏表紙）「明治四十二年九月改」とあり

政十三年（一八三〇、十九歳）には、写生で頻繁に訪れており、「四月八日 於法泉寺写之」五月八日 於晴河精舍写生」などと記している^{註11}。次いで梅屋敷へもよく訪れている。抱二は俳諧をよくし句作は生涯続いているが、早くから「隅田川」を詠み込むことが多い。嘉永七年（一八五四）、墨堤の花勸進を百花園の二代目鞠塙と蒔絵師の中山胡民とともに行ったが、そこにも地元感覚がにじむ。かなり早くから向島に居住していたのではないだろうか。

成田山、江の島、鎌倉等に赴き、それぞれ数点の古物や抱一の亀図額などを写しているが詳しい記述はなく、他に出先としては、王子稲荷、玉川などの近郊が記されるのみで、遠出した形跡はない。弘化五年（一八四八）の宝生大勧進能にはご多分に漏れず連日訪れたのか、長々と演目等を記している。
天保十五年（一八四四）、抱二は三十三歳であるが、婚礼の式について次第を具体的に書き綴っている（「画史11」）。あるいは本人の結婚に際しての覚えであ

ろうか。しかし、家族について書くところは未だ見出せていない。「抱二秘蔵の猫」については二カ所以上に出てきて何度もスケッチしており、「猫名ハ福ト号」とまで書いているのだが。

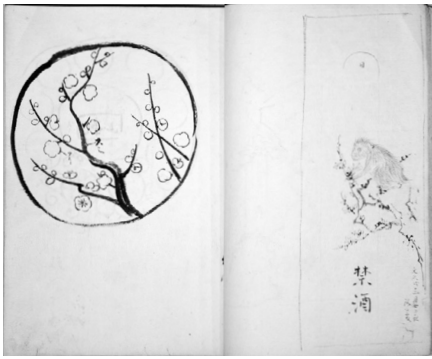
慶応元年（一八六五）十一月二十九日、抱二は五十四歳であるが、「尊師抱一上人の御忌日なれば」「髪を剃りこぼし」と記している（「画史23」）。このとき、剃髪に関しての句作も多かった。なお、この年の八月、雨華庵が火災にあったが、これに触れたところは今のところ見出せない。

この五十歳代半ば頃より、夢に関する記述と絵が大変多くなるのには驚かされる。寿老や大黒（「画史27」）（図5）、黄金の大日如来（「画史28」）や観音像（「画史30」）など、夢中に出た神仏などについては、絵を念入りに彩色もして描き留めており、時々内容も文字で綴っている。鯛二尾（「画史23」）、貝（「画史24」）、架鷹図（「画史25」）など、丁寧に署名まで添えて描くところの多くが吉夢の絵である。「禁酒」と書いてある旭日に猿の絵（図6）は、文久二年（一八六二）十

図5



図6



二月四日夜に現れた夢らしい（「画史22」）。明治十六年（一八八三）八月二十日夜には、「抱一上人御筆」の絵で胸に「抱一」円印を書いた大黒も登場する（「図7」（「画史30」）。このように絵の枠線を引き落款も入れて一幅の絵の縮図のように描くことも多い。【図8】の三幅対の縮写も夢に出てきた抱一上人の絵で、各幅の大きさが違ったなどと記す（「画史28」）。その心性と、掛物などの形に納めて描くところなど記録の行為には興味深いものがある。夢に関わる風習や絵師の仕事についての多くが含まれるようだが今後の課題である。

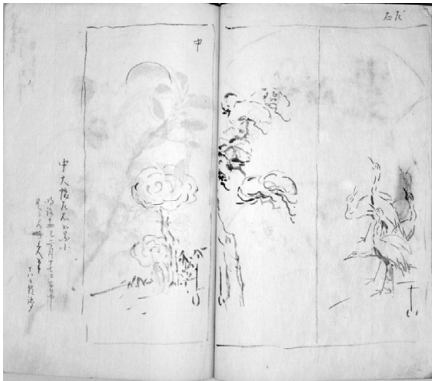
日記的な記述はなく日々の行状はわからないが、六十歳代の抱二は、明治維新後の新政府主導の万国博覧会や内国絵画共进会などの展覧会に出品したり、御用に応えつつも、概ね、向島の文化園にて雨華庵の遺産を物心ともに受け継いで、その道を歩むことを自他共に認めた絵師人生であったようだ。

また、鈴木其一や池田孤邨のように抱二が多くの弟子とともにあった気配は本資料からうかがうことができない。泉梅一、抱叔、蒔絵師の小川松民な

図7



図8



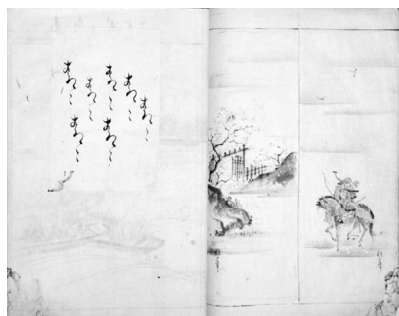


图 11



图 10



图 9



图 12



图 14

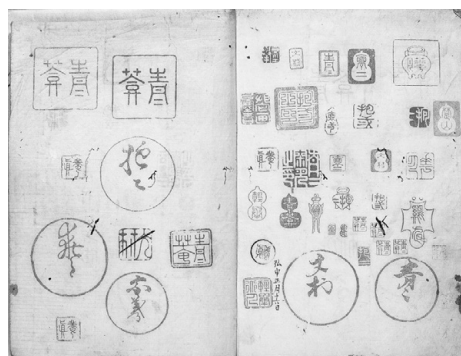


图 13



图 16

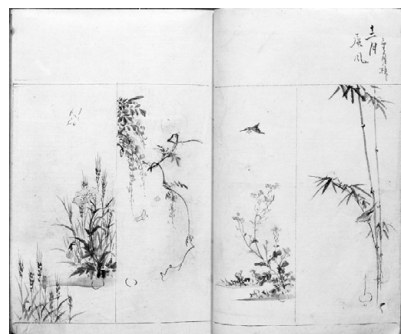


图 15

ど、抱二に学んだという者の名前がほかで若干伝えられるのみである(註12)。抱一没後の雨華庵は、僧庵の継承の形をとっているが、その雨華庵代々とかつての門人たちとの関わりや、門人相互の関係がどのようなものであつたかは、今後一つ一つの事例から紡いで解き明かしていくほかない。ちなみに前述の人名録(天保七年版)では、「雨華庵参議」とされた鶯蒲のところには「会日一六」、鈴木其一のところには「会日五十一」とあつて、人の出入りがうかがえる。抱二は後に、雨華庵図に「稽古日一六」だつたと記しているが、それが引き継がれていたのであろうか。本資料から察せられることは未だ少なく、名前が出てくるところはあまりない。現時点では一箇所、蓬萊山に鶴亀の横幅に「必葦から来る」と書かれているのが見出せる(「画史14」)のを報告しておく。

三、抱二の作画について

「画史」の内容の大半を占めるのは写生である。文政期の写生では草花が中心で、最初の一冊は、キノコの写生より始まり(図9)、他には動物や昆虫などを別紙に描いたものを丸く切り取り、貼り付けたものが多い。カブトムシ、モグラから目刺しまで、たどたどしい描きぶりながら、真面目な取り組みがほえましい。抱一の生前の日付が明らかなのは縮図の方が多いが、これらは雨華庵での稽古として写したのであるうか。「画史3」からは絵に日付を添えるようになる。「画史3」は「8」はいずれも文政十三年のもので、抱二は十九歳である。ほとんどが草花の写生図で、この日付を見ていくと、三月から七月までの連日で、各冊で日付が一部重なり合っており、並行して数冊を描いているようだ(註13)。また、例えば「画史3」の四月二十四日の写生に、七月三十一日に一部分を描き加えるという追記も所々でしている。「画史6」では四月十二日

から五月一日まで毎日である。ここには一ページにつき一種を描き、花の名前を添え、図譜のように仕上げている。

時期的にほとんど途切れず早期のものは特に写生が続く本資料からは、次第に筆遣いがこなれ、線質が繊細に、うまくなつてゆくさまが見て取れる。こうした草花の写生は、最晩年に至るまで継続していつも行っている。

これまで紹介されたものや、他に二十点程度管見に入つた抱二の作品を見ると、抱一風の花鳥画、抱一派らしい図様の物語絵、歌仙絵、故事人物図、紙雛図などの節句絵、仏画等、一通りのレパートリーをこなしていた様子である。本資料の「画史」冊には、抱二自身の作品の控えの縮図が多数含まれており、花鳥画のほかに、仏画や画賛ものの制作は多く、屏風や小襖など調度品の制作も多数行つたようだ。各種の装飾模様や紋などの学習、資料収集の跡もある。工芸品の縮図も丁寧に写したものがあり、光琳蒔絵の印籠はいくつも写している。工芸品の下絵のような紙が挟み込まれていたり、集中して多数が残る鶴の下絵(「画史29」)のような存在や描きぶりから類推して、蒔絵の意匠も少なからず手がけたようだ。

抱二作品の紹介自体が少ないだけに、現存作との対応を探るのは困難ながら、例えば《勿来関》双幅(個人蔵【図10】)は、「画史20」(【図11】)に書き留められた作品そのものと思われ、仕上げた直後の控えとすれば、万延元年(一八六〇)頃、抱二四十九歳頃の作とわかる。「青々抱二筆」の款記に「華月」朱文方印がある。この時期よく取り上げられた画題で、孤邨には抱一の《絵手鑑》(静嘉堂文庫美術館蔵)にある勿来関図をそのまま写した作例もあるが、抱二は姿に少し変化を加えている。このように図様の大略と落款の位置を描き留めるものがほとんどで、時折款記も書き控えている。

当館所蔵の《伊勢物語・四季花鳥図》【図12】は、抱二が最も期待されたであ

ろう典型的な様式と図様を示す作例である。六図の揃いであることと二図が向かいあっていたような傷みのあとからみて、屏風貼り込みでもあったのだろうか。「抱二筆」とし「青々」朱文円印がある。型どりの彩色が重く平板なことは否めないが、丁寧な描きぶりであり、野澤堤雨（一八三七～一九一七）が傷んだ部分を補修したと画中に署名している経緯に面白味がある。孤邸門下の堤雨は抱二の隣人であり、本資料中にも、「堤雨君」と記すところや、堤雨の春興摺物が何枚も挟み込まれているなど、年齢は二十五歳下と離れるが、向島の文人としての性質も近く、交流が想定される。「画史23」には本図の冬の図とよく似た構図が構想されているのが見出せる。このときは慶応二年、抱二は五十五歳であるが、本図はもう少し早い制作であるようにも思われ、今後も検討が必要である。

「画史15」には自身の印を印譜のように多数捺すところがある【図13】。弘化五年（一八四八）、抱二三十七歳当時のものである。「文村」朱文円印の左には「弘申正月十六日」と書き添えられているが（申は弘化五年）、この印のできた日であろうか。「文村」円印は、抱二の《垣に秋草図屏風》（細見美術館蔵）に用いられているが、そうであれば弘化五年以降の作ということになる。また、ここには見られない梵字の楕円印が、《騎龍観音》（個人蔵）【図14】に用いられるが、「画史25」中に捺印して「庚午夏日刀」とするところがあり、この図は、明治三年（一八七〇）以降晩年の作ということになる。その少し前の同年、この文字を書き、「抱二ト云ト申義」と記しており、これを印にしたようだ。

通覧すると、三十歳代半ば頃から、筆線も明らかにこねれたものになってきている。また、「画史20」辺りから屏風や襖などの制作が相次いでいる様子であり、そのような大きな作には、四季の花鳥画を主として、抱二が期待され得意とした領域がよく伝えられている。

抱一派に多数のバリエーションがある十二ヶ月花鳥図については、一部を抜

き出し派生させたような一幅、双幅、三幅対などを含め、抱一派の得意分野として多くの要望があつたようだ。抱二もよく制作しており、部分に少しずつ変化を加えながら、あるいは俳贊を加えて趣を変えながら手がけていた様子が伝わる。明らかな十二図セットの作例としては、例えば、「画史20」に「□月頼ミ 十二月屏風」【図15】（文久元年・一八六一、五十歳）があり、右端の一月から順に、竹に鶯カ、菜の花に雲雀カ、藤図、麦と芥子に小禽、立葵に鶏、太閤と水葵、女郎花などの秋草図、雨中芙蓉に小禽、柿に目白カ、枯芦に水禽、枇杷カに小禽、月下木菟という十二図で屏風に仕立てている。菜の花に雲雀の図は、下に春草を小さく配するところなど抱一の宮内庁本の十二ヶ月花鳥図のそれを反転しつつそのまま踏襲し、柿に目白の図もほぼ同様である。一方、木菟の姿や木との関係は、《絵手鑑》の図を応用しているようだ。立葵に鶏を取り合わせることや、何月に何を当てるかというような月の構成は異なるところも多い。その少し後、「萬や」依頼による花鳥画【図16】では、雨中の紫陽花図と対になる秋草図などの取り合わせを検討し、最終的に水鶏のいる草花図としたという過程があつたのだろうか、左ページに紙が貼り重ねられている。この秋草図は、抱一の《夏秋草図屏風》（東京国立博物館蔵）右隻にある朝顔の絡まる薄や、透かし見えるハカタユリがあり、ちょうど反転した格好で型として利用していることが明らかである。縮図、原寸の写し、下絵等々を活用し、このようにして抱一派としての型の蓄積に努めていたとわかる。

自作の縮写では、絵の依頼主の名前も時折共に記されている。「○○頼ミ ×月×日認メ」という書き添えをよく行っており、○○が納入先らしく、「市川圓蔵」「千家」「松田氏」「吉池氏」「東民」「小泉」「二葉殿」【図17】「小川」「今戸」など、中には何度か出る名もある。詳細は今後検討せねばならないが、其一や孤邸の周辺では見かけない名前が多いように思われる。「会所」【図18】（「画史23」）

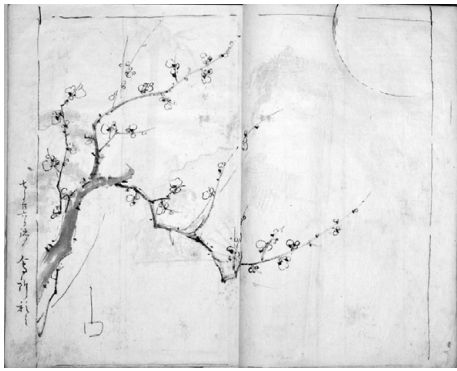


図 18



図 17



図 20

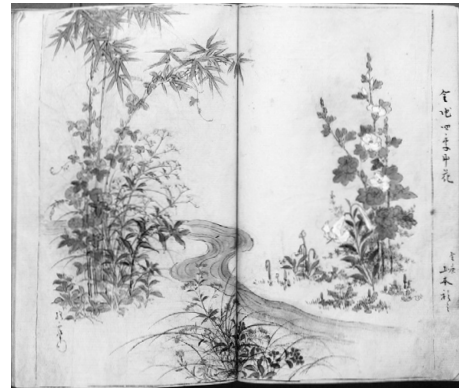


図 19

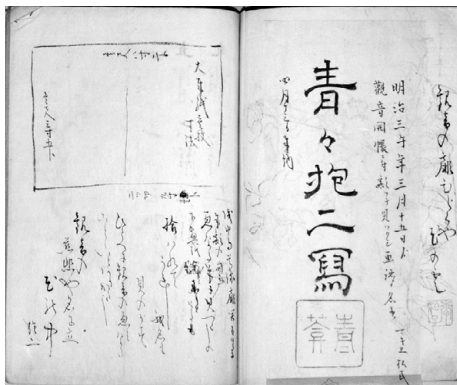


図 22



図 21

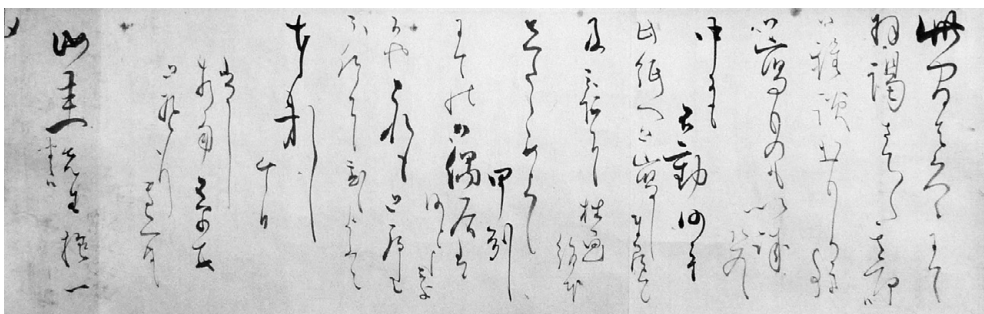


図 23

とは、田中家との関連をうかがわせる独自の顧客だろう。「金座 山本」【図19】（『画史21』）とあるのは、金座の役人であろうか^{註17}。山本家へは、この文久元年（一八六一）、松鶴図二曲屏風、金銀地の蝶図と蓮池図小襖、金地四季草花二曲屏風ほかを納めている。《草花図屏風》（静嘉堂文庫美術館蔵）を思わせる、華やかな作例であつたと想像されるが、手控えのなかでも彩色も施し念入りに書き留められた例である。

明治に入つての抱二の作画活動は、これまで博覧会等への出品が目録により確認されてきた。明治政府として初めて参加した明治六年ウィーン万博に「月に鶉」「菊流水」^{註18}を、続く明治九年フィラデルフィア万博には「水色自画」（秋卉ノ図）^{註19}を出品している。「画史25」「画史26」には、「朝帝御用につき認め上ル」などとしてこの手控えとして縮図を残しており【図20】【図21】、両万博への出品作の図様が判明するとともに、それぞれ前年秋に完成して明治五年九月二十七日及び明治八年十一月二十七日に博覧会事務局へ届けたなどの若干のいきさつがわかる。また、明治七年一月十三日「朝帝御用ニ付」玉椿図賛を描いたり（『画史26』）、同十三年五月十八日「上野於博物局御用図写生」として蘭を描いている（『画史28』）。明治十一年と表紙に記した正倉院御物の縮図（縮図類14）の存在などからも、博覧会等に関係して古物との接触や公用もあつたことと推察される。なお、翌明治十二年に正倉院御物の「金銀平文琴」の模造品の制作を小川松民ら三名が完成させている^{註20}。抱二は明治以前から、印籠など蒔絵の意匠への関心や関与があつたことがうかがえ、中山胡民や小川松民らと行動を共にした節があることから、寸法や箱の作りの細部まで写す抱二のこの縮図も、このような活動と関連があるかもしれない^{註21}。羊遊斎以後の抱一風の蒔絵意匠が、同様に展開していたことを知る。

明治三年には、抱二の下絵で松民の蒔絵による、縁が貝尽し意匠の額を制作

し、観音開帳の機に奉納している【図22】^{註22}（『画史24』）。なお、柴田是真とも、絵の共作《首引図》（『琳派』四卷二九五図）があつたり、是真の団扇絵が本資料に含まれており、世代が等しく関係がありそうだが未詳である。

ところで、「明治十三年美術会出品内縮図」（縮図類15）は、古画を簡略に縮写した手控えである。これは、明治十三年四月に開催された第一回観古美術会のこと、出品作品の中から絵画の一部を写している。はじめは「明治十三年美術会出品縮図」と題したものの、「内」とあとで挿入したと見え、裏表紙には、「眼うつりのして写されず 花あやめ」との句が走り書かれており、心持が伝わって面白い。多種多数の美術工芸品のうち、応挙、乾山、一蝶、宗達、大雅、高然暉、顔輝、浮世又平とされた大津絵の鬼まで、関心を惹いたものが知られる。観古美術会の出品作の一部は、東京国立博物館に所蔵される古写真アルバム（重要文化財）によつて画像まで知ることができる。抱二がここで縮写した絵のうち、秋月の龍頭観音や呉春の花鳥図双幅などの図は実際にこの古写真で照合できる。なおこのとき、博物館から抱一の《四季花鳥図巻》（東京国立博物館蔵）も出品されていたはずだが、触れられていない。

この第一回観古美術会には、抱二自身も所蔵品を出品したようで、「観古美術会出品目録 七号」（明治十三年五月 博物館）に名前を見出せる。それは「不動尊之像 甲州柏尾山什物寫抱一筆」とあつて、抱一の作品である。この抱一画の所在は不明だが、抱二の《不動明王図》（『酒井抱一と江戸琳派の全貌』展の出品番号24）は、共箱に「甲州柏尾山什物巨勢金剛之図」とあることから、この抱一画を写した可能性が高い。雨華庵に伝わり、抱二の元に分かれたてあつたのであろうか^{註23}。これに関連して、新出した抱一の三好汝圭（一七六五～一八四二）宛書状（個人蔵【図23】）の内容が興味深い。文中にある「不動尊」が、まさにこれに該当するものなら、抱一がこの不動尊像を拝見し写すにあつては、甲州に一時隠棲していた汝圭の関与が想定される。また、抱二は抱一

の仏画を他にも所蔵しており、『観音大士図』（酒井抱一と江戸琳派の全貌）展の出品番号15）も、箱書から抱一の所蔵とわかる。抱二自身の仏画の制作はかなり多かったことがうかがえるが、観音像を描く時は食物の精進はもちろん、使用の箸は杉箸に変え、机上に線香を立てて描くのが常だったと、岡本梅邨が伝えている。

明治十五年十月開催の第一回内国絵画共進会へは、画題は不明ながら、第一区に「光琳派」として出品している註21）。同年九月六日付「東京府知事芳川顕正殿」宛で提出した履歴書控え（前述）は、このときのものと思われ、そのほかに使用の材料などを書き連ねている。

抱二が「雨華庵図」を描いたのは、この翌年、七十二歳の時であった。

明治十年代、以後大きく変化してゆこうとする日本画家の多様な仕事の片鱗を見せながら、抱一直系の弟子、孫弟子たちが、「光琳派」の名のもとにかえって存在を埋没させつつあった過程で、抱二は、変革の意図よりも「抱一上人門人」としての自己を保ち、その道を確認するかのような晩年であったようだ。

四、縮図等に見る抱一作品とその周辺

抱一に対しては、最晩年まで「尊師」と呼び、生涯の支えとした様子がかがわれる。その忌日は「尊師抱一上人の御忌日」と記すなど大切にされており、追福の作画等を行ったようだ。弘化元年（一八四四）の抱一十七回忌には、追福の扇合せと詠歌を行い（『画史14』）、万延元年（一八六〇）の三十三回忌にあたっては、紅梅図を描いている（『画史20』）。椿図を描き「為尊師」とのみ記す年もある（『画史28』）。明治十七年（一八八四）の上人忌では、菊の絵と句を記し、五

十七年になると記している（『画史30』）【図24】。

本資料中には、簡略なものがほとんどだが、酒井抱一の作品の縮写と判明するものがやはり少なからずある。

まず、抱一の現存作品と照合できるものとして、最も早い一冊である抱一在世中の文政九年の縮図帖「縮図類2」の二箇所に、『羅生門図』（当館寄託、八百善旧蔵、『嬉遊会コレクション 江戸絵画を中心に』図録15図）が出てくる【図25】。本図は、抱一の落款から文政後期の晩年の作と見られるものだが、これにより文政六〇八年頃の作と絞られてくるほか、抱二が身近に見ることができたことが確認される註22）。

「雨華主人筆 手鑑」と題された一冊（『縮図類1』）には、抱一筆『絵手鑑』静嘉堂文庫美術館蔵（全七十二図中の二十一図の概略が粗密に写されている）【図26】註23）。若冲画に由来することと知られる草虫図十一図中、八図がここに含まれており、抱二の関心も惹いていたことが興味深い。筆写年代は定かでないが、その筆致を見ると、抱二としてもまだ若い頃かと思われる。抱一一門はこの手鑑にある図様をよく利用しており、図様は拡散している註24）。しかし、抱二のこの一冊のように明らかに『絵手鑑』を原本として写された状態を示す例は他に紹介されていない。サイズも原本の本紙寸法二五・一×一九・九cmにほぼ等しく、薄紙に輪郭線主体で薄く彩色を施して描かれたものであり（それを厚紙に貼ってまとめて表紙を付けている）、原本もしくは近い状態のものを具体的に至近で写し得たものと推察される。抱一の手鑑の伝来は、大きな関心事であるが、それがわかるのは、明治二十六年（一八九三）三月の展観に岩崎彌之助蔵として出陳された時からであった。発起人となった雨華庵四世酒井道一がその機に認めたらしい箱書を伴っている。

また、『四季花鳥図屏風』（陽明文庫蔵）の縮写も見出せる（『画史16』）【図27】。描かれた花の名前と、落款の文面も書き留め、次頁にはさらに鳥の姿を抜き描



图 25



图 24

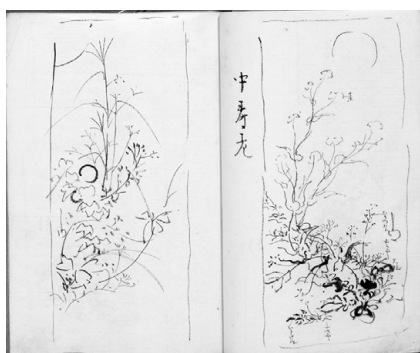


图 28



图 26

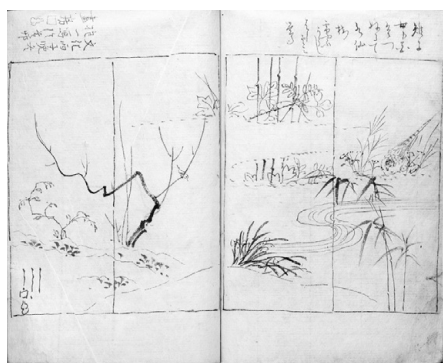


图 27

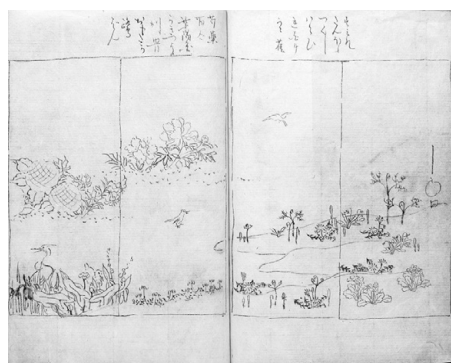


图 29

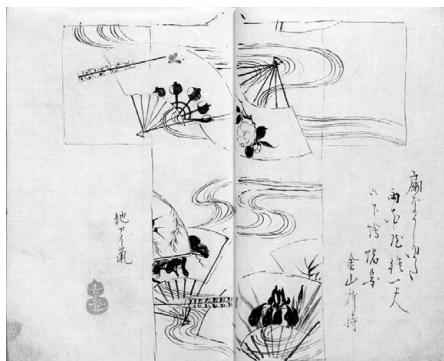


图 30

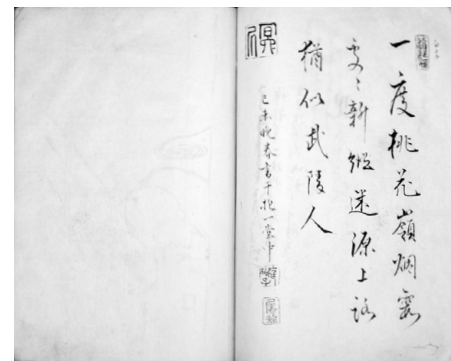


图 24

きしている。本屏風は抱一百年忌の折の展観(昭和二年)に神田鐳蔵より出品されて公となつてゐるが、大正から昭和初めにかけて所蔵家のもとの移動を繰り返しており、明治以前の伝来が未詳であつた。抱一として早期の濃彩花鳥画の大作として記念碑的な存在であるだけに重要だが、この嘉永元年(一八四八)七月から九月頃の段階で抱二の周辺に見ることができたということになる。抱二は三十七歳である。

『寿老・春秋七草図』(個人蔵、「酒井抱一と江戸琳派の全貌」展の出品番号18)に対しては、「中寿老」と文字だけで記し、左右の草花は概略を描き留めてゐる(『画史22』)【図28】。右図に「菜」「なつな」「五きふ(ごぎょう)」「大根」「五きふ」「ほとけ座」と書き添え、春の七草であることに注目しているようだ。文久三年(一八六三)初め、五十二歳のことであろう註25。抱一作品には「元治元年十二月廿八日住吉極」と包紙に記す書付が付属するが、これが抱二が見た翌年である点、若干の興味をそそられる。なお、毛利家伝来と伝える蔵帳の一部も付属していて、明治三十二年に「東京より廻送」と赤字註が入っている。抱二にはこの中幅の騎鹿寿老図を描いた作品も別にある。

抱一の『達磨図』(フリア美術館蔵)の写しも見出せる(『画史19』)。この作品は池田孤邨編『抱一上人真蹟鏡』(以下『真蹟鏡』)に収載されるが、そこでは「森布蔵」と所蔵が記されている。現存は未確認のものも含めると、このように『真蹟鏡』に収載の作品と重なる例がいくつか指摘できる。抱一の題目「南無阿弥陀仏」(『画史17』)は、『真蹟鏡』では「両国蔵」とされ、瓦燈の画賛もの(『画史19』)は、「舊松軒蔵」となっており、これは孤邨の所蔵品であつた。文政七年の年紀のある「摩迦大黒天神」(『画史24』)も『真蹟鏡』掲載である。抱一は一行書、神号、寺社の幟など、書の作品を多数残したことは確かで、『真蹟鏡』掲載以外のものも各種が本資料中に見られる。また、「文化丙子晩秋」の年紀と「君山主人」への為書が画中にある四季草花図屏風六曲一双が『真蹟

鏡』に収載されるが、このうち、秋冬の左隻を、簡略に全体の枝振りなどを描き留めてゐる(『画史24』)。「君山主人」といえば抱一の親しい知人、君山君積であろう。その君山君積への為書きのある抱一の共箱を備えた『雪月花図』(MOA美術館蔵)は、『真蹟鏡』に掲載されたとき、「両国蔵」とされている。『真蹟鏡』は、慶応元年(一八六五)の刊行であるから、本資料でいえば、『画史22』までは出版前の縮写ということになる。

さらに、草稿のような写本だけが残される「抱一画譜」(仮題、東京都立中央図書館、国立国会図書館蔵)に取り上げられている作もある。例えば、橘千蔭の賛のある桔梗図や、蓮上観音(いずれも「第双軒蔵」とされる)(『画史24』)、「雨雪山水二幅対 雪舟之図」という抱一の箱書がある山水図双幅(「森布蔵」とされる)(『画史17』)、瓢箪を持つ翁と叭々鳥の図、鳩を描いた三幅は枝振りなどを簡単にとらえ、構図等の概略を控えている(『画史22』)。蛙の図(「舊松軒蔵」とあり孤邨所蔵)(『画史19』)、『画史23』にも三幅対として再掲などである。

『真蹟鏡』の続編の如き体裁の本稿は、野澤堤雨が記したと読める序文によれば、孤邨の弟子である、堤雨をはじめ縁堂、昌信、松嶺、好徳により写し集められた縮図集である。この重複を全体の中で多いとみるか少ないと見るのか何とも言い難いが、少なくとも抱一画としての全体の傾向は似ているといえ、池田孤邨の人脈に近い世界や価値観を共有していたらしい。

縮写には現存が確認されないものの方が多いのだが、『画史23』に抱一の早期の漢詩書を写したものがあつた【図29】。「己未晩春書於抱一堂中」と落款があり、「庭柏子」「屠龍」の方印、「冥々居」方印と関防印も写している。「己未」というと寛政十一年(一七九九)である。「抱一」号の初見は、出家の翌年である寛政十年で、「抱一堂稿」という署名と「抱一」朱文円印の使用であり、翌

年秋には「抱一堂屠龍」との名乗りもある。このように、はじめ堂号として「抱一」を名乗った節があるが、書画の現存作例には見られなかったので、翌年初めに書画面中に記していたという意義がここには見出せる。

また、抱一の早期の作例といえは、「春郊淑氣」「庭柏子寫意」との款記が大きく写された図がある(「画史22」)。おそらく書体まで写しているのであろう。抱二が「カレス、キカレハキワメタシ」と書き添えているその画趣がいかなるものであったか、抱一の「庭柏子」号での作画であり、関心あるところだ。また、抱一の梅図「画史23」の横には、初期の珍しい用印「猿人」を何度も書き写しており、横に「猿人」と文字を書き添え、読みを示している。

抱一デザインの小袖も実例が少ないが、抱一の下絵によるとされる「金山所持」の一領の扇流の意匠を前後身頃とも念入りに写している【図30】(「画史16」)。

ところで、本資料中で、抱二が写した抱一の作品に、特に伊勢物語図など光琳図様に基づくものが目立たない。抱二には《三十六歌仙図屏風》(「酒井抱一と江戸琳派の全貌」展の出品番号23)のような再現性の高い写しの実例^{註26}があり、そのための資料も各種蓄えていたはずであるが。一方で、内外からの「光琳派」意識もあるのか、抱一以外に、光琳落款のある草花図や、乾山の作例、工芸品の縮写はよくみられる。本阿弥光甫の蓮藤楓の三幅対の写しも、多分に漏れず制作し、隸書体による箱書も練習しており、共箱で納めたようだ。乾山の雪檜図については油紙に落款を大きく写した紙が貼り込まれている。宗達の水墨画や印譜からであろう落款の写しや、立林何昇の「帛」という難字についての注釈なども書いているのが面白い。

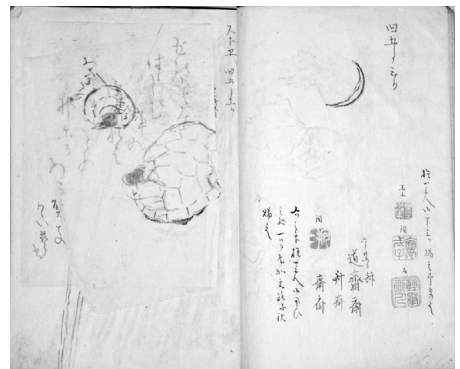
抱一との関係という点では、抱二が抱一所用の印三顆を持つていることを記すところがある(「画史28」【図31】・明治十一年旧曆六月頃)。それは、「輕拳」

白文方印(黒石)、「抱一子」朱文方印(銅)、「輕拳道人」朱文重郭方印(石)の三顆で、「抱一上人御印三ツ賜之圖もの也」とある。抱一の《柿本人麿図》や《鳥獸戯画写し》、地藏や観音の仏画などに用例があり、早くからよく用いられた印である。さらにもう一点、はじめからよく使っている「抱二」の白文方印(銅)には、「右之印抱一上人御用ひ之処一ツヲ□加文政子秋賜之」とあり、文政十一年秋、抱一が没する直前に賜ったということになるのか、興味深い内容である。《楊柳観音像》「琳派」

四卷一五一図)など、抱二の署名と共によく用いられており、本冊子中にも捺される。抱一上人忌に際しての絵や、抱一図様のものに使用が多い感もある。

【縮図類2、4、5】と「画史1」には、同類の筆跡で裏表紙にその冊を書き始めた日と思われる日付が記されており、文政九年から十二年まで連続する。入門間もない少年抱二が最晩年の抱一のもとで書き留めたものと判断される他にない資料であり、筆致はいかにも未熟ながら、貴重なものといえよう。ここには、抱一風のものに加えて、探幽、尚信、光琳、雪舟などの名前も見出され、画題も抱一風の軽いタッチの草花画賛ものをはじめ、水墨山水、道釈人物画も多い。仏画はまだ学んでいない。そのように多様な絵や粉本的なものを具えていたのだろうか^{註27}。雨華庵にてどのように「稽古」し、あるいは自由な教育があったのか。「抱二」の名を当初から名乗り、後年よく示される抱二の抱一に対する尊崇や、回顧と伝承に努める態度から、その様子への興味は尽

図31



きない。

これら文政期の写生や縮図では、いかにも筆致は拙く硬く、世に言われるような代作の域には全く達していない感を抱く。後に、抱一筆の一幅を中幅にし左右幅を抱二が描く〔画史23〕というような依頼も受ける、地位を固めた幕末の頃に至つては、時には要望もあつたのだろう。「抱一筆」のサインを写した何枚かの薄紙が貼り込まれている〔画史29〕とか、「抱一」円印などが捺される頁がある〔画史21〕のは、抱一風の意匠を集めていた羊遊斎の蒔絵下絵帖をみるかのような。興味深いのは、「さる余儀なき御方様」から依頼され「東下り極彩色二枚折一上人偽筆」を認めたことを書き留めるくだりだ〔画史23〕、慶応二年）。栗田口善輔の手取釜の古歌を引き「これは似せじやと人にかたるな」とした歌を手紙の末尾に添えて送つたと記録している。『続近世畸人伝』に載る故事をふまえたものであらう。

前述の抱一の《夏草図屏風》の下絵は、屏風の形で出現したが、収納していた袋(抱一の書付がある)をさらに包んだらしい外包みの一部も共に屏風の裏に貼り付けられており、ここに抱二の書付がある。鹿の絵が透けて見えており、反故紙を用いて袋にしたのか、字だけを残して当初の形はわからないが、抱一の書付をそのまま写し、「青々抱二蔵」とある部分のほか、「抱一上人真筆之御下画也 二枚折ニテモこしらへきものに候」とある。抱二が考えた通りの形になって伝来したというわけだ。また、出光美術館には別の模本が一隻あるが、これは抱一の《風神雷神図屏風》の裏にあると報じられていた「夏草秋草図」のうちの秋草図であり、伝来状況から抱二筆かとされている註²⁸。これも抱二画への敬意を示す行為であらうか。また、抱二の《花巻図巻》出光美術館蔵は、こうしたものが抱一の写しにあらわれた抱二の本領と思われる作例で、抱一と見まごうほどの軽快かつ緊張感ある筆致と、しつかりとした署

名は、「抱二」の名を得てこしかたの記を見るようである。さらに、八百善に伝わった抱一の《鶴懸松図》の由来を述べた添文には、「上人の末のをしへ子すみだ河のほとり青々抱二つゝしみて拙くもしるす」と締めくくり、伝えるのは自分であるという自負も感じられる。

以上のような遺例とあわせ見つつ、再び本資料を眺めるならば、一絵師の生涯にわたる真摯な歩みと、整理した後続の人々の営為と敬意を伝える、貴重な証言が詰まっていることにあらためて圧倒される。それぞれの関心により他に見出せる内容も多く残されているに違いなく、また、意味がとりきれなかったところもある。今後折に触れて展示などで紹介を加えていきたい。

(註1)

明治十六年(一八八三)作。図版は『琳派』五巻より。カラーで掲載される本書のものが最も見易く利用される。抱二が書き添えた文字は左記の通り。

「雨花抱一 尊師乃住居并庭之図 屋根不残茅フキ」

「明治十六未とし 秋夜ふと思ひ出て 七十二翁抱二図之」

「正月書始 十五日掛物にする」

六月二日光琳忌廟合
十一月五日御花講

十二月十五日書納 惣画」

「文政七申年八月二日 抱一上人へ門入 其時十三才歟十七才 十一月迄日々稽古に通 抱二」

「文政十一年子十一月廿九日御死去」

「人あとに習ふて行や雪の道 抱二」

他に図中には、植木や秋草の名や、「画所」に「上人様御座所」稽古日「一六」マツ上へ惣画致」などが書き込まれるも注目される。

(註2)

『酒井抱一と江戸琳派の全貌』(図録) 求龍堂、二〇一二年

拙稿「江戸琳派の水脈 伝えられる酒井抱一の姿」酒井鶯蒲と田中抱二など」なお、本書に所収の、平瀬礼太「江戸琳派と近代日本画」には、明治四年の番付に、抱二が銀一枚(抱一は金一枚)で載ることを紹介している。

(註3)

『手遊集』と題された、玩具を写した絵をまとめた一冊には、「明治四十二年九月改菁々庵」と記されており、改めて表紙を付け整理が為された時期のひとつかと推察される。また、この貼り込み帳には、「抱三寫」という署名のあるものが数枚含まれており、抱二のもとに「抱三」も存在したのであらうか。

(註4) 先の『酒井抱一と江戸琳派の全貌』展図録において、さまざまな年月を交えて記して

しまったが、ここに訂正したい。なお、墓碑の左側面には、辞世の句らしき仮名文字が刻まれているようだが全く判読できない。右側面には「蜂採花香大姉 明治十八年乙酉一月二十八日」とあり、抱二没の六日後に没しているのは、夫人であろうか。

(註5) 福富太郎編『伊藤晴雨 自画自伝』新潮社、一九九六年に所収。

(註6) 岡田梅郎「田中抱二と泉梅一」『書画骨董雑誌』二四二号、一九二八年

(註7) 「寛政十三年辛酉正月吉日／献燈兩基／兩替町田中氏」とある。「墨田区文化財調査報告書1」(昭和五十五年)では、この田中氏を、「寺島村出身で、名主中山氏の一族であろう」としている。中山氏には、金兵衛の三男に蒔絵師の中山胡民(？)「一八七二」が

おり、同じ寺島法泉寺に墓がある。かなりの高名でありながら胡民の経歴には不明の部分が多いが、胡民とのつきあいは密であつたらしい。胡民の百花園二代目鞠場や胡民と共に「花勧進」を行つて墨堤の桜を植えておたり(嘉永七年、胡民の弟子でちに東京美術学校の初代漆工科教授となつた小川松民(一八四七—一八九七)は、抱二に絵を学んでいるようだ。本資料にも、抱二が抱一に文政七年八月二日に入門したとき、同日に羊遊齋に胡民が入門したともわざわざ記している(『画史23』)のが、初めて知られる事項かと思われ注目されるが、松民が所蔵する羊遊齋の絵を写していたり(『画史28』)、明治三年に、抱二の下絵、松民の蒔絵による奉納額を制作したこと(『画史24』)などの交流が記されている。また、抱二に絵を依頼している「東民」は、胡民の弟子の一人であろうか。

(註8) 以上は、蝦夷地幕領化の時の取締御用掛、羽太正義による基本史料「休明光記」巻一(文化四年序)による。(各所に写本があるが、札幌市中央図書館、北海道大学付属図書館、函館市中央図書館のデジタル化資料を参照。)他に、左記の文献も参照。

堀江敏夫「東蝦夷地の会所」『伊能忠敬研究』三十八号、二〇〇四年

(註9) 「寄納青龍山大師堂／願主田中金六 行年八十八／天保壬辰夏佛誕日」とある。この灯籠は高さ五メートルもある壮大なものだが、二〇一三年二月に筆者が現地を訪れた際には、両基とも倒壊した状態であつた。「墨田区文化財調査報告書IV」昭和五十八年)には、奉納した田中金六は「寺島村の百姓金左衛門の息で、寛政十一年から文政四年まで幕府の蝦夷地御用達を勤め、その功により浅草新寺町に屋敷を拝領し、天保二年(一八三二)に没した。白髭社の田中氏とも関係がある」と解説がある。石灯籠の銘では、壬辰仏誕日すなわち天保三年(一八三三)四月八日に「行年八十八」とあるが、抱二が没する没年は文政十三年(一八三〇)である。

(註10) 岡田梅郎「田中抱二と泉梅一」(前掲(註6))では、抱二の父を金六としており、抱二は惣領息子だが足が悪かつたため早くから向島若隠居した、との話を伝えている。「田中金六庭前遊」のスケッチは、「画史4」の前身、文政十三年(一八三〇)六月頃の写生図の間にあり、父であれば九月に亡くなる直前の姿ということになる。

(註11) 法泉寺での写生と記されるのは、「画史3」で四月八日、二十四日、「画史6」で閏三月二十八日、四月二十九日、五月八日、「画史7」で六月二十日と、頻繁である。草花のほか、松子や数珠、木魚、轡、庭の松や灯籠なども写しており、親しい感覚が感じられる。

(註12) 前掲(註6)の文によれば、岡田梅郎の師である泉梅一は「抱二に学んだ人である」という。泉梅一については、ほとんど不明であるが、山本光一が弟子の石崎光瑠に宛てた自筆の「尾形流略系図」(南砺市福光美術館蔵)には、「梅一」の名前が抱一の下に見られる『酒井抱一と江戸琳派の全貌』図録の作家解説に掲載の挿図を参照。

また、亀有の矢澤忠右衛門は、抱二に学び、抱叔といったという(相見香雨「抱一上人譜稿」『日本美術協会報告』6、一九二七年)。

小川松民については、前掲(註7)を参照。

(註13) このほか、「縮図類16」の「手遊集」には、「抱三」という署名のある紙片が複数貼り込まれている。前掲(註3)参照。

(註14) 「画史3」では四月三日、六日、八日、十三日、十六日(於坂田氏)、二十四日と続き、草花を数種ずつ描き、「画史4」は五月、「画史5」は三月から七月、「画史7」では四月から五月、「画史8」は六月の連日となり、日付が重なっている。

金座の役人は、限られた家柄の嫡子が世襲的に就任したというが、明和年間の史料に江戸詰の御金掛手代として山本源蔵の名があるという。

鈴木俊三郎「金座考」『財政経済学会』一九三三年

木村莊五「徳川時代の金座」(東京市史外編)『東京市役所』一九三二年

大貫摩里「江戸時代の貨幣鑄造機関(金座、銀座、銭座)の組織と役割—金座を中心として」『金融研究』十八(四) 日本銀行金融研究所 一九九九年

(註15) ウィーン万博の出品目録によれば、第二十五区三類(額、押絵、屏風、切形、便面)額面に出品しており、

画額「絹…流レニ菊」 元価…金九円三十銭〇八三、内画料二円

画額「絹…二出鴉」 元価…金七円九十一銭〇五、内画料三円

ちなみに、別の出品目録には、

三一 鶉野葡萄堅物 田中抱二

三二 菊流水横物 田中抱二

費用の内訳として、

三十一号 一 鶉野葡萄堅物 五円

三十二号 一 菊流水横物 五円

額三拾三匁 木地式両匁分 縁切 三分毫朱

額五拾匁 木地式両匁分 縁切小縁 両匁式朱

額五拾匁 木地式両匁分 縁切小縁 両匁式朱

額五拾匁 木地式両匁分 縁切小縁 両匁式朱

額五拾匁 木地式両匁分 縁切小縁 両匁式朱

額五拾匁 木地式両匁分 縁切小縁 両匁式朱

額五拾匁 木地式両匁分 縁切小縁 両匁式朱

額五拾匁 木地式両匁分 縁切小縁 両匁式朱

額五拾匁 木地式両匁分 縁切小縁 両匁式朱

額五拾匁 木地式両匁分 縁切小縁 両匁式朱

額五拾匁 木地式両匁分 縁切小縁 両匁式朱

額五拾匁 木地式両匁分 縁切小縁 両匁式朱

額五拾匁 木地式両匁分 縁切小縁 両匁式朱

額五拾匁 木地式両匁分 縁切小縁 両匁式朱

(註16) 出品目録には、次のようにある。

第四百一十一号 水色画

第五十一号 東京 田中抱二

水色自画(秋卉ノ図)

模造品を取めた外箱蓋裏の墨書から判明する。「模写・模造と日本美術—うつす・まなぶ—つたえる」東京国立博物館 二〇〇五年

(註18)

抱二はいわゆる光琳時絵の印籠などもよく写しているが、「画史14」には、鶴岡八幡宮の雛菊時絵螺鈿硯箱(国宝)と同意匠の「政子の手箱」を写しているのが見られる。博物館などから模造制作を幾度も依頼され、精巧な模造を制作し古典を応用した作品を手がけていた時絵師の小川松民も、これを翻案した硯箱を制作している。なお、この手箱は、明治六年にウィーン万博に出品され、その帰路船が沈没して失われた。香川大学附属図書館神原文庫所蔵の資料「茶器下絵」は、様々な文様が貼り込まれた割り印が捺された下絵帖で、裏表紙に明治三年秋の年紀があり、内容は弘化三年から明治十四年頃の、中山胡民や小川松民によるものだが、「近世御用時絵師の系譜」展覧会図録、徳島市立徳島城博物館、一九九六年、ここに「弘化三年午閏五月寫之」の年紀がある。「鎌倉鶴ヶ岡八幡宮什物手箱」の写しがあり、雛菊の縮図が続いている。この図が松民を偲ばせると解説される(同図録)が、ちょうど抱二がこの手箱を縮写したのも「画史14」の前後の關係から弘化三年中のこととわかり、行動を共にしていたか、何かの機会が共にあったことが推測される。同「茶器下絵」の中には、「抱二書画」と署名がある。「花見傘図」自画賛も含まれるという。ちなみに、同「画史14」の少し前の頁に宗達の水墨画「山帰来」三幅対の縮写をしており、「中山伝来 左牛/右狗宗達法橋」と注記されるが、中山伝来、という書きぶりや時宜も気になるところだ。明治三年三月十五日からの「観音開帳」とは、前後の關係から浅草観音とみられるが、この額の現存については未詳。抱二はこれにちなむ句作も行っている。次頁には、「観音の甕見やりつ花の雲 はせを(松尾芭蕉が浅草観音を深川から臨んで残した句)の句を刻む額が掲げられた様子も描いている。

(註19)

相見香雨「抱一上人年譜稿」は、「抱一没後に形見分けが行われ、銘「山雀」の短刀は孤邨が抱二が受け取り、藤田英次郎氏所蔵である」と伝えている。昭和二年の抱一百年忌の展覧では、「由緒品」として、この行光短刀が森岡文三郎から出品されている。

(註20)

『農務省版改正絵画出品目録』(東京国立文化財研究所「明治美術基礎資料集」一九七五年所収)の「出品人略譜」には、「第一区」の「光琳派」に田中抱二の名が見える。他に「光琳派」としては東京府からは、田中松雨、中野其豊、中野其明、村越向栄、野澤堤雨、野崎抱青、山本光一、酒井道一、来次其節が出品している。

(註21)

八百善は抱一没後の収集も続けており、八百善旧蔵品が当初からのものとは限らないことは周知の通りだが、八百善の売立目録には抱二の作品名の掲載があり、所蔵に加わっていたことから、本図はさておいても、八百善との關係はあったのだろう。後述のように、八百善の為の作画が明らかな抱一の(鶴懸松図)には、この図の由緒について抱二が書いた添文があったと伝える。相見香雨「抱一上人年譜稿」に掲載されるその文を見ると、「(前略)此のよし一言をとあるじ求るまゝに 上人の末のおしへ子すみだ河のほとり青々抱二つゝしみて拙くもしるす」と、執筆には主人の依頼があったことがわかる。また、(註26)も参照。

(註22)

二十一幅は冒頭より順に次のものである。(画題と番号は、玉蟲敏子『都市のなかの絵』(ブリュッケ、二〇〇四年)「絵手鑑」の章)に掲げられた一覧表による。数字は『絵手鑑』の貼込順である。)

(註23)

三二「葛に蜥蜴」、五八「小松引」、六三「玉蜀黍に甲虫」、三七「福寿草に青磁鉢」、

(註24)

弟子の教育のために用意したものと推測されている抱一の「絵手本」(恩賜京都博物館「抱一上人画集」)にも同図様が含まれたり、実際、孤邨や抱玉らにこれに基づく作が確認できる。また、版本の「抱一先生画譜」(仮題、千葉市美術館ライツコレクション)及び大英博物館蔵の二十五図中六図(勿来の関、竹に雀、鶉、松間の月、山雀と胡桃、大黒天)が「絵手鑑」に基づくものである。なお、本資料中の初期の縮写に本書にあるモチーフ(山雀と胡桃、鶉、仕丁など)がたびたび登場することは示唆的である。

(註25)

「酒井抱一」と江戸琳派の全貌「図録解説」には、「文久二年か」と記したが、検討を加えた結果、年始の絵(貼付)をまたいでおり、翌年年明け後の縮写かと訂正したい。従ってこの翌年に、住吉家に鑑定に出されたということになる。

(註26)

抱二筆「紙雛図」(琳派)補遺二二四図も、細部まで全く同じに見える抱一の雛図が八百善の売立目録(昭和五年)に見い出せる。

(註27)

抱一百年忌の展覧(日本美術協会、昭和二年)には、「由緒品」として「古畫縮図 雨華庵隻蔵 抱一筆 二冊」が出品されている。

(註28)

読売新聞昭和四年三月五日「日本名宝物語 四三」が、抱一画の裏面に「夏草秋草図」があると報じた。(山根有三「酒井抱一筆 風神雷神図屏風」『国華』一一三九号、一九九〇年、による)

山根有三「酒井抱一筆 夏草雨・秋草風図屏風下絵」『国華』一一五四号、一九九二年

Tanaka Hōji's "History of Painting": what is taught us by Sakai Hōitsu's last pupil

Tomoko Matsuo

Tanaka Hōji (1812–1885) entered the discipleship of Sakai Hōitsu (1761–1828) in the eighth month of the seventh year of Bunsei (1824) at the age of thirteen, and is an artist known for succeeding well his master's style. Since Hōitsu died in eleventh month of the eleventh year of Bunsei (1828), Hōji was his last pupil who knew him for only 4 years in his late 60s. Although there is little recognition of Hōji, "Ugean zu" that Hōji recollected and painted in his later years is a valuable source for imagining the original Ugean (The hut of rain and flowers), Hōitsu's home-cum-studio that was lost by fire. It is also said to have been Hōji who preserved the preparatory sketch (Idemitsu Museum of Arts) for the famous "Natsu aki kusa zu byōbu (Folding screen with summer and autumn grasses" by Hōitsu, so that Hōji was a true pupil in that his existence was vital in transmitting important material pertaining to Hōitsu.

This paper gives an overall introduction to material related to Tanaka Hōji, a part of which was recently discovered and displayed for the first time in the exhibition "Celebrating the 250 anniversary of Sakai Hōitsu's Birth, Sakai Hōitsu and the Edo Rinpa School" (2011; Chiba City Museum of Art etc.). Its aim is to identify as far as possible the artistic activities of Hōji throughout his life, as well as the nature of circumstances surrounding the Hōitsu School.

- 1) Outline of material: Of central focus is the "History of painting", the name given to 30 volumes in booklet form, and 16 volumes of miscellaneous miniatures. It is a notebook mainly comprised of sketches of plants; reduced copies of paintings he had seen, notes for his own compositions, and other information relating to paintings. It is valuable because almost all the entries are dated, and it gives an even record from his time of entering discipleship to his later years.
- 2) Hōji's career: Hōji's father was a merchant who worked under government patronage at the Edo exchange of the Ezochi (Hokkaidō) office, but Hōji settled from early on at his family's birthplace of Terajima village in Mukōjima, making a living as an artist until his death. His dates have been confirmed by material presented here. The pseudonym "Hōji" seems to have been used from the start. He entered the Buddhist priesthood in later years.
- 3) Paintings by Hōji: The majority are flower and bird pictures in the style of Hōitsu, and his works include many paintings with Haiku and Waka poetry by himself and others, and Buddhist paintings. He also produced large-scale compositions such as folding screens for his own personal customers. In other words he carried out the work expected of a pupil of Ugean. After Meiji he displayed some pieces at the early exhibitions etc., and in later life, through pride of being the last living pupil of Hōitsu, he appears to have devoted himself to recollection and transmission of that tradition.
- 4) Hōitsu's masterpieces and those of others in the circle as seen in the miniatures: Hōji looked up to Hōitsu as the "revered Teacher" until the end. He tells us that whilst Hōitsu was alive he travelled daily to Ugean where he would make the numerous reduced copies of sketches and of old paintings; such was the nature of the resources there and the freedom of his education. He was given Hōitsu's three personal seal stamps. There are many miniatures of Hōitsu's work including "Shiki kachō zu byōbu (Folding screen with birds and flowers of the four seasons)" (Yōmei bunko collection) and "E tekagami (Collection of paintings)" (Seikadō bunko Art Museum), from which we can gain information on the origin of works and on unknown works.

平成二四年度 千葉市美術館の活動

一 展覧会

(一) 企画展(七件)

二〇二二年四月一〇日(火)～五月二〇日(日) 七・八階展示室

「蕭白ショック!! 曾我蕭白と京の画家たち」

*江戸時代中期の個性的な画家曾我蕭白(一七三〇～一八二〇)の総合的な展覧会。蕭白前史として蕭白が師事したと思われる画家や同じ復古的な画風の画家を紹介。円山応挙、伊藤若冲、池大雅、与謝蕪村ら同時代の京都の画家の作品も合わせて展示。

(三九日間／一九、九四五人)



チラシ



「蕭白ショック!! 曾我蕭白と京の画家たち」
展会場

五月二九日(火)～七月八日(日) 七・八階展示室

「浮世絵師 溪斎英泉」

*溪斎英泉は、幕末期美人画を代表する浮世絵師である。独特の妖艶な画風は、歌川派全盛の浮世絵界で、一人対抗するように強い存在感を放っている。千葉市美術館設立のきっかけともなった英泉コレクション(今中コレクション)を中心に、美人画、風景画、摺物、肉筆画など多方面にわたる英泉の画業を展示。

(三八日間／二〇、六二一人)



チラシ



「浮世絵師 溪斎英泉」展会場

六月一九日(火)～七月一日(日) 九階市民ギャラリー

「千葉市美術協会特別展『秀作二〇一二』」

(二三日間／入場者数一、三六四人)

九月八日(土)～一〇月二二日(日) 八階展示室

「ブラティスラヴァ世界絵本原画展―広がる絵本のかたち」

*スロヴァキア共和国の首都ブラティスラヴァで二年に一度開催される絵本原画のコンペティションから、第三回展(二〇一一年秋)の受賞作および日本からの参加作品を中心に展観。また、特集展示として絵本の造形性に焦点を当て、国内の仕掛け絵本を紹介する他、スロヴァキア分離独立二〇周年を控え、同国で現在活躍しているイラストレーターの作品にも注目。

(四三日間 七、七〇二人)



チラシ



「ブラティスラヴァ世界絵本原画展―広がる絵本のかたち」展会場

一〇月三〇日(火)～一二月一六日(日) 八階展示室

「須田悦弘展」

*花や草のリアルな彩色木彫を使って、ユニークなインスタレーションを生み出す作家須田悦弘。本展では、当館の江戸絵画と須田の木彫を組み合わせた新作インスタレーションを展示するとともに、代表作のいくつかを紹介する。首都圏初の大規模な個展。

(四六日間／二、三二七人)



チラシ



「須田悦弘展」会場

二〇一三年一月四日(金)～二月一日(月・祝) 七・八階展示室

「Kimono Beauty―シックでモダンな装いの美 江戸から昭和―」

*一九世紀末、ウィリアム・スタージス・ビゲローがアメリカに持ち帰り、現在ボストン美術館に収蔵されているコレクションを含む江戸時代から近代の着物と、同時代の女性風俗を描いた絵画を合わせて展示。

(三六日間／一四、四〇九人)



チラシ



「Kimono Beauty―シックでモダンな装いの美 江戸から昭和―」展会場

三月二日(土)～三月二日(金) 七・八階展示室、九階市民ギャラリー、一階講堂

「第四回千葉市民美術展覧会」

第四回千葉市民芸術祭の一環として、千葉市美術協会会員および公募入選作品約千点を七部門に分けて展示。

(二〇日間／一四、一三二人)

(二) 所蔵品を中心としたテーマ展(五件)

二〇二二年五月二九日(火)～七月八日(日) 八階展示室

「モダンガール万華鏡―近代日本の絵画・版画から―」

* 近代の日本絵画、版画による美人画展。

(三八日間／入場者一〇、五〇三人)



「モダンガール万華鏡―近代日本の絵画・版画から―」 展会場

七月一四日(土)～九月二日(日) 七・八階展示室

「夏休み特別企画 どうぶつ大行進」

* 江戸時代から現代の美術に見る動物表現の様々を展観。

(五〇日間／入場者二一、三五八人)



チラシ



「夏休み特別企画 どうぶつ大行進」展会場

九月八日(土)～一〇月二日(日) 七階展示室

「斎藤義重 一九八〇年代以降を中心に」

* 日本の現代美術の開拓者である斎藤義重(一九〇四～二〇〇二)が一九八〇年代以降に制作した作品のなかから、当館と富山県立近代美術館が所蔵する作品を中心に紹介。

(四三日間／四、一五九人)



チラシ



「斎藤義重 1980年代以降を中心に」展会場

一〇月三〇日(火)～二月一六日(日) 七階展示室

「須田悦弘による江戸の美」

*企画展「須田悦弘展」に合わせ、作家の眼を通して選んだ浮世絵など、江戸絵画を展示。
(四六日間／二一、二七五人)



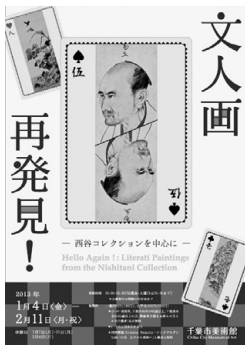
チラシ



「須田悦弘による江戸の美」会場

二〇一三年一月四日(金)～二月一一日(月・祝) 七階展示室
「文人画再発見!—西谷コレクションを中心に—」

*二〇一二年度に新たに寄贈された西谷コレクションを中心に展示。
(三六日間／一四、一四九人)



チラシ



「文人画再発見!—西谷コレクションを中心に—」会場

(二) 展覧会関連講演会およびイベント等(一八件)

〈蕭白ショック!! 曾我蕭白と京の画家たち〉

二〇一二年四月一四日(土) 一一階講堂 (参加者一四五人)

講演会 「蕭白の奇想」

講師 辻惟雄(MIHO MUSEUM館長)

四月二八日(土) 一一階講堂 (参加者一六五人)

講演会 「蕭白と京都画壇」

講師 小林忠(学習院大学名誉教授)

五月一二日(土) 一一階講堂 (参加者一四一人)

講演会 「蕭白—遊歴する画人」

講師 山口泰弘(三重大学教授)

〈浮世絵師 溪斎英泉〉

六月一日(金)、一五日(金)、二九日(金) 九階講座室(参加者二二人、一五人、二五人)

イベント・スライド&レクチャー

講師 田辺昌子(当館学芸課長)

六月二日(土) 一一階講堂 (参加者一〇六人)

講演会 「英泉の美人大首絵」

講師 浅野秀剛(大和文華館館長)

六月一六日(土) 一一階講堂 (参加者七七人)

講演会 「英泉と江戸後期の化粧事情」

講師 村田孝子(ポーラ文化研究所研究員)

〈夏休み特別企画 どうぶつ大行進〉

八月三日(金) 七・八階展示室(参加者一七人)

〔千葉市動物公園との連携企画〕ゲストによるギャラリートーク
講師 並木美砂子(千葉市動物公園飼育課)

八月四日(土) 一階さや堂ホール(参加者一八一人)

「バロック室内楽コンサート」どうぶつ大行進によせて」

出演 エヴァ・レジエヌ(リコーダー)、牧真之(チェンバロ)、村石達哉(ヴァイオリン)、宮澤等(チェロ)

八月一八日(土) 一一階講堂 (参加者四二人)

〔千葉市動物公園との連携企画〕

「美術館で動物のお話」関連講演会「キャンパスの中の動物たち」

講師 高木淳子(千葉市動物公園飼育課長)

〈ブラティスラヴァ世界絵本原画展―広がる絵本のかたち〉

九月八日(土)〜一〇月二二日(日) 七階展示室ロビー

千葉大学工学部環境デザイン研究室との共同企画によるミニワークショップ

九月二九日(土) 一一階講堂 (参加者五二人)

出品作家によるトークイベント

講師 今井彩乃(イラストレーター) 聞き手 広松由希子(絵本研究家)

一〇月二二日(日) 一階ロビー、プロジェクトルーム、さや堂ホール

「アート・ブック・サーカス」

参加店舗 かろうそ堂、即興堂、smokebooks、TREASURE RIVER Book Cafe

出演 おはなし Pot (えほんよみチーム)、渡辺明応(ステイールパン奏者)、ダブルドリブル(キーボード即興演奏)、中村穰二(現代美術家)

〈須田悦弘展〉

一一月一一日(日) 一一階講堂 (参加者五五四人)

須田悦弘公開制作《雑草》の制作および展示

一一月一八日(日) 一一階講堂 (全二回 参加者二四九人)

「須田悦弘講演会」

講師 須田悦弘(作家)

一二月九日(日) 一一階講堂 (参加者一四七人)

映画上映会「利休」

〈Kimono Beauty―シックでモダンな装いの美 江戸から昭和―〉

二〇一三年一月四日(金)

Kimono Beauty オープニングセレモニー「新春の獅子舞」

出演 登渡神社登戸神楽囃子連

一月四日(金) 一階さや堂ホール(参加者一三四人)

「新春争の調べ」

出演 朝香桂子・朝香麻美子(箏曲朝香会)

一月二〇日(日) 一一階講堂 (参加者一二二人)

記念講演会「Kimono Beauty 江戸から昭和まで」

講師 長崎巖(共立女子大学教授)

三 市民美術講座(一〇回)

第一回 二〇一二年五月五日(土・祝) 一一階講堂 (参加者一六一人)

「蕭白と蕭白前史」 講師 伊藤紫織(当館学芸員)

第二回 六月二三日(土) 一一階講堂 (参加者九二人)

「藍摺の流行―英泉を中心に―」 講師 田辺昌子(当館学芸課長)

第三回 六月三〇日(土) 一一階講堂 (参加者一九五人)

「市民美術講座 special 好きな浮世絵、嫌いな浮世絵」 講師 河合正朝(当館館長)

第四回 八月二一日(土) 一一階講堂 (参加者九七人)

「江戸時代の動物画―どうぶつ大行進―の謎4題」 講師 松尾知子(当館学芸員)

第五回 九月二二日(土) 一一階講堂 (参加者三三人)

「斎藤義重氏の思い出」 講師 藁科英也(当館学芸係長)

第六回 一〇月一三日(土) 一一階講堂 (参加者四一人)

「美術館で楽しむ絵本とイラストレーション」 講師 山根佳奈(当館学芸員)

第七回 一一月二四日(土) 一一階講堂 (参加者四七人)

「須田悦弘―空間を見いだすこと」 講師 水沼啓和(当館学芸員)

第八回 一二月八日(土) 一一階講堂 (参加者五六人)

「日本美術にみる内と外」 講師 河合正朝(当館館長)

第九回 二〇一三年一月一九日(土) 一一階講堂 (参加者六五人)

「文人画再発見!」 講師 伊藤紫織(当館学芸員)

第一〇回 二月九日(土) 一一階講堂 (参加者一二四人)

「海外に渡った日本美術」 講師 田辺昌子(当館学芸課長)

四 講師の派遣による講座

二〇一二年五月一六日(水)、三〇日(水) 江東区豊洲文化センター(参加者一二八人)

「再発見・異色の江戸絵画―我が道を行った絵師達―

講師 松尾知子(当館学芸員)

六月三〇日(土) 品川区五反田文化センター(参加者六一人)

「浮世絵の黄金時代―春信・清長・歌麿・写楽―」

講師 田辺昌子(当館学芸課長)

八月一九日(日) 千葉市動物公園 (参加者一〇〇人)

「どうぶつ大行進」 関連レクチャー

「動物園で美術のお話」 美術館で『どうぶつ大行進』

講師 松尾知子(当館学芸員)

九月二九日(土) 木更津市郷土博物館金のすず(参加者七〇人)

「江戸絵画の彩り」 展講演会

講師 松尾知子(当館学芸員)

二〇一三年二月九日(土) 稲毛図書館 (参加者一七人)

稲毛図書館美術講座「文人画再発見！」

講師 伊藤紫織(当館学芸員)

二月二五日(金)、一八日(月)、一九日(火)、二〇日(水)、二二日(金) 城西国

際大学(参加者六人)

「ミュージアムと教育」

講師 山根佳奈(当館学芸員)

二月二八日(月)、一九日(火) 城西国際大学(参加者一三六人)

「世界の中の日本」

講師 田辺昌子(当館学芸課長)

三月七日(木)、八日(金) 幕張メッセ(参加者九〇人)

トークショー「江戸の食とにぎり鮓」

講師 田辺昌子(当館学芸課長)

五 ワークショップ等

二〇一二年七月二七日(金)、二八日(土) 七・八階展示室(参加者一〇五人)

「中学生のためのギャラリークルーズ」¹²⁾

八月五日(日) 一一階講堂(参加者三八人)

「ファミリープログラム 箱庭どうぶつえんをつくろう」

講師 山根佳奈(当館学芸員)・藤巻直子(当館教育普及担当)

六 学芸員によるギャラリー・トーク(各一回)

「蕭白ショック!! 曾我蕭白と京の画家たち」(参加者四一人)

「浮世絵師 溪斎英泉」(参加者五六人)

「どうぶつ大行進」(参加者二六人)

「ブラティスラヴァ世界絵本原画展―広がる絵本のかたち」(参加者三〇人)

「須田悦弘展」(参加者三九人)

「Kimono Beauty―シックでモダンな装いの美 江戸から昭和―」(参加者五五人)

七 学校との連携授業

(一) 学校団体の受け入れ

「小中特別支援学校鑑賞教育推進事業」(合計二二校 一、二四〇人)

* 遠隔校等の来館を促進するため、美術館が送迎バスを用意し鑑賞プログラムを提供。

「蕭白シヨック!! 曾我蕭白と京の画家たち」(一校六五人)

「浮世絵師 溪斎英泉」(六校三四〇人)

「プラティスラヴァ世界絵本原画展―広がる絵本のかたち」(七校四二八人)

「須田悦弘展」(五校二七二人)

「Kinono Beauty ―シックでモダンな装いの美 江戸から昭和―」(二校一三五人)

右記以外の方法で来館する児童・生徒の団体受け入れ(合計一三校 四〇一人)

「浮世絵師 溪斎英泉」(二校一九三人)

「どうぶつ大行進」(八校一二〇人)

「プラティスラヴァ世界絵本原画展―広がる絵本のかたち」(二校七二人)

「須田悦弘展」(二校一六人)

(二) 職場体験学習の受け入れ(二二校 四七人)

(三) 「千葉市図工・美術科担当等教職員鑑賞一日研修」七月三一日(火)実施
(参加者四七人)

(四) 千葉市教育研究会中学校造形部会美術館活用グループとの連携

* 浮世絵データベースを使った授業についての共同研究、授業案づくり

(五) 高等学校の利用促進

授業、課外活動、キャリア教育等での利用 四校一八九人

(六) 「千葉大学普遍教育教養展開科目『展示をつくるA』『博物館実習B』企画展示」(参加者 一五人)

(講義) 七月一日(日)、八日(日)、一六日(月・祝)、二二日(土)、二三日(日)、二八日(土)、二九日(日)

(展示) 八月七日(火)～一二日(日) 九階市民ギャラリー(入場者数三七一人)

講師 水沼啓和(当館学芸員)



チラシ

八 アウトリーチプログラム

*千葉大学や教育機関、地域NPOとの連携事業である「千葉アートネットワーク・プロジェクト(WiCAN)」を実施。そのうち千葉市美術館を会場に行われたイベントのみを記載。詳細は報告書を参照。

二〇二二年六月三日(土)～二〇一三年三月二日(日) 一階プロジェクトルーム

「プロジェクトルーム・リノベーション・プロジェクト」

アーティスト・住中浩史

一月二二日(月) 八階展示室

「須田悦弘展」での小学生鑑賞教育プログラムの実施

二月一五日(土) 一階プロジェクトルーム(参加者四〇人)

「プロジェクトルーム・リノベーション・プロジェクト」トークイベント

二〇一三年二月三日(日)、八日(金)、九日(土) 一階プロジェクトルーム(参加者一〇三人)

「ちびカフェ」

三月九日(土) 一階プロジェクトルーム(参加者五〇人)

「須田悦弘展鑑賞授業報告会」

九 ボランティア活動

(一) ギャラリートーク(合計 定例三一回、自主二二回、参加者九〇七人(定例五七一人、自主三三六人))

*会期中毎週水曜日の定例ギャラリートークのほか、各ボランティアが自主的に行った定期的なギャラリートークについて記載。

「蕭白シヨック!! 曾我蕭白と京の画家たち」(定例五回、自主七回、参加者三八三人)

「浮世絵師 溪斎英泉」(定例五回、自主五回、参加者二二五人)

「どうぶつ大行進」(定例六回、自主二回、参加者五五人)

「ブラティスラヴァ世界絵本原画展―広がる絵本のかたち」(定例五回、自主一回、参加者四四人)

「須田悦弘展」(定例六回、自主二回、参加者八二人)

「Kimono Beauty―シックでモダンな装いの美 江戸から昭和―」(定例四回、自主四回、参加者一八八人)

(二) 鑑賞リーダー

「小中特別支援学校鑑賞教育推進事業」等児童・生徒の団体受け入れ(七一(二)への協力活動。学校側の希望に応じて、少人数グループでの鑑賞に対応する。鑑賞リーダーとして対応したボランティアののべ人数を記録。

「蕭白シヨック!! 曾我蕭白と京の画家たち」(一回一〇人)

「浮世絵師 溪斎英泉」(一三回のべ七五人)

「どうぶつ大行進」(二回のべ二二人)

十 出版活動

(一) 展覧会図録(五冊)

「プラティスラヴァ世界絵本原画展―広がる絵本のかたち」(一〇回のべ六七人)
 「須田悦弘展」(七回のべ四二人)
 「Kinono Beauty ―シックでモダンな装いの美 江戸から昭和―」(二回のべ四人)

(三) ワークショップの企画・実施

二〇一二年六月二十四日(日) 七階ミュージアムショップ手前(参加者六二人)
 木版画多色摺ワークショップ「江戸を摺る!」

十一月一日(日)、一八日(日) 九階講座室(参加者一六人)

「木版画年賀状講座」

十一月八日(土) 生涯学習センター(参加者二五人)

まなびフェスタ2012 「多色摺り木版画体験」年賀状とクリスマスカード
 〓

二〇一三年一月二十六日(土) 一階エントランスホール

木版画多色摺ワークショップ

二月一七日(日) 千葉県青少年女性会館(参加者三二〇人)

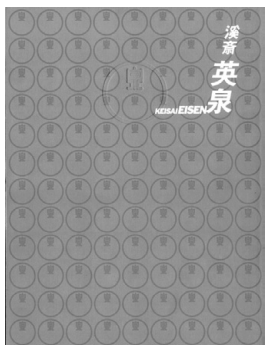
千葉県青少年協会主催「ヤングフェスティバル」での木版画多色摺体験

「蕭白ショック!! 曾我蕭白と京の画家たち」
 発行 読売新聞社、美術館連絡協議会



「浮世絵師 溪斎英泉」

発行 千葉市美術館、美術館連絡協議会



「ブラティスラヴァ世界絵本原画展―広がる絵本のかたち」
発行 美術館連絡協議会

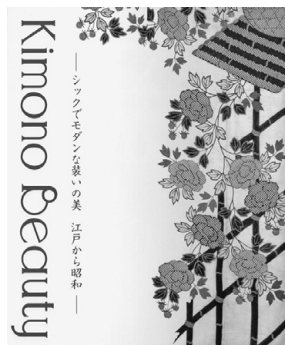


「須田悦弘展」

発行 千葉市美術館



「Kimono Beauty ―シックでモダンな装いの美 江戸から昭和」
発行 株式会社東京美術



(二) 展覧会の出品目録

* 企画展・所蔵作品展ごとに発行。

(三) 定期刊行物

- ① 美術館ニュース『Cn』第六二号―六五号(四回)
- ② 千葉市美術館研究紀要『採蓮』第一五号
- ③ 千葉アートネットワークプロジェクト二〇一二ドキュメント(発行 千葉アートネットワーク・プロジェクト)

一 ホームページの公開

(一) ホームページ

訪問者総数 五五五、一六四セッション

閲覧ページ総数 二、二四七、三二九ページ

(二) 携帯電話用ホームページ

閲覧ページ総数 六六、六七六ページ

一二 作品の収集

(一) 購入(七件)

深沢幸雄《骨疾E》、《作品名不詳》、《作品名不詳》、《作品名不詳》、《作品名不詳》、《作品名不詳》、《夜の耳》、《秋の空間》

(二) 寄贈(五〇件)

石井林響《霊泉ノ図》、《白衣観世音》、《春景山水》、《支那婦人図》、《雛図》、《山水舟人図》、《静物(水差)》、《静物(籠)》、《静物(壺に桃)》、《やまびこ(小下図)》、《鍾馗》、《枝百歌》、《池中舞》、《茄子図》、《昭和御大典記念 朝陽画賛》、《スケッチ帖及び関連資料》以上、石井淳氏寄贈

金子周治《磯釣》、《惜夏「海水浴」》、《海近く》、《雨もようの磯》、《牛》、《好雨》、《利根川旅情》、《利根川旅情(色違い)》、《犬吠夜景》、《灯台》、《灯台(色違い)》、《灯台(別構図)》、《作品名不詳/白い灯台を遠く望む》、《作品名不詳/夜・月・灯台》、《作品名不詳/C 55》、《作品名不詳/月見草など》、《作品名不詳/月見草など》、《作品名不詳/すすきにトンボ》以上、版画を作る会寄贈

高田柳哉《丸硯箱》、《八陵 唐草文飾箱》、《八陵 重ね茶入れ》、《大平棗 落陽群鶴》、《利休棗 一筆啓上》、《利休棗 おしどり》、《胎陶 葉文花器》、松永耳庵《牡丹花肖柏詠草》以上、高田柳哉氏寄贈

荒川修作《わかめ》、《無題 絵皿》以上、嶋村一郎氏寄贈

斎藤義重《反对称》、《反对称》、《三角体Q》、《三角体S》、《三角体T》、《Bronze J》以上、松本武氏寄贈

(三) 寄託(一九件)
田中一村《牡丹図》他

一三 所蔵作品の修復・保存等

(一) 修復(九件)

(二) 所蔵作品のマット装(五九点)

(三) 写真撮影(一九九カット)

一四 所蔵作品の貸出、特別利用

(一) 作品の貸出(三〇件二四〇点)

※平成二四年度開催展について記載

①「竊木清方没後四十年 女性風俗と四季の風情」(鎌倉市竊木清方記念美術館、二〇一二年四月―五月)

竊木清方《薫風》他 四点(寄託作品一点を含む)

②「カルペ・ディエム 花として今日を生きる」(豊田市美術館、二〇一二年六月―九月)

橋口五葉(装幀)『鶉籠』(夏目漱石著)他 二点(すべて寄託作品)

③「〈私〉の解体へ… 柏原えつとむの場合」(国立国際美術館、二〇一二年七月―九月)

柏原えつとむ《Mr. Xとは何か?》 一点

④「孤高の画家田中一村展」(石川県立美術館、二〇一二年七月―八月)
田中一村《アダンの海辺》他 二点(すべて寄託作品)

⑤「与えられた形象―辰野登恵子／柴田敏雄」(国立新美術館、二〇一二年八月―一〇月)

辰野登恵子《WORK 86-P-14》他 三点

⑥「清親と安治―光線画の時代」(山口県立萩美術館・浦上記念館、二〇一二年

九月―一〇月)

小林清親《東京銀座街日報社》他 九点

⑦「木更津市制施行七〇周年記念事業 特別展 江戸絵画の彩り」(木更津市郷土博物館金のすず、二〇一二年九月―一〇月)

皆川淇園・与謝蕪村・池大雅《山水図》他 三九点(すべて寄託作品)

⑧「江戸の風雅 旧きをしり新しきを創った絵師たち」(群馬県立近代美術館、二〇一二年九月―十一月)

英一蝶《立美人図》他 六点(寄託作品三点を含む)

⑨「没後一二〇年記念 月岡芳年」(太田記念美術館、二〇一二年一〇月―十一月)

月岡芳年《那智山之大滝にて荒行図》他 一点

⑩「開館二五周年記念 北斎と広重きそいあう江戸の風景」(町田市立国際版画美術館、二〇一二年一〇月―十一月)

鳥居清長《美南見十二候六月》他 九点

⑪「我孫子市美術作品展 近世絵画の絵師」(あびこ市民プラザギャラリー・ホール、二〇一二年一〇月)

祇園井得《美人図(大首絵)》他 九点(すべて寄託作品)

⑫「中西夏之 韻 洗濯バサミは攪拌行動を主張する 擦れ違い／遠のく紫 近づく白班」(DIC川村記念美術館、二〇一二年一〇月―二〇一三年一月)

中西夏之《韻'60》他 二点

⑬「東京国立近代美術館六〇周年記念特別展 美術にぶるつ！ベストセレクション 日本近代美術の一〇〇年 第二部 実験場 1950s」(東京国立近代美術館、二〇一二年一〇月―二〇一三年一月)
イサム・ノグチ《かぶと》他 二点(すべて寄託作品)

⑭「江戸の「表現」―浮世絵・文学・芸能―」(国文学研究資料館、二〇一二年一〇月―十一月)
鳥居派《役者大首絵尽し》他 五点

⑮「特別展 北斎―風景・美人・奇想―」(大阪市立美術館、二〇一二年一〇月―十二月)
葛飾北斎《井手の玉川》他 一点

⑯「GUN 新潟に前衛(アバンギャルド)があつた頃」(新潟県立近代美術館、二〇一二年十一月―二〇一三年一月)
鈴木慶則《高橋由一風鮭(板に和紙貼り付け)》一点

⑰「はじめは国芳―江戸スピリットのゆくえ―」(横浜美術館、二〇一二年十一月―二〇一三年一月)
小早川清《赤いドレス》他 五点

⑱「日本・オブジェ 1920―70年代 断章」(うらわ美術館、二〇一二年十一月―二〇一三年一月)

井上有一《作品G》他 一二点(寄託作品三点を含む)

⑲「東京1955―1970…新しい前衛」(ニューヨーク近代美術館、二〇一二年十一月―二〇一三年二月)
福島秀子《外来者》他 二点

⑳「漆―その歴史と文化―」(千葉市立郷土博物館、二〇一二年一月―二〇一三年一月)
高田柳哉《忍草文大盆》他 七点

㉑「江戸文化シリーズNo.28 我ら明清親衛隊〜大江戸に潜む中国ファン達の群像〜」(板橋区立美術館、二〇一二年二月―二〇一三年一月)
黒川亀玉《海棠白頭翁図》他 一点(寄託作品三点を含む)

㉒「草月アートコレクション 美の旅〜花のしらべにのせて〜」(新潟伊勢丹、二〇一三年一月)
勅使河原蒼風《現代人》他 一八点(すべて寄託作品)

㉓「Re: Quest―1970年代以降の日本現代美術」(ソウル大学校美術館、二〇一三年三月―四月)
菅木志雄《連帯》一点

㉔「実験工房展 戦後芸術を切り拓く」(神奈川県立近代美術館鎌倉他、二〇一三年一月―二〇一四年一月)
北代省三《エウクレイデスの世界》他 二五点

②5 「歌舞伎座新開場記念展 歌舞伎―江戸の芝居小屋―」(サントリー美術館、二〇一三年二月―三月)

菱川師宣《角田川図》他 六点

一五 友の会

(一) 会員数 一、七三二人(二〇一三年三月三十一日現在)

②6 「超然孤独の風流遊戯―小林猶治郎展」(練馬区立美術館、二〇一三年二月―四月)

小林猶治郎《岩窟》他 六点

(二) 友の会バスツアー

二〇一二年二月四日(火)

②7 「Kimono Beauty―シックでモダンな装いの美江戸から昭和―」(福岡市博物館他、二〇一三年二月―十一月)
西川祐信《四季風俗図巻》他 一〇点

「東総寺院の非公開仏像をめぐる旅」(参加者三八人)
案内 濱名徳順(宝聚寺住職)

②8 「開館20周年記念 円山応挙展―江戸時代絵画 真の実力者―」(愛知県美術館、二〇一三年三月―四月)

円山応挙《富士三保図屏風》他 二点

二〇一二年七月三日(月)―二十八日(土)実施

②9 「夏目漱石の美術世界」(広島県立美術館他、二〇一三年三月―八月)
橋口五葉(装幀)『縮刷・吾輩ハ猫デアル』(夏目漱石著)他 九点(すべて寄託作品)

一七 図書室の運営

公開日数 三四七日

利用人数 一、六四六人

③0 「特別展覧会 狩野山楽・山雪」(京都国立博物館、二〇一三年三月―五月)
狩野山雪《柳下野馬図》他 二点(寄託作品一点を含む)

一八 施設の利用(利用日数)

(二) 写真の貸出、撮影等(特別利用) (七五件一三九点)
月岡芳年「芳年漫画 舍那王於鞍馬山學武術之圖」他

市民ギャラリー 二五八日(二九団体、一六、六四八人)

講堂二〇九日（一般九三日、美術館一一六日）

講座室二五九日（一般一九七日、美術館六二日）

さや堂ホール一九四日（一般九三日、美術館一〇一日）

平成二四年度 市民ギャラリーいなげ 企画展及び施設の利用者

（二）企画展

二〇二二年八月七日（火）～一九日（日）

「夏の企画展 1部 世界児童画展 2部 創造海岸いなげ展」

*1部「世界児童画展」では、入賞作品のうち県内三〇〇点、と海外五〇〇点の優秀な作品を、2部「創造海岸いなげ展」では、保養地として賑わっていた稲毛の古写真及び近隣中学校美術部員の作品を展示した。

（二日間／入館者一、八〇五人）



「世界児童画展」会場



「創造海岸いなげ展」会場

二〇一三年一月二三日（水）～二月三日（日）

「佐藤信太郎写真展 ―都市百景―」

*平成二〇年度千葉市芸術文化新人賞受賞者で千葉市稲毛区在住の新進写真家、佐藤信太郎氏の個展。

（二日間／入館者九二〇人）



「佐藤信太郎写真展 ―都市百景―」会場

（二）施設の利用者

展示室 一九、九九六人 ※企画展入場者数を含む。
制作室 一一、二六五人

（三）旧神谷伝兵衛稲毛別荘の公開 （三〇八日 一〇、九四七人）

平成24年度利用者数

		4月	5月	6月	7月	8月	9月	10月	11月	12月	1月	2月	3月	合計
展覧会観覧者	曾我蕭白と京の画家たち	6,837	13,108											19,945
	浮世絵師 溪斎英泉		473	6,912	3,227									10,612
	プラティスラヴァ世界絵本原画展						3,028	4,674						7,702
	須田悦弘展							328	5,972	6,017				12,317
	Kimono Beauty										8,217	6,192		14,409
	市民美術展覧会												14,131	14,131
	モダンガール万華鏡		466	6,902	3,135									10,503
	どうぶつ大行進				3,515	7,818	1,025							12,358
	斎藤義重						1,762	2,397						4,159
	須田悦弘による江戸の美							336	5,933	6,006				12,275
	文人画再発見!										8,103	6,046		14,149
展覧会観覧者 計		6,837	14,047	13,814	9,877	7,818	5,815	7,735	11,905	12,023	16,320	12,238	14,131	132,560
貸出施設利用者	市民ギャラリー	884	2,094	3,149	653	350	1,784	1,102	1,801	1,762	3,069	0	0	16,648
	講座室	373	381	371	345	416	385	428	297	540	341	49	428	3,981
	講堂	370	498	278	240	400	148	355	342	525	285	253	210	3,534
	さや堂ホール	223	407	263	160	239	427	160	0	297	217	108	90	2,368
貸出施設利用者 計		1,850	3,380	4,061	1,398	1,405	2,744	2,045	2,440	3,124	3,912	410	728	27,497
その他利用者	図書室	162	210	179	189	145	109	103	175	104	123	66	81	1,646
	講座・講演会等	310	358	522	147	177	85	369	6,822	6,220	411	141	0	15,562
	コンサート・ワークショップ等	0	0	62	0	181	0	0	0	0	124	0	0	367
	学校プログラム・実習等	0	62	422	266	76	229	192	253	38	106	27	6	1,677
その他利用者 計		472	630	1,185	602	579	423	664	7,250	6,362	764	234	87	19,252
美術館 利用者総計		9,159	18,057	19,060	11,877	9,802	8,982	10,444	21,595	21,509	20,996	12,882	14,946	179,309
市民ギャラリーいなげ	世界児童画展					687								687
	創造海岸いなげ展					1,118								1,118
	佐藤信太郎写真展－都市百景－										636	284		920
	展示室利用者	1,442	2,485	1,756	1,408	312	1,108	2,160	1,408	1,071	1,026	1,404	1,691	17,271
	制作室利用者	454	758	655	533	851	506	1,289	1,576	499	1,821	1,374	949	11,265
市民ギャラリーいなげ 利用者総計		2,726	4,476	3,199	2,551	4,192	2,209	4,542	3,806	2,096	4,500	4,085	3,826	42,208

(空欄は該当なし・利用不能を示す。)

千葉市美術館研究紀要
採蓮 第十六号

二〇一三年九月三〇日発行

編集・発行―財団法人千葉市教育振興財団
千葉市美術館

〒〇一八七三 千葉市中央区中央三―十一―八
電話 〇四三―二二二―二三一一(代)

翻訳協力―バーバラ・クロス

制作―印象社

Bulletin of Chiba City Museum of Art
Siren No.16

September 30, 2013

Edited and Published by

Chiba City Museum of Art

3-10-8 Chuo, Chuo-ku, Chiba 260-8733 JAPAN

Phone. 043-221-2311

Translated by

Barbara Cross

Produced by

Insho-sha

ISSN 1343-148X

