

出光美術館研究紀要第二十三号抜刷  
二〇一八年一月三十一日発行

鈴木其一の光琳回帰——いわゆる草書落款時代を中心に

廣海伸彦

## 鈴木其一の光琳回帰——いわゆる草書落款時代を中心に

廣海伸彦

### 緒言

- 一、其一の「倣光琳」、あるいは抱一への「背信」
- 二、其一の光琳受容をめぐる研究史
- 三、イコノグラフィの同一性から描法へ
- 四、草書落款時代の光琳風

### 結語

### 緒言

酒井抱一（一七二六—一八二八）や抱一門下の絵師たちを（江戸琳派）と呼びならわし、その枠組みで彼らの仕事をとらえるとき、それはおのずと俵屋宗達（？—一六四〇頃）や尾形光琳（一六五八—一七二六）を中心とする絵画流派によって相対化されることになる。もちろん、（江戸琳派）をめぐるこれまでの研究は、俳諧性や機知性、通俗性への傾斜、様式の折衷と混交といった特徴を的確に抽出することで、限定的な（琳派）の枠内から抱一たちを解き放ち、彼らが絵画史上で成し遂げたこと

を評価しようとしてきた〔註〕。若き日の抱一が当時流行の浮世絵師のスタイルにのっとった美人画を好んで描き、様々な流派の表現にも親しく、そして食欲に接したことは、彼らの作品がよく伝えてくれる。したがって、彼の芸術の淵源を光琳や宗達だけに求めるのはほとんど不可能だし、また不当なことである。

すでに知られるように、（江戸琳派）という語は、一九七〇年代以降に提唱され、やがて定着した。だからといって、これを十九世紀の画家たちにもちいるのがまったく無意味かといえそうではない。抱一たちが今日の理解とほとんど相違しない琳派観のもとにこれを顕彰し、またみずからの画系を位置づけようとしたことは、文化十二年（一八一五）の光琳百回忌をめぐる企図された、いくつかの事業を見ても明らかである。抱一やその門人たちの仕事を考える上で、まず「光琳」との関係を検証することは、（江戸琳派）の総合的な理解が進められる今日においてもなお、堅実な方法論のひとつとして有効性を減じてはいないと思われる。

特に鈴木其一（一七九六—一八五八）について、師・酒井抱一の没後、抱一の表現の先鋭的な部分を研ぎ澄ませた結果、独自の表現を獲得した

という画家像が強調され、その卓抜な「個性」や「独創性」を称賛しようとする動きが近年活発に見られる一方で、「光琳」との関係をめぐる検証作業はきわめて乏しい。師の抱一が画業の途中、三十歳代半ば頃に光琳芸術を発見し、傾倒していったのとは異なり、文化十年(一八三三)、十八歳で抱一の内弟子となった其一にとって、光琳はすでに揺るぎない価値観のひとつとして定置されようとしていた。いやむしろ、其一身が、そのような光琳顕彰の重要な側面を担っていたとさえいえる「註2」。

いずれにしても、入門のわずか二年後に「法橋(光琳)の風韻を慕う輩」を「光琳百図」の跋文で標榜した師のもとで絵を学びはじめたのが其一である。つまり、其一ははじめから光琳の薫陶を受けて育った根生いの(江戸琳派)、いかなれば「光琳ネイティブ」の絵師であった。その意味で、其一が光琳とどんなふうに対峙したのかは、抱一の事例と同じくらい、あるいはそれにも増して重要な視点であるように思われる。

### 一、其一の「倣光琳」、あるいは抱一への「背信」

その点、近年見出された其一の「三十六歌仙・檜図屏風」(個人蔵)は、光琳に対する其一の意識を考えてゆく上で、興味深い事例といえる「図1」。平成二十七年(二〇一五)、京都国立博物館で開催された展覧会「琳派——京を彩る」のなかではじめて紹介された作品である。本紙の寸法は、縦六〇・二センチメートル、横二四二・〇センチメートル。やや小ぶりの八曲屏風の画面に、表題の二つの内容が描き分けられて一雙をなす。各隻に「噲々其一」と署名されることに加え、三十六歌仙図のほうには「倣緒方光琳筆意」の書き込みと「元長」朱文壺形印が添えられ、

檜図には「庭柏子」朱文二重円印がおされる。作品を収める箱の蓋裏には「天保六乙未年三月佳日」と記述され、これが制作の時期と対応しているとするなら、西暦でいえば一八三五年、其一が四十歳のときに手がけられた作品ということになる。

今日、其一の画業は、画中に残された署名や印章の形態を手がかりにして、大きく三つの時期に整理されている「註3」。なかでも、千沢植治、山地章三両氏の先駆的な分類を受けて、辻惟雄氏が提唱し、河野元昭氏がそれを整理した区分が、基本的なモデルとして定着している。その後、新たに発見された作品や資料の解釈によっていくつかの変型が提案されるものの「註4」、画家の様式は必ずしもある特定の時点を境目に、機械的に切り替わってゆくわけではないはずだから、そのいずれもが便宜的なものである。河野氏の説は、枠組みとしての有効性を減じていない。ここでも次のように確認しておく。

第一期(署名が草書体で記される時期)

文化十年(一八三三) — 天保三年(一八三三)

第二期(「噲々」号が使用される時期)

天保四年(一八三三) — 同十四年(一八四三)

第三期(「善々」号が使用される時期)

弘化元年(一八四四) — 安政五年(一八五八)

この区分に従うと、「三十六歌仙・檜図」の箱書に伝えられる天保六年(一八三五)は二つ目の時期にあたり、「噲々」号の使用時期とも矛盾なく符合する。制作時期を示す有力な情報のひとつとして、この年記を

ことさらに疑う必要はないだろう。のみならず、第二期でもっとも早い頃に位置づけられる点で、この作品はいっそう意義深いものとなる。

その上で、三十六歌仙図の画面に残された款記に注目してみたい。「倣緒方光琳筆意」、光琳の筆意に倣う、とはどういうことだろう。

あらためて描かれた内容を見てみると、和歌の名手たちは、横長の画面の上を緩やかに蛇行するように配置が考えられ、心地よい律動感が生まれている。ひとりひとは、明快な輪郭線と強い色彩によって背景から切り離され、鋭い線描が彼や彼女たちの伶俐な表情を刻み出し、着衣の強烈な絵の具が画面に強い色彩のコントラストをもたらしている。いかにも其一の絵画らしい、どこか冷淡な雰囲気たたえた歌仙たちの群像は、しかし其一の発案によるものではない。まさに彼自身が宣言しているように、光琳の作品に先例を求めることができる。メナード美術館には「伊亮」印をおした二曲屏風が収蔵されており、同種の歌仙絵が光琳によって手がけられていたことを証する。姿勢や挙措を共通させる歌仙たちの形態は、画面全体の構想ともども光琳画からもたらされたことになるわけだ。

実際のところ、其一の周辺でこのようなタイプの光琳画が認知されていたことは確実で、文化十二年（一八一五）六月の光琳百回忌をきっかけに刊行された「光琳百図」には、やはり二曲屏風の形式に三十六歌仙の群像をとらえた光琳画の縮図が掲載されている（図2）。光琳に由来するこの画題と図像は、其一にとってなじみ深いものだったことは疑いない。だが、問題はこうした光琳画に接触し、そのリメイクを試みたのが、其一だけではなかったということである。フリーア美術館とエツコ&ジョー・プライス・コレクションのそれぞれには、抱一が手がけた二枚

折の屏風が所蔵されており、また其一と同じ抱一門下の池田孤邨（一八〇一—一六六）や酒井篤蒲（一八〇八—一四一）、田中抱二（一八二一—一八五）にも同じ形式に同じ構図で描かれた歌仙絵が知られる（註5）。

其一が二曲屏風と異なる画面形態をとることも重要なが、あたかも抱一や兄弟弟子たちの仕事を軽視するかのようには「倣光琳」を述べることの意味は決して軽くはないように思われる。抱一が複数の作例を手がけ、其一と同門の後輩たちが繰り返し再現を試みた主題の絵画は、同じ画面形式に同じ図柄で描くことが肝要だったに違いない。そのような環境下に制作された絵画でありながら、師や兄弟弟子たちの盛んな試みに掉さずことなく、しかもあえて光琳へと直接的に規範を求めた其一の言葉は、ある意味確信的に映りはしないか。

このような態度に呼応するかのようには、もう一方の檜図も光琳画ときわめて緊密な関係を結んでいる（図3）。文政九年（一八一六）の「光琳百図」後編に縮図が収められ、其一とその周辺で光琳筆と信じられた作品の画面構成と図像に、その規範をもとめることができるからである（註6）。「光琳百図」後編の縮図と比較すれば、詳説を要さないほどに、その類似の度合いは強い（図4）。縮図の左隻にあたる画面で構図の中心となる一本の成木は、周囲の若木と同様に形態をほとんど完全に一致させ、幹の表面に二か所のうろを持つ特徴も通わせる。其一は、確かに光琳画の縮図をもとにこの絵を描いた。その上で、「極彩色」の文言が添えられた光琳の先例に対して水墨のみを駆使した描法が採用され、かつ六曲一双の画面は八曲一隻へと再構成されている。歌仙を描いた他方の一隻と同じように、其一の新味が加えられていることは軽視できないが、基本的に光琳作品の強い磁場の圏内で、これらの絵は描かれたことになる。

二つの画面に選ばれた主題は一見すると無縁であり、相互の有機的な関係を認めがたい。それゆえに、もともと一具の屏風絵として制作されたものかどうかという疑問も生まれではない。だが、二つの画面を結びつける光琳像<sup>イヅツ</sup>、すなわち、其一が「光琳百図」を通して身近に接することができた光琳画の図様への強い敬慕こそが、この屏風絵のペア性を保証していると見える。

## 二、其一の光琳受容をめぐる研究史

其一は光琳画の図像に接し、「三十六歌仙・繪図」のような成果を示した。それでは、其一の光琳受容の成果はいつ頃から、どのような契機で画面上にあらわれてくるのだろうか。これまでになされた議論の経過と内容を振り返っておきたい。

端的にいつて、其一の光琳受容をめぐる先行研究においては、第二期から第三期にかけての作例を重視する傾向が強い。すなわち、第二期に光琳への回帰志向の萌芽が示され、その後晩年期に向かって徐々に私淑の度合いを増してゆく、という画風展開のモデルである。

例えば、辻惟雄氏は第二期の早い頃の作と目される「漁樵図屏風」(エッコ&ジョー・プライス・コレクション)について、樹木の表面や地面を覆うたらし込みや人物のフォルムに、抱一よりも前の琳派風の特徴が認められることを指摘し、さらに第三期の「四季花鳥図屏風」(山種美術館蔵)が、光琳による草花図の伝統の再現を目指したものと説く<sup>註7</sup>。また、河野元昭氏は、第三期の作例に直接的な祖本の存在が知られる、ないしは強く想像されるものが多いことを述べ、琳派の伝統への回帰が

この時期の其一の重要な傾向のひとつだと指摘する<sup>註8</sup>。

竹内美砂子氏の研究もまた、こうした理解を肯定的に継承し、具体的に検証することを試みた<sup>註9</sup>。竹内氏は、辻氏が例示した「漁樵図」の分析をさらに深め、個々の図様の源泉、構図や主題などの特徴に、琳派の源流へと遡上しようとする其一の意欲を見る。さらに第三期の作例から「朝顔図屏風」(メトロポリタン美術館蔵)を取り上げ、その明快な色彩感覚や古典文学との親和性などを説き、光琳の「燕子花図屏風」(根津美術館蔵)への意識を示唆した辻氏の推論をおし進めた。その上で、第二期に打ち出された回帰志向のいっそうの高まりを述べる。

いずれも、第二期の其一画に光琳への視線を想定することで一致している。特に竹内氏はその契機として、抱一に対する敬慕と反発を秘めた「二代目」という其一の境遇に注目し、見ぬ世の人を師とする当時の其一の姿勢を説明するのが興味深い。

また、横山九実子氏は、こうした傾向を後押しする事情として、「光琳百図」の復刻を挙げる<sup>註10</sup>。すなわち、大村西崖編「東洋美術大観」第五卷(審美書院、一九〇九年、五三〇頁)に「抱一の著せし光琳百図の版焼けしかば、其一再たび写してこれを印行せしが、不幸にして又烏有に帰しぬ」との記述が見えることを取り上げ、復刻の時期を天保十二年(一八四二)から弘化三年(一八四六)、先の区分でいえば第二期から第三期ははじめにかけての頃かと推定するわけである。このほか、天保四年(一八三三)の西国への旅を記録した「癸巳西遊日記」(京都大学図書館・谷村文庫蔵)は光琳の墓所への参拝を記録し、光琳画の縮図をことごとく写しとどめていることも<sup>註11</sup>、其一が光琳に目覚め、あるいは自覚する具体的な動機を語るために取り上げられてきた。

以上の議論をまとめると、其一の光琳回帰志向は第二期の後半に芽生え、晩年期に向けてその度合いを強めていった、という道筋が説かれる。其一がもちいた「祝琳」の号や印の使用が第二期以降であり、第三期には「菁々其一」とともに「祝琳」朱文方印をおすことが典型的な用例のひとつとなっていることも、上記の傾向によく呼応するものかもしれない。

ただ、第二期のごく早い頃に、光琳思慕の姿勢をこれ以上ないほどに明確に打ち出した「三十六歌仙・繪図」が出現するにおよび、光琳をとらえる其一の視線は従来の理解よりも時期的に早く、そして強いように思われる。以降の記述では、其一の画業を貫く「倣光琳」の意識を問うために、第二期と第三期の作例に見える光琳回帰の様相を祖述しつつ、次いで第一期の作例にも観察をおよぼしてみたいと思う。

### 三、イコノグラフィの同一性から描法へ

まず、噂々落款時代の作品群からは、「風神雷神図襖」（東京富士美術館蔵）を取り上げる「図5」。襖四面の表裏を贅沢にもちいて伝統的な画題に挑んだ一図には、「祝琳斎」の署名と「噂々」の朱文方印がそなわるとりわけその署名の特徴から、其一が四十歳代前半頃に手がけた作品と考えられる。すなわち、「三十六歌仙・繪図」とほぼ同じ時期に制作されたもの、ということになる。「三十六歌仙・繪図」がそうであったように、ここでも「光琳百図」収録の光琳画を典拠としたイコノグラフィの同一性が追及されている。

この画について、うねるような屈曲線が作り出す肉体表現に注目し

た河野元昭氏は、光琳の「風神雷神図屏風」（東京国立博物館蔵）に依拠した作画であったことを、はやくに推察している「註12」。確かに、身体の輪郭線や筋肉の隆起を表現するために其一が多用了な蛇行線は、光琳本に淵源を求めることができそうだが、その後の抱一本では、光琳本の複雑な描線が整理・単純化されてゆくだけに、光琳と其一の結びつきはいっそう強く感じられるに違いない。二図が近いことを述べた河野氏の意見に賛意をあらわしつつ、私はわずかに異なる見解を持つ。これまでにも指摘されることではあるが「註13」、あらためて強調しておきたい。其一の「風神雷神図」は、宗達、光琳、抱一が手がけた実作品の干渉を、ほとんど受けることなく制作されているように見える。光琳の成果はもとより、抱一本でさえ、其一はその制作の場に立ち会うことが、あるいは、完成後の作品に間近に接することがなかったのではないか。もしくは、そういう機会があったとしても、抱一の表現はほとんど意に介されていないのではないか。そんな疑念を抱かせるのは、其一の「風神雷神図」が、明らかに「光琳百図」後編に収められる縮図にもとづいて描かれているからである「図6」。おそらく文政九年（一八二六）の初版にかかわり、その後版木が焼失した際の復刻にもたずさわったという其一にとって、風神雷神図は目に親しい縮図のひとつだっただろう。

縮図と其一本をくらべれば、二神にまつわるおどろおどろしい黒雲に、近似した姿態を見ることができるといえる。其一本の雲の描写は、版本特有の均質で平板な色面が、その境目をぼかすようにして広がる水墨のかたまりへと置きかえられた結果とみるのがおそらく正しい。雷神の雲が、ひるがえる天衣を含めた身体の外郭をふち取るようにして滞留しながら、ぴんと張った左足の先のほうへ伸びてゆくところ、あるいは、風神の足元

から幾筋もの墨の帯を引き連ねてあらわされた雲の形状は、とりわけ見やすい類似だろう。こうした特徴は、十七世紀以降に描き継がれた三作品のいずれにも認められない一方で、「光琳百図」の縮図によく合致するものである。金地の二曲屏風に濃彩で描くという二百余年にわたって保たれた伝統の軀から解かれ、其一の「風神雷神図」は、画絹の素地をあらわにした襖の上に、淡い色調を主体にして描かれた。画面の形式や支持体、さらに色彩感覚において其一本が孤立しているのは、画家の獨創性に起因するところが大きいとはいえ、版本という媒体の変換によって、画面の形状や色といった実作品のリアリティがいちじるしく薄められていて、ことごとく、おそらく無縁ではあるまい。印刷という行為によって再生産され、定置されようとしている光琳画への接近という点で、「光琳百図」に規範を求めた其一の態度は、光琳の本画そのものに直に触れ、それをリメイクするよりもいっそう象徴的な意味を持つかもしれない。いずれにしても、其一が抱一本の、いわば孫写しによって光琳に接触するのではなく、たとえそれが複製物であるにせよ、いや複製物を介しているからこそ、其一の直接的な視線が光琳をとらえようとしていることが、ことさらに重視されるべきだと主張したい。

「光琳百図」を重要な図像の典拠とした光琳画のリヴァイヴァルは、菁々落款時代にも確かに受け継がれた。まず取り上げるのは、出光美術館の「三十六歌仙図」である「図7」。緻密な描表具が目を引き一幅は、和歌の高手たちの群像をたくみにとらえている。作品を収める桐箱には、弘化二年（一八四五）の年記とともに其一みずからがしたためた「倣緒形光琳図」の書き込みが見える。抱一に対するある種の背信は、この絵の十年前、天保六年（一八三五）の箱書を持つ「三十六歌仙・繪図屏風」

の署名に、「倣緒方光琳筆意」と記すのと同様の意識である。要するに、光琳への強い回帰志向を言葉とともに訴えかける絵事は、この掛幅画が初発なのではない。また、掛軸画の形式に同種の群像歌仙絵を描く趣向といえ、抱一によって創案された節があるだけに（フリー美術館はか感）、この絵に残した其一の「倣光琳」の言葉はいっそう確信的な意味を帯びてくる。

「繪々其一」の署名がある「桜・楓図屏風」（出光美術館蔵）もまた、基本的に「光琳百図」との関係でとらえるべき作品だと考えたい「図8」。本紙の寸法が、縦五〇・七、横二〇〇・四センチメートルの小型の屏風には、満開の桜と青楓が描かれる。ただし、いずれのモチーフも主要な部分は画面の外側にあり、その姿をとどめているのはわずかな一部分にすぎない。岡野智子氏が示唆したように「註4」、この特徴的な構図に着想を与えたのは「光琳百図」後編に収録された、「方祝」印のある桜図のような種類の絵画であったと思われる「図9」。この一図は「住吉家古画留帳」第四巻に縮写されているものの、実作品が其一の目に直接触れた可能性は低いだろう。光琳が手がけたという本画がどのような表現であったかはわからないものの、画面上部で幹の根本をあらわした青楓の樹木の存在感は、画面の素地から克明に切り離され、墨の色面へと変換された木版画の表現を見るに近い。同様に一輪一葉を描き出す桜の描写にも、あたかも判で押したかのような鮮明な色と形態が繰り返しもちいられる。これもまた、ある種版画的な描写の特徴ととらえることができる。其一はモチーフの配置法とともに、個々の表現にも「光琳百図」の縮図を活かしているかに見える。もちろん、これは「三十六歌仙・繪図」や「風神雷神図」でも試みられたことといえるが、一方で「桜・楓



「図」において図像の同一性が図られることはない。ここでは、典拠に示された形態を忠実に再現することから離れ、新たな光琳風を創出することが目指されることになる。

このような観点から、次に「四季花木図屏風」(出光美術館蔵)を観察の粗上に載せてみたい「図10」。各隻には「菁々其一」の署名とともに、隷書で「為三堂」と刻んだ朱文円印がおされる。印章はほかの其一画に例を見ないものだが、「為三堂」の書体自体は「芒野図屏風」(千葉市美術館蔵)などにも類例がある。寸法は、それぞれ縦一三二・八、横三一八・八センチメートル。四枚の紙を縦に縫ぐ。

従来、狩野派などの障屏画には見慣れた特徴とはいえ、其一が手がけた大画面の景物画において、巨大な樹木が構図を支える例はことのほか少ない。左右の画面のそれぞれに楓と梅の大樹を据えたこの絵は、多作で知られる其一の画業のなかでも異彩を放つ一図といえるだろう。ほかの作品のように、この絵について何か具体的な光琳画の原型を指摘できるわけではない。だが、其一が属した画系のなかで共有された画面構成の方法や個々の図様が、この絵の前提となっていることは強く推測されてよい。

抱一から雨華庵を継いだ酒井鶯蒲の「四季草花図籬屏風」(個人蔵)を例として挙げよう「図11」。縦二〇センチメートルあまりのこの極小の屏風は、鶯蒲が早世した天保十二年(一八四二)を制作時期の下限とするので、「菁々」号をもちいた其一面には先行することになる。大きさと鳥類の有無に違いがあるとはいえず、選択された植物の種類や画面における位置、あるいはその形態そのものにきわめて近い感覚を見ることができらるだろう。右隻の左下の燕子花は、画面を縁取るように葉の途中でト

リミングされ、左隻の右手に描かれた桔梗は斜め上方へと茎を傾ける。共通して描かれた草花は、平板な色面を反復させることであらわされている。先行する鶯蒲のほうがむしろ表現は硬く、其一面への直接的な派生関係は考えにくい。二図には、共通の祖本が存在したことを疑うのがおそらく適切である。池田孤邨が描いた「四季草花図屏風」(個人蔵)のような作例を加えるならば、流派内で継承された光琳風の表現の型がこれらの絵画を生み出しているのだろう。

こうした事例に見るように、第三期の其一面における光琳回帰の在り方は、必ずしも具体的な先例の制約を受けていない。イコノグラフィの同一性によって強く規定された噲々落款時代の態度にくらべて、より自由度の高い解釈がなされ、再構築された光琳像が表現されているといえる。

#### 四、草書落款時代の光琳風

次に、草書落款時代の作品を検討してみたい。ここでも、特に二つの作品を取り上げる。

ひとつは「立葵図」(出光美術館蔵)である「図12」。本紙の寸法は、縦一二二・八センチメートル、横五六・七センチメートル。画面の右下には草書風の書体で「其一筆」と記され、その下に「其一」朱文円印と「祝琳」朱文方印が連なる。後者の印章の刻字は光琳を意識したものに近いだろうが、管見の限り、第一期の作品としては唯一の用例として注目される。

流麗な草書風の書体で記された署名は、第一期の典型的な形式といえ



る。さらにその字体を確認すれば、「一」の字が直線的に引かれているという特徴がある。これを草書落款時代のなかで、特に後半の時期の傾向ととらえる意見もあるが「註15」、必ずしも決定的な材料とはなりえない。例えば、文政五年(一八二二)の作と考証される「有掛絵ふ字尽くし図」(細見美術館蔵)、また、抱一の着費から文政十一年(一八二八)以前の作期が確定する「文読む遊女図」(細見美術館蔵)、「源三位頼政図」(個人蔵)が伝える署名の字体は、いずれも「立葵図」のそれと特徴を通過せると見える。いずれにしても、抱一の死を前後する時期だけに、その位置づけは慎重になされるべきである。

絹をもちいた画面の中央からやや右寄りに、四株の立葵が描かれている。当然、其の一は尾形光琳や乾山、そして抱一が描いた立葵を知っていただろうが、ここでは先例の伝統に掉さすことのない表現を、かなり実験的に試みているように見える。紅白の立葵はいくぶん抽象的な花卉を連ねているが、新たに加えられた桃色の品種には、これまでの作例には見られなかったグラデーションが明確に意図されている。蕊の形状を細かく描写し、葉の輪郭をギザギザに縁取る表現も、其一の関心が自然らしさを描き出すことに傾いていることを物語る。垂直に伸びる茎から逸脱して左方向に飛び出した茎、また、横方向に絵の具を刷いて地面を意図することにも、これと同様の意識が働いているかに思われる。しかし、それだけに、葉の表面にたらし込みの技法が示されていることはやや意外に映るかもしれない。

没骨描であらわされた葉では、黒と緑の絵の具が画絹の上で不規則に混ざり合い、斑状の表面がつくられている。いずれの葉にも丁寧な葉脈の線が描き起こされる反面、表面の彩色のほうが必ずしも対象の質感を

あらわすために機能しているわけではない。技術的に見れば、其一の画技の未成熟な面があらわれている、ととらえるべきなのだろう。其の一は、立葵という琳派を象徴する主題に挑み、伝統を刷新するような表現を生み出すべく奮闘する一方で、それでもなお、たらし込みという技法に強く拘泥し続けている。

玉蟲敏子氏は、光琳風に傾倒しはじめた頃の抱一にとって、たらし込みの技法が、風雅な東下りの画家・光琳が駆使するにもっともふさわしい、南宗を象徴する技法と認識されていた可能性を論じる「註16」。もちろん、其一がこのような理解を抱一から継承し、どの程度共有したかは検証を要する。だが、類型的な立葵図の再現に飽き足らず、伝統からの逸脱をなしとげるべく鋭敏な造形感覚を随所に発揮する一方で、葉の表現には典型的な賦彩方法を採用する——そのようなある意味で不徹底な態度が、其一を琳派の伝統へと強く引き戻す。

次に「秋草図」(出光美術館蔵)を見てみる「図13、口絵3」。署名は「其一筆」、印章は「庭柏子」と刻んだ朱文二重円印。草書体でしたためられた署名から、其一がおおよそ三十歳代前半までの時期に手がけたものと推定される。本紙の寸法は、縦二三・七センチメートル、横七三・八センチメートル。現状は掛軸に仕立てられているが、画面中央に縦方向の紙継ぎがあり、画面両端には引手跡が認められるので、もとは小襖を飾る一図であったことがわかる。

金箔で全面を覆われた小さな本紙には、秋の七草として膾炙した、藤袴、女郎花、朝顔、萩、薄、撫子、葛が描かれている。ひときわ濃厚で大きな色が強調された葛の葉を中心に多彩な草花が密集し、互いに競いあうように花を咲かせ、葉を広げ伸ばしている。女郎花の可憐な花び

らはひとつひとつが丹念に盛り上げられ、その集合体の隙間を埋めるように黄色の絵の具を塗ってあらわされる。朝顔の花の表面を覆う青い絵の具は、顔料の粒子の一粒一粒が肉眼で確認できるほどに厚く塗られ、白い絵の具を賦された中心部には数本の蕊が細かく描写されている。その葉は輪郭線で括られず、ぬらぬらとした色の広がりによってあらわされ、最後に金泥で三筋の主脈だけが描き起こされる。葛や萩の葉はやはり輪郭線を持たず、表面に塗られた緑色の絵の具が対象をあらわしている。彩色層はいずれも厚く、葛の葉をあらわす色面は色調の変化がなく均質である。表面には側脈までもが詳細に描き起こされる。一方、白味の強い萩の葉には表面にわずかなむらが表示され、一筋の中心脈が描き加えられる。画面を覆いつくす植物のなかには、撫子の花びらのように色の階調を細かく表現したものもあるが、具体性のある表現はほとんど目指されておらず、総じて意匠的である。

其一の秋草図といえ、いくつかの作例を思い起こすことができるので、いくつと比較してみよう。絹地に淡くみずみずしい色彩を駆使して仕上げられたものや、清冽に輝く銀箔を下地にして描いたものなどである〔図14・15〕。いずれも情趣豊かに描かれた草花たちが秋の風情を演出するものだといえるが、其一はこの絵のように植物からあふれる生命感をすくい取り、それを全面的に打ち出したかのような潑刺とした秋草図も手がけたのである。画面形式の制約によることも大きいとはいえず、多彩な植物で金地空間を隙間なく埋め尽くそうとする若き其一の造形態度は、師・抱一の「横に秋草図屏風」(細見美術館蔵)へと連想を誘うだろう。もちろん、両者に直接的な図像の対応関係が認められるわけではないが、極力余白を避けるような画面構成方法、絵の具の面を強調した

モチーフの表現方法などに、一定の親和性があることは認められるだろう。周知の通り、抱一の画が文政九年(一八二六)刊行の「光琳百図」後編に光琳の原型が収められるので、其一の視線は抱一を経由しながら、さらに前代の先達たちの造形をも見とおしているということになる〔図16〕。

なお、江村知子氏はポートランド美術館の「秋草図小襖」と制作時期が近いことを推測した〔註17〕。ポートランド美術館の襖絵が「青々其一」の署名をそなえる点からも二図の作期の違いがうかがえるが、やはり表現からも二図に時間的な隔りがあることを無視できない。例えば、菊の花びらに胡粉の盛り上げを駆使した印象的な表現などは第三期に特有の技法と見なすのが妥当であろう。したがって江村氏の観察には賛同しにくいのだが、むしろ両者の作期の開きを縮めて見せるほどに強い「做光琳」の姿勢が其一の画業を通じて貫かれた例として二図をとらえるために、援用されるべき意見に思える。

### 結語

其一の画業における光琳への回帰を話題にしようとするとき、第二期に重要な画期が訪れることは確かなのだろう。だが、其一はある時点をきっかけとして光琳に開眼した画家ではない。「光琳百図」の刊行に携わるなど、抱一門での日々は確かに其一に光琳という価値観を刷り込んだはずである。もちろん、其一の多様な画業のすべてを光琳との関係のみで説明しようとするのは不可能だし、またそれは其一の「個性」や「獨創性」を無条件に称賛するのと同じくらい不当なことである。ただ、

生まれながらの〈江戸琳派〉たる其一の画業を考える際、絶えず光琳との距離を尺度にすることは有効な方法のひとつであるように思われるので、その重要性を今後あらためて問うてゆきたい。

## 〔付記〕

この小稿は、「江戸の琳派芸術」展（出光美術館、二〇一七年九月十六日―十一月五日）の会期中に行なつたいくつかの解説の内容をもとに成稿したものです。

註1―例えば、小林忠『日本の美術43 酒井抱一と江戸琳派の美学』（至文堂、二〇〇四年、一八頁）などを参照。

註2―其一の光琳受容に関して、安田篤生「江戸時代における光琳像の変遷について（下・六）——酒井抱一（五）」（『愛知教育大学研究報告（芸術・保健体育・家政・技術科学・創作編）』第六六号、二〇一七年、三五―四三頁）を参照。

註3―其一の画業の展開については、次の文献を参照。千沢禎治、山地章三「其一面の展望」〔MUSEUM〕第二六一号、一九七二年、四―一八頁）、辻惟雄「鈴木其一試論」（山根有三編『琳派絵画全集 抱一派』、日本経済新聞社、一九七八年、六七―七二頁）、河野元昭「鈴木其一の画業」〔國華〕第一〇六七号、一九八三年、九―二五頁）。

註4―横山九実子「鈴木其一考——伝記及び造形上の諸問題」〔美術史〕第二三六号、一九九四年、一九三―二一六頁）、萩原沙季「鈴木其一筆「夏秋溪流図屏風」についての一考察」〔京都美学美術史学〕第一〇号、二〇一一年、一八九―二二五頁）。

註5―この主題の絵画について、仲町啓子「抱一の古典人物図・物語図について」（山根有三編『琳派絵画全集 抱一派』、日本経済新聞社、一九七八年、四五―四九頁）、展覧会図録『琳派 美の継承——宗達・光琳・抱一・其一』、名古屋博物館、一九九四年、一七三―一七七頁）、竹内美砂子氏の解説を参照。註6―福士雄也「三十六歌仙・楡図屏風」解説（展覧会図録『琳派 京を彩る』、

京都国立博物館、二〇一五年、二六四頁）。

註7―前掲註3、辻氏論文（七一―七二頁）。

註8―前掲註3、河野氏論文（二三頁）。

註9―竹内美佐子「其一私論——落款編年と琳派回帰」（前掲註5、名古屋博物館図録、三五―四〇頁）。

註10―前掲註4、横山氏論文（一九七―一九八頁）。

註11―この資料について、玉蟲敏子「江戸後期の『西遊紀行』について——鈴木其一著『癸巳西遊日記』を中心として（下）」〔MUSEUM〕第三六二号、一九八一年、一一―二五頁）、高橋佳奈「鈴木其一『癸巳西遊日記』解説」〔美術史論叢〕第二二号、東京大学、二〇〇六年、二一―二五頁）を参照。

註12―前掲註3、河野氏論文（一八頁）。

註13―前掲註9、竹内氏論文（三九頁）。

註14―岡野智子「楡・楓図屏風」解説（展覧会図録『鈴木其一 江戸琳派の旗手』、サントリー美術館ほか、二〇一六年、二七八―二七九頁）。

註15―草書落款の字体の展開について、安村敏信「鈴木其一——私的嗜好の表出」（展覧会図録『江戸琳派の鬼才 鈴木其一』、板橋区立美術館、一九九三年、六五頁）を参照。

註16―この技法が担う意味と機能について、玉蟲敏子「百合・立葵図」の章」（『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、九〇―一〇二頁）を参照。

註17―江村知子「統稀蹟雜纂——ポर्टランド美術館所蔵作品簡解（二）」〔美術研究〕第四一五号、二〇一五年、七一頁）。

## 〔図版出典／クレジット〕

いくつかの挿図は、既刊書から複写・転載させていただきました。その出典および一部の挿図のクレジットは、次の通りです。

図1―展覧会図録『琳派 京を彩る』（京都国立博物館、二〇一五年）

図5―©東京富士美術館イメーリアーカイブ/DNParoom

図11―岡野智子監修『別冊太陽 江戸琳派の美——抱一・其一とその系脈』（平凡社、二〇一六年）



图 1 鈴木其一「三十六歌仙図屏風」 個人蔵



图 2 酒井抱一編「光琳百図」



图 3 鈴木其一「檜図屏風」 個人蔵



图 4 酒井抱一編「光琳百図」後編



图7 鈴木其一「三十六歌仙图」 出光美術館藏



图5 鈴木其一「風神雷神図襖」 東京富士美術館蔵



图6 酒井抱一編「光琳百図」後編



图9 酒井抱一編「光琳百図」後編（部分）



图8 鈴木其一「桜・楓図屏風」 出光美術館蔵







图 10 鈴木其一「四季花木図屏風」 出光美術館蔵



图 11 酒井鶯蒲「四季草花図雜屏風」 個人蔵



图 14 鈴木其一「立葵図」 出光美術館蔵



图 12 鈴木其一「立葵図」 出光美術館蔵



図 13 鈴木其一「秋草図」 出光美術館蔵



図 15 鈴木其一「秋草図屏風」 出光美術館蔵



図 16 酒井抱一編「光琳百図」後欄（部分）

## Recurring Elements of Kôrin in Suzuki Kiitsu —A Study on the So-called “Period of *Sôsho* Style Sign”

HIROMI, Nobuhiko

The objective of this paper is to reconsider the reception of Ogata Kôrin (1658–1716) by Suzuki Kiitsu (1796–1858).

Kiitsu was a student of Sakai Hôitsu (1716–1828), responsible for being one of the painters who led the Edo Rimpa style. His paintings can be divided into three periods as follows, according to the characteristics of sign and seal:

Period I: Signs in *Sôsho* Style; Bunka 10 (1813) – Tempô 3 (1832)

Period II: Use of Pseudonym “Kaikai”; Tempô 4 (1833) – Tempô 14 (1843)

Period III: Use of Pseudonym “Seisei”; Kôka 1 (1844) – Ansei 5 (1858)

In previous studies, it has been said that Kiitsu became aware of Kôrin’s style in the very last of the second period, strengthening his inclination toward the latest years of the third period. But, the recent discovery of the “Thirty-six Poetic Immortals and Cypress” (in the private collection) suggests a necessity to re-examine such view. On the box in which it was stored has an inscription of Tempô 6 (1835), placing the work in the early stage of the second period. However, there is an inscription on the painting which says “after the brushworks of Ogata Kôrin”, clearly stating his admiration toward Kôrin.

If we are to seriously consider the emergence of this work, the inclination of Kiitsu toward Kôrin must be studied from much earlier works. This paper analyzes this work, then proceeding to works from the first period. It is concluded that, not only was Kôrin’s artistic style apparent in Kiitsu’s latest period, and although the intensity of influence may vary, it had been an important element in Kiitsu throughout his career, its traits already apparent in his early works.

|                    |   |                              |                          |
|--------------------|---|------------------------------|--------------------------|
| <p>二〇一八年一月三十一日</p> | <p>編集<br/>出光美術館<br/>公益財団法人<br/>東京都千代田区丸の内三三ー一<br/>電話 〇三ー三三三ー三九四〇二</p> | <p>制作<br/>株式会社<br/>ブリュッケ</p> | <p>印刷<br/>東洋美術印刷株式会社</p> |
|--------------------|---|------------------------------|--------------------------|

出光美術館研究紀要 第二十三号