

# 作品介绍：跡見花蹊筆「秋草図屏風」

(跡見学園女子大学 花蹊記念資料館蔵)

跡見学園女子大学 大学院人文科学研究科 日本文化専攻【修士課程】

平澤 愛美



挿図1 秋草図屏風 跡見花蹊筆 花蹊記念資料館蔵 六曲一隻

## 一

六曲一隻の大画面に秋草を描いた「秋草図屏風」(挿図1)は、跡見花蹊の画業を代表する作品である。

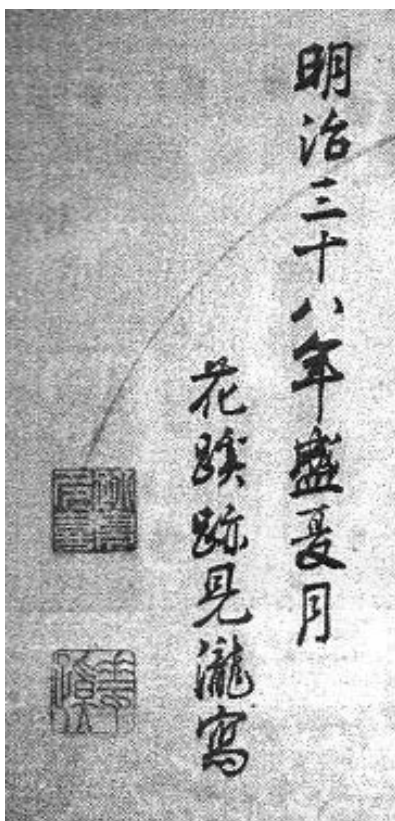
描かれた秋草は女郎花、尾花、撫子、藤袴、萩、葛、桔梗の秋の七草に、芙蓉と鶏頭を加えている。草花はいずれもこまやかな筆致で写実的に表され、絵の下地となる金箔は、箔足を伺い見る事すらできないほど丁寧に貼り付けられている。風にあおられ靡く萩、ともに揺れ動く撫子など、秋の花々が散りばめられ、背の高い尾花がすっきりと立ちあがり、秋の野の優しげな風情を感じる作品だ。

画面左下隅には「明治三十八年盛夏月／花蹊跡見瀧寫」の款記があり、「跡見多喜」白文方印と「華蹊」朱文方印(挿図2)が捺され、花蹊六十六歳の明治三十八年(一九〇五年)の作と分かる。

彩色は極力抑えられており、大きく空間が残されているために金地が映える作品だ。群生する秋草のほかにはなにも描かれず、金雲や霞などの装飾はもちろん、空間を充填するものは見当たらない。秋草は写実的に表されているが、画面全てを埋め尽くすことはない。しかし、鑑賞者には秋草が茂る野原が奥へと続いている様が想像できる。少ないモチーフながらも、秋草の絶妙な配置によって、画面奥へ続く土坡がリズムカルに表現されている。

## 二

花蹊が本図の制作にあたり、手本にしたのではないかと考えられる作品が、京都市の袋中庵に残されている。それは円山応挙筆の「四季草花図屏風」(挿図3)のことであるが、低い位置に配された草花や、その空間処理の点で、この応挙の屏風と花蹊の「秋草図屏風」にはいくつか類似点が見受けられるのだ。花蹊が実物を直接目にしたかどうかは不明であるが、粉本となったものを円山派で勉強に励んでいる最中に目にした可能性は高いだろう。



挿図2 秋草図屏風 款印



対象を写生して現実に則した景を描き、空間を満たさずに残す、という構成は、応挙の得意とするところである。ものの姿かたちを正確に捉え、その美しさを表現する。そして全てを描くことなく、迫真に迫る絵をつくり出す、というのが応挙の絵の特徴<sup>1</sup>とされている。京都東本願寺蔵の「竹雀図」や京都圓光寺蔵「雨竹風竹図屏風」などが代表例に挙げられる。



挿図3 四季草花図屏風 円山応挙筆 京都市 袋中庵 六曲一双

応挙が屏風や襖といった大画面を描く際意識すべし、とした遠見の絵というものがある。これは近見の絵と対になっており、三井寺円満院門主祐常の日記『万誌』の中の「秘聞録」の項に、応挙が語ったとして残されている言葉<sup>2</sup>で、大画面においては遠目にみて、真となるような絵でなくてはならないという趣旨である。後年の弟子たちが、それを成し遂げたかどうかは別として、これは後世の円山派に受け継がれた。花蹊もその伝統に則って、本作品を描いたとみていいだろう。しかし、こうした画面構成は、弟子たちにとって体得しにくいものであったようで、応挙以降の円山派は空間の装飾化が進むこととなる<sup>3</sup>。

応挙の「四季草花図屏風」（袋中庵蔵）は、写生に裏打ちされた草花の美しさと横空間への広がりを感じさせる絵である。しかしその息子円山応瑞の「四季花鳥図」（大聖寺蔵）（挿図4）は、写生を基調とした花鳥画ではあるものの、すでに装飾化へと傾きつつあることがわかる。背景全体に金砂子がまかれ、袋中庵屏風絵で示されたような広がりある空間はたち消えており、応挙では暗示に留められていた土坡が墨でしっかりと描かれている。山口素絢筆「四季草花図」や白井直賢の「花鳥図屏風」（北野天満宮蔵）（挿図5）もまた、応挙の屏風絵に構図を倣いつつも、はっきりと示された土坡や金砂子の雲などには琳派に近い装飾性を感じる。描かれた草花や鳥は写実性を留めているが、応挙の目指した自然体の対象物から醸し出される美しさはもはや消え失せているといってもよい<sup>4</sup>。応挙に影響を受けた画家たちもまた、こうした装飾化の波に流されていく。望月玉川は円山四条派を慕った画家である。「嵯峨野図」（個人蔵）（挿図6）は付立技法を用い、構図に応挙風が取り入れられているが、土坡は明確に描かれて、応挙の屏風絵に示されたような張り詰めた空間にはやや及ばない。時代を経るにつれ、応挙の筆使いが粉本という形で継承されていく一方で、広がりをもつ空間は平面的且つ装飾的な空間へと変化を遂げ、遠見の絵の精神はその重みを失ってゆく。

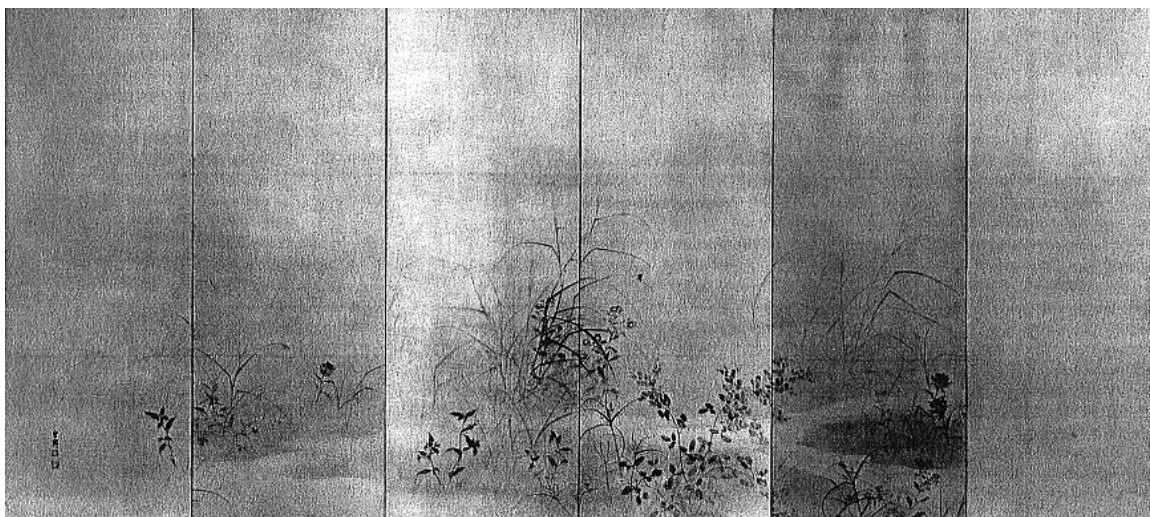




挿図4 四季花鳥図 円山応瑞筆 京都 大聖寺 六曲一双



挿図5 花鳥図 白井直賢筆 北野天満宮 八曲一隻

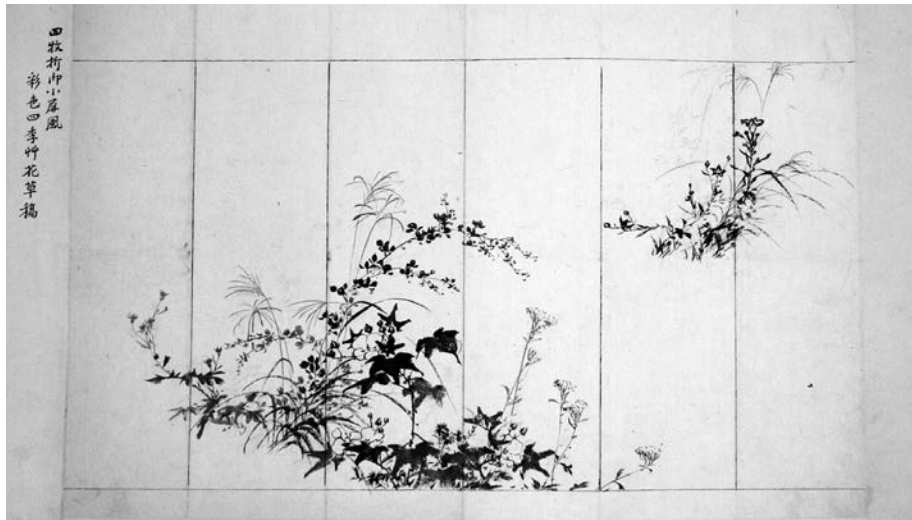


挿図6 嵯峨野図 望月玉川筆 六曲一双

三

本図はさまざまな技法を用いて、丹念に草花が描かれている。芙蓉の花は墨で輪郭線を描き、そのあとに胡粉で色を付ける鈎勒法で描き、鶏頭は没骨表現と鈎勒法を使い分けて描いている。小さな撫子や女郎花などは、顔料の塗り重ねによってできる色の変化で、陰影を表現し、葛の葉には垂らしこみを用いて、後から葉脈を書き足している。茎や葉は大部分が付立で描かれており、どこことなく表現の甘さ漂うが、鶏頭の葉には暈しや墨の塗り重ねによる陰影表現、そして葉脈の線を三色ほど混ぜて描くなど、細かく描きこまれている。こういった技法は円山派の修業中に得た画法であると推測され、応挙の明和六年の「秋草図」や安永二年の「芙蓉飛雁図」、天明期の作である「鶏頭図」などを見ると、花蹊の作品に応挙の筆技が脈々





挿図7 素描集五 跡見花蹊筆 花蹊記念資料館蔵 六曲一双

と受け継がれていることがわかる。

跡見学園に所蔵されている、花蹊の「素描集五」（挿図7）には秋草図屏風の下絵が残されているのだが、完成作品との差異がいくつか目につく。特に右奥の草花の一叢には大幅な変更が認められる。

下絵では、右奥の秋草は左前方に比べてやや量感に欠けており、完成作に見られる葛や藤袴が描かれていない。そのため右奥は寂しげな印象をうける。下絵の時点では秋の七草を描くという意識はなかったようだ。

完成作に立ち返ってみると、最手前芙蓉と女郎花下方でたわんでいた葉が整理されたことで、下絵よりもすっきりとしている。鶏頭には、左斜め下に伸びるかのような形で葛が加えられ、背後には薄が描き加えられている。これにより、下絵の寂しげな雰囲気から、華やかな雰囲気に変わっている。さらに、葛の後ろには控えめであるが秋草が描き加えられており、秋草それぞれが重なり合うかのような統一感ある配置となっているのである。

全体の草花の配置が下絵と比べてやや左下がりへと変化していることも、全体のバランスを保つ要因になっている。付け足された右奥の萩と葛が、左下がりのアーチを連想させる配置となっており、さらに奥へと視点を誘導する役割を果たしている。また、奥の秋草はうすすらとした細く繊細な筆遣いで描かれており、あたかも遠景の景物を眺めているかのような錯覚に陥る。いいかえれば、秋草の配置、そして微妙な墨の濃淡により、画中にはゆるやかな弧を描く土坡が規則的に生みだされ、手前から奥へと道が続くかのような遠近感が生まれているのだ。

この遠近感は屏風の折れを利用することでより強く効果を発揮する。円山応挙の「雪松図屏風」（三井記念美術館）は、屏風の折れを利用し、うねりのある松を描き上げている。屏風を立てたときに生まれる凹凸を活かした絵画で、出オゼにあたる部分には、白く雪の積もる松の幹を大きく描きだし、入りオゼには墨で濃く松の葉を描いている。こうすることで、屏風を立てたときに鑑賞者は松を仰ぎ見るかのように錯覚するのである。

花蹊が秋草を左下がりの配置へと変えたのも、応挙の遠見の絵の精神に理由があるのだろう。出オゼに左下方の芙蓉と右中段の葛が配置されることで、空間の奥行きが増し、絵画による三次元の体感を得る事が出来るのである。これがすなわち、応挙の求めていた遠見の絵の効果である。

これらの視覚的效果によって、鑑賞者には面白い体験がもたらされるだろう。屏風の正面に座って遠目に絵を眺めた場合、まるで自分の座る足元から芙蓉が生え、金地の空白の奥に続く秋草を思い浮かべることが出来るのではないだろうか。これが花蹊の意図したことであるのは間違いない。花蹊の屏風絵は、筆使いのみならず、立ち消えつつあった空間構成を再現し、応挙の原点に立ち返るかのようである。

応挙門下は師の教えを守ろうとする一方で、応挙を超える作品を作ることに集中し、結果的には教えから逸脱してしまった。しかし、花蹊はこうした応挙以降の円山一派の動向に抗するかのようになり、本図を制作した。この花蹊の行動には、その当時の花蹊を取り巻く状況が影響しているのではないだろうか。

花蹊が本図を制作する二年前の明治三十六年には、閑院宮載仁親王第一女子恭子女王を学園の小学部に迎えている<sup>5</sup>。その後も皇家をはじめ名家の子女と所縁を持っていたことが花蹊の教育者としての自信に繋がっていたことであろう<sup>6</sup>。こうした教育現場の監督者として、そして女子教育の道を拓く者として、花蹊は芸術面に対しても厳格な姿勢で臨む心持であったことは想像に難くない。花蹊の作画は伝統を強く意識するものであったが、あるいは、周りに伝統の重要性を今一度周知させる意味合いもあったのかもしれない。故に、明治三十年代の画壇で話題をさらっていた横山大観、菱田春草<sup>7</sup>、竹内栖鳳らの目

指した「新しい日本画」<sup>8</sup>ではなく、応挙の原点に立ち返るような、伝統に則した日本画を描いたと考えられる。とはいえ、本図に関しての花蹊本人の記述や制作経緯については、確たる証拠が無い為推論の域を出ない。今後の新たな資料の発見に期待したいところである。

#### 四



挿図8 秋草図屏風 部分

秋草図屏風には、円山派らしさとは異なる点も見受けられる。それは左奥の丈高な尾花の根本を支える垂直に伸びる茎の線である。その周囲の葉も含めて、背の高い尾花の茎、萩の根本あたりの葉の線が異様に太い筆遣いで描かれているのである。草花全体はある程度統一された細い墨線を用いているのに対し、この部分だけは太く濃い線でもって描き出され、離れてみると黒々とした塊にも思える。次いで興味深いのが、薄く尾花と萩を描いた後で、上から何度も濃い線を引いている点だ。せっかく綿密に描いた花にもかぶってしまうもお構いなしという印象を受け、素早く流れるような筆致は衝動的に書き加えたかのようなのである。彩色された絵ではあまり見ない、筆技による表情の変化である。手前にあるから、という遠近感の観点から濃く太くしたとも考えられる。しかし、本図において最手前は芙蓉であり、その奥にあるものが濃く描かれては計算された遠近表現が崩壊しかねない。ではなぜ、ここだけ異なる筆遣いを見せるのか。

花蹊の師は円山派のみに限らない<sup>9</sup>。推測するに、もう一人の師南画家日根野対山の影響がここに見られるのではないだろうか。南画には写意の精神、自己表現の発露が見られる<sup>10</sup>。円山派の写生絵画が対象物をつぶさに観察し、そのもの持つ理想的な美しさを表現しようとしたのに対し、南画は対象を通じて、自身の深層心理を表現しようとする。対照的にも見える二つの絵画が、花蹊のなかで混在しているのだ。花蹊はこれに対して自覚があったようで、二派を折衷して自己流にやっているのだ、という言葉が残っている。

問題の箇所へもう一度目を向けると、黒々とした筆跡は流れるかのような力強さでもって尾花の根本を支え、尾花は風に流

されぬよう踏みとどまるかのような印象を受ける。また、全体から醸し出される優しげな雰囲気とは裏腹に、草花の根本に集まる若い葉は生命力を示しているようでもある。当時の花蹊を取り巻く状況を考えれば、背の高い尾花に自身を、若い葉の群れに教え子たちの存在を表現したのかもしれない。いずれにせよ、巧みに構成された優しげな雰囲気を持つ秋の野を描いた本図は、理性にあふれた面を持つ一方で、情熱的な面を持つ絵でもあるようである。

- 1 佐々木丞平は「応挙花鳥画の特色と展開」『花鳥画の世界 第六巻 京派の意匠 江戸中期の花鳥I』（学習研究社、1981年）のなかで、応挙は土佐派や狩野派、中国絵画などさまざまなものを踏襲しつつ、草花と花鳥の写形を突き詰め、装飾性を極力抑えた独特の空間をつくり出したと述べている。
- 2 「秘聞録」については、樋口一貴「スタイルの確立と円熟」『別冊太陽 円山応挙 日本絵画の破壊と創造』（平凡社、2013年）に詳しい。
- 3 応挙の影響とその後の変遷については、佐々木丞平「円山派の花鳥画—応挙以降」や、松尾勝彦「化政期花鳥画の一側面」[ともに『花鳥画の世界 第六巻 京派の意匠 江戸中期の花鳥I』（学習研究社、1981年）に収載]に詳しい。

- 4 榎原吉郎は「或る応挙像」[『国井応分・応陽粉本展 失われた応挙を求めて』図録（京都市社会教育振興財団、1986年）]の中で、奥文鳴の『仙斎円山先生伝』に記された「物象ヲ写シ精神ヲ伝フ」という応挙の言葉を引用したうえで、応挙画には今日では見る事の少ない日本タンポポクがさりげなく描かれていることを指摘している。応挙の日常に対する細やかな眼差しが絵画に反映され、ありのままの自然が描かれていることがわかる。
- 5 130年史編集委員会『跡見学園—130年の伝統と創造』角川学芸出版、2005年
- 6 学校法人跡見学園『跡見学園年表』中央公論事業出版、1995年
- 7 鶴見香織「菱田春草、15年余の実験」[「菱田春草展」図録（日本経済新聞社、NHK、NHKプロモーション、2014年）]を参照。
- 8 廣田孝「先人に学び、先人を超える 栖鳳の出発点」『別冊太陽 竹内栖鳳 近代京都画壇の大家』（平凡社、2013年）14頁。
- 9 註5参照
- 10 佐々木丞平・佐々木正子『文人画の鑑賞基礎知識』（至文堂、1998年）参照。

---

●挿図出典

- 『花鳥画の世界 第六巻 京派の意匠 江戸中期の花鳥I』（学習研究社、1981年）  
『跡見花蹊 秋の名品展』（跡見学園女子大学花蹊記念資料館、2000年）