

今村紫紅における琳派受容について―『伊勢物語』を題材とした作品を中心に

原田 礼帆

キーワード 今村紫紅 琳派 伊勢物語絵 近代日本画 歴史画

一、はじめに

一・一、問題の所在

今村紫紅（一八八〇・一九一六）は明治後期から大正初期にかけの日本画家である。歴史画の大家・松本楓湖（一八四〇・一九二三）の主催する安雅堂画塾に入門し、五浦の日本美術院において岡倉天心（一八六三・一九一三）らに知遇を得た。明治四十四年（一九一三）第五回文展にて「護花鈴」が褒状を受け、翌年第六回文展にて「近江八景」が第二科最高賞の二等賞を受賞する。天心の死後、日本美術院が再興されると経営同人となり、大正三年（一九一四）第一回院展にて「熱国之巻」を出陳、強烈な色彩で話題を呼んだ。彼の芸術は発展途中の大正五年（一九一六）に早すぎる死によって完成を迎えず絶たれたが、短い画業の中で「新しい日本画」を模索した実験的な作品を発表し、その後の日本画に大きな影響を与えたことで知られる。

紫紅は「護花鈴」と同じ明治四十四年（一九一三）頃『伊勢物語』を題材とした六曲一雙「業平東下り」【図一】を制作した。

この「東下り」の画題は翌年にも「宇津の山路」【図二】として掛幅が制作され、更に翌大正二年（一九一三）には前年と極めて近い構図の「つたの細道」【図三】が制作されている。同時代の画家の多くは同一画題の作品や、同じ下図によるバリエーション違いの作品をしばしば制作したが、紫紅は短い画業において常に新しい表現を試みており、同一画題による作品をあまり残していない。そのため、明治四十四年（一九一三）から大正二年（一九一四）にかけて制作された『伊勢物語』「東下り」を主題とした三作品は同一画題に対する紫紅の制作意図の変化をうかがい知ることのできる重要な作品群である。

また、この三作品は紫紅が文展において初入選の後、二等賞を得る活躍をし、更なる飛躍を模索していた画業の最盛期に制作されている点が注目される。この期間に紫紅は主要作品において画題を歴史画から風景画へと広げた。更に紫紅は明治四十四年（一九一三）末頃から横浜の豪商・原三溪（一八六八・一九三九）の援助を受けるようになり、原邸における古美術鑑賞会に参加する

機会を得ている。三溪は矢代幸雄氏によれば「今光悦」と呼ばれるほどに光悦、宗達を含めた琳派の画家を好んでおり、多くの作品を蒐集していた。紫紅やその周辺画家らは古美術鑑賞会において実際の作品に触れることで琳派の表現を学習し、自身の作品に取り入れることで近代における琳派再興を牽引した。『伊勢物語』は琳派の画家に好まれた画題であり、この三溪との関わりからも紫紅が三作品もの「東下り」を残した背景がうかがわれる。

しかし、先行研究ではこれら三作品について比較がなされていない。森充代氏は「人物と風景との不調和が指摘された」「宇津の山路」に対して「つたの細道」は「色味の強さを調節し、形態感覚を周囲と同調させることによって、この問題を解決した」と。紫紅の風景画の展開という観点から二作品を比較したが、両作品における画風変化の根底にあると考えられる琳派受容に関しては検討されていない。

紫紅の琳派受容については、五浦訪問の際に天心に対して古人で好む画家は宗達であると答えたとの逸話が残ることから、宗達が有名でない時代から「時代より先行して」宗達に私淑していた点が強調されてきた。中村麗子氏は「直接宗達の影響が見られるのは一九一一年以降」とし、この年に制作された紫紅筆「風神雷神」について「たらし込みにより骨格や筋肉を表現している点からは琳派技法の近代的な解釈が見て取れる」としている。

しかし、これまでの紫紅作品に対する先行研究では図録解説における断片的な言及に留まり、紫紅が自身の画風を發展させていくにあたり、段階的に宗達を含む琳派の諸要素を取り入れていった流れは考察されていない。そこで、本稿では「東下り」を主題とした作品群における琳派学習を軸とし、その制作態度が「型」の受容から「理念の応用」へと深化することで晩年の紫紅様形成に至った経緯を示し、短い期間に画風を大きく変化させた紫紅の画風変遷にひとつの枠組みを提供する。

一・二、『伊勢物語』の絵画作品

平安時代初期の歌物語である『伊勢物語』は成立後間もなく絵画化が為されたと考えられている。片桐洋一氏は「ストーリーの展開よりも、歌が詠まれる場面を物語の基本とする伊勢物語の構造は、まさしく絵にふさわしい。」と論ずる。その『伊勢物語』の中でも第九段を主体とする「東下り」は「分量的にも大きな比重を占め」「作品の根幹にかかわる、最も本質的な物語群」とされ、絵画作品においても重要な場面として受け継がれてきた。

物語は主人公が京から東国へ下る道中、地方の名勝において都に思いを馳せて詠んだ歌を主軸としている。都から遠く離れた主人公の辛い心情のみならず、地方の風景描写が豊かに織り込まれている点特徴的である。伊藤敏子氏は第九段「八橋」、「宇津の山」、「富士の山」、「隅田川」の四節について「『伊勢物語』

の主要な柱」であり「四節とも諸本に必ず絵がある」とし、「名所絵的な風景画として扱われたものが多い」と論じている。

江戸時代にかけて「東下り」に代表される『伊勢物語』の題材は、絵画作品のみならず工芸品にも取り入れられていく中で典型的図様を構築していった。角倉素庵が本阿弥光悦と共に出版した木版による「嵯峨本伊勢物語」は山本登朗氏によれば「影響はきわめて大きく、初期の『伊勢物語』版本の挿絵は、ほとんどが嵯峨本の模倣であった」という。また、光悦のもとで俵屋宗達は工房制作により大和絵の流れを汲んだ画風による『伊勢物語』などの王朝文化を題材とした作品を多数制作した。これらの作品における図様は尾形光琳へと受け継がれ、琳派の主要画題として描き続けられた。

二、「東下り」を主題とした作品群における諸問題

二・一、紫紅筆「東下り」三作品概観

前章で確認したとおり『伊勢物語』「東下り」は、伝統的画題として近代まで受け継がれてきた。本章では明治から大正期にかけて今村紫紅が制作した三作品について概観し比較することで、各時期における紫紅の本画題に対する態度を検証したい。

(一) 「業平東下り」

今村紫紅筆「業平東下り」【図一】は明治四十四年(一九一一)頃に制作され、長年所在不明であったところ、戦後初めて紫紅の画集⁶⁾が編纂された後に発見された作品である。

六曲一雙の金地屏風には青草と桔梗の群生する草むらの中、白馬と馬引きの翁が右隻に、旅装束の主人公と侍童が左隻に描かれている。『伊勢物語』本文には本作品に該当する場面は無いものの、東へ下る旅の途中、荒れ果てた垣根を見つけた主人公が馬から下り、目の前の景色に心を奪われている様子が、明治期に流行した歴史画の流れを汲む形で精妙に表現されている。細かい背景描写をあえて行わず無地の金箔をそのまま背景とし、歴史人物と光琳紋様に見られる桔梗などの草花、そして動物をリズムカルに配置することによって広い空間の広がりや都から離れた主人公の寂寥感を演出している。『日本美術院 文展苦闘編』図録では「本作品のような強い画面構成は紫紅以降の世代の琳派解釈として現れてくるものだと言われ、没骨技法を用いるとともに、強い朱線で人物の着衣や衣褶を縁取りしている表現は、宗達画に興味を抱いた紫紅のひとつの達成と解される」と解説された。

(二) 「宇津の山路」

「宇津の山路」【図二】は明治四十五年(一九一二)六月に紅児会第十八回展に出品された。本作品が制作されたのと同じ年の

十月、紫紅は第六回文展において「近江八景」を発表し、二等賞を得た。「近江八景」の制作はこの年の七月末から九月にかけて行われたという記録がある¹⁾ため、本作品は紫紅の大作「近江八景」に先立つ展覧会出品作品であると言える。

画面左下に黒烏帽子、白い直衣と群青の指貫姿の主人公が右を向いて描かれている。その視線の先、画面右上には薄灰色の衣に白色の袈裟をまとった修行者が主人公と向かい合うように左向きで描かれる。「宇津の山」は京を出て東へ向かう主人公が、駿河国の宇津谷で偶然出会った旧友に京への手紙を託すという内容である。鬱蒼と草木の茂る山道で貴公子と旅の僧侶が出会う場面が長く受け継がれており、とりわけ琳派による先行作例が多数残されている。ただし本作品は森充代氏によれば「嵯峨本伊勢物語」【図四】における構図が最も近い作例であるという。そのため森氏は本作品を「図様は琳派以前の伊勢物語絵に学んだものであり、人物描写も、柔軟で動きのある琳派風よりは、その源流となる中世絵巻に通うものがある。単純に琳派研究のみに由来するとは言えないだろう。」²⁾としている。

自然描写に目を向けると、一枚一枚が墨線で輪郭を取った葉が細かく描かれており、群青の葉を持つ木の枝と緑青の葉を持つ木が絡み合い、清代の青緑山水を彷彿とさせる鮮やかな色面を構成している。当時の『美術新報』には最も注目に価した作品として「描法は古き大和絵の意を汲んで、而かも新意を出さうと努めて

居る、樹木の描法に遠近を分かち、色彩の上にも之を表はして居るのと、構図も斬新である、欲を云へば人物の描法にも幾分の新意を着けて欲しかった、是れでは景色と人物とがしっくり調和しない。」³⁾と新しい描法を取り入れた風景と大和絵風人物の不一致について批評がなされた。

(三) 「つたの細道」

「つたの細道」【図三】は「宇津の山路」の翌年に制作された。主題は前年作と同じく『伊勢物語』第九段「宇津の山」から取り、構図も一見すればほぼ同じである。しかし、相違点として本紙の横幅を十センチほど狭くしたことで画面が縦に長い印象となり、前年作よりも宇津谷の狭く長く続く道を強調している点が挙げられる。更に修行者の体の向きが変更されおり、前年作では画面左下から画面右上へと抜ける真っ直ぐな一本道であった山路が、本作品では画面中央付近で左方向へ曲がるジグザグな道筋へと変更されていることが分かる。つまり、「宇津の山路」では主人公が修行者と出会って向き合った瞬間が描かれていたのに対して、本作品は出会う前であり、一人で孤独に主人公が歩む場面を描いているのである。

自然表現は、前年作で行われていた細かい葉の表現や異なる色の葉による色面構成をやめ、ほぼ全ての木々を没骨で描く。小池賢博氏は本作品の自然表現について「紫紅は伝宗達の「蕨の細道

「図」と同じように緑濃い季節を選んでいる」としつつも「あくまで、琳派のもとである本来の大和絵的な構成の中に色面を多用して、新鮮な画面を創り出している。しかも、のちの南画的作品に通ずる、自由でのびやかな描き方に特色がある」⁵⁾と解説した。

二・二、「東下り」三作品における人物表現と背景描写

以上、今村紫紅の『伊勢物語』「東下り」を主題とした三作品について簡単に概観した。ここからは人物表現と背景描写の二点に絞って三作品を比較することで表現の変遷を明確化したい。

(一) 人物表現

まず『伊勢物語』の主人公とされ、本稿の三作品全ての主役でもある在原業平の容貌に着目すると、「業平東下り」において業平は、口髭を生やした細面の人物【図一・一】として描かれている。一方で「宇津の山路」の主人公【図二・一】と「つたの細道」の主人公【図三・一】は、髭の無い顔貌で描かれており、「宇津の山路」では紅顔の青年、「つたの細道」では少年とも言えるほど顔が丸く幼く変化している。つまり後年の作品になるにつれ、人物の大きさが次第に画面に対して小さくなり、詳細を描き込まず低い等身の記号的な表現へと変化している点が指摘できる。

この三作品における主人公の典拠を検証すると、「業平東下り」の髭の生えた業平像は、口髭のみで顎髭が無い点は異なるものの、

菊池容斎（一七八一―一八七八）の『前賢故実』【図五】に取材していると言える。歴史人物画像データベース⁶⁾より『前賢故実』における業平像は大和の不退寺の業平像を参照して作られた『集古十種』の業平像を引用していることが分かる。紫紅の師、松本楓湖は菊池容斎の『前賢故実』を墨守したことで知られ、幕末には谷文晁の弟子・佐竹永海にも師事していた。そのため、本稿の三作品のうち最も制作年代の早い「業平東下り」における業平像は、歴史画の大家に師事した紫紅が師より学んだ手法を順守していることを示している。

一方で「宇津の山路」における髭の無い業平像は「異本伊勢物語絵巻」における髭の無い白面をはじめとし、森氏が指摘したように「嵯峨本伊勢物語」【図四】などの版本でも受け継がれている図像を参照している。⁷⁾「業平東下り」では細かく描かれている旅を示す持物は描かれておらず、山中であるにも関わらず白衣を身に着けた姿は、物語の内容に即した表現よりも平安貴族の図様として本作品の人物像を描いていることを示す。目は、ゆっくりと引いた墨線に小さな黒目を描くが下瞼は描かない造形であり、口を小さく描くなど、大和絵の古法を意識していることがうかがわれる。

そして「つたの細道」の主人公は、顔が丸く等身の低い姿であり、表情すら詳細に描かれていない。「宇津の山路」では山の中に純白の衣を着た主人公を配置することによって主役に焦点を当

てる演出を行っていたが、「つたの細道」では暗い群青一色の衣によって背景と同化させ、人物を強調しすぎない構成を取っている。対象を面的に捉えた没骨技法による人物表現は、写実性よりも形態の面白さに着目した制作を行った宗達に通じ、単色の衣をまとった主人公を記号的に描く図像は醍醐寺所蔵の宗達筆「扇面散図屏風」【図六】の伊勢物語絵にも見られる。

このように『伊勢物語』「東下り」を画題に取った三作品を通して見てみると、紫紅の人物表現が時代考証を基にして歴史人物画の手法に則った図様から大和絵の古法の学習を経て、没骨技法を用いた宗達を彷彿とさせる筆致で描く人物表現へと変遷する流れが見えてくる。

(二) 背景描写

次に三作品のうち風景描写に着目したい。前述したように「業平東下り」では詳細な背景が描写されず、青草と桔梗、紅葉した蔦の図様を配置することで情景を示している。草花は根元と地面との関係が描かれず、実景よりも装飾的な構図を重視した配置がなされている。更に墨線で輪郭を取らず、直接絵具で描かれている点特徴的である。没骨技法によるこれらの自然表現は、花は群青、青草は緑青の一色のみを用いて、陰影を付けず判で押したように塗られている。これは尾形光琳筆「燕子花図」にも通じる

構成であり、本作品が本稿の三作品のうち最も図案をカラージュのように組み合わせた装飾的要素の強い作品であると言える。

一方で「宇津の山路」では、墨線で葉を一枚ずつ描いた中に彩色を施した『芥子園画伝』にも示される夾葉法にて生い茂る木の葉を表現する。群青と緑青の葉による鮮やかな構成は、本作品が夏図であることを示唆している。蔦や地面の草は細かい点描で示されており、この細かい葉の表現と点描態の双方が南画で見られる自然表現に通じる。画面下部の木と人物、背景の山路の遠近感にやや問題があるものの、手前の木が詳細に描かれるなど、本作品は本稿の三作品の中で最も精巧に風景描写がされている。これら細部まで描き込まれた自然表現は、同時代の南画で重要視されていた写生写実主義に基づいた精緻な風景画をも彷彿とさせる。

「つたの細道」では、その風景描写が一変する。赤茶色と緑青のみで描かれた木々はぐにやぐにやと曲がった形態で異様に細長く、写実的ではない。全て没骨で描かれた自然の表現は葉の一枚一枚の区別がなく、絵具を塗り重ねるようにしてその繁茂した様子が示されている。これは「近江八景」のうち「粟津」【図七】でも見られる表現で、大和絵の典型的な松を踏襲していると考えられる。しかし「粟津」において松は松並木として一定の形態を保っていたが、本作品の松は勢いよく曲がり、生命溢れる形態の面白さを重視して描かれている点が指摘できる。大和絵の典型的図様を即興性のある筆致によって変形させて描く手法は宗達作品

にしばしば見られ、紫紅が前年制作した「近江八景」よりも更に自由な形態描写へと画境を深めたことを示している。画面下部から木の先端部を覗かせ、画面外への空間の広がりを示唆する手法は伝屋宗達筆「槇楓図屏風」にも見られ、画面構成法においても宗達の手法を取り入れていることが分かる。

三、「東下り」三作品における琳派受容の背景

前章では今村紫紅の「東下り」を主題とした三作品を比較し、この伝統的画題に対して紫紅が、早い時期には型を利用した制作を行い、次に大和絵の人物表現と中国山水画の自然表現の融合を試み、大正期に入ると宗達に特徴的な自由な形態描写へと趣向が変遷したことを示した。これら同一画題にして全く異なる画風の三作品が制作された時期は、前述通り今村紫紅が文展で活躍し、原三溪のもとで実際の古画に触れる機会を得た時期に合致する。本章では原三溪を中心とした大正期の琳派再興の動きを概観することによって紫紅における琳派受容の背景に迫りたい。

三・一、原三溪を中心とした琳派顕彰

玉蟲敏子氏によれば、所謂琳派の中でも尾形光琳は明治中期頃既に外国から逆輸入の形で再認識されていたが、伝屋宗達が知られるようになったのは大正二年（一九一三）四月末に開催された

「伝屋宗達記念会」が契機であったという。²⁰紫紅はそれより数年前、日本美術院が五浦にあった時期より宗達を好んでいたと伝わる。しかし大正期以前、展覧会にもあまり出陳されていなかった宗達の実作品を見る機会は少なかつたことが予想される。紫紅が宗達を含む琳派の作品を直に鑑賞する機会を得たのは明治四十四年（一九一三）末以降、原三溪の援助を受け、原邸における古美術鑑賞会に参加するようになった後のことである。

三上美和氏による美術品買入れの研究によると、三溪の琳派作品蒐集は、はじめ乾山作品など茶道具が主体を占めていたが、大正期には宗達作品が増加した。²¹山根有三氏は原家に旧蔵されていた宗達派による『伊勢物語』を題材とした扇面は十一面にのぼるとしている。²²大正二年（一九一三）には金額、点数共に記録が残る期間中最大クラスの琳派作品を購入した。この中には、宗達筆「蓮図」「佐野渡図」の他、現在クリーブランド美術館所蔵の深江芦舟筆「蔦の細道図屏風」【図八】やMOA美術館所蔵の尾形光琳筆「伊勢物語図 武蔵野・河内越」が含まれる。²³現在では光琳の弟子として知られる深江芦舟だが「大正年間から昭和三十年の初めまでは（略）光琳より宗達の方に近い」²⁴とされており、原三溪は芦舟を「恐クハ宗達ニ共鳴シ、或ハ其刺激ヲ受ケタル同調異曲ノ人」²⁵と評価していたという。つまり紫紅は、宗達が再認識された大正二年（一九一三）に宗達に近い画家の大作として芦舟作品に触れたのである。

前述したように紫紅は三溪の知遇を受ける前に制作した「業平東下り」では光琳流の型を使用していた。「宇津の山路」では、一度琳派から離れ、中国絵画を参照し山水画として本画題を捉え直している。そして、「つたの細道」において再び琳派の要素の中でも宗達風と理解されていた画風を取り入れ、自由な筆致のもと風景と人物の統合を試みた。この背景には、宗達流行が起こったその年に宗達に近いと考えられていた深江芦舟筆「蕙の細道図屏風」に触れたことが要因としてあるのではないか。

三・二、原家旧蔵深江芦舟筆「蕙の細道図屏風」と紫紅作品

それでは、原家旧蔵深江芦舟筆「蕙の細道図屏風」【図八】と三溪がこの作品を購入した年に描かれた紫紅筆「つたの細道」を見ることで大正期の紫紅における琳派受容の様相を確認したい。

山根有三氏によればこの芦舟の作品は宗達派の「伊勢物語図色紙」や光琳の「宇津山図団扇」など琳派に受け継がれた宇津山図の人物像を借用し「屏風に拡大」したものであるという。²⁴「く」の逆向きに大きく曲がった山路を画面上方へ去っていく僧侶と、その後ろ姿を見送る主人公、画面左手前に馬を曳く従者が控える場面構成は宗達、光琳の伊勢絵をそのまま踏襲している。また、山根氏は本図第五扇、第六扇の槇の木は、光琳が晩年に模写した宗達派「槇楓図屏風」に由来し、構図に関しては「土坡や岩の裾を、横直線にして何層にも重ね」ることで奥行きを演出しており、

これは宗達が「関屋圖できわめて意識的に活用して、斬新な造形的効果を挙げた前例」に倣うなど、宗達からの影響が色濃い作品であると論じている。²⁵更に芦舟は第三扇、第四扇において松を俵屋宗達筆「源氏物語関屋濤標図屏風」に代表的な三角の傘状の枝葉を持つ形で描くなど、大正期の三溪周辺で本作品が宗達に近い作品として受容された要素が多数指摘できる。

紫紅筆「つたの細道」について第二章で確認した「宇津の山路」の直線的な山路より変更されたジグザグの道は、芦舟作品にも見られる歪曲した山路を縦長の掛幅へと圧縮した結果であると推察される。芦舟は屏風という形態を生かして、横直線を重ねて奥行きを出したが、紫紅の場合は縦に直線部分の長い松を並べること、距離感の演出を試みている。この松の内、ひときわ目立つ画面中央で異様なまでに折れ曲がった松の形状は、前述の芦舟筆「蕙の細道図屏風」第五扇の槇の木を彷彿とさせる。

一方で、紫紅は「つたの細道」において、芦舟の作品における人物構成を変更し、場面も僧侶を見送る伝統的形式から主人公と僧侶の会った場面へと変更している点が指摘できる。また、自然表現についても芦舟作品において目を引く傘状の松を踏襲せず、自身の「近江八景」の内「栗津」でも用いていた大和絵的な松の形を筆の勢いに任せて崩した形状で松を捉えている。これは学習した芦舟の画面や、その根源にある宗達に典型的な型をそのまま模倣することを回避する目的があったためではないか。

三溪邸において琳派の実作品に触れる機会を得た際、紫紅は芦舟作品の他に光琳筆「伊勢物語図 武蔵野・河内越」も学習可能であった。この作品は大和絵の画法を踏襲した繊細な筆致による人物表現が特徴的であり、三溪は「光琳人物画中ノ傑作」としているという。²⁶しかし、紫紅は「つたの細道」制作にあたり、光琳の人物画を参照するのではなく、当時は光琳の先人であり宗達に近い画家と考えられていた芦舟作品を学習した。ここに自身がこれまで親しんできた大和絵の人物画ではなく、また型を利用した琳派学習ではない、宗達に代表される自由で即興性のある形態表現を取り入れようという紫紅の意図が読み取れる。

四、今村紫紅の画業における琳派学習の意義

四・一、型の継承から理念の応用へ

「粉本によった技巧は技巧に非ず」と度々後輩画家に語っていた紫紅について速水御舟は、学んできた古画から離れるために苦心していたと回想している。²⁷明治四十四年から大正二年にかけて制作した「東下り」を画題とした三作品からは、紫紅が独自の画風を形成する過程に伴い、短い間に表現の主眼が変化していく様子が見て取れる。

「業平東下り」では、人物表現においてそれまで習ってきた歴史人物画を守る一方で、風景描写は桃山時代の金屏風を彷彿とさ

せる装飾的な画面構成のもと、歴史人物の型と江戸琳派が多用した草花の型を組み合わせた制作を行っていた。しかし翌年の「宇津の山路」では、人物表現に大和絵の古法を用いつつ、緻密に描き込まれた木々や点描技法、色彩による遠近感など、中国絵画の学習を取り入れた山水画としての画面構成に注力し、山水画と歴史画を共立させることを試みた。ここには清代の版本と大和絵をそのまま融合した故の人物と風景における表現の乖離など課題が残された。これらの経験を経て「つたの細道」では時代考証に則った人物表現や先人の作り上げた型を利用した制作をやめ、没骨技法を前面に出すことで、風景の写実的な正確さよりも、宗達作品に顕著な自由で即興性のある筆致を利用した形態の面白さに着眼した制作を行っている。

森充代氏が「宇津の山路」について「琳派研究のみに由来するとは言えない」²⁸としたように、紫紅は「業平東下り」で画面構成や自然表現に琳派の装飾的な要素を取り入れたものの「宇津の山路」においてそれらの要素と一度距離を置いた。そして「つたの細道」にて、別の流派の画風を単に融合することで新しい画境を開くのではなく、琳派の中でも宗達に遡った学習を自身の作品へと生かし、人物と風景を同一の画風で統合的に捉えていく。

「つたの細道」で紫紅が学んだものは、背景との調和を重んじた画面構成や、没骨技法を用いた柔らかい筆致による形態の自由さであった。この際、参照した深江芦舟の作品の中でも型の模倣

に繋がる人物の形態や向き、衣の色はあえて踏襲せず、自身の絵画を発展させるための要素のみを取り入れていると言える。この芦舟を通しての宗達への接近は、宗達に興味を持ちつつも版本や図版から琳派の典型的図案や構図法を学習していた「業平東下り」の時代から、実作品に触れたことで琳派の「型」として伝えられてきた装飾的表現よりも、その根底に流れる理念の応用へと紫紅の琳派理解が深化したことを意味している。

つまり、琳派の画家に模倣されてきた型が形成される以前に目を向け、写実から離れて伸びやかに広がる対象表現と、画面全体を覆う柔和で自由な筆致を取り入れることで、独自の画風形成に役立てたのである。この学習によって紫紅の画風は、人物を主題とし背景と人物とを異なる態度で描くのではなく、背景と人物を統合し調和させた晩年の大作「熱国巻」へと熟成していく。「東下り」に角度を変えて繰り返し挑むことで紫紅は、人間を含む自然を独自の目で捉え直し、大らかに自由な筆致が特徴的な晩年の画境に至る契機を見出したのだ。

四・二、画業の集大成期における琳派受容

第一章で確認した通り「東下り」は歴史人物を主題としながら名所絵的な要素を含有した画題である。これは歴史人物画から画業を出発した紫紅が、山水画へと主題を変え「近江八景」を生み出した後に、新しい日本画を目指す上で乗り越えるべき課題を内

包した画題であったと言える。すなわち、伝統的画題を如何に自己流に処理するか、そして人物と風景をどのように画面中で統合するかということである。「熱国巻」において紫紅は原三溪旧蔵の「松原の巻」⁵⁶を参照したとされる。⁵⁷現在では宗達工房作とされるこの和歌巻から紫紅は、自由な形態描写や、モチーフの繰り返しなど、やはり型そのものよりも琳派の理念を応用している点が指摘できる。このように紫紅の段階的な琳派受容の更なる精査は、画業全体を見渡す際に新たな指針を示す一助となる。

紫紅はしばしば宗達に対する逸話より早い時期から琳派を好んだ画家として語られるが、本稿で見えてきたようにその琳派解釈は数年間に大きく変容し、図様、構図の模倣から形態把握の理念にまで飛躍していった点が指摘できる。この背景には原三溪を中心とした琳派顕彰があった。原邸における古美術学習は紫紅以外の院展画家にも大きな影響を与えている。松嶋雅人氏によれば下村観山は「弱法師」においてたらし込み技法を用い、横山大観は「雲中富士」において琳派的色彩構成によって新たな表現に至る⁵⁸など、大正期における院展の作品には琳派に対するそれぞれの応答がある。紫紅の場合は本稿で見えてきたように色紙、団扇に由来を持つ作品や和歌巻の下絵に見られる自由な形態表現を取り入れることで晩年の新南画にも繋がる新たな画境を開いたと言える。

桑山玉洲は宗達らを「本朝ノ南宗」⁵⁹と論じたが、紫紅も琳派を自身の制作に取り入れるにあたり、南画との親和性を生かして

造形の面白さと色面構成を融合した絵画表現に到達する。宗達が古画の絵巻物などから図様を引用しつつも柔和な筆致と鮮やかな彩色で独自の芸術へ昇華したように、紫紅は対象の写実性や型としての正確さよりも、対象を闊達に捉えた表現に生命感を見出した。この造形の面白さへの注力と点描による色面効果を利用した画面構成は、紫紅晩年の画業において更に重要な要素となっていく。型による絵画制作からの脱却を模索していた時期に三溪所蔵の作品を学習した紫紅は、型を壊す方法の一つとして、勢いを生かした筆致による形態の自由さを獲得した。実作品に触れることにより理念の応用へと深化した紫紅の琳派受容は、画業における一つの転機となり、それまでとは異なる造形表現の創作が追求されていく大正期の絵画史において重大な意義を担っているのだ。

「今村紫紅筆「つたの細道」は作品名を「蕨の細道」とする場合もあるが、所蔵先の横浜美術館での名称に準拠した。

¹³ 矢代幸雄「三溪先生の古美術手記 その四」（『大和文華』二十、一九五六年）。

¹⁴ 森充代「今村紅紫《宇津の山路》考」（『静岡県立美術館紀要』二十一、二〇〇五年）。

¹⁵ 中村溪男『講談社版日本近代絵画全集 第二十巻』（講談社、一九六四年）。

¹⁶ 中村麗子「琳派 図版目録」（『琳派 RIMPA』、東京国立近代美術館、二〇〇四年）。

¹⁷ 羽衣国際大学日本文化研究所編『伊勢物語絵巻絵本大成 研究篇』（角川学芸出版、二〇〇八年）。

¹⁸ 大井田晴彦「伊勢物語・東下り章段についての試論」（『名古屋大学文学部研究論集』五十二、二〇〇六年）。

¹⁹ 伊藤敏子『伊勢物語絵』（角川書店、一九八四年）。

²⁰ 山本登朗「『伊勢物語』の世界…成立と享受」（関西大学図書館フォーラム十五、二〇一〇年）。

²¹ 前掲註4の画集がこの画集にあたる。

²² 『日本美術院 文展苦闘編』（滋賀県立近代美術館、一九九二年）。

²³ 「印象を表現す」『読売新聞』大正元年（一九一二年）十月二十三日（ヨミダス歴史館にて閲覧）など参照。大正元年夏に一ヶ月かけて「近江八景」制作を行ったと語っている。

²⁴ 前掲註3、森氏論考。

²⁵ 雪堂「藝苑雜記」（『美術新報』第十一卷第九号、一九一二年）。

²⁶ 小池賢博「作品解説」（河北倫明編『今村紫紅』日本経済新聞社、一九八五年）。

²⁷ 国文学研究資料館、歴史人物画像データベースより「在原業平」（<http://basel.nijl.ac.jp/~rekijin/syouzou/an0000/html/thunan0000.html>）二〇一九年七月最終閲覧。

²⁸ 前掲註3、森氏論考を参照。

²⁹ 玉蟲敏子『生きつづける光琳 イメージと言説をはこぶ《乗り物》とその軌跡』（吉川弘文館、二〇〇四年）参照。「俵屋宗達記念会」は大正二年四月二十五日から三十日に開催された。

³⁰ 三上美和『原三溪と日本近代美術』（国書刊行会、二〇一七年）、巻末【資料3】参照。

³¹ 山根有三「伝宗達筆伊勢物語図の扇面・屏風・色紙」（『宗達研究二』中央公論美術出版、一九九六年）。

³² 前掲註19、三上氏書籍。

- ²² 山根有三「新出の深江蘆舟筆・草花圖屏風をめぐって―蘆舟の畫展開試論―」（『国華』第一一九六号、一九九五年）。
- ²³ 前掲註2、矢代氏論考。
- ²⁴ 山根有三「深江蘆舟筆・蔦の細道圖屏風をめぐって―蘆舟の畫展開試論（続）―」（『国華』第一二〇二号、一九九六年）。
- ²⁵ 前掲註24、山根氏論考。
- ²⁶ 長谷川珠緒「作品解説」（『原三溪の美術 伝説のコレクション』展図録、横浜美術館、二〇一九年）。
- ²⁷ 速水御舟『絵画の真生命―速水御舟画論―』（中央公論美術出版、一九九六年、初出『中央美術』二卷四号、一九一六年）。
- ²⁸ 前掲註3、森氏論考。
- ²⁹ 現在は「松林下絵古今和歌巻」という名称でクリーブランド美術館に所蔵されている。
- ³⁰ 佐藤道信「今村紫紅 熱国之卷（熱国之朝・熱国之夕）」（『国華』第一二七七号、二〇〇二年）。
- ³¹ 松嶋雅人「東京国立博物館の原三溪コレクション―近代日本画の購入経緯とその意義」（前掲26図録所収の論考）参照。
- ³² 桑山玉洲『絵事鄙言』（坂崎坦編『論画四種』、岩波文庫、一九三二年）に収録、初出寛政十一年（一七九九）刊。

－ 図版出典一覧 －

- 【図一】 【図七】 河北倫明編『今村紫紅』（日本経済新聞社、一九八五年）。
- 【図二】 静岡県立美術館紀要二十一、二〇〇五年。
- 【図三】 横浜美術館より原板借用。
- 【図六】 『琳派 京を彩る』展図録（京都国立博物館、二〇一五年）。
- 【図四】 国立国会図書館デジタルコレクション
<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1288457> 二〇一九年七月最終閲覧。
- 【図五】 同右 <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/778218> 二〇一九年七月最終閲覧。
- 【図八】 クリーブランド美術館 <http://www.clevelandart.org/art/1954.127> 二〇一九年九月最終閲覧。

「図版」

【図一】今村紫紅筆「業平東下り」

明治四十四年（一九一）頃

紙本著色 六曲一雙

各一六七・七×三七四・二cm

大坂市立美術館蔵

著作権の都合により印刷物にのみ掲載

右隻

著作権の都合により印刷物にのみ掲載

左隻

【図二】今村紫紅筆「宇津の山路」明治四十五年（一九一三）絹本着色 掛幅 一二六・五×五〇・四 cm 静岡県立美術館蔵

著作権の都合により印刷物にのみ掲載

【図三】今村紫紅筆「つたの細道」大正二年（一九一三）絹本着色 掛幅 一二六・〇×四一・三 cm 横浜美術館蔵

著作権の都合により印刷物にのみ掲載

【図四】 「嵯峨本伊勢物語」 上より

「宇津の山路」慶長十三年（一六〇八）。

著作権の都合により印刷物にのみ掲載

【図五】 菊池容齋筆『前賢故実』卷之四より

「在原業平」（雲水無尽庵、一八六八年）。

著作権の都合により印刷物にのみ掲載

【図六】 俵屋宗達筆「扇面貼交屏風」（部分）二曲一雙

寛永年間（一六二四・四四） 醍醐寺蔵

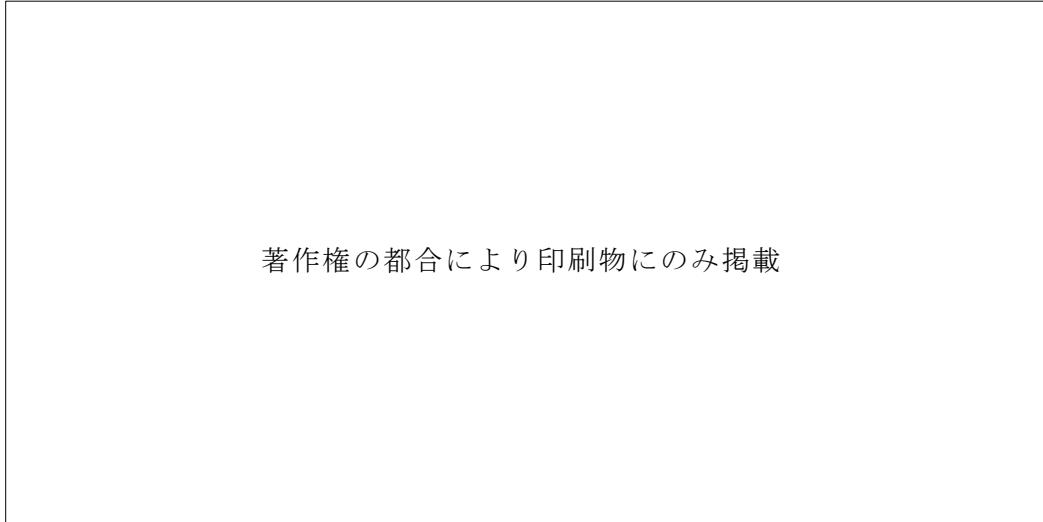
著作権の都合により
印刷物にのみ掲載

【図七】 今村紫紅筆「近江八景」のうち「粟津」

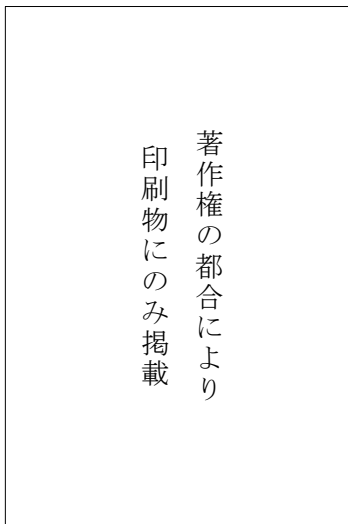
大正元年（一九一二）紙本着色 八幅対
各一六五・〇×五六・九cm 東京国立博物館蔵

重要文化財

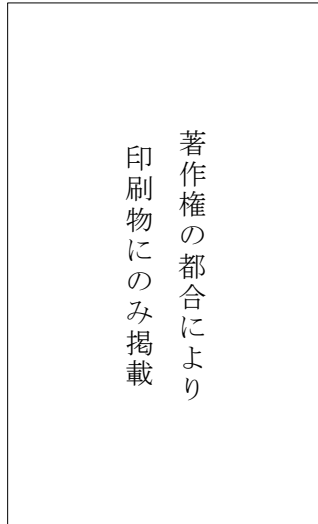
著作権の都合により印刷物にのみ掲載



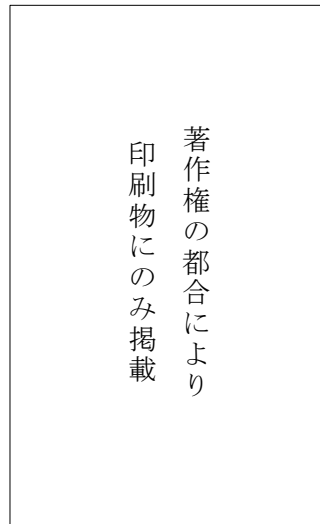
【図八】深江芦舟筆「葛の細道図屏風」六曲一隻
江戸時代（十八世紀）クリーブランド美術館蔵



【図三・一】今村紫紅筆「つたの細道」
（部分）



【図二・一】今村紫紅筆「宇津の山路」
（部分）



【図一・一】今村紫紅筆「業平東下り」
（部分）

Abstract

Acceptance of Rimpa by Imamura Shiko: focusing on works of “*Ise Monogatari*”

Harada Ayaho

The objective of this article is to describe the acceptance of Rimpa by Imamura Shiko (1880-1916). He is one of representative Japanese painters in late Meiji and early Taisho era. And also he is famous for the artist who likes the style of Rimpa. However there are few studies which reveal how Shiko studied Rimpa on the way to search for “New Japanese art”. In peak period of work, he made three paintings which have same theme: “*Ise Monogatari*”. He rarely made paintings of the same theme. Also, this theme has been taken over by Rimpa. Therefore this article focuses specifically on three “*Ise Monogatari*” themed paintings by Shiko and indicates the changing among those paintings. The first chapter suggests the subject and surveys the theme of “*Ise Monogatari*” as paintings. It is popular theme in Japanese art and there are famous works by Rimpa. The second chapter describes details of three paintings by Shiko. First of all, “*Narihira Azuma kudari*” was painted in 1911. Next, “*Utsu no Yamaji*” was painted in 1912. Lastly, “*Tsuta no hosomichi*” was painted in 1913. All paintings set theme in “*Azuma kudari*” from “*Ise Monogatari*”. And also this chapter compares characteristic points of three paintings: the expression of figure and the depiction of nature. Shiko followed his master’s way in early period. His master is famous for historical paintings which expresses fine figures. However, he introduced style of Yamato-e for second one. And third one draws near style of Rimpa. The third chapter defines process and importance of acceptance of Rimpa by Shiko in modern Japanese paintings. Ogata Korin has been realized the importance in the middle of the Meiji era. Nevertheless, only few people recognized Tawaraya Sotatsu in that time. Shiko and his patron contributed to revival Sotatsu’s way in modern. The fourth chapter concludes Shiko accepted way of Rimpa for his painting step by step. And his painting was changing by the degree of his understanding of Rimpa’s way. The observations may help to develop the investigation of Shiko’s late paintings in the movement of creating “New Japanese art”. Moreover, it may be useful to those who investigate Japanese paintings in Taisho era.

Keywords: *Imamura Shiko, Rimpa, Ise Monogatari-e, Modern Japanese Art, History painting*