

# 朝岡興禎筆「春秋農村図屏風」

(東金市蔵)

## ―耕作図と木挽町狩野家の系譜のなかで

門脇むつみ

朝岡興禎(一八〇〇〜五六)という名前は、一般にはなじみがないだろうが、日本の古美術、なかでも絵画に関心のある人には大変親しいものと言ってよい。ただし、それは画家としてではなく、座右に欠かせない画家辞典『古画備考』<sup>(注1)</sup>の編纂者としてである。そうした状況からすれば実はというべきか、興禎は日本を代表する画派、狩野家に生まれた画家でもあった。しかし、作品はほとんど知られていない。

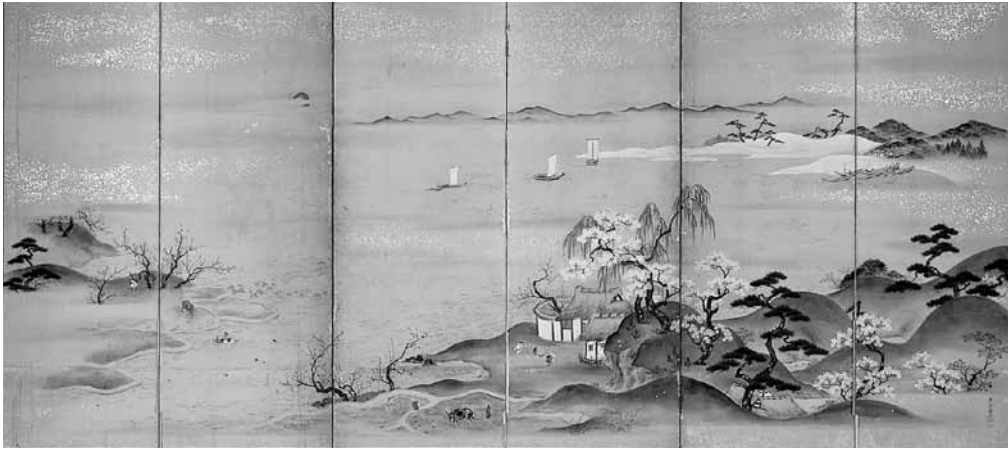
本稿はその興禎の貴重な遺品として「春秋農村図屏風」(図1 六曲一双、紙本着色、各一五六・二×三五〇・五糎、東金市蔵)を紹介する。この作品は、本学が所在する千葉県東金市近郊の美術作品を集めて、二〇〇五年五月〜七月にかけて学内の水田美術館が開催した「東金ゆかりの美術」展に出品され、現在は同館に寄託されている。本稿筆者は展覧会のために美術館学芸員が行った予備調査に同行を許されて本図に接し、以来、関心を寄せてきた。以下、この稀な興禎作品を、耕作図の系譜、粉本による制作、幕末木挽町狩野家のあり方といった諸点と関連させてみてゆきたい。

## (一) 朝岡興禎について

朝岡興禎は、養子先の朝岡姓で知られるが、生家は狩野派奥絵師四家の一つ、木挽町狩野家である。父は同家第八代の伊川院栄信(二七五五〜一八二八)で、興禎はその次男。四歳年長の兄は第九代で幕末の同家の隆盛を導いた晴川院養信(一七九六〜一八四六)である。名を初め信義と言ったが、二十一歳で旗本・朝岡興邦の養子となり興禎と改めた。通称は三次郎、三之助など、号に平洲、剃髪後の三楽がある。

知られている通り、狩野派は室町時代以降、江戸時代末まで、ときの権力者の御用を勤めることで画壇の長の位置を守った日本最大、最長の画家集団である。そして奥絵師は、その中枢にあたる、江戸時代初期以来の同家の嫡流四家を言い、御目見え以上、旗本に相当する幕府直属の高い家格を誇った。なかでも木挽町狩野家は、十八世紀後半には奥絵師四家の筆頭、つまり流派を代表する家となっており、興禎は画壇随一の名門の御曹司であったことになる。『古画備考』が有用な画家辞典であるのも、その出自ゆえに恵まれた人的、物的ネットワークに基づく情報、鑑識体験が盛り込まれているためである。

しかし、冒頭で述べたように、彼の画家としての活動を知らせる作品は少ない。恵光院白氏による伝歴の詳細な研究に、現在確認できる作品として、日中古画の模写が三十三点、実作品が一点(養信と合作の「江戸名所真景」東京国立博物館蔵、一八一九年)、その他、現存は確認できないが記録があるもの、江戸城障壁画のうち興禎担当部分などが挙げられている<sup>(注2)</sup>。それ以外に私が知り得た作品として以下の二点がある<sup>(注3)</sup>。



右隻



左隻

図1 朝岡興禎筆 春秋農村図屏風（東金市蔵） 全図

○物売図

- ・紙本淡彩、二六・一×三六・七糎、落款「文政十一戊子年六月朔日寫朝岡興禎(印なし)」、東京芸術大学大学美術館蔵
- ・「文政十一年」は一八二八年、興禎二十九歳。無背景に風車等の玩具を売る人物を描く。

○岩鷹図(図2)

- ・絹本着色、四四・八×六四・八糎、落款「藤原興禎筆」「(朱文方印)平州」、個人蔵
- ・波上に突出した岩にとまる鷹を描く。
- ・箱蓋裏の貼紙に「嘉永元申年十一月十四日御席繪」とあり、一八四八年、四十九歳の制作であること、貴顕の面前で筆をとった席画であることが判明する。幅広の裂による豪華な表装で作品全体を大きく見映えがするように仕立てているのも、貴顕の所蔵にふさわしい。松原茂氏は興禎の兄・養信による藤原姓の署名のある作品は、皇族あるいは高位の公家のために描かれた可能性が高いと指摘する<sup>(注4)</sup>が、本図もそうした作品かもしれない。

興禎の作品は今後も報告されるだろうが、決して多くはないだろう。画業が判然としないのは、彼が特別な画才には恵まれなかったこと、それに関わって画家としての立場が基本的に兄・養信の工房の一員であったことによると思われる。

養信は名実ともに優れた棟梁であった。松原茂氏の研究<sup>(注5)</sup>によれば養信の業績は、江戸城障壁画の制作などの画業、それとは別に古画の模写、そしてその日記『公用日記』に知られる記録に分けられるが、い

ずれにおいても極めて精力的で質量ともに充実したものを遺している。そして、興禎の活動はこの兄に追隨し、その庇護のもとにあったと推測される。『公用日記』天保十二年(一八四一)十月十四日条の江戸城障壁画制作の様子をあらわす図に後ろ姿の興禎が描かれ「三次郎泥引手傳」とある。あくまで養信が描く人であり、興禎はその手伝いなのである。そもそも、養信と興禎の力量の差は歴然としている。先にあげた「岩



図2 朝岡興禎筆 岩鷹図(個人蔵)

鷹図」と類似した図様の養信作品（「浪鷹・桜瀧・紅葉瀧図」京都国立博物館蔵など）を比べれば、興禎の岩や波の形態把握、鷹の毛描きなどが技術的に拙いのは明白、興禎が画家として知られることがないのも、しかるべきと思わざるを得ない。興禎は偉大な兄のもとで働くうちに、自分の画家としての力量に限界を感じるとともに、兄を支えること、狩野家の仕事の一つである鑑定の記録に気をつけること、それをまとめることを自身に適した仕事と任じるようになる、そのような事情があったのではないだろうか。

明治時代の美術史家・片野青邨（松尾四郎・一八六七～一九〇九）<sup>〔註6〕</sup>は興禎について「温厚寡黙ニシテ文学ヲ好ミ日夜読書ニ耽リ殆ト寢食ヲ忘ルルニ至レリ」、「最モ臨模ニ巧ミナリ」、「人アリ来リテ鑑定ヲ請フモノアレハ必ス其画蹟ヲ模シ落款印章ヲ寫シ合セテ其系傳ヲ搜索シテ之レヲ其餘白ニ附記シ」と、勉強熱心な、模写を得意とし古画の記録に勤しむ興禎の姿を伝えている。これが『古画備考』を紹介する記述であるためもあるが、「氏絵畫ヲ能クスト雖モ固ヨリ専門家ニ非ラサレハ印章多ク傳ハラス」とさえ言っている。両者に面識はなかったはずで、この評言が何に拠るのか不明であるが、興禎の人となりとして納得させられるものがある。

このように画家・興禎は地味な存在である。以下に紹介する「春秋農村図屏風」も「名品」というわけではない。しかし、現在のところ代表作とよいてよい出来映えの大作であり、これまで知られることのなかった画業の一端を明らかにする、冒頭に述べた諸点を考える上でみすこせない作品として注目したい。

## （二）「春秋農村図屏風」について

「春秋農村図屏風」<sup>〔註7〕</sup>は、右隻を春景、左隻を秋景とし、農村とそれをとりまく山水をやや俯瞰的な視点から広くとらえる一雙屏風である。

右隻は画面下半分程度を幅の広い川によって左右に分かれた田と丘陵の連なる農村とする。川は第五扇辺りで上方へ続き画面上半分では一面に広がり海となっている。右上方に網干と小舟のある漁村が描かれる。右側の農村の丘陵には松、柳、桜があり、農家とその前で鶏と遊ぶ子どもたち、牛を使って田を耕す人がみえる。満開の桜と風に舞う落花が春の風情を醸し出している。左側の農村は桃もしくは梅と思われる白とピンクの花が美しく、その下に牛が集まり、川を渡る牛の背に乗る牧童も描かれる。海には手前から帆かけ船、漁村、遠山、さらに帆かけ船、旭日がみられる。丘と山、帆かけ船が大小をつけて繰り返し描かれることで、遠くまで広がる風景が演出される。松樹にとまる山鳩、川の上を飛び交う燕など、鳥たちの姿が愛らしい。人物は前述の子どもたち、耕作に携わる人、牧童で七人しか描かれていない。

左隻も右隻同様に画面手前に水流を境として左右に分けて農村を展開する。田と水景の境界があいまいで、季節はずれの水の満ちた田があるなど、整合性を欠く描写もみられる。画面の最も手前に松をはじめとする背の高い樹木を描き、さらに左端に山間の道、奥に滝のある水流と田をあらわし、周辺の山に大きめの松を配するなど、右隻よりも山深い景観を示す。松の屈曲、直立の形態の繰り返しが目につく。画面左端から上部中央へと丸みのある丘陵を連ねるが、その大小でやはり遠近が意図されている。遠山の上空に白い月がうかぶ。黄金色の稲穂が満ちた田、

ところどころにみえる紅葉、大きな実のなる柿の木、薄や桔梗、鹿、雁、雀などが秋を知らせる。人物は右隻よりさらに少なく三人で、農村に稲を馬で運ぶ、自身で負う人、山道に薪を負う人である。

全体に金砂子がまかれ、部分的に金泥ですやり霞状の帯があらわされる。各隻に落款「平洲筆」、「(白文方印) 興貞」、「(朱文方印) 瑞卿」がある(図3)。「平洲」の書体は『古画備考』自筆本にみえるそれと一致する。

淡彩の美しい彩色と春秋の農村ののどかな風景、それに関わる花木や小動物、鳥とがあい和して、诗情豊かな画面となっている。繊細な描写と丁寧な彩色で日本の風物を美しく描く、中世以来のやまと絵の系列に連なる景物画であるが、筆致、彩色ともに簡略である分、軽やかで素朴な印象を与える。個人的には、右隻第五、六扇に展開する牛のいる情景に特に惹かれる(図4)。点描で示される散り敷く花弁の色あい、水をあらわす波型のややぎこちなくも味わいある線、限られた筆線での確

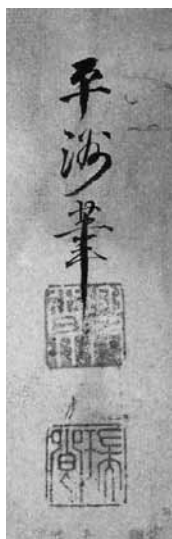


図3 朝岡興禎筆 春秋農村図屏風  
(東金市蔵) 左隻部分  
原寸の $\frac{1}{2}$



図4 朝岡興禎筆 春秋農村図屏風(東金市蔵) 右隻部分

に翔ぶ姿をとらえた愛らしい燕、そして牛に乗って川を渡る童子の可憐でいきいきとした様子。この部分をみると、本図が幕末の狩野派によると即断できる人はそうはいないだろう。本稿筆者は、むしろ南画的な自由さ、さらにそれを踏まえた近代の、たとえば小杉放菴（一八一〜一九六四）などの俳味ある作品、また波のかたちと色美しい点描ゆえだ  
が今村紫紅（一八八〇〜一九一六）の「熱国図巻」（東京国立博物館蔵）などを連想する。

制作時期は、既述のように確認できる興禎作品が限られていること、また本図の落款にみえる号「平洲」の使用期間も特に限定されるわけではないことから、確実には言えない。しかし、みずみずしく叙情的な作風は、比較的若年の制作を示唆するように思われる。

### （三）耕作図の系譜との関わり

さて、一雙屏風の左隻に春、右隻に秋の農村の風景を描く本図の図様は、いわゆる「四季耕作図」を思わせる（注8）。四季耕作図とは、四季の景物のなかに稲作を詳細に描き込むもので、中国南宋の梁楷が描いたという「耕織図卷」（東京国立博物館に模本）のうち耕作の部分をもとに、室町時代末以降、日中双方の風俗で盛んに描かれた。画面形態はさまざまだが、多数を占めるのは右隻を春夏、左隻を秋冬とする一雙屏風である。そして、それらと比べれば、本図の人物の様態、水流によって画面を左右に田を分けて描く構図などが耕作図由来であるのは明らかである。ただし、人物が極端に少なく稲作の逐一を描いていないため、耕作図とは言い難い。

実はこの図様は、興禎以前に成立していた。というのは、木挽町狩野家第六代栄川院典信（一七三〇〜九〇）、つまり興禎の曾祖父にほぼ同図様の作品「春秋景物図屏風」（靈鑑寺蔵）（注9）があり、これは興禎の創作ではなく、少なくとも典信の時代以降、家に継承されてきた粉本にあり、興禎はそれをそのまま利用したと判明するのである。

そして遡れば、木挽町狩野家第二代で、後の同家繁栄の礎を築いた常信（一六三六〜一七一三）の「春秋耕作図屏風」（馬の博物館蔵）は耕作を主題としているが四季ではなく春秋とすること、広やかな水景と一体化した田と農村の様子など、「春秋農村図屏風」の原型と言える内容を備えている。また、典信作品には日月が描かれていないが、「春秋農村図屏風」の日月を描いて月の隻（左隻）に水辺の刈田を配することは、遡れば十六世紀後半、土佐派の作と考えられている「日月山水図屏風」（東京国立博物館蔵）左隻（注10）に通じる。しかも、「春秋農村図屏風」と「日月山水図屏風」の手に大きく描かれる松は枝ぶりがよく似ており、土佐派による月、水辺、刈田、松というセットを狩野派が取り込んだことが推測される。つまり、常信以降、典信の頃までにさまざまな作品を参照し「春秋農村図屏風」のような図様が成立していたと考えて良いだろう。

そして、こうした図様を、興禎の兄・養信も利用している。養信筆の「四季耕作図屏風」（サントリー美術館蔵、文政八年（一八二五））は、農家や田の様子などの細部を含め全体の構成が常信の「春秋耕作図屏風」とよく似ている。さらに興禎の「春秋農村図屏風」つまり典信以降伝来の粉本と形態まで一致するモチーフとして、右隻の農家、遠景の帆かけ船、両図ともに第二扇上方の丘陵にみえる三本の松などがあり、形

態こそ多少異なるが、花の散る桜、鳶のからまる松、左隻の画面手前に丈の高い樹木を描くこと、そこに柿を一本あらわす点が共通する。この作品については、人物の姿かたちの多くが中世の古絵巻に拠っていることが既に指摘されている<sup>(注1)</sup>。すなわち、養信は、全体の構図と景物を伝来の耕作図関連の粉本に学び、人物については古絵巻から学習したモチーフを取り込んでこの作品をつくりあげたことになる。

また、「春秋農村図屏風」の牛のいる情景に似たものが、養信の「春秋高隠図」(双幅、永青文庫蔵)にみられる。先学はこれを十牛図および李迪「雪中帰牧図」(大和文華館蔵)などに拠るかとする<sup>(注2)</sup>。が、歴代の狩野派の作品に散見される花のものと牛を描くもの、またそれを取り入れた典信の「春秋景物図屏風」以来の図様も参照していると考えよう。

以上のように、四季耕作図の変わり種と言うべき興禎の「春秋農村図屏風」の図様は、木挽町をはじめとする狩野派が代々、蓄積し、改変を加えながら利用してきた耕作図およびその周辺の画題の系譜のなかでとらえることができる。

粉本の利用は日本絵画の制作にあたってごく普通の方法であるが、従来、特に江戸時代の狩野派について、お手本通りの生彩に欠ける作品を描き続けることで御用絵師としての立場を維持したそのあり方を「粉本主義」として批判する傾向があった。しかし、近年では、粉本に基づきつつも個々の絵師が工夫を凝らした点を認め、粉本に則ることが作画にとつてむしろプラスに働く、粉本をどのように使ったかを問題にする意見が優勢である。図様が粉本によることが明らかになってもなお魅力を見失わない「春秋農村図屏風」も好意的な評に価する作品と言つてよいだ

ろう。

実際、典信作品と比べると、興禎の創意らしき点がみいだせる。まず全体の趣が異なる。典信作品は、おそらく門跡寺院のために描かれたためにもあつて金地に濃彩を用いた華やかで雅な雰囲気をもつのに対し、興禎作品は前述のような表現ゆえに素朴で愛らしい情趣を強く醸し出している。それは細部の違い、たとえば先に注目した牛に乗る童子が典信作品では牛、童子ともに後姿をみせているのに対し、興禎作品では横向けに、いかにも川を渡るといった感じに描かれていること、興禎作品の叙情性を支える鳥や花が典信作品にはほとんど描かれていないといったこととも関わる。このような変更が典信以降、興禎が粉本を利用するまでに加えられるに既にあつた可能性もないわけではない。しかし、本図の花鳥、小動物を描くことへのこだわりは強いように思われ、筆致や彩色もそれを愛らしく描き出すにふさわしいものとなっていることから、興禎自身の工夫とみたいと考えている。

### むすびー近代日本画へと続くもの

「春秋農村図屏風」を、従来『古画備考』の編纂者としてもつばら知られてきた興禎の画業を示すものとして、狩野派における耕作図の系譜、粉本による制作といった点から検証した。加えてもう一点、これが幕末の木挽町狩野家の画家によつて描かれた意味を考え、むすびとした。

先に述べたように興禎の画業は養信の庇護下にあつたとみなせ、「春秋農村図屏風」の作風も基本的には養信に通じる。養信の画業は幅が広

いが、明快な輪郭線と濃密な彩色の細密描写になる作品であっても、どこか隙があるようで柔和な趣がある。「春秋農村図屏風」はその柔和さを拡大して、批判的に言えば弛緩したかたちで備えているようにみえる。しかし、それゆえに興禎自身は自覚してはいなかっただろうが、結果的に養信にはない魅力をもっている。本図は粉本の図様をほぼそのまま利用しているにもかかわらず、また図様に整合性を欠く部分があるにもかかわらず、初めてみたときに「房絵の特定の場所を描く実景かと疑ったほどの実感のある、花鳥を巧みにとけこませた心なごむ風景となっている。それは養信作品が、その勉強家ぶりがにじみでた、典拠探しを誘う、理知的でそれだけに虚構性を強く感じさせる空間を演出するのとは異なる。

木挽町狩野家は、養信の息子・勝川院雅信しょうせんいんただのぶ（一八二三—一九〇八）の代に明治維新を迎える。そして、この雅信は狩野芳崖、橋本雅邦という近代日本画の黎明期を主導した画家たちを弟子に持つ。さらに雅邦の門から横山大観、下村観山といった現代にまで続く日本画のありかたを決定した重要な画家たちがでたことを加えれば、木挽町狩野家が近代日本画の母胎として担った役割の大きさは明らかだろう。ただし、その母胎は、芳崖が雅信と度々衝突し最終的に破門され、雅邦も粉本重視の教育を批判するといった具合に反面教師的な側面が強いようにみなされがちである（注3）。それは確かであろうが、今、「春秋農村図屏風」のような作品の存在を知れば、正統的な狩野派のエッセンスを吸収しつつそれに束縛されない感性が既に狩野派内にあったことも無視できないのではないか。

興禎、「春秋農村図屏風」を買いかぶり過ぎているかもしれない。し

かし、本図は、養信をみているだけではな分らない幕末の狩野派の底力を示すものととらえることができるように思う。幕末から近代にかけての狩野派については、幕末は栄信、養信父子に代表させて、また狩野派正統からはみ出した作風を示す興味深い画家たちとして狩野一信や河鍋曉斎をとりあげることによって、語られてきた感がある。しかし、養信がいて、その傍らに弟として興禎のような画家がいた、それらがともに存在し得たこともまた、狩野派の近代への可能性を考える上でみずこすことのできないことのように思う。

〔注1〕嘉永三（四年（一八五〇—五二）編纂、四十八卷五十三冊。興禎自筆の原本が東京芸術大学附属図書館に所蔵される。ただし、通常利用されるのは太田謹補訂、弘文館初版（明治三十七年）などの刊本。『古画備考』の研究として、下記がある。玉蟲敏子「古画備考」の原本と刊本をめぐる諸問題」、『平成九—十二年度科学研究費補助金基盤研究(A) (2)研究成果報告書』日本における美術史学の成立と展開」研究代表者 米倉迪夫 二〇〇一年、『平成十五—平成十七年度科学研究費補助金基盤研究(B)研究成果報告書』江戸時代における〈書画情報〉の総合的研究—「古画備考」を中心に—」研究代表者 玉蟲敏子 二〇〇六年。

〔注2〕恵光院白「朝岡興禎小伝」、『古画備考』編纂者、一八〇〇—一八五六）『アート・ドキュメンテーション研究』十二 アート・ドキュメンテーション研究会、二〇〇五年。なお、『古画備考』刊本の口絵で知られる「梅月図」は、同論によれば中国画の模写である。また、兄・養信に関わる次の研究も興禎の活動を伝える。池田宏「狩野晴川院「公用日記」にみる諸相」『東京国立博物館紀要』二十八 一九九三年。

〔注3〕作品の所在を、水田美術館・吉田恵理氏よりご教示いただいた。また、



「岩鷹図」の調査、挿図掲載をお許しくださったご所蔵者に心より感謝申し上げます。

〔注4〕松原茂「奥絵師狩野晴川院「公用日記」に見るその活動」『東京国立博物館紀要』十七 一九八二年。

〔注5〕松原茂「狩野晴川院の業績」『展覧会図録』狩野晴川院養信の全貌「板橋区立美術館 一九九五年」。

〔注6〕松尾四郎「古画備考」『國華』五十八 一八九四年。ほぼ同文が刊本「古画備考」〔注1〕に片野青邨の筆名で解題として収録される。本稿の引用は「國華」による。

〔注7〕「春秋農村図屏風」という名称は本稿冒頭で述べた展覧会にあたって仮に名付けたもの。展覧会の図録は刊行されていないが、展示時に作品解説として、元の所蔵者は大きな商家（本図は東金市在住の個人寄贈により市の所蔵となった）で、取引先の商人を介して興禎が家庭教師をしていた大名家より購入し、代々「平洲の屏風」として大切にしていたことが紹介された。なお、〔注1〕玉蟲論文「古画備考」の原本と刊本をめぐる諸問題〔注1〕が本図の存在を記す。また、本図の挿図掲載にあたっては、東金市教育委員会、水田美術館・吉田恵理氏のご高配を賜った。記して感謝申し上げます。

〔注8〕四季耕作図については主に次を参照した。冷泉為人、河野通明、岩崎竹彦『瑞穂の国・日本 四季耕作図の世界』淡交社 一九九六年。

〔注9〕この名称で『展覧会図録』知られざる御用絵師の世界展「図19（解説・五十嵐公一 朝日新聞社 一九九八年）」に、『展覧会図録』門跡尼寺の名寶（霞会館資料第十六輯 一九九二年）八六―八七頁に「春秋小屏風」として掲載される。

〔注10〕松原茂氏（『展覧会図録』室町時代の屏風絵「図14解説 東京国立博物館 一九九九年」）をはじめ諸先学が、制作時期の異なる本来別の作品を組み合わせて一双としているとする。

〔注11〕〔注5〕『展覧会図録』狩野晴川院養信の全貌「図12。榊原悟「狩野晴川院筆「四季耕作図屏風」について―御用絵師の仕事―」『野村美術館研究紀要』六 一九九七年。

〔注12〕〔注11〕榊原悟氏論考。松木寛「アトリエは千代田城 狩野養信氏の多忙なる奥絵師人生」『芸術新潮』46(11) 一九九五年。

〔注13〕橋本雅邦「木挽町画所」『國華』四 一八八九年。

〔付記〕本稿脱稿後、板橋区立美術館・安村敏信氏と本図を調査する機会があり、安村氏より、本図の内容を農村を主としつつ右隻に漁、左隻に樵を加えたものとみるべきことをはじめ多くの貴重なご教示をいただいた。

（かどわき むつみ・本学国際文化教育センター研究員）